



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Seeliger, Hermann: Zum Verständnis Friedrich Chopins

urn:nbn:de:gbv:46:1-908



Zum Verständnis Friedrich Chopins

Von Dr. Hermann Seeliger-Kandeshut



aris im Winter 1837. Ein kleiner, elegant eingerichteter Salon, erhellt nur durch die auf dem geöffneten Pleyelschen Flügel brennenden Kerzen und den rötlichen Schein des flackernden Kaminfeuers, so daß in den dunklen Ecken des Zimmers der Raum sich ins Unermeßliche zu dehnen scheint. In weiterem oder fernerem Abstände um das Instrument gruppiert, eine eigenartig zusammenge setzte Gesellschaft. Wir erkennen Heinrich Heine und Meyerbeer, Franz Liszt und Ferdinand Hiller, die polnischen Dichter Niemcewicz und Mickiewicz, den asketisch katholischen Opernfänger Adolf Nourrit, den Maler Delacroix, von Frauen die liebliche Gräfin d'Agoult und das klassische Profil der George Sand: in reglos stummer Haltung scheinen sie alle unter dem Baune eines ungeheuren seelischen Eindrucks zu stehen. Denn vom Flügel her klingen, durch ein sammetweiches Spiel den Saiten entlockt, Töne von wunderbarer, nie geahnter Schönheit, bald trostlos und todestraurig, dann wieder erblühend in heimlicher Wonne. Und in allen Sehnsucht, Sehnsucht . . . Am Instrument sitzt Frédéric Chopin und improvisiert . . .

Von den Zeitgenossen haben dem Außergewöhnlichen der genialischen Erscheinung Chopins eigentlich nur Franz Liszt und Robert Schumann das feinfühligste Verständnis entgegengebracht. Aber auch selbst der letztere, der sich mit geradezu schwärmerischer Begeisterung in die Tonwerke des Kunstgenossen versenkt, sieht sich hier zuweilen einem Problem gegenüber, das er nicht zu lösen imstande ist. Und da vollends auf „historischem Wege“ ihm ganz und gar nicht beizukommen und seine Kunst aus der Geschichte der Entwicklung des Klavierstils schlecht hin nicht zu erklären war, hatte man sich allmählich in der Erinnerung seines schweren körperlichen Leidens daran gewöhnt, auch in seiner Musik vielfach etwas Krankhaftes zu erblicken. Ein großer Irrtum. Diese Musik ist durchaus nicht krankhaft, sondern sie ist der sublimierteste Ausdruck eines Seelenlebens, das wiederum eine Nervenkonstruktion von unerhörter Reizbarkeit zur Voraussetzung hat.

Wollen wir also der Psyche dieser wunderbaren Musik näherkommen, so gilt es zuvörderst die Individualität, der sie entquoll, psychologisch zu begreifen. Ist dies an sich schon eine sehr schwer zu bewältigende Aufgabe — was weiß ein Mensch vom anderen? hat Goethe einmal gesagt —, so wurde sie hier überhaupt unlösbar durch den Anekdotenkranz und die legendaren Ausschmückungen, welche nur halb befriedigte Neugier oder bewußte Absicht allzu leicht um Leben und Charakter eines Mannes herumzudichten pflegen, der als Künstler und als Mensch in seiner vornehmen Zurückhaltung doppelt interessant, obendrein von dem romantischen Schimmer des tragischen Untergangs seines einst glorreichen Volkes umstrahlt war. Erschien doch noch vor etwa fünf Jahren in „autorisierter Übersetzung“ ein bisher unbekanntes Tagebuch Chopins aus den Jahren 1837 bis 1848, als deren Fabrikantin allerdings ziemlich rasch eine Amerikanerin Jeanne Lee ermittelt wurde, die ganz unbefangenen die Herstellung von Tagebüchern berühmter Musiker als ihre schriftstellerische, von englischen Journalen besonders geschätzte Spezialität angab! Die schnelle Aufdeckung des Schwindels erstickte hier schon im Keime jeden etwaigen Schaden, den das Buch weiterhin hätte anrichten können*), erheblich länger aber hat es gedauert, ehe man hinter eine andere Fälschung kam, die viel bedeutungsvoller geworden ist, da sie allen früheren deutschen Chopinstudien zugrunde liegt, ja sogar der großen, von dem Engländer Nields verfaßten Biographie. Es handelt sich da um die Briefe des Meisters, deren Wortlaut der polnische Chopinbiograph Karasowski in einer fast beispiellosen Weise gefälscht, gekürzt oder umstilisiert hat, nur zu dem Zweck, um seinen Chopin als einen Idealmenschen sehen zu lassen, — ein Verfahren, das in der wissenschaftlichen Welt den Namen Karasowski als den eines Verbrechers an dem heiligen Geist der Wahrheit für alle Zeiten brandmarkt. Bernard Scharlitt gebührt das große Verdienst, diese ungeheuerliche Fälschung entdeckt und die Briefe zum ersten Male nach ihrem richtigen Wortlaut übersetzt zu haben**). Diese Brieffammlung vornehmlich, sowie die ausgezeichneten Untersuchungen Tarnowskis und Hoeslks (im Chopinheft der „Musik“ 1908) bieten das grundlegende und reichhaltigste Material für das Verständnis der Individualität des Lieddichters, die wir, soweit es der knappe Rahmen einer Skizze zuläßt, möglichst eingehend in den folgenden Blättern zu charakterisieren versuchen wollen.

Um überhaupt den richtigen Standpunkt für die Beurteilung Chopins als Menschen wie als Künstler zu gewinnen, ist zuvörderst seine polnische Abkunft im Auge zu behalten. Alle Versuche, ihn zum Franzosen zu stempeln, namentlich weil sein Vater in Nancy geboren wurde und Chopin selbst den wichtigsten Teil seines Lebens in Frankreich zugebracht hat, sind völlig verkehrt. Gewiß hat der Meister diese oder jene Außerlichkeit von dem Volke, unter dem er zwei

*) Näheres darüber im Chopinheft der „Musik“, 8. Jahrgang, Band XXIX.

**) „Friedrich Chopins gesammelte Briefe“, zum erstenmal gesammelt und getreu ins Deutsche übertragen von Bernard Scharlitt, Leipzig 1911.

Jahrzehnte gelebt hat, angenommen: gefühlt hat er sich immer als Nationalpole, der mit leidenschaftlicher Liebe an seinem Vaterlande hing. Alles, was darauf Bezug hat, erweckt sein glühendstes Interesse.⁶⁷ Das Laubblättchen vom Kahlenberg, dem einstigen Lagerplatz des tapferen Jan Sobieski, das er seiner Schwester schickt, der schmerzliche Ausruf am Schluß eines Briefes, in dem er auf die Nachricht von den Vorbereitungen zum Aufstande antwortet: „Ach warum kann ich nicht wenigstens trommeln!“, der wahnstingelige Paroxysmus der Verzweiflung in den Stuttgarter Aufzeichnungen seines Tagebuchs, als er die Kunde vom Falle Warschaus erhalten hat — im Zusammenhang damit steht die leidenschaftlich düstere C-moll-Stüde aus op. 10, die künstlerische Befreiungstat aus jener furchtbaren Stimmung, — der Brief an seinen Freund Julian Fontana vom 4. April 1848, darin er seine feste Zuversicht auf die endliche Wiederherstellung eines großen, glänzenden Polens ausspricht, alles dies gibt ein beredtes Zeugnis für sein Polentum, nicht minder die spezifisch polnische Nörgelsucht, „allen einen Lappen anzuhängen“, die Mokanterie, mit der er die gesellschaftlichen Kreise Berlins, Dresdens, Wiens glossiert, die häufige Anwendung polnischer Sprichwörter und Redewendungen in seinen Briefen, der „psiakrew-Preuße“, ein Ausdruck, wie ihn nur tödlicher Stammeshäß in die Feder diktieren kann. Bezeichnend ist ferner im höchsten Maße das eigentümliche Sentiment, durch das polnische Wort „Zal“ ausgedrückt (nicht übersehbar, etwa „sehnsuchtsvolle Behmut“), die glatte Zuorkommenheit in der Unterhaltung, die gleichwohl nicht den geringsten Blick in das Innere gestattet, und die Tatsache, daß mit Ausnahme von Jules Franchomme nur Polen zum engeren Freundeskreise Chopins gehörten. Nein, dieser Mann war weder ein ganzer, noch ein halber Franzose, sondern Pole bis ins Mark. Und dies echt polnische Wesen kommt in seiner Musik da am reinsten zum Ausdruck, wo er heimische Tanzformen verwendet, vor allem in den Mazurks und den Polonaisen, und teilweise mit französischer Charme gemischt in den Walzern, es durchzittert als ein leiser Unterton auch alle seine anderen Dichtungen. Eben darin liegt ein Hauptreiz seiner Poesie. Auch die wenigen Lieder Chopins sind über polnische Texte geschrieben, das Lied aber verlangt, wenn es wirkungsvoll sein soll, einen nationalen Lebensquell, und Chopins Lieder sind geradezu zu Volksliedern geworden: man singt sie in Polen, ohne daß man weiß, wer ihr Schöpfer ist. Diesen tief nationalen Charakter der Musik Chopins hat schon Robert Schumann erkannt: „Wüßte der gewaltige, selbstherrschende Monarch im Norden, wie in Chopins Werken, in den einfachen Weisen seiner Mazurkas ihm ein gefährlicher Feind droht, er würde die Musik verbieten. Chopins Werke sind unter Blumen eingesenkte Kanonen.“

Als echter Pole sah Chopin die Dinge von seinem, d. h. höchst subjektiven Standpunkte, was nicht dazu paßte, lehnte er einfach ab; in fremde Individualität einzudringen, gab er sich nicht die geringste Mühe; darum hat er, der Romantiker par excellence, zur deutschen Romantik kein Verhältnis finden können: Schu-

mann erwähnt er nur einmal in einem Geschäftsbrief an Fontana, in dem von der Widmung einiger Werke die Rede ist; die Gleichgültigkeit, mit der er die Sache behandelt, ist bezeichnend.

Sein Geist ist regsam und nicht ohne Teilnahme für die Zeitereignisse. So berichtet er über die Neptunentdeckung Leverriers, über die Erfindung eines rauchlosen Pulvers, über die politische Lage usw., man gewinnt aber aus den Briefen doch nicht den Eindruck, daß er im eigentlichen Sinne bedeutend gewesen sei; was wir an ihm vermessen, ist die Universalität des Interesses, wie wir es an unseren großen Meistern bewundern müssen, und die Fähigkeit zur Abstraktion, im Besonderen das Allgemeine zu erfassen. Sein Interesse erscheint, soweit es sich nicht um Fragen seiner Kunst handelt, naiv, und selbst da, wo er von Musikwerken redet, kommt er eigentlich über ein feuilletonistisches Referat über das Tatsächliche nicht hinaus oder er begnügt sich mit der Abgabe von Werturteilen ohne deren Begründung. Von einer Faustaufführung in Dresden z. B. weiß er nichts weiter zu sagen als: „Eine fürchterliche, aber großartige Phantastie“, von der Gemäldegalerie nur, daß er sie zweimal besucht habe (1829 und 1830)*, und die ungeheure Summe von Kultur und Geschichte in den Sammlungen des Grünen Gewölbes hat ihm gar nichts zu sagen vermocht. Er lebte eben ganz seiner Musik, d. h. seiner Welt, der Drang nach Erweiterung und Vertiefung seiner Bildung scheint ihm abgegangen zu sein; während seines Pariser Aufenthalts hat er kein Buch, auch kein polnisches gelesen. Dazu scheint zu stimmen, was Liszt in seinem dichterisch gefärbten, überaus reizvollen und innerlich wahren Buch über Chopin von der höflichen Gleichgültigkeit des Meisters in der Unterhaltung berichtet: entweder hört er zu oder er geht auf die Meinung der anderen ein, nie aber versucht er, außer bei musikalischen Kunstfragen, die seinige zur Geltung zu bringen. Wenn also Scharlitt die Briefe Chopins an seine Angehörigen interessante Beiträge zur Welt- und Kunstgeschichte seiner Zeit nennt, so überschätzt er sie nach dieser Seite; dazu ist auch ihr Standpunkt zu subjektiv. Aber gerade darin liegt ihr Hauptwert als autobiographische Dokumente. Hier entschleierte der im Leben so zurückhaltende Mann, der sein Leid sorglich vor fremden Blicken barg, im Gedankenaustausch mit seinen Familienangehörigen oder Herzensfreunden seine Seele, und die Eigenschaften, die den Kern seines Wesens bildeten, treten darin deutlich zutage: sein Vaterlandsgefühl, sein tiefes Gemüt, sein hingebendes Freundschaftsbedürfnis und seine eigentlich nie erfüllte Sehnsucht nach Frauenliebe. Aber gerade für sein Liebesleben, in das einen Blick zu werfen von besonderem Interesse sein müßte, bieten auch diese Briefe wenig genug; Chopin begnügt sich da größtenteils mit Andeutungen, die zwar seinen Herzenszustand offen-

*) Karasowski fälscht: „Aber die Gemäldegalerie habe ich mit großem Interesse wieder besucht; lebte ich hier, ich würde alle Wochen hingehen, denn es gibt da Bilder, bei deren Anblick ich Musik zu hören meine.“

baren, wenigstens soweit es sich um seine Jugendliebe Konstanz Gladkowska und etwas später um Maria Wodczynska handelt, uns aber doch die beiden Frauengestalten nicht sehen lassen. Das Rührende und Heilige einer reinen Jugendliebe, die selbst dem Herzensfreunde gegenüber sich schämt, den Namen des „Ideals“ auszusprechen, kommt so recht zum Ausdruck in einem Briefe an Jan Maluszynski, von dem er, wie es scheint, irgendwelche besorgliche Nachricht erhalten hat: „Eine Stelle in Deinem Briefe hat mich sehr betrübt. Ist in der That wenigstens eine gewisse Veränderung eingetreten? War man nicht etwa krank? Bei einem so gefühlvollen Geschöpfe würde ich es leicht annehmen. Doch vielleicht schien es Dir nur so. Vielleicht war es nur der Schrecken des 29? Denn Gott wolle verhüten, daß ich die Ursache gewesen sein soll. Beruhige sie, sage ihr, daß so lange meine Kräfte hinreichen, daß ich bis zum Tode . . . daß ich noch nach meinem Tode meine Asche unter ihre Füße streuen werde. Doch das ist noch zu wenig, was Du ihr sagen könntest, ich will selber schreiben.“ So schreibt man nur in der holden Überschwänglichkeit eines zwanzigjährigen Herzens. Leider sind die Briefe an Konstanz verloren gegangen; obwohl sie sich anderweitig verheiratet hatte, müssen sie ihr sehr wertvoll gewesen sein, da sie sie vor ihrem Tode vernichtet hat, auf daß nicht, was nach ihren eigenen Worten den Stolz ihres Lebens bildete, nach ihrem Tode der Neugier der Welt preisgegeben werde. Auch der Meister hat die Schwärmerei für sie noch jahrelang in seinem Herzen bewahrt. Nicht minder tief war seine Liebe zu Maria Wodczynska, mit der er sich 1835 in Dresden verlobt hatte, aber auch ebenso unglücklich, da Graf Wodczynski mit Rücksicht auf den Gesundheitszustand Chopins das Verlöbniß wieder löste. Wie Chopin diesen Schmerz verwunden hat, darüber fehlt in den Briefen jede Andeutung. Und ebensowenig äußert er sich über sein Verhältnis zu Madame Dudevant alias George Sand, wie sie sich als Schriftstellerin nannte, die ihn in Paris in den Bann ihrer faszinierenden Persönlichkeit gezogen hatte. Das Verhältnis dauerte etwa zehn Jahre, von 1836 bis 1847, wo es zum Bruche zwischen beiden kam; die Ursache erfahren wir aus den Briefen an seine Angehörigen in breiter Ausführlichkeit. Es würde zu weit führen, auf die unerquicklichen, zum Teil skandalösen Geschichten in der Familie der Sand einzugehen, Schuld liegt auf beiden Seiten, aber Chopin hat sicher nicht unrecht, wenn er behauptet, daß sein Eintreten für die von der Sand gemißbilligte Heirat ihrer Tochter Solange mit dem Bildhauer Clésinger der Dichterin die erwünschte Gelegenheit geboten habe, die Tochter und den unbequem gewordenen Freund loszuwerden. Kurz, der Roman endete, wie es bei zwei im Grunde so ganz und gar nicht füreinander geschaffenen Menschen voraussehen war, mit einer schrillen Dissonanz, und die Bitterkeit, mit der der Meister zuletzt über die langjährige Freundin urteilt, ist vielleicht nicht immer ganz gerecht, aber von seinem Standpunkt aus wohl erklärlich. In Liebesangelegenheiten war Chopin keineswegs leichtsinnig, und als er erkennen mußte, daß es doch nicht Liebe im höchsten Sinne gewesen, was ihn mit Frau Sand

verbunden hatte, da bricht der Schmerz um ein verlorenes Leben mit herzererschütterndem Schrei hervor, und der Rest ist trostlose Resignation. Hier möge ein Teil des Briefes folgen, in dem der todfranke Meister von London das Gerücht von seiner bevorstehenden Heirat dementiert, und darin zugleich seine edle Gefinnung offenbart: „. . . Allein, selbst wenn ich mich in irgendein Wesen verlieben könnte, das mich auch so lieben würde, wie ich es mir wünsche, so würde ich noch immer nicht heiraten, weil wir nichts zu essen und auch nicht zu wohnen hätten. Eine Reiche aber sucht wohl einen Reichen, und wenn schon einen Armen, so doch keineswegs einen Krüppel, sondern einen Jungen und Hübschen. Allein darf man Not leiden, zu zweit aber ist es das größte Unglück. Ich kann im Spital krepieren, werde jedoch eine brotlose Gattin nicht hinterlassen. Übrigens sage ich Dir das alles unnützerweise, denn Du weißt ja, daß ich so denke. An eine Gattin denke ich also ganz und gar nicht, vielmehr an das Elternhaus, an die Mutter, die Schwestern. Gebe ihnen Gott, daß sie guten Mutes bleiben. Indessen — wo ist meine Kunst hingerahten? Und mein Herz — wo habe ich es vergeudet? — Kaum weiß ich mich zu entsinnen, wie in der Heimat gesungen wird. Die Welt entschwindet mir ganz seltsam, ich verliere mich, ich habe keine Kraft mehr. Wenn ich mich ein wenig aufrasse, so sinke ich dann um so tiefer. Ich klage Dir nicht, Du hast es verlangt, deshalb kläre ich Dich darüber auf, daß ich dem Sarge näher bin als dem Totenbette. Mein Gemüt ist ziemlich ruhig. Ich bin resigniert.“

Reden diese wenigen Zeilen nicht Bände?

Und doch fehlte es Chopin keineswegs an Sinn für Humor. „Frohinnig und ein Herz voll Sehnsucht“, so hat ihn ein Jugendfreund charakterisiert. Für seinen Schwager packt er immer die neuesten Pariser Wiße und Anekdoten bei und erzählt auch sonst gern schnurrige Geschichten, sein mimisches Talent, durch wenige Striche an Haar und Krawatte sein Gesicht zur beliebigen Charaktermaske zu verändern, wird von verschiedenen Seiten erwähnt. Wirklichen Frohsinn aber atmen eigentlich nur die Jugendbriefe, da kann er sich auch selbst verspotten, im allgemeinen jedoch ist sein Humor objektiv, also Ironie, und darum unproduktiv: vergebens suchen wir in all seinen Werken ein Stück echt humoresken Charakters, denn auch die „Scherzi“ tragen ihren Titel zu Unrecht. Anläufe zum Humor sind unverkennbar vorhanden, aber eben nur Anläufe, denn gar bald schweift die Phantasie des Dichters in improvisatorischer Art anderen Zielen zu, so daß wir mit Schumann fragen mögen, wie sich der Ernst kleiden soll, wenn schon der Scherz in dunklen Kleidern geht. Je älter er wird, desto schärfer tritt der sarkastische Zug seines Wesens hervor. „Liszt läßt sich in Bonn ‚er lebe hoch‘ schreien“, bemerkt er anläßlich des Beethovensfestes trocken über die Erfolge des einstigen Freundes. Über Komponisten untergeordneter Art kann er sich überaus drastisch äußern, z. B. ist der achtundsiebzigste Brief, an Fontana gerichtet, in seiner bizarren Laune wirklich Lachen erregend, und vollends groteske Formen nimmt sein Humor an, wenn er auf seine Verle-

zu sprechen kommt. Die Ehrentitel hageln da nur so: „Probst ist ein Lump, Mielz ist ein Dummkopf! Schlesinger aber ist ein noch schlimmerer Hund! Leo ist ein Jude, so ein Schuft! Ich werde dem Juden einen kurzen Dankbrief schreiben, daß er ihm in die Fersen fahren wird, (er fahre ihm hin, wo es Dir beliebt.)“ und in dem vorhin erwähnten Briefe heißt es: „Mach mir einen Diener ausfindig. Umarm Frau Leo (das erstere wird Dir gewiß angenehmer sein, ich erlasse Dir daher das zweite, wenn Du das erste ausführst.)“

Einem so beschaffenen Humor wohnt nicht die befreiende Kraft inne, das Gemüt eines Menschen über das Leid des Lebens zu erheben. Und Chopin litt. An sich schon von so krankhafter Reizbarkeit, daß er mehr wie jeder andere Mensch mit den Nerven lebte, dessen Seele schon als Stoß empfand, was anderen kaum leise Berührung dünkte, litt er an dem heimlichen Weh um sein verlorenes Vaterland, an seiner Herzenseinsamkeit und dem Bewußtsein der steten Zunahme seines physischen Leidens. So mußte namentlich Fernerstehenden sein Wesen sprunghaft, launisch erscheinen, als eine Synthese von Gegensätzen, die eben nur durch eine ihm selbst eigene Logik zusammengehalten werden. Wie alle nervösen, feministisch angelegten Naturen, war er im hohen Maße seinen Stimmungen unterworfen, die sich in Momenten besonders starker seelischer Erregung zu visionären Zuständen verdichteten. Bis zu welchem Grade der Selbstobjektivierung seine glühende Phantasie sich dann erhitzen konnte, davon zeugt ein Vorfall während des Aufenthalts in Malorka. Frau Sand hatte mit ihren Kindern einen Ausflug gemacht, während dessen ein starkes Unwetter losging. Chopin war daheim geblieben, weil er sich nicht wohl fühlte, nun geriet er in furchtbare Aufregung, er sah sie schon tot und konnte schließlich den Traum von der Wirklichkeit nicht mehr unterscheiden. Am Klavier hatte er sich beruhigt und getröstet, überzeugt, daß er selbst tot sei. Er sah sich in einem See ertrunken, schwere eisige Wassertropfen fielen auf seine Brust, und als Frau Sand, die inzwischen glücklich heimgekommen war, auf die gleichmäßig auf das Dach fallenden Regentropfen aufmerksam machte, leugnete er das gehört zu haben. Es ist die gleiche Erscheinung, wie sie uns schon in den wilden Phantasmagorien seines Stuttgarter Tagebuches entgegengetreten ist. —

Dieser so eigenartige, mit einem Nervensystem von unerhörter Reizbarkeit und einer überreichen Phantasie begabte Mensch ist nun ein Tondichter, der schon als Jüngling den vielleicht allzu kühnen, aber edlen Willen hat — so schreibt er 1831 an seinen mit großer Dankbarkeit verehrten Warschauer Lehrer Elsner —, sich eine neue Welt zu schaffen. Indem er für seine höchst differenzierten Seelenzustände vollgültigen Ausdruck suchte, in einer Sprache, die imstande ist, ohne jedes begriffliche Hilfsmittel die Empfindung an sich wiederzugeben, mußte er zum Schöpfer einer ihm nur selbst eigenen Musik werden, bei der die völlige Untrennbarkeit eines im höchsten Maße subjektiven Inhalts von der dafür gefundenen, vielfach improvisatorischen Form sofort in die Augen fällt. In der Tat stehen wir hier vor einer völlig neuen Kunst: neben Richard Wagner

ist Chopin der größte Revolutionär auf menschlichem Gebiete. In seiner Harmonik liegt bereits der ganze Reichtum der modernen musikalischen Ausdrucksmittel, ein Kolorismus der Töne, wie er vorher ganz unbekannt war. Indem er Spannungsgefühle, erzeugt durch unerhört lange tonale Schwankungen, durch Chromatik, Modulation, Dissonanzen, in neue Spannungen übergehen läßt, erzielt er Steigerungen von ungeahnten Dimensionen, die das von Breithaupt auf die Chopinsche Kunst angewandte Wort „Tristantechnik“ als durchaus treffend erscheinen lassen. Seine Melodik ist von so wunderbarer Farbenpracht, von so herzbezwingender Allgewalt und geradezu plastischer Kraft, daß Robert Schumann z. B. von den „Préludes“ sagen konnte: „Hier aber war mir's, als blickten mich lauter fremde Augen, Blumenaugen, Basiliskenaugen, Pfauenaugen, Mädchenaugen wundersam an.“ Ist es nicht, als ob alle Sehnsüchte unserer Romantik in den Poesien des slawischen Meisters im geheimnisvollen Leben erblühten?

Das ist der Zauber aus versunkenen Tagen
 Und ist der Quell des grenzenlosen Schönen,
 Den wir ersticken, wo wir uns gewöhnen. —
 Er hat den Wolken, die vorüberschweben,
 Den wesenlosen einen Sinn gegeben:
 Der blaffen, weißen schleierhaftes Dehnen
 Bedeutet in ein blaßes, süßes Sehnen;
 Der mächt'gen goldumrandet schwarzes Wallen
 Und runde, graue, die sich lachend ballen,
 Und rosig silberne, die abends ziehn:
 Sie haben Seele, haben Sinn durch ihn.
 Er hat aus Klippen, nackten, fahlen, bleichen,
 Aus grüner Woge brandend weißem Schäumen,
 Aus schwarzer Haine regungslosem Träumen
 Und aus der Trauer blitzgetroffener Eichen
 Ein Menschliches gemacht, das wir verstehen,
 Und uns gelehrt, den Geist der Nacht zu sehen.

Es ist die sinnvolle Schönheit in ihrer höchsten Vollendung, die uns aus den Melodien Chopins entgegentritt, und die Anwendung der auf den sterbenden Tizian bezogenen, musikalisch wohlklingenden Verse Hugo von Hoffmannthals auf die Musik Chopins dürfte vielleicht ganz im Sinne des literarischen Robert Schumann sein.

Und vollends als Rhythmiker steht Chopin nahezu unerreicht da. Die Wiedergabe der feelischen Schwingungen, der momentanen Nervenzustände durch zeitlich fixierte Werte, die zugleich einen das Gefühl stark erregenden Empfindungsinhalt besitzen, d. h. die Umsetzung der rhythmischen Gefühle in Affekte, dies Problem hat der Meister in denkbarster Vollkommenheit gelöst. Die Mischung verschiedener Taktarten in Triolen und Zweitakt, die eine Verwischung der Taktstriche durch einen häufig gegen das Metrum gehenden Rhythmus des Gedankens bedingen, der plötzlich ausblitzende Perlenregen nur durch das Gefühl einzu-

gliedernder Notengruppen, welche keineswegs kapriziöse, belanglose Fiorituren bedeuten, vielmehr innerlich wahre, den Wert der Hauptnote unterstreichende Koloraturen sind, jenes ganze, von Liszt so ausgezeichnet definierte Rubato, welches den Bewegungen der Blätter und Zweige eines Baumes gleiche, während der Stamm unbewegt bleibe, kurz alle die Feinheiten, die eine spezifische Eigentümlichkeit der Kunst Chopins sind, machen das Chopinspiel so überaus schwierig;*) neben hochentwickelter Technik gehört eine besonders starke Fähigkeit des Sich-einfühlen-könnens in diese Musik dazu, in der die für die moderne Musik so charakterische Polyrhythmie schon voll entwickelt ist, nicht etwa erst in Anfängen sich zeigt, wie Lamprecht irrtümlich meint (deutsche Geschichte, erster Ergänzungsband Seite 29). Sie liegt in der Struktur der ganzen Musik schon organisch beschlossen fertig vor. — Trifantchnik.

So ist er in allen seinen Stücken ganz und einzig, und die Erhebung des Ichs und seiner Zustände zum alleinigen und höchsten Maßstabe, dieser Tropismus seines Schaffens, wie es Scharlitt genannt hat, der seiner Musik eben den nur ihr eigenen, unnachahmlichen Charakter verleiht, und der ihn so häufig die Form der Improvisation, der Skizze anwenden läßt, stempelt seine Liederdichtungen zu Tagebuchblättern, zu Bekenntnissen aller Heimlichkeiten seiner Seele: hier schweift seine Phantasie ins Ungemessene, Ahnungsvolle und träumt sich eine Welt zusammen von wunderholder Märchenschöne, hier weint sein Schmerz und raft seine Verzweiflung. Und über allem Sehnsucht, Sehnsucht. . . .

Man hat Chopin mit Richard Wagner zusammengestellt (Scharlitt im Chopinheft der „Musik“ 1908), und in der Tat liegt ein Vergleich zwischen dem welkenstürzenden und -erbauenden Titanen der dionysischen Kunst und dem zarten Dichter der Nachtgesänge näher als man bei der großen Verschiedenheit ihrer Schaffungsgebiete vermuten möchte. Nicht nur gewisse Ähnlichkeiten in äußeren Lebensumständen und Gewohnheiten, wie sie sich bei beiden in der tiefgreifenden Einwirkung weiblichen Einflusses, in dem Luxusbedürfnis — das sich bei Chopin gegenüber dem Seidenrausch des Bayreuther Meisters freilich in recht bescheidenen Grenzen hält —, in ihrer Unwirtschaftlichkeit und der ewigen Unzufriedenheit mit dem von ihnen Geschaffenen zeigen, fordern zur Vergleichung heraus, sondern vor allem die bei beiden Meistern in so markanter Weise zutage tretende Reizfähigkeit ihres Nervensystems, als deren Correlat sich der eben erwähnte Subjektivismus in ihrem Schaffen ergibt, und die grenzenlose Sehnsuchtsstimmung, von der ihre Werke getragen sind. Das große Sehnen, das mit dem klagenden Sextenschritt und den schmachtenden

*) Wie verschieden die Auffassung Chopins unter den Fachmusikern ist, davon gibt eine Vergleichung der einzelnen Ausgaben, allein schon der Metronomisierung, sofern diese nicht von Chopin selbst notiert worden ist, Zeugnis. Dazu kommen noch Änderungen im Text und Willkürlichkeiten aller Art. Die objektivste und besonnenste aller neueren Ausgaben ist ohne Zweifel die von Mertke im Verlag Steingraber erschienene, die wegen der Sorgfalt mit der sie redigiert ist, besonders empfohlen werden kann.

Vorhalten und Septakkorden des Vorspiels zum Wunderwerk des „Tristan“ so ergreifend anhebt und dann namentlich im dritten Akt einen wahrhaft seelener-schütternden Ausdruck findet, allerdings hier noch verstärkt und bestimmt durch das erklärende Wort der Dichtung, es durchzittert die gesamte Musik Chopins als der geheime Ton, auf den seine Seele heimlich lauscht, in den Polonaisen und Mazurken determinierter, in den übrigen Schöpfungen gegenstandsloser, mystischer, aber immer unverkennbar, ergreifend. Gleich Tristan verliert auch er sich darum so gern im „Wunderreich der Nacht“, und darum weht es uns gerade bei der Versenkung in die Nocturnes oft wie Tristanstimmung an.

Wird es dem Wagnerkenner also wohl noch auffallen, daß in der Inten-sität der Wirkung Chopinscher und Wagnerscher Musik eine merkwürdige Ähnlichkeit herrscht, ja wenn in der ersteren motivische Gebilde auftauchen, die fast wie eine Vorausnahme der Ausdrucksweise Wagners erscheinen? In dem F-dur-Prélude z. B. Loges Fladmotiv, in der Kantilene des Rondo op. 1 der erste Takt der zweiten Strophe von Walthers Preislied, in der C-moll-Stude op. 10 das drängende Sehnsuchtsmotiv des „Tristan“, in der Phantasie op. 49 eine Stelle (der Oktavengang mit der chromatischen Triole), der das Motiv der Hoffnungsfreude im Tristan entspricht, usw.

Eine solche Feststellung ist keine Reminiszenzenjägerei — von einer Entlehnung des einen vom andern kann ja hier gar keine Rede sein —, sondern sie dient nur zur Hervorhebung der Ähnlichkeit der seelischen Vorbedingungen ihres künstlerischen Schaffens. Auffallend aber ist es dagegen, daß gerade Karl Lamprecht, der die Zusammenhänge zwischen den psychologischen Grundlagen der einzelnen Kulturzeitalter und deren Äußerungen in Kunst und Wissenschaft aufzudecken sich bemüht, in seinem Geschichtswerk an Chopin mit flüchtiger Namensnennung vorübergeht: ein schlagenderes Beispiel für die künstlerischen Ausstrahlungen der von ihm so ausführlich behandelten Reizsamkeit hätte er nicht finden können. Allerdings ist Chopin kein Deutscher, Liszt aber auch nicht, und tritt der Einfluß des Meisters auf die Entwicklung unserer modernen Musik auch nicht in dem Sinne zutage, daß er das Haupt einer Schule geworden ist, — das ist bei der ganzen Art seines im höchsten Maße subjektiv und national gehaltenen Schaffens gar nicht möglich — so besteht er gleichwohl. Unsere ganze moderne Klaviermusik steht im Banne der Nachwirkung seiner Persönlichkeit; man denke dabei nicht bloß an die zahllosen äußerlichen Nachahmungen seiner Nocturnes oder Walzer, die ganze Technik des Klavierspiels, die Ausdrucksmittel des Klaviers sind durch ihn in gleicher Weise bereichert worden wie die des Orchesters und Musikdramas durch Liszt und Wagner. Und wo trotz ausgesprochener Individualität eine gewisse innere Verwandtschaft mit dem Meister vorhanden ist, wie bei Moriz Moszkowski, Kaver Scharwenka und Eduard Schmitt, bei dem man allerdings von seinem gemütvollen, echt deutschen Humor absehen muß, da ist eine Kunst von außerordentlicher Feinheit der Linien und wundervollem Gehalt entstanden, namentlich in der Musik Schmitts,

den man mit weit größerem Recht einen modernen Chopin nennen könnte als Eduard Grieg trotz des überstarken nationalen Einschlags in seinen Kompositionen. Und das andere Band, das Chopin mit der deutschen Musik verknüpft, heißt — Bach. Er spricht in den Briefen nie über ihn aber wir wissen von anderer Seite, wie eng sein Verhältnis zu dem Altmeister war. An Bach ist er durch seinen Lehrer Elsner geschult worden, ihm verdankt er die strenge künstlerische Disziplin, an Bach gemahnt auf Schritt und Tritt die Polyphonie seiner Schreibweise und Bach spielte er, wenn er sich auf ein Konzert vorbereitete.

So haben also auch wir einen gewissen Anteil an ihm. Es gibt wohl kein deutsches Haus, wo gute Musik gepflegt wird, in dem nicht der größte polnische Ländlicher seinen herzbezwingenden Zauber ausübte, in seinen Harmonien den die Völker trennenden Gegensatz auflösend in den Frieden, der höher ist als selbst die Vernunft, den sein ruheloses, armes Herz auf Erden vergeblich gesucht hat.



Zur Rechtfertigung des Krieges

Von Dr. Wilhelm Stapel-Dresden



arum gilt den Menschen der Völkerfriede als eins der höchsten Entwicklungsziele der Menschheit? Weil es, wie man sagt, einleuchtet, daß er von der Zweckmäßigkeit, der Moral und der Religion gefordert wird.

Von der Zweckmäßigkeit: kein Krieg ohne Menschen- und Gütervernichtung, ohne Vernichtung stofflicher und geistiger Werte. Es mag zwar Fälle geben, in denen ein solches Vertilgen in kleinerem oder größerem Umfange für die Entwicklung zweckmäßig ist. Das ließe sich aber besser systematisch nach Gesetzen regeln als durch den Krieg; denn der vernichtet ja doch nur blind Faules und Gesundes, Schwaches und Starke zugleich, oft genug nur das Gesunde und Starke. Wie aber, wenn man fragt: wonach wäre zu entscheiden, was vertilgt werden muß? Wir halten heute den Untergang der antiken Welt zumeist für notwendig und durch die folgende Entwicklung gerechtfertigt. Man kann freilich auch da zweifeln: tun wir es mit Recht? Genug, wir tun es. Aber man setze: nicht die rohe Kraft von Barbarenhorden, sondern Seneca hätte darüber zu entscheiden gehabt, ob die Ausrottung der griechisch-römischen Kultur bis an die Wurzeln nötig war! — — Wer will heute sagen, ob nicht eine höhere Zweckmäßigkeit die Vernichtung der gegenwärtig herrschenden