Dar p. J. Kurylet

DIE MUSIK

CHOPIN-HEFT

Chopin ist und bleibt der kühnste und stolzeste Dichtergeist der Zeit.
Robert Schumann

Chopin war der erste, der dem Tanzvolksliede eine vollendet schöne Form gab, indem er die Melodie mit den interessantesten Harmonieen und poesievollsten Arabesken schmückte.
Moritz Karasowski

Nur Chopin vermag dem Auslande einen Begriff von der einzigartigen, so unendlich wehmütigen, dabei überaus bodenständigen patriotischen Begeisterung zu geben, die das unterscheidende Merkmal der polnischen Poesie bildet. Denn Chopin's Musik ist von der nämlichen Begeisterung durchdrungen und beseelt und stellt dadurch gewissermaßen die Ergänzung und Deutung dieser Poesie dar.
Stanislaw Graf Tarnowski

VIII. JAHR 1908/1909 HEFT 1

Erstes Oktoberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA 173

NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

Zeszyt niekompletny

INHALT

Rudolf M. Breithaupt
Frédéric Chopin

Stanislaw Graf Tarnowski
Zur Charakteristik Frédéric Chopin's

Zwei Brieffragmente Chopin's über den Bruch mit George Sand
mitgeteilt von Bernard Scharlitt

Ferdinand Hoesick
Chopin's Lebensabend und Tod

Bernard Scharlitt
Chopin und Wagner

Besprechungen (Bücher und Musikalien)
Kritik (Oper)
Anmerkungen zu unseren Beilagen
Kunstbeilagen
Musikbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

173
Narodowy Instytut Fryderyka Chopina
sygn. 173
akc. bv/1947
Narodowy Instytut Fryderyka Chopina Biblioteka



FRÉDÉRIC CHOPIN

von Rudolf M. Breithaupt-Charlottenburg

Du schmerzhafte Schönheit,
Die du über alle Schönheit thronst,
O Sehnsucht du!

„Vigilien" von Stanislaus Przybyszewski

Chopin bedeutet eine Wunderwelt für sich. Sein Stil ist ein abgeschlossenes Ganzes, eine gesonderte Einheit, die sich in der Kunstgeschichte mit nichts vergleichen läßt. Er hat keinen Vorgänger und keine Nachfolge. Seine Größe hat sich in ihm selbst erschöpft. Sie hat nie „Schule gemacht". Chopin gehört zu den absoluten Genies. Trotz relativen Mangels an Produktionskraft, trotz größter Einseitigkeit ist er in der Linie: Mozart—Beethoven—Schubert zu nennen. Er ist den wirklichen, positiven Erfindern zuzuzählen. Nirgends haben wir einen gleich vollkommen ausgeprägten Typus von gleich vollkommener Originalität. Note für Note, Phrase für Phrase, Satz für Satz ist sein spezifisches geistiges Eigentum. Seine Art der Setzung war und ist absolut neu, — ohne Vorbild, ohne bestimmte Anlehnung, ohne jeden An- oder Nachklang. Die spezifisch Chopin'sche „Nuance", dies franco-polnische Idiom findet sich nirgends anders. Der Chopin-Stil ist sich selber höchste Blüte, feinste Ausprägung. Man weiß, daß er die Inkarnation des polnischen Volkswesens ist, des national-polnischen Tanzes und Liedes. Man weiß ferner, daß hierzu der französische „Ton" sich gesellt hat, die gallische Grazie, Koketterie und Noblesse, und zwar nicht etwa durch Abfärbung in der Pariser Periode, sondern durch Assimilation in frühester Jugend, durch Aufsaugung des mit dem polnischen Wesen so eng verknüpften französischen Bildungselementes, des *esprit de l'âme et du coeur.* Aber man übersieht meist eins: den deutsch-italienischen Einfluß — Mozart und die italienische Oper. Die ganze Art der Auszierung, die Formen der figurierten Kantilene, der Koloraturkadenzen, der Terzen- und Sextengänge weisen auf unbewußte Apperzeption italienischer Stilfloskeln (vgl. die altitalienischen „Arien") hin.[1])

[1]) Seine spätere schwärmerische Liebe zu Bellini läßt unzweideutig Schwerpunkt und Richtung seiner melodischen Grundempfindung erkennen.

Auf den Klaviersatz als solchen haben Clementi, Hummel, Weber und Field eingewirkt, in der Form auch Schubert (vgl. „Impromptus“). Entscheidend ist der deutsche Einfluß seines Kompositionslehrers, Joseph Elsner, geworden. Hier ist der Untergrund seiner harmonisch-kontrapunktischen Meisterschaft und Originalität zu suchen, wiewohl wir auch hier — trotz absoluter Selbständigkeit und völliger Abweichung in Ausdruck und Setzweise — Schubert als den eigentlichen Pfadfinder und Neuerer in der Harmonik nicht vergessen dürfen. Elsner verdankt er sicherlich: die Genauigkeit der Arbeit, die Peinlichkeit der Korrektur, die Unermüdlichkeit des Ausarbeitens und Feilens. Auf ihn ist wohl auch die Kenntnis der Kirchentöne (lydischen und mixolydischen u. a.) zurückzuführen. Diese und seine übrigen gediegenen Bildungsfundamente haben ihn vor polnischer Zersplitterung und salopper Nachlässigkeit bewahrt. Sie haben seinem Schaffen die Gediegenheit und Stetigkeit, seiner Skizze die überraschende Sicherheit und Schärfe und seiner Ausführung jene meisterliche Freiheit und Überlegenheit verliehen, wie sie nur durch breite Grundlagen, ein mustergültiges Vorbild und eiserne Selbstzucht gewährleistet werden.

Zunächst der Melodiker Chopin. Als solcher gehört er zu dem halben oder kaum ganzen Dutzend großer Erfinder. Auf die Wage gelegt, sind's nicht „ein paar“ Melodieen, die er erfunden, sondern wohl ziemlich ein Schock und darüber. Und alle scharf profiliert, spiegelblank und neu. Als wirklicher melodischer Neuschöpfer überragt er die ganze romantische Periode um Haupteslänge. Er ist in dieser Beziehung weit über Mendelssohn, ja selbst Schumann zu stellen. Durch Eigenartigkeit und aparte Formung leuchten seine sammetnen Melismen und Töne fernhin durch das ganze große schöpferische 19. Jahrhundert. Selbst in der sicheren Annahme, daß ein gut Teil, wie die „Mazureks“ u. a., dem polnischen Volkslied und -tanz entnommen oder nachgebildet ist, — so bleibt noch ein reichliches Goldquantum echtester und gediegenster Melodieerfindung übrig. Der beste Teil seiner Melodik rührt an das Letzte und Tiefste, dessen das musikalische Herz des Menschen überhaupt fähig. Das Melos ist von sanfter, rührender Schönheit. Ritterliche Grandezza, pomphafte Erhabenheit bilden inhaltlich die eine, eine wilde ekstatische Leidenschaft, ein schluchzendes Sehnen, Träumen und Dämmern die andere Seite seines Charakters. In seinen höchsten melodischen Emanationen erreicht Chopin die letzten Stufen des Ausdrucks, und zwar materiell (nicht formal) in gleicher Vollkommenheit wie die Genies der klassischen Zeit. Da blühen Träume auf von dunkler sammetner Schönheit, Visionen von unheimlicher Kraft der Phantastik, Gesichte und Bilder zum Greifen und Malen deutlich wie in den „Präludien“, den Poesieen von Majorka. „Hier aber war mir's, als blickten mich lauter fremde Augen, Blumenaugen,

Basiliskenaugen, Pfauenaugen, Mädchenaugen wundersam an...“ (Schumann). Und dann wieder jener Zustand stiller Resignation, jenes Himmelsfriedens, jener seligen Hingabe an das große Allgemeingefühl, das den Weltgeist mit dem Menschengeiste verbindet. Es sind die blauen Nächte der „Nocturnes“, die schwarzschattenden Traumgebilde, die „das wirkliche Leben nur wie ein Nebelbild an denen vorüberführt, 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 sammetnen Moosteppichen wandelt und sich singend im balsamischen Grün des Hains verliert“. (George Sand: „Lettres d'un voyageur“.)

Die Kantilene ist zumeist edel und nobel, nur zum Teil sinkt sie auf das Niveau graziöser Tändelei und koketter Causerie herab. Sie ist von geigenartiger Biegsamkeit und Schmiegsamkeit. Dieses und die Intensität und Süße, die sie mit der italienischen Schwester gemein hat, machen sie vor allem als solche Chopin'scher Art kenntlich. Nirgends in der Klavierliteratur läßt sich eine ähnliche Geschmeidigkeit der melodischen Linie, ein solcher Wohllaut strömenden Gesanges feststellen. Die klassische Kantilene ist größer, tiefer, breiter und erhabener, hat aber nicht annähernd diese katzenartige Weichheit, diese Eleganz der Bogenführung. Selbst Liszts Stil hat nicht jene Leichtigkeit und Flüssigkeit der Zeichnung erreicht. Nur einer nennt sie sein eigen, — und hierin haben sie ihren ersten geistigen Berührungspunkt: Richard Wagner. Dieser Stil weist die gleiche Grazie und edle Linienführung auf. In der „Tristan“-Technik ist Chopin's Gesang in idealster Verkörperung und letztmöglicher Formung zur Vollendung gebracht.

Formal betrachtet, sind die Melismen von zwingender Einfachheit. Die melodischen Sext- und Terzintervalle werden im Gegensatz zu der mehr diatonischen Bildung der Klassik bevorzugt. Der Halbton dient teils zur Ausbiegung, teils zur Auszierung. Zumeist und zuerst erscheint das Thema in schmuckloser Einfachheit, um bei der Wiederholung in reicher Auszierung wiederzukehren. Dieses Schmücken und Behängen der melodischen Hauptnoten ist einer der wesentlichsten Züge Chopin's. Zur Verwendung kommen alle ornamentalen Formen vom Vor- und Anschlag bis zur skalen- und passagenartigen Kadenzeinschiebung. Sie bilden ein besonderes Gebiet, und in ihrer Erfindung, Bereicherung und Umbiegung

kann sich Chopin nicht genug tun. Der Reichtum an Zierat und Schmuck beweist schon allein die Kraft und Beweglichkeit seiner unerschöpflichen Phantasie. Vor allem: diese Zierkunst ist nicht bloß formaler Natur, eine Spielerei, eine saloppe Manier, ein Verlegenheitsmoment, sondern wirklich eine Vertiefung und Bereicherung der Hauptnote. Sie ist die Goldeinfassung kostbarer melodischer Juwelen. Man denke z. B. an die ovalen Diamantumränderungen alter Miniaturen. Ja noch mehr: sie werden zur begleitenden Geste, zum Symbol einer bekräftigenden oder verneinenden Handbewegung, eines vielsagenden süßen oder schmerzlichen Blickes. So verstanden, wirkt diese Ornamentik nicht als leidige Manier, sondern als eine Milderungs- oder Steigerungsform des Ausdruckes selbst. Es sei hier gleich bemerkt: wir Deutschen lieben diese Art nicht sonderlich, da wir in unserer Schlichtheit auf dem Standpunkt stehen, daß das eine einfache Wort ohne jedes Beiwerk an sich genüge. (Beethoven wurde in diesem Punkte immer sparsamer.) Anders die Romanen, Slawen, Orientalen, die ja auch im Leben nicht ohne Geste auszukommen vermögen. Aber wie die italienische Koloratur eine von dem Urteile Richard Wagners durchaus abweichende berechtigte Stellung einnimmt, so hat auch die Chopin'sche Ornamentik in ihrer Individualisierung ihr volles Anrecht auf Anerkennung. Man muß sie nur richtig — im richtigen tempo rubato — mit dem echten Zauber und Charme des Anschlages und der Nuancierung hören, und zwar am besten von einem Polen. Wer je die sprechenden Bewegungen von Eleonora Duse's Händen „gehört" hat, diese stumme Musik und Begleitung seelischer Gebärde, der hat ein Analogon dieser höchsten Ausdruckszierkunst. Schließlich sind die Mehrzahl dieser Fiorituren im Sinne einer Art Variationenform zu verstehen. Es ist ein feines instrumentelles Mittel sich frei ergehender, spielender, graziöser Phantasiekräfte.

Der Rhythmiker Chopin beweist eine außerordentliche Genialität der Einfühlung. Er zeigt hier eine Originalität, einen Reichtum der Erfindung und Verarbeitung, wie wir sie nur ganz selten in der Kunstgeschichte finden. Chopin ist einer der ersten Rhythmiker aller Zeiten. Ich persönlich halte ihn für den einzigen, dessen Notation[1]) z. B. sich fast vollkommen deckt mit dem rhythmischen Gefühl der Inspiration. Wenn ich sage „fast", so tue ich dies im Bewußtsein auch der Unzulänglichkeit selbst eines Chopin, die rhythmischen Gefühlswerte genau zu fixieren und kongruent dem rhythmischen Unterbewußtsein nachzubilden. Ein letzter Rest bleibt auch in der Musik unauflöslich. Schon während der Pein der Fixierung geht ein Bruchteil, oft das Feinste, Leiseste, Geheimnisvollste,

[1]) Orthographische Fehler und individuelle Eigenheiten, die sich in großer Menge vorfinden, sind hiermit nicht gemeint.

verloren. Aber von allen denen, die dem rhythmischen Wogen und Wallen des mystischen Untergrundes der Seele nahekamen und den Puls des Herzens blitzartig auf das Papier zu bannen wußten, ist Chopin der Feinfühligste. Dieser Sinn für den latenten Naturrhythmus, wie ihn in höchster Vollkommenheit Richard Wagner besaß, und wie wir ihn z. B. auch bei Bizet und in unserer Zeit bei — Richard Strauß als geborene Anlage vorfinden, gibt Chopin diese elektrisierende Wirkung, diese Funkenkraft eines leuchtenden, erregten, pulsierenden Geistes. Es ist die Vibration zuckender Nerven, die uns aus den polnischen „Mazureks", „Kujawiaks", „Krakowiaks" usw. entgegenklingt und die auch den „Walzern" und „Polonaisen" jenen unnennbaren Zauber verleiht. Das kann nur ein Genie, das für die Begebenheit des Lebens selber ein rhythmisches Gefühl besitzt und jegliches Geschehnis sofort musikalisch-rhythmisch aufzufassen vermag, dem Bewegung Musik und Musik Bewegung ist. Diese rhythmische Grazie und Plastik gibt dieser Tanzmusik wie auch anderen Entwürfen, z. B. den „Balladen", „Scherzi", der „Barcarolle", „Tarantelle," einzelnen „Präludien" jene ungeheure Bildkraft, macht aus jedem, auch dem kleinsten Stück eine Art „Szene", in der wir mitleben und mitleiden.

Gleich genial wie dies triebartige Erfassen des Naturrhythmus ist dessen kunstgemäße Ausgestaltung, die technische Durcharbeitung und Verfeinerung. Ich verweise hier auf die prachtvolle Art rhythmischer Wechselungen und Verschiebungen, auf die mannigfachen Feinheiten und Freiheiten einer höchst charakteristischen Akzentuation (durch Akzentverschiebung, betonte leichte Taktteile, melodische und rhythmische Akzente, phrasische und technische Gruppenakzente und dergleichen mehr), auf die raffinierten Spielungen von zwei gegen drei, drei gegen vier, vier gegen sechs Noten, auf die Umarbeitung dreiteiliger Rhythmen in zweiteilige (vgl. das Einbauen eines latenten $^3/_8$-Taktes in einen $^2/_8$ im I. Präludium), auf das Zusammenfügen zweier divergenten Rhythmen in beiden Händen und besonders auf das Spiel und die Ausnutzung der Triolenfiguren zwecks Belebung der Bewegung und Bereicherung der Klangfundamente.

Ich komme zum Harmoniker Chopin, demjenigen, der mit Schubert, Berlioz und Liszt zusammen am Anfang der Entwicklung unserer modernen Musik steht. Seine Harmonik ist wohl — nicht nur individuell, sondern geschichtlich — sein bedeutendstes Teil. Durch sie allein würde seine Originalität dauernd begründet sein. Keiner vor ihm hat solche Töne angeschlagen, einen gleichen Reichtum harmonischer Kombinationen, eine solche Fülle neuer Klangeffekte, eine gleiche Tonigkeit und Sattigkeit des Kolorits aufzuweisen. Chopin verkörpert eine neue Ära harmonischen Denkens. Er ist der erste moderne musikalische Impressionist und Stimmungskünstler, der unmittelbare Vorläufer der chro-

matisch-enharmonischen „Tristan"-Technik. Es verlohnte eine eigne Arbeit, die inneren geistigen Zusammenhänge zwischen Chopin's Technik und der modernen Musik aufzuspüren [1]). Was bei Beethoven letzte Ahnung, was bei Schubert sich mehr als ein unbewußter Instinkt kund tat, als ein Zufallsspiel unbekümmerten Vorwärtsdrängens, wurde in der Harmonik Chopin's bewußte Technik, ein neues Klangzweckmittel. Bewegt sich die klassische Technik mehr im Kreise stufenmäßiger Anordnung der Akkorde und einer strengen Gliederung der Terz-, Quart- und Quintverhältnisse, so erwirbt Chopin — ob bewußt oder unbewußt, ob mit oder ohne Kenntnis von Bach [2]) — den chromatischen und enharmonischen Verknüpfungen dauerndes Heimatrecht. Chopin ist mit Schubert zusammen der Begründer des erweiterten Tonalitätsbegriffes. Alle jene feinen Lichter und buntenReflexe, alle jene glitzernden und gleißenden Farben der modernen Harmonik verdanken wir seiner köstlichen Palette. Wie weit die geniale Praxis eines Chopin war, mag man daraus erkennen, daß wir erst heute fähig sind, ihn theoretisch allgemein zu würdigen, und anfangen, seine Technik, die er selber bereits bis zur Stufe höchster virtuosischer Reife ausbaute, für die Praxis nutzbar zu machen. Chopin's Harmonik kennt so ziemlich alles, womit die Moderne arbeitet. Sämtliche Alterationen der Akkorde, der übermäßige Dreiklang, der alterierte Terzquartakkord und Quintsextakkord, die nichts als Spielungen des Unterdominantklanges sind, die Neapolitanische Sexte, die er mit Vorliebe anwendet, die siebente natürliche Dur-Stufe in Moll, die Moll-Dominante und dergleichen mehr, sind ihm vertraute Hilfsmittel. Ferner: Chopin ist das erste moderne Modulationsgenie. Wie Schubert wurde ihm der Kreis der alten Tanten und Verwandten (Dominant- und Subdominantzirkel) zu eng und nichtssagend. Seine seherische scharfe Kombinationsgabe erkannte, daß erstens jeder Akkord sich als ein Beziehbares und ein Bezogenes innerhalb des gesamten Klangkosmos darstellt, zweitens jeder Klang mit allen Multiklängen im ersten oder zweiten Grade in Beziehung steht, drittens, daß keine Modulation notwendiger Weise auf die Dominant- und Subdominantzirkel beschränkt zu werden braucht, sondern daß jede Tonart, auch die entfernteste, auf die leichteste Weise durch Umdeutungen und Alterationen mit der Stammtonart in Verbindung gebracht werden kann.

---

[1]) Ansätze dazu finden sich bei: Hugo Riemann: „Geschichte der Musik des XIX. Jahrhunderts", Joh. Schreyer: „Von Bach bis Wagner", Hugo Leichtentritt: „Frédéric Chopin" (Harmonieverlag).

[2]) Die Vermutung spricht dafür, daß Chopin wohl durch Elsner mit der Bachschen Technik bekannt gemacht wurde, oder wenigstens in ihr gearbeitet hat. Zu der Annahme berechtigt schon die Zeitdauer eines dreijährigen (!!) Studiums bei ihm. Bekannt ist seine Vorliebe für die Präludien und Fugen aus dem „Wohltemperierten Klavier", die er seinen Schülern oft auswendig vorspielte.

Für Chopin typisch sind: die chromatischen Schiebungen und Durchgänge, wofür das kleine „Präludium" No. 4 in e-moll eine Fülle von Material in sich birgt, und die chordischen Rückungen, besonders von Dominantharmonieen (Etüden: a-moll op. 10, No. 2 und F-dur op. 25, No. 3) und verminderten Septakkorden (Etüden: E-dur op. 10, No. 3, gis-moll op. 25, No. 7 und a-moll No. 12, Präludium Es-dur u. a.). Die Kühnheit, mit Hilfe chromatischer Rückung jedes beliebige Motiv in jede gewünschte Lage zu transponieren, gleichsam wie einen Spielball durch alle Tonarten zu treiben, ist eine jener wunderbaren Gaben, an denen sein divinatorisches Genie so reich war. Auf ihr beruht das Blendende seiner Technik, das Schillern seiner Töne und Klänge, der weiche Zauberglanz der Farben, die noch heute von der selben Frische und Reizsamkeit sind.

Eine besondere Betrachtung verdient die Baßführung. So leicht und graziös sind die Bässe nach Mozart kaum gesetzt worden. Es überwiegt auch hier die melodische Auffassung die streng harmonische. Chopin muß ein wundervolles Ohr gehabt haben. Wohllaut und Gesang waren ihm Endzweck der musikalischen Gestaltung — auch der Fundamente. Das beweisen z. B. seine Dissonanzen, die nirgends etwas Hartes oder Schrilles an sich haben. Weich und geschmeidig sind die Mittelstimmen ausgesetzt, überall melodischen Fluß verratend und klingendes Wohlbehagen verbreitend. Über die klingende Pracht frei eingesetzter Vorhalte, durchgehaltener Stimmen und Akkorde, über die feinen Belege von Antizipationen (vergleiche As-dur Etüde op. 10, No. 10), die ungetrübte Reinheit seiner melodischen Figurationen sei nur andeutungsweise gesprochen. Überall zeigt sich der bewußte Könner, ein auf Grund eines vollkommenen Ohres durch Übung und höchste Kultur gewonnenes phänomenales Kombinationstalent und geistige Dispositionskraft, — eine Harmonievollkommenheit, die einen nachhaltigen Einfluß auf seine Zeit und die Entwickelung der modernen Technik ausgeübt hat.

Noch ein Wort über seinen Klaviersatz. Er scheint mir das Vollkommenste seiner Art zu sein. Nirgends findet sich eine gleiche Formflüssigkeit und Formsicherheit, nirgends eine gleiche Eleganz, ein gleicher graziöser Schwung der Linie. Selbst Liszts Klavierstil hat nicht annähernd jene Abrundung, jene Weichheit und Geschmeidigkeit der Formen und Figuren. Nur Mozart und Mendelssohn sind ihm über- bzw. gleichzustellen. Chopin schuf neue Klänge. Er lauschte dem spröden Instrument die höchsten und intimsten Reize und Effekte ab. Sein Klavierstil und seine instrumentelle Technik, die ihren höchsten Ausdruck in den Meisterwerken der „Etüden" gefunden, waren epochal. Absolut gewertet, läßt sich diesen nichts an die Seite setzen. In weitem Abstand unter ihnen stehen die Cramer, Clementi, Moscheles u. a. Seinem Schatten nahe kommen

Mendelssohn und Henselt. Liszts „Transzendentale“ überragen sie zwar um einen Grad von Schwierigkeit, stehen ihnen aber um den gleichen Grad nach hinsichtlich der Geschlossenheit wie Zweckmäßigkeit des praktischen wie klanglichen Gehaltes. Chopin kannte sein Instrument wie keiner. Seine instrumentelle Formalistik ist absolut originell, die Wirkungen seiner dynamischen Schattierungen und Effekte sind geradezu faszinierend. Er wußte um die Obertonwirkung, die Differenzen in der Sonorität der Lagen, ihre Klanggegensätze in Bezug auf Volumen und Intensität — er wußte um die chordische Natur des Instruments und die Arpeggiando-Wirkungen, sowie um all die interessantesten Pedaleffekte. Er wußte auch schon um die Möglichkeiten orchestraler Imitationen, kannte den Celloklang der Altlagen, die weichen Hornklänge der Tenorlagen. Neu ist die Art seiner von Chromatik durchsetzten Fünffingerfolgen, neu die geigenartige Elastizität seiner Skalen- und Passagenkonstruktionen, neu die Eleganz der Fiorituren und Kadenzen, die herrlichen Effekte seiner meist aus weißen und schwarzen Tasten gemischten Oktavengänge, neu besonders der sprühende Funkenregen seines chromatischen Läuferwerkes, seiner Terzen- und Sextenkombinationen, neu schließlich die wundersame melodisch-figurative Arpeggiandokunst. Wie feine Spinngewebe, die, über einen Moosteppich ausgebreitet, im Glitzerglanz des Perlentaues blinken und leuchten, so schimmern Chopin's Begleitarpeggien und Harfenfigurationen. Das klingt wie Mondenglast und Sternenflimmern, wie weiche, flutende Seide. Rubinrote Tupfen, smaragdgrüne Splitter, gelbe Topasen und blaues Hyazinthengestein — Chopin fand ihre Tönungen und faßte alle ihre Wirkungen in feinstem, durchsichtigstem Silberfiligran zusammen. Geradezu unerhört ist die Fülle und die Klangpracht seiner zweistimmigen Satzweise. Stücke wie die Etüde in As (op. 25, No. 1) mit der über gebrochener Dreiklangfiguration im Arpeggiandostil schwebenden, schaukelnden Melodie oder das „Prélude“ in Es mit den auf brandenden, schäumenden Wogen zerstäubenden Perlenfunkentropfen, sind in der ganzen Weltliteratur nicht wieder zu finden. Wie hier die Technik der zerstreuten Lagen ausgenutzt, aus Gründen größerer *sonorité*, dynamischer Fülle, engerer Zusammenschließung von Baß und Melodie 3—4—5 Oktavenlagen bespielt und zu voller „rauschender“ Klangentfaltung gebracht werden, derart, daß Spielwirkungen von vier und acht Händen ausgelöst erscheinen, das ist schier unerreicht. Und dann der pomphafte, der grandiose Stil! Welcher Prunk, welcher strotzende Reichtum in den „Polonaisen“. Man sieht förmlich den Huldigungszug der polnischen Granden und Wojewoden: Gestalten in Goldbrokat und venezianischem Sammet, mit Hermelin verbrämt, goldstrotzende Karossen, edelsteingeschmückte Waffen und Gehänge, Schabracken und Beschläge, — die *Grande Cour* von Königinnen, Fürstinnen, Pagen und Edelknaben am polnischen Königshofe.

Dies dekorative Element, das wir auch bei Liszt und verfeinert bei Richard Wagner vorfinden, gibt seinem Stil jenen hinreißenden Zug überwältigender Größe und ritterlichen Charmes, der immer durch die Augenblicksgewalt der affektuösen Erfindung nachwirken wird.

Dieser Klaviersatz verlangt eine besondere feine Ausführung: weiche, fließende Hände, träumende Finger. Die Kunst des Helldunkels verträgt keine grelle Beleuchtung, keine grobsinnliche, hackbrettartige Hammerschlagtechnik oder Fingerklopfmanier. Sie verlangt ein celloartiges Ziehen, ein Saugen des Tones, ähnlich dem *filare da voce*, dem Ausspinnen und Schwellenlassen der altitalienischen Gesangskunst.[1]) Die Kantilene muß biegsam sein, — das Melos strömen und aufblühen wie träumende Wasserrosen unter schwarzschattenden Kastanien. Alles soll Poesie sein, Gesang und Seele. Dem Melos hat sich alles unterzuordnen. Nur die Bässe sind hie und da leicht zu akzentuieren, um die harmonische bzw. rhythmische Grazie erkennen zu lassen. Häufig sind kleine Gegenstimmen den großen melodischen Werten gegenüberzustellen. Sonst verlangt der Chopin-Stil mehr nach einer schattenhaften Skizze. Passagen und Skalen sind der poetischen Idee gemäß aufzufassen, — bald wie Sonnenstaub, bald wie der bläuliche Duft sinkender Schatten, bald wie Quellenrieseln oder Nebelschleier. Um Himmelswillen keine „Passagen“, keine „Tonleitern“! Bei Chopin ist eben alles schon malerisch, Stimmung, nicht — wie in der Klassik — formale Plastik. Und diese Stimmungspoesie bedingt eine unendlich feine Anschlagskunst, — eine Form ähnlich der altitalienischen *mezza voce*-Technik, deren Zauber ja im leisen Andeuten des Unaussprechlichen, im Verschleiern oder Verheimlichen des Wirklichen besteht. So denke man bei den „Nocturnes“ an die Technik der alten niederländischen Maler. Das große Ganze in kräftigen und bestimmten Farben, Nebensächlichkeiten nur eben angedeutet, wie ein Hauch hingewischt oder wie verschwommene Schatten. Und doch bei aller Undeutlichkeit deutlich! Das ist die schwere Kunst. Die graziösen Nippes wieder duftig und zart wie die Blumen- und Bänderziermode von 1830 oder im Stile französischer Boulemöbel mit reichen Elfenbein- und Perlmuttintarsien. Der balladeske und heroische „Ton“ mit kraftvoller Hand- und Armauflage, breitausladend und wuchtig, in den Steigerungen mit größter Kraft und ekstatischem Ausdruck.

Chopin's eigene Technik war von unendlicher Schönheit. Eine interessante Darstellung gibt Carl Mikuli in der Vorrede zur Gesamtausgabe seiner Werke: „Chopin besaß eine höchst ausgebildete, das Instrument

---

[1]) „Für den Doppelschlag (gruppetto), die Appoggiatur, empfahl er die großen italienischen Sänger als Muster . . .“ (Carl Mikuli).

vollkommen beherrschende Technik. In allen Anschlagsarten war die Gleichheit seiner Tonleitern und Passagen eine unübertroffene, ja fabelhafte; unter seinen Händen brauchte das Klavier weder die Violine um ihren Bogen, noch die Blasinstrumente um den lebenden Atem zu beneiden. So wunderbar verschmolzen die Töne wie im schönsten Gesang.

Eine nicht sowohl große, als äußerst biegsame, echte Klavierhand ermöglichte ihm Brechungen der zerstreutesten Harmonieen und weitgriffige Passagen, die er eben als etwas vor ihm nie Gewagtes in das Klavierspiel eingeführt hatte. Alles, ohne daß die mindeste Anstrengung sichtbar gewesen wäre, wie überhaupt eine wohltuende Freiheit und Leichtigkeit sein Spiel vorzüglich charakterisierten. Dabei war der Ton, den er aus dem Instrument zu ziehen wußte, immer, namentlich in den Cantabiles, riesengroß, höchstens Field konnte mit ihm verglichen werden.

Eine männliche, edle Energie verlieh geeigneten Stellen überwältigende Wirkung — Energie ohne Roheit —, wie er anderseits durch Zartheit seines seelenvollen Vortrages — Zartheit ohne Ziererei — den Zuhörer hinzureißen wußte. Bei aller ihm in so hohem Grade eigenen Wärme war dieser Vortrag doch immer maßvoll, keusch, ja vornehm und zuweilen selbst strenge zurückhaltend . . ."

Zur Kritik der Gesamterscheinung Chopin's ist kaum noch etwas hinzuzufügen[1]). Volksgeschmack und Kritik haben das Beste längst ausgewählt. Die vorzüglichsten Stücke sind Gemeingut aller Gebildeten geworden und gehören zum eisernen Bestande unserer künstlerischen Reproduktive. Seine Originalität beruht nach wie vor auf den von ihm geschaffenen und zur Kunstmusik erhobenen polnischen Volks- und Tanzweisen, den „Mazureks" und „Kujawiaks", sowie auf den „Walzern" und „Polonaisen". Künstlerisch am bedeutendsten sind die Stücke

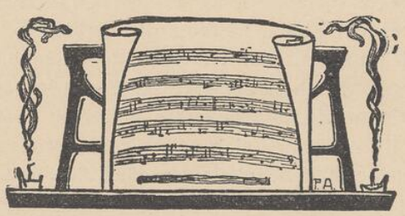
[1]) Von Chopin selbst publiziert sind Werk 1—65, ausgenommen Werk 4 (Sonate No. 1 c-moll), das zusammen mit den Werken 66—74 erst nach seinem Tode von seinem Freunde Fontana herausgegeben wurde. Ohne Opuszahlen erschienen nach seinem Ableben: zwei Polonaisen (b-moll und gis-moll), vier Walzer (E-dur, e-moll, Es-dur, As-dur), sieben Mazurkas (in A-, G-, B-, D-, C-, D-dur und a-moll) und die Variations „sur un air allemand". Mehrere Entwürfe wie die „Variations, souvenir de Paganini", zwei vierhändige Variationen, ein Lento, ein Andante dolente und einige Tänze und Polonaisen sind ungedruckt geblieben. Viele der besten Kompositionen fallen in die Warschauer Jugendperiode, also vor die Pariser Zeit, so: viele „Mazureks", „Etüden", mehrere „Préludes" (z. B. a-moll und d-moll, zusammen mit der „Revolutionsetüde" in Stuttgart komponiert), die beiden „Konzerte" und anderes mehr. Für Gesang schrieb er nur die 16 polnischen Lieder, op. 74, publizierte sie aber nicht. Die beiden einzigen Kammermusikwerke, op. 8: Trio für Klavier, Violine und Cello und op. 65: Sonate für Cello und Klavier, entsprechen nicht seiner Bedeutung.

heroischen, tragischen und balladesken Charakters, wie die Sonaten in h-moll und b-moll mit dem berühmten, zu Undank abgespielten „Trauermarsch", die „Balladen" (besonders g-moll, F-dur und As-dur), die grandiose „f-moll Fantasie", die c-moll „Nocturne" mit dem genialen Zwischensatz: doppio movimento, die „Préludes" No. 2 (das Totengeläut zu Polens politischem Begräbnis) und No. 24 d-moll, sowie die große „Revolutionsetüde" c-moll und die letzte in a-moll. Mir persönlich liegen die 24 „Préludes" am meisten am Herzen. Es sind Skizzenblätter, Guaschen und Radierungen von unvergänglicher Schönheit. Visionen, Traumpoesieen, den größten Eingebungen des Weltgeistes gleich zu achten. Überhaupt schätze ich den „gespenstischen" Chopin am höchsten, d. h. den großen Radierer jener unheimlichen Landschaften, den Dichter jagender Wolkenfetzen (vgl. das Prélude fis-moll, die prachtvolle Gewitterskizze von „Son-Vent"), surrender, sausender Winde (Etüde a-moll), flüsternder Schatten (Prélude es-moll). Die beiden Konzerte in e-moll und f-moll sind ebenfalls Prachtstücke ihrer Gattung, besonders das letztere, Chopin's Lieblingskonzert. Mehr ins Volk gedrungen sind die „Nocturnes". Doch sollte der Dilettantismus von ihnen ebenso lassen wie von der heutigen Zeitmode, wagnerische Klavierauszüge zu spielen. Beide Stoffe verlangen feine Hände und eine durchgebildete Technik nebst dito Verstand. Volkstümlich wird Chopin niemals werden. Ein „Salonkomponist" war er nie. Dazu ist er denn doch zu sehr Artist und die Schwierigkeit in technischer Beziehung zu groß. Ich meine, dies Artistische verlangt mehr als anderes nach einer künstlerischen Ausführung. Die „Scherzi" sind absonderlich ernst. Sie erwecken eher balladenartige Bilder und Vorstellungen, als heitere und glückliche Gefühle. Zum mindesten ist der Witz recht gering und der Humor recht grimmig. Von allen Stücken hat die „Berceuse" die größte Volkstümlichkeit erlangt. Es ist eines der lieblichsten Gebilde, die je ein Musiker geschaffen, — die duftigste Traumphantasie von einem Wiegenlied, von Sternenfunkeln, zarten Spitzenschleiern und süßen Tränen.

Chopin hat sich nur mit der Klavierkomposition befaßt, ein Zeichen weiser Beschränkung und echter Selbstkritik. Er hat just seine Weise erkannt und diese seine Wesenheit im Klavierton vollendet verkörpert. Aus dem kleinen glühenden Kerne seiner sich selbst verzehrenden Leidenschaft, aus der dunklen Blüte seiner Melancholie entsprossen die wundersamsten Knospen und Früchte, Früchte von einer Schwere, Saftigkeit und Süße, wie sie nur edelste Abstammung und Aufzüchtung ermöglichen. Er gehört nicht zu den großen „Kalibern", zu den robusten Giganten mit starker Brust- und Lungenkraft, zu den großen Ausholern mit wallendem, wehendem Atem, mit weltumspannenden Plänen und Ideen. Er war groß im Kleinen, einer exotischen

Orchidee vergleichbar, die nur in bestimmten Klimaten die Pracht ihrer dunklen Blütenfülle offenbart, und die um so kostbarer, je seltener ihre Art. Die orchestrale Technik ging ihm gänzlich ab. Die wenigen Versuche, wie die Akkompagnements zu seinen Konzerten (vgl. auch das „Trio“ op. 8), beweisen die völlige Unzulänglichkeit seines Bemühens. Sie sind so schwach und farblos, daß man ihr Original kaum noch zu hören bekommt. (Meist werden die Bearbeitungen von Klindworth oder Tausig gespielt.) Eine weitere Schwäche ist der Mangel an logischem Aufbau, an wirklichen Durchführungen und architektonischer Gestaltung. Er hilft sich mehr mit dynamischen Mitteln, mit klanglichen Verbreiterungen, wuchtigen Instrumentalverstärkungen und Massenwirkungen über die innere Steigerungsunfähigkeit hinweg, — wie dies auch Liszt tut. Es fehlt die eigentliche symphonische Gestaltungs- und Durchführungskraft, wie ja sein Satz durchaus melodisch-homophon und nicht polyphon zu nennen ist. Allen seinen Schöpfungen haftet mehr der Charakter einer Phantasie, einer kühnen Improvisation an. Statt konsequenter Durchführungsteile erhalten wir meist Variationen über dasselbe Thema in reichster Auszierung und Modulation.

Aber alle diese Schwächen verzeihen wir ihm von ganzem Herzen. In verschwenderischer Fülle streute sein reicher Geist dafür Blumen über Blumen, Melodieen über Melodieen vor uns hin. Dieser Geist deckte in seinen Dichtungen die letzten Schleier auf, führte uns zu den Toren der Liebe, der ewigen Sehnsucht und ließ uns einen Blick tun in das Wachen und Träumen der Seele, — in das Reich des Schweigens und der schmerzhaften Schönheit. Bewundernd stehen wir vor diesem seltsamen phantastischen Zauberer und huldigen ihm als Polens größtem Musiker mit dem gleichen Ausrufe, mit dem ihn Eusebius einst willkommen hieß: „Hut ab, ihr Herren! Ein Genie!“



INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA WARSZAWA

ZUR CHARAKTERISTIK FRÉDÉRIC CHOPINS

von Stanislaw Graf Tarnowski-Krakau[1])

LINDLOFF

Aus der Musik Chopin's wird nicht mit Unrecht geschlossen, daß den Grundzug seines Wesens eine stete Todestraurigkeit und Melancholie gebildet habe, die zuweilen auch in Verzweiflungsparoxysmen auszuarten pflegte. Allein neben dieser Schwermut und Niedergeschlagenheit, neben seiner frauenhaften Zartheit der Nerven besaß Chopin auch eine kindlich-naive Heiterkeit des Gemütes und Augenblicke von einer fast übermütigen Laune: die Äolsharfe erklang zuweilen auch im Tone des ländlichen Bassets.

Allerdings sind solche Augenblicke niemals von langer Dauer gewesen, wie dies am deutlichsten in manchen Mazurken zutage tritt, wo wir eine urwüchsige, fast derbe Ausgelassenheit in einem bangen Klagen ausklingen hören. Wie groß jedoch der Vorrat an Frohsinn und sonniger Laune im Wesen Chopin's trotz alledem gewesen sein muß, beweist die Tatsache zur Genüge, daß ihn selbst eine solche Lebensbahn, wie es die seine war, niemals ganz zu betäuben vermochte. Dafür zeugen nicht nur viele musikalische Gedanken Chopin's, sondern auch Mitteilungen von Personen, die den Tondichter genau gekannt haben und von einem besonderen, ihm eigentümlichen Humor und Witz zu berichten wissen. So erzählte uns die Fürstin Marzellina Czartoryska, die in jahrelangem intimen Verkehr mit Chopin gestanden war, daß er einer der vollendetsten und unterhaltendsten Mimiker gewesen sei. Ohne Verkleidung, ohne den ganzen schauspielerischen Apparat, verwandelte er in einem Augenblick Gesicht, Haltung und Bewegung in solch vollendeter Weise, daß selbst seine besten Bekannten ihn nicht zu erkennen vermochten. Hervorragende Bühnenkünstler, wie Boccage und Madame Dorval, versicherten, daß ihnen ein solches Nachahmungstalent und eine solche angeborene komische Begabung niemals vorgekommen seien.

„Frohsinn und ein Herz voll Sehnsucht — das waren die beiden Pole seines Wesens“, so kennzeichnete den Tondichter ein anderer seiner nahen Freunde. Nicht minder bezeichnend für das Wesen Chopin's ist

[1]) Aus dem Manuskript übersetzt von Bernard Scharlitt-Wien.

jedoch die Tatsache, daß er verschlossen, schüchtern und menschenscheu war und es nicht liebte, sich mitzuteilen. Hieraus erklärt es sich auch, daß ihm, im Gegensatz zu vielen Künstlern, nichts so verhaßt war, als das öffentliche Auftreten und Beifallsbezeugungen. Ein Konzert zu geben, war für ihn ein Unglück, in das er sich nur mit größter Selbstüberwindung und Unlust fügte. Im Verkehr hingegen war er so höflich und lieb, daß weder nervöse Erregungen, noch physische Leiden, ja nicht einmal heftige Antipathieen, die er, wie alle Nervöse, öfters, und zwar gleich bei der ersten Begegnung empfand, jemals seine angenehmen und überaus feinen Umgangsformen zu beeinflussen imstande waren. Wenn dies zuweilen doch der Fall war, so waren es immer dumme, Chopin's Geduld mißbrauchende Menschen, meistens aber Schüler von stumpfem und engem Gesichtskreis, die dies zuwege brachten. Dann kam es aber auch vor, daß Notenhefte herumflogen und selbst unangenehme Worte, dann konnte diese zarte, durchsichtige Frauenhand Bleistifte, ja sogar Stühle wie ein Rohr brechen. Als Chopin aber Tränen in den Augen eines solchen Unglücklichen erblickte, legte sich sein Zorn sofort, und seine Herzensgüte suchte nach einem Mittel, den so Betroffenen für die ihm angetane Unbill zu entschädigen.

Zur Charakteristik seines über alle Maßen erregbaren Naturells gehörte auch ein hochentwickelter Aberglaube. Den Zahlen 7 und 13, dem Montag und dem Freitag, all den kleinen Ängsten einer krankhaften Einbildung, maß Chopin große Bedeutung bei. Sein künstlerisches Wesen kennzeichnete neben einer großen Vorliebe für das Schöne eine fast übertriebene Eleganz in der Kleidung. Niemals war ein Anzug gut genug genäht. Vor jedem Konzerte waren mehrere Fräcke bei verschiedenen Schneidern bestellt; einer nach dem anderen wurde dann anprobiert, aber keiner saß gut genug. So kam es denn, daß der Meister im letzten Augenblicke, da er schon das Konzertpodium betreten sollte, in Verzweiflung den zweimal zu langen und zu breiten Frack seines Schülers und Freundes Gutmann anlegte und so hinausging. Dieses übertriebene Gewichtlegen auf das Äußere und die Umgangsformen findet seine Erklärung in dem Umstande, daß Chopin über die damalige Sitte der Künstler, das Genie durch schäbige Kleidung und schlechte Manieren zu kennzeichnen, sehr ungehalten war.

Beim Komponieren konnte Chopin sich niemals dazu entschließen, einem bestimmten musikalischen Gedanken seine endgültige Form zu geben. Er hatte immer mehrere Formen zur Auswahl, zögerte jedoch, selbst die Wahl zu treffen. Und so pflegte er denn gewöhnlich einen seiner Freunde, am liebsten aber irgend ein Kind herbeizurufen, ihm alle zur Auswahl kommenden Phrasen vorzuspielen und sodann, auf den

Instinkt des herbeigerufenen Kindes sich verlassend, die von diesem als die schönste bezeichnete zu wählen und drucken zu lassen.

Seine große Herzensgüte dokumentierte sich besonders darin, daß er alles, was er besaß, wohltätigen Zwecken zuwendete. Seine Seele war voll Wärme und Leidenschaft, zugleich aber auch von einer überaus feinen Zartheit und einer fast frauenhaften Weichheit.

Bedenkt man nun, daß ein so gearteter Organismus von frühester Kindheit an unausgesetzt in der Tonwelt lebte, so wird es begreiflich, wie dieses von Natur so außerordentlich zarte Nervensystem mit der Zeit sich immer mehr verfeinern und reizbarer werden, wie schmerzlich jede Berührung mit der rauhen Außenwelt auf dieses wirken, und wie endlich die angeborene, allmählich immer mehr sich steigernde Schwermut im Verein mit einem verhängnisvollen Liebessturme zu dem so frühzeitigen Ende Chopin's führen mußte.

Es ist ergreifend, zu verfolgen, wie der „mit tausend Masten" aus seiner Vaterstadt Warschau in die Welt hinausgezogene junge Meister erbarmungslos von „rohen Schicksalsfüßen" zertreten wurde.

Er verließ Warschau frohen Herzens und mit einem von musikalischen Gedanken, vielleicht auch von Träumen von Glück und Ruhm erfüllten Haupte.

„Ich habe heute nur einen Zwanziger in der Tasche", schreibt er in sein Notizbuch kurz vor seiner Abreise, „aber es scheint mir, daß ich glücklicher bin, als Arthur Potocki, dem ich vor einer Weile begegnete." Von seiner damaligen frohen Stimmung zeugen auch mehreren Freunden zum Abschied zugesandte Billetts, die er mit „Chopin-Habenichts" unterfertigt.

Leider sollte diese frohe Stimmung nicht von langer Dauer sein. Denn diese Reise ins Ausland sollte sowohl den Anfang all der späteren Qualen bedeuten, die ihm sein Dasein verbitterten, als auch eine Wende in der Musik Chopin's bezeichnen, deren bisherige sanfte Wehmut jener verzweiflungsvollen Todestraurigkeit wich, die seine späteren Schöpfungen kennzeichnet.

Auf dieser Reise, die über sein ganzes Leben entschied, hatte Chopin ein kleines Notizbuch bei sich, in das er hier und da, ganz ordnungslos, verschiedene Ereignisse oder Gedanken einzutragen pflegte, und das wir, dank der Fürstin Czartoryska, in deren Besitze es sich befand, durchzublättern das Glück hatten. Auf der ersten Seite dieses Notizbuches befindet sich eine Ansicht von Warschau, die sogenannte Krakauer Vorstadt, auf der letzten ist ein vergilbter, zerknitterter Papierstreifen eingeklebt, auf dem in energischen Schriftzügen die Worte geschrieben stehen: „On vous adore — George".

Diese zwei Notizblätter stellen gleichsam in zwei Symbolen die Lebens- und Leidensgeschichte Frédéric Chopin's dar. Warschau: das ist der Anfang, die frohe, rührige und glückliche Jugendzeit, — jenes: das sind die Stürme und Martern des späteren Lebens. Warschau: das ist die Erinnerung an die Heimat, ist die Liebe zum Vaterlande, — jenes: ist das Andenken an eine andere Liebe, die in Chopin's Leben so viel Bitternis brachte. Warschau und die George Sand — das waren die Tonika und Dominante im Leidensakkorde des Notturnensängers, das sind auch die beiden Leitmotive, die in allem, was Chopin von dem Augenblicke an, wo er sein Vaterland verließ, bis zu seinem Tode geschrieben hat, immer wieder erklingen!

Wie in einer Vorahnung der kommenden Ereignisse, beginnt Chopin's Gemüt sich bald nach der Abreise von Warschau zu verdüstern.

„Heute war es schön im Prater," schreibt der Meister während seines Wiener Aufenthaltes in sein Notizbuch, „eine Menge von Leuten, die mich nichts angehen. Das Grün bezauberte mich, der Frühlingsduft und die Unschuld in der Natur weckten in mir Gefühle aus meiner Kindheit Tagen. Ein Gewitter war im Anzuge, ich kehrte daher nach Hause zurück. Das Gewitter verzog sich, und mich umfaßt jetzt Trauer. Warum? Selbst die Musik freut mich heute nicht; es ist schon so spät, und ich habe noch nicht das Bedürfnis zu schlafen. Ich weiß nicht, was mir eigentlich fehlt. Und habe vor kurzem doch schon das dritte Kreuz[1]) begonnen!"

Was mag ihm wohl gefehlt haben? Was war die Ursache seiner Niedergeschlagenheit? Erging es ihm denn in der Donaustadt schlecht? Im Gegenteil. Er hatte bereits Bekanntschaften in Künstlerkreisen geschlossen, der Ruhmeslorbeer winkte ihm zweifellos. In Wirklichkeit fehlt ihm denn auch nichts, und seine Sehnsucht ist nur die der überempfindlichen Naturen. Wie alle Menschen, die keine Macht über sich besitzen, möchte er jetzt dasjenige haben, was er im Vaterland zurückgelassen hatte, wie er umgekehrt daheim von der Schönheit der Welt draußen träumte und von der künstlerischen Weihe, die er dort zu empfangen hoffte.

„Die Zeitungen und Plakate künden schon mein nach zwei Tagen stattfindendes Konzert an," heißt es in dem Notizbuch weiter, „aber mich geht dies so wenig, wie nur irgend etwas an. Ich beachte die Komplimente nicht mehr, die mir immer fader dünken. Ich sehne mich nach dem Tode und möchte meine Eltern noch einmal wiedersehen. Konstanzens[2]) Bild steht mir vor Augen, ich glaubte sie nicht mehr zu lieben, und dennoch umschwebt sie mich noch immer. Alles, was ich bis jetzt von der Fremde kennen gelernt, dünkt mich so kalt, so unerträglich und weckt nur Sehnsucht nach der Heimat, nach all den herrlichen Augenblicken, die ich dort nicht zu schätzen verstand. Was mir einstmals groß schien, kommt mir heute so alltäglich vor; die Menschen hier sind nicht die meinigen; sie sind wohl gut, aber gut aus Gewohnheit; sie tun alles so ordentlich, ach gar zu ordentlich, flach, mittelmäßig, was mich vollends aus der Fassung bringt. Nicht einmal riechen kann ich die Mittelmäßigkeit! So traurig bin ich, kann mir keinen Rat schaffen!"

[1]) Eine im Polnischen gebräuchliche Bezeichnung für ein Jahrzehnt (wohl nach der römischen X).

[2]) Konstanze Gladkowska, Warschauer Schauspielerin, Chopin's Jugendliebe.

„Kann mir keinen Rat schaffen!" — das ist das richtige Wort. Dieser Ausruf umfaßt gleichsam den Gesamtzustand seiner Psyche, all ihre Verworrenheit und Verstimmtheit, ihr unbestimmtes Drängen und namenloses Wünschen und Sehnen. Kein Wunder, daß diese Seele einem jäh über sie hereinbrechenden Sturme, einem wirklichen Unglück nicht nur keinen Widerstand zu leisten vermochte, sondern gleich unter dem ersten Anprall zusammenbrechen mußte. Und das Unglück ließ nicht lange auf sich warten, es kam gar bald. Es kam das Unglücksjahr 1831!

Welche Wirkung die Ereignisse in Warschau bei Chopin auslösten, davon gibt uns wieder jenes kleine Notizbuch Kunde. Klage, Verzweiflung, Wut, Fluch, Gotteslästerung, Tränen brechen in wildem Durcheinander hervor, und über all dem lastet das furchtbarste der Gefühle, die gräßlichste der Qualen: die Angst und Ungewißheit! Unter all den Tränen und Seufzern um das arme Vaterland, um das geliebte Warschau, unter all den Klagen zum Himmel und den Anklagen Gottes kehrt einem Refrain gleich der qualvolle Gedanke, die folternde Frage immer wieder zurück, was mit Vater, Mutter und Geschwistern geschehen?

„Die Vorstadt zerstört, verbrannt", schreibt Chopin, in Stuttgart weilend, in sein Notizbuch, „Jas und Wilus gewiß auf den Wällen gefallen! Marcell in Gefangenschaft! Sowinski, diese treue Seele, in den Händen jener Schufte! Paszkiewicz, der Hund von Mohilew, nimmt die teure Stadt ein! Moskau befiehlt der Welt! O Gott, bist du da? Bist da — und rächst dich nicht? Bist du der moskowitischen Verbrechen noch nicht satt? Oder — oder — bist du am Ende gar selber — ein Moskowiter?!"

Merkwürdigerweise berührt sich Chopin hier in seinen Gefühlen und Gedanken, ja fast in den Worten, mit unserem größten Dichter: Mickiewicz, der in einer seiner herrlichsten Schöpfungen, den „Dziady", der Gottheit zuruft: „Nicht Vater bist der Welt du, — bist ihr Zar!" Ganz unbewußt ist diese Berührung der beiden Genien. Denn als Chopin diese Worte in sein Notizbuch eintrug, war Mickiewicz' Meisterwerk noch nicht vorhanden, und als unser Dichterfürst den dritten Teil der „Dziady" schrieb, in dem die erwähnten Worte vorkommen, war der ähnlich klingende Satz bereits im Notizbuch Chopin's verschlossen, aus dem wir ihn heute zum ersten Male bekanntgeben.

Dann erinnert sich Chopin der Seinigen und schreibt:

„Mein armer Vater, meine treue Seele, leidet jetzt vielleicht — Hunger . . .!? Kann vielleicht nicht einmal Brot für unsre gute Mutter kaufen!? Meine Schwestern — Opfer der entmenschten, moskowitischen Soldateska!? O mein Vater! Das ist also die Freude deiner alten Tage?!"

Hier sehen wir wohl nur die Neigung krankhafter Naturen, sich mit Schreckbildern zu quälen, bei der Kunde von einem Übel sogleich das Furchtbarste, Entsetzlichste sich auszudenken, in der Vorahnung schon alle Kelche der Bitterkeit zu leeren, auch jene, die uns vielleicht erspart bleiben.

Aber eine weitere Aufzeichnung in diesem Notizbuche zeugt von einer Wehmut und Gefühlsinnigkeit, die auf ein Frauenherz schließen ließe:

„Meine arme, kranke Mutter", heißt es da, „dazu hast du deine Tochter überlebt, um zusehen zu müssen, wie über ihre Gebeine hinweg der Moskowiter Horden zu neuen Greueltaten stürmen! Powazki![1]) Ach, ob sie ihr Grab verschont haben?!"

Einige Tage später, als nach dem ersten furchtbaren Eindrucke die noch entsetzlichere Reflexion kam, als Chopin jede einzelne seiner Befürchtungen genau zu untersuchen, wahre selbstquälerische Orgien mit ihnen zu feiern beginnt, als sein bis zur höchsten Stufe gelangtes Schmerzgefühl schon hart an den Wahnsinn, und die bis zum höchsten Grade angespannte Einbildungskraft fast an Halluzination grenzt, als er alles, an das er denkt, greifbar-deutlich zu sehen wähnt, schreibt der Tondichter in sein Notizbuch:

„Was geschieht mit Konstanze? Wo ist sie? — — — Ha, der Moskowiter drosselt, schändet, tötet sie — — — O, mein Leben, komm her zu mir, ich will deine Tränen trocknen, will die Wunden der Gegenwart durch Erinnerungen an die Vergangenheit heilen, an jene Zeit, da es noch keine entmenschte Moskowiterhorde gab, sondern nur einige dieser Moskowiterhunde dir so gerne gefallen wollten, du aber ihrer spottetest, weil ich da war. . . . Hast du eine Mutter? Ach, ich habe eine so gute Mutter! — — — Oder — — — habe ich vielleicht keine Mutter mehr? Vielleicht hat sie schon der Moskowiter ermordet? — — —"

Das ist schon ein hart an der Grenze des Wahnsinns stehender Mensch! Hamlet ist in dem Augenblicke, wo er an Ophelia plötzlich die Frage richtet: „Bist du schön und tugendhaft?" dem Wahnsinn nicht viel näher, als Chopin, da er ganz unvermittelt fragt: „Hast du eine Mutter?" und dann durch die den Geistesumnachteten eigentümliche, geheimnisvolle Ideenassoziation zu der eigenen Mutter gelangt, die vielleicht „nicht mehr lebt".

Und wie zum Beweise, daß in diesem seinem Seelenzustande auch das schrecklichste und herzzerreißendste der Gefühle nicht fehlt, schließt diese Aufzeichnung mit Selbstverachtung und Fluch:

„Und ich hier untätig, mit verschränkten Armen, zuweilen nur jammernd und am Klavier verzweiflungsvoll klagend! O Gott, erschüttere den Erdball, auf daß er dies heutige Menschengeschlecht verschlinge! Plage die Franzosen mit den schrecklichsten Qualen dafür, daß sie uns nicht zu Hilfe kamen!"

Alle diese Gefühle, dieser ganze Knäuel von Wut, Verzweiflung,

[1]) Friedhof in Warschau.

Tränen, Seufzern, Verachtung und Fluch, dieser entsetzliche Zustand eines Menschen, der noch nicht geistesumnachtet ist, bei dem jedoch die Vernunft- und Gefühlssaiten jeden Augenblick mit einem letzten jähen Aufschrei zu reißen drohen, er findet dann seine getreue Wiedergabe in einer scheinbar unansehnlichen, in Wirklichkeit aber überaus charakteristischen und bedeutenden Schöpfung Chopin's: dem Präludium No. 24.

Nun gibt es aber einen Grad der Verzweiflung, der stärker ist als die Verzweiflung selbst. Das ist jener Moment, wo das durch Leiden vollständig entkräftete Gefühlsleben in den Zustand der Gefühlslosigkeit übergeht, und die ermüdeten Gedanken sich zu verwirren beginnen. Der Mensch verliert dann die Macht über seine Gedanken, die ganz willkürlich entstehen und sich verbinden. Die an unausgesetzte Tätigkeit gewöhnte Reflexion funktioniert wohl weiter, verbindet wohl die Gedankengänge untereinander, jedoch mechanisch, ohne die Kontrolle der Vernunft, und die derart entstandenen Gedankenketten sind wunderlich und zuweilen entsetzlich. In einem solchen Zustande leidet der Mensch vielleicht weniger, als unter den ihm vorausgegangenen Verzweiflungsparoxysmen. Welche Qualen, welche Gefühlskonvulsionen jedoch durchgekostet werden müssen, ehe dieser moralische Starrkrampf eintritt, das wird am besten daraus ersichtlich, daß selbst mitten in diesem Zustande, wo Wille und Vernunft nicht mehr normal funktionieren und die Einbildungskraft gleichsam eingeschlafen ist, mitten durch das wild durcheinander stürmende Gedankenchaos der selbe dumpfe Verzweiflungston mit jener Hartnäckigkeit des Wahnsinns, gegen die es keine Rettung gibt, immer wieder erklingt.

In einem solchen Zustande finden wir Chopin in Stuttgart, kurz nach der Einnahme von Warschau.

Eine Aufzeichnung in dem Notizbuch des Tondichters zeigt uns diesen Zustand in grellster Beleuchtung. Sie gibt einen Gedankengang Chopin's wieder, der ihn eines Nachts vor dem Schlafengehen verfolgt:

„Dieses Bett", heißt es da, „in das ich mich jetzt lege — wie viele Leichen mögen in ihm nicht schon gelegen sein? Und es weckt in mir heute dennoch keinen Abscheu! Denn was ist eine Leiche wohl schlechteres, als ich? Die Leiche weiß auch nichts von ihrem Vater, ihrer Mutter und ihren Geschwistern, nichts von Titus[1]), — kann auch nicht mit ihrer Umgebung sich in ihrer Sprache verständigen, ist auch so bleich wie ich und so kalt, wie mich jetzt alles kalt läßt — — —"

Dann philosophiert Chopin mit einer an die Hamlet'sche gemahnenden Logik und mathematischen Genauigkeit weiter:

„Die Uhren Stuttgarts haben soeben Mitternacht geschlagen. Wie viele Leichen mag dieser Augenblick wohl auf Erden gebracht, Kindern ihre Mütter, Müttern ihre Kinder entrissen haben? Wie viel Trauer, aber auch wie viel Freude durch Leichen

[1]) Titus Wojciechowski, ein Lieblingsfreund Chopin's.

entstanden sein? Gute und schlimme Leichen, Tugend und Laster — Geschwister, wenn sie Leichen sind! So erhellt denn daraus, daß der Tod die beste Tat des Menschen ist! Was ist dann die schlimmste? Das Geboren-Werden, als eine jener besten Tat entgegengesetzte. So habe ich denn Recht, darüber erbittert zu sein, daß ich zur Welt kam! Denn wozu leben wir ein solch' elendes Leben, das nur dazu da ist, damit Leichen werden?! Welchen Nutzen bringt denn mein Leben jemandem? Ich tauge nicht für die Menschen, denn ich habe keine dicken Wangen und Waden! Und hat denn eine Leiche solche? Nein. So fehlt denn nichts zu meiner mathematischen Verbrüderung mit dem Tode!"

Wenn nun Shakespeare sagt, im Wahnsinn stecke Methode, so finden wir diese bei Chopin in der unausgesetzten Wiederkehr jenes Gefühles, das seinen damaligen Zustand herbeigeführt. Denn da heißt es in den Aufzeichnungen weiter:

„Vater! Mutter! Wo weilet ihr? Vielleicht seid ihr schon Leichen? Vielleicht hat der Moskowiter mir schon einen Streich gespielt? Ha! Warte! Warte! — — —"

Ähnlich ruft Hamlet, da er nach der Ratte sucht. Dann kommt aber endlich die Krisis. Der Herzkrampf läßt nach und ein Tränenstrom bringt Erleichterung:

„Sieh da — Tränen", heißt es in dem Notizbuch weiter, „wie lange schon seid ihr nicht geflossen?! Ach, lange, lange konnte ich nicht weinen! Wie wohl ist mir jetzt! Welches — — Sehnen!"

Diese Sehnsucht, die ihm nach der furchtbaren Verzweiflung eine Erleichterung, ein seliger Zustand dünkt, zu der er wie zu seinem Lebenselement, zu seiner normalen Verfassung zurückkehrt, die er als seine Freundin begrüßt — das ist ein Charakterzug, würdig des Studiums der Psychologen!

Chopin selbst denkt über diesen Widerspruch nach, er gibt sich mit erstaunlicher Klarheit Rechenschaft von dem Zustande, in dem er sich vor einer Weile befunden. Das Bewußtsein kehrt nicht sogleich vollständig zurück, ist noch getrübt, die Gedankengänge werden noch von Halluzinationsresten durchkreuzt. Mit dem Normalzustand der Gefühlssphäre kehrt jedoch offenbar auch jener der Vernunft allmählich wieder:

„Gut und sehnsuchtsvoll? Wenn sehnsuchtsvoll, dann kann es ja nicht gut sein! Und dennoch angenehm! Es ist ein eigenartiger Zustand, aber auch der Leiche muß es so ergehen; gut und nicht gut zugleich. Tritt in ein glücklicheres Dasein über, und das tut ihr wohl, aber andererseits schmerzt es sie, das bisherige zu verlassen und darum ist sie voll Sehnsucht. Ihr muß es ähnlich zumute sein, wie mir jetzt, da ich zu weinen aufgehört! Es war anscheinend ein momentanes Ersterben meiner Gefühle, mein Herz erstarrte wohl für einen Augenblick — ach warum nicht für immer? Vielleicht wäre mir dann besser? Einsam und allein! Unbeschreiblich ist mein Jammer!"

Und abermals gibt eine Schöpfung Chopin's diesen seinen Zustand sozusagen mit photographischer Treue und Deutlichkeit wieder. Es ist dies das Präludium No. 2, in dem man die gleichmäßige, unausgesetzte Hartnäckigkeit der Monomanie, die fortwährende Rückkehr zu einem und demselben Gedanken, den dumpfen, kalten Ton einer fast blöden Verzweiflung und jenes todestraurige An-Sich-Verzweifeln immer wieder vernimmt, in dem zuweilen ein leichterer Sehnsuchtston erklingt und ein stilles Weinen — und wo über alledem die Trauer der Einsamkeit, der Entsetzensschrei: Einsam! Allein! dominiert.

Ein solcher Zustand kann unmöglich von langer Dauer sein. Er muß entweder zur völligen Geistesumnachtung führen oder ein Ende finden. Und zum Glücke hält er bei Chopin auch nur kurze Zeit an. Denn bald nach diesen schrecklichen Stuttgarter Tagen finden wir den Meister in Paris. Die Rückkehr ins Vaterland war ihm nämlich unmöglich gemacht worden, nachdem sein Paß abgelaufen war; und von einem Verlängern oder Erneuern des Passes konnte zu einer Zeit keine Rede sein, in der schon das bloße Behalten des alten Passes oftmals die schwersten Folgen nach sich zog. Dieser geringfügige Umstand war denn auch die Ursache davon, daß Chopin von da ab zeitlebens Emigrant blieb. —

Wenn nun auch das Schicksal unsern Tondichter leider allzureichlich mit Kummer und Weh bedachte, so hat es ihm doch wenigstens Eines erspart: das Verkanntbleiben, die Geringschätzung seiner Begabung, die Gleichgültigkeit seiner Zeitgenossen. Seine so einzigartigen Schöpfungen, die sich durch ihre musikalischen Gedanken und Formen, durch ihr dem Auslande so gänzlich neues, polnisches Gepräge von den Kompositionen der deutschen und italienischen Tondichter unterschieden, scheinen schon dank dieser ihrer Originalität die Aufmerksamkeit auf Chopin gelenkt und ihm sogleich Anerkennung und Sympathie gewonnen zu haben. Und wer weiß, ob zu diesem raschen Erfolge, den der Notturnensänger im Auslande gefunden, nicht auch das nervöse, romantisch-geheimnisvolle Element seiner Begabung viel beigetragen hat. Mußte doch die unbestimmte Sehnsucht, die undefinierte Melancholie, die ein wenig krankhafte Wehmut auf ein so nervöses Zeitalter, wie es das vergangene, namentlich in den 30er und 40er Jahren war, einen besonderen Zauber ausüben! Mehr allerdings muß der wahre Wert seiner Schöpfungen, die exzeptionelle Begabung des Meisters für den großen Erfolg, den er gefunden hat, ausschlaggebend gewesen sein. —

Zu den Eigentümlichkeiten Chopin's zählen die Musiker die, wie es heißt, seltene Gabe, den musikalischen Gedanken mit einer solchen Präzision wiederzugeben, daß er geradezu plastisch wird und daher nicht nur auf das Gefühl, sondern auch auf die Einbildungskraft eine starke Wirkung auszuüben imstande ist.

Den schlagendsten Beweis für diese besondere Begabung unseres Tondichters liefert denn auch die Tatsache, daß Chopin die Charak-

terisierung von Personen mit größter Virtuosität am Klavier vorzunehmen imstande war.

Eine diesbezügliche Überlieferung, die auch einiges Licht auf den Chopin'schen Witz wirft, in dem ein Körnchen Bosheit nicht fehlt, verdient hier angeführt zu werden:

Zur Zeit, da sein Stern am hellsten erstrahlte, im Jahre 1835, illustrierte Chopin einmal am Klavier die im Salon des Grafen Potocki versammelten Gäste. Er hatte schon mehrere Personen porträtiert, als eine von den drei wunderschönen Töchtern des alten Magnatenhauses, die Komtesse Delphina Potocka, um ihr Klavierporträt bat. Ohne ein Wort zu sagen nahm Chopin der jungen Gräfin ihren Schal von der Schulter ab, warf ihn auf die Klaviatur und begann zu spielen. Auf diese Weise wollte nun der Meister zweierlei zu verstehen geben. Erstens: daß er den Charakter der damals weltberühmten und gefeierten Modekönigin so genau kenne, daß er ihn auswendig, sozusagen im Dunklen wiederzugeben imstande sei; zweitens aber: daß dieser Charakter, ebenso wie das Klavier durch den Schal, durch die Gewohnheiten und Utensilien der eleganten Welt verdeckt sei und sich daher auch nur durch dieses mondäne Leben hindurch offenbaren könne, ganz so wie das Klavier jetzt durch das damalige Symbol der Eleganz, den Schal, hindurch erklinge.

Aber nicht nur in diesen kleinen, zum Scherz vorgenommenen Improvisationen sehen wir diese besondere Gabe Chopin's zutage treten, durch seine Musik nicht nur auf das Gefühl, sondern auch auf die Einbildungskraft zu wirken.

Franz Liszt, der in seinem Chopinbuche vielleicht zu viele Dinge durch das Prisma der Chopin'schen Musik erblickt und sie gar zu genau zur Darstellung bringt, der diese Musik übermäßig malt, wenn er in den Polonaisen Spuren der polnischen Zivilisation und Geschichte, die Anmut, Grazie und alle Seeleneigenschaften der Polin, ja sogar die schönen Hälse, den stolzen Gang, die strahlenden Augen orientalischer Pferde, sowie schmucke Reiter im Nationalkostüm erkennt, ist trotz dieser Übertreibung der Wahrheit doch nahe. Denn wenn er von der „Triumph"-Polonaise meint, daß man bei ihrem Anhören stolze, kühne und reichgeschmückte Gruppen, wie sie etwa Paolo Veronese gemalt, im Geiste vorüberziehen sieht, so ist er jenem Eindruck ganz nahe, den Chopin selbst empfunden hat. Diese Polonaise schrieb der Meister im Jahre 1840 nach der Rückkehr aus Spanien, und seine Einbildungskraft war solchermaßen von dieser Komposition beherrscht, derart durch sie erschüttert, daß er nach ihrer Vollendung eine vollkommene Halluzination erlitt. Er spielte, ganz allein im Zimmer sich befindend, das eben vollendete Werk, und plötzlich schien es ihm, als ob sich beide Türflügel öffneten und eine Schar von ritterlichen Gestalten im polnischen Nationalkostüm sowie Damen in altpolnischen Gewändern in sein Zimmer hereinströmten und vor ihm, wie nach den Klängen seiner Polonaise, ernst einherschritten. Diese Erscheinung erfüllte ihn mit solcher Angst, daß er zur anderen Tür hinauslief und diese Nacht nicht in seiner Wohnung verbrachte, aus Furcht vor einer Wiederholung dieser Vision. —

Man hat zuweilen nicht mit Unrecht behauptet, Chopin sei keineswegs der Urschöpfer der Polonaise gewesen, weil er in Oginski und namentlich in Weber, der diese musikalische Form zu hoher Entwickelung gebracht hat, Vorbilder gefunden habe. Unstreitig darf Chopin jedoch für eine vor ihm in der Tonkunst noch nicht dagewesene Form den Titel eines Urschöpfers in Anspruch nehmen: für die Mazurken, diesen vielleicht beliebtesten, weitest verbreiteten und sympathischsten Teil seiner Schöpfungen. Als Tanz von ziemlich trivialem und armseligem Rhythmus, von dem es scheinen mußte, daß er wohl niemals zur poetischen Würde emporgehoben, zum Ausdruck des Gefühls und der Inspiration ausgebildet zu werden fähig sei, hat der Mazurek, wie diese Tanzform im Polnischen heißt, wohl schon vorher bestanden. Durch Chopin erhielt der geringgeschätzte Mazurek erst die poetische und künstlerische Weihe. Was hat der Meister eigentlich mit ihm vorgenommen? Er ließ ihn bloß den Filter seines eigenen Gefühls passieren, reinigte ihn von allem, was in seinem Rhythmus alltäglich, undankbar und flach gewesen, und hob das, was in ihm tatsächlich heimatlich, national, polnisch war, zum Ideal empor, umstrahlte es mit der Poesie seiner eigenen Seele. Und diese polnische Mazurekform wurde zum natürlichen Ausdrucksmittel eines Gefühles, das den Grundzug der Chopin'schen Eigenart bildete, zugleich aber auch ein echt polnisches, in Polen sehr allgemeines ist: der Sehnsucht.

Chopin's Sehnsucht tritt in seinen Schöpfungen beliebig zum Vorschein. Aber merkwürdig! Wenn er unter dem Eindrucke der Bitternis oder der Verzweiflung komponiert, wenn in seinem Innern finstere und wilde Gefühle stürmen, dann gießt Chopin sie in jede andere, nur nicht in die Mazurekform, die gleichsam eine ausschließlich der Wehmut, dem melancholischen Träumen und dem im Polnischen „Zal" genannten Gefühle geweihte Stätte bedeutet. Aus diesem Grunde wurde denn auch vielleicht der Mazurek zum stärksten Bande der Sympathie zwischen dem Meister und seiner Nation. Denn als der arme verbannte Tondichter voll Wehmut seines Vaterlandes gedachte und sich in Sehnsucht nach ihm verzehrte, als er es sich in jenem bezaubernden Lichte vorstellte, in das die Gegenstände durch die Entfernung getaucht werden, — da schuf er Mazurken, in denen seine Landsleute zwei ihnen wohlbekannte Gefühle wiederfanden,

zwei oft erklingende Saiten ihrer Herzen: ihre nationalen Gefühle und ihre Sehnsucht!

Nun gibt es aber noch eine zweite Gruppe von Mazurken, deren Charakter anders geartet, doch nicht minder originell ist. Sie sind scheinbar lustig bis zur Ausgelassenheit, so daß man unwillkürlich fragen muß, was denn eigentlich geschehen sei, daß sie so übermütig geworden? Leider stehen aber diese lustigen Mazurken in Wirklichkeit den melancholischen an Traurigkeit nicht nach. Denn das ist nicht die Fröhlichkeit, sondern der Schmerz, der sich zu betäuben sucht, sich auch betäubt, jedoch nur für eine Weile, um dann um so tiefer und dumpfer zu werden. Ja, in der Betäubung selbst, in diesem Übermaße an Lustigkeit, fühlt man ihn deutlich heraus, merkt die Absichtlichkeit, die Vorsätzlichkeit! Das ist die Fröhlichkeit des polnischen Bauern, der in die Schenke geht, weil ihm die Scheune abgebrannt ist oder Weib und Kind gestorben sind. Oft bricht auch mitten durch die Freude unverhohlen die Verzweiflung hervor! Und immer wird man an die Dorfmusik mit ihrer Melodieendürftigkeit gemahnt. So deutlich erklingen dort die primitiven Bässe und das ungelenke Bauerngefiedel, daß man zuweilen wähnt, die Musik einer bekannten Dorfschenke aus der Ferne zu vernehmen. Nur daß diese Dorfschenke, wie durch Zauber — Poesie und diese Musik — Kunst geworden ist. Der hervorragendste und typische Repräsentant dieser Gruppe ist: No. 2, op. 56.

Tragen nun aber nur jene Schöpfungen Chopin's das unverkennbare polnische Gepräge, deren Form eine spezifisch polnische ist, wie die Mazurken und Polonaisen? Manche Kenner behaupten, daß der überwiegende Teil der Chopin'schen Kompositionen sich durch diese polnische Originalität eben von der deutschen und italienischen Musik unterscheide. Wir glauben, daß vor allem auch die Lieder Chopin's, die bei uns so populär sind, daß man sie singt, ohne zu wissen, wer ihr Schöpfer ist, unzweifelhaft ausgesprochen polnischen Charakter besitzen.

Eines jedoch ist sicher: daß nämlich Chopin selbst die Überzeugung hatte, der Grundzug aller seiner Kompositionen, selbst jener, deren Natur und Form durchweg kosmopolitisch sind, sei ein spezifisch polnischer! Denn sehr oft pflegte er, als eine seiner Kompositionen von seinen französischen Schülern gespielt wurde, und die Hörer die gute Wiedergabe bewunderten, zu äußern, es sei alles sehr gut wiedergegeben worden mit alleiniger Ausnahme des polnischen Elements, der polnischen Begeisterung! Und zwar galt dies nicht nur von den Mazurken und Polonaisen, sondern auch von den Konzerten und Notturnen, ja selbst von den Etüden.

ZWEI BRIEFFRAGMENTE CHOPINS ÜBER DEN BRUCH MIT GEORGE SAND

mitgeteilt von Bernard Scharlitt-Wien

LINDLOFF

Die wahren Ursachen des nach einem zehnjährigen Zusammenleben erfolgten Bruches zwischen Chopin und George Sand sind bis vor nicht langer Zeit in Dunkel gehüllt geblieben. Was darüber bekannt war und von den Chopinbiographen Karasowski, Niecks u. a. verwendet worden ist, fußte fast ausschließlich auf Mitteilungen der Dichterin, durfte daher nur *cum grano salis* aufgenommen werden. Nunmehr gelangt — spät genug — auch die *altera pars* zum Worte und bringt endlich einiges Licht in das dunkle Schlußkapitel dieser merkwürdigsten der Künstlerliaisons, an denen die erste Hälfte des verflossenen Jahrhunderts so reich gewesen ist.

In den von M. Karlowicz vor nicht langer Zeit in polnischer und französischer Sprache veröffentlichten, hochinteressanten „Briefen von und an Chopin", die das Lebensbild des Notturnensängers in überaus reichem Maße vervollständigen, finden sich auch zwei Briefe Chopin's an seine Lieblingsschwester, Frau Ludwika Jendrzejewicz, in denen der Tondichter sich über die Ursachen seiner Loslösung von der Sand ausspricht. Das von ihm hierüber Vorgebrachte erscheint schon dadurch glaubwürdiger als die entsprechenden Darlegungen der Dichterin, weil es in den von ihrer eigenen Tochter, namens Solange, an Chopin gerichteten Briefen Bestätigung findet. Das Zeugnis der letzteren fällt aber um so schwerer ins Gewicht, als sie selbst es eben war, die den unmittelbaren Anlaß zu dem Bruche Chopin's mit ihrer Mutter bildete.

Nichts ist bezeichnender für das Verhältnis der Sand zu ihrer Tochter, zugleich aber auch für den Charakter Chopin's, als die Tatsache, daß Solange ihr Herz vor dem Geliebten der Mutter ausschütten muß, weil sie bei ihm jene Gefühle findet, die sie bei ihrer Mutter vergeblich sucht. War er es doch, der sie vor dieser wahren Rabenmutter in Schutz zu nehmen sich mühte, indem er mit einer bei seiner ganzen Wesensart doppelt bewunderungswürdigen Energie und Konsequenz die von der Dichterin ihrer Tochter aufgezwungene Heirat mit dem Bildhauer Clesinger zu verhindern trachtete.

Welche Bewandtnis es mit dieser Heirat hatte, das wird aus Stellen in einem Briefe Chopin's klar, den er von London aus einige Jahre nach dem Bruche mit der Sand an seine Schwester richtete. Nicht etwa um eine Versorgung ihrer Tochter war es — nach Chopin's Ausführungen — der Sand zu tun gewesen, als sie Solange zu der Heirat mit Clesinger drängte, sondern einzig — um das ungestörte Zusammenleben mit dem Pariser Journalisten Victor Borie, zu dem sie noch während der Anwesenheit Chopin's auf ihrem Wohnsitze Château Nohant in Beziehungen getreten war. Dies konnte jedoch nur dadurch erreicht werden, daß man sich Chopin's entledigte. Hierzu bedurfte es aber eines ganz außerordentlichen Mittels, nachdem George Sand's Roman „Lukrezia Floriani", dessen Held die unverkennbaren Züge Chopin's trug, sich als vergeblicher Versuch erwiesen

hatte, den kranken Tondichter zur Lösung seiner Beziehungen zu der Autorin zu bewegen. Wozu der Roman nicht imstande gewesen war, das sollte eben das Heiratsprojekt Clesinger bewirken, mit dem es der Sand — wie es sich später zeigte — im Grunde gar nicht ernst war, und das von ihr einzig als Vorwand zu der Entzweiung mit dem kranken Geliebten, dessen sie überdrüssig geworden war, benützt wurde. Frau Sand kannte nämlich Chopin's Charaktereigenschaften zu gut, um nicht mit Bestimmtheit darauf rechnen zu können, daß er in seinem Edelsinn die Partei der armen, von ihm während seines Zusammenlebens mit ihrer Mutter miterzogenen Solange ergreifen werde, die sich gegen die Heirat mit Clesinger aus allen Kräften wehrte.

Tatsächlich hat denn auch Chopin, der jedes von der Geliebten ihm persönlich zugefügte Unrecht ruhig über sich ergehen ließ, als Verteidiger fremden Unrechtes sich unerschütterlich gezeigt. Indem nun aber George Sand ihrerseits die Unnachgiebige spielte, erzielte sie eben das, was sie mit diesem Heiratsprojekt eigentlich bezweckt hatte: den Bruch mit dem Tondichter.

In den hier folgenden zwei Brieffragmenten gibt Chopin seiner augenscheinlich durch frühere Schreiben in alle Details dieser Affäre eingeweihten Schwester nähere Aufklärungen über das doppelte Intrigenspiel der Sand und streift u. a. auch eine überaus unreinliche Geschichte, die die ganze Niedertracht und Charakterlosigkeit der Dichterin in grellstem Lichte zeigt.

Für Ludwika.

Paris, Weihnachten 1847

... Solange ist bei ihrem Vater in der Gascogne. Sie hat auf der Durchreise ihre Mutter besucht. Sie weilte zusammen mit den Duvernets in Nohant, wurde jedoch von ihrer Mutter kühl empfangen, die ihr sagte, daß sie nach Nohant zurückkehren dürfe, wenn sie ihren Mann verlassen wolle. Solange sah ihr Hochzeitszimmer in ein Theater verwandelt und ihr Boudoir in eine Schauspielergarderobe und schreibt mir, daß ihre Mutter nur von Geldangelegenheiten sprach. Ihr Bruder spielte mit ihrem Hund, und alles, was er ihr zu sagen das Bedürfnis hatte, war: veux-tu manger quelque-chose?! Am Tage vor ihrer Abreise wurde sie noch kühler empfangen, doch sagte ihr ihre Mutter, sie möge ihr schreiben. Gegenwärtig möchte sie den Anschein erwecken, als grollte sie dem Schwiegersohne mehr, wie der Tochter, während sie in dem berühmten Briefe an mich behauptete, der Schwiegersohn sei nicht schlecht, werde vielmehr nur von Solange so dargestellt. Man könnte annehmen, daß sie mit einem Schlage die Tochter und mich loswerden wollte, weil wir ihr unbequem geworden sind! Mit der Tochter wird sie Briefe wechseln und dadurch ihr Mutterherz beruhigen, das doch der Nachrichten vom Kinde nicht zu entraten vermag, und sie wird auf diese Weise auch ihr Gewissen einlullen.

Sie wird sich einbilden, daß sie gerecht sei, und wird den Anschein erwecken wollen, daß sie mich vor aller Welt nur aus dem

Grunde für ihren Feind erkläre, weil ich die Partei des Schwiegersohnes ergriffen habe (den sie nur deshalb nicht tolerieren wollte, weil er Solange geheiratet hat, gegen welche Verbindung ich sie nach Kräften verteidigt habe).

Ein merkwürdiges Geschöpf, bei aller Klugheit! Sie ist von einem Wahn ergriffen worden: stiftet Unheil im eigenen Leben und im Leben ihrer Tochter, mit dem Sohne wird es auch nicht gut enden — das prophezeie und unterschreibe ich! Sie möchte zu ihrer Entschuldigung gern etwas gegen diejenigen ausfindig machen, die ihr wohl wollen, an sie glaubten und ihr nie zu nahe getreten sind, und die sie nur aus dem Grunde nicht um sich sehen kann, weil sie der Spiegel ihres Gewissens sind! So hat sie denn auch kein Wort mehr an mich geschrieben, so wird sie denn auch für diesen Winter nicht nach Paris kommen, hat auch kein Wort über mich mit der Tochter gewechselt. Ich bedaure es durchaus nicht, daß ich ihr acht der auserlesensten Jahre ihres Lebens tragen geholfen, jene Zeit, in der die Tochter und der Sohn bei der Mutter heranwuchsen; ich bedaure nichts, bedaure einzig und allein, daß sie die Tochter, diese so wohlgepflegte, vor so vielen Stürmen bewahrte Pflanze mit der Mutterhand durch Unverstand und Leichtfertigkeit zerbrochen hat, die man wohl einer zwanzigjährigen, niemals aber einer vierzigjährigen Frau verzeihen kann!

„Was war und nicht mehr ist, das wird nicht ins Register geschrieben!“ [1]) Frau Sand kann, wenn sie einmal ihr Leben Revue passieren läßt, mir nur ein gutes Andenken bewahren. Einstweilen befindet sie sich aber nur in dem wunderlichsten Paroxysmus einer Mutter, die die Rolle einer besseren und gerechteren Mutter spielt, als sie in Wirklichkeit ist! Und das ist ein Fieber, gegen das für Köpfe mit einer derartigen Einbildung kein Heilmittel vorhanden. Die „Débats“ veröffentlichen jetzt einen Roman der Sand, der schön beginnt. Er ist betitelt: „François le Champi“. Champi werden in den Dörfern jene Bastarde genannt, die man armen Weibern in Pflege gibt, wofür sie von den Spitälern entlohnt werden. Man spricht auch davon, daß sie Memoiren schreibe, doch hat die Sand in einem Schreiben an die Marliani [2]) erklärt, daß es sich mehr um ihre bisherigen Gedanken über Kunst, Literatur usw., als um das, was man gemeinhin Memoiren nennt, handle. Und in der Tat wäre es ein wenig verfrüht, denn die liebe Frau Sand wird noch viel

---

[1]) Polnisches Sprichwort.
[2]) Gattin des spanischen Konsuls in Paris und Freundin der Sand.

Merkwürdiges, Schönes und Häßliches erleben, ehe sie alt geworden sein wird . . .

Paris, Donnerstag, den 10. Februar 1848

. . . Frau Sand befindet sich noch immer mit Borie, dem Sohne, Lambert[1]) und Augustine[2]) auf dem Lande. Augustine soll angeblich jetzt schon ganz bestimmt an einen Lehrer im Städtchen Tulle, der ein Freund Borie's ist, verheiratet werden. An mich hat sie keine Zeile mehr geschrieben und ich auch nicht an sie. Ihre hiesige Wohnung ließ sie durch den Hausherrn vermieten. Solange ist bei ihrem Vater Dudevant in der Gascogne und schreibt mir oft. Ihr Mann ist hier und beendigt seine Marmorsachen für die im März stattfindende Ausstellung. Solange lag krank bei ihrem Vater. Sie haben kein Geld, es ist daher für Solange besser, wenn sie den Winter in einem milderen Klima verbringt. Die Arme langweilt sich aber. Schöne lune de miel hat sie! Die Mutter publiziert indessen ein sehr schönes Feuilleton in den Débats. Spielt im Hochzeitszimmer ihrer Tochter Komödie, betäubt und vergißt sich nach Kräften und wird nicht eher erwachen, als bis sie einen Schmerz im Herzen verspürt, das jetzt ganz dem Kopfe den Platz einräumen mußte. Ich habe mein Kreuz darüber gemacht. Möge Gott ihr es verzeihen, daß sie die aufrichtige Anhänglichkeit nicht von der Schmeichelei zu unterscheiden versteht. Übrigens vielleicht erblicke nur ich die Schmeichler in den andern, und findet sie ihr Glück dort, wo ich es nicht sehe. Ihre Freunde und Nachbarn begriffen lange nicht, was dort in der letzten Zeit vorging, haben sich aber vielleicht jetzt schon daran gewöhnt. Übrigens vermag niemand den Launen einer solchen Psyche nachzuspüren. Acht halbwegs geordnete Jahre — das war zuviel! Gott hat es so gefügt, daß es jene waren, in denen die

[1]) Ein Freund des Sohnes der Sand.

[2]) Augustine Brault war eine junge Verwandte der Sand, an der diese, nach Chopin's Anklagen in einem Briefe an seine Schwester, ein großes Verbrechen begangen hat. Unter dem Vorwande, Augustine als künftige Schwiegertochter zu erziehen, hatte die Dichterin das junge Mädchen von seinen Eltern weggelockt und es zur Maitresse ihres Sohnes Maurice gemacht, der auf diese Weise für das Verhältnis seiner Mutter zu Borie gewissermaßen entschädigt wurde. Andererseits diente die Anwesenheit Augustines auf Château Nohant dazu, vor der Welt und den Domestiken den Anschein zu erwecken, daß Borie zu Augustine in Beziehungen stehe. Der Vater Augustines kam jedoch mit der Zeit der Sache auf die Spur und inszenierte einen großen Skandal, der in ganz Paris Aufsehen erregte. Er ließ eine von ihm geschriebene Broschüre auf den Boulevards verteilen, in der er die Sand unverbrämt der Kuppelei bezichtigte. Chopin läßt in dem erwähnten Briefe an seine Schwester durchblicken, daß diese Affäre für seinen Bruch mit der Sand mit ausschlaggebend gewesen sei.

Kinder heranwuchsen, und ich weiß nicht, ob, wenn ich nicht dort gewesen wäre, die Kinder nicht schon längst bei ihrem Vater geweilt hätten. Auch Maurice wird bei der ersten besten Gelegenheit zum Vater davonlaufen. Vielleicht sind das aber die Bedingungen ihres Lebens, ihrer schriftstellerischen Begabung, ihres Glücks? Mach' Dir darüber keinen Kummer, da es doch schon so lange her ist. Die Zeit ist ein großer Arzt. Bisher fühle ich mich noch nicht ganz wohl und schreibe daher auch nicht an Euch, denn was ich beginne, verbrenne ich im nächsten Augenblick. Ich hätte so viel zu schreiben! Oder lieber nichts! Nur daß wir uns schon lange nicht gesehen haben ohne heftige Auseinandersetzungen und Szenen und ich nicht zu ihr fahren konnte, nachdem mir das Schweigen über die Tochter zur Bedingung gemacht worden war. Die Tochter hat auf ihrer Fahrt zum Vater die Mutter gesehen, die sie sehr kühl empfing. Den Schwiegersohn wollte sie nicht sehen. Mit der Tochter unterhält sie eine, allerdings trockene Korrespondenz, doch freut es mich, daß wenigstens doch noch etwas zwischen Mutter und Tochter besteht . . .



CHOPINS LEBENSABEND UND TOD

von Ferdinand Hoesick-Krakau[1])

LINDLOFF

I.

Als Chopin gegen Ende Januar 1849 von einem fast ganzjährigen Aufenthalte in England nach Paris in seine Wohnung am Square d'Orléans zurückkehrte, bot er denjenigen, die ihn während dieses Jahres nicht gesehen hatten, einen überaus schmerzlichen Anblick. Er war noch blasser geworden, als er vor seiner Abreise gewesen, und konnte, gebeugt und mit gesenktem Haupte schreitend und jeden Augenblick von einem Hustenanfall heimgesucht, kaum die Füße schleppen. Er sah so elend aus, daß die einen, wie Cyprian Norwid[2]), ihn mit einem überaus zarten Insekt verglichen, „das man nur mit größter Behutsamkeit anrühren dürfe, um nicht seine Flügel zu beschädigen", die anderen, wie der Geistliche Jalowiecki, sich nicht genug darüber wundern konnten, daß in einem solchermaßen zerrütteten Körper noch eine Seele wohnen könne. Der Dichter Slowacki nannte ihn: *moribundus*.

Chopin selbst verlor jedoch, wiewohl er das Bett nicht verließ, keineswegs die Hoffnung und war, auf die Kunst seines Hausarztes Dr. Molin vertrauend, guten Mutes. Nur wollte es das Unglück, daß er der Obhut des Dr. Molin sich nicht überantworten konnte, weil dieser soeben selber erkrankt war. Plötzlich erfuhr Chopin, Dr. Molin sei gestorben. Im gegebenen Augenblicke bedeutete dies für den Tondichter einen geradezu unüberwindlichen Schlag! Im allgemeinen gegen die Ärzte und ihre Kunst sich skeptisch verhaltend, empfand Chopin von da ab eine Art von abergläubischer Abneigung gegen Ärzte und Medikamente. Angesichts des Todes seines Hausarztes, von dem Chopin überzeugt war, daß er allein ihn zu retten imstande gewesen wäre, schwand ihm die Hoffnung auf Genesung in solchem Maße, daß er jedes Vertrauen in die Ärzte verlor, die er immer wieder wechselte und deren Ratschläge er

[1]) Aus dem Manuskript übersetzt von Bernard Scharlitt-Wien.

[2]) Polnischer Dichter, dessen Bedeutung erst in unseren Tagen erkannt wurde und dessen Werke vor kurzem auch in deutscher Sprache erschienen und in Berliner Blättern besprochen worden sind. (Anmerkung des Übersetzers.)

nicht mehr befolgte, indem er die Arzneien zu nehmen sich weigerte, was jedenfalls zu der so heiß ersehnten Besserung nicht führen konnte. In einem Briefe an seinen Freund Grzymala äußerte sich der Tondichter darüber in folgender Weise:

„Ich fühle mich gekräftigter, weil ich mich zusammengenommen und die Arzneien weggeworfen habe, huste jedoch und leide an Atemnot wie zuvor, nur daß ich es jetzt leichter ertrage . . . Ich weiß nicht, welches Heu ich binnen kurzem essen werde. Von meinem Arzt Dr. Fraenkel ist nicht herauszukriegen, ob ich in irgend ein Bad oder nach dem Süden gehen soll. Er hat mir jetzt ein anderes Mittel verordnet, das ich jedoch wieder nicht nehmen will, und wenn ich ihn nach hygienischen Maßregeln frage, so erwidert er, daß mir ein regelmäßiges Leben nicht not tue. Mit einem Wort: ein verschrobener Kopf! Doch Scherz beiseite: er ist vielleicht ein guter Konsultationsarzt, wie z. B. Koreff, ist jedoch nicht konsequent im Denken."

Nicht viel mehr hielt er von den Ärzten Cruveiller und Louis, die er oft berief, hauptsächlich jedoch nur dazu, um ihre Vorschriften nicht zu beachten.

Weit mehr befolgte er hingegen die Ratschläge seiner Freunde und Schüler, wie Gutman, Franchomme, Delacroix, Pleyel, Clesinger, Norwid, Alexander Czartoryski und vieler anderen, die ihn so oft besuchten, daß er selten allein war, und auch alle Sorge dafür trugen, daß er sich nicht verlassen fühle und über menschliche Gleichgültigkeit nicht zu klagen habe. Nicht minder wurde er aber von seinen Schülerinnen und Verehrerinnen betreut. Außer Fräulein Stirling, die eigens von England gekommen war, um ihn zu pflegen, empfing er auch oft die Besuche der Fürstinnen Adam, Rosa und Marzelline Czartoryski, der Gräfin Delfina Potocka und Fürstin Beauvau, der Gräfin Obreßkoff, der Baronin Rothschild und vieler anderen Damen aus der großen Welt. Überdies wurde er oft auch von Frau Clesinger[1]) besucht, nach der er sich in England so sehr gesehnt hatte und gegen die er jetzt höchstens den einen Vorwurf erheben konnte, daß ihr Anblick ihn unwillkürlich an ihre Mutter gemahnte. Von so distinguierten, um sein Wohl besorgten Schutzengeln umgeben, durfte Chopin über alles, nur nicht über Mangel an Fürsorge klagen. Und wer weiß, ob er ihrer zuweilen nicht zu viel hatte, namentlich seitdem auch die andere von seinen „beiden Schottinnen", Frau Erskine (die Schwester des Fräulein Stirling), ihn zu pflegen gekommen war.

Seine Kräfte wollten jedoch nach wie vor nicht zurückkehren. Im Gegenteil, er merkte ihren langsamen, aber steten Verfall. Wenn er sich wohler fühlte, so vermochte er, im besten Falle, einen halben Tag außer dem Bett zu verbringen. Dann pflegte er an schönen Frühlingstagen eine

[1]) Tochter der George Sand, verheiratet an den Bildhauer Clesinger, der Chopin's Totenmaske geschaffen hat. (Siehe die Kunstbeilagen dieses Heftes.)

Spazierfahrt nach dem Boulogner Wäldchen zu machen. Doch gab es auch Tage, an denen er das Bett überhaupt nicht verließ.

Trotz alledem veranstaltete er des öfteren musikalische Abende, an denen er seinen engsten Freundeskreis um sich versammelte und verschiedenen Pianisten die Gelegenheit gab, sich zu produzieren. An einem dieser Abende spielte auch der junge Prudent „Chopin sehr gut imitierend", was den an diesen Versammlungen teilnehmenden Delacroix „um seines armen sterbenskranken großen Freundes willen mit Stolz erfüllte."

Im allgemeinen fühlte sich Chopin jedoch derart schwach, daß von einem Fortsetzen der Unterrichtsstunden einstweilen keine Rede sein konnte, in welche traurige Notwendigkeit er, so schwer es ihm auch fiel, sich schließlich doch fand. Dieser Umstand bildete auch den Grund dafür, daß er sich seiner tonschöpferischen Tätigkeit zuwandte: einesteils um sich zu zerstreuen und eine Beschäftigung für den Geist zu finden, andererseits aber, um weniger an seine Krankheit, an seine trostlose Lage zu denken, endlich auch weil er für seinen Unterhalt Sorge tragen mußte.

Leider ging es aber mit dem Komponieren auch nicht mehr. Seine zerrütteten Nerven gestatteten es dem Tondichter nicht, sich genügend zu sammeln, so daß er höchstens nur frühere Schöpfungen auszufeilen und zu Ende zu führen imstande war. Neues zu schaffen bereitete ihm entsetzliche Schwierigkeiten, was ihn dermaßen in Verzweiflung brachte, daß er alles Niedergeschriebene zerriß und verbrannte.

Nur zwei Mazurken blieben von einem Autodafé verschont, von denen er die in bezug auf die Form meisterhafte in g-moll vollendete. Die kaum skizzierte zweite, in f-moll, ist von einer solchen Wehmut durchtränkt, daß sie wie ein sehnsuchtsbanges, unendlich trauriges Lied der entfliehenden Seele klingt. Diese letztere, die, wie es sich später zeigen sollte, seinen Schwanengesang bildete, vermochte er infolge seiner großen Schwäche nicht mehr auf dem Klavier zu spielen.

Um diese Zeit komponierte Chopin auf Wunsch der Gräfin Delfina Potocka, die ihm oft durch ihren Besuch, zuweilen auch mit ihrem Gesange die einsamen und traurigen Stunden zu versüßen pflegte, eine ergreifende Musik zu Versen des Dichters Sigmund Krasinski, die dieser der Gräfin ins Stammbuch geschrieben hatte. In dieses Stammbuch trug auch Chopin seine todestraurige „Melodie" ein[1]), in der neben seiner eigenen

[1]) In einem aus Paris, am 16. Januar 1853 datierten Briefe schreibt Chopin's Freund Julius Fontana an die Schwester des Tondichters, Frau Jendrzejewicz: „Frau Potocka hat über alles, was die Musik zu den Versen Krasinskis ‚Vom Berge, wo ...' betrifft, Aufklärungen gegeben und sich erbötig gemacht, aus Nizza ihr Album kommen zu lassen, in dem sich dieses von Chopin's Hand eingetragene Lied befindet."

Sehnsucht auch die aller Verbannten und Irrenden, zum Sterben in der Fremde, fern von der geliebten Heimat Verurteilten, die sie nie mehr erblicken sollen, mitzuklingen scheint:

„Vom Berge, wo die schwere Kreuzeslast sie schleppten,
Erblickten aus der Fern' sie das gelobte Land —
Erblickten sie des Himmels Zauberstrahlenglanz,
Gen welchen drunten ihr Geschlecht zog hin . . .
Und selber werden nie sie dieses Land betreten
Und teil nie nehmen an des Lebens Festen . . .
Und in Vergessenheit verfallen wohl . . ."

Alles herzzerreißende, das in der Seele Chopin's um diesen Zeitpunkt vorging, hat er in diese todestraurige „Melodie" eingeschlossen. Und wie in diesen tragischen Versen Krasinski's, so ist auch in der sie illustrierenden Musik Chopin's etwas von Dante'schem Grauen, von Dante's „nessun maggior dolore . . . nella miseria". Daß Chopin selbst in jenen Tagen oft an diese Worte gedacht haben muß, beweist das in dem Album der Gräfin unter seinen Namen gesetzte: „nella miseria".[1])

Zur selben Zeit ging der Meister daran, eine Klavierschule zu schreiben, die er im Gespräche mit seinen Freunden scherzhaft die „Methode der Methoden" zu nennen pflegte. Mit dem Gedanken der Abfassung eines solchen Werkes hatte er sich schon lange getragen, niemals jedoch genug freie Zeit gefunden, um ihn zur Ausführung bringen zu können. Er beabsichtigte darin alle Ergebnisse seiner langjährigen Erfahrungen und Studien auf dem Gebiete des Klavierspiels zur Darstellung zu bringen. Und zwar wollte er das Werk in französischer Sprache verfassen, um es an einen Pariser Verleger verkaufen zu können. Anfänglich, d. h. so lange er die Sache in ihren Einzelheiten im Kopfe überdachte, teilte er allen mit fieberhafter Begeisterung den Inhalt dieser ausgezeichneten Methode mit, machte sich sogar nach Skizzierung des Planes an die Ausarbeitung der einzelnen Kapitel. Allein gleich nach der Niederschrift der ersten Seiten mußte er die Feder weglegen, denn seine Erschöpfung war größer, als er gedacht.[2])

Unter solchen traurigen Umständen erhielt Chopin eines Tages den Besuch des aus Rom kommenden Geistlichen Alexander Jalowiecki. Dieser, ein Schulfreund des Tondichters, war auf die Kunde von dessen schwerer

[1]) Dieses Albumblatt befindet sich im Besitze des Grafen Alexander Tyszkiewicz in Mohylow am Dnjestr.

[2]) Das Autograph dieser Skizzen zu der „Methode der Methoden" wurde nach dem Tode Chopin's von dessen Schwester der Gräfin Marzellina Czartoryska zum Geschenk gemacht. Von dieser erhielt es später Fräulein Natalie Janotka, die es als Beilage zur englischen und deutschen Ausgabe der Chopin-Abhandlung von Kleczyński publiziert hat („Chopin's größere Werke, wie sie verstanden werden sollen", Leipzig 1898).

Erkrankung sogleich zu ihm geeilt, wiewohl er, Chopin genau kennend, sich in bezug auf dessen religiöse Gefühle keiner Täuschung hingab.

„Die aus dem Schoße der polnischen Mutter gesogene Frömmigkeit", so schreibt Jalowiecki, „bedeutete für Chopin nur noch eine Familienerinnerung, denn die Gottlosigkeit seiner Freunde und Freundinnen aus der letzten Zeit (namentlich der Frau Sand) war immer tiefer in seinen alles erfassenden Geist eingedrungen und hatte sich in seiner Seele als grundsätzlicher Zweifel festgesetzt. Es kam so weit, daß Chopin nur noch aus dem Grunde die heiligen Dinge nicht verspottete, weil er außerordentlich feingesittet war."

Nichtsdestoweniger beschloß der eifrige Priester den Freund zu bekehren, weil er den Gedanken nicht ertragen konnte, daß ein Mann von der Größe Chopin's als ein ungetreuer Sohn der Kirche, als ein schlechter Katholik sterben sollte. Mit diesem festen Vorsatze begab sich Jalowiecki denn auch nach dem Square d'Orléans, wo er gleich zu dem Kranken zugelassen und von ihm in der herzlichsten Weise empfangen wurde. Das Wiedersehen war ein um so herzlicheres, als sie einander schon lange Zeit nicht gesehen hatten. Im Laufe des Gespräches erinnerte sich Chopin, daß Jalowiecki vor kurzem einen Bruder verloren hatte, den auch er sehr liebte, und begann dessen tragisches Ende (Jalowiecki's Bruder war im Aufstande von 1848 gefallen) zu beklagen, wobei er sich derart der Ergriffenheit hingab, daß er in Tränen ausbrach.

Seiner priesterlichen Mission gedenkend, benützte Jalowiecki diesen so passenden Moment, um ein Gespräch über die Mutter Chopin's anzuknüpfen, die dem Tondichter die ersten Glaubensartikel beigebracht hatte, und entwickelte in der Folge das Thema in solcher Weise, daß Chopin endlich begriff, um was es sich eigentlich handle.

„Ach, ich verstehe Dich!" meinte er. „Wohl möchte ich nicht ohne Sakramente sterben, um meiner Mutter keinen Kummer zu bereiten, vermag sie jedoch nicht zu empfangen, weil ich sie nicht mehr nach Deiner Art begreife. Ich würde noch das wohltuende Gefühl einer Beichte in der Form eines Herzensergusses dem Freunde gegenüber verstehen, die Beichte als Sakrament ist mir jedoch absolut unbegreiflich. Wenn Du es willst, so werde ich um Deiner Freundschaft willen vor Dir beichten, anders aber nicht."

Durch diese Erklärung betrübt, begann Alexander Jalowiecki die Seele seines Freundes — wie er sich ausdrückt — nach Kräften zu liebkosen, indem er sich „auf die Mutter Gottes, auf den Heiland und die Wunder der göttlichen Gnade" berief, allein es half alles nichts: Chopin zeigte sich in seinem Unglauben weit mehr verstockt, als es der ehemalige Schulfreund von ihm erwartet hatte. Denn er wollte von irgend welchem religiösen Akt der Zerknirschung nichts hören. Als ihm der Geistliche hierauf das Versprechen gab, daß auch jeder andere Beichtvater, den Chopin verlangen würde, zu ihm zu kommen bereit sei, gab der Tondichter zunächst in unzweideutiger Weise zu verstehen, daß er vor allem wünsche, dieses ihn ermüdende und im Grunde zwecklose Gespräch möge

ein Ende nehmen, und schnitt dann jede weitere Diskussion mit der folgenden kategorischen Erklärung ab: „Sollte ich je das Verlangen nach der Beichte empfinden, so wird sie ganz bestimmt vor Dir erfolgen."

Im gegebenen Augenblicke gab er aber dem Gaste zu verstehen, daß er diese heikle Frage nicht mehr berühren wolle. Hatten sie doch über nicht wenige andere Dinge mit einander zu sprechen. Und im übrigen ging es doch, trotz seiner Krankheit, nicht schon jetzt mit ihm zu Ende. Er konnte sich ja vielleicht nochmals erholen. Wie oft hatte es nicht schon allen und auch ihm selbst geschienen, daß sein Leben nur noch an einem Haar hänge, und es war doch noch nicht der Fall gewesen. Weshalb sollte denn eben die gegenwärtige Krankheit, die doch nicht viel schlimmer war als die früheren, schon die letzte sein? So endete es denn damit, daß der Geistliche unverrichteter Dinge sich entfernte.

Inzwischen wurde eine für den voltairisch gesinnten Chopin weit wichtigere Frage zu einer brennenden: seine Schatulle, aus der er bisher unausgesetzt geschöpft, in die er, angesichts der Unmöglichkeit des Stundengebens und Komponierens, jedoch nichts hineingelegt hatte, begann sich in erschreckender Weise immer mehr zu leeren, bis eines Tages von dem aus England mitgebrachten Gelde auch nicht ein Sou mehr übrig blieb.

Der treue Franchomme, auf dem die finanzielle Sorge um den Patienten lastete, fand angesichts dieser Sachlage keinen anderen Ausweg, als eine Beratung mit den Freunden Chopin's, wie diesem Übel zu steuern wäre. Es war dies ein wirkliches *periculum in mora*, das zu einer Lösung in kürzester Zeit umsomehr drängte, als Chopin, die Situation erkennend, in immer größere Aufregung geriet.

Man kam schließlich zu dem Entschluß, sich ohne Wissen Chopin's an Fräulein Stirling zu wenden, die sich denn auch des in sie gesetzten Vertrauens würdig erwies. Denn als Miß Stirling erfuhr, in welcher Lage sich ihr geliebter Meister befinde, stellte sie sofort die Summe von 25 000 Francs zur Verfügung. Chopin weigerte sich anfänglich eine so hohe Summe anzunehmen, entschloß sich jedoch, durch die traurigen Verhältnisse genötigt, die Hälfte, nämlich 12 000 Francs, zu behalten.

So vergingen drei Monate. Der Mai näherte sich dem Ende, Chopin fühlte sich jedoch nicht besser. Zudem brach auch noch die Cholera in der Seinestadt aus. Von dem Staub und der Hitze der Großstadt geplagt, und viel zu schwach, um in ein Bad reisen zu können, sehnte sich der arme Meister nach Landluft, von der er wußte, daß sie ihm bisher noch immer am besten getan hatte, wie z. B. in Nohant[1]). Wohl war von Nohant gegen-

[1]) Château Nohant, George Sand's Landsitz, auf dem sie mit Chopin und ihren Kindern den Sommer zu verbringen pflegte.

wärtig keine Rede, doch konnte er irgendwo anders in der Nähe von Paris aufs Land gehen. Es handelte sich nunmehr, da auch die Ärzte ihre Zustimmung gegeben hatten, nur noch um die Ausfindigmachung einer entsprechenden Sommerwohnung. Und dafür sorgten schon Chopin's Freunde und zwar in solcher Weise, daß bereits mit Beginn des Monats Juni in der Rue Chaillot No. 74 ein passendes Quartier gefunden war. Entsprach es auch nicht ganz den Ansprüchen Chopin's, so hatte es in seinen Augen doch eine gute Eigenschaft: wie man ihm nämlich sagte, betrug der Mietzins für den ganzen Sommer nur 200 Francs. In Wirklichkeit machte er das Doppelte aus, und Chopin entrichtete nur aus dem Grunde die Hälfte, weil die Gräfin Obreßkoff die andere auf sich genommen hatte. Man hatte zu dieser Notlüge Zuflucht nehmen müssen, um dem Kranken unnötige Skrupel zu ersparen. Seitdem er nämlich von dem nicht selbst verdienten Gelde zu leben genötigt war, begann Chopin sich in seinen Ausgaben einzuschränken und war darüber sehr ungehalten, daß sie trotzdem noch immer sehr viel ausmachten.

II.

Die in der Nähe der Elysäischen Felder gelegene Rue Chaillot war, wiewohl noch zu Paris gehörend, dazumal wenig bewohnt und machte eher den Eindruck eines stillen Provinzstadtgäßchens als den einer Vorstadtstraße der Weltmetropole. Von Gärten umgeben, ungepflastert und hoch gelegen, war sie durch ihren Ausblick auf Paris, die Seine, den Triumphbogen, die Goldkuppel des Invalidendomes, sowie auf ein Meer von Dächern und Rauchfängen berühmt. Nach Ansicht Norwids war es „der einzige Punkt in Paris, der so malerische und ausgedehnte Panoramen bot, wie sie nur noch in der ewigen Stadt zu finden sind".

Zu dem Hause No. 74, das Chopin bezog, gelangte man durch einen grasbewachsenen Vorhof. Dem Meister gefiel es hier im allgemeinen gut. In seiner den ganzen ersten Stock umfassenden, aus mehreren Zimmern und einem großen Salon bestehenden Wohnung hatte er viel Luft und Sonne, und fand, von seinem „treuen Daniel", der mit allen seinen Gewohnheiten wohlvertraut war, sowie einer überaus pflichttreuen *garde malade* betreut, dort alle der Rekonvaleszenz dienlichen Bedingungen. Die *garde malade*, die sein Freund Grzymala ausfindig gemacht hatte, war eine junge, überaus sympathische Polin. Chopin gewann sie sehr lieb und gewöhnte sich dermaßen an sie, daß ihn ihre Abreise zu Verwandten in der Provinz überaus schwer traf. Das ersieht man aus einer Stelle in einem Briefe an seinen Freund Grzymala, wo es heißt:

„Ich schreibe an Dich zum dritten Male an die Adresse der Frau Ludwika, seitdem ich ohne Deine *garde malade* bin. Ich weiß nicht, was ich mit ihr machen,

auf welche Weise ich ihr danken soll. Ich will nicht zu ihr hinschicken, weil dort ein Vormund ist oder so etwas. Sie war hier, um zu sagen, daß sie verreise, doch kam ein Besuch dazwischen, so daß ich mich mit ihr nicht aussprechen konnte. Sie sandte mir dann ihre Visitenkarte. Ein treues und gutherziges Geschöpf, doch weiß ich nicht was diese Karte bedeuten soll. Ich hoffe, daß sie vor ihrer Abreise noch einmal kommen wird. Ich möchte nicht zu ihr hinschicken, weil der Deputierte nichts von mir weiß, und ich fürchten muß, ihr unverschuldete Unannehmlichkeiten zu bereiten."

Indessen war es nötig geworden, sich nach einem Ersatz für diese Krankenschwester umzusehen, denn der Patient mußte unbedingt weibliche Pflege um sich haben. Überdies hatte er Angst vor der Einsamkeit. Aus diesem Gefühle heraus schreibt der Tondichter am 18. Juni an Grzymala:

„Ich bin den zweiten Tag schon ohne *garde malade*. Die Fürstin Czartoryska besuchte mich, und da sie es nicht dulden wollte, daß ich für die Nacht allein bleibe, schickte sie mir die Matuszewska, die als Kinderfrau bei der Fürstin Rosa [Czartoryska] gedient hat."

Diese Frau Matuszewska übernahm hierauf bei Chopin die Pflichten einer barmherzigen Schwester. Als überaus treues Wesen gewann sie sich ihn sogleich, und er war mit ihr sehr zufrieden. Es kam höchstens vor, daß er über ihre tiefe und naive Frömmigkeit lächelte.

„Frau Matuszewska pflegt zu sagen", schreibt Chopin einmal an Grzymala, „daß der Herr Jesus die Sache gewiß zum Guten wenden werde und daß vielleicht auch ein Pflaster aus Honig und Mehl helfen könnte."

Mit dem Beginn der Sommerhitze waren fast alle Bekannten Chopin's, deren Besuche er zu empfangen pflegte, nach allen Richtungen davongereist. In dem von der Seuche heimgesuchten Paris waren nur jene verblieben, die hierzu gezwungen waren. Infolgedessen fuhren denn auch immer weniger Equipagen vor dem Hause No. 74 der Rue Chaillot vor. Chopin begann sich daher zu langweilen, was zur Folge hatte, daß sich in ihm das Bedürfnis zur Korrespondenz mit den Abwesenden regte, und daß u. a. auch seine Briefe an Grzymala weniger lakonisch wurden.

„Wenn es mich auch schmerzt", schreibt er ihm einmal, „daß ich Dich nicht sehe, so ist es mir andererseits lieber, daß Du jetzt auf dem Lande bist, anstatt Dich hier zu langweilen, wo niemand da ist. Alles reist ab: die einen aus Angst vor der Cholera, die anderen weil sie sich vor der Revolution fürchten. Frl. de Rozier ist auch vor Angst nach Versailles geflüchtet. Die Engländerinnen sind in St. Germain, auch Frau Obreßkoff. Frau Delfina Potocka ist immer in Versailles und fährt nach Dieppe, wo Frau Beauvau bereits weilt. Delacroix ist auf dem Lande. Fränkel hat sich schon zwei Wochen lang nicht blicken lassen. Die Stadt ist zu weit von hier, denn es besuchen mich nur jene, die mich sehr lieben wie z. B. Franchomme, oder die, deren Angehörige in der Nähe wohnen, wie das fürstliche Paar Czartoryski."

Andererseits mangelte es aber auch nicht an solchen, die eigens zum Besuch Chopin's in die Rue Chaillot gefahren kamen. So kam eines Tages z. B. auch Jenny Lind. Als Chopin, gerührt von dieser Anhänglichkeit,

u. a. den Wunsch äußerte, sie singen zu hören, kam die Künstlerin einmal für einen ganzen Abend und sang alles, was der Tondichter wünschte.

Um dieselbe Zeit besuchte ihn noch eine andere weltberühmte Sängerin: die Catalani. Sie weilte bei Chopin zur selben Stunde, um die die Baronin Rothschild, im Begriffe ins Ausland zu reisen, gekommen war, um vom Tondichter Abschied zu nehmen. Als sie die berühmte Diva bei dieser Gelegenheit kennen lernte, ahnte sie gewiß nicht — was wohl auch niemand von den Anwesenden geahnt hat — daß sie mit einem Menschen sprach, dessen Stunden gezählt waren. Denn schon einige Tage später fand sich in einem Briefe Chopin's an Grzymala folgende Stelle:

„Frau Rothschild war bei mir und ist bereits über Hamburg nach Schottland gereist. Frau Catalani, mit der die Baronin bei mir bekannt geworden, ist am Vorabend ihrer Abreise gestorben!"

Wiewohl es in diesem Briefe Chopin's weiter hieß, die Seuche lasse nach, so starben doch noch viele Personen an ihr, unter denen es auch an Bekannten Chopin's nicht fehlte:

„Kalkbrenner ist gestorben", schreibt Chopin weiter, „ebenso der Sohn de la Roche's. Bei Franchomme starb ein ausgezeichnetes Dienstmädchen ... In diesem Augenblicke sind die Schottinnen angekommen — — — Sie werden mich mit ihrer Zärtlichkeit noch erdrücken."

Leider drückte ihn nicht nur dieses Übermaß an Zärtlichkeit. Trotz des Aufenthaltes an der frischen Luft fühlte er sich immer schwächer. Das schlimmste war jedoch, daß zu dem bisherigen Leiden sich noch ein neues gesellte: die Füße begannen anzuschwellen, ein Beweis, daß das Herz nicht mehr in Ordnung war. Der Kranke verlor trotz alledem jedoch den Mut nicht, wenn er auch zuweilen bezüglich seines Zustandes sich keinen Illusionen hingab:

„Das Blutspucken hat wohl aufgehört", schreibt er an Grzymala, „doch sind die Füße angeschwollen. Bin so schwach und müde, daß ich nicht zu gehen vermag, auch plagt mich die Atemnot. Und wenn ich an Deine Treppe denke!! Ich wehre mich nach Kräften, doch fühle ich, daß mich die Kräfte verlassen. Spielen kann ich noch immer nicht, auch mit dem Komponieren will es nicht gehen. Ich mache auch wenig Spazierfahrten, nur manchmal ins Bois de Boulogne."

Der Niedergedrückte und Vereinsamte hatte jedoch auch Augenblicke, in denen er sich auf den Tod vorbereitete. Er verfaßte — ohne jemandem hiervon Erwähnung zu tun — ein Testament und entschloß sich auch nach Hause zu schreiben, daß jemand von den Seinigen zu ihm komme.

Schon oft hatten ihn seine Bekannten hierzu angeeifert, und die Fürstin Marzellina Czartoryska hatte sich selbst erbötig gemacht, in dieser Hinsicht zu vermitteln. Chopin zögerte jedoch lange, verschob die Angelegenheit von Tag zu Tag, weil er seine Angehörigen nicht beunruhigen wollte, bis er endlich, immer deutlicher erkennend, daß das Leben entfliehe, sich

an die Seinigen zu schreiben entschloß, um wenigstens nicht unter lauter Fremden zu sterben, wenn schon der Tod in der Fremde ihm beschieden war. Das war der Hauptgrund, um dessentwillen er sich entschloß, seine Schwester und seinen Schwager zu bitten, nach Paris zu kommen.

Der aus diesem Gefühle heraus geschriebene Brief ist, wenn auch scheinbar humorvoll, von einer unsäglichen Traurigkeit erfüllt. Man merkt die Anstrengung, gute Laune zu spielen, den hoffnungslosen Zustand als Bagatelle hinzustellen, erkennt jedoch mitten durch diesen Humor hindurch — die Tränen.

Hier das an seine Schwester, Frau Jendrzejewicz, und ihren edelmütigen Gatten gerichtete Schreiben des Tondichters:

Paris, Montag, den 25. Juni 1849

Mein Leben!

Wenn es Euch möglich ist, so kommet her. Ich bin krank, und kein Arzt vermag mir so zu helfen, wie Ihr. Falls es Euch an Geld mangelt, so leihet es Euch; wenn es mir besser geht, dann werde ich ja leicht welches verdienen und es dem, der es Euch geliehen, zurückgeben können. Meine Wohnung hier in Chaillot ist geräumig genug, um Euch auch mit zwei Kindern aufnehmen zu können. Der kleinen Ludka würde der Aufenthalt hier in jeder Hinsicht zugute kommen. Papa Kalasanty könnte den ganzen Tag herumlaufen — die Frucht-Ausstellung befindet sich in der Nähe — hätte mit einem Worte mehr freie Zeit, als während seines früheren Hierseins, weil ich schwächer bin und mehr mit Louise zu Hause sitzen werde. Meine Freunde und viele mir wohlwollende Personen sind der Meinung, daß Louisens Anwesenheit die beste Arzenei für mich bedeuten werde, was Louise übrigens aus dem Briefe der Frau Obreßkoff ersehen wird. Trachtet daher einen Reisepaß zu erlangen. Wie mir heute zwei Personen, die eine aus dem Norden, die andere aus dem Süden, erklärten, dürfte Louisens Anwesenheit nicht nur mir, sondern auch ihr selbst zugute kommen. Bringet also, Mama Louise und Tochter Louise, Fingerhut und Stricknadel mit, ich werde Euch Taschentücher zum Monogrammsticken und Strümpfe zum Stricken geben und Ihr werdet in frischer Luft mit dem alten Bruder und Onkel einige Monate verbringen. Gegenwärtig ist auch die Reise weniger beschwerlich. Viel Gepäck ist unnötig. Wir werden uns hier, so gut es geht, mit Billigem behelfen. Wohnung und Kost findet Ihr hier. Für den Fall, daß Kalasanty es von den Elysäischen Feldern zu weit haben sollte, könnte er ja in meiner Wohnung am Square d'Orléans Logis nehmen. Omnibusse verkehren vom Square bis an unsere Tür hier. Ich weiß selbst nicht, warum es mich so sehr nach Louise verlangt, es ist so, als wenn ich in anderen Umständen wäre.[1]) Ich bürge dafür, daß sie sich hier wohl fühlen wird. Ich hege die Hoffnung, daß der Familienrat sie mir herschickt, wer weiß, ob ich sie dann, wenn ich mich erholt habe, nicht heim begleite. Da gäbe es dann erst ein Umarmen, wie ich es schon einmal geschrieben, nur noch

[1]) Im Original ist diese Wendung dadurch noch witziger, daß Chopin von sich in der weiblichen Person spricht, was im Polnischen durch die feminine Endung des Verbums erfolgt und im Deutschen eben nicht wiedergegeben werden kann. (Anmerkung des Übersetzers.)

ohne Perücken und ohne falsche Zähne. Doch hat die Frau immer die Pflicht, dem Manne zu gehorchen, weshalb er denn darum gebeten werden muß, sie herzubringen. Ich bitte ihn daher sehr darum, und wenn er es in Erwägung zieht, so wird er ihr und mir kein größeres Vergnügen bereiten und keinen größeren Gefallen erweisen können, ja selbst den Kindern — wenn er sie mitbringt (was die Tochter betrifft, zweifellos). Es wird zwar Geld kosten, doch kann dieses wahrhaftig nicht besser verwendet werden, und billiger läßt es sich wohl auch nicht reisen. An Ort und Stelle angelangt, werdet Ihr auch das Dach finden. Schreibt mir baldigst ein Wort. Frau Obreßkoff, die so gnädig war, selbst zu schreiben, wird Euch vielleicht mehr überzeugen können. Auch Fräulein de Rozière wird ihrerseits schreiben, Herr Cochet würde dies auch getan haben, da er mich noch nicht ganz genesen gefunden. Sein Äskulap zeigt sich seit zehn Tagen nicht mehr, weil er endlich eingesehen hat, daß es doch über sein Wissen geht. Nichtsdestoweniger sollt Ihr ihn vor Eurer Nachbarin und allen, die ihn kennen, loben und sagen, daß er mir sehr viel Gutes erwiesen hat, und daß nur ich so ein Kopf bin, der sich schon zufrieden gibt, wenn es nur ein wenig besser geht; schließlich auch, daß er viele Cholerakranke geheilt habe. Die Cholera ist schon fast ganz erloschen. Heute ist hier schönes Wetter, und ich sitze in meinem Salon und bewundere die herrliche Aussicht auf ganz Paris; Ihr werdet sie kennen lernen, wenn Ihr herkommt. Nun aber rührt Euch rasch und bedächtig, um Paß und Geld zu erlangen. Schreibet mir auch bald ein Wort. Haben doch auch die Zypressen ihre Capricen [1]), und die meinige ist heute — Euch hier zu sehen. Vielleicht gibt Gott, daß es besser wird, doch wenn Gott es nicht gibt, dann tut wenigstens so, als ob Gott es gäbe. Ich bin voll Zuversicht, weil ich selten viel verlange, und auch den heutigen Wunsch unterlassen hätte, wenn ich nicht hierzu von allen, die mir wohl wollen, poussiert worden wäre. Also rühr' Dich, Herr Kalasanty, dann kriegst Du von mir dafür eine ausgezeichnete und große Zigarre — ich kenne jemanden, der berühmte raucht, n. b. im Garten! Ich hoffe, daß mein Schreiben zu Mamachens Namenstag angelangt ist und ich also nicht gefehlt habe. Ich will an all' das nicht denken, weil mich ein förmliches Fieber dann packt — und ich habe kein Fieber von Gottes Gnaden, was alle ordentlichen Ärzte ärgert und mißmutig macht.

Euer anhänglicher, aber kranker Bruder

Ch.

Zu denjenigen, die den Tondichter am öftesten besuchten, gehörte in erster Reihe Eugène Delacroix. Chopin schätzte diese Besuche ganz besonders, hatte aber keine Ahnung davon, daß der große Maler ein systematisches Tagebuch führte, in das er auch den Inhalt ihrer Gespräche eintrug. Wohl bildete das Hauptthema dieser Unterhaltungen die Musik, doch machte der sonst zu Geständnissen nicht geneigte Tondichter Delacroix gegenüber, dessen Rechtschaffenheit er sehr hochschätzte, eine Ausnahme, und zwar dermaßen, daß er fast gar keine Geheimnisse vor ihm hatte und ihn in die allerpersönlichsten Angelegenheiten einweihte. So vertraute er ihm unter anderem, kurz nach seiner Rückkehr aus England, seine Gedanken über die George Sand an.

„Wir sprachen von der Sand", schreibt Delacroix in seinem Tagebuche, „von

[1]) Polnisches Sprichwort.

diesem eigenartigen Geschöpfe, dieser seltsamen Mischung von Tugenden und Fehlern. Und zwar handelte es sich um ihre Memoiren. Chopin meinte, es sei geradezu ausgeschlossen, daß sie welche schreiben könnte, weil sie alles längst vergessen habe. Sie habe wohl Augenblicke der Aufwallung, vergesse sie jedoch sehr schnell. So habe sie z. B. ihren alten Freund Pierrete beweint, um dann überhaupt nicht mehr an ihn zu denken. Ich prophezeite ihr einen unglücklichen Lebensabend. Chopin war jedoch anderer Meinung. Das Gewissen — sagte er — macht ihr niemals Vorwürfe wegen jener Fehler, die ihre Freunde in ihr erblicken. Sie habe eine starke Konstitution, die vieles vertragen könne."

Am nämlichen Tage trug Delacroix noch Folgendes in sein Tagebuch ein:

„Was Chopin betrifft, so hindert ihn sein Leiden daran, sich für irgend etwas zu interessieren, geschweige denn sich irgendwie zu beschäftigen. Ich sagte ihm, das Alter und die Sorgen des Alltags hätten auch mich nicht verschont und mich ziemlich abgekühlt, worauf er erwiderte, er schätze an mir besonders meine Ausdauer und Widerstandsfähigkeit."

Am 14. April schreibt Delacroix:

„Den Abend verbrachte ich bei Chopin und fand ihn sehr geschwächt und nach Atem ringend. Meine Anwesenheit ließ ihn nach einer Weile zu sich kommen. Er sagte mir, die Langeweile sei seine entsetzlichste Plage. Ich fragte ihn, ob er nicht schon in früheren Zeiten jene Leere empfunden habe, die ich zuweilen verspüre. Chopin entgegnete, er habe immer irgend eine Beschäftigung zu finden verstanden, und daß selbst eine bedeutungslose Beschäftigung die Augenblicke auszufüllen und die Kränkungen zu bannen vermöge. Anders aber sei es mit dem Ärger."

Mit dem Beginn des Frühjahrs hatte sich der Zustand Chopin's so weit gebessert, daß er sogar imstande war, sich zur Erstaufführung von Meyerbeers „Prophet" hinzuschleppen. Wie er Delacroix gegenüber gestand, erregte diese „Rhapsodie" in ihm jedoch nur Widerwillen.

Kaum fühlte er sich ein wenig besser, so kehrte auch schon das frühere Außerordentliche in seinem Wesen vollständig zurück. Er wurde ein ganz anderer Mensch, begann mit Lebhaftigkeit von seinen Bekannten, namentlich von Madame de Kalergis [1]) zu sprechen, so daß Delacroix voll Freude in sein Tagebuch eintrug:

[1]) Marie von Muchanoff-Kalergis, Nichte und Pflegetochter des russischen Kanzlers Grafen Nesselrode, die durch ihre von Heine und anderen Dichtern besungene, außerordentliche Schönheit, durch ihren Esprit und ihr vollendetes Chopinspiel (sie war eine der besten Schülerinnen des Tondichters) zu europäischer Berühmtheit gelangte und von allem, was zu jener Zeit Namen und Rang hatte, in überschwänglichster Weise gefeiert wurde. Namentlich galt sie auch als Politikerin ersten Ranges. Sie hat es zuwegegebracht, zugleich die Freundin Wilhelms I. und Napoleons III., Bismarcks und Gambettas zu sein. Durch ihr musikalisches Talent in Musikkreisen gefeiert, war sie eine der glühendsten Verehrerinnen Wagners, der ihr sein „Judentum in der Musik" gewidmet hat, war aber auch die Freundin von Brahms. Ihre vor nicht langer Zeit von La Mara herausgegebenen Briefe bilden einen hochinteressanten Beitrag zur Welt- und Musikgeschichte des XIX. Jahrhunderts. Siehe mein Feuilleton im „Wiener Fremden-Blatt" vom 28. Januar 1908. (Anmerkung des Übersetzers.)

„Es geht ihm in der Tat ein wenig besser."

Eines Tages machten sie gemeinsam eine Nachmittags-Spazierfahrt. „Gegen vier Uhr", schreibt Delacroix, „leistete ich Chopin während seiner gewöhnlichen Nachmittags-Spazierfahrt Gesellschaft. Wiewohl mich dies ein wenig ermüdete, so war ich doch glücklich, ihm wenigstens in etwas nützlich sein zu können. Avenue des Champs Elysées, der Triumphbogen, — — eine Flasche Wein in einer Brasserie — — die ganze Zeit hindurch unterhielten wir uns über die Musik, was auf ihn sehr belebend wirkte."

Der junge Dichter und Zeichner Cyprian Norwid gehörte ebenfalls zu jenen, die den kranken Tondichter oft besuchten. Chopin mochte ihn gut leiden, lud ihn oft zum Frühstück und zum Mittagessen ein und pflegte auch, wenn sie gemeinsam spazieren fuhren, mit Norwid Besuche zu machen. So besuchten sie eines Tages auch den Dichter Bohdan Zalewski, der in Passy wohnte. Dieser empfing sie überaus herzlich, als jedoch Chopin mit größter Anstrengung dem Wagen entstiegen war, zeigte es sich, daß niemand da war, der ihn in die Wohnung Zalewski's hätte hinauftragen können, weshalb man im Garten des Hauses bleiben mußte.

Zu den ständigen Gästen des kranken Tondichters gehörte ferner Karl Gavard, der Bruder der Elise. Chopin hatte viel Sympathie für ihn und liebte es insbesondere, ihn vorlesen zu hören. Wenn ihm das Sprechen schwer fiel, pflegte er am liebsten mit einer solchen gemeinsamen Lektüre sich die Zeit zu vertreiben. Die Bücher bot seine Hausbibliothek. Gewöhnlich wählte Chopin selbst ein Werk, aus dem Gavard dann einzelne Kapitel vorlas. Besonders gern ließ er sich von Gavard aus dem philosophischen Dictionnaire Voltaire's vorlesen, denn er schätzte die vollendete Form, die Prägnanz und Klarheit des Voltaire'schen Stils sehr hoch. Aber auch die ästhetischen Anschauungen Voltaire's fanden merkwürdigerweise Chopin's Beifall, und zwar in solchem Maße, daß selbst in den ihm von Gavard vorgelesenen „De differents goûts de peuple" nichts seinen Anstoß erregte. Das beweist eben nur, daß auch Chopin der unverkennbare Sohn „des halbvoltairianischen Geschlechtes der Polen" war, wie der polnische Schriftsteller Kalinka es nannte, das, in Gleichgiltigkeit und Kühlheit den religiösen Dingen gegenüber auferzogen, „mit oder ohne Gott" durchs Leben schritt und für den Geist des Schöpfers von „Candide" eine kritiklose Begeisterung hegte.

Ganz anders gestalteten sich die Besuche Gutmanns, die fast immer mit Musizieren ausgefüllt wurden, d. h. indem Gutmann sich ans Klavier setzte und Chopin, im Lehnstuhl sitzend oder im Bette liegend, zuhörte. Vornehmlich wurden Kompositionen Chopin's, die sein Schüler Gutmann trefflich wiederzugeben verstand, oder auch Mozart gespielt, seltener Beethoven. Leider pflegte Gutmann, selbst während seiner Anwesenheit in Paris, nicht so oft zu kommen, als es Chopins Wunsch gewesen.

„Gutmann habe ich", schreibt der Meister in einem Briefe an Grzymala, „schon seit zehn Tagen nicht gesehen, so daß ich Angst hatte, ob er nicht am Ende krank sei. Doch schreibt er mir, daß er sich ganz wohl fühle."

In diesen letzten Worten ist eine leichte Ironie deutlich zu erkennen. Denn Chopin hatte mit seinem Schreiben, in dem er seiner Besorgnis darüber Ausdruck gab, ob Gutmann nicht am Ende krank sei, da er sich nicht zeige, diesen sicherlich nur zu einem Besuche bewegen wollen, nicht aber zu einem Antwortschreiben mit der Versicherung des Wohlergehens.

Karl Gavard erzählt, Chopin habe bei den Besuchen seiner Freunde und Bekannten sich hauptsächlich darüber Sorgen gemacht, daß er ihnen unangenehme und schmerzliche Eindrücke bereiten könne und habe daher nicht nur alles zu vermeiden gesucht, was die Besucher niederzudrücken und traurig zu stimmen vermocht hätte, sondern sich geradezu angestrengt, um sie in guter Stimmung zu erhalten. Es kam oft vor, daß er dermaßen geschwächt war, daß ihm die Stimme versagte. In solchen Fällen pflegte sich der arme Kranke durch Gesten zu verständigen, was ihm, dank seiner ungewöhnlichen mimischen Begabung, sehr gut gelang.

An solchen schlimmen Tagen kümmerte er sich um die Gäste weniger, war schweigsam, niedergedrückt, apathisch und verschlossen und schien gegen alles gleichgültig zu sein. Ja, er konnte dann selbst für die nächste Umgebung unangenehm werden, wurde namentlich sehr mißtrauisch. Wohl gab er sich Rechenschaft von diesem seinem Zustande, besaß jedoch nicht Willenskraft genug, um seine momentane Stimmung zu beherrschen.

Hier ein Billet, das er aus einer solchen Stimmung heraus an Franchomme schrieb:

„Teurer Freund! Schicke mir etwas von Deinem Bordeaux. Ich möchte heute gerne Wein trinken, habe jedoch keinen im Hause. Ich bin derart mißtrauisch geworden, daß es mir sehr lieb wäre, wenn du die verpackte Flasche auch mit Deinem Petschaft versehen würdest, denn diese Boten!!!"

Inzwischen war Chopin's Schwester, Frau Jendrzejewicz, mit ihrem Gatten und ihren Kindern nach Paris gekommen. Beim Anblick ihres Bruders gewann sie sogleich die Überzeugung, daß er nicht lange ihrer Obhut benötigen werde. Er aber freute sich ungemein darüber, daß sie gekommen waren, daß er nun jemanden von den Seinen um sich haben werde, der ihm die Augen schließen würde.

Darüber, daß es mit ihm zu Ende gehe, war er sich bereits so klar geworden, daß er kein Hehl mehr daraus machte, zumal da er den Tod nicht fürchtete. Im Gegenteil, man konnte aus dem, was er über sein bevorstehendes Ende sprach, schließen, daß er es mit einer Art Sehnsucht und nicht ohne eine gewisse „bittere Wonne" erwartete. Der Gedanke an das Scheiden von einem Leben voll bitterer Erinnerungen und physi-

schen Leides war für ihn zuweilen durchaus nicht schmerzlich. Dessen ungeachtet ließ er jedoch nichts ungeschehen, um die unvermeidliche Katastrophe möglichst hinauszuschieben. Trotz seiner Resignation begann er die ärztlichen Ratschläge immer gewissenhafter zu befolgen, und als die ihn behandelnden Ärzte Cruveiller und Louis ein Konsilium vorschlugen, drang Chopin selbst darauf, daß Dr. Blache, der berühmteste Kinderarzt jener Zeit, zu Rate gezogen werde.

„Er wird mir am ehesten helfen", meinte der Tondichter, „denn in mir ist etwas vom Kinde."

Aber auch Dr. Blache half nicht. Beim Konsilium erklärten die Ärzte endgiltig, daß keine Rettung mehr vorhanden sei: die Krankheit entwickele und kompliziere sich immer mehr. Dem Patienten selbst wurde allerdings nur der Rat erteilt, für den Winter die Wohnung zu wechseln, da die von ihm am Square d'Orléans innegehabte nicht sonnig genug war.

Diese Wohnungsfrage übte auf Chopin eine ganz unvorhergesehene Wirkung aus: sie begann ihn in außerordentlichem Maße zu beschäftigen. Schon lange — seit dem Bruch mit der Sand — hatte er die Absicht, vom Square auszuziehen, weshalb denn auch nunmehr, da die Ärzte darauf drangen, dieser Umzug auf ihn derart belebend wirkte, daß er zuweilen seinen hoffnungslosen Zustand vollständig vergaß. Wie wenn er noch eine Reihe von Jahren vor sich hätte, begann Chopin alle möglichen, die neue Wohnung betreffenden Pläne zu machen. Als die Wohnung endlich an der Place Vendôme im Hause Nr. 12 gefunden war, in dem sich auch das Bureau seines Freundes Grzymala befand, konnte der Tondichter den Augenblick des Abschieds von der ihm schon verhaßt gewordenen Rue Chaillot kaum abwarten.

Mit der für die Tuberkulösen kurz vor dem Tode so charakteristischen Selbsttäuschung gewann er neuen Lebensmut, und begann die Wohnung mit wachsendem Wohlgefallen und mit einem nicht geringen Kostenaufwande in einer Weise einzurichten, wie wenn sie für lange Zeit dienen sollte. Alles war auf große Bequemlichkeit berechnet, alles mußte schön und von bester Qualität sein. Es mußten neue Möbelüberzüge usw. angeschafft werden, und da Chopin selbst ans Bett gefesselt war, hatten seine Schwester und seine Freunde die Hände voll zu tun, zumal er selbst die detailliertesten Anordnungen traf. Von seiner damaligen Stimmung gibt das folgende, an Franchomme, der mit Frau und Kind an der See weilte, gerichtete Schreiben des Meisters ein Bild:

„Sonntag, nach Deiner Abreise, den 17. September 49. Teurer Freund! Es tut mir unendlich leid, daß Du Dich in Le Mans nicht wohl gefühlt hast. Nun weilst Du in der Touraine, deren Himmel, wie ich hoffe, auf Deine Gesundheit günstiger wirken wird. Was mich betrifft, so fühle ich mich eher schlechter als besser. Die Herren Cruveiller, Louis und Blache hielten ein Konsilium ab und ordneten an, daß

ich nicht irgendwohin reisen, sondern eine südlich gelegene Wohnung mieten und in Paris bleiben soll. Nach langem Suchen wurde eine, allerdings ziemlich teure an der Place Vendôme gefunden, woselbst sich auch die Bureaus Alberts [Grzymalas] befinden. Meara war mir beim Ausfindigmachen dieses neuen Heims sehr behilflich. Kurz gesprochen, ich werde Euch im Laufe des nächsten Winters unter ziemlich günstigen Verhältnissen wiedersehen. Meine Schwester bleibt bei mir, es sei denn, daß man ihre Rückkehr stürmisch verlangen sollte. Ich liebe Dich — das ist alles, was ich Dir einstweilen zu sagen vermag, denn ich falle vor Mattigkeit und Schwäche zusammen . . ."

Diese Schwäche war auch der Grund dafür, daß er die Besuche seiner Bekannten einzuschränken begann, indem er nur einige wenige empfing. Er mußte mit seinen Kräften rechnen, vor allem aber mit der Stimme, die immer mehr versagte. Mit den Besuchern (deren es jetzt, wo alles bereits nach Paris zurückgekehrt war, schon zu viele gab) war er genötigt, Unterhaltungen zu führen, sich überhaupt anzustrengen, was ihn übermäßig erschöpfte, weshalb er denn auch für viele jetzt unzugänglich zu werden begann, namentlich für jene, an denen ihm weniger gelegen war.

Unter solchen Umständen besuchte ihn eines Tages auch der Dichter Norwid. Als dieser von dem Dienstmädchen erfuhr, daß Chopin nicht empfangen könne, ließ er seine Karte, auf die er einige Grußworte schrieb, zurück und entfernte sich. Er hatte aber die Treppe noch nicht erreicht, als das Mädchen nachgelaufen kam und ihm mitteilte, der Herr habe, als er erfahren, wer gekommen sei, bitten lassen. Als nun Norwid das Schlafzimmer Chopin's betrat, fand er ihn zwar angekleidet, „doch zur Hälfte im Bette liegend", mit geschwollenen Füßen, „was man sofort merkte, da er Strümpfe und Schuhe an hatte." Neben dem Kranken saß seine Schwester, „im Profil ihm merkwürdig ähnlich".

„Chopin selbst war, auf den Polster des mit einem weißen Vorhang versehenen Bettes gestützt und mit einem Schal umhüllt, sehr schön und hatte wie immer in jeder seiner Bewegungen etwas Vollendetes, etwas monumental Umrissenes, was für die Aristokratie Athens in den schönsten Epochen der griechischen Zivilisation eine Religion hätte bedeuten können".

Beim Anblick des eintretenden Dichters machte Chopin ihm vor allem darüber Vorwürfe, daß er sich so lange nicht hatte blicken lassen, begann aber bald darauf sich über ihn lustig zu machen und ihm zu opponieren, indem er ihn „mystischer Richtungen" beschuldigte und sein langes Fernbleiben durch seinen zweifellos erfolgten Beitritt zur Towiański-[1]) Sekte erklärte. Norwid kannte diese Schwäche des Meisters, die Towiański-Anhänger zu verspotten, zu gut, als daß er sich hätte beleidigt fühlen können, freute sich im Gegenteil, dem Kranken Vergnügen bereiten zu

[1]) Andreas Towiański, polnischer Mystiker, der namentlich dadurch zu einer gewissen Berühmtheit gelangte, daß er auf die beiden polnischen Dichterfürsten Mickiewicz und Slowacki eine tiefgreifende Wirkung ausgeübt hat. (Anmerkung des Übersetzers.)

können. Ihre Unterhaltung dauerte übrigens nicht lange, denn Chopin wurde von einem Hustenanfall heimgesucht, der ihn derart entkräftete, daß er dann nur schweigend dalag und den Ausführungen des Gastes, der inzwischen mit der Schwester des Tondichters sich unterhielt, zuhörte. Als dann ein zweiter Hustenanfall kam, fand es Norwid für angemessen, den Patienten in Ruhe zu lassen und begann sich zu verabschieden. Als er nun Chopin die Hand reichte, drückte sie der Tondichter und sagte: „Ich verlasse . . .“ Bei diesen Worten packte ihn jedoch wieder der Husten. Norwid, der diese Worte als Anspielung auf den nahen Tod aufgefasst hatte, protestierte dagegen und erwiderte, den Arm Chopins küssend:

„Du verläßt uns so jedes Jahr, und doch sehen wir Dich gottlob noch am Leben!“

Wie groß waren aber sein Erstaunen und seine Verwirrung, als Chopin, vom Hustenanfall sich erholend, mit Nachdruck hinzufügte:

„Ich sage Dir, daß ich diese Wohnung verlasse und nach der Place Vendôme übersiedle.“

III.

Die Übersiedelung erfolgte gegen Ende September, hatte jedoch nicht die geringste Wendung zum Bessern zur Folge. Der Kranke fühlte sich immer schlechter. Es halfen ihm weder die Sonne, die jetzt den ganzen Tag hindurch zum Fenster hereinschien, noch der Anblick der neuen Wohnung, deren Einrichtung vor seinen Augen zu Ende geführt wurde, auch nicht die Arzneien des Dr. Cruveiller, der ihn nun ständig besuchte, und nicht die Schwester, die ihn Tag und Nacht aufopfernd pflegte. Er war derart entkräftet, daß er nicht mehr ohne Stütze zu sitzen oder aus eigener Kraft vom Bett aufzustehen vermochte. Der Husten plagte ihn immer mehr, und die Atemnot steigerte sich von Tag zu Tag. Überdies hatte er jetzt oft starken Blutandrang zum Kopfe, und die Schwellungen an den Füßen nahmen stetig zu. Es gab Augenblicke, in denen der Kranke so entsetzlich nach Atem rang, daß es den Anwesenden in das Herz schnitt. Zum Glück hatte er aber auch einzelne Tage, an denen er sich besser fühlte.

Um diese Zeit kam Moscheles nach Paris. Als er von der schweren Erkrankung seines jüngeren Kollegen erfuhr, eilte er sogleich auf die Place Vendôme und gab dann in seinem Tagebuche den während dieses traurigen Besuches empfangenen Eindrücken folgenden Ausdruck:

„Wir vernahmen zu unserem Entsetzen, daß Chopin sich in einem lebensgefährlichen Zustande befinde. Wir frugen überall herum, bis wir dann schließlich für all' diese so überaus traurigen Nachrichten die Bestätigung erhielten. Seitdem er so gebrochen daliegt, weilt seine Schwester bei ihm. Armer Mann! Seine Tage sind gezählt! Er leidet entsetzlich! Welch' ein traurig Los!“

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
173

173
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

Dar p. J. Kurylet

DIE MUSIK

CHOPIN-HEFT

Chopin ist und bleibt der kühnste und stolzeste Dichtergeist der Zeit.
Robert Schumann

Chopin war der erste, der dem Tanzvolksliede eine vollendet schöne Form gab, indem er die Melodie mit den interessantesten Harmonieen und poesievollsten Arabesken schmückte.
Moritz Karasowski

Nur Chopin vermag dem Auslande einen Begriff von der einzigartigen, so unendlich wehmütigen, dabei überaus bodenständigen patriotischen Begeisterung zu geben, die das unterscheidende Merkmal der polnischen Poesie bildet. Denn Chopin's Musik ist von der nämlichen Begeisterung durchdrungen und beseelt und stellt dadurch gewissermaßen die Ergänzung und Deutung dieser Poesie dar.
Stanislaw Graf Tarnowski

VIII. JAHR 1908/1909 HEFT 1

Erstes Oktoberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schust

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
173

Zeszyt niekompletny

x-rite colorchecker CLASSIC
mm