



Restauration eines Gesamtkunstwerks: Eisensteins und Prokofjews „Iwan der Schreckliche“ in Berlin

Der enthusiastische Applaus für die in dieser Realisierung erst recht schillernde Größe des Monumentalprojekts war berechtigt: Im Konzerthaus am Gendarmenmarkt kam Sergej Prokofjews originale Filmmusik zu „Iwan der Schreckliche“ für Soli, Chor und Orchester op. 116 zur Erstaufführung und bestätigte das ihrem kulturgeschichtlichen Nimbus angemessene Gewicht. (arte/ZDF überträgt die Aufzeichnung am 7. November).

Von Roland H. Dippel

Abram Stassewitsch, Dirigent der auf der Tonspur nur unzureichend erklingenden Filmmusik, stellte nach Prokofjews Tod 1961 eine Kantate zusammen, die Juri Grigorowitsch am Bolshoi-Theater auch choreografierte. Die Einspielung unter Wladimir Fedossejew (2000) basiert auf der Partitur-Urfassung vor den Transformationen für Sergej Eisensteins letzten Film. Das Ergebnis des ästhetischen und praktischen Dialogs von Komponist und Regisseur zeigt dazu allerdings viele Unterschiede. Bei den Dreharbeiten wurden bis zuletzt Feinabstimmungen von Ton und Bild modifiziert. Die nur an wenigen Stellen aussetzende Musik musste – anders als bei Live-Musik zu Stummfilmen – aus Gründen der akustischen Transparenz hinter den Dialogen liegen, war deshalb in ihrer Komplexität kaum fassbar. Nach Beschädigungen an der Tonspur gilt es jetzt die meisterhaft synergetische Substanz Prokofjews für Eisensteins Historien-Dramaturgie in tönender und thematischer Ausdrucksfülle zu entdecken.



Der erste Teil des Films – 1941 parallel zum Aufmarsch der Deutschen vor Moskau von Mosfilm in Alma-Ata/Zentralasien geplant und 1944 fertiggestellt – wurde von den Sowjet-Behörden mit dem Stalin-Preis gefeiert, der zweite 1946 mit Verbot abgestraft und erstmals 1958 im Zuge der Entstalinisierung öffentlich zugelassen. Sergej Eisenstein stellte der sowjetischen Ikonographie des Zaren Iwan IV. als kompromisslosen Reichsordner den Charakter eines zerrissenen und grüblerischen Charakters entgegen: „Iwan Grosnij“ agiert mit Pragmatismus und Weitblick, wird erst in der Frustration zum Rächer. Auch die schwulen Konnotationen des Historienfreskos waren für die ideologische Propaganda kaum nutzbar: Eisenstein entwarf ein gebrochenes Bild von Iwans Säuberungsaktionen gegen die feudalen Bojaren und in der Darstellung seiner ‚proletarischen‘ Opritschniki-Soldateska. Die rückständigen Repräsentanten von Klerus und Adel setzte er dagegen konform zum Diskurs nach 1940 in Szene, vollbärtig und kleingeistig.

Übertitel oder ein „Libretto“-Abdruck aller Gesangstexte im Programmheft hätten sich zum Erfassen aller Verschränkungen der musikalischen und visuellen Zeichen als sinnvoll erwiesen. Denn der Chor ist gleichwertig mit dem Orchester Protagonist. Er wechselt ständig zwischen opernhafte dramatischen, oratorisch kommentierenden, atmosphärischen und agitatorischen Positionen. Das geschieht immer in komplementärer Gestik zum Drama.

Also ist die Benennung „Filmoper“ stimmig: Die Bezüglichkeiten auf das nationale russische Musiktheater vor 1918 haben weitaus mehr Signifikanz als die von Steffen Georgi in den Fokus seines Programmheft-Aufsatzes gestellten Assoziationen zu Szenen- und Handlungsparadigmen Richard Wagners. Leicht ist in der Konfrontation Iwans IV. mit Erzbischof Pimen und dem Opritschnik Alexei Basmanow die Spiegelung von Puschkins und Mussorgskis „Boris Godunow“ erkennbar. Der Konflikt mit der Bojarin Jefrosina, die Iwans Gattin Anastasia vergiftet, bildet eine Paraphrase zur „Zarenbraut“ Rimski-Korsakoffs. Dessen panslawischem Lyrizismus folgt Prokofjew – für ihn unspezifisch – im Prolog „Das blaue Meer“ mit Liedern, Liturgien und Bacchanalien.



Prokofjews herbe „couleur locale“ in Referenz zur Komponistenallianz der „mächtigen Fünf“ (v. a. Mussorgski und Rimski-Korsakoff), seine individuelle Motorik, seine repetierenden Figuren und Synkopen sind im Konzert viel deutlicher vernehmbar als auf der Film-Tonspur. Erst jetzt – das ist die Pionierleistung – wird deutlich, dass Prokofjew weitere Assoziations- und Interpretationsangebote aufreißt. Viel weiter als etwa in Gottfried Huppertz' Partitur zu Fritz Langs „Nibelungen“-Stummfilm reicht – so will es scheinen – die Adaption Wagnerscher Strategien nicht. Prokofjew geht dafür über die vorsowjetische Kunstmusik hinaus. Die langen, umfangreichen Chorsätze und -flächen generieren ein dekoratives Kolorit für die grausamen, willkürlichen, verzweifelten, extremen, manipulativen, logischen Handlungsschritte, reißen die Kollektive in Distanz zur parallelen inneren Entwicklung von Iwan IV.. Da, wo die Musik auf der Tonspur primär zu illustrieren schien, offenbart sich jetzt eine verallgemeinernde Haltung: Kolorit und Charakter im Kontrast, nicht in Synthese. Wenige Leitmotive, wenige Tutti-Klangballungen – Gefühle in „Iwan Grosnij“ sind groß, aber dennoch immer karg. Auch das macht die Musik, die nach Iwans Rache in den Schlussakkorden keineswegs bestätigend, sondern schal und hohl auftrumpft.

Diese Filmmusik hat offenbar zwei Wirkungsabsichten: Einer Enthebung auf verallgemeinernde Modellhaftigkeit der auch in ihren Ruhepunkten durchpeitschenden Bilder, der affektiv eindringlichen Gesichter und konzentrierten Dialoge. Und der Puls der Musik steigert den historischen Plot zum zeitlos gültigen Machtspiel. Das wird erst in der vollen Durchhörbarkeit plastisch. Prokofjews musikalische Strategien und Eisensteins psychologischer Expressionismus erstrahlen jetzt mit akustischer Deutlichkeit und semantischer Schärfe.

Das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin zeigte sich unter der musikalischen und editorischen Leitung von Frank Strobel passioniert und souverän, der Rundfunkchor Berlin war in der Einstudierung von Rustam Samedov ein konditionsstarker und klangsatter Teamplayer. Die Mezzosopranistin Marina Prudenskaja und der Bassist Alexander Vinogradov schlugen volltönend in die Klischee-Kerbe: dunkeltimbriert mit perfekter Verblendung von Diktion und Vokallinien.

arte/ZDF überträgt die Aufzeichnung von „Iwan Grosnij“ (1944/1946) am 7. November 2016 um 23.10 Uhr.

