

Chopin und die Sonatenform

Eine (überfällige) Meditation über Möglichkeiten und Unmöglichkeiten von Taschentexten

Als Mäxchen in die Schule ging, wurde ihm im Musikunterricht – sofern er nicht aus Mangel an Lehrern ausfiel – beigebracht, daß die Sonatenform die höchstentwickelte Form in der Musik sei und daß diese Sonatenform zur Zeit der Wiener Klassik „in Blüte stand“. Die musikalische Romantik dagegen, lernte es, zeichne sich dadurch aus, daß sie sich von der strengen Architektur großer Sonatensätze abgewandt habe und kleine Formen bevorzuge. Und um den Gegensatz zwischen Klassik und Romantik so recht deutlich zu machen, wurden dann weitere Gegensatzpaare aufgestellt: objektiv/subjektiv, konstruktiv/phantasierend, motivisch-streng/melodisch-schweifend.

Wer wollte bestreiten, daß an dieser Theorie „etwas dran“ ist? Mäxchen bestimmt nicht, denn ihm wurden als Beispiel für die Klassik etwa der Anfangssatz der Fünftönen von Beethoven und für die Romantik die Papillons von Schumann vorgesetzt. Später allerdings, als aus dem Schul-Mäxchen ein musikhörender Max geworden war, gab es Verwirrung und Zweifel ob der Tatsache, daß so viele Kompositionen aus Klassik und Romantik beim besten Willen nicht in die Schubladen der Schultheorie passen wollten. In einem so typisch „romantischen“ Werk wie Schumanns Klavierkonzert herrscht hörbar strenge motivische Arbeit und Konstruktion, während in einer x-beliebigen klassischen Sonate die Themen recht ungebunden, „phantasierend“ einander folgen und die „geistige Einheit“ eines Satzes meist nur im Konventionell-Formalen ein Pendant hat.

Sollten also die Schubladen eine Fehlkonstruktion sein? Sie sind es, und die Musikwissenschaft hat inzwischen längst den Schritt von der Idealtypik („die“ Sonate) zu einer realistischen, differenzierteren Betrachtungsweise getan, hat erkannt, daß gerade im 19. Jahrhundert Form- und Kompositionsprinzipien ihr Eigenleben in einiger Unabhängigkeit vom Stil führten.

Aber das liebe alte Klischee, das die Historie so angenehm griffig vereinfacht, läßt sich nicht verdrängen. Es geistert weiter durch populäre Musikgeschichten, und es fristet sein Dasein in den Platten-texten, wo es wegen des Zwangs zur Kürze sogar besonders gern und eindrucksvoll Urständ feiert. Ein Beispiel dafür aus jüngster Zeit: Auf der neuen Platte Nelson Freires (CBS 72 829), über die wir im kritischen Teil dieses Heftes berichten, heißt es im (anonymen) Taschentext über Chopin und seine drei Klaviersonaten:

„Chopins Anti-Akademismus findet in den Formen, die er für seine kompositorischen Äußerungen wählte oder selbst erfand, seinen Niederschlag: Ballade, Prélude, Nocturne sind die bevorzugten Modelle für die Darstellung individueller Tonpoeme. Demgegenüber werden die traditionellen Genres der Klaviermusik mehr am Rande berücksichtigt. Nur drei Sonaten schrieb Chopin: eine noch wenig typische in c-moll, entstanden 1828, ein Werk, in dem der Autor aber bereits großzügig mit klassischen Proportionsforderungen umspringt, indem er einfach die Durchführung wegläßt und auch ansonsten eher vor sich

hinphantasiert, als sich um die übliche motivisch-kontrapunktische Entwicklung kümmert; dann die b-moll-Sonate vom Sommer 1839, ebenfalls alles andere als ein schulgerechtes Werk mit seinem überdimensionalen Trauermarsch und dem irrlichternd-figurativen Finale; schließlich die h-moll-Sonate opus 58, komponiert 1844. Gerade dieses Stück aus der Spätzeit unterwirft sich dem Sonatenschema stärker als die beiden anderen Werke, bildet somit eine Synthese zwischen dem Klavierpoeten und dem zunehmend an kompositorischer Feinarbeit orientierten Komponisten ...“

Das klingt auf Anhieb recht einleuchtend. Und doch sind hier alle Bekannten aus der Mottenkiste der Musikgeschichtsschreibung zum Appell angetreten: Das „individuelle Tonpoem“ wird Tradition und Akademismus entgegengestellt – aber waren Haydn, Mozart und Beethoven akademisch? Sind sie nicht erst durch die Formlehrer, die aus ihrer Musik „die“ Sonatenform herausoperierten, posthum zu pseudo-akademischen Ehren gekommen? Und kultivierte Chopin überhaupt irgendeine Anti-Haltung? Was von ihm und seinen berühmten Generationsgenossen überliefert ist, spricht ganz entschieden für ihr ziemlich ungebrochenes Verhältnis zur Musik Beethovens und anderer Altvorderer.

Da Chopin aber nun einmal zum Anti-Akademiker deklariert ist, mußte seine Jugendsonate zumindest in Ansätzen vom klassischen Formschema abweichen. Und also wird im c-moll-Werk laut Taschentext „großzügig mit klassischen Proportionsforderungen umgesprungen“ und sich nicht um motivische Entwicklung gekümmert. Tatsache, anhand der Noten jederzeit nachprüfbar Tatsache ist, daß der 18-jährige sich formal ganz und gar an die Tradition hielt: Der erste Satz ist ein (wohlproportionierter) Sonatensatz, wie er im Buche steht – mit einer ausgedehnten Durchführung –, an zweiter Stelle steht pikanterweise der Oldtimer Menuett, an dritter ein Larghetto im Fünfterteltakt. Und im Presto-Finale folgt Chopin ebenfalls nur den Spuren seiner Vorbilder, wenn er hier nicht das thematische Material eigens durchführt, sondern bei der Wiederholung variiert. In der sehr ausgedehnten motivischen Arbeit übertrifft er sogar die meisten „Akademiker“: Im ersten Satz zum Beispiel gibt es buchstäblich keinen Takt, der nicht deutlich erkennbar aus dem Vorangegangenen abgeleitet ist.

Aber weil sich dies mit der vorgegebenen Meinung reibt, wird der sehr „logische“ (wenn in diesem Fall auch nicht künstlerisch zwingende) Aufbau als „Vor-sich-hinphantasieren“ abgetan, das der klassischen motivisch-kontrapunktischen Entwicklung entgegengestellt ist. Womit schon wieder eine falsche Antithese konstruiert ist: Denn natürlich kann man auch im gebundenen Stil phantasieren – wenn man's überhaupt kann. Das wirklich Eigene oder, wenn man so will: Neue dieser Sonate, ihr „originaler“ Tonfall, gilt dagegen nur als „wenig typisch“ – vermutlich, weil er in diesem Erstling noch nicht in der reifen Form der späteren Werke in Erscheinung tritt.

Und weiter: Natürlich darf auch die große b-moll-Sonate des „Anti-Akademikers“

nicht „schulgerecht“ ausfallen. Als Beispiel werden der „überdimensionale“ Trauermarsch, der sicher das formal und musikalisch harmloseste Stück des op. 35 ist, und das berühmte Unisono-Finale angeführt. Ein musikalisch üblicher Satz, gewiß. Aber ist nicht gerade dies eine Eigenart der Sonaten Beethovens, ja auch Haydns und Mozarts? Wo gibt es denn die akademisch nachkonstruierte Durch-schnittssonate realiter? Im Gegenteil, man könnte gerade Chopins b-moll-Sonate, die als Chopin-Neues den scharf ausgeprägten einmaligen Charakter jedes Satzes bringt, die die Themen im ersten Satz ganz ohne „motivische Arbeit“ lapidar und unvermittelt gegeneinanderstellt, als ein Werk in unmittelbarer Nachfolge des mittleren Beethovens beschreiben. Die einzige formale Abweichung gegenüber Beethoven findet sich im Aufbau des ersten Satzes, bei dem die Durchführung so ausschließlich auf das erste Thema konzentriert ist, daß Chopin bei der Reprise gleich ins zweite Thema zurückleitet – ein Weg, der zwar nicht in die akademische Formtheorie paßt, aber trotzdem in sich sinnvoll und überdies seit Scarlatti gebräuchlich ist.

Dieselbe „Unregelmäßigkeit“ zeigt auch die h-moll-Sonate, die sich laut Taschentext aber „dem Sonatenschema stärker als die beiden anderen Werke“ unterwerfen soll. Tatsächlich tut sie dies um keinen Deut mehr als die b-moll-Schwester. Anders ist dagegen ihre Ausdrucksweise, die nun wirklich um einiges konventioneller geraten ist – vor allem in den Ecksätzen. Natürlich war es nicht sehr fein von Chopin, sich im letzten Werk einer Gattung nicht faustisch weiter emporzurufen. Als Musikschriftsteller braucht man so etwas schließlich. Und so wird denn ersatzweise flugs eine verklärende Synthese zwischen dem Poeten und dem „an Feinarbeit zunehmend interessierten Komponisten“ konstatiert. Das klingt hübsch, leidet aber nicht nur an dem Nachteil, daß es nicht stimmt: Es bringt außerdem wieder zwei Begriffe in Gegensatz, die keine Gegensätze sind. Denn man kann Poet sein, ohne das feinere Komponieren zu lassen. Ebenso wie das feinere Komponieren noch nicht mit der Sonatenform gratis mitgeliefert wird.

Welche Aufgabe ein Plattentaschentext hat und wofür er informieren soll – dazu gibt es sehr verschiedene Meinungen. Man kann darüber streiten, ob er nur die Werke der Platte kommentieren oder sie in einen größeren Zusammenhang einordnen soll, ob er historisch-biographisch oder stilistisch orientiert sein soll, ob er mehr den populären oder den hochwissenschaftlich-gelehrten Ton pflegen soll. Jeder dieser Wege kann im konkreten Einzelfall sinnvoll sein. Weniger sinnvoll will mir erscheinen, wenn die textliche „Draufgabe“ einer Platte zum Abstellplatz musikologischer Ladenhüter und zum Hofgärtlein theoretischer Kunstblumen wird: Denn für den Normalverbraucher bieten diese Texte oft die einzige ausführlichere Information zu den Werken der Schallplatte. Und da sollte nicht lohnen, historische oder stilistische Fakten – trotz ihrer Manipulations-Anfälligkeit – ernst zu nehmen? Ingo Harden