

Prokofieff, eine der großen musikalischen Persönlichkeiten der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, ist vor neun Jahren gestorben. Seine besten Werke stehen im lebendigen Bewußtsein der Welt. Man tanzt seine Ballette, die Pianisten spielen seine Sonaten und Konzerte, die Dirigenten feiern Triumphe mit seiner ersten, der „Klassischen“, und seiner fünften Sinfonie, nach deren amerikanischer Erstaufführung im Jahre 1946 Serge Kussewitzki sagte: „Das ist das größte musikalische Ereignis seit vielen, vielen Jahren. Das größte seit Brahms und Tschaiowsky.“ Und sogar Prokofieffs Opern tauchen in den Spielplänen auf.

In den neun Jahren seit seinem Tod, in denen wir so manches seiner späten Werke kennenlernten, hat sich aber auch die Vermutung verstärkt, daß Prokofieffs Komponistenleben als eine Tragödie endete. Die naheliegende Frage, ob Prokofieff diese Tragödie selbst als solche empfunden hat,

Oper „Lady Macbeth des Mzensker Kreises“ auseinandersetzte, daran aber eine heftige Polemik über die „modernistische“ Richtung im jungen sowjetischen Musikschaffen knüpfte. An Stelle von „formalistischen Spielereien“ und „Kakophonie“ wurde von den Komponisten eine allgemeinverständliche, „realistische“ Musiksprache gefordert. Da sich Prokofieff sofort beherzt zu den neuen Zielen bekannte („... ich dachte viel über die künstlerischen Mittel unserer Musik nach und kam zu dem Entschluß, daß der bisherige Weg falsch war“), hat man bisweilen — auch aus westlicher Sicht — gefolgert, daß die damals geprägte Formel vom „sowjetischen Realismus“ weitgehend mit seinen eigenen Schaffensprinzipien übereinstimmte. Diese Meinung vertritt zum Beispiel Willi Reich, der damit auch Prokofieffs Rückkehr nach Rußland in Zusammenhang bringt, die ihm auf Grund seiner Geisteshaltung viel leichter geworden sei als anderen emigrierten Komponisten.

lichen Geistes“ ausdrücken wollte (1944), zeigt sich sehr deutlich, daß Prokofieffs Weg vom Komplizierten zum Einfachen, von Übersteigerung zu Form und Maß (den auch andere neben ihm gingen, etwa Hindemith) noch keine Rückentwicklung oder gar Verkümmern bedeutete. Davon läßt sich erst in seinen letzten Lebensjahren sprechen, wobei zu bedenken ist, daß er noch nicht einmal 62 Jahre alt war, als er am 8. März 1953 starb.

Eine Lähmung seiner Inspiration, also echter Substanzverlust und nachlassende Spannung, machte sich vor allem seit dem einschneidenden „Beschuß des ZK der KPdSU“ vom 10. Februar 1948 bemerkbar. Wieder einmal mußte ein bestimmtes Werk für eine grundsätzliche Erklärung herhalten — 1936 war es Schostakowitschs „Lady Macbeth“, diesmal Muradelijs Oper „Die große Freundschaft“. Nur war es jetzt kein Zeitungsartikel, sondern eine offizielle Maßregelung der Partei. Sie war im Ton wesentlich schärfer und prangerte unter anderen auch Prokofieff und Schostakowitsch, also die beiden führenden sowjetischen Komponisten, namentlich an, „formalistischen, volksfremden Verzerrungen“, ja sogar „faulen Theorien“ und „antidemokratischen Tendenzen“ im Geiste der „übermodernen“ Musik Europas und Amerikas zu huldigen, „die die Altersschwäche der bürgerlichen Kultur widerspiegelt“.

Es ist immer wieder erschütternd zu lesen und nur als ein verzweifelter Ausdruck seiner menschlichen und künstlerischen Zwangslage zu verstehen, wie naiv Prokofieff — einer der bedeutendsten und gescheitesten Köpfe der Weltmusik des 20. Jahrhunderts — damals mit einer Selbstbezüglichung auf den „Beschuß“ reagierte („den ich“ — es sind Prokofieffs Worte — „als ein Dokument betrachte, in dem eine Forderung des Volkes zum Ausdruck kommt“). Aus dem seinerzeit veröffentlichten Schreiben des Komponisten wurde hernach vor allem der Absatz viel zitiert, der mit den Worten beginnt: „Ich liebe die Melodie, halte sie für das wichtigste Element in der Musik ...“ Es finden sich aber auch folgende Sätze darin: „Ich selbst bin, wie man sagt, nicht frei von der Sünde, in meinem Schaffen unter dem Einfluß gewisser westlicher Strömungen formalistische Fehler gemacht zu haben.“ — „Die tonale und diatonische Musik gibt bedeutend größere Möglichkeiten als die atonale und chromatische Musik.“ — „Ich werde nach einer klaren musikalischen Sprache suchen, die meinem Volk verständlich und lieb ist.“

Als reale Antwort auf die Kritik der Partei schrieb Prokofieff seine Oper „Die Geschichte eines wahren Menschen“, in der die Wandlung eines Jagdfliegers, der 1942 hinter den deutschen Linien abgeschossen wurde, zum Friedenskämpfer geschildert wird, der auf dem Weltfriedenskongreß eine große Rede hält. Die Oper wurde ein regelrechter Mißerfolg. Und musikalisch kaum stärker geriet ein ebenfalls 1948 komponiertes Oratorium „Auf Friedenswacht“ (von dem es eine französische Schallplatte gibt, bei „Chant du Monde“). Prokofieff schrieb dazu: „Ich habe viele Freunde und Bekannte. Sie schreiben Bücher, sie pflegen Gärten, sie bauen Häuser. Und ihr ganzes Leben ist mit Poesie, mit Friedensarbeit angefüllt. Seht, so entstand das Thema meines Oratoriums.“ Gleichzeitig komponierte Schosta-



Wolfram Schwinger

SERGE PROKOFIEFF

Die Tragödie eines Komponisten

wird sich nicht mehr beantworten lassen. Er war verschlossen; auch wenn er sich nach außen hin optimistisch äußerte, besagt das wenig über die Kämpfe, die er allein vor seiner künstlerischen Verantwortung auszutragen hatte. Die Tragödie läßt sich aber aus seiner Musik heraushören; oder genauer gesagt: Sie läßt sich aus dem erahnen, was seiner Musik in den letzten Jahren fehlte: das Selbstvertrauen.

Prokofieffs Tragödie liegt in dem Schicksal beschlossen, das er — freiwillig! — mit anderen großen Sowjetkomponisten teilte: in der staatlichen Maßregelung, im weisungs- und inhaltsgebundenen Komponieren, im pflichtgemäßen Tragen eines Korsetts, das sich „sozialistischer Realismus“ nennt, das Monumentalität, Positivismus und revolutionäres Pathos vorschreibt. Die erste Reglementierung, bereits ein Jahr nach seiner endgültigen Rückkehr in die russische Heimat, überstand Prokofieff relativ unbeschadet. Es war jener zu trauriger Berühmtheit gelangte Prawda-Artikel vom 28. Januar 1936, der sich unter der Überschrift „Wirrwarr statt Musik“ mit Schostakowitschs

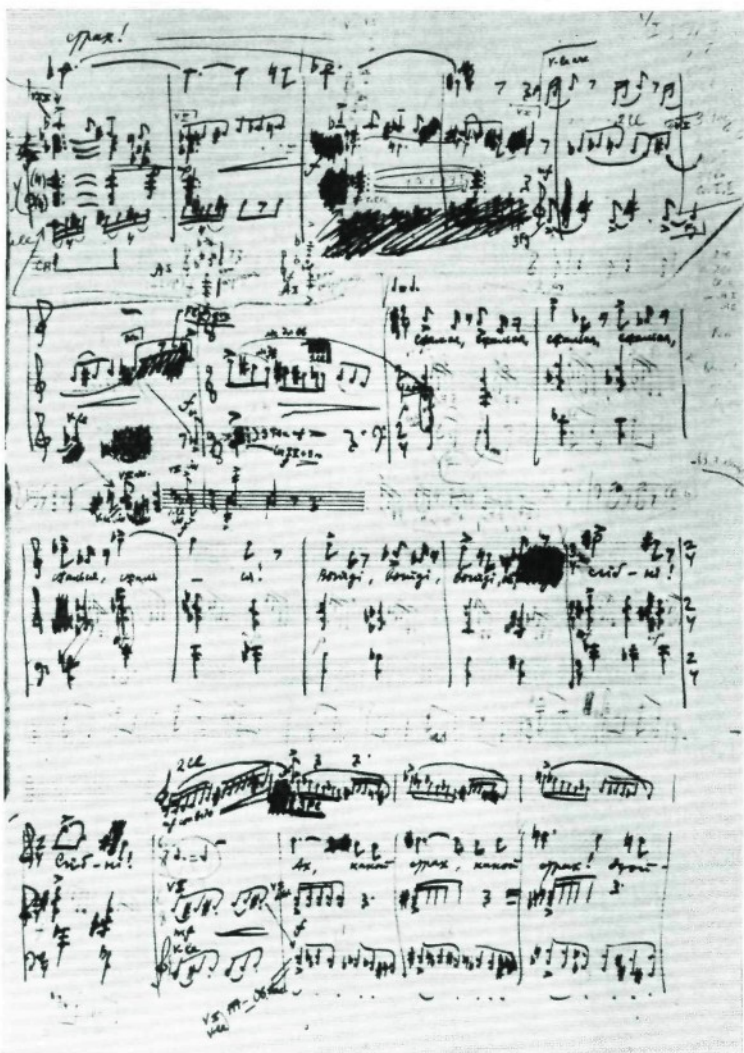
Tatsächlich läßt sich in Prokofieffs Musik jener Zeit kein Stilbruch feststellen. In den Wochen der heißen Diskussionen stellte er neben seinem großen Ballett „Romeo und Julia“ gerade eines seiner später am berühmtesten gewordenen Werke fertig, das Märchen von „Peter und dem Wolf“. Da es in erster Linie für Kinder gedacht war, wurde die Forderung nach Allgemeinverständlichkeit von vornherein erfüllt, ohne daß sich dabei schon etwas von jenem vereinfachten Plakatsstil ankündigte, der später leider auch in Prokofieffs Musik Eingang hielt. Im Gegenteil: Der geistvolle Charme, die Kunst, treffend und witzig zu pointieren, sich auch in der Instrumentalmusik „sprechend“ auszudrücken — alle diese Vorzüge von Prokofieffs besten Werken sind in dieser reizenden Partitur des Jahres 1936 voll und ganz enthalten. Auch in den nächsten Jahren, in Werken wie der heißblütigen Musik zu Eisensteins Film „Alexander Newski“, aus der er später eine Kantate formte (1938), wie den Klaviersonaten Nr. 6 bis 8 oder der 5. Sinfonie op. 100, mit der er die „Größe mensch-

kowitsch sein volkstümliches Oratorium „Das Lied von den Wäldern“.

Es gibt in Prokofieffs letzter Schaffenszeit selbstverständlich auch Werke, die an die hellwache Geistigkeit seiner früheren Schöpfungen anknüpfen, die eine geglückte Synthese von kompositorischer Reife und Volkstümlichkeit darstellen. Zu ihnen gehört die Cellosonate op. 119. Es ist kaum auszudenken, wie die Werke seiner Spätzeit klingen würden, hätte er sich nicht nur mit einem „sehnächtigen Hinschleichen nach den verbotenen Früchten“ begnügen müssen (wie es Gerald Abraham einmal formulierte), sondern hätte er ohne alle Beeinflussung seinen Weg zu Ende gehen können. Leider ist es müßig, sich dies auszumalen.

Trotz der tragisch sich neigenden Lebenskurve war Prokofieffs Erdendasein reichlich angefüllt mit irdischen Freuden und künstlerischen Erfolgen. Bereits in seiner Petersburger Studienzeit (1904–1909) entstanden unter der Anleitung seiner Lehrer Glière und Rimski-Korssakow viele Werke, die zum Teil auch aufgeführt wurden. Die Musikalität des Knaben war übrigens durch das Beethovenenspiel der Mutter geweckt worden, wobei schon damals seine Vorliebe für die musikalische Klassik, die er durch das ernsthafte Studium Mozarts und vor allem Haydns ergänzte, ihren festen Grund erhielt. Maßgebende Anregungen empfing Prokofieff auf einer Reise nach London vor dem ersten Weltkrieg (einem Geschenk der Mutter nach Abschluß des Musikstudiums). Diaghilew veranstaltete gerade eine russische Ballettsaison, Schaljapin sang, und Richard Strauss dirigierte. Er hörte viele neue Werke, auch von Ravel und Strawinsky. Im Weltkrieg folgte eine Italienreise, wo er einen Ballettauftrag Diaghilews erhielt, mit dem Rat, den sich Prokofieff sehr zu Herzen nahm: „Schreiben Sie jedoch eine Musik, die wirklich verdient, russisch genannt zu werden; denn bei Euch, in Eurem faulen Petersburg, hat man schon verlernt, russisch zu komponieren.“ Das Ergebnis war das Ballett „Der Narr“.

Die Oktoberrevolution 1917 hat Prokofieff durchaus bejagt. Erst im darauffolgenden Jahre hat er sich auf ausgedehnte Reisen begeben, die aber dazu führten, daß er erst 1927 und dann wieder 1934 seine Heimat aufsuchte, um 1935 endgültig zurückzukehren. Seine Reisen führten ihn nach Japan, nach Amerika (1921 Uraufführung seiner Oper „Die Liebe zu den drei Orangen“ in Chicago), nach Ettal und endlich nach Paris. Die große Oper „Der Feuerengel“ entstand in dieser Zeit, das Ballett „Der stählerne Schritt“ und die zweite Fassung der Dostojewski-Oper „Der Spieler“. Am Ende der Wanderperiode, bereits im Auftrage Eisensteins, komponierte er die stark von ironischen und parodistischen Elementen durchsetzte Filmmusik „Lieutenant Kijé“, die er dann zu einer Orchestersuite zusammenstellte. In Rußland hatte Prokofieff dann stets sehr engen Kontakt zu den bedeutendsten Interpreten des Landes, den weltberühmten Instrumentalisten Swjatoslaw Richter, dem er die 7. und 9. Klaviersonate widmete, zu David Oistrach, dem er die Violinsonate op. 80 zueignete und der selbst die Violinfassung der Flötensonate op. 94 schuf, und vor allem zu Mstislaw Rostropowitsch, für den er seine letzten großen Cellowerke schrieb, die schon erwähnte Sonate op. 119, das Sinfonische Konzert op. 125 und das Concertino op. 132.



Partiturseite aus dem „Feuerengel“

Vier Stilelemente sind für Prokofieff besonders charakteristisch. Zunächst die Betonung des klassischen Elements: Es hat seinen vollkommensten Niederschlag in der „Symphonie classique“ (1917) gefunden, in der sich Prokofieff keineswegs augenzwinkernd-ironisierend mit Haydn auseinandergesetzt hat, sondern als betonte stilistische Hinwendung. Das zweite Element ist seine sehr individuelle harmonische Sprache, die auch auf der Suche nach Neuem und dort, wo sie die Tonalität sprengte, stets ein Mittel zum Ausdruck starker Emotionen war. Entscheidend ist auch das motorische Element, das besonders in seinen Klavier-

werken zu stilbildender Bedeutung gelangte, auch in seinem bekanntesten Klavierkonzert, dem dritten in C-dur (1921). Vitalität und gläserne Brillanz, entscheidende Merkmale von Prokofieffs Handschrift, sind an diesem Werk beispielhaft abzulesen. Zuletzt wäre schließlich noch das lyrische Element zu nennen, das Prokofieff vor allem in seinem Spätstil ausprägte; es ist ein wesentliches Attribut seiner komischen Oper „Die Verlobung im Kloster“ (1941), und auch in seiner großen Tolstoi-Oper „Krieg und Frieden“ (Neufassung 1952) findet sich das Stärkste in der Lyrik um Natascha.

An Prokofieffs großer Bedeutung für die Musik unseres Jahrhunderts ist nicht zu rütteln. Ihr stilistisches Bild hat er entscheidend beeinflusst. Wenn wir ihn dennoch nicht in einem Atemzug mit Strawinsky oder Bartók nennen, so trägt daran seine zwiespältige Entwicklung stärker Schuld, als man es bisher wahrhaben wollte. Er hat sich am Ende gegen sein Schicksal nicht mehr zu wehren vermocht. Es hat ihn zerbrochen.

Da eine vollständige Diskografie der auf Schallplatten aufgenommenen Werke Prokofieffs wesentlich mehr Platz einnehmen würde als auch nur annähernd zur Verfügung steht, weisen wir auf die Angaben im Bielefelder Katalog (Seite 157–158) und auf den Sonderkatalog des Auslandsdienstes der Electrola (ASD) „Neue Musik“.