

Robert Braunmüller

## STAATS-THEATER. PROKOF'EVS OPER *VOJNA I MIR*

Wegen ihrer „subjektivistisch-experimentierenden Musik“ hätten Sergej Prokof'evs neuere Oper wie *Semen Kotko* oder *Vojna i mir* beim Publikum keinerlei Anklang gefunden, behauptete 1950 die Zeitschrift *Theater der Zeit* in einem Artikel über neuere sowjetische Opern.<sup>1</sup> Die deutschen Komponisten wurden aufgefordert, die Werke von Dmitrij Kabalevskij, Marian Koval' und Lev Knipper zum Vorbild einer deutschen Nationaloper über den Bauernkrieg zu nehmen, die freilich niemals komponiert wurde. Die nach den sozialistisch-realistischen Rezepten entstandenen Bühnenwerke aus der Sowjetunion der vierziger Jahre, die auch in der DDR kaum gespielt wurden, sind heute Fußnoten der Operngeschichte. Prokof'evs monumentale Tolstoj-Vertonung blieb die einzige russische Oper dieser Zeit, die ins internationale Repertoire aufgenommen wurde, auch wenn sie wegen ihrer Länge und der großen Zahl von 65 solistischen Rollen selten gespielt wird.<sup>2</sup> Obwohl die Uraufführung des zweiten Teils von *Vojna i mir* nach dem berüchtigten Beschluß des ZK der KPdSU gegen „Formalismus in der sowjetischen Musik“ zu Lebzeiten des Komponisten nicht mehr stattfinden konnte, bleibt heute ein schaler Beigeschmack von sozialistischem Realismus zurück. Prokof'evs Musik macht durch Chöre und Arien eine ungebrochene Kontinuität der russischen Operntradition des 19. Jahrhunderts glauben, wörtliche Zitate aus dem Roman Tolstoj's suggerieren Treue zur literarischen Vorlage. Zugleich versucht die Dramaturgie von *Vojna i mir* ästhetische Strategien der Avantgarde in den Stalinismus hinüberzuretten. Alle diese kaum vereinbaren Traditionen werden jedoch radikal umgedeutet und so weitgehend verändert, so daß von ihnen nur mehr eine die äußere Hülle bleibt – ein Verfahren, das für die sowjetische Kultur der vierziger Jahre, so scheint es, typisch ist.

Prokof'ev, der das Libretto von *Vojna i mir* gemeinsam mit seiner zweiten Frau Mira Mendel'son selbst verfaßte, verzichtete auf einen stringenten drama-

<sup>1</sup> Karl Schönewolf, „Die sowjetische Oper und ihr Gesicht“, *Theater der Zeit*, 2, 1950, 24.

<sup>2</sup> Zum opernhistorischen Umfeld vgl. Dorothea Redepenning „...volkstümlich nach Form und Inhalt'...“, Udo Bernbach (Hg.), *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, Stuttgart/Weimar 2000. Zu Prokof'evs Opern vgl. Harlow Loomis Robinson, *The Operas of Sergei Prokofiev and Their Russian Literary Sources*, Berkeley 1980, Harlow Loomis Robinson, *Sergei Prokofiev. A Biography*, London 1987 sowie die Beiträge von Richard Taruskin in *The New Grove Dictionary of Opera*, hg. von Stanley Sadie, London/New York 1992.

tischen Zusammenhang im herkömmlichen Sinn und versuchte, die Erzählstrategie von Tolstojs Roman, der ausschnitthafte Episoden zu einem umfassenden historischen Panorama bündelt, in der Bühnenfassung zu bewahren. Die ersten sieben Bilder erzählen in enger Anlehnung an die entsprechenden Abschnitte des Romans Stationen der Beziehung zwischen Andrej und Nataša. Der zweite Teil der Oper konzentriert sich auf die Schlacht bei Borodino, den Brand Moskaus und die Niederlage Napoleons. In diesen Bildern sind – abgesehen vom Kriegsrat in Fili und der Szene von Andrejs Tod – jeweils mehrere Abschnitte des Romans zusammengezogen. Das vorletzte Bild beschließt mit der Versöhnung zwischen Andrej und Nataša die im ersten Teil exponierte Liebeshandlung, das Finale die politisch-historische Ebene mit der Befreiung Pierres und dem russischen Triumph über Napoleons Grande Armée.

Daß Prokof'ev sich in den vierziger Jahren einem unangreifbaren literarischen Klassiker zuwandte, darf man nicht als Rückzug aus der politischen Aktualität nach den schlechten Erfahrungen mit *Semen Kotko* mißverstehen. Der Stoff und die spezifische Umarbeitung des Romans zum Libretto steht in enger Beziehung zur Konstruktion eines sowjetpatriotischen Staatsbewußtsein Ende der dreißiger Jahre, die eine Aufwertung der großrussisch-nationalen Tradition und Geschichte mit sich brachte. Der Zeitpunkt für eine Vertonung von Tolstojs Roman war scheinbar günstig gewählt: Mitte der dreißiger Jahre setzte in der sowjetischen Geschichtsschreibung eine Neubewertung des Vaterländischen Kriegs von 1812 ein. Die russische Verteidigungsstrategie gegen Napoleon und insbesondere die Rolle Kutuzovs wurde von der Geschichtsschreibung seit jeher kontrovers beurteilt, und die jeweilige Position verrät oft mehr über den Autor als über die historische Wahrheit. Radikal-marxistische Historiker der Schule von M.N. Pokrovskij interpretierten während der zwanziger Jahre den Rußlandfeldzug Napoleons als wirtschaftlich bedingten Handelskrieg, bei dem die russische Armee und ihre Heerführer eine wenig ruhmreiche Rolle gespielt habe; andere rechtfertigten den französischen Angriff sogar als Präventivkrieg.<sup>3</sup> Stalin rehabilitierte 1934 die Begriffe „Heimat“ und „Vaterland“, und 1939 deutete die Große Sowjet-Enzyklopädie die Katastrophe der Grande Armée wieder als Folge eines nationalen Befreiungskampfs gegen die Invasoren.

In den späten dreißiger und frühen vierziger Jahren wurde der heldenhafte Kampf des russischen Volks gegen fremde Eroberer ein beliebtes Thema wissenschaftlicher und populärer Veröffentlichungen. Eisensteins *Aleksandr-Nevskij*-Film, dessen Musik Prokof'ev komponierte, ist dafür das prominenteste Beispiel. Falls Prokof'ev gehofft hatte, mit Hilfe des patriotischen Stoffs und einer unangreifbaren literarischen Vorlage Angriffe sozialistisch-realistischer Kritiker bereits im Vorfeld abwehren zu können, dann verspekulierte er sich

<sup>3</sup> Vgl. Cyril Edwin Black (Ed.), *Rewriting Russian History. Soviet Interpretations of Russia's Past*, New York 1956, Erwin Oberländer, *Sowjetpatriotismus und Geschichte*, Köln 1967.

gründlich. Die Entstehungsgeschichte von *Vojna i mir* ähnelt in manchem der von Eisensteins *Ivan Groznyj*-Film, für den Prokof'ev zur gleichen Zeit die Musik schrieb; sie war der Versuch, abwechselnd durch Kürzung und Erweiterung der Oper kulturpolitischen Auflagen in vorausweisendem Gehorsam zuzukommen. Im April 1941 skizzierten Mira Mendelsohn und Prokof'ev ein erstes Szenarium. Durch den deutschen Überfall auf die Sowjetunion erhielt das Opernprojekt plötzlich eine ungeahnte patriotische Brisanz. Es fügte sich ideal in Stalins propagandistischen Rückgriff auf die militärische Tradition der zaristischen Armee, der in seiner Rede vom 7. November 1941 die Helden der russischen Geschichte von *Aleksandr Nevskij* bis Kutuzov beschwor, um den Widerstandswillen der schwer bedrängten Roten Armee zu stärken.

Die erste Fassung von *Vojna i mir* war schon 1942 im Klavierauszug abgeschlossen. Das Moskauer Bol'soj-Theater plante für 1943 die Uraufführung. Sergej Ejzenštejn, der Prokof'ev bei der Entstehung des Librettos dramaturgisch beraten hatte, sollte sie inszenieren. Die Premiere kam jedoch nicht zustande, da der Chefdirigent Samuil Samosud wegen seines unpatriotischen Spielplans entlassen wurde. In der Folgezeit bemühte sich Prokof'ev, den Auflagen des Allunionskomitee für Kunstangelegenheiten nachzukommen und durch Erweiterung der Kriegs-Szenen die patriotischen und heroischen Momente des Stoffs zu weiter auszubauen. 1946 wurden die ersten acht Bilder im Leningrader Malyj-Theater mit großem Erfolg unter Samosud uraufgeführt. Nach der antiformalistischen ZK-Entschießung von 1948, die neben Šostakovič und anderen auch Prokof'ev scharf angriff, kam zu Lebzeiten des Komponisten, der 1953 am gleichen Tag wie Stalin starb, in Rußland keine Aufführung zustande. Die erste einigermaßen vollständige Inszenierung der Oper erfolgte 1953 außerhalb der Sowjetunion beim Festival „Maggio Musicale“ in Florenz; die definitive Fassung mit allen komponierten Bildern wurde erst 1959 in Moskau gezeigt.<sup>4</sup>

Der Komponist hielt die Fassung von 1942 ohne Zweifel für abgeschlossen. Sie knüpfte ähnlich wie seine in der Dostoevskij-Vertonung *Igrok* (1915-17) und die Oper *Ognennyj angel* (1924) an die musikalische Dramaturgie der „opéra dialogué“ an, die mit Dragomyšskijs *Kamennyj gost* (1868) und Musorgskijs *Zemlja* (1868) initiiert, jedoch kaum weitergeführt worden waren. In Gegnerschaft zur italienischen und französischen Affekt-Oper verzichteten die russischen Komponisten des „Mächtigen Häufleins“ auf musikalische Nummern und Ensembles. Sie ersetzten sie durch einen neuartigen Stil der melodisch-ariosen Deklamation, die ganz vom sprachlichen Wort ausging. Musorgskij und Dargomyšskij hatten dabei erstmals in der Geschichte der Oper literarische Texte ohne vorherige librettistische Bearbeitung vertont. Wie seine Vorbilder aus dem 19. Jahrhundert behielt auch Prokof'ev die Dialoge der Vorlage

<sup>4</sup> Zur Entstehung vgl. Malcolm H. Brown, „Prokofiev's *War and Peace*: A Chronicle“, *The Musical Quarterly*, Vol. LXIII, 3, 1977, 297 ff.

weitgehend bei und untermalte das arios-deklamatorische Gesangspartien mit einer sinfonischen Orchesterbegleitung. Die älteste Schicht von *Vojna i mir* komponierte Prokofjew bis 1942 im Stil der „opéra dialogué“. Sie wurde jedoch in der Folgezeit durch den Versuch überformt, eine sowjetpatriotische Nationaloper zu schaffen, die in übersteigerter Form die gegensätzlichsten stilistischen Tendenzen der russischen Oper des 19. Jahrhunderts in sich vereint. In den nach 1945 überarbeiteten Passagen dominieren geschlossene Nummern und traditionelle Arien, deren Text und Musik teilweise bewußt auf bestimmte Vorbilder anspielt. Kutuzov singt Arien im Stil von Borodin oder Glinka, das Bild mit dem Brand Moskaus verweist durch ein auffälliges musikalisches Zitat auf die Chorszenen in *Boris Godunov*, der Text des Duets zwischen Sonja und Nataša im ersten Bild zitiert ein Gedicht von W.A. Shukowski, das bereits Čajkovskij in seiner Oper *Pique Dame* verwendet hatte und die große Ballszene des 2. Bildes beschwört die musikalische Welt von *Eugen Onegin* herauf.

Ähnlich wie die stalinistischen Architekten, die in den dreißiger und vierziger Jahren den Klassizismus wieder aufleben ließen, unternahm Prokof'ev mit *Vojna i mir* den späten Versuch, mitten im 20. Jahrhundert eine typische Oper des 19. Jahrhunderts zu komponieren. Der Vergleich mit den überlieferten Gattungstypen des musikalischen Theaters ist aufschlußreich und zeigt zugleich die Grenzen dieses ambitionierten Unternehmens.<sup>5</sup> Die Dramaturgie der Oper kombiniert das private Schicksal fiktionaler Figuren mit einer historisch-politischen Handlung. *Vojna i mir* steht damit in der Nachfolge der Grand Opéra, der großen historischen Oper des 19. Jahrhunderts, wie sie um 1820 unter dem Einfluß der historischen Romane Walter Scotts in Frankreich entstand.<sup>6</sup> Die stilbildenden Werke der Gattung waren Daniel François Esprit Aubers *La Muette di Portici* (1828) und Giacomo Meyerbeers *Les Huguenots* (1836). Im frühen 20. Jahrhundert waren diese Werke weitgehend aus den Spielplänen verschwunden, doch ihre Theaterästhetik überwinterte im historischen Kino. Wie die Komponisten der Grand Opéra mobilisierte Prokof'ev alle Theatermittel, um ein charakteristisches Bild der Vergangenheit in seiner gesellschaftlichen Totalität auf der Opernbühne heraufzubeschwören. Nataša, Andrej und Pierre handeln auf der Bühne als imaginäre Zeitgenossen, die für den Zuschauer ein Identifikationspotential bereitstellen. Die Massenszenen des zweiten Teils von *Vojna i mir* folgen überwiegend der für die Grand Opéra charakteristischen Dramaturgie des Tableaux, bei der nicht der dramatische Dialog, sondern die szenisch-musikalische Bildwirkung im Mittelpunkt steht. Selbst das obligatorische Lokalkolorit fehlt nicht: Der Walzer – in Anspielung auf die Opern

<sup>5</sup> Vgl. Sieghart Döhring, „Prokofjews *Woina i mir* und die Tradition der historischen Oper“, *Bericht über das internationale Symposium „Sergej Prokofjew – Aspekte seines Werks und der Biographie“*, hg. von K.W. Niemöller, Regensburg 1992.

<sup>6</sup> Zur Grand Opéra vgl. Anselm Gerhard, *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992.

Čajkovskijs – charakterisiert die Welt des Adels, und in den Kriegsszenen des zweiten Teils werden, wenigstens im Text, authentische Chöre und Lieder von 1812 zitiert.

Als repräsentative musikdramatische Gattung des 19. Jahrhunderts beeinflußte die Grand Opéra auch viele bedeutende russische Opern des 19. Jahrhunderts.<sup>7</sup> Michail Glinkas Oper *Žizn' za carja* (1836), das Schlüsselwerk der russischen Operngeschichte, ist mit seinen für die Grand Opéra typischen Kontrastszenen ein Beispiel für die Rezeption der Gattung außerhalb von Paris. Dieses Werk, das von der Rettung des ersten Romanov-Zaren durch das Opfer des Bauern Ivan Susanin handelt und mit dem mit der im 19. Jahrhundert regelmäßig die Spielzeit der Petersburger Hofoper eröffnet wurde, nahm das Moskauer Bol'šoj-Theater im Zuge der Rückbesinnung auf großrussisch-nationale Traditionen unter dem neuen Titel *Ivan Susanin* 1936 mit geänderten Text wieder in den Spielplan auf. Da mit Ausnahme eines kurzen Zeitraums zwischen 1882 und 1917 der Opernbetrieb in Rußland stets eine ausschließlich staatliche Einrichtung war, spiegelten russische Opern auch schon vor der stalinistischen Kulturpolitik das jeweils offizielle Geschichtsbild. Dissidente Opern wie Rimskij-Korsakovs *Zolotoj petušok* (1907) sind die seltene Ausnahme. Glinkas *Žizn' za carja* entstand bezeichnenderweise 1836 zu einem Zeitpunkt, als das Polizeiregime Nikolaus' I. einen volksverbundenen Patriotismus künstlich erzeugen wollte, und Rimskij-Korsakovs *Pskovitjanka* (1873-1895) stellt Ivan Groznyj nicht nur als liebevollen Vater dar, sondern rechtfertigt auch in Anlehnung an das Geschichtsbild zeitgenössischer liberaler Historiker die Liquidierung der städtischen Freiheiten in Novgorod und Pskov als politisch notwendige Grausamkeit.

Das auffallendste Indiz für Prokof'evs Rückbesinnung auf die Tradition ist die Komposition einer Ouvertüre, auf die Komponisten des 20. Jahrhunderts ansonsten verzichteten. In *Vojna i mir* nimmt sie, noch bevor das Geschehen auf der Bühne beginnt, eine Hierarchisierung der Handlungsebenen vor. Den lyrische Mittelteil der Ouvertüre mit den Personalmotiven Andrejs, Natašas und Pierres umrahmen zwei pathetische Abschnitte mit Themen Kutuzovs.<sup>8</sup> Der Feldmarschall wird damit zur Hauptfigur, ehe sich der Vorhang überhaupt öffnet. Als Alternative zur Ouvertüre oder als Einleitung zum zweiten Teil der Oper vor dem achten Bild kann das „Epigraph“ gespielt werden, ein bombastischer Chorsatz von fünf Minuten Länge im Dauer-Fortissimo, dessen Text und Musik ans nationalistische Pathos der *Aleksandr-Nevskij*-Filmmusik anknüpfen. Sein Text beginnt mit dem berühmten Tolstoj-Satz „Die Streitkräfte

<sup>7</sup> Zum Einfluß der französischen Theater- und Opernkultur auf Rußland vgl. Lucinde Braun, *Studien zur russischen Oper des 19. Jahrhunderts*, Mainz 1999, (Čajkovskij-Studien 4).

<sup>8</sup> Zur den von Prokof'ev verwendeten Erinnerungsmotiven vgl. Eckart Kröplin, *Frühe sowjetische Oper*, Berlin 1985.

von 12 Völkern unterschiedlicher Sprachen fielen in Rußland ein.“<sup>9</sup> Der Rest des Texts, dessen Authentizität durch das wörtliche Eingangszitat suggeriert werden soll, hat mit dem entsprechenden Romankapitel bei Tolstoj nichts gemeinsam. Seine Funktion besteht darin, die Situation von 1812 soweit zu verallgemeinern, bis die sich die Analogie zum deutschen Überfall auf die Sowjetunion unvermeidlich einstellt. Der Text spricht vom Knüttel des Volkskriegs, von Rußlands Größe, der Einigkeit des Volkes und kündigt den unmittelbar bevorstehenden Sieg an. Mit den Worten „Riesig ist unser Land, die heimatliche russische Erde“<sup>10</sup> zu einem der musikalischen Personal motive Kutuzovs endet das Epigraph in dröhnendem C-Dur. Auf einen hier denkbaren Klage- oder Trauerchor verzichtete Prokof'ev ganz bewußt: Musik und Text der Oper interpretieren die drohende russische Niederlage von Beginn an als Vorschein des Triumphs.

Bezeichnenderweise wird die russische Niederlage in der Schlacht bei Borodino – oder ihr zumindest unentschiedener Ausgang durch einen französischen Pyrrhus-Sieg – in der Oper allenfalls durch die Aufgabe der Hauptstadt indirekt erkennbar;<sup>11</sup> die Napoleon-Szene auf der Schanze von Ševardino und weiteren alle patriotischen Szenen erwecken mit musikalisch-dramaturgischen Mitteln durchweg den Anschein eines russischen Triumphs. Der zweite Teil der Oper und damit die gesamte historisch-politische Ebene ist – dramaturgisch betrachtet – ohne wirklichen Konflikt. Prokof'ev komponierte ein patriotisches Weihespiel, das den Sieg zur unausweichlichen Notwendigkeit erklärt: Jede der Kriegsszenen des zweiten Teils, das Borodino- und Fili-Bild ebenso wie das brennende Moskau schließt mit einem siegesgewissen Soldaten- oder Volkschor. Das bizarrste Beispiel dafür ist die Napoleon-Szene, die mit einem melancholischen Arioso endet, in dem der Kaiser der Franzosen über seine Erfolglosigkeit nachdenkt: „Warum bringt das furchtgebietende Schwenken meiner Hand heute nicht den Sieg?“ Prompt antwortet darauf in den Kulissen ein optimistischer Chor mit einem Kutuzov-Thema: „Wir ziehen, Brüder in den tödlichen Kampf. Kutuzov, unser leiblicher Vater führt uns.“

Die Chöre der Oper besitzen jedoch nicht nur episch-kommentierende Funktion, die *Vojna i mir* bisweilen an Prokof'evs *Aleksandr-Nevskij*-Filmmusik und die von sowjetischen Komponisten der vierziger Jahre geschätzte Gattung des Oratoriums annähern. Wie in jeder anderen Oper stellt der Chor in *Vojna i mir* vor allem das Volk dar. Prokof'ev selber provoziert den Vergleich mit *Boris*

<sup>9</sup> Tolstoj, *Vojna i mir*, III, 3, 2.

<sup>10</sup> Zitate aus dem Libretto nach Übersetzungen in den CD-Booklets der Gesamtaufnahmen unter Mstislav Rostropovič, Erato 1988 und Valerij Gergiev, Philips 1993 (überprüft anhand der französischen Übersetzung in *Guerre et Paix*, hg. von André Lischke, *L'Avant-Scène Opéra*, 194, Paris 2000).

<sup>11</sup> Zur Schlacht bei Borodino vgl. die Lexikonartikel von Friedrich Engels, „Borodino“, Karl Marx/Friedrich Engels, *Werke*, Berlin 1961, Band 14, S. 247-252 und Karl Marx/Friedrich Engels, *Barclay de Tolly*, ebd., S. 88-90.

*Godunov*, der russischen Volks-Oper schlechthin. Am Beginn des Moskau-Bilds wird unüberhörbar ein Thema aus Musorgskijs Oper zitiert; und auch die Szene Platon Karataevs am Ende des Bildes spielt deutlich auf den Gottesnarren aus dieser Oper an. Der Vergleich der beiden Werken ist aufschlußreich. In enger Anlehnung an Giacomo Meyerbeers *Le Prophète* stellte Musorgskij das Volk widersprüchlich dar: Im letzten Bild der Oper will der anarchische Pöbel erst einen Bojaren und dann zwei Jesuiten lynchen. Im nächsten Augenblick jubelt er dem von falschen Bettelmönchen zum Zaren ausgerufenen falschen Dmitrij zu, der als erstes den Bojaren und die Jesuiten befreit.<sup>12</sup> Sozialistisch-realistische *Boris Godunov*-Deuter wie Boris Asaf'ev übergangen freilich Musorgskijs Darstellung des Volks als unterdrückte und zugleich wankelmütige Masse und in slawophilem Tonfall lieber von einer Darstellung der ewigen Leiden des russischen Volkes. Die Moskau-Szene von *Vojna i mir* verkehrt das anarchische Potential des Volks bei Musorgskij ins Patriotische: Moskau wird als notwendiges Opfer zur Vernichtung des Feindes und der Rettung Rußlands zu in Brand gesetzt. Bezeichnenderweise übernimmt das Volk in der Moskau-Szene keine aktive Rolle, es handelt auch nicht als autonomer dramatischer Charakter. Innerhalb der Erzählstrategie der Oper vollziehen die Moskauer nur den in der vorangehenden Szene gefaßten Beschluß des Kriegsrats zur Aufgabe der Hauptstadt, die so zur tödlichen Falle für die Franzosen wird. Nicht einmal die Partisanen handeln in dieser Oper aus eigenem Antrieb. Sie sind – so der Text des Librettos ausdrücklich – von Kutuzov gerufen und vertrauen auf die Führung des Feldherrn, der durch Text und Musik als Verkörperung des Volks dargestellt wird.

Die Chorszenen mißglückten Prokof'ev zu patriotischen Genrebildchen. Die solistischen Vertreter des Volks sind typisierte Figuren, auf die das im sozialistischen Realismus kanonische Engels-Zitat von den „typischen Figuren in typischen Umständen“ zutrifft. Sie erinnern an die vergleichbar peinlichen Volksszenen von Eisensteins *Aleksandr-Nevskij*-Film. Prokof'ev verzichtete auf eine aktive Rolle der Chöre, weil er Volk primär als Gemeinschaft darstellen wollte, das durch den patriotischen Geist vereint wird. Der Krieg erweist sich als Akt nationaler Selbstfindung, der alle sozialen Schichten, Adel, Bauern, Arbeiter und Soldaten zu einer neuen, geläuterten Einheit zusammenschweißt – eine Denkfigur, die auch der Literatur oder Filmen des italienischen oder deutschen Faschismus nicht fremd ist.

Die Grand Opéra des 19. Jahrhunderts war immer auch eine politische Oper. In Giacomo Meyerbeers Opern *Les Huguenots* und *Le Prophète* dient die Geschichte nicht nur als Anlaß für spektakuläre Schauszenen, sondern zur Kritik an einer fatalen Vermischung von Religion und Macht. Meyerbeer stellt Politik und

<sup>12</sup> Vgl. die Deutung des Kromy-Bildes in *Boris Godunov* durch Sieghart Döhring / Sabine Henze-Döhring, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber 1998 (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 13).

ihre Wirkung auf den Menschen als Inbegriff von Unheil dar. Die Grand Opéra, so Carl Dahlhaus, „ergreift zwar Partei, aber nicht innerhalb der Politik, sondern gegen sie.“<sup>13</sup> Jenseits der patriotischen Szenen von *Vojna i mir* steht Prokof'evs Oper der politischen Skepsis der Grand Opéra überraschend nahe. Nicht anders als Valentine und Raoul in *Les Huguenots* werden auch Nataša, Andrej und Pierre in ein historisches Geschehen verwickelt, das sich als Akteure nicht beeinflussen können und dessen Fatalität ihr Leben zerstört. Prokof'ev stand mit dieser Auffassung zwar auf dem festen Boden von Tolstojs Roman und seines Geschichtsbildes, doch geriet er mit dieser Figurenkonzeption in Widerspruch zu sozialistisch-realistischen Dogmen. Die Biographien von Andrej, Nataša und Pierre bleiben in der Oper fragmentarisch. Keines der privaten Schicksale der Hauptfiguren wird nach Kriterien der aristotelischen Dramaturgie, auf die sich auch der sozialistische Realismus gern berief, konsequent zu Ende erzählt. Prokof'ev entschied sich bewußt für eine epische Dramaturgie und knüpfte so an Strategien der Avantgarde an. Am deutlichsten wird dies im 12. Bild der Oper, der Todesszene Andrejs in einer Bauernhütte. Andrej ist kein tragischer Held. Sterbend versöhnt er sich zwar Nataša, doch der skeptische Komponist Prokof'ev desillusioniert mit voller Absicht die optimistische Perspektive des eigenen Librettos. In seinen letzten Worten behauptet Andrej zwar: „Die Liebe verhindert den Tod. Die Liebe ist das Leben“. Doch die Musik verweigert sich dieser tröstenden Botschaft: Denn Andrej stirbt im Fieberwahn, der durch einen unsichtbaren Fern-Chor mit den sinnlosen Worten „piti, piti, piti“ in kongenialer Anverwandlung der entsprechenden Passage des Romans dargestellt wird. Im schroffen Gegensatz zu den kulturpolitischen Forderungen nach Optimismus und Perspektive verzichtete Prokof'ev in dieser Sterbeszene auf jede Verklärung. Die Heroisierung der zentralen Figur findet ebensowenig statt wie der in sozialistisch-realistischen Filmen oder Texten unvermeidliche posthume Sieg einer über den Tod hinaus wirkenden Idee.

Gleiches gilt für die ebenso fragmentarisch und ohne jeden platten Optimismus erzählte Geschichte Pierres. Er ist keine handelnde Figur, sondern Beobachter, sein Attentat auf Napoleon scheidet schon in der Vorbereitung. Pierre macht keine Geschichte, er ist ihr passives Objekt. Er sagt von sich im 11. Bild: „Ich bin ein winziges Spänchen, das in die Räder einer mir unbekanntes Maschine geraten ist.“ Im Verlauf der Handlung überwindet er zwar die Lebenskrise, die durch die uneingestandene Leidenschaft für Nataša ausgelöst wurde, zwar durch das kathartische Erlebnis seiner Beinahe-Hinrichtung. Doch aus der mystischen Einheit mit dem einfachen Volk, symbolisiert durch den Verzehr von Karataevs Kartoffeln, folgt nicht etwa ein gesellschaftliches Engagement, das sich bei dieser Figur mit einiger Konsequenz problemlos und ohne grobe

<sup>13</sup> Carl Dahlhaus, „Die Historie als Oper“, *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, München-Salzburg 1983, 53.

Verzerrung der Romanvorlage entwickeln ließe. Pierres Geschichte ist das schiere Gegenteil des positiven Helden sozialistisch-realistischer Prägung. Denn er verschwindet noch vor dem triumphalen Einzug Kutuzovs und der Siegesfeier am Ende aus der Handlung der Oper. Pierre zieht sich ins Privatleben zurück und findet sein Glück mit Nataša. Daß Pierre mit ihr zusammenleben wird, bleibt im Text ungesagt. Innerhalb der Strategie der Fragmentierung wird dies mit sparsamsten Mitteln nur angedeutet. Zu den Worten „Es öffnet sich eine eingerostete Tür, und aus ihr weht der Hauch eines längst vergessenen Glücks“ erklingt das Thema der Frühlingsnacht aus dem 1. Bild der Oper, in der Andrej durch die erste Begegnung mit Nataša seine eigene Lebenskrise überwand. Doch in dem Augenblick, als Pierre seine Zukunftspläne Denisov genauer erklären will, bricht die Szene ab.

Durch das virtuose Spiel kontrastreicher Szenen entsteht trotz der lockeren Bildfolge ein schlüssiger Gesamtzusammenhang. Eine episodische Dramaturgie der offenen Form ist für viele russische Opern des 19. Jahrhunderts charakteristisch, und zwar sowohl für Komponisten der nationalen Schule um Musorgskij, Borodin und Rimskij-Korsakov als auch für die stilistisch gegensätzlichen Werke Čajkovskijs.<sup>14</sup> Diese Figurenkonzeption widerspricht den Forderungen des sozialistischen Realismus nach der Bewährung eines starken Charakters in der Krise oder einer Hinwendung zum gesellschaftlichen Fortschritt. Bedauerlicherweise behielt Prokof'ev diese Strategie nicht konsequent bei. Im Prozeß der Umarbeitung und Erweiterung der Oper schuf der Komponist ein Netz von musikalischen Erinnerungsmotiven, die teilweise einen übergreifenden Zusammenhang stiften, dem sich das Libretto durch die Anlehnung an die episodische Struktur des Romans verweigert. Durch diese kompositorische Technik Prokof'evs kehrte zuletzt der in der privaten Handlungsebene unterlaufene sozialistische Realismus durch die Hintertür zurück. Die letzte Fassung der Oper erklärt Andrej zwar nicht im Text, sondern allein durch die Musik und die Technik der Erinnerungsmotivs zum positiven Helden: Denn Kutuzov singt im Finale der Oper die Schlußworte „Jetzt ist Rußland gerettet“ zu einem Thema, das im Borodino-Bild die Kampfbereitschaft Andrejs ausdrückte und später das Heldentum des Volkes illustriert. Der sinnlos-untragische Tod Andrejs wird so rückwirkend zum sinnvoll-heroischen Opfer und die Figur zum Märtyrer für die Freiheit uminterpretiert.

Stärker noch als in der Dramaturgie der offenen Form wirkt das Erbe der Avantgarde in der episodischen Struktur der großen historischen Tableaus im zweiten Teil nach. Prokof'ev reihte hier kleingliedrige Szenen aneinander, die durch Analogien und Kontraste miteinander kommunizieren. Diese Technik organisiert sowohl den inneren Bau der Bilder wie ihren übergreifenden Zusammenhang: Die Charakterisierung Napoleons als zynischem Spieler, der in einem

<sup>14</sup> Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1980, 245 ff.

rationalistischen Kalkül Regimenten wie in einen Schachspiel herumschiebt und durch sein affektiert-aristokratisches Benehmen als Parvenu charakterisiert wird, entsteht erst aus der Wechselwirkung mit den Kutuzov-Szenen, die seinen Auftritt rahmen, in denen der russische Feldherr im Gegensatz zum kalten französischen Rechner als gefühlsbetonte und volksverbundene Figur erscheint.

Auf verfremdende Brechungen verzichtete Prokof'ev weitgehend, eine blieb jedoch am Ende des Borodino-Bildes erhalten, wenn der Gesang der Soldaten plötzlich endet, Kanonenschüsse ertönen und das Bild ausnahmsweise ganz unpatriotisch mit Andrejs prosaischen Worten „Das wäre es nun“ schließt.<sup>15</sup> Häufiger ließ der Komponist inhaltlich verklammerte Szenen aufeinander folgen, die durch inhaltliche Kontraste miteinander in Verbindung stehen, sich wechselseitig spiegeln und erklären, etwa wenn im Moskauer erst Napoleons Proklamation der Sicherheit des Eigentums aufgehängt wird und dies durch französische Soldaten durch ihr Verhalten kontrastieren, indem sie ein Gemälde von Watteau stehlen. Die inhaltliche Botschaft ist offenkundig, doch es wird dem Zuschauer überlassen, eine Verbindung zwischen beiden Episoden herzustellen. Dies ist der Montage-Strategie der Avantgarde entliehen, doch Prokof'ev integriert sie in ein illusionistisches Tableau. Im Unterschied zu den Verfahren der zwanziger Jahre legt die Verfremdung hier an keiner Stelle den Kunstcharakter des Bühnengeschehens offen und durchbricht die Illusion, sondern verstärkt kommentierend die Botschaft der Szene, ohne mit einem ästhetischen Überschuß als Kunstmittel ausgestellt zu werden.

Alle bisher beschriebenen Strategien Prokof'evs lassen sich exemplarisch am 10. Bild der Oper zeigen. Die Szene des Kriegsrats in der Hütte eines Bauern in Fili gehört der spätesten Schicht der Oper an. Es entstand 1947 auf Anraten des Dirigenten Samuil Samossud, der die Komposition einer zweiten Kutuzov-Arie im Stil der Borodins oder Glinkas empfahl. Eine erste Arie des Feldmarschalls komponierte Prokof'ev bereits 1945 bei einer früheren Überarbeitung der Oper; er erweiterte damals das kurze Auftritts-Arioso im Stil der „opéra dialogué“ auf dem Schlachtfeld von Borodino zur konventionellen dreiteiligen Arie.<sup>16</sup> Um die im Libretto unablässig beschworene Volksverbundenheit des Feldmarschalls weiter zu unterstreichen, griff der Komponist in der neu hinzugefügten Passage auf das russische Volkslied *Zelënaja kuvšina* zurück. In der definitiven Fassung wurde dieses Thema, das Kutuzov zu den Worten „Ein unvergleichliches, ein prächtiges unvergleichliches Volk“ singt, zum zentralen Erinnerungsmotiv der Oper, das erstmals im Schlußteil der Ouvertüre und am Ende des Epigraphs erklingt. Wenn das Thema der Arie am Ende des Borodino-Bildes zu einem triumphalen Schlußchor gesteigert wird, mit dem die russische Armee in die

<sup>15</sup> Die Stelle wurde vermutlich durch eine andere Schlachtszene am Beginn des Romans inspiriert (Tolstoj, *Vojna i mir*, I, 2, 17).

<sup>16</sup> Vgl. Richard Taruskin, „Tone, Style, and Form in Prokofiev's Soviet Operas: Some Preliminary Observations“, *Studies in the History of Music*, 2, New York 1988.

Schlacht zieht, wird so ein weiteres Mal die Einheit zwischen dem Feldherrn und seinen Soldaten unterstrichen.

Der musikdramatische Stellenwert des Themas der 1947 komponierten zweiten Arie wiegt vergleichbar schwer. Während die erste Arie einen Bogen zurück zur Ouvertüre und zum Epigraph schlägt, nimmt die Arie des Fili-Bildes den triumphalen Schlußchor der Oper vorweg. Prokof'ev entnahm diese Melodie seiner Filmmusik für *Ivan Groznyj*. In der Arie steht dieses Thema für Moskau, „die majestätisch im Sonnenlicht glänzende Mutter der russischen Städte“, deren Kreml Kutuzov während der Arie durch das Fenster der Bauernhütte betrachtet. Das einzige bekanntere Beispiel einer Oper, in der das Thema des Schlußchors in einer zentralen Szene ähnlich antizipiert wird, ist kaum zufällig *Žizn' za carja*. Der dramatische Zusammenhang ist vergleichbar, und auch in Michail Glinkas Oper bezieht sich das Thema auf den Kreml. Wenn Ivan Susanin den feindlichen Polen den unerstürmbaren Mauern berichtet, die von Engeln bewacht werden, ist zu ersten Mal ein Motiv zu hören, das Glinka im Schlußchor der Oper apotheotisch steigert.

Die zweite Kutuzov-Arie steht am Ende einer Szene, die sich wie die meisten Bilder von *Vojna i mir* eng an das entsprechende Kapitel des Romans anlehnt und dessen Dialoge vielfach wörtlich übernimmt. Dennoch stellt die Opernszene Tolstoj auf den Kopf. Der Roman schildert den Kriegsrat der russischen Generäle abwechselnd aus zwei Perspektiven. Der auktoriale Erzähler stellt die strategische Debatte um die Aufgabe der Hauptstadt dar. Diese Perspektive wird gebrochen durch die Sichtweise des Mädchens Malascha, die von alledem nichts weiß und die Beratung als Streit eines freundlichen Großvaters mit seinen Widersachern begreift. Die doppelte Perspektive des Roman läßt sich in einem illusionistischen Drama nicht darstellen. Obwohl Malascha in einer Dramatisierung der Szene streng genommen überflüssig wird, da sich ihre Perspektive der Darstellung auf dem Theater entzieht, wurde das kleine Mädchen nicht gestrichen. Während sie bei Tolstoj auf dem Ofen sitzt und am Ende zwischen den Beinen Kutuzovs hindurch aus der Bauernstube entwischt, entschied sich Prokof'ev für das plattestmögliche Bild eines volksnahen Führers. In der Oper sitzt Malascha als stumme Figur zu Füßen des Marschalls, der während der Beratung ihren Kopf geistesabwesend streichelt.

Bei der Vertonung der im übrigen nahezu wörtlich übernommenen Auseinandersetzung der Generäle unterstrich Prokof'ev entsprechend der Operntradition die emotionale Stimmung einer schicksalsschweren Stunde. Daß zum Satz Kutuzovs: „Kraft der Befehlsgewalt, die mir der Zar verliehen hat, befehle ich zum Wohle des Vaterlandes den Rückzug“ das Thema seiner Volksverbundenheit aus der ersten Arie erklingt, ist ein subtiler Kommentar: Kutuzovs Macht legitimiert sich aus seiner Verwurzelung im Volk, nicht durch den Zaren. Eine ähnliche Akzentuierung findet sich schon im ersten Teil der Oper: Wenn im

dritten Bild Marija Bolkonskaja davon spricht, daß angesichts des „korsischen Ungeheuers“ ein neuer Suworow nötig sei, kommentiert das Orchester dies mit einem Fragment des zentralen Kutuzov-Themas aus der Ouvertüre und erklärt ihn so legitimen Nachfolger dieses großen Strategen.

Den entscheidenden Eingriff nahm Prokof'ev am Ende der Szene vor. Bei Tolstoj sitzt Kutuzov lange allein in der Bauernstube und denkt nicht nur über die Gründe für die Aufgabe Moskaus nach, sondern stellt gleichsam existentiell die Sinnfrage: „Wann nur, wann hat sich diese schreckliche Sache entschieden?“ Tolstoj läßt im entsprechenden Romankapitel die Antwort offen und setzt bewußt eine Leerstelle. Sie läßt sich jedoch aus den vorangegangenen Episoden und den geschichtsphilosophischen Reflexionen des auktorialen Erzählers ohne weiteres füllen. Da aus der Perspektive des Romans eine derartige Frage dem analytischen Verstand nicht zugänglich ist, läßt sie sich nur durch eine Tautologie beantworten: Es mußte geschehen, weil es geschehen mußte. Wo Tolstoj's Roman das Schweigen für die einzig mögliche Antwort hielt, komponierte Prokof'ev eine fünf Minuten lange Baß-Arie als Hymnus auf Moskau, der den russischen Sieg gegen Napoleon prophezeit, und um diese unmißverständliche Botschaft noch weiter zu unterstreichen, wird die Arie nach dem Montageprinzip auch noch von hinter der Bühne gesungenen Soldatenchören zum Preis des Marschalls umrahmt.

Da der Text der Arie auf einen authentischen Brief Kutuzovs zurückgehen soll, entsteht eine doppelte Authentizität, in der Kutuzov Tolstoj's und der historische Kutuzov den neu konstruierten Marschall der Oper legitimieren, der von allen skurrilen Eigenschaften der Romanfigur gereinigt wurde. Die Arie im Zentrum des Fili-Bildes stilisiert die Aufgabe Moskaus zur patriotischen Tat und den Akt der Entscheidung selbst als Reflexion eines Einzelnen, der das unerschütterliche Vertrauen des Volkes und der Armee genießt. Vollends auf den Kopf gestellt wird der Roman durch die gegenüber der Vorlage im Libretto eingefügten Worte Rajevskijs: „Grenzenlos ist das Vertrauen des Volks in den Feldmarschall. Ja, wenn Rußland krank ist, braucht es gerade so einen blutsverwandten Menschen.“ Der auktoriale Erzähler des Romans läßt keinen Zweifel daran, wie sehr er geschichtsmächtige Tatmenschen verabscheut. Die Uminterpretation der Figur ist jedoch die Voraussetzung dafür, entsprechend der sowjetpatriotischen Geschichtskonstruktion Kutuzov zum Vorläufer und Ebenbild Stalins zu verwandeln und damit notwendig zu einem großen Mann, der den Gang der Geschichte durch sein Handeln beeinflusst.

Ungeachtet der Anknüpfung an die Operntradition durch die Komposition einer formal konventionellen Baß-Arie sind auch in dieser Szene Elemente der Montage-Technik nachweisbar. Am Ende der Arie öffnet Kutuzov das Fenster, und ohne musikalische Schlußwirkung bricht sie an dieser Stelle auf dem Höhepunkt mit einem Realitätseffekt plötzlich ab, wenn unvermittelt aus der Ferne

das Glockengeläut des Kreml ertönt. Anschließend wird der einleitende Satz der Arie mit der Sinnfrage wiederholt; ebenso unvermittelt folgt ein Lamento des Orchester, das aus dem Zusammenhang der Szene als Reflexion Kutuzovs über die notwendigen Opfer des Krieges zu deuten ist, übrigens die einzige Stelle der Oper, an der das martialische Pathos durch verhaltenere Töne gebrochen wird. Doch währt dies nicht lang: Prokof'ev schließt wie jede Szene des zweiten Teils auch dieses Bild mit optimistisch-siegesgewissen Trompetenfanfaren sowie der Wiederholung des fernen Soldatenchors, und wiederum erscheint das Montage-Prinzip nicht als verfremdendes Kunstmittel, sondern als episierendes Hilfsmittel zur plakativen Unterstreichung einer inhaltlichen Botschaft des Illusionstheaters.

Prokof'evs Pathos erscheint als hohl, denn die Arie ist kein reflektierender Monolog, der in eine Entscheidung mündet. Sie ist bereits zuvor im Kriegsrat gefallen. Die Entscheidungssituation erstarrt zur monumentalen Pose. Kremlglocken beschwören eine nationalistische Sakralsphäre herauf und appellieren an den Patriotismus des Hörers. Die Musik überdeckt die Leerstelle des Romans mit Opernkonvention. Glinkas *Žizn' za carja* feierte 1836 die Familie als Keimzelle des Staates und den unerschütterlichen Hausvater Iwan Sussanin als Retter des Zaren und der Nation. In Prokof'evs *Vojna i mir* kehren unter gänzlich anderen politischen Voraussetzungen die familialistischen Bilder wieder: Der Über-Vater Kutuzov rettet, indem er die Mutter Moskau opfert, die noch größere Mutter Heimat. Doch Prokof'ev war kein zweiter Glinka. Die musikalische Tradition des 19. Jahrhunderts ließ sich nicht auf Dauer beschwören und seine große sowjetpatriotische Nationaloper stiftete keine neue Tradition, sondern blieb ein einsamer, anachronistisch anmutender Versuch.