

Chopin – oder: wie die Stimme Polens weltweit unüberhörbar wurde

Prélude

Sehr geehrte Damen und Herren, liebe Freunde!
Am Anfang war das Wort! Dennoch habe ich mir erlaubt, Sie mit jener Sprache zu begrüßen, die jenseits von Grammatik- oder Vokabelkenntnissen die Herzen der Menschen zu bewegen vermag, und die man auch als eine der Stimmen Gottes bezeichnen kann: die Musik.

Ich bitte die polnischen Gastgeber vielmals um Entschuldigung dafür, dass hier als erstes eine Polonaise aus russischer Hand erklingen war, Sie hörten nämlich Pjotr Iljitsch Tschaikowskys Polonaise aus seiner Oper Jewgeni Onjegin, Uraufführung 1879 in Moskau. Selbstverständlich sollte dies nicht irreführen und etwa schmerzhaft Reminiszenzen an Vereinnahmungsversuche auslösen, welchen Polen fortgesetzt und immer wieder durch verschiedene Nationen Europas ausgesetzt war. Vielmehr sollte deutlich gemacht werden, dass die Kunstmusik nach Chopins Werk an Polen nicht mehr vorbeikam. Aber auch um den Fröhlichen, einladenden Charakter dieser Tschaikowsky-Polonaise ging es mir, soll diese Zeitreise durch die Musikgeschichte schließlich kein Tempeldienst sein, dem man pflichtschuldig, starr vor Ehrfurcht beiwohnt, sondern sie soll gleichermaßen inspirieren, animieren und feierlich amüsieren! Heiterkeit und Humor waren dem Wesen Chopins durchaus nicht fremd, auch wenn Viele ihn so gerne als schwermütigen, melancholischen Menschen sehen wollen, weil er dadurch so schön das Klischee einer tragischen, romantischen Künstlerpersönlichkeit erfüllt. In Wirklichkeit war Chopin aber humorvoll, was eine Fülle satirischer Geschichten und auch Karikaturen aus seiner jungen Hand beweisen. Als intelligenter, sensibler, höchst kreativer Mensch mit großer Menschenliebe besaß Chopin selbstverständlich Humor. Freilich gaben ihm später sein leidvoller Gesundheitszustand und die schwierigen politischen Verhältnisse wenig Anlass, seinen humoristischen Neigungen nachzugehen.

Kunst ist politisch, aber sie ist nicht Politik, wie dies seit der sogenannten Achtundsechziger-Bewegung immer wieder gerne gesehen wird. Kunst kann, soll ja darf nicht Politik sein. Umgekehrt wird ein Schuh daraus: Politik ist Kunst, und, wie in sämtlichen Künsten, gibt es auch in der Politik große Könner, viele Stümper und auch einige große Unholde – denen man zuweilen sogar den Beinamen „der Große“ angeheftet hat.

Menschsein – Kultur – Visionen

Grundsätzlich ereignet sich das Politische der Künste, es ist weniger das Resultat von Willensakten.

Die Künste unterliegen nicht bloß ethischen Verpflichtungen, tatsächlich stellen sie selber einen wesentlichen Teil gesamt-humaner Ethik dar.

Künste sind die Sinnesorgane einer Kultur. Kultur ist kein Luxusartikel, kein Konsumgut und auch kein Zierrat gebildeter Oberschichten. Kultur ist die Manifestation von Menschwerdung und Menschsein, - auf die Geschichte unserer Spezies bezogen, wie auch auf die Entwicklung eines jeden Individuums.

In dem Augenblick, wo die Kreatur Mensch vermittels Einsicht bewusst und freiwillig, ihre aggressive, kämpferische Behauptung von Eigeninteressen zugunsten von Anderen hint anstellen konnte, da war Beziehungsfähigkeit erworben und der Raum für das Wesen Mensch war geöffnet. Der fundamentale Unterschied zwischen Tier und Mensch besteht nicht bloß in der Höhe von Intelligenzquotienten sondern in bewusster Beziehungsfähigkeit anstelle von instinktiver Regelung des Lebens in einer Herde.

Sämtliche Talente des Menschen erhalten erst Sinn durch Beziehungsfähigkeit und in Beziehung zwischen unterschiedlichen Bezugssystemen, sei es zwischen Individuum und Individuum, zwischen Individuum und Kollektiv, aber auch zwischen Nation und Nation bzw. zwischen Nation und Völkergemeinschaft. Ist wahre Beziehungsfähigkeit erworben und ausgebildet, folgt mit zunehmenden Erkenntnissen bald schon die Fähigkeit, sich zu ganz großen, übergeordneten Systemen in Relation zu setzen, zu einer Transzendenz also. Die höchste Stufe von Beziehungsfähigkeit ist Transzendenzfähigkeit. Sie führt mindestens zur Erfahrung von Liebe, nicht bloß als Gefühl sondern als Seinszustand, letzten Endes aber führt sie zur reinen Gotteserkenntnis im Monotheismus, der Erkenntnis Gottes nicht in Naturphänomenen sondern als allumfassende, allseiende Wesenheit.

Diese einzigartige Entwicklung unserer Spezies erforderte bzw. verursachte erstens die Organisation der Gemeinschaft in Gesellschaftssystemen, zweitens die Entwicklung von Technologie, und drittens die differenzierte Kommunikation durch Geste, Bild, Laut, Wort und Schrift. Über alle dem waltet Wahrnehmung und Akzeptanz von Transzendenz. Gleichsam als Himmelszelt spannt sich Spiritualität über die verschiedenen Kulturkreise, jeweils mit einem dafür typischen Menschenbild. Kultur als oszillierende Trinität von Zivilisation, Technologie und Geist schafft Werte, schafft Ethik. Deren Bestandteil sind die Künste, die sich aus immer differenzierter werdender Kommunikation (zwischen Individuen untereinander, inklusive Bezugnahme zur Transzendenz) entwickelt hatten

Durch das Christentum mit seinen Wurzeln im jüdischen Monotheismus begann in Europa nun ein Sonderweg der Kulturgeschichte. Der Humanismus rückte ab Ende des 15. Jahrhunderts den Menschen ins Zentrum alles Seienden, – so

wandte sich der Blick unseres Kulturkreises vom Allgemeinen auf das Individuelle, wir wurden zum Kulturkreis des Individuellen und Persönlichen. Über den Empirismus, der allein die persönliche Erfahrung zum Ausgangspunkt von Erkenntnis und Wissen erklärte, ging es im 17. Jahrhundert über Descartes analytische Denkmethode hin zur Aufklärung des späten 18. Jahrhunderts mit ihrem modernen, ethisch hochstehenden Menschenbild, das im 20. Jahrhundert von der UNO als Leitbild für die gesamte Welt festgeschrieben wurde. Erstmals ging es im späten 18. Jahrhundert um Menschenwürde, um Freiheit und Rechte des Einzelnen, um Ansprüche des Kollektivs vor jeglicher Herrscherwillkür. Um die Autonomie des Individuums im vernünftig geregelten Kollektiv als höchstes Gut ging es schlussendlich. Den einzig möglichen Raum zur Bewahrung dieses höchsten Gutes sah man im liberalen Weltbürgerstaat. Doch bekanntlich sollte es im 19. Jahrhundert leider ganz anders kommen.

Polen und die Musik zwischen 1500 und 1800

Mit Beginn des Humanismus hatte Polen in Europa große Bedeutung und innere Stabilität aufgrund geschickter Reformpolitik erlangt. Die Adelsrepublik Polen Litauen basierte auf Gewaltenteilung und war somit Europas modernster Staat. Sein Einfluss reichte von der Ostsee bis zum Schwarzen Meer und von der Adria bis zu den Toren Moskaus. Zu dieser Zeit tauchte zum ersten mal der Begriff Polonaise im Bereich der europäischen Tanzmusik auf und bezeichnete einen geschrittenen Tanz im Vierertakt oder einen gesprungenen im Dreiertakt, noch ohne allgemeingültige Vorschriften hinsichtlich formaler Gestaltung.

Im 17. Jahrhundert geriet Polen in eine schwere Krise, die später dann eine lange Leidenszeit mit sich bringen sollte. Zum einen war die instabile kulturelle Situation Europas durch den 30 jährigen Krieg dafür verantwortlich, ferner wiederholte kriegerische Bedrängnisse seitens Schweden, Russlands, des osmanischen reiches, Preußen-Brandenburgs, schließlich durch fortgesetzte Kosakenaufstände sowie Konflikte mit den Krimtartaren. Zudem waren Reformen versäumt worden. Magnate, reichsinterne Konföderationen diverser Adelsfamilien, agierten gegen die Interessen von König und Staat und schwächten die Adelsrepublik von innen her. Man versuchte eine Konsolidierung durch die Wahl ausländischer Herrscher zum Polnischen König.

So begann ab 1697 die höchst ambivalente Sachsenzeit, die mit einer Unterbrechung zwischen 1706 und 1709 bis 1769 dauerte. Erster Regent jener Periode war August der Starke, in Polen August Friedrich II genannt. Sein politisches Interesse galt nur sekundär der Adelsrepublik, vielmehr erhoffte er sich, durch die Königswürde dem wachsenden Einfluss der Habsburger etwas

entgegen zu setzen. So ließ er sich die Regentschaft in Polen denn auch Einiges an Bestechungsgeldern kosten. Seine Politik destabilisierte Polen letzten Endes und bereitete die spätere Einflussnahme Russlands vor.

Musikalisch aber bescherte die Sachsenzeit der europäischen Kunstmusik unverkennbare polnische Elemente.

Folgender Kopfsatz eines Trompetenkonzertes aus dem frühen 18. Jahrhundert klingt so, wie wir es von feierlich-fürstlicher Barockmusik erwarten. Der Komponist war zu seinen Lebzeiten der berühmteste und am meisten aufgeführte, sein Werk umfasst mehr als das Doppelte von Bach und Händel zusammen: sein Name: Georg Phillip Telemann (1678 bis 1767). Im letzten Satz eines seiner etlichen Hunderten Concertos, mit der ungewöhnlichen Solistenbesetzung Blockflöte und Traversflöte im Verbund, vernehmen wir folgende nicht alltäglichen Klänge. Woher rührt die musikantische, mitreißende Kraft dieses Satzes? Telemann war 1705 als Hofkapellmeister und Organist nach Zary (damals Sorau) gegangen. Dort beeindruckte ihn die polnische Volksmusik, was sich unmittelbar in dem soeben gehörten Satz niederschlug. Nun haben wir es hier aber nur mit einer witzigen, folkloristischen Imitation zu tun gehabt, die Telemann einige satztechnische Freiheiten bis hin zu Gesetzesverstößen wie beispielsweise parallele Oktaven erlaubte. Aber dies allein hätte keine nachhaltige geschichtliche Wirkung gehabt sondern wäre lediglich ein einzelner origineller Beitrag zur Kunstmusik gewesen. In seiner reifen Schaffensperiode komponierte Telemann entweder *expressis Verbis* im polnischen Geschmack oder er integrierte die polnischen Elemente in die Kunstmusik, die im vermischten Geschmack ansonsten vorwiegend italienisch und französisch geprägt gewesen war. Typisch für diese Elemente sind kurze Unisono-Episoden in Themenköpfen, die kreisen zwischen drei Noten mit der Rhythmusstruktur: punktierte Halbe, zwei Achtel, punktierte Halbe, zwei Achtel, Viertel, zwei Achtel, viertel zwei Achtel, durchgehende Achtelketten (vom wirbelnden Obarek beeinflusst), ferner die Betonung der 2. Zählzeit im Dreiertakt, sowie Melodiebildungen basierend auf polnischen Versmaßen, mit deren Hilfe die erhohene Abkehr von spätbarocker, schematischer Symmetrie beim Übergang zur Vorklassik bewerkstelligt werden konnte. Während der vorklassischen Epoche, vor allem im empfindsamen Stil, finden sich dann zahlreiche Werke im polnischen Geschmack, auch Stücke die als Polonaise betitelt waren, dies setzt sich fort im Werk der Wiener Klassiker Mozart, Haydn, Beethoven und Schubert.

Hinsichtlich des Werkes Frédéric Chopins muss hier ein Phänomen Erwähnung finden, obgleich es dem Meister wohl unbekannt war. Willhelm Friedemann Bach (1710 – 1784), ältester Sohn Johann Sebastian Bachs, schrieb in den Sechzigerjahren eine Sammlung von 12 Polonaisen. Wie bei Chopin stellt Jede davon ein kostbares, individuelles Einzelwerk da. Das ist bemerkenswert, denn vorher hatte die Polonaise stets nur einen von vielen Sätzen innerhalb zyklischer Formen, z. B. der Suite, gebildet. Die formalen und

stilistischen Gegebenheiten des polnischen Geschmacks boten Wilhelm Friedemann Bach alle Möglichkeiten und Freiheiten, um sein höchst individuelles Persönlichkeitsprofil in Musik abbilden zu können.

Nach Ende der Sachsenzeit wider fuhr der Adelsrepublik Polen-Litauen weiteres Leid in Form von drei Teilungen, 1772, 1793 und 1795, Preußen, Österreich und Russland hatten wie abgesprochen das Land überfallen und unter sich aufgeteilt, Polen war seiner Souveränität beraubt. Dabei ist ein Ereignis unwirksam geworden, welches für die Entwicklung Europas von allergrößter Bedeutung hätte sein können. Polen gab sich nämlich 1791 als erster Staat unseres Kontinents eine Verfassung. Sie wurde jedoch infolge der Teilung und Vereinnahmung nie ratifiziert.

Nach der dritten Teilung Polens beschlagnahmte man die Güter eines polnischen Adligen, der sich am Widerstand gegen die Besatzer beteiligt hatte und deshalb gezwungen war, seine Heimat zu verlassen: **Fürst Michał Kleofas Oginsky , geboren 1765.** Der ausgebildete Violinvirtuose komponierte wie Bachs Sohn Wilhelm Friedemann, als einer der Ersten eigenständige, nicht zyklisch gebundene Klavierpolonaisen. Als er Polen in den Neunzigerjahren verlassen musste, entstand folgende Polonaise mit dem Titel „Abschied von der Heimat“, die nun in einer Orchesterfassung erklingt. Oginsky wurde von Zar Alexander I. zwar am Anfang des 19. Jahrhunderts begnadigt und lebte noch einige Jahre in Polen, er ging aber wegen der anhaltend schlechten Verhältnisse in seiner Heimat wieder nach Italien zurück, wo er 1833 in Florenz verstarb.

Nach der Vision die Realität

Im Jahre 1800 klagte Friedrich Schiller: „Oh edler Freund, wo öffnet sich dem Frieden, wo der Freiheit sich der rechte Ort? Das Jahrhundert ist im Sturm geschieden und das neue öffnet sich mit Mord!“

Die Französische Revolution war gescheitert, Napoleon ließ sich gar zum Kaiser krönen, überzog Europa mit Krieg und verwandelte es in einen Scherbenhaufen. Zwischen September 1814 und Juni 1815 versuchte der Wiener Kongress die Scherben wieder zusammen zu setzen, freilich zur Wiederherstellung der vorrevolutionären Verhältnisse, also mit dem Ziel, die Adelsgesellschaft zu festigen. Das einzige was beim Kongress wirklich herauskam, war der Schweiß der tanzenden Kongressteilnehmer, so kommentierte man seinerzeit sarkastisch das Treffen der alten Mächte.

Eines der unglücklichen Resultate dieses Ereignisses war Kongresspolen gewesen, das nun in Personalunion vom russischen Zaren regiert wurde, und damit weiterhin seiner Souveränität beraubt blieb.

Weil aber die fortschrittlichen, bürgerlichen Kräfte längst ökonomisch und kulturell bestimmend geworden waren, vollzog sich in Europa unaufhaltsam

der Übergang von der Feudalgesellschaft zum Kapitalismus. Die Folge waren neue, chancenreiche, aber auch zwiespältige und widersprüchliche Verhältnisse. In Schillers „Willhelm Tell“ ertönte eine Mahnung, welche der Zeit nach Errichtung der liberalen Weltdemokratie gelten sollte: „**Kein Ort der Freiheit sei dem anderen Feind**“

Patriotismus, die gesunde Ethnisch-geographisch-kulturelle Identifikation wich in den neuen Produktionsverhältnissen mit Konkurrenzdenken und Hegemoniebestrebungen dem Nationalismus mitsamt all seinen verheerenden Folgen. Die aufgeklärte Vision des liberalen, bürgerlichen Weltstaates verschwand.

Die Vision des autonomen Individuums im vernünftig organisierten Kollektiv blieb indessen bestehen, weil alleine sie dem Wesen von Menschsein angemessen ist – mit Folgen für Künste und Künstler. Letztere trugen nun keine Dienerlivree mehr, wie noch beispielsweise Haydn, sie gingen mit neuem Selbstbewusstsein einher, waren nicht mehr bei Fürst, Kirche oder Rat in Dienst und Brot, sie lebten freischaffend. Emanzipationsprozesse vollzogen sich aber Auch in den Schönen Künsten selbst. Sie lösten sich aus gesellschaftlichen Bindungen, wie religiösem, staatlichem Ritual oder sozialen Vergnügungen, heraus, wurden folglich autonom und existierten fortan um ihrer selbst willen. Dies eröffnete ganz neue, noch nie dagewesene Möglichkeiten: Freiheit und Konzentration auf Wesentliches, wie Inhalt und Aussage.

Aber zu früh gefreut. Zum einen bestand der Zwang zum Spagat zwischen Bewahrung von Tradition und ständiger Innovation. Zum anderen war an die Stelle von Dienstverhältnissen, welche Künstler zuvor geknechtet hatten, nun der Markt mit unerbittlichen Gesetzen getreten, auf dem die Künstler ihre Produkte mit Hilfe von Mäzenen, Sponsoren, Agenten und Kritikern veräußern mussten.

Für die „Absolute Musik“, das heißt autonome, nur von Instrumenten ausgeführte Kunstmusik, brachen besonders schwere Zeiten an. Sie hatte keinen Text, besaß keine Einbindung in gesellschaftliche Ereignisse, es gab keinen allgemein verbreiteten Geschmack mehr, statt dessen viele unterschiedliche, persönliche Kompositionsstile, und die Musik war von flüchtigem physischen Wesen, denn Tonträger standen noch nicht zur Verfügung. Wie sollte also eine neue Komposition verstanden werden? Und wenn sie nicht verstanden wurde, konnte sie auch kaum gefallen, das heißt man konnte sie nicht verkaufen. Man wollte aber doch von Musik leben! Verführerische Optionen boten sich an: Show und Zirkus schienen allemal geeignet genug, die Massen anzuziehen und mit Bravourstücken geradezu süchtig zu machen. Nicolo Paganini (1782 – 1840) hatte es als Erster herausgefunden, ganz Europa lag ihm zu Füßen. Tatsächlich setzte er völlig neue Maßstäbe hinsichtlich Perfektion, dadurch wurde das spieltechnische Niveau der Kunstmusik insgesamt enorm angehoben. In der

Oper besorgten Wahnsinnsarien eines Gaetano Donizetti (1797 – 1848) oder Vincenzo Bellini (1801 – 1835) das, was Paganini mit der Geige vollbrachte, und Tastendompteure ließen nun auch nicht lange auf sich warten. Im Bereich der Klaviermusik entstand der Stile Brillante, für den der Beethovenshüler und Lisztlehrer Carl Czerny (1797 – 1857) und der Mozartschüler Johann Nepomuk Hummel (1778 – 1837) bekannte Vertreter wurden. Aber das Wesen wahrer Kunst liegt nicht im Zirkensischen oder Spektakulären. Chopin war von Paganini sowie den Kompositionen des Stile Brillante ohne Zweifel beeindruckt und auch beeinflusst, aber technische Perfektion war für ihn nicht der Endzweck sondern nur ein Werkzeug der Kunst.

Transfer, Polnisch-Europäischer Dialog

Das Wunderkind Frédéric Chopin (1810 – 1849), welches bereits im Alter von 7 und 8 Jahren durch außergewöhnliches Spiel und bezaubernde Kompositionen in Warschau von sich reden machte, wurde von seinen Eltern nie brutal „verheizt“, wie Mozart beispielsweise. Dadurch wurde in Verbindung mit Chopins natürlichem, bescheidenem Wesen ein ambivalentes oder narzisstisches Verhältnis zur Musik abgewendet und bereits in seinen ersten Polonaisen bemerken wir den ausgewogenen Dialog autonom-individueller und Kollektiver Anteile, der für das Verständnis von Musik unentbehrlich ist. Seine Individuellen Gedanken und Empfindungen präsentierte er in geläufigen, traditionellen Formen seiner polnischen Heimat, die dadurch verständlich für das Kollektiv, das polnische Publikum waren.

Mit dem polnischen Lokalkolorit seiner Melodik und Harmonik beabsichtigte Chopin kein Stilmittel, welches bloß auf Originalität erpicht war. Vielmehr drückte er sich ganz selbstverständlich im Tonfall seiner Heimat aus.

Zugleich stellte schon der junge Meister einen folgenreichen Transfer zwischen seiner Heimat und Europa her. Sein Ohr und sein Geist waren nämlich von Anfang an für die großen Errungenschaften der internationalen Absoluten Musik offen, etwa für die Wiener Klassik, allen voran Mozart.

Hören wir als Beweis dafür die frühe Polonaise BI 3 in B-Dur, aus der Hand des 8 Jährigen Frédéric. Sie zeigt zunächst den typischen Rhythmus und das Timbre der getanzten Polonaise, führt aber auch Stilelemente der Wiener Klassik organisch ein, so etwa chromatische Vorhaltsnoten und charakteristische Begleitfiguren.

Im Verlaufe seiner Reifung transformierte Chopin vormals regional begrenzte Gattungen polnischer Tanzmusik zu Großformen der Absoluten Musik, wie die Polonaise op. 44 in fis-Moll beweist. Auch sie zitiert am Beginn noch den typischen Polonaisenrhythmus, bevor sie den ursprünglichen Charakter der Gattung schließlich verlässt. Mit den Leistungen dieses Transfers hievte Chopin Polen künstlerisch aufs internationale, europäische Parkett. Und mehr noch: er setzte quasi einen polnisch-europäischen Dialog in Gang, indem er sowohl

Elemente der internationalen Absoluten Musik in seine Behandlung traditioneller polnischer Gattungen, als auch polnische Gattungselemente in traditionelle Formen der internationalen Absoluten Musik integrierte. Auch hier – auf abstrakter Ebene – ein Dialog zwischen autonom Individuellem mit Kollektivem. So konnte Polen siegreich und bewundert ins internationale Bewusstsein eindringen.

Ein Wandel von bäuerlichen oder bürgerlichen Tänzen zu Absoluter Musik hatte sich in ganz Europa zwar auch schon einmal um 1600 ereignet und zur Entstehung der barocken Suite geführt, damals handelte es sich aber um keine individuelle Einzelleistung, sondern um eine Entwicklung über einen langen Zeitraum hinweg. Zudem war musikgeschichtliches Bewusstsein noch nicht existent gewesen.

Ein weiteres Beispiel für Chopins Transformationsleistung liefert der Vergleich zwischen dem Beginn der wohl bekanntesten Mazurka op.7 Nummer 1 in F-Dur Und der Mazurka op 41 Nummer 2 in e-moll.

Polens Schicksal wird zur internationalen Angelegenheit

Wer als Komponist zu internationaler Bedeutung und zu Ruhm gelangen wollte, der musste sich der Welt zeigen. So war Chopin auch zweimal nach Wien gereist. Genau wie Felix Mendelssohn Bartholdy (1809 – 1847) so war auch er mit der dortigen Musikszene sehr unzufrieden. Er beklagte sich über die permanente Allgegenwart des Walzers, der durch den Wienerkongress vom Bauerntanz zum bürgerlich-aristokratischen Modetanz avanciert war. Man höre nur Strauß und Lanner, so der Meister, „sie nennen sich Kapellmeister, aber in Wirklichkeit lachen Alle nur darüber“, schrieb er in einem Brief.

Chopin lieferte allerdings selber wunderschöne, wertvolle Beiträge zum Walzerrepertoire. Und auch darin ereignet sich Chopins Transferleistung. Der Komponist hatte noch in Wien gewelt, als ihn die Nachricht vom Aufstand 1830 in Polen erreichte. In seiner Heimat wollte man endlich die ihr zustehende Souveränität erkämpfen und sich der russischen Fremdherrschaft entledigen. Große Sorgen um Heimat und Familie inspirierten Chopin 1830 zur Komposition des Walzers op. 34 Nr.2, der so gar nichts von der leichtfüßigen, heiteren, koketten Eleganz des Wiener Walzers mehr erkennen lässt, sondern eine Trauerode darstellt. Bei diesem Walzer handelte es sich um seinen persönlichen Lieblingswalzer.

Das Autobiographische in Chopins Werken präsentiert sich uns freilich nicht als von Selbstmitleid geschwängelter Monolog. Statt dessen spüren wir Empathie, Betroffenheit und Solidarität. Die Klage wird Zuruf und Aufruf. So können sich Zuhörer im autobiographischen Gehalt der Werke wiederfinden, anstatt als Zuschauer draußen stehen bleiben zu müssen.

Autobiographisches lieferte auch den Impuls zur Transformation einer Form, die schon eine geraume Zeit in der absoluten Musik bestanden hatte, das Scherzo. In Sonate, Symphonie und Streichquartett war es spätestens seit Beethovens mittlerer Schaffensperiode einer von vier Sätzen gewesen. Gemäß der Bedeutung seines Namens, Scherz, bestand Seine Funktion darin, nach einem langen ersten Satz mit dramatischer Gedankenarbeit gefolgt von einem liedhaften, empfindsamen langsamen Satz, die heitere Neutralisierung vor dem großen Finalsatz der zyklischen Form zu bewerkstelligen. Sozusagen wie ein Zwischensorbet in einem mehrgängigen Menü. So klingt ein Scherzo aus Franz Schuberts Sonate B-Dur, posthumus, des Jahres 1828. So aber klingt das Scherzo op. 20 in h-Moll von Chopin. Was war geschehen? Chopin erfuhr vom Polenaufstand und wollte sich aktiv am Kampf beteiligen. Obwohl man ihm davon abriet, reiste er einem vorausgeeilten Freunde nach, um doch mitkämpfen zu können. Weil er diesen aber nicht mehr einholte, brach er zum Glück sein Vorhaben ab. Als ihn dann die Kunde von der blutigen Niederschlagung des Aufstandes erreichte, war Chopin voller Verzweiflung und Zorn. Wenn er unter Menschen sei, so benehme er sich gebührend und höflich, schrieb er, aber wenn er in seinem Zimmer sei, schlage er wütend auf das Klavier ein. Wüste Zornestiraden schleuderte er auch gegen Frankreich, von dem er sich als Nation der Französischen Revolution militärisches Eingreifen in den polnischen Befreiungskampf erwartet hätte.

Chopins musikalische Transformationsleistung bestand nun aber nicht bloß in der Charakterwandlung des Scherzos. Mit der Entscheidung, seine Gedanken und Empfindungen zum Polenaufstand in einer Form aus dem Repertoire internationaler Absoluter Musik zu präsentieren, erklärte Chopin die Autonomie Polens musikalisch zur internationalen Sache. Im Kontext dieser Fokussierung war es ebenso logisch wie konsequent, das Scherzo aus seinem Partikeldasein mehrsätziger Formen herauszulösen und zum selbständigen Charakterstück zu erheben. An die Stelle einfacher musikalischer Innenarchitektur, die ein tänzerisch-heiteres Stück natürlich gebietet, setzt Chopin im B-Teil nun Gedankenarbeit wie in der Durchführung eines Sonatenhauptsatzes. Beibehalten wird nur noch die grobe Fundamentalstruktur der traditionellen Form: Scherzo A-Teil mit Wiederholung, B-Teil mit Wiederholung, dann das Trio mit kontrastierendem Charakter, gebaut wie der vorangegangene Teil, also A - A, B - B, alsdann die Rekapitulation des Scherzos ohne Wiederholung von A oder B. Dort. Wo traditionell dann aber das Trio erscheinen würde, erklingt als Ausdruck traurig, kummervoller Sehnsucht ein Weihnachtslied seiner Polnischen Heimat, ehe dann wieder das furiose Scherzo anhebt. Im b-Moll-Scherzo, op. 31 setzt unser Meister die begonnene Weiterentwicklung noch fort: Wie in einer Sonatenform führt Chopin einen Nebengedanken ein. Auch die klassische Abgrenzung des Trio-Mittelteils gibt er auf. Zwar erscheint an dessen Stelle ein neuer Gedanke mit gegensätzlichem

Charakter, dann jedoch lässt Chopin Material des Eckteils in diesen Part einsickern. So erscheint uns hier ein Scherzo als autonomes Charakterstück inklusive dramatischer Durchführung alla Sonatenhauptsatz, dabei ohne jeglichen Schematismus stattdessen organisch durchgeformt, geradezu im Sinne der Musik als Kunst des Übergangs, wie einst von Wagner postuliert.

Wer sich in die erste Reihe großer Komponisten einreihen wollte, hatte Beiträge zur Sonate zu leisten. Sie war als Spiegelung der Idee von autonomem Individuum in vernünftig organisiertem Kollektiv Ende des 18. Jahrhunderts entstanden und von Beethoven zum Monumentalereignis mit ungeheurem Qualitätsanspruch gesteigert worden. Chopin komponierte drei Sonaten. Die erste in c-Moll floss aus der Feder des Achtzehnjährigen, trägt meisterhafte Züge, wird aber nicht zu Unrecht am wenigsten gespielt. Die 2. Sonate op. 35 in b-Moll ist die bekannteste Sonate, nicht zuletzt durch den berühmten, vielfach verbratenen Trauermarsch als langsamem Satz.

Hier soll nun der Anfang der dritten und letzten Sonate op. 58 in h-Moll- aus dem Jahre 1845, also aus seiner Spätphase erklingen. Man beachte die ausgiebige, großdimensionierte Entfaltung des Hauptgedankens, der schließlich in das zweite Thema organisch geführt wird. Wir werden auch mit Chopins fortschrittlicher Harmonik konfrontiert. Sie stellt die Fusion modaler Harmonik, wie wir sie in der traditionellen polnischen Volksmusik vorfinden, mit experimentierfreudiger Chromatik dar. Unter modaler Harmonik versteht man Harmonien, die nicht auf den üblichen Dur- oder Molltonleitern sondern den Modi aufbauen. Das deutsche Wort für Modi lautet ein wenig irreführend auch Kirchentonarten.

Ganz klar hinterließ Chopins progressive Harmonik ihre Spuren im den Werken Franz Liszts (1811 – 1886).

Pariser Exil

Nach der blutigen Niederschlagung des Aufstandes in Polen hatte es für Chopin kein zurück in seine Heimat mehr gegeben. Wien war Chopin nur wenig gewogen, also hatte er sich über München und Stuttgart nach Paris begeben. Fast die gesamte polnische geistige Elite befand sich als Flüchtlinge dort. In der französischen Metropole hatte zeitgleich mit dem polnischen Aufstand 1830 die sogenannte Julirevolution stattgefunden, wo liberale bürgerliche Kräfte im Verbund mit dem neu entstandenen Proletariat die Bourbonenherrschaft endgültig beseitigen wollten. Louis Phillippe, der sogenannte Bürgerkönig wurde neuer Regent. . Das Finanzbürgertum war siegreich aus der Revolte hervorgegangen, es folgte dem Aufruf des neuen Königs „bereichert Euch“ und wetteiferte in neuem Selbstbewusstsein mit dem adeligen Salon, dem es bis dahin vorbehalten war, künstlerisches Leben zu präsentieren. In 850 Salons fand

Europas Künstlerelite unbegrenzte Betätigungs- und Kontaktmöglichkeiten. Man wäre zu gerne dabei gewesen: Eugène Delacroix, Victor Hugo, Honoré Balzac, Heinrich Heine, Gioachino Rossini, Giacomo Meyerbeer, Richard Wagner, Felix Mendelssohn Bartholdy, Vincenzo Bellini, Hector Berlioz, Franz Liszt etc. verkehrten miteinander, liebten oder hassten sich. Chopin lernte Franz Liszt im Salon kennen, der sich sehr für ihn einsetzte, ihm Konzerte und Kontakte verschaffte, der seine Werke selber aufführte und der später sein erster Biograph werden sollte.

Aber es gibt noch von weiteren musikhistorischen Innovationsleistungen des Meisters zu berichten.

Angeregt durch Texte des zeitgenössischen polnischen Dichters Bernhard Adam Mickiewicz (1798 – 1855) erschuf Chopin die Ballade als ganz neue musikalische Gattung, quasi eine Fantasie über dichterische Vorlagen.

Als Erfindung des irischen Komponisten John Field (1782 – 1837) war das Nocturne als empfindsames Salonstück groß in Mode. Hören wir den Beginn seines Es-Dur Nocturnes. Field, er lebte hauptsächlich in Russland, und Chopin sind sich in Paris begegnet. Der Ire zollte der Musik seines jüngeren Kollegen wenig Respekt, „Musik aus dem Irrenhaus“ nannte er sie. Chopin dagegen war vom Anschlag des animosen Kollegen sehr angetan. Beide Komponisten werden als ähnlich bezeichnet, doch der Schein trügt. Chopin komponierte auch Nocturnes, deren erste sich ganz klar an Field orientieren, wie etwa im bekannten Nocturne op. 9 Nr.2, das die gleiche Tonart trägt wie Fiels zuvor erklungenes Stück. Spätestens beim cisMoll Nocturne op. 27 Nr.2 Wird freilich offenbar , dass Chopin kein Salonkomponist war und dass er das Nocturne zur musikalischen Großform ernsthafter Musik erhoben hat.

Das gilt auch für die Etüde. Als rein technisches Fitnessprogramm, welches die Tastendompteure des Stiel brillante täglich absolvierten, um ihr Niveau zu halten, hatte sie bereits existiert. Carl Czerny, der Beethovenschüler und Lisztlehrer schrieb höchst instruktive Etüden-Sammlungen, die heute noch Verwendung im unterricht finden. Chopin hob die Trennung der technischen Aspekte vom musikalisch-inhaltlichen Aspekt aber auf und schuf eigenständige Charakterstücke , die zwar auch technische Aspekte pädagogisch fokussieren, darüber hinaus jedoch sämtliche Merkmale großer Kunstmusik tragen.

Francois Fetis, damals bedeutender Impressario, Herausgeber und Kritiker, schrieb, nachdem er den Druck der ersten Etüdensammlung op.10 durchgelesen hatte, den zutreffenden Satz: Beethoven komponiert für Klavier, Chopin für Pianisten. In der Etüde op. 10 Nr.1 C-Dur werden Dreiklangsbrechungen fokussiert, Johann Sebastian Bach wird hier als Inspirationsquelle deutlich erkennbar, wie überhaupt die Motorik des Thomaskantors so recht dem Bewegungsdrang des polnischen Genies zu Passe kam. Bei Czerny klingt eine Dreiklangübung so, eine Etüde fürs Spielen von Doppelgriffketten in Terzen, klingt bei Czerny so, bei Chopin in der Etüde op. 25 Nr. 5 in gis-Moll dann so.

Mit der Zusammenführung von technischer Fokussierung und musikalisch Inhaltlichem tat Chopin etwas ganz Logisches, denn Beidem hat sich der Pianist im Bewährungsfall, dem Konzert, zu stellen. Die technischen Anforderungen der Chopin-Etüden fangen vom Schwierigkeitsgrad her freilich erst da an, wo Cernys Etüden enden.

Ein zeitgenössischer Kritiker empfahl den Spielern von Chopins Etüden dringend, diese nie allzu weit von den weltbesten Chirurgen auszuführen, auf dass diese all die verknoteten Finger wieder fachgerecht entwirren könnten. Liszt wurde von den Etüdensammlungen Chopins dazu inspiriert, eine eigene frühe Etüdensammlung zu überarbeiten und zu veröffentlichen. Während Chopins Sammlung seine Zeitgenossen vor sehr hohe technische Anforderungen stellte, die aber bei genügendem Eifer zu bewältigen waren, so stellte Liszts Sammlung die Spieler damals lediglich vor die Erkenntnis, dass nur er, der Komponist selber, in der Lage war sie zu spielen.

Liszt liebte Show, Starkult und Rummel um sich von Kindheit an. Chopin lief dergleichen wider seine Natur. Es ging sogar soweit, dass er öffentliche Konzerte nicht mochte. Kaum drei Dutzend hat er in seinem ganzen Leben gegeben. Er zog den Salon vor. Dort gab es natürlich auch die Trennung in aktiven Künstler und konsumierendes Publikum. Weil Letzteres aber überschaubar war, man kannte sich zum Großteil. So glich das Spielen im Salon eigentlich eher einem Dialog, einem Zuruf, und die Distanz zwischen Künstler, autonomen Individuum, und Kollektiv, dem Publikum, wurde überbrückt. Welch ideale Verhältnisse für Kunstrezeption. Show und Spektakel verstärken die Distanz zwischen Künstler und Publikum, künstlerische Substanz leidet, wie man an folgendem Beispiel aus der Hand Charles Valentins Alkans (1813 – 1888), einem späten Vertreter des Stile Brillante hören kann.

Kein Romantiker

Damals wachte Robert Schumann im fiktiven Davidsbund, einer Gruppe teils erfundener, teils realer Personen, streng darüber, dass leeres Virtuosengeklingel nicht die Oberhand in der Kunst gewinnen konnte. Seine Kritiken zeitgenössischer Musik sind Spiegel eines hohen Schaffensethos von zeitübergreifender Gültigkeit. In seinem Klavierzyklus Carnival Op.9 Trägt ein Satz den Titel „Chopin“. Er stellt ein Charakterbild seines polnischen Kollegen sowie eine Demonstration von dessen feiner Ästhetik dar. Chopin dedizierte Schumann im Gegenzug seine Ballade Nr.2, F-Dur. Schumann sah in Chopin stets einen Verbündeten, in Liszt dagegen den Philister, den Gegner. Bevor sich Beide persönlich getroffen hatten, lag Schumann Chopins Variationszyklus über Mozarts „Reich mir die Hand mein Leben“ für Klavier und Orchester vor. Vom Kritikerkollegen Rellstab als polnisch-barbarisches Vergehen an Mozarts Kunst beurteilt, viel Schumanns Kritik dagegen

bewundernd und begeistert aus, sie endete im gedruckten Ausruf“ Hut ab meine Herren, ein Genie“ in der letzten Variation nimmt Chopin direkten Bezug zur Komturszene, fantasievoll und idiomatisch pianistisch umgesetzt. Dies verleitete Schumann übrigens dazu, seinen bewunderten Kollegen als Dichter und Poeten der Musik, also als genuin romantisch zu begreifen. Chopin fühlte sich hier allerdings missverstanden, er wollte von poetischen Bezügen der Absoluten Musik nichts wissen. Man nehme überhaupt Abstand davon, Chopin als Romantiker zu bezeichnen.

Romantik ist ein musikalischer Fachausdruck. Als solcher bedeutet Romantik nicht gefühlsbetonte Musik sondern Musik, die auf Dichtung aufbaut, ohne dass Texte gesungen werden.

Schumann trug durch seine schwärmerischen Kritiken sehr zur Verbreitung von Chopins Ruhm bei, seine Frau Clara spielte dessen Musik eifrig in ihren Konzerten – übrigens so gut wie überhaupt nicht diejenigen ihres Gatten.

Einzigartige, kreative Symbiose

Kompositionen Chopins, bei denen ein Orchester mit von der Partie ist, halten sich zahlenmäßig in engsten Grenzen. Zwei Klavierkonzerte, dann die Mozartvariationen und noch einige wenige andere Kompositionen beziehen ein Orchester mit ein.

Darin zeigt sich aber keine Schwäche sondern eine Stärke. Der ersten Version des Andante Spianato (op. 22) folgte eine brillante Polonaise mit Orchesterbegleitung. Später erschien das Werk mit der selben Polonaise, aber diesmal ohne Orchesterbegleitung. Im Vergleich schneidet die spätere Fassung wesentlich besser ab, aber nicht weil Chopins Instrumentation zu wünschen übrig ließ. Das Orchester stört geradezu. Das liegt daran, dass bei keinem anderen Komponisten die Persönlichkeit und sein Instrument identisch sind. Ignaz Moscheles (1794 – 1870), Komponist und Freund Felix Mendelssohn Bartholdys, hatte einst sein Befremden über die unkünstlerischen, unverständlichen, rohen Modulationen in Chopins Etüden kundgetan. Als er Chopin dann einmal selber spielen gehört hatte, gab er zu, dass plötzlich Alles vollkommen überzeugend und harmonisch wirkte. Der Komponist Chopin lebt nicht nur für sein Instrument, er lebt mit und in ihm, und dieses wiederum lebt durch ihn. In solcher Symbiose fließt Chopins Innenwelt gänzlich in das Klavier hinein und für uns Hörer tritt aus diesem dann die ganze Welt heraus. Chopin entwickelt aus seinem Instrument eine Farben- und Klangvielfalt, die andere Instrumente oder die menschliche Stimme in seinem Werk geradezu überflüssig machen. Sein vollendet pianistischer Klaviersatz lässt weder die Addition von anderen Instrumenten noch eine Transkription dafür zu. Stets wird dadurch interessanterweise ein Verlust oder eine Belästigung empfunden. Die Anreicherung der Melodien durch perlende Melismen geht weit über

improvisatorische Spielfreude hinaus, sie sind das Vibrato und das Herzklopfen des Instrumentes.

Stimme der Freiheit

Für die internationale in Paris versammelte Elite symbolisierte Polens Freiheitskampf sowohl den Kampf der Völker um die ihnen zustehende Autonomie schlechthin, als auch das Recht jeden Individuums auf Würde und Autonomie.

Die musikhistorischen Leistungen Frédéric Chopins machten sein Werk zur Sprache bzw. Stimme dieses Kampfes und Ziels. Mit den polnischen Gattungen und Formeln als Grammatik und der Melodik und Rhythmik der polnischen Heimat als Vokabular, besaß die Stimme der Freiheit, der Autonomie und Würde des Menschen für immer einen polnischen Akzent, Polens Stimme wurde in die Welt hinausgetragen und konnte nicht mehr überhört werden. Aber mehr noch: diese Sprache, diese Stimme dringt nicht nur in den Verstand sondern auch in die Herzen derer, die sie bereitwillig vernehmen.

Kunst ist politisch, Kunst bleibt politisch, denn der Kampf für die Autonomie des Individuums im Kollektiv bleibt das Ziel, weil nichts anderes dem Menschsein gemäß wäre. Dabei werden ökonomische wie ökologische wie demographische Zwänge immer wieder Herausforderungen sein. Die Autonomie des Individuums bleibt innerlich-psychologisch und äußerlich – politisch ein unendlicher Annäherungsprozess, wie zur Buddhanatur. Wenn ein Jubilar, wie Chopin, gefeiert wird, geht es also um mehr als nur Bewahrung und Respektierung von Tradition.

Kultur ist kein Luxusartikel, kein Konsumgut oder Zierrat gebildeter Oberschichten. Kultur ist die Manifestation von Menschwerdung und Menschsein auf die Entwicklung unserer Spezies bezogen und auf diejenige eines jeden Individuums.

Ohne Künste hätte Kultur keine Sinnesorgane, sie wäre sinnlos und sinnlos. Man kann beobachten, dass mehr und mehr Menschen bedürfnisorientiert um sich selber kreisen und vielfach in die aggressive Selbstbehauptung ihrer Ansprüche bzw. die Erfüllung ihrer Bedürfnisse zurückfallen. Ohne Beziehungsfähigkeit zerfällt Kultur. Von Chopin können wir lernen – wenn Kunstpflege nicht nur Genuss bedeutet sondern im Sinne Friedrich Schillers auch einen Auftrag erfüllt: einen Bildungsauftrag, Bildung welche Geist, Verstand und Herz gleichermaßen bewegt und durchdringt.