



SWR2 ESSAY – Manuskript

"Frédéric Chopins Tanzpoeme im Walzertaumel seiner Zeit"

Autor: Barbara Kiem

Redaktion: Lydia Jeschke

Sendung: Montag, 1. März 2010, 22.30 - 23.00 Uhr

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt.
Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen
Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

Einen Mitschnitt dieser Sendung können Sie bestellen unter der
Telefonnummer 07221 / 929-6030

„Frédéric Chopins Tanzpoeme
im Walzertaumel seiner Zeit“

von

Babara Kiem

Produktion: 18.2.10, Studio 3 in Freiburg

Redaktion: Lydia Jeschke

Sprecher: Patrick Blank

Zitate: Hubertus Gertzen

M 1

Spr.: So ähnlich mag es geklungen haben, wenn der junge Frédéric Chopin in den Salons des polnischen Landadels zum Tanz aufspielte.

M weiter

Spr.: Wie andere europäische Länder war auch Polen vom allgemeinen Walzerfieber erfasst worden. Der Drehtanz hatte sich hier mit gängigen volkstümlichen Elementen vermischt und wurde als neue Mode von Besuchern der Tanzbuden ebenso geschätzt wie vom Adel oder dem gehobenen Bürgertum. Walzerklänge gehörten also zu Chopins unmittelbarster musikalischer Umgebung.

Als er 1829 das erste Mal nach Wien reiste, konnte Chopin die überschwängliche Begeisterung der Wiener für ihren Walzer nicht nachempfinden; er hielt sie eher als Beweis für einen verdorbenen Geschmack.

Zit. Unter den zahlreichen Wiener Unterhaltungen sind die Abende in den Gasthäusern berühmt, wo beim Nachtmahl Strauss und Lanner zum Walzer aufspielen. Nach jedem Walzer erhalten Sie ein gewaltiges Bravo und wenn sie ein Quodlibet, das ist ein Gemisch aus Opern, Liedern und Tänzen, spielen, dann sind die Zuhörer derart entzückt, dass sie nicht wissen, was sie mit sich beginnen sollen.¹

Spr.: Doch für eine kurzlebige Modewelle hatte die Walzerbegeisterung bereits eine erstaunlich lange Geschichte. Den ersten Höhepunkt erlebte das „Walzen“, was so viel heißt wie „rollen“, „sich drehen“, schon ab der 80er und 90er Jahre des 18. Jahrhunderts. In zeitgenössischen Schilderungen wird die schnell rotierende Bewegung des Drehens erwähnt und besonders das erotische Moment des Paartanzes, der allmählich den

vorher gebräuchlichen Figurentanz verdrängt hatte. Neu ist auch der „demokratische“ Aspekt; die Tanzböden werden von unterschiedlichen Ständen besucht, die auch untereinander tanzen.

Nach einer Notiz im >Journal des Luxus und der Moden< hatte sich der Walzer um die Jahrhundertwende schon wie eine „ansteckende Schnupfen-Influenza“ verbreitet. Doch Wien galt als der eigentliche Heimatort und sollte auch weiterhin die Hauptstadt des Walzers bleiben. In den Biergärten und Schenken der Vorstädte spielten die Ländler-Musiker aus den Steierischen Berggegenden zum Tanz auf. Aus diesem Milieu der Heurigen-Lokale stammen die Walzerkomponisten der Stadt: Joseph Lanner, Johann Strauß (Vater) und Franz Schubert. Während der geselligen Zusammenkünfte mit seinen Freunden improvisierte Schubert Ländler und Walzer und übertrug so die Eigenarten der Tanzkapellen-Musik auf das Klavier. Er selber war ein erklärter Nicht-Tänzer; innerhalb der ausgelassenen Runden hielt er intime Zwiesprache mit seinem Instrument und wurde so zum Ahnherrn des Klavierwalzers. Schubert veröffentlichte 34 >Valses Nobles<. „Nobel“ galt in Wien als Synonym für gut, prunkvoll, brillant.

M 2

Spr.: Die Geste des gemütvoll untergründig Melancholischen charakterisiert die 12 >Valses Sentimentales<.

M 3

Spr.: Diese Typisierung wird sich durch das ganze Jahrhundert hindurchziehen bis zu Maurice Ravel's >Valses nobles et sentimentales<, eine Hommage an Franz Schubert und zugleich die Zusammenfassung der Entwicklung des Klavierwalzers.

Zu Schuberts Lebzeiten erfreuten sich seine Tänze ungeheurer Beliebtheit; leider profitierten nur die Verleger. Anders Lanner und Strauß, sie konnten ihre Kompositionen glänzend vermarkten; ihre Kapelle weitete sich zu einem großen Orchester aus, das bei prächtigen Ballveranstaltungen aufspielte.

Mit dem Eindringen der ländlichen Walzer in die städtischen weiträumigeren Tanzsäle beschleunigten sich auch die zunächst gemächlichen Tempi. Wenn nicht mehr mit genagelten Schuhen, sondern mit leichten Ballschuhen und luftiger Kleidung getanzt wird, lässt sich das rascher gleitende Kreisen noch rauschhafter erleben.

Zit.: Sobald die ersten Takte anheben, klären sich die Mienen, die Augen leuchten auf und alle durchrieselt es.ⁱⁱ

Spr.: schreibt ein gräflicher Beobachter 1815. Während des Wiener Kongresses gilt der Walzer als die wichtigste Attraktion und der Prince de Ligne formuliert sein berühmtes Bonmot: „Le congrès ne marche pas – il danse.“ Für ganz Europa war die Zeit nach dem Wiener Kongress eine restaurative Epoche. Aber nirgends wurde größere Repression ausgeübt als im Wien Metternichs. Die Glücksmomente des Walzertanzens können auch als Surrogat für die mangelnde Freiheit des gesellschaftlichen Lebens angesehen werden, womit die Gefahr gegeben ist, dass die Betäubung in ungezügelter Vergnügungssucht umschlagen kann. Die Walzerkönige Strauß und Lanner nutzten diese Bedürfnisse; mit ihren großen Orchestern konnten sie riesige Menschenmassen im Dreivierteltakt dirigieren und damit fantastische Einnahmen erzielen.

Mit dieser Problematik sah sich Chopin konfrontiert, als er zum zweiten Mal versuchte, in Wien Fuß zu fassen. Seine Briefe nach Polen zeugen

von der zunehmenden Verachtung für das Zusammenspiel zwischen der Tanzbelustigungen eines Massenpublikums und dem Musikmarkt. Seitdem deuten seine Walzerkompositionen auf Distanzierung von diesem Milieu – eine Sublimierung des Wiener Elements und dessen pianistische Stilisierung als Ablösung vom Gebrauchscharakter des Genres. „Nicht zum Tanzen“, so kommentierte Chopin einen Walzer und eine Mazurka, die er an seine Familie nach Warschau sandte. In Zukunft wird er sich um eine präzise durchgestaltete Artistik bemühen, er wird die Introduktionen verkürzen, die den Tanz vorbereiten sollen, das Ritornell einfügen und später die dreiteilige Großform anstreben.

Vielleicht hatte die Ablehnung des Wienerischen aber nicht nur künstlerische Gründe. Chopin kultivierte ein Unbehagen gegen diese Stadt, zu viele Enttäuschungen musste er hier verkraften. Auf Konzerte hatte die Kritik gedämpft reagiert, man bemängelte den fehlenden Virtuosen glanz seines Klavierspiels. Chopins differenziertes Künstlertum kam eben nicht in großen Konzertsälen zur Geltung, er benötigte die Intimität und Exklusivität des privaten Salons. Als er 1831 nach Frankreich übersiedelte, konnte er sich mit dem Pariser gesellschaftlichen Leben auch nur langsam anfreunden.

Zit.: Alle Dinners, Konzerte, Tanzunterhaltungen, deren ich bis über die Ohren habe, langweilen mich [...] Ich muss mich putzen, chaussieren, frisieren, im Salon den Ruhigen spielen, um dann nach Hause zurückgekehrt am Klavier zu donnern.ⁱⁱⁱ

Spr.: Chopin wurde innerhalb der feinen Gesellschaft herumgereicht und vorgeführt wie ein Modeartikel, was seine Animositäten gegen die Eskapaden des Musikbetriebs noch steigerte.

Schon bald nach seiner Ankunft in Paris wendet Chopin den Blick wieder zurück nach Wien. Es zeigt sich, dass er trotz aller Ablehnung mit dem Faszinosum des Wienerischen virtuos umzugehen vermag. Sein Walzer op. 18, funkelnd und spritzig, schmückt sich durchaus mit dem Klangvaleur eines Wiener Walzers. Nobél und sentimental evoziert er die Szene eines erleuchteten Ballsaales. Die Paare machen sich bereit, der glanzvolle Beginn verspricht ungetrübtes Walzerglück.

M 4

Spr.: Vorhaltsbildungen und Sextenführungen erinnern an Manieren von Strauss und Lanner. Auch die Reihung der Abschnitte mit anschließender Coda ähnelt der typisch wienerischen Walzerkette.

M 5

Spr.: Eine festliche Stimmung – die aber schon mit besinnlichen Teilen kontrastiert – vermittelt auch der erste Walzer der nun folgenden Werkgruppe op. 34.

M 6

Spr.: Von diesen drei Walzern spricht Robert Schumann, wenn er sagt, es seien „nicht Tänze des Körpers, sondern der Seele“, was sich auch gut am Beispiel des zweiten Walzers nachempfinden lässt; er entstand zur Zeit des zweiten Wiener Aufenthaltes während Chopins Existenzkrise. Als Einziger der acht Walzer mit Opus-Zahl trägt er die Tempoanweisung >lento< und ist in einem elegisch-polnischen Tonfall gehalten. Die Bezeichnung >grande valse brillant< scheint für diesen A-Moll-Walzer eher unangemessen.

M 7

Spr.: Auf eine Brüchigkeit des Ausdrucks weist die Geste des Verflüchtigen ins Pianissimo in der Coda des dritten Walzers, bevor der Schluss dann doch mit Bravour bestätigt wird.

M 8

Spr.: Mit den Opera 42 und 64 distanziert sich Chopin noch eindeutiger vom Wiener Idiom. Mazurka-, Nocturne- oder Balladenelemente klingen auf; auch improvisando Belcanto-Passagen lassen sich heraushören. Felix Mendelssohn – selber ein begeisterter Tänzer – äußerte sein Erstaunen über die „hauchzarten Divertimenti“, sie seien kaum zum Tanzen geeignet und diese Komposition „hätte vom Walzer nur noch den Namen“.

M 9

Spr.: Statt einer Introduction öffnet ein flirrender Triller und eine mottoartige Sextenfolge das Geschehen. Der Dreierpuls des Walzergestus scheint irritiert durch die durchgehend gerade Notierung der Oberstimme.

M 10

Spr.: Im Schlussteil dieses langen Walzers verebbt der Klangfluss überraschend in ein kurzes, seltsames Unisono; nach drei Takten fädelt sich die Wellenbewegung aber wieder ein.

M 11

Spr.: Die Walzerstimmung klingt noch einmal auf, bis die Oberfläche plötzlich dramatisch zu zittern beginnt und metrischen Halt verliert. Der Fortissimo-Ausbruch wird durch die Piano-leggiero-Passage abgefangen und jetzt in der Coda scheint der Wohllaut der Anfangsmotivik ins Grollen gewandelt. Durch ein Accelerando gehetzt, wird die Achtelkette in einen tiefen Klangraum geworfen.

M 12

Spr.: Die nächste Dreiergruppe op. 64 beginnt mit dem bekannten quirligen Drehtanz in Des-Dur, später auch >Minutenwalzer< genannt, der nach einer Legende von George Sand zur >Valse du petit chien< verniedlicht wurde; des kleinen Hundes, der immer rascher um sich selber drehend sich in den Schwanz zu beißen versucht. Für Chopin war dieser präzise Aphorismus offenbar nicht nur eine Galanterie; er spielte die Miniatur mit anderen seiner gewichtigen Kompositionen im Februar 1848 in seinem letzten Pariser Konzert im Salon des Klavierbauers Pleyel vor einem sorgfältig ausgewählten Publikum.

M 13

Spr.: Beim nun folgenden Walzerpoem scheint die „*élegance*“ des Salons wie mit leichtem Weltschmerz überzogen, wenn die mazurkenhafte Rhythmik und die durch das Cis-Moll leicht getrüben Sexten mit chromatischen Seufzerketten kontrastieren.

M 14

Spr.: Die Dissonanzen des Walzerthemas, durch Vorschläge geschärft, lassen ahnen, dass diese Tanzgestik – wehmütig und distanziert – gleichzeitig ein Leiden an dieser Distanz spüren lässt. Dieser Cis-Moll-Walzer scheint in jenes „Pariser Rosenlicht“ getaucht zu sein, von dem Heinrich Heine spricht, und das

Zit.: alle Tragödien für den nahen Zuschauer erheitert, damit ihm dort der Lebensgenuss nicht verleidet wird [...]. Die Schmerzen werden sonderbar gesänftigt.^{iv}

M 15

Spr.: Die vorgeprägte Tanzform wird durch die balladenhafte Dramatik des letzten Walzers fast gesprengt. Zwar werden die typischen Begleitbässe

beibehalten, aber durch die synkopierte Betonung der dritten Zählzeit gerät das Gefüge ins Schwanken, die rechte und linke Hand sind metrisch verschoben.

M 16

Spr.: Gemäß der Gattung verwendete Chopin für seine früheren Walzer das Verfahren der Sequenzierung und Wiederholung. Nun strebt er eine große geschlossene Form an. Die Introduction entfällt, der erste Takt stellt sofort das charakteristische Motiv vor, das im Sinne der Fortspinnungstechnik den gesamten dreiteiligen Aufbau durchdringt. Im Mittelteil verliert sich auch der Walzerduktus; die linke Hand trägt eine ausdrucksvoll deklamierende Kantilene vor.

M 17

Spr.: Zum Ende wird die synkopierte Betonung auf der dritten Zählzeit von einer bizarr eilenden Achtelfolge überrollt, die in rasantem Schwung in die tiefe Basslage strebt.

M 18

Spr.: Die Entwicklungslinie der acht Walzerexperimente ist riesig weit gespannt. Chopin hat die kompositorische Auseinandersetzung mit dem Modetanz der Epoche erstaunlich konsequent ausgetragen. Eine bewusste künstlerische Opposition, die sich nicht abwendet, sondern das Genre umwandelt, ohne die Walzeridiomatik zu gefährden. Es ist *die* Gattung, mit der er seine Zeit am eindringlichsten reflektiert. Chopins zunehmende Distanz zum Gebaren der Gesellschaft und der Tyrannei des Musikmarktes ähnelt der Kulturkritik seines Freundes Heinrich Heine, der den Bewegungsdrang der Pariser Gesellschaft während der Regierungszeit des Bankier-Königs Louis-Philippe als Chiffre

vorrevolutionärer Umtriebe wertet. Unter der geschliffenen Eleganz und dem erotischen Geplänkel brodelt die fatale Dynamik sozialer Spannungen.

Zit.: Wir tanzen hier auf einem Vulkan – aber wir tanzen.^v

Spr.: So porträtiert Heine die drohende Krise der Juli-Monarchie. Die Finanzbourgeoisie konsolidiert sich tanzenderweise

Zit.: um zu zeigen, dass Frankreich glücklich sei. Sie tanzten für ihr System, für den Frieden, für die Ruhe Europas; Sie wollten die Kurse in die Höhe tanzen, sie tanzten à la hausse [...], die Leute tanzten für ihre Renten, je gemäßigter sie gesinnt waren, desto leidenschaftlicher tanzten sie, und die dicksten moralischsten Bankiers tanzten den verruchten Nonnen-Walzer aus >Robert le Diable<, der berühmten Oper.^{vi}

Spr.: Heine interpretiert die ungestüme Tanzlust als Synonym für die irrationalen Zirkulationsbewegungen des Kapitals. Das Gefühl von Erlösung und Freiheit im Walzerglück entlarvt er als ein Täuschungsmanöver, als kollektives Rauschmittel.

Schade, das schöne menschliche Verlangen tanzend sich über Gegebenes hinwegzusetzen und nicht im Zweckrationalen zu verharren, wurde seit dem Aufkommen des Walzertanzens vom Profitstreben ausgenutzt. Die manufakturmäßig betriebene Produktion von Walzern für riesige Menschenmassen wird die geniale Strauß-Familie durch das ganze 19. Jahrhundert fortsetzen. Auch Pariser Musik-Verleger waren an Kompositionen interessiert, die sie billig und massenhaft auf den Markt werfen konnten. Chopin hingegen legte Wert auf sorgfältigste Ausarbeitung. Seinem Freund Fontana, der den Auftrag hatte, mit einem Verleger zu verhandeln, gibt er Instruktionen:

Zit.: Ich weiß, dass ich mich nicht verkaufe. Aber sag' ihm, wenn ich ihn ausbeuten oder betrügen wollte, dann würde ich 15 miserable Sachen im Jahr schreiben [...] Wäre das denn anständiger? Mein Lieber, sag' ihm, dass ich selten schreibe und wenig herausgebe.^{vii}

Spr.: Die Vermarktung des Virtuositums in großen Sälen widerstrebte Chopin ebenso. Für seine Auftritte als Pianist bevorzugte er auch weiterhin die Atmosphäre des elitären Salons. Hier erwartete ihn ein ausgewähltes, kunstbeflissenes Publikum, das auch Soireen reiner Instrumentalmusik mit Interesse begleitete. Denn in den ungefähr 850 Pariser Salons vergnügte man sich hauptsächlich an virtuosen Potpourris, Walzern und Opernparaphrasen. Chopin hatte Zugang zu besonders erlesenen Salons. Dort versammelte sich ein illustrier Kreis von Künstlern und Intellektuellen – eine geistige Elite –, um nur einige Namen zu nennen: Franz Liszt, Hector Berlioz, Pauline Viardot, George Sand, Alfred Musset, Eugène Delacroix, Heinrich Heine. Alle schätzten Chopins subtile Klangkunst. Heine sprach davon, Chopins Ruhm sei

Zit.: aristokratischer Art, parfümiert von den Lobsprüchen der guten Gesellschaft, vornehm wie seine Person.^{viii}

Spr.: Aber derlei Lobsprüche konnten seine künstlerische Welt nicht tangieren, nach Liszt

Zit.: haben die Salons auf dem Geiste Chopins keine einzige Spur hinterlassen. Er war unter uns wie ein Phantom.^{ix}

Spr.: Die geglättete Außenwirkung beschreiben alle Freunde ähnlich: Distanziert bis kühl-ironisch – die treffenden Verbalisierungen, die hellwache Beobachtungsgabe werden gelobt und die Fähigkeit, mimisch-nachahmend Personen und Situationen zu karikieren. Zu seiner Musik

gab Chopin kaum einen Kommentar. Auch in seinen Notentexten finden sich nur sparsame Hinweise, er brauchte keine literarischen Impulse, die schlichte Angabe der Form genügte: Mazurka, Nocturne, Etude, Walzer usw. Vom geheimnisvollen Zauber seiner Musik lässt sich auch in der Briefprosa nichts aufspüren; sie wirkt wie ein Kontrast zu den Kompositionen und ist alles andere als romantisierend. Die Sprache hat nichts Verträumtes, nichts Tänzerisches, sie berichtet sachlich und nüchtern. Ähnlich wie Heine kann Chopin gesellschaftskritisch analysierend oder realistisch schalkhaft beschreiben.

Umso verblüffender, welche unterschiedlichen trivialen Gefühlsmasken ihm übergestülpt wurden: Der Ephebe, der Ariel, der nur flüchtig unter den Menschen weilende leidende Genius. Chopin entsprach einem Ideal der Zeit, dem des romantischen Künstlers: dem von der Schwindsucht gezeichneten und dennoch komponierenden Magier des Klavierspiels.

Ein Dickicht bedenklicher Vereinnahmungstendenzen. Auch viele Werkinterpretationen sind durch die Indienstnahme belastet worden. Übertriebene Rubati einer falsch verstandenen Klangsinnlichkeit ließen Chopins Musik zum Reizmittel verkommen. Wie Berlioz berichtet, waren es besonders die kleinen Formen, nach denen schon zu Chopins Lebzeiten die Pariser Gesellschaft immer wieder verlangt hatte. Diese Beliebtheit veranlasste eine Reihe nachfolgender Komponisten eine Flut von Werken >à la Chopin< zu schreiben: Préludes, Nocturnes und besonders Mazurken und Walzer.

Den Epigonen und klischeehaften Interpreten ist es zu verdanken, dass einige Werke dem Genre der >Salonmusik< zugewiesen wurden. Grundsätzlich ist es bedenklich, solche Trennungen und Spaltungen im

Kulturleben herbei zu führen; zwischen Leichtem und Anspruchsvollem muss kein Widerspruch bestehen. Die Negativprägung >Salonmusik< im Sinne von oberflächlicher Unterhaltung auf Chopin anzuwenden, ist ein gravierendes Missverständnis. Nach Hugo Riemann haben diejenigen, die Chopin zu den Salonkomponisten zählen eine „gefährliche Begriffsverwechslung“ auf dem Gewissen. Komponisten von Rang haben Chopin stets eine hohe Wertschätzung entgegen gebracht. Seine Tanzpoeme erklangen aber durchaus im Salon – trotz allem Glückhaften das sie beschwören können, macht jenes Auflösen und Stören der gewohnten Walzergesten dabei ein konventionelles Genießen unmöglich. Durch diese Transzendierung sind Chopins Walzer weder an die Modewelle noch an eine bestimmte Zeitepoche gebunden. Ein Genre voller Tanzgesten, nicht für das Tanzen im Ballsaal bestimmt, aber Tänzerisches imaginierend in einem visionären Raum der Phantasie – irgendwo angesiedelt im Grenzgebiet zwischen der Innenwelt des künstlerischen Subjekts und dem Aufschimmern des Salonglanzes. Elegant und poetisch zugleich verwirklichen die agilen Klanggestalten eine genuin romantische Intention: die Sehnsucht nach der Leichte, nach dem Schweben. Es sind, wie Robert Schumann es so treffend ausdrückt, „nicht Tänze des Körpers, sondern der Seele“.

Musikliste

Frédéric Chopin: Valses / Dinu Lipatti: EMI CD 7243 5 66904 2 4 / LC 6646

Franz Schubert: Ländler / Karl Betz: Musica Mundi CD 310 066 H1 / LC 1083
(nur Musik 2 und 3)

Chopin: Valses

			freistehend
M1	opus 70, Nr. 1, track 6	bis 0'13"	
M1	opus 70, Nr. 1, track 6 (unter Text bis 0'40")	0'19" bis 0'26"	0'20"

Schubert:

M2	Valses nobles, opus 77, Nr. 5, track 5	0'27"	0'09"
M3	Valses sentimentales, opus 50, Nr. 13, track 14	0'27"	0'15"

Chopin: Valses

M4	opus 18, Nr. 1, track 13	bis	0'34"
M5	opus 18, Nr. 1, track 13	1'21" bis 1'47"	0'26"
M6	opus 34, Nr. 1, track 14	bis ca.	0'10"
M7	opus 34, Nr. 2, track 9	bis	0'54"
M8	opus 34, Nr. 3, track 1	1'36" bis 2'10"	0'34"
M9	opus 42, track 2	bis	0'08"
M10	opus 42, track 2	0'19" bis ca.0'30"	0'10"
M11	opus 42, track 2	2'26" bis 2'48"	0'22"
M12	opus 42, track 2	3'03" bis 3'36"	0'33"
M13	opus 64, Nr. 1, track 3	bis	0'33"
M14	opus 64, Nr. 2, track 5	bis	0'36"
M15	opus 64, Nr. 2, track 5	1'01" bis 1'36"	0'35"
M16	opus 64, Nr. 3, track 10	bis	0'15"
M17	opus 64, Nr. 3, track 10	1'09" bis 1'34"	0'25"
M18	opus 64, Nr. 3, track 10	2'16" bis 2'49"	0'33"
M19	opus 64, Nr. 2, track 5	2'37" bis 3'01"	0'24"

