

Monika Woitas

## ZWISCHEN STALINPREIS UND SELBSTANKLAGE – DER FALL PROKOF'EV

Musik und Politik – ein Verhältnis, das einen ganzen Berg von Problemen bereithält und vielleicht deshalb so lange und so oft negiert wurde: von der Wissenschaft, die sich bevorzugt mit werkimmanenten Fragen oder der privaten Biographie eines Künstlers befasst; von Publikum und Kritik, die mit vordergründigen Etikettierungen nur allzu schnell bei der Hand sind; aber auch von den Künstlern selbst, die sich entweder zum Märtyrer oder zum ‚unpolitischen‘, ebenso ahnungs- wie machtlosen Opfer stilisieren. All diese Positionen oder besser: Ausflüchte können jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass Kunst genaubesehen immer politisch ist und die ausschließliche Konzentration auf das kompositorische Oeuvre eines Komponisten, die Werke einer Epoche oder einer Gattung nicht selten zu kurz greift. Schließlich wurde und wird Kunst im allgemeinen, Musik im besonderen immer wieder eingesetzt, um politische Macht zu festigen, Systeme zu bestätigen oder auch gesellschaftliche Utopien zu formulieren.

### **Prokof'evs Musik als Problem**

In Person und Schaffen Sergej Prokof'evs tritt diese Problematik geradezu gebündelt in Erscheinung: anders als Šostakovič hatte er sich im Westen bereits einen Namen gemacht als er 1936 endgültig in die UdSSR zurückkehrte, und im Unterschied zu Igor' Stravinskij zog er sich – zumindest scheinbar – mit dieser Rückkehr in die Heimat von der avantgardistischen Front in einen staatlich verordneten Nationalismus zurück. Prokof'ev hatte sich damit jedoch zwischen alle Stühle gesetzt. Der internationalen Avantgarde musste er als Opportunist erscheinen, dessen später entstandene Werke man als reaktionär einstufte oder besser ganz ignorierte; auf die Propagandisten des Sozialistischen Realismus hingegen wirkte dieser international ‚infizierte‘ Modernist, dessen frühe Werke man am besten totschwieg, von Beginn an suspekt. Damit jedoch war das Dilemma perfekt und Prokof'evs Musik wurde für alle Seiten immer mehr zum Problem – was sich in der Rezeption der Werke ebenso widerspiegelt wie in der mehr oder minder fachlichen Auseinandersetzung mit Persönlichkeit und

Schaffen dieses Komponisten. Erst im Zeichen von Glasnost' und Perestrojka wurde es möglich, Widersprüche und Klischees zu hinterfragen und damit den Fall Prokof'ev neu aufzurollen.

So konstatiert etwa Thomas Schipperges gleich zu Beginn seiner 1995 erschienen Monographie ein zutiefst uneinheitliches „Bild des Komponisten, seiner Persönlichkeit und seines Werkes [...] es ist gespalten in einer Art doppeltem Bruch.“<sup>1</sup> Die unterschiedliche Bewertung in Ost und West auf der einen, die lückenhafte, auf wenige Werke konzentrierte Rezeption des Gesamtœuvres auf der anderen Seite, hätten wesentlich zu jenen Klischeevorstellungen beigetragen, die den Blick auf Prokof'ev so lange verstellt haben. So wurden interessanterweise gerade Kompositionen, die der Doktrin des Sozialistischen Realismus zu folgen versuchen, auch im Westen zu Publikumsrennern – *Peter und der Wolf* mag als Beispiel für diese erstaunlich ‚grenzenlose‘ Rezeption jenseits ideologischer Barrieren genügen. Umgekehrt konnten wiederum einige der im Westen entstandenen Werke – wie etwa *Die Liebe zu den drei Orangen* – auch vor den Augen der Kulturkommissare Gnade finden.

Allerdings hat eine derart selektive Rezeption kaum etwas mit Politik zu tun, sondern eher mit jenen Kriterien, die bei der Bewertung von Kunst und Künstlern bewusst oder unbewusst immer noch angelegt werden: ein teleologischer Entwicklungsbegriff einerseits, ein spezifischer Bezugspunkt andererseits, der zum Maß aller Dinge erklärt wird – was in beiden Fällen unweigerlich zu Verzerrungen führt. Stilistischer Pluralismus muss demnach als Bruch, Opportunismus oder Eingeständis fehlender Kreativität (wie sie Adorno beispielsweise auch Stravinskij vorwarf) erscheinen. Und wie Hermann Danuser 1991 so treffend bemerkt hat, litt die Rezeption von Prokof'evs Musik vor allem auch darunter, dass „Kriterien der Avantgarde“ lange Zeit unangefochten die „ästhetischen Urteilsmaßstäbe“ beherrschten.<sup>2</sup> Ein dritter Aspekt kommt m.E. noch hinzu: die gerade in der Musikwissenschaft so beharrlich gepflegte Tradition der werkimmanenten Betrachtung, die Funktionen und politisch-soziologische Implikationen weitgehend aus ihren Analysen ausklammert. Das Verhältnis von Musik und Macht war für die traditionelle Musikwissenschaft lange Zeit bestenfalls ein Randthema, dem sich einige wenige Spezialisten widmeten. Auch hier erscheint der Fall Prokof'ev paradigmatisch, stößt man doch mit einer werkzentrierten Fragestellung rasch an Grenzen oder anders formuliert: Prokof'evs Musik ist in ihrer Vielfalt vielleicht eher aus ihrem Bezug zu Politik und Macht zu begreifen. Legt man nämlich eine weiter gefasste Perspektive zugrunde, indem man Musik als „Zeitkunst“ im doppelten Wortsinn begreift,

<sup>1</sup> Thomas Schipperges, *Sergej Prokofjew*, Reinbek bei Hamburg 1995, 7.

<sup>2</sup> Vgl. Hermann Danuser in: *Sergej Prokofjew. Beiträge zum Thema – Dokumente – Interpretationen – Programme – das Werk*, Hrsg. von H. Danuser, J. Cholopow, M. Tarakanow [in Zusammenarbeit mit dem Internationalen Musikfestival Duisburg 1991], Duisburg/Laaber 1991, 14.

lösen sich die Widersprüche in der Rezeption zunehmend auf. Denn nur eine Analyse, die sich der historischen Rahmenbedingungen bewusst ist, kann Mißverständnisse und Fehlinterpretationen als solche erkennbar machen.<sup>3</sup> Drei politisch wie biographisch prägnante Jahreszahlen bilden daher den unverzichtbaren Hintergrund für meine Ausführungen, die sich ganz explizit auf wenige Beispiele beschränken werden.

### 1927 – Avantgarde und Bolschewismus

Bereits der im Westen lebende und arbeitende Avantgardist Prokof'ev war keineswegs so unpolitisch, wie mancher (westliche) Biograph es gerne gehabt hätte. In diversen Artikeln, mehr noch jedoch in seinen Werken vertritt der Komponist gerade in Europa und den USA die Ideale der jungen Sowjetunion. „Die Bolschewisten fördern die Künste und tun alles ihnen Mögliche, um ihre Entwicklung voranzutreiben [...]. Ich bin überzeugt, dass die Musik in Russland eine große Zukunft hat“, können beispielsweise die Leser des *Pacific Coast Musician* 1921 erfahren.<sup>4</sup> Und im Jahr 1927, auf dem Höhepunkt seines internationalen Ruhmes angelangt, bringt Prokof'ev zusammen mit Georgij Jakulov Alltag und Ideale des jungen Staates provozierend plakativ auf die Bühne. Das Ballett *Le Pas d'Acier*, im Auftrage S. Djagilevs für dessen Ballets Russes entstanden, feiert den Triumph der Revolution und die Ästhetik der Maschinen in einer geradezu atemberaubenden Synthese aus Musik, Bühnenbild und Bewegung. „In unserem Ballett kamen Hämmer und Rammen, sich drehende Transmissionen und Schwungräder sowie aufleuchtende farbige Signale auf die Bühne. Alles das gipfelte in einem allgemeinen schöpferischen Aufschwung, bei dem die Tanzgruppen gleichzeitig an den Maschinen zu arbeiten und die Arbeit der Maschinen tänzerisch zu versinnbildlichen hatten“, erinnert sich der Komponist in seiner *Autobiographie*.<sup>5</sup>

Diese pro-sowjetischen Stellungnahmen waren ebenso wie die ästhetische Konzeption selbst allein möglich durch jene pluralistisch geprägte Kulturpolitik des Literaturwissenschaftlers, Journalisten, Schriftstellers und ersten Kulturkommissars der UdSSR, Anatolij Lunačarskij, der seine Hand nicht nur schützend über Prokof'ev hielt, sondern auch den Fortbestand traditioneller Gattungen wie Ballett und Oper sicherte, ohne der experimentellen Kunst ihre Freiräume zu rauben. Unterstützt von dem gleichfalls avantgardistisch orientierten Komponisten Arthur Lourié, der unter Lunačarskij die Musiksektion betreute, konnte

<sup>3</sup> Michail Tarakanov spricht in seinen Ausführungen sogar von einer „Legende“, die es durch historisch verankerte Analysen zu entkräften gilt. Vgl. M. Tarakanow, „Prokofjew: Legende und Wahrheit“, *Sergej Prokofjew. Beiträge zum Thema* [Anm. 2], 16-25.

<sup>4</sup> *Pacific Coast Musician* vom 1. Januar 1921, zit. nach: Schipperges [Anm.1], 75.

<sup>5</sup> Zit. nach: *Sergej Prokofjew. Dokumente, Briefe, Erinnerungen*, Hrsg. von S. Schlifstein (dt. von F. Loesch), Leipzig 1965, 161.

sich so eine rege Kulturszene entfalten, die den Zeitgenossen in Ost und West tatsächlich als Inbegriff der Moderne und Motor neuer Entwicklungen erscheinen musste.

Doch kehren wir nochmals zurück zu Prokof'evs Hymne auf Revolution und Maschinenzeitalter. Lässt sich doch am Schicksal dieses konstruktivistischen Balletts der Wandel des politischen Klimas und die daraus resultierende Rezeption Prokof'evs besonders gut nachvollziehen. Bereits die Uraufführung in Paris, noch mehr jedoch die Londoner Premiere kurze Zeit später, stieß keineswegs auf ungeteilte Zustimmung. Die Mehrheit des Publikums zeigte sich zwar fasziniert von diesem Multimedia-Spektakel und erklärte Prokof'ev endgültig zum musikalischen Botschafter des Bolschewismus; die russischen Emigranten hingegen waren – erwartungsgemäß – empört über diesen Kniefall Djagilevs, der bis dahin doch als einer der ihren galt;<sup>6</sup> in der Sowjetunion selbst schließlich waren erste Zeichen eines Umschwungs zu vernehmen. Die *Russische Assoziation proletarischer Musiker (RAPM)* sah im *Pas d'Acier* eine Herabwürdigung der Revolution, deren hehre Ziele zum Amusement einer dekadenten Bourgeoisie erniedrigt würden.<sup>7</sup> Und was manch einer vielleicht schon befürchtet hatte, trat schneller ein als erwartet. Die für das Jahr 1929 geplante russische Erstaufführung des Balletts scheiterte trotz der Interventionen Mejerhol'ds, da sich das politische Klima innerhalb von nur zwei Jahren um nahezu 180° gewendet hatte: Lunačarskij wird 1929 abgelöst und die auf eine einfache Musiksprache im Dienste der Massen zielenden Maximen der RAPM gewinnen die Oberhand gegenüber der avantgardistisch und international ausgerichteten *Assoziation für zeitgenössische Musik*. „Es ist schwer, sich vorzustellen, was als nächstes geschehen wird. Jedenfalls wird gute Musik – besonders zeitgenössische Musik und hier vor allem die russische – für die nächste Zeit beiseite gelegt werden müssen“, schreibt Vladimir Majakovskij kurz vor seinem Freitod im April 1930 an Prokof'ev und fügt eine Warnung an den Freund hinzu. „Unter den gegenwärtigen Umständen glaube ich nicht, dass es irgendeinen Grund für Dich gibt, hierher zu kommen.“<sup>8</sup> Prokof'ev aber ignoriert (oder verdrängt) diese Vorzeichen und Warnungen und propagiert in Europa und den USA weiterhin die Sache des Bolschewismus.

Schließlich kehrt er nach mehreren Anläufen sogar endgültig in die Heimat zurück – ausgerechnet in einem Jahr, dessen Ereignisse die künftige Kulturpolitik im Zeichen Stalins nur allzu deutlich zutage treten ließen. Mit einem nicht unterzeichneten, d.h. von Stalin selbst verfassten Artikel in der *Pravda* vom 28.

<sup>6</sup> Vgl. hierzu etwa die Kritiken in Nesta MacDonald (*Diaghilev observed by critics in England and the United States 1911-1929*, New York 1975), sowie die Erinnerungen des Choreographen Leonide Massine (*My Life in Ballet*, London 1968) oder der Tänzerin Lydia Sokolova (*Dancing for Diaghilev*, London 1960).

<sup>7</sup> *Prokofjew* [Anm. 2], 193f.

<sup>8</sup> Zit. nach: Schipperges [Anm.1], 81.

Januar 1936 (programmatischer Titel: „Chaos statt Musik“) wird Šostakovičs Oper *Lady Macbeth von Mcensk* zum Inbegriff einer anti-sowjetischen Musik erklärt und damit jede der Doktrinen des Sozialistischen Realismus zuwiderlaufende Komposition gewissermaßen zum Abschuss freigegeben.<sup>9</sup>

### 1936 – Naivität oder Opportunismus

Der Vorstellung vom politisch naiven Avantgardisten steht das Bild vom Opportunisten Prokof'ev gegenüber, der sich den staatlichen Vorgaben ohne große Gegenwehr unterworfen und in seinen nach 1936 entstanden Werken der Ästhetik des Sozialistischen Realismus gehuldigt habe. Doch auch hier entpuppt sich das Verhältnis von Politik und Musik, staatlicher Macht und kompositorischem Willen als äußerst komplex.

So ist für Prokof'ev generell eine Polystilistik grundlegend, die sich nach Einschätzung des Komponisten selbst eben nicht in aufeinanderfolgende Phasen gliedern lässt, sondern in parallel verlaufende Schichten oder „Hauptströmungen“, die von Beginn an im Wesen seiner Musik angelegt seien.<sup>10</sup> In einem Interview mit dem *Musical Observer* von 1918 präzisiert Prokof'ev diese seine Auffassung von Komposition: „In allem, was ich schreibe, halte ich mich an zwei hauptsächliche Grundsätze – Klarheit in der Darlegung meiner Ideen und lakonische Kürze, unter Vermeidung alles Überflüssigen im Ausdruck.“<sup>11</sup> Das klingt auf den ersten Blick doch ganz ähnlich wie die wesentlich später propagierten Ideale des Sozialistischen Realismus, der von den Künsten Einfachheit, ungebrochenen Optimismus und nationale Identität forderte. Auf den zweiten Blick allerdings wird deutlich, dass Terminologie und Vorstellungen alles andere als kongruent sind. Prokof'evs ‚Klarheit‘ bedeutet keineswegs Simplifizierung, seine Vorliebe für traditionelle, von der Avantgarde totgesagte Gattungen wie Oper, Sinfonie und Konzert schließt die Verwendung einer provozierend neuen Tonsprache nicht a priori aus, und seine Konzentration auf das Notwendige stellt sich ebenso quer zum geforderten nationalen Pathos wie sein virtuoser Umgang mit formalen Prinzipien. Prokof'evs ästhetische Basis bleibt gleich – was sich ändert, sind die politischen Bedingungen, von denen Produktion und Rezeption gleichermaßen bestimmt werden.

Unter den „staatsoffiziellen“ Kompositionen, die nicht vorab als musikalisch minderwertig abqualifiziert werden sollten, finden sich durchaus Beispiele, die unter dem Deckmantel eines konformen Textes bzw. Themas die von Prokof'ev zeitlebens intendierte „neue Sprache“ beibehalten. „Die Hauptthemen des

<sup>9</sup> Vgl. hierzu die Dokumentensammlung in: „Volksfeind Dmitri Šostakowitsch“. Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion, Hrsg. und aus dem Russischen übers. von E. Kuhn, Berlin 1997.

<sup>10</sup> Vgl. Prokof'evs Erläuterungen in: *Dokumente* [Anm. 4], 136f.

<sup>11</sup> Zit. nach: Schipperges [Anm. 1], 13.

Werkes sind die Große Sozialistische Oktoberrevolution selbst, der Sieg, die Industrialisierung des Landes und die Konstitution“, schreibt der Komponist über seine *Kantate zum 20. Jahrestag der Oktoberrevolution* (1937) und fährt hoffnungsvoll in seinen Ausführungen fort. „Ich habe dieses Stück mit großer Begeisterung geschrieben. Die außerordentlichen Ereignisse, um die es sich handelt, verlangten auch eine außerordentliche musikalische Sprache.“ Für Publikum, offizielle Kritik und Partei war diese Sprache jedoch zu extravagant und die Hoffnung des Komponisten auf ein „Aufblühen der Kunst“ erwies sich schnell als Chimäre.<sup>12</sup> Angesichts der weiterhin geäußerten Vorbehalte gegen jegliche Art von Komplizierung – seien es nun die immer wieder bekrittelten „epischen Melodielinien“, die immer noch zu aggressive Harmonik oder der unverbesserliche „dekadente“ Formalismus – angesichts dieser Kritik mutet die Tonsprache vieler in den 30er und 40er Jahren entstandenen Kompositionen geradezu wagemutig an.

Allerdings stieß Prokof'ev nicht nur auf Befremden und Ablehnung. Die 1945 als „Lied auf den freien und glücklichen Menschen“<sup>13</sup> entstandene *5. Sinfonie* wird endlich verstanden und bringt dem Komponisten die ersehnte Anerkennung von höchster Stelle. Hiermit kommen wir jedoch zu einem weiteren jener seltsamen Widersprüche, die Leben und Schaffen Prokof'evs bestimmt haben: anders als bei den meisten seine Kollegen, zu denen auch der „Volksfeind“<sup>14</sup> Dmitrij Šostakovič zu zählen ist, bringen derartige staatliche Auszeichnungen Prokof'ev weder ein offizielles Amt inklusive der damit verbundenen Macht ein, noch schützen sie ihn vor den Angriffen der Ära Ždanov.

## 1948 – Kapitulation und Selbstanklage

Damit beginnt der letzte, tragische Akt im Fall Prokof'ev. Zum Protagonisten dieser Jahre avanciert der ehemalige Leningrader Parteisekretär Andrej Ždanov, der 1945 die Leitung der Propagandaabteilung des Zentralkomitees übertragen bekommt. Die von Stalin verordnete und von Ždanov unerbittlich umgesetzte Reglementierung der Künste trifft zunächst (1946) die Literatur, wenig später Theater und Film, schließlich Ende 1947 auch die Musik. Internationale Verbindungen, Freiheit der Kunst oder anspruchsvollere Konzeptionen, bereits ab 1929 argwöhnisch beobachtet, werden nun als dekadente, pathologische und pervertierte Einflüsse aus dem Westen diffamiert<sup>15</sup> – und der altbekannte Vorwurf des „Formalismus“ mutiert endgültig zum Kainsmal. Erste Vorböten für diese Radi-

<sup>12</sup> „Das Aufblühen der Kunst“ (1937), *Dokumente* [Anm. 4], 208.

<sup>13</sup> „Musik und Leben“ (1951), *Dokumente* [Anm. 4], 236.

<sup>14</sup> Man vgl. hierzu die einschlägige Šostakowitsch-Literatur, v.a. die 1997 unter dem Titel „*Volksfeind Dmitri Šostakowitsch*“ von Ernst Kuhn zusammengestellte Dokumentensammlung [Anm. 6].

<sup>15</sup> Vgl. *Sovetskaja Muzyka*, 1, 1948, zit. nach: Schipperges [Anm. 1], 118.

kalisierung der Kulturpolitik waren die Absetzung des zweiten Teils der Oper *Krieg und Frieden* und die von Stalin selbst unterbundene Fortsetzung des Films *Ivan der Schreckliche*, mit dessen erstem Teil Ėjzenštejn und Prokof'ev 1944 noch Triumphe gefeiert und für ihre Arbeit sogar den „Stalinpreis erster Klasse“ erhalten hatten.

Die Hexenjagd gipfelt schließlich am 10. Februar 1948 in jenem berüchtigten Beschluss des Zentralkomitees, der – ausgehend von einer vernichtenden Kritik an Opern von Vano Muradeli und Dmitrij Šostakovič – die Richtlinien für sowjetische Musik festlegt.<sup>16</sup> Im Fall Prokof'ev wird mit diesem Tribunal eine neue, nunmehr existentiell bedrohliche Phase erreicht, welche den Komponisten zu einer offiziellen Selbstanklage nötigt, die wohl eines der bewegendsten Zeugnisse für die mitunter ausweglose Verflechtung von Politik und Musik, Staatsterror und Kunst darstellt. In diesem offenen Brief „An den Vorsitzenden des Komitees für Kunstangelegenheiten Polikarp Ivanovič Lebedev [und] den Generalsekretär des Verbandes sowjetischer Komponisten Tichon Nikolaevič Chrennikov“ bekennt sich Prokof'ev wiederholt „schuldig“ und scheint sich damit letztlich von den ureigensten Wesenmerkmalen seiner Musik loszusagen. Allerdings versäumt er nicht, auf offiziell anerkannte und mit staatlichen Auszeichnungen versehene Kompositionen wie die Filmmusik zu *Aleksandr Nevskij*, das Ballett *Romeo und Julia* oder seine 1945 bejubelte *Sinfonie Nr. 5* hinzuweisen. Was wie eine Kapitulation klingt, ist genaubesehen eine subversive Kritik an den Widersprüchlichkeiten der neuen ideologischen Richtlinien. „Das Vorhandensein des Formalismus in einigen meiner Werke erklärt sich wahrscheinlich aus ungenügender Wachsamkeit und aus der mangelnden Einsicht, dass er für unser Volk in keiner Weise nötig ist [...] Der Atonalität, die häufig mit dem Formalismus verbunden ist, habe ich mich auch schuldig gemacht, obwohl ich mit Freude bekennen muß, dass sich meine Neigung zur Tonalität schon vor langer Zeit zeigte.“ Die mit konkreten musikalischen Beispielen argumentierende Rechtfertigung mündet schließlich sogar in eine angesichts der ideologischen Phrasen des Ždanov-Erlasses geradezu ironisch wirkende Schlussfloskel: „Abschließend möchte ich der Partei meine Dankbarkeit für die klaren (!) Richtlinien des Beschlusses ausdrücken, die mir helfen bei meiner Suche nach einer verständlichen und unserem Volk nahestehenden musikalischen Sprache, die unseres Volkes und unseres großen Landes würdig ist.“<sup>17</sup> Damit jedoch setzt Prokof'ev der staatlich definierten Funktionalisierung von Kunst die Idee einer Musik entgegen, deren Wirkung universell ist und daher ideologische Vorgaben und politische Grenzen übersteigt. Prokof'ev, der in der zweiten Hälfte seines

<sup>16</sup> Die Dokumente sind vollständig publiziert in: *Volksfeind Dmitri Šostakowitsch* [Anm. 6].

<sup>17</sup> „Prokofjews Stellungnahme zum Schdanow-Tribunal 1948“, *Sergej Prokofjew. Beiträge zum Thema* [Anm. 2], 53f. [Hervorhebungen im Text – M.W.]

Lebens im „Schatten Stalins“<sup>18</sup> leben, arbeiten und schließlich überleben musste, stirbt – Ironie des Schicksals – am selben Tag wie der Diktator. Im Gegensatz zu Stalins Visionen haben Prokof'evs in Tönen formulierte Utopien allerdings bis heute überlebt – so auch jener 1945 in Klänge gefasste Traum vom „glücklichen und freien Menschen“, mit dem ich den Fall Prokof'ev für heute abschließen und zu den Akten legen möchte.

---

<sup>18</sup> Vgl. hierzu Maria Biesold, *Sergej Prokofjew. Komponist im Schatten Stalins. Eine Biographie*, Weinheim/ Berlin 1996.