

Form und Ausdruck bei Prokofjew Die Oper „Der feurige Engel“ und die Dritte Symphonie

von Helmut Loos, Bonn

Seit das Verhältnis zwischen Ost und West im Zeitalter von Glasnost und Perestroika in ein neues Stadium getreten ist, eröffnet sich auch auf kulturellem Gebiet die Möglichkeit, sich über bislang strittige Themen zu verständigen oder zumindest den Dialog, der ja nie ganz abgebrochen war, neu zu beleben. Dies bezieht sich in der Musikwissenschaft, die beispielsweise durch Kongresse die Chance wechselseitigen Austauschs wahrnimmt, zunächst auf die grundsätzlich unterschiedlichen Positionen des sozialistischen Realismus und bürgerlicher Auffassungen, in der Folge auch auf zahlreiche konkrete Einzelfragen. Behindert wird die Arbeit dadurch, daß die Quellen in vielen Bereichen nur sehr unzureichend aufgearbeitet, in manchen Fällen gar nicht zugänglich sind. So ist man beispielsweise im Falle Sergej Prokofjews auf ältere Quellenpublikationen angewiesen, deren Auswahlprinzip nicht nachprüfbar ist. Das darf die Musikwissenschaft jedoch nicht davon abhalten, mit den vorhandenen Mitteln etwa der Werkbetrachtung den Meinungsaustausch anzuregen und auf eine Ausweitung der Arbeit auf andere Gebiete zu hoffen.

Prokofjew war ein Komponist, dessen Leben und Werk in mehrfacher Hinsicht vom Ost-West-Konflikt geprägt wurden. Schon in seiner Biographie ist dieser Aspekt bestimmend. Prokofjew war ein Weltbürger, zahlreiche Konzertreisen führten ihn während seines ganzen Lebens über alle Grenzen hinweg. Auf die Wahl des jeweiligen Wohnsitzes hin betrachtet, sind zwei Phasen zu unterscheiden: 1918 verließ er mit 27 Jahren seine russische Heimat und lebte hauptsächlich in Frankreich und den USA, auch in Deutschland; 1934 kehrte er endgültig in die Sowjetunion zurück. Entsprechend wird in Biographien Prokofjews Leben in eine westliche und eine östliche Periode eingeteilt. Ihre Beurteilung ist in fast allen vorliegenden Darstellungen ganz vom Standpunkt des Betrachters abhängig: Die im jeweils eigenen System verlebte Zeit wird als wichtig und bedeutend gewürdigt, die andere argwöhnisch bis ablehnend als großes Unglück für den Komponisten dargestellt. Diese Beurteilung wird sodann auf Prokofjews Schaffen ausgedehnt. Es wird in ein westlich¹ beeinflusstes, experimentelles und progressives, sowie ein östlich² orientiertes, traditionelles und sozialistisch-realistisches, eingeteilt. Tatsächlich lassen Prokofjews Kompositionen eine solche grobe Zuordnung zu. Unbeachtet bleibt dabei allerdings die Tatsache, daß sich aus beiden Perioden Beispiele für die jeweils andere Kompositionsweise finden³. Das verweist

¹ Gerald Abraham, *Prokofieff als „Sowjet“-Komponist*, in: *Musik der Zeit*, hrsg. v. Heinrich Lindlar, Heft 5, Bonn 1953, S. 35ff.; Hans Heinz Stuckenschmidt, *Serge Prokofieff*, in: ders., *Schöpfer der Neuen Musik. Portraits und Studien*, Frankfurt a. M. 1958, S. 258ff.; Fred K. Prieberg, *Musik in der Sowjetunion*, Köln 1965, S. 153ff.

² Israel Nestjow, *Prokofjew. Der Künstler und sein Werk*, Berlin 1962, passim; Walther Siegmund-Schultze, *Theorie und Methode des sozialistischen Realismus in der Musik*, in: *Handbuch der Musikästhetik*, Leipzig 1979, S. 168, nennt Prokofjew einen „Meister des sozialistischen Realismus“.

³ Monika Lichtenfeld, *Die zwei Gesichter des Sergej Prokofieff*, in: *Melos* 34 (1967), S. 295ff.; Sigrid Neef, *Wechsel der Perspektive. Zum Schaffen von Sergej Prokofjew*, in: *MuG* (1987), S. 523ff.

auf eine Eigenständigkeit des Prokofjewschen Schaffens, das sich der glatten, politisch motivierten Vereinnahmung widersetzt.

Die Oper *Der feurige Engel* und die *Dritte Symphonie* sind in den Jahren 1919 bis 1929 entstanden und gehören in ihrer expressionistischen Musiksprache zu den sogenannten westlichen Werken, die in der Sowjetunion 1948 unter das Verdikt der Atonalität und des „Formalismus“ fielen. Dennoch wurde gerade die Symphonie häufig aufgeführt, und es gibt spätere Versuche, die Oper für den sozialistischen Realismus zu retten. Westlichen Interpretationsansätzen stehen sie diametral entgegen. Über die hier zu diskutierenden Widersprüche hinaus sind die beiden Werke aufschlußreich hinsichtlich einer zweiten grundsätzlich diskutierten Frage, die im Zusammenhang mit der Formalismus-Realismus-Diskussion stets mitbedacht wurde, wenngleich nicht mit ihren Positionen gleichzusetzen ist: der Inhalt-Form-Polarität. Welches Verhältnis nun bei Prokofjew den Gestaltungsmitteln des inhaltlichen Ausdrucks gegenüber der formalen Konstruktion zukommt, läßt sich an den beiden genannten Werken beispielhaft verfolgen, da der Komponist die Symphonie aus Teilen der Oper zusammengestellt hat. Es wird sich zeigen, daß Prokofjews Kompositionen sich auch diesen Kategorien widersetzen, ja daß eine solche Unterscheidung in Prokofjews Selbstverständnis gar nicht existiert.

Im Folgenden wird nach einigen Daten zur Entstehungsgeschichte zunächst die Oper interpretiert und dann unter Anwendung der Interpretationsergebnisse und unter Konfrontation mit Prokofjews eigenen Aussagen mit der Symphonie verglichen.

*

Kaum drei Monate, nachdem Prokofjew in den USA im Jahre 1919 die Komposition der Oper *Die Liebe zu den drei Orangen* abgeschlossen hatte, beschäftigte ihn schon ein neuer Opernstoff⁴. Im Dezember fesselte ihn der Roman *Der feurige Engel* von Waleri Brjussow. Obwohl die fertige Oper nicht einmal aufgeführt worden war und die Aussichten dafür nicht günstig waren, nahm Prokofjew den neuen Plan, eine Oper nach Brjussows Roman zu komponieren, ohne Auftrag in Angriff. Es sollte eine langwierige Arbeit werden. 1921 arbeitete er intensiv an der Komposition. Die Sängerin Mary Garden hatte in diesem Jahr die Uraufführung der *Liebe zu den drei Orangen* vermittelt. Prokofjew hoffte nun, daß sie in der nächsten Saison dem *Feurigen Engel* ebenfalls zur Aufführung verhelfen könnte. Mary Garden erschien ihm als würdige Interpretin der Renata, sie nahm aber ihren Abschied von der Bühne. Da Prokofjew nun von einem weiteren Aufenthalt in den USA nicht viel erwarten konnte, übersiedelte er im März 1922 für anderthalb Jahre nach Süddeutschland in die Nähe von Kloster Ettal. Zur Arbeit am *Feurigen Engel* fühlte er sich durch die landschaftliche Umgebung angeregt, zumal er meinte, es „spielten sich irgendwo in der Nähe auch Hexensabbate ab, wie sie

⁴ Die Darstellung folgt, da die Fakten in den vorliegenden Biographien bestätigt werden, den Ausführungen der *Autobiographie* Prokofjews, in: *Sergej Prokofjew, Dokumente, Briefe, Erinnerungen, Zusammenstellung, Anmerkungen und Einführungen* von S. I. Schlifstein, ins Deutsche übertragen von Felix Loesch, Leipzig [o. J.], S. 153ff.

in dieser Oper beschrieben sind"⁵. Es ist nicht auszuschließen, daß Prokofjew damit auf die Passionsspiele von Oberammergau anspielt, deren Aufführung er erlebte. Die Komposition schritt voran, die Instrumentierung der Oper aber begann Prokofjew erst im Sommer 1926 in Paris. Bruno Walter beabsichtigte, das Werk am Berliner Opernhaus herauszubringen. Gleichzeitig mit der Instrumentierung überarbeitete Prokofjew die Oper, und obwohl er das zeitraubende Ausschreiben der Partitur nach seinen Particelleintragungen nun nicht mehr selbst vornahm, wurde das Notenmaterial für eine Aufführung in Berlin nicht rechtzeitig genug fertig. Nur der Klavierauszug war 1927 in Berlin lithographiert worden. Die vorliegenden Ausführungen stützen sich auf diese Fassung (einschließlich der von einem unbekanntem Autor verfaßten deutschen Übersetzung). Zwei Fragmente der Oper wurden im Frühjahr 1928 in Paris konzertant durch Kuszewizki aufgeführt. Da weiterhin keine Aussicht auf eine Inszenierung der Oper bestand, reifte hier der Plan, das musikalische Material in einer Suite zu verarbeiten. Schnell erwies sich, „daß eine der Zwischenaktmusiken die Verarbeitung der im vorhergehenden Bilde gebrachten Themen bildete [...], daß sich diese Themen sehr willig in die Exposition eines Sonatenallegros einfügten“⁶, und so entstand daraus die *Dritte Symphonie*.

Die Oper *Der feurige Engel* kam erst nach dem Tode des Komponisten am 29. September 1955 im Teatro la Fenice, Venedig, zur Uraufführung. Es ist bezeichnend, daß die erste Aufführung im Westen stattfand, denn im Osten gehörte die Oper ebenso wie die Symphonie seit 1948 zu den als künstlerische Verirrungen verurteilten Werken⁷. Der Vorwurf des Formalismus, der auf alle vom sozialistischen Realismus abweichenden Bestrebungen angewandt wurde, zielte in diesem Falle auf modernistische Tendenzen.

Es gehört zum Wesen solcher politischen Schlagworte, inhaltlich nicht klar und eindeutig definiert zu sein, um sie in opportunen Fällen verfügbar zu haben. Prokofjew bemerkte dazu einmal: „Formalismus nennt man bei uns manchmal das [...], was man nicht gleich versteht“⁸. Die Wandlungen, die auch der Begriff des Sozialistischen Realismus durchmachte, ermöglichten in den Sechziger Jahren Inszenierungen des *Feurigen Engels* in Prag (1963) und Ostberlin (1965). Sie blieben Ausnahmen. Der Prokofjew-Biograph Israel Nestjew trat 1978 öffentlich für eine stärkere Berücksichtigung der Opern Prokofjews im Spielplan sowjetischer Opernhäuser ein, speziell auch für den *Feurigen Engel*. Die Stellungnahme, die Boris Pokrowski daraufhin angesichts einer bevorstehenden Inszenierung in Prag 1980 veröffentlichte, zeigt den Weg, der die Oper im Osten akzeptabel machte: „Renata ist eine Freiheitsliebende, wie sie sich im Dunkel des Mittelalters zeigt. Sie hat eine bis zum Schmerzhaften gehende Überzeugung von der unbedingten Vorherbestimmung ihrer Lebensrichtung, sie verfügt über außer-

⁵ *Autobiographie*, S. 158.

⁶ *Autobiographie*, S. 168.

⁷ Nestjew, *Prokofjew*, S. 373. Natalja Pawlowna Sawkina, *Sergej Sergejewitsch Prokofjew*, Berlin 1984, S. 109, spricht vom „leidenschaftlichen Humanismus dieser Oper“.

⁸ Zitiert nach Boris Schwarz, *Musik und Musikleben in der Sowjetunion 1917 bis zur Gegenwart*, Wilhelmshaven 1982, S. 190.

ordentliche Kräfte, sie glaubt, daß ihre Absichten von Gott eingegeben sind, so auch ihre romantische Leidenschaft. Das alles erscheint als eine Art Protest gegenüber dem den menschlichen Willen hemmenden religiösen Dogma. In Renata ist ein ekstatisches Bestreben, Dunkles, Vorurteile und Gewalt zu überwinden"⁹. Die Interpretation der Renata ist entscheidend für die gesamte Oper. Sigrid Neef, Wissenschaftlerin in der DDR, verweist auf den Roman von Brjussow: „Im »Feurigen Engel« wird das Schicksal einer Hexe, das heißt nach Brjussows Auffassung einer seelisch Kranken, aus der Sicht des Mannes Ruprecht erzählt". Man könne den Roman „als eine frühe psychologische Fallstudie bezeichnen". Prokofjew unterscheide „zwischen Tätern, Opfern und Hilflosen". Das Opfer sei Renata, Täter seien aus verschiedenen Motiven heraus die Nebenfiguren. Doch seien „nicht einzelne Menschen der Gewalt anzuklagen, sondern die auf Gewalt gründende Gesellschaft selbst in Frage zu stellen". Wahnsinn als gesellschaftlich verursachte Krankheit, Renata als „gequälte und erniedrigte menschliche Kreatur" analog zu Alban Bergs *Wozzeck*, darauf läuft Neefs interpretatorische Rettung der Oper für die sozialistische Bühne hinaus¹⁰. Im selben Sinne spricht Eckart Kröplin von Renatas „Aufbegehren [...] gegen seine finstere, rückständige Umwelt, gegen gesellschaftliches Vorurteil und moralische Borniertheit"¹¹.

Die Interpretationsansätze, die im Westen meist im Zusammenhang mit bestimmten Inszenierungen in kleineren Aufsätzen oder Besprechungen formuliert worden sind, stehen nicht unter der Vorbedingung, Magie und Mystizismus der Oper gesellschaftlich legitimieren zu müssen. Die Existenz des Bösen muß nicht begründet werden¹². Gioacchino Lanza Tomasi erklärt, wenn der Komponist eine allegorische Idee verfolgt habe, so sei dies „Renatas Hysterie als Unabwendbarkeit des Bösen"¹³.

Prokofjews eigene Äußerungen zu seiner Oper sind — soweit bekannt — spärlich. In der Autobiographie schreibt er einmal von der „leidenschaftlich revoltierenden Renata" und den „Verwünschungen ausstoßenden Erzbischöfen"¹⁴. Die Bemerkungen sind jedoch ungenau, lange von der Entstehung entfernt und zu Zeiten größten politischen Drucks geschrieben, so daß sie die sozialistische Interpretation nicht ernsthaft zu stützen vermögen. Auszüge aus dem Briefdialog Mjaskowski-Prokofjew, die Kröplin

⁹ Boris Pokrowski, *Offener Brief an Israel Nestjew* in der Zeitschrift *Sowjetskaja Musyka* (1980), zitiert nach Sigrid Neef, *Handbuch der russischen und sowjetischen Oper*, Berlin 1985, S. 359.

¹⁰ Neef, S. 357.

¹¹ Eckart Kröplin, *Frühe sowjetische Oper. Schostakowitsch. Prokofjew*, Berlin 1985, S. 318.

¹² Vgl. Renato Mariani, *L'Angelo di Fuoco*, in: ders., *Verismo in musica e altri studi*, Florenz 1976, S. 301 ff.; Ulrich Seelmann-Eggebert, *Deutsches Mittelalter in russischer Oper. Prokofjews „Feuriger Engel“ auf der Musik-Biennale in Venedig*, in: *NZfM* 116 (1955), Heft 10–12, S. 144 f.; Heinrich Lindlar, *Fieber-Feuerengel. Prokofjef in Köln* (18. 6. 60), in: ders., *77 Premieren. Ein Opern-Journal (= Kontrapunkte, Bd. 8)*, Rodenkirchen 1965, S. 157 f.; K. H. Ruppel, *Schwarze Magie auf der Opernbühne. Prokofjews „Feuriger Engel“ beim Weltmusikfest in Köln*, 1960, in: ders., *Musik in unserer Zeit. Eine Bilanz von zehn Jahren*, München 1960, S. 113 ff.; Alan Jefferson, *Angel at the Angel*, in: *Music and Musicians* 13 (1965), S. 38; Rita McAllister, *Natural and supernatural in "The fiery angel"*, in: *MT* 111 (1970), S. 785 ff.; Detlef Gojowy, *Riber, Prokofjef und der Theateroktober. Premiere in Bonn: Der feurige Engel*, in: *NZfM* 145 (1984), S. 29 f.; *Kobbé's Complete Opera Book*, hrsg. v. The Earl of Harewood, London 1987, S. 1078 ff.; Jürg Stenzl, *Feuerengel. Prokofjew in Genf*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 20. 5. 1988.

¹³ Gioacchino Lanza Tomasi, *Auf der Suche nach Wahrheit. Zu Prokofjews „Feurigem Engel“*, in: *Programmheft. Bühnen der Stadt Bonn zur Inszenierung der Oper in der Spielzeit 1983/84*, S. 26.

¹⁴ *Autobiographie*, S. 153.

mitteilt, sind unergiebig¹⁵. Die Komposition Prokofjews ist bislang noch nicht eingehender auf ihre Aussage zur Interpretation der Oper hin analysiert worden, obwohl lange bekannt ist, daß Prokofjew sich der Leitmotivtechnik bedient hat¹⁶. Nun gibt es zwar keine autorisierte Thementafel des Komponisten, aber aus dem Zusammenhang von Roman, Libretto und Komposition läßt sich doch die ursprüngliche Aussage des Komponisten mit hoher Wahrscheinlichkeit erschließen.

Waleri Brjussow (1873—1924), vor allem als Lyriker hervorgetreten, war der Hauptvertreter des russischen Symbolismus und vertrat dessen formbetonte, rein poetische, nicht religiöse Richtung. Sein Roman war 1908 in Rußland erschienen¹⁷. Der ausführliche Titel orientiert den Leser überblickartig über den Inhalt des Romans: „Der feurige Engel oder eine wahrhaftige Erzählung, in welcher berichtet wird von dem Teufel, der mehr denn einmal in Gestalt eines lichten Geistes einer Jungfrau erschienen ist und sie zu mannigfachen sündhaften Handlungen verleitet hat, von der gottwidrigen Beschäftigung mit der Magie, der Astrologie, der Kabbalistik und Nekromantik, von der Verurteilung einer Jungfrau unter dem Vorsitze Seiner Eminenz des Erzbischofs von Trier, gleicherweise von den Begegnungen und Gesprächen mit dem Ritter und dreifachen Doktor Agrippa von Nettesheim und mit dem Doktor Faust; berichtet von einem Augenzeugen“. Magie und Hexenkult waren ein beliebtes Thema der sogenannten bürgerlichen Dekadenzliteratur in Rußland. Brjussows Roman steht in dieser Tradition, wenngleich Ruprecht, als Erzähler und Hauptfigur des Buches in die Handlung verstrickt, als aufgeklärter Beobachter die Vorgänge kommentiert. Er wird durch Renata, die weibliche Hauptfigur, in den Konflikt von Vernunft und Aberglaube, von Rationalismus und Irrationalismus gestürzt. Dieser Konflikt war in der Zeit der Reformation, aus der die fiktive Chronik vorgeblich stammt¹⁸, ebenso aktuell wie zur Zeit Brjussows. Renata verkörpert den Irrationalismus, sie ist eine Besessene. Brjussow hat in ihrer Figur die eindringliche Studie einer psychisch Kranken geliefert. Ruprecht verfällt ihrer dämonischen Persönlichkeit und vermag sich nur mit letzter Anstrengung ihrem Bann zu entziehen.

Die kommentierenden Passagen Ruprechts sind bei Prokofjews Zusammenstellung des Librettos fast zwangsläufig weggefallen. Zwar ist nirgends ein Hinweis zu erkennen, daß Prokofjew eine Uminterpretation des Romans anstrebt, die Gestalt Ruprechts tritt aber somit gattungsbedingt hinter die Renatas zurück. Dadurch, daß Ruprecht die eigenständige Kommentierung genommen ist, gerät er fast in die selbe passive Situation wie die Nebenfiguren der Oper: Wahrsagerin, Wirtin, Mephistopheles, Doktor Agrippa Nettesheim, Johann Faust, Äbtissin, ja selbst der Inquisitor. Sie sind nicht

¹⁵ Kröplin, *Frühe sowjetische Oper*, S. 319—321.

¹⁶ Die bislang ausführlichste Besprechung findet sich bei Hans Swarenski, *Sergeij Prokofieff „The Flaming Angel“*, in: *Tempo* 39 (1956), S. 17ff.

¹⁷ Den folgenden Ausführungen liegt die deutsche Übersetzung des Romans zugrunde: Valerius Brjussow, *Der feurige Engel. Erzählung aus dem sechzehnten Jahrhundert*, München 1910. An weiterführender Literatur sei u. a. genannt: Dimitrij S. Mirskij, *Geschichte der russischen Literatur*, München 1964; Brigitte Flickinger, *Einführung*, in: *V. Ja. Brjusov, Der feurige Engel. Nachdruck der revidierten Ausgabe Moskau 1909*, München 1971, S. Vff.

¹⁸ Nicht nur in der Fiktion der Chronik besteht eine Parallele zwischen Brjussows *Feurigem Engel* und dem Roman von Wilhelm Meinhold *Maria Schweidler, die Bernsteinhexe* aus dem Jahre 1843.

aktiv am Ablauf der Handlung beteiligt, sondern reagieren mehr oder weniger verständnislos auf die Ausbrüche Renatas. Das gilt eben auch für den Inquisitor, der Renata zum Feuertode verurteilt. Ratlosigkeit, wie dem Wahn Renatas, der sich zur Massenhysterie ausweitet, Einhalt geboten werden könne, veranlaßt ihn zu diesem Schritt. Prokofjew wählt hier übrigens ein spektakuläres Ende, das Bühnenwirksamer ist als Renatas Tod im Kerker in den Armen Ruprechts, wie ihn der Roman schildert. Auch sind die Bemühungen, Renata zu retten, im Roman klarer ausgeführt. Zwei charakterlich und institutionell durchaus verschiedene Personen treten auf, Exorzist und Inquisitor, die in der Oper zu einer Person verschmelzen.

Daß die Nebenfiguren keinen aktiven Einfluß auf die Geschichte haben, wird kompositorisch schon dadurch unterstrichen, daß für sie keine eigenen musikalischen Themen vorhanden sind. Der handlungstragende Konflikt spielt sich zwischen Renata und Ruprecht ab. Kompositorisch spiegelt sich dies darin, daß beiden mehrere, d. h. drei bzw. zwei Themen zugeordnet sind, die sich durch die ganze Oper hindurch ziehen und sie musikalisch prägen. Die Themen, die dazutreten, sind situationsbedingt, nicht personenbezogen. Alle Themen treten vornehmlich im Orchesterpart, nur ausnahmsweise in den Singstimmen auf, die im übrigen in rezitativischer Deklamation geführt sind.

PROKOFJEW
DER FEURIGE ENGEL
THEMENTAFEL

Renata

Ruprecht

Magie

Oboe Streicher

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ 8va ⑧ ⑨ ⑩

Wie sich die Themen über die fünf Akte der Oper verteilen, zeigt Abbildung 1:

1. Aufzug

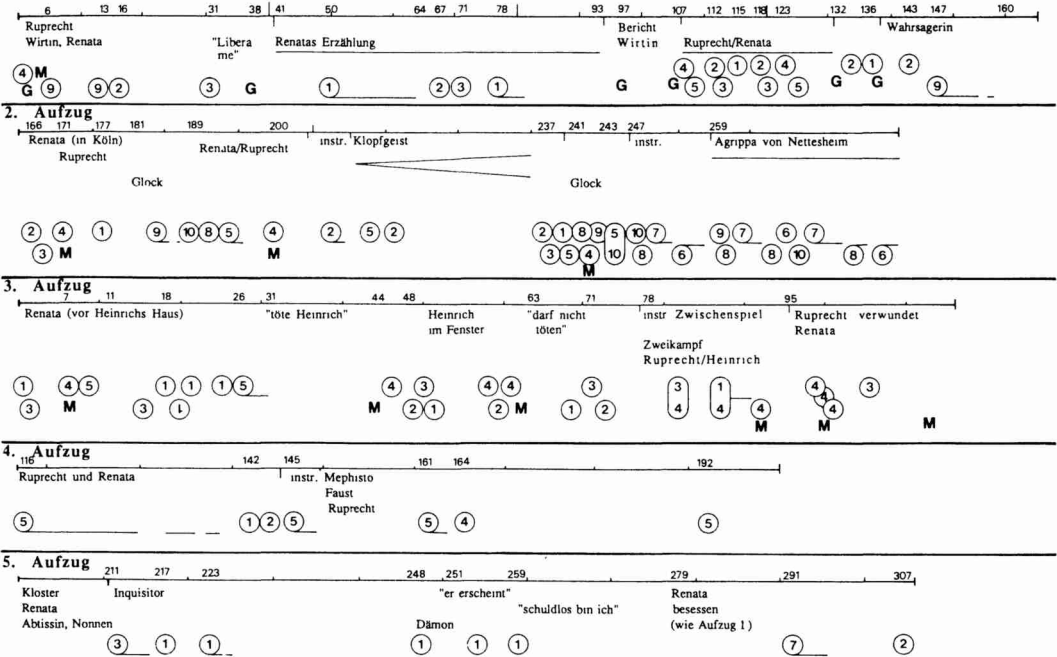


Abbildung 1: Themenverteilung in der Oper

(die kleinen Zahlen sind Partiturnummern, eingekreiste Zahlen Thementafel, G = Gliederungsmotiv, M = Marschmotiv)

Die Themen 1 bis 3 sind Renata zugeordnet. Ihre Bedeutung erschließt sich aus der Erzählung der Renata im zweiten Viertel des ersten Aktes. Renata erzählt Ruprecht, den sie soeben kennengelernt hat, ihre Lebensgeschichte, die Vorgeschichte der Oper: Im Alter von acht Jahren erschien ihr ein feuriger Engel mit Namen Madiel, er wurde ihr Spielgefährte und ständiger Begleiter. Er hielt sie zu einem tugendhaften und asketischen Lebenswandel an, so daß sie als Heilige zur Wundertäterin wurde. Das Thema 1 erklingt erstmals in dem Augenblick, da Renata den Namen Madiel ausspricht (Ziffer 50); zu dem Grundtempo *Allegro moderato*, $2/4$ -Takt, tritt die Ausführungsanweisung *molto espressivo*. Der ausführlichen Erzählung Renatas über ihre innige, unschuldige Liebe zu Madiel ist weiterhin das Thema 1 unterlegt. Die Musik ändert sich in dem Augenblick, da Renata davon erzählt, wie sich ihre Liebe im Alter von sechzehn Jahren auf sexuelles Verlangen ausdehnte (Ziffer 64). Streichertremolo, *Più animato*, $3/4$ -Takt, charakterisieren den neuen Abschnitt. Über vier Takte hinweg bereiten die Trompeten mit einem wiederholten Ton *marcato* den Einsatz des

Themas 2 vor, das einen Höhepunkt bildet mit den Worten: „Was kann also sündlich sein, wenn wir uns innig umschlingen, so innig es geht“. Madiel wies Renata zurück, doch sie ließ sich so leicht nicht entmutigen. Thema 3 begleitet als Ostinato Renatas Bericht: „Ich umschlang ihn heiß, und ich ließ ihn nicht aus den Armen, und glühend erbat ich das Eine“. Daraufhin verließ Madiel Renata, sie versank in Sehnsucht und Verzweiflung. Noch einmal sprach der feurige Engel im Traum zu Renata und gab ihr das Versprechen, ihr als Erdenmensch zu erscheinen. Sie erkannte Madiel in dem Grafen Heinrich wieder und verlebte mit ihm ein glückliches Jahr auf seinem Schloß. In dieser Passage der Erzählung erklingt wieder Thema 1. Doch Heinrich wollte nicht glauben, daß er Madiel sei, und verließ Renata. Seitdem quälen Renata schreckliche Gesichte, sie sucht nach Heinrich und sieht in Ruprecht ihren Retter und künftigen Beistand. Die Rolle des Grafen Heinrich, der übrigens nie selbst zu Wort kommt, wird häufig als die eines Galans bezeichnet, der Renata benutzt und, sobald er ihrer überdrüssig ward, verlassen habe. Dafür gibt es weder in Roman noch Oper direkte Hinweise. Die Wirtin der Herberge, in der Ruprecht Renata trifft, informiert ihren Gast im Anschluß an Renatas Erzählung aus ihrer Sicht: Renata habe den Grafen behext, er habe begonnen, „Alchemie und Magie und manch andres schwarze Teufelswerk zu treiben“. Auch habe sie, unverkennbare Zeichen des Bösen, „den Küh'n die Milch weggehext, erbissen die Kinder, verzaubert die Fohlen und Herden von Lämmern“.

Prokofjew hat mit den Leitmotiven die drei Stadien der Entwicklung Renatas deutlich kommentiert. Das Thema der unschuldigen Liebe (1; *molto espressivo*) ist weit geschwungen, tonal begrenzt (*f*-moll/*As*-dur) und regelmäßig gegliedert. Das Thema des sexuellen Verlangens (2) ist etwas kürzer, durch die zweitaktige Sequenz am Anfang strenger im Aufbau, durch die melodischen Halbtonrückungen schärfer in der Harmonik und durch den betonten $\frac{3}{4}$ -Takt leidenschaftlicher im Ausdruck. Das dritte Thema schließlich ist nur einen Takt lang, es enthält durch die ständige Wiederholung der Triolenkette in seiner weder harmonisch noch melodisch zielgerichteten Phrase den Charakter der planlosen Hektik oder der Besessenheit. Musikalisch sind die drei Themen in der Anfangsbewegung von drei aufsteigenden und einem abspringenden Ton voneinander abhängig. Sie geben Renatas drei Gemütszustände der Liebe, der Leidenschaft und der Besessenheit wieder.

Ruprecht sind zwei Themen zugeordnet. Das erste (4) ist Ruprechts Auftrittsthema, mit ihm beginnt die gesamte Oper. Es steht für Ruprechts Wesen, für seinen frohen, unkomplizierten, einfachen Charakter. Tritt dieses Thema gleich am Anfang der Oper fertig in Erscheinung, so bildet sich das zweite (5) erst im Verlauf der Handlung. Nachdem Renatas Erzählung und der Bericht der Wirtin beendet sind, nimmt die Beziehung zwischen Ruprecht und Renata im dritten Viertel des ersten Aktes ihren Anfang. Ruprecht, zunächst wieder mit dem Auftrittsthema vorgestellt, verspricht sich ein leichtes Abenteuer mit Renata. Zu seinen Überlegungen „Renata — sie ist schön [...]“ erklingen erstmals die beiden ersten Takte des Themas 5. Renata selbst schwärmt Ruprecht von Heinrich vor, kompositorisch werden die Themen 2 und 3 verarbeitet (Ziffer 112). Thema 1 bildet den emotionalen Höhepunkt: „Laß mich einmal noch in seine Augen schauen“, wieder steigert sich Renata bis zur Raserei in ihre Vorstellungen hinein, Thema 3 erklingt (Ziffer 120). Ruprecht steht der Schwärmerei verständnislos

gegenüber und versucht, Renata im Sturm zu erobern. In einer kurzen, achttaktigen, marschartigen Ankündigung verkündet er sein Ansinnen, dann zieht er Renata an sich und will sie küssen (Auftrittsthema). Trotz weiterer brutaler Worte wehrt sich Renata, es kommt zu einem heftigen Ringen. Die instrumentale Passage, die diesen Kampf untermalt, bringt Ruprechts zweites Thema (5) erstmals vollständig, aber in einer verzerrten, durch Sechzehntelumspielung hektischen Version (Ziffer 125). Renata löst sich aus der Umklammerung, sie flieht und kauert sich in eine Ecke des Raumes. Ihr Anblick rührt Ruprecht zutiefst, er entschuldigt sich und ist Renata ab sofort verfallen. Renata verzeiht ihm, da er versteht, daß sie nur Heinrich gehören könne (Thema 2). Sie veranlaßt Ruprecht, sie nach Köln zu begleiten (Thema 1). Vor ihrer Abreise konsultieren sie noch eine Wahrsagerin.

Erstes und letztes Viertel des ersten Aktes sind für den Gang der Handlung nicht so wichtig wie die beiden mittleren. Die Leitmotive sind nicht so dicht gesetzt. Zu Beginn der Oper trifft Ruprecht in einer Schenke auf Renata im Zustand der Besessenheit (Themen 4, 2, 3). Thema 9 verbindet ersten und letzten Teil (Ziffer 6 bzw. 147). Es gehört zu den Themen aus dem Bereich der Magie und erzeugt durch den hohen, tremolierenden Klanggrund, den Tritonus und die in sich drehende Melodik eine unheilgeladene Stimmung. Noch weitere musikalische Bezüge gliedern gerade den ersten Akt der Oper, am auffälligsten ein Gliederungsmotiv (G), das im dritten Takt auftritt und dann bei den Ziffern 38, 97, 107, 132, 138.

Der zweite Akt enthält drei Episoden, die Ruprechts Weg zur Magie bezeichnen. Ruprecht lebt mit Renata in Köln und hilft ihr, Heinrich zu suchen. Renata studiert Magie in alten Folianten (Themen 2, 3), die sie von einem Buchhändler Glock bezieht. Die geheimnisvolle Aura, die die magischen Bücher umgibt, wird musikalisch durch drei der Themen geschildert (Themen 8, 9, 10), die am Ende des Aktes die Sphäre des großen Magiers Agrippa von Nettesheim charakterisieren (Themen 6–10) und stets mit der Idee der Magie verbunden sind. In der mittleren Episode nimmt Ruprecht einen Klopffeist wahr. Er befragt ihn gemeinsam mit Renata, die Antworten versprechen Heinrichs Besuch. Renata gerät in höchste Aufregung, die sich jedoch als grundlos erweist und in bitterer Enttäuschung endet. Die Verzweiflung Renatas schildern die Motive 2 und 3 sowie das verzerrt vorgetragene Thema 1 (Ziffer 237/238). Besonders interessant ist die Entwicklung von Thema 5, Ruprechts Liebe zu Renata. Nachdem Glock die Folianten gebracht hat, erklingt es erstmals vollständig *tranquillo ed espressivo* (Ziffer 191) zu Ruprechts Liebesgeständnis der gefährlichen Magie zum Trotz: „Jedoch für dich Renata, will ich gern aller Gefahr [...] in die Augen schauen“. Wenn Ruprecht mit dem Klopffeist Kontakt sucht, so nimmt er in der Singstimme den Themenkopf wieder auf (Ziffer 213). Als sich Ruprecht nach der schrecklichen Enttäuschung durch den Klopffeist entschließt, selbst die Magie zu studieren, um Renata zu helfen, erklingt das Thema 5 zunächst stark verfremdet (Ziffer 240), dann (Ziffer 243), gleichzeitig mit einem Thema (10) aus dem Bereich der Magie. Klarer kann musikalisch kaum zum Ausdruck gebracht werden, daß Ruprecht sich aus Liebe zu Renata der Magie ergibt.

Der Anfang des dritten Aktes zeigt Renata in größter Aufregung (Themen 1 und 3 in Variation). Sie hat Heinrich gefunden und steht vor seinem Hause. Ruprecht kommt

ruhig und gelassen vom Besuch Agrippas in Bonn zurück (Themen 4 und 5). Agrippa hat ihn davon überzeugt, daß die Welt der Dämonen nur „Hirngespinnst und Blendwerk Schlechtgesinnter“ sei. Doch Renata überträgt ihre Empörung auf Ruprecht: Heinrich hat sie zurückgewiesen und verstoßen, sie sieht ihre reine Liebe zu Madiel, dessen irdisches Ebenbild Heinrich doch sein sollte, verraten und verlangt von Ruprecht, daß er Heinrich töte. Die Passage lautet im Roman (deutsche Übersetzung) wie folgt — Renata spricht zu Ruprecht: „»Ich will dein Weib sein, aber du mußt Heinrich töten!« Ich wich einen Schritt zurück und fragte, ob ich recht gehört hätte, denn wieder hatte Renata mit den wenigen Worten meine ganze Vorstellung von ihr umgestoßen, gleichsam wie ein Kind, das einen Sack umwendet, aus dem nun alles, was darin enthalten ist, zu Boden fällt [...]“¹⁹. Da in diesem Falle Renatas reines Liebesgefühl angesprochen ist, hat Prokofjew für diese Passage das Thema 1 verwendet. Die völlige Umwendung des Gefühls in bezug auf Heinrich findet ihre musikalische Entsprechung in der Umkehrung des Themas 1 (nach Ziffer 20). Renatas Forderung zielt auf Ruprechts Liebe zu ihr und, obwohl er sie zu beruhigen sucht (Thema 5), bringt sie Ruprecht dazu, Heinrich zum Duell zu fordern. Diese Passage ist Mittelpunkt und Höhepunkt der Oper: Ruprecht geht ins Haus, um Heinrich zu fordern. Renata bleibt allein auf der Straße zurück, ihre Gedanken sind auf Madiel fixiert, den sie um Verzeihung bittet, daß sie ihn in Heinrich zu erkennen glaubte. Sie bittet Madiel, ihr wieder zu erscheinen. In diesem Augenblick geschieht folgendes (Regieanweisung): „Das große Fenster im zweiten Stock öffnet sich jäh. In ihm wird Heinrich sichtbar. Er gleicht einem Feuerengel. Sein Gesicht ist erregt. Er scheint nach Atem zu ringen. Hinter Heinrich sieht man Ruprecht, der seine zornigen Worte beendet. [...] Renata, die in dem auffallenden Erscheinen Heinrichs Madiel wiederzuerkennen glaubt als Antwort auf ihr Gebet, fällt auf die Knie und streckt ihre Arme nach Heinrich aus“. Ruprecht agiert hier mit seinem Auftrittsthema (4). Renatas Bitte um Verzeihung ist Thema 2 unterlegt, ihrer Erinnerung und Bitte an Madiel, zu erscheinen, Thema 1, ihrem vermeintlichen Wiedererkennen Madiels Thema 2. Der Einsatz von Thema 2 signalisiert dem Zuhörer, daß Renata von Leidenschaft getrieben wird. Sie verwechselt ihre Liebe zu Madiel, die sie zurücksehnt, mit ihrer Leidenschaft zu Heinrich, die aufgrund der Erscheinung neu entflammt ist. Die Folge ist, daß sie, kaum hat Ruprecht nach seiner Duellforderung das Haus verlassen, von ihm verlangt, Heinrich nicht zu töten. Ruprechts fassungslose Antwort: „Renata, konntest du nicht dies alles vordem im Innern bedenken?“ zeigt nur seine Hilflosigkeit vor der erneut ausbrechenden Besessenheit Renatas (Thema 3, Ziffer 71, auch Thema 2 variiert).

Die folgende Verwandlungsmusik (Zwischenspiel, Ziffer 78) schildert musikalisch das Duell. Wichtiger aber, als die äußeren Aktionen zwischen Heinrich und Ruprecht, ist der innere Kampf Renatas. Das Auftrittsthema Ruprechts (4) wird mit zwei Themen Renatas gekoppelt: zuerst mit dem Thema der Besessenheit (3), dann mit dem der Liebe (1). Renatas Einstellung zu Ruprecht wird durch seinen bedingungslosen Ein-

¹⁹ Brjussov, *Der feurige Engel*, S. 225f.

satz in dem hoffnungslosen Kampf, den er verliert, von Grund auf gewandelt. Ihr Verhalten dem lebensgefährlich getroffenen gegenüber bestätigt es: „Ja, ich liebe dich, Ruprecht!“ Ruprecht fantasiert und nimmt Renatas Zuwendung als Bedrohung wahr, wie er sie in seinen Kämpfen als Landsknecht erlebt hat. Wie nahe Ruprecht dem Tode ist, wie ihm die Bilder vor den Augen verschwimmen, verdeutlicht Prokofjew mit Hilfe des Auftrittsthemas (4). Das Fagott spielt die ersten sieben Töne mehrfach hintereinander, ab dem zweiten Vortrag wird die erste Note, sonst punktierte Viertel, auf eine Achtel gekürzt. Das Thema wird so ineinander geschachtelt und rhythmisch verschoben, daß der genannte Eindruck entsteht (Ziffer 99). Nur wenige Takte später erscheint das Thema in Augmentation, Ruprechts Herzschlag ist fast zum Stillstand gekommen. Durch Thema 3 (Ziffer 105) signalisiert Prokofjew, wie exaltiert und hoffnungslos Renatas Gefühl für Ruprecht ist. Kaum ist es entstanden, so nimmt es schon den Zug der Besessenheit an. Den dritten Akt gliedert ein Marschthema Ruprechts (M), das schon in den ersten Akten vereinzelt aufgetaucht ist, hier aber wichtige Einschnitte markiert.

Der Höhepunkt der Auseinandersetzung zwischen Renata und Ruprecht ist damit überschritten. Die erste Hälfte des vierten Aktes bildet fast schon ein Nachspiel zu ihrem Konflikt. Renata hat Ruprecht gesund gepflegt, er glaubt, sie nun endgültig für sich gewonnen zu haben, und möchte sie heiraten. Thema 5, Ruprechts Liebe zu Renata, prägt musikalisch diese Partie. Renata weist Ruprecht zurück, sie ist nicht gewillt, ihm zu gehören²⁰. Als er das Verlangen äußert, sie zu küssen, steigert sich Renata in Wut und offenen Haß. Ganz entfernt und verändert klingt Thema 1 an (Ziffer 142), dann kommt ihre Leidenschaft in der dramatisch eingeleiteten Apotheose von Thema 2 — ähnlich wie im ersten Akt Ziffer 66 — zum Ausbruch (Ziffer 143). Renata verläßt Ruprecht, ein kurzes instrumentales Zwischenspiel setzt Ruprechts Liebesthema (5) hohe Streicherklänge entgegen, die von Renatas Ausbruch weiter-tönen. Sie erinnern entfernt an das Thema von Renatas Besessenheit, ohne sich davon abzuleiten: Ruprechts Gefühl, das sich nun voll entfaltet hat, findet in Renata keinen Widerpart mehr. Die zweite Hälfte des vierten Aktes gehört Faust und Mephisto, die in einem scherzartigen Intermezzo auftreten. Ruprecht ist nur wenig an der Unterhaltung beteiligt. Nur kurz tauchen seine Themen in der Komposition auf, im fünften Akt kommen sie nicht mehr vor.

Renata ist ins Kloster eingetreten. Der fünfte Akt beschreibt, wie Renata im Kloster Unruhe verbreitet, sich mit Äbtissin und Inquisitor auseinandersetzt, wie sich die Besessenheit unter den Nonnen ausbreitet und Renata schließlich dem Feuertod übergeben wird. Die Komposition des gesamten Aktes ist als kontinuierliches Crescendo bezeichnet worden. Musikalisch ist der Akt weitgehend selbständig. Nur an einzelnen Schlüsselstellen erklingen die Themen Renatas. Das Thema der Besessenheit (3) begleitet das Auftreten des Inquisitors (Ziffer 211). Da das Thema in der gesamten Oper untrennbar mit Renata verbunden ist, wäre es falsch, seine Charakterisierung auf den

²⁰ Die schwüle Erotik der Romanvorlage hat Prokofjew nicht in seine Oper übernommen.

Großinquisitor zu beziehen. Geschildert wird vielmehr die Wirkung, die sein Erscheinen und seine Worte auf Renata ausüben. Es ist ihre innerliche Reaktion, denn äußerlich wirkt sie zunächst ganz anders. Der Großinquisitor bestätigt, daß der Teufel oftmals „die Gestalt von Engeln des Lichtes“ annehme, und fragt Renata, welche Anzeichen es gebe, daß ihre Gesichte nicht vom Teufel seien. Ihre Antwort, daß Madiel sie doch dazu angehalten habe, Gutes zu tun, singt Renata auf das Thema 1 (Ziffer 217). Unter den Nonnen ruft ihre Antwort eine heftige Reaktion hervor. Zwei zeigen die Zeichen der Besessenheit, die anderen beten. Der Großinquisitor versucht mit Beschwörungsformeln den bösen Geist zu bannen. Endlich erreicht er, daß der böse Geist erscheint: Es ist das unschuldige Thema 1, zunächst nur kurz aufscheinend (6 Takte nach Ziffer 247), dann in voller Klarheit (Ziffer 253). Es war also wirklich — wie schon im Romantitel steht — der Teufel, der Renata als Madiel erschienen ist, ihre unschuldige Liebe geweckt und ins Böse gewendet hat (substanzieller Zusammenhang der drei Renata-Themen). Der Aufruhr im Kloster nimmt zu, doch Renata hält an ihrem Glauben an Madiel und ihrer Unschuld fest. „Schuldlos bin ich solcher Sünde, wie du sie nanntest“ beteuert sie wieder zur Melodie von Thema 1 (Ziffer 259). Aber das Thema ist verändert, an die Stelle des Oktavaufschwungs ist eine Quinte getreten, ihre Aussage verliert an Überzeugungskraft. Immer mehr Nonnen erliegen der Besessenheit, auch Renata verfällt in diesen Zustand (Ziffer 279). Musikalisch schließt die Partie an die von Renatas Wahnsinn im ersten Viertel des ersten Aktes an (Ziffer 6). Auch die Welt der Magie und der Dämonen bricht mit Thema 7 musikalisch ins Kloster ein. Daß es tatsächlich Renata ist, die mit ihrer Leidenschaft das Verhängnis heraufbeschwört, bestätigt letztendlich der grelle und apothetische Vortrag von Thema 2 am Schluß der Oper.

Sicher ist es möglich, in künstlerischer Interpretation Prokofjews Oper im Sinne des Regietheaters umzudeuten. Die wissenschaftliche Interpretation allerdings hat primär nach den Absichten des Komponisten und den historischen Zusammenhängen des Werks zu fragen. Unter diesem Aspekt ist Renata keineswegs mit Wozzeck in Verbindung zu bringen, sondern mit Repräsentantinnen der *Femme fatale* auf der Opernbühne des frühen 20. Jahrhunderts: mit Richard Strauss' *Salome* oder Puccinis Schwester *Angelica*. Weibliche Sexualität als Bedrohung des Mannes und Werkzeug des Bösen, dieses Kennzeichen der *Femme fatale* ist ein wesentlicher Zug der Oper Prokofjews. Dies war gerade auch in Verbindung mit Hexenvorstellungen ein Lieblingsthema des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Die Charakterisierung der Oper als spätbürgerlich und „westlich“ ist thematisch ebenso berechtigt wie musikalisch. Die Komposition ist nicht nur hochexpressiv und voll düsterer Bilder, sie treibt auch die Tonalität bis an den Rand der Auflösung. Die Themen Renatas und Ruprechts sind als echte Leitmotive²¹ zu bezeichnen, denn sie kennzeichnen ebenso äußere und innere

²¹ Sie bilden einen Ansatzpunkt für die östliche Theorie der „Intonation“, „komplexe akustische Äußerung menschlicher Bewußtseinsinhalte als klanglich-bildhafter Sinngehalt“, so Eberhard Lippold, *Gegenstand, Methoden und weltanschaulich-philosophische Grundlagen der Musikästhetik*, in: *Handbuch der Musikästhetik*, Leipzig 1979, S. 58. In diesem Zusammenhang wird auch von „Intonationsmotiven“ gesprochen, vgl. Michail Druskin, *Leos Janáček und Sergej Prokofjews Operschaffen (Thesen eines Vortrages)*, in: *Colloquium Leoš Janáček et Musica Europaea*. Brno 1968, Brünn 1970, S. 220.

Vorgänge wie sie symphonischer Verarbeitungstechnik unterliegen. Eben diese Beschaffenheit veranlaßte Prokofjew ja nach seinen eigenen Worten dazu, das musikalische Material nicht zu einer Suite, sondern zu einer Symphonie zu verarbeiten. Aus dieser Aussage spricht übrigens nicht zuletzt eine für ihre Zeit (1927/28) recht traditionelle Auffassung vom Wesen der Symphonie.

*

Die *Dritte Symphonie* ist 1928 entstanden. Sie wurde am 18. März 1929 in Brüssel unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt. Am 17. Mai desselben Jahres erklang sie in Paris unter Pierre Monteux. In der Sowjetunion wurde die Symphonie begeistert aufgenommen und gehörte trotz der ideologischen Vorbehalte zu Lebzeiten des Komponisten zu seinen meist aufgeführten Werken²². Obgleich sich Prokofjew ausdrücklich gegen die Benennung der *Dritten Symphonie* nach der Oper *Der feurige Engel* gewandt hat, ist sie doch im Anschluß an die Oper interpretiert worden²³. Ohne über Sinn und Berechtigung solcher Auslegungen zu reflektieren, sei im Folgenden versucht, die Komposition Prokofjews gemäß seinen eigenen Äußerungen zu verstehen. Die beiden einschlägigen Stellen seien hier vollständig zitiert:

„Im Frühjahr fand in Paris eine Konzertaufführung mit Teilen aus dem »Feurigen Engel« statt. Sie wurden gut aufgenommen, und ich bedauerte, daß die Oper nicht inszeniert wurde und das ganze Material somit herumlag. Eine Suite zusammenstellen? Bei dem Gedanken wurde mir klar, daß eine der Zwischenaktmusiken die Verarbeitung der im vorhergehenden Bilde gebrachten Themen bildete. Das konnte den Kern einer Sinfonie ergeben. Beim Probieren erkannte ich, daß sich diese Themen sehr willig in die Exposition eines Sonatentallegros einfügten. Nachdem ich die Exposition und die Durchführung hatte, fand ich in den anderen Akten dieselben Themen, anders gefaßt und für die Reprise geeignet. Von hier aus entstand der Plan des ersten Satzes der Sinfonie wie von selbst. Für das Scherzo und das Andante ergaben sich die Themen gleichfalls mühelos; wegen des Finales schwankte ich einige Zeit. Mit der endgültigen Formgebung, dem Glätten der Nähte und mit der Instrumentierung verging dagegen sehr viel Zeit. Die so entstandene dritte Sinfonie halte ich jedoch für eine meiner wesentlichsten Kompositionen. Ich habe es nicht gern, wenn sie die »Sinfonie des

²² Vgl. Prokofjew, *Dokumente*, S. 5, 269, 541, 579, 600. Ebda., S. 435f., ist ein Bekenntnis Swjatoslaw Richters zu Prokofjew wiedergegeben, das besonders eindrucksvoll ist. Offenbar war Richter die Existenz der Oper und ihre Beziehung zur Symphonie nicht bekannt: „Einen der stärksten Eindrücke hatte ich von einer Aufführung seiner Dritten Sinfonie im Jahre 1939, wo er dirigierte. Nichts Ähnliches hatte ich im Leben beim Hören von Musik empfunden. Sie wirkte auf mich wie ein Weltuntergang. Prokofjew wendet in der Sinfonie überaus intensive Ausdrucksmittel an. Im dritten Satz, dem Scherzo, spielen die Streicher eine abgehackte Figur, die geradezu fliegt, wie Rußflocken, als brenne etwas in der Luft. Der letzte Satz beginnt im Charakter eines Trauermarsches — grandiose Massen türmen sich auf und stürzen zusammen — eben ein ‚Weltuntergang‘; nach einiger Beruhigung beginnt alles mit doppelter Gewalt und Grabesgeläut von neuem. Ich saß da und wußte nicht, was aus mir wird“.

²³ Eine Interpretation im Sinne des „Ideengehalts der Oper“, einer Anklage von Inquisition und Faschismus, formuliert Heinz Alfred Brockhaus, *Sergei Prokofjew. Biographie*, Leipzig 1964, S. 87f. Auch Robert Layton, *Serge Prokofiev (1891–1953)*, in: *The Symphony*, Bd. 2: *Mahler to the Present Day*, hrsg. v. Robert Simpson, Trowbridge-London 1972, S. 166ff., stellt den Bezug zur Oper her, obgleich er auf Prokofjews Vorbehalte verweist.

Feurigen Engels« genannt wird. Das hauptsächlich thematische Material wurde vielmehr unabhängig vom »Feurigen Engel« komponiert. Als es in die Oper einging, nahm es natürlicherweise die Färbung vom Stoff an, die es beim Übergang von der Oper zur Sinfonie meiner Meinung nach wieder verlor, so daß ich möchte, der Hörer nähme die dritte Sinfonie einfach als Sinfonie ohne jede gegenständliche Vorstellung“²⁴.

„Für unangebracht halte ich die Bezeichnung meiner dritten Sinfonie als Programmmusik im Zusammenhang damit, daß ich für die Sinfonie Themen aus der Oper »Der feurige Engel« [...] entnahm. In Wirklichkeit waren die wichtigsten für den »Feurigen Engel« komponierten Themen von mir noch vor Beginn der Arbeit an der Oper für eine Sinfonie bestimmt. Als ich sie dann für die dritte Sinfonie verwandte, kehrten sie lediglich in den Schoß sinfonischer Musik zurück, ohne für mich persönlich irgendeinen Beigeschmack von ihrer zeitweiligen Berührung mit einem Opernstoff erhalten zu haben“²⁵.

Die als zweite zitierte Äußerung ist besonders wichtig, da sie 1933, also nicht lange nach der Komposition der Sinfonie, niedergeschrieben wurde. Die analogen Bemerkungen in der Autobiographie stimmen inhaltlich überein, während andere Aussagen einer Überprüfung am Werk nicht standhalten. Die Zusammenstellung der Themen für Exposition und Reprise des ersten Satzes etwa entspricht nicht Prokofjews Angaben. Auch hat Prokofjew bei der Opernkomposition wohl nicht so viel Material dem Plan eines symphonischen Werks entnommen, wie es seine Andeutung suggerieren möchte. Seiner Autobiographie ist zu entnehmen, daß er ein „weißes Quartett“ komponieren wollte, „das heißt ein absolut diatonisches Streichquartett“. Er verwandte das Material, da er „eine gewisse Eintönigkeit“ befürchtete, dann zum Teil in seinem dritten Klavierkonzert, zum Teil in der Oper: „Das Seitenthema wurde zum Thema der Renata im »Feurigen Engel«; das Hauptthema wurde zur Charakterisierung des Klosters, in das Renata geriet, verwandt [...]“²⁶.

Die folgende Übersicht zeigt die in Oper und Symphonie übereinstimmenden Partien. Weitgehend stimmt bei den Übernahmen der kompositorische Satz überein, die Instrumentierung seltener. Gelegentlich sind einzelne Takte ausgelassen, die in der Oper ohne eigenständige kompositorische Ausbildung die Singstimmen stützen (vgl. Abbildung 2).

Die Zwischenaktmusik, die nach Prokofjews Aussage den Anstoß zur Symphoniekomposition gab, ist der Zweikampf zwischen Ruprecht und Heinrich aus dem dritten Aufzug der Oper. Sie bildet die Durchführung des ersten Satzes der Symphonie in Sonatenhauptsatzform. Die Themen 1, 3 und 4 werden verarbeitet, obgleich die beiden letzteren nicht zu den beherrschenden der Exposition gehören. Thema 3 bildet die Einleitung in der Gestalt, in der es in der Oper mit Ruprechts doch sehr beherrschendem Gesang *Libera me Domini de morte aeterna* erscheint, Thema 4 den Schluß des zweiten Themenkomplexes. Renatas Erzählung mit dem breit ausgespielten Thema 1 wird als

²⁴ *Autobiographie*, S. 165f.

²⁵ *Notizen*, in: *Sowjetskaja Musyka*, 1933, S. 99, zitiert nach *Schriften*, S. 198.

²⁶ *Autobiographie*, S. 156.

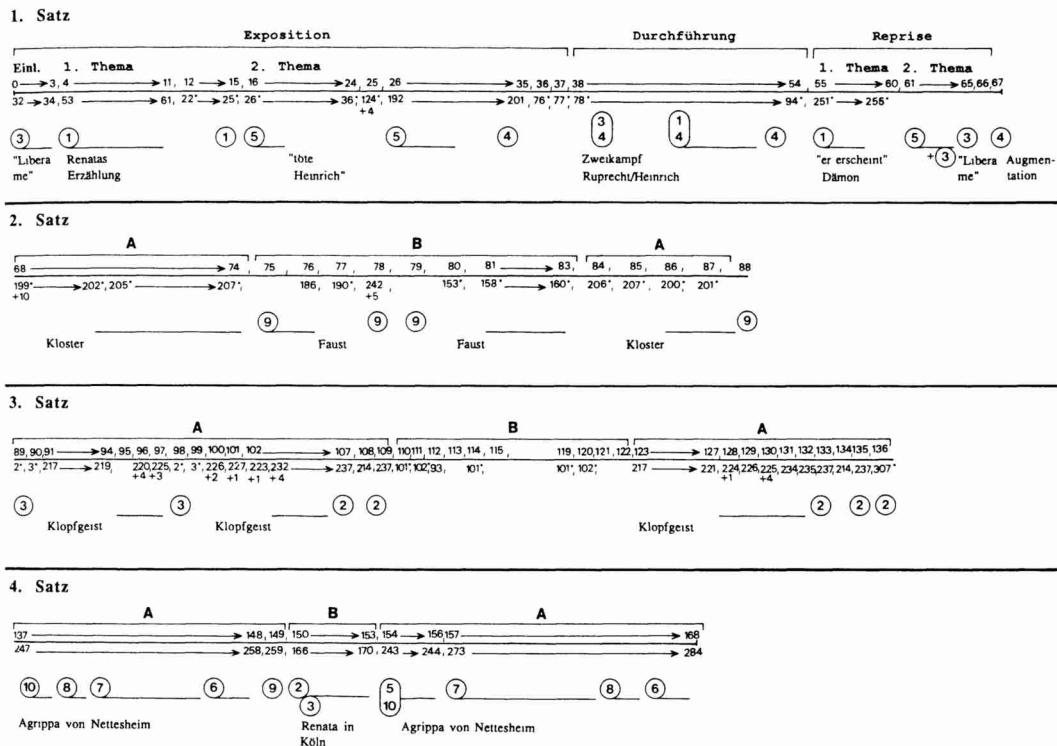


Abbildung 2: Themenverteilung in der Symphonie im Vergleich zur Oper (Zahlen mit * sind die Partiturziffern des 3.—5. Aufzuges der Oper)

erstes Thema des Sonatenhauptsatzes übernommen, es ist in der Durchführung angemessen vertreten. Den Seitensatz bildet Thema 5 mit einer längeren Passage aus dem dritten Aufzug der Oper, der das Thema ruhig exponiert, und einer aus dem zweiten Aufzug, der schon verarbeitenden Charakter hat. Letzterer schließt mit Thema 4, das aber nur kurz anklingt, sich erst in der anschließenden Durchführung breiter entfaltet, ja zum wichtigsten Element der Durchführung wird. Die Reprise des ersten Themas (1) ist dem fünften Aufzug der Oper entnommen, wo die Passage das geheimnisvolle Erscheinen des bösen Geistes darstellt. Das zweite Thema (5) kommt in der Reprise in ganz neuer Gestalt, es wird mit Thema 3 gekoppelt, mit dem parallel zur Einleitung („Libera me“) der Satz ausklingt. Ganz am Schluß erscheint Thema 4 in Augmentation. Die Entsprechungen zwischen der Bedeutung der Partien in der Oper und ihrer Funktion im Sonatenhauptsatz sind deutlich zu erkennen, und Prokofjews Äußerungen lassen sich klar und deutlich begreifen: Die konkreten Inhalte der Oper sind in der Symphonie verschwunden, der allgemeine Charakter der Musik aber bleibt erhalten und erfüllt die Bedingungen des symphonischen Prozesses. Die Themen Renatas und Ruprechts bilden die beiden kontrastierenden Themenkomplexe, wobei Renata das aktive Moment des ersten, Ruprecht das lyrische des zweiten vertritt. „Männlich“

und „weiblich“ der traditionellen Auffassung sind geradezu vertauscht. Die Zuordnung kommt aber dem Charakter der Opernfiguren entgegen. Die Auffassung der Durchführung als Kampf der exponierten Themen entspricht ganz plastischen herkömmlichen Vorstellungen ebenso deutlich wie die Inszenierung der Reprise als mystische Erscheinung.

Der zweite, langsame Satz hat — wie die beiden folgenden Sätze übrigens auch — die dreiteilige Form ABA (die Wiederaufnahme von A freilich in stark variiertes Form). Den Rahmen bildet die Komposition, die am Anfang des fünften Aufzuges die Sphäre des Klosters umschreibt. Der mittlere Teil fügt sich aus kleineren Abschnitten mit einem Thema der Magie (9) und mit der zu den weisen Worten des Doktor Faust gesetzten Musik zusammen. Alle Teile drücken Ruhe und Besinnlichkeit aus, allenfalls das Thema der Magie bringt eine gewisse unbestimmte Spannung in den Satz. Das ursprünglich verbindende Element der Stücke ist eine weltentrückte, überirdische Weisheit. Zwar gilt sie nur beschränkt für die Magie (zu denken ist etwa an die Wahrsagerin im ersten Aufzug der Oper), sicher aber für die Religion und einen Faust, der in Prokofjews von der Rezeption des 19. Jahrhunderts bestimmten Darstellung geradezu sakrale Züge annimmt.

Aufgeregtheit und Leidenschaft im Sinne von Scherzo bzw. Tanzsatz sind die Charaktere des dritten Satzes. Der Mittelteil ist ruhiger als die hektischen Außenteile, er besitzt einen rhythmisch betonten, tänzerisch ausgestalteten $3/4$ -Takt und stammt aus der Szene nach dem Zweikampf, in der Renata ihre Liebe zu Ruprecht offenbart. Die Partie des Klopfeistes aus dem zweiten Aufzug der Oper bestimmt die anderen, scherzoartigen Partien des Satzes. Sie werden ergänzt von Verarbeitungen der Themen 2 und 3, die Situationen höchster Erregung entnommen sind. Der Schluß des Satzes etwa entspricht genau dem Schluß der Oper.

Der Finalsatz stammt ganz aus dem zweiten Aufzug der Oper. Er wird bestimmt durch die Szene des Agrippa von Nettesheim und die zugehörigen Themen der Magie. Der kurze Mittelteil enthält die ruhige Verarbeitung der Themen 2 und 3 vom Anfang des Aufzuges.

Wie im ersten, so ist auch in den drei folgenden Sätzen zu beobachten, wie Prokofjew der Oper Passagen entnimmt, die in ihrem allgemeinen Charakter, ihrem Ausdruck, dem Satztypus entgegenkommen. Die Abfolge der Stücke, die Form, ist in der Symphonie von der in der Oper ganz verschieden. Die geschlossenste Übernahme geschieht noch im vierten Satz, aber auch hier hat Prokofjew den Mittelteil vom anderen Ende des Aufzuges herangezogen, einen Teil der Agrippa-Szene ausgelassen. Eine geschlossene symphonische Form gibt es in der Oper nicht²⁷. Vielmehr ist die inhaltlich bedingte schrittweise Entwicklung des Themas von Ruprechts Liebe (5), das sich im Laufe der ersten drei Aufzüge erst konsolidiert, dem symphonischen Prinzip, das Thema zuerst vorzustellen und erst im Anschluß daran zu verarbeiten, geradezu gegenläufig. Deshalb ist das zweite Thema in der Exposition des ersten Satzes zuerst eine Passage des dritten

²⁷ Behauptungen, der Anfang der Oper habe die Form des Sonatenhauptsatzes, sind haltlos.

Aufzugs, dann erst eine frühere des zweiten. Die zweite, obgleich in der Oper früher, weist einen fortgeschritteneren Verarbeitungsgrad auf.

Bei allen Unterschieden in der formalen Anordnung stimmt doch der musikalische Satz in Oper und Symphonie fast vollständig überein. Selbst die wenigen Passagen, die Prokofjew in der Symphonie neu hinzukomponiert hat, verwenden musikalisches Material der Oper. Damit bietet Prokofjew geradezu ein Musterbeispiel dafür, wie wenig ihn als Komponisten die theoretische Diskussion tangiert, ob nun Inhalt oder Form als bestimmendes Kompositionsprinzip zu gelten habe. Dies war in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts vor allem in Deutschland eine heftig umstrittene Prinzipienfrage, verbunden mit den Namen Hugo Goldschmidt und Arnold Schering, Hans Pfitzner und Paul Bekker; in der Sowjetunion gewann sie politische Dimensionen. Schon im alten Rußland war die inhaltsästhetische Position Liszts und der „Neudeutschen Schule“ sehr verbreitet gewesen. Diese Tradition setzte sich in der Sowjetunion etwa durch das Buch *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler* von Paul Bekker, 1926 ins Russische übersetzt, fort. Oper und Symphonie galten als die wichtigsten musikalischen Gattungen. Die Vorstellungen von der Gattung Symphonie waren geprägt durch Beethoven und die Auffassung seiner Werke als Ideenmusik. Nicht nur der einflußreiche Boris Assafjew vertrat eine solche Auffassung, sie war auch in jeder Phase der Entwicklung Bestandteil der einfachen und prägnanten Parteidoktrin. Viersätzig hatte die Symphonie zu sein und der Thematik ‚Durch Kampf zum Sieg‘ im Sinne des sozialistischen Realismus zu folgen²⁸. Der Terminus „Formalismus“ wurde denn auch in der Parteikästhetik nicht nur im engen Wortsinn, wie er auch in der *Großen Sowjetenzyklopädie* definiert ist, als „künstliche Loslösung der Form vom Inhalt“²⁹ verstanden, sondern in weiterer Auslegung als Gegensatz zu der erwünschten Widerspiegelung der Realität aus Parteisicht und der erwarteten Verständlichkeit bei einem möglichst breiten Publikum ganz allgemein³⁰. Nur so ist verständlich, warum Oper und Symphonie Prokofjews dem Verdikt des Formalismus verfielen: Die Oper ist nach inhaltlichen Gesichtspunkten komponiert, sie bietet der Intonationstheorie zahlreiche Ansatzpunkte. Der Inhalt selbst aber entspricht nicht der Theorie des Sozialistischen Realismus, er läßt sich ihr nur gewaltsam anpassen. Dazu kommt, daß die rezitativische Deklamation der Singstimmen die Forderung nach ausgeprägter Kantilene nicht erfüllt³¹. Prokofjew muß dies bewußt gewesen sein, denn er hat, soweit bekannt, nicht versucht, die Oper in der Sowjetunion aufzuführen. Es ist auch nicht auszuschließen, daß er des problematischen Inhalts wegen die Symphonie von der Identifikation mit der Oper freizuhalten suchte, obgleich die Veranlassung dazu im Jahre 1933 noch nicht so nachdrücklich war wie später. Zudem läßt sich die Symphonie nicht programmatisch im Sinne eines Handlungsablaufs deuten, allenfalls im Sinne einzelner Charakterbilder. Durch die Wendung zur formalen Begründung geriet Prokofjew allerdings in die Richtung einer

²⁸ Vgl. Karen Kopp, *Form und Gehalt der Symphonien Dmitrij Schostakowitschs*, maschr., Diss. Bonn 1988, S. 21 ff.

²⁹ Detlef Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, Laaber 1980, S. 13.

³⁰ Vgl. Kopp, S. 69.

³¹ Vgl. Karl Laux, *Die Musik in Rußland und der Sowjetunion*, Berlin 1958, S. 416.

formbestimmten, selbstgenügsamen Auffassung, die der Parteikritik unterlag, obgleich die äußere Gestalt der Symphonie den offiziellen Vorstellungen durchaus entsprach. Dazu ist besonders die dramatische Grundhaltung der Symphonie zu zählen, wie sie offiziell begrüßt wurde und im vorliegenden Falle durch die Entstehungsgeschichte eindeutig belegt ist. Die ‚Rettung‘ beider Stücke für den Sozialistischen Realismus war denn auch durch entsprechende Interpretation möglich.

Für Prokofjew waren solche Überlegungen beim Kompositionsprozeß allem Anschein nach gänzlich unwichtig. Zwar konnte er zwangsläufig die gesamte Diskussion, aber die ästhetischen Maximen hatten für ihn als Komponisten offenbar keine Geltung. Dadurch beweist er nicht nur eine Unabhängigkeit von politischer Einflußnahme, die Versuche der Vereinnahmung unnütz und unbegründet erscheinen lassen, er verweist auch darauf, wie wenig zutreffend eine Geschichtsschreibung ist, die sich solche Prinzipien zur Grundlage macht. Denn sie müßte bei identischem musikalischem Material ganz gegensätzliche Urteile über die beiden hier besprochenen Werke Prokofjews fällen. Ob es sich bei den beiden Werken um gelungene Kunstwerke handelt oder nicht, entscheidet keine offizielle Kontrollinstanz, sondern ist eine Frage der Kompositionsprinzipien, der jeweiligen Erfüllung und Ausarbeitung einer selbstgewählten Aufgabe und ist Ergebnis ihres historischen Wirkungsprozesses.

Franz Schuberts Heinelied „Ihr Bild“

von Wolf-Dieter Seiffert, Fraunberg

Rudolph Bockholdt zum 60. Geburtstag

Das Gedicht *Ich stand in dunkeln Träumen* gehört zu den am häufigsten vertonten Texten Heinrich Heines¹. In Franz Schuberts Lied *Ihr Bild* (D 957/9) tritt es uns als knappe, nur 36 Takte umfassende musikalische Schöpfung entgegen, die zu den tiefgründigsten Liedkompositionen zu zählen ist, befremdend und unmittelbar ansprechend zugleich. Nicht zufällig beschäftigt sich die Musikwissenschaft immer wieder mit diesem 1829 postum veröffentlichten Lied aus dem *Schwanengesang*, wobei stets die außerordentliche Schlichtheit und großartige Ökonomie der kompositorischen Mittel betont wird. Über eher beiläufige Erwähnungen in Untersuchungen zu Schuberts Liedschaffen im allgemeinen und zum *Schwanengesang* im besonderen

¹ Ernst Challier, *Grosser Lieder-Katalog*, Berlin 1885ff., Nachdr. Wiesbaden 1979; dort werden 69 Vertonungen dieses Gedichts angegeben, aus denen neben Schuberts auch Hugo Wolfs Vertonung (aus: *Liederstrauß*, 1878) hervorzuheben ist; vgl. auch Walter A. Berendsohn, *Heines „Buch der Lieder“*. *Struktur- und Stilstudie*, in: *Heine-Jahrbuch* 1 (1962), S. 30.