# Friedrich Chopin

von

# Franz Liszt

ZYGMUNT JELEN
TARNÓW
KSIĘGARNIA
DRUKARNIA
SKŁAD PAPIERÓW

Zm 50

L.49.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
BIBLIOTEKA
120

# Gesammelte Schriften

von

## Franz Liszt.

**Erster Band.**

Friedrich Chopin.

Dritte neubearbeitete Auflage.

Mit allgemeiner Inhaltsübersicht
der Gesammelten Schriften Franz Liszts
von
**Dr. Julius Kapp.**

**Leipzig**
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1910.

# Friedrich Chopin

von

## Franz Liszt.

Frei ins Deutsche übertragen
von
**La Mara.**

Dritte neubearbeitete Auflage.

Mit allgemeiner Inhaltsübersicht
der Gesammelten Schriften Franz Liszts
von
**Dr. Julius Kapp.**

Dr. Włodz. Rogalski
dyrektor szpitala powsz.
w Tarnowie

**Leipzig**
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1910.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
170
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

Alle Rechte vorbehalten.

# Inhalt.


| | Seite |
|---|---|
| I. Chopins Werke im allgemeinen | 1 |
| II. Polonaisen | 20 |
| III. Mazurken | 41 |
| IV. Chopins Virtuosität | 60 |
| V. Chopins Individualität | 87 |
| VI. Chopins Jugend | 122 |
| VII. Lelia | 144 |
| VIII. Letzte Zeiten und Stunden | 164 |

Wer das französische Originalwerk kennt, dessen Übertragung ich auf Wunsch des Autors übernahm, wird zu beurteilen vermögen, daß es sich hierbei nicht um eine Übersetzung im gewöhnlichen Sinne des Wortes handeln konnte. Die bilderreiche, poetisch gesteigerte Ausdrucksweise, der eigenartige Satzbau forderten, dem Wesen unserer Sprache angemessen, eine den Geist des Ganzen vielmehr als den Wortsinn im einzelnen wiedergebende Behandlung, machten häufig eine Vereinfachung und Umgestaltung, eine knappere Darstellung notwendig. Wie das Buch selbst aus einem dichterischen Geiste hervorgegangen war, schien es mir auch die Aufgabe des Übersetzers, dasselbe mehr nachzudichten, frei nachzuschaffen, als sklavisch nachzuahmen. Den Versuch einer solchen Nachdichtung übergebe ich der Gunst des Publikums.

Mit diesen Worten geleitete ich meine Verdeutschung im Februar 1880 bei ihrem ersten Erscheinen in die Öffentlichkeit. Sie hatte das Glück, sich als besten Lohn Liszts uneingeschränkte Zustimmung zu gewinnen. Daß ich mir damit aber nicht genug getan, sondern mich nach Kräften bemüht habe, meine Arbeit zu Ehren des großen Meisters zu vervollkommnen, davon gab die zweite, gibt gegenwärtig die dritte Auflage ein Zeugnis.

Zusätze, welche Liszts ungenannte Mitarbeiterin aus der Zeit der Weimarer Altenburg, die ihm für Darstellung der polnischen Charaktere und Verhältnisse als Quelle diente, bei Korrektur der zweiten französischen Auflage allzu freigebig eingefügt hatte, wurden, insoweit

sie die Harmonie des Ganzen beeinträchtigten, hier getilgt und letzteres im wesentlichen auf seine ursprüngliche Fassung zurückgeführt. An den Berichtigungen, die einige, nicht sonderlich ins Gewicht fallende Angaben Liszts betreffs äußerer Lebensumstände Chopins in den späteren Biographien von Karasowski und Niecks erfuhren, ging ich — von einer kurzen Anmerkung abgesehen — vorüber, wie Liszt selber in der zweiten Auflage des französischen Originals, dessen Datierung vom Jahre 1850 beibehaltend, an den Mitteilungen Karasowskis (Niecks' Buch erschien erst später) vorübergegangen war. Nicht eine Biographie im üblichen Sinn, sondern ein Charakterbild Chopins als Künstler und Mensch zu geben lag ja in Liszts Absicht. Möge die vorliegende Neugestalt seinem berühmten Werk zu den zahlreichen alten Freunden noch viele neue zuführen!

Leipzig, Februar 1910.

**La Mara.**



## I.

Weimar 1850.

Chopin! sanfter, harmonischer Genius! Wen, dem er vertraut, dessen Herzen er teuer war, überkäme nicht beim Nennen seines Namens ein geheimer Schauer, wie in der Erinnerung an ein höheres Wesen, das zu kennen ihm vom Glück beschieden war? Doch wie sehr auch all seine Kunstgenossen, all seine zahlreichen Freunde seinen vorzeitigen Hingang beklagen, wir gestatten uns dennoch den Zweifel zu äußern, ob bereits jetzt der Augenblick gekommen sei, wo man ihn, dessen Verlust wir als einen ganz besonders schmerzlichen empfinden, nach seinem vollen Werte würdige und er in der allgemeinen Schätzung den hohen Rang einnehme, den ihm die Zukunft vorbehalten.

Wenn die Erfahrung lehrt, daß keiner seinem Vaterlande als Prophet gilt, bestätigt sie es nicht gleicherweise, daß die seherischen Geister, denen es gegeben, die Zukunft vorauszuempfinden und ihr in ihren Werken voranzuschreiten, von ihrer Zeit nicht als Propheten erkannt werden? . . . Und in Wahrheit, könnte es anders sein? Ohne uns in jene Gebiete zu verlieren, wo Verstandesgründe der Erfahrung bis zu einem gewissen Punkte als Bürgschaft dienen dürften, wagen wir zu behaupten, daß im Reiche der Kunst jedes neuschöpferische Genie, jeder Meister, der die Ideale, Typen und Formen, an denen sich die Geister seiner Zeit nährten und entzückten, verläßt, um ein neues Ideal anzurufen und neue unbekannte Typen und Formen zu schaffen, die mitlebende Generation verletzen

wird. Erst das kommende Geschlecht wird seinem Denken und Empfinden das rechte Verständnis entgegenbringen. Mögen die jungen Künstler, die sich um einen solchen Neuerer scharen, sich so viel sie wollen gegen die Zaudernden verwahren, deren unverbesserliche Gewohnheit es ist, die Lebenden mit den Toten umzubringen, gerade in der Musik mehr noch als in jeder anderen Kunst bleibt es oftmals der Zeit allein vorbehalten, die ganze Schönheit und Bedeutung schöpferischer Eingebungen und neuer Formen zu offenbaren.

Die mannigfaltigen Formen der Kunst gleichen nur einer Art Beschwörung, deren äußerst verschiedenartige Formeln dazu bestimmt sind, die Empfindungen und Leidenschaften, die der Künstler fühlbar, sichtbar, hörbar, ja in gewisser Beziehung, um die innere Bewegung mitzuteilen, greifbar machen will, in seinem magischen Kreise erscheinen zu lassen. So bezeugt sich das Genie durch die Erfindung neuer Formen, die zuweilen in Empfindungen ihren Ursprung haben, die bis dahin noch niemals in jenem Zauberkreise auftauchten. In der Musik wie in der Architektur vollziehen sich Eindruck und Gemütserregung ohne Vermittelung des Gedankens und der Vernunft, wie sie Rhetorik, Poesie, Skulptur, Malerei, dramatische Kunst bedingen, die mit der Forderung an uns herantreten, daß wir uns mit ihrem Gegenstand vorerst auf vertrauten Fuß gesetzt haben; ihn muß der Verstand zuvörderst begriffen haben, ehe er das Herz zu ergreifen vermag. Wie müßte demnach nicht schon die bloße Einführung ungewöhnlicher Formen und Arten in dieser Kunst ein Hindernis für das unmittelbare Verständnis eines Werkes sein? . . . Die neue Weise des Gedanken- und Gefühlsausdruckes, des Fortschreitens, deren Wesen, Reiz und Geheimnis man noch nicht versteht, ruft fremdartige, ungekannte Eindrücke hervor, welche überraschend und ermüdend wirken und die unter so unvermuteten Bedingungen geschaffenen Werke der großen Menge in einer Sprache geschrieben erscheinen lassen, die man, eben weil man sie nicht kennt, für eine barbarische hält.

Schon die Mühe, das Ohr daran zu gewöhnen, sich Rechenschaft über das a + b der Beweggründe abzulegen, aus denen die alten Regeln anders angewandt und gedeutet, allmählich umgebildet



wurden, um Bedürfnissen zu entsprechen, die, als jene ins Leben traten, eben noch nicht vorhanden waren, genügt, um viele abzustoßen. Sie wehren sich hartnäckig dagegen, die neuen Werke zu studieren und somit zu begreifen, was diese sagen wollten und gleichwohl nicht zu sagen imstande waren, ohne die künstlerischen Traditionen umzugestalten. Sie weigern sich in dem frommen Glauben, aus dem reinen Bereich der geweihten Kunst solchergestalt eine der erhabenen Meister, welche diese verherrlichten, unwürdige Sprachweise ausgewiesen zu haben. Lebhafter wird diese Abwehr bei den gewissenhaften Naturen, die, nachdem sie ihr Wissen mit schweren Mühen erkauft, sich starr an die Dogmen anklammern, „außerhalb deren es kein Heil“ für sie gibt; und sie äußert sich stärker, gebieterischer noch, wenn ein schöpferischer Genius unter neuen Formen Gefühle und Gedanken in die Kunst einführt, die bisher noch niemals durch sie ausgesprochen wurden. Dann beschuldigt man ihn der Unwissenheit, nicht allein bezüglich dessen, was die Kunst zum Ausdruck zu bringen vermag, sondern auch bezüglich der Weise, in der es zum Ausdruck kommen soll.

Die Musiker dürfen nicht einmal jene vorübergehende Steigerung des Wertes ihrer Arbeiten nach ihrem Tode hoffen, wie sie den Werken der Maler zuteil wird. Keiner von ihnen könnte daher zum besten seiner Manuskripte die List eines der großen niederländischen Meister anwenden, der bei seinen Lebzeiten schon seinen zukünftigen Ruhm ausbeuten wollte und durch seine Frau das Gerücht seines Todes verbreiten ließ, um den Preis der Bilder zu steigern, mit denen er sein Atelier sorglich geschmückt hatte. Die Streitfragen der Schule können auch in den bildenden Künsten die richtige Würdigung gewisser Meister bei ihren Lebzeiten verzögern. Wer weiß es nicht, daß die leidenschaftlichen Bewunderer Raphaels einst gegen Michel Angelo eiferten, daß man in unsern Tagen in Frankreich lange Zeit die Verdienste Ingres' mißkannte, dessen Parteigänger wieder diejenigen Delacroix' herabsetzten, während in Deutschland die Anhänger von Cornelius und Kaulbach sich gegenseitig in den Bann taten. Aber in der Malerei kommen derartige Schulstreitigkeiten rascher zum Abschluß. Ist ein Gemälde, eine

Statue einmal ausgestellt, so können ja alle sie sehen; die Menge gewöhnt ihre Augen daran, indes der Denker, der unparteiische Kritiker (dafern es einen solchen gibt) imstande ist, sie gewissenhaft zu prüfen und den wirklichen Wert der Idee und der noch ungebräuchlichen Formen in ihnen zu entdecken. Es ist ihm ermöglicht, sie wieder und wieder zu betrachten und, sobald er den guten Willen hat, in gerechter Weise zu entscheiden, ob sich Übereinstimmung zwischen Inhalt und Form darin vorfindet oder nicht.

Anders ist es in der Musik. Die exklusiven Fahnenträger der alten Meister und ihrer Schreibweise gestatten es andern, Unparteiischen nicht, sich mit den Erzeugnissen einer erst erstehenden Schule vertraut zu machen. Sie lassen es sich vielmehr angelegen sein, diese der Kenntnis des Publikums gänzlich zu entziehen. Soll aus Versehen ein neues, in einem neuen Stil geschriebenes Werk zur Aufführung kommen, so geben sie sich nicht damit zufrieden, dasselbe durch alle ihnen zu Gebote stehenden Organe der Presse bekämpfen zu lassen, sie verhindern auch, daß man es aufführt, und namentlich, daß man es wiederholt. Sie nehmen die Orchester und Konservatorien, die Konzertsäle und Salons in Beschlag, indem sie gegen jedweden Autor, der kein bloßer Nachahmer ist, ein Verbotssystem einführen, das sich von den Schulen, in denen Virtuosen und Kapellmeister ihre Geschmacksbildung empfangen, auf den Unterricht, den Lehrgang, die öffentlichen und privaten, ja die im engsten Kreise stattfindenden Aufführungen erstreckt, in denen der Geschmack der Zuhörer sich bildet.

Maler und Bildhauer dürfen billigerweise hoffen, diejenigen ihrer Zeitgenossen, welche Neid, Groll, Voreingenommenheit nicht dauernd einer besseren Einsicht unzugänglich machen, allmählich zum Glauben an sie zu bekehren, da sie durch das Bekanntwerden ihres Werkes selbst des Beifalls aller Aufrichtigen, wie aller derer gewiß sind, die über die kleinen Gehässigkeiten von Atelier zu Atelier erhaben sind. Der Tonkünstler, sobald er neue Bahnen betritt, ist dagegen verurteilt, erst eine kommende Generation abzuwarten, um überhaupt gehört und darnach verstanden zu werden. Außerhalb des Theaters, das seine eigenen Bedingungen, Gesetze und Regeln



hat, mit denen wir uns hier nicht beschäftigen, bleibt ihm wenig Hoffnung, das Publikum bei seinen Lebzeiten zu gewinnen; das heißt, das Gefühl, das ihn begeisterte, die Absicht, die er verlebendigte, den Gedanken, der ihn leitete, allgemein verstanden und von jedem richtig erfaßt zu sehen, der seine Werke liest oder aufführt. Er muß im voraus mutig darauf verzichten, vor Verlauf eines Vierteljahrhunderts, oder besser gesagt, vor seinem Tode die Bedeutung und Schönheit der Form, in die er sein Denken und Empfinden kleidete, allgemein gewürdigt und von seinen Kunstgenossen erkannt zu sehen. Der Tod bringt zwar eine bemerkenswerte Wandlung des Urteils hervor; sei es auch nur insofern er all den niederen kleinlichen Empfindlichkeiten lokaler Nebenbuhlerschaft Gelegenheit gibt, den Ruf des Künstlers zu bemängeln, anzugreifen und zu untergraben, indem man den Werken dessen, der nicht mehr ist, die eigenen seichten Erzeugnisse gegenüberstellt. Aber wie weit entfernt ist jene nachträgliche Beachtung, die der Neid von der Gerechtigkeit borgt, von dem sympathischen, wohlwollenden, liebevollen und bewundernden Verständnis, das wir dem wahren Genius oder dem Talente schulden!

Nichtsdestoweniger sind gerade die auf musikalischem Gebiet Zurückbleibenden vielleicht minder schuldig als jene meinen, deren Anstrengungen sie ihrer Erfolge berauben, deren Ruhmesernte sie vertagen. Muß man nicht in der Tat die Schwierigkeit in Anschlag bringen, die es kostet, das von ihnen mißkannte Schöne zu verstehen, die von ihnen mit solcher Hartnäckigkeit verneinten Verdienste zu schätzen? Das Gehör ist ein viel empfindlicherer, nervöserer, feinerer Sinn als das Gesicht. In dem Augenblick, wo es aufhört, den einfachen Bedürfnissen des Lebens zu dienen, und die an die sinnliche Wahrnehmung gebundene Erregung, den durch Melodie, Rhythmus und Harmonie (vermittels Aufeinanderfolge, Gruppierung und Zusammenklang der Töne) formulierten Gedanken dem Gehirn zuführt, ist es unvergleichlich schwieriger, sich an seine neuen Formen zu gewöhnen, als an die, welche das Auge aufnimmt. Dies letztere gewöhnt sich ziemlich rasch an dürftige oder üppige Umrisse, an eckige oder runde Linien, an eine grelle oder

matte Farbengebung und erfaßt darin, ungeachtet der „Manier“ eines Meisters, den Ernst und das Pathos seiner Intentionen. Dagegen befreundet sich das Ohr schwieriger mit Dissonanzen, die ihm um so abscheulicher erscheinen, als es ihre Motivierung nicht versteht, mit Modulationen, deren Kühnheit ihm um so schwindelerregender dünkt, als es das geheime Band nicht herausfühlt, das nicht minder logisch und ästhetisch ist als die Übergänge eines Stils in der Architektur, die in diesem einen bestimmten Stil gesetzmäßig, in einem andern aber unmöglich sind. Überdem bedürfen die Musiker, die sich nicht an den herkömmlichen Schlendrian binden, mehr als andere Künstler der Hilfe der Zeit; denn da ihre Kunst sich an die zartesten Fibern des Menschenherzens wendet, verletzt sie dasselbe und schafft ihm Leiden, wenn sie es nicht mit Entzücken füllt.

In erster Linie sind es die jüngsten und lebhaftesten Naturen, die, durch den Reiz der Gewohnheit — einen gewiß achtenswerten Reiz, selbst wenn er zum Tyrannen wird — am wenigsten gefesselt, sich zunächst aus Neugier, in der Folge aber mit leidenschaftlicher Verehrung der neuen Sprachweise zuwenden, die naturgemäß durch das, was sie sagt, wie durch die Weise, wie sie es sagt, dem neuen Ideal einer neuen Epoche, den neu aufkeimenden Typen einer Periode entspricht, welche einer andern eben entschwindenden folgt. Dank dieser jungen Phalanx, die sich für das begeistert, was ihre eigenen Eindrücke schildert, ihren Ahnungen Leben verleiht, durchdringt die neue Sprache die widerstrebenden Kreise des Publikums; dank ihr erfaßt dieses letztere endlich Sinn, Tragweite und Konstruktion derselben und entschließt sich, ihrem Wesen und Gehalt Gerechtigkeit angedeihen zu lassen.

So populär auch bereits ein Teil der Schöpfungen des Meisters sein mag, von dem wir sprechen wollen, und dessen Kraft schwere Leiden schon lange Zeit vor seinem Ende gebrochen hatten, wir dürfen voraussetzen, daß man in fünfundzwanzig oder dreißig Jahren seinen Arbeiten eine minder oberflächliche und leichtwiegende Würdigung schenken wird als gegenwärtig. Wer sich in Zukunft mit der Geschichte der Musik beschäftigt, wird ihm darin den Platz an-



weisen, der dem gebührt, der sich durch ein so seltenes melodisches Genie, durch so wundersame rhythmische Inspirationen, durch so glückliche und wesentliche Erweiterungen des harmonischen Gewebes hervortat, und dessen Schöpfungen man mit Recht manchem Werk größeren Umfangs voranstellen wird, das die großen Orchester spielen und wieder spielen, das zahllose Primadonnen singen und wieder singen.

Chopins Genie war tief und erhaben, war vor allem reich genug, um von dem weiten Gebiet orchestraler Kunst Besitz ergreifen zu können. Seine musikalischen Gedanken waren groß, bestimmt, fruchtbar genug, um sich über die volle Breite des instrumentalen Rahmens zu erstrecken. Hätten ihm die Pedanten den Mangel an Polyphonie zum Vorwurf gemacht, so hätte er, billig ihrer spottend, ihnen beweisen können, daß die Polyphonie, obwohl eines der überraschendsten, mächtigsten, ausdrucksvollsten Hilfsmittel des musikalischen Genies, doch eben nichts weiter als ein Hilfsmittel ist, eine Ausdrucks- und Stilform, deren sich dieser Autor, diese Epoche, dieses Land je in dem Maße bedient, als sie dem Empfinden eben dieses Autors, dieser Epoche, dieses Landes bedürfnisgemäß ist oder war. Da aber die Kunst nicht dazu da ist, um ihre Mittel nur um der Mittel selber willen, ihre Formen um der Formen selber willen zur Geltung zu bringen, liegt es auf der Hand, daß der Künstler sie nur anzuwenden braucht, wenn diese Formen und Mittel dem Ausdruck seiner Idee oder seines Gefühls förderlich oder notwendig sind. Fordert die Natur seines Genies, so wie die des von ihm erwählten Gegenstandes dieselben jedoch nicht, so läßt er sie beiseite, wie er die Pfeife oder Baßklarinette, die große Trommel oder die Viola d'amour beiseite läßt, wenn er mit ihnen nichts zu tun hat.

Sicherlich nicht durch Anwendung bestimmter, besonders schwieriger Effekte bezeugt sich der künstlerische Genius. Er offenbart sich durch das Gefühl, das er singen und erklingen läßt, durch die Noblesse der Gestaltung, durch eine so völlige Einheit von Idee und Form, daß man die eine nicht ohne die andre zu denken vermag, da die eine eben als das natürliche Gewand, die freiwillige

Ausstrahlung der andern erscheint. Der beste Beweis dafür, daß Chopin seine Gedanken sehr wohl dem Orchester hätte anvertrauen können, ist die Leichtigkeit, mit der sich die schönsten und bedeutendsten für dasselbe übertragen lassen. Gebrauchte er also zur Kundgebung seines Innern niemals die symphonische Form, so geschah dies, weil ihn nicht darnach verlangte. Weder falsche Bescheidenheit noch übel angebrachte Geringschätzung leiteten ihn hierbei, sondern das klare und sichere Bewußtsein, daß die von ihm gewählten Formen seinem Empfinden am eigentlichsten entsprachen. Dieses Bewußtsein aber ist eins der wesentlichsten Kennzeichen des Genies in allen Künsten und zumal in der Musik.

Indem Chopin sich ausschließlich auf das Bereich des Klaviers beschränkte, betätigte er eine der wertvollsten Eigenschaften des Komponisten: die richtige Erkenntnis der Form, in der er berufen ist, Hervorragendes zu leisten. Gleichwohl schädigte das, was wir ihm als Verdienst anrechnen, die Bedeutung seines Rufs. Wohl schwerlich hätte ein anderer, im Besitz gleich hoher melodischer und harmonischer Fähigkeiten, der Versuchung widerstanden, alle Kräfte des Orchesters zu entfesseln, vom Gesang des Bogens, dem schmachtenden Laut der Flöte bis zum Schmettern der Trompete, in der wir beharrlich das Attribut der alten Gottheit erblicken, deren rasch gewährte Gunst wir anrufen. Welcher Gereiftheit der Erkenntnis bedurfte er nicht, um sich auf einen dem Anschein nach unfruchtbareren Kreis zu begrenzen, den er gleichwohl durch sein Genie und seine Kraft mit Erzeugnissen schmückte, die, oberflächlich betrachtet, einen anderen Boden zu fordern schienen, um daselbst ihre ganze Blütenpracht zu entfalten! Welchen Scharfblick verrät er nicht in dieser Ausschließlichkeit, indem er gewisse Orchestereffekte ihrer eigentlichen Domäne entriß und sie in eine eng umgrenztere aber idealere Sphäre übertrug! Welch zuversichtliches Bewußtsein der künftigen Gewalt seines Instrumentes mußte nicht dem freiwilligen Verzicht auf eine Behandlungsweise vorausgegangen sein, die dergestalt verbreitet ist, daß andere es wahrscheinlich als Widersinn betrachtet hätten, so bedeutende Gedanken ihren gewohnten Interpreten zu entziehen! Wir müssen in Wahrheit diese seltene Hingabe



an das Schöne um seiner selbst willen an Chopin bewundern, die ihn der herkömmlichen Neigung, jedes Körnchen Melodie zwischen hundert Orchesterpulte zu verteilen, entsagen ließ und ihm gestattete, die Mittel seiner Kunst zu bereichern, indem er lehrte, dieselben auf den geringsten Raum zu konzentrieren.

Weit entfernt, den geräuschvollen Lärm des Orchesters anzustreben, begnügte sich Chopin, seine Gedanken voll und ganz durch die Tasten des Klaviers wiederzugeben. Und er erreichte seinen Zweck. Der Gedanke verlor nichts an Energie, ohne doch die Massenwirkungen und den Pinsel des Dekorateurs zu beanspruchen. Nicht ernst und nachdrücklich genug hat man bisher noch den Wert der Zeichnung dieses äußerst feinen Griffels anerkannt. Hat man sich doch in unseren Tagen gewöhnt, nur diejenigen als große Komponisten zu betrachten, die mindestens ein halb Dutzend Opern, eben so viel Oratorien und einige Symphonien hinterlassen haben; verlangt man doch von jedem Musiker nicht weniger als alles, ja womöglich noch etwas mehr! Mag die Manier, das Genie, das seinem Wesen nach eigentlich eine unmeßbare Größe ist, nach der Zahl und Ausdehnung seiner Werke abzuschätzen, noch so verbreitet sein, sie ist nichtsdestoweniger von sehr zweifelhafter Berechtigung.

Niemand wird den Epikern, deren schöpferische Tätigkeit weitere Kreise umschreibt, den schwerer zu erlangenden Ruhm und ihre tatsächliche Übermacht bestreiten wollen. Wir wünschten jedoch, daß man den äußeren Proportionen in der Musik die gleiche Bedeutung beimäße, wie in allen andern Zweigen der schönen Künste. Wer z. B. stellte in der Malerei eine Leinwand von zwanzig Quadratzoll, wie die „Vision Ezechiels“, oder den „Kirchhof“ von Ruysdael, die zu den geschätztesten Meisterwerken zählen, nicht höher als dieses oder jenes Gemälde weit größeren Umfangs, habe es selbst einen Rubens oder Tintoretto zum Urheber? Gilt in der Literatur Larochefoucauld etwa darum nicht als Schriftsteller ersten Ranges, weil er seine „Gedanken“ in solch kleinen Rahmen einschloß? Raubt es Uhland und Petöfi etwas von ihrer Bedeutung als nationale Dichter, daß sie über die lyrische Poesie und die Ballade nicht hinausgekommen sind? Verdankt Petrarca seinen Ruhm nicht seinen

Sonetten, und wie viele von denen, die ihre lieblichen Reime immer von neuem lasen, wissen von der Existenz seiner Dichtung „Afrika“?

Wir sind überzeugt, daß die Vorurteile bald schwinden werden, welche dem Künstler, der, wie Franz Schubert oder Robert Franz, fast ausschließlich in Liedern zu uns gesprochen, seinen Vorrang vor anderen streitig machen, die die seichten Melodien zahlreicher Opern, die wir hier nicht aufzählen wollen, in Partitur setzten. Auch in der Musik wird man endlich dahin gelangen, bei Beurteilung der verschiedenen Kompositionen hauptsächlich die Meisterschaft und das Talent in Anschlag zu bringen, mit denen die Gedanken und Empfindungen des Tondichters zum Ausdruck kamen, welchen Raum und welche Mittel er im übrigen auch zu ihrer Kundgebung wählte.

Man kann die Schöpfungen Chopins nicht mit Aufmerksamkeit studieren und analysieren, ohne Schönheiten sehr erhabener Art, Empfindungen von vollständig neuem Charakter, Formen von eben so originellem als tiefsinnigem harmonischen Gewebe darin zu gewahren. Die Kühnheit ist bei ihm stets eine gerechtfertigte, der Reichtum, ja Überfluß schließt die Klarheit nicht aus, die Eigentümlichkeit artet nicht aus in Bizarrerie, die Feinheit der Ausarbeitung ist allenthalben eine wohlgeordnete, nirgend überwuchert der Luxus der Ornamentation die Eleganz der Hauptlinien. Seine besten Werke enthalten zahlreiche Kombinationen, die man in der Behandlung des musikalischen Stils geradezu als epochemachend bezeichnen darf. Kühn, glänzend, berückend, verbergen sie ihre Tiefe hinter so viel Anmut, ihre Gelehrsamkeit hinter so viel Reiz, daß man sich nur mit Mühe ihrem hinreißenden Zauber zu entziehen vermag, um sie kalten Blutes nach dem Maß ihres theoretischen Wertes zu beurteilen. Dies ward von Seite der Kunstgelehrten schon mannigfach empfunden; aber es wird zu immer allgemeinerer Erkenntnis kommen, wenn man den künstlerischen Errungenschaften der von Chopin durchlebten Periode eine eingehende Betrachtung schenken wird.

Ihm danken wir die Erweiterung der voll angeschlagenen sowohl als der gebrochenen und figurierten Akkorde, die chromatischen



und enharmonischen Wendungen, von denen seine Werke so überraschende Beispiele bieten; die kleinen Gruppen von Zwischennoten, die wie bunt schimmernde Tautröpfchen über die melodische Figur fallen. Er verlieh dieser Art Schmuck, deren Vorbild man bisher nur in den Fioriturен der großen alten italienischen Gesangschule gefunden, das Unerwartete und Wechselreiche, das die menschliche Stimme nicht erlaubte, die bis dahin in den stereotyp und monoton gewordenen Verzierungen durch das Pianoforte nur sklavisch nachgeahmt worden war. Er erfand jene bewundernswürdigen harmonischen Fortschreitungen, mittels deren er selbst den Musikstücken einen ernsten Charakter aufprägte, deren minder gewichtiger Vorwurf irgend welche tiefere Bedeutung nicht beanspruchen zu dürfen schien.

Aber was bedeutet der Vorwurf? Ist es nicht vielmehr die aus ihm hervorgehende Idee, die ihn durchzitternde Empfindung, die jenen in eine höhere Sphäre erhebt, ihn adelt und ihm Größe verleiht? Welche Melancholie, welche Feinheit, welcher Scharfsinn und insbesondere welche Kunst herrscht in den Meisterwerken Lafontaines, und doch wie alltäglich sind die darin behandelten Gegenstände, wie bescheiden ihre Titel! Die Namen: Etüden und Präludien sind es gleicherweise. Dessenungeachtet bleiben die also bezeichneten Stücke Chopins nicht minder Typen der Vollkommenheit in einem Genre, das er erst geschaffen und das er wie alle seine Werke mit seinem poetischen Geist beseelt hat. Seinen fast der ersten Zeit seines Schaffens entstammenden Etüden ist ein jugendlicher Schwung eigen, der in einigen seiner späteren kunstreicheren, mehr kombinierten Arbeiten zurücktritt, um sich in seinen letzten Erzeugnissen zu verlieren, deren verfeinerte Empfindsamkeit man lange Zeit der Überreiztheit und dadurch der Künstelei beschuldigte. Man kommt jedoch zu der Überzeugung, daß diese Zartheit in Behandlung der Nüancen, diese unendliche Feinheit in Anwendung der leisesten Tinten und flüchtigsten Kontraste nur eine scheinbare Ähnlichkeit mit den Gesuchtheiten ermattender Schaffenskraft hat. Bei näherer Prüfung gelangt man hier, gleichsam hellsehend, zur Erkenntnis der Übergänge, die zwischen Gefühlen und

Gedanken bestehen, die aber die große Menge ebenso wenig bemerkt, als ihr beschränkter Blick all die Farbenübergänge, all die Abstufungen der Tinten erfaßt, welche die unaussprechliche Schönheit und Harmonie der Natur ausmachen.

Hätten wir hier in Schulausdrücken über die Entwickelung der Klaviermusik zu reden, wir würden die wunderbaren Werke, die der Beobachtung ein so reiches Feld darbieten, im einzelnen zergliedern. Wir würden in erster Linie die Nocturnes, Balladen, Impromptus, Scherzi untersuchen, die sämtlich eine Fülle ebenso unerhörter als ungehörter harmonischer Raffinements enthalten. Wir würden gleicherweise in seinen Polonaisen, Mazurken, Walzern, Boleros Umschau halten. Doch ist hier weder Zeit noch Ort für ein solches Unternehmen, das nur den Adepten des Kontrapunktes und bezifferten Basses Interesse gewähren würde. Es ist das allen seinen Werken innewohnende überquellende Gefühl, das diesen ihre Ausbreitung und Popularität gewann; ein Gefühl, das, seiner Natur nach romantisch, eminent individuell, dem Autor spezifisch eigen ist und gleichwohl nicht nur dem Land, das ihm eine Berühmtheit mehr verdankt, sondern allen denen tief sympathisch erscheint, die das Unglück der Verbannung und das Leid der Liebe jemals zu rühren vermögen.

Chopin begnügte sich indes nicht allein mit den Rahmen, innerhalb deren er seine Umrisse mit voller Freiheit entwerfen konnte; es gefiel ihm zuweilen auch, seine Gedanken in klassische Formen zu bannen. Er schrieb schöne Konzerte und Sonaten; doch fühlen wir aus denselben leicht mehr Absicht als Inspiration heraus. Seine Eingebungen waren mächtig, phantastisch, impulsiv; seine Formen konnten keine andern als freie sein. Er mußte, so glauben wir, seinem Genie Gewalt antun, so oft er versuchte, es Regeln und Anordnungen zu unterwerfen, die nicht die seinigen waren und mit den Anforderungen seines Geistes nicht übereinstimmten. Gehörte er doch zu jenen, deren Anmut sich vornehmlich dann entfaltet, wenn sie von den gewohnten Wegen abweichen.

Solch doppelten Erfolg zu erstreben mag Chopin durch das Beispiel seines Freundes Mickiewicz veranlaßt worden sein. Nachdem dieser zuerst seiner Heimatsprache eine romantische Dichtung geschenkt hatte und seit 1818 durch „Dziady“ und seine phantastischen Balladen in der polnischen Literatur Schule bildete, bewies er in der Folge durch seine Werke „Grażyna“ und „Wallenrod“, daß er auch über die Schwierigkeiten triumphiere, welche die Schranken der klassischen Form der Inspiration entgegenstellen, und er sich auch auf der Lyra der Alten als Meister behaupte. Chopins analoge Versuche gelangen nach unserer Meinung nicht ebenso vollkommen. Er konnte der engen, starren Form das Schwebende, Unbestimmte der Umrisse nicht anpassen, was den Reiz seiner Weise ausmacht. Er vermochte nicht die ihm eigene gewisse nebelhafte Verschwommenheit in dieselbe einzuschließen, die, alle Grenzen fester Gestaltung zerstörend, sie mit langem Faltenwurf umhüllt, den Flocken gleich, wie sie Ossians Schönheiten umgaben, wenn sie den Sterblichen inmitten wechselnden Gewölks ein holdes Antlitz erscheinen ließen.



Dessenungeachtet glänzen die klassischen Versuche Chopins durch eine seltene Vornehmheit des Stils; sie umschließen Passagen von hohem Interesse, Teile von überraschender Größe. Wir erinnern nur an das Adagio des zweiten Konzertes, für das er selbst eine sichtliche Vorliebe bezeigte und das er häufig zu spielen pflegte. Das figurative Nebenwerk vergegenwärtigt aufs schönste die Weise des Meisters. Die Hauptphrase ist von bewundernswerter Gesangesfülle. Sie wechselt mit einem Rezitativ in Moll ab, das gewissermaßen als Gegenstrophe auftritt. Das ganze Stück ist von idealer Vollendung. Sein bald strahlender, bald rührender Inhalt versetzt uns in eine herrliche, lichtgetränkte Landschaft, in irgend ein glückliches Tempe-Tal, das zum Schauplatz einer traurigen Erzählung, einer betrübenden Szene auserwählt ist. Wir sehen angesichts einer unvergleichlichen Natur das menschliche Herz von einem schweren Unglück betroffen. Dieser Kontrast ist durch eine Verschmelzung der Töne, ein Verschwimmen der zartesten Tinten getragen, welche verhüten, daß irgend etwas Verletzendes oder Rauhes den rührenden Eindruck störe, den er hervorruft und der gleichzeitig die Freude melancholisch, den Schmerz weicher stimmt.

Wie könnten wir ferner unterlassen, von dem seiner ersten Sonate eingefügten Trauermarsch zu sprechen, der gelegentlich seiner eigenen Totenfeier orchestriert und aufgeführt wurde? Man hätte fürwahr keine herzergreifenderen Akzente finden können, um der Trauer und den Tränen Ausdruck zu geben, die den zu seiner letzten Ruhe geleiteten, der tiefes Leid in so erhabener Klage austönte.

„Das konnte nur ein Pole schreiben!“ hörten wir einmal einen seiner jungen Landsleute sagen. In der Tat, alles, was der Leichenzug eines seinen eigenen Tod beweinenden Volkes Feierliches und Herzzerreißendes haben kann, klingt aus dem dumpfen Glockenklang heraus, der ihm hier das letzte Geleite zu geben scheint. Das ganze Gefühl mystischer Hoffnung, frommen Anrufs einer himmlischen Barmherzigkeit, eines unendlichen Friedens, das ganze verzückte Leid, das mit märtyrergleichem Heroismus getragene Mißgeschick hallt wieder in diesem Gesange, dessen Flehen Trostlosigkeit atmet. Was es Reinstes und Entsagungsvollstes, Gläubigstes und Hoffnungsreichstes im Herzen der Frauen, der Kinder und Priester gibt, das ertönt und erzittert darin mit unaussprechlicher Erregung. Man empfindet, daß man hier nicht den Tod eines einzelnen Helden beweint, den zu rächen noch andere Helden zurückblieben, sondern vielmehr den Untergang einer ganzen Generation, die nur noch Frauen, Kinder und Priester überleben.

Die antike Auffassung des Schmerzes ist dabei gänzlich ausgeschlossen. Hier erinnert nichts an Kassandras Zorn, an die Demütigung des Priamus, an das Rasen Hecubas, an die Verzweiflung der gefangenen Trojanerinnen. Kein greller Schmerzensschrei, kein heiseres Schluchzen, keine Gotteslästerung, noch wütende Verwünschung stört einen Augenblick die Totenklage, die man für seraphische Seufzer zu halten versucht wäre. Ein stolzer Glaube tilgt in den Überlebenden dieses christlichen Ilium die Bitterkeit des Leidens, wie die Zaghaftigkeit des Kleinmuts; keine irdische Schwäche haftet mehr an ihrem Schmerz. Er reißt sich los von dieser mit Blut und Tränen gedüngten Erde, er schwingt sich himmelan und wendet sich dem höchsten Richter zu, um ihn in so inbrünstigem

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA WARSZAWA



Gebete anzuflehen, daß das Herz dessen, der es vernimmt, in Mitgefühl erbebt. Dieser Trauergesang ist, ob auch klagend, von so hehrer Sanftmut, daß er nicht von dieser Erde zu stammen scheint. Klänge, wie aus verklärter Ferne kommend, flößen heilige Andacht ein, wie wenn sie, von den Engeln selber gesungen, schon droben in den Regionen des göttlichen Thrones schwebten.

Man würde indessen mit Unrecht glauben, daß alle Kompositionen Chopins der Erregtheit entbehren, deren er sich hier entäußerte. Ist doch der Mensch nicht wohl fähig, einen so erhabenen Aufschwung mit so energischer Selbstverleugnung und entschlossener Sanftmut dauernd festzuhalten. Heimlicher Wut, unterdrückter Leidenschaft begegnen wir in manchen Stellen seiner Werke. Einige seiner Etüden sowohl als seiner Scherzi atmen eine bald ironische, bald stolze Verzweiflung. Diese düsteren Auslassungen seiner Muse sind ungekannter und unverstandener geblieben als seine Dichtungen von ruhigerem Kolorit. In den Gefühlskreis, dem sie entsprangen, sind eben wenige eingedrungen, wenige nur kennen diese Gebilde von tadelloser Schönheit, denen er das Dasein gab. Der persönliche Charakter Chopins trug hierzu das seine bei. Wohlwollend, freundlich, anmutig im persönlichen Verkehr, von gleichmäßiger und heiterer Stimmung, ließ er die geheimen Zuckungen, die sein Inneres erregten, wenig ahnen.

Nicht leicht war dieser Charakter zu ergründen. Er war aus tausend Nüancen zusammengesetzt, die, indem sie sich kreuzten, sich gegenseitig auf eine für den ersten Blick unentzifferbare Weise verhüllten. Man konnte sich leicht über seine eigentlichen Gedanken täuschen, wie im allgemeinen bei den Slawen, bei denen die Offenheit und Mitteilsamkeit, die Zutraulichkeit und bestechende Ungezwungenheit der Manieren keineswegs doch wahres Vertrauen und Hingebung bedingen. Ihre Empfindungen offenbaren und verbergen sich gleich den Windungen einer sich um sich selbst zusammenringelnden Schlange. Nur bei sehr aufmerksamer Betrachtung erkennen wir die Verschlingung ihrer Ringe. Es wäre Naivetät, die höflichen Komplimente der Slawen, ihre vermeintliche Bescheidenheit beim Wort zu nehmen. Die äußeren Formen dieser Höflichkeit und

Bescheidenheit gehören zu ihren Sitten, die sich eigentümlicherweise auf ihre alten Beziehungen zum Orient zurückführen. Ohne von der Schweigsamkeit des Muselmannes das Geringste anzunehmen, lernten die Slawen von ihm die mißtrauische Zurückhaltung über alles, was die zarteren und innersten Saiten des Gemüts berührt. Man kann ziemlich sicher sein, daß, sprechen sie von sich selbst, sie sich dem Fragenden gegenüber stets in absichtliches Schweigen hüllen, das ihnen über diesen nach Seiten des Verstandes wie des Gefühls ein Übergewicht einräumt. Sie lassen ihn über dieses oder jenes Geheimnis, diesen oder jenen Umstand, mag ihnen derselbe nun Bewunderung oder Geringschätzung eintragen, in Unwissenheit; es gefällt ihnen, unter einem feinen Lächeln einen unmerklichen Spott zu verstecken. Unter allen Umständen an Mystifikationen, seien es die geistreichsten oder die komischsten, die bittersten oder traurigsten, Geschmack findend, sehen sie — so möchte man behaupten — in einer derartigen Überlistung den verächtlichen Ausdruck einer Überlegenheit, welche sie sich im Innern zuerkennen, aber mit der Sorgfalt und Schlauheit der Unterdrückten verbergen.

Da die zarte und schwächliche Organisation Chopins ihm nicht den energischen Ausdruck seiner Leidenschaft gestattete, gab er seinen Freunden nur das preis, was von Sanftmut und Wohlwollen in ihm war. In der schnellebenden, vielbeschäftigten Welt unserer großen Städte, wo keiner Muße hat, über das Rätsel des Daseins anderer nachzudenken, wo jeder nur nach seiner äußeren Stellung beurteilt wird, nehmen sich gar wenige die Mühe, auf andere einen Blick zu werfen, der mehr als die bloße Oberfläche des Charakters streift. Diejenigen aber, die ein inniger und häufiger Verkehr dem polnischen Tonkünstler nahe brachte, hatten des öfteren Gelegenheit, seine Ungeduld und Langeweile zu bemerken, wenn man seine Worte allzu genau nahm. Der Künstler, ach leider! konnte den Menschen nicht rächen! Von zu schwacher Gesundheit, um diese Ungeduld durch das Ungestüm seines Spiels zu verraten, suchte er sich dadurch zu entschädigen, daß er anderen zuhörte, wenn sie mit der Kraft, die ihm selbst gebrach, diejenigen seiner Kompositionen spielten, in denen der leidenschaftliche Groll des Mannes, den gewisse Wunden



tiefer getroffen, als er es eingestehen möchte, immer von neuem auftaucht, wie bei einer im Untergang begriffenen Fregatte die Fetzen ihrer Flagge, die ihr die Wogen entrissen, noch auftauchen aus den Fluten.

Eines Nachmittags waren wir nur zu Dreien beisammen. Chopin hatte lange gespielt. Eine der vornehmsten Frauen von Paris fühlte sich mehr und mehr von einer frommen Andacht überwältigt, wie sie uns etwa beim Anblick der Leichensteine ergreift, welche jene Fluren in der Türkei bedecken, deren schattige Bäume und Blumenbeete dem erstaunten Wanderer von fern einen lachenden Garten verheißen. Sie fragte ihn, von diesem Gefühl bewegt, warum sich sein Herz wohl mit so unwillkürlicher Verehrung vor Denkmälern neige, die dem Blick nur liebliche und anmutige Gegenstände zeigen? Mit welchem Namen er die außergewöhnliche Empfindung benenne, die er in seinen Kompositionen, gleich unbekannter Asche in kostbarer Alabaster-Urne, verschließe? . . . Die schönen Tränen, die so schöne Augen benetzten, besiegten Chopin, und er, der sonst die geheimen Regungen seines Innern mißtrauisch in den glänzenden Schrein seiner Werke verschloß, erwiderte mit seltener Aufrichtigkeit, daß ihr Herz sich nicht über seine Schwermut täusche; denn ob er auch vorübergehend heiter erscheine, er sei doch nie von einem Gefühle frei, das gewissermaßen den Grund seines Empfindens bilde und für welches er nur in seiner eigenen Sprache Ausdruck finde, da keine andere ein analoges Wort besitze für das polnische »Żal!« Er wiederholte es in der Tat häufig, wie wenn sein Ohr gierig diesem Klange lausche, der für ihn die ganze von einer herben Wehklage erzeugte Skala der Gefühle von der Reue bis zum Haß — gesegnete oder giftige Früchte derselben bitteren Wurzel — umschloß.

Żal! Seltsames Wort von seltsamer Vieldeutigkeit und noch seltsamerer Philosophie! Verschiedenen Sinnes, umfaßt es alle Rührung und demütige Ergebung eines resignierten und klaglosen Schmerzes, wenn es direkt auf Tatsachen und Dinge angewandt wird. Sich sozusagen mit Sanftmut dem Gesetz einer göttlichen Schickung beugend, läßt es sich in diesem Fall als „untröstlicher

Schmerz nach einem unwiederbringlichen Verlust“ übersetzen. Sobald es jedoch auf den Menschen angewandt und seine Beziehung indirekt wird, es zugleich auch die Bedeutung einer Präposition annimmt, die sich gegen diesen oder diese richtet, ändert sich alsbald sein Ausdruck, und weder in den romanischen noch in den germanischen Sprachen findet sich ein Synonym für dasselbe. Von erhabenerem, edlerem, umfassenderem Sinn als das Wort »grief«, bedeutet es das Gähren des Hasses, der Vorwürfe, den Vorsatz der Rache, die Drohung, die unversöhnlich im Innern grollt, sei es auf Wiedervergeltung lauernd, oder sich von unfruchtbarer Bitterkeit nährend. In Wahrheit, dies Żal färbt alle Arbeiten Chopins mit einem bald milden, bald glühenden Widerschein. Es spricht selbst aus seinen süßesten Träumereien.

Diese Eindrücke waren für Chopins Leben von um so größerer Wichtigkeit, als sie sich deutlich in seinen letzten Werken kundgeben. Sie haben allmählich eine Art krankhaften Jähzorns erreicht, sind auf dem Punkt einer fieberhaften Unruhe angekommen. Dieselbe verrät sich in einigen seiner letzten Schöpfungen durch Gedankenwendungen, die zuweilen mehr gesucht als überraschend wirken. Unter dem Druck beständig zurückgedrängter Leidenschaft nahezu erstickend, sich der Kunst nur noch bedienend, um das Trauerspiel seines eigenen Lebens in ihr wiederzugeben, zeigte er, der bisher seine ganze Empfindung im Gesang ausgeströmt hatte, uns nun seine ganze Zerrissenheit. Man findet in seinen unter diesen Einflüssen veröffentlichten Kompositionen etwas von den künstlichen Aufregungen Jean Pauls, der der ungewöhnlichsten Überraschungen und sinnlichen Erregungen bedurfte, um ein durch Leiden überreiztes Herz zu bewegen.

Die Melodie erscheint bei Chopin fortan gequält; eine nervöse und unruhvolle Empfindsamkeit führt einen erbitterten Eigensinn in Durchführung der Motive herbei, der peinvoll wirkt, wie der Anblick der durch Krankheiten des Leibes oder der Seele verursachten Qualen, für die es kein anderes Heilmittel gibt als den Tod. Chopin war einem Leiden zur Beute geworden, das, sich von Jahr zu Jahr verschlimmernd, ihn jung dahinraffte. In den Erzeugnissen, von



denen wir sprechen, finden wir die Spuren der brennenden Schmerzen, die ihn verzehrten, wie man einem an sich schönen Körper die Spuren der Klauen eines Raubvogels aufgeprägt finden würde. Hören diese Werke darum auf, schön zu sein? Gehören die Stimmung, die sie inspirierte, die Formen, in die sie sich kleiden, nicht ins Bereich der göttlichen Kunst? Gewiß, diese Stimmung, die trotz all ihres herzzerreißenden Jammers und ihrer unheilbaren Verzweiflung voll reinen, keuschen Adels ist, gehört zu den erhabensten Motiven des menschlichen Herzens; nirgend überschreitet der Ausdruck derselben die Grenzen der Kunst, keine gemeine Anwandlung, kein gewaltsamer oder theatralischer Aufschrei, keine häßliche Wendung drängen sich ein. Vom technischen Standpunkt aus kann man nicht leugnen, daß die harmonische Behandlung an sich, weit entfernt hier schwächer zu werden, vielmehr von gesteigertem Interesse für das Studium ist.

## II.

Gemütsstimmungen, welche, wie die erwähnten, die Leiden und Kümmernisse einer ungewöhnlich verfeinerten Natur verraten, begegnen wir übrigens nicht in den bekannteren und beliebteren Werken des Künstlers, mit dem wir uns beschäftigen. Seine Polonaisen, die, infolge der Schwierigkeit ihrer Wiedergabe, seltener als sie verdienen gespielt werden, zählen zu seinen schönsten Eingebungen. Sie erinnern keineswegs an die verschnörkelten und geschminkten Polonaisen à la Pompadour, wie sie durch die Ballorchester, die Konzertvirtuosen, das abgedroschene Repertoire der manierierten und abgeschmackten Salonmusik verbreitet wurden.

Die energischen Rhythmen der Polonaisen Chopins dringen in die Nerven und üben selbst auf den Gleichgültigsten eine elektrisierende Wirkung aus. Die edelsten traditionellen Empfindungen des alten Polens kommen darin zur Darstellung. Der Mehrzahl nach ritterlichen Charakters, geben sie Bravour und Tapferkeit mit der Einfachheit des Akzentes wieder, die bei diesem kriegerischen Volke jene Eigenschaften versinnlichte. Sie atmen eine ruhige, bewußte Kraft, eine mit feierlicher Würde gepaarte feste Entschlossenheit, wie sie, so sagt man, das Erbteil seiner großen Männer der Vorzeit war. Man glaubt die alten Polen darin vor sich zu sehen, sowie sie uns ihre Chroniken schildern: von kraftvoller Organisation, hellem Geist, tiefer und rührender, obgleich aufgeklärter Frömmigkeit;



von unbezähmbarem Mut und einer Ritterlichkeit, die Polens Söhne auch nicht auf dem Schlachtfeld, weder am Vorabend, noch am Morgen des Kampfes verläßt. Diese Ritterlichkeit haftete ihrer Natur so unzertrennlich an, daß ungeachtet des Druckes, den sie infolge ihrer durch ihre Nachbarn und Feinde, die Ungläubigen Stambuls, beeinflußten Sitten vormals auf die Frauen ausübten, insofern sie dieselben auf die Grenzen des Hauses verwiesen und sie im Bann einer gesetzlichen Vormundschaft hielten, sie diese nichtsdestoweniger glorifizierte und in ihren Annalen unsterblich machte. Dergestalt bewahrten sie heilig gesprochenen Königinnen, zu Fürstinnen erhobenen Vasallinnen, schönen Untertaninnen, für die man den Thron wagte und verlor, — ähnlich, wie es bei einer grausamen Sforza, einer intriganten d'Arquien, einer koketten Gonzaga geschehen — einen unvergänglichen Ruhm.

Einer männlichen Entschlossenheit vereint sich bei den Polen vergangener Zeit jene glühende Hingabe an den Gegenstand ihrer Liebe, wie sie Sobieski erfüllte, der, angesichts der Standarten des Halbmondes, die ihn „so zahlreich wie die Ähren eines Feldes" umringten, allmorgendlich die zärtlichsten Briefe an sein Weib schrieb. Ihr Auftreten hatte einen eigentümlich imposanten Anstrich, ihre Haltung war vornehm bis zu einer leichten Emphase. Die gewisse Feierlichkeit des Gebahrens nahmen sie von den Anhängern des Islam an, die ihnen hierin als Vorbild dienten und deren Eigenschaften sie schätzen und sich aneignen lernten, während sie ihre kriegerischen Einfälle bekämpften. Gleich diesen pflegten sie ihren Taten eine reifliche Überlegung voranzuschicken. Der Wahlspruch des Fürsten Boleslav von Pommern: „Erst wäg's, dann wag's!" schien einem jeden von ihnen geläufig. Gern verliehen sie ihren Bewegungen eine gewisse anmutige Würde, einen gewissen pomphaften Stolz, der sie doch keineswegs der Leichtigkeit der Formen und Freiheit des Geistes beraubte, welche den leisesten Sorgen ihrer Zärtlichkeit, den flüchtigsten Bekümmernissen ihres Herzens, den geringfügigsten Interessen ihres Lebens zugänglich blieb. Wie sie ihre Ehre darein setzten, ihr Leben teuer zu verkaufen, so liebten sie auch dasselbe zu verschönern; ja mehr noch, sie verstanden zu

lieben, was dies Leben verschönte, und zu verehren, was es wertvoll machte.

Ihr Heldengeist wurde durch stolze Würde und überlegtes Wesen getragen. Vielseitiger Verstandestätigkeit festen Willen verbindend, sahen sie sich von Jung und Alt, von ihren Gegnern sogar bewundert. Eine Art tollkühner Klugheit, verwegner Vorsicht, fanatischer Prahlerei war ihnen eigen. Als berühmteste historische Manifestation ihrer Tapferkeit erscheint Sobieskis Heereszug, der, Wien errettend, der ottomanischen Herrschaft den Todesstoß versetzte und somit diesem langen, mit so viel Glanz und gegenseitiger Achtung geführten Kampf zwischen zwei im Streite ebenso unversöhnlichen als im Waffenstillstand großmütigen Feinden ein Ende machte.

Lange Jahrhunderte hindurch bildete Polen einen Staat, dessen eingeborene hohe Zivilisation keiner andern glich und einzig in ihrer Art bleiben sollte. Gleicherweise verschieden von der feudalen Organisation des ihm im Westen benachbarten Deutschlands als von dem despotischen, eroberungssüchtigen Sinn der Türken, die ohne Unterlaß seine östlichen Grenzen bedrohten, näherte es sich einesteils Europa durch sein ritterliches Christentum, seinen Eifer in Bekämpfung der Ungläubigen, während es andernteils von den neuen Herren von Byzanz bezüglich ihrer schlauen Politik, ihrer kriegerischen Taktik und sentenziösen Redeweise Belehrung schöpfte. Diese verschiedenartigen Elemente führte es einer Gesellschaft zu, die, indem sie sich die heroischen Eigenschaften muselmännischen Fanatismusses und die erhabenen Tugenden christlicher Frömmigkeit assimilierte, den Keim zu ihrem Niedergange legte [1]). Die allgemein verbreitete Pflege der lateinischen Sprache, die Kenntnis und Vorliebe für italienische und französische Literatur überdeckten diese wunderlichen Kontraste mit einem glänzenden klassischen Firnis. Eine solche Zivilisation

1) Es ist bekannt, mit wie vielen ruhmreichen Namen Polen den Kalender und die Märtyrergeschichte der Kirche bereicherte. Dem Orden der Trinitarier (Redemptoristen-Brüder), welcher die Christen aus der Sklaverei der Ungläubigen loszukaufen bestimmt war, erteilte Rom das ausschließliche Vorrecht für dieses Land, über dem weißen Gewand einen roten Gürtel zu tragen, in Erinnerung an die zahlreichen Märtyrer, die namentlich in den den Grenzen nächstgelegenen Orten, wie Kamieniec-Podolski, aus ihm hervorgegangen waren.



mußte notwendig auch der geringsten ihrer Kundgebungen ein unterscheidendes Gepräge aufdrücken. Den Romanen der irrenden Ritterschaft, Turnieren und Waffenspielen wenig günstig, wie es bei einem fortwährend in Kriege verwickelten Volke, das seine Heldentaten für den Feind aufsparte, natürlich erscheint, ersetzte sie die prunkhaften Freuden derartiger Lanzenspiele vielmehr durch Feste, deren hauptsächlichste Zier in prächtigen Aufzügen bestand.

Es ist eine bekannte Tatsache, daß sich in den Nationaltänzen eine wesentliche Seite des Volkscharakters abspiegelt. Doch meinen wir, daß es wenige solcher Tänze gibt, in denen, wie bei der Polonaise, bei solcher Einfachheit der Umrisse, die Triebkräfte, die sie ins Leben riefen, in ihrer Gesamtheit so vollständig zum Ausdruck kommen und sich zugleich so mannigfaltig in den einzelnen Episoden verraten, welche innerhalb des allgemeinen Rahmens der Improvisation eines jeden vorbehalten sind. Seit diese Episoden verschwanden, seit der Sinn dafür abhanden gekommen und man nicht mehr die Phantasie bei Gestaltung dieser kurzen Intermezzi walten läßt, sondern sich damit begnügt, die übliche Promenade durch den Salon maschinenmäßig auszuführen, blieb nur noch das Skelett des ehemaligen Pompes übrig.

Der ursprüngliche Charakter dieses spezifisch polnischen Tanzes ist heutzutage schwer genug zu erraten, so völlig entartete er nach dem Zeugnis derer, die ihn noch zu Anfang vorigen Jahrhunderts aufführen sahen. Man begreift, wie abgeblaßt er ihnen erscheinen muß, wenn man bedenkt, daß die Mehrzahl der Nationaltänze ihre ursprüngliche Originalität kaum zu behaupten vermag, nachdem die ihnen angepaßte Tracht außer Brauch gekommen ist. Zumal die Polonaise, die der raschen Bewegungen, der eigentlichen Pas im choreographischen Sinne, der schwierigen und gleichförmigen Stellungen gänzlich entbehrt, der ein mehr ostentativer als verführerischer Charakter inne wohnt, und die als bezeichnende Ausnahme vorzugsweise bestimmt war, die Männer in den Vordergrund treten zu lassen, ihre Schönheit, ihr edles Ansehen, ihre zugleich kriegerische und ritterliche Haltung ins rechte Licht zu setzen. Selbst der Name des Tanzes (Polsky) ist in der Ursprache männlichen Ge-

schlechts. Nur durch ein offenbares Mißverständnis hat man ihn ins weibliche übertragen. Notwendigerweise mußte die Polonaise von ihrer stolzen Selbstgefälligkeit ein gut Teil einbüßen, um sich in eine wenig interessante Rundpromenade umzugestalten, sobald die Tänzer sich des erforderlichen Zubehörs beraubt sahen, vermittels dessen ihr Gebärdenspiel die an sich so einfache, heutigen Tages entschieden monoton gewordene Form zu beleben vermochte.

Hören wir einige der Polonaisen Chopins, so glauben wir den gewichtigen Schritt kühner Männer zu vernehmen. Zuweilen meint man prächtige Gruppen, wie Paul Veronese sie gemalt, vorüberschreiten zu sehen. Die Einbildungskraft bekleidet sie mit der reichen Tracht vergangener Jahrhunderte: schwerem Goldbrokat, venetianischem Samt, Atlasdamast, weichen Zobelpelzen, die Ärmel gefällig über die Schulter zurückgeworfen; damaszierten Säbeln, blendenden Juwelen, arabeskenverzierten Türkisen, blutroter oder goldgelber Fußbekleidung — oder mit züchtigen Busenschleiern, flandrischen Spitzen, rauschenden Schleppen, wallenden Federn, edelsteingeschmücktem Kopfputz, kleinen mit Bernstein gestickten Schuhen, Handschuhen, die nach den Wohlgerüchen des Serails duften. Diese Gruppen lösen sich los vom farblosen Hintergrund entschwundener Zeiten, umgeben von köstlichen persischen Teppichen, von Smyrnaer Perlmutter-Möbeln, von konstantinopolitanischen Goldschmied-Arbeiten, von all der prunkvollen Verschwendung jener Magnaten, die mit kostbaren Silberbechern den Tokayer aus künstlichen Fontainen schöpften, die beim Einzug in fremde Städte ihre arabischen Renner mit Silber beschlugen, damit, wenn sie die Hufeisen längs des Weges verloren, sie ihre fürstliche Freigebigkeit den erstaunten Völkern bezeugten. Verächtlich blickten die Stolzesten unter ihnen auf die andern herab, und ihre Wappenschilder zierten sie mit der gleichen Krone, die, traf sie die Wahl, zu einer königlichen werden konnte. Sie führten sie nur als Zeichen ihrer glorreichen Gleichberechtigung über ihrem Wappen, das sie das „Familienjuwel“ nannten; denn die Ehre jedes einzelnen Gliedes war für die Unbeflecktheit desselben verantwortlich. Auch hatte — eine in ihrer Art einzige Eigentümlichkeit der polnischen Wappen — jedes seinen



Namen, der sich gewöhnlich auf irgend welchen anekdotischen Ursprung zurückführen ließ und den andere ähnliche, ja selbst gleiche, aber einem andern Geschlecht angehörige Wappen anzunehmen nicht das Recht hatten.

Von der Mannigfaltigkeit der Nüancen und der ausdrucksvollen Mimik, welche der mehr gespielten als getanzten Polonaise einst eigen waren, könnte man sich ohne die Berichte und lebendigen Beispiele einiger Greise, die bis auf diesen Tag die alte Nationaltracht tragen, keine Vorstellung machen. Der ehemalige Kontusz war eine Art Kaftan, der bis zu den Knieen verkürzt ist. Er erinnert an das Kleid der Orientalen, wie es durch die Gewohnheiten eines tätigen, der fatalistischen Entsagung abgewandten Lebens seine veränderte Gestalt erhielt. Bei feierlichen Gelegenheiten von ebenso reichem Stoff als blendender Farbe, ließen seine offenen Ärmel das darunter getragene Gewand, den Żupan, hervorsehen. Derselbe bestand aus einfarbigem Atlas, wenn der Kontusz gemustert, aus geblumtem oder durchwirktem Stoff, wenn jener einfarbig war. Oft mit kostbarem Pelz, dem Lieblingsluxus jener Zeit, garniert, verdankte letzterer einen Teil seiner Originalität dem Umstand, daß er zu einer häufigen, der Grazie und Koketterie dienenden Gebärde Anlaß bot. Warf man nämlich die Scheinärmel hinter sich zurück, so konnte man die mehr oder weniger glückliche, zuweilen symbolische Zusammenstellung der beiden Farben besser enthüllen, aus denen die Toilette des Tages bestand.

Wer niemals diese ebenso glänzende als prunkvolle Tracht getragen, vermag sich kaum die Haltung, das gemessene Verbeugen und rasche Wiederaufrichten, alle die Feinheiten des stummen Mienenspiels zu vergegenwärtigen, wie sie den Ahnen der Polen geläufig waren, während sie in der Polonaise wie bei einer militärischen Parade defilierten; wobei auch ihre Hände nie müssig blieben, sei es, daß sie ihre langen Schnurrbärte strichen oder mit dem Griff ihres Säbels spielten. Beides war ein wesentlicher Bestandteil ihrer Tracht, ein Gegenstand der Eitelkeit für jedes Alter, mochte der Bart nun blond oder weiß, der Säbel noch unberührt und verheißungsvoll, oder bereits schartig und vom Blute

der Schlachten gerötet sein. Karfunkel, Hyazinthe und Saphire schimmerten oft an der vom Gürtel herabhängenden Waffe. Dieser Gürtel aus befranstem Kachemir oder golddurchwirkter Seide oder Silberschuppen, von Spangen mit dem Bildnis der Jungfrau, des Königs oder dem Nationalwappen geschlossen, hob die fast immer ein wenig korpulente Taille. Den Effekt der seltensten Edelsteine aber übertraf oft eine Narbe, die der Bart verhüllte, ohne sie ganz zu verbergen. Die Pracht der Stoffe, der Juwelen, der lebhaften Farben wurde von den Männern nicht weniger weit getrieben als von den Frauen. Wie in der Tracht der Ungarn[1]) fanden sich die kostbaren Steine auf den Knöpfen des Kontusz und Żupan, den Hals-Agraffen, den zur Gala gehörenden Ringen, den Reiherfedern der Baretts, die in allen Farben prangten, unter denen das Amarant, das dem weißen Adler Polens, und das Dunkelblau, das dem Pogoń, dem litauischen Reiter[2]) als Wappengrund diente, vorherrschten. Das Barett, in dessen Samtfalten sich diamantene Schnallen versteckten, während der Polonaise zu halten, es mit einem eigentümlich pikanten Gebärdenspiel in die Hand zu nehmen und zu schwenken, war eine besondere Kunst, die vorzugsweise bei dem Kavalier des ersten Paares, der als Vordermann der ganzen Tanzreihe die Losung erteilte, zur Geltung kam.

Mit diesem Tanz eröffnete der Herr des Hauses jeden Ball, nicht mit der jüngsten, noch der schönsten, sondern mit der geehrtesten, oft der bejahrtesten der anwesenden Frauen. Hatte man doch nicht allein die Jugend zur Phalanx herbeigerufen, deren Bewegungen das Fest einleiten sollten, und wollte man doch als erstes Vergnügen eine Revue der versammelten Gesellschaft in ihrem ganzen Glanze darbieten. Dem Hausherrn zunächst folgten die angesehensten Männer, welche teils die von ihnen Bevorzugten, teils die Einflußreichsten

1) In England erinnert man sich noch der ungarischen Nationaltracht, die Fürst Nikolaus Esterhazy bei der Krönung Georgs IV. trug und deren Wert auf einige Millionen Gulden geschätzt wurde.

2) Als die Mörder des heiligen Stanislaus, Bischofs von Krakau, verurteilt wurden, verbot man ihren Nachkommen, durch mehrere Generationen hindurch in ihrer Kleidung das Amarant, die polnische Nationalfarbe, zu tragen.



wählten. Der Wirt hatte eine minder leichte Aufgabe zu erfüllen als heutigen Tages. Es lag ihm ob, die gesamte Tänzerschar in tausend kapriziösen Verschlingungen durch sämtliche Räume hindurchzuleiten, in denen die übrigen später hinzukommenden Gäste sich beeilten an dem glänzenden Zuge teilzunehmen. Man wußte es ihm Dank, wenn er bis zu den entferntesten Galerien, bis zu den von erleuchteten Bosketts begrenzten Blumenbeeten des Gartens vordrang, wo nur ein leises Echo der Musik noch das Ohr erreichte. Mit verdoppelter Stimme empfingen ihn dann bei seiner Rückkehr in den Hauptsaal die Fanfaren. Indessen solchergestalt fortwährend die Zuschauer wechselten, die, in Reihe und Glied aufgestellt, seinen Zug unablässig beobachteten — denn diejenigen, welche nicht zu demselben gehörten, folgten ihm unverwandten Blickes, wie der Bahn eines strahlenden Kometen — versäumte der Hausherr, der Führer des ersten Paares, nicht, seiner Haltung und seinem Ansehen die mit Mutwillen vermischte Würde zu geben, die die Frauen zu bewundern, die Männer zu beneiden pflegen. Eitel und lustig zugleich, hätte er gegen seine Gäste etwas zu versäumen geglaubt, wenn er nicht mit einer gewissen spöttischen Naivetät den Stolz zur Schau getragen hätte, mit dem es ihn erfüllte, so berühmte Freunde, so angesehene Genossen bei sich zu sehen, die alle sich beeilten ihn zu besuchen und sich zur Ehre seines Hauses reich zu schmücken.

Von ihm geführt, genoß man während dieser ersten Wanderung bei unvermuteten Wendungen den Anblick allerlei architektonischer oder dekorativer Überraschungen, deren Ornamente, Transparente, verschlungene Schrift- und Namenszüge den Vergnügungen des Tages angepaßt waren. Enthielten diese irgend eine Gelegenheitsanspielung, irgend eine Huldigung, die den „Tapfersten“ oder die „Schönste“ feierte, so machte der Schloßherr damit die Honneurs in liebenswürdigster Weise. Je mehr Unerwartetes diese kleinen Exkursionen darboten, je mehr Phantasie und glückliche Erfindung sie bekundeten, um so lebhafter wurde der Beifall des jugendlichen Teils der Gesellschaft, um so lauter klangen Jubelrufe und Gelächter an das Ohr des Anführers, welcher damit an Ansehen gewann und

ein bevorzugter und gesuchter Partner wurde. Hatte er bereits ein gewisses Alter erreicht, so empfing er häufig bei der Rückkehr von derlei Entdeckungszügen Deputationen von jungen Mädchen, die ihm in aller Namen Dank und Beifall aussprachen. Ihre Erzählungen gaben der Neugier der Gäste neue Nahrung und erhöhten die Lebhaftigkeit der Teilnahme an den nächstfolgenden Polonaisen.

Es war in diesem Land aristokratischer Demokratie, stürmischer Wahlen keineswegs gleichgültig, die Bewunderung des Tribünen-Publikums des Ballsaals zu gewinnen. Dort stellten sich die zahlreichen Untergebenen der großen Herrenhäuser auf, die alle von Adel, oft selbst von älterem als ihre Herren, aber nur zu arm waren, um Kastellan oder Wojewode, Kanzler oder Hetman, Hof- oder Staatsmann zu werden. Diejenigen unter ihnen, die an ihrem eigenen Herd blieben, riefen, kehrten sie vom Felde in ihre hüttenähnlichen Häuser zurück, voll Stolz aus: „Jeder Edle hinter seiner Hecke ist ebenbürtig seinem Palatin!“ Szlachcić na zagrodzie, równien wojewodzie. Viele dagegen zogen es vor, dem Glücke nachzujagen und sich selbst oder ihre Familie, Söhne, Schwestern, Töchter bei den reichen Herren und ihren Frauen in Dienst zu geben. Nur der Mangel an festlichem Putz, ihr freiwilliges Verzichten schlossen sie bei großen Festtagen von dem Vorrecht aus, sich dem Tanze zu einen. Die Herren vom Hause verschmähten es nicht vor ihnen zu prunken, wenn sie die bunte, regenbogenfarbige Pracht des Zuges vorüberführten an ihren begierigen Blicken, aus denen neben der Bewunderung zuweilen auch der Neid hindurch sah, ob auch hinter schmeichlerischem Beifall und dem äußeren Schein der Ehrerbietung und Anhänglichkeit verborgen.

Den schillernden Ringen einer langen Schlange gleich, entfaltete die lachende Gesellschaft, die über die Parketts dahinglitt, bald ihre ganze Ausdehnung, bald zog sie sich zusammen, um in ihren Windungen das mannigfaltigste Farbenspiel schimmern zu lassen. Dazu rauschten in dumpfem Getön die goldenen Ketten, die Schleppsäbel, die schweren perlengestickten, diamantenbesäeten, mit Schleifen und Bändern besetzten Damaststoffe, der alle Augen auf sich lenkende Flittertand. Von weitem schon kündigte sich das Gemurmel der



Stimmen an, dem Wogengebraus eines bewegten Stromes nicht unähnlich.

Der Geist der Gastfreundschaft, der in Polen eben so sehr von dem durch die Zivilisation entwickelten Feingefühl als von der Einfachheit der angestammten, wohlanständigen Sitten hervorgerufen schien, mußte er nicht auch in den Einzelheiten ihres Tanzes par excellence eine Stelle finden? Nachdem der Wirt seinen Gästen die gebührende Ehre erwiesen, indem er mit der edelsten, gefeiertsten, hervorragendsten der anwesenden Frauen das Fest eröffnete, hatte jeder seiner Gäste das Recht, in seine Stelle bei seiner Dame einzutreten und sich somit an die Spitze des Zuges zu stellen. Vorerst in die Hände klatschend, um diesen einen Augenblick anzuhalten, verneigte er sich vor der, welche er vor sich hatte, und ersuchte sie, ihn anzunehmen, während der, dem er sie entführte, das Gleiche bei dem nächstkommenden Paare tat, ein Beispiel, dem alle folgten. So wechselten die Frauen ihre Tänzer so oft, als ein neuer von der ersten derselben die Ehre erbat, sie zu führen; sie blieben indes in der gleichen Reihenfolge, wogegen die Männer sich beständig ablösten, so daß es vorkam, daß der, welcher den Tanz begonnen hatte, sich gegen Ende desselben als der letzte, wenn nicht völlig ausgeschlossen fand.

Der Kavalier, der sich an die Spitze der Kolonne stellte, bemühte sich, seinen Vorgänger durch ungewöhnliche Kombinationen und Verschlingungen noch zu überbieten, die, wenn auf einen einzigen Saal beschränkt, sich durch Zeichnung graziöser Arabesken und sogar Namenszeichen hervortun konnten. Er bezeugte seine Kunst und sein Anrecht auf die erwählte Rolle, indem er die kompliziertesten, anscheinend unentwirrbarsten Touren ersann, dieselben aber mit so viel Genauigkeit und Sicherheit durchführte, daß das lebendige Band, das sich nach allen Richtungen hin verschlang und kreuzte, doch nie zerriß, daß keine Verwirrung, kein Anstoß dabei vorkam. Den Frauen und denen, die nur die Bewegung der Übrigen fortzusetzen brauchten, war es jedoch keineswegs gestattet, dabei nachlässig über das Parkett zu schlendern. Ihr Schritt mußte vielmehr ein rhythmischer, wogender sein, er mußte dem ganzen

Körper ein harmonisches Gleichgewicht aufprägen. Nicht in Hast und Eile schritt man vor oder wechselte den Platz; man hütete sich, in der Bewegung einem scheinbaren Zwange zu folgen. Wie die Schwäne abwärts der Flut glitt man dahin, als ob unsichtbare Wogen die schmiegsamen Gestalten trügen.

Bald bot der Herr seiner Dame die eine, bald die andere Hand, bisweilen streifte er nur die Spitzen ihrer Finger, um sie dann wieder fest zu umfassen; jetzt war er ihr zur Linken, dann zur Rechten, ohne sie zu verlassen, und diese Bewegungen durchliefen, von jedem Paare nachgeahmt, wie ein Fieberschauer die volle Ausdehnung der gigantischen Schlange. Während dieser kurzen Minute hörte man das Gespräch verstummen, die Stiefelabsätze, den Takt bezeichnend, aufstoßen, die Seide knistern, die Ketten, wie sacht berührte Glöckchen, klingen. Darauf ward das unterbrochene Geplauder wieder laut, die leichten und schweren Schritte begannen von neuem, Armbänder und Ringe stießen klirrend aneinander, die Fächer streiften die Blumen, das heitere Gelächter setzte sich wieder fort und der Widerhall der Musik verschlang alles Geflüster. Obwohl durch die mannigfaltigen Manöver, die er ersinnen oder nachahmen mußte, scheinbar gänzlich in Anspruch genommen, fand der Tänzer doch noch Zeit, sich zu seiner Dame zu neigen und, jeden günstigen Augenblick nützend, ihr, war sie jung, ein süßes Wort, war sie es nicht mehr, eine vertrauliche Mitteilung, eine Bitte oder interessante Neuigkeit ins Ohr zu flüstern. Stolz sich wieder aufrichtend, ließ er dann das Gold seiner Sporen, den Stahl seiner Waffe klirren, liebkoste seinen Schnurrbart und wußte seinen ganzen Gebärden einen Ausdruck zu geben, der seine Dame nötigte, ihm durch eine geist- und verständnisvolle Haltung zu entsprechen.

So war es keine banale sinnlose Promenade, die man ausführte, sondern eher ein Defilé, in dem die gesamte Gesellschaft sich pfauengleich daran ergötzte, daß sie sich zu ihrer eigenen Bewunderung so schön, so vornehm, so prunkreich und höflich sah. Es war eine beständige Inszenesetzung ihres Glanzes und ihrer Berühmtheiten.



Bischöfe, hohe Prälaten und Geistliche[1]), Männer, die im Feldlager oder im Kampfspiel der Beredsamkeit ergraut waren, Krieger, die öfter den Küraß als das Friedenskleid getragen, Großwürdenträger des Staats, bejahrte Senatoren, streitbare Palatine, ehrgeizige Kastellane waren die begehrtesten Tänzer, um welche die Jüngsten, Glänzendsten, Ausgelassensten sich stritten; denn bei solch ephemerem Band behaupteten Ehren und Würden vor der Jugend, ja selbst oft vor der Liebe den Vorrang. Aus dem, was uns jene Alten, die den Żupan und Kontusz niemals ablegten, und die, wie ihre Voreltern, das Haupthaar bis zu den Schläfen geschoren trugen, über die in Vergessenheit geratenen Evolutionen und verschwundenen Intermezzi dieses majestätischen Tanzes berichteten, lernten wir verstehen, welch lebhafter Instinkt für Repräsentation diesem selbstbewußten Volke angeboren war, wie sehr ihm letztere zum Bedürfnis wurde und wie es, dank der ihm von Natur verliehenen Grazie, diese prunksüchtige Neigung durch edle Empfindungen und feine Intentionen poetisch verklärte.

Während unseres Aufenthaltes im Vaterlande Chopins, dessen Andenken uns, wie ein unsere Teilnahme beständig anregender Führer, geleitete, war es uns vergönnt, einigen dieser traditionellen historischen Persönlichkeiten zu begegnen, die wie allerwärts von Tag zu Tag seltner werden, da die europäische Zivilisation, wenn sie nicht den Nationalcharakter von Grund aus verändert, mindestens die Rauheiten seiner Außenseiten verwischt und abfeilt. Wir hatten das Glück, einigen dieser Männer näher zu treten, denen ein über-

1) Ehemals beteiligten sich die Primaten, die Bischöfe, die Prälaten an der Polonaise und nahmen darin während der ersten Touren den obersten Rang ein. Die Schicklichkeit gestattete nicht, daß man sie ablöste und ihnen ihre Dame entführte; man erwartete daher, daß sie, nachdem sie die Tour durch den Saal beendet, dieselbe an ihren Platz zurückgeleiteten, bevor sie sich von ihr trennten. Die Würdenträger der Kirche blieben dann einfache Zuschauer, indes sich die Promenade vor ihren Augen fortsetzte. In neuerer Zeit, wo die diesen Sitten ganz besonders eigene Feinheit der Lebensart unter dem Einfluß der lebendigeren sozialen Berührung mit andern Völkern verschwand, wo dem Klerus in allen Ländern eine größere Zurückgezogenheit auferlegt ward, enthalten sich die geistlichen Herren der Teilnahme an dem Nationaltanz, ja selbst des Erscheinens auf Bällen, die mit diesem eröffnet zu werden pflegten.

legener, gebildeter, durch ein tatenreiches Leben geübter Verstand zu eigen war, deren Horizont aber sich nicht über die Grenzen ihres Landes, ihrer Gesellschaft, ihrer Literatur, ihrer Traditionen hinaus erstreckte. Während unserer durch einen Dolmetscher mit ihnen vermittelten Unterhaltung hat uns ihre Art, über Wesen und Formen neuerer Sitten zu urteilen, einen Einblick in die vergangene Zeit und das, was ihre Größe, ihren Reiz und ihre Schwäche bedingte, eröffnet. Interessant ist es, diese unnachahmliche Originalität eines völlig exklusiven Gesichtspunktes zu betrachten. Schwächt sie auch nach vielen Richtungen hin den Wert der Meinung ab, so verleiht sie dem Geiste doch eine eigentümliche Kraft, einen verschärften Sinn in betreff ihm teurer Interessen, eine Energie, die nichts von ihrem Ziele abzulenken vermag, da alles, was außerhalb desselben liegt, ihr fremd bleibt. Nur die, welche eine solche Originalität bewahrten, können wie ein treuer Spiegel das genaue Bild der Vergangenheit vergegenwärtigen, indem sie ihr richtiges Licht, ihr Kolorit, ihren malerischen Rahmen festhalten. Sie allein spiegeln gleichzeitig mit dem Ritual der verschwindenden Gebräuche auch den Geist wider, der diese einst ins Leben rief.

Chopin war zu spät geboren und hatte zu früh den heimischen Boden verlassen, um eine solche Exklusivität des Gesichtspunktes zu besitzen; doch hatte er zahlreiche Beispiele derselben gekannt, und durch die Erinnerungen seiner Kindheit nicht minder als durch die Geschichte und Poesie seines Vaterlands fand er vermittels Induktion das Geheimnis seiner alten Zauber, so daß er sie der Vergessenheit entreißen und in seinen Gesängen mit ewiger Jugend schmücken konnte. Wie aber jeder Dichter von denen besser verstanden und gewürdigt wird, welche die Stätten, die ihn begeisterten, durchwanderten und daselbst den Spuren seiner Visionen nachgingen, wie Pindar und Ossian von denen tiefer begriffen werden, welche die sonnendurchleuchteten Reste des Parthenon, die nebelumschleierten Landschaften Schottlands besuchten, so offenbaren sich die begeisterten Eingebungen Chopins nur denjenigen völlig, die sein Vaterland kennen und den Schatten wahrgenommen haben, den verflossene Jahrhunderte daselbst zurückgelassen, den Schatten einstigen Ruhmes,



der, wie ein ruhelos Gespenst, umgeht auf seinem väterlichen Erbe. Wenn man es am wenigsten erwartet, erscheint er, um die Herzen mit Schreck und Betrübnis zu erfüllen, und verbreitet, so oft er in den Sagen und Erinnerungen der Vorzeit auftaucht, Grausen, wie die schöne Jungfrau Mara, die, totenbleich und von roter Schärpe umgürtet, den Landleuten der Ukraine erscheint und mit einem Blutfleck die Türen der Dörfer zeichnet, die der Zerstörung anheimfallen.

Sicherlich hätten wir Anstand genommen, nach den schönen Versen, die Mickiewicz der Polonaise gewidmet, und der bewundernswürdigen Schilderung, die er im letzten Gesang des Pan Tadeusz von ihr entworfen, von diesem Tanze zu reden, fände sich jene Episode nicht in einem Werke verschlossen, das bis jetzt unübersetzt geblieben und nur den Landsleuten des Dichters bekannt geworden ist[1]). Es müßte ein Wagnis erscheinen, selbst unter veränderter Form einen Gegenstand zu behandeln, dem ein solcher Pinsel bereits in diesem epischen Roman Gestalt und Farbe lieh. Sind daselbst doch Schönheiten erhabenster Art in einer Landschaft eingerahmt, wie sie Ruysdael malte, als er zwischen Gewitterwolken hindurch einen Sonnenstrahl auf eine vom Blitz zerschmetterte Birke fallen ließ, deren klaffende Wunde die weiße Rinde mit Blut zu röten scheint. Ohne Zweifel ließ Chopin sich vielfach durch Pan Tadeusz inspirieren, der einer Stimmungsmalerei, wie Chopin sie liebte, mannigfaltige Anregung bot. Die Handlung spielt zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, zu einer Zeit, wo man noch vielen, welche die Empfindungsweise und die feierlichen Manieren der alten Polen bewahrten, neben andern moderneren Typen begegnete, die unter der Napoleonischen Herrschaft einer feurigen aber flüchtigen Leidenschaft huldigten; zwischen zwei Feldzügen flammte sie auf, um während des dritten, nach französischer Art, zu erlöschen. Öfters noch gewahrte man während der in Rede stehenden Epoche den Gegensatz,

1) Inzwischen ist 1882 (2. Auflage im Jahre 1898) eine deutsche Übersetzung des Pan Tadeusz von Siegfried Lipiner im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen. [Anmerkung d. Übers.]

den die an der Sonne des Südens gebräunten und nach fabelhaften Siegen etwas großsprecherisch gewordenen Krieger zu den gemessenen und stolzen Männern der alten Schule bildeten, die unter dem Einfluß konventioneller Rücksichten, welche die vornehme Gesellschaft aller Länder beherrschen und modeln, gegenwärtig ganz verschwinden.

In dem Maße als jene, die das nationale Gepräge noch aufrecht erhielten, seltener wurden, verlor sich der Geschmack an Schilderung der ehemaligen Sitten, der einstigen Empfindungs-, Handlungs-, Sprech- und Lebensweise. Doch würde man dies mit Unrecht als Gleichgültigkeit deuten. Dieses Zurückdrängen oder Verblassen noch frischer, aber schmerzlicher Erinnerungen gemahnt an den Jammer der Mutter, die nichts von alledem, was einem ihr durch den Tod entrissenen Kinde einst angehörte, — nicht einmal ein Kleid, oder ein Juwel — mehr zu betrachten imstande ist. Heutigen Tages begegnen die Romane von Czaykowski — diesem podolischen Walter Scott, den die Literaturkundigen, der Bedeutung und dem nationalen Charakter seines Talentes wie der Menge der von ihm behandelten Themen nach, dem fruchtbaren schottischen Schriftsteller fast an die Seite stellen —: Owruczanin, Wernyhora, Powiesci Kozackie, nicht mehr vielen Leserinnen und Lesern. Nicht mehr zu Tränen gerührt werden sie durch Landschaftsschilderungen, deren tiefempfundene Poesie an leuchtender Frische nichts einbüßt neben den köstlichsten Bildern der berühmtesten Maler, von Hobbema bis zu Dupré, von Berghem bis zu Morgenstern. Wenn aber der Tag der Auferstehung kommt, wenn der geliebte Tote sein Leichentuch abwirft, wenn das Leben den Tod besiegt, dann wird man alsbald die ganze begrabene, aber nicht vergessene Vergangenheit schauen und widergestrahlt sehen in Herzen und Phantasie, durch die Feder der Dichter und Musiker, wie sie schon der Pinsel der Maler widerstrahlte!

Die ursprüngliche Polonaisen-Musik, von der uns keine Probe erhalten blieb, die über ein Jahrhundert zurückreicht, hat für die Kunst nur geringen Wert. Die Kompositionen, die keinen Autornamen tragen, deren Entstehungszeit uns jedoch die Namen der Helden verraten, zu deren Verherrlichung sie ein günstiges Geschick



berufen, sind der Mehrzahl nach ernst und anmutig. Die sogenannte Kosciuszko-Polonaise ist hiervon das verbreitetste Beispiel. Sie ist so eng verknüpft mit dem Gedächtnis ihrer Epoche, daß es Frauen gab, die sie nicht hören konnten, ohne, um der wachgerufenen Erinnerungen willen, in Schluchzen auszubrechen. Die Fürstin F. L., die von Kosciuszko einst geliebt wurde, war in ihren letzten Tagen, als das Alter schon alle ihre Sinne geschwächt hatte, nur noch für den Eindruck dieser Akkorde empfänglich, die ihre zitternden Hände auf dem Klavier fanden, obgleich ihre Augen nicht mehr die Tasten zu unterscheiden vermochten. Einige andere jener Zeit entstammende Tanzweisen sind von so traurigem Charakter, daß man sie für eine Leichenmusik zu halten versucht wäre.

Die Polonaisen des Fürsten Oginski[1]), letzten Großschatzmeisters des Großherzogtums von Litauen, die zunächst folgten und dem düsteren Gepräge jener noch einen schmachtenden Zug beimischten, erlangten bald eine große Popularität. Die dunkle Färbung jener früheren teilend, sänftigen sie dieselbe durch einen naiv zärtlichen und melancholischen Reiz. Rhythmus und Modulation werden ruhiger, wie wenn ein Festzug, dessen bunte Lust man eben vernahm, sich stillschweigend sammelt, kommt er an Gräbern vorüber, in deren Nachbarschaft Hochmut und Lachen verstummen. Die Liebe allein überlebt den Tod; sie irrt umher an Grabeshügeln und wiederholt, was der irische Barde den Lüften seiner Insel ablauschte:

> Love born of sorrow, like sorrow, is true!
> [Liebe, die der Schmerz gebar, ist, dem Schmerze gleich, auch wahr!]

In den bekannten Motiven Oginskis glaubt man ein Distichon verwandten Sinnes zu hören, wie es zwischen dem Odem zweier Liebenden schwebt, oder sich erraten läßt aus tränenerfüllten Augen.

Später weichen die Gräber zurück; nur von weitem noch erblickt man sie. Leben und Lebensmut fordern wieder ihr Recht,

1) Eine derselben in F-Dur ist besonders berühmt geworden. Sie wurde mit einem Titelbild veröffentlicht, das den Autor darstellt, wie er sich mit einem Pistolenschuß das Gehirn zerschmettert — ein romantischer Kommentar, den man lange Zeit mit Unrecht für eine wirkliche Tatsache nahm.

die schmerzensvollen Eindrücke verwandeln sich in Erinnerungen und kehren nur noch als Echo wieder. Keine Schatten mehr ruft die Phantasie herbei; leise gleitet sie dahin, als möchte sie die Toten nicht wecken in ihrem Schlummer. Schon in Lipinskis Polonaisen fühlt man das Herz freudig, sorglos schlagen ... so, wie es vor der Niederlage schlug! Die Melodie entfaltet sich mehr und mehr, sie verbreitet einen Duft von Jugend und Lenzesglück, sie blüht auf in einem ausdrucksvollen, zuweilen träumerischen Gesang. Sie ist nicht mehr bestimmt, die Schritte hoher und ernster Persönlichkeiten zu regeln, die nur noch wenig Anteil an den Tänzen nehmen, für welche diese Musik geschrieben ward; sie spricht nur mehr zu den jungen Herzen, um ihnen poetische Vorstellungen und Träume zuzuflüstern. Sie wendet sich an eine romantische, lebendige, mehr auf Lust als auf Pomp bedachte Einbildungskraft. Mayseder folgte, durch kein nationales Band zurückgehalten, dieser Bahn; er gelangte am Ende zur mutwilligen Koketterie, zur reizvollsten Konzertmusik. Seine Nachahmer überfluteten uns mit Musikstücken, die sie Polonaisen nannten, deren Charakter jedoch ihren Namen nirgend rechtfertigt.

Da gab ein Mann von Genie ihr mit einem Mal ihren ritterlichen Glanz zurück. Weber machte die Polonaise zur Dithyrambe, in der sich ihre ganze verschwundene Herrlichkeit wiederfand und zu blendender Entfaltung kam. Um die Vergangenheit in einer Formel widerzustrahlen, deren Sinn sich so wesentlich verändert hatte, vereinigte er die verschiedenen Hilfsmittel seiner Kunst. Nicht die alte Musik wollte er aufs neue ins Leben rufen, sondern das alte Polen, so wie es einst gewesen war, widerspiegeln in seiner Musik. Er betont den Rhythmus, behandelt die Melodie mehr rezitierend und verleiht ihr vermittelst der Modulation eine verschwenderische Farbenpracht, welche der Gegenstand nicht allein zuläßt, sondern gebieterisch heischt. Mit Leben, Wärme, Leidenschaft erfüllt er die Polonaise, ohne sie der stolzen Art, der zeremoniösen Würde, der zugleich natürlichen und gemachten Majestät zu berauben, die von ihrem Wesen unzertrennlich scheinen. Die Kadenzen sind durch Akkorde markiert, die an das Geklirr von Säbeln erinnern. Das



Murmeln der Stimmen läßt statt lauer Liebesgespräche Baßtöne hören, so voll und tief, wie sie der Brust entströmen, die zu befehlen gewohnt ist. Ihnen antwortet das entfernte Wiehern der edlen Steppenrosse, die, ungeduldig tänzelnd, sich mit klugen und feurigen Augen umsehen und mit Grazie die von Türkisen oder Rubinen besetzten Schabracken tragen, mit denen die vornehmen polnischen Herren sie bedeckten[1]). Kannte Weber das Polen von ehemals? Beschwor er ein schon geschautes Bild herauf, um dessen Gruppierung zu entlehnen? Müßige Fragen! Sieht das Genie nicht mit den Augen des Hellsehenden, und offenbart die Poesie ihm nicht, was zu ihrem Bereiche gehört?

Sobald Webers feurige und nervöse Einbildungskraft sich auf einen Gegenstand warf, gewann sie ihm seinen ganzen poetischen Gehalt ab. Sie bemächtigte sich seiner in so unumschränkter Weise, daß es schwierig war, sich nach ihm dem gleichen Thema mit der Hoffnung auf ähnliche Erfolge zuzuwenden. Und dennoch, was Wunder! übertraf ihn Chopin gleicherweise durch die Menge und

---

1) Im Hausschatze der Fürsten Radziwill im Ordinat von Nieswirz sah man zu ihrer Glanzzeit zwölf mit Edelsteinen besetzte Roßdecken, deren jede von anderer Farbe war. Auch zeigte man dort die zwölf Apostel in Lebensgröße, von massivem Silber ausgeführt. Dieser Luxus setzt nicht in Erstaunen, wenn man bedenkt, daß diese Familie, vom letzten Pontifex Litauens abstammend (dem bei seiner Bekehrung zum Christentum sämtliche Wälder und Fluren, welche dem Kultus der heidnischen Gottheiten geweiht gewesen waren, zum Eigentum gegeben wurden), noch gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts 800000 Leibeigene besaß, obgleich ihre Reichtümer sich bereits ansehnlich vermindert hatten. Ein nicht weniger merkwürdiges Stück des in Rede stehenden Schatzes existiert noch in einem Gemälde, das Johannes den Täufer darstellt, von einem Bandstreifen umgeben, der in lateinischen Worten die Inschrift trägt: „Im Namen des Herrn, Johannes, wirst du siegen!“ Es wurde durch Johann Sobieski nach dem unter den Mauern Wiens von ihm erfochtenen Siege im Zelte des Großveziers Kara-Mustapha gefunden und nach seinem Tode von seiner Witwe, Marie d'Arquien, einem Fürsten Radziwill, mit einer eigenhändigen Widmung, welche zugleich seines Ursprungs erwähnt, geschenkt. Die mit dem königlichen Siegel versehene Handschrift befindet sich auf der Rückseite der Leinwand. Dieselbe war 1843 noch in Werki bei Wilna in den Händen des Fürsten Louis Wittgenstein, der die Tochter des Fürsten Dominik Radziwill, die einzige Erbin seiner ungeheueren Güter, geheiratet hatte.

Mannigfaltigkeit seiner Erzeugnisse dieser Gattung wie durch seine leidenschaftlichere Schreibart und seine harmonischen Neuerungen. Seine Polonaisen in A- und As-Dur nähern sich an Schwung und Form der E-Dur Webers. Bei anderen verließ er diese breite Manier, er behandelte dieselbe Aufgabe verschieden. Fragen wir, ob immer mit größerem Glücke? Ein Urteil in derlei Dingen ist bedenklich. Wie wollte man das Recht des Dichters, seinen Stoff auf verschiedene Weise aufzufassen, einschränken? Soll es ihm verwehrt bleiben, trübe und niedergedrückt zu sein selbst inmitten der Lust, vom Schmerz zu singen, nachdem er vom Ruhme sang, das Mißgeschick der Besiegten, Trauernden zu beweinen, nachdem er zuvor dem Glücke Ausdruck geliehen?

Chopins Überlegenheit bezeugt sich fürwahr nicht zum geringsten Teile darin, daß er dieses Thema in allen Beleuchtungen darstellte, deren es fähig ist. In seinem ganzen schimmernden Glanz, wie in seinem ganzen erhabenen Pathos führte er es uns vor. Die von ihm selbst durchlebten Phasen trugen dazu bei, ihm diese Vielseitigkeit der Gesichtspunkte zu eröffnen. Man kann ihre Umwandlung, ihre häufige Verdüsterung in der Reihe seiner Polonaisen nicht beobachten, ohne die Fruchtbarkeit seiner tondichterischen Begeisterung selbst da zu bewundern, wo sie nicht mehr von den Lichtseiten seiner Inspiration getragen und gehoben wird. Nicht immer ließ er den Gesamteindruck der Bilder auf sich wirken, die Phantasie und Erinnerung ihm darboten. Oft auch fühlte er sich, wenn er die Gruppen der glänzenden, sich vor seinen Augen verlierenden Menge betrachtete, von einer vereinzelten Erscheinung angezogen; sie fesselte ihn durch den Zauber ihres Blickes, und es gefiel ihm, dessen geheimnisvolle Enthüllungen zu erraten. Nur für sie allein erklangen dann seine Weisen.

Zu seinen energievollsten Schöpfungen kann man die große Fis-Moll-Polonaise zählen. Ihr findet sich eine Mazurka eingefügt; eine Neuerung, die zu einer geistreichen Tanz-Caprice führen konnte, hätte er die frivole Mode nicht gleichsam dadurch erschreckt, daß er sie in so finster bizarrer Weise in dieses phantastische Tonbild verwebte. Man könnte es der Erzählung eines Traumes nach



schlafloser Nacht, bei den ersten Strahlen einer trüben grauen Winter-Morgendämmerung vergleichen, einem Traumgedicht, wo Eindrücke und Gegenstände mit seltsamer Zusammenhanglosigkeit und fremdartigen Übergängen einander folgen, gleich denen, die Byron schildert:

> Die Träume, die vom Schlaf gebornen, haben Odem
> Und Leid und Tränen und der Freude Antlitz;
> Schwer lasten sie noch auf dem wachen Geist ...
> Und Boten gleichen sie der Ewigkeit[1]). (Ein Traum.)

Das Hauptmotiv ist stürmisch, unheildrohend, wie die Stunde, die einem ausbrechenden Orkan vorangeht. Das Ohr glaubt erbitterte Ausrufe zu vernehmen, eine trotzige Herausforderung aller Elemente. Die Wiederkehr des Grundtons beim Beginn jedes Taktes mahnt an immer sich wiederholende Kanonendonner, die aus fernem Schlachtgetümmel zu uns herüberklingen. Im Gefolge dieser Note entwickeln sich Takt für Takt wundersame Akkorde. Wir kennen in den Werken der größten Meister nichts, was der ergreifenden Wirkung dieser Stelle gleichkäme, die eine ländliche Szene, eine Mazurka idyllischen Stils, welche den Duft der Menthe und des Majorans auszuhauchen scheint, jäh unterbricht. Aber weit entfernt, die Erinnerung an die tief unglückliche Empfindung zu verwischen, die uns zuvor ergriff, erhöht sie vielmehr durch ihren bitter ironischen Kontrast die peinliche Erregung des Hörers. So fühlt er sich fast erleichtert, wenn das erste Motiv und mit ihm das imposante und traurige Schauspiel eines verhängnisvollen Kampfes wiederkehrt, da er sich mindestens von dem störenden Gegensatz eines naiven und ruhmlosen Glückes befreit sieht. Wie ein Traum verklingt diese Improvisation ohne andern Schluß als ein schwermütiges Erzittern, das die Seele unter der Herrschaft dunkler Trostlosigkeit zurückläßt.

---

1) "Dreams in their development have breath,
And tears, and tortures, and the touch of joy;
They have a weight upon our waking thoughts,
. . . . . .
And look like heralds of eternity."
(A Dream.)

In der Polonaise-Phantasie, die schon der letzten Periode Chopins und den Werken angehört, in denen eine fieberhafte Unruhe das Übergewicht gewinnt, findet man keine Spur von kühnen, lichtvollen Bildern. Man vernimmt nicht mehr den heiteren Schritt einer sieggewohnten Reiterschar, nicht mehr Gesänge, die keine Ahnung einer möglichen Niederlage aufkommen lassen, nicht mehr Worte, welche die Kühnheit bekunden, die dem Sieger wohl ansteht. Elegische Traurigkeit herrscht darin vor, nur unterbrochen von ungestümen Bewegungen, von bangem Erzittern, wie die es empfinden, die, von einem Überfall überrascht, auf allen Seiten eingeschlossen, keinen Hoffnungsschein anbrechen sehen am weiten Horizonte und denen die Verzweiflung zu Kopfe gestiegen ist, wie ein übervoller Zug cyprischen Weines, der zu einer fast an Wahnsinn grenzenden Erregtheit führt.

Es sind dies Bilder, die der Kunst wenig günstig sind, wie die Schilderung aller extremen Momente, der Agonie, wo die Muskeln jede Spannkraft verlieren und die Nerven, nicht mehr Werkzeuge des Willens, den Menschen zur passiven Beute des Schmerzes werden lassen. Ein beklagenswerter Anblick fürwahr, den der Künstler nur mit äußerster Vorsicht aufnehmen sollte in sein Bereich!





## III.

Die Mazurken Chopins unterscheiden sich in betreff des Ausdrucks beträchtlich von seinen Polonaisen. Ihr Charakter ist ein wesentlich anderer. Sie bewegen sich in einem anderen Empfindungskreis, in dem zarte, matte, wechselnde Schattierungen an die Stelle eines reichen und kräftigen Kolorits treten. Statt vom einmütigen Geist eines ganzen Volkes erfüllt zu sein, danken sie individuellen, mannigfaltigen Eindrücken ihr Dasein. Das weibliche und weichere Element tritt hier nicht in ein geheimnisvolles Halbdunkel zurück, es macht sich vielmehr in erster Linie geltend. Es gewinnt vom ersten Augenblick an so große Bedeutung, daß die anderen Elemente verschwinden, um ihm Platz zu machen, oder ihm wenigstens nur als Begleitung dienen.

Vorüber sind die Zeiten, wo man, um ein Weib als reizend zu bezeichnen, dasselbe dankbar (wdzięczna) nannte, wo das Wort Reiz selbst von dem Wort Dankbarkeit (wdzięki) abstammte. Die Frau erscheint nicht mehr als die Beschützte, sondern als Königin; sie scheint nicht mehr nur der bessere Teil des Lebens, sie schafft jetzt das ganze Leben selbst. Der Mann ist aufbrausend, stolz, anmaßend, dem Schwindel des Lebensgenusses hingegeben. Immer jedoch durchzieht diesen Genuß eine Ader von Melancholie; denn seine Existenz hat nicht mehr in dem unerschütterlichen Boden der Sicherheit, der Kraft und Ruhe ihre Stütze. Er hat kein Vaterland mehr!...

Fürder sind alle Geschicke nur noch die nach einem ungeheueren Schiffbruch umhertreibenden Trümmer. Die Arme des Mannes gleichen einem Floß, das auf seinem schwachen Holzgerüst eine wehklagende Familie trägt. Dies Floß wurde hinausgeschleudert ins weite, unruhige Meer, dessen Wogen es zu verschlingen drohen. Ein Hafen zwar ist immer vorhanden, immer offen. Aber dieser Hafen ist der Abgrund der Schande, der kalte Zufluchtsort der Ehrlosigkeit. Manch müdes und ermattetes Menschenherz hat vielleicht gemeint, dort die ersehnte Ruhe zu finden. Doch vergebens! Kaum wendet sich der irrende Blick ihm zu, so halten ihn die Schreckensrufe von Mutter oder Weib, Schwester oder Tochter, Freundin oder Braut, Enkelin oder Ahne zurück. Lieber als dem Hafen der Schmach zu nahen, soll er sich zurückwerfen lassen in die hohe See, in der sichern Voraussicht, dort zu verderben, verschlungen zu werden von schwarzer Nacht, ohne einen Stern am Himmel, ohne eine Klage auf der Erde, zwischen Fluten, finster wie der Erebus, um beseligt im Tode, weil er Glauben und Vaterland Treue gehalten, aus tiefster Seele auszurufen: Jeszcze Polska nie zginęła! [Noch ist Polen nicht verloren!] . . .

Während der Mazurka entscheidet sich in Polen häufig das Schicksal eines ganzen Lebens. Die Herzen prüfen einander, ewige Gelübde werden ausgesprochen, das Vaterland wirbt hier seine Märtyrer und Heldinnen. In ihrer Heimat ist die Mazurka eben nicht nur ein Tanz, sie ist ein Volksgedicht und, wie alle Dichtungen besiegter Völker, geschaffen, die lodernde Flamme patriotischer Gefühle unter dem durchsichtigen Schleier einer populären Melodie hindurchschimmern zu lassen. Auch erscheint es begreiflich, daß die Mehrzahl derselben, musikalisch sowohl wie in den beigegebenen Strophen, in den zwei Haupttonarten moduliert, die im Herzen des modernen Polen vorherrschen: Liebeslust und Schwermut, wie sie die Gefahr erzeugt. Viele dieser Weisen tragen den Namen eines Kriegers, eines Helden. Die Kosciuszko-Polonaise ist historisch minder berühmt als die Dombrowski-Mazurka, die zufolge der begleitenden Worte zum Volkslied ward, so wie die Chłopicki-Mazurka, dank ihrem Rhythmus und ihrer Entstehungszeit, 1830, dreißig



Jahre lang populär war. Einer neuen Sündflut von Tränen, einer neuen Bevölkerung Sibiriens bedurfte es, um das letzte Echo ihrer Töne, den letzten Widerschein ihrer Erinnerung zu ersticken.

Seit dieser letzten Katastrophe — der schwersten von allen, laut den Versicherungen der Zeitgenossen, ob sie auch nichtsdestoweniger, wie jedes Herz bestätigt, jede Stimme murmelt, keine vernichtende war — verhielt sich Polen schweigsam, oder besser gesagt, stumm. Keine nationalen Polonaisen, keine volkstümlichen Mazurken gab es mehr. Um von ihnen zu reden, muß man über die gegenwärtige Epoche zurückgreifen in die damalige, wo Musik und Text gleicherweise den Widerspruch zwischen einem heroischen und anmutigen Eindruck, zwischen Liebeslust und ahnungsvoller Schwermut darstellen, aus dem das Bedürfnis hervorgeht, sich „des Elendes zu erfreuen“ (cieszyc bide), so daß man Betäubung sucht in den Grazien des Tanzes und seinen geheimen Deutungen. Die Verse, die man zu den Melodien der Mazurka singt, geben ihr überdies den Vorzug, sich inniger als andere Tanzweisen der Erinnerung anzuschmiegen. Frische, wohlklingende Stimmen wiederholten sie oftmals in der Einsamkeit, zur Morgenstunde, in fröhlicher Mußezeit. Man trällerte sie auf Reisen, im Walde, auf dem Kahn, in Momenten plötzlicher Rührung, wie sie das Herz überkommt, wenn eine Begegnung, ein Bild, ein unverhofftes Wort mit unvergänglichem Glanze Stunden erhellen, die noch in fernen Jahren, im Dunkel der Zukunft leuchtend im Gedächtnis fortleben.

Chopin bemächtigte sich dieser Inspirationen mit einem seltenen Glück, um ihnen den vollen Wert seiner Arbeit und seines Stils zu verleihen. Sie in tausend Facetten schleifend, förderte er alles in diesen Diamanten verborgene Feuer ans Licht, und kein Stäubchen von ihnen verloren gehen lassend, faßte er sie zu einem klingenden Geschmeide. In welchem anderen Rahmen auch als in dem dieser Tänze, darin so viele Anspielungen, so viel schwungvolle Begeisterung und stumme Gebete Raum finden, hätten seine persönlichen Erinnerungen besser vermocht Dichtungen zu schaffen, Szenen und Stimmungen fest zu halten, die nun, dank seinem Genius, weit

hinausklingen über die Grenzen ihrer Heimat und für alle Zeit zu den Idealgebilden zählen, welche die Kunst mit ihrem Strahlenglanze weiht?

Um zu begreifen, wie sehr dieser Rahmen den Gefühlstinten angepaßt war, die Chopins irisfarbiger Pinsel darin wiedergab, muß man die Mazurka in Polen tanzen gesehen haben. Nur dort lernt man verstehen, welch stolzes, zartes, herausforderndes Wesen diesem Tanze eignet. Während Walzer und Galopp die Tänzer isolieren und dem Zuschauer nur ein verworrenes Bild darbieten; während der Contretanz als eine Art harmlosen Waffenspiels erscheint, wo man sich mit derselben Gleichgültigkeit angreift und ausweicht, wo man eine nachlässige Anmut zur Schau trägt, der ein nicht minder nachlässiges Entgegenkommen entspricht; während die Lebhaftigkeit der Polka leicht ins Zweideutige ausartet, während Menuett, Fandango, Tarantella kleine Liebesdramen verschiedenen Charakters vergegenwärtigen, die nur die Ausführenden interessieren und darin dem Manne nur die Aufgabe zufällt, die Dame zur Geltung zu bringen, indes das Publikum gelangweilt den Koketterien folgt, deren Gebärdensprache sich nicht an seine Adresse wendet — tritt in der Mazurka die Rolle des Tänzers weder an Bedeutung noch an Anmut hinter der seiner Tänzerin zurück, und auch das Publikum geht nicht leer dabei aus.

Die langen Pausen zwischen Beteiligung der einzelnen Paare am Tanze sind deren Geplauder vorbehalten; trifft sie aber die Reihe, so spielt sich die Szene nicht mehr zwischen ihnen allein, sondern zwischen ihnen und dem Publikum ab. Vor diesem letzteren zeigt der Mann sich stolz auf die Dame, deren Bevorzugung er zu erringen gewußt, vor ihm soll die Erwählte ihm zur Ehre gereichen, bestrebt auch sie sich zu gefallen; denn der Beifall, den sie erwirbt, fällt auf ihren Tänzer zurück und wird für ihn zur schmeichelndsten Koketterie. Am Ende scheint sie den Beifall förmlich auf ihn zu übertragen: sie schwingt sich zu ihm hin und ruht auf seinem Arme, eine Bewegung, die mehr als jede andere der verschiedensten Nüancen — vom leidenschaftlichen Aufschwung bis zur zerstreutesten Hingebung — fähig ist.



Zum Beginn reichen sich alle Paare die Hand und formen eine große lebendige und bewegte Kette. Indem sie sich in einen Kreis ordnen, dessen rasche Umdrehung das Auge blendet, bilden sie einen Kranz, darin jede Dame eine in ihrer Art einzige Blume ist, während die gleichförmige Tracht der Männer, gleich schwarzer Blätterfolie, die verschiedenen Farben hervorhebt. Darauf setzen sich alle Paare, eins nach dem andern dem ersten, dem Ehrenpaare, folgend, in Bewegung und bieten voll sprühender Lebendigkeit und eifersüchtiger Rivalität dem Zuschauer eine interessante Revue dar. Nach Verlauf einer oder zweier Stunden bildet sich derselbe Kreis von neuem, um den Tanz mit einer Runde von schwindelnder Schnelligkeit zu beschließen, während welcher, fühlt man sich nur irgend unter sich, der erregteste und enthusiastischste der jungen Leute oftmals den Gesang der Melodie anstimmt, die das Orchester spielt. Tänzer und Tänzerinnen vereinigen sich ihm alsbald im Chor und wiederholen den gleichzeitig Liebe und Vaterlandsbegeisterung atmenden Refrain. An Tagen, wo sich die Lust bis zur exaltierten Heiterkeit steigert, die wie Rebenholzfeuer in den leicht entzündlichen Gemütern sprudelt und blitzt, wird die allgemeine Promenade wieder aufgenommen. Ihr beschleunigter Schritt läßt nicht die leiseste Ermüdung bei den Frauen ahnen, die bei aller Zartheit doch eine Ausdauer zeigen, als ob ihre Glieder die Biegsamkeit des Stahls besäßen.

Es gibt kaum ein entzückenderes Schauspiel als das eines Balles in Polen, wenn nach Beginn der Mazurka und nach Beendigung der allgemeinen Runde und des großen Defilés die Aufmerksamkeit des ganzen Saales — statt wie im übrigen Europa durch eine Menge nach allen Seiten sich drängender und stoßender Personen zerstreut zu werden — sich nur einem einzigen Paare zuwendet, das, von gleichmäßiger Schönheit, den weiten Raum durchfliegt. Wie viel verschiedene Momente auch bieten sich während der einzelnen Touren im Ballsaal dar! Schüchtern und zögernd zuerst vorschreitend, bewegt sich die Dame anfangs in leisem Wiegen, wie der Vogel, wenn er seinen Flug beginnt. Lange Zeit auf einem Fuße gleitend, streift sie, wie die Schlittschuhläuferin das Eis, die

Spiegelfläche des Parketts. Dann gibt sie sich, impulsiv wie ein Kind, einen plötzlichen Schwung, von den Flügeln eines langen pas de basque getragen. Ihre Augenlider heben sich und Dianen gleich, mit hocherhobener Stirn, schwellendem Busen, elastischen Sprüngen, teilt sie die Luft, wie die Barke die Welle teilt, und scheint mit dem Raume zu spielen. Alsbald nimmt sie ihr kokettes Dahingleiten wiederum auf, spendet den Umherstehenden ein Lächeln, den Begünstigtsten ein Wort und reicht ihre Hand dem Kavalier, der sich ihr vereint, um ihre nervösen Schritte von neuem zu beginnen und mit zaubergleicher Geschwindigkeit von einem Ende des Saales zum andern zu fliegen. Sie gleitet, sie läuft, sie fliegt; die Anstrengung färbt ihre Wange, leuchtet aus ihrem Blick, verzögert ihren Schritt, bis sie ermattet und atemlos in die Arme ihres Tänzers sinkt, der, sie mit starker Hand umfassend, sie einen Augenblick noch emporhebt, bevor er den trunkenen Wirbel mit ihr beendet.

Der Mann dagegen, den eine Dame zum Tänzer annahm, bemächtigt sich derselben wie einer Eroberung, auf die er stolz ist. Er läßt sie von seinen Rivalen erst bewundern, bevor er sie sich in jener kurzen wirbelnden Umarmung aneignet, durch welche hindurch man noch den trotzigen Ausdruck des Siegers, die errötende Eitelkeit der Dame bemerkt, deren Schönheit seinen Triumph ausmacht. Der Tänzer akzentuiert zuvörderst in herausfordernder Weise seinen Schritt, verläßt seine Tänzerin einen Augenblick, als wolle er sie besser betrachten, und dreht sich, wie freudeberauscht und von Schwindel erfaßt, um sich selbst, um sich alsbald mit leidenschaftlicher Hast wieder mit ihr zu vereinigen. Die verschiedenartigsten und zufälligsten Figuren variieren diesen Siegeslauf, der uns manche Atalante schöner zeigt, als Ovid sie träumte. Zuweilen treten zwei Paare gleichzeitig vor, die Herren tauschen ihre Dame, ein Dritter gesellt sich, unversehens in die Hände klatschend, dazu und entführt eine derselben ihrem Partner, als sei er unwiderstehlich hingerissen von ihrer Schönheit und Anmut. Ist es eine der Königinnen des Festes, die also begehrt ward, so bewerben sich die hervorragendsten jungen Leute der Reihe nach um die Ehre, ihr die Hand zu reichen.



Allen Polinnen ist die magische Kunst dieses Tanzes angeboren. Selbst die wenigst glücklich begabten vermögen hier neue Reize zu gewinnen. Schüchternheit und Bescheidenheit werden da ebensowohl zu Vorzügen als die Majestät derer, die sich bewußt sind, zu den Beneidetsten zu zählen. Erklärt sich dies vielleicht dadurch, daß dieser Tanz mehr als irgend einer die keuscheste Liebe ausspricht? Daß die Tanzenden sich nicht gleichgültig gegen das Publikum verhalten, sondern sich im Gegenteil an dasselbe wenden, macht ihn zu einem Gemisch von Zärtlichkeit und gegenseitiger Eitelkeit, dem ebensoviel Zurückhaltung als hinreißende Gewalt inne wohnt.

Kann überdies nicht jede Polin anbetenswert sein, sobald man sie nur anzubeten versteht? Heiße, unauslöschliche Liebe flößten selbst die minder schönen ein; die schönsten aber haben durch einen Aufschlag ihrer Augenwimpern, durch einen Seufzer ihrer Lippen, die sich dem Flehen neigten, nachdem sie ein hochmütiges Schweigen versiegelt, ganze Lebensschicksale entschieden. Welch fieberhafte Worte, welch unbestimmte Hoffnungen, welch süßer Glückesrausch, welche Täuschungen und Verzweiflung mußten nicht da, wo solche Frauen herrschen, während der Kadenzen dieser Mazurken einander folgen! Hallen sie nicht noch im Gedächtnis der Polinnen wieder, wie das Echo einer entschwundenen Leidenschaft, einer schwärmerischen Liebeserklärung? Und wo wäre die Polin, deren Wangen nach Beendigung einer Mazurka nicht mehr von Erregung als von Ermüdung glühten?

Wie viele unerwartete Bündnisse wurden während dieser langen tête à tête's, inmitten einer glänzenden Menge, beim Klang einer Musik geschlossen, die meist irgend einen kriegerischen Namen, irgend eine historische Erinnerung, welche sich den Worten verknüpfte und in der Melodie Gestalt gewonnen hatte, wieder aufleben ließ! Wie viele Gelübde wurden da getauscht, deren letztesWort, den Himmel zum Zeugen anrufend, nimmermehr vergessen ward von dem Herzen, das getreu auf den Himmel wartete, um droben ein Glück wiederzufinden, das das Verhängnis hienieden vertagte! Wie viel schmerzliche Lebewohls wurden da gewechselt zwischen einem Paar, das für einander geschaffen schien, hätte das gleiche Blut in beider Adern gerollt und müßte der liebestrunkene Anbeter von heute sich

nicht schon morgen in einen Feind, ja in einen Verfolger verwandeln! Wie oftmals gaben sich Liebende dort das Versprechen eines baldigen Wiedersehens; aber der Herbst ihres Lebens folgte dem Frühling, bevor sie ihr Versprechen einlösen konnten, da sie eher an ihre Treue durch alle Stürme des Daseins, als an die Möglichkeit eines Glückes glaubten, dem der väterliche Segen gebrach! Wie viele unglückliche, heimlich genährte Neigungen zwischen Herzen, die die unüberschreitbare Kluft des Reichtums und Ranges trennte, offenbarten sich nicht während jener flüchtigen Augenblicke, wo die Welt mehr als den Reichtum die Schönheit, mehr als den Rang den Reiz der Erscheinung bewundert! Wie viele Schicksale, die Geburt und die Schuld ihrer Väter auseinanderrissen, näherten sich zu kurzem Glücke nur in diesen vorübergehenden Begegnungen, deren bleicher, ferner Widerschein das einzige Licht blieb, das ihnen eine lange Reihe dunkler Jahre erhellte! Denn, wie der Dichter sagt: „Trennung ist eine Welt ohne Sonnenschein."

Wie viele kurze Liebesbande wurden da am gleichen Abend geknüpft und wieder gelöst zwischen solchen, die sich nie zuvor gesehen, auch niemals wiedersehen sollten, und die doch ahnten, daß sie einander nicht vergessen könnten! Wie viele Gespräche, die während der verwickelten Figuren und Pausen der Mazurka harmlos begonnen, spöttisch fortgeführt, aufgeregt unterbrochen und mit jenem erratenden Verständnis wieder aufgenommen wurden, in dem sich die Zartheit und Feinheit der Slawen auszeichnet, haben zu tiefen Neigungen geführt! Wie viel Vertrauen wurde da verschwendet vom Freimut, der keine Grenzen kennt, wenn er sich von der Tyrannei erzwungener Vorsicht befreit fühlt! Aber auch wie viele trügerisch lächelnde Worte, wie viele Versprechungen, Wünsche, ungewisse Hoffnungen wurden da gleichgültig dem Lufthauch preisgegeben, wie das herabfallende Taschentuch der Tänzerin, das der Ungeschickte aufzunehmen verfehlte!

Chopin entfesselte die unbekannte Poesie, die in den Originalthemen der echt nationalen Mazurken nur angedeutet lag. Ihren Rhythmus beibehaltend, veredelte er die Melodie, erweiterte die Verhältnisse und führte ein harmonisches Helldunkel ein, das eben



so neu war als die Gegenstände, denen er es anpaßte; denn in diesen Schöpfungen, die er uns gern als „Staffeleibilder"[1] bezeichnen hörte, schilderte er die tausendfältigen Erregungen, welche das Herz hienieden bewegen, wie den Tanz selbst und zumal die langen Pausen, während welcher der Tänzer nicht von der Seite seiner Dame weicht.

Koketterie, Eitelkeit, Phantasien, Elegien, Leidenschaften, erste Liebesregungen, Eroberungen, von denen Wohl oder Wehe eines andern abhängen kann, alles das drängt sich da bunt durcheinander. Wie schwer aber ist es, sich einen vollständigen Begriff von den unendlichen Abstufungen der Gefühlsregungen in diesen Ländern zu bilden, wo man vom Palast bis zur Hütte die Mazurka mit derselben leidenschaftlichen Hingebung, demselben zugleich verliebten und patriotischen Interesse tanzt; wo die der Nation eigenen Vorzüge und Fehler so eigentümlich verteilt sind, daß sie sich zwar ihrem Wesen nach fast bei allen gleichartig finden, aber doch in ihrer Mischung bis zur Unkennbarkeit verschieden zum Ausdruck kommen. Hieraus entspringt eine außerordentliche Mannigfaltigkeit der launisch zusammengesetzten Charaktere, die der Neugier einen ihr anderwärts mangelnden Sporn gibt, aus jeder neuen Beziehung eine pikante Forschung macht und selbst dem geringsten Vorfall Bedeutung verleiht.

Hier ist nichts gleichgültig, nichts unbemerkt, nichts banal. Die Gegensätze vervielfältigen sich unter diesen Naturen von beständiger Beweglichkeit in ihren Eindrücken, von feinem, durchdringendem Geist, von einer Reizbarkeit, die das Unglück nährt, indem es unerwartete Schlaglichter in das Gemüt wirft, wie der Widerschein einer Feuersbrunst in das nächtige Dunkel.

Hier kann der nichtigste Zufall diejenigen einander eng verbinden, die gestern sich noch völlig fremd gewesen, wie eine Minute nur, ein Wort dort oft lang verbundene Seelen trennt. Hier öffnen sich die Herzen in raschem Vertrauen, und unheilbares Mißtrauen

1) »Tableaux de chevalets«. (Chevalet bedeutet zugleich den Steg der Musikinstrumente.)

wird im geheimen genährt. Man spielt nach dem Ausspruch einer geistreichen Frau „häufig Komödie, um die Tragödie zu vermeiden". Man läßt gern das ahnen, was man nicht auszusprechen wünscht. Die Allgemeinheiten dienen dazu, die Frage zu verschärfen, indem sie sie verstecken.

Ihre wahre Poesie, ihren eigentlichen Zauber entfaltet die Mazurka nur zwischen Polen und Polinnen. Sie allein wissen, was es bedeutet, eine Tänzerin ihrem Partner zu entführen, noch bevor er seine erste Tour durch den Saal zur Hälfte beendet, um sie alsbald zu einer Mazurka von zwanzig Paaren, das ist von zweistündiger Dauer, aufzufordern. Sie allein wissen, was es bedeutet, wenn er einen Platz in der Nähe des Orchesters einnimmt, dessen Lärm alle Worte zu einem leisen, mehr verstandenen als ausgesprochenen Geflüster herabstimmt; oder wenn sie befiehlt, ihren Sessel zu dem Ruhesitz der alten Damen zu rücken, die jedes Spiel der Physiognomie erraten. Nur Pole und Polin wissen, daß man in der Mazurka die Achtung des andern verlieren, oder sich seine Zuneigung erwerben kann. Aber der Pole weiß auch, daß nicht er es ist, der in diesem öffentlichen tête-à-tête die Situation beherrscht. Will er gefallen, so fürchtet, liebt er, so zittert er. In dem einen oder andern Fall, ob er nun zu blenden oder zu rühren, den Geist zu berücken oder das Herz zu bewegen hofft, immer stürzt er sich in ein Labyrinth von Reden, deren Wärme verrät, was sie sich auszusprechen hüten, die heimlich forschen, ohne jemals zu fragen, die leidenschaftliche Eifersucht atmen, ohne sie zu bekunden, die, um das Richtige zu erfahren, das Falsche verteidigen, oder das Richtige enthüllen, um sich gegen das Falsche zu sichern, ohne doch dabei die blumigen Pfade eines Ballgesprächs zu verlassen. Er sagte alles, legte zuweilen die ganze Seele und ihre Wunden bloß, ohne daß die Tänzerin, sei sie hochmütig oder kalt, zuvorkommend oder gleichgültig, sich rühmen dürfte, ihm ein Geheimnis entrissen oder Stillschweigen auferlegt zu haben.

Bei einem derartigen geistigen Versteckensspiel sind die Gedanken, wie die beweglichen Sandbänke mancher Meere, selten an derselben Stelle wieder zu finden, wo man sie verließ. Das allein würde



genügen, auch dem unbedeutendsten Geplauder ein eigentümliches Relief zu geben, wie wir denn mehrere Männer dieser Nation kannten, welche die Pariser Gesellschaft durch ihr Talent zu paradoxen Wortgefechten in Staunen setzten. Jeder Pole besitzt diese Gabe in höherem oder geringerem Grade, je nachdem er an Ausbildung derselben Interesse oder Vergnügen findet. Diese unnachahmliche geistige Beweglichkeit, die ihn treibt, Wahrheit und Dichtung beständig ihr Kostüm vertauschen und wechselnd sprechen zu lassen, die beim geringsten Anlaß ein Übermaß von Geist vergeudet — wie Gil Blas, um einen Tag zu leben eben so viel Intelligenz verbrauchte als der König von Spanien zur Regierung seiner Lande —, diese Beweglichkeit wirkt peinlich wie jene Spiele, in denen die unerhörte Geschicklichkeit der berühmten indischen Gaukler eine Menge spitziger und schneidiger Waffen in die Luft wirft, die beim mindesten Versehen zu Mordinstrumenten werden. Sie verbirgt und verursacht wechselweise Angst und Schrecken, wenn inmitten der drohenden Gefahren der Denunziation, der Verfolgung, des Hasses oder persönlichen Grolles, zu denen noch der Nationalhaß und die politische Gegnerschaft hinzukommen, schon an sich verwickelte Positionen durch jegliche Unvorsichtigkeit und Inkonsequenz ins Verderben geraten, oder aber in einem unbeachteten, vergessenen Individuum eine mächtige Hilfe finden können.

Ein dramatisches Interesse kann dann plötzlich aus den gleichgültigsten Begegnungen hervorgehen und jede Beziehung in einem unvorhergesehenen Lichte erscheinen lassen. Selbst auf den unbedeutendsten derselbeu schwebt daher eine nebelhafte Ungewißheit, die nicht gestattet, ihre Umrisse, Linien und Tragweite zu erkennen, da sie zu verwickelt, zu unfaßbar erscheinen. Furcht, Schmeichelei und Sympathie zugleich bewegen die Herzen; eine dreifache Triebfeder, die sie mit einer Wirrnis patriotischer, eitler und verliebter Gefühle erfüllt.

Was Wunder, wenn Aufregungen ohne Zahl sich in den durch die Mazurka herbeigeführten zufälligen Annäherungen konzentrieren, da sie, die leisesten Anwandlungen des Herzens mit dem Reiz der Toilette, des nächtigen Lichterglanzes, der Ballatmosphäre umgebend,

selbst die flüchtigsten, entferntesten Begegnungen zur Einbildungskraft reden läßt? Könnte es wohl anders sein in Gegenwart von Frauen, welche der Mazurka eine Bedeutung geben, die zu verstehen oder nur zu erraten man sich in andern Ländern vergeblich mühen würde? Sind sie nicht eben unvergleichlich, diese polnischen Frauen? Es gibt unter ihnen manche, deren absolute Vorzüge und Tugenden sie den besten aller Zeiten und Völker verwandt zeigen. Doch derartige Erscheinungen sind selten, immer und allerwärts. Der Mehrzahl nach zeichnet sie eine abwechslungsreiche Originalität aus. Halb Almeen, halb Pariserinnen, von Mutter auf Tochter wohl das in den Harems bewahrte Geheimnis der Liebestränke vererbend, sind sie verführerisch durch ihr asiatisches Schmachten, die Huriflammen ihrer Augen, die orientalische Indolenz, die blitzähnliche Kundgebung unsagbarer Zärtlichkeit, durch schmeichelnde und doch nicht ermutigende Gebärden, durch in ihrer Gemessenheit entzückende Bewegungen, durch ihre sich gehen lassende Haltung, welche magnetisch wirken. Sie sind verführerisch durch die Geschmeidigkeit ihres Wuchses, die nichts vom Zwang, nichts von der Unnatur der Etikette weiß, durch die Biegsamkeit ihrer Stimme, durch die plötzlichen Impulse, die an die Spontaneität der Gazelle erinnern. Sie sind abergläubisch, genußsüchtig, kindisch, leicht zu unterhalten und zu interessieren, wie die schönen und unwissenden Geschöpfe, die den arabischen Propheten anbeten; gleichzeitig aber intelligent, unterrichtet. Schnell und leicht erfassen sie, was sich nicht sehen, sondern nur erraten läßt; klug bedienen sie sich ihres Wissens, klüger noch verstehen sie auf lange, ja auf immer zu schweigen. Seltsam geübt sind sie in Erkenntnis der Charaktere, die ein einziger Zug ihnen enthüllt, ein Wort ihnen erhellt, eine Stunde ihnen überliefert.

Großmütig, unerschrocken, enthusiastisch, von exaltierter Frömmigkeit, Gefahr und Liebe liebend, von welcher letzteren sie viel fordern, ohne viel zu geben, schwärmen sie hauptsächlich für Glanz und Ruhm. Heldenmut erregt ihr Wohlgefallen, und eine große Tat fürchtet wohl keine zu teuer zu bezahlen. Gleichwohl — wir bekennen es mit schuldiger Ehrerbietung — üben viele von ihnen ihre



schönsten Opfer, ihre heiligsten Tugenden im verborgenen. Und wie musterhaft auch ihr häusliches Leben sei, nimmer, so lang ihre Jugend währt (und sie ist von ebenso langer Dauer als früher Reife), vermögen weder die Leiden des inneren Lebens, noch die geheimen Schmerzen, welche ihr feuriges, nur zu leicht verwundbares Gemüt zerreißen, die wunderbare Elastizität ihrer patriotischen Hoffnungen, die jugendliche Reinheit ihrer oft getäuschten Begeisterung, die Lebhaftigkeit ihrer Empfindungen, die sie mit der Unfehlbarkeit des elektrischen Funkens mitzuteilen verstehen, zu vermindern.

Ihrer Natur, wie ihrer Lage zufolge verschwiegen, handhaben sie mit unglaublicher Gewandtheit die Waffe der Verstellung. Sie sondieren die Seelen anderer und hüten ihre eigenen Geheimnisse so gut, daß niemand überhaupt Geheimnisse bei ihnen mutmaßt. Gerade die edelsten derselben verschweigen sie oft mit einem Stolz, der es verschmäht, sich zu offenbaren. Die innere Geringschätzung, die sie für diejenigen empfinden, welche sie nicht erraten, sichert ihnen Überlegenheit über alle, die sie zu berücken und zu beherrschen verstehen, bis sie sich eines Tages für einen Einzigen entflammen, mit dem sie dann treu, zärtlich, ergeben, Verbannung, Gefängnis und Tod teilen.

Die Huldigungen, die man den Polinnen darbrachte, waren stets um so eifriger, je weniger sie selbst darnach trachteten. Sie nehmen sie hin als pis-aller, als bloßes Vorspiel, als bedeutungslosen Zeitvertreib. Was sie wollen, ist Anhänglichkeit, was sie hoffen Hingebung, was sie verlangen ist Vaterlandsliebe. Sie alle erfüllt ein poetisches Ideal, das sich in allen ihren Gesprächen widerspiegelt. Das fade, wohlfeile Vergnügen, zu gefallen, verschmähen sie. Sie begehren das edlere Glück, die, welche sie lieben, bewundern zu dürfen, durch sie einen Traum von Heldenmut und Ruhm verwirklicht zu sehen, der aus jedem ihrer Brüder, Geliebten, Freunde, Söhne einen neuen Vaterlandshelden macht, dessen Name widerhallt in allen Herzen, die bei den ersten Klängen der sein Gedächtnis zurückrufenden Mazurka erbeben. Diese romantische Nahrung ihrer Wünsche behauptet in der Existenz der Mehrzahl

von ihnen eine Bedeutung, die sie sicher weder bei den Frauen des Morgen-, noch bei denen des Abendlandes hat.

Ein polnisches Sprichwort charakterisiert die Verschmelzung des Welt- und des Glaubenslebens mit drei Worten besser, als alle Beschreibungen vermöchten, wenn es, um ein weibliches Tugendmuster zu schildern, sagt: „Sie tanzt eben so vortrefflich als sie betet." Man kann einem jungen Mädchen, einer jungen Frau kein höheres Lob spenden, als wenn man die kurze Phrase auf sie anwendet: I do tańca, i do rożańca! [Sie taugt zum Tanzen wie zum Rosenkranz.] Dem echten Polen gilt die fromme, aber unwissende und anmutlose Frau, deren Reden nicht Funken sprühen, deren Bewegungen nicht wie von einem süßen Duft durchhaucht sind, nicht als magnetisch anziehendes Wesen, mag sie nun in vergoldeten Gemächern, unterm Strohdach, oder hinterm Klostergitter weilen.

Zu Chopins Zeit liebte der Mann, um zu lieben; er war bereit, für eine Schöne, die er zweimal gesehen hatte, sein Leben zu wagen, eingedenk dessen, daß die nie gepflückten, nie entblätterten Blumen am lieblichsten duften. Damals liebte der Mann, wo er sich zum Guten angespornt und durch Frömmigkeit gesegnet fand; seinen höchsten Stolz setzte er darein, Opfer zu bringen; zu großen Hoffnungen fühlte er sich begeistert durch das Mitgefühl der Frauen. Denn jegliche Zärtlichkeit der Polin durchzittert das Mitgefühl. Dem hat sie nichts zu sagen, den sie nicht zu bemitleiden vermag. Daher kommt es, daß Empfindungen, die sich anderwärts nur als Eitelkeit und Sinnlichkeit herausstellen, sich bei ihr in anderem Lichte zeigen: im Lichte einer Tugend, die, zu sicher ihrer selbst, um sich hinter die künstlichen Barrikaden ihrer Prüderie zu verstecken, es verschmäht, eine rauhe Außenseite zu zeigen, und für den Enthusiasmus, den sie einflößt, empfänglich bleibt, wie für alle Gefühle, welche sie vor Gott und den Menschen kundgeben kann.

Fürwahr, ein unwiderstehlich anziehendes, verehrungswürdiges Wesen! Balzac verherrlichte es in der antithesenreichen Schilderung: „Tochter einer fremden Welt, Engel an Liebe, Dämon an Phantasie, Kind an Glauben, Greis an Erfahrung, Mann an Verstand, Weib



an Gemüt, Riesin an Hoffnung, Mutter an Schmerz, Dichterin in ihren Träumen!" [1])

Berlioz, dies Shakespearesche Genie, das alle Extreme erfaßte, mußte natürlich aus Chopins Spiel und Musik alle die darin verschlossenen poetischen Zauber herausfühlen. Er nannte sie die „göttlichen Katzenschmeicheleien" [2]) dieser halbasiatischen Frauen, welche die des Okzidentes nicht ahnen. Sie sind ja zu glücklich, um das schmerzliche Geheimnis derselben zu erraten. „Göttliche Katzenschmeicheleien" in Wahrheit, großmütig und geizig zu gleicher Zeit, geben sie das liebende Herz dem unsicheren Schwanken eines ruder- und steuerlosen Nachens preis. Mit ihnen werden die Männer von ihren Müttern gehätschelt, von ihren Schwestern geliebkost, von ihren Freundinnen, Bräuten und Göttinnen bestrickt. Durch diese „göttlichen Katzenschmeicheleien" gewinnen die Heiligen sie zum Martyrium für ihr Vaterland. Man begreift wohl, daß im Vergleich zu ihnen die Koketterie anderer Frauen plump oder geschmacklos erscheint und daß die Polen mit gerechtem Stolz ausrufen: Niema iak polki. [Nichts gleicht der Polin!] [3]).

Das Geheimnis dieser „göttlichen Katzenschmeicheleien" macht diese Frauen unantastbar, teurer als das Leben. Aus ihnen schuf die dichterische Phantasie Chateaubriands während der schlaflosen Nächte seiner Jugend die Gestalt eines Dämons und einer Zauberin, als er in einer sechszehnjährigen Polin eine plötzliche Ähnlichkeit mit seiner unmöglichen Vision „einer unschuldigen und gefallenen Eva, die nichts und alles weiß, Jungfrau und Geliebte zugleich ist", entdeckte [4]). „Ein Gemisch von Odaliske und Walküre, verschieden an Alter und Schönheit, eine wiederbelebte Sylphide . . . eine neue, vom Joch der Jahreszeiten befreite Flora" [5]). — Der Dichter be-

---

1) Widmung von »Modeste Mignon«.
2) »Divines chatteries«.
3) Die ehemalige Gewohnheit, die Gesundheit der Frau, die man feierte, aus ihrem eigenen Schuh zu trinken, ist eine der originellsten Überlieferungen der enthusiastischen Galanterie der Polen.
4) Mémoires d'outre-tombe. Ier vol. — Incantation.
5) Idem. 3e vol. — Atala.

kennt, daß er, verfolgt von seinen Träumen, berauscht von der Erinnerung an diese Erscheinung, sie nicht wiederzusehen wagte. Er fühlte unbestimmt aber zweifellos, daß er in ihrer Gegenwart aufhöre, ein trauriger René zu sein, um nach ihrem Willen von ihr gemodelt und emporgehoben zu werden. Er war töricht genug, sich vor dieser schwindelnden Höhe zu fürchten; denn die Chateaubriands machen zwar Schule in der Literatur, aber eine Nation machen sie nicht. Der Pole scheut keineswegs die Zauberin, seine Schwester, die „neue, vom Joch der Jahreszeiten befreite Flora". Er liebt und achtet sie, er stirbt für sie — und diese einem unvergänglichen Duft vergleichbare Liebe verhütet, daß der Schlaf der Nation zu einem ewigen werde. Um dieser Liebe willen erhält er sein Leben und bereitet somit die glorreiche Wiederauferstehung des Vaterlandes vor.

Die Polin von ehedem war, als die edle Gefährtin des sieghaften Helden, eine andere als die Polin von heute, der Trostengel des besiegten Helden, es ist. Der gegenwärtige Pole ist nicht verschiedener vom ehemaligen Polen als die moderne Polin von der der Vergangenheit. Die angesehene Patrizierin von einst glich der christlich gewordenen römischen Matrone. Jede Polin, mochte sie reich oder arm sein, am Hof oder in der Stadt leben, in Palästen oder auf dem Felde herrschen, war vornehme Frau. Sie war es mehr noch durch die Stellung, die ihr die Gesellschaft zuerkannte, als durch den Adel ihres Blutes und ihres Wappenschildes. Zwar hielten die Gesetze das ganze schwache Geschlecht (das infolge harter Lebenserfahrungen so häufig das starke wird) unter strenger Vormundschaft; selbst die „hohen und mächtigen Schloßherrinnen" mitinbegriffen, die man białogłowe [Weißkopf] nannte; denn die verheirateten Frauen trugen das Haupt bedeckt und die Wangen von weißen, duftigen Spitzen eingerahmt — eine zivilisierte, keusche und christliche Nachahmung des barbarischen muselmännischen Schleiers. Aber ihre gesetzliche Gebundenheit und Ohnmacht, der Sitten und Empfindungen ein Gegengewicht gaben, hob sie, anstatt sie herabzusetzen, vielmehr empor, indem sie die Ruhe ihrer Seele bewahrte, die sie vom herben Kampf der Interessen unberührt ließ.



Sie konnten nicht selbständig über ihr Vermögen, ihren Willen verfügen; aber sie liefen auch keine Gefahr sich in dieser Beziehung fortreißen und täuschen zu lassen. Das war für sie ein Vorteil von unschätzbarem Wert, dessen Ausflüchte und Hilfsmittel sie sehr wohl kannten. Hatten sie nicht die Macht Übeles zu tun, so entschädigten sie sich für diesen durch die Verhältnisse gebotenen Zustand beständiger Überwachung durch die fast unbegrenzte Macht, welche sie im Privatleben behaupteten. Hier entfalteten sie all ihre trefflichen Eigenschaften. Die ganze Würde des Familien-, die ganze Annehmlichkeit des häuslichen Lebens war ihnen anvertraut. Hier herrschten sie unumschränkt und verbreiteten aus diesem engen Kreise heraus ihren frommen und friedlichen Einfluß auf die öffentlichen Angelegenheiten. Von frühester Jugend an waren sie ja die Gefährtinnen ihres Vaters, der sie in seine Bestrebungen und Sorgen, in die Schwierigkeiten und Glorie der res publica einweihte; sie waren die ersten Vertrauten ihrer Brüder, oft lebenslang deren beste Freundinnen. Sie wurden für ihren Gatten, für ihre Söhne verschwiegene, treue, scharfsinnige, entschlossene Berater. Die Geschichte Polens und seiner alten Sitten stellt uns den Typus dieser mutigen und klugen Frauen dar, von denen uns England im Jahre 1683 ein glänzendes Beispiel lieferte, als Lord Russel in einem Prozeß, wo sein Kopf auf dem Spiele stand, keinen andern Anwalt als seine Gattin begehrte.

Ohne diesen antiken Typus, der ernst und sanft, doch nie trocken und eckig, innig fromm, doch niemals bigott und langweilig, freidenkend und großsinnig, aber nie krankhaft eitel ist, wäre die echte moderne Polin nicht das geworden, was sie ist. Sie fügte dem feierlich gemessenen Ideal des Großvaters noch die französische Anmut und Lebhaftigkeit hinzu, die sie bereitwillig angenommen hatte, als das unwiderstehlich Anziehende der Versailler Sitten, nachdem es in Deutschland Eingang gefunden, auch an die Weichsel kam. Wahrlich, eine verhängnisvolle Errungenschaft; denn man kann sagen: Voltaires Lehren untergruben Polen und wurden die Urheber seines Untergangs. Als sie ihre männlichen Tugenden verloren, die, wie Montesquieu sagt, die Stütze der freien Staaten sind, und

die tatsächlich acht Jahrhunderte lang die Stütze Polens gewesen waren, verloren die Polen ihr Vaterland.

Die Polinnen dagegen, fester im Glauben, minder des Geldes bedürftig, dessen Wert sie nicht kannten, da sie nicht damit umzugehen gewohnt waren, durch einen angeborenen instinktiven Abscheu vor allem Unreinen weniger der Unsittlichkeit zugänglich, widerstanden besser der tötlichen Ansteckung des achtzehnten Jahrhunderts.

Polens Dichter haben nicht andern die Ehre überlassen, das Ideal ihrer Landsmänninnen in leuchtenden Farben hinzustellen. Alle haben es besungen und gefeiert; alle kannten die Geheimnisse ihrer Herzen und bebten in stiller Seligkeit vor ihren Freuden, sammelten pietätvoll ihre Tränen. Begegnet man in der Geschichte und Literatur der „vergangenen Tage“ (Zygmuntowskie czasy) auf Schritt und Tritt der antiken Matrone dieses kriegerischen Adels, wie dem Abdruck einer schönen Kamee im Goldsand eines Flusses, über den die Fluten der Zeit dahinrauschen, so malt die moderne Dichtung die gegenwärtige Polin rührender. In erster Reihe treten die epische, königliche Figur Grażynas, das edle Profil der einsamen heimlichen Braut Wallenrods, die Rose der Dziady, die Sophie des Pan Tadeusz hervor. Von welch reizenden und rührenden Köpfen sehen wir sie umgeben! Wir begegnen ihnen auf jedem Schritt inmitten rosenumsäumter Pfade, wie sie die polnischen Schriftsteller schildern, in deren Sprache das Wort wieszcz Dichter und Seher zugleich bedeutet.

Man muß, wir sagten es schon, die Landsleute Chopins wohl näher kennen, um die Empfindungen zu verstehen, von denen seine Mazurken und viele andere seiner Kompositionen durchtränkt sind. Sie alle fast sind erfüllt von dem gleichen poetischen Liebesduft, der über seinen »Préludes«, seinen »Nocturnes«, seinen »Impromptus« schwebt. In denselben spiegeln sich alle Phasen der Leidenschaft reiner und vergeistigter Seelen wieder: das reizende Spiel unbewußter Koketterie, heimliche, kaum bemerkbare Liebesregungen, launische Phantasiegebilde, kurze, kaum geboren, schon ersterbende Wonnen, schwarze Trauerrosen, oder Winterrosen, weiß wie der sie umgebende Schnee, deren Duft selbst traurig stimmt, da der leiseste



Lufthauch sie entblättert; Funken ohne Widerschein, durch weltliche Eitelkeit entzündet, gleich dem Glanz faulen Holzes, das nur in der Dunkelheit leuchtet; Freuden ohne Vergangenheit und Zukunft, nur einer Zufallsbegegnung, wie der glücklichen Vereinigung zwei entfernter Gestirne, entsprungen; Täuschungen, abenteuerliche Neigungen, seltsam wie der Geschmack halbreifer Früchte, die uns behagen, während sie die Zähne stumpf machen — Gefühlsregungen, deren Stufenleiter unendlich ist und die durch die angeborene Erhabenheit, Schönheit und Vornehmheit derer, die sie empfinden, sich zu wahrer Poesie entfalten, wenn einer der in raschen Arpeggien nur hingehauchten Akkorde plötzlich sich zu einem feierlichen Thema gestaltet, dessen feurige und kühne Modulationen von einer ewig währenden Leidenschaft zu reden scheinen.

In den zahlreichen Mazurken Chopins herrscht eine außerordentliche Mannigfaltigkeit der Motive und Eindrücke. In einzelnen glauben wir das Rasseln der Sporen zu vernehmen; in der Mehrzahl aber unterscheiden wir das leise Rauschen von Tüll und Gaze unter dem leichten Wehen des Tanzes, das Geräusch der Fächer, das Geklirr von Gold und Steinen. Einige scheinen das mit Bangigkeit gemischte Vergnügen eines Balles am Vorabend eines Angriffs zu malen. Aus dem Rhythmus des Tanzes hört man die Trennungsseufzer heraus, die sich hinter der Lust verbergen. Andere scheinen die Angst und geheimen Sorgen zu offenbaren, die selbst das heitere Festgeräusch nicht zu betäuben vermag. Zuweilen tönen unterdrückte Schrecken wieder, Befürchtungen und Ahnungen kämpfender und überdauernder Liebe, die, von Eifersucht verzehrt, sich besiegt sieht, doch nur bemitleidet, wo sie zu fluchen verschmäht. Dann ist es ein Wirbel, ein Delirium, das eine atemlose Melodie durchzieht, unterbrochen, wie der Schlag eines übervollen und vor Liebe brechenden Herzens. Weiterhin klingen ferne Fanfaren, wie Erinnerungen einer ruhmreichen Vergangenheit wieder. Anderwärts ist der Rhythmus so unbestimmt, so schwebend, wie das Gefühl, mit welchem zwei Liebende einen Stern betrachten, der einsam aufging droben am Firmament.

## IV.

Wir sprachen zunächst vom Tondichter und seinen Werken. Unsterbliche Gefühle klingen in ihnen wieder. Bald siegend, bald besiegt rang hier sein Genius im Kampf mit dem Schmerze — diesem furchtbaren Element der Wirklichkeit, dessen Versöhnung mit dem Himmel eine Mission der Kunst ist. Alle Erinnerungen seiner Jugend, alle Entzückungen seines Herzens, alle Aufwallungen seiner stillen Leidenschaftlichkeit erscheinen hier gesammelt wie Tränen in einem Tränenkrug, und die Schranken unsrer, im Vergleich zu den seinen matteren Empfindungen und Wahrnehmungen überschreitend, drang er ins Bereich der Dryaden, Oreaden, Nymphen und Okeaniden ein. Noch bliebe uns nun übrig, Chopin als ausübenden Künstler zu betrachten, besäßen wir den traurigen Mut dazu, vermöchten wir es, Empfindungen, die mit unseren innersten Erinnerungen verwoben sind, aus der Tiefe unsres Herzens hervorzurufen, um sie mit den geziemenden Farben zu schmücken.

Wir fühlen nicht die müßige Neigung hierzu, denn welches könnte der Erfolg unserer Bemühungen sein? Gelänge es wohl, denen, die ihn nicht gehört, den Zauber einer unaussprechlichen Poesie begreiflich zu machen? Einen Zauber, fein und durchdringend wie der exotische Duft der Verbena und Calla aethiopica, der sich nur in menschenleeren Räumen verbreitet, als schrecke er zusammen vor der lauten Menge, inmitten deren die verdichtete Luft nur noch



den lebhaften Geruch vollblühender Tuberosen, oder brennender Harze bewahrt.

Chopin hatte in seiner Einbildungskraft und in seinem Talent etwas, was, durch die Reinheit seiner Ausdrucksweise, durch seinen vertrauten Umgang mit der »fée aux miettes« und dem »lutin d'Argail«, durch seine Begegnungen mit „Seraphine" und „Diana", die ihm ihre vertraulichsten Klagen, ihre unausgesprochensten Träume ins Ohr raunten, an den Stil Nodiers erinnerte, dessen Werke man oftmals auf seinem Schreibtisch liegen sah. In der Mehrzahl seiner Walzer, Balladen, Scherzos ruht die Erinnerung an irgend welches flüchtige Gedicht festgebannt, zu der ihn eine dieser flüchtigen Erscheinungen begeisterte. Er idealisiert sie bisweilen derart, leiht ihnen eine so zarte, zerbrechliche Gestalt, daß sie nicht mehr unsrer Natur anzugehören, sondern sich vielmehr der Feenwelt anzunähern scheinen und uns die Geheimnisse der Undinen, der Titanias, der Ariels, der Königinnen Mab, der mächtigen und launischen Oberone, aller Genien der Luft, des Wassers und des Feuers enthüllen, die kaum minder als die Sterblichen bitteren Täuschungen und unerträglichen Sorgen unterworfen sind.

Fühlte sich Chopin von derartigen Eingebungen erfaßt, so nahm sein Spiel einen eigentümlichen Charakter an, welchem Genre im übrigen auch das von ihm ausgeführte Musikstück angehören mochte, ob der Tanzmusik oder der träumerischen, ob den Mazurken oder Nocturnes, Präludien oder Scherzos, Walzern oder Tarantellen, Etüden oder Balladen. Allem gab er eine eigenartige Farbe, ein nicht zu beschreibendes Gepräge, einen mehr vibrierenden Pulsschlag, der das Materielle nahezu abgestreift hatte und mehr auf das Innerste des Hörers denn auf seine Sinne zu wirken schien. Bald glaubt man das Getrippel einer neckisch verliebten Peri zu vernehmen, bald hört man samtartige, in ihrem Farbenschillern an das Kleid des Salamanders erinnernde Modulationen; bald wiederum Töne tiefer Entmutigung, wie wenn die armen Seelen umsonst auf barmherzige Gebete hoffen, deren sie zu ihrer endlichen Erlösung bedürfen. Zu andern Malen hauchten seine Finger eine so düstere Trostlosigkeit aus, daß man meinte, Byrons Jacopo Foscari wieder aufleben

und die Verzweiflung dessen vor sich zu sehen, der, aus Liebe zum Vaterland sterbend, den Tod der Verbannung vorzog, da er es nicht zu ertragen vermochte, Venezia la bella zu verlassen.

Bisweilen überließ sich Chopin auch burlesken Phantasien. Er beschwor gern eine Szene à la Jaques Callot herauf, voll phantastisch umherspringender, lachender und gesichterschneidender Figuren und musikalischer Späße, die von Geist und englischem humour sprühten wie ein Feuer von grünem Reisig. In der fünften Etüde wurde uns eine dieser pikanten Improvisationen aufbewahrt, wo ausschließlich die schwarzen Tasten des Klaviers berührt werden, wie die Heiterkeit Chopins nur die obersten Tasten des Geistes berührte. Stets dem feinsten Geschmack huldigend, schrak er zurück vor gemeiner Lustigkeit, grobem Gelächter, gleichwie gewisse sensitive Naturen vor dem Anblick garstiger Tiere scheu und widerwillig zurückweichen.

In seinem Spiel gab der große Künstler in entzückender Weise jenes bewegte, schüchterne oder atemlose Erbeben wieder, welches das Herz überkommt, wenn man sich in der Nähe übernatürlicher Wesen glaubt, die man nicht zu erraten, nicht zu erfassen, nicht festzuhalten weiß. Wie ein auf mächtiger Welle getragenes Boot ließ er die Melodie auf- und abwogen, oder er gab ihr eine unbestimmte Bewegung, als ob eine luftige Erscheinung unversehens einträte in diese greifbare und fühlbare Welt. Er zuerst führte in seinen Kompositionen jene Weise ein, die seiner Virtuosität ein so besonderes Gepräge gab und die er Tempo rubato benannte: ein geraubtes, regellos unterbrochenes Zeitmaß, geschmeidig, abgerissen und schmachtend zugleich, flackernd wie die Flamme unter dem sie bewegenden Hauch, schwankend, wie die Ähre des Feldes unter dem weichen Druck der Luft, wie der Wipfel des Baumes, den die willkürliche Bewegung des Windes bald dahin, bald dorthin neigt.

Da indes diese Bezeichnung dem, der sie kannte, nichts lehrte und dem, der sie nicht kannte, ihren Sinn nicht verstand und herausfühlte, nichts sagte, unterließ Chopin später, sie seiner Musik beizufügen, überzeugt, daß, wer überhaupt Verständnis dafür habe, nicht umhin könne, das Gesetz dieser Regellosigkeit zu erraten. Alle



seine Kompositionen aber müssen in dieser schwebenden, eigentümlich betonten und prosodischen Weise, mit jener morbidezza wiedergegeben werden, deren Geheimnis man schwer beikommt, wenn man ihn nicht oftmals selber zu hören Gelegenheit hatte. Er schien bedacht, diese Vortragsart auf seine zahlreichen Schüler und namentlich auf seine Landsleute zu übertragen, denen er vor andern den Hauch seiner Begeisterung mitzuteilen wünschte. Diese und zumal seine Landsmänninnen erfaßten sie mit der Gewandtheit, die ihnen für alle Gegenstände poetischer Empfindung eigen ist. Ein ihnen angebornes Verständnis für seine Gedanken befähigte sie, allen Schwankungen im Wogenspiel seiner Stimmungen zu folgen.

Chopin wußte nur zu wohl, daß er nicht auf die Menge wirkte, daß sein Spiel die Massen nicht traf, die, gleich einem Meer von Blei, nur im Feuer zu schmelzen und nicht minder schwer zu bewegen sind. Sie verlangen den mächtigen Arm einer athletischen Kraft, um in eine Form gegossen zu werden, in der das flüssige Metall plötzlich zu dem ihm vorgeschriebenen Ausdruck einer Idee, einer Empfindung wird. Chopin war sich bewußt, daß er nur in jenen leider wenig zahlreichen Kreisen vollkommen gewürdigt werden konnte, wo alle darauf vorbereitet waren ihm überallhin zu folgen, wohin er sie führte, sich mit ihm in jene Sphären zu erheben, in die man nach der Vorstellung der Alten nur durch das Elfenbeintor der glücklichen Träume gelangt, das diamantene, in tausend buntfarbigen Feuern strahlende Pfeiler umgeben. Es gewährte ihm Vergnügen, dieses Tor zu übersteigen, zu dem der Genius den geheimen Schlüssel bewahrt und über dem sich eine Kuppel wölbt, in der alle Strahlen des Prismas mit einem jener täuschenden Lichter spielen wie das des mexikanischen Opals, dessen kaleidoskopische Lichtzentren sich in einem Nebel verstecken, der sie wechselnd verhüllt und entschleiert. Durch dieses Tor öffnete er den Zugang in eine Welt, wo alles holdes Wunder, ungeahnteste Überraschung, lebendig gewordener Traum erscheint. Aber man muß zu den Eingeweihten gehören, um diese Schwelle überschreiten zu können!

Chopin flüchtete sich gern in diese Traumregionen, in die er nur auserlesene Freunde einführte. Ihm galten sie mehr als die

rauhen Schlachtfelder seiner Kunst, wo man zuweilen in die Hände eines unvermuteten Siegers, eines törichten und prahlerischen Eroberers fällt, dessen Herrschaft zwar nur einen Tag lang währt, für den aber dieser eine Tag hinreicht, um ein Beet von Lilien und Asphodelien niederzumähen, um den Zugang zum geheiligten Hain Apollos zu verhindern. Während dieses Tages fühlt sich der „glückliche Soldat“ zwar den Königen ebenbürtig; aber nur den Königen der Erde — und genügte dies wohl der Einbildungskraft, die mit den Gottheiten der Lüfte verkehrt und mit den Geistern, die in Wipfeln und Gipfeln wohnen?

Auf diesem Boden ist man überdies den Launen der Reklame, der Kameraderie, einer zweideutigen Mode von zweifelhafter Geburt anheimgegeben. Ist aber schon die Mode als ehrlich Geborene, als Standesperson immer eine törichte Göttin, wie vielmehr eine Mode ohne anerkannte Eltern! Fein organisierte Künstlernaturen werden sicherlich einen nur zu natürlichen Widerwillen dagegen empfinden, sich mit einem jener als Kunstprinzen verkleideten Jahrmarktsherkulesse zu messen, welche dem Virtuosen von Geblüt auf seinem Wege auflauern, wie ein Dorftölpel, der den auf edle Abenteuer ausgehenden bewaffneten Kavalier mit Stockschlägen zu überfallen bereit ist. Gleichwohl würden sie sich im Kampfe gegen einen so armseligen Gegner vielleicht weniger erniedrigt finden als durch die Nadelstiche einer feilen, handeltreibenden, industriellen Mode, der frechen Courtisane, die sich erdreistet, den Olymp mit den Sitten des Salons belehren zu wollen. Sie möchte, die Wahnwitzige, sich selbst aus der Schale der Hebe sättigen, die, bei ihrer Annäherung errötend, bald Venus, bald Minerva um Hilfe anruft, um sie mit ihrem Blitzstrahl zu treffen. Doch vergebens! Weder streift ihr die höchste Schönheit die marktschreierische Schminke ab, noch entreißt ihr die mit voller Rüstung geschmückte Weisheit den Narrenstab, aus dem sie sich ein geteertes Strohszepter gemacht. In dieser Not bleibt der Göttin der Unsterblichkeit kein anderer Ausweg als sich von dem Eindringling aus niederer Sphäre unwillig abzukehren. Und das tut sie. Da sieht man die Schönheitsmittel sich denn alsbald ablösen von den aufgeblasenen, ge-



meinen Wangen, die Runzeln hervortreten und — verjagt ist die zahnlose Alte, noch ehe sie Zeit hatte sich verlassen zu finden.

Chopin genoß fast täglich das zwar nicht sonderlich dramatische, aber zuweilen bis zum Possenhaften komische Schauspiel des Mißgeschickes irgend eines Schützlings dieser schleichhändlerischen Mode, obwohl zu seiner Zeit die Dreistigkeit der „Unternehmer künstlerischer Reputationen“, der Elefantenführer mehr oder minder merkwürdiger, oder künstlicher Tiere — wie „des einzigen Produktes von Karpfen und Kaninchen“ — noch weit entfernt war von der schamlosen Frechheit und der unglaublichen Verbreitung, die sie mittlerweile angenommen hat. Doch mochte auch die Kunst noch in der Kindheit liegen, die Spekulation wagte sich schon so weit heraus auf das den Musen vorbehaltene Gebiet, daß er, der ausschließlich mit ihnen verkehrte, der nächst dem verlorenen Vaterland nur sie liebte, sich nur bei ihnen über den Verlust dieses Vaterlandes tröstete, gleichsam von Furcht vor dieser gewaltigen Teufelin erfaßt wurde. Unter dem Eindruck des Widerwillens, den sie ihm einflößte, äußerte der Tondichter eines Tages zu einem ihm befreundeten Künstler, den man seitdem oftmals hörte: „Ich eigene mich nicht dazu, Konzerte zu geben; die Menge schüchtert mich ein, ihr rascher Atem erstickt, ihre neugierigen Blicke lähmen mich, ich verstumme vor den fremden Gesichtern. Aber du bist dazu berufen; denn wenn du dein Publikum nicht gewinnst, bist du imstande, es dir zu unterwerfen.“

Indes auch abgesehen von der Konkurrenz mit Künstlern, die keine Künstler sind, mit Virtuosen, die auf den Saiten ihrer Violine, ihrer Harfe oder ihres Pianos tanzen, fühlte Chopin sich unbehaglich vor dem „großen Publikum“, diesem Publikum von Unbekannten, von dem man nicht zehn Minuten vorher weiß, ob man es gewinnen oder unterwerfen muß; ob man es, kraft dem unwiderstehlichen Magnet der Kunst, emporreißen soll in Höhen, deren verdünnte Luft die gesunde und reine Lunge erweitert, oder ob man vielmehr die Zuhörer, die voll kleinlichen Tadelbedürfnisses herbeikamen, durch seine gigantischen, frohlockenden Offenbarungen betäuben soll. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Konzerttätigkeit

weniger Chopins physische Organisation ermüdete, als vielmehr seine Reizbarkeit als Künstler herausforderte. Hinter seinem freiwilligen Verzicht auf rauschende Erfolge verbarg sich ein inneres Verletztsein. Ungeachtet eines sehr entschiedenen Bewußtseins seiner angeborenen Überlegenheit (wie es allen zu eigen ist, welche dieselbe aufs höchste entwickeln und zur Geltung bringen), entbehrte der polnische Pianist doch zu sehr des entsprechenden verständnisvollen Echos von außen, um sich dem sicheren Gefühl überlassen zu können, daß er nach seinem vollen Wert gewürdigt werde. Er hatte vom Beifall der Menge genug gesehen, um dieses zuweilen intuitive, zuweilen offen und edel empfindende, öfter noch launische, starrsinnige, halb wilde und dumme vielköpfige Ungeheuer zu kennen, das sich an dem ihm zugeworfenen bunten Glaswerk ergötzt und die kostbarsten Kleinodien nicht beachtet, das sich über Kleinigkeiten ereifert und sich durch die fadesten Schmeicheleien betören läßt. Doch seltsam genug! Chopin kannte es nur zu gut, er verabscheute es und bedurfte nichtsdestoweniger doch seiner! Er vergaß das ihm innewohnende wilde Element über den ihm sympathischen naiven Regungen, nach Art eines Kindes, das bei der Erzählung von erdichtetem Leiden und Entzücken weint und sich von ganzer Seele begeistert.

Je mehr „dieser Feinfühlige“, dieser Epikuräer des Spiritualismus, der Gewohnheit entsagte, das „große Publikum“ zu bändigen und ihm Trotz zu bieten, desto mehr Furcht flößte ihm dasselbe ein. Nicht um die Welt hätte er vor ihm eine Niederlage erleben mögen bei einem jener Kämpfe, wo der Künstler, gleich einem tapfern Kämpen im Turnier, Herausforderung und Handschuh jedwedem zuwirft, der ihm die Schönheit und den Vorrang seiner Dame — das ist seiner Kunst — streitig macht. Er sagte sich vermutlich und sicher mit Recht, daß er auch als ein in weitesten Kreisen bewunderter Sieger nicht mehr geliebt und gewürdigt werden konnte, als er es bereits in jenem engen Kreise war, der sein „kleines Publikum“ bildete. Und er fragte sich vielleicht nicht mit Unrecht — denn so unsicher sind eben die Meinungen, so wankelmütig die Neigungen der Menschen — ob er, erführe er eine Niederlage, nicht an der Liebe und Schätzung seiner eifrigsten Bewunderer Einbuße erleiden würde? La Fontaine sagt sehr richtig: „Die Feinfühligen sind unglücklich!“



Sich somit der Bedürfnisse bewußt, die die Natur seiner Begabung mit sich brachte, spielte er nur selten öffentlich. Außer einigen Erstlingskonzerten im Jahre 1831, in denen er sich in Wien und München hören ließ, gab er nur noch einige wenige in Paris und London. Schon aus Rücksicht auf seine Gesundheit vermochte er nicht viel zu reisen. Wiederholt erlitt er sehr gefährliche Krankheitsanfälle, in deren Folge er schwächlich blieb und der größten Vorsicht bedurfte; doch ward ihm dessenungeachtet noch manches Jahr der Frist und wieder erstarkender relativer Kraft geschenkt. Allerdings gestattete ihm seine Gesundheit nicht, sich an allen Höfen, in allen Hauptstädten Europas, von Lissabon bis St. Petersburg, bekannt zu machen. Doch würde sein Befinden ihn wenigstens nicht verhindert haben, sich da, wo er sich aufhielt, öfter hören zu lassen. Seine zarte Konstitution war eben weniger ein Grund als ein Vorwand zur Verzichtleistung, um immer erneuten Fragen und Aufforderungen aus dem Weg zu gehen.

Warum sollten wir es nicht bekennen? Bekümmerte es Chopin, daß er an jenen öffentlichen und feierlichen Künstlerwettkämpfen nicht teil nahm, wo des Volkes Jubelruf den Triumphator grüßt; bedrückte es ihn, daß er sich von ihnen ausgeschlossen sah, so geschah dies darum, weil er das, was er besaß, nicht hoch genug anschlug, um über das, was er nicht besaß, heiter hinweg zu gehen. Obgleich durch das „große Publikum“ eingeschüchtert, bemerkte er wohl, daß dieses, indem es sein eigenes Urteil ernsthaft nahm, auch andere zwang, es also zu nehmen; während das „kleine Publikum“, die Salonwelt, sich als ein Richter bezeugt, der damit anfängt, seine eigene Autorität nicht anzuerkennen, der heute seinen Göttern Weihrauch streut und sie morgen verleugnet. Die Exzentrizitäten des Genies fürchtet es, vor den Kühnheiten einer großen überlegenen Individualität, einer großen Seele zieht es sich zurück, da es sich nicht sicher genug fühlt, um diejenigen herauszuerkennen, welche hierzu durch das innere Gebot einer Inspiration berechtigt

sind, die ihren eigenen Weg geht und dabei ohne Zögern alle zurückstößt, die nur kleinen Leidenschaften fröhnen und unter dem leeren Anschein der Außerordentlichkeit kein höheres Ziel anstreben als Gelderwerb und eine behäbige Versorgung für die Zukunft.

Die Salonwelt unterscheidet diese so verschiedenen, einander völlig antipodisch gegenüberstehenden Persönlichkeiten nicht, weil sie sich nicht die Mühe nimmt, selbständig zu urteilen, ohne die Vormundschaft des Feuilletonisten, der, wie der Gewissensrat die religiösen Meinungen, die künstlerischen Meinungen dirigiert. Sie unterscheidet die mächtige Bewegung, den Sturm und Drang der Gefühle, mit dem jene den Ossa auf den Pelion türmen, um zu den Sternen emporzusteigen, nicht von den Äußerungen niedriger Eigenliebe, egoistischer Selbstgefälligkeit und verächtlicher Wohldienerei, die dem vornehmen Laster der unmoralischen Mode, der herrschenden Sittenlosigkeit huldigt. Sie unterscheidet die Einfachheit großer Gedanken, die keiner gesuchten „Effekte" bedürfen, nicht von den verjährten Konventionalitäten eines Stils, der seine Zeit erfüllt hat und über den nun die alten Weiber das Wächteramt führen, in Ermangelung eines verständnisvollen Auges, das den unaufhörlichen Wandlungen der Kunst zu folgen versteht.

Um sich die Sorge zu sparen, die Gedanken und Empfindungen des Künstlers, dessen Stern am Firmament der Kunst aufzugehen scheint, mit Sachkenntnis zu würdigen; um der Mühe zu entgehen, es mit der Kunst ernst zu nehmen, damit man die Versprechungen, welche die jungen Leute mit sich bringen, und die Eigenschaften, welche sie zur Verwirklichung derselben befähigen, mit einigem Verständnis zu beurteilen vermöge, unterstützt, oder vielmehr protegiert man in den Salons hartnäckig nur die schmeichlerische Mittelmäßigkeit. Von ihr hat man ja keine in Verlegenheit setzende Neuerung, keine Genialität zu gewärtigen; sie darf man von oben herab behandeln, sie nach Belieben auch mißhandeln, da man hier weder einen lästigen Fehler noch einen unauslöschlichen Glanz zu fürchten braucht.

Dies vielgepriesene „kleine Publikum" hat wohl die Macht, einen Ruf in Umlauf zu setzen; doch ein solcher Ruf von vielleicht



berauschendem Zauber hat nicht mehr Realität denn eine Stunde des Rausches, wie ihn der moussierende Trank erzeugt, welchen man in Cachemir aus Rosen- und Nelkenblättern bereitet. Ein solcher Ruf ist ein ephemeres, armseliges Ding, ohne Dauer, ohne wirkliches Leben, immer bereit sich zu verflüchtigen, da er den Grund seines Daseins nicht kennt und oft auch tatsächlich eines solchen entbehrt. Das „große Publikum" dagegen, das häufig auch nicht weiß, wie und warum es sich ergriffen, durchschauert, elektrisiert, „gepackt" — wie der entzückte Plebejer sagt — fühlt, schließt wenigstens die „Leute vom Handwerk" ein, welche wissen, was sie sagen und warum sie es sagen, so lange die Tarantel des Neides sie nicht gestochen hat und sie, wie die böse Fee in Perraults Märchen, nicht bei jedem Worte die Schlangen und Kröten der Lüge ausspucken, statt der feinen Perlen und duftenden Blumen der Wahrheit, wie dies die edle Frau Justitia gebieten würde.

Nicht ohne geheime Betrübnis schien Chopin sich oftmals zu fragen, bis zu welchem Grad die Elite der Gesellschaft ihm durch ihre diskreten Beifallsbezeigungen die Menge und Massen ersetzte, von denen er sich freiwillig abkehrte? Wer in seinem Antlitz zu lesen wußte, konnte erraten, wie häufig er bemerkte, daß unter all den schönen, wohlfrisierten Herren, unter all den schönen und geschmückten Damen ihn keines verstand. Und war er nicht noch viel weniger dessen sicher, ob die geringe Zahl derer, die ihn verstanden, ihn auch recht verstand? Ein Mißbehagen bemächtigte sich infolgedessen seiner, das ihm selbst, mindestens nach seiner wahren Quelle, vielleicht unklar blieb, aber heimlich an ihm nagte. Fast verletzt sah man ihn durch Lobpreisungen, die hohl oder falsch an sein Ohr klangen. Da die, welche er mit Recht beanspruchen durfte, ihm nicht in reicher Fülle zuströmten, war er geneigt, vereinzelte Huldigungen beleidigend zu finden, wenn sie, nicht vom rechten Verständnis getragen, den wesentlichen Punkt nur durch Zufall berührten — was der feine Blick des Künstlers selbst unter den Spitzen des feuchten Taschentuches und unter den koketten rhythmischen Bewegungen des Fächers zu unterscheiden wußte.

Aus den höflichen Phrasen, mit denen er, gleich vergoldetem

aber lästigem Staub, häufig die Komplimente abschüttelte, die ihm so unnatürlich erschienen wie die auf Draht gebundenen Blumen der Bouquets, welche die hübschen Hände nur mühsam umfaßten, konnte man mit geringem Scharfsinn erkennen, daß ihn weder Quantität noch Qualität des empfangenen Beifalls befriedigten. Er zog demgemäß vor, in der Einsamkeit seiner inneren Betrachtungen, seiner poetischen Phantasien und Träume ungestört zu sein. Viel zu bewandert in witzigen Ausfällen, selbst ein zu geistreicher Spötter, um dem Sarkasmus eine Blöße zu bieten, gab er sich nicht etwa als verkanntes Genie. Unter scheinbarer Befriedigung und liebenswürdiger Freundlichkeit verbarg er die Wunde, die seinem berechtigten Stolze geschlagen worden war, so völlig, daß man deren Existenz kaum bemerkte. Nicht mit Unrecht dürfte man jedoch die sich allmählich steigernde Seltenheit der Gelegenheiten, bei denen er sich zum Spielen bewegen ließ, mehr noch dem Wunsche beimessen, Huldigungen zu fliehen, die ihm nicht den schuldigen Tribut eintrugen, als seiner zunehmenden Körperschwäche, die ja durch sein andauerndes häusliches Spiel, wie durch die Unterrichtsstunden, die er beständig erteilte, auf nicht minder harte Proben gestellt wurde.

Zu bedauern ist es, wenn die zweifellosen Vorteile, die für den Künstler daraus erwachsen sollten, daß er nur ein gewähltes Publikum kultiviert, solchergestalt durch den zu sparsamen Ausdruck der Sympathien des letzteren und den vollständigen Mangel eines wahren Verständnisses für das Wesen des Schönen an sich, wie für die Mittel, die dasselbe offenbaren und somit die Kunst ausmachen, vermindert werden. Die Wertschätzung des Salons ist nur ein „ewiges Ungefähr", wie Sainte-Beuve in einem seiner von witzigen Einfällen übersprudelnden Feuilletons sagt, die an jedem Montag seine Leser ergötzten. Die feine Welt sucht, da sie keine Wurzel in vorhergegangener Erkenntnis, keinen Halt und keine Zukunft in einer aufrichtigen und dauernden Teilnahme hat, nur oberflächliche Eindrücke, so flüchtiger Natur, daß man sie mehr physische als moralische nennen kann. Zu beschäftigt mit den kleinen Tagesinteressen, mit politischen Vorkommnissen, den Erfolgen hübscher Frauen, den Bonmots auf Wartegeld gesetzter Minister oder müßiger Mißvergnügter,



mit einer eleganten Heirat, mit Kinderkrankheiten oder zarten Liaisons, mit Lästereien, die man als Verleumdung, oder Verleumdungen, die man als Lästerei behandelt, begehrt die große Welt in der Tat von Poesie und Kunst nichts weiter als Aufregungen, die wenige Minuten währen, die sich im Laufe eines Abends erschöpfen und am andern Morgen vergessen sind.

So hat die große Welt am Ende nur Künstler zu beständigen Tafelgenossen, die um so eingebildeter und unterwürfiger sind, als sie des Stolzes und der Geduld ermangeln. Sich an ihnen den Geschmack verderbend, verliert sie allmählich die Originalität und ursprüngliche Natürlichkeit ihres Empfindens und infolgedessen auch das rechte Auffassungsvermögen für das Was? und Wie? echt künstlerisch-poetischen Ausdruckes. Welch hohen Rang sie daher auch behaupte, die hohe Poesie, die hohe Kunst thronen doch über ihr! In den mit rotem Damast behangenen Gemächern friert die Kunst, sie schwindet dahin in den goldgelb oder bläulich schimmernden Salons. Das empfand wohl jeder wahre Künstler, obgleich nicht alle sich davon Rechenschaft zu geben wußten. Ein Virtuos von einigem Ruf, der, mit den Veränderungen des geistigen Thermometers je nach den verschiedenen gesellschaftlichen Kreisen mehr als andere vertraut, diese immer frische, zuweilen eisige, ja den Gefrierpunkt erreichende Temperatur wohl kannte, sagte öfters: „Bei Hofe muß man kurz sein." [A la cour il faut être court.] Und unter Freunden fügte er hinzu: „Es handelt sich ja gar nicht darum, uns zu hören, sondern nur darum, uns gehört zu haben! . . Was wir sagen ist gleichgültig, wenn nur der Rhythmus bis in die Fußspitzen dringt und die angenehme Vorstellung eines vergangenen oder zukünftigen Walzers hervorruft."

Ist der Künstler seiner einsamen Inspiration einmal entrissen, so kann er sie nur durch den mehr als aufmerksamen, lebendigen und belebenden Anteil wiedergewinnen, den seine Zuhörer dem Edeln, was er empfindet, dem Weihevollen, was er erstrebt, dem Erhabenen, was er träumt, dem Göttlichen, was er erkennt, entgegenbringen. Soll er ganz auf der Höhe sein, soll er sich über sich selbst erheben, soll er seine Zuhörer, begeistert und erleuchtet durch das göttliche

Feuer, l'estro poetico, mit sich emportragen, so muß er fühlen, daß er die, die ihn hören, bewegt und erschüttert, daß seine Empfindungen verwandte Saiten in ihnen berühren, daß er sie auf seinem Wanderfluge ins Unendliche mit sich fortreißt, wie der Führer geflügelter Scharen, dem, wenn er zum Aufbruch mahnt, die Seinigen alle nach schöneren Gestaden folgen.

Ein richtiges Vorgefühl leitete den Grafen Joseph de Maistre, als er den „aufgeklärten Patrizier" als geeigneten Richter im Reiche des Schönen bezeichnete. Nur ließ er seinen Gedanken unvollständig. Die Aristokratie als solche hat keineswegs die soziale Aufgabe, nach englischer Weise Glossen über Homer, Monographien über diesen vergessenen arabischen Dichter oder jenen wiederaufgefundenen Troubadour zu verfassen; oder gründliche Studien über Phidias, Apelles, Michel Angelo, Raphael, eingehende Nachforschungen über Josquin des Près, Orlando di Lasso, Monteverde, Feo usw. anzustellen. Ihr Vorrecht besteht vielmehr darin, die ihre Zeit erfüllende Begeisterung, die dem gegenwärtigen Geschlecht eigenen Bestrebungen, Schmerzen und Empfindungen, welche ihren eindringlichsten und weittragendsten Ausdruck in den Akzenten des Musikers oder Dramatikers, den Visionen des Malers und Bildhauers finden, eigenhändig zu leiten. Sie vermag sich diese Leitung freilich nur zu erhalten, wenn sie zur wahren Vorsehung von Poesie und Kunst wird. Eben darum aber auch dürfte sie die Protektion, die sie dem Künstler und Dichter schuldet, nicht dem zufälligen Geschmack eines jeden überlassen. Sie müßte Männer in ihrer Mitte haben, die nicht minder als mit der Geschichte ihres Landes, ihrer Familie und verschiedener Wissenschaften, mit der der schönen Künste, mit ihren Epochen und Stilen, ihren Umwandlungen und Kämpfen vertraut wären, damit dem vornehmen Mann bei der kürzesten Unterhaltung mit einem Künstler nicht allerhand artistisch-orthographische Fehler, naive, gegen Syntax und Grammatik schlimm verstoßende Betrachtungen entschlüpfen; — eine Gefahr, der er gewöhnlich nur dadurch entgeht, daß er sich hinter eine Unbedeutendheit verschanzt, die den Künstler nur noch mehr reizt.

Eine geheiligte Tradition auch müßte es dem Patriziat zum



Gesetz machen, all die kleinen, wohlfeilen künstlerischen Erzeugnisse, welche in Form banaler Lieder, seichter Klavierkompositionen, bunter Photographien, schlechter Bilder und Skulpturen, gemalter, steinerner, gesungener und gespielter Spielereien, zur Unehre der Künstler selber fabriziert werden, zu verachten und, sie in niedrigere Sphären verweisend, aus seinen Häusern zu verbannen, deren Portal ein hundertjähriges Wappen schmückt. Eine verständige Tradition müßte es ihm zur Pflicht machen, sich nur in der edelsten Kunstrichtung zu gefallen; nur die Dichter und Künstler zu beschützen, welche die heldenmütigsten und zartesten, die reinsten und selbstlosesten Empfindungen, kurz alles das zum Ausdruck bringen, was die Seele in jene höheren, durchgeistigteren Regionen emporträgt, die über den eigennützigen und epikuräischen Vorurteilen erhaben sind, welche die Pflege materieller oder spezieller Interessen in anderen Gesellschaftsklassen erweckt und nährt. Ja sogar in denen der Wissenschaft, wo die Leidenschaften nicht immer die Ungerechtigkeiten der Reizbarkeit und die Gelüste ungezügelter Eitelkeit genügend zurückweisen, um zu den erhabeneren und reinen Sphären der hohen Poesie und Kunst zu gelangen.

Ferner müßte das Patriziat sich von dem törichten Joch der Mode frei machen, deren unedle Abkunft es nicht zu kennen vorgibt und deren unnatürlichen Despotismus es in seinen extravaganten „Kostümen", seinen trivialen Belustigungen, seinen jeder Vornehmheit baren Manieren, die keinen Unterschied mehr zwischen denen der „guten Bürger von Paris" erkennen lassen, ohne Murren, ja mit Bereitwilligkeit erträgt. Es müßte endlich, sich zu der ihm zukommenden Höhe erhebend, sein angeborenes Recht, „den Ton anzugeben", wieder aufnehmen, um in der Tat den „guten Ton" einzuführen, dessen Wesen es ist, Achtung und Ehrerbietung vor denjenigen einzuflößen, die zu denken und zu urteilen verstehen; gleichzeitig aber Panurgs großer Schafherde von Salon-Nullen, denen bereitwillige Bewunderer und einträgliche Renten zu Gebote stehen, eine Richtschnur zu geben.

Doch wäre es bei Chopin auch anders gewesen, als es tatsächlich der Fall war, hätte er in jenen berühmten Salons, wo nur der

gute Geschmack herrschen soll, in jenen höchsten Kreisen, deren Glieder sich einbilden, aus anderem Ton als die übrigen Sterblichen geformt zu sein, das ihm gebührende volle Maß von Huldigungen und Bewunderung empfangen; hätte er, wie so viele andere, vor allen Nationen, in allen Zonen seine glänzenden Triumphe gefeiert; wäre er von Tausenden gerührter Zuhörer statt nur von Hunderten gekannt und anerkannt worden: wir würden uns doch nicht bei diesem Teil seiner Laufbahn aufhalten, um deren Erfolge aufzuzählen.

Was gelten Blumen dem, dessen Stirn nach unsterblichem Lorbeer verlangt? Vorübergehende Sympathien, gelegentliche Lobspenden sind kaum des Nennens wert angesichts eines Grabes, das reicheren Ruhm heischt. Chopins Schöpfungen sind berufen, fernen Völkern und Zeiten die Freuden und Tröstungen, all die wohltuenden und erhebenden Empfindungen zuzuführen, welche die Werke der Kunst in den leidenden und kranken oder gläubig ausharrenden Gemütern erwecken, denen sie gewidmet sind. Sie bilden solchergestalt ein stetes Band zwischen den höher angelegten Naturen, die, in welcher Epoche oder in welchem Erdenwinkel sie auch lebten, von ihren Zeitgenossen in ihrem Schweigen wie in ihrem Reden mißverstanden wurden.

„Es gibt verschiedene Kränze", sagt Goethe; „es gibt selbst solche, die man bequem während eines Spazierganges pflücken kann!" Diese können wohl für einige kurze Augenblicke durch ihre balsamische Frische entzücken; doch dürfen wir sie nicht mit denen vergleichen, die Chopin durch unabläßige Arbeit, durch ernste Kunstliebe und schmerzliches Durchleben der so schön von ihm dargestellten Gemütsbewegungen sich mit schweren Mühen erworben hat. Nicht mit kleinlicher Gier trachtete er nach jenen billigen Kränzen, mit denen mancher von uns sich bescheiden genug brüstet. Als ein reiner, großsinniger, guter und mitfühlender Mensch, den die edelste aller irdischen Empfindungen: die Vaterlandsliebe, beseelte, hat er gelebt; als ein geweihter Schatten alles dessen, was Polen an Poesie besitzt, wandelte er unter uns; — darum hüten wir uns, seinem Gedächtnis die gebührende Ehrerbietung schuldig zu bleiben! Nicht Gewinde künstlicher Blumen laßt uns ihm flechten! Nicht vergängliche



Kränze niederlegen auf sein Grab! Erheben wir unsere Gefühle angesichts dieses Sarges!

Wir alle, die wir zum Künstlertum „von Gottes Gnaden" berufen, zu Verkündern des ewig Schönen von der Natur auserwählt wurden, die wir durch Eroberungs-, wie durch Geburtsrecht unsres geweihten Amtes walten, sei es, daß unsere Hand den Marmor oder die Bronze gestaltet, daß sie den glänzenden Pinsel oder den schwarzen Stichel führt, der langsam seine Linien für die Nachwelt eingräbt, sei es, daß sie über die Tasten gleitet oder mit dem Dirigentenstab den Orchestermassen gebietet, daß sie den Urania entliehenen Kompas des Architekten, oder Melpomenes blutgetränkte Feder, oder Polyhymniens tränenfeuchte Rolle, oder die von Wahrheit und Gerechtigkeit gestimmte Leier Klios hält: lernen wir von ihm, den wir verloren, alles von uns zu weisen, was nicht den höchsten Bestrebungen der Kunst gilt, und unsere ganze Kraft auf Ziele zu richten, die die Woge des Tages nicht spurlos hinwegspült! Entsagen wir in der traurigen Zeit künstlerischer Seichtheit und Verderbtheit, in der wir leben, auch für uns selber allem, was der Kunst unwürdig ist, was nicht die Bedingungen der Dauer, nichts vom Wesen der ewigen idealen Schönheit in sich trägt, deren leuchtenden Glanz die Kunst zu verbreiten hat, damit sie selber leuchte und glänze!

Gedenken wir des alten Gebetes der Dorier, dessen einfache Formel von so frommer Poesie erfüllt war, wenn sie die Götter anflehten, ihnen „das Gute durch das Schöne" zu spenden! Anstatt uns so sehr zu mühen, die Menge anzuziehen und ihr um jeden Preis zu gefallen, bestreben wir uns lieber gleich Chopin, ein himmlisches Echo dessen, was wir empfunden, geliebt und gelitten, zurückzulassen! Lernen wir endlich von ihm und seinem Beispiel, uns das abzufordern, was der Kunst und uns selber in ihrem mystischen Reich zur Ehre gereicht; nicht aber, ohne Achtung vor der Zukunft, um die wohlfeilen Kränze der Gegenwart zu werben, die, kaum gesammelt, schon verwelkt und vergessen sind! . . .

Statt ihrer wurden die schönsten Palmen, die der Künstler bei Lebzeiten empfangen kann, durch gefeierte Kunstgenossen in Chopins Hände gelegt. Enthusiastische Bewunderung ward ihm von einem

noch ausschließlicheren Publikum als dem der musikalischen Aristokratie, deren Salons er besuchte, dargebracht. Es bestand aus einer Gruppe berühmter Namen, die sich vor ihm neigten, wie Könige verschiedener Reiche, welche sich versammeln, um Einen ihres Gleichen zu feiern, um in die Geheimnisse seiner Macht eingeweiht zu werden und die Herrlichkeit seiner Schätze und Lande, die Werke seiner Schöpfung zu betrachten. Sie zollten ihm voll und ganz den schuldigen Tribut. Wie konnte es auch anders in Frankreich sein, dessen Gastfreundschaft mit so feinem Takt den Rang seiner Gäste unterscheidet?

Die hervorragendsten Geister von Paris begegneten sich häufig in Chopins Salon. Wenn auch nicht in jenen periodisch wiederkehrenden phantastischen Künstlervereinigungen, wie sie die müßige Einbildungskraft gewisser zeremoniös gelangweilter Zirkel sich vorstellt und wie sie doch nie existierten, da Frohsinn, Aufgelegtheit und Begeisterung niemandem und wohl am wenigsten dem wahren Künstler zu festgesetzter Stunde kommen. Alle leiden sie ja mehr oder weniger an der „heiligen Krankheit", verletztem Ehrgeiz, oder menschlicher Ohnmacht, deren Betäubung und Lähmung sie erst abschütteln, deren Schmerzen sie vergessen müssen, um sich an jenen Feuerwerkspielen zu zerstreuen, durch die sie sich auszeichnen und die das Staunen der gaffenden Menge erregen, wenn sie von weitem ein buntes bengalisches Licht, eine Flammenkaskade, einen harmlosen feurigen Drachen erblickt, ohne doch den Geist zu verstehen, der sie hervorrief.

Leider sind Frohsinn und Aufgelegtheit auch bei Dichter und Künstler dem Zufall unterworfen. Einige Bevorzugte unter ihnen haben allerdings die glückliche Gabe ihr inneres Mißbehagen zu überwinden, sei es um ihre Last leichter zu tragen und mit ihren Reisegefährten über die Beschwerden des Weges zu scherzen, oder sei es um eine milde Heiterkeit zu bewahren, die als Pfand der Hoffnung und des Trostes die Traurigsten belebt, die Mutlosesten aufrichtet und ihnen, so lange sie in dieser linden Atmosphäre verweilen, eine Freiheit des Geistes verleiht, die um so leichter überschäumt, je mehr sie mit ihrer gewohnten Bekümmernis und Übellaunigkeit kontrastiert. Doch die allzeit offenen und heiteren Naturen sind Ausnahmen, sie bilden die schwache Minderheit. Die große Überzahl der mit Einbildungskraft Begabten, der allen Eindrücken leicht Zugänglichen und dieselben künstlerisch Gestaltenden bleibt unberechenbar in allen Dingen, zumal bezüglich der Heiterkeit.



Chopin gehörte im Grunde weder zu denen, die beständig aufgelegt sind, noch zu denen, die die Aufgelegtheit anderer beständig anzuregen wissen. Aber er besaß jene angeborene Grazie des polnischen Bewillkommnens, die den, der Besuche empfängt, nicht allein den Gesetzen und Pflichten der Gastfreundschaft unterwirft, sondern ihn auch nötigt, allen Rücksichten auf die eigene Person zu entsagen, um sich den Wünschen und Neigungen seiner Gäste anzupassen. Man kam gern zu ihm, weil man sich bei ihm überaus wohl und behaglich fühlte. Man fühlte sich aber so wohl, weil er seine Gäste gleichsam zu Herren seines Hauses machte, sich selbst und alles, was er besaß, zu ihren Diensten stellte. Er tat dies mit jener rückhaltlosen Freigebigkeit, die selbst der einfache Bauer slawischer Rasse nicht verleugnet, wenn er, eifriger noch als der Araber unter seinem Zelt, Gäste in seiner Hütte bewirtet und das, was seinem Empfang an Glanz abgeht, durch einen Sinnspruch ersetzt, den auch der Reiche nach dem üppigsten Gastmahl nicht zu wiederholen versäumt: »Czym bohat, tym rad!« Vier Worte, deren Sinn dahin lautet: „Mein ganzer bescheidener Besitz gehört Euch!"[1] Dieser Spruch wird mit der eigenen nationalen Anmut und Würde von jedem Hausherrn, der die umständlichen aber romantischen Gewohnheiten der alten polnischen Sitten beibehält, zu seinen Gästen gesprochen.

Kennt man die gastfreundlichen Gebräuche seines Vaterlandes, so gibt man sich besser von alledem Rechenschaft, was unseren Zu-

1) Der Pole behält in seinem Höflichkeitsformular die Übertreibungen der orientalischen Sprache bei. Der Titel „sehr mächtiger" und „sehr erleuchteter Herr" (Jasnie Wielmożny, Jasnie Oswiecony Pan) sind noch jetzt gebräuchlich. Im Gespräch redet man einander mit „Wohltäter" (Dobrodzij) an, und der übliche Gruß zwischen Männern oder Mann und Frau lautet: „Ich lege mich Ihnen zu Füßen" (padam do nóg). Dagegen ist der des Volkes von antiker Feierlichkeit und Einfachheit: „Ehre sei Gott!" (Slawa Bohu.)

sammenkünften bei Chopin die Ungezwungenheit und reizvolle Belebtheit gab, die keinen faden oder bitteren Nachgeschmack hinterläßt und keine Reaktion übler Laune hervorruft. Obgleich er sich schwer von der Welt heranziehen ließ und noch weniger geneigt war, sie zu empfangen, legte er eine liebenswürdige Zuvorkommenheit an den Tag, wenn man ihn in seinem Hause aufsuchte. Während er sich scheinbar um niemanden bekümmerte, gelang es ihm, jeden auf die ihm angenehmste Weise zu beschäftigen und ihm einen Beweis seiner Höflichkeit und Dienstfertigkeit zu geben.

Es galt eine fast misanthropische Abneigung zu überwinden, bevor man Chopin dahin vermochte, sein Haus und sein Klavier wenigstens seinen näheren Freunden zu öffnen, die ihn dringend darum angingen. Mehr als einer der Beteiligten erinnert sich ohne Zweifel noch der ersten, trotz seines Sträubens bei ihm improvisierten Abendgesellschaft, als er noch in der Chaussée-d'Antin wohnte. Sein Zimmer, darin man ihn plötzlich überfiel, war nur von einigen Kerzen erleuchtet, die an einem Pleyelschen Flügel brannten, welche Instrumente er wegen ihres silbernen, ein wenig verschleierten Klanges und leichten Anschlags besonders liebte. Ihm entlockte er Töne, die einer jener Harmonikas anzugehören schienen, welche die alten Meister durch Vermählung von Kristall und Wasser so sinnreich konstruierten und deren poetisches Monopol das romantische Deutschland bewahrt.

Die dunkel gelassenen Ecken schienen den Raum bis ins Grenzenlose auszudehnen; es war, als ob er in der Finsternis zerflösse. Im Halbdunkel nahmen die lichten Möbel gespenstische Formen an. Das um den Flügel konzentrierte Licht fiel auf das Parkett. Gleich einer sich ergießenden Welle glitt es darüber hin und vereinigte sich dem unruhigen Leuchten des Kaminfeuers, das zuweilen in rotgelben Flammen aufflackerte und sich zur Gestalt neugieriger Gnomen zu verdichten schien, die die Laute ihrer Sprache herbeilockten. Nur ein einziges Portrait, das eines Pianisten, eines ihm sympathischen und ihn bewundernden Freundes, der diesmal gegenwärtig war, schien eingeladen, der beständige Zuhörer der auf- und abflutenden Töne zu sein, die singend und träumend, seufzend und grollend



auf den Tasten des Instrumentes erstarben, neben dem es seinen Platz hatte. Durch ein geistreiches Spiel des Zufalls strahlte der Spiegel, um es vor unsern Augen zu verdoppeln, nur das schöne Oval und die blonden Seidenlocken der Gräfin d'Agoult wieder, die so viele Maler abbildeten und die auch der Kupferstich für die Verehrer ihrer eleganten Feder vervielfältigte.

In dem Lichtkreise rings um den Flügel unterschied man mehrere Köpfe von außergewöhnlicher Bedeutung. Heine, der trübsinnigste der Humoristen, lauschte mit dem Anteil eines Landsmannes Chopins Erzählungen über das geheimnisvolle Land, in dem auch seine ätherische Phantasie gern verweilte und dessen liebliche Gefilde sie durchstreift hatte. Chopin und er verstanden sich schon mit halb ausgesprochenen Worten und Tönen. Der Musiker beantwortete in seiner Sprache die leise gestellten Fragen des Dichters nach den unbekannten Regionen, von denen er Kunde begehrte; nach der „lächelnden Nymphe“ [1]), von der er hören wollte, ob sie „noch immer ihr grünliches Haar so reizvoll kokett mit dem Silberschleier umhülle?“ Vertraut mit dem Geplauder und der galanten Chronik jenes Reichs, verlangte er zu wissen, „ob der Meergott mit langem weißen Bart die widerspenstige Najade noch immer mit seiner lächerlichen Liebe verfolge?“ Bekannt mit all der feenhaften Herrlichkeit, die man „da unten“ schaut, fragte er: „ob die Rosen dort noch immer in so stolzem Feuer erglühten, ob die Bäume im Mondenschein noch immer so harmonisch rauschten?“

Chopin antwortete. Nachdem sie sich lange und vertraulich von den Reizen dieses luftigen Reichs unterhalten, versanken sie in trübes Schweigen, vom Heimweh übermannt, das Heine heimsuchte, als er sich dem holländischen Kapitän des „Geisterschiffes“ verglich, das mit seiner Mannschaft ewig umhertreiben muß auf den kalten Wogen. „Vergebens nach den Gewürzen, den Tulpen, Hyazinthen, Meerschaumpfeifen und holländischen Porzellantassen sich sehnend, ruft er aus: „„Amsterdam, Amsterdam! Wann sehen wir dich wieder?““ während der Sturm im Takelwerk heult und ihn bald dahin, bald

1) Heine, Salon. Chopin.

dorthin wirft über dem wässerigen Höllenschlund.“ — „Ich begreife“, fügt Heine hinzu, „die Verzweiflung, mit der der unglückliche Kapitän eines Tages in die Worte ausbrach: „„O, sollte ich je nach Amsterdam zurückkehren, so will ich lieber ein Prellstein an einer seiner Straßenecken werden, als diese Straßen jemals wieder verlassen!““ Armer van der Decken! Sein Ideal war Amsterdam!“ ...

Heine glaubte auf Haaresbreite die Leiden und Erfahrungen des „armen van der Decken“ während seiner end- und rastlosen Fahrt über den Ozean zu kennen, der seine Krallen in das unverwüstliche Gewände seines Schiffes hineingrub und es festgebannt hielt an seinen schwankenden Grund mit unsichtbarem Anker, dessen Kette der kühne Seemann nicht zu finden und zu zerbrechen vermochte. War der satirische Dichter aufgelegt, so erzählte er uns von den Schmerzen und Hoffnungen, den verzweifelten Qualen der Unglücklichen, die dies unselige Schiff bewohnten. Er selbst hatte ja seine fluchbeladenen Planken unter Führerschaft einer verliebten Undine betreten, die an Tagen, wo der Gast ihres Korallenhains und Perlmutterpalastes sich noch mürrischer und beißender als gewöhnlich vom Lager erhob, ihm zur Erheiterung irgend ein Schauspiel bot, das dessen würdig war, der reichere Wunder noch zu träumen verstand als ihr Königreich umschloß.

Von solch gefeitem Kiele getragen, durchschifften Heine und Chopin gemeinsam die Polarkreise, wo das Nordlicht, die strahlende Leuchte der langen Nächte, seinen weiten Lichtkreis in den riesigen Stalaktiten des ewigen Eises spiegelt; die Tropen, wo während der kurzen Dunkelheit des Zodiakallichts wundersamer Glanz den brennenden Sonnenschein ersetzt. Sie durchzogen im Fluge die Breiten, wo das Leben verkümmert und wo es sich rasch verzehrt, und lernten unterwegs all die Himmelswunder kennen, welche die Bahn der Seefahrer bezeichnen, die kein Hafen erwartet. Von ihrem steuerlosen Schiffe aus betrachteten sie die zahllosen Sternbilder, von den beiden Bären, die den nördlichen Himmel beherrschen, bis zu dem prächtigen Kreuz des Südens, wonach sich zu Häupten und Füßen die Wüste des Südpols zu dehnen beginnt, die dem Auge nur noch einen öden, lichtlosen Himmel über uferlosen Meeresfluten



zeigt. Zuweilen verfolgten sie die flüchtigen Spuren der Sternschnuppen, dieser Leuchtkäfer des Himmels, am azurnen Gewölbe; oder die Kometen mit ihrer unberechenbaren Bahn, deren fremdartigen Glanz man fürchtet und deren einsamer Irrwandel doch so traurig und harmlos ist. Sie schauten Aldebaran, dies ferne Gestirn, das, wie ein feindselig funkelndes Auge, unserem Erdball aufzulauern scheint, aber ihm doch nicht zu nahen wagt, und wiederum die strahlenden Plejaden, die dem fragenden Blick einen freundlich tröstenden Lichtgruß wie eine rätselhafte Verheißung herniedersenden.

Alles das hatte Heine in wechselnder Mannigfaltigkeit geschaut. Und dazu noch vieles andere, wovon er uns in dunklen Gleichnissen berichtete. Der rasenden Kavalkade der Herodias hatte er beigewohnt und an Erlkönigs Hofe Zutritt gehabt; er hatte manch goldnen Apfel im Garten der Hesperiden gepflückt und verkehrte vertraulich an all den Orten, die dem Sterblichen nur zugänglich sind, wenn ihm eine Fee zur Patin geworden, welche es sich zur Lebensaufgabe macht, die bösen Mächte in Schach zu halten und die Kleinodien ihres Zauberschreins über ihn auszustreuen. Da er Chopin häufig von seinen Streifereien im übernatürlichen Reich der Poesie unterhielt, wiederholte uns dieser in Tönen seine Gespräche und Schilderungen, offenbarte uns das Vernommene, und Heine ließ ihn gewähren und vergaß unsere Gegenwart, während er ihm lauschte.

An jenem Abend, von dem wir sprechen, saß an Heines Seite Meyerbeer, für den alle Ausdrücke der Bewunderung längst erschöpft sind. Er, der Urheber harmonischer Zyklopenbauten, konnte stundenlang mit Wohlgefallen dem leichten Spiel der Arabesken folgen, die Chopins Gedanken wie mit einem durchsichtigen Gewebe umhüllten.

Etwas entfernter saß Adolf Nourrit, der edle, enthusiastische und doch so strenge Künstler. Ein aufrichtiger, ja fast asketischer Katholik, träumte er mit der Inbrunst eines mittelalterlichen Meisters von einer Zukunft der Kunst, die das Schöne in all seiner Reinheit wiedergestalten und verherrlichen sollte. Während seiner letzten Lebensjahre verweigerte er bei allen seichteren Opern seine Mitwirkung, um in keuscher und begeisterter Andacht der Kunst zu

dienen, deren mannigfache Manifestationen er stets wie ein heiliges Tabernakel betrachtete, „dessen Schönheit in der Wahrheit beruht". Heimlich unterwühlt von einer melancholischen Leidenschaft für das Schöne, schien auf seiner marmorbleichen Stirn schon der verhängnisvolle Schatten zu lagern, über den die ausbrechende Verzweiflung leider immer zu spät erst die Menschen aufklärt, die so neugierig nach den Geheimnissen des Herzens forschen und sie doch so wenig zu erraten vermögen.

Auch Hiller war zugegen. Seine Begabung war der der damaligen Neuerer, insbesondere Mendelssohn verwandt. Wir kamen häufig bei ihm zusammen. Indes er seine später veröffentlichten großen Kompositionen, als erste derselben sein bemerkenswertes Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems" vorbereitete, schrieb er die Klavierstücke: »Fantômes«, »Rêveries« und seine Meyerbeer gewidmeten vierundzwanzig Etüden. In ihrem kraftvollen Entwurf und ihrer vollendeten Zeichnung erinnern diese letzteren an jene Baumschlagstudien, in denen die Landschaftsmaler oft in einem einzigen Baum, einem Haidekraut, einem Büschel Waldblumen oder Moose, einem einzigen glücklich behandelten Motiv ein ganzes kleines Gedicht von Licht und Schatten hinwerfen.

Eugène Delacroix, der Rubens der damaligen romantischen Schule, stand verwundert und in sich gekehrt vor den Erscheinungen, welche die Luft ringsum erfüllten und deren leise Berührung man zu spüren vermeinte. Fragte er sich, welche Palette, welche Pinsel und Leinwand er wählen müsse, um ihnen das Leben seiner Kunst zu leihen? Ob er dazu wohl einer von Arachne gewebten Leinwand, eines aus den Augenwimpern einer Fee gefertigten Pinsels, einer mit dem Farbenduft des Regenbogens bedeckten Palette bedürfe? Lächelte er über sich selbst bei solchen Gedanken, oder gefiel es ihm, sich ganz dem Eindruck, der sie hervorrief, hinzugeben, da auch er, gleich andern großen Talenten, sich gerade durch die mit ihm kontrastierenden Erscheinungen angezogen fühlte?

Mit finster schweigendem Ernst und marmorner Bewegungslosigkeit hörte der bejahrte Niemcewicz, der unter uns allen dem Grab am nächsten zu stehen schien, seinen eigenen „historischen Gesängen"



zu, die Chopin für ihn, den zurückgebliebenen Zeugen einer vergangenen Zeit, mit dramatischem Leben beseelte. In den volkstümlichen Versen des polnischen Barden hallen Waffenlärm, Siegeslieder, festliche Hymnen, Wehklagen erlauchter Gefangenen, Preisgesänge gefallener Helden wieder. Sie rufen vereint eine lange Reihe von Ruhmestaten und Siegen, von Königen, Königinnen, Hetmans in die Erinnerung zurück — und vor dem Geiste des Greises entschwand die Gegenwart wie ein Trugbild, er glaubte die Vergangenheit wieder auferstanden, so belebt erschienen ihre Schatten unter Chopins Händen! —

Von den andern getrennt, düster und stumm, hob sich Mickiewicz' unbewegliche Silhouette ab. Dem Dante des Nordens dünkte stets „bitter das Salz der Fremde und ihre Stufen schwer zu erklimmen". Umsonst mochte ihn Chopin an »Grażyna« und »Wallenrod« mahnen — dieser „Konrad" blieb anscheinend taub für seine schönen Melodien; seine Gegenwart allein bezeugte, daß er sie verstand. Mehr, so meinte er mit Recht, dürfe niemand von ihm verlangen.

Mit aufgestütztem Arm in einen Sessel zurückgelehnt, sah man Frau George Sand, in regster Aufmerksamkeit gefesselt. Auf alles, was sie hörte, verbreitete sich der Widerschein ihres feurigen Genius, dem die nur wenigen Auserwählten verliehene Fähigkeit gegeben war, in allen Gestaltungen der Kunst und Natur das Schöne herauszuerkennen. War dies vielleicht jenes Hellsehen, dessen höhere Kräfte primitive Nationen in ihren Priesterinnen erkannten? Jener Zauberblick des geistigen Auges, vor dem alle Hüllen herabfallen, um die darin inkarnierte Seele des Dichters, das Ideal, das der Künstler in Tönen oder Farben, in Marmor oder Stein, in Liedern oder Dramen heraufbeschwor, in seiner innersten Wesenheit zur Anschauung zu bringen? Die meisten von denen, die sie besitzen, ahnen diese Gabe kaum, deren höchste Offenbarung sich durch eine Art divinatorischen Orakels bezeugt, das der Vergangenheit bewußt, die Zukunft prophetisch kündet. Weit weniger verbreitet, als man annehmen möchte, enthebt sie die von ihr Erleuchteten der lästigen Bürde technischen Wissens, mit der andere mühselig zu den geheimen

Regionen empordringen, die sie im ersten Anlauf erreichen. Weniger dem Studium der Geheimnisse wissenschaftlicher Analyse als dem vertrauten Verkehr mit den wunderreichen Synthesen der Natur und Kunst dankt diese Fähigkeit ihren Aufschwung.

Im intimen Umgang mit der Schöpfung, der den eigentlichsten Reiz des Landlebens bildet, gewinnt man der Natur und zugleich der Kunst die Lösung der Rätsel ab, die sie in der unendlichen Harmonie ihrer Linien, Töne und Lichter, ihres Donners und Säuselns, ihrer Lust und ihrer Schrecken birgt. Unternimmt es der Mut, der vor keinem Geheimnis, keiner Schwierigkeit zurückbebt, der Fülle dieser Erscheinungen nachzuforschen, so gelingt es zuweilen, diesen Verwandtschaften und Gleichförmigkeiten, den Wechselbeziehungen zwischen unseren Sinnen und Empfindungen auf die Spur zu kommen und gleichzeitig mit dem verborgenen Band, welches das Verwandte und doch Unähnliche, das Gleiche und doch Widersprechende miteinander verknüpft, auch die Abgründe zu erkennen, die durch eine schmale aber unüberschreitbare Kluft voneinander trennen, was sich nahen, aber nicht vereinen, gleichen, aber nicht vermischen soll. Frühzeitig die leisen Stimmen der Natur zu vernehmen, durch welche sie ihre Lieblinge in ihre Mysterien einweiht, ist des Dichters beneidetes Vorrecht. Von ihr aber gelernt zu haben, auch in die Träume des Menschen einzudringen, wenn er auf seine Weise den Schöpfer spielt und ihr in seinen Werken die Töne des Schreckens und der Lust ablauscht, ist eine noch subtilere Gabe, welche die Dichterin, vermöge eines zwiefachen Rechts: der Intuition ihres Herzens und ihres Genius, besitzt.

Nachdem wir diejenige genannt, deren energische Persönlichkeit und zaubermächtiges Wesen der schwachen und zarten Natur Chopins eine Bewunderung einflößte, die ihn verzehrte — gleichwie zu feuriger Wein das zerbrechliche Gefäß zersprengt, darin er aufbewahrt wird — wollen wir keine anderen Namen mehr aus dem Schattenreich der Vergangenheit heraufrufen. Ach! wie viele von all den Interessen, Bestrebungen und Wünschen, Neigungen und Leidenschaften, die eine Epoche erfüllen, während welcher der Zufall mehrere hochgeartete Geister zusammenführte, tragen genügende Lebenskraft



in sich, um die mannigfachen Vernichtungsgefahren siegreich zu überwinden, wie sie die Wiege einer jeden Idee, eines jeden Gefühls, eines jeden Individuums umstehen? Wie viele sind ihrer denn, auf die nicht zu irgend einer Zeit ihres längeren oder kürzeren Daseins das traurige Wort Anwendung gefunden hätte: „Wohl ihm, wenn er tot, und mehr noch, wenn er nie geboren wäre!“ Wie viele von all den Empfindungen, die ein edles Herz höher schlagen ließen, verfielen denn nicht diesem grausamen Fluche? Es gibt vielleicht keinen Einzigen, der, wenn er emporstiege aus seinem Grabe, um, wie der als Selbstmörder gefallene Liebhaber im Gedicht von Mickiewicz, am Allerseelentage sein Leben von neuem zu beginnen und seine Leiden noch einmal zu erdulden, ohne Wundenmale und Verstümmelungen erscheinen würde, die seine ursprüngliche Schönheit und Reinheit entstellten und befleckten.

Wie viele aber fänden sich wohl unter diesen wiederkehrenden Schatten, deren Schönheit und Reinheit bei ihren Lebzeiten solch mächtigen Zauber und himmlischen Glanz ausstrahlten, daß sie nicht fürchten müßten, nach ihrem Tode von denen verleugnet zu werden, deren Freude und Qual sie gewesen? Welch unabsehbarer Leichenschau bedürfte es nicht, um alle einzeln aufzurufen und ihnen Rechenschaft abzufordern über das Gute und Böse, was sie an den sie bereitwillig aufnehmenden Herzen anderer und an deren Welt getan, die sie verschönten oder verunstalteten, verherrlichten oder verwüsteten, je nach ihrer Laune Spiel!

Wenn aber unter den Menschen, die diese Gruppen bildeten, von denen jeder Einzelne die Aufmerksamkeit vieler auf sich zog und in seinem Gewissen den Sporn großer Verantwortlichkeit trug, einer ist, der diese Ausstrahlungen vereinter Geister vor Vergessenheit bewahrte, der, alles Unreine aus seinem Gedächtnis verbannend, der Kunst nur das unberührte Erbteil seiner heiligsten Empfindungen hinterließ, so erkennen wir in ihm einen jener Auserwählten, deren Existenz die Volkspoesie durch den Glauben an „gute Geister“ bestätigt. Wird, wenn sie solchen den Menschen zugetanen Wesen eine höhere Natur als den gewöhnlichen zuschreibt, dies nicht durch einen Ausspruch des großen italienischen Dichters Manzoni bekräftigt, der

in dem Genius einen „stärker ausgeprägten Stempel der Göttlichkeit“ erblickt? Beugen wir uns somit vor allen, die mit dem mystischen Siegel gezeichnet sind; aber bringen wir vornehmlich denen unsere Liebe und Verehrung dar, die wie Chopin ihre Überlegenheit nur dazu anwandten, den schönsten Empfindungen Leben und Ausdruck zu verleihen!

## V.

Seine natürliche Neugier wendet sich dem äußeren Leben hervorragender Menschen zu, deren Denken und Empfinden in Werken der Kunst Gestalt gewann, in denen es meteorengleich vor den Augen einer erstaunten und entzückten Menge glänzt.

Gern überträgt diese letztere die von ihnen erregten bewundernden und sympathischen Eindrücke auf ihre Namen, die sie alsbald vergöttert und zum Symbol der Vornehmheit und Größe machen möchte, zu dem Glauben geneigt, daß die, welche so reine schöne Gefühle ausgesprochen, überhaupt keiner anderen fähig seien. Diesem wohlwollenden Vorurteil aber verbindet sich notwendig das Bedürfnis, es durch das Leben derer, auf welche es sich bezieht, gerechtfertigt zu sehen. Wenn man in den Werken des Dichters seinen seelenvollen Schilderungen der zartesten und verschwiegensten Empfindungen folgt, wenn man seinen Genius belauscht, wie er, große Situationen beherrschend, sich ruhig über der Menschen Schicksale erhebt, die Verschlingungen der scheinbar unentwirrbarsten Knoten löst und über alle Größen und Katastrophen der Welt sich zu höchsten Höhen emporschwingt, wenn man ihn mit dem Geheimnis der ganzen Gefühlsskala und ihren Modulationen vertraut sieht: so liegt die Frage wohl nahe, ob diese staunenswerte Divination das Wunder des aufrichtigen Glaubens an diese Gefühle, oder vielmehr eine geschickte Abstraktion des Gedankens, ein Spiel des Geistes sei?

Man fragt und forscht unwillkürlich, worin das Dasein dieser in den Dienst des Schönen gebannten Menschen sich von dem des gemeinen Haufens unterschied? Wie sich der dichterische Stolz in ihnen bewährte, sobald er mit der Prosa des Lebens und den positiven Interessen in Widerstreit geriet? Ob die Liebesgefühle, von denen der Dichter singt, sich in Wahrheit rein erhielten von Bitterkeit und Eigensucht, die sie gemeinhin vergiften? Ob sie nichts von Flüchtigkeit und Unbestand gewußt, die sie im alltäglichen Leben so häufig des Wertes berauben? Man begehrt zu wissen, ob sie, die so gerechte Entrüstung empfanden, selbst allzeit gerecht gedacht? Ob sie, die die Unbestechlichkeit priesen, niemals ihr eigenes Gewissen verkauften? Ob sie, die die Ehre feierten, sich nie verzagt gezeigt? Ob sie, die die Tapferkeit so bewundernswert schilderten, sich nicht mit ihren eigenen Schwächen abzufinden hatten?

Viele haben ein Interesse daran, die Verträge zu kennen, die auf Kosten von Ehre, Redlichkeit und Zartgefühl, zugunsten ehrgeiziger Bestrebungen und materiellen Gewinns von denen geschlossen wurden, welchen die schöne Aufgabe zufiel, unseren Glauben an edle und große Gefühle aufrecht zu erhalten, indem sie diesen, auch wenn ihnen anderwärts keine Zuflucht mehr bliebe, in der Kunst eine dauernde Stätte bereiten. Denn vielen dienen ja jene traurigen Verträge, denen sich Geister unterwerfen, die das Erhabene so hehr darzustellen, das Niederträchtige so zu brandmarken wissen, als unwiderleglicher Beweis dafür, daß es Unmöglichkeit oder Torheit wäre, dieselben von sich zu weisen. Sie machen diesen Beweis zur willkommenen Grundlage ihrer Behauptung, daß derlei Übereinkünfte zwischen dem Edlen und Unedlen, zwischen dem Großen und Armseligen, dem Häßlichen und dem sittlich Schönen von der Schwachheit unseres Wesens und der zwingenden Macht der Dinge unzertrennlich seien, da sie zugleich aus der Natur der Menschen und der Dinge hervorgingen.

Bieten nun unselige Beispiele den „Realisten“ in der Moral eine beklagenswerte Stütze für ihre lächerlichen Behauptungen, wie schnell sind sie dann damit fertig, die schönsten Eingebungen des Dichters als eitle Truggebilde zu bezeichnen! Wie überweise dünken



sie sich, wenn sie die Lehre von einer honigsüßen und doch rohen Heuchelei, von einem beständigen geheimen Zwiespalt zwischen Worten und Taten predigen! Mit welch grausamer Freude führen sie diese Beispiele den Schwachen und Schwankenden vor, deren jugendliche Bestrebungen oder abnehmende Bedeutung sich, dank einer bessern Überzeugung, noch solchem Vertrag zu entziehen suchen! Wie tief entmutigend aber wirkt es auf letztere, wenn sie bei jeder durch eine Wendung des Lebenswegs bedingten Entscheidung oder Lockung daran gemahnt werden, daß die, welche dem Schönen, Guten und Wahren so ganz hingegeben schienen, doch in ihren Taten den Gegenstand ihres Kultus und ihrer künstlerischen Begeisterung verleugneten! Müssen sie angesichts solch schreiender Widersprüche nicht peinvolle Zweifel ergreifen?

Am schmerzlichsten freilich wohl berührt der bittere Spott, der sich über ihre Qualen ergießt, wenn jene anderen, die Kunst lästernd und verneinend, sagen: „Poesie ist etwas, was sein könnte, aber nicht ist!“ Und doch! Die Gottheit bezeugt, jedes Gewissen wiederholt es, die Gerechten erkennen, alle fühlenden Herzen empfinden es, alle Helden und Heiligen tun es kund: die Poesie ist nicht nur ein Schatten, den unsere Einbildungskraft in ungemessener Vergrößerung auf den luftigen Grund des Unmöglichen wirft. Poesie und Wirklichkeit, „Dichtung und Wahrheit“ sind nimmermehr zwei unvereinbare Elemente, die nur nebeneinander hergehen, aber sich niemals durchdringen können! Zeugt doch selbst Goethes Wort dafür, wenn er von einem zeitgenössischen Dichter sagt: „Er lebte dichtend und dichtete lebend.“ Goethe selbst war viel zu sehr Dichter, um nicht zu wissen, daß die Poesie ihren Daseinsgrund und ihre ewige Wahrheit in den schönsten Trieben des menschlichen Herzens findet. Das eben ist das Geheimnis, das der „olympische Greis“ in seinen alten Tagen „hineingeheimnisste“ in sein mächtiges Faustgedicht, dessen letzte Szene uns zeigt, wie die Poesie, durch die Phantasie emporgetragen, sich den Erdball gewinnt, alle Gebiete der Geschichte beherrscht und in himmlische Sphären zurückkehrt, von Buße und Fürbitte geleitet.

Wir haben früher einmal an anderer Stelle ausgesprochen:

„Nicht minder als der Adel verpflichtet das Genie“ [1]). Heute möchten wir sagen: „Mehr noch als der Adel verpflichtet das Genie“. Denn der Adel ist wie alles, was von Menschen kommt, seiner Natur nach unvollkommen; das Genie dagegen würde wie alles von Gott Kommende naturgemäß vollkommen sein, wenn nicht eben der Mensch es unvollkommen machte. Er allein entstellt es und würdigt es herab, seinen Leidenschaften und Illusionen zu Gefallen. Der Genius hat seine Mission; schon sein Name besagt es, der an die himmlischen Wesen gemahnt, die zu Boten der Vorsehung ausersehen sind. Es ist nicht die Aufgabe des dem Künstler und Dichter verliehenen Genies, das Wahre zu lehren, das Gute zu gebieten. Einer göttlichen Offenbarung allein steht eine solche Macht zu, und eine edle Philosophie bringt sie dem menschlichen Verstand und Gewissen näher. Der Genius der Poesie und Kunst hat vielmehr die Mission, die Schönheit der Wahrheit vor der entzückten und erhobenen Einbildungskraft leuchten zu lassen; durch das Schöne zum Guten alle anzuregen, die sich zu jenen hohen Regionen des sittlichen Lebens hingezogen fühlen, wo die Großmut zur Freude, das Opfer zur Lust, der Heldenmut zum Bedürfnis wird, wo das Mitleiden an die Stelle der Leidenschaft tritt und die Liebe nichts fordert, da sie in sich selbst genug zum Geben findet. Kunst und Poesie sind eben die Bundesgenossen der Philosophie, und sie sind ihr gerade so unentbehrlich, als der Glanz der Farben und die Harmonie der Töne es der vollkommenen Einheit der Natur sind.

Gleich dem Verkünder des Wahren und göttlich Guten, dem Dolmetscher des menschlichen Verstandes und Gewissens, soll auch der Vermittler des Schönen in Poesie und Kunst nicht allein durch die Werke seines Verstandes und seiner Einbildungskraft, sondern auch durch die Taten seines Lebens handeln; er soll sein Singen und Sagen, sein Denken und Tun in Übereinstimmung bringen. Das schuldet er sich selbst, schuldet er seiner Kunst und Muse, dafern man seine Poesie nicht eine Truggestalt, seine Kunst nicht ein kindisches Spiel heißen soll. Ohne das Beispiel des Künstlers und

1) Über Paganini, nach seinem Tode.



Dichters wird die Majestät der Kunst erniedrigt und verhöhnt, die Wahrheit der Poesie angezweifelt und verleugnet.

Die kalte Erhabenheit oder Uneigennützigkeit einiger strenger Charaktere mag der Bewunderung ruhiger und überlegter Naturen genügen. Leidenschaftlichere, beweglichere Organisationen jedoch, denen jedes laue Mittelmaß abgeschmackt dünkt, die die Freuden der Ehre oder die um jeden Preis erkaufte Lust eifrig erstreben, lassen es nicht bei Beispielen bewenden, deren steifer Form der Reiz des rätselhaft Anziehenden so ganz gebricht. Zu jenen anderen vielmehr wenden sie den fragenden Blick, die vom siedend heißen Quell des Schmerzes getrunken, der am Fuße der Klippen hervorsprudelt, auf denen sich die Seele ihren Horst erbaut. Sie sagen sich gern los von den greisenhaften Autoritäten und bestreiten deren Kompetenz. Sie klagen sie an, daß sie zugunsten ihrer vertrockneten Ansichten die Welt an sich reißen, daß sie über Wirkungen gebieten wollen, deren Ursachen sie nicht kennen, daß sie Gesetze ausrufen in Sphären, die ihnen doch unzugänglich sind. Und an denen gehen sie vorüber, die mit schweigsamer Würde das Gute üben, aber der Begeisterung für das Schöne nicht fähig sind. Nimmt sich die heißblütige Jugend wohl Zeit, ihr Schweigen zu deuten, ihre Probleme zu lösen? Zu rasch ist der Schlag ihres Herzens, um ihr einen tieferen Einblick in die geheimnisvollen Kämpfe und Leiden, das einsame Ringen zu verstatten, die sich zuweilen hinter dem ruhigen Blick des Gerechten verbergen. Seine stille Einfalt, sein stoisches Lächeln verstehen diese erregten Gemüter kaum. Exaltation, Aufregungen sind ihnen Bedürfnis. Ein Bild überredet, Gleichnisse überzeugen sie, Tränen gelten ihnen als Beweise. Lieber als ermüdenden Gründen geben sie der Sprache der Begeisterung Gehör. So wie sich aber der Sinn für Recht und Unrecht nur langsam bei ihnen abstumpft, gehen sie auch nicht ungestüm vom einen zum andern über. Sie richten ihren neugierigen Blick auf die Dichter und Künstler, deren Bilderreichtum sie hinriß, deren Gestalten und Gedankenschwung sie bewegte und entzückte. Von ihnen begehren sie Aufschluß über die Kräfte, die in ihnen wirken.

In Stunden der Verzweiflung versäumt wohl keiner, die Schatten

ruhmreicher Verstorbenen anzurufen, um von ihnen zu erfahren, ob ihre Bestrebungen immer aufrichtig und dauernd gewesen, um zu unterscheiden, was bei ihnen nur Spekulation des Geistes, oder was eine stete Gewohnheit ihrer Empfindungen war? Zu solchen Stunden taucht auch die Verleumdung, die zu anderen Zeiten zurückgewiesen wurde, wieder auf. Gierig bemächtigt sie sich der Schwächen, der Fehler und Versäumnisse derer, welche die Fehler und Schwächen geißelten — und nicht eine einzige entgeht ihrem Scharfblick. Sie reißt ihre Beute an sich und spürt den Handlungen nach, um mit scheinbarem Recht die Begeisterung verachten zu dürfen, der sie keinen andern Zweck zugesteht, als uns eine angenehme Unterhaltung, eine Zerstreuung für Feinschmecker zu gewähren, wie sie sich die Vornehmen aller Länder zu Zeiten einer erhöhten Zivilisation verschaffen. Hartnäckig bestreitet sie der Inspiration des Dichters und Künstlers die Macht, unser Handeln und Entschließen, unser Wollen und Versagen zu beeinflussen.

Die höhnische, schamlose Verleumdung versteht es trefflich, der Geschichte Ernte zu sichten! Das gute Korn läßt sie fallen, indes sie die Spreu sorglich sammelt, um sie über die glanzvolle Schöpfung des Dichters auszustreuen, aus der das reinste Herzensverlangen, die edelsten Phantasiegebilde sprechen. Dann fragt sie in spöttischer Siegesgewißheit: „Was nützen diese Abschweifungen in ein Gebiet, auf dem man keine Frucht erntet? Welchen Wert haben diese Aufregung, diese Begeisterung, die nur auf Berechnung des Vorteils hinauslaufen, während sie die eigennützige Absicht verdecken? Was ists um diese reine Saat, der nur die Hungersnot entkeimt? Was ists um diese schönen Worte, die nur unfruchtbare Gefühle erzeugen? Ein Zeitvertreib für Paläste, den Bürgerstand und Hütte teilen, wenngleich nur naive Gemüter das Erdichtete für Ernst nehmen, im gutmütigen Glauben, daß Poesie zur Wirklichkeit werden könne!“

Mit welch anmaßendem Spott weiß die Verleumdung dann wieder den edlen Aufschwung und die unwürdige Herablassung des Dichters, den schönen Gesang und die strafbare Leichtfertigkeit des Künstlers hervorzuheben! Wie überlegen blickt sie herab auf den löblichen Fleiß der „guten Leute“, die sie wie Schaltiere betrachtet,



die über die Unbeweglichkeit einer dürftigen Organisation nicht hinauskommen; nicht minder auf den Stolz der Stoiker, die es noch weniger als jene ersten über sich gewinnen, der atemlosen Jagd nach dem Glücke mit seinen eitlen Freuden und Augenblicksgenüssen zu entsagen! Wie bevorzugt fühlt sich die Verleumdung in der logischen Übereinstimmung ihres Strebens und Verneinens! Wie rasch triumphiert sie über das Zaudern, die Unentschiedenheit derer, welche die Gaben der Phantasie, des Geistes und Herzens für vereinbar mit einem unbescholtenen Charakter und einem Wandel halten, der in seiner makellosen Reinheit nie das poetische Ideal verleugnet!

Wie müßte uns demnach nicht tiefe Traurigkeit überkommen, so oft wir den Dichter widerstreben sehen gegen die Eingebungen der Musen, die ihm doch so gut lehren könnten, aus seinem Leben das schönste seiner Gedichte zu gestalten? Welch unglückselige Zweifelsucht, welche Entmutigung und Glaubensuntreue haben oft die Schwächen des Künstlers zur Folge! Wie viele, die an der göttlichen Offenbarung, die sie nicht kennen, zweifeln, belächeln voll bittrer Verachtung die menschliche Philosophie und wissen nicht mehr, woran sie sich halten, an was sie glauben sollen, wenn nicht an die Macht des Schönen, nicht an den Genius!

Und dennoch wäre es Gotteslästerung, wollte man gegen derartige Verirrungen den gleichen Bannstrahl schleudern, der die Sklavendemut der Gemeinheit oder die prahlerische Schamlosigkeit trifft. Es wäre Gotteslästerung; denn wenn die Tat des Dichters zuweilen auch seinen Gesang Lügen strafte, hat sein Gesang nicht mehr noch seine Tat beschämt? Vermag sein Werk nicht viel entschiedener noch heilsam und tugendförderlich zu wirken als seine Handlung vielleicht nachteilig wirkt? Es ist wahr, das Böse ist ansteckend; das Gute aber ist fruchtbar! Und wenn auch die Zeitgenossen das frevelnde Genie, den durch unrechtmäßig erworbenen Luxus befleckten Dichter, den durch seine Taten sein Ideal beschimpfenden Künstler verurteilen, die Nachwelt vergißt diese bösen Könige im Reiche des Gedankens, wie sie den Namen des bösen Königs vergaß, der in Uhlands Ballade die geweihte Person des Sängers mißkannte. Sie überantwortet ihr Gedächtnis dem Hoch-

gericht des Nicht-Seins. Ihre Erlebnisse kennt keiner mehr, während ihre erhabenen Werke von Jahrhundert zu Jahrhundert die Seelen erquicken, die nach dem Schönen dürsten.

Der seinem Glauben abtrünnige Dichter und Künstler ist demgemäß nimmermehr mit denen zu vergleichen, deren Tod nur die schlimme Spur ihrer Laster, nur die Trümmer hinterläßt, die sie aufhäuften, als sie, die „den Wind gesäet, den Sturm ernteten". Sie sühnen nicht das vergängliche Unrecht, das sie getan, durch einen bleibenden Segen, den sie gestiftet. Ungerecht wäre es also, Dichter und Künstler zu schmähen, ohne zuvor auf die schwere Schuld derer hinzuweisen, die ihnen erst den Weg dazu bahnten.

Selbst wenn der Dichter, statt seinen Adlerflug zur Sonne zu nehmen, seine Überzeugungen unwürdigen Leidenschaften und Vorteilen unterordnet, hat er darum doch nichtsdestoweniger Gesinnungen verherrlicht, die, auch wenn sie nicht im Einklang mit seinem Leben stehen, diesem doch einen ungleich weittragenderen Einfluß als seinem Privatleben verleihen. Selbst wenn der Künstler den Versuchungen einer unreinen oder strafbaren Liebe unterliegt, wenn er Wohltaten und Gunstbezeigungen annimmt, die ihn beschämen und demütigen, hat er doch nichtsdestoweniger das Ideal der Liebe, entsagungsvoller Tugend und unschuldiger Reinheit mit einem unsterblichen Glorienschein geschmückt. Seine Schöpfungen überleben ihn. Sie werden die Liebe zum Wahren, das Streben zum Guten noch in Tausenden von Seelen verbreiten, nachdem die seine anderwärts die hier begangenen Sünden abgebüßt hat und sich im Lichte des Guten sonnt, das sie geträumt. In Wahrheit, mehr Trost und Erhebung haben des Dichters und Künstlers Werke gespendet als die Schwankungen ihres äußeren Daseins Unheil zu wirken vermochten.

Die Kunst ist mächtiger als der Künstler. Seine Gestalten und Helden haben ein von seinem unsteten Willen unabhängiges Leben; denn sie sind eine Offenbarung des unwandelbar Schönen. Minder vergänglich als er, gehen sie in unverwelklicher Jugend von Geschlecht zu Geschlecht über, eine erlösende Kraft für ihren Urheber in sich tragend. Wie man jede gute Tat auch eine schöne nennen kann, kann man jedes schöne Werk ebensowohl als ein gutes bezeichnen.



Wenn nun leider manche von denen, welche die Taten ihrer künstlerischen Begeisterung unsterblich machten, gleichwohl ihre Begeisterung erstickten und ihr Ideal mit Füßen traten, so daß ihr trauriges Beispiel vielen verderblich ward, so haben sie dagegen vielen anderen durch ihr Genie Kräftigung und Ermutigung, Stärkung im Wahren und Guten geboten. Nachsicht wäre darum ihnen gegenüber wohl nur Gerechtigkeit. Wie schwer aber ist es Gerechtigkeit zu fordern! Wie mißlich ist es verteidigen zu sollen, wo man nur bewundern, entschuldigen, wo man nur verehren möchte!

Welche Genugtuung gewährt es daher dem Freund, ein Leben ins Gedächtnis zurückzurufen, in dem man keinen verletzenden Mißlaut, keinen Nachsicht erheischenden Widerspruch, keinen schwer entschuldbaren Irrtum, keine störenden Extreme zu beklagen hat! Wie stolz nennt der Künstler den Namen dessen, des Leben bezeugt, daß nicht nur die apathischen Naturen — die, keiner Verführung wie keiner Täuschung fähig, sich leicht auf die strenge Beobachtung ehrbarer Gesetze beschränken — eine Seelengröße zu behaupten imstande sind, welche keinem Schicksalsschlage unterliegt und sich in keinem Augenblick des Lebens verleugnet! Das eben macht Chopins Andenken nicht allein den Freunden und Künstlern, denen er auf seinem Lebensweg begegnete, doppelt teuer, sondern auch den unbekannten Freunden seines Schaffens, wie den Künstlern, die seiner Nachfolge wert zu sein trachten.

Nicht in der versteckteſten Falte seines Herzens barg Chopin eine Regung, einen Gedanken, die nicht vom zartesten Ehrgefühl, von der edelsten Harmonie der Empfindungen eingegeben gewesen wären. Und doch schien nie eine Natur mehr berufen, sich wunderliche Einfälle, plötzliche Sonderbarkeiten, verzeihliche aber unerträgliche Schwächen vergeben zu lassen. Seine Einbildungskraft war glühend, sein Empfinden steigerte sich bis zur Heftigkeit — seine körperliche Organisation war schwach und kränklich. Wer mag die aus solchem Gegensatz entspringenden Leiden ergründen? Sie waren sicherlich peinvoll genug, und dennoch trug er sie nie zur Schau. Wie ein Heiligtum hütete er sein eigenes Geheimnis und verbarg seine Leiden vor aller Blicken unter der undurchdringlichen Heiterkeit einer stolzen Resignation.

Die Zartheit seines Körpers wie seiner Seele legte ihm das weibliche Märtyrertum nie eingestandener Qualen auf und gab seinem Schicksal einige weibliche Züge. Durch seine schwache Gesundheit vom Kampfplatz gewöhnlicher Tätigkeit ausgeschlossen, ohne Neigung, sich dem unnützen Schwarm summender Hornissen und Bienen zu einen, die den Überfluß ihrer Kraft vergeuden, schuf er sich eine Zelle abseits der gebahnten und betretenen Wege. Er vereinfachte sein Leben nach Kräften, so wenig günstig sich ihm hierbei die Umstände erwiesen. Seine Empfindungen und Eindrücke bildeten für ihn die Ereignisse, die ihm wichtiger und bedeutsamer erschienen als die Wechselfälle der Außenwelt. Mit den Stunden, die er regelmäßig und beharrlich erteilte, erfüllte er gleichsam seine tägliche häusliche Aufgabe, der er mit Gewissenhaftigkeit und Befriedigung oblag. Er ergoß sein ganzes Herz in seine Tongedichte, wie andere es im Gebet ergießen. Da strömte er die zurückgedrängten Gefühle, die unaussprechliche Traurigkeit und Bekümmernis aus, die fromme Seelen im stillen Zwiegespräch mit ihrem Gotte laut werden lassen. Was jene nur stammeln, das künden uns seine Werke: die Geheimnisse der Leidenschaft und des Schmerzes, die der Mensch ohne Worte versteht, da es ihm nicht gegeben ward, sie mit Worten zu benennen.

Die Sorgfalt, mit der Chopin das unruhige (den Deutschen wohl als unästhetisch geltende) Hin und Her des Lebens, jede überflüssige Abschweifung und Zersplitterung vermied, hat es mit sich gebracht, daß das seine arm an äußeren Ereignissen blieb. In unbestimmten Linien erscheint sein Bild, wie von einem Duft umflossen, der sich verflüchtigt, wenn ihn eine indiskrete Hand zu fassen vermeint. An keiner hervorragenden Tat, an keiner Knotenschürzung und -Lösung hat er sich beteiligt. Auf keine Existenz hat er entscheidenden Einfluß geübt. Seine Leidenschaft griff nie in anderer Wünsche ein, seines Geistes Herrschaft schädigte und unterdrückte niemanden. Den Despotismus des Herzens hat er nie geübt, nie die erobernde Hand an ein fremdes Schicksal gelegt: er begehrte nichts, und etwas zu fordern hätte er verschmäht. Wie von Tasso konnte man von ihm sagen:



Brama assai, poco spera, nulla chiede.
[Viel ersehnt er, wenig hofft er, nichts verlangt er.]

Aber er entschlüpfte auch allen Verbindungen, allen Freundschaftsverhältnissen und Fesseln, die ihn mit fortzureißen und in unruhvollere Kreise zu ziehen drohten. Bereit, alles zu geben, gab er sich selbst doch nicht. Vielleicht war er sich bewußt, welch rückhaltlose Hingebung und Liebe er verdiene und zu teilen fähig sei. Vielleicht dachte er, wie manche hochstrebende Seele, daß Liebe und Freundschaft nichts sind, wenn sie nicht alles sind. Wer weiß, ob es ihm nicht mehr kostete, sich mit solcher Teilung zu begnügen, als es ihm gekostet haben würde, an diesen Gefühlen vorüberzugehen und sie nur in unrealisierbarem Ideale zu kennen! War dem also, so hat doch keiner sicher darum gewußt; denn er sprach kaum von Liebe und Freundschaft. Er war nicht anspruchsvoll, gleich jemandem, dessen Rechte und begründete Anforderungen alles weit übersteigen würden, was man ihm zu bieten vermöchte. In das Allerheiligste seines Herzens drangen selbst seine nächsten Bekannten nicht ein und, dem äußeren Leben abgekehrt, verschloß er es sorglich vor aller Blicken.

Im geselligen Verkehr und Gespräch schien er sich nur für das zu interessieren, was die andern beschäftigte; er hütete sich, sie aus dem eigenen Kreis in den seinigen hinüberzuziehen. Opferte er wenig von seiner Zeit, so gab er die, welche er opferte, auch ganz und ohne Vorbehalt. Was er geträumt und gewünscht, erstrebt und errungen hätte, wenn seine schlanke weiße Hand den goldenen Saiten seiner Leier eherne zu vermählen vermocht hätte, darnach fragte ihn niemand, niemand behielt ja in seiner Gegenwart Muße, daran zu denken. Seine Unterhaltung wandte sich selten aufregenden Gegenständen zu. Er glitt über dieselben hinweg, und da er haushälterisch mit seinen Minuten umging, war das Gespräch leicht durch die Ereignisse des Tages ausgefüllt. Sorglich wehrte er namentlich jede Redewendung ab, die ihn zum Gegenstand nehmen konnte. Doch forderte seine Individualität die fraglustige oder grübelnde Neugier keineswegs heraus. Das Wohlgefallen an ihm war ein zu unwillkürliches, als daß es zur Überlegung Zeit ließ.

Seine ganze persönliche Erscheinung schien in ihrer Harmonie keines Kommentars zu bedürfen. Sein blaues Auge war mehr geistvoll als träumerisch, sein Lächeln fein und mild, nie bitter. Sein Teint war zart und durchsichtig, sein blondes Haar seidenartig, seine gebogene Nase ausdrucksvoll, seine Gestalt von mittlerer Größe, sein Gliederbau schwach. Er war von anmutiger Beweglichkeit. Seine Stimme klang ein wenig gedämpft, oft fast erstickt. Seine Haltung trug ein so vornehmes Gepräge, daß man ihn unwillkürlich wie einen Fürsten behandelte. Seine ganze Erscheinung erinnerte an die Winde, deren auf zartem Stiel sich wiegender Kelch von wunderbarer Farbenpracht, aber von so duftigem Gewebe ist, daß es bei der leisesten Berührung zerreißt.

Im Verkehr mit der Welt bewahrte er eine Gleichmäßigkeit der Stimmung, die sich durch keinen Verdruß stören läßt, da sie sich auf keinen Wunsch, keine Erwartung stützt. Meist war er heiter. Rasch entdeckte sein scharfer Verstand das Lächerliche, auch wo es keineswegs allen Augen sichtbar auf der Oberfläche lag. Im Gebärdenspiel entfaltete er eine nicht leicht zu erschöpfende spaßhafte Laune. Er vergnügte sich oft damit, in scherzhaften Improvisationen die musikalischen Formeln und eigentümlichen Gewohnheiten gewisser Virtuosen wiederzugeben, ihre Bewegungen und Gebärden, wie ihren Gesichtsausdruck mit einer Geschicklichkeit nachzuahmen, die augenblicklich die ganze Persönlichkeit vergegenwärtigte. Seine Züge wurden dann völlig unkenntlich, so fremdartig wußte er sie umzuwandeln. Aber selbst wenn er das Häßliche und Groteske darstellte, verlor er nicht seine natürliche Anmut; selbst der Grimasse gelang es nicht, ihn unschön erscheinen zu lassen. Seine Heiterkeit war um so pikanter, als er sie stets innerhalb der maß- und taktvollsten Grenzen hielt. Ein unpassendes Wort, eine Taktlosigkeit erachtete er selbst im vertrauten Kreis für anstößig.

Schon in seiner Eigenschaft als Pole war Chopin nicht ohne Malice. Sein beständiger Umgang mit Berlioz, Hiller und anderen nicht weniger schlagfertigen und sarkastischen Berühmtheiten der Zeit verfehlte nicht, seine schneidenden Bemerkungen, seine ironischen und doppelsinnigen Antworten noch mehr zu verschärfen. Beißende Entgegnungen hatte er unter anderem für solche bereit, die sein Talent in indiskreter Weise auszubeuten suchten. So erzählte sich ganz Paris eines Tages die Abfertigung, die er einem übelberatenen Gastgeber zu teil werden ließ, als dieser ihm, nachdem man den Speisesaal verlassen, ein geöffnetes Klavier zeigte. Für sein voreiliges Versprechen, seinen Gästen das seltene Dessert einiger von Chopin ausgeführter Musikstücke vorzusetzen, mußte er erfahren, daß er die Rechnung ohne den Wirt gemacht hatte. Chopin schlug es erst ab; des unbescheidenen Drängens müde, aber sagte er endlich mit fast erstickter Stimme, wie um die Wirkung seiner Worte noch zu verstärken: „Ach, mein Herr, ich habe ja kaum etwas gegessen!“ — Gleichwohl war diese Art Schlagfertigkeit bei ihm mehr angeeignet als angeboren. Er verstand das Rappier und den Degen zu führen, anzugreifen und zu parieren. Hatte er seinem Gegner aber die Waffe entwunden, so warf er Handschuh und Visir hinweg und dachte nicht weiter daran.



Dadurch daß er das Gespräch von seiner eigenen Person einfür allemal abwandte und über sein Empfinden unverbrüchliches Schweigen beobachtete, gelang es ihm stets, den der vornehmen Menge so willkommenen Eindruck einer Persönlichkeit zu hinterlassen, die uns unwiderstehlich anzieht, ohne daß wir hinter ihren Lichtseiten dunkle Schatten, im Gefolge ihrer liebenswürdigen Heiterkeit unbequeme Schmerzensausbrüche befürchten müßten — eine Reaktion, wie sie bei jenen Naturen unvermeidlich ist, von denen das Wort gilt: Ubi mel, ibi fel [Wo Honig ist, ist Galle]. Obgleich die Welt dem eine derartige Reaktion verursachenden Schmerz eine gewisse Ehrerbietung nicht versagen kann, obgleich er sogar den Reiz des Unbekannten auf sie übt und ihr eine Art Bewunderung abfordert, hält sie sich ihn doch lieber fern. Sie flieht seine ruhefeindliche Nähe und legt zwar bei seiner Erwähnung tiefe Rührung an den Tag, kehrt aber seinem Anblick den Rücken. Chopins Gegenwart war daher jederzeit hochwillkommen. In dem Wunsch, unerraten zu bleiben, jede Mitteilung über sein Ich verschmähend, beschäftigte er die Gesellschaft mit allem, nur nicht mit sich selbst; so daß seine innere Persönlichkeit unberührt und unter ihrer glatten

Außenseite, die bei aller Höflichkeit keine Annäherung gestattete, unzugänglich blieb.

Ob auch selten gab es doch Augenblicke, wo wir ihn in tiefer Bewegung überraschten. Wir sahen, wie er sich bis zur Leichenbläße entfärbte. Selbst in der tiefsten Erregtheit blieb er jedoch gefaßt. Mit keinem Wort, wie es seine Gewohnheit war, verriet er, was in ihm stürmte. Rasch gesammelt, verbarg er sofort das verratene Geheimnis des ersten Eindruckes. Seine unmittelbar darauf folgenden Bewegungen schon — eine so anmutige Natürlichkeit er denselben auch zu geben verstand — waren das Ergebnis einer Reflexion, deren energischer Wille den Widerstreit zwischen moralischer Gewalt und physischer Schwäche beherrschte. Diese seiner inneren Heftigkeit beständig gebietende Herrschaft erinnerte an die melancholische Überlegenheit mancher Frauen, die ihre Kraft in der Zurückhaltung und Isolierung suchen, da sie die Unfruchtbarkeit ihrer Zornesausbrüche kennen und das Geheimnis ihrer Leidenschaft zu eifersüchtig hüten, um es ohne Not preis zu geben.

Chopin war großmütig im Verzeihen. Kein Groll gegen den, der ihn beleidigt hatte, blieb in seinem Herzen zurück. Wie aber derartige Kränkungen ihm tief in die Seele schnitten, gärten sie in unbestimmten Schmerzen und Qualen in ihm fort, so daß, auch wenn er des Anlasses längst nicht mehr gedachte, er noch die verborgene Wunde fühlte. Dessenungeachtet gelangte er, kraft des Zwanges, den er seinem Empfinden in strenger Pflichtübung auferlegte, selbst dahin, für die Dienste einer mehr wohlwollenden als feinfühligen Freundschaft dankbar zu sein, auch wenn dieselbe ihn im stillen verletzte. Gerade die Kränkungen der Taktlosigkeit sind am schwersten für nervöse Naturen zu ertragen, die durch beständige Unterdrückung ihrer Gefühlsregungen einer Reizbarkeit verfallen, welche, obgleich sie sich nie gegen die wahren Motive richtet, doch mit Unrecht für eine unmotivierte gelten würde. Die Linie der feinen Sitte nur um eines Schrittes Breite zu überschreiten, war eine Versuchung, die Chopin, wie es scheint, nicht kannte, und sorglich hütete er sich, gegenüber stärkeren, barscheren Naturen als die seine, das Mißbehagen spüren zu lassen, das ihm die Berührung mit ihnen verursachte.



Seine Zurückhaltung im Gespräch erstreckte sich auf alle Gegenstände, an die sich der Fanatismus der Meinungen heftet. Einzig daraus, daß er sie nicht in den engen Kreis seiner Wirksamkeit zog, konnte man seine Ansicht über eine Sache folgern. Aufrichtig religiös und dem Katholizismus ergeben, berührte Chopin doch nie diese Dinge; er behielt seinen Glauben für sich, ohne ihn nach außen zur Schau zu tragen. Man konnte lange mit ihm bekannt sein und doch von seinen Ansichten in dieser Beziehung keine genaue Vorstellung haben. Es ist selbstredend, daß er in den Kreisen, in die er durch seine näheren Bekannten allmählich hineingezogen wurde, darauf verzichten mußte, die Kirche zu besuchen, mit der Geistlichkeit zu verkehren, kurz seinem religiösen Drange zu genügen, wie dies in seinem Vaterlande üblich ist, wo jeder anständige Mensch erröten und es als ärgste Beleidigung betrachten würde, wenn man ihn für einen schlechten Katholiken hielte, oder von ihm sagte, daß er nicht als guter Christ handle. Andererseits ist es natürlich, daß wenn man sich häufig und lange der religiösen Gebräuche enthält, man denselben notwendig endlich mehr oder weniger entfremdet. Obgleich er nun, um seinen neuen Bekannten durch Begegnung mit einer Soutane in seinem Hause kein Ärgernis zu bereiten, seinen Verkehr mit den in Paris lebenden polnischen Geistlichen einstellte, hörten diese doch nie auf, in ihm einen ihrer edelsten Landsleute zu verehren und durch ihre gemeinsamen Freunde Kunde von ihm zu empfangen.

Sein Patriotismus bezeugte sich in der Richtung seines Talentes, in der Wahl seiner Freunde, der Vorliebe für seine polnischen Schüler, in den häufigen und wichtigen Diensten, die er seinen Landsleuten erwies. Wir erinnern uns jedoch nicht, daß er je Vergnügen daran gefunden hätte, seine patriotischen Gefühle auszusprechen, von Polen, seiner Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft des längeren zu reden, oder historische Fragen, die sich daran knüpften, zu berühren.

Unterhielt er sich ja zuweilen über die in Frankreich so vielfach erörterten Ereignisse, über die ebenso lebhaft angegriffenen als warm verteidigten Meinungen und Ideen, so geschah dies mehr, um das ihm daran falsch und irrig Erscheinende zu bezeichnen, als

um eine eigene Ansicht geltend zu machen. Zu mehreren der hervorragendsten Fortschrittsmänner unserer Tage in fortgesetzte Beziehung gebracht, ging er im Verkehr mit denselben, trotz der Übereinstimmung ihrer Ideen, nicht über eine wohlwollende Gleichgültigkeit hinaus. Oft genug ließ er sie stundenlang untereinander das Wort führen und sich erhitzen, indes er dabei im Zimmer auf und ab spazierte, ohne nur die Lippen zu öffnen. Manchmal wurden seine Schritte ungleichmäßig; doch achtete niemand darauf als die minder vertrauten Gäste dieses Kreises. Sie beobachteten auch, wie er beim Anhören gewisser Ungeheuerlichkeiten nervös zusammenzuckte. Seine Freunde aber erstaunten, wenn man ihnen davon sprach. Sie bemerkten nicht, daß er nur neben, aber nicht mit ihnen lebte und ihnen weder etwas von seinem „besseren Ich“ gab, noch auch immer das annahm, was man ihm gegeben zu haben meinte.

Wir sahen ihn oft inmitten der lebhaftesten Gespräche in Schweigen versunken. Die Aufregung der Redenden ließ diese seine Anwesenheit vergessen. Wir aber verloren häufig den Faden ihrer Auseinandersetzungen, um unsere Aufmerksamkeit seinem Antlitz zuzuwenden. Unmerkbar verzog und umdüsterte es sich, wenn Gegenstände, welche die ersten Bedingungen der sozialen Existenz betreffen, vor ihm mit einem energischen Eifer verhandelt wurden, als hinge die augenblickliche Entscheidung unsers Schicksals, Tod und Leben davon ab. Hörte er Unvernünftiges so ernsthaft besprechen, leere und falsche Argumente so unerschütterlich vorbringen, so schien er körperlich zu leiden, als habe er eine Folge von Dissonanzen, eine musikalische Kakophonie gehört. Zu andern Malen auch ward er traurig und träumerisch. Dann erschien er wohl wie ein Reisender am Bord eines Schiffes, das der Sturm auf hoher See dahintreibt. Horizont und Sterne betrachtend, vom fernen Vaterlande träumend, folgt er den Bewegungen der Matrosen; er gewahrt ihre Fehlgriffe, aber er schweigt, da ihm die Kraft gebricht, mit eigner Hand in die Taue des Segelwerks einzugreifen.

Sein feiner Verstand hatte ihn bald von der Unfruchtbarkeit der meisten politischen, philosophischen und religiösen Reden und Erörterungen überzeugt. So gelangte er frühzeitig dahin, die Lieblingsmaxime eines ausgezeichneten Mannes auszuüben, die wir, als Ergebnis der misanthropischen Weisheit seines Alters, häufig von ihm aussprechen hörten und die, während sie damals unsere Unerfahrenheit in Staunen setzte, uns späterhin durch ihre traurige Wahrheit überrascht hat. „Sie werden sich eines Tages gleich mir überzeugen, daß es kaum möglich ist, über irgend etwas mit irgend jemandem zu reden,“ pflegte der Marquis Jules de Noailles den jungen Leuten, die er mit seinem Wohlwollen beehrte, zuzurufen, wenn sie sich in naiven Meinungskämpfen zu allzugroßem Eifer hinreißen ließen. Il mondo va da se! [Die Welt geht von selbst] schien Chopin zu sich selber zu sagen, so oft er die vorübergehende Neigung, ein Wort in den Streit hineinzuwerfen, unterdrückte.



Die Demokratie stellte sich seinen Augen als ein Gemisch zu verschiedenartiger, unruhiger und wilder Elemente dar, um ihm sympathisch zu sein. Zwei Jahrzehnte früher bereits hatte man das Auftauchen der sozialen Fragen einem neuen Barbareneinfall verglichen. Chopin ward besonders peinlich von diesem ihn erschreckenden Vergleich getroffen. Er sah von den modernen Hunnen und ihren Attilas nicht das Heil Roms und das mit diesem zusammenhängende Heil Europas kommen. Er gab sich nicht der Hoffnung hin, daß unter ihren Zerstörungen und Verwüstungen die zur europäischen gewordene christliche Zivilisation erhalten bleiben werde. Er verzweifelte daran, daß vor ihren Verheerungen die Kunst mit ihren Denkmälern, die Möglichkeit jenes verfeinerten Lebens zu retten sei, das Horaz besingt. Aus der Ferne verfolgte er die Ereignisse, und eine Schärfe des Blicks, die man ihm kaum zugetraut hätte, ließ ihn oftmals Dinge voraussagen, die selbst Besserunterrichteten unerwartet kamen. Entschlüpften ihm Bemerkungen dieser Art, so pflegte er dieselben doch nicht weiter auszuführen. Erst nachdem sie ihre tatsächliche Bestätigung erfahren, ward man auf sie aufmerksam.

In einem einzigen Falle nur wich Chopin von seiner vorsätzlichen Schweigsamkeit und Neutralität ab. In Sachen der Kunst entsagte er der gewohnten Zurückhaltung; hier gab er unter allen Umständen sein Urteil klar und bündig kund, machte er seinen Ein-

fluß und seine Überzeugung geltend. Es war gleichsam ein stummes Zeugnis seiner großen Künstlerautorität, deren er sich in diesen Fragen vollbewußt war. Indem er den letzteren durch seine Kompetenz zu erhöhtem Ansehen verhalf, ließ er über seine Auffassungsweise derselben niemals in Zweifel. Mehrere Jahre hindurch legte er bei Verteidigung seiner Sache einen leidenschaftlichen Eifer an den Tag. Es war dies zur Zeit des auf beiden Seiten mit gleicher Lebhaftigkeit geführten Kampfes zwischen der romantischen und klassischen Richtung. Offen gesellte er sich den Vertretern der ersteren bei, ob er auch nichtsdestoweniger den Namen Mozarts auf seine Fahne schrieb. Gewohnt sich mehr an den Grund der Dinge als an Worte und Namen zu halten, genügte es ihm, in dem unsterblichen Schöpfer des Requiem, der Jupitersymphonie und andrer großer Werke die Grundlagen, Keime und Anfänge aller der von ihm selbst reichlich gebrauchten Freiheiten zu erkennen, um in ihm einen der ersten zu ehren, die seiner Kunst neue Gesichtskreise eröffneten. Erweiterte er dieselben doch selbst durch Entdeckungen, die die alte Welt mit einer neuen bereicherten.

Im Jahre 1832, kurz nach seiner Ankunft in Paris, bildete sich in der Musik wie in der Literatur eine neue Schule, und junge Talente traten hervor, die in aufsehenerregender Weise das Joch der alten Formen abschüttelten. Kaum war die politische Gärung der ersten Jahre nach der Julirevolution gedämpft, als sie sich mit aller Macht auf die Fragen der Literatur und Kunst übertrug, die sich der Aufmerksamkeit und Teilnahme aller bemächtigten. Die Romantik war an der Tagesordnung, und mit Erbitterung wurde der Kampf für oder wider dieselbe geführt. Da gab es keinen Waffenstillstand zwischen denen, die keine andere Schaffensweise als die bisher übliche zulässig fanden, und jenen andern, die bezüglich der Wahl der seiner Idee anzupassenden Form volle Freiheit für den Künstler forderten, von der Meinung ausgehend, daß, wenn das Gesetz der Form in deren Übereinstimmung mit dem auszudrückenden Gefühl zu finden sei, jede verschiedene Gefühlsweise auch notwendig eine verschiedene Ausdrucksweise bedinge.

Die einen, die an die Existenz einer unwandelbaren Form, die



in ihrer Vollkommenheit das absolut Schöne repräsentiert, glaubten, beurteilten jedes Werk aus diesem voreingenommenen Gesichtspunkt. Mit der Behauptung, daß die großen Meister bereits die äußersten Grenzen der Kunst und deren höchste Vollendung erreicht hätten, ließen sie den ihnen nachfolgenden Künstlern keine andere Ruhmesaussicht übrig, als sich durch Nachahmung jenen mehr oder minder zu nähern. Selbst um die Hoffnung, ihnen ebenbürtig zu werden, betrog man sie; da die Vervollkommnung eines Stils doch nimmer dem Verdienst der Erfindung gleichkommen kann. Die anderen dagegen stellten in Abrede, daß dem Schönen eine feste und absolute Form beizumessen sei. Die verschiedenen in der Geschichte der Kunst auftretenden Stile erschienen ihnen wie Zelte, die man auf dem Weg zum Ideal errichtete: zeitweilige Ruhepunkte, die das Genie von Epoche zu Epoche erreicht und die seine Erben bis zur letzten Konsequenz ausnutzen, die aber seine rechtmäßigen Nachkommen zu überspringen berufen sind. Die einen wollten die Erzeugnisse der verschiedensten Zeiten und Naturen in den gleichen symmetrischen Raum einzwängen. Die andern begehrten für jede derselben das Recht, sich ihre eigene Sprache und Ausdrucksweise zu schaffen. Einzig nur der Regel mochten sie sich unterwerfen, die sich aus der unmittelbaren Wechselbeziehung zwischen Idee und Form ergibt und die Gemäßheit beider gebietet.

So bewundernswert die vorhandenen Muster auch sind und sein mögen, den hellsehenden Augen Chopins schien es doch, als ob in ihnen weder alle Empfindungen, denen die Kunst ihr verklärendes Leben zu verleihen vermag, noch alle Formen, über die sie verfügt, erschöpft seien. Nicht bei der Vortrefflichkeit der Form an sich verweilte er. Er erstrebte sie nur insoweit, als ihre tadellose Gestaltung für die vollkommene Offenbarung des Gefühlsinhaltes unentbehrlich ist; denn er wußte, daß dieser letztere nur mangelhaft zum Ausdruck gelangt, wenn eine unvollkommene Form, gleich undurchsichtigem Schleier, seine Ausstrahlung auffängt. Der poetischen Inspiration ordnete er die Arbeit des Handwerks unter, indem er dem Genie die mühereiche Aufgabe stellte, selbstschöpferisch eine Form zu bilden, die den Erfordernissen des auszusprechenden Gefühls genügt. Seinen

klassischen Gegnern aber machte er den Vorwurf, daß sie die Begeisterung in ein Prokrustesbett zwängen, wenn sie nicht zugestehen, daß gewisse Gedanken und Empfindungen innerhalb gewisser vorausbestimmter Formen unausdrückbar sind. Er klagte sie an, daß sie die Kunst somit von vornherein aller der Werke berauben, welche ihr neue Ideen in Gestalt neuer Formen zugeführt haben würden, wie solche sich aus der immer fortschreitenden Entwickelung des Menschengeistes, der seinen Gedanken verbreitenden Mittel, der materiellen Hilfsquellen der Kunst ergeben.

Chopin wollte ebensowenig, daß man mit dem griechischen Giebel auch den gotischen Turm niederreiße, oder zugunsten der phantastischen maurischen Bauten die reine Grazie italienischer Architektur zerstöre, als er an Stelle der Birke die Palme, statt der tropischen Agave die nordische Lärche zu setzen wünschte. Er behauptete den „Ilyssus“ des Phidias und Michel Angelos „Pensieroso“, ein „Sakrament“ Poussins und den „Danteskischen Nachen“ von Delacroix, Palestrinas „Improperien“ und die „Königin Mab“ von Berlioz unbeeinträchtigt nebeneinander genießen zu können. Für alles Schöne forderte er das Daseinsrecht, und den Reichtum der Mannigfaltigkeit bewunderte er nicht minder als die Vollkommenheit der Einheit. Von Sophokles und Shakespeare, Homer und Firdusi, Racine und Goethe verlangte er gleicherweise die Motivierung ihres Daseins aus der Schönheit ihrer Form, der Erhabenheit ihrer Idee.

Diejenigen, die das alte wurmstichige Formengerüst von den Flammen des Talents unmerklich verzehrt sahen, schlossen sich der musikalischen Schule an, deren begabtester und kühnster Repräsentant Berlioz war. Chopin verband sich derselben rückhaltlos und zählte zu denen, die sich am beharrlichsten der sklavischen Herrschaft des konventionellen Stils, wie dem Charlatanismus entzogen, der an Stelle der alten Mißbräuche nur neue, noch lästigere setzt; — oder wäre die Extravaganz nicht unerträglicher noch als die Monotonie? Fields Nocturnes, Dusseks Sonaten, Kalkbrenners lärmende und äußerliche Virtuosenstücke dünkten ihm unzulänglich und antipathisch; er konnte sich weder von der blumigen, zierlichen Weise



der einen angezogen finden, noch die wirre Art der andern gut heißen.

So lange der sich über mehrere Jahre erstreckende Feldzug des Romantismus währte, aus dem statt bloßer Versuche Meistertaten hervorgingen, blieb Chopin in seiner Vorliebe wie in seiner Abneigung unveränderlich. Ohne Verlangen, die Kunst zugunsten des Handwerks auszubeuten, ohne Streben nach billigen, der Überraschung der Zuhörer abgewonnenen Effekten und Erfolgen, bezeigte er sich unnachsichtig gegen die, die seiner Ansicht nach den Fortschritt nicht genügend vertraten, ihm nicht aufrichtig genug anhingen. Er zerriß selbst ihm werte Bande, wenn er sich durch sie in seiner Bewegung behindert fühlte und sie als alt und morsch geworden erkannte. Andrerseits weigerte er sich entschieden, mit jungen Leuten Beziehungen anzuknüpfen, deren nach seiner Meinung übertriebener Erfolg ihr zweifelhaftes Verdienst zu sehr in den Vordergrund stellte. Nicht das leiseste Lob brachte er über die Lippen, wenn er sich nicht einer wirklichen Errungenschaft für die Kunst, einem ernsten Erfassen der Aufgabe des Künstlers gegenüber sah.

In seiner Uneigennützigkeit lag seine Stärke; sie bildete eine Art von Festung um ihn. Denn da er die Kunst nur um der Kunst willen wollte, wie man das Gute um des Guten willen erstrebt, war er unverwundbar und somit unerschütterlich. Weder von den einen noch von den andern mochte er gepriesen sein, oder jene heimlichen Rücksichten und Konzessionen geübt sehen, welche die verschiedenen Schulen sich in ihren leitenden Persönlichkeiten angedeihen zu lassen pflegen. Führen dieselben doch, inmitten der Rivalitäten, der Ein- und Übergriffe der verschiedenen Stile in den verschiedenen Kunstzweigen, Unterhandlungen und Vergleiche herbei, die, ebenso wie die davon unzertrennlichen Kunstgriffe und Überlistungen, an die Art der Diplomaten erinnern. Indem er es verschmähte, für die günstige Aufnahme seiner Schöpfungen irgend welche äußere Hilfe in Anspruch zu nehmen, gab er deutlich kund, daß er ihrem Werte hinlänglich vertraue, um sicher zu sein, daß sie sich selbständig Geltung verschaffen würden. Es lag ihm wenig daran, ihre unmittelbare Anerkennung zu erleichtern und zu beschleunigen.

Gleichwohl war Chopin so innerst und ganz von den Empfindungen durchdrungen, die er ausschließlich der Kunst anzuvertrauen liebte und deren verehrungswürdigste Typen er in seiner Jugend gekannt zu haben glaubte; er betrachtete die Kunst so unveränderlich aus einem und demselben Gesichtspunkte, daß seine künstlerischen Neigungen notwendig davon beeinflußt werden mußten. In den großen Vorbildern und Meisterwerken der Kunst fragte er einzig nach dem, was seiner Natur entsprach. Was sich derselben näherte, gefiel ihm; dem aber, was ihr ferner lag, ließ er kaum Gerechtigkeit widerfahren. Die oft unvereinbaren Gegensätze von Leidenschaft und Anmut in seiner Person wie in seinem Schaffen vereinend, besaß er eine große Sicherheit des Urteils und hütete sich vor kleinlicher Parteilichkeit. Doch selbst die größten Schönheiten und Verdienste fesselten ihn nicht, sobald sie die eine oder andere Seite seiner poetischen Auffassung verletzten. So große Bewunderung er auch für Beethovens Werke hegte, einzelne Teile derselben dünkten ihm zu massig gestaltet. Ihr Bau war zu athletisch, ihr Donnergrollen zu elementar für seinen Geschmack. Die Leidenschaft schien ihm eine zu aufwühlende, alles überflutende. Die Löwenklaue, die jede seiner musikalischen Phrasen kennzeichnet, war ihm zu wuchtig, und die seraphischen Töne, die inmitten der mächtigen Schöpfungen dieses Genies auftauchen, berührten ihn zufolge des schneidenden Kontrastes zeitweise nahezu peinlich.

Ungeachtet des Zaubers, den er einigen Schubertschen Gesängen zuerkannte, hörte er doch jene nicht gern, deren Umrisse seinem Ohr zu scharf dünkten, wo das Gefühl sich gleichsam entblößt zeigt und man sozusagen den körperlichen Ausdruck des Schmerzes fühlt. Alles Harte, Wilde flößte ihm Abneigung ein. In der Musik, wie in der Literatur und im Leben, war ihm alles, was an das Melodrama erinnert, ein Gräuel. Die wahnwitzigen Ausschreitungen des Romantismus waren ihm zuwider; Überraschungen durch sinnlose Effekte und Exzesse däuchten ihm unerträglich. „Er liebte Shakespeare nur mit starken Einschränkungen. Seine Charaktere fand er zu sehr dem Leben abgelauscht, die Sprache, die sie redeten, zu wahr; er zog die epischen und lyrischen Synthesen vor, die die armseligen Kleinlich-



keiten der Menschheit im Schatten lassen. Darum auch sprach er wenig und hörte selten aufmerksam zu, da er nur dann seine Gedanken in Worte fassen, oder die anderer aufnehmen mochte, wenn sie auf eine gewisse Bedeutung Anspruch erheben konnten.“ [1])

Diese sich selbst so vollkommen bemeisternde, so zart zurückhaltende Natur, die für den poetischen Reiz des nur halb Ausgesprochenen so empfänglich war, konnte gegenüber einer gewissen Unkeuschheit des Empfindens, die nichts zu erraten, nichts zu ergänzen übrig läßt, nur Mißbehagen fühlen. Hätte er sich in diesem Punkte geäußert, so würde er, glauben wir, bekannt haben, daß nach seinem Dafürhalten Gefühle nur so weit zum Ausdruck kommen dürfen, daß ihr bester Teil zu erraten bleibt. Wenn das, was man in der Kunst als „klassisch“ zu bezeichnen pflegt, ihm zu methodische Beschränkungen aufzuerlegen schien, wenn er sich weigerte, sich durch Fesseln binden und sein Empfinden durch ein konventionelles System gleichsam vereisen zu lassen, wenn er nicht in einen symmetrischen Käfig eingesperrt sein mochte, so geschah es, weil er sich aufwärts zu den Wolken schwang, um dort, dem Himmel näher, wie die Lerche aus voller Brust zu singen und nie aus reineren Höhen herniedersteigen zu müssen. Dem Paradiesvogel gleich, von dem man ehemals behauptete, daß er nur mit ausgebreiteten Flügeln, vom Hauch der Lüfte gewiegt, im blauen Äthermeer schlummere, wollte auch er nur in höheren Regionen schwebend der Ruhe genießen. Weder in die von tierischen Lauten erfüllten Höhlen des Waldes begehrte er einzudringen, noch die schreckensreichen Wüsten zu durchforschen und Wege daselbst zu bahnen, die ein treuloser Wind hinter den Schritten des verwegenen Pfadfinders spottend verweht.

Alles, was in der italienischen Musik so natürlich und lichtvoll, so frei von künstlicher Mache und gelehrtem Apparat erscheint, alles, was in der deutschen Kunst den Stempel einer populären, wenn auch mächtigen Energie trägt, behagte ihm gleich wenig. In bezug auf Schubert äußerte er eines Tages: „das Erhabene werde verdunkelt, wenn das Gemeine oder Triviale ihm folge“. Unter den Klavier-

1) George Sand, Lucrezia Floriani.

komponisten gehörte Hummel zu denen, mit deren Werken er sich am liebsten beschäftigte. Sein Ideal, der Dichter par excellence war ihm Mozart; denn seltner als irgend einer ließ er sich herab, die Linie zu überschreiten, welche die Vornehmheit von der Flachheit trennt. Gerade das liebte er an Mozart, was diesem nach einer Vorstellung des „Idomeneo“ den Tadel seines Vaters zuzog: „Du hast Unrecht, daß du nichts für die Langohren hineingebracht!“ An der Heiterkeit Papagenos entzündete sich die seine; Taminos Liebe und die geheimnisvollen Proben, auf die sie gestellt wird, schienen ihm seiner Teilnahme würdig; Zerline und Masetto vergnügten ihn durch ihre raffinierte Naivetät. Donna Annas Rache war ihm verständlich, da sie ihre Trauer mit noch dichterem Schleier umhüllt. Daneben ging sein Purismus, seine Empfindlichkeit gegen Gemeinplätze so weit, daß er selbst im „Don Juan“, diesem unsterblichen Meisterwerk, Stellen entdeckte, deren Vorhandensein er uns gegenüber beklagte. Seine Verehrung für Mozart wurde dadurch nicht vermindert, sie erschien nur gleichsam getrübt. Er konnte, was ihn abstieß, wohl vergessen; sich damit auszusöhnen aber war ihm unmöglich. Unterlag er hierin nicht der unversöhnlichen Macht eines Instinktes, der keine Überredung, keine Beweisführung jemals auch nur die Nachsicht der Gleichgültigkeit für etwas abzugewinnen vermochte, was ihm antipathisch war und eine an Idiosynkrasie grenzende Abneigung in ihm erregte?

Unsern Versuchen, unsern damals noch unsicheren, an Irrungen und Übertreibungen reichen Kämpfen, die mehr „kopfschüttelnden Weisen“ als ruhmvollen Gegnern begegneten, gab Chopin die Stütze einer seltenen Überzeugungsfestigkeit, eines unerschütterlich ruhigen Verhaltens, einer gegen Lässigkeit wie gegen Verlockung gleicherweise gewappneten Charakterstärke, wie den wirksamen Nachdruck seiner unsere Sache vertretenden hochbedeutenden Werke. Die Kühnheiten Chopins traten mit so viel Reiz, Maß und Wissen auf, daß das Vertrauen auf sein einziges Genie durch die unmittelbare Bewunderung, die er erregte, gerechtfertigt schien. Die soliden Studien und ernsten Gewohnheiten seiner Jugend, der Kultus für das klassisch Schöne, in dem er erzogen worden, bewahrten ihn davor, seine Kraft



an unglücklichen und halben Versuchen zu vergeuden, wie sich deren mehr als ein Vertreter der neuen Ideen schuldig gemacht hat.

Der ausdauernde Fleiß, den er auf Ausarbeitung und Vollendung seiner Kompositionen verwandte, schützte ihn vor einer unbilligen Kritik, die die Meinungsverschiedenheit böswillig verschärft, indem sie kleine Nachlässigkeits- und Unterlassungssünden zu ihrem Vorteil ausnutzt und damit leichte Siege erringt. Frühzeitig an Gesetz und Regel gewöhnt, sich selbst in mancher seiner schönen Schöpfungen streng an dieselben bindend, streifte er sie doch zur rechten Zeit mit weise erwogener Berechtigung ab. Seinen Prinzipien getreu schritt er immer vorwärts, ohne sich zu Übertreibungen hinreißen, noch zu Verträgen verlocken zu lassen; die theoretischen Formeln gab er gern preis, um einzig ihre Resultate zu verfolgen. Sich weniger mit den Streitigkeiten der Schule und ihren Schlagwörtern als vielmehr mit der praktischen Beweisführung durch seine Werke befassend, hatte er das Glück, persönliche Feindseligkeiten und verdrießliche Verhandlungen zu vermeiden.

Später, nachdem der Sieg seiner Ideen das Interesse an seiner Führerrolle vermindert hatte, suchte er nie wieder Gelegenheit, sich an die Spitze irgend einer Partei zu stellen. In jenem einzigen Falle aber, wo er sich selbst tätig am Kampfe beteiligte, gab er Beweise absoluter, unbeugsam fester Überzeugungen, wie alle lebhaft Empfindenden, die sich selten Luft zu machen pflegen. Sobald er sah, daß seine Ansicht hinreichende Anhänger gefunden hatte, um Gegenwart und Zukunft zu beherrschen, zog er sich aus dem Gedränge zurück und überließ es seinen Mitkämpfern, sich in Scharmützeln zu ergehen, die weniger der Sache nützten, als vielmehr denen angenehm waren, die sich gern um jeden Preis schlagen, selbst auf die Gefahr hin, geschlagen zu werden. Als echter grand seigneur und echter Parteiführer hütete er sich, einen im Rückzug begriffenen Feind zu überfallen und zu verfolgen; er verhielt sich wie ein siegreicher Fürst, dem es genügt, seine Sache außer Gefahr zu wissen, um sich nicht weiter unter die Kämpfenden zu mischen.

In modernerer, einfacherer, minder ekstatischer Form weiht Chopin seiner Kunst den Kultus, den ihr die ersten Meister des

Mittelalters zollten. Wie diesen galt auch ihm die Kunst als schöner, heiliger Beruf. Wie sie war auch er stolz darauf, zu ihm erwählt zu sein, und mit frommer Andacht gab er sich ihrem Dienste hin. In seiner Todesstunde noch offenbarte sich dies in einer Anordnung, über deren volle Bedeutung uns die polnischen Sitten Aufklärung geben. Einem in unsern Tagen wenig verbreiteten, aber doch noch hin und wieder vorkommenden Brauch zufolge, wählten Sterbende häufig die Kleider, in denen sie begraben zu werden wünschten und die man oft lange im voraus hergerichtet hatte[1]). Ihre liebsten, tiefinnersten Gedanken verrieten sich da zum letzten Male. Weltliche Personen wählten oftmals Klostergewänder; die Männer begehrten oder verbaten sich ihre Amtstracht, je nachdem sich ruhmvolle oder unfrohe Erinnerungen daran knüpften. Chopin, der, zu den ersten Künstlern seiner Zeit gehörend, doch die wenigsten Konzerte gab, wollte gleichwohl in den Kleidern, die er bei denselben getragen hatte, ins Grab gelegt sein. Ein natürliches, dem unversieglichen Quell seiner Kunstbegeisterung entstammendes Gefühl gab ihm ohne Zweifel diesen letzten Wunsch ein, als er, die letzten Pflichten des Christen fromm erfüllend, von allem Irdischen Abschied nahm. Lange schon, bevor der Tod ihm nahte, hatten seine Liebe zur Kunst, sein Glaube an dieselbe ihn unsterblich gemacht. Nun wollte er noch einmal, als er sich zur letzten Ruhe niederlegte, durch ein stummes Symbol Zeugnis geben von der Begeisterung, die er rein erhalten hatte sein ganzes Leben hindurch. Er starb sich selber treu, in inbrünstiger Verehrung der mystischen Größe der Kunst und ihrer noch mystischeren Offenbarungen.

Indem Chopin sich, wie bereits erwähnt, aus dem Strudel der Gesellschaft zurückzog, übertrug er seine ganze Sorge und Zärtlichkeit auf den Kreis seiner Familie, seiner Jugendfreunde und Landsleute.

1) Der Verfasser von »Julie et Adolphe« (einem der „Neuen Heloise" nachgebildeten Roman, der bei seinem Erscheinen viel Aufsehen erregte), General K., der, über achtzig Jahre alt, zur Zeit unseres Aufenthaltes in jener Gegend auf einem Gut im Gouvernement Wolhynien lebte, hatte sich nach oben erwähntem Brauch seinen Sarg anfertigen lassen, der schon seit dreißig Jahren neben der Tür seines Schlafgemachs stand.



Mit ihnen unterhielt er einen ununterbrochenen eifrigen Verkehr. Vor allen war ihm seine Schwester Louise teuer; eine gewisse Ähnlichkeit ihrer Geistes- und Gefühlsart brachte sie einander besonders nahe. Zu wiederholten Malen unternahm sie die Reise von Warschau nach Paris, um ihn zu sehen, und während der drei letzten Monate seines Lebens umgab ihn ihre treue Fürsorge.

In den Beziehungen zu den Seinigen legte Chopin eine gewinnende Liebenswürdigkeit an den Tag. Nicht nur, daß er mit ihnen einen lebhaften Briefwechsel unterhielt, er benutzte auch seinen Pariser Aufenthalt, um ihnen durch allerhand Neuheiten und zierliche Kleinigkeiten tausenderlei Überraschungen zu bereiten. Er suchte alles heraus, was, wie er glaubte, in Warschau erfreuen werde, und schickte fortwährend bald dieses bald jenes neue Nichts, irgend ein Putzstück oder eine Spielerei. Er hielt darauf, daß man diese Dinge, so geringfügig sie sein mochten, aufbewahrte, als sollten sie ihn selber dem Kreise derer vergegenwärtigen, denen sie zugedacht waren. Aber auch er seinerseits legte auf jeden Beweis von Zuneigung, den er von seinen Angehörigen empfing, großen Wert. Eine Nachricht, ein Erinnerungszeichen von ihnen bereitete ihm eine wahre Festfreude. Teilte er dieselbe auch mit niemandem, so verriet sie sich doch durch die Sorgfalt, mit der er alle ihm von dieser Seite kommenden Gegenstände bewahrte. Selbst die unbedeutendsten derselben waren ihm kostbar, ja er wehrte nicht nur andern, sich ihrer zu bedienen, die bloße Berührung derselben schon war ihm sichtlich unangenehm.

Wer immer aus Polen kam, bei ihm war er willkommen. Ob mit oder ohne Empfehlungsbrief, er ward mit offenen Armen aufgenommen, als ob er zur Familie gehöre. Selbst Unbekannten, wenn sie aus seiner Heimat kamen, gestattete Chopin, was er keinem unter uns gewährt haben würde: das Recht, ihn in seinen Gewohnheiten zu stören. Er tat sich um ihretwillen Zwang an, führte sie spazieren, besuchte zwanzigmal hintereinander dieselben Orte, um ihnen die Sehenswürdigkeiten von Paris zu zeigen, ohne in seinem Amt als Cicerone oder müßiger Zuschauer jemals Ermüdung oder Langeweile zu bekunden. Landsleute, von deren Existenz er tags

zuvor noch nichts gewußt, lud er zum Speisen ein; er sparte ihnen alle kleinen Ausgaben und lieh ihnen Geld. Und mehr noch als das. Man sah ihm an, wie gern er es tat, wie glücklich er war, seine Muttersprache zu sprechen, sich unter den Seinigen zu wissen und durch sie in die heimatliche Atmosphäre zurückversetzt zu fühlen, die er an ihrer Seite noch zu atmen vermeinte. Man sah, mit welcher Teilnahme er ihren traurigen Berichten lauschte, welche Freude es ihm gewährte, sie in ihrem Schmerz zu zerstreuen und von ihren blutigen Erinnerungen abzulenken, indem er ihren Kummer durch die Verheißungen beredter Hoffnung tröstete.

Seinen Angehörigen schrieb Chopin regelmäßig, aber auch nur ihnen. Eine seiner Sonderbarkeiten bestand darin, sich im übrigen jedes Brief- oder Billetwechsels zu enthalten. Man hätte glauben mögen, er habe ein Gelübde getan, nie eine Zeile an Fremde zu richten. Zu allen erdenklichen Auskunftsmitteln nahm er seine Zuflucht, nur um der Nötigung zu entgehen, einige Worte auf das Papier zu werfen. Oftmals durchmaß er lieber Paris von einem Ende zum andern, um eine Einladung zum Mittagsessen abzulehnen oder irgend eine unwesentliche Nachricht mitzuteilen, statt sich mittelst eines schriftlichen Wortes diese Mühe zu ersparen. Der Mehrzahl seiner Freunde blieben seine Schriftzüge fast unbekannt. Nur zugunsten seiner schönen in Paris ansässigen Landsmänninnen, in deren Besitz sich mehrere polnische Autographen von ihm finden, wich er, so sagt man, von seiner Gewohnheit ab. Diese Ausnahme von der Regel erklärt sich durch seine Vorliebe für seine Muttersprache, die er besonders gern gebrauchte und deren ausdrucksvollste Redensarten er andern gern verdolmetschte. Wie die Slaven im allgemeinen, war er des Französischen vollkommen mächtig; in Betracht seiner französischen Abkunft hatte man ihn darin überdies mit besonderer Sorgfalt unterrichtet. Aber die Sprache sagte ihm nicht zu und er warf ihr vor, daß sie frostigen Geistes und geringen Wohlklangs sei.

Dies Urteil über die französische Sprache ist übrigens unter den Polen ziemlich verbreitet. Sie bedienen sich derselben zwar mit großer Leichtigkeit, sprechen sie viel untereinander, ja oft besser als



ihre eigene, hören aber gleichwohl nie auf, denen, welche nicht Polnisch verstehen, zu versichern, daß sie ihr Denken und Fühlen in keinem andern Idiom als dem ihren wiederzugeben vermögen. Bald ist es die Majestät, bald die Leidenschaft, bald die Anmut, die nach ihrer Ansicht den französischen Ausdrücken mangelt. Fragt man sie nach dem Sinn eines von ihnen zitierten polnischen Wortes oder Verses, so lautet die erste, dem Fremden zuteil werdende Antwort unausbleiblich: „O, das ist unübersetzbar!“ Zur Erläuterung derselben folgen dann Kommentare, welche alle Feinheiten, versteckten Andeutungen und Gegensätze, die in den „unübersetzbaren“ Worten enthalten sind, erklären. Wir nannten bereits einige Beispiele, die in Verbindung mit anderen uns zu der Annahme verleiten, daß diese Sprache den Vorzug hat, die abstrakten Hauptwörter zu versinnlichen und daß sie es im Laufe ihrer Entwickelung dem poetischen Geist der Nation verdankt, wenn sich durch Ableitungen und Synonyme eine überraschend richtige Wechselbeziehung der Ideen bildete. So fällt, wie Licht oder Schatten, auf jeden Ausdruck gleichsam ein farbiger Widerschein.

Man könnte demnach behaupten, daß die Worte dieser Sprache notwendig einen ungeahnten enharmonischen Ton, oder vielmehr den korrespondierenden Ton einer Terz, der sofort den Dur- oder Mollcharakter des Gedankens bestimmt, im Geiste in Schwingung versetzen. Ihr Reichtum an Worten läßt die Wahl des Tones frei; doch dieser Reichtum gerade bringt seine Schwierigkeiten mit sich, und nicht mit Unrecht dürfte dem in Polen so verbreiteten Gebrauch fremder Sprachen die Trägheit des Geistes zuzuschreiben sein, die dem mühsamen Gebrauch einer Ausdrucksgewandtheit entrinnen möchte, welche gleichwohl unentbehrlich ist in einer Sprache, deren Tiefe und energischer Lakonismus dem Ungefähr und der Banalität wenig oder keinen Raum läßt. Die unbestimmten Anklänge unklarer Gefühle lassen sich nicht dem starken Gefüge ihrer Grammatik einordnen. Der Gedanke kommt über eine eigentümliche Armut und Blöße nicht hinaus, so lange er diesseits der Grenzen des Gemeinplatzes bleibt; hinwiederum erheischt er eine seltene Bestimmtheit des Ausdruckes, um nicht, sobald diese Grenzen überschritten sind, barock zu erscheinen.

Die polnische Literatur hat weniger klassische Autoren aufzuweisen als andere; fast jeder einzelne derselben jedoch beschenkte sie mit einem Werke unvergänglichen Wertes. Dem stolzen, anspruchsvollen Charakter ihres Idioms mag sie es verdanken, daß die Zahl ihrer Meisterwerke im Verhältnis zu der ihrer Schriftsteller sich größer als anderwärts herausstellt. Man fühlt sich als Meister, sobald man diese schöne und reiche Sprache zu beherrschen wagt[1]).

1) Mangel an Harmonie und musikalischem Reiz läßt sich dem Polnischen nicht zum Vorwurf machen. Die Härte einer Sprache wird keineswegs immer und unbedingt durch die Überzahl der Konsonanten, sondern vielmehr durch deren Verbindungsweise bewirkt; man könnte sogar behaupten, daß das manchem Idiom eigene matte, kalte Kolorit auf den Mangel an bestimmten und stark markierten Lauten zurückzuführen ist. Nur die unharmonische Verbindung ungleichartiger Konsonanten verletzt ein feines und gebildetes Ohr in empfindlicher Weise. Die öftere Wiederkehr gewisser, wohl aneinander gefügter Konsonanten gibt der Sprache Schattierung, Rhythmus, Kraft; während das Vorwiegen der Vokale eine gewisse bleiche Färbung erzeugt, die durch dunklere Tinten gehoben zu werden verlangt. Die slavischen Sprachen verwenden allerdings viel Konsonanten, jedoch im allgemeinen mit wohlklingender Zusammenstellung, die dem Ohr zuweilen schmeichelt und, selbst wo sie mehr überraschend als melodisch wirkt, fast nirgend entschieden mißtönend auftritt. Ihre Laute sind reich, voll, sehr nüanciert. Sie bewegen sich nicht innerhalb der Grenzen einer engen Tonlage, sondern breiten sich mit der Mannigfaltigkeit bald höherer, bald tieferer Intonationen über einen weiten Umfang aus. Je mehr man sich dem Orient nähert, um so auffälliger wird dieser philologische Zug. Man begegnet ihm in den semitischen Sprachen; im Chinesischen z. B. nimmt dasselbe Wort, je nach dem höheren oder tieferen Ton, in dem man es ausspricht, einen völlig verschiedenen Sinn an. Das slavische Ł, dieser für alle, die ihn nicht von Kindheit an erlernten, kaum auszusprechende Buchstabe, hat nichts Trockenes. Es übt auf das Ohr einen Eindruck, wie ihn die Berührung rauhen und doch geschmeidigen Wollensammts auf unseren Finger übt. Da die Verbindung rasselnder Konsonanten im Polnischen selten, die Assonanz dagegen sehr vielfältig vorkommt, dürfte sich dieser Vergleich auf den Gesamteindruck, den es auf den Fremden hervorbringt, anwenden lassen. Wir begegnen hier vielen Worten, die das eigentümliche Geräusch der von ihnen bezeichneten Gegenstände nachahmen. Die häufigen Wiederholungen des ch (unser deutsches h), des sz (unser sch), des rz, cz, die dem uneingeweihten Auge so fürchterlich dünken und deren Klang doch meist nichts Barbarisches an sich hat (sie werden ungefähr wie das französische g vor e und i und tche ausgesprochen), erleichtern diese Nachahmung. Das Wort dzwięk, Ton (man lese dzwienque), bietet hierzu ein charakteristisches Beispiel. Schwerlich vermöchte man die Empfindung, die das Anschlagen der Stimmgabel dem Ohre erregt, treffender durch den Klang eines Wortes zu bezeichnen. Zwischen die Konsonanten-Gruppen, die sehr verschiedenartige, bald metallische, bald summende, brummende oder pfeifende Töne erzeugen, mischen sich zahlreiche Diphthonge, so wie oft etwas nasal klingende Vokale, indem das von einer cédille begleitete a und e, ą und ę, wie das französische on und in ausgesprochen werden. Neben dem sehr weich gesprochenen c (tse), zuweilen auch ć (tsie) hat das akzentuierte s, ś etwas Zwitscherndes. Das z ist, dem Dreiklange eines Tones vergleichbar, dreifach verschiedenen Lautes: ż (franz. jais), z (franz. zed) und ź (franz. zied). Das y ist ein Vokal von eigentümlich ersticktem Laut (franz. eu), der ebenso wenig als das ł in anderer Sprache wiedergegeben werden kann, der aber ebenso wohl wie dieses dem Polnischen ein nicht auszudrückendes Schillern verleiht. — Diese feinen ungebundenen Elemente gestatten den Frauen, im Gespräch einen singenden oder gedehnten Akzent anzunehmen, den sie gewöhnlich auch auf andere Sprachen übertragen, wobei aber der Reiz, zum Fehler werdend, weniger anziehend als ungünstig wirkt. Wie viele Menschen und Dinge vertragen es eben nicht, aus ihrem natürlichen Boden in einen fremden versetzt zu werden! Was zuvor gewinnend, ja unwiderstehlich an ihnen war, wird nun reizlos und befremdend, einzig der veränderten Beleuchtung zufolge, in der die Schatten an Tiefe, die Lichtreflexe an Glanz und Klarheit Einbuße erleiden. Sprechen die Polinnen ihre Sprache, so pflegen sie — war der sie beschäftigende Gegenstand ernst und melancholisch — einer Art improvisierter Rezitative und Threnodien ein dem Geschwätz der Kinder nicht unähnliches, lispelndes, unartikuliertes Geplauder folgen zu lassen. Wollen sie vielleicht im selben Augenblick, wo sie sich dazu verstehen, ernst wie ein Senator, weise wie ein Staatsminister, tiefsinnig wie ein Gottesgelahrter, spitzfindig wie ein deutscher Philosoph zu sein, die Privilegien ihrer weiblichen Oberherrlichkeit beweisen und bewahren? Ist aber die Polin nur einigermaßen heiter gelaunt und gestimmt, den Duft ihres Geistes ausströmen zu lassen — wie die Blume, die ihren Kelch dem Strahl der Frühlingssonne neigt, um die Luft mit ihrem Wohlgeruch, man möchte sagen mit ihrer Seele zu erfüllen, die der Sterbliche gern wie einen Glückshauch aus paradiesischen Gefilden einatmen möchte — so scheint sie sich nicht mehr die Mühe zu nehmen, ihre Worte deutlich auszusprechen, wie andere demütige Bewohner dieses Jammertals. Der Nachtigall gleich beginnt sie zu flöten; die Phrasen werden zu Läufen, die zur höchsten Höhe eines wunderbaren Soprans emporsteigen; oder vielmehr die Perioden wiegen sich auf Trillern, die man dem Zittern eines Tautropfens vergleichen möchte. Welch reizende Triumphe und noch reizendere Unterbrechungen! Dazwischen kurze Ausrufe und perlendes



Die äußerliche Eleganz war Chopin nicht minder natürlich als die geistige. Sie verriet sich ebensowohl in den ihm angehörenden Gegenständen als in seinem vornehmen Auftreten. In der Einrichtung seiner Zimmer entfaltete er eine gewisse Koketterie. Immer waren dieselben mit Blumen, die er sehr liebte, geschmückt. Doch trieb er diesen Luxus nicht so weit wie einige Pariser Berühmtheiten jener Zeit; auch in dieser Beziehung wie in der Liebhaberei

für kostbare Stöcke, Nadeln, Knöpfe, damals modische Schmuckgegenstände, hielt er zwischen dem Zuviel und Zuwenig die rechte Mitte, die feine Grenze des comme il faut ein.

Gewöhnt, seine Zeit, seine Gedanken, seine Wege von denen anderer abzuschließen, war ihm der Umgang mit Frauen oft bequemer, insofern er ihn weniger zu fortgesetzten Beziehungen verpflichtete. Wie er den Adel seiner Seele in den Stürmen des

---

Gelächter. Dann folgen in den höchsten Tönen der Stimmlage kleine Kadenzen, die plötzlich, man weiß nicht in welcher chromatischen Folge von Halb- und Viertelstönen, herabgleiten, um auf einer gehaltenen Note zu verweilen und sich in endlosen, originellen Modulationen zu ergehen, welche das an solches Gezwitscher nicht gewöhnte Ohr durch einen dem Gesang der Spottvögel abgelauschten Ausdruck irre leiten. Wie die Venetianerinnen zwitschern die Polinnen gern, und pikante Intervalle, undeutliche Laute, reizvolle Tonübergänge mischen sich völlig naturgemäß ihrem lieblichen Geplauder, das ihren Lippen Worte entgleiten läßt, die bald wie Perlen, die man auf silbernem Becken ausstreut, bald wie Funken erscheinen, deren Aufleuchten und Erlöschen man neugierigen Blickes folgt. Immer aber, in welcher Weise sie sich ihrer auch bedienen mögen, klingt die polnische Sprache im Munde der Frauen ungleich süßer und einschmeichelnder als in dem der Männer. Bemühen sich diese letzteren mit Eleganz zu reden, so verleihen sie ihr einen männlichen Wohlklang, der sich der vormals in Polen so gepflegten Kunst der Beredsamkeit energisch anpaßt. Die Poesie schöpft aus diesem reichen und vielgestaltigen Material eine Mannigfaltigkeit des Rhythmus und der Prosodie, einen Überfluß an Reimen und Gleichklängen, die es ihr ermöglichen, gewissermaßen musikalisch dem Kolorit der von ihr geschilderten Empfindungen und Szenen nicht nur in kurzen Klangnachahmungen, sondern selbst in langen Reden zu folgen. — Mit Recht hat man das Verhältnis der polnischen zur russischen Sprache mit dem der lateinischen zur italienischen verglichen. Die russische hat in der Tat etwas Melismatischeres, Schmachtenderes. Ihr Tonfall eignet sich so vorzugsweise zum Gesang, daß ihre schönen Dichtungen — wie beispielsweise diejenigen Joukowskis und Puschkins — eine durch das Metrum der Verse bereits vorgezeichnete Melodie zu enthalten scheinen. Von manchen Stanzen, wie „der schwarze Schal", der „Talisman" und vielen anderen, meint man ein Arioso, oder ein liebliches Kantabile einfach ablösen zu können. — Wesentlich verschiedenen Charakters ist das alte Slawonisch, die Sprache der griechisch-katholischen Kirche. Majestät ist ihr Gepräge. Reicher an Gutturallauten als die anderen von ihr abstammenden Idiome, ist sie streng und von erhabener Monotonie, wie die byzantinischen Gemälde, die der mit ihr verwachsene Kultus aufbewahrt. Sie trägt die Physiognomie einer heiligen Sprache, die nur einem einzigen Gefühl diente und nicht durch profane Leidenschaften gemodelt und entnervt, nicht durch gemeine Bedürfnisse herabgewürdigt wurde.



Lebens unbefleckt erhielt, wie der Sinn für das Edle, der Glaube an das Heilige nie von ihm wichen, so verlor Chopin auch nie die jugendliche Naivetät, die sich in Kreisen wohl fühlt, die Tugend und Rechtschaffenheit als beste Reize zieren. Das harmlose Geplauder von Leuten, die er achtete, mochte er gern; er vergnügte sich an den kindlichen Freuden der Jugend. Ganze Abende brachte er damit hin, mit jungen Mädchen Blindekuh zu spielen, ihnen kurzweilige, drollige Geschichten zu erzählen und ihnen jenes ausgelassene Lachen zu entlocken, dem man noch lieber als dem Gesang der Grasmücke lauscht.

Alles das vereint bewirkte, daß Chopin, obgleich mehreren der hervorragendsten Persönlichkeiten der damaligen künstlerischen und literarischen Bewegung so nahe verbunden, daß er mit ihnen Eins zu sein schien, nichtsdestoweniger inmitten derselben ein Fremdling blieb. Mit keiner anderen Individualität verschmolz sich die seine. Niemand unter den Parisern war imstande, die in den höchsten Regionen des Seins vollzogene Einigung zwischen den Bestrebungen des Genies und der Reinheit der Wünsche zu begreifen, wie sie ihm vorschwebte. Und noch weniger vermochte man den Reiz dieser angeborenen Vornehmheit und männlichen Keuschheit zu verstehen, die um so größer war, je weniger sie selbst sich ihrer Verachtung der gemeinen Sinnenlust da bewußt ward, wo doch alle ringsum glaubten, daß die Einbildungskraft sich nur in die Formen eines Meisterwerkes ergießen könne, wenn sie zuvor in den Schmelzöfen der Sinnlichkeit in Glut gebracht worden sei.

Aber wie es eins der köstlichsten Vorrechte innerer Lauterkeit ist, das Raffinement nicht zu erraten, am Zynismus der Schamlosigkeit achtlos vorüberzugehen, so fühlte sich Chopin zwar wohl bedrückt durch die Nähe gewisser Menschen, deren Blick stumpf, deren Atem unrein war, deren Lippen sich satirartig kräuselten; aber er war weit entfernt zu mutmaßen, daß Handlungen, die er als Verirrungen des Genies bezeichnete, auf den Schild erhoben wurden und dem Kultus der Göttin Materie zur Verherrlichung dienten. Hätte man es ihm tausendmal gesagt, man hätte ihn doch nimmer überzeugt, daß die Roheit der Manieren, der ungezügelte Ausdruck unwürdiger

Gelüste, die mißgünstige Beurteilung der Reichen und Vornehmen etwas andres seien, als Mangel an Erziehung, wie er sich in unteren Klassen äußert. Nie hätte er geglaubt, daß jeder schlüpfrige Gedanke, jeder habsüchtige Wunsch, jedes mörderische Gelübde der diesem gemeinen Götzen dargebrachte Weihrauch sei und daß jeder seiner übelriechenden Dämpfe in den scheingoldenen Rauchgefäßen einer lügnerischen Poesie als Huldigung der gotteslästerlichen Apotheose aufgenommen ward.

Das Leben auf dem Lande sagte ihm derart zu, daß er, um dasselbe zu genießen, auch eine Gesellschaft, die ihm nicht behagte, in den Kauf nahm. Man könnte daraus schließen, daß es ihm leichter fiel, seinen Geist von den ihn umgebenden Menschen und ihrem geräuschvollen Geschwätz, als seine Sinne von der drückenden Luft, dem trüben Licht, den prosaischen Bildern der Stadt abzulenken, wo die Leidenschaften auf jedem Schritt gereizt und überreizt werden und dem Sinn wenig Erfreuliches begegnet. Was man hier sieht, hört und fühlt, regt auf, statt zu beruhigen; bringt uns außer uns, statt uns zu uns selber kommen zu lassen. Chopin litt darunter, ohne sich Rechenschaft darüber zu geben, so lange man in befreundeten Kreisen seiner harrte und der literarische und artistische Meinungskampf ihn lebhaft beschäftigte. Die Kunst konnte ihm zeitweise die Natur vergessen machen. Die Schönheit menschlicher Schöpfungen konnte ihm vorübergehend für die Schönheit der Schöpfungen Gottes Ersatz bieten; auch liebte er Paris. Und dennoch war er glücklich, so oft er dasselbe weit hinter sich zurücklassen konnte.

Kaum war er auf dem Lande angekommen, kaum sah er sich von Gärten, Bäumen, Gräsern und Blumen umgeben, so schien er verwandelt, ein anderer Mensch. Der Appetit kam ihm zurück, seine Heiterkeit, sein Witz sprudelten über. Er vergnügte sich an allem mit allen und war erfinderisch in neuer Kurzweil und wechselvoller Ausschmückung eines Aufenthaltes, den er, im Genuß frischer Luft und der Freiheit des Landlebens, als einen wohltätig belebenden empfand. Spaziergänge unterhielten ihn; er konnte viel gehen, auch fuhr er gern. Selten äußerte er sich über ländliche Gegenden; doch



konnte man leicht bemerken, welch tiefen Eindruck sie auf ihn machten. Aus wenigen Worten, die ihm entschlüpften, hörte man heraus, daß er sich inmitten von Feld und Wiese, Hecke und Wald, die ja überall den gleichen Duft aushauchen, seiner Heimat näher fühlte. Lieber sah er sich unter Landleuten, Mähern und Schnittern, die in allen Ländern eine gewisse Ähnlichkeit haben, als zwischen den Straßen und Häusern, den Gossen und der Straßenjugend von Paris, die sicherlich nirgend ihres gleichen finden und keine Erinnerung ins Gedächtnis zurückrufen; so erdrückend wirkt das riesige, oft unharmonische Ganze der „Weltstadt“ auf sensitive Naturen.

Überdem liebte Chopin auf dem Lande zu arbeiten. Sein Organismus, der in der Dunst- und Staubatmosphäre der Stadt verkümmerte, kräftigte sich in der reinen, gesunden Luft. Mehrere seiner besten Werke, die während solch sommerlichen Aufenthaltes geschaffen wurden, umschließen wohl das Andenken an seine glücklichsten Tage damaliger Zeit.

## VI.

Chopin wurde im Jahre 1810 zu Żelazowa-Wola bei Warschau geboren. Durch einen bei Kindern seltenen Zufall war er sich während seiner ersten Lebensjahre seines Alters nicht bewußt, und lediglich durch eine Uhr, die ihm die berühmte Catalani im Jahre 1820 mit der Inschrift: „Madame Catalani dem zehnjährigen Frédéric Chopin“ zum Geschenk machte, wurde, wie es scheint, das Datum seiner Geburt in seinem Gedächtnis festgehalten. Das Vorgefühl der großen Künstlerin gab dem schüchternen Kinde vielleicht die erste Ahnung seiner Zukunft. Nichts Außergewöhnliches bezeichnete im übrigen den Verlauf seiner Kindheit. Seine innere Entwickelung durchlief wahrscheinlich nur wenig Phasen, tat sich nur in wenig Äußerungen kund. Da er zart und kränklich war, konzentrierte sich die Aufmerksamkeit seiner Familie auf seine Gesundheit. Schon damals ohne Zweifel eignete er sich jene Freundlichkeit und Liebenswürdigkeit des Wesens, jene Verschwiegenheit über alles, was ihm Schmerzen verursachte, an, die in dem Wunsche, andern Sorgen zu ersparen, ihren Ursprung fanden.

Keine frühzeitige Reife der Befähigung, kein Vorzeichen einer auffallenden Entfaltung stellte in seiner ersten Jugend eine künftige Überlegenheit der Seele, des Geistes oder des Talentes in Aussicht. Sah man dies kleine leidende und lächelnde, immer geduldige und heitere Wesen, so wußte man es ihm dermaßen Dank, daß es nie übellaunig, noch eigensinnig ward, daß man sich wohl damit be-



gnügte, diese seine Vorzüge zu lieben, ohne darnach zu fragen, ob es sein Herz auch ohne Rückhalt öffne und das Geheimnis aller seiner Gedanken offenbare. Es gibt Seelen, die beim Eintritt in das Leben reichen Wanderern gleichen, welche das Schicksal zu einfachen Hirten führt, die außerstande sind, den hohen Rang ihrer Gäste zu erkennen. So lange diese höher gearteten Wesen bei ihnen weilen, überhäufen dieselben sie mit Gaben, die zwar im Verhältnis zu ihrem eigenen Überfluß wenig bedeuten, dennoch aber die Bewunderung unschuldiger Herzen erregen und über ihr stilles Leben Glück verbreiten. Diese Bevorzugten geben an Liebe ungleich mehr als die anderen, die ihre Umgebung bilden; man empfängt es darum dankbar und glücklich, man hält sie für großmütig, während sie doch in Wahrheit wenig verschwenderisch mit ihren Schätzen sind.

In den Gewohnheiten eines ruhigen, tätigen Familienlebens wuchs Chopin, wie von sicherer Wiege umfangen, auf, und die Vorbilder der Einfachheit, der Frömmigkeit und Vornehmheit, die ihm als Kind voranleuchteten, blieben ihm sein Leben lang über alles lieb und teuer. Häusliche Tugenden, religiöse Gebräuche, werktätige Liebe, strenge Bescheidenheit bildeten die reine Lebensluft, in der seine Einbildungskraft die sammetartige Zartheit der Pflanzen gewann, die nie dem Staub der großen Heerstraße ausgesetzt wurden.

Frühzeitig unterrichtete man ihn in der Musik. Mit neun Jahren begann er sie zu erlernen und wurde alsbald einem begeisterten Anhänger Sebastian Bachs, Żywna mit Namen, anvertraut, der seine Studien jahrelang nach den Grundsätzen einer streng klassischen Schule leitete. Als seine Familie in Übereinstimmung mit seinem eigenen Wunsch und Beruf ihn zur Laufbahn eines Musikers bestimmte, blendete vermutlich kein phantastisches Traumbild einer ruhmreichen Zukunft ihre Augen und Hoffnungen. Man hielt ihn zu ernster, gewissenhafter Arbeit an, damit er einst ein tüchtiger und erfahrener Meister werde; aber man sorgte sich nicht übermäßig um den mehr oder minder lauten Erfolg, den die Früchte dieses Unterrichts und dieser pflichttreuen Arbeit einst ernten würden.

Ziemlich jung ward er, dank der edlen und verständnisvollen

Protektion, die Fürst Anton Radziwill stets den Künsten und jungen Talenten gewährte, deren Tragweite er mit dem Scharfblick eines ausgezeichneten Menschen und Künstlers erkannte, einem der ersten Gymnasien Warschaus übergeben. Fürst Radziwill betrieb die Musik nicht nur als Dilettant; er war ein bemerkenswerter Komponist. Seine vor vielen Jahren veröffentlichte schöne Musik zum „Faust“ wird noch allwinterlich von der Berliner Singakademie aufgeführt. Durch die innige Art, mit der sie sich der Gefühlsweise der Epoche anpaßt, welcher der erste Teil der Dichtung entstammt, scheint sie uns andern ähnlichen Versuchen ihrer Zeit überlegen.

Indem er den ziemlich beschränkten Verhältnissen der Familie Chopins zu Hilfe kam, verlieh der Fürst diesem den unschätzbaren Segen einer guten, nach keiner Richtung hin vernachlässigten Erziehung. Denn er, dessen hochherziger Sinn ihn in den Stand setzte, alle Erfordernisse der Laufbahn eines Künstlers zu ermessen, war es, der vom Eintritt seines Schützlings ins Lyzeum an bis zur gänzlichen Vollendung seiner Studien, die Kosten der Pension durch Vermittelung eines Freundes, Anton Korzuchowski, der in dauernden herzlichen Beziehungen zu Chopin blieb, bestritt[1]). Oft auch zog der Fürst den letzteren zu den von ihm veranstalteten Landpartien und Festlichkeiten zu, und manche Anekdote verknüpfte sich im Gedächtnis des jungen Mannes jenen reizvollen Stunden, die das ganze Feuer polnischer Heiterkeit belebte. Er spielte durch seinen Geist wie sein Talent dort oftmals eine pikante Rolle und nahm die Erinnerung an mehr als eine flüchtig an ihm vorüberschwebende Schönheit mit sich hinweg. Unter ihnen die junge Prinzessin Elise, die Tochter des Fürsten, die, in erster Jugendblüte sterbend, ihm das liebliche Bild eines Engels, der nur für kurze Zeit auf diese Welt verbannt war, zurückließ.

Der liebenswürdige verträgliche Charakter, den Chopin in die

1) Seitens der Verwandten und der Biographen Chopins wurde dem widersprochen, insofern Frédérics Eltern in der Lage gewesen seien, aus eignen Mitteln für Erziehung ihres Sohnes zu sorgen. Andernseits erscheint die von Liszt angeführte Quelle verläßlich, da Korzuchowski, ein polnischer Edelmann, lange Jahre der geschäftliche Berater der russischen Linie Radziwill war. [A. d. Ü.]



Schule mitbrachte, gewann ihm rasch die Liebe seiner Kameraden, insbesondere die des Fürsten Calixt Czetwertynski und seiner Brüder. Mit ihnen gemeinsam verlebte er oft die Fest- und Ferienzeit bei ihrer Mutter, der Fürstin Idalie Czetwertynska, die die Musik mit feinem Verständnis pflegte und in dem Musiker gar bald den Poeten zu entdecken wußte. Sie auch war es wohl, die Chopin zuerst den Reiz kennen lehrte, zu gleicher Zeit gehört und verstanden zu werden. Die Fürstin war noch immer schön, und ihren hohen Tugenden und reizvollen Eigenschaften verband sich ein sympathischer Geist. Ihr Salon war einer der glänzendsten und gesuchtesten Warschaus. Chopin begegnete daselbst den vornehmsten Frauen der Hauptstadt. Dort lernte er die verführerischen Schönheiten kennen, die dazumal, als man Warschau noch um die Pracht, die Eleganz und Anmut seiner Gesellschaft beneidete, einer europäischen Berühmtheit genossen. Durch Vermittelung der Fürstin Czetwertynska ward er bei der Fürstin von Lowicz eingeführt, wie er auch der Gräfin Zamoyska, der Fürstin Micheline Radziwill, der Fürstin Therese Jablonowska, all jenen Zauberinnen näher trat, die von so vielen anderen, minder berühmten Schönheiten umgeben waren.

Sehr jung noch gab er mit seinem Klavierspiel ihren Schritten den Takt an. Während dieser festlichen Vereinigungen, die der Versammlung von Feen glichen, enthüllten sich ihm im Wirbel des Tanzes rasch die süßesten Herzensgeheimnisse. Mühelos konnte er in den Seelen derer lesen, die sich freundschaftlich und verlockend zu seiner Jugend herabneigten. Hier erfuhr er, aus welch bittersüßer Mischung sich das poetische Ideal der Frauen seines Volkes zusammensetzt. Wenn seine Finger zerstreut über die Tasten glitten und ihnen plötzlich ein paar rührende Akkorde entlockten, ward er der Zeuge verstohlener Tränen, die die Augen liebeglühender junger Mädchen, vernachlässigter junger Frauen, verliebter und ruhmdurstiger junger Männer benetzten. Stahl sich nicht aus den zahlreichen Gruppen manchmal ein holdes Kind in seine Nähe, um ihn um ein einfaches Präludium zu bitten? Auf den Flügel gelehnt, ihr träumerisches Antlitz mit ihrer schönen Hand stützend, deren feine Durchsichtigkeit durch die Juwelen ihrer Ringe und Armbänder noch gehoben ward,

ließ sie unbewußt in einem tränenfeuchten Blick, oder dem begeistert funkelnden Auge das Sehnen ihres Herzens erraten. Geschah es nicht auch oft, daß, um einen Walzer von schwindelnder Geschwindigkeit von ihm zu erlangen, eine ganze Schar, mutwilligen Nymphen gleich, ihn lächelnd umringte, als wolle sie an ihrer Heiterkeit die seine entzünden?

Als Chopin in den späteren Jahren seines kurzen Lebens eines Tages eine seiner Mazurken einem befreundeten Musiker vorspielte, der das magnetische Hellsehen, das sich aus seiner Erinnerung loslöste und auf seinem Klavier Gestalt gewann, mehr fühlte als begriff, unterbrach er sich plötzlich und flüsterte die Verse Soumets, des damals beliebten Dichters:

Je t'aime,
Semida, und mein Herz folgt deinen Wegen,
Bald fliegts auf Weihrauchs-, bald auf Sturmesschwingen dir entgegen[1]).

Sein Blick schien durch eine Vision aus vergangenen Tagen gefesselt, die keiner sieht, als der Eine, der sie wieder erkennt, weil er sie sich während ihrer kurzen Dauer einst unvergeßlich in die Seele prägte. Es war leicht zu erraten, daß Chopin irgend eine Schönheit in hellem Gewande, schlank und graziös, mit weißem Arm und gesenkten Lidern vor sich sah, deren blaue Augensterne ihr Licht verstohlen über den vor ihr knieenden Tänzer ergossen, dessen halbgeöffneten Lippen sich ein Seufzer zu entringen schien:

„Bald fliegts auf Weihrauchs-, bald auf Sturmesschwingen dir entgegen!"

Gern erzählte Chopin später, wenn auch in scheinbarem Gleichmut, so doch mit der unwillkürlichen inneren Erregtheit, die das Andenken an unsere frühesten Schwärmereien begleitet, daß er den ganzen in den Melodien und Rhythmen der Nationaltänze zum Ausdruck kommenden Gefühlsreichtum zuerst in jenen Tagen erfaßte, wo er bei irgend einem prächtigen Fest die vornehme weibliche Welt Warschaus mit all ihrem blendenden Glanze, all der Koketterie ge-

1) Je t'aime,
Semida, et mon cœur vole vers ton image,
Tantôt comme un encens, tantôt comme un orage!



schmückt sah, deren Feuer das Herz versengt und die Liebe entzündet, aber auch blind und unglücklich macht. Statt der duftigen Rosen und Kamelien, die ihre Treibhäuser zeitigten, zierte sie schimmerndes Geschmeide. Der bescheidenere durchsichtige Stoff, den die Griechen als „Luftgewebe" bezeichneten, war durch den Prunk golddurchwirkter Gaze, silbergestickten Crêpes, durch Brabanter und Alençoner Spitzen verdrängt. Und dennoch schien es Chopin, als ob sie beim Klang des Orchesters, mochte es auch noch so vortrefflich sein, minder rasch das Parket streiften, als ob ihr Lachen minder hell, ihr Blick minder strahlend sei, als ob sie schneller ermüdeten denn an Abenden, wo der Tanz improvisiert worden war, wo er, sich an das Klavier setzend, die Zuhörer unversehens elektrisierte. Übte er solch elektrisierende Wirkung, so geschah es, weil er in den seinem Volke eigenen mystischen Tönen, in den dem vaterländischen Boden entsprossenen Tanzweisen, leicht verständlich für die Eingeweihten, das wiederzugeben verstand, was sein Ohr aus der heimlichen leidenschaftlichen Sprache dieser Herzen herausgehört hatte.

Täuschende Phantasiebilder, wundersame Visionen schaute er in diesem ätherischen Lichtkreise. Er erriet, welch ein Schwarm von Leidenschaften hier ohne Unterlaß umherschwirrt und auf und nieder flutet in den Seelen. Mit erregtem Blick verfolgte er diese Leidenschaften, die immer bereit sind sich miteinander zu messen, einander zu verstehen, zu verwunden, zu veredeln und zu beseligen, ohne daß ihre geheime Glut und ihr zitternder Herzschlag nur einen Augenblick das schöne Gleichmaß der äußeren Anmut, die imposante Ruhe der äußeren Erscheinung störten. So lernte er den Wert edlen und maßvollen Benehmens schätzen, sobald es sich mit einer Kraft des Empfindens paart, welche verhütet, daß das Feingefühl in Fadheit, die Zuvorkommenheit in Zudringlichkeit, die Konvenienz in Tyrannei, der gute Geschmack in Steifheit ausarte und das Gemütsleben nicht, wie dies häufig geschieht, jenen harten, kalkigen Pflanzenarten gleiche, die man unter dem symbolischen Namen „Eisenblumen" — flos ferri — kennt.

Die strenge Beobachtung des Schicklichen in diesen Kreisen diente nicht dazu, ein hohles oder mißgestaltetes Innere dahinter zu ver-

bergen; sie brachte im Gegenteil die Nötigung mit sich, alle Berührungen und Beziehungen zu vergeistigen und zu erhöhen, alle Eindrücke zu adeln. Was Wunder demnach, wenn seine frühesten, in so vornehmer Umgebung angenommenen Gewohnheiten Chopin zu dem Glauben führten, daß die gesellschaftliche Sitte, anstatt eine einförmige Maske zu sein, die unter der Symmetrie der gleichen Linien den Charakter aller Eigenart beraubt, vielmehr dazu dient, die Leidenschaften in Zaum zu halten, ohne sie zu unterdrücken, und sie vor Ausschreitungen zu bewahren, indem sie „den Schwärmern für das Unmögliche“ lehrt, alle die Tugenden, welche die Erkenntnis des Übels erzeugt, denen zu vereinen, die „sein Dasein in der Liebe vergessen lassen“ [1]) und somit die unmögliche Verwirklichung einer „Eva“, die „unschuldig und gefallen, Jungfrau und Geliebte zugleich“ ist, nahezu zu ermöglichen.

In dem Maße als jene ersten Jugendeindrücke Chopins in seiner Erinnerung zurücktraten, gewannen sie in seinen Augen noch an Anmut und Zauber und hielten ihn nur um so mehr in Fesseln, als keine damit in Widerspruch stehende Wirklichkeit diesen heimlich in seiner Einbildungskraft verborgenen Zauber zu brechen versuchte. Je mehr diese Epoche der Vergangenheit angehörte, je mehr er sich zeitlich von ihr entfernte, um so mehr begeisterte er sich für die Gestalten, die er aus seinem Gedächtnis heraufbeschwor. Es waren prachtvolle lebensgroße Porträts, oder lächelnde Pastellköpfe, umflorte Medaillons oder Kameen-Profile, Wasserfarbenbilder dunklen Kolorits neben blassen zarten Bleistiftskizzen. Diese Galerie von Schönheiten verschiedenster Art war seinem Geiste fort und fort gegenwärtig und vermehrte seinen Widerwillen gegen die Freiheit des Wesens, die brutale Herrschaft der Laune, die Gier, den Becher der Phantasie bis zur Hefe zu leeren und sich von jeglichem Zufall des Lebens abenteuernd umhertreiben zu lassen, denen man in dem fremdartigen, stets beweglichen Kreise begegnet, welcher als die Pariser Bohême bezeichnet wird.

Indem wir von dieser, inmitten des Glanzes der damaligen

1) Sand, Lucrezia Floriani.



vornehmen Gesellschaft Warschaus verbrachten Periode seines Lebens sprechen, wollen wir es uns nicht versagen, einige Zeilen anzuführen, die Chopins Weise treffender als andere schildern, in welchen letzteren wir nur das Zerrbild einer auf elastischen Stoff gezeichneten und nun vielfach verzogenen Silhouette zu erkennen vermögen.

„Sanften, feinfühligen, in jeder Hinsicht ausgezeichneten Wesens, verband er mit fünfzehn Jahren die Anmut der Jugend mit der Würde des reiferen Alters. An Körper und Geist blieb er zart. Für die mangelnde Muskelkraft aber entschädigte ihn Schönheit, eine außergewöhnliche Physiognomie, die sozusagen weder Alter noch Geschlecht hatte. Nicht das männliche kühne Äußere eines Abkömmlings der alten Magnaten, die nur zu trinken, zu jagen und Krieg zu führen verstanden, noch die weibliche Lieblichkeit eines rosigen Cherubs war ihm eigen. Etwas den idealen Geschöpfen, welche die mittelalterliche Poesie zur Ausschmückung der christlichen Gotteshäuser schuf, Verwandtes haftete ihm an. Ein Engel schön von Angesicht, wie ein erhabenes schmerzerfülltes Weib, edel und schlank an Gestalt wie ein junger olympischer Gott — so sehen wir ihn vor uns, und diese Erscheinung krönte ein Ausdruck, der zärtlich und streng, keusch und leidenschaftlich zugleich war.

„Und dies war der Grund seines Wesens. Es gab nichts Reineres und dabei doch Exaltierteres als seine Gedanken, nichts Beharrlicheres, Ausschließlicheres, Ergebeneres als seine Zuneigungen. . . Aber nur das ihm Gleichgeartete begriff er; alles übrige existierte für ihn nur wie eine Art lästigen Traums, dem er sich, obwohl inmitten der Welt lebend, zu entziehen trachtete. Allezeit in seine Träumereien verloren, blieb er der Wirklichkeit abhold. Als Kind konnte er kein schneidiges Instrument berühren ohne sich zu verwunden; als Mann vermochte er nicht einem anders gearteten Menschen gegenüberzustehen, ohne sich durch diesen lebendigen Widerspruch verletzt zu fühlen. . . .

„Vor einem fortwährenden Antagonismus bewahrte ihn nur die freiwillige und bald festgewurzelte Gewohnheit, nichts von alledem zu sehen und zu hören, was ihm im allgemeinen und ohne seine persönlichen Neigungen zu berühren, mißfiel. Die Menschen, die

anders als er dachten, stellten sich seinen Augen wie eine Art Phantom dar; da ihm aber eine liebenswürdige Artigkeit eignete, konnte man für höfliches Wohlwollen nehmen, was bei ihm nur kalte Geringschätzung, ja selbst unüberwindliche Abneigung war. . . .

„Nie gestattete er sich eine Stunde der Mitteilsamkeit, ohne sie durch mehrere Stunden der Zurückhaltung zurückzukaufen. Die moralischen Ursachen dessen waren kaum erkennbar. Es hätte eines Mikroskops bedurft, um in seiner Seele zu lesen, in deren Tiefe so wenig vom Lichte der Lebendigen drang. . . .

„Befremdend erscheint es, daß er bei einem derartigen Charakter Freunde haben konnte. Und dennoch besaß er deren, und zwar nicht nur die Freunde seiner Mutter, die in ihm den würdigen Sohn einer edlen Frau schätzten, sondern auch junge Leute seines Alters, deren feurige Liebe er mit Liebe vergalt. . . . Von der Freundschaft hatte er eine ideale Vorstellung, und gern gab er sich in den Jahren der ersten Illusionen dem Glauben hin, daß er und seine Freunde, die in der gleichen Weise fast und in denselben Grundsätzen erzogen worden waren, niemals ihre Ansichten ändern und in Widerspruch miteinander geraten könnten. . . .

„Sein Äußeres war zufolge seiner guten Erziehung und seiner natürlichen Anmut so einnehmend, daß er selbst denen, die ihn nicht kannten, gefallen mußte. Sein liebliches Antlitz stimmte von vornherein für ihn günstig. Die Zartheit seiner Konstitution machte ihn in den Augen der Frauen interessant; die reiche Bildung seines Geistes, die ruhige und einschmeichelnde Originalität seiner Gesprächsweise wendete ihm die Aufmerksamkeit unterrichteter Männer zu. Leute minder feinen Schlags gewann er durch seine ausgesuchte Höflichkeit, für die sie um so empfänglicher waren, als sie in ihrer arglosen Gutmütigkeit nicht begriffen, daß sie lediglich die Ausübung einer Pflicht für ihn war, an der die Sympathie keinen Anteil hatte.

„Hätten sie ihn durchschauen können, so würden sie ihn mehr liebenswürdig als liebevoll gefunden haben und hätten von ihrem Standpunkte aus Recht gehabt. Doch wie konnten sie auf solche Gedanken kommen, da in den seltenen Fällen, wo er sich an andere anschloß, seine Zuneigung so lebhaft und tief war. . . .



„Bei den kleinen Vorkommnissen des Lebens betätigte er die gewinnendsten Umgangsformen. Der Ausdruck des Wohlwollens nahm bei ihm eine ungewöhnliche Grazie an, und wenn er seiner Dankbarkeit Worte verlieh, geschah dies mit einer inneren Bewegtheit, welche die empfangene Freundschaft mit Wucherzinsen zurückzahlte.

„Er lebte in der Einbildung seines tagtäglich zu erwartenden Todes. Darum ließ er sich die Fürsorge eines Freundes gefallen, ob er ihm auch verhehlte, wie kurze Zeit er derselben zu bedürfen meinte. Ein starker Mut war ihm nach außen hin eigen, und wenn er den Gedanken eines nahen Todes nicht mit der heroischen Sorglosigkeit der Jugend pflegte, so hegte er doch die Erwartung desselben mit einer Art bitterer Wollust“[1]). . . . . .

. . . . . .

In diese erste Zeit seiner Jugend fällt seine Neigung für ein junges Mädchen, das ihn lebenslang mit frommer Pietät im Herzen trug. Der Sturm, der Chopin, gleich einem auf dem Gezweig eines fremden Baumes überraschten Vogel, auf seinen Schwingen in weite Ferne führte, trennte diese erste Liebe und beraubte den Verbannten zu gleicher Zeit der Heimat wie der künftigen treuen Gefährtin seines Lebens. Nie fand er das Glück, das er mit ihr geträumt, wohl aber den Ruhm, an den er vielleicht nicht einmal gedacht hatte. Sie war schön und lieblich, wie die Madonnen Luinis mit den ernsten und doch so zärtlich blickenden Augen. Ruhig, doch voll Trauer trug sie ihr Geschick, zumal als sie gewahrte, daß keine andere Neigung das Dasein dessen versüßen sollte, den sie mit jener naiv erhabenen Hingebung verehrte, die das Weib in einen Engel verwandelt.

Diejenigen Frauen, welche die Natur mit den schwer zu tragenden Gaben des Genies — einer ungewöhnlichen Verantwortlichkeit und steten Versuchung, dieselbe doch zu vergessen — belastet, haben wohl, auch wenn sie die Sorgen um ihren Ruhm denen ihrer Liebe nicht opfern dürfen, das Recht, ihrer Selbstverleugnung Schranken zu setzen. Gleichwohl kann es geschehen, daß man selbst angesichts

1) Lucrezia Floriani.

der glänzendsten Genialität die aus rückhaltloser Hingabe entspringenden göttlichen Gefühlsregungen vermißt; denn allein die volle Liebeshingebung, welche das Weib mit seinem ganzen Dasein, seinem Willen und Namen in dem des geliebten Mannes aufgehen läßt, berechtigt den Mann, wenn er aus dem Leben scheidet, zu dem Bewußtsein, daß er dasselbe mit der Frau geteilt und daß seine Liebe ihr besser als jedwede zufällige oder vorübergehende Verbindung die Ehre ihres Namens und den Frieden ihres Herzens zu sichern vermochte.

Unvermutet von Chopin getrennt, blieb das junge Mädchen, das ihm zur Braut bestimmt war und ihm doch niemals angehören sollte, seinem Andenken und allem, was ihr von ihm zurückblieb, treu. Mit kindlicher Freundschaft umgab sie seine Eltern, und Chopins Vater duldete nicht, daß ein in jenen hoffnungsvollen Tagen von ihr gezeichnetes Porträt seines Sohnes jemals durch ein anderes vollendeteres bei ihm ersetzt werde. Viele Jahre später noch sahen wir die bleichen Wangen dieses trauernden Weibes sich leise röten, wie den Alabaster ein plötzlicher Lichtschein färbt, als beim Anschauen dieses Bildes sein Blick dem eines aus Paris angekommenen Freundes begegnete.

Nach Ablauf der Gymnasialjahre begann Chopin seine Harmoniestudien bei Professor Joseph Elsner. Bei ihm lernte er, was am schwersten zu erlernen ist und am seltensten ausgeübt wird: streng in den Anforderungen gegen sich selbst zu sein und Geduld und Fleiß bei der Arbeit zu bewähren. Als er dann auch seinen musikalischen Kursus zu glänzendem Abschlusse gebracht hatte, sollte er auf Wunsch der Eltern reisen, um berühmte Künstler sowohl als gute Aufführungen der Meisterwerke der Tonkunst kennen zu lernen. Zu diesem Zweck nahm er in verschiedenen Städten Deutschlands einen kurzen Aufenthalt. Im Jahre 1830 hatte er, um solch flüchtigen Ausflugs willen, Warschau verlassen, als die Revolution vom 29. November zum Ausbruch kam.

In Wien zu bleiben genötigt, ließ er sich daselbst in mehreren Konzerten hören. Gerade in diesem Winter aber war das sonst so verständnisvolle, von allen Feinheiten des Gedankens und der Ausführung rasch entzündete Wiener Publikum zerstreut. Nicht in dem Maße, als er es mit Recht erwarten durfte, erregte der junge Künstler Aufsehen. Er verließ Wien, um sich nach London zu begeben, ging zuvor aber nach Paris, in der Absicht, nur kurze Zeit dort zu verweilen. Seinem nach England visierten Passe hatte er beifügen lassen: »passant par Paris«. Dieses Wort umschloß seine Zukunft. Viele Jahre später, als er in Frankreich nicht nur akklimatisiert, sondern naturalisiert schien, sagte er noch lächelnd: „Ich bin nur en passant hier".



Nach seiner Ankunft in Paris gab er zwei Konzerte, in denen er sofort die lebhafte Bewunderung der eleganten Gesellschaft wie der jungen Künstler auf sich zog. Wir erinnern uns noch seines ersten Auftretens bei Pleyel, wo der rauschendste Beifall gegenüber diesem Talente, das nach der ideellen wie der formellen Seite seiner Kunst hin eine neue Richtung offenbarte, unserer Begeisterung kaum genug tat. Im Gegensatz zur Mehrzahl junger Debütanten, zeigte er sich keinen Augenblick durch seinen Triumph berauscht oder geblendet. Ohne Stolz und ohne falsche Bescheidenheit nahm er ihn hin, frei vom Kitzel knabenhafter Eitelkeit, wie sie die Emporkömmlinge des Erfolgs an den Tag legen.

Alle seine Landsleute, die sich zu jener Zeit in Paris befanden, bereiteten ihm den entgegenkommendsten Empfang. Kaum angelangt zählte er zu den vertrauten Freunden des Hôtel Lambert, wo der alte Fürst Adam Czartoryski mit Frau und Tochter die Trümmer der polnischen Gesellschaft, die der letzte Krieg weit umher geworfen hatte, um sich vereinigte. Mehr noch zog ihn die Fürstin Marcelline Czartoryska in ihr Haus. Sie gehörte zu seinen liebsten Schülerinnen, ja sie war, wie man sagt, die Bevorzugte, der er die Geheimnisse seines Spiels als rechtmäßiger Erbin seiner Erinnerungen und Hoffnungen zurückließ.

Häufig besuchte er die Gräfin Louis Plater, geborene Gräfin Brzostowska, „Pani Kasztelanowa" genannt. Bei ihr hörte man viel gute Musik; verstand sie es doch, alle die Talente, welche damals ihren Aufschwung zu nehmen und als glänzende Sternbilder zu leuchten versprachen, in ermutigender Weise um sich zu versammeln.

Da fühlte sich der Künstler nie unedler, ja zuweilen barbarischer Neugier oder Indiskretion preisgegeben, die im stillen überrechnet, wie viele Besuche, Diners und Soupers jede Berühmtheit repräsentiert, um ja nicht zu verfehlen, eine solche, falls sie gerade in der Mode ist, „bei sich zu haben", ohne an einen weniger bekannten Namen ihre Großmut zu verschwenden. Als echte grande dame im alten Sinne des Worts, demzufolge sie sich als die Beschützerin eines jeden betrachtete, der in ihren auserwählten Kreis eintrat, empfing Gräfin Plater die Gäste ihres Hauses. Bald Fee, bald Muse, Schutzengel, zarte Wohltäterin, jede Gefahr erkennend, stets das rechte Auskunftsmittel erratend, war sie jeglichem von uns eine ebenso geliebte als verehrte liebenswürdige Protektorin, die unser Streben erwärmte und erhob und unserm Leben fehlte, als sie nicht mehr war.

Viel verkehrte Chopin auch mit Frau von Komar und ihren Töchtern, Fürstin Ludmilla von Beauveau und Gräfin Delphine Potocka. Der letzteren Schönheit und unbeschreibliche Geistesanmut erhoben sie zu einer der gefeiertsten Königinnen des Salons. Ihr widmete er sein zweites Konzert, mit dem von uns bereits an anderer Stelle erwähnten Adagio. Bei der Schönheit ihrer reinen Linien glich sie noch auf ihrem Totenbett einer ruhenden Statue. Immer von Schleiern, Schals, Wolken durchsichtiger Gaze umhüllt, die ihr ein eigentümlich ätherisches Ansehen gaben, war die Gräfin von einer gewissen Affektiertheit nicht frei; was sie aber affektierte, war so ausgesucht fein, sie affektierte es in so vornehmer Weise, war in der Wahl ihrer ihre angeborene Überlegenheit noch erhöhenden Anziehungsmittel eine so raffinierte Aristokratin, daß man nicht wußte, sollte man an ihr mehr die Natur oder die Kunst bewundern. Ihr Talent, ihre unvergleichliche Stimme übten auf Chopin einen Zauber, dessen holder Macht er sich leidenschaftlich hingab. Diese Stimme aber sollte noch in seinen letzten Stunden an sein Ohr klingen und für ihn die süßesten Töne der Erde mit den ersten Akkorden himmlischer Musik verschmelzen.

Auch mit vielen jungen Polen stand er in Beziehung: Fontana, Orda, dem eine große Zukunft zu winken schien und der doch mit



zwanzig Jahren in Algier fiel; die Grafen Plater, Grzymala, Ostrowski, Szembeck, Fürst Casimir Lubomirski u. a. Da auch die später in Paris eintreffenden polnischen Familien sich beeilten, seine Bekanntschaft zu machen, so verkehrte er fortdauernd vorzugsweise mit einem Kreis, der zum größten Teil aus seinen Landsleuten bestand. Durch ihre Vermittelung ward er nicht nur von allen Vorkommnissen in seinem Vaterland unterrichtet, er blieb auch in einer Art musikalischer Verbindung mit demselben. Gern ließ er sich die neuen Dichtungen und Gesänge zeigen, die die Neuankommenden nach Frankreich mitbrachten. Gefielen ihm die Worte derselben, so unterlegte er ihnen oftmals eine eigene Melodie, die sich rasch in seiner Heimat verbreitete, ohne daß der Name ihres Urhebers immer bekannt geworden wäre. Nachdem diese nur der Eingebung seines Herzens entsprungenen Melodien allmählich zu beträchtlicher Anzahl angewachsen waren, dachte Chopin in seiner letzten Lebenszeit daran, sie zur Veröffentlichung zusammenzustellen. Leider gebrach ihm die nötige Muße dazu, und so bleiben sie nun verloren und verstreut, wie der Duft von Blumen, die an unbewohnten Orten blühen und nur den einsamen Pfad des vom Zufall dahin geführten Wanderers mit Wohlgeruch erfüllen. Wir hörten in Polen mehrere solcher ihm zugeschriebener Melodien, die in der Tat auch seiner würdig wären. Wer aber wollte es gegenwärtig wagen, unter den Eingebungen des Dichters und seines Volkes eine unsichere Auslese zu halten?

Polen darf sich vieler Sänger rühmen, selbst solcher, die neben den ersten Dichtern der Welt zu nennen sind. Mehr denn je lassen es sich seine Schriftsteller angelegen sein, die merkwürdigsten und ruhmreichsten Blätter seiner Geschichte, die ergreifendsten und malerischsten Charakterzüge des Landes und seiner Sitten hervorzuheben. Chopin aber, der nicht wie sie planmäßig vorging, überragte sie alle an Originalität. Er hat dies Resultat nicht gesucht und gewollt; nicht von vornherein schuf er sich ein solches Ideal. Seine Kunst schien sich zuvörderst für eine „nationale Poesie" nicht zu eignen; auch forderte er ihr nicht mehr ab, als sie zu leisten vermochte. Nur was er singen konnte, sollte sie schildern. Absichtslos, ohne in die Vergangenheit zurückzugreifen, gedachte er der vaterländischen Ruhmes-

taten; ohne sie im voraus zu analysieren, verstand er seiner Zeitgenossen Liebe und Tränen. Nicht das Resultat langen Sinnens und Grübelns war seine polnische Musik; er wäre vielleicht erstaunt gewesen, sich einen polnischen Musiker nennen zu hören. Und dennoch war er ein nationaler Musiker par excellence!

Sehen wir nicht zuweilen einen Dichter oder Künstler auftauchen, der den poetischen Sinn und Gehalt einer Gesellschaft und Epoche in sich zusammenfaßt und samt den Typen, die sie umschloß oder zu verwirklichen trachtete, in seinen Schöpfungen darstellt? Was man durch Homers Epen, durch Horaz' Satiren, Calderons Dramen, Terburgs Bilder, Latours Pastelle bestätigt findet, könnte es sich, nur in anderer Weise, nicht auch in der Musik wiederholen? Warum vermöchte nicht auch der Tonkünstler in seinem Stil und Kunstwerk Geist und Empfinden, Leben und Ideal einer Gesellschaft widerzuspiegeln, die innerhalb einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Landes eine besondere charakteristische Gruppe bildete? Chopin war der Dichter des Landes und der Zeit, die ihn geboren. Das seinem Volk ureigene und unter allen seinen Zeitgenossen verbreitete poetische Empfinden faßte er in seiner Phantasie zusammen und brachte es durch sein Talent zu künstlerischem Ausdruck.

Wie alle echten Nationaldichter sang Chopin wahl- und absichtslos, was die Gunst des Augenblicks ihm freiwillig gewährte. So wurden in natürlichster Weise und idealisiertester Form die Empfindungen, die seine Kindheit belebt, sein Jünglingsalter bewegt, seine Jugend verschönt hatten, in seinen Gesängen wieder lebendig. So auch gewann das „wirkliche Ideal" der Seinen, wenn man so sagen darf, das einst in Wahrheit existierende Ideal, dem alle im allgemeinen und jeder im besonderen sich in irgend einer Weise näherten, unter seiner Feder Gestalt. Anspruchslos vereinigte er die in seinem Vaterland allenthalben unklar empfundenen und fragmentarisch zerstreuten Gefühle zu einer glänzenden Strahlengarbe. Erkennt man den nationalen Künstler nicht eben an der Gabe, die seinem Volke eigenen, wenn auch vielfältig zerstreuten und unbestimmten Bestrebungen in eine allen Völkern verständliche poetische Formel zusammenzufassen?



Ist man gegenwärtig nicht ohne Grund bemüht, die in den verschiedenen Ländern heimischen Melodien sorgfältig zu sammeln, so möchte es uns noch interessanter dünken, dem Charakter, der auf das Talent der ganz besonders durch das Nationalgefühl inspirierten Virtuosen und Komponisten bestimmend wirkt, einige Aufmerksamkeit zu schenken. Nur wenige sind es bisher, deren hervorragende Werke sich der allgemeinen Einteilung in italienische, französische, deutsche Musik nicht einordnen lassen. Dessenungeachtet läßt sich vermuten, daß bei der erstaunlichen Entwickelung, die dieser Kunst in unserem Jahrhundert bestimmt zu sein scheint (und die vielleicht die glorreiche Ära der Malerei des cinque cento für uns erneuert), Künstler hervortreten werden, deren Individualität eine feinere, verzweigtere Klassifizierung bedingt; deren Werke den Stempel einer aus der Verschiedenheit der Wesenheiten geschöpften Originalität tragen, wie sie die Verschiedenheit der Rassen, des Klimas und der Sitten in jedem Lande hervorbringt. Die Zeit wird kommen, wo ein amerikanischer Pianist sich von einem deutschen, ein russischer Symphoniker von einem italienischen wesentlich unterscheiden wird. Es ist vorauszusehen, daß, wie in allen Künsten so auch in der Musik, die Einwirkungen des Vaterlandes auf große und kleine Meister, dii minores, erkennbar werden; daß man in den Produktionen aller den Volksgeist vollständiger, poetisch wahrer und interessanter für das Studium abgespiegelt finden wird, als in dem abgeleierten, unkünstlerischen populären Klingklang, so rührend derselbe auch den Zeitgenossen erscheinen möge.

Chopin wird dann den ersten Musikern beigezählt werden, die in dieser Weise, unabhängig vom Einfluß einer Schule, den poetischen Gehalt einer ganzen Nation in sich individualisierten. Und zwar nicht nur weil er sich des Rhythmus der „Polonaisen", der „Mazurken" oder „Krakowiaks" bediente und mit ihrem Namen viele seiner Arbeiten benannte. Hätte er sich darauf beschränkt, sie zu vermehren, so würde er stets nur dasselbe Bild, die Erinnerung an denselben Gegenstand, an dieselbe Tatsache dargestellt haben — eine Reproduktion, die bald langweilig geworden wäre, da sie nur der Verbreitung einer einzigen, leicht mehr oder minder monoton werden-

den Form gedient hätte. Sein Name wird als der eines wesentlich polnischen Dichters fortdauern, weil er alle die von ihm benutzten Formen als Ausdruck einer seinem Volke eigenen, anderwärts nahezu unbekannten Empfindungsweise anwandte; weil der Ausdruck der gleichen Empfindungen sich unter allen Formen und allen Namen wiederfindet, die er seinen Werken gab. Seine „Präludien", seine „Etüden", seine „Nocturnes" zumal, seine „Scherzi", selbst seine „Sonaten" und „Konzerte" — seine kürzesten, wie seine umfangreichsten Kompositionen — atmen die gleiche Empfindungsweise, die, in verschiedenen Steigerungen dargestellt, tausendfach umgestaltet und variiert, doch immer eine und dieselbe bleibt. Als ein im höchsten Grade subjektiver Künstler, beseelte Chopin alle seine Schöpfungen mit dem gleichen Leben, nämlich mit dem ureigenen Leben ihres Schöpfers selbst. Durch die Einheit des Gegenstandes sind demnach alle seine Werke miteinander verbunden. Ihre Schönheiten wie ihre Fehler sind die Folge einer immer gleichen und zwar einer exklusiven Gefühlsweise. Diese aber ist die erste Bedingung für den Dichter, wenn seine Gesänge einen Widerhall finden sollen in den Herzen seines Volkes[1]).

1) Wir führen hier einige Zeilen des Grafen Zaluski, des Enkels jenes Fürsten Oginski an, dessen wir als Autors der erwähnten, mit der seltsamen Vignette versehenen Polonaise gedachten. Besser wohl als viele Landsleute Chopins wußte Graf Zaluski, ein vortrefflicher Musiker, Sinn, Geist und Seele seiner Werke zu erfassen. In einem interessanten Aufsatz über Chopin, den eine Wiener Zeitschrift „Die Dioskuren", II. Band, veröffentlichte, äußert der als Dichter wie als Orientalist sich auszeichnende Diplomat sich folgendermaßen:

„Kein Werk des Meisters ist aber geeigneter, einen Einblick in den erstaunlichen Reichtum seiner Gedanken zu gewähren, als seine Präludien. Diese zarten, oft ganz kleinen Stücke sind so stimmungsvoll, daß es kaum möglich ist, beim Anhören derselben sich der herandringenden poetischen Anregungen zu erwehren. An und für sich bestimmt, musikalische Intentionen mehr anzudeuten als auszuführen, zaubern sie lebhafte Bilder hervor, oder sozusagen von selbst entstandene Gedichte, die dem Herzensdrang entsprechenden Gefühlen Ausdruck zu geben suchen. Bewegt, leidenschaftlich, zuletzt so wehmütig ruhig ist das Prélude in Fis-Moll, daß man unwillkürlich daran einen deutlichen Gedanken knüpft, indem man sagt:

Es rauschen die Föhren in herbstlicher Nacht,
Am Meer die Wogen erbrausen,



Nichtsdestoweniger darf man fragen, ob diese eminent nationale, ausschließlich polnische Musik bei ihrem Erscheinen seitens derer, die sie besang und verherrlichte, einer gleich verständnisvollen und eifrigen Aufnahme begegnete als Mickiewicz', Slowackis, Krasinskis Dichtungen? Ach! die Kunst trägt einen so rätselhaften Zauber in sich, ihre Wirkung auf die Herzen ist eine so geheimnisvolle, daß selbst die, welche am meisten von ihr beherrscht werden, das, was sie singt und sagt, nicht allsogleich in Worten oder Bildern wiederzugeben vermögen. Ganze Generationen müssen diese Poesie erst in sich aufzunehmen, ihren Duft einzuatmen gelernt haben, um endlich ihren ganzen lokalen Reiz zu erfassen und daraus ihre Abkunft zu erraten.

Chopins Landsleute umdrängten ihn. Sie nahmen Anteil an seinen Erfolgen, freuten sich seiner Berühmtheit, rühmten sich seines

Doch wildere Stürme mit böserer Macht
Im Herzen der Sterblichen hausen.

Denn ruht wohl die See bald und seufzet kein Ast,
Das Herz, ach! muß grollen und klagen,
Bis daß ein Glöcklein es mahnet zur Rast
Und jetzo es aufhört zu schlagen!

„Zwei reizende Gegenstücke erinnern an eine Theokritische Landschaft, an einen rieselnden Bach und Hirtenflötentöne. Der Absicht, die Rollen unter beide Hände zweifach zu verteilen, entsprang die doppelte Darstellung, deren Analogien und Kontraste in fast mikroskopischen Verhältnissen wunderbar erscheinen. Sie erinnern an jene wundervollen Gebilde der Natur, die im kleinsten Raum eine so erstaunliche Zahlenmenge aufweisen. Man zähle nur die Noten des zuerst erwähnten Präludiums; ihre Zahl beträgt gegen fünfzehnhundert, die kaum eine Minute ausfüllen. — Anderswo rollen Orgeltöne im weiten Domesraum, oder es erzittern im fahlen Mondlichte Friedhofsklagetöne, während Irrlichter geisterhaft vorbeihuschen. Dort wandelt der Sänger am Meeresufer, und der Atemzug des bewegten Elementes umweht ihn wie mit unbekannten Stimmungen aus fernen Welten.

„Es fehlt nicht an traditionellen Auslegungen mancher Schöpfungen Chopins. Wer denkt da nicht gleich an das Prélude in Des-Dur, das an einem stürmischen Tage auf den Balearen entstand? Gleichmäßig und immer wiederkehrend fallen bei Sonnenschein Regentropfen herab; dann verfinstert sich der Himmel und ein Gewitter durchbraust die Natur. Nun ist es vorübergezogen, und wieder lacht die Sonne; doch die Regentropfen fallen noch immer! . . ."

Namens als eines ihnen Angehörenden. Wußten sie aber, inwieweit seine Musik ihnen angehörte? Gewiß, sie ließ ihre Herzen höher schlagen, entlockte ihren Augen Tränen; aber wußten sie wohl immer warum? Vielleicht ist Einer, der viel mit ihnen verkehrt, sie besonders geliebt und bewundert hat, zu der Annahme berechtigt, daß sie nicht Künstler und Musiker genug, nicht genügend scharfsinnige Beurteiler der künstlerischen Intentionen waren, um sich über den letzten Grund ihrer tiefen Bewegung beim Anhören ihres Barden Rechenschaft zu geben. Aus der Weise, wie einige seine Kompositionen spielten, sah man, daß sie zwar stolz auf Chopin als ihren Stammesgenossen waren, aber keine Ahnung davon hatten, daß seine Musik ausdrücklich von ihnen sprach, sie in Szene setzte und dichterisch verklärte.

Eine andere Zeit, ein andres Geschlecht freilich war mittlerweile herbeigekommen. Das Polen, das Chopin gekannt, hatte, tapfer und ritterlich, seine ersten europäischen Lorbeeren auf den sagenhaften Schlachtfeldern des ersten Napoleon gepflückt. Es hatte mit dem schönen unglücklichen Fürsten Joseph Poniatowski, der sich in die Fluten der Elster stürzte, einen heroischen Glanz um sich verbreitet, und noch immer scheinen jene Fluten erstaunt über die Kühnheit, mit der sie ihn verschlungen, wie über den Weltruf, der sich an ihre prosaischen Ufer knüpft, seit eine mächtige Trauerweide die berühmten Manen überschattet. Das Polen Chopins war noch das von Ruhm und Lustbarkeit, Tanz und Liebe berauschte Polen, das heldenmütig auf den Wiener Kongreß gehofft hatte und töricht genug auch unter Alexander I. noch hoffte. — Inzwischen war Kaiser Nikolaus zur Regierung gekommen! — Wer freilich unter den Eindrücken einer so düsteren Wirklichkeit dem Vaterland entflohen war, vermochte, in Paris anlangend, den Faden der Erinnerungen Chopins nicht leicht da wieder aufzunehmen, wo er abgerissen worden war.

Gern hätten wir hier durch Analogie von Wort und Bild die inneren Eindrücke verständlich gemacht, die einer so auserlesenen Feinfühligkeit und Reizbarkeit entsprechen, wie sie feurigen und leicht beweglichen, in ihrem Stolz tief verwundeten Naturen eigen ist. Doch schmeicheln wir uns nicht, daß es uns gelungen wäre, eine



so ätherische Flamme in den engen Raum des Wortes zu bannen. Wäre die Lösung dieser Aufgabe überhaupt möglich? Wird neben den machtvollen oder lieblichen Eindrücken, wie andere Künste sie hervorrufen, das Wort nicht immer matt, kalt und dürftig erscheinen? Äußerte eine Frau, deren Feder viel gesagt, gemalt, gemeißelt und gesungen hat, nicht oft mit Recht: „daß von allen Arten, ein Gefühl zum Ausdruck zu bringen, das Wort die unzulänglichste sei?“ Wir bilden uns nicht ein, in diesen Blättern die Weichheit der Pinselführung erreicht zu haben, die erforderlich wäre, um die mit unnachahmlicher Leichtigkeit entworfenen Tonbilder Chopins wiederzugeben.

Da ist alles zart und fein, bis hinauf zur Quelle des Zorns und der Leidenschaft. Da verschwinden die freien, raschen Impulse. Bevor sie ans Licht treten, mußten sie alle die strenge Musterung einer fruchtbaren, geist- und anspruchsvollen Phantasie bestehen, die sie zusammenstellte und ihre Gestalt bestimmte. Sie alle wollen mit Scharfsinn erfaßt, mit Feingefühl künstlerisch verlebendigt werden. Das eben, daß er sie mit ausgesucht wählerischer Hand erfaßte und mit wunderbarer Kunst verlebendigte, hat Chopin zum Künstler ersten Ranges gemacht. Nur wenn man ihn lange und ausdauernd studiert, seinen Gedanken durch ihre vielfältigen Verzweigungen nachgeht, lernt man vollkommen verstehen und würdigen, wie er sie förmlich sichtbar und greifbar zu machen wußte, ohne daß sie je schwerfällig oder kalt erschienen.

Zu jener Zeit brachte ein befreundeter Musiker, ein entzückter und begeisterter Zuhörer, ihm täglich eine sozusagen intuitive Bewunderung dar; denn erst viel später erschloß sich ihm das ganze Verständnis dessen, was Chopin gesehen und geliebt, was ihn in seinem Vaterlande erregt und entflammt hatte. Er hätte ohne Chopin, selbst wenn er Polen und die Polinnen gekannt hätte, wohl nie erraten, was Polen war und was die Polinnen und ihr Ideal sind. Hinwiederum hätte er Chopins Ideal: Polen und die Polinnen, wohl nicht so zu verstehen vermocht, hätte er nicht seine Heimat aufgesucht und dort der Fülle von Hingebung, Großmut und Heldenmut, die das Frauenherz umschließt, bis auf den Grund geschaut.

Alsbald begriff er, daß der polnische Künstler seine Verehrung des Genies dadurch kundgab, daß er es als Vorrecht der Geburt betrachtete. . . .

Als Chopins Aufenthalt in Paris sich verlängerte, wurde er in Kreise hineingezogen, die sich antipodisch zu denen verhielten, in deren Mitte er aufgewachsen war. Sicherlich dachte er nie daran, den Umgang mit den schönen und geistvollen Beschützerinnen seiner Jugend aufzugeben, und dennoch — er wußte nicht, wie es geschah? — kam eine Zeit, wo seine Besuche bei ihnen seltner wurden. Dem Kreise, in den er nun eingetreten war, war das polnische Ideal und vollends das Ideal irgend welchen Geburtsvorrechtes gänzlich fremd. Wohl begegnete er daselbst der königlichen Erscheinung des Genies, die ihn angezogen hatte. Aber sie versammelte keinen Adel, keine Aristokratie um sich, die imstande gewesen wären, sie auf den Schild zu erheben und mit grünem Lorbeer oder funkelndem Diadem zu krönen. Wandelte ihn einmal die Lust an, sich selber Musik zu machen, so redeten die Liebeslieder seines Klaviers eine Sprache, die keiner rings umher verstand.

Berührte ihn vielleicht der Kontrast zwischen dem Salon, in dem er gegenwärtig war, und jenen anderen, wo man ihn vergeblich erwartete, zu peinlich, als daß er der bösen Macht zu entrinnen vermochte, die ihn in einer seiner vornehmen Natur so fremdartigen Umgebung festhielt? Oder dünkte ihm im Gegenteil dieser Kontrast nicht stark genug, um ihn dem Genuß unseliger Liebeslust zu entreißen, nun sein Vaterland ihm inmitten seiner verbannten oder unglücklichen Töchter nicht mehr jene magischen Feste zu bieten vermochte, wie er sie in seinen Jugendjahren geschaut? Wer von den Seinen hätte es denn gewagt, sich in jener Zeit an einem Feste zu beteiligen? Wer also von denen, die seine Landsleute nicht kannten, wußte und ahnte etwas von der Welt, die diese polnischen Sylphiden und Peris belebten und als züchtig fromme Zauberinnen beherrschten? Und hätte man auch wirklich ihre duftigen Schattenrisse mit staunendem Auge geschaut, was würden die, deren Haar und Bart so wenig von Pflege als ihre Hände von Handschuhen wissen, davon verstanden haben? Rasch hätten sie sich abgekehrt,



wie wenn der zerstreut emporgerichtete Blick weißen oder purpurnen Wolken begegnet, die mit ihren wechselnden Farbentönen eine Landschaft am luftigen Himmelsgewölbe malen, die freilich den wütenden Politiker sehr gleichgültig läßt.

Mit welch geheimer Angst mag Chopins Blick sich aus der unschönen, ihn bedrückenden Wirklichkeit der Gegenwart oftmals in die Poesie der Vergangenheit zurückgeflüchtet haben, wo er nur Leidenschaft und Anmut um sich sah, die die Seele befriedigen und den Willen stählen, aber sie nie verweichlichen lassen! Beredter als alle menschlichen Worte wirkt die Zurückhaltung in einer Luft, wo man Feuer, aber ein belebendes, durch Tugend, Ehre, Geschmack, Noblesse der Wesen und der Dinge geläutertes Feuer einatmet. Gleich van Dyck vermochte auch Chopin seiner Natur nach nur ein einer höheren Sphäre angehörendes Weib zu lieben. Doch minder glücklich als der Lieblingsmaler des vornehmsten Adels der Welt, verfiel er den Fesseln einer Macht, die den Anforderungen seines Wesens nicht entsprach. Er begegnete nicht dem edeln jungen Mädchen, das glücklich war, sich in einem von Jahrhunderten bewunderten Meisterwerk verewigt zu sehen, wie van Dyck die blonde liebliche Engländerin verewigte, deren schöne Seele in ihm erkannte, daß der Adel des Genies noch über dem des Stammbaums steht.

Lange Zeit hielt Chopin sich von den gefeiertsten Berühmtheiten der französischen Hauptstadt fern; der laute Schwarm ihrer Anhänger war ihm lästig. Er seinerseits forderte weniger als sie die Neugier heraus, da sein Charakter und seine Gewohnheiten mehr wahre Originalität als augenfällige Exzentrizität bekundeten. Da wollte es das Unglück, daß er eines Tages vom Zauberbann eines Blickes getroffen ward, der, als er ihn seinen Flug zu den Wolken nehmen sah, sich ihm zuwandte und ihn in seine Netze fallen ließ. Man wähnte diese Netze wohl anfangs vom feinsten Golde und mit Perlen übersäet; aber jede ihrer Maschen ward für ihn zur Fessel. Vermochte diese auch seinen Genius nicht zu schädigen, sie zehrte doch an seinem Leben und entrückte ihn vor der Zeit der Welt, seinem Vaterlande, der Kunst!

## VII.

Im Jahre 1836 hatte Frau George Sand nicht nur »Indiana«, »Valentine« und »Jacques«, sondern auch »Lélia« veröffentlicht — eine Dichtung, von der sie später sagte: „Wenn ich bedauere, sie geschrieben zu haben, so ist es, weil ich sie nicht noch einmal schreiben kann. In einer ähnlichen Geistesverfassung wie damals, würde es mir heute eine große Erleichterung gewähren, sie wieder anfangen zu können“ [1]). In der Tat, die Aquarellmalerei des Romans mußte George Sand fad erscheinen, nachdem sie Meißel und Hammer des Bildhauers geführt und diese gewaltige Statue modelliert hatte, der in ihrer monumentalen Unbeweglichkeit ein verführerischer Reiz inne wohnt und die bei längerer Betrachtung uns schmerzlich bewegt, wie wenn, durch ein dem des Pygmalion entgegengesetztes Wunder, eine lebendige Galathea durch den von Liebe erfaßten Künstler in Stein verwandelt worden wäre, um ihre Schönheit vor Vergänglichkeit zu schützen. Statt daß wir aber angesichts der zum Kunstwerk verwandelten Natur die Liebe sich der Bewunderung gesellen sehen, verstimmt uns vielmehr die Wahrnehmung, daß Liebe in Bewunderung übergehen kann.

Bleiche Lelia! Einsame Gegenden hat dein Fuß durchwandert, düster wie Lara, zerrissenen Gemütes wie Manfred, rebellisch wie Kain, so warst du; doch wilder, unbarmherziger, trostärmer noch als

1) Lettres d'un voyageur.



jene. Denn kein Männerherz fand sich, das weiblich genug fühlte, um dich zu lieben, wie sie geliebt wurden, um deinen herben Reizen den Tribut blind vertrauender Unterwerfung, stummer und heißer Hingebung zu zollen, um seine Fügsamkeit unter den Schutz deiner Amazonenkraft zu stellen! Heldenweib, wie jenes kriegerische Geschlecht warst auch du tapfer und kampfbegierig, und scheutest dich nicht, dein sammetweiches Antlitz durch Sonne und Sturm bräunen zu lassen, deine mehr geschmeidigen als kräftigen Glieder an Beschwerden zu gewöhnen und ihnen so die Macht ihrer Schwachheit zu rauben! Wie jene Heldinnen mußtest auch du mit einem dich blutig verletzenden Panzer die Brust bedecken, die, hold wie das Leben, verschwiegen wie das Grab, dem Manne heilig ist, wenn sein Herz den ausschließlichen undurchdringlichen Schild derselben bildet!

Nachdem sie mit stumpferem Meißel dies Antlitz geglättet, dessen Hoheit und Stolz, dessen düster umschatteter Blick und flutendes Haar an die griechischen Marmorbilder der Gorgone erinnern, deren herrliche Züge und schöne, verhängniskündende Stirn wir bewundern, ob auch ihr sardonisches Lächeln das Blut erstarren macht — suchte George Sand vergebens nach einer anderen Form für das Gefühl, das ihre unbefriedigte Brust durchwühlte. Nachdem ihre hohe Kunst diese Gestalt geschaffen, welche alle männlichen Tugenden in sich vereinte, um die einzig von ihr verschmähte: die Selbstaufopferung in der Liebe, zu ersetzen, die der Dichter als „das ewig Weibliche“ unter allen Tugenden am höchsten feiert; nachdem sie Don Juan verdammen und doch eine Hymne auf das Genußverlangen von dem Weibe singen ließ, das gleich Don Juan die einzige Lust, welche das Verlangen stillen kann: die Entsagung, verschmähte; nachdem sie, indem sie Stenio schuf, Elvira gerächt und, mehr als Don Juan die Frauen erniedrigt, die Männer verachtet hatte — schilderte George Sand in den „Briefen eines Reisenden“ die Abspannung und Betäubung, die den Künstler ergreifen, wenn, obwohl er die ihn beunruhigende Empfindung in einem Werke verkörperte, seine Phantasie doch fortdauernd in ihrem Banne bleibt, ohne daß er sie in anderer Form zu idealisieren vermöchte. Es sind

dies Dichterqualen, die Byron wohl verstand, als er den von ihm wieder auferweckten Tasso heiße Tränen weinen ließ, nicht über Kerker und Ketten, die ihn fesselten, noch über seine körperlichen Schmerzen oder die Schmach der Menschheit: sondern darüber, daß sein Epos beendigt und er nun seiner Traumwelt entrückt, der grausamen Wirklichkeit zurückgegeben sei.

Durch einen Chopin befreundeten Musiker, einen von denen, die ihn bei seiner Ankunft in Paris aufs freudigste begrüßt hatten, hörte George Sand zu jener Zeit häufig von diesem exzeptionellen Künstler sprechen. Mehr noch als sein Talent wurde ihr sein poetisches Genie gepriesen. Sie lernte seine Werke kennen und bewunderte ihre süße Schwärmerei. Sie erstaunte über den Gefühlsreichtum, der diese Dichtungen und Herzensergüsse lauterster Edelart erfüllte. Dazu kam, daß einige Landsleute Chopins ihr von den Frauen ihrer Nation mit einem Enthusiasmus sprachen, der ihnen bei diesem Thema eigen ist und durch die frische Erinnerung an die im letzten Kriege von ihnen bewiesene Opferfähigkeit noch erhöht ward. Aus ihren Erzählungen und den poetischen Eingebungen des Künstlers erkannte sie ein Ideal der Liebe, das sich zum Kultus der Frau gestaltet. Sie glaubte, daß das Weib, vor jeglicher Abhängigkeit und Unterordnung geschützt, sich in Polen zur Macht eines höheren, dem Mann befreundeten Wesens erhebe. Freilich ahnte sie sicherlich nicht, welch eine Kette verschwiegener Leiden und Entsagung, Langmut, Nachsicht und mutvoller Ausdauer dies Ideal geschaffen hatte, das, stolz und resigniert, neben der Bewunderung die Wehmut des Betrachters weckt, wie jene rotblühenden Blumen, deren Stiele, sich zu einem Netz langen grünen Geäders verschlingend, den Ruinen Leben leihen. Aus dem bröckelnden Kitt morschen Gesteins läßt sie Natur hervorsprießen, und über den Verfall menschlicher Werke breitet ihr unerschöpflich sinniger Reichtum den Schleier der Schönheit.

Als sie sah, daß der polnische Künstler, statt seine Phantasie in Porphyr und Marmor zu verkörpern und wuchtige, weithin leuchtende Gestalten hinzustellen, seinen Schöpfungen vielmehr alle Schwere benahm, ihre Konturen verwischte und nötigenfalls sie selbst ihrem Boden entrückt hätte, um sie gleich den Luftschlössern der Fata



morgana in die Wolken zu versetzen, fühlte sich George Sand von der unfaßbaren Leichtigkeit dieser Gebilde nur noch mehr zu dem Ideal hingezogen, das sie darin zu erblicken meinte. Obgleich die Kraft ihres Arms wohl ausgereicht hätte, um Gestalten in voller Körperlichkeit zu schaffen, war ihre Hand doch zart genug, um jene kaum sichtbaren Reliefs zu formen, in denen der Künstler dem Stein nur den Schatten einer unverwischbaren Silhouette anzuvertrauen scheint. Sie war der übernatürlichen Welt nicht fremd; schien die Natur doch vor ihr, wie vor einer Lieblingstochter, ihren Gürtel gelöst zu haben, um ihr alle die Launen und Reize zu enthüllen, die sie der Schönheit verleiht.

Selbst die oft kaum wahrzunehmende Anmut blieb ihr nicht verborgen. Sie, deren Blick unabsehbare Weiten zu umfassen liebte, verschmähte es nicht, die Farbenpracht des Schmetterlingsflügels zu beobachten, das wunderbar symmetrische Netzgewebe zu studieren, welches das Farnkraut als Baldachin über die Walderdbeere spannt; dem Rieseln des Bachs im feuchten Rasen zu lauschen, wo sich das Zischen der „verliebten Viper“ vernehmen läßt. Dem Tanze der Irrlichter am Saum von Sümpfen und Wiesen hatte sie zugesehen und die chimärischen Ziele erraten, zu denen ihr verräterisches Hüpfen den verspäteten Wanderer lockt. Sie hatte dem Konzert, das die Grille und ihre Genossinnen in den Stoppeln des Brachfeldes anstimmen, ihr Ohr geliehen, und die Bewohner der geflügelten Waldrepublik waren ihr ebensowohl dem Namen als ihrem Federkleid und Gesang oder Klageruf nach bekannt. Sie wußte, wie weich das Fleisch der Lilie, wie blendend ihr Teint ist und verstand die Verzweiflung Genovevas, des in die Blumen verliebten Kindes, dem es nicht gelingen wollte, ihrer holden Pracht zu gleichen [1]).

In ihren Träumen besuchten sie jene „unbekannten Freunde“, die, „wenn sie angsterfüllt an verlassenem Ufer saß, ein reißender Strom auf mächtiger Barke herbeiführte. Da hinein schwang sie sich, um nach den unbekannten Ufern des Traumlandes zu schiffen, welches das wirkliche Leben nur wie ein Nebelbild an denen vor-

1) André.

überführt, die von Kindheit an die Zaubermuscheln kennen, die zu den glücklichen Inseln geleiten, wo alle schön und jung sind, wo Männer und Frauen im lang herabwallenden Haar Blumenkränze tragen, seltsam geformte Becher und Harfen in der Hand; wo sie in Stimmen und Gesängen reden, die nicht von dieser Welt sind, und alle die gleiche, himmlische Liebe erfüllt; wo silberne Becken die duftenden Wasserstrahlen auffangen, in chinesischen Vasen blaue Rosen wachsen, wo zauberische Fernsichten winken, wo man nackten Fußes auf sammtnen Moosteppichen wandelt und sich singend im balsamischen Grün des Hains verliert“ [1]).

So wohlbekannt waren ihr diese „unbekannten Freunde“, daß, wenn sie dieselben wiedergesehen hatte, „sie den ganzen Tag nicht ohne Herzklopfen an sie zurückdenken konnte“. In Hoffmanns Geisterwelt war sie eingeweiht. Hatte sie doch die Bilder der Toten lächeln[2]) und manches Haupt von einem Glorienschein umflossen gesehen, wenn Sonnenstrahlen, wie ein Arm Gottes, leuchtend und unfaßbar, von wirbelnden Atomen umgeben, sich aus der Höhe eines gotischen Fensters herniedersenken. Hatte sie nicht im Gold- und Purpurglanz der untergehenden Sonne die hehrsten Erscheinungen erblickt? Keinen Mythus gab es im Reich des Phantastischen, dessen Geheimnis ihr nicht vertraut war.

So verlangte sie denn darnach, den Mann kennen zu lernen, den seine Flügel zu „jenen Gefilden trugen, die sich unmöglich beschreiben lassen und die doch irgendwo auf Erden, oder auf einem der Planeten existieren müssen, deren Licht wir beim Niedergang des Mondes so gern im Waldesdunkel betrachten“ [3]). Mit eigenen Augen wollte sie den sehen, der, nachdem er gleich ihr dies schönere Land entdeckt hatte, es nie wieder verlassen, nie wieder Herz und Phantasie zu dieser wirklichen Welt zurückwenden wollte, die den finnländischen Küsten vergleichbar ist, wo man den schlammigen Morästen und Sümpfen nur entgehen kann, wenn man zum nackten Granit ein-

1) Lettres d'un voyageur.
2) Spiridion.
3) Lettres d'un voyageur.



samer Felsen emporklimmt. Müde vom schweren Traum, den sie Lelia genannt, müde, einem gewaltigen, aus irdischem Stoff gebildeten „Unmöglichen“ nachzusinnen, war sie begierig, dem Künstler zu begegnen, der einem unkörperlichen, wolkenverhüllten, an das Überirdische grenzenden „Unmöglichen“ schwärmend nachjagte.

Doch ach! bleiben diese Regionen auch von den Miasmen unserer Atmosphäre befreit, unser Leid, unsere Verzweiflung dringen auch in ihre Ferne. Wer sich zu ihnen aufschwingt, schaut aufgehende, aber auch erlöschende Sonnen. Eins nach dem andern schwindet von den glänzendsten Gestirnen. Gleich leuchtenden Tautropfen sinken die Sterne herab in das Nichts, dessen gähnenden Abgrund wir nicht ermessen, und während sie die Weiten des Äthers, die Sahara mit ihren wandernden Oasen betrachtet, gewöhnt sich die Einbildungskraft an eine Schwermut, die keine Begeisterung noch Bewunderung fortan zu bannen vermag. Die Seele versenkt sich in diese Bilder, sie nimmt sie in sich auf, ohne doch selbst von ihnen bewegt zu werden, wie die schlummernden Wasser eines Sees Rahmen und Bewegung der Ufer auf ihrer Oberfläche widerspiegeln, ohne aus ihrer tiefen Ruhe zu erwachen. „Diese Schwermut schwächt selbst die freudigen Aufwallungen des Glückes durch die Ermattung ab, welche die Anspannung der sich über ihre natürliche Sphäre erhebenden Seele nach sich zieht. Sie bringt die Unzulänglichkeit der menschlichen Sprache zuerst denen zur Empfindung, die sie erforschen und beherrschen. Sie führt weit abseits von allen tätigen und kämpfenden Neigungen, um im unendlichen Raum umherzuschweifen und sich auf abenteuerlichem Flug weit über die Wolken hinaus ins Unermeßliche zu verlieren, wo man von der Schönheit der Erde nichts mehr gewahrt, da man nur den Himmel schaut, wo die Wirklichkeit nicht mehr mit der poetischen Empfindung des Verfassers von „Waverley“ betrachtet wird, sondern wo man, die Poesie selbst idealisierend, das Unendliche, wie Manfred, mit seinen eigenen Geschöpfen bevölkert.“ [1])

Fühlte George Sand wohl die unsagbare Melancholie, den

1) Lucrezia Floriani.

starren Willen, die unabweisliche Ausschließlichkeit voraus, die den Hintergrund solch beschaulicher Gewohnheiten bilden und sich der Phantasie bemächtigen, welche sich in Träumen zu ergehen liebt, deren Urbilder weit außerhalb ihres natürlichen Lebenskreises liegen? Ahnte sie wohl, welche Gestalt für solche Naturen die Zuneigung des Herzens annimmt, und daß nur das gänzliche Aufgehen im andern ihnen gleichbedeutend mit Liebe ist? Man muß, in gewisser Beziehung wenigstens, sich unwillkürlich nach ihrer Weise verstellen, um von Anbeginn das Geheimnis dieser verschlossenen Charaktere zu ergründen, die sich — wie manche Pflanzen, die ihre Blätter beim leisesten Windzug schließen und sie nur im Sonnenschein wieder öffnen — plötzlich in sich selbst zurückziehen. Man hat diese Charaktere, im Gegensatz zu denen, die „reich durch Überfülle“ sind, „reich durch Ausschließlichkeit“ genannt. „Begegnen und nähern sie sich einander,“ sagt die von uns angeführte Romandichterin, „so können sie sich doch nie miteinander verschmelzen; eins von beiden muß notwendig das andere vernichten und nur die Asche von ihm übrig lassen.“ Sensitive Naturen, wie die des Meisters, dessen Leben wir uns vergegenwärtigen, gehen sich selbst verzehrend zugrunde, da sie einzig dem Verlangen ihres Ideals gemäß leben können und wollen.

Chopin schien eine gewisse Scheu vor der Frau zu empfinden, die sich andern ihres Geschlechts so überlegen zeigte und wie eine delphische Priesterin Dinge aussprach, von denen jene nichts wußten. Lange vermied er eine Begegnung mit ihr. George Sand wußte und ahnte — dank der reizenden Einfalt, die zu den liebenswürdigsten Zügen ihres Wesens gehörte — nichts von dieser Geisterfurcht. Sie kam ihm entgegen, und bald zerstreute ihr Anblick die Vorurteile, die er bis dahin hartnäckig gegen die schriftstellernden Frauen gehegt hatte.

Im Herbst des Jahres 1837 ward Chopin von den beängstigenden Anfällen eines Übels heimgesucht, das ihn fast der Hälfte seiner Lebenskräfte beraubte. Besorgniserregende Symptome zwangen ihn, um der Strenge des Winters zu entgehen, zu einer Reise nach dem Süden. George Sand, die sich den Leiden ihrer Freunde



gegenüber immer aufmerksam und teilnehmend bezeigte, wollte ihn in einem Zustand, der die sorglichste Pflege erheischte, nicht allein reisen lassen. Sie entschloß sich ihn zu begleiten. Als Ziel wählten sie die balearischen Inseln, deren gleichmäßig mildes Klima in Verbindung mit der Seeluft sich namentlich für Brustkranke heilbringend erweist. Als Chopin abreiste, war sein Befinden ein so beunruhigendes, daß man in den Hotels, in denen er nur ein paar Nächte zugebracht hatte, mehr als einmal die Bezahlung des von ihm benutzten Bettes verlangte, um es sofort zu verbrennen, da man ihn in dem Stadium der Brustkrankheit glaubte, wo dieselbe leicht ansteckend wirkt. Auch seine Freunde wagten kaum, als sie ihn bei der Abreise so entkräftet sahen, der Hoffnung auf seine Rückkehr Raum zu geben. Und dennoch! Obgleich er auf der Insel Majorca, wo er sechs Monate, vom Herbst bis zum Frühjahr verweilte, eine lange und schmerzhafte Krankheit bestehen mußte, ward seine Gesundheit dort doch so weit wieder hergestellt, daß sie mehrere Jahre hindurch eine leidliche schien.

War es das Klima allein, was ihn dem Leben zurückgab? Hielt ihn nicht vielmehr der höchste Reiz des Lebens fest? Vielleicht blieb er nur leben, weil er leben wollte; denn wer mag sagen, wie weit sich die Macht des Willens über unsern Körper erstreckt? Wer weiß, welch inneres Arom sie entfesseln kann, um diesen vor Verfall zu schützen, welche Kraft sie den erschlafften Organen einzuhauchen vermag? Wer weiß, wo die Herrschaft des Geistes über die Materie ihr Ende findet? Wer will bestimmen, inwieweit unsere Einbildungskraft unseren Sinnen gebietet, deren Kräfte verdoppelt oder ihr Erlöschen beschleunigt, je nachdem sie ihre Herrschaft durch lange und strenge Übung ausdehnt, um sie in einem einzigen Augenblick zu konzentrieren? Wenn die Spitze eines Kristalls die Strahlen der Sonne auffängt, entzündet dann dieser zerbrechliche Brennpunkt nicht eine Flamme himmlischen Ursprungs?

Alle Strahlen des Glückes vereinigten sich in dieser Lebensepoche Chopins. War es ein Wunder, wenn sie die Flamme seines Lebens wieder anfachten und zu jener Zeit in ihrem lichtesten Glanze leuchten ließen? Die von den blauen Fluten des Mittelmeers umspülte,

von Lorbeeren, Orangen- und Myrtenbäumen umschattete Einsamkeit schien schon durch ihre Lage dem Verlangen der Jugend zu entsprechen, die voll naiver Illusionen und Hoffnungen von dem „Glück auf einer wüsten Insel“ schwärmt. Dort atmete er die Luft, nach der die auf Erden heimatlosen Naturen so bitteres Heimweh empfinden und die man, je nach Art derer, die sie mit uns teilen, überall und nirgends finden kann: die Luft jenes Traumlandes, das man, der Wirklichkeit und ihren Hemmnissen zum Trotz, so leicht entdeckt, wenn man es zu zweien sucht; jenes Heimatlandes des Ideals, zu dem man mit dem Geliebten des Herzens flüchten möchte, mit Mignon ausrufend: „Dahin, dahin laß uns ziehn!“

Während der Dauer seiner Krankheit wich George Sand keinen Augenblick vom Lager des Freundes, der sie mit einer Hingebung liebte, die, selbst als sie ihre Freuden einbüßte, nichts an Innigkeit verlor. Er blieb ihr treu, auch als seine Liebe nur noch Schmerzen für ihn hatte; „schien es doch, als ob dieses zarte Wesen sich im Feuer der Bewunderung verzehrte. . . . Andere suchen das Glück im Liebesgenuß. Finden sie es da nicht mehr, so erstirbt allmählich auch die Liebe. Darin gleichen sie eben der großen Menge. Er aber liebte um zu lieben. Kein Leid schreckte ihn zurück. Wohl konnte er, nachdem er die Phase berauschenden Glückes erschöpft hatte, in eine neue, die des Schmerzes treten; die des Erkaltens aber konnte nie für ihn kommen. Es wäre denn die des physischen Todeskampfes gewesen. Denn seine Liebe war sein Leben, und ob süß, ob bitter, es war ihm nicht gegeben, sich ihr nur einen Augenblick lang zu entziehen.“ [1]) Seit jener Zeit hörte George Sand in der Tat nie auf, für Chopin die Zauberin zu sein, die die Schatten des Todes von ihm hinweggebannt und seine Leiden in ein nie gekanntes Glück verwandelt hatte.

Um ihn zu retten und einem vorzeitigen Ende zu entreißen, kämpfte sie mutig gegen seine Krankheit. Sie umgab ihn mit einer zart erfinderischen Fürsorge, die oft heilsamer als die Mittel der Wissenschaft wirkt. Tag und Nacht über ihn wachend, kannte sie

1) Lucrezia Floriani.



weder Müdigkeit, noch Abspannung oder Langeweile. Weder Kraft noch Laune versagten ihr bei Erfüllung ihrer Aufgabe. Sie glich einer starken Mutter, die ihrem schwachen Liebling, der ihrem Herzen um so teuerer ist, je mehr er ihre Sorge beansprucht, einen Teil der eignen Kraft magnetisch zu übertragen scheint. Endlich wich das Übel. „Der tiefe Trübsinn, der am Geist des Kranken nagte und keine ruhig befriedigte Stimmung in ihm aufkommen ließ, schwand nach und nach. So blieb es dem leichtlebigen, liebenswürdig heiteren Charakter seiner Freundin überlassen, seine finstern Gedanken und Ahnungen zu verscheuchen, um sein geistiges Wohlbefinden aufrecht zu erhalten.“ [1])

Der düstern Sorge folgte das Glück, wie der Tag, der nach dunkler, schreckensreicher Nacht in siegreichem Glanze emporsteigt. So undurchdringlich wölbt sich zuvor die Finsternis über den Häuptern, daß man sich auf ein nahes Ende vorbereitet und auf keine Rettung zu hoffen wagt. Da erspäht das geängstete Auge plötzlich einen Punkt, wo das Dunkel sich wie unter der Macht einer unsichtbaren Hand zu lichten beginnt. Der erste Hoffnungsstrahl dringt in die Seele. Man atmet freier, wie wenn man, in dunkler Höhle gefangen, endlich einen Lichtschimmer, sei er auch noch so unbestimmt, wahrnimmt. Dieser Lichtschein ist der erste Anbruch des Tages, der so farblose Tinten um sich verbreitet, daß man vielmehr das Sinken der Nacht, das Erlöschen der ersterbenden Dämmerung zu schauen vermeint. Doch die Morgenröte kündigt sich durch die kühlen Lüfte an, die, als gesegnete Vorläufer, die Botschaft des Heils in ihrem reinen Odem tragen. Balsamischer Blumenduft erfüllt die Luft wie mit neuem Hoffnungsleben. Ein früh erwachter Vogel läßt sein muntres Morgenlied ertönen, das tröstlich verheißungsvoll im Herzen widerklingt. Kaum wahrnehmbare, doch untrügliche, sich immer mehrende Anzeichen dienen als Gewähr, daß im Kampf zwischen Finsternis und Licht, Tod und Leben doch die Nacht am Ende unterliegen muß. Die Beklemmung mindert sich. Hebt man den Blick zur bleiernen Himmelskuppel empor, so glaubt man sie minder

1) Lucrezia Floriani.

schwer und drückend; es ist, als habe sie ihre furchtbare Unbeweglichkeit verloren. Nun mehren und verlängern sich nach und nach die schmalen grauen Lichtstreifen am Horizonte. Unaufhaltsam wächst ihre Ausdehnung; sie durchbrechen das Dunkel. Scharf abgegrenzte Gegensätze bilden sich. Wolkenmassen häufen sich gleich Sandbänken an, als wollten sie den vordringenden Tag eindämmen und zurückhalten. Aber mit elementarer Gewalt durchbricht sie das Licht, es tilgt und verschlingt sie und rötet sie, je weiter es emporsteigt, mit purpurnem Schimmer. Dies Licht, jetzt strahlt es in überwältigender und doch schüchterner Anmut, vor deren keuscher Schönheit wir in stummer Dankbarkeit das Knie beugen. Der letzte Schreck ist überwunden, der Mensch fühlt sich neu geboren.

Als ob sie aus dem Nichts erstanden, gewahrt nun das Auge plötzlich die Gegenstände. Ein rosiger Schleier scheint sie alle gleichmäßig zu überdecken, bis das Licht ihn tiefer färbt, hier und dort fast hochrote Schatten bildet, indes es auf andere Stellen einen weiß strahlenden Widerschein wirft. Mit einem Mal überflutet der weite Lichtkreis das Firmament. Je weiter er sich ausbreitet, um so glanzreicher erscheint sein Mittelpunkt. Die Dünste verdichten und teilen sich, wie Vorhänge, nach rechts und links. Alles gewinnt Atem, Leben und Bewegung, alles singt und klingt; die Töne mischen und kreuzen sich und klingen zu einem vielstimmigen Geräusch zusammen. Die starre Ruhe weicht der Bewegung, die sich in schnellem Kreislauf verbreitet. Wie Tränen der Rührung perlen die Tränen des Taus zitternd hervor; eine nach der andern sieht man sie funkeln im feuchten Grase: Diamanten, die des belebenden Sonnenfeuers harren. Immer höher und weiter aber öffnet sich im Osten des Lichtes riesiger Fächer. Goldstreifen, Silberflimmer, violette Fransen, Scharlachschnüre bedecken ihn mit reicher Stickerei. Braunrote Reflexe übersprenkeln seine Falten. Inmitten leuchtet in rubinartiger Durchsichtigkeit das glühendste Karmin, das, wie Kohlenfeuer, in Orange übergeht, sich zu einer Fackel und endlich einem Flammenkranz erweitert, der höher und höher, von Glut zu Glut emporsteigt.

Und nun erscheint er, der Gott des Tages! Die leuchtende Stirn von Strahlen umflossen, steigt er langsam empor. Kaum aber zeigt er sich in seiner vollen Herrlichkeit, so schwingt er sich auf, löst sich los von seiner Umgebung und nimmt den Himmel in Besitz, die Erde weit hinter sich zurücklassend.



. . . . . .

Die Erinnerung an die auf der Insel Majorca verlebten Tage wurzelte fest in Chopins Herzen, wie das Andenken an ein seliges Glück, das das Schicksal seinen Lieblingen nur einmal gewährt. „Er war nicht mehr auf Erden. Er schwebte in einem Himmel von goldenen Wolken und zauberischen Düften. Im Gespräch mit Gott schien seine reine Phantasie zu schwelgen, und wenn an der Lichtwelt, in der er sich selbst vergaß, der Zufall zuweilen die kleine laterna magica der Erdenwelt vorübergleiten ließ, überkam ihn ein tiefes Mißbehagen, wie wenn sich einem erhabenen Konzert der schrille Klang einer alten Leier mischte, und ein gemeines musikalisches Motiv die göttlichen Gedanken der großen Meister unterbräche.“ [1]) So oft er später jener Zeit gedachte, geschah es mit solch dankbarer Rührung, als spräche er von einer jener Wohltaten, die genügen, das Glück eines ganzen Lebens zu begründen. Es schien ihm unmöglich, je anderwärts eine Seligkeit wiederzufinden, in der die Liebe des Weibes und die Geistesblitze des Genies wechselnd die Zeit bestimmen, wie jene von Linné in seinen Glashäusern zu Upsala aufgestellte Blumenuhr, die durch das aufeinanderfolgende Erwachen der einzelnen Blumen — deren jede einen andern Duft aushauchte und andere Farben entfaltete — die Stunden bezeichnete.

Die herrlichen Gegenden, die Dichterin und Musiker gemeinsam durchstreiften, ließen in der Einbildungskraft der ersteren den lebhafteren Eindruck zurück. Auf Chopin wirkten die Schönheiten der Natur, wenn auch nicht minder stark, so doch minder offenkundig. Sein Gemüt ward von denselben ergriffen und durch ihre erhabenen oder sanften Reize unmittelbar harmonisch gestimmt, ohne daß sein Geist sie zu zergliedern und zu bestimmen brauchte. Seine Seele fühlte sich im Einklang mit den bewunderten Landschaftsbildern,

1) Lucrezia Floriani.

ohne daß er sich vom letzten Grunde jeden Eindrucks sofort Rechenschaft geben mochte. Als echter Musiker begnügte er sich damit, den den geschauten Bildern innewohnenden Gefühls- oder Stimmungsgehalt sozusagen herauszulösen; wogegen er die plastische Seite, das Malerische, das sich der Form seiner einer geistigeren Sphäre angehörenden Kunst nicht assimilierte, anscheinend unbeachtet ließ. Je mehr er sich indessen (wir können an ihm verwandten Naturen häufig dieselbe Wirkung beobachten) zeitlich und räumlich von jenen Bildern und Szenen entfernte, bei deren lebendigem Anblick ihm innere Erregung die Sinne verdunkelt hatte — wie Weihrauchwolken das Opfergefäß umhüllen —, desto klarer und bestimmter traten ihre Umrisse vor seine Augen. Während der folgenden Jahre sprach er von dieser Reise, dem Aufenthalt in Majorca, den Ereignissen, die sich daran knüpften, mit der Begeisterung einer glücklichen Erinnerung. Damals jedoch, als er im Vollgenusse seines Glückes war, gab er dies Glück nicht in trockenen Aufzeichnungen kund.

Warum auch sollte Chopin den Gegenden Spaniens, die zu seinem poetischen Glück den Rahmen bildeten, eine eingehendere Beobachtung schenken? Fand er sie nicht in den begeisterten Schilderungen seiner Reisegefährtin verschönert wieder? Wie durch rotes Glas gesehen alle Gegenstände, ja die Atmosphäre selbst in flammenden Farben erglühen, so sah er, vom Widerschein ihrer feurigen Phantasie verklärt, das Geschaute von neuem an sich vorüberziehen. Denn war die so aufopfernde Krankenpflegerin nicht zugleich eine große Künstlerin? Fürwahr, eine seltene Vereinigung! Wenn die Natur, um ein Weib zu schmücken, den glänzendsten Geistesgaben die Gefühlsinnigkeit und Hingebung gesellt, in der seine eigentliche unwiderstehliche Macht beruht — eine Macht, ohne welche das Weib ein ungelöstes Rätsel bliebe —, so erneut sich durch die Vermählung von Phantasieglut und Herzenswärme bei ihm gleichsam das wunderbare Schauspiel der griechischen Feuer, deren Leuchtflammen ehemals über der Untiefe des Meeres schwebten, ohne in den Fluten zu versinken.

Aber vermag das Genie immerdar sich zur Seelengröße der Demut, zu einer Opferfreudigkeit aufzuschwingen, die Vergangenheit



und Zukunft, ja sich selber in zeitloser Treue zum Opfer darbringt und die der Liebe erst ein Anrecht auf den Namen „Hingebung“ verleiht? Glaubt das Genie, selbst wenn es sich seiner göttlichen Kräfte begibt, nicht auch seine gerechten Ansprüche geltend machen zu dürfen, wogegen die Macht des Weibes doch gerade darin besteht, jeder persönlichen und egoistischen Forderung zu entsagen? Kann der Königspurpur und die Flammenkrone des Genies unverletzt über einem Frauendasein schweben, das nur mit den Freuden dieser Erde rechnet und auf keine höheren hofft, das, vom Glauben an sich selber erfüllt, nicht an die Liebe glaubt, die „stärker als der Tod“ ist? Muß man, um die Forderungen des Genius mit den Entbehrungen der Liebe zu einem nahezu überirdischen Ganzen zu vereinen, nicht in kampf- und kummervollen Tagen und Nächten dem Chor der Engel manch' übermenschliches Geheimnis abgelauscht haben?

Unter seinen köstlichsten Gaben verlieh Gott dem Menschen die Macht, nach seiner Weise — nämlich nicht wie er als Schöpfer und Urheber alles Guten, des Urstoffs und der Substanz, sondern wie er als Bildner und Urheber alles Schönen — Gestalten und Harmonien aus dem Nichts hervorzubringen, um in denselben seinen Gedanken darzustellen und ein unkörperliches Gefühl in körperlichen Umrissen zu verlebendigen, welche seine Einbildungskraft schafft, und die entweder durch das Gesicht oder durch das Gehör erfaßt werden. Es ist dies die wahre Schöpfung in der schönsten Bedeutung des Wortes, insofern die Kunst Ausdruck und Mitteilung einer Empfindung mittelst eines Eindruckes, ohne Vermittelung des zur Darlegung von Tatsachen und Beweisgründen notwendigen Wortes ist. Weiter verlieh Gott dem Künstler eine andere Gabe: die der Verklärung; die Gabe, eine unvollkommene, schmerzzerrissene Vergangenheit in eine Zukunft unvergänglicher Herrlichkeit zu verwandeln, die so lange währt als die Menschheit selber.

Wohl darf die ihm verliehene göttliche Macht den Menschen wie den Künstler mit Stolz erfüllen! Beruht doch in ihr das Geheimnis der angebornen Herrschergewalt des schwachen Menschen über die unermeßliche Natur, wie der berechtigten Überlegenheit des

Künstlers über seinesgleichen. Aber der Mensch übt seine Herrschergewalt nur wahrhaft aus, wenn er das Gute innerhalb der Grenzen des Wahren erstrebt. Der Künstler rechtfertigt seine Überlegenheit nur dann, wenn er in die Form des Schönen das Gute einschließt.

Gleich der Mehrzahl der Künstler gefiel sich Chopin nicht in allgemeinen Abstraktionen. Mit der Philosophie des Schönen befaßte er sich nicht, er hatte nicht einmal viel davon reden hören. Wie alle echten und großen Künstler erreichte er das Ziel des Guten, zu dem der Denker nur Schritt für Schritt auf dem rauhen Pfad der Wahrheit emporklimmt, im raschen Flug durch das Strahlenreich des Schönen.

Der ihm völlig neuen Situation, die sich ihm auf Majorca eröffnete, gab Chopin sich mit einer Unkenntnis und mangelnden Voraussicht zukünftigen, schon im Keime vorbereiteten Herzeleids hin, wie wir sie alle mehr oder weniger aus unseren Kinderjahren kennen, wo Mutterliebe uns blind vergötterte und unser Herz mit Glückseligkeit erfüllte, indes sie den Keim zu seinem künftigen Unglück legte. Der Einwirkung unserer Umgebung sind wir alle unterworfen, ohne uns davon Rechenschaft zu geben, und erst in viel späterer Zeit finden wir in unserem Gedächtnis das traute Bild jeder Minute und jedes Gegenstandes wieder. Für einen im höchsten Grade subjektiven Künstler wie Chopin aber kommt der Moment, wo sein Herz ein gebieterisches Bedürfnis fühlt, das Glück, das die Flut des Lebens hinweggespült, wieder zu empfinden, seine Freuden von neuem zu genießen und ihren Zauberrahmen wiederzusehen, indem man sie zwingt, aus dem dunklen Schatten der Vergangenheit, darin ihr farbenreiches Bild versunken, herauszutreten, um sie endlich durch den geheimnisvollen Prozeß, welchen der Magnetismus des Herzens der Elektrizität der Inspiration vermittelt und den die Muse ihren Auserwählten lehrt, der lichten Unsterblichkeit der Kunst zuzuführen.

Da wird jede Auferstehung zur Verklärung. Da kehrt alles, was zweifelhaft, gebrechlich, makelhaft, mehr empfunden als verwirklicht war, was fast auf der Höhe seines Glanzes verdunkelt, auf dem Gipfel seiner Entfaltung verunstaltet ward, in glorreicher, unvergänglicher Schönheit zurück. Nicht mehr an Zeit und Ort seiner einstigen Existenz gebunden, lebt das solchergestalt Verklärte fortan auf immerdar ein übernatürliches, unzerstörbares Leben, das Geschlechter und Zeitalter überdauert und, kraft der ihm eigenen Gabe der Allgegenwart, überall erscheint und in alle Herzen dringt.



Bemerkenswert gewiß erscheint es, daß Chopin die Zeit des höchsten Glückes, die der Aufenthalt auf Majorca in seinem Leben bezeichnet, nie künstlerisch auferweckt und verklärt hat. Er enthielt sich dessen, ohne weiter darüber nachgedacht oder vor dem Tribunal seines Urteils den Grund dafür angeführt, ja ohne sich selbst darnach gefragt und erforscht zu haben. Instinktiv unterließ er es. Der angeborenen Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit seiner Seele, die unwürdige Paradoxen nie zu verführen vermochten, widerstrebte die Verherrlichung eines Etwas, „was hätte sein können, aber nicht war“. Chopin erzählte uns nichts von seinem fremdartigen Glück auf jener Zauberinsel, das er so gern in die Sterne versetzt hätte und das doch so bald sein Ende fand! Doch nein! Einmal, ein einziges Mal während seines Aufenthaltes auf jener seligen Insel versetzte er sich, durch Liebe, Bewunderung und Dankbarkeit hingerissen und überwältigt, mittelst seines Zauberstabes in die reinen Höhen der Kunst — aber es war eine Stunde der Herzensangst und Trübsal! George Sand erzählt davon in ihren Berichten über diese Reise, nicht ohne die Ungeduld zu verraten, die ihr bereits eine allzu ausschließliche Zuneigung erregte, welche es wagte, sich soweit mit ihr zu identifizieren, daß sie bei dem Gedanken, sie zu verlieren, außer sich geriet; während sie selber doch sich das ungeschmälerte Eigentumsrecht über ihre Person vorbehielt und ihr Leben durch die Lust an Abenteuern rücksichtslos in Gefahr brachte. — Chopin konnte sein Zimmer noch nicht verlassen, indes Frau Sand viel in der Umgegend umherstreifte. In seiner Wohnung eingeschlossen, um vor lästigen Besuchen sicher zu sein, blieb er dann einsam zurück. Eines Tages hatte sie ihn verlassen, um in einem unbewohnten Teil der Insel auf Entdeckungen auszugehen. Ein fürchterliches Ungewitter brach los, eins jener südlichen Unwetter, die

alles zerstören und die Grundfesten der Natur zu erschüttern scheinen. Chopin, der seine geliebte Gefährtin inmitten der entfesselten Gießbäche wußte, fühlte eine Unruhe, die sich bis zur heftigsten nervösen Krise steigerte. Als jedoch die Elektrizität, welche die Luft überfüllte, sich verzog, ging die Krisis vorüber, und er erholte sich noch vor Wiederkehr der unerschrockenen Spaziergängerin. Da er nichts besseres zu tun wußte, setzte er sich wieder ans Klavier und improvisierte das wundervolle Präludium in Des-Dur.[1]) Bei Rückkehr der geliebten Frau fiel er in Ohnmacht. Sie war mehr gereizt als gerührt durch diesen Beweis einer Anhänglichkeit, welche die Freiheit ihres Handelns, ihr zügelloses Verlangen nach neuen, gleichviel wo oder wie gefundenen Eindrücken einschränken, ihr Leben binden, ihre Bewegungen durch die Rechte der Liebe fesseln zu wollen schien.

Tags darauf spielte ihr Chopin sein Des-Dur-Präludium vor. Sie aber begriff nichts von der darin geschilderten Herzensangst. Er spielte es seitdem oftmals in ihrer Gegenwart; doch sie verstand nicht welch' eine Welt von Liebe sich in diesen Tönen kundgab. Alles Unvereinbare, Entgegengesetzte zweier Naturen, die sich nur durch eine plötzliche Anziehungskraft vereinigt zu haben schienen, um sich nach langen Anstrengungen mit der ganzen Gewalt heftigen Schmerzes und Überdrusses abzustoßen, spricht sich in diesem Ereignis aus. Ihm brach der Gedanke, daß er sie, die ihn dem Leben zurückgegeben, verlieren könne, das Herz. Sie sah in einer abenteuerlichen Fahrt, deren Gefahr nicht den Reiz der Neuheit aufwog, nur einen unterhaltenden Zeitvertreib. Was Wunder, wenn diese Episode die einzige aus Chopins französischer Periode blieb, deren Eindruck sich in seinen Werken wiederfindet? Hinfort teilte er sein Dasein in zwei Hälften. Noch lange Zeit litt er unter der allzu realistischen, wenig zartfühlenden Umgebung, in die sich sein sensitives Naturell verirrt hatte; aber er flüchtete sich aus der Gegen-

1) Statt dieses von Liszt als Regenpräludium bezeichneten Stückes wurde durch seine Mitarbeiterin in der Ausgabe von 1880 versehentlich das Fis-Moll-Präludium genannt. [A. d. Ü.]



wart in das Gebiet der Kunst, zu den Erinnerungen seiner Jugend, zu seinem geliebten Polen, das seine Gesänge allein nun unsterblich machten.

Trotz alledem ist es dem unter seinesgleichen lebenden Menschen nicht gegeben, sich dergestalt von den ihn umgebenden Eindrücken loszureißen und über seine täglichen schmerzvollen Leiden zu erheben, daß er in seinen Werken alles, was er empfindet, vergißt, um nur von dem, was er einst empfunden hat, zu singen. Darum möchten wir annehmen, daß Chopin in seinen letzten Jahren einer Art rastloser Tätigkeit oder vielmehr einer verzehrenden Unruhe anheimfiel, deren er sich selber nicht bewußt war; obgleich ihm nicht verborgen blieb, daß der Genius mehr als eines großen Dichters und Künstlers durch ähnliche Leiden zerstört worden war. Große Seelen leben, um der Qual ihrer irdischen Hölle zu entrinnen, in einer selbstgeschaffenen Welt. Wir sehen es an Milton, Tasso, Camoëns, Michel Angelo u. a. Ist aber ihre Einbildungskraft auch mächtig genug, sie über das Irdische emporzutragen, so vermag sie doch nicht, sie von dem Pfeil zu befreien, der ihre Brust durchbohrt. Weit ihre Flügel ausbreitend, schweben sie empor; aber selbst im Fluge fühlen sie die Schmerzen der vergifteten Wunde, die sie verzehrt. Daher hören wir das Weh verkannter Liebe aus Miltons Paradies, hören wir Liebesklagen aus Sophronias und Olindos Scheiterhaufen, schmerzliche Empörung aus der Florentinischen Nacht heraus.

Nicht mit den Leiden jener andern großen Meister verglich Chopin das seinige. Der außergewöhnliche Glanz des Geistesquells, wo er es geschöpft, ließ ihn glauben, daß es eben mit nichts zu vergleichen sei. Allein mit seinem Leid, hoffte er, es genugsam zu beherrschen, um seinen bleichen Widerschein und Gespensterblick von den luftigen, in Frühlings-Morgenfrische strahlenden Regionen fern zu halten, wo er seiner Muse zu begegnen pflegte. Indessen so fest er entschlossen war, nur das reine Ideal seiner Jugendbegeisterung in der Kunst zu suchen, vermischte er ihm doch unwissentlich Schmerzenslaute, die nichts mit jenem Ideal zu schaffen hatten. Er quälte seine Muse, um komplizierte, raffinierte, unfruchtbare Leiden zum Ausdruck zu bringen, die sich in einer dramatischen, elegisch-tragischen Lyrik selbst

verzehrten, welche außerhalb der Natur des Gegenstandes und seines Gefühlskreises lag.

Wir sagten es bereits: alle die seltsamen Formen, die in seinen letzten Werken so lange Zeit die Verwunderung der Künstler erregten, stimmen mit seinen Inspirationen im allgemeinen nicht überein. Dem Liebesgeflüster, den Heldenklagen, den Jubelhymnen und Triumphgesängen, die der polnische Meister in vergangenen Tagen vernommen hatte, mischen sie die Seufzer eines kranken Herzens, den Aufruhr einer aus dem Gleichgewicht gebrachten Seele, die Eifersuchtsqualen, die ihn in der Gegenwart bedrückten. Dennoch verstand er es so gut, ihnen seine Gesetze vorzuschreiben, sie zu bemeistern und als sieggewohnter Herrscher zu behandeln, daß es ihm, im Gegensatz zu manchem Koryphäen der zeitgenössischen romantischen Literatur, im Gegensatz auch zu dem auf musikalischem Gebiet durch einen großen Künstler gegebenen Beispiel, gelang, die Vorbilder und die geheiligten Formen des Schönen nie zu verletzen, welches auch die Gemütsbewegungen waren, die er in ihnen niederlegte.

Er war fern davon. In dem unbewußten Drange, Eindrücke wiederzugeben, die des Idealisierens unwert waren, und dem Vorsatz, die Muse nie zur Sprache der Leidenschaften des Lebens herabzuwürdigen, mit denen er seinem Herzen Berührung verstattet hatte, erweiterte er die Mittel und Grenzen seiner Kunst derart, daß keine seiner Errungenschaften von einem seiner rechtmäßigen Nachfolger verleugnet und zurückgewiesen werden wird. Denn so unsagbar er auch gelitten, niemals opfert er das Schöne in der Kunst dem Bedürfnis, seinen Schmerz frei ausströmen zu lassen; niemals wird sein Gesang zum Weheschrei; niemals erlaubt er sich, die brutale Wirklichkeit in die Kunst — die ausschließliche Domäne des Ideals — zu übertragen, ohne sie zuvor ihrer Brutalität entkleidet und zu der Höhe emporgehoben zu haben, wo sie sich zur Wahrheit verklärt. Möge er allen, die die Natur mit einer gleich schönen Seele, einem gleich edlen Genius begabte, als Beispiel voranleuchten, wenn sie, wie er, vom Schicksal ausersehen sind, einem Glücke zu begegnen, das ihnen lehrt, das Leben zu verwünschen!



So kurz auch die Lebensfrist schien, die Chopin bei der Schwäche seiner Konstitution gegeben war, sie hätte nicht noch durch seelische Leiden verkürzt zu werden brauchen. Zärtlich und feurig zugleich, voll feinsten, weiblich keuschen Zartgefühls, waren ihm unbesiegbare Abneigungen eigen, die zwar die Leidenschaft ihn überwinden ließ, die aber zurückgedrängt sich rächten, indem sie die zarten Fibern seines Herzens wie glühende Eisendornen zerrissen. Sich Täuschungen und Hoffnungen hingebend, die sich nicht zu verwirklichen vermochten, blieb er beim Erwachen aus trügerischem Traume gebrochen und verblutend zurück.

## VIII.

Seit dem Jahre 1840 schwand Chopins Gesundheit unter beständigen Schwankungen mehr und mehr dahin. Am wohlsten fühlte er sich während der Wochen, die er mehrere Jahre hindurch allsommerlich bei George Sand auf ihrem Landgut Nohant zubrachte, trotz der traurigen Eindrücke, die für ihn auf die ausnehmend glückliche Zeit ihrer spanischen Reise folgten.

Die Berührung der Schriftstellerin mit den Vertretern der Öffentlichkeit, den ausführenden Bühnenkräften, wie mit denen, die sie, ihren Verdiensten oder ihrer Vorliebe zufolge, auszeichnete, das Durcheinander der Einwürfe und Meinungen mit seinen unvermeidlichen Reibungen war freilich seiner Natur innerst zuwider. Lange versuchte er, die Augen davor zu schließen und nichts von alledem zu sehen. Doch kam es am Ende zu Ereignissen, die, da sie sein moralisches und gesellschaftliches Schicklichkeits- und Zartgefühl allzusehr beleidigten, schließlich seine Gegenwart in Nohant unmöglich machten, obwohl es anfangs schien, als ob er dort mehr Erholung als irgendwo genieße. Da er daselbst, sobald er sich von seiner Umgebung zu isolieren vermochte, gern arbeitete, brachte er alljährlich mehrere Kompositionen mit sich heim. Der Winter aber hatte regelmäßig eine Steigerung seiner Leiden zur Folge. Mit immer größerer Anstrengung nur war er imstande sich zu bewegen. Von 1846 zu 1847 ging er fast gar nicht mehr aus, da er keine Treppe



steigen konnte, ohne es mit den ärgsten Beklemmungen zu büßen. Fortan erhielt ihn nur die sorglichste Vorsicht und Pflege noch am Leben.

Gegen das Frühjahr 1847 verschlimmerte sich sein Zustand von Tag zu Tag, und er verfiel in eine Krankheit, von der man kaum glaubte, daß er sie überstehen werde. Noch einmal ward er gerettet; doch lebte er, durch ein ihn vernichtendes Ereignis im Innersten getroffen, nur noch mit dem Tod im Herzen weiter. Nicht lange überlebte er den in diese Zeit fallenden Bruch seiner Beziehungen zu George Sand.

Frau von Staël, die edle, gemüt- und geistvolle Frau, die nur den Fehler hatte, die Grazie ihrer Empfindung häufig durch die Schwerfälligkeit ihres Ausdrucks zu beeinträchtigen, äußerte einmal, als sie über der Lebhaftigkeit ihres Empfindens ihre Genfer Steifheit und Feierlichkeit vergaß: „In der Liebe gibt es nur Anfänge!“ — ein Ausspruch, in dem sich bittere Erfahrung über die Unzulänglichkeit des menschlichen Herzens, den Träumen der Einbildungskraft zu entsprechen, Luft machte.

Zwischen dem polnischen Künstler und der französischen Dichterin hatten sich die „Anfänge“, von denen Frau von Staël sprach, längst erschöpft. Sie hatten sich, bei dem einen, kraft der Achtung für das einst in goldnem Glanze strahlende Ideal, bei der andern, vermöge einer falschen Scham, welche Beständigkeit ohne Treue bewahren zu können meinte, selbst überlebt. Genug, es kam der Moment, wo das unnatürliche Verhältnis, dessen Lebenskraft kein künstliches Mittel mehr aufzufrischen vermochte, dem Künstler die Grenze dessen zu überschreiten schien, was er in Rücksicht auf seine Ehre unbemerkt lassen durfte. Niemand wußte, was den Anlaß oder Vorwand zu dem plötzlichen Bruche gegeben hatte; man sah nur Chopin, nachdem er gegen die Heirat der Tochter des Hauses heftigen Einspruch getan, Nohant ungestüm verlassen, um nie mehr dahin zurückzukehren.

Dessenungeachtet sprach er häufig und beharrlich von Frau Sand, ohne Bitterkeit und ohne Vorwürfe. Er erzählte nicht von ihr, er rief sie gleichsam zurück. Unaufhörlich erwähnte er, was sie tat,

wie sie es tat, was sie gesagt hatte, was sie zu wiederholen pflegte. Die Tränen traten ihm oftmals in die Augen, wenn er ihrer gedachte, die er verlassen mußte und von der er sich doch nicht trennen konnte.

Trotz der Ausflüchte, die seine Freunde anwandten, um den aufregenden Gegenstand seinem Gedächtnis fern zu halten, kam er doch immer wieder darauf zurück, als wolle er sein Leben durch die gleichen Gefühle zerstören, die es einst neu belebt hatten. Mit einer Art bittersüßer Selbstpein gab er sich der Erinnerung an vergangene Zeiten hin, ob sie jetzt auch ihres Glanzes beraubt waren. Es war ihm ein letzter Genuß, seine nahe Auflösung zu fühlen, während er die Vereitelung seiner letzten Hoffnungen betrachtete. Vergebens suchte man seine Gedanken von der geliebten Frau abzulenken. Immer und immer wieder sprach er von ihr; und wenn auch seine Lippen sie nicht nannten, waren seine Träume nicht bei ihr? Es schien, als schlürfe er das Gift mit gierigen Zügen, um es um so kürzer einatmen zu müssen.

Chopin fühlte es und sprach es oftmals aus, daß mit diesem Liebesband zugleich der schwache Faden seines Lebens zerriß. Während seiner Krankheit im Jahre 1847 verzweifelte man mehrere Tage an seinem Wiederaufkommen. Gutmann, einer seiner hervorragendsten Schüler und der vertrauteste Freund seiner letzten Lebensjahre, überschüttete ihn mit Beweisen seiner Anhänglichkeit; seine Fürsorge und Aufmerksamkeit waren unvergleichlich. „Ist Gutmann auch nicht zu ermüdet?“ fragte Chopin mit dem ihm eigenen Zartgefühl die Fürstin Marcelline Czartoryska, die ihn täglich besuchte und mehr als einmal fürchtete, ihn am nächsten Morgen nicht mehr lebend zu finden. Er zog seine Gegenwart jeder anderen vor; aber so sehr ihm davor bangte, ihn zu verlieren, lieber wollte er ihn entbehren, als seine Kräfte mißbrauchen. Äußerst langsam nur schritt Chopins Genesung vor, und nur einem schwachen Hauch glich sein Lebensodem. Bis zur Unkenntlichkeit fast hatte sich sein Aussehen zu jener Zeit verwandelt. Der darauffolgende Sommer brachte ihm die scheinbare Besserung, die die schöne Jahreszeit den Dahinsterbenden häufig gewährt. Um nicht nach Nohant zu gehen oder, dafern er



sich einen anderen Aufenthalt wählte, nicht die greifbare Gewißheit vor Augen zu haben, daß Nohant ihm kraft seines eigenen unerbittlichen Entschlusses verschlossen sei, wollte er Paris nicht verlassen. So beraubte er sich selbst der wohltätigen Wirkung der Landluft.

Der Winter von 1847 zu 1848 war eine fortwährende traurige Wechselfolge von kurzer Besserung und erneuten Rückfällen. Gleichwohl beschloß er, im Frühjahr seinen alten Plan: eine Reise nach London, zur Ausführung zu bringen. Unter den Nebeln des nordischen Klimas hoffte er Befreiung von den ihn ohne Unterlaß umdrängenden Erinnerungen an den sonnigen Süden zu finden. Als die Februar-Revolution ausbrach, war er noch bettlägerig; doch schien er sich gewaltsam für die Tagesereignisse interessieren zu wollen und sprach mehr als gewöhnlich über dieselben. In Wahrheit jedoch behauptete nur die Kunst noch ihre unumschränkte Macht über ihn. In den immer kargeren Augenblicken, wo es ihm noch möglich war, sich mit ihr zu beschäftigen, erfüllte die Musik sein ganzes Wesen so völlig, wie einst, da er noch voll Leben und Hoffnung war. Sein intimster, treuester Gesellschafter blieb Gutmann, dessen sorglicher Pflege er sich bis an sein Ende am liebsten überließ.

Im Monat April hatte sich sein Befinden so weit gebessert, daß er ernstlich den Gedanken faßte, die beabsichtigte Reise zu unternehmen, um das Land kennen zu lernen, das er einstmals zu besuchen gedachte, als noch Jugend und Leben ihm ihr lächelndes Angesicht zeigten. Bevor er Paris verließ, gab er noch ein Konzert bei Pleyel, einem seiner ältesten und liebsten Freunde, der gegenwärtig durch den Eifer, mit dem er die Ausführung eines Grabdenkmals für Chopin betreibt, seinem Gedächtnis eine pietätvolle Huldigung darbringt. In diesem Konzert hörte ihn sein ebenso gewähltes als treu ergebenes Publikum zum letzten Male. Fast ohne das Echo seiner letzten Töne abzuwarten, reiste er darauf schleunigst nach England ab. Es war, als wolle er sich nicht durch den Gedanken an ein letztes Lebewohl weich machen lassen oder dem, was er verließ, durch unnütze Schmerzen nur noch fester verbinden.

In London hatten sich seine Werke bereits einen verständnisvollen Kreis gewonnen. Sie waren dort allgemein bekannt und be-

wundert[1]). Er verließ Frankreich in einer Geistesverfassung, die man in England als low spirits bezeichnet. Das zeitweise Interesse an den politischen Umwandlungen, das er sich abgezwungen hatte,

1) Seit mehreren Jahren schon waren Chopins Kompositionen in England sehr verbreitet und beliebt. Die besten Virtuosen brachten sie häufig zur Aufführung. In einer zu dieser Zeit unter dem Titel: »An Essay on the works of F. Chopin« bei Wessel und Stappleton in London erschienenen Broschüre finden wir einige treffende Urteile. Das Motto der kleinen Schrift ist sinnreich gewählt; denn auf niemand besser als auf Chopin lassen sich Shelleys Verse aus Peter Bell III. anwenden:

He was a mighty poet and
A subtle-souled psychologist.
[Er war ein großer Dichter
Und feiner Seelenkenner.]

Mit Begeisterung spricht der Verfasser der Broschüre von diesem „durch keine Konventionalitäten gehemmten, durch keine Pedanterie gefesselten, originellen Genius"; von den „Ergüssen einer der Welt abgekehrten, schwermutsvollen Seele, von den musikalischen Tränenfluten und Sonnenstrahlen, der unvergleichlichen Verkörperung flüchtiger Gedanken, der minutiösen Zartheit", die den kleinsten Skizzen Chopins so großen Wert geben. „Eins", sagt er, „ist gewiß. Um Chopins ‚Präludien' und ‚Etüden' mit der erforderlichen Empfindung und in der richtigen technischen Ausführung wiederzugeben, ist ein vollendeter Pianist von nöten. Um sie aber völlig zu verstehen und ihren zahllosen, überaus beredten Ausdrucksfeinheiten Leben und Sprache zu verleihen, bedarf es eines Pianisten, der in nicht geringerem Maße zugleich Dichter, Denker und Musiker ist. Gemeinplätze sind in den Werken Chopins instinktiv vermieden. Vergebens würde man ein langweiliges Thema oder eine verbrauchte Sequenz, eine veraltete Kadenz oder Fortschreitung, eine gewöhnliche Melodiephrase oder Passage, eine magere Harmonie oder eine kontrapunktische Ungeschicklichkeit in der Reihe derselben suchen, deren charakteristische Kennzeichen eine ebenso ungewöhnliche als edle Empfindung, eine so originelle wie glückliche Behandlung und eine in ihrer Neuheit und Frische zugleich kraftvolle und wirksame Melodik und Harmonik sind. Wir sehen uns in Chopins Werken ein Zauberreich erschlossen, das bisher noch keines Menschen Fuß, außer dem großen Komponisten selber, betreten. Gläubige Hingebung, der ernste Wille, sie zu verstehen und zu würdigen, sind unbedingt erforderlich, um dieser Musik Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. . . . Seinen Polonaisen und Mazurken gab Chopin die charakteristischen Züge, welche die Nationalmusik seines Vaterlandes von der aller andern Länder merklich unterscheidet: jene seltsame Idiosynkrasie, jene phantastische Wildheit, jene anziehende Mischung von Schmerz und Lust, die der Musik der nordischen Volksstämme, deren Sprache sich in Konsonantenverbindungen gefällt, ihr Gepräge geben."



war gänzlich geschwunden. Er war schweigsamer denn jemals geworden; entschlüpften ihm aber ein paar Worte, so war es ein Ausruf der Klage. Bei seiner Abreise nahm seine Liebe für die wenigen Freunde, mit denen er noch verkehrte, den rührenden Ausdruck an, der sich mit dem Vorgefühl des letzten Abschiedes verbindet. Allem übrigen gegenüber zeigte er sich immer gleichgültiger.

In London angekommen, wurde er mit einer Begeisterung empfangen, die ihn elektrisierte und eine Zeitlang über seine Schwermut Herr werden ließ. Man begann fast zu hoffen, seine Mutlosigkeit könne sich heben. Er selbst glaubte vielleicht oder stellte sich doch, als ob er es glaube, daß er sie zu überwinden vermöge, wenn er alles, was hinter ihm lag, selbst seine alten Gewohnheiten, vergäße und die ärztlichen Vorschriften und Vorsichtsmaßregeln, die ihn an seinen krankhaften Zustand erinnerten, vernachlässige. Zweimal spielte er öffentlich und mehrmals in Privat-Soiréen. Bei der Herzogin von Sutherland ward er der Königin vorgestellt, und um so eifriger begehrte man fortan in den erlesensten Kreisen den Vorzug seiner Gegenwart. Er ging viel in Gesellschaft, begab sich spät zur Ruhe und setzte sich ohne Rücksicht auf seine Gesundheit allen Anstrengungen aus. Suchte er auf diese Weise unbemerkt sein Ende herbeizuführen? Wollte er sterben, ohne durch seinen Tod ein anderes Herz mit Vorwürfen zu erfüllen?

Auch nach Edinburg reiste er noch, dessen Klima sich ihm als besonders nachteilig erwies. Bei der Rückkehr von Schottland fühlte er sich sehr geschwächt. Die Ärzte rieten ihm, England so bald als möglich zu verlassen; doch verzögerte er seine Abreise noch längere Zeit. Er spielte noch in einem zum Besten der Polen veranstalteten Konzert, und dies war das letzte Liebeszeichen, das er seinem Vaterland sandte. Mit Ehren- und Beifallsbezeigungen umringten ihn seine Landsleute. Er sagte ihnen allen Lebewohl; aber sie glaubten noch nicht, daß es ein ewiges sein sollte.

Welche Gedanken ihn wohl geleiten mochten, als er wieder übers Meer dahin, nach Paris zurückfuhr, das jetzt so wenig mehr dem Paris glich, das er vor siebzehn Jahren gefunden hatte, ohne es zu suchen? . . .

Bei der Rückkehr harrte seiner eine traurige Überraschung. Dr. Molin, dessen geschickter Behandlung er nicht nur seine Rettung im Winter 1847, sondern die Erhaltung seines Lebens seit einer Reihe von Jahren allein zu danken glaubte, starb plötzlich. Tief schmerzlich ward Chopin von diesem Verlust berührt, und eine Entmutigung überkam ihn schließlich, die bei dem Einfluß, den die Gemütsstimmung auf das Fortschreiten dieser Krankheit übt, um so gefährlicher wirkte. Er behauptete, daß er zu keinem anderen Arzt wieder Vertrauen fassen und keiner ihm Molin ersetzen könne. Fortwährend wechselte er von nun an seine Ärzte, mit jedem unzufrieden und auf keines Wissenschaft mehr bauend. Ein Zustand vollkommener Erschlaffung bemächtigte sich seiner. Es war, als sähe er nun sein Ziel erreicht; als habe er auch die letzten Lebenskräfte erschöpft, da kein Band, das stärker als das Leben war, keine Liebe, die den Tod besiegte, gegen diese bittere Apathie mehr ankämpfte.

Seit dem Winter 1848 war Chopin nicht mehr fähig anhaltend zu arbeiten. Er legte wohl von Zeit zu Zeit an einige Skizzen die nachbessernde Hand, doch gelang es ihm nicht, seine Gedanken zu sammeln. Damit sie nicht in verstümmelter oder unfertiger Gestalt als seiner unwürdige nachgelassene Werke an die Öffentlichkeit gelangten, ließ die Sorge um seinen Ruhm ihn das Verbrennungsurteil über sie sprechen. Nur ein letztes Nocturne und ein ganz kurzer Walzer wurden als vollendete Manuskripte von ihm hinterlassen.

In letzter Zeit beschäftigte ihn der Plan, eine Klavierschule zu schreiben, in der er seine Gedanken über die Theorie und Technik seiner Kunst, das Ergebnis seiner langjährigen Arbeiten, seiner glücklichen Neuerungen und Erfahrungen niederzulegen gedachte. Die Aufgabe war ernst und erforderte doppelte Anstrengung, selbst für einen so emsigen Arbeiter als Chopin. Wollte er, als er sich diesem trockneren Gebiet zuwandte, vielleicht selbst den Aufregungen der Kunst entfliehen, die so mannigfaltig sind wie die Gefühle und Dramen des Herzens, die sich in ihnen spiegeln? Nur noch eine gleichförmige, ihn abziehende Beschäftigung suchte er und verlangte von ihr nichts weiter, als was Manfred von den Kräften der Magie vergebens begehrte: „Vergessen!“ — jenes Vergessen, das weder Zerstreuung noch Betäubung zu gewähren vermögen, welche vielmehr, was sie dem Schmerz an Zeit rauben, arglistig durch Intensität zu ersetzen scheinen. In der täglichen Arbeit, die „der Seele Sturm beschwört“, indem sie das Gedächtnis zwar nicht vernichtet, aber doch einschläfert, wollte er Vergessenheit suchen. Suchte doch auch Schiller, der wie Chopin trostloser Schwermut und einem vorzeitigen Tod zur Beute ward, Beruhigung in der Arbeit, die er, als letzte Zuflucht in der Bitternis des Lebens, am Ende seiner Dichtung „Die Ideale“ anruft:



„Beschäftigung, die nie ermattet,
Die langsam schafft, doch nie zerstört,
Die zu dem Bau der Ewigkeiten
Zwar Sandkorn nur für Sandkorn reicht,
Doch von der großen Schuld der Zeiten
Minuten, Tage, Jahre streicht.“

Zur Ausführung seines Planes reichten gleichwohl Chopins Kräfte nicht mehr aus: die Beschäftigung war ihm zu abstrakt, zu ermüdend. Er gestaltete im Geiste die Hauptzüge des Ganzen, sprach auch zu wiederholten Malen davon; doch die Verwirklichung seines Gedankens wurde ihm unmöglich. Wenige Seiten nur wurden niedergeschrieben, um das Vernichtungsschicksal der übrigen Skizzen zu teilen.

Endlich verschlimmerte sich das Übel so sichtlich, daß seinen Freunden alle Hoffnung zu schwinden begann. Er vermochte das Bett nicht mehr zu verlassen und sprach fast gar nicht mehr. Seine Schwester, die auf Kunde dessen von Warschau herbeigeeilt war, wich nicht mehr von seinem Krankenlager. Er gewahrte die Angst, die schmerzlichen Befürchtungen um ihn her, ohne den Eindruck, den sie ihm selbst erregten, zu verraten. Mit männlicher Ruhe und Ergebung unterhielt er sich von seinem Ende, indes er vor allen und vielleicht vor sich selber zu verbergen trachtete, daß er dasselbe selbst herbeigeführt oder doch beschleunigt hatte. Auch traf er noch immer Veranstaltungen für die Zukunft. Wie er von je gern öfters die Wohnung wechselte, so wählte er auch jetzt wieder eine andere, um, wie er sagte, den Unbequemlichkeiten der gegenwärtigen zu ent-

gehen. Er ordnete ihre neue Möblierung an und beschäftigte sich auf das eingehendste mit der betreffenden Einrichtung. Obwohl er schwer krank war und sich sicherlich keiner Täuschung über seinen Zustand hingab, bestand er doch darauf, die getroffenen Veranstaltungen nicht abzubestellen. In der Tat begann man bereits mehrere Gegenstände zu räumen, ja es fügte sich, daß man selbst an seinem Todestage verschiedene Möbel nach den Zimmern schaffte, die er nicht mehr beziehen sollte.

Fürchtete er, daß der Tod sein Versprechen nicht halten, daß, nachdem ihn seine Hand berührt hatte, er ihn noch einmal auf der Erde zurücklassen und das Leben ihm noch grausamer erscheinen würde, wenn er es wieder aufnehmen müsse, nun alle ihn demselben verknüpfenden Fäden zerrissen waren? Empfand er jene doppelte Einwirkung, welche manche höhergeartete Naturen am Vorabend von Ereignissen fühlten, die über ihr Los entschieden: jenen Widerspruch zwischen dem Herzen, das das Geheimnis der Zukunft ahnt, und dem Verstand, der es nicht vorauszusehen wagt, so daß Worte und Handlungen einander Lügen zu strafen scheinen, während sie doch der gleichen Überzeugung entspringen? Wir glauben vielmehr, daß, nachdem er sich von dem unwiderstehlichen Wunsch, dies Leben zu verlassen, überwältigen ließ, nachdem er in England alles getan hatte, um seine letzten Tage abzukürzen, er nun alles fernhalten wollte, was diese seine Schwäche verraten konnte, die seine eigene Lebensanschauung an jedem andern als romantisch, theatralisch, lächerlich verurteilt haben würde. Er wäre errötet, wie einer der ihm verhaßten Melodramenhelden, wie ein Bocage auf der Bühne[1]) oder eine der ihm so verächtlichen Romanfiguren zu handeln. Konnte er nun trotz alledem der verführerischen Lockung des Todes, dem letzten Rausch der durch den bittern Trank der Verzweiflung Vergifteten nicht widerstehen, so suchte er doch sorgsam eine Schwäche zu verhehlen, die allen gemeinsam ist, denen Frauenhand eine Wunde schlug, von der man nur sterbend genest.

1) Bocage, einer der hervorragendsten Schauspieler aus der Zeit von Mme Dorval, war einer der berühmtesten Repräsentanten der ausschweifenden Romantik und als solcher eine Zeitlang in Nohant sehr gern gesehen.



In Abwesenheit eines polnischen Geistlichen, der früher Chopins Beichtvater gewesen, sprach Abbé Alexander Jelowicki, einer der angesehensten Emigranten, auf die Nachricht seiner schweren Erkrankung bei ihm vor, obgleich ihre Beziehungen sich während der letzten Jahre gelockert hatten. Durch die Umgebung des Kranken dreimal zurückgewiesen, kannte er denselben doch zu gut, um sich abschrecken zu lassen und nicht sicher zu sein, daß er ihn, sobald er von seiner Nähe wisse, vorlassen werde. Er wurde in der Tat, nachdem er Mittel und Wege gefunden, ihn von seiner Gegenwart zu unterrichten, unverzüglich angenommen. Zuerst war im Empfang des armen sterbenden, des Lebensodems wie des Lebensmutes beraubten Freundes eine gewisse Kühle, oder vielmehr eine aus innerer Erregung hervorgehende Verlegenheit bemerkbar, wie man sie immer empfindet, wenn man, sich ehedem zu Gott bekennend, sich ihm entfremdete und nun mit einem seiner Diener in Berührung kommt, dessen Anblick schon uns an seine väterliche Liebe und an unser undankbares Vergessen mahnt.

Tags darauf kam Abbé Jelowicki wieder und so alle Tage zur selben Stunde; er tat, als sei nie irgend welche Unterbrechung in ihren Beziehungen eingetreten. In polnischer Sprache unterhielt er sich mit ihm, als hätten sie sich tags zuvor gesehen, als wäre nichts in der Zwischenzeit vorgefallen, als lebten sie in Warschau statt in Paris. Er erzählte ihm von all den kleinen Begebenheiten im Kreise der emigrierten Geistlichen, von den neuen Religionsverfolgungen in Polen, von den ihrem Kultus entzogenen Kirchen. Es läßt sich denken, wie sehr sich diese Erzählungen ausdehnen ließen.

Täglich wurden die Besuche des Pater Jelowicki dem armen an das Lager gebannten Kranken interessanter. Sie versetzten ihn auf die natürlichste Weise, ohne Anstrengung und Erschütterung in seine heimatliche Atmosphäre. Sie verknüpften ihm Gegenwart und Vergangenheit und führten ihn gewissermaßen in sein Vaterland, sein geliebtes Polen, zurück, das er trauriger denn jemals wiedersah. Eines Tages teilte Chopin seinem Freunde ohne Umschweif mit, daß er seit langer Zeit nicht gebeichtet habe und es zu tun wünsche. Es geschah auch sofort, da Beichtiger und Beichtkind, ohne sich darüber

zu äußern, schon längst auf diesen großen und feierlichen Augenblick vorbereitet waren.

Kaum hatte der Priester das letzte Wort der Absolution gesprochen, als Chopin, wie befreit, tief aufseufzend und zugleich lächelnd, ihn nach polnischer Art mit beiden Armen umschlang und ausrief: „Dank, Dank, mein Lieber! Dank Ihnen werde ich nicht wie ein Schwein sterben (iak swinia)!“ Wir erfuhren die genaueren Umstände durch den Abbé Jelowicki selbst, der sie später auch in einem seiner »Lettres spirituelles« veröffentlichte. Er sagte uns, wie tief ihn der Gebrauch dieses gemein energischen Ausdrucks im Munde eines Mannes erschüttert habe, der durch die Gewähltheit und Eleganz seiner Redeweise bekannt war. Mit diesem auf seinen Lippen so seltsam klingenden Wort schien er seine Seele von dem ganzen, unermeßlichen Ekel zu entlasten, der sie erfüllte.

Von Woche zu Woche, von Tag zu Tag lagerten sich die Schatten des Todes dichter über ihm. Die Krankheit näherte sich ihrem Ende. Immer heftiger wurden die Leiden, immer häufiger die Krisen, die einen letzten Kampf in nahe Aussicht stellten. Sobald sie ihm Ruhe ließen, fand Chopin seine Geistesgegenwart und Willenskraft wieder. Die Klarheit des Bewußtseins und der Gedanken verließ ihn nicht bis zuletzt. Die Wünsche, die er in schmerzensfreieren Augenblicken aussprach, bezeugen den ruhigen Ernst, mit dem er dem Tod ins Angesicht schaute. Zur Seite Bellinis, mit dem er, während dessen Pariser Aufenthaltes, in intimem Verkehr gestanden, begehrte er zur Ruhe bestattet zu werden. Bellinis Grab ist auf dem Friedhof Père-Lachaise neben dem Cherubinis gelegen; der Wunsch aber, diesen letzteren, von früh an von ihm bewunderten großen Meister kennen zu lernen, war einer der Beweggründe, die Chopin, als er 1831 Wien verließ, um sich nach London zu begeben, bestimmten, über Paris zu reisen, wo ihn sein Schicksal, ohne daß er es ahnte, festhielt. Nun ruht er zwischen Bellini[1])

1) Bellinis Asche wurde 1876 nach seinem Geburtsort Catania überführt und im Dom daselbst beigesetzt. Chopins Herz wurde am 6. März 1880 dem ihm in der Heiligengeist-Kirche zu Warschau errichteten, kurz zuvor, an seinem Geburtstag, dem 22. Februar eingeweihten Denkmal eingefügt. [A. d. Ü.]



und Cherubini, jenen beiden so verschieden gearteten Tongenien, denen Chopin sich doch gleicherweise näherte, indem er die Gelehrsamkeit des einen nicht minder schätzte, als er sich dem natürlich fortreißenden Zug und Feuer des andern zuneigte. Ihn verlangte, das poetisch Duftige des eignen spontanen Empfindens in großer erhabener Weise den Verdiensten der vollendeten Meister: dem melodischen Gefühl des Autors der „Norma“, wie der harmonischen Bedeutung des gelehrten Greises, der „Medea“ schuf, zu vereinen.

Mit der ihm bis zuletzt eigenen Zurückhaltung wünschte er keinen seiner Freunde zum letzten Male zu sehen; aber er bezeigte denen, die ihn besuchten, seine Dankbarkeit in der ergreifendsten Weise. Die ersten Tage des Oktober ließen keine Hoffnung übrig. Der verhängnisvolle Augenblick nahte; der nächste Tag, die nächste Stunde schon konnte ihn bringen. Chopins Schwester und Gutmann standen dem Kranken beharrlich bei und wichen keinen Moment mehr von seiner Seite. Die Gräfin Delphine Potocka, die von Paris abwesend war, kehrte auf die Nachricht von der drohenden Gefahr sofort zurück. Wer an das Sterbebett trat, konnte sich von dem Anblick dieser schönen, in der Weihe des Augenblicks doppelt großen Seele nicht trennen.

Welche heftige oder frivole Leidenschaften auch das Menschenherz erregen, welche Stärke oder Gleichgültigkeit es auch angesichts plötzlicher Zufälle, die als die ergreifendsten erscheinen müßten, entfalte, im Anblick eines langsam herannahenden Todes liegt eine imposante Majestät, die selbst die zu solch heiliger Andacht am wenigsten gestimmten Gemüter rührt und erhebt. Der allmähliche Heimgang eines der Unsrigen in das unbekannte Jenseits, der geheimnisvolle Ernst seiner Ahnungen und Offenbarungen, seiner Rückschau auf sein Denken und Tun auf der schmalen Schwelle, die Vergangenheit und Zukunft, Zeit und Ewigkeit trennt, bewegt uns tiefer als irgend etwas auf dieser Welt. Die Katastrophen, die Abgründe, welche die Erde unter unsern Füßen öffnet, die Feuersbrünste, die ganze Städte mit ihrem Flammenband umschlingen, die elementaren Gewalten, denen das dem Sturm zum Spielzeug dienende zerbrechliche Schiff unterliegt, das Blut, das Armeen auf dem

dampfenden Schlachtfeld vergießen, das schreckliche Beinhaus selbst, in das eine ansteckende Krankheit die Wohnungen der Menschen verwandelt: alles das entfernt uns weniger von allen den unwürdigen irdischen Banden, „die vergehen, schwinden und brechen“ [1]), als der Anblick einer klar bewußten Seele, die schweigend die vielgestaltigen Bilder der Zeit und die stumme Pforte der Ewigkeit überschaut. Der Mut, die Ergebung und Erhebung, die sie mit der unserem Wesen so widerstrebenden unvermeidlichen Auflösung vertraut machen, üben auf die Umstehenden eine tiefere Wirkung als das plötzlichste, gewaltsamste Ende, dem dieser Ausdruck des Schmerzes und der stillen Sammlung fehlt.

In dem Salon neben Chopins Schlafgemach waren fortwährend mehrere seiner Freunde versammelt; sie kamen abwechselnd, um, nachdem seine Sprache schon fast erloschen, einen Blick, einen stummen Gruß noch von ihm zu empfangen. Die unermüdlichste unter ihnen war die Fürstin Marcelline Czartoryska, die, als die Lieblingsschülerin des Tondichters und Vertraute seiner Kunstgeheimnisse, täglich einige Stunden bei dem Sterbenden zubrachte. In seiner letzten Stunde verließ sie ihn erst, nachdem sie lange an der Seite dessen gebetet hatte, der nun aus dieser Welt der Täuschungen und Schmerzen in eine Welt des Lichtes und der Seligkeit entfloh.

15. X Sonntag, den 15. Oktober hatte er schmerzvollere und andauerndere Zufälle denn je zuvor zu erdulden. Er ertrug sie mit Geduld und großer Seelenstärke. Die anwesende Gräfin Delphine Potocka war tief ergriffen, ihre Tränen strömten. Er sah sie am Fuß seines Lagers stehen. Groß, schlank, weiß gekleidet, den schönsten Engelsgestalten gleichend, die je ein frommer Maler ersann, durfte er sie wohl für eine himmlische Erscheinung halten. Als ihm die Schmerzen einen Augenblick der Ruhe gönnten, bat er sie zu singen. Man glaubte anfangs, er phantasiere; aber er wiederholte seine Bitte dringlicher. Wer hätte gewagt, sich ihm zu widersetzen? Das im Salon stehende Klavier wurde an die Tür seines Schlafzimmers gerollt, und die Gräfin sang mit schluchzender Stimme. Tränen

1) »Qui passent, qui lassent, qui cassent.«



überfluteten ihre Wangen, und niemals sicherlich hörte man diese vielbewunderte Stimme voll pathetischeren Ausdruckes singen.

Chopin schien weniger zu leiden, während er ihr lauschte. Sie sang die berühmte Hymne an die Jungfrau, die Stradella das Leben gerettet haben soll. „Wie schön das ist! Mein Gott, wie schön das ist!“ sagte er. „Noch einmal . . . noch einmal!“ Obwohl von Rührung überwältigt, hatte die Gräfin dennoch die Kraft, dem letzten Wunsch ihres Freundes zu willfahren. Sie setzte sich noch einmal an das Klavier und sang einen Psalm von Marcello. Chopin befand sich indessen schlechter. Alle wurden von Schreck ergriffen und warfen sich, einer unwillkürlichen Regung folgend, auf die Knie. Niemand wagte zu sprechen; man vernahm nur die Stimme der Gräfin, die wie eine himmlische Melodie über dem Seufzen und Schluchzen schwebte, das ihre düstere Begleitung bildete. Und die Nacht brach herein, und ein Halbdunkel breitete seine geheimnisvollen Schatten über dieses traurige Bild. Chopins Schwester kniete, in Gebet und Tränen versunken, an seinem Bett; sie verließ diese Stellung kaum mehr, so lange ihr geliebter Bruder lebte . . .

Während der Nacht verschlimmerte sich der Zustand des Kranken; 16. X am Montag früh aber befand er sich etwas besser. Als ob er im voraus den günstigsten Augenblick erkannt hätte, verlangte er ungesäumt nach Empfang der Sterbesakramente. In Abwesenheit des priesterlichen Freundes, der ihm seit ihrer gemeinsamen Verbannung verbunden war, wurde natürlich Abbé Jelowicki gerufen. Mit tiefer Andacht empfing er das heilige Abendmahl und die letzte Ölung in Gegenwart aller seiner Freunde. Dann winkte er einen nach dem andern derselben an sein Bett, um einem jeden ein letztes Lebewohl zu sagen und Gottes Segen auf seine Wünsche und Hoffnungen herabzuflehen. Alle senkten die Knie und neigten das Haupt mit tränenfeuchtem Auge, die Herzen schmerzgepreßt und doch erhoben.

Immer peinvoller traten die Beklemmungen auf und währten den ganzen Tag über. In der Nacht vom Montag zum Dienstag sprach er kein Wort mehr, auch schien er die ihn umgebenden Personen nicht mehr zu erkennen. Erst gegen elf Uhr abends fühlte er zum letzten Mal ein wenig Erleichterung. Abbé Jelowicki hatte ihn

nicht verlassen. Kaum war Chopin der Sprache wieder mächtig, so wünschte er mit ihm die Litaneien und Sterbegebete herzusagen. Er tat dies in lateinischer Sprache, mit vollkommen vernehmlicher Stimme. Dann ließ er sein Haupt auf der Schulter Gutmanns ruhen, der ihm im ganzen Verlauf der Krankheit seine Tage und Nächte gewidmet hatte.

Eine krampfhafte Schlafsucht währte bis zum 17. Oktober. Gegen zwei Uhr begann der Todeskampf; kalter Schweiß entströmte seiner Stirn. Nach kurzem Schlummer fragte er mit kaum hörbarer Stimme: „Wer ist bei mir?“ Darauf neigte er sein Haupt, um Gutmanns Hand, die es gestützt hatte, zu küssen, und hauchte mit diesem letzten Beweis von Freundschaft und Dankbarkeit seine Seele aus. Wie sein Leben Liebe gewesen, so war es auch sein Sterben!

Als die Türen des Salons geöffnet wurden, drängten sich alle um die entseelte Hülle, und lange Zeit flossen die Tränen, die man über ihn weinte.

Da seine Liebe zu den Blumen allgemein bekannt war, wurden dieselben am andern Tag in solcher Fülle herbeigebracht, daß das Bett, auf dem er lag, und das ganze Zimmer unter der bunten Blütenpracht verschwanden. In einem Garten schien er zu ruhen. Sein Antlitz hatte eine ungewohnte Jugend, Reinheit, Ruhe zurückgewonnen; seine durch langes Leiden entstellte jugendliche Schönheit trat wieder hervor. Der Bildhauer Clésinger hielt diese Züge, denen der Tod ihre ursprüngliche Anmut wiedergegeben, in einer Skizze fest, die später modelliert und für Chopins Grab in Marmor ausgeführt wurde.

In seiner hohen Verehrung für Mozarts Genius hatte der Verblichene die Aufführung seines Requiems bei seiner Bestattung erbeten. Sein Wunsch ward erfüllt. Die Leichenfeier fand in der Kirche la Madeleine am 30. Oktober 1849 statt, da sie, um eine des Meisters wie des Jüngers würdige Aufführung des großen Werkes zu veranstalten, bis zu diesem Tag verschoben worden war. Die ersten Pariser Künstler verlangten an derselben teilzunehmen. Mit dem Trauermarsch des Verklärten, der von Reber zu diesem Zweck instrumentiert worden war, ward die Feier eröffnet. So geleitete die Erinnerung an das Vaterland, die er demselben eingehaucht hatte, den edlen polnischen Sänger zu seiner letzten Ruhe. Zum Offertorium trug Lefebure-Wély Chopins bewundernswürdige Präludien in H- und E-Moll auf der Orgel vor. Die Solopartien im Requiem hatten sich die Damen Viardot und Castellan erbeten; Lablache, der im Jahre 1827 bei Beethovens Beerdigung das Tuba mirum desselben Werkes gesungen hatte, sang es auch diesmal wieder. Meyerbeer, der damals die Paukenpartie spielte, führte jetzt mit dem Fürsten Adam Czartoryski den Trauerzug. Die Zipfel des Bahrtuches trugen Fürst Alexander Czartoryski, der Maler Delacroix und die Musiker Franchomme und Gutmann.



So unzulänglich die vorliegenden Blätter auch erscheinen mögen, um unseren Wünschen entsprechend von Chopin zu reden, wir hoffen doch, daß der Reiz, den sein Name mit Recht ausübt, das ihnen Mangelnde ersetzen wird. Nur die Aufrichtigkeit des Schmerzes, der Hochachtung und Begeisterung, die wir für ihn empfinden, kann diesen dem Andenken seiner Werke und allem, was ihm teuer war, gewidmeten Zeilen eine überzeugende und sympathische Wirkung verleihen. Sollen wir nun, zur Einkehr in uns selber gedrängt, zu der jeder Todesfall uns veranlaßt, welcher uns eines Genossen unserer Jugend beraubt und die ersten vom vertrauenden Herzen geschlossenen, aber diese Jugend überlebenden Bande zerreißt, noch einige Worte hinzufügen, so möchten wir dessen gedenken, daß wir im Laufe ein und desselben Jahres die beiden liebsten Freunde verloren, denen wir während unserer künstlerischen Wanderjahre begegneten.

Der eine fiel als Opfer des Bürgerkriegs! Als tapferer, aber unglücklicher Held erlag er einem grauenvollen Tod, dessen entsetzliche Qualen gleichwohl seinen heißen Mut, seine unerschrockene Kaltblütigkeit und ritterliche Kühnheit keinen Augenblick zu beugen vermochten. Als jugendlicher Fürst voll überschäumenden Lebens, von seltenem Verstand und außerordentlicher Tätigkeit, mit hervorragenden Gaben ausgestattet, hatte er durch seine unermüdliche Energie bereits alle Hindernisse besiegt, um sich einen Wirkungskreis zu schaffen, wo seine Fähigkeiten sich im Wortgefecht und Staatsgeschäft mit gleichem Erfolg entfalten konnten, wie er seinen glänzenden Waffentaten schon zuteil geworden war. — Der andere verzehrte



sich langsam in seinen eigenen Flammengluten. Sein außerhalb der öffentlichen Ereignisse stehendes Leben war gleichsam ein körperloses Etwas, das sich uns nur durch die Spuren seiner uns hinterlassenen Tondichtungen offenbart. In fremdem Lande beschloß er seine Tage: ein Dichter mit schmerzenreicher, tief in sich verschlossener Seele.

Mit dem Tod des Fürsten Felix Lichnowsky ging uns das unmittelbare Interesse an der Bewegung der Parteien verloren, zu denen er in Beziehung stand. Chopins Tod hingegen beraubte uns eines verständnisvollen Freundes und Kunstgenossen. Die warme Sympathie für unsere Empfindung und Kunstanschauung, von der uns der überaus exklusive Künstler so viel unverkennbare Beweise gab, würde, wie sie unsere ersten Bestrebungen und Versuche ermutigte und kräftigte, uns auch in Zukunft manche herbe und ermüdende Erfahrung versüßt haben.

Da es uns beschieden ward, jene Freunde zu überleben, drängte es uns wenigstens, Zeugnis abzulegen von dem Schmerz, der uns erfüllt, und dies Zeugnis als gebührende Huldigung am Grabe des edlen Meisters niederzulegen, der unter uns lebte und dahin ging. Heutigen Tages, wo die Musik zu solch allgemeiner und großartiger Entwickelung gelangt, scheint er uns in mancher Beziehung jenen Malern des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts vergleichbar, die die Erzeugnisse ihres Genies auf den Raum eines Pergamentrandes beschränkten, aber in ihren Miniaturen Züge einer so glücklichen Eingebung entfalteten, daß sie, die byzantinische Steifheit zuerst durchbrechend, die Vorbilder hinterließen, die ein Francia, Perugino, Raphael später auf ihre Staffelei- und Wandgemälde übertrugen.

---

Es gab Völker, bei denen man, großen Männern und Taten zum Gedächtnis, Pyramiden aus Steinen errichtete, zu denen jeder Vorübergehende den seinen beitrug, so daß dieselben unmerkbar, als das namenlose und gemeinsame Werk aller, zu unerwarteter Höhe anwuchsen. Auch in unsern Tagen noch werden mittelst eines ähnlichen Verfahrens Denkmäler geschaffen; nur daß man sich, statt an Erbauung eines unförmigen Steinhaufens, vielmehr an Ausführung

eines Kunstwerks beteiligt, das nicht allein das stumme Andenken, welches man ehren wollte, verewigen, sondern zugleich, mit Hilfe der Poesie des Meißels, die Empfindungen der Zeitgenossen in zukünftigen Geschlechtern wach erhalten soll. Die Subskriptionen, welche eröffnet werden, um Menschen, die ihrem Land und ihrer Zeit zum Ruhm gelebt, Statuen oder reiche Grabmäler zu widmen, erzielen ein solches Resultat.

Alsbald nach Chopins Hingang faßte Camillo Pleyel einen derartigen Plan und veranstaltete, um ihm auf dem **Père-Lachaise** ein Marmor-Monument von Clésinger ausführen zu lassen, eine Subskription, die, der Erwartung gemäß, binnen kurzem eine ansehnliche Summe ergab.

Wir unsrerseits aber gedachten unsrer langjährigen Freundschaft für Chopin und der außerordentlichen Bewunderung, die wir ihm seit seinem Erscheinen in der musikalischen Welt entgegengebracht; wir gedachten dessen, daß wir, Künstler wie er, ein häufiger, von ihm geliebter und bevorzugter Interpret seiner Schöpfungen waren; daß wir öfter als andere die Prinzipien seiner Methode aus seinem Munde vernommen und uns mit seinen Ansichten über die Kunst und seinen in ihr verlebendigten Empfindungen durch die Assimilation, wie sie zwischen Schriftsteller und Übersetzer besteht, gewissermaßen identifiziert hatten. Darum fühlten wir uns verpflichtet, zu der ihm bereiteten Huldigung nicht nur einen rohen Stein als namenlose Spende beizutragen. Es dünkte uns, daß die Rücksicht der Freundschaft und Kollegialität ein besonderes Zeichen unserer Trauer und Bewunderung erheischte, ja wir glaubten, uns einer Versäumnis gegen uns selber schuldig zu machen, wollten wir auf die Ehre verzichten, unsern Namen seinem Grabstein als Trauerzeichen einzugraben, wie es denen gestattet ist, welche die Leere, die ein unersetzlicher Verlust in ihrem Herzen zurückließ, nie wieder ausgefüllt zu sehen hoffen! . . .

F. Liszt.

Franz Liszt.

# Gesammelte Schriften.

Allgemeine Inhaltsübersicht

von

Dr. Julius Kapp.

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1910.

## Inhaltsverzeichnis.


Seite

I. Inhalt der einzelnen Bände . . . . . 3—27

II. Alphabetische Reihenfolge der Titel der einzelnen Schriften . . . . . 28—30

III. Namen- und Sachverzeichnis . . . . . 31—48


# Allgemeine Inhaltsübersicht

über

# Franz Liszts Gesammelte Schriften.

Herausgegeben und (mit Ausnahme des ersten Bandes) deutsch bearbeitet von **L. Ramann.**

## I.

## Inhalt der einzelnen Bände.

### Erster Band.

### Friedrich Chopin

(übertragen von La Mara).


| | Seite | | Seite |
|---|---|---|---|
| 1. Chopins Werke im allgemeinen | 1 | 5. Chopins Individualität | 87 |
| 2. Polonaisen | 20 | 6. Chopins Jugend | 122 |
| 3. Mazurken | 41 | 7. Lelia | 144 |
| 4. Chopins Virtuosität | 60 | 8. Letzte Zeiten und Stunden | 164 |


### Zweiter Band.

### I. Essays.


**Zur Stellung der Künstler.** Sechs Artikel (1835) . . . . 1—112

1. Einleitende Bemerkungen: „Alles ist bereits gesagt." Entschuldigung des Autors. Allgemeines über die Stellung der Künstler. Hinweis auf einen zukünftigen Streiter der Kunst . . . . . 3
2. Die Sonderstellung der Kunst als Folge der modernen Zivilisation. Die Folge dieser Sonderstellung. Die staatliche und soziale Stellung der Musik bei den alten Kulturvölkern, die gegenwärtige staatliche und soziale Stellung der Musik und der Musiker. Drei Künstlerklassen. Künstler und Handwerker . . . . . 6
3. Die untergeordnete Stellung der Musiker im Staatsleben. Die englischen Bediententreppen. Der Mangel künstlerischen Glaubens seitens der Künstler. Hoffnung auf eine bessere künftige Generation . . . . 11
4. Abweis gewordener Anschuldigungen. Liszts Selbstverteidigung. Das Recht und die Notwendigkeit des freien Worts. Widerlegt seine Gegner durch Beispiele aus dem Pariser Kunstleben. Mängel des Pariser Konservatoriums. Berlioz, Véron, Crosnier, Robert. Die Musiklehrer. Benefizkonzerte . . . . . 15

Seite

5. Zur sozialen Stellung der Künstler. d'Ortigue über künstlerischen Glauben. Die äußere Existenz der Musiker. Louis Philippes Knickerei gegen die Musiker und das Konservatorium. Kritische Beleuchtung des Pariser Konservatoriums; Programm zur Gründung eines zeitgemäßen Konservatoriums. Kritische Beleuchtung der lyrischen Theater; Programm zu ihrer Hebung. Kritische Beleuchtung der philharmonischen Gesellschaften; Programm zu ihrer Hebung. Kritische Beleuchtung der Konzerte; Programm zu ihrer Hebung. Beleuchtung des Unterrichts und der Kritik; Vorschläge zur Beseitigung unberufener Lehrer und Kritiker. Über die Kirchenmusik. Ihr Verfall. Hinweis auf die großen Tonmeister früherer Zeit. Nochmals Louis Philippes Knickerei . . . . . 26
6. Rückblick. Aufruf zur Gründung eines allgemeinen musikalischen Weltvereins. Programm in acht Paragraphen. Schlußwort . . . . 51

**Über zukünftige Kirchenmusik.** Ein Fragment. (1834) . . . . 55
Die Kirchenmusik als Begleiterin des kirchlichen Kultus der früheren Zeit und jetzt. Die „humanistische" als Kirchenmusik der Zukunft. Musik für das Volk.

**Über Volksausgaben bedeutender Werke.** (1836) . . . . . 58
Der große Fortschritt der Bildung durch die Buchdruckerkunst. Die hohe Bedeutung billiger Volksausgaben zur Verbreitung der Bildung. Die ersten billigen Gesamtausgaben musikalischer Werke: Beethovens, Webers, Hummels usw., veröffentlicht von der »Société des publications de musique à bon marché«. Die Hoffnung, daß die Musik Gemeingut Aller werde.

**Über Meyerbeers „Hugenotten".** (1837) . . . . . 64
Mängel des „Robert". „Die Hugenotten" als dramatisch höher stehendes Werk. Vorzügliche dramatische Momente desselben. Die geschichtliche Aufgabe des Stiles Meyerbeers.

**Thalbergs »Grande fantaisie«, Opus 22 und »Caprices«, Opus 15 und 19** . . . . . 67
Thalberg in Paris. Neigung der Franzosen zur Übertreibung. Die Fantasie Opus 22 von Thalberg. Ihre Armut an Erfindung und gänzlicher Mangel künstlerischer Arbeit. Die Capricen in E-moll und E-dur.

**Thalberg und Liszt.** Von Fétis. (Ein Artikel gegen Liszt). . 74

**An Herrn Professor Fétis.** (1837) . . . . . 88
Die verschiedenen Abteilungen der Fétisschen „Dissertation" glossiert. Das Fétissche „Ich". Huret und Fichet — Thalberg und Liszt. Die ironische Widerlegung der von Fétis aufgestellten Behauptungen. „Prosopopöie eines Freundes". Geißelung der Ansicht, daß man die Erzeugnisse eines Fachgenossen nicht kritisieren dürfe. Der sachliche Punkt. Schlußwort.



Seite

**Robert Schumanns Klavierkompositionen, Opus 5, 11, 14.** (1837) . . . . . 99
Über Popularität der Kunstwerke. Die „alte und neue Schule". Schumanns „Impromptu", Opus 5. Beethoven und Diabelli. Schumanns Sonate, Opus 11. Über die Wiederholung des musikalischen Satzbaues. Über Tonmalerei. Schumanns „Konzert ohne Orchester", Opus 14. Geschichtliches über die Konzertform. Über das Wort „Konzert".

**Paganini.** Ein Nekrolog. (1840) . . . . . 108

## II. Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst.
(1835—1840) . . . . . 113—257

1. **An George Sand.** (1835) . . . . . 115
Die »Gazette musicale« als Vermittlerin gegenseitigen Gedankenaustausches. Die Zurückhaltung der »Revue des deux Mondes«. Das Calvinsche Reformationsfest in Genf. Die Kathedrale. Kirchenkonzert der »Société de chant sacré«. Konzert des Prinzen Belgiojoso und Liszts zum Besten der italienischen Landesflüchtigen. Eine Sammlung Händelscher Arien. „Puzzi". Genfer Berühmtheiten.
2. **An George Sand.** (Januar 1837) . . . . . 124
Worüber läßt sich „etwas sagen"? Die Sucht der Presse und des Publikums nach Unterhaltung. Italien, das Land der Künstler. Liszts Empfindungen in Paris. Eine Skizze seiner Jugendjahre. Offenes Geständnis über begangene Vortragssünden gegenüber den Klavierwerken der Meister. Die Musik als Sprache. Die Instrumentalmusik mit Überschriften als eine Notwendigkeit zum Verständnis. Die Kritik seitens der Künstler. Gusikow. Mainzers Bestrebungen für die musikalische Volksbildung.
3. **An George Sand.** (April 1837) . . . . . 134
Über das Leben und die Bestimmung des Künstlers. Seine traurige und hohe Einsamkeit — sein Ringen nach dem Ideal. Seine soziale Stellung. Die Handwerker unter den Künstlern. Der Musiker im Vergleich mit seinen Kunstbrüdern; die Schwierigkeiten für ihn, um mit seinen Arbeiten durchdringen zu können. Beethoven im Pariser Konzertsaal. Liszts Beethoven-Soiréen. Pixis mit Beethoven verwechselt. Die allgemein geringe musikalische Bildung. Ideen sie zu heben. Der Streit über Liszt und Thalberg.
4. **An Adolphe Pictet.** (September 1837) . . . . . 147
Aufenthalt in Nohant. Amüsante Zurückweisung zudringlicher Gäste. Über den Wert der Klaviermusik. Liszt über seine Liebe zum Klavier.

Seite

Gegenwärtige und zukünftige Fortschritte des Klavierbaues. Übertragung der Beethoven-Symphonien auf das Klavier. Klavierpartitur. Arrangement und Dérangement. Lyon. Die Arbeiternot. Gedanken über die christliche Nächstenliebe. Die Kunst als eine Heilspenderin des Volks. Nourrit. Im Salon von Mme Montgolfier.

5. **An Louis de Ronchaud.** (September 1837) . . . . . 159
Freundeswarnung vor jugendlichem Irren. Lamartine und Chateaubriand als Dichter. La Grande-Chartreuse. Naturbeschreibung. Über die Klöster in unserem Jahrhundert. Natur- und Reisebeschreibung. Mailand. »Questi è Liszt o il diavolo«. Ricordi. Die Scala. Bemerkungen über Opernaufführungen daselbst.

6. **An Louis de Ronchaud.** Am Comersee. (Oktober 1837) 172
Die Schönheit der Natur am Comersee. Bellaggio. Künstlerstimmungen. Comollis Dante und Beatrix. Die Aufgabe der Frau. Liszts Popularität bei der Dorfjugend. Dorffeste. Prozessionen. Italienischer Naturgesang. Die Villen Sommariva, Pliniana, Serbelloni. Thorwaldsens „Alexanders Triumphzug". Abendfreuden.

7. **An Maurice Schlesinger. La Scala.** (März 1838) . . . 182
Das Teatro della Scala. Die Oper als Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens in Mailand. Salonleben in den Logen. Die Mailänderin und die Pariserin im Theater. Die Teilnahme aller Klassen an den Opernaufführungen. Der Applaus. Der italienische Geschmack. Wie man in Italien Opern komponiert. Impresario und Komponist. Eine erste Aufführung einer Oper. Die Opernmitglieder. Rossini und die Italiener. Im Salon Rossinis. Vornehme und vorzügliche Dilettanten.

8. **An Heinrich Heine.** (Venedig, April 1838) . . . . . 197
Rasche Briefbeförderung. Heines konfidentieller Brief an Liszt und seine Folgen in Venedig. Über die Schaustellung des inneren Lebens durch die Presse. Satirisch-ironische Zurückweisung der Spöttereien Heines. Venedigs antike Rosse; seine Tauben; die Lagunen.

9. **An Lambert Massart.** (Venedig, April 1838) . . . . . 202
Die Wirrsale des reisenden Musikers. Die Inszenierung eines Konzertes. Liszts erstes Konzert in Mailand. Interessante Themen zum Improvisieren. Die Siege des reproduzierenden Künstlers. Die Gräfin Samoïloff. Ein Konzert und Festlichkeiten der Gräfin. Eine Vision. Der Karneval. Patriotismus Liszts. Überschwemmung der ungarischen Donauländer. Klara Wieck. Schuberts Lieder.

10. **Über den Stand der Musik in Italien. An M. Schlesinger.** (Florenz, November 1838) . . . . . 229
Allgemeines. Mangelnde Pflege der Instrumentalmusik. Die Theater. San Carlo. „Nourrit studiert Gesang". Das Teatro della Fenice. Die Kritik. Opernmusik. Repertoire. Der „große Schrei".



Seite

Bühnensänger und Sängerinnen Italiens. Die Ungher. Dilettantenkünstler. Die fürstlichen Familien Belgiojoso und Poniatowski. Dilettantenbühne. Über höhere künstlerische Aufgaben der Dilettanten. Spontini und sein Gedanke einer Reform der Kirchenmusik.

11. **„Die heilige Cäcilie" von Raffael. An M. d'Ortigue.** (Bologna, Oktober 1838) . . . . . 245
Die heilige Cäcilie Raffaels als Symbol der Tonkunst. St. Johannes, Magdalene, St. Paulus, St. Augustin. Die Marterwerkzeuge.

12. **An Hektor Berlioz.** (San Rossore, Oktober 1839) . . . 250
In Rossore. Naturbeschreibung. Rückblick auf die letzten Jahre. Der innere Zusammenhang der Künste. Rom. Dom. Ingres. Beethoven-Monument. Bartolini. Ein Wort über Schumann. Gelehrtenkongreß in Pisa.

## Dritter Band.

## Dramaturgische Blätter.

### I. Abteilung:

### Essays über musikalische Bühnenwerke und Bühnenfragen, Komponisten und Darsteller.

1. **„Orphens" von Gluck.** (1854) . . . . . 1
Die künstlerische Aufgabe der Hofbühne. Die musikhistorische Stellung des „Orpheus". Glucks Charakterauffassung und Darstellung. Eigenschaften des Genies. Glucks Reformen. Der deklamatorische Stil. Franz Schubert als Glucks nächster Nachfolger.

2. **Beethovens „Fidelio".** (1854) . . . . . 10
Allgemeine Vorzüge des „Fidelio". Die Ouvertüre. Webers „Euryanthe" und „Fidelio". Frau Schröder-Devrient als erste Repräsentantin „Fidelios". Das Neue in der Kunst. Schutz des Neuen seitens der Höfe. „Benvenuto Cellini" von H. Berlioz.

3. **Webers „Euryanthe".** (1854) . . . . . 16
Beethoven und Weber. Die Euryanthe als Vorläuferin der Dramatik Wagners. Schuberts Urteil über Euryanthe. Mésalliance zwischen Dichter und Komponist. Wagners Protestation dagegen. Mangelnde Kunstprinzipien der Theaterdirektionen. Die Geldspekulation. Aufstellung der Prinzipien zur Bildung einer Musterbühne, speziell in bezug zur Hofbühne Weimars.

4. **Über Beethovens Musik zu „Egmont".** (1854) . . . . . 29
Anzeichen neuer Kunstären. Beethovens Musik zu „Egmont" als bahnbrechendes Werk. Die Bildung der Musiker früher und jetzt.

Seite

Das moderne Streben der Musik zur Poesie. Schubert, Beethoven, Wagner als Vertreter dieses Strebens. Die antimusikalische Seite des Goetheschen „Egmont". Ein Anachronismus desselben. Das bahnbrechende Moment in Beethovens Musik zu Goethes „Egmont".

5. **Über Mendelssohns Musik zum „Sommernachtstraum".** (1854) . . . . . 37

Mendelssohn ergreift die Initiative der von Beethoven mit seiner Egmontmusik angebahnten Musikgattung. Die widerspruchsvollen Elemente in Shakespeares „Sommernachtstraum". Über Anordnungen des Genies. Drei Manifestationen des Schönen. Mendelssohns Musik zum „Sommernachtstraum". Sein spezifisches Talent zur musikalischen Darstellung der Elfenwelt. Die Fee in Schumanns „Manfred". Webers „Preziosa". Gervinus' Geringschätzung der Musik zum „Sommernachtstraum".

6. **Scribes und Meyerbeers „Robert der Teufel".** (1854) 48

Erstlingswerke. Formelle Kundgebungen des Genies. Einfluß der Verbindung Scribes und Meyerbeers auf die Oper. Historischer Rückblick auf Operndichtung und Musik des 18. Jahrhunderts. Metastasio und Hasse. Rossini. Der Kontrast in der Oper durch Mozart, die Situation durch Scribe-Meyerbeer, Entwicklung der Charaktere durch Wagner. Die „Situation" als solche, sowie als Ausdruck der französischen Romantik der dreißiger Jahre. Meyerbeers „Robert", „Hugenotten", „Prophet". Zeitgenössische Opernkomponisten und der Einfluß Scribe-Meyerbeers auf sie. Die historische Stellung der letzteren zu Wagner. Der musikalisch-dramatische Fortschritt Wagners. Das neue Prinzip. Gluck und Piccini. Rossini. Meyerbeer. Merkmale der drei geschichtlichen Opernstile.

7. **Schuberts „Alfons und Estrella".** (1854) . . . . . 68

Unmittelbarkeit von Schuberts Schaffen und der Behandlung des Librettos, überhaupt seiner Texte. Die Erzählung des Textbuches. Die Melodie und Instrumentation dieser Oper. Schuberts Lyrik. Mangel seiner dramatischen Gestaltungskraft. Verschiedenheit der geistigen Anlagen. Schuberts musikalische Bestimmung als Liederkomponist.

8. **„Die Stumme von Portici" von Auber.** (1854) . . . . 79

Charakteristische Bemerkungen über die italienische Oper. Gluck. Die französische Oper. Der Text der „Stummen". Der Gesamtcharakter, die Mängel und Vorzüge derselben. Scribe als Librettodichter. Die „Stumme" als Vorgängerin zu „Wilhelm Tell".

9. **Bellinis »Montecchi e Capuletti«.** (1854) . . . . . 85

Die Rolle des „Romeo" als Paradegaul für Debütantinnen. Die Pflicht des Künstlers gegenüber der Wahl der Rollen; die berühmten Künstler; Künstler zweiten Ranges; die Operndirektionen. Gegenseitige Zugeständnisse der Direktionen und der Künstler. Die Wahl mittelmäßiger Werke in ihrer Berechtigung. Bellini als Opernkomponist. Historische Stellung der »Montecchi e Capuletti«. Der Text eine Verunglimpfung des Shakespeareschen „Romeo und Julia". Rossini gegenüber seinen Texten. Bellini. Das Publikum.



Seite

10. **Boieldieus „Weiße Dame".** (1854) . . . . . 99

Das Sujet eine Nachbildung zweier Romane Walter Scotts. Die Fabrikation von Theaterstücken aus Romanen. Das Unkünstlerische dieser Manie. Aufgabe des Dramas und des Romans. Gleiche Urstoffe als Künste. Stoffe der Skulptur und der Malerei. Verschiedenheit der Behandlung. Verschiedene Aufgaben des Romans und des Dramas. Das Libretto zur „Weißen Dame". Die Verbindung der französischen Librettisten und Komponisten. Scribe verarbeitet den Roman zum Operntext. Erfolg der „Weißen Dame".

11. **Donizettis „Favoritin".** (1854) . . . . . 110

Die Situation und das Malerische in der Oper. Mme Stolz und die „Favoritin". Das Sujet und das Bunterlei desselben. Donizetti als Opernkomponist. Die „Favoritin" sein bestes Werk. Die „Lucia" und seine anderen Opern. Die deutschen Bühnen. Die Kritiker. Ihre häufige Einseitigkeit und Vorurteile gegenüber neuen und außernationalen Opern. Urteilslosigkeit des Publikums. Die Trennung zwischen ihm und dem Künstlerurteil.

12. **Pauline Viardot-Garcia.** (1859) . . . . . 121

Als Künstlercharakter. Ihre hohe Bildung. Einflüsse auf dieselbe. Als Künstlerin. Die italienische und deutsche Schule der Darstellung. Ihre Vereinigung in Pauline Viardot. Letztere als Komponistin. Ihre Lieder. Ihr Kompositionstalent im Dienste der Wiedergabe ihrer Bühnenrollen. Gesangliche Indisposition. Allgemeine Bemerkungen über schlechtes Singen, vernachlässigte Studien und das Schreien der Sänger. Die Virtuosität im Dienste der Kunst. Frau Viardot als „Norma", insbesondere ihre Wiedergabe der Schlußszene. Als Rosine. Vorrechte des Virtuosen.

13. **Keine Zwischenaktsmusik!** (1855) . . . . . 136

Die Zwischenaktsfrage. Ferdinand Hillers Stellung zu ihr. Abschaffung der Zwischenakte in Berlin. Die materiellen und geistigen Interessen als Faktoren der Kunst. Beleuchtung des Für und Wider der Zwischenaktsmusik; die zufällige und die zum Drama komponierte. Gutzkows Anschauung. Beleuchtung derselben. Die Zwischenaktsmusik und die Kunst im allgemeinen im Dienste der Industrie bis herab zum Leierkasten. Die Grenze zwischen Kunst und Industrie. Die Art der gebräuchlichen Zwischenakte, nicht diese als solche, sind ein Übelstand für die Literatur, wie für die Musik. Dramen mit schlechter Zwischenaktsmusik als künstlerische und moralische Entwürdigung der Opernorchester durch Benutzung derselben zu den Zwischenakten in

Seite

hergebrachter Weise. Mitglieder eines „guten" Orchesters sind Künstler (zeitgenössische Beispiele) und als solche zu stellen. Gutzkow auf seiten der Musiker. Liszt verlangt von den Poeten, wie von den Musikern, daß sie für die Würde ihrer und aller Kunst eintreten. Die hohe Mission der Kunst. Résumé.

14. **Mozart.** Bei Gelegenheit seiner 100jährigen Feier in Wien. (1856) . . . . . 151

Die Mozartfeier in Wien. Mozarts Künstlermisère. Sein viel umfassendes Genie. Sein Einfluß auf die Virtuosität. Verdienste um die Musik. Charakteristik und Aufgabe der Jubiläen im allgemeinen. Die Höhe der deutschen Literatur und Kunst. Die besondere Aufgabe musikalischer Jubiläen. Über Wesen und Fortentwicklung der Musik. Subjektive Auffassungen. Leiden der großen Komponisten. Unwürdige Kritik. Unverstandensein. Ruhm nach dem Tod. Gerechtigkeit. Ihre Rückwirkung auf Kunst und Kultur. Noch einmal der Nutzen musikalischer Jubiläen.

## II. Abteilung:
## Richard Wagner.

**Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg.** (1849) 3—60

1. Allgemeine Bemerkungen über Wagners Doppelgenie und die sich hieran knüpfenden Folgen für seinen Operntext und die musikalische Wiedergabe. Die thüringer Fürsten als Beschützer der Künste. Die Großherzogin Maria Paulowna. Die Prinzessin Wilhelm. Weimar. — Die Tannhäusersage. Die Göttinnen Venus und Holda. Erzählung der Operndichtung „Tannhäuser" von Wagner . . . . . 3
2. Musikalisch-ästhetische Analyse der Ouvertüre . . . . . 15

Der Pilger- und Sirenenchor als Hauptgegensätze und als ideelle Träger derselben. Die dramatische Gewalt und Schärfe der Charakteristik dieser Gegensätze. Die instrumentale Zeichnung der Sirenen, der Venusgrotte. Wagner, Rubens, Teniers als Maler der Göttin der Schönheit. Das religiöse Thema und seine Entwicklung in der Tannhäuserouvertüre. Über das Bedenkliche poetischer Interpretationen instrumentaler Werke. Der Künstler als fühlender Kritiker. Notenbeispiele aus dem Pilgerchor. Das Allegro der Ouvertüre und die Entwicklung des Lustmotivs. Notenbeispiele. Die Coda. Der Sieg des religiösen Motivs über das Lustmotiv. — Die Tannhäuserouvertüre als solche. Ihre Selbständigkeit als Kunstwerk gegenüber der Oper.

3. Musikalisch-ästhetische Analyse der Oper „Tannhäuser". . 33

I. Akt. — Der Bacchantenchor. Tannhäusers Loblied auf die Venus. Sirenengesang. Der Pilgerchor. Das Schlußseptett.



Seite

II. Akt. — Das Duo zwischen Tannhäuser und Elisabeth. Die Märsche in H- und G-dur. Der Sängerkrieg. „Ein Engel stieg aus lichtem Äther". Schlußchor . . . . . 37

III. Akt. — Elisabeths Gebet. Das Lied an den Abendstern. Die Erzählung Tannhäusers. Die Erlösung . . . . . 41

4. Bemerkungen über Wert, Studium und Aufführung des „Tannhäuser". . . . . 46

Seine dramatische Anlage. Die musikalische Charakteristik der Personen. Das Phantastische des Stoffes. Die Behandlung des Guten und des Bösen von seiten Wagners. Die Nebenpersonen. Die Venusmythe in der germanischen Phantasie. Die sinnliche Leidenschaft in Wagners Oper. Die dramatische Charakteristik Wagners durch Leitmotive. Ihre Bedeutung für das musikalische Drama. Drei Abgründe des Menschen und ihre Formen. Die Musik als bevorzugte Darstellerin der leidenschaftlichen Liebe. Tannhäuser ihr Repräsentant. Das religiöse Prinzip und seine Macht im Tannhäuser.

**„Lohengrin", große romantische Oper von R. Wagner** und ihre erste Aufführung in Weimar bei Gelegenheit der Herder- und Goethe-Feste 1850. . . . . 61—146

Historische Notizen zu obigen Festen . . . . . 63

1. Das Herder- und Goethe-Fest . . . . . 65

Die Genies und ihre Auffassung in der Geschichte. Ihre Verherrlichung durch Statuen und die hieraus entspringende Aufgabe für den Bildhauer. Das Herder-Monument in Weimar, modelliert von Schaller. Die Inauguration desselben. „Der befreite Prometheus", gedichtet von Herder, komponiert von Liszt. Die Dichtung. Die Aufführung. Anwesende Gäste. Die Herderzimmer in Weimar. Reliquien. „Licht, Leben, Liebe". Dingelstedts Prolog zur Aufführung des „Lohengrin", am Goethetage, dem 28. August 1850.

2. Die Oper „Lohengrin" . . . . . 82

Die Dramaidee Wagners. Dramatische Sänger als Vorläufer. Das Zusammenwirken aller Künste zur Idee Wagners. Schweigende Sängerinnen als dramatische Mittel. Der Text zum „Lohengrin". Wolfram von Eschenbach. Der heilige Gral. Die Verschiedenheit der Tannhäuserouvertüre und der Einleitung zum „Lohengrin". Das Leitmotiv des heiligen Gral und seine Entwicklung. Die Rolle des Marcel („Hugenotten") als Vorläufer zu Wagners Leitmotivsystem.

I. Akt. — Das Elsamotiv. Elsas Vision. Das Gottesurteilmotiv. Das Lohengrinmotiv. Die Chöre Wagners. Die musikalische Darstellung der Ankunft Lohengrins. Sein Gebet und dessen Motiv. Finale des ersten Aktes. . . . . 95

II. Akt. — Instrumental-Einleitung und seine zwei Motive: das Ortrud- und Gottesurteilmotiv. Die Ortrud- und Friedrichszene. Das Dämonische Ortruds. Balkonszene. Zug zum Münster. . . . 106

Seite

III. Akt. — Seine Instrumentaleinleitung. Brautgemachszene. Psychologische Deutung des Wortbruches Elsas. Die weibliche Neugierde als Mittel dramatischer Knotenschürzung in unseren Epopöen. Wagner dichtet als Poet und nicht als Philosoph. Über das Wesen und die Intentionen des Poeten. Der Glaube der Liebe. Das Finale des Lohengrin. Vergleich zwischen der Erzählung Lohengrins und der Tannhäusers in den Schlußakten beider Opern . . . . . 119

3. Charakteristik der Gestalten: Lohengrin, Elsa, Ortrud, Friedrich . . 135

Wagner als Dichter. Einheit der Konzeption und des Stils der Oper. Die Leitmotive. Wagner als Neuerer. Glucks Dedikation zur „Alceste". Wagners Stellung zu Gluck und Weber. Seine Instrumentation. Die Aufführung in Weimar.

**„Der fliegende Holländer" von Richard Wagner.** (1854) 147—247

1. Der fliegende Holländer als erster Repräsentant des dramatischen Prinzips Wagners. Der Text. Die dramatisch-musikalischen Motive (Leitmotive). „Der fliegende Holländer" im Vergleich zum „Tannhäuser" und „Lohengrin". Parallele zwischen dem Holländer und Lohengrin, zwischen Senta und Balzacs „Evastochter". Verschiedene Darstellung der weiblichen Opferfreudigkeit seitens des deutschen Poeten und des französischen Romanciers.

2. Die Ouvertüre. — Musikalische und poetische Schilderung derselben. Der Holländer, das Geisterschiff und ihre musikalischen Motive. Die zeitgenössische Kritik. Über ihre Verpflichtung, Werken neuer Richtung Geltung zu verschaffen. Was die Menge liebt. Tiefe und Wahrheit des Ausdrucks im fliegenden Holländer. Das Erhaben-Nächtliche des Holländers. Die Haupttypen Wagners: Tannhäuser, Lohengrin, Holländer. Das Übernatürliche als ihre Eigenschaft. Typen der Kunst: Phidias, Jupiter, die Venus von Milo. Die Höhe der Idee bestimmt die Höhe der Typen. Wagners Werke als typische Momente. Die ideale Einheit und Verschiedenheit der Typen: Tannhäuser, Lohengrin, Holländer . . . . . 160

3. Der erste Akt. — Die drei ersten Szenen als sichtbare Darstellung der Ouvertüre. Wagner als Marinemaler. Oulibicheff über Mozarts Sturm im „Idomeneo". Das Verdammungsmotiv. Der Monolog des Holländer. Der Dialog zwischen Holländer und Daland. Die Charakterzeichnung Dalands. Vergleich des Dialogs zwischen Holländer und Daland mit dem zwischen Manfred und dem Alpenjäger (Byron). Schluß . . . . . 182

4. Der zweite Akt. — Das Instrumental-Intermezzo als Anfang desselben und Wagners Behandlung. Die Ballade. Psychologische Darstellung der Szene zwischen Erik und Senta. Der Eintritt des Holländer. Die Verlobung. Wagners Orchesterbehandlung. Das Duett. Dasselbe ein Seitenstück zu dem Duett des dritten Aktes im „Lohengrin". Goethe und Wagner als Darsteller des Ewig-Weiblichen. Das Finale . . . . . 199



Seite

5. Der dritte Akt. — Die Orchestereinleitung. Das Volksfestartige der Hafenszene. Das Geisterschiff mit seinen Matrosen und das Dämonische in der Zeichnung Wagners. Letzterer als musikalischer Maler von Sturmszenen. Senta und Erik. Die hohe Tragik und Ethik in der Entsagung des Holländer. Sentas Opfer. — Die großartige Architektonik in der durch alle Akte sich hindurchziehenden Steigerung bis zum Schluß der Oper. Der Holländer als Hauptcharakter ihrer Durchführung. Der Text Wagners zu dem »Vaisseau Fantôme« von Dietsch. — Über die von den Gestalten Wagners geforderte Bildung seitens der Darsteller. Die Entwicklung des deklamatorischen Gesangstils als erste Bedingung dieser Bildung. Die historischen Modifikationen in der Methodik des Kunstgesanges. Mangel einer nationalen Gesangschule und eines nationalen Gesangstils in Deutschland. Wagner als Begründer der Deutschen Oper und des musikalischen Drama. Die den deutschen Sängern fehlende Begrenzung bezüglich der Wahl ihrer Rollen. Ihre unzureichenden Gesangsstudien. Die Anforderungen der altitalienischen Meister des Gesanges. Hervorragende deutsche dramatische Sänger und Sängerinnen als Interpreten der Hauptrollen Wagners . . . . . 220

**„Das Rheingold".** Zum 1. Januar 1855 . . . . . 249—256

Erwartungen und Hoffnungen beim Beginn eines neuen Jahres. Hinweis auf das „Rheingold" und die „Nibelungentrilogie" Wagners. Das „Rheingold" und seine Gestalten. Wagner und Michel Angelo als Meister von Riesenmonumenten der Kunst. Die Wandlung der Kunststile. — „Steuere mutiger Segler". Zuruf an Wagner.

## Vierter Band.

## Aus den Annalen des Fortschritts.

### Konzert- und kammermusikalische Essays.

**Berlioz und seine „Harold-Symphonie".** (1855) . . . . . 1—102

1. Zum Streit über Berlioz' Werke . . . . . 3

Berlioz' ästhetisches Prinzip als Hauptursache der Angriffe seiner Widersacher. Seine Ankläger und Anwälte. Die polemische Bedeutung der musikalischen Orthodoxen und Häresiarchen. Marx' Urteil über die konservativen Musiker. Die Kampflust der Jüngeren. Das allgemeine Verhalten gegen die Werke des Fortschritts. Die Bedeutung des Wortes „Kritik" im jetzigen Sprachgebrauch. Die Kritik im Sinne La Bruyères, Chateaubriands, Cousins, Schumanns. Haupt-

Seite

anklagen gegen Berlioz. Einwürfe gegen diese. Ein Bonmot Rossinis. Rhythmik, Harmonie und Melodie als Grundelemente und schöpferische Gewalten der Musik. Verfall und Fortschritt. Die in der Geschichte der Musik sich wiederholende Verkennung des letzteren. Weherufe der Kritik. Unterlassungssünden der Musikdirektoren gegenüber bahnbrechenden Werken. Die Kritik von 1805 über Beethovens Kreutzersonate. Das „Fremdartige" als Charaktereigenschaft des Genies. Die variierte Auffassung desselben seitens der Kritik. Originalität, Manier. Hinweis auf bahnbrechende Malergenies. Über die Individualität des Genies und die sich gegenseitig bestimmenden Eigenschaften des Charakters und Talentes. Das nach größten Dimensionen strebende Genie. Jedes hat sein eigenes Proportionsgesetz! — Noch eine Anklage gegen Berlioz: das Programm.

2. Zur Programmfrage der Instrumentalmusik . . . . . 21

Ist sie eine Erscheinung ohne historischen Vorgang? Historische Vertreter derselben. Programmspuren im Oratorium und in der Kantate. Die Ouvertüre als wesentliche Vorläuferin des Programms. Mendelssohn, Beethoven, Spohr, Schumann als Programmisten. Berlioz erhebt das Programm zum Prinzip seines Schaffens. — Hat das Programm eine Existenzberechtigung? Das Wenn derselben. Gegnerische Einwürfe. Widerlegung. Ein Wort Hegels. Das Programm hebt das Gefühl als Ur- und Hauptquelle aller Musik nicht auf: Die Verbindung der Instrumentalmusik mit der Poesie erweitert und präzisiert Grenze und Inhalt des Gefühls. Das Assimilationsgesetz in Natur und Kunst. Der Mensch als höchstes Produkt der schaffenden Natur, die Kunst als höchstes Produkt des schaffenden Menschen. Die zwei Pole in der Natur und in der menschlichen Begriffswelt. Kunst und Genie als ihre vermittelnden Elemente. Die ewige Bewegung — der Fortschritt. Der Fortschritt der Kunst und seine Verkennung seitens der Zeitgenossen. Das Programm — ein Fortschritt. Ein Ausspruch Hegels. Fixierung desselben. Zweck des Programms.

3. Zur geschichtlichen Stellung und Aufgabe der Programm-Symphonie . . . . . 51

Oratorium und Kantate als musikalische Repräsentanten des antiken Epos. Verschiedenheit des antiken Epos (Homer) und des modernen (Goethe, Byron), der „philosophischen Epopöe". Beide Arten als Geistesstimmungen ihrer Zeit. Die philosophische Epopöe als Erzählung innerer Vorgänge. Die Instrumentalmusik als ein Ausdrucksmittel solcher innerer Vorgänge — das Programm als Mittelglied zwischen ihr und der Epopöe. Die berufenen und die professionellen Musiker als Vertreter und Gegner des Fortschritts und der Programm-Musik Berlioz'. Die Literaten im Bunde mit den Gegnern. Die Programmsymphonie eine Ausdrucksform von poetischen Stoffen, die sich weder für dramatische noch für die Form des Oratoriums



Seite

und der Kantate eignen. Gründe der Einwendungen gegen das Programm seitens der Konzertbesucher. Die Furcht vor Beschränkung des subjektiven Hörens. Das subjektive Hören von Instrumentalwerken verglichen mit dem subjektiven Sehen von Skulpturen. Rauchs „Victorien". Berechtigung des subjektiven Hörens, die Nichtberechtigung dasselbe als für alle gültig zu verlangen.

4. Musikalisch-ästhetische Analyse der „Harold-Symphonie" 67

Berlioz Erfindung des Leitmotivs als Mittel den Stimmungen der philosophischen Epopöe Ausdruck und Form zu schaffen. Die thematische Arbeit der klassischen und der modernen Musik. Der Titel „Harold". Der poetische Ausgangspunkt desselben. Lamartines und Byrons „Harold". Berlioz' „Harold". Ein Wort Cherubinis. I. Teil der Symphonie: Das Eingangsadagio. Erste Andeutung und erstes Auftreten des Haroldmotivs. Das Allegro. II. Teil: Der Pilgermarsch. Die Charakteristik der Pilger. Eine interessante Dissonanz. III. Teil: Serenade (Romanze) eines Montagnard. Die Lokalfärbung derselben durch Pifferariweisen und Instrumentierung. Harolds Monodie in Verbindung mit der Romanze und gleichzeitig verschiedene Rhythmen. IV. Teil (Schluß): Orgie der Banditen. Ist das Häßliche ästhetisch berechtigt? Allegro frenetico. Der allmähliche Sieg der Orgie über alle edleren Regungen der Seele. Die letzteren durch Reminiszenzen der vorhergehenden Sätze dargestellt. Die Schluß-Stretta.

5. Schluß . . . . . 94

Der Stil Berlioz'. Die Wahl seiner Sujets. Der ihr gemachte Vorwurf des Phantastisch-Furchtbaren. Berlioz angeborenes' Streben zum Gewaltigen und Kolossalen. Hierher gehörige Stellen seiner Werke. Widerlegung des Vorwurfs der Einseitigkeit in der Wahl seiner Stoffe.

**Robert Schumann.** (1855) . . . . . 103—185

1. Allgemeines zur musikalischen Stellung Schumanns . . . 105

Vorbedingungen zur Beurteilung seines gesamten Schaffens. Selbst das vollkommenste Einzelwerk eines Autors läßt nicht immer auf den Wert seiner Werke zurückschließen. Beispiele hierfür aus der Literatur. Schumanns Subjektivität. Eigenschaften seines Schaffens und Widerspruch dieser Eigenschaften. Zwei große Verdienste Schumanns um die Musik.

2. Ein Kapitel zur Reform der musikalischen Kritik . . . . . 115

Schumann als Kritiker. Als Schriftsteller. Sein voraussehender Blick. Beleuchtung der herrschenden Kritik. Ihre Entwicklung in der Tagespresse. Ihre Anmaßung und die Ursachen ihrer Macht in Kunstsachen. Wer sind die Kunstkritiker? Flauheit der Künstler in ihren eigenen Angelegenheiten. Die Industrie und die Kritik. Die Literatur als Musikkritikerin. Ein Wort an die Künstler. Krieg der

Seite

unberechtigten Kritik! Vorschläge zu ihrer Überwindung durch die Beteiligung der Künstler an der Kunstkritik. Die guten Folgen hieraus für ihn und die Kunst. Die Phantasie eine zur Wahrheit führende Sirene. Ohne Phantasie kein Kunstkritiker! Berlioz, Wagner, Marx usw. als Kritiker. Charakteristik Schumanns als solchen. Schumanns Verkennung der italienischen Musik und Meyerbeers, seine Anerkennung Berlioz' und seine Vorzüge. Eusebius und Florestan als die personifizierten Hauptbeziehungen der Kritik zur Kunst und zum Künstler. Der Wert solcher Doppelkritik.

3. Schumann als Komponist . . . . . 156

Ergreift die Initiative der Zeit und des Fortschritts. Mängel der Geschichtsschreibung. Die Schwierigkeiten musikalischer Aufführungen. Letztere als Weg zur Popularisierung der Tonkunst. Résumé des Entwicklungsganges der Musik. Die neue von Beethoven eingeleitete Ära. Läßt sich die Zukunft der Musik vorausbestimmen? Schumann baut auf Beethoven weiter, erweitert die musikalischen Stoffe für den Konzertsaal und verlangt nur poetische Meisterwerke zu Texten. „Paradies und Peri". „Pilgerfahrt der Rose". „Mignons Requiem" u. a. — Als Vertreter der Programmusik durch Wort und Tat. Seine Vorliebe für das Titelprogramm: „Kreisleriana", „Phantasiestücke", „Kinderszenen" u. a. Vollständige Deckung seiner Titel und der Musik der betreffenden Kompositionen. Die Schwierigkeit Programme zu finden und zu komponieren und die Forderung erhöhter Bildung an die Komponisten.

**Clara Schumann.** (1855) . . . . . 187—206

Wunder der Natur. Mann und Weib als die Synthesis menschlicher Gegensätze. Robert und Clara Schumann. Der Rangstreit der Künste. Gleichstellung der Produktion und Reproduktion. Die Virtuosität als schaffende Kunst. Hinweis auf die Malerei als die reproduzierende Kunst der Natur. Der Maler und der Virtuos. — Clara Schumann. Ihre musikalische Erziehung. Clara in Wien 1838. Grillparzers Gedicht auf sie. Ihr damaliges Klavierspiel und ihr späteres als reife Künstlerin.

**Robert Franz.** (1855) . . . . . 207—244

1. Als Künstler . . . . . 209

Horaz über zeitgenössische Kritik. Franz' Originalität als Lyriker. Das Lied ein germanisches Volksprodukt. Die Naivität des Künstlers. Charakteristische Unterschiede zwischen Franz und Schubert als Liederkomponisten. Franz' Stoffe. Seine Stellung als Tonlyriker zu den Dichtern Heine, Eichendorff, Lenau, Burns, Osterwald, Goethe. Die künstlerischen Mittel Franz' und ihre Charakterzüge. „Die Temperamente" von Albrecht Dürer als Repräsentanten der Künstlertypen. Franz verglichen mit Chopin.

2. Seine Entwicklung . . . . . 225



Seite

Das elterliche Haus. Musikalische Nichterziehung. Sein Weg als Autodidakt. Seine ersten Kompositionsversuche. Franz' Unterricht bei Friedrich Schneider in Dessau. Hang zur Opposition. Rückkehr nach Halle. Seine Gemütsanlagen. Zweifel an seinem Talent. Studium der Werke Seb. Bachs und Franz Schuberts. Sympathie mit den Romantikern. Unglückliche Liebe. Wendet sich der Komposition, speziell dem Liedfache zu. Prinzipien, Verheiratung. Schwere Stellung in Halle.

3. Nachwort. (1871) . . . . . 242

Franz' endlicher Sieg als Liederkomponist. Verspätung zeitgenössischer Anerkennung. Körperliche Leiden. Seine Bearbeitung von Werken Bachs und Händels.

**Sobolewskis „Vinvela".** (1855) . . . . . 245—259

Die Mode in Kunst und Literatur. Ossians Gedichte als Modelektüre. Goethes und Napoleons Vorliebe für sie. Richelieu identifiziert mit Ovid, Napoleon mit Ossian. Ossians Gedichte als musikalischer Stoff. „Vinvela" eine Elegie. Sujet und tiefe Poesie derselben.

**John Field und seine Nocturnes.** (1859) . . . . . 261—271

Erste Sammlung der Nocturnes. Ihre Originalität und Unnachahmlichkeit. Field als Virtuos. Als Komponist und Schöpfer neuer Formen. Field als Vorläufer Chopins. Charakteristische Skizze beider Künstler. Die Nocturnes Fields im Einzelnen. Mme Rosenkampf. Fields Leben (Skizze).

## Fünfter Band.
## Streifzüge.

### Kritische, polemische und zeithistorische Essays.

**Zur Goethe-Stiftung.** (1850) . . . . . 1—109

Vorbemerkung . . . . . 3

Die Veranlassung zu obiger Broschüre. Der Berliner Aufruf vom 5. Juli 1849 an die deutsche Nation zu einer Goethefeier und zur Gründung einer Goethe-Stiftung.

1. Die Thüringer Fürsten als erste Protektoren der deutschen Kunst und Wissenschaft. (Historische Skizze) . . . . . 5

Blütezeiten der Literatur. Epochen der Poesie und des Gesanges in Deutschland. Minnesänger. Entstehung der Wartburg. Die heilige Elisabeth. Die ersten Thüringer Fürsten. Die Sängerkriege. Friedrich der Weise gründet die Universität Wittenberg. Die Re-

Seite

formation. Geistige Freiheit als Kardinalbedingung zur Entfaltung des Genies. Johann Friedrich der Großmütige. Gründung der Universität Jena seitens seiner Söhne. Friedrich Wilhelm als Förderer der Wissenschaft und als Verbreiter derselben durch die Buchdruckerkunst. Die Herzogin Dorothea Maria. Gründung des „Palmenbundes", eine Nachahmung der »Academia de la Crusca« zu Florenz. Folgen der Nachahmung und der historische Verlauf des „Palmenbundes". Ernst August, der Protektor Johann Seb. Bachs. Die Bachfamilie. Das Bach-Archiv. Die Herzogin Amalie. Karl August, der Beschützer Goethes und Schillers, der Förderer der deutschen Literatur und Dichtkunst. Maria Paulowna. Das „Dichter-Album" Weimars, gestiftet von der Prinzessin von Preußen; Alex. von Humboldts ihm gewidmete Worte.

2. Über Zweck und Ziel der Goethe-Stiftung . . . . . 41

Der Plan einer solchen als ein geistiger Vereinigungspunkt inmitten der Zeitwirren. (1849.) Die historische und moralische Berechtigung des großherzogl. sächs. Regentenhauses zur Übernahme des Protektorats der Goethe-Stiftung. Die Berechtigung dieser Stiftung selbst. Diese als ein Konzentrationspunkt der Förderung und des Fortschrittes nationaler Kunst. Der Berliner Aufruf (wortgetreu). Betrachtung und Beleuchtung der Mittel zur Erreichung der Ziele der projektierten Stiftung in Poesie, Beredsamkeit, Deklamation, zur Musik und zu den plastischen Künsten seitens des Berliner Komitees. Auszug aus dem Gutachten des letzteren über drei ihm unterbreitete Pläne, die Goethe-Stiftung betreffend.

3. Kritische Umschau und Vorschläge . . . . . 65

Zwei Hauptbedingungen der Berechtigung zum Wahlobjekt einer Goethe-Stiftung. Beleuchtung des Berliner Gutachtens. Die Musik als zeitgemäßeste der Künste und ihre Berechtigung, eine bevorzugte Stellung im Plane der Goethe-Stiftung einzunehmen. Musikfeste und musikalische Konkurse als Mittel zu ihrer Förderung. — Die Grenzen und Ziele der den Künstlern seitens der Goethe-Stiftung zu gewährenden „Unterstützung". — Weimar als der berechtigte Sitz der Stiftung. Vorschläge zur Errichtung eines National- resp. Goethe-Museums und Archives als Zweige der Goethe-Stiftung. Zur Realisierung dieser Idee.

Skizze eines Planes zur Goethe-Stiftung . . . . . 81

Von den Preiskämpfen — der Organisation der Stiftung — der Einberufung des Direktoriums — den Verpflichtungen des Direktoriums — den als Jury zu den Versammlungen berufenen Fachkünstlern — der Verteilung der Preise — und der damit verbundenen Erwerbung der gekrönten Werke — den Anordnungen, die sich auf den Konkurs der verschiedenen Künste beziehen — dem Lokale der Goethe-Stiftung — den akzessorischen Preisen — der finanziellen Organisation der Goethe-Stiftung. Schlußbemerkung.



Seite

**Weimars Septemberfest zur Feier des hundertjährigen Geburtstages Karl Augusts.** (1857) . . . . . 111—130

Das Schiller-Goethe-Denkmal, ein Resultat des Berliner Aufrufs vom 5. Juli 1849. Die Einweihung dieses Denkmals und der Wieland-Statue am 4. September. Grundsteinlegung eines Karl-August-Monumentes am 3. September. Die anwesenden Fürsten und Fürstinnen. Die Festspiele des Hoftheaters. Dawison. Marie Seebach. Ausflug der Gäste nach der Wartburg. Die Fresken daselbst von M. von Schwind; Königs Lutherbilder. — Festkonzert in Weimar. — Rietschels Goethe-Schiller-Gruppe. Bemerkungen über Statuen und Denksteine. Gassers Wieland-Statue.

**Dornröschen. Genasts Gedicht und Raffs Musik gleichen Namens.** (1856) . . . . . 131—181

1. Dornröschen (erzählt von Liszt) . . . . . 133
2. Genasts Gedicht und Raffs Musik . . . . . 154

Das Wesen des Volksmärchens und seine Beziehungen zur Musik. Genasts Dichtung „Dornröschen". Bedenken gegenüber derselben. — Raff als Komponist, als Schriftsteller. Sein Buch „Zur Wagnerfrage". Sein musikalischer Stil. Raffs „Dornröschen" ein Äquivalent zur »opera mezzo carattere«. Einführung des komischen Elementes in diese Musikgattung. Raffs Anschluß an Rich. Wagners Prinzip des Leitmotivs. Der Widerspruch dieses Prinzips mit dem polyphonen Stil Raffs. Pietro Raimondi in Rom und seine Monstrekompositionen. Berlioz' Vorliebe für polyphone Kombinationen als Mittel der poetischen Idee. Gelungene Partien des „Dornröschen"; seine Leitmotive und schwachen Partien; der Schluß. „Elfenwalten". Mendelssohn als unübertroffener Meister in der musikalischen Darstellung der Elfenwelt. Die „Dornhecke". Raff als Orchestermaler. Seine Manier. Vorschläge zu Kürzungen des „Dornröschen".

**Marx und sein Buch: „Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege."** (1855) . . . . . 183—217

Die höhere humane Bildung der Künstler ist Träger der Zukunft der Musik. Der häufige Zwiespalt zwischen Lehrern und Lernenden. Wie erfüllen die ersteren ihre Pflichten gegenüber der fortschreitenden Kunst? Wie verhält sich die Lehre zu ihr? Marx' hierherbezügliche Aussprüche. St. Beuve über Klassiker und Romantiker. Begriff des Wortes „Konservatorium". Marx über den Fortschritt der Kunst. Das Kunststudium ist nicht Zweck, sondern ein Mittel zur Kunst. — „Die Kunst ist Zweck, die Lehre Mittel". Die reale und die ideale Lebens- und Kunstrichtung nach Marx.

Der Titel obigen Buches. Ein Ausspruch Hegels. Gelehrte, Verstandes- und Gemütsmenschen gegenüber der Musik. Die Musik in Verbindung mit Ideen — Programmusik. Die menschliche

Seite

Bildung ist Zweck der Tonkunst. — Marx' Stellung gegenüber Berlioz und Wagner, gegenüber Hiller und dessen „Rhythmischen Studien". Die Zukunft der Musik. Die Gleichheit des Wertes hervorragender Künstler trotz verschiedener Richtung. Marx' Ideal bezüglich der Höhe poetischer Stoffe: Moses, Elias, Christus. Seine Ideen über ein musikalisches Drama außerhalb der Bedingungen der Szene. Über die Bezeichnung eines außerszenischen Dramas. Das Oratorium „Moses" von Marx.

**Kritik der Kritik. Ulibischeff und Séroff.** Zum Jahreswechsel. (1858) . . . . . 219—226

Ulibischeff und Séroff. — Vergangenheit und Zukunft der Musik. Ulibischeffs »Beethoven, ses critiques et ses glossateurs«. Seine musikalische Unkenntnis. Ein Zitat aus seinem Buche als Beleg. Séroff widerlegt Ulibischeff. Ein Zitat Séroffs über Inhalt und Form der Musik. Die Freiheit ihrer Bewegung ist ihr Wesen. Die Verkennung und Erkennung des Genies seitens seiner Zeitgenossen.

**Ein Brief über das Dirigieren.** Eine Abwehr. (1853). 227—232

## Sechster Band.

## Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn.

**Nationale Poesie.** I—IV . . . . . 1—8

I. (1) Uranfang der Volksepen. — II. (2—4) Die Rhapsoden Griechenlands. Homer. Die Phantasie der Inder, Perser, Araber, Skandinavier, des Mittelalters; die Balladen und Romanzen der Slaven, der Iberier. — III. (5—6) Der Mythus. Die beiden musikalischen Elemente der Gesänge. Das Volksepos als Ausdruck nationaler Gesamtempfindung. — IV. (6—8) Der Eintritt der Zigeunerrasse in Europa. Allgemeine Charakteristik derselben. Ihre Isolierung von der menschlichen Gesellschaft. Der nationale Ausdruck ihrer Eigenart in „Gesängen" ohne Erzählung — dem zigeunerischen Epos.

**Nationales Epos.** I—VII . . . . . 9—19

I. (9—10) Das Schweigen, die Passivität der Zigeuner — ihre Folge: der Mangel an heroischen Erzählungen. Die den Zigeunern fehlende Intelligenz — Folge: der mangelnde Wortausdruck. — II. (10—12) Ihre Wendung zum Ton. Die Instrumentalmusik als Ausdrucksmittel des Gefühls an sich; als Ausdrucksmittel der primitiven Instinkte der Zigeuner. — III. (12—13) Eine Sammlung der musikalischen Fragmente der Zigeuner als „National-Epos" derselben.



Seite

Rechtfertigung dieser Benennung. — IV. (13—15) Hegels Definition des Volksepos. Zitat. — V. (16—17) Die musikalische Epopöe als Sage, als Buch eines Volkes. — VI. (17—18) Die Schwierigkeit, der Originalität, der Quelle und letzten Formel der von den Zigeunern in ihrer Musik ausgedrückten Gefühle nachzuspüren und sie darzulegen. — VII. (18—19) Versuch einer Erklärung der Seltsamkeit der Zigeunerrasse durch die Betrachtung einer anderen, sich ebenfalls isolierenden und geächteten Nation:

**Die Israeliten.** I—XVI . . . . . 20—68

I. (20—22) Israeliten und Zigeuner. Die Verachtung der Juden seitens der Christen; Haß und Rache seitens der Juden. Ihr heiliger Mut, ihre Hoffnung, ihr Glauben, ihr Gehorsam. — II. (22—24) Das „Volk Gottes". Konsequenzen dieses Glaubens für ihren Charakter. Entwicklung ihrer geistigen Kräfte auf Kosten der physischen; scheinbare Feigheit, Hinwendung zum Handel. Ihre Ausbeutungssucht. Ihr Hoffen auf „ihren" Messias und „ihr" Land der Verheißung — als Konsequenz: ihr Fernhalten von dem Bebauen „fremder Erde". — III. (25—28) Die gesetzliche Gleichstellung der Juden mit den Christen infolge der Philosophie des 18. und der Demokratie des 19. Jahrhunderts, ihr Teilnehmen an den äußeren Segnungen der christlichen Zivilisation, ihr Unberührtsein von deren inneren Segnungen. Festhalten an ihren Verheißungen. Zionslied aus dem 12. Jahrhundert. — IV. (29—32) Fortsetzung. Der Fanatismus der eingefleischten Juden. — V. (32—33) Ihr fanatisches Schwelgen. — VI. (34—36) Das Prosperieren der Israeliten trotz der Verfolgung des Mittelalters. Der Kern der Nation heute wie damals. — VII. (37—39) Ihre hervorragende Intelligenz. Ihre Pflege derselben. Ihre Besitznahme der Tagespresse und der Börse. — VIII. (39—43) Das Verbergen ihrer Gefühle seitens der Israeliten; die Konsequenzen derselben für ihr künstlerisches Schaffen. Bedeutung des Wortes „schaffen". Unterschied zwischen diesem und künstlerischem Hervorbringen. Genie und Talent. Mangelndes Schaffen der Israeliten. — IX. (44—47) Die Juden als Komponisten und Virtuosen in der Musik. Ihr materielles und förderndes Eingreifen in das musikalische Leben. — X. (47—49) Meyerbeer. Mendelssohn. Die Gefühle der Juden im Gegensatz zu den Gefühlen der Christen. — XI. (50—51) Über eine ev. jüdische Tonkunst. Von der christlichen Kunst dargestellte jüdische Typen. — XII. (51—54) Sulzer, der Vorsänger in der Synagoge zu Wien. Eine Sabbatfeier daselbst und hier empfangene Eindrücke. — XIII. (55—56) Eine Sabbatfeier in Jerusalem (eine Vision). — XIV. (56—59) Das Schweigen über sich selbst: das Recht der Israeliten. Gebet von Juda-Ha-Levi. — XV. (59—64) Das Festhalten der Juden am „alten Bund" trotz der Erscheinung Christi. Das Festhalten an ihrer Nationalität, trotzdem sie Bürger aller Nationen sind. Ihre Untätigkeit, das jüdische Reich

Seite

wieder herzustellen, als eine Konsequenz ihrer Gläubigkeit. Der Jude der versteckte Feind der christlichen Staaten und des sozialen Lebens. Pflicht der Christen, ihnen zur Wiederherstellung ihres Reiches zu verhelfen. — XVI. (65—68) Rechtfertigung dieses Gedankens.

**Der Zigeuner.** I—VI . . . . . 69—81

I. (67—71) Die Zigeuner im Gegensatz zu den Israeliten. Ihr Beharren in absoluter Natürlichkeit. Schrankenloses Unabhängigkeitsbedürfnis. Absolute Herrschaft des Gefühls. — II. (71—72) Ihre Hingabe an das Sinnenleben. — III. (73—76) Egoismus und Egotismus; psychologische Analyse beider. Der dichterisch empfängliche Egoismus als Lebensprinzip der Zigeuner und der Israeliten. Gegensätzliche Wirkung bei beiden. — IV. (76—79) Die Unfähigkeit des Egotismus zum Schaffen einer Kunst. Der Egoismus als einziger Motor in dem Leben der Zigeuner. Der Stolz des poetischen Egoismus in der Zigeunerkunst — ein Hinweis auf das innere Leben des Zigeuners. — V. (79—80) Sein Zusammenleben mit der Natur, ein psychologisches Problem. — VI. (80—81) Die Leidenschaft für die Natur als Vaterlands- und Heimatsliebe. Die Zigeuner ohne diese Liebe.

**Naturgefühl.** I—VI . . . . . 82—96

I. (83—85) Die poetischen Eindrücke der Natur; die Hingabe an sie seitens der Zigeuner. — II. (85—86) Die Natur für den Industriellen, den Forscher, den Dichter u. a. — III. (87—89) Die vollständige Hingabe an die Natur und die Folgen dieser Hingabe. — IV. (89—91) Fortsetzung des Vorigen in Hinsicht auf die Zigeuner. — V. (91—93) Die Wiederholung und der stete Wechsel in der Natur. Die schädlichen Einflüsse auf den moralischen Willen und die Intelligenz des diesem Wechsel untertanen Menschen. — VI. (93—96) Seine Unfähigkeit, dem geistigen Zusammenhang in Leben und Kunst zu folgen. Diese Unfähigkeit des Zigeuners. Seine Hinwendung zur Instrumentalmusik, zur Improvisation als Ausdrucksmittel seines Wesens. Die Kunst und Natur ein Sporn zum Guten und Erhabenen.

**Die Natur für die Zigeuner.** I—VI . . . . . 97—108

I. (97) Seine Liebe zu der Natur und seine Verschmelzung mit ihr als Quelle seiner Leidenschaften, seines Bedürfnisses für unmäßige Erregungen, seiner sinnlichen Begierden. — II. (98—100) Wie der Zigeuner das Leben liebt. — III. (100—102) Sein Bedürfnis für jähe Stimmungskontraste. — Lustigkeit und Schmerz. — IV. und V. (102—106) Der Schmerz. — VI. (106—108) Der Schmerz in der Zigeunermusik.

**Der Müßiggang der Zigeuner.** I—VI . . . . . 109—119

I. (109—110) Der Müßiggang erzeugt innere Leere — diese gibt Raum dem inneren Schmerz. Letzterer das Bruderband zwischen den



Seite

Zigeunern und seinen Menschenbrüdern. — II. (110—112) Die Kluft zwischen dem Zigeuner und dem Europäer. Die Musik als Vermittlerin. Die zwei Hauptgefühle in der Zigeunermusik: Schmerz und Stolz. — III. (112—114) Der Stolz — die hochmütige Resignation der Geächteten. Die Verachtung der Zivilisation seitens der Zigeuner. — IV. (114—115) Die Zigeunergesinnung — die Gesinnung des sich selbst überlassenen Kindes. Ohne Regulator des Gedankens, der Disziplin, der Religion. — V. (115—117) Der Wunsch als höhere Triebfeder. — VI. (117—119) Der zügellose Wunsch und das moralische Gefühl. Der prosaische Egotismus der Gesellschaft und der poetische und wilde Egoismus des Zigeuners.

**Die Industrie der Zigeuner.** I—VI . . . . . 120—132

I. (120—122) Ihre ungestüme, der pastoralen Leidenschaft der Hirtenvölker entgegengesetzte Leidenschaft für die Natur. — II. (122 bis 124) Vorliebe für Eisen und Feuer. Der Zigeuner als wandernder Hufschmied usw. Ein Zigeunergesang: „Funken". Der Zigeuner als Goldwäscher. — III. (124—126) Seine Vorliebe für Pferde und als Roßhändler. — IV. (126—127) Der Zigeuner als Bärentreiber. — V. (128—131) Die Wahrsagekunst der Zigeunerinnen. — VI. (132) Über den Ursprung ihrer Chiromantie.

**Persönliche Beziehungen zu den Zigeunern.** I—V . . . 133—144

I. (133—135) Kindheitserinnerungen. — II. (135—137) Ein Besuch Ungarns. Begegnung mit den Zigeunern. Im Lager. Ihre Musik. Ihre Dankbarkeit. — III. (137—139) Die Zigeuner als Erzähler. — IV. (139—142) Zweiter Besuch in Ungarn. In Raiding. Abermals bei den Zigeunern. Nachtgelage. — V. (142—144) Ein Morgenständchen.

**Die Zigeunerinnen Moskaus.** I—V . . . . . 145—151

I. (145) Mangelnde Gesangstimmen bei den ungarischen Zigeunerinnen. Ursachen. — II. (145—147) In Moskau. Das Berauschende ihrer Schönheit. Ein Zigeunerorchester. — III. (147—148) Gesänge der Zigeunerinnen: „Die Sichel", „die Gänsehirtin". — IV. (148—150) Beschreibung ihrer Festgelage mit Musik. — V. (150—151) Die Zigeunerin als Geliebte eines Giorgio.

**Die Zigeunerinnen anderwärts.** I—V . . . . . 152—163

I. (152—155) Kiew. — II. (155—157) Charakteristik der Zigeuner und ihres Lagers daselbst. — III. (157—160) Ein Fest in Podolien. Zigeunerorchester daselbst. Die Zigeunerin Agriffina. Die Ausdrucksweise der Zigeuner Klein-Rußlands. Ihre Melancholie. — IV. (160—161) Charakteristik der Zigeunerorchester in Bukarest und Jassy. Tanzlieder. — V. (162—163) In Spanien.

**Jozy, der Zigeuner.** I—IV . . . . . 164—171

I—IV. (164—171) Erziehungsversuche an einem jungen Cygan.

Seite

**Von den Zigeunern in der europäischen Kunst.** I—X . 172—196

I. (172—173) Die Sympathie der Dichter mit der Zigeunerkunst und dem Zigeunerwesen. Die „heilige Krankheit". — II. (174—176) Christentum, Philosophie gegenüber dem Hochmut der Klassen. Die Pariser Bohême. — III. (176—179) Die Idealisierung der Zigeuner seitens der Dichter; im Roman, im Drama. — IV. (179—180) In Spanien: Cervantes Novelle: »La Jitanella«. — V. (180—182) In Deutschland: Spindlers „Ewiger Jude", in Frankreich: Viktor Hugos »Notre Dame de Paris« usw. — VI. (182—183) Ein Zigeunergedicht. — VII. (183—186) Tegners Auffassung der Zigeuner und das Verfehlte derselben. — VIII. (187—188) Lenaus „Die drei Zigeuner". — IX. (189—195) Die Schwierigkeit für den Musiker wie für den Schriftsteller u. a., den Zigeuner, wie er ist, darzustellen, wenn sie nicht mit ihm leben oder gelebt haben. Die Unmöglichkeit, ohne Rommyblut in den Adern, den Rommytypus richtig zu zeichnen. Borrow. — X. (195—196) Jaques Callot.

**Ursprung der Zigeuner.** I—VIII . . . . . 197—231

I. (197—204) Das Problem ihres Ursprungs. Die historische Mission wilder Völker. Die Zigeunerrasse im Gegensatz zu ihnen. — II. (204—207) Schlußfolgerungen aus der Ähnlichkeit der Zigeunerstämme untereinander und ihrem gemeinsamen Lebensprinzip. — III. (207—211) Die Hypothese ihrer Abstammung von den Parias Indiens. Die Arier gegen die Parias. Rechtfertigung dieser Hypothese. — VI. (211—213) Über den möglichen Ursprung und Bildungsstand der Parias vor der Besitznahme Indiens seitens der Arier. Verschiedene Theorien. — V. (214—221) Jene Hypothese über ihre vorarische Zeit auf biblischer Basis. Nimrods Jagdzüge als Ausgangspunkt derselben. Die Nachkommen Hamms und ihre Niederlassungen zur Zeit des Zuges Nimrods von Babylon nach Peking und zurück. Charakteristische Verschiedenheiten der Hammiten nach dieser Zeit und deren Verwischung. Die Parias Abkömmlinge derselben. — VI. (221—224) Gegenüber ihren Siegern, den Ariern. — VII. (224 bis 229) Psychologische Folgen ihrer Unterdrückung. Ausgewanderte Parias — die Zigeuner. — VIII. (228—231) Die Gleichgültigkeit der Zigeuner gegenüber den Religionen, eine Folge ihrer Pariasabkunft.

**Gesetzgebung für die Zigeuner.** I—VI . . . . . 232—251

I. (232) Literatur über die Zigeuner. — II. (233) Grellmann. — III. (234—239) Borrow. — IV. (239—243) Das erste Auftreten der Zigeuner auf unserem Kontinent. Ähnlichkeiten zwischen ihnen und den Juden. Die christlichen Gesellschaften gegenüber beiden. — V. (243—245) Karl III. von Spanien. — VI. (245—251) Maria Theresia von Österreich. Verfolgung der Zigeuner. Blütezeit ihrer Kunst in Ungarn. Am Wiener Hof.



Seite

**Die Zigeuner in Ungarn.** I—V . . . . . 252—264

I. (252—253) Ihre freundliche Duldung seitens der Ungarn. — II. (253—257) Sympathie zwischen der ungarisch-klimatischen Temperatur und dem Zigeunertemperament. — III. (257—259) Ihre vorzugsweise musikalische Entwicklung in Ungarn: die Sympathie der Ungarn für ihre Musik — der Sporn dieser Entwicklung. — IV. (260—262) Das sympathische Fluidum zwischen Künstler und Publikum befruchtet die Kunst. Die Kunst — der heilige Feigenbaum Indiens — ein Erbgut der Menschheit. — V. (262—264) Das Affirmative in der Zigeunerkunst. Die Abhängigkeit derselben von der Sympathie der Magyaren.

**Die Zigeunermusiker.** I—VI . . . . . 265—281

I. (265—267) Die Tracht der Zigeuner. Die Zigeunerbilder Maréchals. Zigeunerorchester als Malerstudien. — II. (267—269) Violine und Zimbala als Basis des Zigeunerorchesters. Die gesamte Zusammensetzung eines solchen. — III. (269—271) Zwei Tanzarten als Hauptregel des Zigeunergefühls: Lassan und Frischka. Bihary. — IV. (271—275) Die „Hongraise", eine Odenform der Zigeuner-Epopöe. Wesen und Charakter der Zigeunerweisen. — V. (275 bis 278) Die Improvisation als wesentlicher Bestandteil der Zigeunerkunst. Des Zigeunermusikers Gleichgültigkeit gegen alle Kritik. — VI. (278—281) Das Unberührtsein der Zigeunermusik von aller anderen Musik. Die individuelle Freiheit ihres Spiels. Das Festhalten an ihrer musikalischen Tradition. Inkorrekte Aufzeichnung und Verstümmelung ihrer Weisen seitens anderer.

**Die Musik der Zigeuner.** I—IV . . . . . 282—298

I. (282—285) Vorherrschender Charakterzug derselben; ihre seltsame Modulationsweise, der Mangel vermittelnder Übergänge. Ihre drei charakteristischen Hauptmomente. — II. (285—289) Rhythmik. Die Dumki. Verzierungen. Die zigeunerische Molltonleiter. Die Wiener Meister ihr gegenüber. Ursprung der zigeunerischen Ornamentik. — III. (289—292) Charakteristik ihrer Rhythmik. — IV. (292—298) Charakteristik ihrer Fiorituren.

**Rommys und Magyaren.** I—VI . . . . . 299—321

I. (299) Zur Stellung des Autors gegenüber der Streitfrage, ob die Zigeuner-, resp. ungarische Musik, zigeunerischen oder magyarischen Ursprungs sei. — II. (299—301) Benennungen der Zigeuner. Ortswechsel. — III. (301—304) Über ihr erstes Auftreten in Ungarn. Fabeln über den Ursprung ihres Wanderlebens. Ihr möglich gleichzeitiges Erscheinen mit den Magyaren in Ungarn. — IV. (304—313) Über den Ursprung der Magyaren. Musikalische Beweisführung, daß derselbe nicht turkomanisch ist. Die verschiedene musikalische Befähigung der Rommys und der Magyaren. Gegenseitige Ergänzung derselben. Das Ursprüngliche der Zigeunermusik. Die Musik in den indischen,

Seite

in den griechischen Sagen. Die Musik als pädagogisches Mittel bei den Griechen. — V. (313—319) Die ursprünglichen Melodien in Ungarn als Tanz- und als Gesangsmelodien. Was hiervon ist zigeunerisch? was ungarisch? Sind die Zigeuner nur die Interpreten der ungarischen Musik, oder ihre Schöpfer? Beweise für letzteres. — VI. (319—321) Fortsetzung und Schluß des Vorigen.

**Historische Notizen.** I—IV . . . . . 322—344

I. (322—326) Berühmte Zigeunervirtuosen: Karman, Barnu, „der ungarische Orpheus". Zigeunerische musikalische Wettspiele. Csinka Panna. — II. (326—330) Die älteste ungarische Melodiensammlung. Die Zigeunervirtuosen als Komponisten. Ein Zitat von 1755 und aus jüngster Zeit, die Zigeunerkunst betreffend, als Beweis, daß die Ansprüche der Magyaren auf die Urheberschaft derselben neueren Ursprungs sind. — III. (330—338) Die Virtuosität der Zigeuner beweist ihre schaffende Fähigkeit. Der Virtuos eine schaffende Kraft. Seine Stellung neben dem Komponisten. Der Stil der Zigeunerkunst und Virtuosität beweist ebenfalls, daß erstere zigeunerischen Ursprungs ist. — IV. (338—344) Die Verschiedenheit des ungarischen und des zigeunerischen Wesens und Charakters als ein weiterer Beleg jener Annahme. Die Stellung der Ungarn zur Zigeunerkunst. Ihre Zusammengehörigkeit. Die Zigeunerkunst ein humaner Ruhm der Ungarn.

**Der Zigeuner Bihary.** I—II . . . . . 345—355

I. (345—347) Der letzte große Zigeunerkünstler. Der Eindruck seines Spiels auf den Autor. Kaiserliche Gunst und Biharys Stolz. — II. (347—355) Biographische Skizze desselben.

**Der Ungar Csermak.** I—IV . . . . . 356—367

I. (356—358) Sein Anschluß an die Zigeunerkunst. Der Enthusiasmus der Ungarn für ihn. — II. (358—363) Seine Biographie. — III. (363—364) Charakteristik seines Wesens. Vergleich mit Bihary. — IV. (364—367) Sein tragisches Geschick als Folge der Unmöglichkeit, sich vollständig mit zigeunerischem Wesen zu durchdringen.

**Der Zeitgenosse Remenyi.** I—IV . . . . . 368—380

I. (368—371) Die Zigeunermusik als Modesache. Ihre Benennung: „ungarische Musik". — II. (371—373) Beethoven und Schubert gegenüber derselben. Schuberts »Divertissement hongrais«. — III. (373—378) Der gegenwärtige Zigeunermusiker — ein commis-voyageur. Verfall der Zigeunerkunst: eine Folge ihres modernen Musikgewerbes. Die Zeitverhältnisse als Hindernis der Entwicklung nationaler Typen. — IV. (378—380) Der Ungar Remenyi als Vertreter der Zigeunervirtuosität.

**Ungarische Rhapsodien.** I—V . . . . . 381—394

I. (381—384) Ein Landschaftsbild und ein Kunstliebhaber. „Nichts



Seite

als Blaues!" — II. (385—387) Die übermäßige Quart und große Septime in der Zigeunermusik. Grundbedingungen zur Erhaltung dieser. Hinweis auf architektonische Nationalstile. Analoges in der Baukunst und Musik. Die Isoliertheit der Zigeunermusik — eine Notwendigkeit ihres Fortbestehens. — III. (387—388) Die Unmöglichkeit, sie in unsere Kunst aufzulösen, sie auf unser Orchester zu übertragen. Das Klavier als ihr Dolmetscher. — IV. (388—392) Die leitenden Ideen des Autors bei Übertragung derselben auf das Klavier. Verbindung ihrer Bruchstücke zu einem Zigeunerepos unter dem Titel „Ungarische Rhapsodien". Ihre Aufnahme in der Öffentlichkeit. — V. (392—394) Fortsetzung des vorigen Kapitels. Schlußwort.

II.

## Alphabetische Reihenfolge der Titel der einzelnen Schriften.


| | | Seite |
|---|---|---|
| Am Comersee. An Louis de Ronchaud. (Oktober 1837) | II | 172 |
| An Hektor Berlioz. (San Rossore. Oktober 1839) | II | 250 |
| An Heinrich Heine. (Venedig. April 1838) | II | 197 |
| An Lambert Massart. (Venedig. April 1838) | II | 202 |
| An Adolphe Pictet. (September 1837) | II | 147 |
| An Louis de Ronchaud. (September 1837) | II | 159 |
| An George Sand. (Genf. 1835) | II | 115 |
| An George Sand. (Paris. 1837) | II | 124 |
| An George Sand. (Paris. 1837) | II | 134 |
| An Herrn Professor Fétis. Eine Entgegnung | II | 88 |
| Annalen des Fortschritts, Aus den | IV | — |
| Aubers „Stumme von Portici". (1854) | III, 1 | 79 |
| Beethovens „Fidelio" | III, 1 | 10 |
| Beethoven, Über Musik zum „Egmont" | III, 1 | 29 |
| Bellinis »Montecchi e Capuletti« | III, 1 | 85 |
| Berlioz und seine „Harold-Symphonie" | IV | 1 |
| Boieldieus „Weiße Dame" | III, 1 | 99 |
| Brief über das Dirigieren, Ein. Eine Abwehr | V | 227 |
| Chopin, Friedrich | I | — |
| Chopins Individualität | I | 111 |
| Chopins Jugend | I | 148 |
| Chopins letzte Stunden | I | 194 |
| Chopins Mazurken | I | 41 |
| Chopins Polonaisen | I | 20 |
| Chopins Virtuosität | I | 79 |
| Chopins Werke im allgemeinen | I | 1 |
| Dirigieren, Ein Brief über das | V | 227 |





| | | Seite |
|---|---|---|
| Donizettis „Favoritin" | III, 1 | 110 |
| Dornröschen. Genasts Gedicht und Raffs Musik | V | 131 |
| Ein Kapitel zur Reform der musikalischen Kritik | IV | 115 |
| Essays | II | 1—112 |
| Essays über musikalische Bühnenwerke und Bühnenfragen | III, 1 | — |
| Essays, kritische, polemische und zeithistorische | V | — |
| Field, John und seine Nocturnes | IV | 261 |
| Fliegende Holländer, Der | III, 2 | 147 |
| Franz, Robert. (Mit einem Nachwort) | IV | 207 |
| Glucks „Orpheus" | III, 1 | 1 |
| Goethe-Stiftung, Zur | V | 1 |
| Heilige Cäcilie von Rafael. An M. d'Ortigue | II | 245 |
| Israeliten, Die | VI | 20 |
| Italien. Über den Stand der Musik in. An M. Schlesinger | II | 229 |
| Keine Zwischenakts-Musik! | III, 1 | 136 |
| Kirchenmusik, Über zukünftige | II | 55 |
| Künstler, Zur Stellung der | II | 3 |
| Lelia | I | 172 |
| Lohengrin und erste Aufführung in Weimar | III, 2 | 61 |
| Marx und sein Buch: „Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege" | V | 183 |
| Mendelssohn, Über Musik zum „Sommernachtstraum" | III, 1 | 37 |
| Meyerbeers „Hugenotten" | II | 64 |
| Mozart. Bei Gelegenheit seiner 100jährigen Feier in Wien | III, 1 | 151 |
| Paganini. Ein Nekrolog | II | 108 |
| Persönliche Beziehungen zu den Zigeunern | VI | 133 |
| Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst | II | 113 |
| Rheingold | III, 2 | 249 |
| Scala, La. An Maurice Schlesinger | II | 182 |
| Schuberts „Alfons und Estrella" | II | 68 |
| Schumanns Klavierkompositionen. Op. 5, 11, 15 | II | 99 |
| Schumann, Robert | IV | 103 |
| Schumann, Clara | IV | 187 |
| Scribes und Meyerbeers „Robert der Teufel" | III, 1 | 48 |
| Sobolewskis „Vinvela" | IV | 245 |
| Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg | III, 2 | 3 |
| Thalberg und Liszt (von Professor Fétis) | II | 88 |
| Thalbergs »Grande fantaisie«, op. 22 und »Caprices«, op. 15 und 19 | II | 67 |
| Thüringer Fürsten als erste Protektoren der deutschen Kunst | V | 5 |
| Ungarische Rhapsodien (Liszts) | VI | 381 |
| Viardot-Garcia, Pauline | III, 1 | 121 |
| Volksausgaben bedeutender Werke, Über | II | 58 |
| Wagner, Richard | III, 2 | — |
| Webers „Euryanthe" | III, 1 | 16 |

| | | Seite |
|---|---|---|
| Weimars Septemberfest zur Feier des 100. Geburtstages Karl Augusts | V | 111 |
| Zigeuner und ihre Musik in Ungarn | VI | — |
| Zur geschichtlichen Stellung und Aufgabe der Programm-Symphonie | IV | 51 |
| Zur Goethe-Stiftung | V | 1 |
| Zur Programmfrage der Instrumentalmusik | IV | 21 |
| Zur Stellung der Künstler. (Sechs Artikel) | II | 3 |
| Zwischenakts-Musik, Keine! | III, 1 | 136 |


INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA 170

III.

## Namen- und Sachverzeichnis.


Adam. Als Musikschriftsteller IV, 148.
Äschylus. Erhaltene Werke III, 1, 30; VI, 334.
Äsop. Fabeln IV, 134, 179.
D'Agoult, Marie, Gräfin (Daniel Stern). Als Mahnerin zur Arbeit II, 147. Ihr Verständnis für Goethe und Schubert II, 158. Anziehung auf Liszt II, 224. — Erwähnt ferner: II, 159.
Agthe, Rosa (von Milde). Als Elsa III, 2, 145. Als Senta III, 2, 146.
Akademie zur Palme in Weimar V, 20—27.
Allegri. Kirchenmusik II, 243, 253.
Amalie, Großherz. v. Weimar. Ihre Regierung V, 31. — Erwähnt ferner: III, 2, 78; V, 19.
Anakreon. Oden III, 2, 52.
Angelo, Michel. Als Bildner Dantes II, 174. Anekdote II, 238; und Wagner III, 2, 254. — Erwähnt: II, 253, 254; III, 1, 75, 143; V, 128, 224.
Arago. Astronomische Bücher II, 96.
Ariost. Rasender Roland V, 20, 23.
Aristophanes. VI, 334.
Arpad. Großfürst der Magyaren VI, 258.
Astorga. Stabat mater IV, 244.
Auber, D. E. F. Wilhelm Tell III, 1, 51. Stumme v. P. III, 1, 79—84, 110; III, 2, 244.
Auerbach. Als Romancier III, 1, 106.

Bach, Joh. Seb. Von Chopin verehrt I, 149. Bachfest III, 1, 158. Familientag der Bachs in Eisenach V, 30.
**Werke:** Oratorien: II, 35, 61. 33 Variationen in G. II, 101. Fugen: II, 151; III, 1, 98, 125, 153; VI, 379. Matthäuspassion: IV, 52, 244. — Erwähnt ferner: III, 2, 240; IV, 23, 42, 165, 233, 237, 243; V, 29, 169 225; VI, 40.
Badiali. (Sänger) II, 193.

Baillot. Lehrer am Pariser Konservatorium II, 31.
Bakos. Zigeunerfamilie VI, 348.
Ballanche. Schriftsteller II, 27, 201.
Balzac, H. de. Romane: II, 50; III, 1, 106. Zitat III, 1, 137. „Tochter Evas" III, 2, 155—166.
Bangak, Eva. Frau Biharys. VI, 347.
Barnowick. Sonaten II, 43.
Bartolini. Beethovendenkmal II, 256.
Barun. Zigeunervirtuose VI, 324–325.
Baumgarten. Theologe in Jena V, 36.
Beethoven. Chopins Urteil über B. I, 134. B. im Pariser Konzertsaal II, 139. B. mit Pixis verwechselt II, 139. Denkmal in Bonn II, 256. B. und Weber III, 1, 16. B. und Programmusik IV, 24. Biographie von Ulibischeff V, 221—226. B. und Zigeunermusik VI, 371.
**Werke:** Symphonien: II, 34, 35, 139; IV, 11, 24, 107, 173. Kammermusik: II, 36, 209. Chorfantasie: II, 70. Klaviermusik: II, 78, 154; IV, 24. F-moll Sonate: II, 226; IV, 200, 205. Kreutzersonate: IV, 16. Mondscheinsonate: IV, 24. Egmont: III, 1, 29—36, 37 ff., 45, 138. Fidelio: III, 1, 10—15; III, 2, 237. Letzte Werke: VI, 287. — Volksausgaben seiner Werke: II, 61. — Erwähnt ferner: II, 13, 101, 103, 104, 129, 131, 187, 254, 255; III, 1, 73, 80, 98, 119, 125, 153; III, 2, 32, 241, 243, 246; IV, 10, 16, 21, 110, 153, 163, 176, 183; V, 231; VI, 40, 47.
Belgiojoso, Fürst. Konzert mit Liszt II, 119, 121, 240.
Bellatella. Das Ideal eines Vetturino II, 167.
Bellini. Grabmal I, 208. Tod II, 214. Als Epigone Rossinis III, 1, 48, 60. Montecchi e Capuletti III, 1, 85—98. — Erwähnt ferner: II, 121. 210; III, 2, 244.
Bendemann. Maler VI, 42.
Berghem. Maler VI, 382.
Beriot. Violinvirtuose VI, 324.
Berlioz, Hektor. Urteil über Chopin I, 69. Sein Sarkasmus I, 124. Kämpfe um Anerkennung II, 21 ff. Liszt über B. IV, 3—102. Angriffe gegen B. IV, 9—10, 20–21. Erfinder des Leitmotivs IV, 68—69. B. und seine dichterischen Quellen IV, 74—76. Sein Stil IV, 94. Streben zum Gewaltigen IV, 96. Neue Art zu Instrumentieren III, 2, 141; V, 171 bis 172.
**Werke:** Symphonien: II, 96, 226. Symphonie fantastique: II, 153. Harold-Symphonie II, 104; IV, 69—98. Ihr Name IV, 71—73. Liszts Analyse IV, 71—98. Benvenuto Cellini III, 1, 15. Danses des Sylphes VI, 141. — Erwähnt ferner: I, 132; II, 35, 38, 141, 198, 250; III, 1, 126; IV, 147, 151, 171; V, 166, 168, 169, 207 ff., 228, 230, 231; VI, 289, 336, 378.
Bertini. Kompositionen II, 143.
Bihary. Berühmtester Zigeunervirtuose. Biographie VI, 344—355. B. und Csermak VI, 359, 362, 370. — Erwähnt: VI, 191, 271, 364, 378.



Birch-Pfeiffer, Charlotte. Romanzuschneiderin III, 1, 106.
Boccabaditi. Sängerin II, 238.
Boëthius. Über Musik II, 10.
Boieldieu. „Weiße Dame" III, 1, 99—109.
Boileau. Epigramme III, 1, 107.
Bourmont. Bei Waterloo II, 120.
Borrow. Biographie VI, 234—238. Werk über die Zigeuner VI, 122, 181, 183, 199, 209, 232, 234, 242, 244.
Bott. Violinvirtuose V, 120.
Brambilla. Sängerin II, 192.
Brendel, Fr. Schriften V, 166.
Broadwood. Klaviere II, 78.
Bühnenkünstler. Pflicht gegen ihre Rollen III, 1, 85—89.
Bülow, Hans von. Als Schriftsteller IV, 148. Konzerte V, 228.
Bürger. Balladen III, 2, 234; IV, 101; V, 37.
Burns. Vergleich mit R. Franz IV, 219.
Byron. „Tasso" I, 174. Erzählungen III, 1, 105. „Child Harold" IV, 12, 73—79. „Manfred" III, 2, 174, 196; IV, 170; V, 213. — Erwähnt ferner: III, 1, 46, 54; III, 2, 176; IV, 53, 55, 56, 101, 108, 152; VI, 173.

Calderon. III, 1, 144.
Callot, Jaques. Über Zigeuner VI, 195.
Calvin. Feier in Genf II, 116, 118.
Camöens. IV, 42.
Canova. Bildhauer II, 179; V, 128.
Carl August, Großherzog von Weimar. Regierung V, 31—40. Feier des 100. Geburtstages in Weimar V, 113—130. Grundsteinlegung seines Monumentes V, 114 ff. — Erwähnt ferner: III, 2, 77; V, 29.
Carus. In Weimar V, 37.
Carteſius. »Cogito, ergo sum« III, 2, 126.
Cervantes. »La Jitanilla« IV, 42; VI, 179.
Chateaubriand. Als Neuerer II, 161. Über Kritik IV, 9. Zitat IV, 6, 74. — Erwähnt ferner: II, 13, 66, 67.
Cherubini. Grab I, 208. Direktor des Pariser Konservatoriums II, 31—33.
**Werke:** II, 35, 38, 50. Kirchenmusik III, 1, 5. „Wasserträger" III, 1, 108. Über Berlioz IV, 76.
Chladni. In Weimar V, 37.
Chopin. Liszt über Chopin Bd. I. Als Virtuose, I, 79 ff. Sein Klavierspiel I, 81. Dem Publikum gegenüber I, 85. Charakter I, 89, 101. Im Kreis seiner Freunde I, 103. Verhältnis zu Heine I, 194—105. Sein Glaube I, 126. Sein Patriotismus I, 127. Stellung zur Romantik I, 130–133. Stellung gegenüber Musikern und ihren Werken I, 134—137. Sein Tod I, 138, 205 ff. Leichenfeier I, 112. Biographie I, 148—205. Liebe zur Natur I, 146—147. Als polnischer Nationaldichter I, 163 ff. Verhältnis zu G. Sand I, 178—190. Bruch mit ihr I, 197. Chopin und Schumann II, 101.

Chopin und Rob. Franz IV, 223—225, 237. Chopin und J. Field IV, 268—269.

**Werke:** Trauermarsch I, 13—15. Polonaisen I, 20, 24, 32, 33, 38—40. Mazurken I, 41, 43, 49, 77—78; III, 1, 133. Präludium in Fis-moll I, 189. — Erwähnt ferner: II, 141, 198, 208, 226; III, 1, 75, 123, 126.

Chorley. »Music and manners in Germany« III, 2, 76.
Choron. Musikschule II, 30, 50.
Clementi. Klavierstücke II, 77; IV, 271.
Columbus. V, 266.
Comersee. Liszts Schilderung II, 172—180.
Comolli. Dantebildsäule II, 174.
Cornelius, Peter v. Maler V, 37, 72.
Cornelius, Peter v. Musiker IV, 166; V, 120; VI, 286.
Coßmann. Cellist III, 1, 145.
Cousin. Zitat IV, 8.
Cramer. Cestine bei G. Sand II, 149 ff.
Cramer. Etüden IV, 173.
Cranach, Lucas. Anhänglichkeit an sein Fürstenhaus V, 15.
Crosnier. Direktor der komischen Oper II, 22.
Csermak. Ungarischer Violinvirtuose. Biographie VI, 356—367. C. und Bihary VI, 351, 362, 370. — Ferner: VI, 378, 380.
Curschmann. IV, 243.
Czerny. Fantasie II, 72; II, 101, 139.

Dalberg. In Weimar V, 37.
Dandolo. In Venedig II, 202.
Dannecker. In Weimar V, 37.
Dante. Comollis Statue II, 174. „Göttliche Komödie" III, 2, 92. — Erwähnt ferner: II, 147, 253; III, 2, 176; IV, 13, 42, 59, 99, 249; VI, 297.
Danz. Theologe in Jena V, 36.
Dawison. Schauspieler III, 1, 137—138; V 117—120.
Delacroix, Eugen. Bei Chopin I, 107. Bildnis von G. Sand II, 150. — Ferner: II, 141; III, 1, 123.
Deraucourt. Sängerin II, 193, 231.
Deszöfi, Franz, Graf von. D. u. Csermak VI, 360.
Devrient, Emil. Schauspieler V, 137.
Diabelli. D. und Beethoven II, 101.
Dichtkunst. Klassische und moderne IV, 53—56.
Dingelstedt. Intendant in Weimar III, 1. 106. Prolog zu Lohengrin III, 2, 76, 79—81; V, 116—118.
Dirigieren, Über das V, 227—232.
Donizetti. „Liebestrank" II, 241. „Favoritin" III, 1, 60, 110—120. — Erwähnt ferner: II, 14, 210; III, 1, 48, 244; VI, 377.
Dornröschen. Märchen, erzählt von Liszt V, 113—153.
Dorzelli. Als Othello III, 1, 95.



Dresel, Otto. Kapellmeister IV, 242.
Dürer, Albrecht. III, 1, 158; IV, 222.
Dumas, Alexander. III, 1, 54, 106, 110.
Duprez. Sänger III, 1, 84.
Durante. »Magnificat« III, 2, 240; IV, 244.
Dussek. Sonaten. Urteil Chopins I, 133; II, 78.
Dyck, van. I, 170; II, 245; III, 2, 209.

Eichendorf. Als Romantiker IV, 218.
Eichstädt. Philologe in Jena V, 36.
Elisabeth, Die heilige. V, 9, 11.
Elsler, Fanny. Balleteuse II, 37, 194.
Epos. Antik-modern IV, 51.
Érard. Aufnahme Liszts II, 32. Klaviere II, 78.
Ernst August, Großherzog von Weimar. Prokektor Seb. Bachs V, 29.
Ernst. Violinvirtuose VI, 324.
Erwin. Straßburger Münster IV, 96.
Euripides. Iphigenie III, 2, 83.
Eyck, Johann van. IV, 166.

Falieri. II, 202.
Falk. Schriftsteller V, 35.
Farinelli. Komponist III, 2, 240.
Fastlinger. Als Ortrud III, 2, 145.
Fay, Etienne, Graf. Über Zigeuner VI, 352.
Fénélon. II, 62.
Fernow. Schriftsteller V, 35.
Fétis. Als Musikschriftsteller II, 63. „Thalberg und Liszt" II, 74—87. Liszts offener Brief an F. II, 88—98. Zitat IV, 15. — Ferner: II, 39; V, 208.
Feuerbach. Jurist in Jena V, 36.
Feydeau. Bemühungen für Künstler II, 39.
Fichte. In Jena V, 36, 43.
Field, John. Abfälliges Urteil Chopins I, 133. Konzert II, 106. Italien II, 208. Nocturnes IV, 268—271. Leben II, 78; IV, 271. Vorläufer Chopins IV, 269.
Fiesole. Bildhauer IV, 151, 166.
Fiscur. Zigeunervirtuose VI, 348, 349.
Flaxmann. Maler III, 2, 50.
Flotow, von. Ital. Schule III, 2, 244.
Forel. Theologe II, 117.
Fortschritt in der Musik IV, 17—19, 42—44.
Francia. Maler IV, 151.
Franz, Robert. Lieder I, 10; IV, 211—244. Unterschied von Schubert IV, 212. Verhältnis zu den Dichtern IV, 217—222. F. und Chopin IV, 223

bis 225. Biographie IV, 225–243. Endgültiger Sieg IV, 242. Bearbeitung von Werken Bachs und Händels IV, 244.
Franzosen. Charakteristik II, 67—68.
Fries. Philosoph in Jena V, 36.
Fröbel, Fr. Pädagoge V, 61.
Fuhr, Lina. Schauspielerin in Weimar V, 117.
Fulchiron. Schriftsteller II, 27.

Gade. Als musikalischer Neuerer V, 168.
Galilei. Zitat II, 58. Bildsäule II, 257. Über „Befreites Jerusalem" V, 23. — Erwähnt ferner: V, 125, 226.
Garcia, Pauline (siehe auch Viardot). Als Sängerin II, 238; III, 1, 283.
Garcia, Manuel. Als Figaro III, 1, 132. Vertreter italienischer Gesangsmethode III, 2, 243.
Gasser. Wielandstatue in Weimar V, 114, 116, 228—230.
Gautier, Theophile. IV, 132.
Gazette musicale. Als Gedankenvermittlerin II, 115.
Genast, W. Dornröschen V, 154—181.
Genie. Legt Pflichten auf I, 114. Seine Macht III, 1, 39. Formelle Kundgebungen des G. III, 1, 48. Verherrlichung des G. in der Geschichte und durch Statuen III, 2, 65—70. Individualität des G. IV, 20—21. Verkennung durch die Zeitgenossen IV, 225—226.
Gervinus. Kritik über Mendelssohns Musik zum Sommernachtstraum III, 1, 46.
Gesangskunst. Schlechtes Singen, Schreien III, 1, 128—129. Mangel eines nationalen Gesangstils in Deutschland III, 2, 243.
Gesangsmethode. Deutsche im Gegensatz zur Italienischen III, 2, 240—246.
Gesellschaften, Philharmonische. II, 40—43.
Giorghetti. Violinspiel II, 240.
Gluck. Lange verkannt II, 86; III, 1, 43. Begründer des deklamatorischen Stils III, 1, 48, 64, 73; III, 2, 239. Streit mit den Piccinisten III, 1, 7—8. Opern II, 38. Alceste III, 2, 139—141. Iphigenie III, 2, 39. Orpheus III, 1, 1—9; III, 2, 277; V, 179. — Erwähnt ferner: II, 242; III, 1, 37, 84, 114, 125; III, 2, 241, 242, 244; IV, 43, 166; V, 37; VI, 287.
Goethe. Chopin über Goethe I, 132. G. über Publikum II, 140. G. und Weimar III, 1, 23. G. und Beethoven III, 1, 39. Gesangstexte III, 1, 46, 69. Feier des 100. Geburtstages in Weimar III, 2, 76, 79, 82. Goethes Frauengestalten im Gegensatz zu denen Rich. Wagners III, 2, 218—220. G. über Musik IV, 183. G. über Ossian IV, 247 ff. Denkmal in Weimar V, 114—127. Zitat VI, 183.
**Werke:** „Faust" I, 113; IV, 53, 170; V, 28. „Mignon" II, 126. „Der Fischer" IV, 101. „Egmont" III, 1, 29, 35—37. — Erwähnt ferner: II, 124, 158; III, 1, 114, 158; III, 2, 5; IV, 55, 56, 73, 98, 107, 177, 220; V, 33, 35; VI, 392.



Goethe-Stiftung. V, 3—109. Aufruf zur Gründung V, 3. Wörtlich V, 52. Zweck und Ziel V, 41–46. Kritik Liszts V, 65–80. Vorschläge Liszts V, 81—109.
Goujon, Jean. Bildhauer IV, 152.
Gounod. III, 123.
Grandville. Maler V, 174.
Gregor, Papst. II, 165.
Grellmann. Über Zigeuner VI, 232, 233, 248.
Gretry. Opern III, 1, 9, 107—109.
Griesbach. Theologe in Jena V, 36.
Grillparzer. Gedicht über Klara Wieck II, 226—227; IV, 200—205.
Guerinus. Maler II, 245.
Gusikow. Virtuose II, 131 ff.
Gutenberg. II, 59; III, 1, 158.
Guttmann. Pflegt Chopin I, 208–220. G. über Zwischenaktsmusik III, 1, 140—147.
Gutzkow. „Ritter vom Geiste" III, 2, 76.

Händel, Fr. Fugen II, 226. Messias III, 2, 77. Oratorien II, 48, 61, 118, 121; IV, 51, 52; V, 177. — Erwähnt ferner: II, 35; III, 1, 126, 153; IV, 165, 228, 243; VI, 47.
Halévy. Als Schriftsteller IV, 147. „Jüdin" VI, 42. — Erwähnt ferner: II, 141; III, 1, 110; III, 2, 244.
d'Hantuez, Vicomte. Journalist II, 150.
Haslinger, Tobias. Freundschaft mit Liszt II, 225.
Hasse. Opern III, 1, 50, 56, 64; III, 2, 241.
Haydn. Schöpfung II, 252, 254; V, 176. Symphonien IV, 24. Jahreszeiten V, 176. H. und Zigeunermusik VI, 287. — Erwähnt ferner: II, 35, 48, 78; IV, 228; V, 223.
Hayez. Maler II, 215.
Hegel. Zitat über Musik IV, 29; V, 201. Als Verteidiger der Programmmusik IV, 44—48. Zitat über Epos VI, 13—15. — Ferner: V, 36, 43.
Heine, Heinrich. Verhältnis zu Chopin I, 103—105. Liszts Brief an H. II, 197—203. Holländersage III, 2, 152. Undinen III, 2, 253. — Erwähnt ferner: II, 24; IV, 132, 216, 217, 218; V, 36.
Henselt, A. Ave Maria IV, 173. — Ferner: IV, 25, 237.
Hermann. Schüler Liszts II, 122.
Herder. Feier in Weimar III, 2, 74—81. Denkmal in Weimar III, 2, 72—74; V, 114. Herderzimmer in Weimar III, 2, 77—78. Aufenthalt in Weimar V, 34 ff.
Herz. Als Virtuose II, 78, 102. „Veilchen" II, 43, 73.
Hiller, F. Als Komponist I, 106. Sein Sarkasmus I, 129. Psalm II, 195, 257. Gegen Zwischenaktsmusik III, 1, 136—137. Als Schriftsteller IV, 148. Etüden IV, 176. Rhythmische Studien V, 208—209. — Erwähnt ferner: II, 13; IV, 153.

Hoffmann, E. T. A. Einfluß auf die französische Literatur III, 1, 54. Über Musik. — Erwähnt ferner: IV, 109, 152, 177.
Homer. II, 60, 174; III, 1, 114, 143; IV, 53, 251; V, 35; VI, 3, 263.
Horaz. III, 1, 143; IV, 149. Zitat IV, 209.
Hülsen, von. Schafft zuerst die Zwischenaktsmusik ab III, 1, 137—145
Hufeland. Mediziner in Jena V, 36.
Hugo, Viktor. Lucrezia III, 1, 116. Notre Dame de Paris VI, 181. — Erwähnt ferner: II, 27, 59, 96; III, 1, 54, 60, 110; IV, 101, 107, 108.
Humboldt, Alexander von. Über Carl Augusts Tod V, 33. — Erwähnt ferner: IV, 146; V, 36, 38, 53, 72.
Hummel. Liebling Chopins I, 136. Opus 18 II, 72. Septett II, 209. Werke V, 36. — Erwähnt ferner: II, 129, 225, 226; III, 2, 5.
Huysum, van. Maler III, 2, 50.

Jaffé. Schauspieler III, 2, 81.
Jagemann. Schauspielerin V, 37.
Janin, Jules. Schriftsteller II, 240.
Jena. Gründung V, 15. Universität unter Carl August V, 36 ff.
Jean Paul (Friedrich Richter). Über Musik IV, 32. Eigenart IV, 109. — Erwähnt ferner: I, 18; IV, 98, 142, 152, 177—178; III, 2, 5; V, 34.
Ilgen. Theologe in Jena V, 36.
Illeshazy, Etienne, Graf. VI, 358.
Ingres. Kämpfe um Anerkennung II, 254.
Innocent. Papst II, 165.
Joachim. Violinvirtuose VI, 324.
Jony, de. Kompositionen III, 1, 56.
Josephine, Kaiserin von Frankreich. Befiehlt die „Vestalin" III, 1, 14.
Jozy. Zigeunerknabe bei Liszt VI, 164—171.
Jsonard. Kompositionen III, 1, 109.
Jsraeliten, Die. VI, 20—68. Ihre Charaktereigentümlichkeiten VI, 20 bis 43. Als Musiker VI, 44—51. Die Judenfrage und ihre Lösung VI, 59 bis 68.
Italien. Das Land der Künstler II, 126. Ital. Geschmack II, 187. Ital. Opern II, 188. Musikalisches Leben in It. II, 229—244. Ital. Schule der Darstellung III, 1, 125. Akademien und geistiges Leben in It. V, 23.
Jubiläen. Ihre Aufgabe III, 1, 157 ff.

Kalkbrenner. Abfälliges Urteil Chopins über K. I, 133. Klaviermethode II, 32, 93. Als Virtuose II, 78, 89. — Erwähnt ferner: II, 34, 72, 208, 226.
Kant. V, 37, 43, 75.
Karl Alexander, Großherzog von Weimar. III, 1, 24.
Karman, Demetrius. Zigeunervirtuose VI, 323.
Kaulbach. III, 1, 147.
Kieser. Mediziner in Jena V, 36.



Kind. Freischütztext III, 1, 20.
Kirchenmusik. Ihr Verfall II, 48—50. Als Begleiterin des kirchlichen Kultus und ihre Zukunft II, 55—57.
Klinger. „Sturm und Drang" V, 35.
Klopstock. III, 1, 43.
Klöster. In unserem Jahrhundert II, 163—165.
König. Münchener Maler V, 119.
Komponist. Leiden des K. III, 1, 162. Unverstandensein III, 1, 163. Nachruhm III, 1, 163.
Konservatorium. Mängel des Pariser II, 20, 31—37. Zweck V, 191—194.
Konzert. Geschichtliches über die Konzertform II, 106.
Konzertwesen. II, 43—45.
Kosciusko. I, 35.
Kritik. Vorschläge zur Beseitigung unberufener Kritiker II, 46—47. Kr. seitens der Künstler II, 132. Der Künstlerkritiker II, 233—234. Einseitigkeit und Vorurteile III, 1, 119. Zeitgenössische Kr. III, 2, 172. Ihre Bedeutung IV, 5—9. Auswüchse IV, 5—9, 121. Entstehung der Kritik IV, 118—120. Nachteil für das Publikum, wenn sie von Unberufenen ausgeübt wird IV, 118—138. Vorteil, wenn Künstler sie handhaben IV, 138—148. Möglichkeit der Künstlerkritiker IV, 139—147.
Kunst. Nimmt eine Sonderstellung ein II, 7. Als Heilspenderin fürs Volk II, 157. Innere Zusammensetzung der Künste II, 252. Das Neue in der K. III, 1, 16. Von Höfen zu schützen III, 1, 14. Hohe Mission der K. III, 1, 148—150. Wandlung der Kunststile III, 2, 253. Rangstreit der Künste IV, 192. Studium der Künste V, 195.
Künstler. Erfordernisse für den echten K. I, 100. Er soll auch nach seinen Lehren leben I, 114. Nachruhm I, 118. Einteilung der K. der Zukunft II, 6. Künstlereinteilung in drei Klassen II, 10. Soziale Stellung II, 12—14. Bedrängnisse II, 18—24. Vorschläge zur Besserung der Zustände (Programm in 8 Paragraphen) II, 51—54. Stellung der K. zur Welt II, 134—135. Schwierigkeiten, durchzudringen II, 138. Kämpfe um Anerkennung II, 205 bis 207. Höhere Bildung Bedingung V, 183.

Lablache. Sänger II, 208.
Labruyère. Zitat II, 3; IV, 6.
Lafont. Künstler II, 13, 122.
La Fontaine. Zitat I, 86. Fabeln II, 155. Epigramme III, 1, 107.
Lamartine. Dichtungen II, 13, 27; IV, 72, 107. L. und Popularität II, 160—162.
Lammenais. II, 19, 27.
Lanner. Walzer VI, 3, 197.
Larochefoucauld. Zitat III, 1, 83. — Ferner: I, 9; VI, 351.
Lassus. Kompositionen V, 169.
Lavatta. Ungarischer Violinvirtuose VI, 355, 356, 359, 380.
Lavater. V, 37.

Law. II, 132.
Lehmann. Maler II, 141.
Leibniz. Zitat V, 47.
Leitmotiv. Bei Wagner III, 2, 55; IV, 68. Bei Berlioz IV, 68—69.
Lenau. IV, 218. „Drei Zigeuner" VI, 187—188.
Leroux. II, 60.
Lessing. V, 48.
Lichnowsky, Felix von. I, 114.
Lied. Heimat des Liedes (ein germanisches Volksprodukt) IV, 212.
Liparini. Maler II, 215.
Lipinski. Violinvirtuose VI, 360, 362.
Liszt, Adam (Vater). II, 31, 37.
Liszt, Franz. Selbstverteidigung als Schriftsteller II, 16. Am Pariser Konservatorium abgewiesen II, 32. Konzert in Genf II, 119—122. Über seine Jugend und Vortragssünden II, 127—130, 138. L. und das Publikum II, 138, 139, 147. Beethovensoiréen II, 139. L.s Liebe zum Klavier II, 151, 153. Konzert in Mailand II, 208—211. Konzert in Wien II, 224 bis 226. Vaterlandsliebe II, 223—224. Wagnerschriften Bd. III, 2. Rechtfertigung derselben III, 2, 20—21. Urteil über Erstaufführung des Lohengrin III, 2, 145. L. als Dirigent V, 229—232. Vorschlag zur Goethe-Stiftung V, 81 bis 109. L. und die Zigeuner VI, 133—144. Kindheitserinnerungen VI, 133—135. Erster Besuch in Ungarn VI, 135—137. Zweiter Besuch in Ungarn VI, 139—142. L. in Moskau und Kiew VI, 146—147, 150. Erziehungsversuche an dem Zigeunerknaben Jozy VI, 164—171. L. bewundert Bihary VI, 345—346.
**Werke:** Übertragung der Beethoven-Symphonien und von Berlioz' »Symphonie fantastique« II, 153. Befreiter Prometheus III, 2, 75—76. Ungarische Rhapsodien VI, 388—394.
Literatur. Blütezeit der deutschen L. V, 6—8.
Louis Philippe. Knickerei gegen Musiker II, 30, 50, 125.
Luden. Anatom in Jena V, 36.
Luini. Maler II, 179, 197.
Lully. „Theseus" III, 1, 107, 109.
Luther. Choräle III, 2, 93. Reformation V, 13, 17. Wartburgzimmer V, 119.

Mailand. II, 167 ff.
Mainzer. Musikprofessor II, 132.
Malibran. Erfolg in Italien II, 189, 191. Früher Tod II, 214. In Hosenrollen III, 1, 90. — Erwähnt ferner: II, 13, 186, 237; III, 1, 95, 122—123.
Manzoni. Zitat III, 2, 66.
Marcello. Musiker II, 48, 243, 253; IV, 14.
Marchési. Bildhauer II, 215.
Maréchal. Zigeunerbilder VI, 266—267.
Maria Theresia. Gesetze für Zigeuner VI, 245—251, 317, 329.



Marie Antoinette. Eintreten für Gluck III, 1, 14.
Marie Louise und Künstler II, 239.
Marie Paulowna, Großherzogin von Weimar. Dichterzimmer in Weimar V, 36—39, 115. — Erwähnt ferner: III, 1, 1; III, 2, 4.
Marioni. Sänger III, 2, 39.
Marx. Buch: „Musik im 19. Jahrhundert" IV, 4, 13, 30, 148; V, 185—217.
Massart. Lehrer Jozys VI, 167.
Mattray, Gabriel. Schriftsteller in Pest VI, 329, 334.
Mazurka. Als Nationaltanz I, 42 ff.
Medici. II, 208, 238.
Méhul, Josef. III, 1, 9, 108.
Mendelssohn. Und Programmusik IV, 170, 171, 176. Sommernachtstraum III, 1, 37—47, 138; V, 174. Ouvertüren IV, 23. Lieder ohne Worte IV, 25. Oratorien IV, 52. Paulus II, 255. Elias V, 42. — Erwähnt ferner: II, 35, 106; III, 1, 98, 153; IV, 110, 153, 169, 178, 237, 239; V, 165, 166, 168, 173; VI, 40, 47, 377.
Mercadante. Opern II, 190, 209; III, 1, 60; VI, 47. Letzte Werke II, 232.
Metastasio. Operntexte III, 1, 49—52, 56, 61, 64.
Metternich, Fürst. Empfehlungsschreiben für Liszt II, 31.
Meyer. Maler V, 35.
Meyerbeer. Bei Chopin I, 106. M. und Scribe III, 1, 8, 46—47, 108. — Hugenotten II, 64—66; III, 1, 59; III, 2, 94. Nordstern III, 1, 25. Prophet III, 1, 59. Robert der Teufel III, 1, 64. Opern III, 1, 83. Vielka VI, 181. — Erwähnt ferner: II, 39, 107, 141, 241; III, 1, 110, 123, 126, 153; III, 2, 141, 144, 241, 244; V, 179; VI, 40, 77, 289, 377.
Mickiewicz. Dichtungen I, 12, 33. Und Chopin I, 107. „Dziady" IV, 53.
Milton. III, 2, 136; IV, 42, 251.
Mirabeau. Ausspruch II, 25, 145.
Mode in Kunst und Literatur IV, 245—248.
Molière. III, 1, 107; IV, 201. Zitat VI, 46.
Montaigne. Zitat VI, 262.
Montesquieu. Zitat III, 1, 21.
Monteverdo. Musiker II, 86.
Moora. IV, 152, 170. »Irish melodies«? IV, 212.
Moretto. Maler II, 197.
Moscheles. Als Virtuose II, 78. Konzert II, 106. — Erwähnt ferner: II, 13, 70, 143, 208, 209, 226.
Mozart. Chopins Ideal I, 130, 136. Requiem bei M.s Leichenfeier I, 212. Mozartfeier in Wien III, 1, 151—166. Künstlermisère III, 1, 152. Seine Virtuosität III, 1, 153. M. und Kaiser Joseph I. III, 2, 48. Quartette III, 2, 32. Opern III, 1, 51. Idomeneus III, 2, 185. Klaviermusik II, 154. — Erwähnt ferner: II, 13, 35, 36, 38, 49, 61, 73, 78, 153, 238, 241, 253, 254, 256; III, 1, 5, 73, 75, 98, 114, 119, 139; III, 2, 24, 242; IV, 43, 107, 150, 165, 229; V, 222, 223, 225; VI, 287.
Musäus. V, 35.

Musik. Im Gegensatz zu anderen Künsten I, 2—5. Soziale Stellung der M. II, 7—8. Als Sprache II, 130. Streben zur Poesie III, 1, 32—33. Wesen und Fortentwicklung III, 1, 160. Als Darstellerin leidenschaftlicher Liebe III, 2, 56—59. Kurze Geschichte der M. IV, 158—166. Programmusik (siehe dasselbe). Die zeitgemäßeste der Künste V, 68. Zukunft der Musik V, 210.
Musset, Alfred de. III, 1, 9, 123.

Nabich. Posaunist III, 1, 147.
Napoleon. Gegen das Konservatorium II, 30. Über Ossian IV, 247—252. In Jena V, 32. — Erwähnt ferner: II, 166, 180, 202; IV, 183.
Natur. Verhältnis des Menschen zur N. VI, 85—89, 91—93. Vereint mit der Kunst VI, 93—96.
Neugierde. Weibliche N. als Mittel dramatischer Knotenschürzung III, 2, 124.
Newton. Zitat IV, 38.
Nodier. Schriftsteller III, 1, 54.
Nohant. Liszts Aufenthalt in N. II, 147ff.
Nourrit, Ad. Sänger. Bei Chopin I, 106. Als Sänger von Schubertliedern II, 31, 158, 194, 195. In Italien II, 231.

Obermann. II, 147, 187.
Oginski. Polonaisen I, 35.
Oken. Naturwissenschaftler in Jena V, 36.
Onslow. Kompositionen II, 141.
Oper. II, 37—40. Die italienische O. III, 1, 79. Die französische O. III, 1, 82. Oper und das Drama III, 1, 102—105.
Opernstil. Die drei und ihre Merkmale III, 1, 63—67.
Operntext. Mésalliance zwischen Dichter und Komponisten III, 1, 19. Besserung durch Wagner III, 1, 20. O. aus Romanen III, 1, 100ff.
Opitz, M. V, 20.
Oratorien. IV, 51—53.
Orgagna. II, 254.
Orpheus. II, 10.
d'Ortigue. Über künstlerischen Glauben II, 27, 245.
Ossian. Urteil Goethes IV, 247ff. Als Modelektüre IV, 249. Der Liebling Napoleons IV, 250—253. Als musikalischer Stoff IV, 254—256.
Oulibicheff. Mozartbiographie III, 2, 185.
Ouvertüre. IV, 23.

Paganini. Nekrolog Liszts II, 108—112. — Erwähnt ferner: II, 206, 229; IV, 23; VI, 190, 324, 362.
Palestrina. Kirchenmusik II, 48, 121. — Erwähnt ferner: I, 132; II, 243, 253; III, 2, 236; IV, 51; V, 169.
Palmenbund. Gründung und Ende V, 20—22.
Panna, Czinka. Zigeunervirtuosin VI, 325.



Pappone. Sänger II, 193.
Parish-Alvers. Harfinist III, 1, 145.
Pascal. II, 34; V, 48.
Pasta. Sängerin. Glanzvolle Wohnung II, 179. — Erwähnt ferner: II, 191, 195, 214, 215, 237; III, 1, 95, 122.
Pergolesi. Stabat mater II, 116.
Perugino. Maler II, 249; IV, 17.
Pestalozzi. V, 37, 61.
Petöfi. I, 9.
Petrarca. Sonetten I, 9; V, 23.
Phidias. Jupiter III, 2, 177. Venus von Milo III, 2, 178. — Erwähnt ferner: II, 254; III, 1, 143; IV, 166; V, 224; VI, 377.
Piccini. Streit mit Gluck III, 1, 7, 64.
Piermarini. Erbauer der Scala II, 182.
Pindar. III, 1, 30; IV, 58; VI, 30.
Pixis. Kompositionen II, 101. Trio II, 139, 140, 142.
Pixis, Francilla, Sängerin. Debut II, 190. Liszts Urteil II, 192. — Erwähnt ferner: II, 185, 231, 240, 257.
Plato. Über Musik II, 8; III, 1, 152.
Pleyel. Sonaten II, 43.
Poggi. Italienischer Tenor II, 215, 227.
Polen. Staat I, 22. Bewohner I, 41, 58ff. Als Unterdrückte I, 57ff. In der Literatur I, 70—71. Polnische Dichtkunst I, 75—76, 142, 162. Polnische Sprache I, 141—144.
Polonaise. Als Nationaltanz I, 21—34.
Pott. Über Zigeuner VI, 71, 232, 300, 382.
Praxiteles. IV, 13, 166.
Programmusik. Geschichte IV, 21—27. Einwendungen und Rechtfertigung IV, 28—47. Notwendigkeit des Programms IV, 57—58. Musiker als ihre Gegner IV, 59—60. Literaten als ihre Gegner IV, 61. Zuhörer und das Programm IV, 62—65.
Pronay, von. Am Konservatorium in Pest VI, 264.
Publikum. Urteilslosigkeit I, 86ff.; III, 1, 119. Blasiertheit III, 1, 28. Stellung neuen Werken gegenüber III, 2, 19—20.
Puschkin. Zigeuner in Rußland VI, 182.
Pythagoras. II, 8.

Quinault. Schriftsteller III, 1, 107.

Racine. III, 1, 144.
Radcliffe. Romane IV, 101.
Radziwill, Anton Fürst. Mäcen Chopins I, 150.
Rafael. „Heilige Cäcilie" II, 245—249. „Madonna d'Alba" III, 2, 235. — Erwähnt ferner: II, 253, 254; III, 1, 94, 143, 159; IV, 17, 223, 249; VI, 292.

Raff, Joachim. Kompositionen V, 164—172. „Zur Wagnerfrage" V, 166. „Dornröschen" V, 172—181. Als Orchestermaler V, 175.
Raimondi, Pietro. Kompositionen V, 170.
Rauch, Victorien IV, 64.
Rein. Maler II, 245.
Reformation. V, 13.
Rembrandt. Holländische Typen VI, 50. — Erwähnt ferner: III, 2, 238; IV, 18.
Remenyi. Violinvirtuose VI, 368—380.
Reynaud. Schriftsteller II, 60.
Ribeira. Maler III, 2, 235.
Ricci. Kompositionen II, 190.
Richelieu. IV, 252.
Ricordi. Verleger II, 168, 175.
Riemer. Goethebiographie V, 36.
Rietschel. Schumannmedaillon III, 1, 147; IV, 197. Goethe-Schillerdenkmal in Weimar V, 114, 116, 121—127, 130.
Robert. Operndirektor in Paris II, 22, 37, 38, 45.
Roby, von. Freund Csermaks VI, 358, 360.
Rode. Violinvirtuose VI, 360, 362.
Rom. II, 253.
Roman. Im Gegensatz zum Drama III, 1, 100ff.
Ronchaud, Louis de. II, 159, 172.
Rousseau. Über Musik II, 9—10; III, 2, 150. Statue II, 166. — Erwähnt ferner: II, 26, 60, 62; IV, 108, 232.
Rossini. R. und Rothschild I, 94. Künstlerkreis um ihn II, 195—196. R. der Höhepunkt der alten Oper III, 1, 48, 51, 56, 64, 81. Opern II, 190—191. R. über Berlioz IV, 10—11.
**Werke:** „Tell" III, 1, 84, 96. „Othello" III, 1, 95—96. „Barbier" III, 1, 132. — Erwähnt ferner: II, 86, 95, 187, 229, 236, 237, 253, 257; III, 1, 66, 67, 91, 98, 108, 110, 112, 126, 128; III, 2, 144, 240, 244; VI, 47, 377.
Rothschild. I, 94; II, 125.
Rubens. I, 9; III, 2, 17; IV, 17, 223; VI, 191.
Rubini. II, 13.
Rückert. Balladen IV, 217.
Ruysdael. Meisterwerke I, 9; VI, 382.

Saint-Beuve. Schriftsteller I, 90; II, 96.
Saint-Simon. II, 198.
Salvi. Tenor II, 239.
Samoïloff, Gräfin. Konzert in Mailand II, 213.
Sand, George. Als Zuhörerin Chopins I, 108. Verhältnis mit Chopin I, 172—190. Briefe Liszts an sie II, 115—123, 124—133, 134—145. Lustiger Streich II, 146, 148—150. — Erwähnt ferner: III, 1, 106, 123.



Sappho. Oden III, 2, 52.
Sarkocy, Joh. Zigeunervirtuose bei Bihary VI, 326, 348, 350.
Scala, La, in Mailand. II, 169—172, 182—196.
Schaller. Herderdenkmal in Weimar III, 2, 72—76.
Schelling. V, 43, 53, 72.
Schiller, Fr. von. Über Künstler II, 51. In Weimar III, 1, 23. Maria Stuart III, 2, 111. Braut von Messina IV, 176. Denkmal in Weimar V, 114, 115, 121—127. — Erwähnt ferner: III, 1, 60, 144; III, 2, 4, 5, 7, 79; IV, 107, 152, 170, 232; V, 18, 34, 61, 117, 120.
Schindler. Beethovenbiographie III, 1, 11.
Schlesinger. Musikverlag II, 229.
Schneider, Fr. Lehrer von Robert Franz IV, 229—234.
Schoberlechner. Sängerin II, 191, 238.
Schonstein, Baron. Sänger II, 227.
Schröder-Devrient. Als Fidelio III, 1, 12—13. Als Romeo III, 1, 89. Im Musikdrama III, 2, 246.
Schubert, Franz. Lieder I, 10; III, 1, 89; III, 2, 48; II, 72, 107, 158, 227. Wanderer II, 221. Ständchen II, 121. Gruppe aus dem Tartarus V, 120. Sch. Glucks nächster Nachfolger III, 1, 9. Euryanthe III, 1, 17 bis 19. Alfons und Estrella III, 1, 68—78. Texte III, 1, 33. Gegensatz zu Robert Franz IV, 211—216. Sch. und Zigeunermusik VI, 371—373. — Erwähnt ferner: II, 72, 107; IV, 174, 223, 237, 243; VI, 282.
Schumann, Clara (siehe auch Wieck). Jugend IV, 198—199. Mädchenjahre IV, 200—203; IV, 196—206.
Schumann, Robert. Klavierkompositionen: Impromptu, Opus 5: II, 101. Sonate Opus 11: II, 102. Konzert ohne Orchester II, 105. Kinderszenen II, 257. Texte III, 1, 45. Zwei große Verdienste IV, 112—115. Als Kritiker und Schriftsteller IV, 148—158. Als Musiker IV, 167—184. Baut auf Beethoven weiter IV, 167. Kompositionen IV, 169. Als Vertreter der Programmusik IV, 174. Sch. und Clara IV, 169—199. Sch. und Robert Franz IV, 237, 239. — Erwähnt ferner: IV, 9, 25, 95, 105—185, 201, 243; V, 165, 168, 230; VI, 378.
Schwindt, Moritz von. Wartburgfresken V, 115.
Scott, Walter. Kenilworth III, 1, 35. Werke zu Operntexten verwandt III, 1, 39, 107, 108, 115; VI, 50.
Scribe. Operntexte III, 1, 51—64, 83, 107, 110.
Sedaire. Dichter III, 1, 107.
Seebach. Schauspielerin V, 117—118.
Séroff. Schriftsteller V, 225—226.
Shakespeare. Sommernachtstraum III, 1, 38—47. Romeo III, 1, 91—95. Cäsar IV, 126. Zitat III, 2, 16—17. — Erwähnt ferner: II, 147; III, 1, 34, 60, 144; IV, 38, 142, 174, 249; VI, 50.
Sieyès. II, 25.
Situation in der Oper durch Scribe und Meyerbeer III, 1, 53ff.
Sivori. Violinvirtuose VI, 324.

Sobolewski. Vinvela IV, 254—258.
Sonntag, Henriette. III, 1, 108.
Sophokles. VI, 364.
Soumet. »Divine Epopée« III, 1, 130.
Spindler. „Der Jude" VI, 180.
Spohr. Symphonie IV, 25. Konzert VI, 379. — Erwähnt ferner: II, 35; III, 1, 153; III, 2, 149, 244; VI, 360.
Spontini. In Italien II, 242—244. Vestalin III, 1, 14, 65. — Erwähnt ferner: III, 1, 19, 84, 114; III, 2, 242, 244; V, 179.
Staël, Frau von. Zitat I, 195; II, 210; IV, 145. Über Musik III, 2, 141; V, 37.
Stechisorus. II, 10.
Stolz, Mme. Sängerin. Als Favoritin III, 1, 110—112.
Stradella. Kompositionen III, 2, 240.
Strauß, Joh. Walzer II, 12, 15; III, 1, 139; VI, 377.
Sue, Eugen. Salamander III, 1, 54, 106.

Taglioni. Balletteuse II, 37, 197.
Talma. Schauspieler IV, 206.
Tamburini. II, 195.
Tasso. Amint III, 1, 54. — Erwähnt ferner: IV, 42, 251; V, 23, 125.
Tegner. Über Zigeuner VI, 183—186, 232.
Teniers. Maler III, 2, 17, 227.
Teopander. II, 10.
Thalberg. Kompositionen, Opus 22, 15 und 19. Ihre Armut an Erfindung II, 67—73. Streit Th.-Liszt. Artikel von Fétis II, 74—87. Liszts Brief an Fétis II, 88—98 und II, 142—144, 196, 226; VI, 165.
Theater. Die lyrischen in Paris II, 37—40.
Thorwaldsen. Alexanderzug II, 178; V, 128.
Thüringer Fürsten als Beschützer der Künste III, 2, 4; V, 5—41.
Tichatschek. III, 2, 246.
Tinódy. Über Zigeuner VI, 322—323.
Tintoretto. I, 9.
Tizian. II, 232, 253; IV, 17.
Tonmalerei. II, 104.
Touquet. Schriftsteller II, 60.
Tymotheus. II, 9.
Tyrtäus. II, 9.

Uhland. Balladen I, 9; IV, 170.
Ujvari. Zigeunervirtuose unter Bihary VI, 348.
Ulibischeff. Beethovenbiographie V, 219—226.
Ungher. Sängerin II, 237—240; III, 1, 117.



Vaccai. „Romeo" III, 1, 30.
Van Cuyp. Maler VI, 392.
Verleumdung kettet sich immer an den Künstler I, 116, 117.
Véron. Operndirektor in Paris II, 22, 37—39, 45.
Veronese. II, 232.
Verdi. Troubadour III, 1, 60, 135, 143.
Viardot-Garcia, Pauline. III, 1, 85, 121—135.
Vieuxtemps. Konzert VI, 324, 379.
Vigny, de. Schriftsteller II, 17.
Vinci, Leonardo da. Joconda III, 2, 235.
Virgil. IV, 231, 251.
Virtuosität. Im Dienste der Kunst III, 1, 129. Vorrecht des Virtuosen III, 1, 134. V. als schaffende Kunst IV, 191—195; VI, 330—338.
Volksausgaben. Ihre hohe Bedeutung II, 58—59. Die ersten V. II, 60—71. Hoffnung auf Verbreitung II, 62.
Volksepos. VI, 1. Als natürlicher Ausdruck VI, 6. Hegels Definition VI, 13—15.
Volta. Grab II, 180.
Voltaire. Zitat III, 1, 82; V, 167. Operntext III, 2, 87. — Erwähnt ferner II, 60, 166.
Voß. Homerübersetzung V, 35.

Wagner, Richard. Opposition gegen seine Opern III, 1, 14; III, 2, 234 bis 246. Ungewohntes an seinen Texten III, 1, 14. W. und Shakespeare III, 1, 33—34. W.s Nachfolger III, 1, 63—64. Seine Neuerungen auf dem Gebiete der Oper III, 1, 66. Seine Behandlung des „Guten" und „Bösen" in der Oper III, 2, 51. Seine Ziele und Absichten: die Dramaidee III, 2, 81—87. Dichtet als Poet, nicht als Philosoph III, 2, 124. Seine Stellung zu Gluck und Weber III, 2, 139—140. Neue Art zu instrumentieren III, 2, 142—145. Seine vollendete Kunstgattung III, 2, 172—182. Seine Frauengestalten im Gegensatz zu denen Goethes III, 2, 218—220. W. als musikalischer Maler von Sturmszenen III, 2, 227. Text zu »Vaisseau fantôme« von Dietsch III, 2, 234. Anforderungen, die er an seine Sänger stellt III, 2, 237. Begründer der deutschen Oper III, 2, 241 ff. Wagner und das Leitmotiv III, 2, 55; IV, 68; V, 169. W. und das Drama IV, 147. Urteil von Marx über W. V, 207 ff. — Erwähnt ferner: III, 2, 3—256; V, 166, 179, 230; VI, 289, 336, 337, 378.

**Werke:** Tannhäuser III, 2, 3—60. Text und Quelle 5—14. Ouvertüre 15—32. Analyse der Akte 33—46. Liszts kritische Würdigung 46—60. — Lohengrin III, 2, 63, 81—146. Text und Quelle 87—89. Ouvertüre 89—93. Analyse der Akte 95—134. Kritische Würdigung Liszts 135—146. — Fliegender Holländer III, 2, 149—247. Als erstes Musikdrama 149 bis 151. Quelle (Heine) 152. Parallelen: Holländer-Lohengrin; Senta-Elisabeth 153—160. Ouvertüre 160—172. Analyse der Akte 182—232.

Kritische Würdigung Liszts 233—247. — Rheingold III, 2, 252—256. Ring des Nibelungen III, 2, 253.
Wartburg, restauriert III, 2, 4. Entstehung V, 8.
Weber, Karl Maria von. Polonaisen I, 37. Klavierwerke II, 154. Opern II, 241. Instrumentation III, 2, 139. Euryanthe III, 1, 12, 16—28, 89. Preziosa III, 1, 45; VI, 181. Freischütz III, 1, 65; III, 2, 241. — Erwähnt ferner: II, 35, 36, 38, 107, 129, 131, 187, 209, 226, 256; III, 1, 9, 98, 119, 153; III, 2, 141, 237, 242, 246; V, 37, 179; VI, 47.
Weib. Weibliche Neugierde im Drama III, 2, 124. Opferfreudigkeit in Literatur III, 2, 156—159.
Weigl. Kompositionen III, 1, 70.
Weimar. Prinzipien einer Musterbühne für W. III, 1, 28. W. als Kunststadt III, 2, 4. Feste in W. III, 2, 63—64. Herderdenkmal III, 2, 71—82. Goethefest III, 2, 76—81. W. unter Karl August V, 37ff. Septemberfest zur Feier des 100. Geburtstages Karl Augusts V, 113—130. Denkmäler in W. V, 121—131. Geschichte V, 5—51. W. der berechtigte Sitz der Goethestiftung V, 74.
Wieck, Klara (siehe auch Schumann). Romanze II, 101. Begeistert Grillparzer II, 226; IV, 200. Mädchenjahre IV, 198—202.
Wieland. Grabschrift III, 2, 72. Denkmal in Weimar V, 129. — Erwähnt ferner: III, 1, 25, 79; V, 31, 144.
Winter. Kompositionen III, 70.
Wolfram von Eschenbach. Lohengrin III, 2, 87—89. — Erwähnt ferner: III, 2, 137; V, 7.

Young. Kompositionen IV, 268.

Zelter. Freund Goethes II, 124.
Zesen, Philipp von. V, 20.
Zigeuner. Bd. VI. Eintritt in Europa 6—8. Ihr Nationalepos 12—13. Eigenart 9—12. Gegensatz zu Israeliten 69—75. Ihr Egoismus 75—82. Z. und Natur 82—96. Z. und das Leben 97—102. Schmerz 102—108. Müßiggang 109—119. Ihre Verachtung der Zivilisation 114. Ihre Beschäftigung 120—132. Zigeuner und Liszt 133—144. Zigeunerinnen 145 bis 163. Jozy 164—171. Zigeuner in der Literatur 172—196. Ursprung der Z. 197—231. Geschichte der Z. 232—249. Zigeuner in Ungarn 250—264. Z. als Musiker 265—281. Ihre Musik 282—298. Ihre Unabhängigkeit von den Ungarn 299—321. Historischer Nachweis dafür 322—344. Bihary 345—355. Csermak 356—367. Zerfall der Zigeunermusik 368—378. Remenyi 378—380. Liszts Ungarische Rhapsodien 388—395.
Zwischenaktsmusik. III, 1, 136—150.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
BIBLIOTEKA

# Gesammelte Schriften

von

## Franz Liszt.

Erster Band.

Friedrich Chopin.

Dritte neubearbeitete Auflage.

Mit allgemeiner Inhaltsübersicht
der Gesammelten Schriften Franz Liszts
von
**Dr. Julius Kapp.**

**Leipzig**
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1910.

# Friedrich Chopin

von

## Franz Liszt.

Frei ins Deutsche übertragen
von
**La Mara.**

Dritte neubearbeitete Auflage.

Mit allgemeiner Inhaltsübersicht
der Gesammelten Schriften Franz Liszts
von
**Dr. Julius Kapp.**

**Leipzig**
Druck und Verlag von Breitkopf & H
1910.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
170