

Darja Vorrat

Die Filmmusik zu Sergej Ėjzenštejns „Ivan Groznyj“

Dieser Band erscheint als Band 31

in der Reihe *sinefonia*

© Darja Vorrat

alle Rechte vorbehalten

Wolke Verlag Hofheim, 2021

Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos

unter Verwendung eines Filmstills aus dem Live-Mitschnitt (ZDF/arte) der FilmKonzert-Premiere
von *Iwan der Schreckliche* am 16. September 2016 im Konzerthaus Berlin

ISBN 978-3-95593-031-8

www.wolke-verlag.de

Inhalt

Vorwort	7
Hinweis zu Transliteration und Übersetzungen	9
I. Einleitung.	11
II. Kontext	
II.1 Ivan IV. in Geschichte, Politik und Kunst	19
II.2 Alle Wege führen über <i>Godunov</i>	22
II.3 Sergej Ėjzenštejns <i>Ivan Groznyj</i> zwischen Kunst und Politik	25
II.4 Die Zusammenarbeit von Prokof'ev und Ėjzenštejn.	29
III. Analyse	
III.1 Vorüberlegungen zur Analyse.	38
III.2 Filmische und musikalische Strukturen	39
III.3 Musik-Kategorien.	41
III.3.1 Repräsentationsmusik	44
III.3.1.1 Musik des russischen Zaren	44
III.3.1.2 Musik des polnischen Königs	49
III.3.2 Kriegsmusik.	50
III.3.3 Folkloristische Musik.	51
III.3.3.1 Hochzeitslieder.	52
III.3.3.2 Tatarenmusik und „Die tatarische Steppe“	55
III.3.3.3 Evfrosin'jas Wiegenlied	56
III.3.4 Rituelle Musik.	58
III.3.4.1 Krönung.	59
III.3.4.2 Die letzte Ölung.	62
III.3.4.3 Am Sarge Anastasijas	63
III.3.4.4 Kreuzprozession	65
III.3.4.5 Hinrichtungen und Kolyčevs Auflehnung	67
III.3.4.6 Feuerofenspiel.	71
III.3.4.7 Tanz der Opričniki, Vladimirs ‚Krönung‘, Prozession	74
III.3.5 Stimmungsmusik.	85
III.3.5.1 Aufruhr	85
III.3.5.2 Kanonen.	87
III.3.5.3 Ivan fleht die Bojaren an.	87
III.3.5.4 Anastasija	90
III.3.5.5 Anastasijas Vergiftung	93

III.3.5.6 Am Sarge Anastasijas	96
III.3.5.7 Tod der Glinskaja	97
III.3.5.8 Šujskij und die Hundewärter	99
III.3.5.9 Ivans Eintritt	101
IV. Fazit und Ausblick	103
Anhang	
Anhang 1 – Musiktitel	107
Anhang 2 – Szenen	111
Anhang 3 – Musikdauern	114
Anhang 4 – Übersicht der Musikanteile	117
Anhang 5 – Liedtexte	120
Anhang 6 – Liedvorlage „Kak na goročke dubčiki stojat“	128
Anhang 7 – Textpolyphonie in der Szene „Am Sarge Anastasijas“	129
Quellenverzeichnis	131

I. Einleitung

Der erste russische Zar Ivan IV. (1530–1584), auch bekannt als ‚Iwan der Schreckliche‘, erhielt im Laufe der Geschichte ganz unterschiedliche Wertungen, vom ‚weisen Vereinerger des Russischen Reiches‘ über einen ‚paranoiden Tyrannen‘ bis hin zum ‚progressiven Staatsoberhaupt‘. Letztere Charakterisierung wurde in der Sowjetunion während der stalinistischen Herrschaftsperiode mittels Literatur, Theater und Film intensiv propagiert. Dazu sollte als staatliches Auftragswerk auch das Filmepos *Ivan Groznyj* (1944/1946) von Sergej Michajlovič Ėjzenštejn (1898–1948) beitragen. Während der erste Teil des als Trilogie angelegten Werks sich in seinen Grundzügen innerhalb der geforderten Konventionen hielt und mit einem Stalin-Preis (1946) ausgezeichnet wurde, offenbarte der zweite Teil eine kritische Einstellung des Regisseurs gegenüber der offiziellen Macht. Ėjzenštejn stützte sich bei der Ausarbeitung der Zarenfigur bewusst auf die Tradition der Herrscher-Tragödie nach Vorbildern der nationalrussischen Literatur, Malerei und Musik des 19. Jahrhunderts. Das Ergebnis war eine hochkomplexe, vielschichtige und mehrdeutige Darstellung, die mit fortschreitender Sujet-Entwicklung an die Grenzen der kulturpolitischen Vorgaben stieß. Der zweite Teil wurde daher seinerzeit verboten und erschien erst nach dem Tod Ėjzenštejns (1948) und Stalins (1953) im Jahr 1958. Ein dritter Teil ist nur fragmentarisch erhalten.

Beide Teile von *Ivan Groznyj* erhielten weltweite Anerkennung als ein Meisterwerk der Filmkunst, das Ėjzenštejns erfolgreichem *Aleksandr Nevskij* von 1938 in nichts nachsteht. Der zweiteilige historisch-biographische Zaren-Spielfilm stellt sowohl in filmtechnischer als auch in musikalischer Hinsicht einen wissenschaftlich interessanten Untersuchungsgegenstand dar. Dies ist nicht nur dem musikkaffinen Kunstdenken Ėjzenštejns und seiner hohen Wertschätzung für die Rolle der Musik im Film zu verdanken, sondern auch dem außerordentlichen Talent Sergej Sergeevič Prokof'evs (1891–1953), der die Filmmusik zu *Ivan Groznyj* komponierte. Aufgrund der alten Aufnahmetechnik und altersbedingter Beschädigungen an der Tonspur gibt der Film jedoch in seiner Originalfassung nur eine vage Vorstellung von der Qualität und Raffinesse seiner musikalischen Gestaltung. Konzertante Aufführungen der Filmmusik konnten dieses Problem bis vor kurzem nur ansatzweise lösen, da keine synchronisierte Partiturausgabe zur Verfügung stand. Somit fehlte bei den Konzerten der essenziell wichtige visuelle Anteil.

Bis 1997 konnten Interpreten die Filmmusik zu *Ivan Groznyj* lediglich in Form eines Oratoriums aufführen, das der Dirigent Abram Stasevič¹ 1958 nach eigenem Ermessen aus

1 Abram Stasevič (1907–1971) leitete seinerzeit die Aufnahme der Filmmusik bei Mosfilm und hat in Analogie zu Prokof'evs Umwandlung der Filmmusik von *Aleksandr Nevskij* in eine Konzertkantate auch die Filmmusik von *Ivan Groznyj* in ein Oratorium mit zusätzlichem Sprecherpart verwandelt.

den erhaltenen Manuskripten von Prokof'ev zusammengestellt hatte. Im Bestreben, „die Musik vom Deklamatorischen, Geradlinigen, und vom falschen Pathos zu befreien, was die Umwandlung der Filmmusik in ein Oratorium mit Sprecherpart mit sich brachte“², wurde 1997 vom Sikorski-Verlag (Internationale Musikverlage Hans Sikorski) in Zusammenarbeit mit dem Moskauer Glinka-Museum³ eine *Urtextausgabe*⁴ der Filmmusik erarbeitet. Die Herausgeber stützen sich hierbei auf die im Glinka-Museum und im RGALF⁵ aufbewahrten Manuskripte von Sergej Prokof'ev. Die neue Ausgabe ermöglichte erstmals die Untersuchung und Aufführung der Filmmusik ohne mühselige Archivarbeit oder den Rückgriff auf Stasevičs Oratorium und bot zudem wertvolle Hintergrundinformationen zu Entstehung und Inhalt der Musik. Doch die im Archiv aufbewahrten Notenmaterialien entsprechen zu großen Teilen nicht der originalen Reihenfolge der Filmmusiknummern, da die aufgenommenen Musiksequenzen nachträglich geschnitten, bearbeitet und für verschiedene Stellen im Film eingesetzt wurden. Darüber hinaus ergeben sich in der Instrumentation teilweise gravierende Differenzen zwischen *Urtext* und Filmton. Auch fehlen in der Manuskriptsammlung die im Film erklingenden Fremdkompositionen, so dass die Herausgeber des *Urtextes* zur Vervollständigung der Partitur ungefähre Äquivalente aus der modernen Chormusikpraxis heranziehen mussten.⁶ Zusätzlich wurden Skizzen und im Film nicht verwendete Kompositionen Prokof'evs in den *Urtext* einbezogen. Dies ist einerseits als Hintergrundmaterial für die musikwissenschaftliche Arbeit von großem Wert, sorgt andererseits aber auch für Verwirrung⁷. Auch die Herausgeber des *Urtextes* sind sich im Klaren darüber, dass die Ausgabe „nicht besonders übersichtlich ist und die Interpreten möglicherweise vor schwierige Aufgaben stellt“⁸, da die verwendeten autographen Materialien ursprünglich für eine Studioaufnahme eingerichtet wurden und entsprechend keine Synchronisationshinweise enthalten. Aus diesem Sachverhalt ergibt sich eine grundsätzliche Problematik für das Urtext-Konzept: Musikphilologische Genauigkeit und aufführungspraktischer Nutzen sind im Falle von *Ivan Groznyj* kaum vereinbar, denn die fehlende Synchronisation erlaubt nur eine rein konzertante Form der Darbietung. Die Originalversion der Filmmusik ist dagegen eine audiovisuelle Einheit, die nicht in Manuskripten, sondern nur als Filmton erhalten ist.

2 „*Iwan der Schreckliche* von Prokofjew-Eisenstein“, in: Sergej Prokofjew, *Musik zu Sergej Eisensteins Film „Iwan der Schreckliche“: Op. 116 [Urtext]*, Staatliches Zentrales Museum für Musikkultur „Michail Glinka“ / Musikverlag Hans Sikorski (Hrsg.), Hamburg 1997, S. 19.

3 Gosudarstvennyj central'nyj muzej muzykal'noj kul'tury imeni M. I. Glinki [Staatliches Zentrales Museum für Musikkultur „Michail Glinka“].

4 Siehe Anm. 2; im Folgenden: *Urtext*.

5 Rossijskij gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva [Russisches Staatsarchiv für Literatur u. Kunst].

6 Die im *Urtext* abgedruckten Chöre weichen häufig vom Filmton ab. Das „Cherubim-Lied des Sofroni“ wurde hierbei irrtümlich Aleksandr D. Kastal'skij zugeschrieben. Im Film erklingt dagegen das „Cherubim-Lied des Sofroni“ in der Bearbeitung von Michail M. Osorgin (1887–1950).

7 Simon Morrison schreibt dazu: „The Sikorski (Urtext) Edition [...] confuses this issue [of determination], since it includes hypothetical reconstructions of music that did not end up in the film while excluding music that did.“ In: Simon Morrison, *The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years*, Oxford 2009, S. 241.

8 „*Iwan der Schreckliche* von Prokofjew-Eisenstein“, in: *Urtext*, S. 19.

Eine erneute editorische Auseinandersetzung mit der Filmmusik zu *Ivan Groznyj* wurde im Zusammenhang mit einem für September 2016 geplanten FilmKonzert⁹ der Europäischen FilmPhilharmonie¹⁰ notwendig, da der künstlerische Leiter Frank Strobel sich aufs Neue mit der Synchronisations-Problematik des Notentextes konfrontiert sah. Wie 13 Jahre zuvor bei einem ähnlichen Filmmusikprojekt zu Ėjzenštejns *Aleksandr Nevskij* (2003)¹¹ nahmen daher Frank Strobel und Jörg Peltzer in Zusammenarbeit mit den Lektoren des Sikorski-Verlags die Rekonstruktion einer synchronisierten *Originalfassung*¹² in Angriff. Bei der Rekonstruktion stützte sich das Editions-Team einerseits auf den originalen Filmtton und andererseits auf den *Urtext* von 1997. Durch sekundengenauen Abgleich des Filmttons mit dem Notentext wurde Schritt für Schritt die komplette Filmmusik in synchroner Übereinstimmung mit dem Film rekonstruiert. Dabei war es oftmals nötig, Tonarten vom *Urtext* abweichend zu ändern, um einen direkten Übergang zwischen verschiedenen Musikabschnitten zu ermöglichen. An manchen Stellen musste neu instrumentiert werden, da die Instrumentation des *Urtextes* nicht dem Filmtton entsprach. Dies betrifft insbesondere die Kirchenchöre, für die erst passende Vorlagen¹³ gefunden werden mussten, anhand derer rekonstruiert werden konnte. Die Glockenklänge wurden von Jörg Peltzer in einer separaten Partitur anhand des Filmttons komplett neu gesetzt. Somit bietet die *Rekonstruierte Originalfassung* erstmals die Möglichkeit, die Filmmusik in ihrer originalen Abfolge und in präziser Korrelation zum Bildablauf zu verfolgen. Sie wird damit nicht nur ihrer aufführungspraktischen Zielsetzung gerecht, sondern erleichtert auch wesentlich die wissenschaftliche Arbeit. Dennoch muss sich eine gründliche Filmmusik-Analyse derzeit auf beide Partiturausgaben stützen. Eine historisch-kritische Edition unter Beachtung der Synchronisation und mit klarer Unterscheidung zwischen Originalmusik, verworfenen Episoden, Skizzen und Fremdkompositionen wäre daher für die wissenschaftliche Arbeit wünschenswert.

Die rekonstruierte Filmmusik von *Ivan Groznyj* wurde zum ersten Mal und in voller Länge mit paralleler Filmvorführung am 16. September 2016 vom Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin und Rundfunkchor Berlin unter der Leitung von Frank Strobel und der solistischen Mitwirkung von Marina Prudenskaja (Alt) sowie Alexander

9 Die sogenannten ‚FilmKonzerte‘ der Europäischen FilmPhilharmonie ermöglichen nicht nur ein retrospektives Filmklang-Erlebnis, sondern zielen in erster Linie auf die Hervorhebung der Filmmusik als eigenständiges Kunstwerk innerhalb des Films.

10 Die im Jahr 2000 von dem Dirigenten Frank Strobel und Beate Warkentien gegründete „Europäische Film-Philharmonie“ spezialisiert sich unter anderem darauf, restaurierte Fassungen von Filmklassikern mit synchronisierter Live-Musik aufzuführen; vgl. www.filmphilharmonie.de (Stand: 06.08.17).

11 Die Rekonstruktion der Filmmusik wurde damals durch Ulrich Wünschel (ehemaliger Leiter von Werk und Dramaturgie der Europäischen FilmPhilharmonie und inzwischen Geschäftsführer der FMS – Film Music Services GmbH) in seiner Arbeit *Sergej Prokofjews Filmmusik zu Sergej Eisenteins „Alexander Newski“* von 2006 (erschienen im Wolke Verlag, Hofheim) wissenschaftlich festgehalten.

12 Sergej Prokofjew, *Iwan der Schreckliche: Op. 116 [Rekonstruierte Originalfassung]*, Frank Strobel (Hrsg.), Hamburg: Sikorski Musikverlage 2016.

13 Die Referenzquellen, die für die Rekonstruktion der Kirchenchöre herangezogen wurden, werden an entsprechender Stelle in der Musikanalyse genannt.

Vinogradov (Bariton) im Konzerthaus Berlin präsentiert. Sowohl die Berliner Premiere als auch eine zweite Aufführung am 23. Juni 2017 in Wien sorgte für großes öffentliches Interesse und viel positive Resonanz.¹⁴ Der Erfolg dieses Projektes zeigt, dass die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Filmmusik zu *Ivan Groznyj* von hoher Aktualität ist und auch aufführungspraktische Relevanz hat.



Abb. 1: FilmKonzert-Premiere am 16. September 2016 im Konzerthaus Berlin, Live-Mitschnitt des ZDF/arte.

Die Quellenlage ist für die Untersuchung der Filmmusik von *Ivan Groznyj* insgesamt gut. Schriftliche Zeugnisse zu Entstehung, Konzeption und Gestaltung des Films sind allerdings überwiegend aus der Perspektive Ėjzenštejns erhalten. Dazu gehören nicht nur zahlreiche Skizzen und Notizen des Regisseurs, die in RGALI aufbewahrt werden, sondern auch kunsttheoretische Schriften, in denen er seine filmtechnischen und dramaturgischen Ideen u. a. anhand ausgewählter Szenen aus *Ivan Groznyj* verdeutlicht.¹⁵ Die wissenschaftliche Herangehensweise Ėjzenštejns an die Filmkunst, die sich in seiner akribischen Dokumentation des filmischen Entstehungsprozesses und dessen theoretischer Grundlagen äußerte, ermöglicht in weiten Teilen eine detaillierte Nachverfolgung der für die Filmkonzeption verwendeten Quellen, wie etwa bei seinem „Historischen Kommentar zum Film ‚Ivan Groznyj‘“¹⁶. Das ungekürzte Drehbuch von *Ivan Groznyj* ist bereits 1971 im sechsten Band der Reihe *Sergej Ėjzenštejn. Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*¹⁷

14 Vgl. „Kritiken zur Premiere von IWAN DER SCHRECKLICHE, 18. September 2016“ auf der Website der Europäischen FilmPhilharmonie: www.filmphilharmonie.de (Stand: 20.08.17).

15 Vgl. S. Eisenstein, *Eine nicht gleichmütige Natur*, Rosemarie Heise (Hrsg.), Berlin 1980, S. 111–122.

16 Sergej M. Ėjzenštejn, „Istoričeskij kommentarij k fil'mu ‚Ivan Groznyj‘“, in: *Kinovedčeskie zapiski* 38 (1998), S. 173–246.

17 Sergej Ėjzenštejn, „Ivan Groznyj“, in: *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach* (t. 6), Sergej I. Jutkevič (Hrsg.), S. 197–420.

erschienen, die neben Drehbüchern anderer Filme auch eine Autobiographie und zahlreiche Aufsätze des Regisseurs enthält.

Für die Filmmusik von *Ivan Groznyj* von zentraler Bedeutung sind die in RGALI befindlichen „Regie-Pläne S. M. Ėjzenštejns zur musikalischen Gestaltung des Films ‚Ivan Groznyj‘“¹⁸, die auch einige Anmerkungen Prokof’evs enthalten. Im Mai 2017 hatte ich Gelegenheit, diese Materialien in Form von Mikrofilmen zu sichten, und konnte die daraus gewonnen Erkenntnisse anschließend für die vorliegende Arbeit nutzbar machen. Eine wissenschaftliche Edition von Ėjzenštejns Notizen würde die weitere Erforschung der Filmmusik zu *Ivan Groznyj* wesentlich erleichtern. In Teilen sind die Materialien bereits veröffentlicht und wissenschaftlich kommentiert, z. B. im Vorwort des *Urtextes*¹⁹ oder in Leonid Kozlovs Abhandlung „Ivan Groznyj‘: Musikalisch-thematischer Bau“²⁰.

Prokof’evs schriftliche Zeugnisse zur Zusammenarbeit mit Ėjzenštejn sind im Vergleich zu den Aussagen des Regisseurs spärlich. Autobiographische Aufzeichnungen des Komponisten beschränken sich überwiegend auf die Schaffenszeit vor der Rückkehr in die Sowjetunion.²¹ Somit bleiben für den für *Ivan Groznyj* maßgeblichen Zeitraum lediglich einige Aufsätze und Artikel, die in offiziellem Ton gehalten sind und die effektive Zusammenarbeit mit Ėjzenštejn akzentuieren.²² Erinnerungen von Zeitgenossen²³ ergänzen jedoch die Eigenaussagen des Komponisten durch teils detaillierte Schilderungen seiner Arbeitsweise.

Was die Sekundärliteratur betrifft, so gibt es bereits eine große Bandbreite an Untersuchungen zu verschiedenen Aspekten der Filmmusik. An dieser Stelle seien nur einige zentrale Publikationen genannt. Unter den Prokof’ev-Biografien ist Simon Morrisons *The People’s Artist: Prokofiev’s Soviet Years*²⁴ von 2009 erwähnenswert. Darin setzt sich der Autor unter anderem auch sehr differenziert, wenn auch punktuell mit *Ivan Groznyj* auseinander. Das filmkompositorische Schaffen Prokof’evs thematisiert Kevin Bartig in

18 Sergej Ėjzenštejn, „Režisserskie plany S. M. Ėjzenštejna muzykal’nogo i zvukovogo oformlenija fil’m ‚Ivan Groznyj‘ i černovye nabroski k planam. Nekotorye s pometami S. S. Prokof’eva“, RGALI f. 1923, op. 1, ed. chr. 576–592.

19 Vgl. „*Ivan der Schreckliche* von Prokofjew-Eisenstein“, in: *Urtext*, S. 20 ff.

20 Leonid Kozlov, „Ivan Groznyj‘. Muzykal’no-tematičeskoe stroenie“, in: Ders., *Proizvedenie vo vremeni: stat’i, issledovanija, besedy*, Moskva 2005, S. 35–49.

21 Das sogenannte „Sowjetische Tagebuch“ enthält Prokof’evs Aufzeichnungen von seiner Reise in die Sowjetunion 1927. Vgl. Gottfried Eberle, „Prokofjews ‚Sowjetisches Tagebuch‘ von 1927“ in: Ernst Kuhn (Hrsg.), *Sergej Prokofjew in der Sowjetunion. Verstrickungen – Mißverständnisse – Katastrophen* (= Prokofjew-Studien, Bd. 1), Berlin 2004, S. 91–111.

22 Vgl. S. I. Schlifstein, *Sergej Prokofjew: Dokumente, Briefe, Erinnerungen*, Felix Loesch (Übers.), Leipzig 1965, S. 232–235; vgl. Rostislav N. Jurenev (Hrsg.), *Ėjzenštejn v vospominanijach sovremennikov*, Moskva 1974, S. 302–305.

23 Vgl. Schlifstein, *Sergej Prokofjew: Dokumente, Briefe, Erinnerungen*, S. 455–463, 472–476, 496–505; vgl. Jurenev, *Ėjzenštejn v vospominanijach sovremennikov*, S. 305–314.

24 Morrison, *The People’s Artist: Prokofiev’s Soviet Years*, Oxford 2009; Im selben Jahr ist eine russische populärwissenschaftliche Prokof’ev-Biographie von Igor’ Višneveckij erschienen: *Sergej Prokof’ev* (= *Žizn’ zamečatel’nych ljudej*, vypusk 1400 = [1200]), Moskva 2009.

seiner Monografie *Composing for the Red Screen: Prokofiev and Soviet Film*²⁵ von 2013 und geht dabei insbesondere auf dessen Bezüge zur russischen Nationaloper ein. Partielle Filmmusik-Analysen von *Ivan Groznyj* finden sich oft in filmwissenschaftlichen Monografien, z. B. bei Kozlov, Bordwell, Brown, Lenz.²⁶

Außerdem laufen derzeit noch in den USA und in Russland zwei Dissertationsprojekte zur Filmmusik von *Ivan Groznyj*. Das erste Projekt von Katya Ermolaeva von der Princeton University thematisiert den bisher ungenügend untersuchten liturgisch-rituellen Aspekt in *Ivan Groznyj*. Einen ersten Einblick in diese Arbeit bieten ihre beiden im Jahr 2020 veröffentlichten Artikel „The Ivan Trichord“ und „Audiovisual Montage in *Ivan The Terrible*“.²⁷ Das zweite Projekt von Anna Samojlova von der Universität Čeljabinsk beschäftigt sich schwerpunktmäßig mit Prokof’evs Darstellung der nationalrussischen kulturellen Identität in der Filmmusik zu *Ivan Groznyj*. Ihren Ansatz stellt sie in dem Artikel „Fenomen konstruirovaniya russkoj nacional’no-kul’turnoj identičnosti v muzykal’nom iskusstve“ [„Phänomen der Konstruktion der russischen national-kulturellen Identität in der Musik“]²⁸ vor.

Den Kern der vorliegenden Arbeit bildet die Analyse der originalen²⁹ Filmmusik von *Ivan Groznyj* im Hinblick auf die audiovisuelle Interaktion zwischen Musik und Bild sowie die verschiedenen Funktionen und Beziehungsnetze der Musik innerhalb des Films. Hierbei wird den Fragen nachgegangen, welche Rolle die Musik im Film spielt und nach welchen Prinzipien sie mit dem Bild verknüpft ist. Zur Klärung dieser Fragen wird im Kapitel III zunächst eine strukturell-formale Analyse durchgeführt und dann jede einzelne Musiknummer auf ihre Szenenwirkung hin analysiert und in den Kontext des gesamten Films gestellt. Ziel der Analyse ist es, durch die Untersuchung des Zusammenspiels von Bild und Musik etwas mehr Licht auf einzelne semantische Aspekte des Films sowie

25 Kevin Bartig, *Composing for the Red Screen: Prokofiev and Soviet Film*, Oxford 2013; vgl. auch Tatiana K. Egorova, *Soviet Film Music: An Historical Survey*, Tatiana Ganf / Natalia Egunova (Übers.), Amsterdam 1997.

26 Vgl. Kozlov, „Ivan Groznyj“. *Muzykal’no-tematičeskoe stroenie*“, in: Ders., *Proizvedenie vo vremeni*, S. 35–49; vgl. David Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*, London 1993; vgl. Royal S. Brown, *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, Berkeley (u.a.) 1994, S. 134–147; vgl. Felix Lenz, *Sergej Eisenstein: Montagezeit*, München 2008, S. 317–383.

27 Katya Ermolaeva: „The Ivan-Trichord: Mediaeval Musical Images in Prokofiev and Eisenstein’s *Ivan The Terrible*“, in: *Orthodoxy, Music, Politics and Art in Russia and Eastern Europe*, Ivan Moody / Ivana Medić (Hrsg.), Centre for Russian Music, Goldsmiths, University of London / Serbian Academy of Sciences and Art: 2020, S. 107–133; „Audiovisual Montage in *Ivan The Terrible*: Understanding Prokofiev’s Film Score Through Eisensteinian Sound-Image Theory“, in: *Rethinking Prokofiev*, Rita McAllister / Christina Guillaumier (Hrsg.), New York: Oxford University Press, 2020, S. 253–271.

28 Anna Samojlova, „Fenomen konstruirovaniya russkoj nacional’no-kul’turnoj identičnosti v muzykal’nom iskusstve (na primere muzyki S. S. Prokof’eva k fil’mu S. M. Ėjzenštejna ‚Ivan Groznyj‘)“ [„Phänomen der Konstruktion der russischen national-kulturellen Identität in der Musik (am Beispiel von S. S. Prokof’evs Musik zu S. M. Ėjzenštejns Film ‚Ivan Groznyj‘)“], in: *Vestnik Južno-Ural’skogo gosudarstvennogo universiteta / Serija „Social’no-gumanitarnye nauki“* 17 (2017) [Bote der Staatlichen Universität Süd-Ural / Serie „Soziale Geisteswissenschaften“ 17 (2017)], Nr. 2, S. 79–84.

29 Also die im Film tatsächlich erklingende Musik. Während des Entstehungsprozesses geplante und verworfene Musik wird nur insofern erwähnt, als sie zum Verständnis des Untersuchungsgegenstandes beitragen kann.

dessen narrative Botschaft zu werfen. Diese Botschaft kann jedoch nur nach entsprechender Beleuchtung des historisch und politisch heiklen Sujets sowie des kulturpolitisch ebenso brisanten Entstehungskontextes des Films verstanden werden. Daher wird im Kapitel II zunächst auf die historischen, politischen und kunstgeschichtlichen Hintergründe des Werkes eingegangen. Hierbei erhält die künstlerische Interpretation eines anderen russischen Zaren – Boris Godunov – als ein zentrales Schlüsselmoment für das Verständnis von *Ivan Groznyj* im Unterkapitel II. 2 besondere Beachtung. Den Umgang Ėjzenštejns mit dem Sujet und den ästhetischen Beschränkungen durch die staatliche Zensur thematisiert das Unterkapitel II. 3. Schließlich werden im Unterkapitel II. 4 die künstlerischen und theoretischen Berührungspunkte zwischen Ėjzenštejn und Prokof'ev dargestellt sowie ihre Arbeitsweise bei der musikalischen Gestaltung des Films skizziert. Da die schriftlichen Zeugnisse zu der Zusammenarbeit an *Ivan Groznyj* weniger detailliert sind, wird hierbei überwiegend auf Erinnerungen an die frühere Kooperation für den Film *Aleksandr Nevskij* von 1938 zurückgegriffen.

Bei der Analyse wird die Filmmusik nicht als ein vom Film isoliertes Werk Prokof'evs aufgefasst, sondern als eine audiovisuelle Einheit, die sich aus künstlerischen Beiträgen mehrerer Autoren zusammensetzt. Der erste Grund dafür liegt in der Tatsache, dass die Filmmusik von *Ivan Groznyj* neben Prokof'evs Musik auch eine beachtliche Anzahl von Fremdkompositionen verschiedener Komponisten des 18.–19. Jahrhunderts enthält. Hierbei ist unklar, wer die Auswahl dieser Kompositionen vorgenommen hat – Prokof'ev, Ėjzenštejn³⁰, Abram Stasevič oder der Chordirigent Viktor Komarov. Wichtig ist jedoch, dass sie in ganz entscheidenden Schlüsselszenen eingesetzt werden und daher in die Analyse einbezogen werden müssen, auch wenn sie einen außerfilmischen Ausgangspunkt haben. Der zweite Grund ist die Annahme, dass Ėjzenštejn in der Gesamtkonzeption des Films eine dominierende Rolle spielte und aufgrund seiner musikaffinen Filmtheorie auch entscheidenden Einfluss auf die musikalische Gestaltung des Films hatte, wenn nicht gar als Co-Komponist agierte. Nicht umsonst bezeichnete Prokof'ev ihn als „feinsinnigen Musiker“³¹. Es ist im Übrigen auch nicht klar dokumentiert, wie groß der Einfluss Prokof'evs in Bezug auf die theatralischen und dramatischen Elemente des Films war. Folgerichtig müssen also Film und Musik in engem Zusammenhang betrachtet werden.

Die audiovisuelle Analyse stützt sich in erster Linie auf den Notentext der *Rekonstruierten Originalfassung*, die mir mit freundlicher Genehmigung des Sikorski-Verlags für Studienzwecke zur Verfügung gestellt wurde. Alle Taktangaben beziehen sich, wenn nicht anders angegeben, auf die Uraufführungs-Fassung dieser Partitur. Die Timecode-Angaben im Format „Std.:Min.:Sek.“ beziehen sich auf eine Arbeitskopie des 1986 von Mos-

30 Ėjzenštejn hatte zwar die Texte der Kirchenchöre von Beginn an eingeplant, aber nicht die konkreten Vertonungen. Möglicherweise hatte Komarov ihm einige Werke aus dem Repertoire seines Kirchenchors empfohlen.

31 „Eisenstein ist nicht nur ein außerordentlich talentierter Regisseur, sondern auch ein feinsinniger Musiker.“ – Original: „Эйзенштейн не только необычайно одаренный режиссер, но и тонкий музыкант.“, zitiert nach: Sergej Prokof'ev, „Музыка в фильме ‚Александр Невский‘“, in: E. Vejsman, *Sovetskij istoričeskij fil'm*, Moskva 1939, S. 28.

film restaurierten zweiteiligen Films *Ivan Groznyj*³² (mit Timecode-Anzeige), der auch als Grundlage für die *Rekonstruierte Originalfassung* diente. Diese Filmfassung wurde mir mit freundlicher Genehmigung der Europäischen FilmPhilharmonie (EFPI GmbH) zur Verfügung gestellt.

Außer vier Abbildungen aus dem Bestand des RGALI (siehe Chiffren in der Bildunterschrift) sind in diesem Buch noch Filmstills aus der oben erwähnten Filmfassung sowie aus dem Konzertmitschnitt des ZDF/arte vom 16. September 2016 abgedruckt. Die Filmstills sowie die Notenbeispiele im Analyseteil wurden von der Verfasserin erstellt.

32 Sergej Ėjzenštejn (Reg.), *Ivan Groznyj* (in 2 Teilen), UdSSR 1944/1946 (2. Teil: UA 1958), Arbeitskopie der rest. Fassung von 1986, Mosfilm, Film I: 100 Min., Film II: 95 Min.