Sammlung

Musikalischer Vorträge.

No. 9.

Friedrich Chopin's

Leben und Werke

von

A. Niggli.

Druck und Verlag von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
1879.

ASchill

Herausgeber: Paul Graf Waldersee.

A. PIWARSKI i S-ka
Kolegjum i Regal nul

Friedrich Chopin's
Leben und Werke.

Vortrag

gehalten in Aarau den 21. März 1878

von

A. Niggli,
Fürsprech in Aarau.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA-NARODOWY BIBLIOTEKA
Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.
1176

9.

Friedrich Chopin's Leben und Werke.

Von

A. Niggli.

Wie den großen Bewegungen im Staatsleben überhaupt jeweilen analoge Strömungen auf geistigem Gebiet, in Litteratur und Kunst zur Seite gehen, so knüpft sich an die Julirevolution, an das politisch ereigniß- und folgenreiche Jahr 1830 auch eine bedeutungsvolle Revolution in der Geschichte der Musik. Der Abgott der zwanziger Jahre war Rossini, der nach Ambros' treffendem Ausdruck zuerst das Princip des bloß sinnlichen Genusses in der Musik zu unbedingter Geltung erhoben hat. Alle geistige Energie schien der gealterten, stürmemüden und thatenscheuen Welt abhanden gekommen, alle ideale Schwungkraft gelähmt. Rouladen- und trillerberauscht schlürfte man gleich perlendem Champagnerschaum die charakterlosen, ohrbestrickenden italienischen Weisen, denen die vollendete Gesangskunst einer Catalani und Fodor, eines Rubini und Donzelli, eines Lablache und Botticelli die bezauberndste Folie zu geben verstand. Auf instrumentalem Gebiet machte sich ein bloß auf äußerliche Effekte ausgehendes Virtuosenthum mit seinen wohlfeilen Kunststücken breit und fesselte die Masse durch sinnlichen Wohlklang und eine brillante

Technik. Herz, Czerny, Kalkbrenner standen im Zenith ihres Ruhmes; Phantasien und Variationen über populäre Opernmelodien überschwemmten den musikalischen Markt. „Wenn ein Quodlibet gespielt wird", schreibt Chopin Anfangs 1831 von Wien aus, das damals noch als Centralpunkt des musikalischen Lebens galt, „wenn ein Quodlibet gespielt wird, in welches beliebte Opernmelodien, Lieder und Tänze eingewebt sind, kennt der Enthusiasmus des Wiener Publikums kein Ende."

„Man nennt hier die Walzer Werke, und Lanner, Strauß, welche bei Aufführung dieser Tänze vorgeigen, Capellmeister. Den Druck einer Composition, welche nicht beim Sperl oder im Römischen Kaiser (den bekanntesten Vergnügungsorten des Wieners) aufgeführt wird, darf man nicht so leicht riskiren."

Einsam, von vielen gescheut, von wenigen geliebt, von den wenigsten verstanden, hatte Beethoven mitten in diesem genußtaumelnden Wien seine letzten gigantischen Werke geschaffen; vom Jahre 1827—1831 wurde in den Gesellschafts-Concerten, dem weitaus bedeutendsten Concertinstitut, das damals bestand, nur einmal eine Beethoven'sche Symphonie, nämlich die in C moll, aufgeführt. Franz Schubert war kaum erst durch seine Lieder bekannt; Carl Maria von Weber hatte zwar mit seinem Freischütz einen durchschlagenden Erfolg errungen, mit seinen spätern Opern dagegen dem italienischen Geschmack und den italienischen Intriguen gegenüber einen äußerst schweren Stand. — Da erschienen 1829 Auber's „Stumme von Portici" und Rossini's „Wilhelm Tell", beide Opern patriotische Stoffe behandelnd, erstere in jeder Note durchzuckt von revolutionärem Feuer, letztere ein Tongemälde der Schweiz von zauberhaftem Localcolorit. Der kluge Maestro hatte, das Wehen der neuen Zeit vorfühlend, seiner eigenen Kunstweise Valet gesagt, um in seiner letzten dramatischen Schöpfung eine romantische Naturempfindung zu offenbaren, die ihn plötzlich als eine ganz andere Individualität erscheinen ließ.

Die beiden Opern waren die unmittelbaren Vorboten der politischen wie der künstlerischen Revolution. Im gleichen Jahre 1829 schrieb Schumann als Heidelberger Student seine Papillons, während Chopin, damals noch so gut wie unbekannt, im fernen Warschau an seinen phantastischen Concerten in E moll und F moll arbeitete,

der künstlerisch ruhigere, klassischere Mendelssohn bereits sein Meisterwerk romantischen Stils, die Ouvertüre zum Sommernachtstraum, vollendet hatte. Wir haben mit den drei letzten Namen die Meister bezeichnet, in denen sich der Genius der neuen Zeit auf künstlerisch bedeutsamste Weise manifestirt. Was revolutionäre Kühnheit, stolzbewußte Eigenart, sicheres Erfassen und Herausbilden des neuen Inhalts in neuer Form anbelangt, steht Chopin an der Spitze. Niemand hat seine kunstgeschichtliche Bedeutung rascher und klarer erkannt, als sein großer Zeit- und Strebensgenosse Rob. Schumann. Schon in einem 1833 erschienenen Aufsatz der Allgemeinen Musikzeitung, welcher den Titel trägt „Ein Werk II" und Chopin's Variationen über das Thema „Reich mir die Hand, mein Leben" bespricht, feierte der geistvolle Leipziger Kritiker in wahrhaft überschwänglicher Weise das verheißungsvoll aufsteigende Gestirn des jungen Polen und ward von da an nicht müde die Augen des Publikums auf dessen wundersame Schöpfungen zu lenken. Wie treffend und poesievoll bezeichnet er das revolutionäre Element, den kühn vollzogenen Bruch mit der Vergangenheit in Chopin's Werken, wenn er anläßlich einer Recension seiner beiden Clavierconcerte vom Jahre 1834 sagt: „Seinen Unterricht hatte er bei den Ersten erhalten, bei Beethoven, Schubert, Field. Wollen wir annehmen, der erste bildete seinen Geist in Kühnheit, der andere sein Herz in Zartheit, der dritte seine Hand in Fertigkeit! Also stand er ausgerüstet mit tiefen Kenntnissen seiner Kunst, im Bewußtsein seiner Kraft, vollauf gerüstet mit Muth, als im Jahre 1830 die große Völkerstimme im Westen sich erhob. Hunderte von Jünglingen warteten des Augenblicks: aber Chopin war der Ersten einer auf dem Wall oben, hinter dem eine feige Restauration, ein zwergiges Philisterium im Schlafe lag. Wie fielen da die Schläge rechts und links, und die Philister wachten erbost auf und schrieen: „seht die Frechen!" andere aber im Rücken der Angreifenden: „o des herrlichen Muthes!" Heil ihm, daß ihn sein Genius gleich nach einer der Welthauptstädte entführte, wo er frei dichten und zürnen konnte. Denn wüßte der gewaltige, selbstherrschende Monarch im Norden, wie in Chopin's Werken, in den einfachen Weisen seiner Mazurka's ihm ein gefährlicher Feind droht, er würde die Musik verbieten. Chopin's Werke sind unter Blumen eingesenkte Kanonen."

Die Frage, welche Verhältnisse und Bedingungen zusammengewirkt haben, Chopin solcher Maßen zum Vorkämpfer der tiefgreifenden und segensreichen Bewegung zu machen, die sich in den dreißiger Jahren auf dem Gebiet der musikalischen Kunst vollzieht, führt uns mit Nothwendigkeit zu einer etwas genaueren Betrachtung seiner Lebensgeschichte. Denn nur wenn wir den Boden näher kennen, auf dem diese eigenthümlich anziehende Erscheinung erwachsen ist, wenn wir die Elemente untersucht, die seinen Geist befruchtet, seiner tondichterischen Phantasie Nahrung und Farbe gegeben haben, wird sich uns auch das Geheimniß seiner Persönlichkeit wenigstens bis zu einem gewissen Grade entschleiern, und der Genius, dessen Hauch die Fülle seiner Schöpfungen durchweht, uns nicht mehr wie ein phantastisches Räthsel in unnahbarer Fremdartigkeit, sondern wie ein allem Menschlichen verwandter, lieber Freund entgegentreten. Dem Biographischen wird sich folgerichtig eine übersichtliche Betrachtung der Compositionen Chopin's anzureihen haben, die uns schließlich ein Gesammturtheil über seine kunstgeschichtliche Stellung gestatten soll.

Chopin's Vater Nikolaus wurde am 17. April 1770 zu Nancy in Lothringen geboren, welch letzteres bekanntlich infolge der Wiener Friedensverträge von 1735 mit dem Herzogthum Bar in den Besitz des Königs von Polen Stanislaus Leszczynski kam, nach dessen Tode jedoch 1766 an Frankreich zurückfiel.

Polnische Traditionen überhaupt, besonders aber die Bekanntschaft mit der Starostin Laszynska, welche der feingebildete, weltgewandte junge Franzose in Nancy gemacht, veranlaßten denselben, die Stelle eines Hauslehrers für die zwei Kinder der genannten Dame anzunehmen. So kam er 1787 nach Warschau gerade zur Zeit, als der polnische Landtag mit durchgreifender Reorganisation der Verfassung beschäftigt war und die politischen Wogen hoch gingen. Am 3. Mai 1791 erfolgte die Proklamation der neuen Constitution, welche von der großen Masse der Nation mit Begeisterung aufgenommen wurde. Allein die Stärkung Polens, das Emporkommen eines selbständigen, auf freiheitlicher Grundlage basirten Staates lag nicht im Interesse und der Absicht der benachbarten Höfe. Die vaterlandsverrätherische Gesinnung der unverbesserlichen Aristokratie für ihre selbstsüchtigen Zwecke benutzend, nahmen Rußland

und Preußen im Jahre 1793 die zweite Theilung des unglücklichen Landes vor. Als ein Jahr später unter des heldenmüthigen Kosziusko Führung die Revolution ausbrach, diente Nikolaus Chopin, von patriotischem Eifer für Polens Unabhängigkeit durchglüht, in den Reihen der Nationalgarde und bekleidete nach Vernichtung des polnischen Heeres bei Maciejowice, als Suwarow's siegtrunkenes Heer zur Erstürmung Warschau's heranrückte, den Rang eines Hauptmanns. Die Hauptstadt erlag. Dem scheußlichen Blutbad folgte die dritte Theilung Polens, welche den letzten Rest politischer Selbständigkeit des Landes vernichtete. Nikolaus Chopin, der schon 1793 seine Stellung bei der Starostin Laszynska verloren, wurde nur durch eine schwere Krankheit an der Ausführung seines schon früher gefaßten Plans, nach Frankreich zurückzukehren, verhindert. Nachdem er eine Zeit lang sein Leben durch Privatstunden gefristet, finden wir ihn Anfangs dieses Jahrhunderts im Hause der Gräfin Skarbek in Kuyawy als Hauslehrer des Sohnes derselben. In dieser Stellung lernte er Fräulein Justine Krzyzanowska kennen, mit der er sich 1806 verheirathete. Die Frucht seiner Ehe waren drei Töchter und ein Sohn, der den Taufnamen Friedrich erhielt und dessen Taufpathe der Graf Skarbek war. Nach Gründung des Herzogthums Warschau, welche das polnische Volk mit neuen Hoffnungen erfüllte und frisches Leben in die Residenz brachte, kehrte auch Nikolaus Chopin in dieselbe zurück und wurde schon den 1. Dec. 1810 als Professor der französischen Sprache am neugegründeten Lyceum angestellt. Vom Jahre 1812 hinweg fungirte er gleichzeitig als Lehrer an der Artillerie- und Ingenieurschule, nach 1815 als Professor des Französischen an der Militärvorbereitungsschule zu Warschau. Als nach dem unglücklichen Aufstand vom November 1830 das Lyceum durch die russische Regierung aufgelöst wurde, nahm Nikolaus Chopin die Stelle eines Mitgliedes des Examinations-Comité's für Candidaten, dann die Professur der französischen Sprache an der Akademie der römisch-katholischen Geistlichkeit an. Später pensionirt, erzog er in seinem Hause eine Reihe von Söhnen der besten polnischen Familien, welche dieselben nirgends besser aufgehoben erachteten, als bei dem edelsinnigen, allgemein hochgeachteten Manne. Er starb 1844 im Alter von 74 Jahren. Seine Frau, deren ächt weibliches Gemüth, häuslich

schlichten Sinn und tiefe Frömmigkeit der neueste Biograph Chopin's Moritz Karasowski rühmend hervorhebt, überlebte ihn, wie ihren heißgeliebten Sohn Friedrich und zwei ihrer Töchter um eine Reihe von Jahren. Sie starb am 1. Okt. 1861 im Hause ihrer zweiten Tochter Isabella, die sich mit dem Schulinspektor und späteren Dampfschiffdirektor Anton Barcinski in Warschau vermählt hatte. Die älteste Tochter Nikolaus Chopin's, geb. 1807, eine hochbegabte Frau, welche verschiedene Schriften über die Mittel zur Hebung des Handwerkerstandes und über Bildung der Jugend verfaßt, ward die Gemahlin des Professor Jedrzejewicz. Als die geistvollste von den Schwestern Friedrich's aber wird uns seine jüngste, Emilie, geschildert, die schon am 10. April 1827 starb. Sie besaß ein außerordentliches poetisches Talent und schrieb als dreizehnjähriges Mädchen eine Reihe durch tadellose Form und Wohllaut ausgezeichneter Gedichte nieder, so daß Chopin's Biograph annimmt, sie hätte in der Folge eine ebenso glänzende Stellung auf dem Gebiet der polnischen Litteratur erobert, wie ihr Bruder auf dem der Tonkunst. — Wir haben der Familienverhältnisse und insbesondere der Schicksale des Vaters von Chopin deshalb ausführlicher gedacht, als der Rahmen eines biographischen Vortrages es streng genommen gestattet, weil dadurch die geistige Atmosphäre charakterisirt wird, in der unser Meister aufgewachsen, und weil sich nur durch die erwähnten, theilweise von ihm selbst miterlebten politischen Vorgänge der entscheidende Einfluß erklärt, den die polnische Nationalität auf seine künstlerischen Schöpfungen ausgeübt hat. Wenden wir uns nun zu ihm selbst!

Friedrich Chopin ist den 1. März 1809 (nicht, wie die frühern Lebensbeschreibungen und sogar das Denkmal auf dem Père Lachaise in Paris angeben, 1810) in Zelazowawola, einem 6 Meilen von Warschau gelegenen, dem Grafen Skarbek gehörigen Dorf, geboren. Seine eminente musikalische Organisation zeigte sich außerordentlich früh; schon als Kind, wird uns berichtet, brach er beim Anhören von Musik in Thränen aus und konnte nur schwer beruhigt werden. Sein erster Lehrer war der Böhme Albert Zywny, damals bereits ein älterer Mann und eifriger Anhänger Sebastian Bachs, dessen Wohltemperirtes Clavier bald das tägliche Studium des jungen Schülers wurde. Behielt doch Chopin Zeitlebens eine besondere Vorliebe für die Werke des großen Leipziger Cantors, die er seiner eigenen Aussage nach mit der größten Genauigkeit studirt und sich zu eigen gemacht hatte. Auf die Frage von Lenz, was er studire, wenn der Concerttag heranrücke, antwortete er zu einer Zeit, da er bereits auf der Höhe seiner Virtuosenlaufbahn angelangt war: „vor meinem Concert schließe ich mich vierzehn Tage ein und spiele Bach. Das ist meine Vorbereitung, meine Compositionen übe ich nicht." — Bedeutsamer als der Unterricht bei Zywny wurde für Chopin's künstlerische Entwicklung die Lehre und der Umgang mit seinem zweiten Lehrer Joseph Xaver Elsner, einem geborenen Schlesier, damaligem Direktor des Conservatoriums in Warschau. Elsner, bei dem Chopin seinen Cursus im Contrapunkt absolvirte, erkannte mit sicherem Scharfblick die Originalität seines Geistes und war von Anbeginn bemüht, dieselbe zum vollen, durch keinen falschen Regelzwang beirrten Ausdruck zu bringen. Wenn man vielfach tadelte, daß der junge Tondichter der allgemeinen Norm ausweichend nur seiner eigenartigen Phantasie folge, antwortete er: „Laßt ihn nur in Frieden, er geht deshalb nicht den gewöhnlichen Weg, weil seine Begabung eine außergewöhnliche ist. Er hält sich nicht streng an die althergebrachte Methode; dafür hat er seine eigene und er wird in seinen Werken eine Originalität offenbaren, wie sie bis dahin bei Niemandem in solchem Grade zu finden war."

Bis zu Chopin's Tode blieben Lehrer und Schüler in ununterbrochenem Briefwechsel, der von der herzlichsten, theilnahmsvollsten Zuneigung auf Seite des ersteren, von dankbarster Pietät auf Seite des letztern zeugt. Freilich mochte es auch eines für die Kunst begeisterten Mannes Stolz und Freude sein, einen Jünger wie Chopin zu besitzen. Schon als Knabe erregte derselbe durch sein Clavierspiel die allgemeinste Bewunderung. Im Jahre 1818 trug er bei einer Aufführung, die zu Gunsten der Armen stattfand, das Clavierconcert von Gyrowetz vor. Um seine Hand möglichst rasch auszubilden und sie namentlich zum Greifen weiter Akkordlagen zu befähigen, machte er sich, ähnlich wie dies Schumann später zu seinem Unheil that, eine Vorrichtung zwischen die Finger, die er sogar die Nächte durch beibehielt. Unablässigen technischen Studien gingen die ersten Compositionsversuche zur Seite, wobei zunächst

sein Lehrer notiren mußte, was er ihm aus dem Kopfe vorspielte, weil der Knabe noch nicht selbst im Stande war, seine Gedanken in geschriebenen Noten zu fixiren. Auch regte bereits jenes wunderbare Improvisationstalent, dem Chopin eine Reihe der glänzendsten Triumphe verdanken sollte, seine phantastischen Schwingen. Er erzählte seinen Zuhörern ganze Geschichten auf dem Clavier, illustrirte bestimmte Persönlichkeiten mit ihren ernsten und komischen Seiten und versetzte durch seine musikalischen Scherze, durch den graziösen Humor seiner treffenden Charakteristik die Anwesenden oftmals in heiterste Stimmung. So wird uns überliefert, er habe sich eines Tages, als die Zöglinge seines Vaters zu viel Lärm machten und der anwesende Lehrer Barcinski sich in keiner Weise zu helfen wußte, plötzlich an's Clavier gesetzt und den Tumultuanten versprochen, er werde ihnen, wenn sie sich still verhielten, eine höchst interessante Begebenheit in Tönen berichten. Er ließ alle Lichter löschen und erzählte dann, wie sich Räuber dem Hause nahten, auf Leitern durch die Fenster stiegen, dann aber durch entstandenes Geräusch verscheucht auf geflügelten Sohlen nach dem dunklen Walde flüchteten und wie sie dort unter dem Sternenhimmel ausruhten und entschliefen. Er spielte immer zarter und träumerischer, bis er entdeckte, daß seine Zuhörer endlich nach und nach eingeschlummert waren. Dann schlich er sich hinaus, holte Licht und seine Eltern herbei, die sich an den verschiedenen Stellungen der Schlafenden ergötzten, und ließ dann plötzlich einen durchdringenden Akkord erschallen, daß alles auffuhr und unauslöschliches Gelächter den musikalischen Scherz beschloß.

Aus späterer Zeit berichten Moscheles und Joseph Nowakowski, wie überaus komisch Chopin die damaligen Claviervirtuosen Liszt, Kalkbrenner, Pixis, sowie einen seltsamen buckligen Pariser Liebhaber nicht bloß in Spiel, sondern auch in Mimik und Gestikulationen nachgeahmt habe. — Das mimische Talent Chopin's, das mit seiner Improvisationsgabe unmittelbar zusammenhängt, gleich dieser eine Folge seiner äußerst regen, gestaltenbildenden Phantasie ist, machte sich ebenfalls schon in seiner Knabenzeit geltend. In den kleinen Lustspielen, die im väterlichen Hause unter Mitwirkung der Schwestern und Schulfreunde zur Aufführung gelangten, und die Chopin theilweise selbst in Versen geschrieben, zeichnete er sich

als geborener Komiker aus. Einen evangelischen Pastor, Namens Tetzner, der jeden Sonntag für seine Gemeinde abwechselnd deutsch und polnisch predigte und der der Landessprache nur unvollkommen mächtig war, imitirte er auf einer von Tischen und Stühlen erbauten Kanzel in zwerchfellerschütternder Weise. Auch war er ein vortrefflicher Carricaturenzeichner, der mit wenigen Zügen die komischen Auswüchse einer Person auf dem Papier wiederzugeben verstand. Entging doch selbst der berühmte Philologe und hochverehrte Direktor des Warschauer Lyceum's Dr. Sam. Bogumil von Linde diesem satirischen Talente nicht, indem ihn Chopin eines Tages zum Gaudium der Mitschüler auffallend ähnlich als Carricatur zu Papier brachte. Der edle Mann, dem das Bild in die Hände fiel, gab es Chopin zurück, ohne eine Wort zu sagen. Von seiner Hand geschrieben standen die Worte darunter: „Das Heft ist gut gezeichnet". — Daß die imitatorische Ader wie die Gabe des Mimen Chopin treu blieb, erhellt aus der Versicherung der französischen Schauspieler Bocage und Madame Dorval, sie hätten bis jetzt kein so vortreffliches Nachahmungstalent gesehen, besonders aber aus einer höchst interessanten Stelle der »Histoire de ma vie« von George Sand, welche folgender Maßen lautet: „Oftmals, wenn er die Zuhörerschaft in tiefen Ernst oder in eine schmerzliche Traurigkeit versenkt hatte — denn seine Musik pflanzte bisweilen verzweifelte Muthlosigkeit in die Seele, namentlich wenn er improvisirte — wandte er sich, wie um den Andern und sich selbst den Eindruck und die Erinnerung seines Schmerzes zu verwischen, plötzlich unvermerkt gegen einen Spiegel, strich sich Haare und Cravatte zurecht und zeigte sich auf einmal in der Gestalt eines phlegmatischen Engländers, eines impertinenten Alten, einer sentimentalen und lächerlichen Engländerin, eines schmutzigen Juden. Es waren dies stets traurige Typen, so komisch sie auch erschienen, aber meisterhaft erfaßt und so fein wiedergegeben, daß man nicht aufhören konnte, sie zu bewundern." — Rechnen wir schließlich eine außerordentliche geistige Lebhaftigkeit, sowie eine angeborene Leichtigkeit und feine Grazie im geselligen Umgang hinzu, die der Knabe und Jüngling schon im väterlichen Hause, im Verkehr mit wissenschaftlich und weltmännisch gebildeten Leuten, so wie insbesondere in den von ihm früh frequentirten Salons der Residenz Warschau weiter aus-

zubilden Gelegenheit fand, so tritt uns das Bild einer reich angelegten, feinfühligen, allem Schroffen und Unschönen aus dem Wege gehenden, wahrhaft poesievollen und vornehmen Natur plastisch greifbar vor Augen. Wie bei seinen großen Rivalen Mendelssohn und Schumann sehen wir auch hier die specifisch musikalische Begabung von einer vielseitigen, allgemeinen geistigen Bildung getragen, in einem für alles Schöne empfänglichen Naturell, einer edlen Begeisterung für die Kunst überhaupt wurzelnd, welche die tondichterische Schöpfung nicht als etwas Zufälliges, sondern als den unmittelbaren Ausdruck einer in sich gefesteten, ihrer Ziele klar bewußten Persönlichkeit erscheinen läßt. — Wiederholt brachte Chopin seine Sommerferien als Lyceaner auf dem Lande bei den Söhnen befreundeter, adelicher Familien zu, so 1824 in Masowien im Dorfe Szafarnia, welches der Herrschaft Dziewanowski gehörte, 1827 in Strzyzewo, einem Besitzthum der Frau Wiesiolowska, Schwester des Grafen Friedrich Skarbek, seiner Pathin. Bei diesen Anlässen war es namentlich, wo er die eigenthümlichen Lieder und Tänze des slavischen Volkes in ihrer urwüchsigen Poesie kennen und lieben lernte. Erscheinen doch manche seiner schönsten Mazurka's wie stilisirte, in die feinste Salonsprache übersetzte Volksmelodien! Von Strzyzewo aus machte der Jüngling auch die Bekanntschaft des im benachbarten Dorf Antonin während der Sommermonate residirenden Fürsten Anton Radziwill, Statthalters von Posen, der nicht nur ein begeisterter Musikliebhaber, sondern auch gründlich gebildeter Componist war und sich durch seine Musik zum 1. Theil des Goethe'schen Faust einen bedeutenden Namen gemacht hatte. Daß der fürstliche Enthusiast von dem Pianospiel des siebzehnjährigen Künstlers hingerissen wurde und ihn sehr lieb gewann, ist erklärlich. 1829, als Radziwill als Repräsentant des preußischen Hofes bei der Krönung des Kaisers Nikolaus in Warschau verweilte, besuchte er das Chopin'sche Haus wiederholt, und auch später scheinen die freundschaftlichen Beziehungen zwischen dem Fürsten und dem Tondichter fortbestanden zu haben. Dagegen hat sich die früher vielfach, besonders auch von Franz Liszt aufgestellte Behauptung, Chopin sei durch Radziwill in erheblichem Maße finanziell unterstützt, ja aus seinen Mitteln künstlerisch gebildet worden, durch die Untersuchungen Karasowski's als Märchen herausgestellt. Die angeb-

liche Dürftigkeit unseres Meisters, von der man so viel Aufhebens gemacht, bestand eben so wenig wie die außerordentliche Kränklichkeit, die man schon dem Knaben andichten zu müssen glaubte, um seinen frühen Tod zu erklären und die ganze poetische Gestalt in ein legendarisch rührendes Licht zu rücken. Thatsache ist, daß Chopin's Vater infolge der verschiedenen, von ihm bekleideten Aemter schöne Einkünfte besaß, daß ihm namentlich sein großes Pensionat viel Geld eintrug und daß er sich gescheut hätte, die Ausbildung seines geliebten Sohnes durch Dritte bestreiten zu lassen. Und ebenso ist Thatsache, daß Chopin, wenn auch von zartem Körperbau und leicht erreglichem Nervensystem, während seiner Jugend durchaus gesund und kräftig blieb, anstrengende Reisen sowie die vielfachen Beschwerden des großstädtischen Lebens ohne Mühe ertrug, und daß sich erst Ende der dreißiger Jahre jenes Leiden bei ihm zu entwickeln begann, das ihn allzufrüh dahinraffen sollte.

Im Jahre 1827 absolvirte Chopin das Abiturienten-Examen als Lyceaner, und die noch schwebende Frage, ob er sich der geliebten Kunst ganz widmen oder einen andern Beruf ergreifen sollte, mußte nun beantwortet werden. Das Votum Elsner's, das mit dem Herzenswunsch seines Schülers übereinstimmte, gab den Ausschlag. Friedrich ward mit Zustimmung seiner Eltern Musiker. Es mußte nun vor allem darauf Bedacht genommen werden, ihm die Bekanntschaft mit den musikalischen Centren der Zeit, mit den Werken der klassischen Meister, mit den bedeutendsten lebenden Tondichtern zu vermitteln. Chopin mußte reisen. Im Jahre 1828 bot sich günstige Gelegenheit für eine Fahrt nach Berlin. Professor Jarocki, College und Freund von Vater Chopin, reiste, durch Alexander von Humboldt zum Congreß der Naturforscher eingeladen, nach der preußischen Residenzstadt. Friedrich schloß sich ihm an. Die Briefe, die uns aus der Zeit dieser Reise erhalten sind, geben ein anmuthiges Bild von den Erlebnissen, den nachhaltigen Eindrücken und Anregungen, welche die empfängliche Seele des jungen Tondichters dadurch erhielt. Händel's „Cäcilienfest", das er in der Singakademie hörte, ergriff ihn aufs tiefste: „Dies nähert sich", schrieb er, „am meisten dem Ideale, das ich von erhabner Musik in den Tiefen meiner Seele hege".

Im Opernhaus wohnte er Vorstellungen von Webers Freischütz,

Spontini's Cortez, Winters Unterbrochenem Opferfest bei. Spontini, Zelter, Mendelssohn sah er persönlich, wagte indessen nicht, sich ihnen vorzustellen, was um so mehr auffällt, als sonst die Briefe manche ironisch-kritische Bemerkung über Berliner Größen enthalten, die beweisen, wie wenig sich sein selbständiges Denken durch Autoritäten imponiren ließ. — Wichtiger noch, als die Berliner Fahrt, von der die Reisenden nach vier Wochen, am 6. Okt. 1828, heimkehrten, wurde für Chopin die im Jahre 1829 unternommene nach Wien, wo er zuerst im Auslande als Clavierspieler auftreten sollte.

Mitte Juli fuhr er mit einigen Freunden nach der Kaiserstadt an der Donau ab und langte nach kurzem Aufenthalt in Krakau und Okjow, der sogenannten polnischen Schweiz, am 31. genannten Monats an seinem Bestimmungsort an. An Schuppanzigh, Haslinger, den Clavierfabrikanten Graff und den Pianisten Würfel empfohlen und von ihnen freundschaftlich aufgenommen und unterstützt, vermochte er schon am 11. August im kaiserlichen Opernhaus ein Abend-Concert oder eine sogenannte musikalische Akademie zu geben. Er spielte seine Variationen Op. 2 über »La ci darem la mano« mit Orchesterbegleitung, und weil das Orchester bei der Probe des ebenfalls auf's Programm genommenen Rondo Krakowiak Op. 14 höchst fehlerhaft begleitete, an der Stelle desselben eine freie Phantasie. Mit Bravorufen bewillkommt, riß er das Publikum namentlich durch seine Improvisation dermaßen hin, daß er am Schlusse des Concertes zweimal erscheinen mußte, um sich zu bedanken. „Die Gelehrten und die poetischen Naturen habe ich für mich eingenommen. Czerny war wärmer als alle seine Compositionen. Ich habe auf einem Graff'schen Flügel gespielt und bin jetzt wenigstens um vier Jahre klüger und erfahrener", schreibt er in seiner geistvollen Weise an die geliebten Eltern, glücklich über den errungenen verheißungsreichen Erfolg. Denn mit angeborener Bescheidenheit hatte er vor dem Concert den ihn ermuthigenden Freunden zugerufen: „in Warschau haben mich wohlwollende Landsleute nachsichtig beurtheilt; aber was soll ich in einer Stadt erwarten, die sich rühmen kann einen Haydn, Mozart, Beethoven besessen und auf dem Piano gehört zu haben." — Am 18. August 1829 fand sein zweites Concert statt, das übrigens für das Wiener Concertpublikum charakteristisch mit einem Ballett schloß. Der Empfang des jungen Meisters war noch herzlicher, die Zuhörerschaft zahlreicher, der Applaus namentlich der Kunstverständigen nachhaltiger. Der „Wiener Sammler" und die „Zeitschrift für Litteratur" bezeichneten ihn in ihren Beurtheilungen als „selbständigen Virtuosen voll Zartheit und tiefster Empfindung."

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA-NARODOWY BIBLIOTEKA
Zbiory Stowarzyszenia I.F.C.

Das Gefühl, daß hier etwas durchaus Neues geboten werde, daß dieser bescheiden aussehende Mann eine musikalische Umwälzung repräsentire, tritt in verschiedenen Recensionen deutlich hervor. Wir wollen als Beleg nur eine Stelle aus der Wiener Zeitung citiren, welche lautet: „Es ist dieß ein junger Mann, welcher ganz eigene Pfade wandelt und zu gefallen versteht. Sein Weg aber weicht wesentlich von allen andern Concertformen ab." — Höchst interessant erscheint übrigens die Bemerkung, die Chopin schon nach dem ersten Wiener Concert in einem Brief an seine Eltern macht: „Es ist fast eine Stimme, daß ich zu leise oder vielmehr zu zart für das hiesige Publikum gespielt habe. Man ist nämlich an das Pauken der hiesigen Claviervirtuosen gewöhnt." Halten wir damit folgende Stelle aus einem vom 12. Sept. 1829 datirten Brief an Titus Woyciechowski zusammen, welche lautet: „Lichnowski, ein ehemaliger Freund Beethoven's, wollte mir sein Clavier zum Concert geben, da es ihm schien, als sei das meine zu schwach. Dieß ist jedoch meine Art zu spielen, welche den Damen so sehr gefiel," so finden wir schon hier eine Eigenthümlichkeit des Chopin'schen Spiels bezeichnet, die für seine Virtuosencarrière von entscheidender Bedeutung wurde. Chopin besaß nicht jene stählernen Nerven, jene titanische Kraft des Anschlags, wie sie einem Liszt, einem Rubinstein eignen und wie sie den Clavierton in den größten Concertsälen, mitten im brausenden Orchestersturm zur Geltung zu bringen vermögen. Poetische Zartheit, weicher Schmelz, maßvolle Schönheit des Gesanges waren es, worauf es ihm wesentlich ankam. Er hatte, wird uns berichtet, dünne, feine Finger, die horizontal auf den Tasten lagen, so daß er letztere mehr zu streicheln als anzuschlagen schien. Alles übertriebene Accentuiren war ihm verhaßt. Dagegen liebte er beim Spieler, was man beim Sänger »Portamento« nennt, und der Anschlag seiner Finger, die weich wie Sammt waren, brachte die feinsten Klangwirkungen hervor. So erklärt sich, daß ihm das

eigentliche Concertspielen schon früh entleidete und daß er, einer der größten Virtuosen, die gelebt, nur äußerst wenige Concerte gegeben hat. „Ich eigne mich nicht dazu, Concerte zu geben", schreibt er später einmal, „das Publikum schüchtert mich ein, sein Athem erstickt, seine neugierigen Blicke lähmen mich, ich verstumme vor den fremden Gesichtern."

Dafür ward der Salon seine eigentliche Künstlerarena, wo er fern von der Berührung mit den rohen Massen seiner poetischen Inspiration freien Lauf lassen konnte und des mitempfindenden Verständnisses hochgebildeter Menschen sicher war. Gab er doch jeweilen ein Stück seines Herzens, ein verklärtes Abbild seines in Freude und Leid tiefbewegten Innern, wenn er vom Genius übermannt in die schlummernden Tasten griff. — Wir haben mit dieser allgemeinen Betrachtung der Chopin'schen Spielweise, die sich hier am besten einfügen ließ, der biographischen Erzählung etwas vorgegriffen und kehren nun zu unserm jugendlichen Tondichter zurück, dem eben der erste Lorbeer die phantasievolle Stirn gekühlt.

Am 19. August 1829, nur einen Tag nach seinem zweiten Concert, sehen wir ihn von Wien scheiden, erfüllt von wohlthuenden Eindrücken, das Reisesegel von frischer Hoffnung geschwellt. Ueber das schöne Prag, an welchem Ort er nicht spielen wollte, „weil man sogar Paganini dort mitgenommen", ging die Fahrt nach Dresden, wo die Claviervirtuosen und Componisten Pixis und Klengel ihn freundschaftlichst aufnahmen, wo er Goethes Faust sah und des Altmeisters achtzigsten Geburtstag mitfeiern half, endlich über Breslau zurück in die Arme der Seinigen. — Der Schluß des Jahres 1829 und das Jahr 1830, welche Chopin zum größten Theil noch in der Heimath zubrachte, können vielleicht die glücklichste Zeit seines Lebens genannt werden. Die Erfolge der Wiener Reise hatten sein künstlerisches Selbstgefühl gefestigt. Dazu kam eine junge Liebe, welche die tondichterische Phantasie höher beflügelte, den Compositionen, mit denen wir ihn nunmehr beschäftigt finden, vertiefte Färbung verlieh, ihn freilich auch länger in Warschau festhielt, als er ursprünglich zu bleiben beabsichtigt hatte. Constantia Gladkowska, eine junge Sängerin der Warschauer Bühne, hatte sich in sein Herz gesungen und erfüllte die Seele des zwanzigjährigen Tondichters mit schwärmerischer Glut; vom Gedanken an sie erfüllt,

dichtete er sein schönes E moll-Concert, von dessen Mittelsatz er in einem Briefe an Freund Titus vom 15. Mai 1830 sagt: „das Adagio ist in E dur in romantischer, ruhiger, theilweise melancholischer Stimmung gehalten. Es soll den Eindruck machen, als ob der Blick auf einer liebgewordenen Landschaft ruht, die schöne Erinnerungen in unserer Seele wachruft, z. B. in einer schönen, vom Mondlicht durchleuchteten Frühlingsnacht." Rührend ist die verschämte Weise, in der er seinem ebengenannten Freund seine Liebe beichtet, von dem Friedensengel spricht, der ihn überall geleite. „Ich habe", heißt es in einem Brief vom 3. Okt. 1829, „vielleicht zu meinem Unglück — schon mein Ideal gefunden, das ich treu und aufrichtig verehre. Ein halbes Jahr ist es schon her und ich habe mit ihm, von dem ich allnächtlich träume, noch nie eine Sylbe gesprochen." — „Wie oft erzähle ich meinem Piano alles, was ich dir mittheilen möchte!" und weiter: „Gott steh mir bei — im Herzen die größte Gluth, da braucht man sich nicht zu wundern, wenn auch die Vegetation so üppig ist!" — „In der Kirche von einem Blick meines Ideals getroffen, in einem Moment angenehmer Erstarrung, bin ich sofort auf die Straße gelaufen und gebrauchte beinahe eine Viertelstunde, ehe ich wieder zum vollen Bewußtsein kommen konnte; ich bin mitunter so verrückt, daß ich vor mir selbst erschrecke", und an einem andern Ort: „Oft eile ich, ohne zu wissen, weßhalb, auf die Straße. Aber auch da wird meine Sehnsucht durch nichts gestillt oder abgelenkt, ich kehre wieder nach Hause zurück, um mich . . . . von Neuem namenlos zu sehnen." Nach Elsners Rath hätte Chopin schon im Winter 1829/30 zuerst nach Italien, dann nach Paris gehen sollen, um im Ganzen wenigstens zwei Jahre der Heimath fern zu bleiben. Die Liebe hielt ihn jedoch an ihren Zauberfäden bis zum Spätherbst 1830 fest. Inzwischen waren zwei künstlerische Gestalten in Warschau aufgetaucht, deren wahlverwandte Naturen Chopin's Interesse in vorzüglichem Maß in Anspruch nehmen mußten. Es sind dieß Paganini und Henriette Sontag. Paganini gab 1829 mehrere Concerte in Warschau und wie ungefähr zur selben Zeit Robert Schumann wurde auch Chopin von dem zauberhaften Spiel des großen Geigers wahrhaft berauscht. Wenn sich von irgend einem Künstler sagen läßt, er habe die bis zum Schroffen ausgebildete Eigenart unseres Ton-

dichters gewisser Maßen beeinflußt, so dürfte dieß von Paganini gelten, dessen berückende Klänge Chopin nie vergaß. — Der „gottgesandten" Henriette Sontag, wie sie Chopin irgend wo nennt, wurde er im Sommer 1830 durch den Fürsten Radziwill vorgestellt und lernte sie bald näher kennen. „Sie ist nicht schön, schreibt er an seinen Freund Titus von ihr, aber im höchsten Grade fesselnd, sie bezaubert alle mit ihrer Stimme, die zwar nicht sehr groß, aber prachtvoll ausgebildet ist. Sie hat in ihrem Vortrag manche ganz neue Broderie, mit der sie großen Effekt macht, aber nicht so wie Paganini. Vielleicht hat es darin seinen Grund, daß es eine kleinere Art ist Es scheint, als ob sie den Duft eines frischen Blumenbouquets [illegible] das Parterre haucht und ihre eigene Stimme bald liebkost, bald mit ihr scherzt." — Nachdem Chopin schon am 17. März 1830 ein von großem Erfolg begleitetes Concert gegeben, in welchem er zum ersten Mal sein neues Fmoll-Concert, ferner die Phantasie über polnische Nationallieder Op. 13 vortrug, veranstaltete er auf den 11. Okt. gleichen Jahres sein Abschiedsconcert. Seine geliebte Constantia sang die Cavatine aus Rossini's: »La Donna del lago«. „Sie trug, schreibt Chopin, ein weißes Kleid und Rosen im Haar und war reizend schön. So wie diesen Abend hatte sie noch nie gesungen." Er selbst spielte das Emoll-Concert und die Volkslieder-Phantasie. „Dießmal, schreibt er, habe ich mich selbst verstanden, das Orchester verstand mich und das Parterre verstand uns." Brausender Beifall lohnte die meisterliche Leistung. Schon im September hatte Chopin geschrieben: „ich weiß nicht, weßhalb ich eigentlich noch immer hier (d. h. in Warschau) bin; aber mir ist hier so wonnig zu Muth und die Eltern sind damit ganz einverstanden." — „Ich sitze noch und kann mich nicht entschließen, den Tag meiner Abreise definitiv festzustellen, mir ahnt immer, als verließe ich Warschau, um nie wieder nach Hause zurückzukehren; ich trage die Ueberzeugung in mir, daß ich meiner Heimath für immer Lebe wohl sage. O wie schwer muß es sein, wo anders und nicht da, wo man geboren ist, zu sterben!"

Der vielverschobene Tag der Trennung vom Vaterhaus, die, wie sein ahnungsvolles Herz ihm vorhergesagt, eine Trennung für immer sein sollte, war herangenaht. Am 2. November 1830 nahm er Abschied von den theuren Eltern, den Geschwistern und der Geliebten, um zunächst nach Kalisz, von dort mit dem Freund Titus Woyciechowski über Breslau und Dresden nach Wien zu fahren. Einige Freunde begleiteten ihn bis Wola, das erste Dorf hinter Warschau, wo die Schüler des Conservatoriums noch eine von Elsner zu diesem Tage componirte Cantate sangen. Beim anschließenden Festmahle überreichte man dem Scheidenden einen kunstvoll gearbeiteten, silbernen Becher, der bis an den Rand mit heimathlicher Erde gefüllt war. Chopin hat sie pietätvoll aufbewahrt. Es ist dieselbe, die seinem letzten Wunsch gemäß seinen Sarg bedeckte, als dieser fern von seiner Heimath in die Gruft des Père Lachaise versenkt ward. — Chopin hatte endlich, wie er sich ausdrückt, alle seine Schätze zurückgelassen. „Meine Pläne für den Winter sind folgende: In Wien gedenke ich zwei Monate zu bleiben, dann nach Italien zu gehen und, wenn es nicht anders sein kann, den Winter in Mailand zuzubringen. In Breslau, wo die Freunde einige Tage verweilten, spielte Chopin am Platze eines gewissen Referendarius Hellwig, der sich zum Vortrag des Moscheles'schen Es dur-Concertes vorbereiten wollte, aber durch des jungen Meisters Kunst an seiner eigenen irre wurde, in einem sogenannten Ressource-Concert einige seiner Compositionen. „Dieser junge Mann", meinte eine der ehrwürdigen Breslauer Perücken, „kann allerdings spielen, aber nicht componiren."

Am 10. November langten sie in Dresden an, wo Chopin frühere Bekanntschaften erneuerte, sich über die stählernen Stricknadeln der Damen bei einer Soirée im Hause des Dr. Kreyßig lustig machte, welche mit den Theetassen um die Wette klirrten und einen gefährlichen Aufstand gegen die anwesenden Herren befürchten ließen, endlich mit großem Interesse die Gemäldegallerie des reizenden Elbathens wieder besuchte. „Es gibt da Bilder, schreibt er, bei deren Anblick ich Musik zu hören meine." Dann ging's dem Süden zu. Schon vor dem 1. December waren die Freunde in Wien. Durfte man sich einen Schluß von der frühern Aufnahme Chopin's in der Kaiserstadt sowohl beim hohen österreichischen Adel als bei den zahlreichen musikalischen Celebritäten erlauben, so war anzunehmen, daß es dem nunmehr gereifteren, an Wissen und Können in seiner Kunst fortgeschrittenen Tondichter rasch gelingen werde, sich zur vollen Geltung zu bringen und durch Concerte bedeutende Erfolge zu erzielen. Allein bereits war das Ereigniß eingetreten,

das wir als eines der verhängnißvollsten im Leben unseres Meisters bezeichnen können und das seine Pläne aufs schmerzlichste durchkreuzen sollte. Am 29. Nov. 1830 hatte sich das durch die Tyrannis des Großfürsten Constantin schließlich zur Verzweiflung getriebene polnische Volk gegen seine Unterdrücker erhoben.

Das ganze Land durchloderten die Flammen der Revolution. Es läßt sich denken, welchen Eindruck die Kunde dieses Ereignisses in den beiden, von Patriotismus durchglühten Jünglingen hervorbrachte. Titus Woyciechowski fuhr sofort von Wien ab, um in die Revolutionsarmee einzutreten. Chopin wollte ihm folgen, fuhr ihm auch per Extrapost eine Strecke weit nach und konnte schließlich nur durch die wiederholten, dringendsten Bitten und Ermahnungen seiner Eltern bewogen werden, in der Kaiserstadt zu bleiben und seine künstlerische Laufbahn nicht auf unbestimmte Dauer zu unterbrechen. Sein Inneres war in tiefster Aufregung, all' seine Gedanken bei dem ringenden Vaterland, den Eltern, der fernen Geliebten. „Ist sie in Radom?" schreibt er an den Freund Johannes Matuszynski, „Habt Ihr Schanzen aufgeführt? Meine armen Eltern!" „Wie leben meine Freunde? Ich könnte für Dich, für Euch alle sterben! Warum bin ich dazu verurtheilt, hier so einsam und verlassen zu sein? — Wie gern möchte ich alle die Saiten berühren, die nicht nur die stürmischen Gefühle hervorrufen, sondern auch die Lieder erklingen lassen, deren halb zerstörtes Echo noch am Ufer der Donau herumirrt, Lieder, welche die Krieger des Königs Johann Sobieski gesungen haben!" — „Ich umarme Dich nochmals. Du gehst zum Kampfe, kehre als Oberst zurück! Mag Alles gut gehen! Warum darf ich nicht wenigstens Euer Tambour sein?!" —. Hie und da vernehmen wir bereits Laute der tiefsten Entmuthigung, ja des schwarzgalligsten Lebensüberdrusses. So heißt es an einem Ort: „Nur Deine Stimme oder die von Titus könnten mich heute aus meiner Erstarrung wecken. Leben oder Sterben ist mir heute gleich", — dann wieder: „Soll ich heimkehren? Hier bleiben? Mich tödten? An Dich nicht mehr schreiben?!" — Dazwischen Anwandlungen von Eifersucht, Bangen, die Geliebte könnte ihm treulos werden! „Du nichtswürdiger Aesculap (Matuszynski studirte Medicin), Du warst im Theater, Du hast lorgnettirt und die Augen nicht von ihr abgewandt; wenn das der Fall ist, so soll Dich das

Donnerwetter .... Verscherze nicht mein Vertrauen!" — „Ach, ich könnte mir die Haare ausraufen, wenn ich daran denke, daß ich von ihr vergessen sein könnte! Heut' ist ein Othello aus mir geworden!" —

Daß die politische Constellation auch auf die Bestrebungen des Musikers Chopin in Wien nachtheilig influenziren mußte, liegt auf der Hand. Stand doch damals die Metternichtigkeit mit ihrer tödtlichen Angst vor jeder revolutionären Bewegung, mit ihrer Tendenz, jedes Flämmchen der Freiheit auszublasen, in üppigster Blüthe. Ein Pole erschien daher zu dieser Zeit von vornherein als ein verdächtiges, wenn nicht geradezu gefährliches Subjekt, mit dem sich der loyalitätssüchtige Adeliche Oestreichs nicht tiefer einlassen durfte. Erst Anfangs Juni 1831 gelang es unserm Meister, ein eigenes Concert zu Stande zu bringen, nachdem er am 4. April genannten Jahres in einer von der Sängerin Garcia Vestris veranstalteten Matinée mitgewirkt. Doch auch jetzt waltete kein günstiger Stern über der Aufführung. Die reichen Einwohner Wiens hatten die Stadt theils wegen der bereits drückend gewordenen Sommerglut, theils wegen der im Zunehmen begriffenen Cholera verlassen. Der Besuch war so gering, daß Chopin nicht einmal die Unkosten herausschlug. So konnte ihm auch die lobende Kritik der Wiener Zeitungen wenig helfen. Tief verstimmt fuhr er mit dem Freunde Kumalski, dessen Erkrankung in Wien die Abreise mehrere Wochen verzögerte, am 20. Juli 1831 ab nach Linz, Salzburg, München. Ueber die sich aufblähende Mittelmäßigkeit, die ihm in Wien vielfach den Weg vertreten, über die seichten Virtuosen, welche den Beifall der Menge vorweggeschnappt, ergeht sich seine Feder in bittern Sarkasmen.

Als Beleg sei wenigstens eine charakteristische Briefstelle citirt: „Abends, schreibt er noch von Wien aus, gehe ich in's Theater, wo ein Concert stattfindet, in welchem der Geiger Herz, ein Israelit, seine eigenen Variationen über polnische Weisen vortragen will. Arme, polnische Motive! Ihr ahnt gar nicht, mit was für jüdischen Melodien man Euch spicken will, und daß man Euch, um das Publikum zu locken, den Titel „polnische Musik" gibt. Ist man so aufrichtig, über die ächte polnische Musik und über diese nachgemachte zu sprechen und die erstere höher zu stellen, so wird man

für verrückt erklärt, um so mehr, weil Czerny, das Orakel Wiens, in der Fabrikation seiner musikalischen Leckerbissen noch niemals ein polnisches Thema variirte." — Ein Sonnenblick für sein verdüstertes Herz war die überaus herzliche Aufnahme, die ihm bei den Münchener Künstlern Bärmann, Berg, Schunke, Stunz u. s. w. zu Theil ward, und der stürmische Beifall, mit dem ihn die Zuhörer nach dem Vortrag seines Emoll-Concerts in einem Concert der Philharmonischen Gesellschaft überschütteten. Sein Münchner Spiel war zugleich sein Schwanengesang in Deutschland. Nie ist er dort wieder öffentlich als Virtuose aufgetreten. Mitte Herbstmonat treffen wir Chopin in Stuttgart, wo ihn die Nachricht von der Einnahme Warschau's durch die Russen am 8. Sept. 1831 ereilte. Tief erschüttert vom Todesstoß, der die Freiheitsbewegung seines Vaterlandes getroffen, schrieb er die großartig düstere Cmoll-Etude, die letzte der als Op. 10 erschienenen, Franz Liszt zugeeigneten Sammlung, von vielen die Revolutions-Etude genannt. Dann verreiste er Ende September nach Paris, das seine zweite Heimath werden sollte.

Auch hier kam ihm das Glück nicht beschwingten Fußes entgegen. In der noch von den Nachwehen des Revolutionsjahres durchzitterten Stadt ward es ihm trotz mannigfacher Empfehlungen außerordentlich schwer, sich als Künstler und speciell Pianist Geltung zu verschaffen. Der europäische Ruf, welchen damals Friedrich Kalkbrenner namentlich als Claviervirtuose genoß, und die Bescheidenheit, mit der Chopin sein eigenes Können beurtheilte, veranlaßten den letzteren, sich bei dem berühmten Künstler als Schüler anzumelden. Chopin mußte ihm etwas vorspielen, wobei der Alte natürlich sofort erkannte, weß Geistes Kind er vor sich und daß er dem jungen Manne nichts zu lehren hatte. Standen sich doch in diesen beiden Künstlern alte und neue Zeit, das geistig verkümmerte, schablonenhafte, abgelebte Virtuosenthum der zwanziger Jahre und der poesievolle Subjektivismus der dreißiger mit seiner Gedanken- und Gefühlstiefe, seinem revolutionären Drang, seinem Haß gegen alles Gewöhnliche, Philisterhafte, seinem leidenschaftlich idealen Streben in den prägnantesten Charaktertypen gegenüber! — Kalkbrenner machte Complimente, hielt sich über Chopin's der klassischen Methode diametral entgegengesetzten Fingersatz auf und erklärte

schließlich, Chopin müßte sich verpflichten, wenigstens drei Jahre bei ihm Unterricht zu nehmen. Das schien denn doch dem jungen Manne des Guten zu viel. Sein Lehrer Elsner, dem er über seine Begegnung mit Kalkbrenner berichtete, rieth ihm entschieden ab, auf dessen Proposition einzugehen, und trat in einem sein edles und geistvolles Wesen schön wiederstrahlenden Briefe vom 27. Nov. 1831 für das selbständige Recht der genialen Persönlichkeit einer in geistlosen Formeln erstarrten Tradition gegenüber in die Schranken. Schon am 14. Dec. antwortet ihm Chopin: „So viel ist mir klar, daß ich nie eine Copie von Kalkbrenner werde, er wird nicht im Stande sein, meinen vielleicht kühnen, aber edlen Willen zu brechen: „eine neue Kunst-Aera zu schaffen".

Welch mächtiges Selbstgefühl, welch klare Erkenntniß seines kunstgeschichtlichen Berufes liegt in diesen schlicht gefaßten Worten ausgesprochen! Chopin verzichtete auf Kalkbrenners Unterricht, obschon er ein aufrichtiger Bewunderer seines Spieles blieb, seine Ruhe, seinen bezaubernden Anschlag, die Egalität seines Vortrages als einzig dastehend rühmte, Herz und Hiller Nullen gegen ihn nannte und ihm als Zeichen seiner Verehrung und zur Erhaltung eines freundlichen Einvernehmens sein Emoll-Concert widmete. — Von gewaltigster Anziehungskraft für ein musikalisches Naturell wie dasjenige Chopin's waren die große und die italienische Oper in Paris, welch letztere damals noch unter Rossini's Direktion im Zenith ihres Glanzes und Ruhmes stand. Mit Begeisterung schreibt unser Meister von den Aufführungen des Barbier von Sevilla, des Otello, der Italiana in Algier, des damals neuen Robert der Teufel, von dem Gesang der Malibran-Garcia, Damerau-Cinti, der Schröder-Devrient, der Pasta, der Tenoristen Nourrit, Chollet, Rubini, „der zwar endlose Rouladen macht und fortwährend tremulirt, dessen mezza voce indeß unvergleichlich", endlich des Bassisten Lablache, „von dem man sich gar keine Idee machen kann". — Lag es für einen jungen Musiker ohnehin nahe, angesichts solcher Kräfte und Leistungen auf dem Gebiet der Oper selbst an die Operncomposition zu denken, so mußte Chopin durch die beständigen Mahnungen Elsner's, doch ja dieß aussichtreichste Gebiet der musikalischen Produktion nicht zu vernachlässigen, überhaupt sich nicht auf das Pianoforte zu beschränken, unseren Tondichter in seiner Absicht, eine Oper

zu schreiben, bestärken. In der ersten Zeit seines Pariser Aufenthalts finden wir ihn lebhaft bemüht, einen für ihn passenden Stoff ausfindig zu machen, und noch 1834 ersucht er seinen Freund Stanislaus Kozmian, ihm ein Opernbuch über ein Sujet der polnischen Geschichte zu schreiben. Doch zerschlug sich auch dießmal das Projekt, und als der Beifall stieg, den des Meisters Clavierwerke fanden, als sich dieselben rascher und rascher verbreiteten, gab Chopin die Idee einer Operncomposition vollständig auf. Bei der subjektiv aristokratischen Richtung, die seiner Natur und all seinen tondichterischen Schöpfungen eignet, bei seiner ausgesprochenen Abneigung gegen jede Berührung mit den Massen, gegen alles gemeinverständlich Triviale, gegen jede propagandistische Thätigkeit, ist es kaum glaublich, daß Chopin mit einer Oper Glück gemacht, ja daß er ihre Aufführung in Paris durchgesetzt hätte. Wäre er nur erst als Clavierspieler zur Anerkennung gelangt, wie sie für die Befestigung seiner künstlerischen und finanziellen Situation in der Weltstadt unumgänglich nothwendig erschien! Das Concert, dessen Arrangement er gleich nach seiner Ankunft zu Paris in Aussicht genommen, mußte verschiedener Umstände halber von einer Woche zur andern verschoben werden und fand erst am 26. Febr. 1832 statt. Außer seinen nächsten Bekannten, zu denen schon damals Franz Liszt und Ferdinand Hiller gehörten, hatten sich wenige Zuhörer eingefunden. Die Unkosten kamen nicht heraus. Aufs neue bemächtigte sich tiefe Verstimmung, Ungewißheit, Heimweh nach dem unglücklichen Vaterlande seiner Seele. „Du weißt, wie leicht ich Bekanntschaften mache, wie ich die menschliche Gesellschaft liebe, — schreibt er seinem Freunde Titus — solche Bekanntschaften mache ich massenhaft, aber mit Niemand, Niemand kann ich seufzen. Mein Herz schlägt so zu sagen immer in Synkopen, deshalb quäle ich mich und suche nach einer Pause, nach Einsamkeit, damit den ganzen Tag Niemand nach mir sehen und mit mir reden könnte.“ — „Ich erscheine wohl lustig, besonders wenn ich unter den Meinigen bin, aber innerlich quält mich etwas, wie trübe Ahnung, Unruhe, üble Träume, Schlaflosigkeit, Sehnsucht, Gleichgültigkeit gegen Alles, die Lust zum Leben und wieder die Lust zum Sterben.“ Ohne Hoffnung seine Lage rasch verbessern zu können, trug er sich mit dem

Gedanken, einer Anzahl seiner Landsleute, die sich damals massenhaft in Paris einfanden, zu folgen und nach Amerika zu gehen.

Da seine Eltern ihn beschworen, dieß nicht zu thun, wollte er nach Polen zurückkehren und rüstete sich bereits zur Abreise, als er eines Tages seinem alten Freund und Gönner, dem Fürsten Valentin Radziwill auf der Straße begegnete. Dieser nahm ihm das Versprechen ab, ihn Abends zu Baron Rothschild zu begleiten. Im glänzenden Salon des Börsenkönigs fand sich die Haute-Volée von Paris zusammen. Chopin wurde von der Dame des Hauses ersucht, etwas zu spielen und improvisirte zum Entzücken der Anwesenden. Von diesem Tage an war sein Glück gemacht. Noch am Abend der Soirée bekam der junge Meister, dessen Stern endlich in vollem Glanze aufgestrahlt, eine Anzahl Aufforderungen, in den ersten Familien von Paris Unterricht zu ertheilen. Weitere Engagements folgten rasch. Schon im Frühjahr 1834 schreibt sein Freund Matuszynski, welcher um diese Zeit nach Paris gekommen war, um seine medicinischen Studien zu vervollständigen: „Chopin ist stark und groß geworden, kaum habe ich ihn wieder erkannt. Er ist jetzt hier der erste Pianist; er gibt sehr viele Stunden, aber keine unter zwanzig Francs. Er hat viel componirt und seine Werke werden sehr gesucht. Ich wohne mit ihm Rue Chaussée d'Antin Nr. 5“, und übereinstimmend äußert sich ungefähr gleichzeitig sein Studiengenosse Orlowski: „Chopin ist gesund und kräftig; er verdreht allen Französinnen die Köpfe, und die Männer sind eifersüchtig auf ihn. Er ist jetzt in der Mode, und sehr bald wird die feine Welt Handschuhe à la Chopin tragen. Nur die Sehnsucht nach dem Vaterlande verzehrt ihn.“

Chopin betrachtete übrigens das Stundengeben nicht etwa als eine bloße Erwerbsquelle. Er war mit ganzer Seele dabei und befliß sich bis in die letzte Zeit seines Lebens der größten Regelmäßigkeit und Sorgfalt im Unterricht. Er setzte nur dann aus, wenn ihn Freunde aus der Heimath besuchten, mit denen er Tage lang in seinem lieben Paris herumschweifen und ihnen alle Sehenswürdigkeiten zeigen konnte. Wegen der großen Entfernungen schickte man ihm häufig Wagen. Erst in den letzten Lebensjahren kamen Schüler und Schülerinnen zu ihm. Noch als ihm das Sitzen schwer ward, gab er den Unterricht, auf der Chaise longue liegend,

vor sich ein Pianino, während am zweiten Instrument der Schüler Platz nahm. Strebsamen Schülern gegenüber war er überaus mild und liebenswürdig und erst, als die zunehmende Krankheit sein Nervensystem aufs Aeußerste reizbar gemacht hatte, gerieth er oft in Aerger und Zorn, warf die Noten vom Pult und erging sich in heftigen Ausdrücken. Doch besänftigte auch dann eine Thräne im Aug' des Gescholtenen augenblicklich seine Leidenschaft, und sein gutes Herz war sogleich bemüht, das Unrecht wieder gut zu machen. Er legte vornehmlich Gewicht auf einen leichten, weichen Anschlag, gesangvollen Ton, warmbeseelten und natürlichen Vortrag. „Was ist das, hat ein Hund gebellt?“ konnte er wohl einmal ausrufen, wenn er beim Unterricht harte Töne vernehmen mußte. Er zog aus diesem Grunde auch die Pleyel'schen den Erard'schen Flügeln vor, weil erstere einen leichtern Anschlag und eine gewisse, Chopin sympathische silberne Helltönigkeit besaßen. Als Muster für die Wiedergabe der instrumentalen Cantilene empfahl er stets die italienischen Sänger, wie er denn überhaupt für weichen, schönen Gesang eine besondere Vorliebe hegte und mit dem Hauptvertreter des breiten Gesangstils, dem früh verstorbenen Operncomponisten Bellini Jahre lang in herzlichster Freundschaft verbunden war. Jeder Schüler, den er annahm, und wenn er technisch noch so bedeutend vorgebildet war, mußte mit Clementi's »Gradus ad Parnassum« bei ihm anfangen. Damit wurden unabläßige Uebungen zur Ausbildung einer vollkommenen Unabhängigkeit der Finger verbunden, namentlich häufiges Spielen der Tonleitern in Dur und Moll, vom piano bis zum fortissimo, im staccato wie im legato. — Leider gelangte Chopin's Absicht, seine Betrachtungen über die Natur des Clavierspiels, seine langjährigen Erfahrungen als Künstler und Lehrer in einem theoretischen Werke zusammenzufassen, nicht zur Verwirklichung. Er hatte kaum wenige Bogen niedergeschrieben, als er erkrankte, und vernichtete das Manuscript kurz vor seinem Tode. — Vom Jahre 1832 hinweg brach sich auch sein Ruf als Virtuose und Componist immer breitere Bahn, und entwaffnete sein Genie allmählich selbst die am meisten widerstrebenden Elemente. Am 20. Mai 1832 spielte er im Concert, das der Prinz von der Moskowa im Saal des Conservatoriums für die Armen veranstaltete, am 3. April mit Liszt in einem Concert der Gebrüder Henri

und Jakob Herz. Im Februar 1834 gab er sein zweites selbständiges Concert in der italienischen Oper. Die Zuhörerschaft war die glänzendste. Allein in dem ungeheuren Raum machte sein poesievoll feines Spiel keine große Wirkung, was ihn veranlaßte, sich von nun an wesentlich auf den Salon zu beschränken. Erst 1842 sehen wir ihn wieder in einem öffentlichen Concert auftreten und zwar gemeinschaftlich mit der Viardot-Garcia und dem trefflichen Cellisten Franchomme. Von da an veranstaltete er fast jedes Jahr im Pleyel'schen Salon musikalische Séancen, in denen er stets allein spielte und zu denen seine Verehrer und nähern Bekannten die Billets mit 20 Fr. bezahlten.

Was seine Compositionen anbelangt, die großentheils schon auf seinen Reisen entstanden waren, aber erst ungefähr vom Jahre 1832 hinweg in weiten Kreisen Verbreitung fanden, so lauteten anfänglich die Stimmen sehr getheilt. Während wahlverwandte Naturen, wie Berlioz, dessen kühner Feuergeist Chopin mächtig anzog, Franz Liszt, Rob. Schumann, die Vorkämpfer der sogenannten neuromantischen Schule, den phantasievollen Poeten mit hellem Jubel begrüßten, von Anfang an aufs eifrigste für seine Schöpfungen in die Schranke traten, stieß die Neuheit der Form, der kecke Bruch mit der klassischen Tradition nicht nur die formalistischen Nachbeter der alten Schule, sondern selbst unabhängige und hochbedeutende Tondichter wie Field und Moscheles wenigstens anfänglich ab. Field nannte Chopin »un talent de chambre de malade«, und 1833 schreibt Moscheles: „Ich benutze gern einige freie Abendstunden, um mich mit Chopin's Etuden und seinen andern Compositionen zu befreunden, finde auch viel Reiz an ihrer Originalität und der nationalen Färbung ihrer Motive; immer aber stolpern meine Finger bei gewissen harten, unkünstlerischen, mir unbegreiflichen Modulationen, so wie mir das Ganze oft zu süßlich, zu wenig des Mannes und studirten Musikers würdig zu sein scheint.“ Erst nachdem er dann im Jahre 1839 von London nach Paris gekommen, Chopin spielen gehört und des liebenswürdigen Künstlers persönliche Bekanntschaft gemacht, wurde er vollends bekehrt. „Chopin, schreibt er, Chopin, dessen Aussehen ganz mit seiner Musik identificirt, zart und schwärmerisch ist, spielte mir auf meine Bitten vor, und jetzt erst verstehe ich seine Musik, erkläre mir auch die

Schwärmerei der Damenwelt. Sein ad libitum-Spielen, das bei den Interpreten seiner Musik in Taktlosigkeit ausartet, ist bei ihm nur die liebenswürdigste Originalität des Vortrages. Die dilettantisch harten Modulationen, über die ich nicht hinwegkomme, wenn ich seine Sachen spiele, choquiren mich nicht mehr, weil er mit seinen zarten Fingern elfenartig leicht darüber hingleitet; sein Piano ist so hingehaucht, daß es keines kräftigen Forte bedarf, um die gewünschten Contraste hervorzubringen. So vermißt man nicht die orchesterartigen Effekte, welche die deutsche Schule von einem Clavierspieler verlangt, sondern läßt sich hinreißen wie von einem Sänger, der wenig bekümmert um die Begleitung ganz seinem Gefühl folgt. Genug, er ist ein Unicum in der Clavierspielerwelt!" — In ähnlich liebevoller und bewundernder Weise spricht sich der hochgebildete, maßvolle, aller künstlerischen Extravaganz abholde Mendelssohn über Chopin aus. Die beiden Meister hatten sich schon 1832 bei einem Besuche Mendelssohn's in Paris kennen gelernt. Im Frühjahr 1834 entschloß sich Chopin, mit seinem Freunde Ferdinand Hiller, dem talent- und geistvollen Rheinländer, einen Ausflug nach Aachen zu unternehmen, um dem von Mendelssohn dirigirten Niederrheinischen Musikfest beizuwohnen. Da steckten denn die drei Künstler so viel wie möglich beisammen. Am 23. Mai schrieb Mendelssohn über sie an die Mutter: „Sie haben beide ihre Fertigkeit immer mehr ausgebildet und als Clavierspieler ist Chopin jetzt einer der allerersten, macht so neue Sachen wie Paganini auf seiner Geige und bringt Wunderdinge herbei, die man sich nie möglich gedacht hätte. Auch Hiller ist ein vortrefflicher Spieler, kräftig und coquett genug. Beide laboriren nur etwas an der Pariser Verzweiflungssucht und Leidenschaftssucherei, und haben Takt und Ruhe und das recht Musikalische oft gar zu sehr aus den Augen gelassen; ich nun wieder vielleicht zu wenig, und so ergänzten wir uns und lernten, glaube ich, alle Drei von einander, indem ich mir ein bischen wie ein Schulmeister und sie sich ein bischen wie mirliflores und incroyables vorkamen. Nach dem Feste reisten wir zusammen nach Düsseldorf (wo Mendelssohn damals Musikdirektor war), brachten einen sehr angenehmen Tag unter Musiciren und Discutiren darüber zu; dann begleitete ich sie gestern nach Köln und heute früh reisten sie nach Coblenz per Dampf hinauf, ich herunter und

die hübsche Episode war vorbei." — Das nächste Jahr sollten sich die großen Kunstgenossen wiedersehen. Im Sommer 1835 hatten sich Chopin's Eltern nach Carlsbad begeben, wo der Vater auf Rath der Aerzte einige Wochen verweilen sollte. Chopin verließ Ende Juli Paris, um die Geliebten nach fünf Trennungsjahren wieder an's Herz zu drücken. Die Trennung war dann nach einigen Wochen fröhlichen Beisammenseins eine zwiefach schmerzliche, um so mehr als die zärtliche Mutter die bestimmte Ahnung hatte, sie werde ihren Sohn hienieden nicht mehr sehen. Sie nahmen in der That für immer von einander Abschied. — Auf der Rückreise hielt sich Chopin einige Tage in Leipzig auf, wo er übrigens zum großen Verdruß der Leipziger Musiker nicht öffentlich spielte, dagegen einen ganzen Tag mit Mendelssohn zusammen war, auch Clara Wieck kennen und ihr hochpoetisches Spiel bewundern lernte. Unterm 6. Okt. 1835 schreibt Mendelssohn seiner Schwester Fanny, die ihre Bedenken über Chopin's Künstlerschaft ausgesprochen zu haben scheint: „Mich hat sein Spiel wieder von Neuem entzückt und ich bin überzeugt, wenn Du und auch der Vater einige seiner besseren Sachen so gehört hättest, wie er sie mir vorspielte, Ihr würdet dasselbe sagen. — Es war mir lieb, mal' wieder mit einem ordentlichen Musiker beisammen zu sein, nicht mit solchen halben Virtuosen und halben Klassikern, die gern les honneurs de la vertu et les plaisirs du vice in der Musik vereinigen möchten, sondern mit einem, der seine vollkommen ausgeprägte Richtung hat. Und wenn sie auch noch so himmelweit von der Meinigen verschieden sein mag, so kann ich mich prächtig damit vertragen; nur mit jenen halben Leuten nicht. Der Abend des Sonntags war wirklich curios, wo ich ihm mein Oratorium (Paulus) vorspielen mußte, während neugierige Leipziger sich verstohlen hereindrückten, um Chopin gesehen zu haben, und wie er zwischen dem ersten und zweiten Theile seine neuen Etuden und ein neues Concert den erstaunten Leipzigern vorraste und ich dann wieder in meinem Paulus fortfuhr, als ob ein Irokese und ein Kaffer zusammenkämen und conversirten." Auch das Jahr 1836 führte Chopin nach Deutschland, wo er dießmal eine junge, treulose Geliebte und einen alten, treuen Freund und Gesinnungsgenossen finden sollte. Constantia Gladkowska, die Flamme seiner Jünglingsjahre, hatte sich schon 1832

verheirathet. Der Schmerz um diesen Verlust war allmählich verwunden. Durch die Brüder Wodzynski, zwei junge Polen, die früher bei seinen Eltern in Pension gewesen waren, lernte Chopin in Paris deren anmuthsvolle Schwester Maria kennen und neigte sich ihr in mählig wachsender Liebe zu. Da er hörte, sie werde sich Mitte Juli mit ihrer Mutter in Marienbad einfinden, reiste er unter dem Vorwand, eine Cur zu gebrauchen, dorthin. Rasch zeigte sich, daß auch das Mädchen ihm hold war, und da die Eltern dem Bunde der Liebenden zustimmten, wurde deren förmliche Verlobung gefeiert. Die Familie Wodzynski beschloß nach Beendigung des Marienbader Aufenthaltes noch einige Wochen mit Chopin in Dresden zuzubringen. Es waren für den lieberfüllten Meister Tage sonnigsten Glückes, köstlichsten Humors, wie er nie mehr über ihn kommen sollte. Bereits hatte er den Plan gefaßt, Paris zu verlassen und heimzukehren, um sich auf dem Land in der Nähe von Warschau anzusiedeln und dort an der Seite des geliebten Weibes ein stillbefriedetes, der Kunst geweihtes Leben zu führen.

Die Brust von dieser Hoffnung geschwellt, nahm er Anfangs September von der Braut und den Ihrigen Abschied, um über Leipzig nach Paris zurückzukehren. In Leipzig erwartete ihn Robert Schumann, der sich längst darnach gesehnt hatte, seine persönliche Bekanntschaft zu machen und für dessen congeniale Natur Chopin die liebevollste Verehrung im Herzen trug. So verlebten die beiden Tondichter den 14. September in froher Gemeinschaft. „Er spielte mir", schreibt Schumann an Heinrich Dorn darüber, „eine Menge neuer Etuden, Nocturnes, Mazurken, alles unvergleichlich. Wie er am Clavier sitzt, ist rührend anzusehen. Sie würden ihn sehr lieben!"

Nachdem Chopin noch einen Kranz auf das Denkmal Poniatowski's gelegt, verließ er Leipzig und fuhr, innig bewegt von der herzlichen Aufnahme, die er bei dem deutschen Meister gefunden, von holden Zukunftsbildern umgaukelt, nach der Seine zurück. — Schmerzliche Enttäuschungen folgten nur allzubald. Noch im Herbst 1836 erhielt er die Nachricht, seine Braut habe es vorgezogen, einen reichen polnischen Grafen statt des Künstlers zu heirathen. Der kurze Traum des Glückes war gleich einer schillernden Seifenblase zerstoben. — Fast unmittelbar an dieses Ereigniß, welches Chopin's edle, selbstbewußte Natur tief erregte und verbitterte, reiht sich nun

die letzte und wichtigste erotische Episode seines Lebens, deren Schilderung in Verlauf und Folgen uns bis dicht an sein frühes Grab führen wird. Im Jahre 1837 lernte Chopin in einer Soirée Aurora Dudevant oder, wie ihr weltbekannter Autorname lautet, George Sand kennen, damals die gefeiertste und unzweifelhaft die größte Schriftstellerin, die Frankreich hervorgebracht. Das Spiel des Meisters, seine poesievolle Improvisation, die sich schon so viele Herzen erobert, riß auch das ihre hin. Daß aber der Künstler für die Reize dieser wunderbaren Frau, in deren wohllautender Rede sich sprühender Geist mit unvergleichlicher Grazie vereinte, nicht unempfänglich bleiben konnte, das liegt wohl auf der Hand. Interessant ist die Stelle, die sich in einem seiner Briefe aus dieser Zeit an seine Eltern vorfindet: „Ich habe eine große und bedeutende Berühmtheit kennen gelernt, Madame Dudevant, die unter dem Namen George Sand bekannt ist; aber ihr Gesicht ist mir nicht sympathisch und hat mir gar nicht gefallen; es ist sogar etwas darin, was mich abstößt." Fast machen diese Worte den Eindruck, als suchte er sein innerstes Gefühl vor sich selbst zu verläugnen, als sträubte er sich, den Zauber zu bekennen, den die dunklen Augen der Frau, ihr holdschmeichelndes Wort in seine Seele gesenkt. Thatsache ist, daß Mann und Weib bald in lichten Flammen standen und daß die hehre Glut, die sie für einander erfüllte, Jahre lang erneute Nahrung fand. Wenn auch George Sand in ihrer berühmten »Histoire de ma vie«, in der die Schilderung ihrer Beziehungen zu Chopin dem poesievoll Schönsten beizuzählen ist, die Sache so darstellt, als habe sie keine Leidenschaft zu dem jungen Mann verblendet, als sei ihr Gefühl wesentlich das einer mütterlichen Sorge für den Künstler gewesen, so mag ihr das Verhältniß im Jahre 1856, in der Erinnerung an die langandauernde und aufopferungsvolle Krankenpflege, die sie Chopin zu Theil werden ließ, allerdings in diesem Lichte erschienen sein. Doch deuten ihre eigenen Worte: „ich war damals noch jung genug, um möglicherweise gegen die Liebe, gegen die Leidenschaft im eigentlichen Sinne des Wortes ankämpfen zu müssen", deutlich genug das Gefühl an, das die Dichterin wenigstens in der ersten Zeit ihres Umgangs mit Chopin beseelt hat. Greifen wir übrigens durch derartige, allgemeine Betrachtungen dem Gang der Erzählung nicht vor! — Unter den mannichfachen schmerz-

lichen Erschütterungen, welche ihm die letzten Jahre gebracht, unter dem Einfluß des ermüdenden und aufregenden Pariser Lebens hatte Chopin's immerhin zarte Constitution gelitten. Im Herbst 1837 bekam er wiederholte Krankheitsanfälle, welche seine Kraft rasch consumirten. Die Aerzte hielten ihn für lungenleidend und empfahlen ihm einen Aufenthalt im südlichen Frankreich. Da George Sand beabsichtigte, für ihren von rheumatischen Schmerzen heimgesuchten Sohn Maurice nach der Insel Majorka zu gehen, entschloß sich Chopin, sie dorthin zu begleiten, so schwer es ihm ward, seine lieben Gewohnheiten, seine Freunde, sein Piano, sein ihm immer mehr an's Herz gewachsenes Paris zu verlassen. Die Reise über Barcelona nach Palma ging leidlich gut von statten. Gleich nach der Landung (Nov. 1838) erkrankte er indeß gefährlich. Die Situation war die peinlichste. „Wir hatten, schreibt George Sand, keinen Arzt, der Vertrauen einflößte, und die einfachsten Mittel konnten beinahe nicht beigebracht werden. Sogar der Zucker war oft von schlechter Qualität und machte krank." Da die Wohnung, welche die Reisenden anfänglich bezogen hatten, sich als feucht und kalt herausstellte und Chopin heftigen Husten verursachte, suchten und fanden sie Obdach in einer, von den Mönchen eben verlassenen, theilweise zerstörten, aber gesund und höchst pittoresk gelegenen Karthause, Waldemosa genannt. Chopin ertrug seine körperlichen Schmerzen mit Muth, allein er konnte die Unruhe seiner tieferregten Einbildung nicht überwinden. Ohnehin abergläubisch, von phantastischen Vorstellungen erfüllt, sah er in dem alten Kloster nichts als Schreckgestalten und Gespenster. „Wenn wir von unsern abendlichen Spaziergängen heimkehrten, berichtet George Sand, saß er geisterhaft bleich am Clavier — er hatte sich ein solches nebst einem Ofen aus Marseille kommen lassen, — mit stieren Augen und zu Berge stehendem Haar. Er brauchte einige Augenblicke, um uns wieder zu erkennen." Dabei ist es wunderbar, wie ihm auch in diesem Zustande krankhaft nervöser Exaltation die tondichterische Schöpfungskraft treu blieb. Während des Aufenthaltes auf Majorka ist der größte Theil jener kleinen, wundersamen Tonstücke entstanden, die er unter dem Titel »Préludes« als Op. 28 herausgegeben hat. So viel Fieberhaftes, Abstoßendes in diesen bunten Skizzen mit unterläuft, so sehr es ist „als blätterte der Componist nur in seiner

Phantasie, ohne eine Seite ganz zu Ende zu lesen", so findet man, wie Ludwig Ehlert in einem trefflichen Aufsatz der „Deutschen Rundschau" über Chopin hervorgehoben hat, doch in keiner andern seiner Schöpfungen „die ganze Vielseitigkeit des Meisters in so knappem Rahmen, die wetterleuchtende Gewalt der Scherzo's, die halb spöttische, halb kokette Eleganz der Mazurka's, den südlichen, mit üppigem Duft geschwängerten Hauch der Notturno's." Als Chopin's etwas besserer Zustand die Abreise von Majorka ermöglicht hätte, hielten widrige Winde das Dampfschiff drei Wochen lang im Hafen fest. Endlich Ende Winter konnten sich die Reisenden nach Barcelona und von da nach Marseille begeben, wo Chopin von dem berühmten Arzt Cauvierès untersucht wurde. Was man für Lungenschwindsucht gehalten, stellte sich nach seinem wie Papet's, des mit George Sand befreundeten Pariser Arztes, Votum als eine Luftröhrenentzündung heraus. Die regelmäßigste Lebensweise und Schonung wurde ihm dringend an's Herz gelegt. Ein Abstecher nach Genua und ein mehrtägiger Aufenthalt in Marseille brachten bei leidlicherem körperlichen Befinden Chopin's ihm wie seiner Freundin genußreiche Tage. — Den Sommer verbrachten sie in Nohant auf dem Landgut der George Sand und kehrten erst im Herbst 1838 nach Paris zurück, wo Chopin anfänglich Rue Tronchet wohnte. Da er indeß in seinem feuchten Logis neuerdings zu husten begann und das Hin- und Herfahren zur Wohnung George Sand's in der Rue Pigale ihn angriff, miethete letztere den Pavillon eines Hauses am Quai d'Orleans, in dem sie mit Madame Marliani, einer Freundin, gemeinschaftlich wohnten. „Chopin war zufrieden, daß er einen Salon hatte, in dem er spielen und träumen konnte", schreibt George Sand, „er liebte die Gesellschaft und benutzte ihn bloß, wenn er Unterricht gab. Nur in Nohant (wo er jedes Jahr drei bis vier Monate, George Sand regelmäßig den Sommer zubrachte) hat er componirt." Von den zahlreichen Freunden, welche bei George Sand und Chopin aus- und eingingen, nennen wir in erster Linie den Titanen des Pianofortespiels Franz Liszt, die Maler Eugen Delacroix und Ary Schäffer, welch letzterer unsern Meister portraitirt hat, die Sängerin Pauline Viardot-Garcia, die Dichter Heinrich Heine und Mikiewicz, endlich die Musiker Meyerbeer und Franchomme. In solcher Gesellschaft, umgeben von den Koryphäen der

geistigen Aristokratie war es, wo Chopin sein ganzes Genie entfaltete. Seine Improvisationen, bald erhaben, bald bizarr, bald schwärmerisch innig, die Aeußerungen seiner phantastisch-genialen Persönlichkeit überhaupt, machten ihn zur Seele jener gewählten Cirkel, und man riß sich förmlich um ihn, zumal sein edler Charakter, seine Uninteressirtheit, seine Abneigung gegen alle Eitelkeit, gegen jede zudringliche Reklame, die Sicherheit seiner Haltung, die ausgesuchten Feinheiten seines Benehmens ihm das Gepräge des liebenswürdigsten Gesellschafters verliehen. So wenig zuträglich das Salonleben mit seinen geistigen Abspannungen und schlaflosen Nächten für eine zartorganisirte Constitution, wie diejenige Chopin's, sein mußte, so wenig konnte er dasselbe entbehren. Die Natur, für andere Tondichter — wir erwähnen Beethoven, Franz Schubert, Rob. Schumann — die Weckerin der Schöpfungskraft, war Chopin nicht besonders sympathisch. In den Aeußerungen ihrer wilden Größe, im Orkan des Südens auf Majorka, im Seesturm zwischen Genua und Marseille schreckte sie ihn und regte ihn nicht an, sondern auf. Und auch der milde landschaftliche Reiz des Gutes seiner Freundin in Nohant vermochte ihn nicht dauernd zu fesseln; ja die träumerische Stille der Gegend wurde ihm geradezu antipathisch. In feinsinniger Weise hat Louis Ehlert darauf aufmerksam gemacht, wie sich dieser Mangel an Naturgefühl, an landschaftlichem Sinn auch in Chopin's Compositionen zeigt. „In seiner Musik rauschen keine Wälder und flüstern keine Quellen; kein Morgen- und Abendroth, nur Kerzenlicht beleuchtet seine Welt. Er ist immer nur im Zimmer zu denken, nie im Freien. Die himmlische Ungenirtheit, die Hemdsärmelnatur des Menschen kennt er nicht. Bauern tanzen zu lassen, wie Beethoven, wäre ihm unmöglich gewesen. Seine Scene ist nicht der Wald und die Flur, sondern der Salon der geistreichen Gesellschaft. Wie er kennt keiner den Reiz der geselligen Freude und der schönen Form." — Daß es zwischen so exclusiven Künstlernaturen, wie sie George Sand und Chopin gleicher Weise waren, leicht zu Mißverständnissen, zu tieferen Conflikten, ja zu einer ihre Lebenswege scheidenden Krisis kommen konnte, ist leicht erklärlich, und thöricht das Bemühn, alle Schuld auf die eine oder die andere Seite schieben zu wollen. Verschiedene Umstände bereiteten den Bruch vor, welcher nach achtjährigem Zusammensein der Beiden Anfangs

1847 eintrat und den der Meister nicht lange überleben sollte. Im Jahre 1844 traf Chopin die Nachricht von dem Tode seines Vaters. Kurz darauf starb einer seiner besten und edelsten Freunde in Paris, Johann Matuszynski. Wir wissen, wie Felix Mendelssohn-Bartholdy durch die Todesfälle in seiner Familie und nächsten Bekanntschaft erschüttert wurde. Bei dem nervös überreizten Wesen Chopin's mußten ihn derartige Schläge doppelt schwer treffen. Sie führten eine erhebliche Verschlimmerung seiner physischen Leiden, ja vorübergehend eine Trübung seines Geistes herbei, den von jener Zeit hinweg oft die düstersten Phantasiegebilde heimsuchten. George Sand schreibt letztere wesentlich auf Rechnung der Vorstellungen, die ihm die katholische Glaubenslehre über den Tod und die Fortexistenz nach demselben beigebracht. „Chopin, sagt sie, anstatt für diese reinen Seelen eine bessere Welt zu träumen, hatte nur schreckende Visionen, und ich war genöthigt, viele Nächte in einem an das seine anstoßenden Gemache zu verbringen, um hundert Mal die Gespenster im Wachen und Traum von ihm zu verscheuchen." In den folgenden Jahren nahm Chopin's nervöse Gereiztheit und Verdüsterung zu. „Oft, hören wir von George Sand, wurde er ohne irgend eine Ursache erzürnt und konnte sich über die besten Absichten ärgern. Ein Hauch, ein fallendes Blatt, eine Bewegung der Kinder vermochten ihn zu verstimmen." Auch die Compositionen aus der Epoche 1844—1847 (Op. 55—65) verrathen die krankhafte Gemüthsstimmung des Tondichters und lassen die Klarheit der frühern Werke mehrfach vermissen. „Seine Schöpfungskraft war spontaner, räthselhafter Natur, schreibt George Sand, sie kam ungesucht, unvorhergesehen über ihn. Aber beim Aufschreiben und Ausarbeiten begann für ihn die aufreibendste Arbeit. Er schloß sich Tage lang in seine Kammer ein, weinend, hin und hergehend, Federn zerbrechend, hundert Mal einen Takt wiederholend und abändernd. Er brauchte sechs Wochen für eine Seite, um sie schließlich so aufzuschreiben, wie er sie im ersten Wurf skizzirt." — Zu dieser Zeit schrieb die Dichterin den Roman „Lucrezia Floriani", in welchem der Held Fürst Carl, ein Mann von edlem Charakter, aber kränklich, nervös, stolz, sich in die nicht mehr junge, nur ihren Kindern lebende Künstlerin Lucrezia verliebt. Sie opfert sich dem eifersüchtigen, launenhaften, oft ungerechten Manne und stirbt als Märtyrerin. — Nach

der damaligen Meinung hatte George Sand im Fürsten Carl Chopin porträtirt, überhaupt ihre eigene Liebesgeschichte mit ihm in den Roman übertragen. Daß Chopin selbst dieß glaubte, ist unzweifelhaft, wogegen wir die Behauptung Karasowski's als ungerechtfertigt betrachten, George Sand habe die bestimmte Absicht gehabt, durch ein radikales Mittel die Lösung eines ihr peinlich gewordenen Verhältnisses herbeizuführen, es sei auch alles darauf angelegt worden, den Künstler möglichst zu kränken, um mit Sicherheit das ersehnte Ziel zu erreichen. George Sand hat sich in beredter Weise gegen derartige Vorwürfe vertheidigt und dargethan, wie wesentlich verschieden die Geschichte ihres Romans von derjenigen ihrer Beziehungen zu Chopin! — Diesen aber hatte der Stachel in's Herz getroffen. Noch duldete er schweigend eine Zeit lang fort, um den Roman nicht volle Wahrheit werden zu lassen. Dann kam es Anfangs 1847 zum vollständigen Bruch. Nach George Sand's Erzählung hatte der übellaunige Chopin ihren Sohn Maurice mit herbem Tadel verletzt. Die Mutter intervenirte, worauf der gereizte Mann ihr vorwarf, sie liebe ihn nicht mehr und das Haus verließ. Seelenschmerz und Aufregung warfen den Unglücklichen aufs Krankenlager. Hätte ihn nicht sein treuer Gutmann, der Lieblingsschüler Chopin's, mit aufopfernder Sorgfalt gepflegt, er wäre wohl jetzt schon seinen Leiden erlegen. Doch fanden ihn seine Freunde bis zur Unkenntlichkeit verändert, als er nach Wochen wieder unter sie trat. Im folgenden Sommer (1847) ging es ihm bedeutend besser. Er verließ Paris diesmal nicht und war wieder eifrig mit Componiren beschäftigt.

Da die politische Bewegung im Winter 1847/48 ihn um so empfindlicher berührte, als Louis Philipp und seine Angehörigen dem Künstler stets die ehrendste Theilnahme bezeugt hatten und sein Gesundheitszustand aufs Neue sehr schwankend erschien, beschloß er für einige Zeit nach England zu gehen, wo er schon 1837 einige heitere Wochen verlebt und wohin ihn herzliche Einladungen verschiedener Freunde und Schülerinnen riefen. Vorher veranstaltete er noch ein Concert, das am 16. Febr. 1848 im Pleyel'schen Salon stattfand und womit er von dem Publikum der französischen Hauptstadt Abschied nahm. Er spielte mit Alard, dem Geiger, und Franchomme, dem Cellisten, ein Mozart'sches Trio, dann seine neucomponirte Cello-Sonate in G moll Op. 65 und einige kleinere Solosachen. Die Zuhörerschaft war die glänzendste, der Applaus ein immenser, so daß Chopin sichtlich davon ergriffen ward. Im März 1848 kurz vor seiner Abfahrt nach London sah er George Sand in einem der Pariser Salons noch einmal. „Ich drückte, erzählt sie, seine zitternde, eiskalte Hand. Ich wollte ihn sprechen, er wandte sich ab. Es war an mir, zu sagen, daß er mich nicht mehr lieb habe. Ich ersparte ihm diesen Schmerz und stellte alles den Händen der Vorsehung und Zukunft anheim." Dann fügt sie die Worte bei, die werth sind, die Darstellung dieser ergreifenden Liebesgeschichte zu beschließen: „Ich gehöre nicht zu denen, die glauben, daß die Dinge sich hienieden entscheiden. Sie fangen vielleicht hier nur an und sicherlich enden sie nicht. Dieß Erdenleben ist ein Schleier, welchen Schmerz und Krankheit für gewisse Seelen dichter machen, der sich nur bisweilen für die stärkeren Naturen hebt und den der Tod für alle zerreißt." —

Ende April finden wir Chopin in London. Er war bereits durch seine Werke allenthalben bekannt und wurde mit herzlichster Gastfreundschaft und Hochachtung empfangen. Durch die Herzogin von Sutherland der Königin Victoria vorgestellt, spielte er mit glänzendem Erfolg bei Hofe, sowie in den vornehmsten Häusern der Weltstadt. Die Strapazen, die mit diesem Leben verbunden waren, griffen ihn jedoch körperlich sehr an, und als er, um ihnen zu entrinnen, nach Schottland ging, beeinflußten die dortigen Nebel, die trockene Langweiligkeit der Menschen, die zudringlichen Huldigungen seiner Schülerinnen, zweier Schwestern, die ihn zu sich eingeladen und „die mich noch durch ihre Güte tödten werden" (wie er sich ausdrückt) auch seinen Gemüthszustand aufs Nachtheiligste. Nachdem er in einem Concert zu Glasgow vor der dortigen Haute Volée gespielt, kehrte er nach London zurück, hörte dort die Jenny Lind, „die ein Original von Schwedin", lernte Wellington kennen, „der wie ein streng monarchisch gesinnter Wächter vor seiner Königin saß, wie ein alter treuer Hund in der Hütte vor dem Schlosse seines Herrn", trat in Manchester mit der berühmten Sängerin Alboni in einem großen Concert auf und veranstaltete schließlich zu London ein Concert zum Besten der polnischen Emigranten, wie er denn nie müde ward, für wohlthätige Zwecke, besonders im Interesse seiner

Landsleute zu wirken. „Donnerstags verlasse ich das schreckliche London", schreibt er in seinem letzten Brief aus England, „ich habe zu allem Andern noch Neuralgie bekommen. Sage Pleyel, daß er mir Donnerstags Abends einen Flügel schickt, laß ihn zudecken und einen Veilchenstrauß kaufen, damit es im Salon schön dufte." — Des nach Paris zurückgekehrten Meisters harrte ein neuer Verlust. Dr. Molin, sein ausgezeichneter Arzt, dem er selbst die Erhaltung seines Lebens dankte, starb plötzlich. Vom 12. Sept. 1849 datirt sein letzter Brief an Titus Woyciechowski, in dem er bereits berichtet, er liege die Hälfte der Zeit im Bett. Dann machte seine Krankheit reißende Fortschritte. Anfangs Oktober konnte er nicht mehr aufrecht sitzen. Seine älteste Schwester Frau Luise Jedrzejewicz eilte mit Gatten und Tochter herbei, um ihn zu pflegen. Hie und da leuchtete ein Hoffnungsstrahl auf Genesung in seiner Seele, so daß er sogar noch eine neue Wohnung in Paris für sich miethen ließ. — Am 15. Oktober ersuchte er die Gräfin Potocka, deren schönes Organ ihn oft erquickt hatte, mit bereits klangloser Stimme, ihm doch etwas zu singen. Sie sang, die Thränen zurückhaltend, die Hymne an die heilige Jungfrau von Stradella, dann, nachdem der Meister gelispelt: „O wie ist das schön! Mein Gott, wie schön! Noch einmal, noch einmal, bitte!" einen Psalm von Marcello. Am nächsten Morgen verlangte und erhielt er durch Alexander Jelowicki, einen gelehrten polnischen Priester, die letzte Oelung, rief dann jeden einzelnen der versammelten Freunde an sein Bett und segnete sie. Als seine Glieder schon im Todesschauer erstarrten, sagte er noch: „wer ist bei mir?" Gutmann reichte dem Bittenden Wasser. Er drückte einen Kuß auf seine Hand, seufzte noch einmal und schloß die Augen für immer. — Clesinger nahm die Maske vom Antlitz des Todten, um die Büste aus Marmor daraus zu meißeln, die nun sein Grab schmückt. Seine Leiche lag in einem Meer von Blumen, da Chopin solche, wie bekannt war, sehr geliebt hatte. Am 30. Oktober fand die Leichenfeier statt, des großen Todten würdig. Zur Einleitung wurde sein Trauermarsch aus der Bmoll-Sonate, instrumentirt von Reber, gespielt, der seinen düstern Prunk seither für so manche Bestattung hergegeben. Dann spielte Lefebure-Wely Chopin's Präludien in Hmoll und Emoll auf der Orgel. Es folgte des Verstorbenen Wunsch gemäß eine meisterhafte Aufführung des Requiem's von Mozart, dessen klassische Grazie Chopin stets dem unberechenbar titanenhaften Beethoven vorgezogen. Die Damen Viardot-Garcia und Castellan sangen die weiblichen Solopartien, Lablache auf ergreifende Weise das Tuba mirum. Meyerbeer leitete die Feierlichkeit. Die Zipfel des Leichentuchs trugen Fürst Alexander Czartorysky, Delacroix, Franchomme und Gutmann. Chopin wurde, wie er es gewünscht, in seinem Concertanzug begraben. — Sein Herz, das stets mit glühender Liebe für sein fernes, unglückliches Vaterland geschlagen, ist in der heiligen Kreuzkirche zu Warschau aufbewahrt, wo es sich zuerst der Sonne der Jugend, den Strahlen der Schönheit erschlossen. —

Wir haben den Entwicklungsgang des Menschen und Künstlers betrachtet. Es erübrigt uns, einen Blick auf seine musikalischen Schöpfungen zu werfen, um auch hierüber ein abschließendes Urtheil zu gewinnen. — Die Zahl der von Chopin selbst veröffentlichten, mit Opus-Zahlen versehenen Werke beträgt 65. Es sind nur Instrumental-, mit Ausnahme einiger wenigen sämmtlich Clavier-compositionen. Nach seinem Tode wurden noch 8 weitere Werke herausgegeben, worunter als Op. 74 „Siebzehn polnische Lieder", die zwischen 1824 und 1844 entstanden und die Chopin nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt hat. Einzelne davon gehen in seinem Vaterlande von Mund zu Mund, ausgezeichnet durch schlichte, volksthümliche Anmuth und jene Zartheit der Empfindung, die unsern Meister kennzeichnet. Eine Eintheilung der Compositionen nach Entwickelungsphasen, wie sie bei einem Beethoven und Robert Schumann nicht bloß thunlich, sondern geradezu geboten erscheint, ist bei Chopin Sache der Unmöglichkeit. Abgesehen von einigen Reminiscenzen an Hummel und Field in seinen frühesten Arbeiten, namentlich in der Behandlung des Figurenwerks, zeigt sich bei ihm kein Einfluß irgend einer Schule. Gewappnet, siegessicher wie Pallas Athene aus dem Haupte Jupiters trat sein Genius in die Welt der künstlerischen Erscheinung. Er hat keine Zeile geschrieben, die nicht ihm eigen und ihm allein angehörte, keinen Takt, der eine Unsicherheit, einen Zwiespalt zwischen Form und Inhalt verrathen würde. Erst in seinen letzten Arbeiten macht sich eine gewisse Abnahme der künstlerischen Kraft, ein Mangel an formeller Rundung und Klarheit des Ausdruckes bemerkbar, und unter den als Nachlaßcompo-

sitionen veröffentlichten ist einiges, was man um so weniger hätte herausgeben sollen, als Chopin bekanntlich außerordentlich streng gegen sich selbst war, sich nie genug thun konnte, aufs sorgfältigste feilte und keine Linie edirte, für die er nicht mit seiner Künstlerehre einzustehen vermochte. — Die einzig zulässige Gruppirung seiner tondichterischen Schöpfungen ist die nach den verschiedenen, musikalisch charakteristischen Formen, welche Chopin cultivirt und die er theilweise erst zu selbständigen Kunstformen stilisirt, theilweise wenigstens mit einem neuen, höchst eigenartigen Inhalt erfüllt hat. — Die klassischen Instrumentalformen, insbesondere diejenige der Sonate und des Concertes, sagten seiner Begabung weniger zu. Thematische Entwicklung, consequentes Ausgestalten gegensätzlicher Motive, eine dramatische Dialektik, wie sie die Sonate verlangt, war nicht seine Sache, so wenig wie die Pflege der contrapunktischen Formen (Fuge, Canon ꝛc.). So gehören denn sein einziges Trio für Pianoforte, Geige und Cello Op. 8, die Clavier- und Cellosonate Op. 65, die Pianofortesonate Op. 4, seine Concerte in Emoll und Fmoll zu dem weniger Vollendeten, in sich Abgeschlossenen, was er geschaffen. Die Rücksicht auf ein zweites und drittes Instrument neben dem Clavier oder auf ein ganzes Orchester hatte etwas Beengendes für Chopin. „Er mußte, wie Ehlert sagt, allein in die Tastatur greifen und war am größten, wo er ohne jeden formellen Zwang frei aus sich herausschaffen konnte.“ So poesievoll und tiefempfunden Vieles in den Concerten ist, — wir erinnern nur an die schwärmerische Innigkeit des Larghetto im Fmoll-Concert, so fehlt doch die rechte Durchdringung der Clavier- mit der orchestralen Partie. „Es sind, wie Ehlert treffend bemerkt, geistreich erfundene Clavierstücke, bei denen ein Orchester zufällig im Hintergrunde steht.“

Bedeutsamer erscheinen die beiden spätern Pianofortesonaten Op. 35 und Op. 58, nicht als ob in ihnen das Stilprincip der Sonate vollkommen verwirklicht wäre — auch sie streifen die Sonatenform mehr nur äußerlich an — wohl aber deshalb, weil sie in ihrem capricciös phantastischen Charakter, in ihrer leidenschaftlichen Erregtheit das Wesen des Tondichters auf höchst prägnante Weise wiederspiegeln. „So fängt nur Chopin an“, bemerkt Schumann in einer Beurtheilung der Bmoll-Sonate vom ersten Satz, „und so schließt nur er, mit Dissonanzen durch Dissonanzen in Dissonanzen.

Aber auch schönen Gesang bringt dieser erste Theil des Werkes, ja es scheint als verschwände der nationelle, polnische Beigeschmack, der den meisten der früheren Chopin'schen Melodien anhing, mit der Zeit immer mehr, als neige er sich über Deutschland hinüber gar manchmal Italien zu. Sobald der Gesang geendet, blitzt freilich wieder der ganze Sarmate in seiner trotzigen Originalität aus den Klängen heraus. Mir fällt dabei Liszt's treffendes Wort ein, der einmal gesagt: Rossini und Consorten schlössen immer mit einem »votre très humble serviteur«, anders aber Chopin, dessen Schlüsse eher das Gegentheil ausdrücken. Der zweite Satz ist nur die Fortsetzung dieser Stimmung, kühn, geistreich, phantastisch, das Trio zart, träumerisch ganz in Chopin's Weise: Scherzo nur dem Namen nach, wie viele Beethoven's. Es folgt noch düsterer ein »Marcia funebre«.“ Es ist jener berühmte Trauermarsch, der zur Leichenfeier Chopin's gespielt wurde und der namentlich durch die wunderbare harmonische Verbindung des Bmoll- und Gesdur-Dreiklangs etwas ergreifend Tragisches erhält. „Was wir im Schlußsatz, fährt Schumann fort, unter der Aufschrift „Finale“ erhalten, gleicht eher einem Spott als irgend Musik. Und doch, gestehe man es sich, auch aus diesem melodie- und freudelosen Satz weht uns ein eigener, grausiger Geist an, der, was sich gegen ihn auflehnen möchte, mit überlegener Faust niederhält, daß wir wie gebannt bis zum Schluß zuhorchen. So schließt die Sonate, wie sie angefangen, räthselhaft, einer Sphinx gleich mit spöttischem Lächeln.“ In der Hmoll-Sonate Op. 58, die sich vermöge ihres glänzenden Figurenwerkes mehr zum Concertvortrag eignet, zeichnen sich besonders die drei ersten Sätze durch leidenschaftlichen Schwung aus. — Wenden wir uns zu den kleineren Kunstformen, in denen sich Chopin's Individualität freier und sicherer bewegt, so ist es voraus der stilisirte Tanz, der unsre Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Schon Schubert und Carl Maria von Weber, ersterer in seinen vierhändigen Polonaisen und zahlreichen zweihändigen Walzern, letzterer in seiner Edur-Polacca, seiner Esdur-Polonaise, namentlich aber in der epochemachenden, schwungvoll feurigen „Aufforderung zum Tanze“, hatten die Tanzform für musikalische Charakterstücke benutzt. Doch erst von Chopin läßt sich sagen, er habe den Tanz durch Idealisirung zur selbständigen Kunstform erhoben. Wie kunstgeschichtlich bedeutsam

und folgenreich diese That aber war, das beweisen die höchst zahlreichen Compositionen der Neuzeit, welche sich auf dem Gebiet des stilisirten Tanzes bewegen. Wir machen beispielsweise die vierhändigen Walzer von Joh. Brahms, die nicht weniger bedeutsamen zweihändigen (Op. 23) von Theodor Kirchner und Ad. Jensen's köstliche „Ländler aus Berchtesgaden" (Op. 46) namhaft.

Wie Sebastian Bach die Sarabanden und Gavotten seiner Zeit contrapunktisch übersetzte, so hat Chopin die dem modernen Tanz zu Grunde liegende poetische Idee aufgegriffen und zu wundersam phantastischen Gebilden verkörpert. Er tanzt nach Ehlerts schönem Wort nicht mit den Gliedern, wie Lanner und Strauß, er tanzt mit der Seele. „Was in die Bewegung des Tanzes Geistiges zu legen war, was sich durch seinen lebendig holden Rhythmus verrathen oder verheimlichen läßt, verborgene Liebesqual, sehnsuchtsvolle Gluth, Hingebung und trotziges Entsagen, all' dieß hat er ihm abgelauscht." — Schon die polnische Abstammung erklärt es, daß sich unser Meister mit Vorliebe den seiner Nation eigenthümlichen Typen des Tanzes, der Polonaise und Mazurka zuwandte. In den Polonaisen hat er vielleicht sein Bestes gegeben, hat er all' den Stolz und die elegante Grazie, aber auch all' den Schmerz und Haß, all' die wilde, leidenschaftliche Klage seines Volkes musikalisch verkörpert. — Während der Tondichter in den früheren Polonaisen, insbesondere der concertmäßig mit Orchester geschriebenen in Es dur Op. 22, deren G dur-Einleitung (Andante spianato) übrigens voll schwärmerischer Innigkeit, noch einiger Maßen vom Virtuosen beeinflußt erscheint, tritt das nationale Element in den späteren theilweise greifbar deutlich hervor, so namentlich in der C moll-Polonaise Op. 40 Nr. 2, der aus Fis moll Op. 44 und der Phantasie-Polonaise in As dur Op. 61. Chopin hat wenig geschrieben, was der C moll-Polonaise an Tiefe der Empfindung, an Größe des Ausdrucks gleichkäme. Diese männlich gefaßte Klage erinnert an die erhabensten Gedichte Leopardi's, der mit derselben Ergriffenheit um das geknechtete Vaterland trauert. Man betrachte den magisch schönen Durchgang von As nach E dur und nachher C dur in dem gleich einem thränenvollen Lied des Heimweh's klingenden Triosatz, um der Mittel inne zu werden, durch welche der Meister die Wirkung seiner Melodien aufs Höchste zu steigern versteht. Auch der

Schluß ist ergreifend: ein letzter, langer, sehnsuchtsvoller Blick nach der theuren Heimath, dann unvermittelt zwei unerbittlich trennende Akkordschläge! Dieß ist Menschenschicksal! —

Beim Anhören der düstern Weisen der Fis moll-Polonaise, welche eine wilde Entschlossenheit, ein haßerfüllter Trotz durchweht, wird man unwillkürlich an Platens Polenlied erinnert:

„Wir gehn zu Grab, erschöpft und laß
Nach manchem blut'gen Strauß
Und athmen unsern Russenhaß
In eure Seelen aus."

Seltsam phantastisch klingt die marschartige Stelle von Takt 85 hinweg. Diese hohlen Oktaven, dieß stets wiederkehrende, abgestoßene a, der einförmig streng gemessene Rhythmus mahnen unwillkürlich an Trommelschall und klirrenden Heerestritt. Dann verhallt der Waffenlärm in der Ferne und auf einmal ertönt, leise gedämpft, im sonnig hellen A dur eine Mazurka! Wie ein süßes Traumbild schwebt diese holde Tanzweise vorüber. Hierauf ein paar schrill emporsausende Oktavengänge und der lichte Traum ist zerstoben. Der Anfang kehrt wieder, um in düsterer Trübniß zu versinken. Wer vermöchte die Bilder der Rache, des Sieges, seligen Triumphs und wieder des Elends und der Verzweiflung festzuhalten, die des Tondichters träumende Seele bei dieser und ähnlichen Schöpfungen umschwebten! — Eine noch weit reichere Welt als in den Polonaisen erschließt sich uns in Chopin's Mazurka's, deren Zahl ungefähr sechzig beträgt. Wir können selbstverständlich auch hier auf das Detail nicht eintreten: ein ganzes Buch vermöchte die theils holden, theils melancholischen Räthsel nicht zu deuten, die hier weben und klingen. In den zahlreichen ironischen Pointen, dem kokett phantastischen Humor, den wir hier antreffen, berührt sich unser Meister mit Heinrich Heine, während uns andere Nummern, namentlich die späteren, in ihrer tiefen, oft verzweiflungsvollen Schwermuth wie die musikalische Verkörperung Lenau'scher Gedichte anmuthen. So könnte man über Nr. 1 von Op. 33, diesen von schmerzlichster Melancholie erfüllten Gesang mit der in verzehrender Gluth auflodernden H dur-Stelle füglich die Lenau'sche Strophe als Motto setzen:

„Undank thut wohl und jedes Leid der Erde,
Ja, meine Freund' in Särgen, Leich' an Leiche
Sind ein gelinder Gram, wenn ichs vergleiche
Dem Schmerz, daß ich dich nie besitzen werde,"

und durch die unsicher schwankenden Akkorde der Fmoll-Mazurka Op. 68 Nr. 8, welche für die letzte Inspiration Chopin's ausgegeben wird, geht ein Hauch jener träumerischen Monotonie, die desselben Dichters Worte bezeichnen:

„Hier ist all' mein Erdenleid
Wie ein trüber Duft zerflossen,
Süße Todesmüdigkeit
Hält die Seele hier umschlossen."—

Lebensfroher, leichtfaßlicher und daher auch populärer geworden sind des Meisters Walzer, wahre Salonstücke im besten Sinne dieses vielmißbrauchten Wortes von vollendeter Anmuth und Noblesse, deren feurig beschwingter Rhythmus das Bild eines schimmernden Tanzsaals voll reizend bewegter Gestalten unwillkürlich vor unser geistiges Auge zaubert. Für die schönsten halten wir den in Amoll Op. 34 Nr. 2 mit seiner träumerischen Grazie und den in Cismoll Op. 64 Nr. 2; in Letzterem tritt uns das holde Bild eines Mädchens entgegen, in dessen Seele sich spröde Schüchternheit, neckischer Humor und inniges Gefühl lieblich mit einander streiten, dessen leiseste Regung und Bewegung aber die Anmuth einer schönen Natur verklärt. Auch der Des dur-Walzer Op. 64 Nr. 1 ist ein Liebesgedicht, wie es nur Chopin schreiben konnte. Gleich der wehenden Schleife der Geliebten flattern die Achtelspassagen des Hauptsatzes dahin, während im Gesang des Sostenuto-Satzes sich süßeste Zärtlichkeit auf der silbernen Schwinge des Rhythmus wiegt und bei der Wiederholung der Stelle das leis vorschlagende As wie ferner Hochzeitsglockenklang hineintönt.

Zu den Tanzgedichten Chopin's gehören endlich noch die Krakowiak Op. 14, der Bolero Op. 19, „jene zarte, liebetrunkene Composition, jenes Bild südlicher Gluth und Schüchternheit, von Hingebung und Zurückhaltung", wie ihn Schumann charakterisirt, und die gleich einem Wirbelwind dahinrasende Tarantelle Op. 43.

Den originellsten Schöpfungen Chopin's sind seine vier Balladen und seine vier Scherzo's beizuzählen. Den Typus der Ballade

hat er neu geschaffen. Es sind nicht musikalische Schilderungen äußerer Vorgänge; sie haben keinen novellistischen Zug, wie einzelne der Schumann'schen „Novelletten", Chopin erzählt in ihnen auch, aber, wie Ehlert feinsinnig bemerkt, „nicht wie Jemand, der ein wirklich Erlebtes mittheilt; es ist mehr das, was sich nie und nimmer hat begeben, was sich im innersten Gemüth wie ein Vorgang der Sehnsucht abspiegelt." Der Meister soll bemerkt haben, er sei durch einige Gedichte von Mickiewitz dazu angeregt worden. Jedenfalls steckt auch in ihnen viel nationales Empfinden, Bilder aus der Heimath, Nachklänge seiner Jugendliebe. Von rührender Schlichtheit ist der idyllisch legendarische Ton der Fdur-Ballade Op. 38, deren leidenschaftliche Zwischensätze in Amoll nach Schumanns Angabe erst später hinzukamen. Der erklärte Liebling der Chopin-Spieler und gebildeten Hörer ward mit Recht diejenige in As dur Op. 47, in der sich die holdeste und schalkhafteste der Grazien auf- und niederwiegt. Schön hat Ehlert auf jene Stelle verwiesen, „wo nach dem lang ausklingenden Sextakkord von As dur die rechte Hand eine pausirte Achtelbewegung erst allein vorträgt." „Kann, sagt er, die Verwirrung eines Liebenden durch halbes Verschweigen und Zögern süßer aufgehalten werden?" —

Auch das Scherzo zeigt bei Chopin eigene, von demjenigen der Beethoven'schen Symphonien und Sonaten wesentlich abweichende Gestalt. „Es ist fast, bemerkt Ehlert, wie der Unterschied zwischen einem Basrelief und einer rund ausgemeißelten Figur. Das Chopin'sche Scherzo hat zwar auch einen Hauptsatz und ein Trio, aber so phantastisch modellirt, daß von dem Schulcharakter der Form fast nur der Dreivierteltakt übrig bleibt." In diesen leidenschaftlichsten Schöpfungen unseres Meisters, bei denen man sich frägt, „wie der Ernst sich kleiden solle, wenn schon der „Scherz" in so dunklen Schleiern geht," „kommt — wir citiren wiederum Ehlert — die erschütternde Gewalt der Episode, wie sie Shakespeare und Beethoven verstanden, zu ihrem ergreifendsten Ausdruck. So sieht man nach dem frenetisch wilden Hauptsatz des ersten Scherzo in Hmoll (Op. 20), wo die Hdur-Stelle eintritt, das süße Schlafen des Mondlichts auf den Hügeln, wie im Kaufmann von Venedig." — Das berühmteste ist das Bmoll-Scherzo Op. 31, einem Byron'schen Gedicht vergleichbar, ebenso zart und trotzig keck, ebenso liebe- wie verachtungsvoll.

Von den Präludien, diesen anziehenden Skizzen, wilden Adlerfittigen, wie Schumann sie irgend wo bezeichnet, Etudenanfängen, „in denen man Chopin gleichsam in den Pausen am heftigen Athmen erkennt", haben wir schon früher gesprochen. Die beiden Impromptus, so fein und geistreich sie sind, bedürfen keiner besondern Erwähnung. Auch des glanzvollen Concert-Allegro Op. 46, der Phantasie Op. 49 mit ihrem unsagbar schönen Gesang in der langsamen Einleitung und dem stürmischen Gelode des Allegrosatzes, sowie der Berceuse Op. 57, in der sich über der einfachsten Begleitungsfigur eine Reihe melodischer Variationen wie sonndurchblitzte Wasserstrahlen erheben, und der Barcarole in Fis dur Op. 60, einem Stück voll poetischen Zaubers, sei nur im Vorbeigang gedacht!

Dagegen müssen wir noch einen Moment bei den Nocturnen und bei den Etuden verweilen, da sie zu Chopin's genialsten, auf die spätere Claviertechnik einflußreichsten Compositionen gehören. Die Kunstform der Nocturne hat Field in's Leben gerufen. Sie wurde der poesievolle Ausdruck seiner zart elegischen, oft von träumerischer Melancholie angehauchten Natur. Während aber Field's Tonstücke meist schlicht und prunklos, im unscheinbaren Gewand der klassischen Meister auftreten, hat Chopin seine Nocturnen mit wahrhaft verschwenderischen Händen aufs Wundersamste ausgeschmückt. Sein Notturno ist, wie Ehlert es schlagend bezeichnet, „das dramatisirte Ornament". — „Die ihm eigene Kunst, die einzelne Note oder mehrere mit einem Kranz von Fioriturен wie mit kleinen Diamantfacetten zu umgeben, durch kleine Triolenverzierungen das Thema wie mit weichem Schmetterlingsflügel zu streifen, auf die stillrauschende Fluth seiner Empfindung gleichsam das Silberlicht des Mondes niederzittern zu lassen, kann man nirgends besser studiren, denn in den Nocturnen. Man denke beispielsweise an die berühmte in Fis dur Op. 15, in der die holdselige Melodie gleich von Anfang an arabeskenartig verhüllt, wie von einem blinkenden Sternenschleier überweht auftritt." — Mit dieser Ueberfülle phantastischen Zierraths, in dessen kunstvoller Verschlingung Chopin unerschöpflich ist, contrastiren dann um so frappanter Sätze von jener klagenden Monotonie und kirchlichen Feierlichkeit, wie das Gmoll-Notturno Op. 37 Nr. 1 oder von jener schmucklosen Innigkeit des zweiten Thema's in der Nocturne aus G dur Op. 37 Nr. 2. Rührend Schöneres als

letztere kennen wir im ganzen Umfang der Clavierlitteratur nicht! — Wie Chopin in den Notturno's dem Clavier bisher ungeahnte Effekte abgelauscht, die berückendsten Klangfarben hervorgezaubert hat, so eröffnet er in seinen Etuden der technischen Behandlung des Instrumentes neue Regionen. Es ist höchst interessant, zu beobachten, wie der technisch instruktive Zweck dieser Clavierstücke seine Phantasie nicht nur nicht beeinträchtigt, sondern ihrem oft excentrischen Schweifen die wohlthätigsten Zügel angelegt, sie in's vollendet schöne Maß gezwungen hat. Alles trocken Handwerksmäßige erscheint hier getilgt, so daß der Studirende, wie Ehlert schön bemerkt, sich mehr auf dem Parnaß als in der Lektion glaubt. Und trotzdem bieten sie den vorzüglichsten formalen Uebungsstoff dar, dessen Durcharbeitung keiner, welcher der modernen Claviertechnik vollständig Herr werden will, wird entrathen können. Wir haben damit den Punkt berührt, welcher für die Beurtheilung der musikgeschichtlichen Mission Chopin's von entscheidender Bedeutung ist. Wenn eine Zeit käme, in der man des Meisters Compositionen nicht mehr spielen, in der man, wie Ehlert sich treffend ausdrückt, die Sprache der Grazie und der Wehmuth nicht mehr verstehen sollte, die aus seinen Werken zu unsern Herzen redet, dann müßte der Historiker wenigstens Chopin's noch gedenken als des Tonkünstlers, welcher der pianistischen Technik eine neue Welt erobert, vermöge einer seltenen Verbindung poetischer Phantasie mit dem sensibelsten Fingergefühl eine Fülle ungeahnter Wirkungen auf diesem Instrument entdeckt hat und der daher für die Geschichte des Clavierspiels von epochemachender Bedeutung war. Einstweilen sind übrigens keine Zeichen vorhanden, welche auf ein Erkalten der Theilnahme für die Chopin'sche Kunst schließen lassen würden.

Obschon der Meister bereits mehr denn ein Vierteljahrhundert todt, scheint seine Popularität, die Bewunderung für seine poetischen Schöpfungen eher im Steigen denn im Fallen zu sein. Kein einigermaßen gebildeter Dilettant, der sich nicht wenigstens an einzelnen seiner Werke versucht hätte, kein Concertspieler, auf dessen Programmen nicht Verschiedenes von Chopin stände! Besitzt er doch selbst vor einem Schumann, einem Joh. Brahms den großen Vortheil, daß er nicht als Typus einer einzigen Nationalität erscheint, daß sich vielmehr die Einflüsse dreier Nationen in seiner künstlerischen

Individualität durchkreuzen und mischen und daß ihn daher die verschiedensten Culturvölker als den Ihrigen ansehn, kennen und lieben! „Er hat", sagt Heinrich Heine, mit dessen dichterisch schönem Wort wir schließen wollen, „er hat sich das Beste angeeignet, wodurch sich diese drei Völker auszeichnen. Polen gab ihm seinen chevalereskeu Sinn und seinen geschichtlichen Schmerz, Frankreich gab ihm seine leichte Anmuth, seine Grazie, Deutschland gab ihm den romantischen Tiefsinn, die Natur aber gab ihm eine zierliche, schlanke, etwas schmächtige Gestalt, das edelste Herz und das Genie."



INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA-NARODOWY BIBLIOTEKA
Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.

Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

1176
3/1

Friedrich Chopin's
Leben und Werke.

Vortrag

gehalten in Aarau den 21. März 1878

von

A. Niggli,
Fürsprech in Aarau