

DIE LIEBE ZU DEN DREI ORANGEN

Oper von Sergej Prokofjew

Premiere am 7. März 2020

DIE LIEBE ZU DEN DREI ORANGEN

Oper in vier Akten und einem Prolog nach Carlo Gozzi

Musik von Sergej Prokofjew

Libretto vom Komponisten

Deutsche Textfassung von Werner Hintze

Der König	Stephan Klemm
Der Prinz, sein Sohn	Tobias Haaks/Juraj Hollý
Prinzessin Clarice, Nichte des Königs	Monica Mascus
Leander, Premierminister	Nico Wouterse
Truffaldino, ein Spaßmacher	Junho Lee
Pantalone, Berater des Königs	Filippo Bettoschi/Christoph Plessers
Der Zauberer Celio, Beschützer des Königs	Jongmin Lim
Fata Morgana, Zauberin, Beschützerin Leanders	Aile Asszonyi
Prinzessin Linetta	Hyemi Jung
Prinzessin Nicoletta	Maria Dehler
Prinzessin Ninetta	Hana Lee
Die Köchin	Werner Pürling
Farfarello, ein Teufel	Doheon Kim
Smeraldina	Haruna Yamazaki
Der Herold	Doheon Kim

Opernchor
Extrachor
Statisterie

Staatsorchester
Rheinische Philharmonie

Musikalische Leitung Rasmus Baumann
Inszenierung und Bühne Michiel Dijkema
Kostüme Mattijs van Bergen
Dramaturgie Rüdiger Schillig
Choreinstudierung Aki Schmitt

Musikalische Einstudierung Laura Bos
Karsten Huschke
Francisco Rico

Regieassistenz und Abendspielleitung Britta Bischof
Inspizienz Sandra Folz
Soufflage Luz Riveros Vitar

Technischer Direktor Johannes Kessler • Leiter des Bühnenbetriebs Thomas Kurz • Ausstattungsassistentin Christina Pointner • Referent der Technischen Direktion für den Bühnenbetrieb Thomas Wagner • Bühnenmeister Reinhold Haupt, Erwin Manns • Beleuchtungsmeister Peter Wilhelm Becker, Christofer Zirngibl • Leiter der Tontechnik Arne von Schilling • Leiter des Malersaals Bastian Helbach • Leiterin der Kostümabteilung Christa Wagner • Kostümassistentin Isabell Jung, Wladimir Trok • Mitarbeit der Assistentin Justin Geiger • Gewandmeisterin Damen Maik Stüven • Gewandmeisterin Herren Anke Bumiller • Chefmaskenbildnerin Manuela Adebahr • Abendmaske Christine Hege, Mario Koller, Sylvia Mohr, Elisabeth Rabe, Yvonne Strubich, Eva Vojtech, Kristin Zeller-Kühne • AnkleiderInnen Simone Busch, Sara Cobanoğlu, Charbel Doughanji, Verena Mack, Cornelia Schumann, Irina Vogel • Leitung der Requisite Peter Bartosch

7. März 2020, Großes Haus

Dauer der Vorstellung: ca. 2 Stunden 15 Minuten

Pause nach dem 2. Akt

Aufführungsrechte: Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH
für Hawkes & Son (London) Ltd.

Wir machen darauf aufmerksam, dass Ton- und/oder Bildaufnahmen unserer Aufführungen durch jede Art elektronischer Geräte strikt untersagt sind. Zuwiderhandlungen sind nach dem Urheberrechtsgesetz strafbar. Bitte stellen Sie Ihr Mobiltelefon vollständig aus.

Die Handlung

Prolog

Vier Gruppen von Theaterbesuchern, die Tragischen, die Komischen, die Lyrischen und die Hohlköpfe, verlangen, dass ein Stück nach ihren Wünschen gezeigt wird, und geraten darüber in Streit. Tragödien, Komödien, lyrische Dramen und Possen werden gewünscht. Mitarbeiter des Theaters beruhigen die Streitenden und kündigen ein Spiel an, das alle zufriedenstellen wird: „Die Liebe zu den drei Orangen“.

Erster Akt

Der König möchte seinen an Melancholie dahinsiechenden Sohn geheilt haben. Die Ärzte können nicht helfen, lediglich weitere unzählige Krankheiten benennen. Da kommt dem König ein rettender Einfall: Lachen soll doch heilen können. Pantalone, der Berater des Königs, schlägt vor, einen Fachmann für das Lachen, Truffaldino, zu engagieren. Premierminister Leander wird beauftragt, ein erheiterndes Fest auszurichten.

Höhere Mächte greifen ein. Der gute Zauberer Celio und die böse Hexe Fata Morgana tragen ihren Streit um das Schicksal des Landes in einem Kartenspiel aus. Fata Morgana steht auf Seiten des Intriganten Leander, Celio auf Seiten des Königs. Fata Morgana gewinnt.

Clarice, die machtgierige Nichte des Königs, verbündet sich mit Leander und verspricht ihm den Platz an ihrer Seite, wenn er dafür sorgt, dass der Prinz an seiner Krankheit stirbt und sie an dessen Stelle den Thron erbt. Während Leander den Prinzen durch schlechte Verse, die er ihm ins Essen mischt, langsam zu vergiften trachtet, fordert Clarice drastischere Maßnahmen. Smeraldina, eine Untergebene von Fata Morgana, versichert die beiden des Beistands ihrer Herrin. Deren Anwesenheit auf dem Fest soll den Prinzen am Lachen hindern.

Zweiter Akt

Truffaldino bemüht sich vergeblich, den Prinzen aufzuheitern. Schließlich schleppt er den widerstrebenden Prinzen zum Fest.

Truffaldino lässt verschiedene komische Spiele vorführen. Doch die Mühe ist vergeblich. Der Prinz lacht nicht. Als Fata Morgana inkognito beim Fest erscheint, stellt Truffaldino sie zur Rede. Es kommt zu Handgreiflichkeiten. Fata Morgana stolpert und fällt. Der Prinz, der über dieses Missgeschick plötzlich lachen kann, ist geheilt. Fata Morgana rächt sich, indem sie den Prinzen mit einem Fluch belegt: Er soll in Liebe zu drei Orangen entbrennen. Unverzüglich erfüllt sich der Spruch. Überwältigt von der Sehnsucht nach den drei Orangen bricht er mit Truffaldino nach dem Schloss der Zauberin Creonta

auf, wo die Orangen zu finden sein sollen. Ein kräftiger Windstoß des Teufels Farfarello trägt sie davon.

Dritter Akt

Celio beschwört den Windteufel Farfarello, den Prinzen und Truffaldino keinesfalls nach Creonta zu blasen. Farfarello aber verweigert dem Magier, der im Kartenspiel gegen Fata Morgana verloren hat, den Gehorsam. Celio kann die beiden noch vor der gefährlichen Köchin warnen. Außerdem steckt er Truffaldino ein Zauberband zu und ermahnt beide, die Orangen nur in der Nähe von fließendem Wasser zu öffnen.

Die Köchin im Schloss Creontas greift sich Truffaldino und will ihm ans Leben, wird jedoch durch das Zauberbändchen abgelenkt. Derweil stiehlt der Prinz die Orangen und entkommt mit der Beute.

Der Weg nach Hause führt durch die Wüste. Dort sinkt der Prinz ermattet in Schlaf. Truffaldino hat Durst und öffnet eine Orange. Aber anstelle saftiger Frucht birgt die Hülle eine Prinzessin, die nach Wasser verlangt: Prinzessin Linetta. Truffaldino öffnet eine weitere Orange, doch auch dieser entsteigt ein Mädchen: Prinzessin Nicoletta. Beide verdursten. Verzweifelt ergreift Truffaldino die Flucht. Der erwachende Prinz öffnet die dritte Orange, und Prinzessin Ninetta sinkt in seine Arme. Auch sie verlangt sofort nach Wasser. Es droht eine Tragödie. Da greifen die Theaterbesucher ein, bringen Wasser herbei und retten so die junge Liebe. Der Prinz eilt davon, den König herbeizuholen. Derweil wird die auf seine Rückkehr wartende Ninetta von Smeraldina mit einer Zaubernadel in eine Ratte verwandelt. Smeraldina präsentiert sich als Braut des Prinzen, der sich darüber entsetzt, doch von seinem Vater gezwungen wird, die falsche Braut heimzuführen.

Vierter Akt

Celio und Fata Morgana werfen sich gegenseitig Betrug und unfaire Kampfmethoden vor. Doch Celio bleibt der Bösen unterlegen. Um das Stück dennoch zu einem guten Ende zu bringen, setzen die Theaterbesucher Fata Morgana außer Gefecht.

Die Hochzeit mit der falschen Braut ist im Gange, doch auch die zur Ratte verzauberte Ninetta hat den Weg zum Hochzeitsfest gefunden. Celio kann den Zauber lösen. Die Ratte verwandelt sich wieder in Ninetta. Die Bösewichter werden entlarvt. Der König gibt Befehl, sie zu hängen. Doch dank Fata Morgana können Clarice, Leander und Smeraldina entkommen. Der Hochzeit von Prinz und Prinzessin steht nichts mehr im Wege.

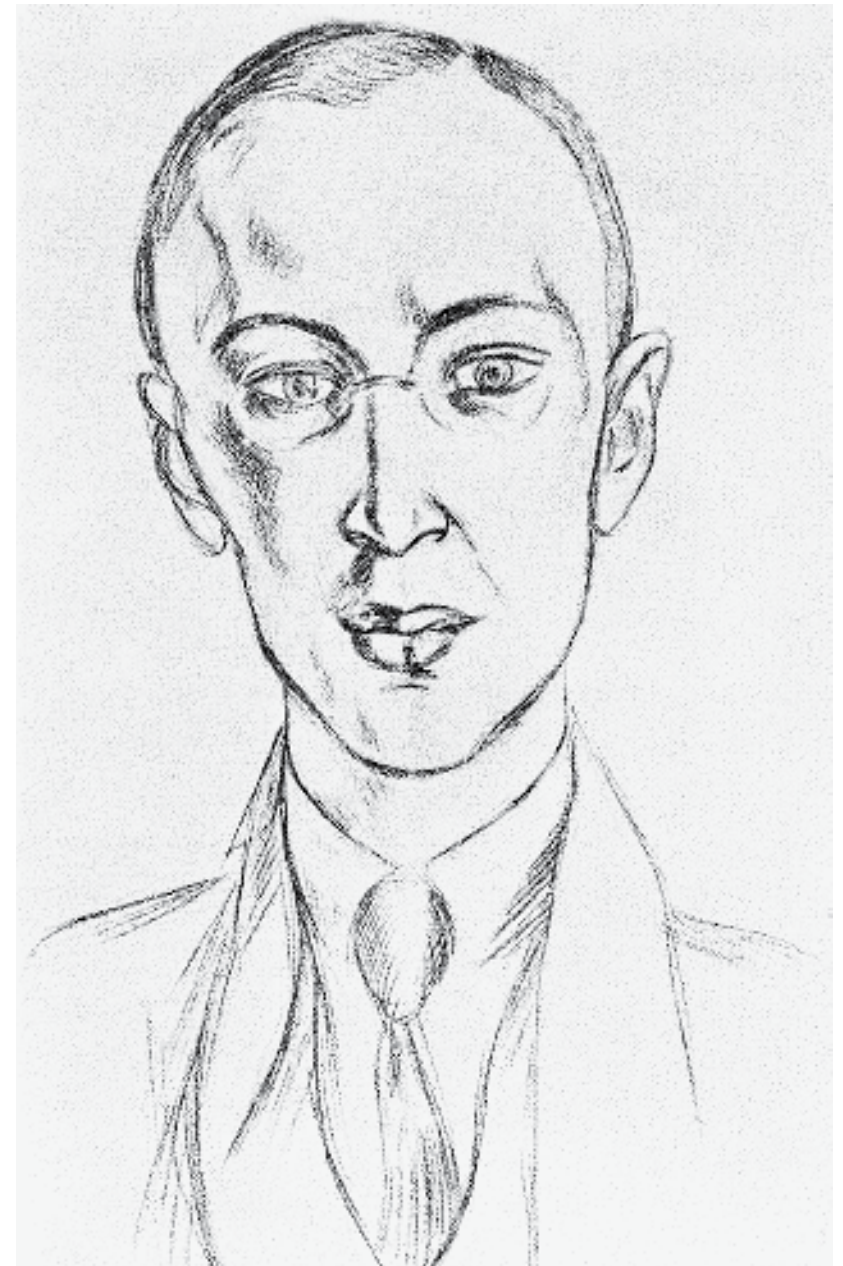
Sergej Prokofjew

Als Achtjähriger wurde der in der Ukraine geborene Sergej Prokofjew von der [...] Mutter erstmals in das Moskauer Bolschoi Theater mitgenommen, wo er Gounods *Faust*, Borodins *Fürst Igor* und Tschaikowskis *Dornröschen* sah. Die Eindrücke waren so nachhaltig, dass er nach der Rückkehr erklärte: „Mama, ich möchte eine Oper schreiben.“ [...] Tatsächlich hat sich Prokofjew trotz seiner Erfolge als Pianist und Instrumentalkomponist sein Leben lang als Autor für das Musiktheater gefühlt und teilweise bereits vor dem Eintritt ins St. Petersburger Konservatorium vier Bühnenwerke komponiert. Umso mehr grenzt es an Tragik, dass seine acht Opern ein extrem unglückliches Schicksal hatten. Von ihnen sah er selbst auf dem Theater nur vier, von denen zu seinen Lebzeiten nur zwei die Erstaufführung überstanden, und von diesen gelangte lediglich *Die Liebe zu den drei Orangen* ins Weltrepertoire.

Als Gründe dafür müssen noch vor ästhetischen Besonderheiten des Komponisten die politischen Verwerfungen des 20. Jahrhunderts angeführt werden: Die Revolution von 1917, die im Jahr darauf vom Sowjetkommissar für Volksbildung Lunatscharski ermöglichte Reise in die USA mit langem Aufenthalt dort wie in Europa und die Rückkehr in die auch kulturpolitisch vom stalinistischen Staatsterror geprägte Sowjetunion haben Prokofjew vor allem als Opernkomponist in eine Art Heimatlosigkeit verbannt. Zumal er in der UdSSR nach dem ZK-Beschluss vom 10. Februar 1948 und dem von Stalins Büttel Schdanow veranstalteten Tribunal als musikalischer Volksfeind verunglimpft war. Aber im Gegensatz zu dem nicht minder attackierten Schostakowitsch hat Prokofjew seine Opernkarriere bis ans Lebensende beharrlich verfolgt. Und er hat sie, wiederum im Gegensatz zu seinem jüngeren Kollegen, programmatisch der Ästhetik vom Sozialistischen Realismus anzupassen versucht.

Die mit einer bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs tatsächlich eingehaltenen Zusage freier Reisebeweglichkeit verbundene Rückkehr in die Heimat fiel genau in jenes Jahr 1936, als der gegen Schostakowitschs *Lady Macbeth von Mzensk* gerichtete ‚Prawda‘-Artikel *Wirrwarr statt Musik* auch dem naivsten Sowjetbürger die endgültige Parteiherrschaft über die Künste hätte bewusst machen müssen. Dass der Komponist, der davon angeblich nichts bemerkte und die gegen ihn während eines dreitägigen Kongresses im Zentralkomitee der KPdSU Mitte Januar 1948 vom Musikstalinisten Schdanow vorgetragenen sowie im darauf basierenden Beschluss des ZK vom 10. Februar fixierten Attacken mit der geforderten Selbstbezeichnung beantwortete, am selben Tag wie Stalin (5. März 1953) starb, stigmatisiert ihn zu einem tragisch in die Zeitläufte Verwickelten.

Ulrich Schreiber



Sergej Prokofjew
Bleistiftzeichnung von Henri Matisse, 1921

Die Liebe zu den drei Orangen

Die Oper *Die Liebe zu den drei Orangen* ist das Werk eines russischen Komponisten im Auftrag eines amerikanischen Theaters über den Stoff eines italienischen Dichters in französischer Sprache.

Thomas Schipperges

Als Prokofjew am 7. Mai 1918 Petrograd (St. Petersburg) mit Genehmigung der sowjetischen Behörden über Wladiwostok und Japan verließ, um in den Vereinigten Staaten von Amerika seine Karriere fortzusetzen, trug er im Gepäck die erste Nummer der von Meyerhold zwischen 1914 und 1916 herausgegebenen Zeitschrift *Die Liebe zu den drei Orangen* oder *Doktor Dapertuttos Magazin* mit sich. Sie enthielt die Bearbeitung von Gozzis Fabel, die der Regisseur dem Komponisten während der Gespräche um die gescheiterte Uraufführung der Dostojewski-Oper *Der Spieler* zur Vertonung empfohlen hatte. Prokofjew war von dem Stoff fasziniert, da er Gozzis im Stil der Commedia dell'arte als literarische Streitschrift dramatisiertes Märchen (nach zwei Vorlagen aus dem 1634 erschienenen *Pentamerone* von Giambattista Basile, der ersten europäischen Volksmärchensammlung) im Sinne Meyerholds auf das Musiktheater seiner Zeit übertragen wollte: gegen das (nach-)romantische Musikdrama und für die Opera buffa. Noch während des Aufenthalts in Japan, wo er lange auf das amerikanische Visum warten musste, begann er mit der Einrichtung des Librettos und unterzeichnete im Januar 1919 einen Aufführungsvertrag mit der Oper von Chicago. Obwohl die Partitur bereits im Oktober desselben Jahres fertig vorlag, verzögerte sich die Uraufführung bis zum 30. Dezember 1921 und wurde erst möglich, nachdem Mary Garden – Debussys erste Mélisande – die Intendanz übernommen hatte.

Gozzi hatte für die alte Typenkomödie gekämpft, weil er in der auf Wahrheit und Natürlichkeit zielenden Psychokomödie Carlo Goldonis und in der gewundenen Melodramatik Pietro Chiari den Untergang der Poesie sah. In einer analogen Bewegung setzte sich Meyerhold nach Lehrjahren im Moskauer Künstlertheater (MCHAT) von dem dort durch Konstantin Stanislawski psychologisch perfektionierten Naturalismus ab und entwickelte seit 1917 seine antirealistische Biomechanik auf der Bühne. In Zusammenarbeit mit konstruktivistischen Künstlern schuf er abstrakte Räume von hoher Flexibilität, in denen die mit virtuoser Körperbeherrschung agierenden Darsteller eine mit Stilmitteln der Commedia dell'arte durchsetzte Bühnenartistik anstrebten. Prokofjew erkannte in dem Gozzi-Stück sofort die geeignete Vorlage für seine reformerischen Vorstellungen, wobei ihn besonders die Verschachtelung von drei Handlungsebenen faszinierte. Meyerhold hatte in verfremdender Episierung, ausgehend von einem Streitgespräch dreier Figuren bei Gozzi, zusätzlich eine Gruppe von Theaterbesuchern eingeführt. Diese äußern



Titel der Zeitschrift *Die Liebe zu den drei Orangen* – *Doktor Dapertuttos Magazin*
Heft 1, 1914 (Entwurf Juri Bondi)

im Prolog ihre jeweiligen Erwartungen, wobei den Liebhabern herkömmlicher Tragödien und Komödien als Sonderlinge die Propagandisten der neuen Theaterkunst gegenüberstehen. Sie alle begleiten den auf einer höfischen Ebene der Oberwelt und einer magischen der Unterwelt angesiedelten Handlungsablauf mit ihren Kommentaren.

Prokofjew kürzte das Libretto – zehn Szenen mit Prolog gegenüber dreizehn bei Gozzi und in Meyerholds Bearbeitung – sowohl um literarhistorische Polemiken Gozzis als auch um Meyerholdsche Intermedien der Tragiker und Komiker. Deren Funktion ergänzte er gattungstypisch durch Opernfans, die sich als schmachthende Liebhaber des lyrischen Dramas und als hohlköpfige Verfechter des Spaftheaters aufführen. Außerdem gibt es Vertreter der Theaterdirektion, denen nichts wichtiger im Theater ist als das Funktionieren des Vorhangs. Dadurch gewinnt der betriebssatirische Zug größere Bedeutung als in der Zweitfassung der *Ariadne auf Naxos* von Richard Strauss, wo er von der gespielten Handlung aufgesogen wird. Obwohl dieses Personal jenes der eigentlichen Handlungsebenen übersteigt, verdickt sich der Opernfluss keineswegs, da Prokofjew den szenischen Abläufen durch musikalische Dynamisierung in knappen Bildern mit abwechslungsreichen Dialogen kinetische Antriebskraft sichert. Daneben gibt es wenige tänzerische und pantomimische Überleitungsmomente wie den berühmten As-Dur-Marsch, der mit seiner kecken Rhythmisierung, der hellen Registrierung und dem Wechsel zwischen großer und kleiner Terz geradezu ein Markenzeichen des Komponisten geworden ist (besonders dank seiner Ausweitung in der sechsteiligen Orchestersuite aus der Oper). Der gegenüber der Dostojewski-Vertonung *Der Spieler* leichte Zuwachs an beinahe leitmotivischen Gebilden – für die Liebesehnsucht des Prinzen, das Leiden des Königs, die Lethargie des in punktierten Halbtonschritten herumschleichenden Verschwörers Leander oder im flötenbegleiteten Scherzandostil für den Spaßmacher Truffaldino – sorgt zudem in Verbindung mit formgebenden Wiederholungen (auch des erwähnten Marschs) für eine akustische Verdeutlichung der oft komplizierten Vorgänge.

Nach dem Prolog mit den Spielkommentatoren fürchtet König Treff (eine Spielkartenfigur) auf der höfischen Ebene der Oberwelt angesichts der offenbar unheilbaren Melancholie, die seinen Sohn regierungsunfähig macht, dass der Thron an die verhasste Kusine Clarice fallen könne. Geheilt werden kann der Prinz nur durch Lachen, wofür Truffaldino, Spaßmacher vom Dienst, sorgen soll. Minister Leander, insgeheim im Bunde mit Clarice, verurteilt diesen Aufwand. Auf der phantastischen Ebene der Unterwelt spielen der Magier Celio und die Zauberin Fata Morgana, umgeben von einer Schar vokalisierender kleiner Teufel und garniert von Septimen- und Nonenakkorden mit polytonalen Effekten, Karten: er für König Treff, sie für Leander. Dieser entwickelt mit Clarice eine Intrige, die den Tod des Prinzen – etwa durch übermäßigen Genuss tragischer Prosa und komplizierter Metren – bewirken soll. Beide

versichern sich des Beistands der Fata Morgana. Als Truffaldino diese bei den für den Prinzen langweiligen Unterhaltungsspektakeln zum Sturz bringt, lacht der Prinz endlich (sein *Ha, ha, ha, ha* entspricht anfangs dem Kopfmotiv von Beethovens Fünfter Symphonie). Morgana rächt sich und verhext ihn in einer Parodie barocker Rachearien, bei der Prokofjews den harmonischen Stil der Oper prägende Dreiklangparallelen, deren Basis jeweils um einen Tritonus voneinander entfernt ist, zu einer polytonalen Klangtraube vertikal verbunden werden. Aufgrund dieses Fluchs muss sich der Prinz in drei Orangen verlieben. Zusammen mit Truffaldino findet er sie – das orchestrale Scherzo stellt als Intermezzo ihren Flug dar – in der Küche eines verwunschenen Schlosses, bewacht von einer Riesenköchin (einem tiefen Bass mit drohenden Sforzati). Sie bringen die inzwischen mächtig angeschwollenen Orangen in die Wüste, wo zu reinen Dur-Klängen aus den Schalen drei verzauberte Prinzessinnen steigen. Zwei von ihnen verdursten sogleich, mit der dritten [...] verbindet sich der Prinz trotz mancherlei Hindernissen wie ihrer Verwandlung in eine Ratte (bei Gozzi: Taube) zum Happy End. An dessen Zustandekommen sind auch die Sonderlinge beteiligt, während die Gegenspieler mit Fata Morgana in einer Falltür des Bühnenbodens verschwinden: Theater bleibt Theater.

Eine für Prokofjews und Meyerholds revolutionäre Ästhetik bezeichnende Szene ist die Begegnung zwischen Prinz und Ninetta in III, 3. Ihr Dialog nach dem Schalen der Orange verspricht mit impressionistischen Klängen ein lyrisches Liebesduett, aber die Sonderlinge – keineswegs Barbaren, sondern Parteigänger Prokofjews, die wie in Pirandellos ebenfalls 1921 uraufgeführtem Drama *Sechs Personen suchen einen Autor* in die Handlung einbrechen und diese verändern – stören lärmend die Zweisamkeit, weil sie Wasser bringen und damit die Prinzessin vor dem Verdursten bewahren. Während die Liebenden einen Augenblick ekstatischer Gefühlseinheit finden, gibt es im Hintergrund Streit: Die Lyriker sind begeistert, endlich einem romantischen Drama beizuwohnen, während die Sonderlinge in heftigem Ostinato Ruhe fordern.

Der filmartig mit schnellen Schnitten aufwartenden Dramaturgie entsprechen die musikalischen Mittel, unter denen es kaum ausgearbeitete Arien und Ensembles, sehr wohl aber verschwörerhaft stakkatierte oder gebetsartige Chöre gibt. In der Artikulation herrscht ein rezitativisch knapper Grundton vor, der sich gelegentlich zur Kantilene oder zum Psalmmodieren spreizt und Koloraturen wie Gewinsel kennt. Orchestral frappt die sozusagen pedalos instrumentierte Partitur durch ihre anspringende Rhythmik, die illusionistische wie karikierende Effekte aufweist, oft gegenläufig zum jeweiligen Vokalstil eingesetzt.

Ulrich Schreiber

Auszug aus dem Märchen die Liebe zu den drey Pomeranzen

Lustspiel in drey Akten

Carlo Gozzis Stegreifkomödie Die Liebe zu den drey Pomeranzen wurde 1761 von der Theatertruppe Sacchi in Venedig aufgeführt. 1772 schrieb Gozzi ein detailliertes Szenarium seines Lustspiels nieder, das 1777 in einer deutschen Übersetzung erschien. Zeitbedingte Anspielungen auf Gozzis Rivalen Goldoni und Chiari sind als Kommentare in diese Aufzeichnung, die lediglich die Grundlage zur szenischen Improvisation bieten sollte, eingeflochten.

Vorrede

Die Liebe zu den drey Pomeranzen, ein Märchen für Kinder, das ich aufs Theater gebracht, und womit ich angefangen die comische Truppe Sacchi zu unterstützen, war im Grund nichts anders als eine übertriebne comische Parodie der Werke von Chiari und Goldoni, die zu damaliger Zeit, als sie in Vorschein kam, Mode gewesen sind.

Ich wollte damit einen kleinen Versuch machen, ob vielleicht der Geschmack des Publikums sich auch mit einer ähnlichen Art vertragen könnte.

Die Vorstellung davon, wie man im folgenden Auszug ersehen wird, war so verwegen, daß sie der Vermessenheit nahe kam: man muß die Sache sagen, wie sie ist.

Nie hatte man noch eine theatralische Vorstellung gesehen, die so ganz, wie dieser Versuch, von allem Ernsthaften entblößt, und so völlig in allen Rollen mit Buffonerie überladen war. Sie wurde den 25 Jenner 1761. von der Truppe Sacchi auf dem Theater von St. Samuel zu Venedig zum erstenmal aufgeführt.

Die erboßten Parthien der beyden erst genannten Poeten thaten ihr äusserstes, den Fall dieser neuen Erscheinung zu bewerkstelligen. Das gefällige Publikum erhielt sie im damaligen Carneval, der schon zu Ende gieng, bey sieben Wiederholungen.

In nachfolgenden Jahren wurde sie immer wieder gespielt; nur hatt' ich die Caricaturen auf beyde Poeten, weil das Tempo vorbey war, herausgenommen. Aus dem Auszug wird man noch abnehmen, was sie im Anfang war.

Sowohl durch Auswahl des Inhalts von diesem Stücke, der aus dem elendesten Kindermärchen genommen ist, als durch die Niedrigkeit der Dialogen, der Ausführung und der Charaktere, die augenscheinlich mit Fleis herabgewürdigt sind, hatt' ich mir vorgenommen den *Campello*, die *Massere*, die *Baruffe Chiozotte*, und andre triviale und pöbelhafte Stücke des Herrn Goldoni, in einem wohlmeinenden Scherz lächerlich zu machen.

Man bemerke, daß durch die Feindschaft der Fee Morgana, und des Zauberers Celio die theatralische Handgemenge zwischen Goldoni und Chiari zu verstehen, und daß unter beyden Personen, der Fee und dem Zauberer, diese beyde Poeten selbst, in Caricatur vorgestellt waren, die Fee Morgana war in Caricatur Chiari; Celio in Caricatur Goldoni.

Carlo Gozzi

Erster Akt

[...]

Die Scene eröffnete den großen Vorhof des königlichen Pallastes. Leander bezeugte, er habe die Anstalten, die der König befohlen, gemacht; die trauernden Unterthanen haben aus Lust zu lachen, sich alle maskirt, sie werden alle diesem Feste beyzuwohnen kommen; er habe die Vorsicht gebraucht, viele Personen zu ihrer Maske Trauer anlegen zu lassen, um die Melancholie des Prinzen dadurch anzuschüren; es sey Zeit die Pforte zu öffnen, und das Volk herein zu lassen.

Indessen trat Morgane auf; in der lächerlichsten Gestalt eines alten Weibs. Leander erstaunte, daß diese Figur bey verschlossenen Thüren hereingekommen. Morgane entdeckt sich und sagt, sie sey in dieser Verwandlung gekommen, um wie er bald sehen werde, mit dem Prinzen den Garaus zu machen; er soll die Feyerlichkeit anfangen lassen. Leander dankte, und nannte sie die Königin der Hypochondrie. Die Pforten wurden aufgethan.

Man sah auf einem Balcon der Fassade den König, den hypochondrischen Prinzen, in Pelz eingemummt, Clarissen, den Pantalon, die Wache, endlich zuletzt Leandern. Die Schauspiele und Feste hatten keinen andern Inhalt, als der die Kinder amüsiert, wenn ihnen die Fabel von den drey Pomeranzen erzählt wird. Das Volk kam herbey. Man hielt ein Turnier zu Pferd; Truffaldin als Anführer ließ seine Turnerer allerley kurzweilige Bewegungen machen. All Augenblick wandte er sich nach dem Balcon, und fragte seine Majestät, ob der Prinz lache. Der Prinz weinte, beklagte sich, daß die Luft ihm übel bekomme, daß ihm der Lärm den Kopf verwirre; bat seine väterliche Majestät, sein Bett wärmen, und ihn darein bringen zu lassen.

Das Volk drängte sich zu zween Brunnen, wovon der eine Oel, der andre Wein ausgoß; sie machten die gemeinsten und pöbelhaftesten Possen. Nichts konnte unsern Prinzen zum lachen bewegen.

Morgane, als ein altes Weib, kam mit einem Gefäß, Oel aus dem Brunnen zu holen. Truffaldin insultirte dieselbe auf verschiedne Weise; sie fiel, daß sie die Beine in die Höhe streckte. Alle diese Trivialitäten belustigten mit ihrer Neuheit das Auditorium so gut als die *Massere*, die *Campielli*, die *Baruffe Chiozotte*, und die übrigen trivialen Werke des Herrn Goldoni.

Bey dem Fall der Alten brach der Prinz in ein lautes und langes Gelächter aus. Auf einmal war seine ganze Krankheit geheilt. Truffaldin erhielt den Preis, und bey dem Lachen dieses seltsamen Prinzen fühlte sich das ganze Auditorium von dem Antheil an seiner Krankheit erleichtert, und lachte aus vollem Hals.

Der ganze Hof war voll Freude. Leander und Clarisse waren traurig.

Morgane riß sich wütend in die Höhe, schalt den Prinzen emphatisch, und schleuderte ihm folgenden schwarzen entsezlichen Chiarischen Fluch in das

Gesicht: „Die Ohren auf, Barbar! Mein Ausspruch dring' ans Herz. Weder Mauer oder Berg halte den Donner meiner Wuht zurück. Wie der zerschmetternde Bliz tief in die Erde fährt, so fahren meine Worte tief in dein Herz. Wie gegen Wind und Welle das Seil den Kahn herreißt, so reisse meine Verwünschung dich an der Nase. Unselige Verwünschung! Stirb, sie nur anzuhören, wie ein vierfüßig Thier im Meer, ein Fisch im Gras. Den schwarzen Pluto beschwör' ich, und den hochschwingichten Pindar, daß Amor dich zu den drey Pomeranzen entzündet. Drohen, Weinen und Bitten sey alles vergebne Grimasse; lauf brennend nach dem Besiz der furchtbaren drey Pomeranzen.“ Morgane verschwand. Der Prinz gerieth aus Liebe zu den drey Pomeranzen in einen mächtigen Enthusiasmus; und wurde mit größter Bestürzung des Hofes hinweggeführt.

Welche Kinderposen! welche Mortification für beyde Poeten! der erste Akt endigte sich hier mit allgemeinem Händeklatschen.

Carlo Gozzi

Der Schauspieler ist von der unbändigen Lust getrieben,
sich unaufhörlich in andere Menschen zu verwandeln,
um in den anderen am Ende sich selbst zu entdecken.

Max Reinhardt





Doheon Kim, Gerwin Steinberg



Stephan Klemm



Filippo Bettoschi, Juraj Holý



Nico Wouterse, Monica Mascus



Jongmin Lim, Aile Asszonyi, Opernchor



Juraj Holly, Opernchor



Doheon Kim, Juraj Holý, Junho Lee



Aile Asszonyi, Juraj Holý, Opernchor



Jongmin Lim



Werner Pürling



Junho Lee, Hyemi Jung, Opernchor, Extrachor



Maria Dehler, Junho Lee, Hyemi Jung



Juraj Hollý, Hana Lee



Aile Asszonyi, Opernchor, Extrachor



Die Natur des Theaters ist so, daß es stets unvollkommene, unvollendete Dinge zeigt und zeigen muß, denn die Vollendung dieser Dinge kommt in einem Prozeß zustande, in dem sich zwei Elemente begegnen: Die Schauspieler und das Publikum.

Wsewolod Meyerhold

Warum dieser tödliche Streit?

Zur Archäologie von Prokofjews *Die Liebe zu drei Orangen*

Licht und hell, ohne die Spur eines Schattens oder Rätsels erscheint Prokofjews buffoneske Oper *Die Liebe zu drei Orangen*. Desto größer war die Überraschung, als dank Glasnost geheimgehaltene Fakten offenbar und mit den geistigen Quellen des Werkes auch dunkle Schatten sichtbar wurden. Archäologie einer Oper. Der Komponist selbst hatte in seiner Autobiografie mehr zur Verschleierung als zur Offenlegung beigetragen. Dafür gab es gute Gründe. Der spiritus rector der *Liebe zu drei Orangen* war der große russische Theaterreformer Wsewolod E. Meyerhold (1874-1940). Auf Meyerholds Bearbeitung von Gozzis Commedia dell'arte *L'amore delle tre melarance* basiert das Libretto. Doch anders als der Komponist Prokofjew, der 1918 die Heimat verließ, um in der Neuen Welt sein Glück zu suchen, blieb das Theatergenie Meyerhold in Sowjetrußland und proklamierte nach 1917 in Analogie zur sozialen Revolution seine „Theaterrevolution“, den sogenannten „Theateroktober“.

Dabei bekannte er sich offen und arglos zum Lächerlichmachen und Verlächen von Herrschaftsstrukturen. Anfangs wurde er dafür belohnt, mit Arbeitsprivilegien, Ruhm und Orden. Doch je mehr sich die neue kommunistische Macht selbst etablierte, desto stärker geriet der einst Gefeierte in die Kritik, wurde als „Volksfeind“ diffamiert, verlor sein Theater, wurde verhaftet und schließlich als „Schädling“ erschossen. Das Chaotisch-Unwägbar in Meyerholds Ästhetik, sein ethischer Anspruch, Getrenntes zu vereinen, schien den Mächtigen gefährlich. Der Fall Meyerhold wurde öffentlich verhandelt und geriet zur tragischen Clownerie, denn der Beschuldigte kämpfte wie ein Narr bis zuletzt für die Wahrheit, während es auf der Gegenseite allein um Repräsentanz und Macht ging. Der auf der Opernbühne unblutig ausgefochtene Streit zwischen den Kunstrichtungen geriet in der Realität zur lebensgefährlichen Auseinandersetzung.

Warum dieser tödliche Streit? Es lohnte nicht, darüber nachzudenken, wäre er allein symptomatisch für die Sowjetmacht.

Im Namen einer Mystifikation

1927: Prokofjew kehrt erstmals nach Sowjetrußland zurück, allerdings nur zu einer Stippvisite von drei Monaten. Die Ereignisse werden von ihm in einem Tagebuch festgehalten: „27. Februar: [...] alle waren zu einer wichtigen theaterpolitischen Konferenz nach Moskau unterwegs – zu einem Meeting, das im Wesentlichen die ganze künftige Ausrichtung des Theaterrepertoires festlegen sollte. [...] Der Streit ging zwischen zwei Lagern hin und her: den Kommunisten, die aus dem Theater vor allem ein Werkzeug der Propaganda machen wollen (Wenn mit Arbeitergeld, dann auch zum Wohl der Arbeiter-

klasse'), und den Theaterleuten, die wollen, dass das Theater vor allen Dingen Theater bleibt und nicht zur politischen Arena wird (Wenn mit dem Geld der Arbeiter, dann muss es auch für den Arbeiter interessant sein'). Der Witz war der, dass den kommunistischen Standpunkt natürlich Kommunisten verteidigten, den theatralischen aber Nichtkommunisten oder sogar vielleicht Antikommunisten. Deshalb konnte man Letztere im beliebigen Moment der Konterrevolution bezichtigen. [...] Da erhob sich Meyerhold – einerseits Kommunist und verdienter Rotarmist, andererseits ein fanatischer Theatermann. Er begann folgendermaßen: ‚Genossen, vor allem bitte ich euch, mich nicht zu unterbrechen. Ich bin sehr erregt, habe gerade Baldriantropfen genommen und kann nicht für mich garantieren. [...] Ihr, Genossen Kommunisten, seid offenbar schlecht informiert über das, was die Genossen Arbeiter wollen.‘ (Meyerhold wühlt in seinen Taschen und zieht einen Brief hervor.) ‚Hier wenden sich die Arbeiter einer Fabrik an mich, in der wir aufgetreten sind.‘ (Und er liest die Bitte vor, dramatische oder komische Sachen zu geben, aber auf keinen Fall lehrhaft-politische.) ‚Was denn, Genossen Kommunisten, wollt ihr derartige Stücke, dass unsere Arbeiter aufhören, ins Theater zu gehen? Und wenn die Theater leer sind, dann muss die kommunistische Regierung die Subventionen zu ihrer Erhaltung erhöhen. Und wessen Geld wird man dafür verwenden?‘ Am Ende seiner Rede schrie Meyerhold so sehr, dass es einen Skandal gab und eine Pause angeordnet wurde.“

Prokofjew beschreibt diese Theaterkonferenz ihrem Wesen gemäß als eine Komödie. Politische Gruppierungen und deren Einmischung in Belange der Kunst erscheinen ihm genauso lächerlich wie die Mystifikation des Begriffes Arbeiter. Meyerhold wird liebevoll und zugleich ironisch-distanziert als „jurodiwi“, als Gottesnarr oder Sonderling dargestellt. Prokofjew wusste, dass man im russischen Land der Gottsucher und der Gottesnarren zwischen ästhetischen und ethischen Fragen nicht unterschied. Das garantierte zwar einerseits der Kunst größtmögliche Verbindlichkeit, machte aber jeden Streit um Kunstpositionen zu einer Frage auf Leben und Tod, weil jeder sich als Messias wähnen und den Gegner des Bundes mit dem Teufel bezichtigen konnte.

Realität und Theaterspaß

Wenig bekannt ist, dass bereits lange vor der Sowjetmacht die russische Kunst sich in zwei Lager spaltete. Den Verfechtern eines akademischen Realismus standen experimentierfreudige Erneuerer gegenüber, die wechselseitig des Formalismus und der Dekadenz bezichtigt wurden. Die Begriffe waren so schwammig wie beliebig. Folkloristisch gefärbter Realismus wurde bereits unter dem Zaren zur Doktrin erhoben. Schon Igor Strawinsky hat diese merkwürdige Übereinstimmung zwischen Zarenstaat und Sowjetregime ironisch kommentiert und in den Sowjetideologen lediglich die barbarischen Nachfolger der zaristischen Zensur gesehen. Vorgehensweise



Wsewolod Meyerhold

wie Vokabular der Sowjetbürokratie waren in nichts originell, sie übertrafen ihre Vorgänger lediglich durch Primitivität und Brutalität.

In Prokofjews Oper erscheint diese grausame Realität als vergnüglicher Spaß. Noch heute gebräuchliche politische Begriffe wie Links, Rechts, Mitte sind auf das Maß und damit auf die Beliebigkeit von Bühnenpositionen gebracht: die Anhänger der Tragödie sind „Rechte“, die Komödienverfechter „Linke“, die Liebhaber lyrischer Dramen sind Liberale, ihnen gehört dementsprechend die Mitte. Hohlköpfe gibt es überall. Jeder versucht, im Mittelpunkt zu stehen, und allen misslingt es. Doch für jede dieser Parteien schlägt (im Laufe der Theaterhandlung) die Stunde. Sie eilen zum Zentrum des Geschehens, um ihre Forderungen zu verkünden. Theater als Marktplatz der Meinungen! Völlig umsonst! Die Theaterhandlung hat eine Eigendynamik jenseits aller Wunschvorstellungen entwickelt. Soweit sind die Fronten in Oper wie Leben klar auszumachen.

Die Gottesnarren der Kunstfront

Was aber ist mit der Gruppe der in der deutschen Übersetzung als Sonderlinge bezeichneten Gestalten? Das russische Wort tschudaki basiert auf der Wurzel tschudo, das Wunder. Eigentlich sind es „Wunderlinge“, verquer handelnde Menschen, die „Gottesnarren“ der Kunstfront, Porträts von Meyerhold und seinesgleichen. Davon hatte Russland zu Anfang des 20. Jahrhunderts einige vorzuweisen. Es war eine Goldene Zeit für Theaterreformatoren in Regie wie Dichtkunst, mit Meyerholds Lehrer Stanislawski beginnend, über Wachtangow und Tairow, Majakowski und Blok bis hin zu Skrjabin und dessen musikalischen Versuchen in Richtung Mysterienspiel. Prokofjews Wunderlinge haben zwar die Kraft, Störenfriede von der Bühne zu vertreiben, doch sind sie nicht allmächtig, werden selbst immer wieder von Handlungsumschwüngen überrascht. Vor allem aber verkörpern sie diese bewundernswerte wie gefährliche russische Einheit von Ästhetik und Ethik. Als die der letzten Orange entstiegene dritte Prinzessin in der Wüste zu verdursten droht, eilen ihr die Sonderlinge mit einem Eimer Wasser zu Hilfe, damit gegen die von ihnen selbst so sorgsam gehütete Ästhetik eines von äußeren Einmischungen freien Spiels verstoßend. Sieg der Ethik über die Ästhetik!

„Sensation der Trivialität“

Eine poetische Liebesszene, eine drohende dramatische Zuspitzung, eine Wüste und dazu ein profaner Eimer Wasser? Nach den Gesetzen von logischem Spiel und Schönheit ist das eine unmögliche Konstellation. Tatsächlich aber erfüllt sich genau an dieser Stelle eines der wichtigsten und berühmtesten Prinzipien Meyerholds: die „Sensation der Trivialität“. Es ist eine Grunderfahrung dieser Epoche, dass nicht das Außergewöhnliche, das Besondere entscheidend ist, sondern das Alltäglich-Triviale. Der schäbige Eimer Was-

ser rettet Leben, ganz so wie das kleine Band, in das sich die Köchin von Creonta verliebt und über das sie die Fleischelinge für ihre Suppe vergisst.

Die gesamte Creonta-Szene präsentiert das Prinzip der „Sensation der Trivialität“ in reinster und bedeutendster Form. Traditionell ist die Küche eine Domäne der Frau. Prokofjew hat für die Rolle der Creonta-Köchin einen „heiseren Bass“ vorgeschrieben. [...] Die Bassbesetzung ist nicht nur komisch, weil das Rollenklischee durchbrochen wird, sondern die Rauheit signalisiert mehr: gewalttätige Kraft. Ist denn die Küche eine Mörderhöhle? Ja. Hier will die Creonta-Köchin von Prinz und Truffaldino den Schulterspeck als Einlage für ihre Suppe. *Die Liebe zu drei Orangen* ist schon von Gozzi her auch ein Märchenpiel. Seit langem weiß man, dass Märchen nicht ganz so harmlos sind, wie es Kinderbücher vortäuschen. Hier sprechen und handeln Tiere, ja selbst Pflanzen und Steine. Besonders das russische Märchen macht keinen Unterschied zwischen den Lebewesen. Unter diesem Blickpunkt wird die triviale Küche zum Ort des Grauens: „Sensation der Trivialität“.

Schaubude und Religion

Hinter dem Namen von Meyerholds literarischem Mitarbeiter Wladimir Solowjow (1887-1941) verschwand viele Jahre der Name eines anderen Wladimir Solowjow (1853-1900), des Vaters der russischen Religionsphilosophie. Er war das große Vorbild Alexander Bloks, dessen Schauspiel *Balagan* für Meyerhold programmatisch wurde: „Schaubude“. Auch Solowjows eigene Dramen wurden von Meyerhold inszeniert. Mit dem Verbot der Religionsphilosophie durch die Sowjetmacht verlor sich die Erinnerung an diesen Solowjow, dessen Privatvorlesungen (Zar und Staatskirche hatten gegen ihn ein Verbot öffentlichen Auftretens verfügt) zum Treffpunkt der bedeutendsten Kräfte Russlands wurden, unter ihnen Lew Tolstoi und Fjodor Dostojewski. Nicht nur in der Creonta-Szene sind Solowjows Ideen präsent, die Gesamtstruktur der Oper wird davon bestimmt. Die drei Ebenen der Oper (1. Streit um Kunstpositionen und um Einflussnahme auf Kunst, 2. Heilung eines Kranken und Wirrungen der Pubertät, 3. Kampf positiver und negativer Kräfte um Vorrechte und Macht) sind so collagiert, dass traditionelle Grenzen durchlässig werden, zum Beispiel zwischen den Aktionen der Darsteller und des „Publikums“ wie zwischen den Aktionen weltlicher und kosmischer Kräfte, jeder beeinflusst jeden. Nach Solowjow bedeutet religiöses Erleben das Gefühl der Verwandtschaft eines jeden mit allem.

„... als ob es die Nacht der Gegenwart nicht gäbe“

Prokofjew kam diese von Gozzi über Meyerhold/Solowjow herkommende Grundstruktur sehr entgegen. Auch wenn er sich in der Öffentlichkeit gern als glänzender Rationalist, Skeptiker und aufgeklärter Weltmann gab, hatte er doch eine geheimgehaltene religiöse Ader. Während der Sowjetzeit musste

er alles tun, um sein einstiges in Amerika und Paris geäußertes Interesse an den Ideen der Christian Science strikt geheimzuhalten. Ohne jemals Mitglied dieser Sekte zu werden, praktizierte Prokofjew einige ihrer Maximen. In einem Notizbuch (erst 1959 in Paris aufgefunden) schrieb er Selbstanweisungen für den Alltagsgebrauch nieder. Einige davon könnten als Motto für den melancholiekranken Opernprinzen gelten: „Ein Zustand der Depression erweist sich als Betrug, geboren aus einem sterblichen Gehirn, folglich kann er mich nicht beherrschen, weil ich eine Erscheinungsform des Lebens bin, das heißt der geistigen Kraft.“ In der Oper repräsentiert diese geistige Kraft der Magier Celio. Sich selbst bezeichnete Prokofjew als „Erscheinungsform der Seele“, was ihm die Kraft gäbe, „all dem zu widerstehen, was nicht Geist bedeutet“, also illusionären Wunschvorstellungen vom Typ Fata Morgana.

Auf der Ebene von Celio/Fata Morgana und Farfarello verbinden sich in der Oper kabbalistisch-mystische, ironische und märchenhafte Züge. Hier ist alles sehr launisch und spielerisch und zugleich ernst gemeint. Denn Prokofjew war überzeugt, dass sich im weltlichen Bewusstsein das universelle Bewusstsein manifestiere und dem Menschen die Verantwortung zukäme, den lichten Kräften zum Durchbruch zu verhelfen. Nur so konnte in einer dunklen Nacht der Gegenwart ein so helles klares Werk entstehen. Wie heißt doch Prokofjews letzte Selbstanweisung: „Ich bleibe ungeachtet von Unannehmlichkeiten freudig, weil die Realität des Lebens im Zusammenprall mit ihm überhaupt erst deutlich wird.“

Diese Freudigkeit zu beschreiben, die sich als Helle und Klarheit in Prokofjews Werk wie Leben kundtut, war erst Alfred Schnittke vergönnt, der nicht zufällig gleichfalls zum Religionsphilosophischen tendiert: „Prokofjews Leben sah zwar nicht nach offenem Widerstand gegenüber dem rituellen Hinrichtungstheater aus, aber es gab auch kein Nachgeben. [...] Sein Verhalten in verschiedenen Situationen lässt auf einen kühlen, alles berechnenden, sehr genauen und durch eine Art ‚ironische Klugheit‘ vor dem alltäglichen Verblendungstheater des Lebens geschützten Menschen schließen. [...] Eine scheinbar schon längst verschwundene Wirklichkeit, die als entstellende oder idealisierende Rekonstruktion im Neoklassizismus noch möglich war, erscheint hier bei Prokofjew ganz natürlich und lebensstrotzig – als ob es die ganze dunkle Nacht der Gegenwart nicht gäbe. [...] Die dunklen Abgründe der Gegenwart wurden für ihn nie von der allumfassenden Sonne verlassen, es blieb Licht über allem! Das ist ganz einmalig – wen könnte man mit ihm vergleichen?“

Sigrid Neef

Aus den Erinnerungen des Komponisten

[...]

Mehr Glück hatte ich in Chicago. McCormick, der in dieser Stadt wohnte, hielt sein Versprechen und brachte mich in Verbindung mit Stock, dem Leiter des dortigen Orchesters, und mit Campanini, dem Dirigenten der Oper [Cleofonte Campanini (1860-1919); Anm. d. Red.]. Meine beiden Konzerte mit dem Chicago-Orchester waren viel erfolgreicher als die Konzerte in New York. In den Zeitungen wurde die *Skythische Suite* sensationsheischend als „bolschewistische Musik“ bezeichnet.

Campanini interessierte sich für den *Spieler*. Ich hatte den Klavierauszug bei mir, aber wie hätte ich vom Mariinsky-Theater die Orchesterpartitur bekommen sollen? Da kam mir eine Idee: Bei meiner Abreise von Moskau hatte ich eine Theaterzeitschrift mitgenommen, die den Namen trug: „Liebe zu den drei Orangen“ nach dem Stück von Carlo Gozzi, das in der ersten Nummer abgedruckt war. Das Stück hatte mit seiner Mischung von Märchenhaftem, Humoristischem und Satirischem einen starken Eindruck auf mich gemacht, und während der langen Reise hatte ich im Geiste sogar eine Art Szenarium entworfen. Ich erzählte Campanini von dieser Idee. „Gozzi!“ rief er, „unser lieber Gozzi! Das ist ja wundervoll!“ Im Januar 1919 machten wir einen Vertrag. Die Oper sollte zum Herbst fertig sein.

Nach meinem wenig erfolgreichen Auftreten in New York hatte ich nur wenig Konzertengagements, und da ich wenig Lust hatte, Werke anderer Komponisten einzustudieren, um gemischte Programme bringen zu können, nahm ich die Gelegenheit wahr, an einer Oper zu arbeiten; umsomehr, als der Vertrag mir hinreichende Mittel sicherte, um ohne Unterbrechung arbeiten zu können. Indem ich den Geschmack der amerikanischen Hörer in Betracht zog, wählte ich eine einfachere Tonsprache als die im *Spieler*, und die Arbeit schritt ohne Schwierigkeiten voran. Die theatralischen Möglichkeiten interessierten mich ganz besonders. Die drei verschiedenen Ebenen, in denen sich die Handlung entwickelte, waren an sich schon eine Neuheit: 1. die märchenhaften Figuren: der Prinz, Truffaldino, usw.; 2. die Mächte der Unterwelt: Celio, der Zauberer, Fata Morgana; 3. die komischen Gestalten, wie die Vertreter der Theaterleitung, die alle Vorgänge kommentieren.

Im März 1919 wurde ich krank: Scharlach und Diphtherie, und dazu noch ein Abszeß im Hals, an dem ich fast erstickte. „Ich habe gedacht, Sie liegen im Sterben, und deshalb habe ich Ihnen ein paar Rosen gesandt“, sagte mir später eine amerikanische Dame; sie war anscheinend etwas enttäuscht, weil sie sich vergebens die Mühe gemacht hatte. Als es mir besser ging, konnte ich es kaum erwarten, daß mir der Arzt die Erlaubnis gab, wieder an die Arbeit zu gehen. Ich war vor der Erkrankung etwas matt gewesen, aber es schien,



Sergej Prokofjew in Chicago

daß das Fieber mich wieder aufgepulvert hatte, und ich ging mit neuen Kräften an die Arbeit. Im Juni war die Komposition fertig. Den Sommer brachte ich mit dem Orchestrieren zu. Am 1. Oktober war die Partitur vollendet, genau wie der Vertrag es vorgesehen hatte. Das Theater sparte keine Kosten: Die Dekorationen wurden bei Anisfeld [Boris Anisfeld (1878-1973), Bühnenbildner der Uraufführung; Anm. d. Red.] bestellt. Alles ging glänzend vorwärts. Da starb im Dezember überraschend Campanini, und das Theater hatte Angst, die Oper ohne ihn herauszubringen, und verschob die Aufführung auf die nächste Saison. Ich saß auf dem Trockenen – ohne die Oper und ohne nennenswerte Konzertengagements.

[...]

Im Herbst 1920 kehrte ich nach Amerika zurück, wo ich eine große Schlacht mit dem Direktor der Chicagoer Oper auszufechten hatte. Er wollte die *Liebe zu den drei Orangen* in dieser Saison aufführen, weigerte sich aber, mir eine Entschädigung für die entstandene Verzögerung von einem Jahr zu bezahlen. Ich ließ nicht locker: „Sie haben mir eine ganze Saison verdorben“, sagte ich. „Dann werde ich die Oper ohne Ihre Zustimmung aufführen“, antwortete er. „In diesem Fall werde ich genötigt sein, gesetzliche Mittel gegen die Aufführung zu ergreifen!“ war meine Erwiderung. In dieser Beziehung war der Vertrag nicht ganz klar: Sie konnten zwar die Oper ohne meine Zustimmung aufführen, aber ich konnte ihnen dann große Schwierigkeiten bereiten. Beide Teile weigerten sich, in Verhandlungen einzutreten. Ich war eher bereit, auf die Aufführung zu verzichten als nachzugeben. Der Direktor war eher bereit, die 80 000 Dollar, die er schon für die Dekorationen ausgegeben hatte, zu opfern, als sich von mir Geld entreißen zu lassen. Und so blieb die Oper wieder unaufgeführt, und diesmal, wie ich gestehen muß, durch meine Schuld.

Im Dezember und im Januar hatte ich Konzertengagements in Kalifornien. [...] Bei meiner Rückkehr nach New York erfuhr ich, daß Mary Garden, die berühmte amerikanische Sängerin, die die zarte Melisande in Debussys Oper und die hemmungslose Salome in der Oper von Richard Strauss mit der gleichen Meisterschaft singen konnte, zur Leiterin der Chicagoer Oper ernannt worden war. Sie hatte keine Angst vor moderner Musik und schloß mit mir sogleich einen Vertrag über die Aufführung der *Liebe zu den drei Orangen* für die nächste Saison. Meine amerikanischen Aktien stiegen wieder.

[...]

Im Oktober 1921 fuhr ich wieder nach Amerika. Diesmal mit größerem Vergnügen als im vorigen Jahr. Die Vorbereitungen zu den *Drei Orangen* waren in vollem Schwung. Ich hatte eine Anzahl Konzertengagements und brachte mein neues Klavierkonzert mit. Die Proben der Oper begannen bald. Ich dirigierte. Es zeigte sich, daß Mary Garden zwar eine großzügige Theaterleiterin

war, daß sie sich aber vor allem mit ihren eigenen Rollen beschäftigte und nie da war, wenn man sie brauchte. Die Sänger waren gut, die Dekorationen hervorragend, aber der Regisseur, Cointi, war ein ganz farbloser Mensch. Er war einer jener „Handwerker“, die hundert Opern auswendig können, aber nichts Selbständiges zu bieten haben. Zuerst murrte ich nur über seinen Mangel an Originalität; aber dann ging ich selbst auf die Bühne und erklärte den Sängern ihre Rollen und leitete die Bewegungen des Chors. Als ich einmal in der Aufregung einen Fehler im Englischen machte, sagte einer der Choristen: „Sie brauchen sich nicht mit dem Englisch zu plagen, die Hälfte von uns hier sind russische Juden!“ Einmal verlor Cointi die Fassung. „Wer hat hier eigentlich die Verantwortung, Sie oder ich?“ „Sie“, antwortete ich, „aber Sie haben meine Wünsche auszuführen!“ Glücklicherweise fand die Generalprobe ohne Publikum statt, denn ich mußte das Vorspiel viermal wiederholen, ehe mich der Chor zufriedenstellte. Die Premiere am 30. Dezember 1921 brachte ein volles Haus und einen großen äußeren Erfolg. Die Einwohner von Chicago waren gleichermaßen stolz wie verlegen über die „modernistische Premiere“, die laut Zeitungsberichten bereits über 250 000 Dollar gekostet hatte.

Sergej Prokofjew

WERBUNG
SEITE 44

WERBUNG
SEITE 45

WERBUNG
SEITE 46

WERBUNG
SEITE 47

Textnachweise

Ulrich Schreiber: Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 20. Jahrhundert III: Ost- und Nordeuropa/Nebenstränge am Hauptweg/Interkontinentale Verbreitung. Kassel 2006

Thomas Schipperges: Sergej Prokofjew. Reinbek bei Hamburg 1995

Carlo Gozzi: Theatralische Werke. Aus dem Italiänischen übersezt. Erster Theil. Bern 1777

Wsewolod E. Meyerhold: Schriften. Aufsätze, Briefe, Reden, Gespräche. Zweiter Band. 1917-1939. Berlin 1979

Sigrid Neef: Warum dieser tödliche Streit? Zur Archäologie von Prokofjews *Die Liebe zu drei Orangen*. In: Programmheft „Die Liebe zu drei Orangen“. Komische Oper Berlin. o.J.

Sergej Prokofjew: Aus meinem Leben/Sowjetisches Tagebuch 1927. Zürich, St. Gallen 1993

Bildnachweise

David Gutman: Prokofiev. London 1988

Programmheft „Die Liebe zu den drei Orangen“. Bayerische Staatsoper. Spielzeit 1990/91

Meyerhold on Theatre. Translated and edited with a critical commentary by Edward Braun. London 1969

Friedbert Streller: Sergej Prokofjew und seine Zeit. Laaber 2003 [Große Komponisten und ihre Zeit]

Überschriften sind zum Teil redaktionell hinzugefügt.

Die Rechtschreibung folgt der jeweiligen Vorlage.



Intendant: Markus Dietze (V.i.S.d.P.)

Redaktion: Rüdiger Schillig

Fotos: Matthias Baus (von der Klavierhauptprobe am 2. März 2020)

Grafik: Anja Merfeld

Anzeigen: Druckerei Fuck, Koblenz

Herstellung: Druckerei Fuck, Koblenz