

ML

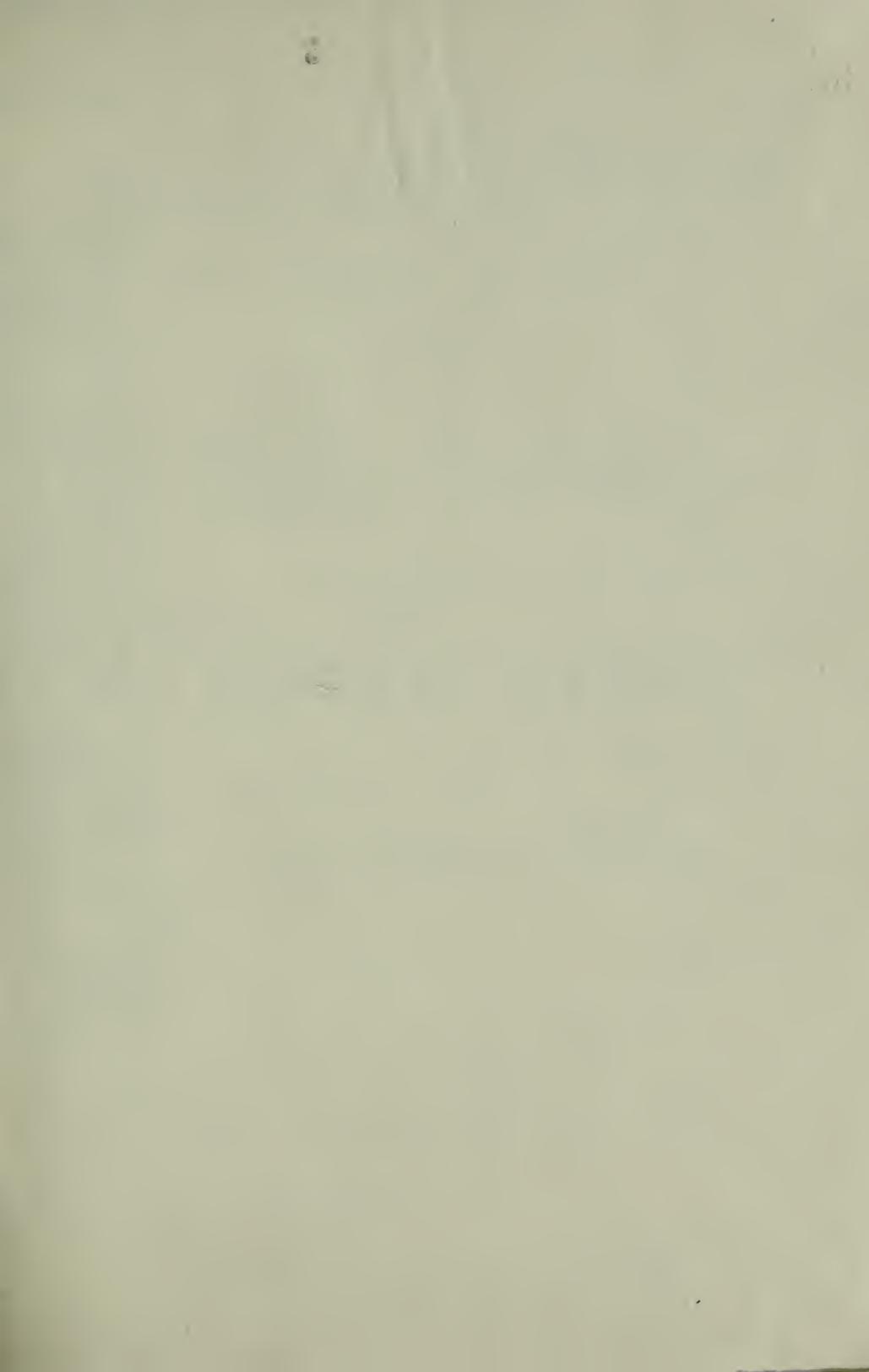
410

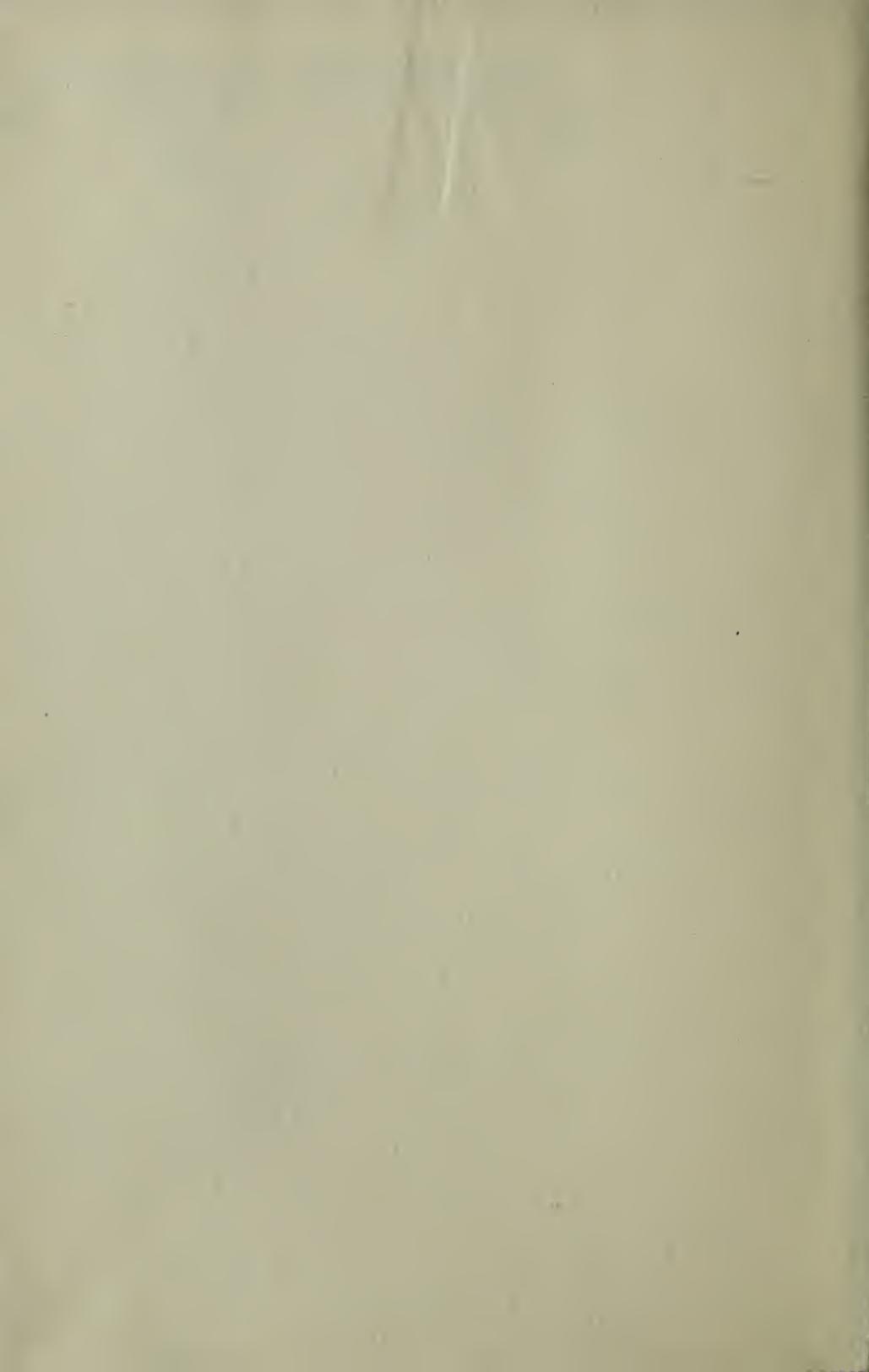
.F837

HAROLD B. LEE LIBRARY

BR 44M YOUNG UNIVERSITY

PRC





40 Pfennig.

9.48 3.33

Universal-Bibliothek

3273, 3274

Musiker-Biographien.

Sechzehnter Band:

Robert Franz.

Von

Kud. Frhn. Procházka.

Leipzig.

Verlag von Philipp Reclam jun.

Vollständige Verzeichnisse der Universal-Bibliothek sind durch
jede Buchhandlung stets gratis zu beziehen.

Jede Nummer
für 20 Pfennig
überall käuflich

Aus Philipp Reclams Universal-Bibliothek.
Preis einer Nummer 20 Pf.

Musiker-Biographien.

Auber. Von A. Kohut. 3389.	Utz. 2. Teil. Von A. Göllerich. 2392.
Bach. Von Richard Batka. 3070.	Loewe, Carl. Von M. Runze. 4668
Bellini. Von Paul Vog. 4238.	Lorzing. Von H. Wittmann. 2634.
Beethoven. Von L. Nohl. 1181.	Marschner. Von Wittmann. 3677
Bizet. Von Paul Vog. 3925.	Mendelssohn. Von Schrader. 3794.
Brahms. Von R. von Perger. 5006.	Meyerbeer. Von A. Kohut. 2734.
Cherubini. Von Wittmann. 3434.	Mozart. Von L. Nohl. 1121.
Cornelius, P., Von Dr. E. Jstel. 4766	Rossini. Von Dr. A. Kohut. 2927.
Franz. Von Procházka. 3273/74.	Schubert. Von A. Niggli. 2521.
Gluck. Von Heinr. Welst. 2421.	Schumann. Von R. Batka. 2882.
Händel. Von Schrader. 3497.	Spohr. Von Ludw. Nohl. 1780.
Haydn. Von Ludw. Nohl. 1270.	Wagner. Von L. Nohl. 1700.
Utz. 1. Teil. Von L. Nohl. 1661.	Weber. Von Ludw. Nohl. 1746.
Wolf. Von Dr. E. Schmitz. 4853.	

Erinnerungen an Rich. Wagner von H. v. Wolzogen.
Nr. 2831.

Gesammelte Schriften über Musik und Musiker
von Rob. Schumann.

Herausgegeben von Dr. Heinrich Simon.

3 Bände. Nr. 2472/73. 2561/62. 2621/22. In 1 Band geb. 1 M. 75 Pf.

Musikalische Aphorismen.

Citate aus den Werken großer Philosophen, Schriftsteller und
Tonkünstler. Gesammelt und herausgegeben von D. Girschner.
Nr. 2401. Geb. 60 Pf. — Mit Goldschnitt geb. 1 M. 20 Pf.

Kurzgefaßte Allgemeine Musiklehre
von C. A. Herm. Wolff,

Kapellmeister und Lehrer der Musit.

Nr. 3311. — Geb. 60 Pf.

Allgemeine Musikgeschichte.

Populär dargestellt von Dr. Ludwig Nohl,

Dozent der Musikgeschichte an der Universität Heibelberg.

Nr. 1511/13. — In Ganzleinenband: 1 Marl.

Bremers Handlexikon der Musik.

Eine Enzyklopädie der Tonkunst.

Neu herausgegeben von Bruno Schrader.

Nr. 1681/86. — In Ganzleinenband 1 M. 75 Pf.

ML
410
.F837

Recht Koole.

Musiker-Biographien.

Sechzehnter Band:

Robert Franz.

Von

Rudolph Freiherrn Procházka.

Leipzig.

Druck und Verlag von Philipp Reclam jun.

MARSH
BRIGHAM TOWN MANDIRI
PROVO UTAH

Alle Rechte, auch das der Übersetzung in fremde Sprachen behält sich der
Verfasser vor.

HAROLD L. ...
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Biographie Franz'

von

Rudolph Freiherrn Procházka.

Vorwort.

Mitten im Herzen Deutschlands, aus seinem Volke entsproß im ersten Viertel unseres Jahrhunderts der Muse des Gesanges einer ihrer besten Künster, dem Genius des deutschen Liedes einer seiner besten Sänger, Robert Franz. In dem wir es unternehmen, den weiten Kreisen seiner Jünger und Verehrer zum erstenmal ein Gesamtbild seines Lebens und Wirkens, sei es auch nur in engem Rahmen, zu entwerfen, sind wir der Schwere und Verantwortlichkeit dieser Aufgabe wohl bewußt. Die größeren Werke der Franz-Litteratur, als jene von Ambros, Liszt und Saran, lassen, so viel wertvolle Stützpunkte sie auch dem Biographen des Meisters bieten mögen, vom historisch kritischen Standpunkte manche wichtige Frage offen, zumal sie den Lebenslauf des Meisters nur teilweise, bis zu den siebziger Jahren, umfassen; zudem stellt gerade bei Robert Franz das Moment der Chronologie seiner Werke der Darstellung und Beurteilung des Verdeganges dieser künstlerischen Persönlichkeit mancherlei Schwierigkeiten entgegen. Nur ein authentisches, handschriftliches Material, von des Meisters Hand selbst, vermag hier auf den richtigen Weg zu führen; und nur indem uns dieses im reichen Maße zu teil wurde, durften wir uns jener Aufgabe, zugleich als einer ibernommenen Herzenspflicht, unterziehen. Zu größtem Danke verpflichtete uns vor allem Herr Konstantin Sander in Leipzig, der Freund und Hauptverleger des Komponisten, durch ubermittelung des umfang- und inhaltreichen, vom Meister in den Jahren 1860—92 empfangenen Brieffchatzes, sowie des Briefwechsels mit dem Freiherrn von Senfft; und Herr Professor Karl Osterwald in

Berlin, welcher die an seinen Vater, den Dichter Wilhelm Osterwald, in innigstem Freundschaftstone gerichteten Briefe des Meisters aus den Jahren 1872—85 zur Verfügung stellte, während durch die liebenswürdige Vermittelung des Jugendfreundes des Dondichters, Herrn Theodor Held in Aussig, manch wichtiger Baustein dem Werke zugeführt wurde. Nur so wurde es möglich, die Jugendzeit Franzens zum erstenmal ausführlicher zu schildern, den Wert der Dessauer Lehrjahre neu zu beleuchten und zu prüfen; auch die Geschichte des Ehrenfonds erfährt ihre authentische Darstellung. Was sonst, neben des Verfassers persönlichen Erinnerungen, an Behelfen zur Gestaltung des Lebensbildes reichlich mitgethan hat — so reichlich, daß eine ausführlichere Verwertung des umfangreichen Materials einem späteren, größeren Werke vorbehalten bleiben muß — findet der Leser im Buche selbst quellenmäßig verzeichnet. Gleichwohl hoffen wir eine trockene Darstellung der historischen Thatfachen thunlichst vermieden zu haben. „Unsere Zeit — so äußerte sich der Meister in einem Briefe an den Verfasser — sieht dergleichen Dinge freilich realistischer an, scheint mir aber dabei zu vergessen, daß alles Ideale erst durch die Phantasie gehen muß, um aus ihr neu geboren zu werden.“ Zu dem Idealen aber rechnet sich auch eine Biographie von Robert Franz; in diesem Sinne möge der vorliegende Versuch freundlich aufgenommen werden.

Eger, am 28. Juni 1894.

Rudolph Freiherr Procházka.

Robert Franz.

1. Kindheit und erste Jugend.

(1815—35.)

Es ist ein sagenumwobenes Stück uralter Geschichte, das innerhalb der Mauern der ehemaligen Hansestadt Halle a. d. Saale bis heute ungeschwächt fortlebt im Stamme der Halloren, der Arbeiter des altberühmten Salzwerkes; ein Volkssplitter von ein paar hundert Köpfen, der Sage nach Abkömmlinge der alten Wenden, durch Gesetz und Geschichte benannt „die Brüderschaft der Salzwirker im Thale zu Halle“, haben sie sich, enge bei einander die Saaleniederung, d. h. die Halle bewohnend, durch Jahrhunderte ihre Eigenart unvermischt bewahrt, vermöge ihrer Arbeit, wie auch seltsamer Vorrechte, Freiheiten und Gebräuche, ja durch eigene Sprache und Kleidung auch äußerlich gesondert von der übrigen Bevölkerung. Verpflichtungen der Öffentlichkeit gegenüber, welche in einer besonderen körperlichen Gewandtheit und Abhärtung der Halloren ihren Grund hatten, wie vor allem die Übernahme der Leichenbestattung, hielten andererseits den Verkehr mit den Mitbürgern stets mehr oder minder rege aufrecht.*) Diesem, wie gesagt unvermischt erhaltenen Stamme, innerhalb dessen Grenzen, wohl als Folge der wechselseitigen Heirat, einzelne Familiennamen besonders häufig auftreten, gehört jene Familie des weitverzweigten Namens Rnauth an, aus deren Schoße in Robert Franz die moderne Tonkunst einen ihrer größten

*) Vgl. Th. Held „Zum Lebensbilde von Rob. Franz“, „Blätter f. Handel, Gewerbe u. social. Leb. Weibl. z. Magdeburg. Jtg. 1893 (in der Folge als Quelle H) p. 202. Die Rechte und Freiheiten der Halloren (z. B. Befreiung vom Militärdienst, Zuweisung einer eigenen Obrigkeit) bildeten vermutlich eine Gegenleistung seitens einzelner Landesherren.

und verehrungswürdigsten Meister empfangen sollte. Was bereits den Vater Christoph Franz hauptsächlich bewogen, auf die Führung des eigentlichen Familiennamens zu verzichten — Anlaß hierzu bot ja schon an sich die ebengeschilderte Eigentümlichkeit der Verhältnisse — erklärt, verschiedenen Mißdeutungen entgegentretend (vgl. Kapitel V), unser Meister selbst deutlich und bestimmt in einem Briefe*) mit den Worten: „Mein Vater verheiratete sich erst als Sechziger, gehört also mit dem größten Teile seines Lebens der zweiten Hälfte des gemüthlichen achtzehnten Jahrhunderts an. Nun lebte ihm ein Bruder, der ebenfalls Expeditionsgeschäfte trieb. Da konnte es denn nicht ausbleiben, daß hin und wieder Geschäftsbriefe verwechselt wurden, was zu argen Mißhelligkeiten zwischen beiden Anlaß gab. Wer zuerst auf den Einfall gekommen ist, meinen Vater im Geschäftsleben ‚Christoph Franz‘ zu taufen, darüber schweigen die Geschichtsquellen — kurzum, das Un-erhörte geschah, und die feindlichen Brüder lebten von da an in Frieden. Dergleichen nicht aktenmäßig gebuchte Verhältnisse wird es wohl in früheren Zeiten gar manche gegeben haben — es kümmerte sich eben niemand außer den Gerichtsprotokollen und den Rechenbüchern um solche Personalien. Von Kindheit an bin ich nun als Robert Franz aufgewachsen und habe mir unter diesem Namen das bißchen Reputation erkämpft, deren ich mich vielleicht rühmen darf. Unbehaglichkeiten seitens der Behörden brachte der Doppelname freilich mit sich und so wurde denn die legitime Führung des ‚Robert Franz‘ beim König beantragt und ist auch durch Kabinetsorder gutgeheißen worden.“ Bei welcher Gelegenheit dies geschah, erfahren wir im weiteren Verlaufe unserer Betrachtung (Kapitel V).

Im „stillen, einstöckigen Vaterhause, das in enger, abgelegener Straße ‚Brunos Warte‘ (hallisch: Braune Schwarte)

*) An Otto Lesmann, welcher das Schreiben in seiner „Allgemeinen deutschen Musikzeitung“ nach dem Tode des Meisters veröffentlichte. Vgl. auch H. 201.

gelegen war“*), erblickte Robert Franz am 28. Juni 1815 das Licht der Welt. Die Göttin Musik begegnet ihm, wenn auch nur gleich einem süßen Geheimnis, schon im dritten Jahre des Lebens: „Mein erster musikalischer Eindruck, — berichtet der Meister selbst in einem Brief**) — von dem ich allerdings nur noch eine sehr dunkle Vorstellung haben kann, fällt mit der dreihundertjährigen Gedächtnisfeier der Reformation zusammen. Auch in Halle wurde das Fest hoch begangen, und ich glaube noch wie im Traume einen Posaunenchor, der, was ich natürlich erst späterhin erfuhr, Luthers unsterbliches Lied: ‚Ein feste Burg ist unser Gott‘ ausführte, von den Hausmannstürmen unserer Haupt- und Stadtkirche herabtönen zu hören.“ Wohl immer öfter näherte sich die Tonkunst dem heranwachsenden Kinde auf diese eigenartige Weise. Am Vorabend kirchlicher Feste, oder bei Begräbnissen hervorragender Personen tönte stets der feierliche vierstimmige Choral von den Türmen jener Kirche; „im Abenddunkel verschwanden die da oben stehenden Bläser und nur der reine Ton senkte sich wie Thau auf die meist zahlreiche Zuhörerschaft unten auf dem weiten Platze herab.“ (H. 202.) Gedenken wir im voraus der Thatsache, daß, wie wir erfahren werden, der protestantische Choral zur Grundlage des Robert Franz'schen Kunstausdruckes geworden ist, dann finden wir es begreiflich, wenn unser Meister in der frühzeitigen unmittelbaren Einwirkung dieser Musik auf die zarte Kindesseele die Erweckung seines Consinnes erblickte. Die ersten, festergestalteten musikalischen Eindrücke aber verdankt Robert Franz nach eigener Mitteilung***) offenbar seinem Vater, „dem erklärten Musikfeinde. Wenn er gerade besserer Laune war, was in seinem vielbeschäftigten Leben†) nicht gar zu häufig vor-

*) H. 201; es ist, wie unsere Quelle bemerkt, bis heute äußerlich im früheren Zustande erhalten, und erst jüngst über Verwendung Helbs photographisch aufgenommen worden.

**) Saran, „R. Franz u. d. dt'sche. Volks- u. Kirchenlied“. (Quelle S) p. 2.

***) Brief an Osterwald vom 25. September 1872.

†) Vater Franz, „im Unterschiebe von den meist hoch und hager

fam, sang er uns Kindern allerhand seltsame Weisen, halb choralartig, halb arios, vor, die mir noch heute in den Ohren klingen. *) Namentlich befanden sich unter ihnen zwei, die uns gewaltigen Spasß machten: „Lasset uns den Herren preisen“ **) und „O daß ich tausend Zungen hätte“. Es waren förmliche Koloraturen und Passagen, die dem alten Manne aus der Kehle rollten und mich in ein wahres Delirium der Freude versetzten. Oft nahm mich mein Vater auch in die Kirche mit, die er vormittags und nachmittags regelmäßig besuchte und wo er sich als firmen Choralsänger, der im Schiff der Kirche fast ausschließlich dominierte, zur Geltung brachte. Bei solcher Gelegenheit werde ich wohl auch mitgeschrien haben, so gut ich's eben konnte. Zu Hause wieder angekommen, ging es gewöhnlich sofort an ein altes Pult — es floriert noch in unserer Wirtschaft — dessen Kasten und Steinhölzer herausgezerrt und als Orgelklaviatur mit Registern benutzt wurden. Den Höllenlärm, der sich nun erhob, näher zu beschreiben, erläßt du mir gewiß gern.“

Die ersten Kinderjahre waren verstrichen und der kleine Franz trat in die öffentliche Schule. Er hatte sich aus derselben eine zwar karge, jedoch im Zusammenhalte mit der frühzeitigen Einwirkung der Choralmusik auf das Tonempfinden nichtsdestoweniger charakteristische musikalische Erinnerung mitgenommen: die, wie er erzählt, unwiderstehliche Lust, in der Gesangsstunde den einzuübenden Choralmelodien eigenmächtig eine zweite Stimme aufzudrängen; welches Ver-

gestalteten Stammesgenossen, eine rundliche, stattliche Erscheinung“, fungierte auch bei den Leichenbestattungen als „Leichenbitter und Marschall“ (H. 209).

*) Sie entstammten dem „Freylinghausenschen Gesangbuche“, das erst in späteren Jahren dem Meister wieder vor Augen kommen sollte (vgl. Kap. 6) und von dessen Chorälen er mehrere nach der Erinnerung jener Zeit für Sarans Broschüre bearbeitete.

**) „Die Melodie ist gar herrlich und von gewaltigem Schwunge! Übrigens sang mein Vater die Weisen so schnell, daß sie fast wie Vrien klangen“ bemerkt Rob. Franz hierzu in einem späteren Briefe an Osterwald (6. Oktober 1872).

gehen ihm manch harte Züchtigung von der Hand des wenig überlegenden Lehrers zuzog (S. 4). Boten auch die bescheidenen bürgerlichen Verhältnisse des Elternhauses, in welchen Robert Franz also aufwuchs, im ganzen wenig poetische Eindrücke, so weckte in dem Knaben doch eine sinnige, von ihm innig geliebte Mutter, den Zug zum Idealen; sie zuerst kam auch dem aufkeimenden Talente und der immer stärker werdenden Neigung ihres Kindes zur Musik fühlend entgegen, und ihren Bitten gelang es, den Vater zum Ankauf eines Instrumentes für den jungen Robert zu bewegen. War es auch nur ein altes, spinettartiges „Pantalon“ — es genügte doch der unbezwinglichen Sehnsucht des Vierzehnjährigen, endlich auch „auf eigene Faust Musik zu machen“. Lange ging es freilich nicht an mit den ersten praktischen, autodidaktischen Versuchen des jungen Franz, sich die Elemente der Tonkunst auf eigene Hand und Verantwortung anzueignen und nebenbei auch noch mit rührendster Ausdauer die Geheimnisse der Notenschrift zu entziffern. Der geregelte Musikunterricht wurde ebenso zur dringenden Notwendigkeit als zum lebhaften Verlangen. Freilich sollte dieses in der ersten Zeit nichts weniger als regelrecht befriedigt werden. Dem sich regenden Widerspruche des Vaters gegen die Gefahr der Ablenkung seines Sohnes von dem vorgezeichneten humanistischen Studium entsprach es wohl, daß vorderhand ein Verwandter des Hauses zum Musikunterrichte herangezogen wurde; aber bald hatte der begabte Schüler seinen Lehrer überflügelt. Ein Wechsel in Unterricht und Methode blieb unausweichlich. Dies wiederholte sich aber, wie Liszt (Quelle L.) berichtet, öfter, „so daß im Zeitraum von vier Jahren der junge Franz bei sämtlichen Musiklehrern in Halle studiert, von jedem das Beste profitiert hatte, ohne deshalb gerade ein großes Kapital von Wissen und Können sein eigen zu heißen“ (L. 30). Hier tritt uns aber bereits der scharfgeprägte, die eigenen Bahnen unbeirrt wandelnde Charakter Franz' entgegen: ohne sich über einen derart fühlbaren Mangel an äußerer Hilfe viel zu

beklagen, trachtet sein jugendlich gesunder Sinn über die Mit-
telmäßigkeit, wo nicht Unfähigkeit seiner Lehrer hinaus dem
individuellen Triebe zu gewähren und aus jener künstleri-
schen Freiheit den größten Nutzen zu ziehen, welche den mei-
sten Sängern der Kunst zu unberechenbarem Schaden gereicht,
bei ihm aber, dem Auserwählten der Muse, mehr als alle
anderen späteren Einflüsse den ausgesprochen autodidaktischen
Zug seines Talentcs bestimmte. Wie da „auf eigene Faust“
musiziert wurde, das schildert der Meister selbst mit den leben-
digen Worten:*) „Aug. Niemeher . . . war dabei mein
Hauptkumpen. Er phantasierte ganz leidlich und spielte eine
Menge Choräle auswendig. Wie oft habe ich stunden-
lang neben ihm gefessen, jeden Ton im traumhaften Heiß-
hunger verschlingend! In der Verwandtschaft war ferner ein
gewisser Rösser, der sich ebenfalls ausschließlich auf Choräle
klemmte, dabei aber keine Note kannte, sondern nur nach Zah-
len klimperte! Mit dem habe ich manchen Tag experimentiert
und denke noch jetzt mit Vergnügen jener harmlos glücklichen
Zeiten. Endlich schloß sich noch Theodor Erich (der Sohn
des unten erwähnten Oberpredigers) diesem Kreise an. Auch
der kannte keine Note und paukte seinen Choral nur nach
dem Gehör, wußte aber demungeachtet sämtliche Organisten
der guten Stadt Halle ergötzlich nachzuahmen. Kurzum: die
entscheidenden Wendepunkte meiner Entwicklung fielen stets
mit den alten Kirchenliedern, die mehr und mehr das
Centrum meiner künstlerischen Interessen wurden,
zusammen. Wenn ich auch daneben noch viel andere Musik
traktierte — im Gegensatz zu obigem Kleeblatt, das nur von
Chorälen etwas wissen wollte — so waren jene der Magnet,
der mich immer wieder von neuem mit unwidersteh-
licher Gewalt an sich zog. Das ist jahrelang so fort-
gegangen.“ Die solchergestalt wachsende Neigung zur Kirchen-
musik, andererseits eine gewisse nach und nach erlangte Fertig-

*) Brief an Osterwald vom 25. September 1872.

keit im Klavierspiel drängte Franz auch immer lebhafter zum Studium des Orgelspieles, und „er lief des Sonntags von einer Kirche in die andere, um die respektiven Organisten auf einzelne Choralverse abzulösen“ (L. 32). Daheim aber, wo der Vater nach patriarchalischem Gebrauche mit seiner Frau und den beiden Kindern am Feierabend protestantische Choräle sang, begleitete er jetzt den Abendsegен auf seinem Instrumente (H. 202); das versöhnte wohl auch Christoph Franz einigermaßen mit der „Liebhaberei“ seines Sohnes, der inzwischen Schüler der lateinischen Hauptschule (im berühmten Frankeschen Waisenhause) geworden und, wie es heißt, sein Klavier „fleißiger bearbeitete, als die Klassiker der Griechen und Römer“ (ebd.). Es konnte bald kein Zweifel mehr in der Frage herrschen, was seine Hauptbeschäftigung war — das Schulstudium oder die Musik. Den Professoren des Gymnasiums wurde, wie sich denken läßt, diese Künstlerleidenschaft bald ein Dorn im Auge; sie gab Anlaß zu strenger Verfolgung des Zöglings, dessen Erfolge den gehegten Erwartungen trotz aller Anlagen nicht entsprachen; und, was noch schlimmer war: „seine verstockte Musikliebhaberei wurde zum Stichblatt mancher Witzeleien und zog ihm manchen Hansnarren zu“ (L. 33). Eine derartige Behandlung aber trug jedenfalls nicht dazu bei, dem andersgeflügelten Geiste dieses Schülers das aufgedrungene Brotstudium erträglich zu machen, und der Bruch mit letzterem würde wohl jetzt schon erfolgt sein, wenn nicht in nächster Nähe ein Retter in der Not erschienen wäre — in der sympathischen Gestalt des sehr tüchtigen Kantors der Frankeschen Stiftungen, Abela.*) Diesem Gesangslehrer, welcher für die begabteren Zöglinge der Anstalt eine besondere Musikstunde eingeführt hatte, und mit dem gutgeschulten Schülerchor sich sogar an die Aufführung Händelscher Oratorien wagen durfte, war Franz mit hingebendem

*) Karl Gottlob Abela, geb. 29. April 1803, gest. 22. April 1841 in obiger Eigenschaft zu Halle, war auch Gesangskomponist und Herausgeber eines Liederbustes für Schulen. Vgl. Riemann, Mus.-Lex. 1894.

Vertrauen genah, welches von seiten des erfahrenen Mannes mit verständnisvoller Teilnahme und förderndem Wohlwollen erwiedert wurde. Bald war er so glücklich, einen Beweis der Anerkennung seines Talentes zu erhalten, indem Abela, unter dessen ernster Leitung Robert Franz als Klavierpieler sich vervollkommnet hatte, ihm die Begleitung beim Einüben der Chöre übertrug. Die Anregungen, welche der Kunstjünger hier empfing, waren bedeutungsvoll für seine Zukunft. Händel, Haydn und Mozart traten zum erstenmal vor ihn hin und ihre Leuchten erhellten plötzlich den Pfad seiner musikalischen Erkenntnis, der bis dahin noch in Dunkel gehüllt war. Das heilige Feuer der Tonkunst durchglühte sein Innerstes mit elementarer Gewalt. Erfüllt und ergriffen von der ungeahnten Schönheit jener Harmonieen sah er zum erstenmal den Weg der schöpferischen Thätigkeit vor sich. Im Taumel der Begeisterung wagte er, ihn zu betreten, unbekümmert, ja kaum bewußt, daß ihm auch nur die nötigste Stütze der Theorie fehle. Ohne Kenntniss der Harmoniegesetze, geschweige denn des Kontrapunktes entstanden da seine ersten Versuche in der Komposition. Mag er sie auch späterhin selbst als völlig wertlos bezeichnet haben — sie entsprangen doch einer inneren Nötigung, vor der alle anderen Rücksichten weichen mußten. Wenn auch dieser immer eindringlicher gewordenen Beschäftigung mit der Tonkunst längst nicht mehr die Mußestunden genügten, vielmehr ein beträchtlicher Teil der Zeit für das sogenannte „ernste Studium“ heimlich zugewendet worden war, hatte Jung Franz doch in letzterem selbst bis zum gegenwärtigen Augenblicke den Schwerpunkt seines Lebensberufes, wenigstens nach außen hin, erblickt. Dem gehorsamen, in Liebe zu seinen Eltern ergebenem Sohne war bis nun der von früh auf eingeprägte Grundsatz: „du mußt deine Studien gehörig vollenden, um eine gesicherte Lebensstellung zu erlangen“ unumstößlich erschienen. Nun aber verschärfte sich der Gegensatz zwischen der immer mehr ausgreifenden innersten Nötigung und der durch letztere bis an die Grenzen des Em-

pfindens verdrängten unfreiwilligen Verpflichtung in bedenklicher Weise. Der erwachende Widerwille gegen das aufgedrungene Studium führte Franz zur Überzeugung, daß er seine beste Zeit, seine Jugendkraft auf dem Gymnasium vergeude, in einer Beschäftigung, bei der er weder mit Interesse und Erfolg verharren, noch eine freie Entwicklung seiner Fähigkeiten erwarten konnte. In die schwere Zeit dieser Pflichtenkollision fiel nun ein Ereignis, das zur beschleunigten Lösung des immer drohender werdenden Konfliktes führte. Zwei Mitschüler und Altersgenossen Franz' durften sich unter Zustimmung ihrer Eltern gänzlich der Musik als Fach- und Brotstudium widmen. Es waren der später hervorragende altenburgische Hofkapellmeister Friedr. Wilhelm Stade*) und Adolf Kurze, der Sohn des Organisten an der Ulrichskirche (H. 202); sie bereiteten sich vor, aus dem Gymnasium in die Musikschule des berühmten Friedrich Schneider in Dessau einzutreten. Dieser Plan erregte nicht geringes Aufsehen im damals noch kleinen und recht philiströsen Halle. Der Gedanke, die Tonkunst als Lebensberuf zu wählen, galt namentlich dem kleinen Mittelstande außerordentlich kühn. Hierzu kommt freilich in Erwägung, daß die Musikzustände in Halle zu jener Zeit nicht so glänzend waren, um eine Verbindung mit unserer Muse für das Leben verführerisch erscheinen zu lassen. Die nennenswerten musikalischen Genüsse gingen damals von der „Singakademie“ aus, einem integrierenden Bestandteil der überwiegend aus Univeritätsprofessoren und höheren Beamten gebildeten Museums-gesellschaft, dessen Material sich aus den sangeskundigen Akademikern, heimischen, glücklicherweise sehr tüchtigen Sängerinnen und den guten Kräften des Stadtmusikcorps zusammensetzte, welch letzteres auch bei Kirchenmusiken und bei den Gesellschaftsabenden der Freimaurerloge mitwirkte. Dirigent der „Singakademie“ war der königliche

*) Geb. 1817 in Halle, redigierte auch mehrere Neudrucke Bach- und Händelscher Kompositionen, vgl. Riemanns Musik-Lexikon 1894.

Universitätsmusikdirektor und Organist Dr. Johann Friedrich Naue*), ein guter Kenner der klassischen Musik, der auf eigene Rechnung und Gefahr Musikfeste unter Heranziehung moderner Berühmtheiten veranstaltete (H. 202). In eigenen Kreise nur wirkte die stets vollhörige, „akademische Liedertafel“ und der „akademische kirchliche Gesangverein“ — wie Held erzählt — immer beweglich.“ Außerdem wurde in Privatkreisen Instrumental- und Vokalmusik, vereinzelt auch Kammermusik mehr oder weniger dilettantisch gepflegt. Der eigentliche Bürgerstand begnügte sich mit dem Blech der Ball- und Tanzmusiken. Volksliedertafeln und Konzerte gab es noch nicht. Musikunterricht für die heranwachsende Jugend wurde fast ausschließlich am tafelförmigen Piano, ganz ausnahmsweise an den riesigen „Wiener Flügeln“ erteilt, vielfach von erwerbsbedürftigen Studenten, namentlich Theologen, aber — man expresse mir, als einem Mitschuldigen, nur nicht das Geständnis — wie!“

Auch in der Familie unseres Robert Franz besprach und kritisierte man eifrig, und nicht eben günstig, daß Stade und Kurze sich fortan der Musik allein widmen wollten. Einzelne Hallorensjöhne hatten wohl damals schon, wie unser Gewährsmann sagt, andere Erwerbszweige und Berufsarten als ihre Väter ergriffen; einen Gelehrten, Beamten oder Pastor zum Sohne ließen sich letztere freilich gefallen; „aber ein studierter Berufsmusiker war noch niemals aus dem uralten Volksstamme hervorgegangen; das war so ganz gegen Stolz und Eigenart der Alten“ (H. 209). Und nun gar der nüchterne Geschäftsmann Christoph Franz! Begegneten wir auch nicht sprichwörtlich „dem erklärten Musikfeinde“ in ihm, der in der Kirche den Ton angab und den Choral-

*) Geb. 1787 in Halle, gest. daselbst am 19. Mai 1858; Dr. phil. der Universität Jena; er opferte sein Privatvermögen dem Erwerbe einer kostbaren musikalischen Büchersammlung und den obenerwähnten Veranstaltungen, um zuletzt in völlige Armut zu geraten. Gab unter anderen ein „Allgem. evangel. Choralbuch“ mit einer historischen Einleitung heraus. Vgl. Riemann, M.-L.

gefang mit Virtuosität beherrschte, so wissen wir ihn doch keinem Gedanken ferner, als seinen Sohn der „brotlosen Kunst“ zu überliefern. Wie mußte er auflodern, der väterliche Unwillen, als Roberts heftiger Wunsch sich offenbarte, den glücklichen Genossen folgen zu können. Wer beschreibt uns die Kämpfe, die Scenen zwischen der unbeugsamen väterlichen Autorität und dem Kinde, dessen Liebe es nicht zum offenen Bruche mit den Seinen brachte. Nur wer selber Gleiches erlebt, erduldet, vermag hier mitfühlend zu begreifen! Robert Franz, im Streite gegen die Anfeindungen und Herabsetzungen seines Talentes schon krank und matt, wurde von Tag zu Tag verschlossener, in sich gefehrter. „Nur außer Schule und Haus, in der freundlichen Umgebung an der Saale kühlem Strande und — auf der Orgelbank fühlte er sich wohl. Dort keimte manches vom treuen Freunde Osterwald inspirierte Lied und giebt uns, wenn später auch mit geübter Hand umgearbeitet, Kunde von seinen Seelenkämpfen“ (H. 209). Die Mutter allein nahm seine Klage tröstend auf, aber sie vermochte nicht einen Ausweg zu finden. Da geschah es, daß unversehens die Göttin Musik selbst seine Hände ergriff, um ihn in ihre Arme zu führen. Jene Orgeltöne, die in der Kirche seine schwergeprüfte Seele erleichterten, bauten ihm die Brücke nach dem ersehnten Ziele. Ihrer trostreichen Schönheit zu lauschen und des Schöpfers hohe Begabung zu erkennen, war einem edlen Manne beschieden, dem es im Vereine mit der Macht des allezeit hilfsbereiten Mutterherzens gelang, des Vaters Sinn „vorsichtig tastend“ umzustimmen. Es war der Oberprediger an der Ulrichskirche, Dr. Erich, ein naher Verwandter, Berater und Freund des Hauses (H. 209). Seinen und der Mutter Bemühungen war es zu danken, daß nach und nach der väterliche Widerwille besiegt und endlich jener Freudentag herbeigeführt ward, wo der Familienrat beschloß, daß der eben zwanzigjährige Robert Franz das Gymnasium noch vor Ablegung der Reifeprüfung verlasse, um in die Dessauer Musikschule einzutreten. Nun war

der Musensohn befreit von dem verhassten Studienzwange, nun durfte er dem Ideale folgen — Glückes genug, um Robert Franz, in dem bereits damals, wie Liszt (35) bemerkt, ein Hang zur Opposition keimte, zu befriedigen. Es bleibt darum eine müßige Frage, ob und inwieweit er selbst bei aller unleugbaren Erkenntnis seines Künstlerberufes in jenem Augenblicke die Folgen des wichtigen Schrittes überdachte. Bezeichnend aber für die Verhältnisse am Schlusse dieses ersten Lebensabschnittes unseres Meisters ist die Nachricht (L. 35) von dem bisher noch unerschütterten Glauben der Eltern, daß ihr Sohn trotz des gefaßten Entschlusses einem gut bürgerlichen Berufe sich nicht entfremden, daß er nicht ernstlich daran denken könne, die Tonkunst zum Hauptzwecke seines Lebens zu erwählen.

2. Lehrjahre.

(1835—37.)

Zu jenen Halbgöttern der Tonkunst, deren bei Lebzeiten vielgepriesene Werke mit ihrem Schöpfer zugleich eingesargt zu werden pflegen, indessen der Klang ihres Namens durch den wohlbegründeten Ruf theoretischer Meisterschaft noch lange ungeschwächt erhalten bleibt, gehört Joh. Chr. Friedrich Schneider,*) der Komponist des seinerzeit vielausgeführten und gerühmten Oratoriums „Das Weltgericht“. Bis auf diesen Namen sind die zahlreichen, einst hochgestellten Tonschöpfungen jenes Mannes längst verklungen; als Haupt einer im Jahre 1829 zu Dessau gegründeten Meisterschule, der eine Reihe in vielen Gebieten der Musik ausgezeichnete Künstler ihre tüchtige Ausbildung verdankt, steht er noch heute in ehrenvoller Erinnerung. Seine Musikschule stand eben in

*) 1786—1853; 1807 Organist bei St. Pauli in Leipzig, dann Musikdirektor der Secondaschen Operngesellschaft, 1812 Organist an der Leipziger Thomaskirche, endlich seit 1821 Hofkapellmeister in Dessau, woselbst er seine Kapelle zu großer Leistungsfähigkeit brachte.

höchster Blüte und hatte großen Einfluß auf das Kunstleben gewonnen — ihr Glanz verblich erst mit der Eröffnung des Leipziger Konservatoriums — als Robert Franz an ihrer Schwelle erschien, um in die Geheimnisse der Tonkunst eingeweiht zu werden. Die Persönlichkeit des berühmten Lehrers selbst dürfte ihm nicht unbekannt gewesen sein, denn unter anderen großen Musikfesten hatte Schneider auch jenes zu Halle im Jahre 1830 dirigiert*) — ein musikalisches Ereignis für die in solcher Beziehung, wie wir wissen, dürftig ausgestattete Kleinstadt, in dem wir nunmehr den ursprünglichen Anstoß zur aufsehenerregenden Studienfahrt der Trias Stade, Kurze und Franz nach Dessau unschwer zu erkennen vermögen. Wie sich das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler gestaltet hat, darüber ist bisher ziemlich einseitig verhandelt und geurteilt worden; wir sind darum unserem Meister um so mehr verpflichtet, daß er an seinem Lebensabende noch, wie wir sehen werden, sich gedrängt fühlte, in dieser Angelegenheit selbst ein klärendes Wort zu sprechen. Sein feuriges Musenroß zügeln und meistern zu lernen zum sichern aber freien Ritte in das goldene Land seiner Phantasie, mit diesem sehnlichen Wunsche trat der junge Franz in die Dessauer Meisterschule. Hier aber stand Pegasus gar straff gesattelt und gezäumt im engen Schulraum, blind gehorchend jedem Winke des energischen Meisters, der nur scheinbar die Zügel dem Schüler überließ. Streng bemessen nach den Regeln der Kunst ward jede Bewegung; Seitensprünge wurden nicht geduldet. Der individuellen Regung war hier kein Platz gegönnt, eine die freie Entwicklung an sich hemmende Schranke, welche ihre natürliche Folge hatte: dem aufgeweckten Kunstjünger wurde die ersohnte freie Luft, in die er nach harten Kämpfen zu gelangen hoffte, gar bald zur drückenden Atmosphäre: die trockene, pedantische Art, wie hier die heiligen Satzungen der Tonkunst gelehrt wurden, stieß ihn zurück, der

*) Riemann, M.-Z. 1894.

Widerwille gegen den starren Regelzwang wollte sich seiner bemächtigen. Wie aber stets die eiserne Fessel der Theorie zum Prüfstein des Talentes wird — das scheinbare erdrückt, vernichtet sie, das echte erstarrt in ihr, um sie siegreich zu durchbrechen, so sollte es auch hier geschehen. Bezeichnend für die künftige Eigenart dieser Begabung ist ihr Gelingen, dem toten Formelwesen selbständig Leben einzuhauchen, den fehlenden idealen Zug in die Methode des Lehrmeisters, freilich ohne Wissen und Willen des letzteren, hineinzutragen.

Der rote Faden im Gewebe der künstlerischen Entwicklung Robert Franz', die Neigung zum protestantischen Choral und dessen Pflege im Vereine mit gleichgesinnten Schülern kommt wieder zum Vorschein. „Auch in Dessau — so fährt der Meister in seinen Mitteilungen an Osterwald*) fort — stellte sich rechtzeitig ein gewisser Neupfisch ein . . . der die alten Liebhabereien bei mir wachzuhalten verstand. Er spielte nichts weiter, als Choräle, aber so wundervoll, daß ich darüber Schneider und seinen Kram völlig aus den Augen verlor.“**) Letztere Worte dürfen indessen nicht so streng auf die Waagschale gelegt werden, als sie im Tone gesprochen sind. Die Betrachtungen des Ergebnisses dieser Dessauer Lehrzeit zeigen vielmehr, daß das ernste Studium der Harmonielehre und des Kontrapunktes, wie es unter Schneiders Leitung betrieben wurde, einerseits Franz gerade befähigte, die künstlerisch eigenartige Schönheit des protestantischen Chorals noch schärfer und genußreicher erfassen zu können, andererseits aber auch, zumal die Kompositionslehre an die Reihe kam, ihn hindrängte, mit dem so verarbeiteten Material auf eigene Faust seine Schöpferkraft zu versuchen — freilich hinter dem Rücken des gestrengen Meisters. In den freien Stunden wurde Pegasus aus seinem sicheren Gewahrsam heimlich entführt, und hinaus ging's in die freie Natur. Der Mitt ge-

*) Brief v. 25. September 1872.

**) Vgl. hierzu Sarans Bemerkungen p. 5.

staltete sich freilich etwas anders, als unter den Augen des Meisters im engen Raume; daß er aber nicht schlecht ausfiel, war doch nur der durch jene ernste Schulung gewonnenen technischen Sicherheit zu danken. In diesem wechselseitigen Ergänzen aber zwischen Schulung durch fremde, sichere Hand und ihrer unbeirrt praktischen Anwendung nach eigenem Gutdünken, müssen wir den, für Robert Franz in jenen Tagen noch unabsehbaren Vorteil der Dessauer Lehrjahre erblicken.

Dem Meister konnten derlei „revolutionäre Bestrebungen“ nicht lange verborgen bleiben; und wenn er gleich von jenen freien Kompositionen, welche nicht das in der Schule allein maßgebende und unvermeidliche Schneidersche Gepräge, sondern bereits individuell Franzische Züge trugen, wohlweislich auch keine zu Gesicht bekam, so erkannte er doch eines Tages das Auslehnen gegen den Schulgeist aus der neuernden Art, wie Franz die diktirte Begleitung eines ihm vorgelegten bezifferten Basses ausführte (H. 209). Die solcherweise an den Tag gekommenen Unabhängigkeitsgelüste des Zöglings erregten immer mehr das Mißfallen Schneiders, der sich über das gefährliche Beispiel jener tadelnd aussprach, und ehe zwei Jahre vergingen, war Robert Franz bei seinem Meister in Ungnade gefallen. Nach Ablauf dieser Frist ward ihm der verlangte Abschied ohne weiteres zu teil und Friedrich Schneider ließ und sah seinen berühmtesten Schüler ohne Rührung ziehen, ferne dem Gedanken, daß dieser selbst den Weg zur Meisterchaft einschlagen könnte. Die richtige Erkenntnis des gegenseitigen persönlichen Wertes blieb für beide Teile erst der Zukunft vorbehalten: während es Schneider noch vergönnt war, in seinen letzten Lebensjahren Zeuge der beginnenden Ruhmeslaufbahn seines Schülers zu werden, hat Robert Franz, ungeachtet manches seinen Lippen in schärferer Tonart entschlüpfen Wortes, in seinen späteren Jahren die Verdienste jenes Mannes um seine Ausbildung dankbar gewürdigt. Schöner und inniger aber konnte dies nicht geschehen als mit den noch im Sommer 1892, also kurze Zeit

vor seinem Tode, an den Kirchenmusikdirektor Theodor Schneider in Chemnitz gerichteten Worten*): „Mit dem jüngsten Sohne meines alten Lehrers in musikalische Berührung gekommen zu sein, gereicht mir zu großer Freude. Niemals werde ich es vergessen, welchen Dank ich Ihrem Vater in der Beherrschung der schwierigen Formen, deren Wert jetzt erst recht sichtbar wird, schulde. Mag sich auch späterhin mancher Einfluß bei mir geltend gemacht haben — die eigentliche Basis meines künstlerischen Ausdruckes bleibt doch das Dessauer Lehrgebäude“. Von den vielen Kompositionen aus jener Zeit (Klaviersonaten, eine Messe u. a.,**) welche deutlich den Kampf zwischen Schulzwang und Individualität erkennen ließen, ist nie etwas veröffentlicht worden. Die Reifezeit des Genius war noch nicht gekommen.

3. Selbsterkenntnis; Sturm und Drang.

(1837—42.)

Nun hatte Robert Franz wieder sein abgelegenes Hinterstübchen im elterlichen Hause bezogen, froh, einer selbstangelegten Fessel ledig zu sein, und doch wieder nicht im Innersten befriedigt vom Erfolge seiner Lehrzeit. Daß letztere Seelenstimmung überwiegen und ihn trüben Tagen entgegenführen sollte, dafür sorgten die Philisterseelen aus der Verwandtschaft. Man ersparte ihm nicht bittere Bemerkungen darüber, daß er es auch in Dessau nicht ausgehalten; daß er mit seinen künstlerischen Bestrebungen bisher nur ein negatives Resultat erzielt und — im gewöhnlichen Sinne — seine Laufbahn offenbar verfehlt habe. Robert Franz' schüchternes, zurückgezogenes Wesen, ohnehin nicht geeignet, in den tändelnden Kreisen der Gesellschaft Erfolg und Befriedigung zu finden, setzte den mannigfachen Verunglimpfungen seines Charakters fast gar keinen Widerstand entgegen; „er krankte

*) S. „Deutsche Musiker-Zeitung“ vom 4. Februar 1893, Nr. 5.

**) S. Kelterborns Essay „Rob. Franz“ (Quelle K) p. 3.

wie Rousseau und Schiller an Treppengedanken, oder er thaute, wie wir ihn selbst sagen hörten, gewöhnlich auf, wenn es zu spät war“ (L. 38). Die neuerlichen Anfeindungen und das Mißtrauen in seine Begabung mehrten nur die innere Gedrücktheit seines Wesens, das, wie schon einmal, in sich gekehrter, verschlossener zu werden begann. In diesen Tagen des Leides und der quälenden Zweifel fand er in dem sanften, auf seine Bestrebungen mit echt weiblicher Intuition eingehenden Charakter der treuen Mutter Teilnahme und Trost. Den Weg aber zur Treue gegen sich selbst und seinen innerlich gereiften, energischen Entschluß, trotz allem und jedem Musiker zu werden, wies ihn das Schicksal durch den Genius Bach, in dessen Offenbarungen sich Robert Franz um jene Zeit mit allen Fasern seines Geistes und Gemütes vertiefte.

Einem Kreise junger, gleichstrebender Männer beitreten, welcher, dem Thibautischen Cirkel in Heidelberg nachgebildet, sich nur mit altitalienischer und altd deutscher Kunst beschäftigte, hatte er jenen Urquell der Musik, sowie die musikalischen Segnungen seines großen Landsmannes Händel kennen gelernt. Bachs prachtvolle doppelhörige Motette „Fürchte dich nicht, ich bin bei dir“ eröffnete ihm das Verständniß für diesen großartigen Geist. Von diesem Zeitpunkte an wurden ihm Bachs Kompositionen, vor allem aber dessen Choräle zum täglichen Brot. Zeitlebens hat er der größten Verehrung und Begeisterung für die beiden Großmeister der Tonkunst Ausdruck gegeben, niemals ward er müde, den Vortheil zu preisen, den ihr unausgesetztes Studium ihm geboten und letzteres aufstrebenden Talenten dringend ans Herz zu legen. „Studieren Sie — schreibt er*) — nur recht fleißig, eine Zeitlang ausschließlich Bach und Händel; was mir diese Musik für Nutzen gebracht hat, kann ich in Worten gar nicht ausdrücken.“ Ein andermal heißt es:**) „Folgen Sie nur

*) Brief an den Verfasser vom 15. Oktober 1888.

**) Brief an den Verfasser vom 21. September 1891.

meinem Räte und lassen Sie die Bach'schen Choräle Ihr Morgen- und Abendgebet sein, denn sie enthalten das ganze musikalische Evangelium“. Und wieder einmal entschuldigt er sich gleichsam:*) „Sie werden mich für einen unheilbaren Schwärmer halten, der immer wieder mit Bach und Händel angerückt kommt. Hätte ich beiden Meistern nicht alles zu verdanken, was vielleicht Gutes an mir ist — ich würde mich nicht mit ihnen so sehr aufdrängen“. In jenen Tagen, da ihm sich auch die Augen darüber öffneten, daß nicht die Form es sei, die man ihm bisher als Wesen der Kunst gepriesen, sondern der ideale Gehalt, wemgleich jene als unentbehrliches Mittel zur Ideenäußerung Geltung habe, lernte Robert Franz gleichzeitig auch Franz Schubert kennen, dessen Kompositionen mit ihrer reich schwellenden Kraft seine schöpferische Phantasie unwiderstehlich zur eigenen Bethätigung anregten; „es entstand eine Reihe von Liedern und Gefängen, welche deutlich des Vorbildes Gepräge an sich tragen. Franz hat sie mit einer in unserer Zeit seltenen Selbstverleugnung im Pulte behalten“. (S. 6.) Das unausgesetzte, tiefe Studium der drei Meister aber, und das fortwährende innerliche Beziehen und Vergleichen ihrer Schöpfungen mit den eigenen Versuchen, hatte mit der Zeit sein Nervensystem so sehr aufs Äußerste gereizt, daß er in strenger Selbstkritik nicht nur alle früheren Arbeiten verwarf und dem Feuer übergab, sondern überhaupt einer plötzlichen Niedergeschlagenheit seines künstlerischen Bewußtseins sich nicht erwehren konnte. Das Mißtrauen in seine Begabung, unter dem er bisher durch Dritte zu leiden hatte, keimte angesichts jener großen, wahren Genies aus seinem Innern selbst und machte ihn derart mutlos, daß er jahrelang keinen Antrieb fühlte, die Feder zur Hand zu nehmen. Ein Lustrum aber war es, voll bedeutsamen Einflusses auf seine fernere Entwicklung als Mensch und Künstler, indem Robert Franz in ebenso origi-

*) Brief an den Verfasser vom 16. Januar 1892.

neller als interessanter Weise sich der Arbeit an seiner allgemeinen Bildung widmete, wozu ihm das heimische Universitätsleben jener Zeit reiche Gelegenheit bot. In dem Kreise junger, künstlerisch strebsamer Männer, dessen wir oben erwähnt, fand er Gelegenheit, seinen Ideentkreis zu erweitern, und einen höheren Standpunkt in der Beurteilung der Kunst und ihres Verhältnisses zur Gesellschaft zu gewinnen. War er bereits von seinen, inzwischen zu „akademischen Bürgern“ gewordenen Schulgenossen und Freunden nach seiner Rückkehr aus Dessau freudig begrüßt worden, als Vertreter des belebenden musikalischen Elementes vornehmster Richtung, dem eine ergötzlich derbe Kritik und treffende Satire allezeit zu Gebote standen, so sah er sich bald zum Mittelpunkte jener Gruppe geworden, die nicht allein mit der Musik als solcher, sondern auch mit deren ethischer Bestimmung und Berechtigung sich beschäftigte.

Aus diesem Kreise*) tritt uns zum erstenmal die sympathische Charaktergestalt von Franz' Lieblingsdichter Wilhelm Osterwald entgegen, mit welchem später den Meister das Band inniger Freundschaft verbinden sollte. Geboren am 23. Februar 1820 (zu Bretsch i. d. Altmark), also um fünf Jahre jünger als Robert Franz, traf er mit letzterem bereits als Schüler des Waisenhausgymnasiums zusammen und schon damals fanden sich die Musen beider zu gemeinsamen künstlerischen Versuchen.***) Das reichbewegte Universitätsleben in Halle, an dem Franz, wie wir sehen werden, so eigenartigen Anteil nahm, verband die gereiften, einander geistesverwandten jungen Männer in so inniger, übereinstimmender Weise, daß unser Meister in seinen Briefen an den Freund nie ohne Nührung jener gemeinsam verlebten „alten lieben Zeit“ ge-

*) Ihm gehörten an der Jurist Friedrich Hinrichs (der spätere Schwager des Meisters), der Theologe A. Ritschl, der Philosoph Const. Köppler, der Philolog D. Rasemann, der Theologe und später noch zu erwähnende Jul. Schäffer, der Germanist Jul. Schröder u. a. — S. O. 6.

***) Vgl. Feld, 201.

dachte. Und als sich am Lebensabende beider Osterwald mit der Absicht seiner Franzmonographie trug (vgl. Kap. VII), schreibt ihm jener erfreut:*) „Willst du der Periode, die wir in den vierziger Jahren gemeinschaftlich bestanden, und die, einzig in ihrer Art, auf unser späteres Verhalten den größten Einfluß ausgeübt hat, unter Vermeidung allzu persönlicher Details eingehender Erwähnung thun, so würde das nur meinen eigenen Wünschen entsprechen — des Lehrreichen und Interessanten enthält sie genug! Dazu kommt noch, daß diese Zeit — Vizt berührt sie nur im Vorübergehen — bisher niemals in Betracht gezogen wurde, obschon sie den eigentlichen Wendepunkt meiner Beziehungen zur Kunst bildet. Du bist der einzige, der über die ästhetische Seite derselben intimeren Bericht erstatten kann“. Und so gedachte denn Osterwald mit Wärme in seiner Schrift (Quelle O) des merkwürdigen Einflusses des vierten Dezenniums unseres Jahrhunderts auf die Entwicklung des deutschnationalen Lebens und der hervorragenden Stellung Halle's zu jener geistigen Bewegung. „Es war — sagt er — als ob in diesem Jahrzehnt um jeden Preis und so rasch als möglich das Facit der Bestrebungen ganzer Jahrhunderte gezogen werden, und die religiöse, künstlerische und wissenschaftliche Erhebung der Geister, die durch Luther und Melanchthon, Goethe und Schiller, Kant und Hegel hervorgerufen war, durch die Frucht einer ihnen ebenbürtigen politischen Erhebung gekrönt werden sollte. Ruge's und Echtermeyer's Halle'sche Lehrbücher**) dürfen als das Hauptorgan einer Geistesströmung bezeichnet werden, welche die Umsetzung des Gedankens und des Wortes in die That anstrebte, für die in Halle die Vorlesungen des Philosophen Hinrichs***) über politische und religiöse Freiheit höchst be-

*) Brief an Osterwald vom 17. Mai 1883.

**) Arnold Ruge lehrte 1832—41, Echtermeyer 1831—41 in Halle; die 1837 gemeinsam herausgegebenen „Halle'schen Jahrbücher für Kunst und Wissenschaft“ waren damals das bedeutendste kritische Organ.

***) Friedr. Wilh. Hinrichs, später Schwiegervater von Rob. Franz,

zeichnend waren. Nicht bloß in der akademischen Welt, sondern in allen gebildeten Kreisen Halle lebte eine geistige Regsamkeit, die an das Leben der Humanisten im Reformationszeitalter erinnern könnte. Zahlreich besuchte Studentenmeetings, in denen R. Haym*) seine ersten Geistesblitze aufleuchten ließ, hielten die Strömung in stetem Fluß und bereiteten die Haltung vor, welche die Majorität der Haleschen Bürgerschaft im Jahre 1848 und darüber hinaus bewahrt hat.“ Die uns bereits bekannte Gruppe junger Männer, welcher auch Franz angehörte, näher beleuchtend, in der über alles, was die Geister bewegte, selbstverständlich der regste Ideenaustausch gepflogen ward, bemerkt Osterwald weiter über unsern Meister: „Robert Franz, den seine Vorbildung vollständig befähigte, sich an diesen Debatten nicht bloß passiv zu beteiligen, wurde durch dieselben doch keineswegs abgezogen, vielmehr regte gerade das lebhafteste Gespräch über irgend ein Zeitthema den Musiker in ihm mächtig an und drängte ihn, abends in seinem bescheidenen Hinterstübchen, wohin nach den Spaziergängen der eine oder der andere der Freunde ihn begleitete, sich ans Klavier zu setzen, irgend eine Melodie anzuschlagen, die ihm unterwegs während unseres Gespräches in den Sinn gekommen, wo sich, wenn ich dabei war, zuweilen wohl auch ein unter dem Eindruck seiner wunderbaren Musik entstandener Text gefellte“ (O. 6). Mit lebendigen Worten zeichnet ein anderer Achtundvierziger und Jugendgenosse wiederum Franz' äußeres Auftreten in der Zeit seiner Teilnahme am Universitätsleben der Freunde, mit deren Hilfe sich dem Meister die Mysterien der Philosophie erschlossen. Es ist der Hallenser Theodor Held, der seit 1855 in Böhmen sesshafte Dichter und Schriftsteller, dem wir so manche lebensvolle Schilderung, so manchen wertvollen Auf-

lehrete seit 1824 in Halle als Hauptvertreter der orthodox-hegelschen Richtung.

*) Rub. Haym war damals stud. theol. et phil. in Halle, wo er später 1846—47 privatisierte.

schluß über Robert Franz und dessen Jugend verdanken. Geboren 1822 als Sohn des Pfarrers und Schulvorstandes in der Vorstadt Neumarkt zu Halle, aus weitverzweigter Familie, der auch der große Händel verwandt gewesen, kam er bereits auf den gemeinsamen Schulwegen mit Osterwald und Robert Franz in persönliche Berührung, beiden fürs spätere Leben befreundet. Mit teilnehmend an dem geschilderten reichbewegten studentischen Leben seiner Vaterstadt, ward Held 1843 selbst unter die akademischen Jünger aufgenommen, als „Studioſus der Theologie und Philosophie immatrikuliert“ und sollte dem Berufe des Vaters folgen. Bald freilich entsagte er, der „Stimme des Gewissens“ folgend, dem kirchlichen Lehramte und wandte sich der Erzieherlaufbahn zu; ein Opfer der freiheitlichen Bestrebungen jener Zeit, ward er im November des Revolutionsjahres zu sechsjähriger Festungshaft verurteilt,*) nach deren Ablauf sich Held nach Böhmen begab, um hier, auf industriellem Gebiete wirkend, seine zweite Heimat zu finden. In seinen zu einer überaus schätzenswerten Quelle gestalteten Erinnerungen zum Lebensbilde unseres Meisters gedenkt er nun der Erscheinung des letzteren in der gemeinsam verlebten Zeit mit den Worten: „Franz richtete sich auf. Sager und sehnig, über Mittelgröße hinausragend, bewegte er sich bei immer etwas vorgebeugtem Oberkörper rastlos vorwärts, als fürchte er, daß ihm sein hohes Ziel, wenn er nicht eile, entgehen könne. Sein Haupt mit freier, etwas zurücktretender Stirn und um so kräftiger hervortretenden Augenbogen und entwickelter langer, spitzer Nase war bedeutend, verklärt durch freundlich und schalkhaft blickende blaue Augen und umrahmt von glatt anliegendem, dunklem

*) In dem „Leuchtturm“ von Ernst Reil, Nr. 9 u. 10 des V. Jahrganges (Leipzig 1850) und a. a. D. hat Th. Held ausführlich über diese sechs „Kriegsjahre“ berichtet; eine fesselnde Selbstbiographie des Dichters brachte „Böhmens deutsche Poesie und Kunst“ im Schlußhefte 1891, während seine „Lieder und Sprüche aus dem deutsch-böhmischen Elbenthal“ — Held lebt in Auffig — den Wunsch nach weiteren Gaben seiner Muse lebendig machen.

Haar, das erst in den letzten Jahren anfang, in des Alters Grau zu spielen. Bartlos ging er durch die Welt. Er sprach rasch, aber deutlich, ein wenig mit der Zunge anstoßend und im trauteren Umgange stets im hällischen Sargon, der im Singen dem Meißner Dialekte nahekommt. Sein äußerer Habitus war immer der schlichteste, Frack und Cylinder galten ihm als Erbfeinde der Menschheit“. Abhold gewöhnlichen Aneipereien, traf Robert Franz zu jener Zeit fast täglich mit den Vertrauten und Bekannten in einem bescheidenen Kaffeehause „vor dem Leipziger Thore“ zusammen. „Da wurde harmlos geplaudert, von Professoren und Studiosen eifrig philosophiert, scharf kritisiert und rückhaltlos — eine Ausnahme von der Regel jener Zeit — politisiert. Unbarmherzig ging es dem Bundestage durch Vorlage der litterarischen Flüchtlinge und der Karikaturen, der kirchlichen Muckerei und allem Popstum zu Leibe. Franz' satirische Kritik wirkte oft drastisch. Diese scharfe Ablehnung und Bekämpfung aller fortschrittsfeindlichen Faktoren übte er ohne Schwanken bis zu seinem Lebensende, und es ist ein großer Irrtum, ihn etwa wegen seiner religiösen Innigkeit und Pflege der protestantischen Kirchenmusik für pietistisch anzusehen.“

Während dieser Zeit der gemeinsamen wissenschaftlichen Studien mit tüchtigen Freunden und des sich daranschließenden geselligen Verkehrs, den Franz „auch beim Durchstreifen der Umgegend peripatetisch zu pflegen liebte“ (H. 210), ward das Studium der Musik keineswegs vernachlässigt. Bei der Bewunderung Bachs und Schuberts sollte es nicht bleiben, denn die sich neu entfaltende Schule, damals die romantische genannt, zog Franz' Aufmerksamkeit an sich. Vom nahen, musikalisch bewegten Leipzig herüber tönnten die neuartigen Klänge, die ein Robert Schumann seiner Leier entlockte. Neben Mendelssohn und Chopin, deren Werke fleißig durchgenommen wurden, war es namentlich Schumanns poetisch-musikalische Natur, die ihn mächtig anzog und in wunderbarer Weise jenen Ausgleichungsprozeß zwischen den alten und

den neuen Elementen bewirkte, dessen Robert Franz vor allem bedurfte, um auf die eigene Natur zurückzukommen und seine Zunge allmählich zu lösen. Aber nicht minder der Werke eines anderen, heute kaum mehr genannten Komponisten müssen wir hier gedenken — die Biographen erwähnten bisher dieser Thatsache nicht*) — welche in jenen Tagen für den Meister „von geradezu ominöser Bedeutung“ waren: es sind die Balladen und Romanzen von Friedrich Grimmer,**) welche Robert Franz später für weitere Kreise wiederbeleben sollte (vgl. Kap. 6). „Vor einigen sechsunddreißig Jahren — so schreibt er unterm 25. Februar 1878 an Osterwald — standen sie an der Pforte meiner künstlerischen Laufbahn und jetzt pflanzen sie sich wieder vor ihrer Ausgangsthür auf! Ich lernte diese dämonisch-blitzartig zuckende Musik im Schrönerschen Kränzchen kennen und bin mir jetzt völlig darüber klar, daß sie auf mein späteres Verhalten einen großen Einfluß ausgeübt hat. Sie ist gleichsam der vorausgeworfene Schatten meiner Muse. Namentlich gilt das von der Auffassung der Texte, die dort wie hier direkt auf den Mittelpunkt der Sache losgeht, ohne sich durch Nebenrückichten beirren zu lassen.“ Und in einem anderen Schreiben, welches diesen Einfluß der Grimmer'schen Balladen auf des Meisters Art der musikalischen Behandlung zur Sprache bringt,***) hebt er aus der Sammlung neben „König Enzo“, den „Almansorballaden“ und „Murahs Tod“, insbesondere die Ballade „An Mignon“ hervor: „Wie wundervoll paßt hier die Knappheit der Musik zu den fünf Versen der Dichtung!“

Den geschilderten Wendegang des nun vollzogenen Ausgleichsprozesses bestätigt der Meister selbst mit den knappen Worten †): „In Dessau lernte ich mir nur die Finger ab-

*) G. Riemann hat derselben, über unseren Hinweis, zum erstenmal im Nachtrage zur letzten Ausgabe (1894) seines *M.-L.* gedacht.

**) Geb. 1800 in Mulba b. Freiburg i. S., gest. 1850, studierte in Leipzig Theologie (*Riem. M.-L.*).

***) Brief an den Verfasser v. 9. August 1889.

†) Dr. A. Seidl: „Erinner. an R. Franz“, *Musik. Wochenbl.* 1893, Nr. 3.

schreiben, was denn eine leidliche Beherrschung kontrapunktischer Formen zur Folge hatte — ein Gewinn, den man nicht unterschätzen darf. Erst später in Halle ging mir ein Licht auf, was es eigentlich mit dem Gehalte der Kunst auf sich habe und daß der fremde Kern nur Mittel zum Zweck sei. Die Ehrlichkeit der neugewonnenen Überzeugungen brachte dann einen fünf Jahre lang andauernden Stillstand meines produzierenden Vermögens mit sich: Bach und Händel auf der einen Seite, Schubert und Schumann auf der anderen hatten mir den Mund gründlich gestopft. Nachdem aber dieser Gärungsprozeß mittels einer gesunden Assimilation überwunden war, stellte sich die Lust zum Schaffen ganz von selbst wieder ein — jedoch in Formen, die von den umhertastenden Versuchen früherer Zeiten wesentlich abwichen. Von nun an komponierte ich nicht mehr handwerksmäßig, sondern dem inneren Drange folgend . . . Für meine Entwicklung war es ein Glück, daß ich mich a tempo leidenschaftlich mit Bach, Händel, Schubert und Schumann beschäftigte, wodurch dann eine leidliche Verschmelzung dieser sehr verwandten Elemente stattgefunden hat . . . Dieser etwas ungewöhnliche Vorgang vollzog sich still in der guten Stadt Halle, wo ich hinlänglich Gelegenheit zur beschaulichen Konzentration fand . . . Das aber kann ich nur für den größten Segen erklären, der mir im Leben zu teil wurde, weil gerade der Musiker, mehr wie jeder andere Künstler, der persönlichen Sammlung bedarf, denn er ist ja lediglich auf innere Anschauungen und nicht auf äußere Wahrnehmungen angewiesen.“*) Ähnlich zusammenfassend spricht sich Robert Franz an Osterwald aus, nachdem er die musikalischen Eindrücke aus seiner Jugend in uns bereits bekannter Weise dargelegt und den entscheidenden Einfluß des alten Kirchenliedes auf seine künstlerische Entwicklung vor und innerhalb der Dessauer Zeit betont hat:**) „Das war im wesentlichsten der Boden, auf dem

*) Vgl. auch Bistz 41.

**) Brief an Osterwald v. 25. Sept 1872. Vgl. ob. SS. 9, 12, 20.

Bach und Schubert seinerzeit bei mir fielen. Nachdem ich ihn vollends von den Dessauer Einflüssen gesäubert, blieb nur der Choral und was mit ihm zusammenhängt, also das Fundament zurück, auf dem der neue Bau konstruiert wurde. Wie das geschehen ist, hast du zum großen Teil selbst mit erlebt. Ich bemerke hier nur noch, daß infolge der Berührungen mit Bach und Schubert die frühere Ausschließlichkeit dem Chorale gegenüber nachzulassen begann, und durch die neuen Eindrücke mehr und mehr neutralisiert wurde. Nachdem die erste Sturm- und Drangperiode meines Schaffens aber verraucht war, traten die früheren Neigungen wieder stärker in den Vordergrund und drängten meinen Ausdruck energisch der polyphonen Schreibart zu. Über diesen Arbeiten war ich endlich zum Kern meines Wesens gekommen“. Den unmittelbaren Anlaß zur schöpferischen Thätigkeit freilich hat Robert Franz in seiner natürlichen Scheu vor der Berührung des allzu Persönlichen in seiner Künstlerschaft verschwiegen; nur Liszt hat ihn verraten dürfen mit seinem zarten Hinweise auf jene unbezwingbare, geheimnisvolle Macht, unter deren Einflüsse die Musenöhne aller Zeiten zu ihren edelsten Thaten begeistert wurden und die auch unseren Meister zur Frühlingsfeier seines Schöpfergeistes geleiten sollte: „Der Augenblick, in welchem Franz sich aufs neue zur Composition angetrieben fühlte, war nicht bloß in der Geschichte der Entwicklung seines Talentes von Wichtigkeit; er traf mit einem Momente tiefer Leidenschaft zusammen, welche rüttelnd an allen Fibern seiner Seele, auch die poetischen Saiten zu neuen Schwingungen anregte. Er liebte mit aller Hingebung, wie sie nur in seiner reinen, edlen Natur keimen konnte. Er träumte von einem Glück . . . leise berührte ihn sein Flügel — und dann entfloh es! Diese Katastrophe seines inneren Geschickes entschied seine völlige Reise.“*)

*) L. 47; vgl. auch Kap. 5.

4. Der Liederfrühling. Charakteristik des Meisters in seinen Werken.

(1843.)

Der Erhebung des Herzens durch die Liebe, der Steigerung des Gemüthslebens bis zu jenen Graden, welche das Dichterswort mit „himmelhochjauchzend, zu Tode betrübt“ gezeichnet hat — vor allem aber dem Gefühle tiefen Schmerzes über einen vermeintlich unerseßlichen Verlust, verdanken wir den ersten und größten Theil des reichen Liederquells, den Robert Franz uns spendet. Wie mit elementarer Gewalt brach er nach dem langjährigen Schaffensstillstande hervor. Eine ganze Reihe Franzischer Lieder ward in jenen Tagen angeregt und entworfen; nichts aber lag dem Schöpfer ferner, als der Gedanke, mit ihnen vor die Öffentlichkeit zu treten. Am liebsten hätte Franz in jungfräulicher Scheu und Bescheidenheit den reichen Schatz im Kulte zurückbehalten, nur das Drängen seiner Freunde, wohl auch der Wunsch seiner Eltern, doch endlich einmal eine lohnende Frucht des langjährigen Bemühens ihres Sohnes zu sehen, wirkten anders bestimmend auf ihn. Wie der erste Strauß duftiger Blüten seines jungen Liederfrühlings zuerst in die Hände Robert Schumanns und durch diesen in die musikalische Welt gelangte, darüber giebt uns ein reizender Brief die Kunde, welchen Robert Franz unterm 18. Juli 1843 an seinen Jugendfreund Cand. theol. Weicke, später Oberprediger an der Ulrichskirche zu Halle gerichtet;*) es ist ein wunderbarer Spiegel von unseres Meisters ungeschminckter, kindlicher Bescheidenheit, in dem wir die Worte lesen: „Ich bin im Laufe des letzten Halbjahres ein Komponist geworden; wie das gekommen ist, weiß ich selber nicht. So viel steht fest: auf jeden Tag fällt so ziemlich ein Lied. Du kannst dir denken, was das für einen Segen geben mag. Die

*) Die authentische Abschrift dieses Briefes, im Besitze der Franz'schen Familie befindlich, empfangen wir durch die liebenswürdige Vermittlung des Herrn Theodor Helb.

Leute haben mir nun in den Kopf gesetzt, meine Lieder wären gut. Ich habe dies nicht glauben wollen und deshalb eine Anzahl derselben an Schumann zur Ansicht gesendet. Der hat mir nun mit seinem Beifall noch mehr den Kopf verdreht, hat ohne mein Vorwissen und Wollen meine Lieder einem Buchhändler gegeben, und sie sind gedruckt worden. Denke dir: Lieder von Robert Franz u. s. w. Alle Ecksteine müssen laut auflachen vor Enthusiasmus! Wollte ich dir alles anführen, was ich Schmeichelhaftes und Erfreuliches über meine Leistungen erlebte, so würde das sehr nach Eitelkeit schmecken. Das eine kann ich aber vor Jubel nicht bergen: Mendelssohn hat einen langen Brief an mich geschrieben und mir Sachen gesagt, welche sicherlich so leicht niemand gesagt werden. Er ist voller Freude und Liebenswürdigkeit. Damit du aber selbst einen Maßstab an meine Wenigkeit legen kannst, übersende ich dir . . . ein Exemplar meiner Gefänge . . . Auf alle Fälle erwarte ich von dir umgehend eine lange und tüchtige Kritik; nimm mich derb mit, das schadet gar nichts; ich bin dir dann dankbarer, als wenn du honoris causa lobhudelst . . .“

Es war ein günstiger Zeitpunkt, als das edle und hohe Streben und Können, welches in diesen Liedern zum künstlerischen Ausdruck gelangte, an der Bildfläche der Öffentlichkeit erschien: man hatte begonnen Stellung zu nehmen gegen das sogenannte „noble Bänkelsängertum, das damals ausschließlicher als heute den Salon und das Musikzimmer beherrschte“ (O. 1). Keinen besseren und erfolgreicheren Vorkämpfer jener Gegenbewegung aber gab es zu jener Zeit, als eben Robert Schumann, dessen „Neue Zeitschrift für Musik“ sich die Erhebung deutschen Sinnes durch deutsche Kunst, vor allem durch Bevorzugung junger, wahrer Talente zur Pflicht machte. Die echt künstlerische, freudige Teilnahme und aufrichtige Herzlichkeit, mit welcher Schumann die Bitte des jungen Kunstgenossen gewährte, konnte kaum besser zum Ausdruck gebracht werden, als mit den Worten jener einfach vor

nehmen, vorurteilslosen Kritik des Op. 1 in der „Neuen Zeitschrift für Musik“, durch welche Robert Franz in glänzender, die allgemeine Aufmerksamkeit mit einem Schlage weckender Weise in die Öffentlichkeit geleitet ward. *) Ihren „innigen Zusammenhang mit der ganzen Entwicklung unserer Kunst in den letzten zehn Jahren“ des Näheren erläuternd, vergleicht Schumann „an den vorliegenden Liedern den Fleiß der Auffassung, der den Gedanken des Gedichtes bis auf das Wort wiedergeben möchte, mit der Nachlässigkeit der älteren Behandlung, wo das Gedicht nur eben so nebenherlief, den ganzen harmonischen Ausbau dort mit den schlotternden Begleitungsformen, wie sie die frühere Zeit nicht loswerden konnte . . . Mit dem vorigen ist schon das Charakteristische der Lieder von Robert Franz ausgesprochen; er will mehr als wohl oder übelklingende Musik, er will uns das Gedicht in seiner leibhaftigen Tiefe wiedergeben. Das Still-Träumerrische gelingt ihm am besten; doch finden wir auch Reizend-Naives, so gleich das erste Lied („Ihr Auge“), dann das „Tanzlied im Mai“, und mutigere Aufwallungen, wie in einigen Burns'schen Texten. Eine Reihe der verschiedensten Bilder und Gefühle weckt das Liederdoppelheft; etwas Schwermüdiges möchte sich überall mit einstehlen. Zum Vortrag der Lieder gehören Sänger, Dichter, Menschen; allein lassen sie sich am besten singen, und dann etwa zur Abendstunde“. Schließlich, nach einigen geringfügigen tadelnden Bemerkungen an zweien der Lieder, die übrigens ebenso das gespendete Lob nur zu erhöhen geeignet waren, als sie heute für uns nurmehr bedingungsweise Geltung haben können, meint Schumann: „Was außerdem übrig bleibt, ist interessant, bedeutend, oft vorzüglich schön . . . Wollte man einzelne Züge anführen, man würde nicht fertig; innige Musikmenschen werden sie schon herausfinden“.

So also wurden die „Zwölf Gefänge für Sopran oder

*) S. „Gesammelte Schriften über Musik und Musiker“ von Rob. Schumann. Leipzig, Reclam, Univ.-Bibl. Nr. 2621. 2622, S. 153 ff.

Tenor mit Pianoforte. Werk 1, zwei Hefte“ von Rob. Franz, im Jahre 1843 bei Whistling in Leipzig erschienen, in die musikalische Welt eingeführt. Dem Op. 1 folgte bald darauf in ziemlich kurzen Zwischenräumen eine Reihe neuer Liederhefte, deren Widmungen zugleich von dem persönlichen Verhältnis ihres Schöpfers zu den ersten Meistern seiner Kunst Zeugnis legen. Es erschienen Lenaus „Schilflieder“, Op. 2, Rob. Schumann gewidmet; sechs Lieder von Eichendorff, Hoffmann, Burns und Osterwald, Op. 3, Mendelssohn gewidmet (1844, Breitkopf und Härtel); zwölf Gedichte von Burns, Rückert und Osterwald, Op. 4, Gade gewidmet (1845, Ristner); ferner nach zwölf Gesängen Op. 5 und sechs Gesängen Op. 6, die sechs Lieder Op. 7 Franz Liszt gewidmet (1846, Whistling); endlich sechs Gesänge Op. 8 (1846, Breitkopf und Härtel). Das später erschienene Op. 20 erscheint Rich. Wagner zugeeignet. Bevor wir zur Charakteristik dieser und der übrigen Lieder überhaupt schreiten, in welchen, bei aller Mannigfaltigkeit, der im Op. 1 auftretende typische Grundcharakter mit Entschiedenheit festgehalten wird, erscheint es notwendig, einem hier wesentlichen künstlerischen Momente näherzutreten. Bleibt es an sich schon immer ein heikles Beginnen, die künstlerische Fortentwicklung und Vervollkommnung eines Tondichters aus der zeitlichen Reihenfolge seiner Veröffentlichungen, ja mitunter selbst aus dem Zeitpunkte ihres Entstehens deuten zu wollen — die Kritik wurde bei derlei Versuchen gar oft schon Lügen gestraft und der Lächerlichkeit preisgegeben — bei Robert Franz, dessen künstlerische Reise, wie wir wissen, mit eben jenem Augenblicke zusammentraf, da er mit dem vollen Drange und Bewußtsein seines Könnens zur Feder griff, ist jenes Beginnen auch nur annäherungsweise ganz undenkbar. Mit einer gewissen Genugthuung hat er selbst bei öfteren Gelegenheiten diese Thatsache betont. Der Meister dachte „niemals an die Publikation der gewonnenen Resultate, sondern legte diese ruhig ins Pult, von Zeit zu Zeit Heerschau haltend, ob sie auch den inzwischen gemach-

ten Erfahrungen, die ihnen möglicherweise zu gute kommen könnten, entsprächen. So hat sich's leider gefügt, daß ich über die Chronologie meiner Kompositionen weder mir selbst, noch anderen Leuten Rechenschaft geben kann, denn ich war nicht so eitel, sie mit Datum und Jahreszahl zu versehen. In den letzten Hefen, die ich herausgegeben habe, befinden sich Lieder aus der ersten Hälfte der vierziger Jahre, die aber jetzt sehr anders aussehen, als damals, wo sie entstanden. Bis zu meinem Op. 8 hin habe ich bei neuen Auflagen durchgreifende Verbesserungen vorgenommen — von da an hielt ich es nicht mehr für nötig . . . Der Kritik ist eben jedes Urteil über meine künstlerische Entwicklung unmöglich gemacht: mein Op. 1 halte ich für nicht besser und nicht schlechter als mein Op. 52. Unter sämtlichen Hefen giebt es nur drei, die kurz nach ihrem Entstehen veröffentlicht wurden: Op. 23, 27 und 33 — in allen übrigen mischt sich Altes und Neues bunt durcheinander.“*) Auch Osterwald belehrt er: „Aus den von mir veröffentlichten Liederheften meine künstlerische Entwicklung zu konstruieren, wird ein vergebliches Bemühen sein. Weiß ich doch hierüber selbst keine Auskunft zu geben! Nur einige Hefte sind innerhalb eines kleinen Zeitraumes entstanden — es sind deren höchstens vier bis fünf — die übrigen alle umschreiben die Frist vieler, vieler Jahre! Wie du weißt, ließ ich meine Lieder zu Haufen anwachsen, und nahm von Zeit zu Zeit Okularinspektion vor, wobei dann oft genug von der ursprünglichen Form herzlich wenig übrig geblieben ist. Übrigens gehen diese Prozesse niemand etwas an.“**) Nachdem überhaupt der innere Entwicklungsgang der Franz'schen Individualität klar vor unseren Blicken liegt, erscheint es als der einzig richtige Weg, die einzelnen Lieder ohne Rücksicht auf die Zeit und begleitenden Nebenumstände ihres Erscheinens als einheitliches Gattungsprodukt jener Bildungselemente zu betrachten, mit welchen

*) Seibl, „Erinnerungen“, 3.

**) Brief an Osterwald vom 9. Juli 1885.

wir bereits im Verlaufe unserer Darstellung vertraut wurden, das sind: der protestantische Choral, der, wie sogleich noch erörtert werden soll, das deutsche Volkslied in sich begreift; die hohe, meisterliche Bildnermacht eines Bach und Händel, die befruchtende Kraft der Schubertischen Muse und endlich der neugeistige Zug der romantischen Lirndichterschule, in erster Linie des Schumannschen Charakters.

Um den Schwerpunkt im Wesen der modernen Lyrik, wie sie sich in den Liedern von Robert Franz darstellt, und ihren inneren Zusammenhang mit dem alten protestantischen Kirchenliede kennen zu lernen, ist es notwendig, einen Blick auf die Beziehungen zwischen dem kirchlichen und dem weltlichen Liede zu werfen. Wir genießen hierbei die Freude, unseren Meister selbst zu hören, wie er in fesselnder, lebendiger Weise zu seinem Freunde Osterwald über dieses interessante Thema spricht, um uns zugleich unmittelbar zu einzelnen seiner Lieder hinüberzuführen. *) Robert Franz geht von der Thatsache aus, „daß die meisten Choräle, welche zur Zeit der Reformation für den Kirchengebrauch bestimmt wurden, nachweislich nichts mehr und nichts weniger als Volkslieder häufig der allerprofansten Art sind. Ohne einen solchen Handstreich würde die neue Lehre schwerlich den Erfolg, welchen sie erlebte, gefunden haben! Der Gedanke, das reale Leben mit dem idealen durch die Kunst zu verknüpfen, war glücklich genug. Mit dem unleugbaren Faktum, daß der protestantische Choral aus dem altdeutschen Volksliede hervorgegangen ist, wird unsere Angelegenheit in kulturhistorischer Hinsicht aber nur noch interessanter. Letzteres lebt also heutzutage noch in einer Doppelgestalt fort: im Kirchenliede und in der modernen Lyrik. Was sich gegenwärtig — nebenbei sei es gesagt — als Volkslied ausbläht, ist der elendeste Vänkelgesang, dessen Quellen dem Tanzboden und Feierkassen entspringen. Wie ich mir die Sache vorstelle, laufen die historischen Fäden ungefähr

*) Brief vom 25. September 1872.

folgendermaßen: erstens das alte Volkslied (das geistliche und weltliche), zweitens der protestantische Choral, aus dem wieder die große deutsche Motetten- und Organistenschule, die in Bach und Händel ihren Gipfelpunkt findet, hervorging. Nach diesen beiden verschwindet die bisherige Kunstentwicklung wie in eine Versenkung und es tritt eine Periode ein, in der sich die Musik ganz auf eigene Füße stellt und den alten Ausgangspunkt mehr oder weniger verleugnet: die Männer der Epoche, Haydn, Mozart und Beethoven, begründen die profane Kunst, die von dem protestantischen Chorale und seinem Vater, dem altdeutschen Volksliede, so gut wie nichts mehr weiß. In Schubert und Schumann besinnt sich die Zeit wieder auf das Volkslied, in Mendelssohn auf den protestantischen Choral — in mir endlich will sie beides zusammenfassen. Bei Schubert, Schumann und Mendelssohn treten jene Einflüsse jedoch nur accidentiell auf, bei mir dagegen fundamental“. Und in einem zweiten Briefe setzt der Meister seine durch Osterwald angeregten Betrachtungen gewissermaßen fort:*) „Wie dir geht auch mir der Choral und das Volkslied sehr im Kopfe herum — täglich zeigen sich neue Spuren des innigen Zusammenhanges jener alten Tonformen mit den Ausläufern der modernen Musik“. Dann bemerkt er anlässlich der Betrachtung des außerordentlichen Einflusses, den das alte Volkslied in Gestalt des Troubadourgesanges der Franzosen auf die katholische Kirchenmusik nahm, worüber Ambros in seiner Musikgeschichte des näheren berichtet, es sei „spafshaft genug, daß unsere Forscher jenen Thatsachen auf das eifrigste nachgespürt haben, ohne nur entfernt daran zu denken, wie tief sie selbst in einer Zeit stecken, die wieder die alten Fäden aufnimmt“. So kommt nun Robert Franz im weiteren Verlaufe selbst auf jene seiner Lieder zu sprechen, „in welchen sich deutliche Spuren des alten Chorals zeigen“ und stellt hier in die erste Reihe die Gesänge: „Der

*) Brief vom 6. Oktober 1872.

junge Tag erwacht“ (Op. 7, 1), „Mutter, o sing mich zur
 Ruh“ (Op. 10, 3), „O lächle, Freund der Liebe“ (Op. 11, 6),
 „Zu Straßburg auf der Schanz“ (Op. 12, 2, durchwegs do-
 risch), „Es klingt in der Luft uralter Sang“ (Op. 13, 2, phry-
 gisch), „Wenn drüben die Glocken klingen“ (Op. 13, 5), „Ave
 Maria“ (Op. 17, 1), „Meine Mutter hat gewollt“ (Op. 23, 3,
 periphrygisch), „Könntst du meine Auglein sehn“ (Op. 23, 6,
 phrygisch), „O lüge nicht“ (Op. 25, 2), „Ein Tännlein grü-
 net wo“ (Op. 27, 6), „Die du bist so schön und rein“ (Op. 37, 1),
 „Der schwere Abend“ (Op. 37, 4), „Es ziehen die brausenden
 Wellen“ (Op. 40, 2), „Gleich wie der Mond, so keusch und rein“
 (Op. 43, 2) und endlich „Der alte Elborus“ (Op. 43, 5). „In
 diesen Sachen treibt der alte cantus firmus in Verbindung
 mit dem Kirchentone so unzweideutig sein Wesen, daß man
 die wahlverwandten Verhältnisse fast mit Händen greifen kann.
 Dabei ist es verwunderlich genug, daß ich selbst in Betreff
 der Theorie der Kirchentonarten keine specielle Auskunft zu
 geben vermag. Indem ich aber die in ihnen gesetzten
 Choräle spielte, löste ich ihren Stimmungsgehalt
 in meine Empfindung auf und machte sie mir damit
 auch formell unterthan. Wenn ich von diesem Ausdruck Ge-
 brauch machte, wußte ich es meist selber nicht und kam erst
 viel später dahinter. So ist z. B. auch ‚die Lotosblume‘ des
 Op. 1 bis auf den dritten Vers, in welchem das moderne
 Dur und Moll herrscht, in einer Kirchentonart geschrieben,
 ein Faktum, auf welches mich Freund Schäffer erst Jahre
 nachher aufmerksam machte. Außerlich kann man solchen Din-
 gen eben nicht beikommen. Sie müssen unbewußt von innen
 herauswachsen“. Von höchster Bedeutung aber, zugleich als
 Beitrag zur Geschichte der Intuition des Genies sind die in-
 teressanten Aufschlüsse, welche Robert Franz an die Bemerkung
 Osterwalds knüpft, ob die wunderbare Art, wie der
 Meister den Ton eines böhmischen Volksliedes in der Kom-
 position treffe, daß man unwillkürlich von der nationalen
 Wahrheit desselben überzeugt werde, nicht auch auf Choral-

melodien der böhmischen und mährischen Brüder zurückzuführen sei: „Darin kann ich dir nun nicht beistimmen und muß etwas weiter ausholen, um dir meine Ansicht über diesen problematischen Gegenstand klar zu legen.

„Vor einem Duzend von Jahren kam einmal ein Russe, Herr von Ch., der in Leipzig meine Lieder kennen gelernt hatte, nach Halle, um sich über dies und jenes mit mir zu besprechen. Unter anderem ließ er auch die Äußerung fallen: ‚Ihren Liedern fühlt man es in jeder Note an, daß sie von einem Deutschen komponiert worden sind; demungeachtet stößt man zuweilen wieder auf Dinge, die auf eine ganz andere Abkunft hinweisen. So sind unter denselben z. B. einige zu finden, die in Rußland sofort als Volkslieder passieren könnten. Namentlich möchte ich als solches bezeichnen: ‚Serz, ich habe schwer an dir zu tragen‘ (Op. 27, 3) — dergleichen Melodien singt man bei uns auf der Straße‘. Ich zuckte auf des Mannes Rede hin die Achseln und wußte darauf keine Antwort zu geben. Nach längerer Zeit fiel mir plötzlich jene Bemerkung wieder ein, und es war mir doch mit einem Mal, als müßte es mit dem Texte seine eigene Bewandnis haben. Wie ich nun in Mörikes Gedichten nachschlage, finde ich zu meinem großen Erstaunen (bei dem obengenannten Liede) die Überschrift ‚Maschinkas Lied, frei nach dem Russischen‘. Ich schüttelte ganz verwundert den Kopf, weil ich doch wußte, daß ich außer ‚Schöne Minka, ich muß scheiden‘ kein russisches Volkslied gekannt hatte, dessen Spuren ich etwa hätte folgen können. Eine Zeitlang ruhte die Geschichte, bis ich zufällig von der Thatsache las, daß in den schottischen Volksliedern seltsamerweise die chinesische Tonreihe, der die Quarte und Septime fehlt, dominiere. Ich untersuchte darauf hin meine Burns'schen Lieder und fahre fast erschrocken zurück, als ich richtig diesen Mangel in den meisten derselben antreffe. Sieh dir z. B. nur einmal das Lied an: ‚So trieb sie mich denn grausam fort‘ (Op. 22, 6) — fast überall fehlen Quarte und Septime! Zu dieser Zeit machte mir noch Dresel die Mit-

teilung, daß meinen Burns'schen Liedern in einer amerikani-
 schen Ausgabe der Originaltext unterlegt sei, und sich bei
 dieser Gelegenheit das merkwürdige Facit herausgestellt habe,
 wie nicht nur alles schönstens passe, sondern meine Musik die
 Burns'schen Worte noch viel malerischer und treuer wieder-
 gebe, als die von mir komponierte Übersetzung. Zu diesen
 Teufeleien gesellten sich noch andere . . . kurz und gut, ich
 konnte meine Augen zuletzt der Wahrnehmung nicht verschlie-
 ßen, daß in jedem echt lyrischen Gedichte bereits geheimnis-
 voll die Bedingungen der Töne liegen müßten, die ihm na-
 turgemäß wären. Wer die rechte Witterung der geistigen At-
 mosphäre der Textvorlage hat, muß notwendig von ihr auch
 beeinflusst werden und findet sich dann in den Stand gesetzt,
 aus diesem wunderbaren Dunstkreise heraus, das allein An-
 gemessene zu treffen. Dabei mögen aber vielleicht auch die Sprach-
 formen: rhythmische Wendungen, der Periodenbau u. s. w.,
 unterstützend mitwirken. Die von mir komponierten Volks-
 lieder tragen sämtlich den Stempel ihrer nationalen Speciali-
 tät; also den deutschen, den schottischen, den russischen, den
 ungarischen und slawischen im Gedicht — sollten dergleichen
 charakteristische Züge nicht auch zum Teil auf die Musik mit
 übergegangen sein? Für mich ist das gar nicht zweifelhaft. Im
 Frühjahr (1872) schickte mir Ambros die Melodie der ‚Mileti-
 ner Wälder‘ (Op. 40, 5) mit dem unterlegten Originaltexte zu:
 du kannst dich selbst überzeugen, wie wundervoll alles klappt
 und daß ich nicht flunkere. Auch haben sie mein Lied in
 Prag vierstimmig für gemischten Chor gesetzt und singen es
 dort in den Spinnstuben ab. Da ich also in meinem Leben kein
 böhmisches Volkslied gehört habe und demungeachtet den Grund-
 charakter desselben ganz sicher traf, so werden wir uns schon
 bei jener mythischen Wahlverwandtschaft beruhigen müssen.“

Saran hat es in seiner trefflichen Schrift „Robert Franz
 und das deutsche Volks- und Kirchenlied“ unternommen, im
 Sinne der Ausführungen des Meisters selbst jene innige Ver-
 wandtschaft der Franz'schen Lyrik mit dem deutschen geist-

lichen und weltlichen Liede, wie sich dasselbe bis auf Seb. Bach entwickelt hat, an der Hand vieler Gesänge von Robert Franz des näheren nachzuweisen (vgl. Kap. 6). Bei aller Anerkennung dieses Grundgedankens aber wäre es gleichwohl verfehlt, die Franzische Muse ausschließlich von diesem einen Gesichtspunkte betrachten zu wollen. Denn im weitaus größten Teile der Gesänge, worin nicht so deutlich der echte Ton des Volksliedes ange schlagen wird, spiegelt sich der ureigene Franzische Charakter in der einzigen Vereinerung aller der früher genannten Bildungselemente wieder als „künstlerischer Ausdruck einer Persönlichkeit, die sich mit dem Ideengehalte ihrer Zeit erfüllt und gesättigt hat“ (O. 9). Auch der Meister selbst hielt später eine Einschränkung der in seiner Korrespondenz mit Osterwald aufgestellten Behauptungen über den Einfluß des protestantischen Chorals auf seine Lyrik für notwendig und bemerkte diesbezüglich in einem Briefe an La Mara vom 22. Juni 1886:*) „Was haben wohl die Schilflieder, mein Op. 3 u. s. w. mit dem protestantischen Choral zu schaffen? Osterwalds Bemerkungen frappierten mich seinerzeit lebhaft, und ich habe sie Ihnen gegenüber noch weiter ausgedehnt, als sich's gehört“. Die allgemeine Charakteristik der Gesänge läßt sich, vor dem Eingehen in die Einzelzüge, in knapper Weise zusammenfassen: Keiner, schlichter als bei irgend einem andern Komponisten herrscht bei Robert Franz die einfache Liedform der Alten vor; „durchkomponierte“ Gesänge finden sich nur ausnahmsweise. Wie Bach, sehen wir auch ihn des öfteren auf alte, volkstümliche Wendungen zurückgreifen und enge schließt sich an den Tonfall der gewählten Worte der Rhythmus der mit ihnen vermählten Melodie. Hierzu tritt veredelnd und vertiefend eine auf höchster Stufe stehende künstlerische Verwertung und Durchbildung des melodischen Hauptmotivs, eine unendliche Mannigfaltigkeit der Rhythmen und Harmonien, sowie die Kunst einer Robert Franz

*) Vgl. La Mara, „Zur Erinnerung an Robert Franz“, Westermanns Monatshefte, März 1894.

wie keinem zweiten Komponisten eigenen, wahrhaft Bachschen Kontrapunkt. Aus der jedwede leere Begleitungsfiguren ausschließenden Polyphonie des Klaviersatzes — seine größtentheils streng vierstimmige Führung zeugt von bewunderungswürdiger Meisterschaft — geht ein kräftig dramatisches Element hervor, das, vereint mit tiefem Empfinden, die Stimmung des Gedichtes meisterlich und wirksam zum Ausdruck bringt, ohne die im Niederstile gegebenen Grenzen jemals zu überschreiten. Solcherweise gehören die Franzschen Lieder zu den eigenartigsten und bedeutendsten Tonschöpfungen unserer Musikkultur überhaupt; sie lassen uns Robert Franz nicht nur als Ausgestalter und Bollender jener Bahnen erkennen, die seine Vorgänger gewandelt, sondern als einen Meister, der, unbeschadet der eigenen Originalität, unter den Segnungen der Großmeister Bach und Händel auf dem Mutterboden des Volksliedes ein Kunstlied geschaffen hat, welches die Liebllichkeit und den dramatischen Schwung eines Schubert, die Klarheit des musikalischen Baues eines Mendelssohn und die echt deutsche Gemüthstiefe eines Schumann in glücklichster Weise verbindet. Als Zeugen der Ursprünglichkeit seines Genius aber tritt uns in den Liedern von Rob. Franz eine unabsehbare Fülle der interessantesten und überraschendsten Details, sowohl was die Behandlung der Singstimme als die Klavierbegleitung anlangt, entgegen, welche neben berühmten Eigenschaften einen hervorstechenden Grundzug in ihrem Charakter bilden und beim vertrauten Genuße uns Schumanns Worte unaufhörlich ins Gedächtnis rufen: Man findet kein Ende, immer neue, feine Züge an ihnen zu entdecken!

Was zunächst einige formelle Eigentümlichkeiten betrifft, die freilich nirgends zu reinen Außerlichkeiten herabsinken, sondern stets naturgemäß aus dem jeweiligen Stimmungsgehalte des Gesanges hervorwachsen, sei zunächst der das Franzsche Lied nicht wenig charakterisierenden Verwendung der sogenannten Hornquinten gedacht. Mit ihrem seltsamen

Reize, dem wir ab und zu in manchen Volksliedern begegnen,*) wirken sie, so häufig sie auch gleichwie mit prinzipieller Vorliebe in der Begleitung auftreten mögen, durch stets wechselnde Behandlung immer neu und ungemein belebend. Freude verkündend erklingen sie in dem schwungvollen, von seligster Frühlingsahnung durchwehten „Er ist's“ (Op. 27, 2), träumerisch aus Mollaccorden in dem resignationserfüllten Liede „Rosenzeit“ (Op. 27, 5), kriegerisch mutig in der kühnen Betonung des Burns'schen Gedichtes „Nun holt mir eine Kanne Wein!“ u. s. f. Bedeutsam ist ferner die zielbewußt angewandte Verstärkung der im Klaviersatze auftretenden Melodie des Diskants durch deren Verdoppelung in der tieferen Oktave, wie z. B. in dem reizvollen „Will über Nacht wohl durch das Thal“ (Op. 5, 4). Man sage nicht, daß derlei Feinheiten nur dem Ohre des gebildeten Musikers verständlich wären; auch auf den Laien wirken sie ein und versetzen ihn in die vom Komponisten beabsichtigte Stimmung, mag er sich nun ihrer Ursachen mehr oder weniger bewußt sein. So werden die Takte des Zwischenspiels in jenem Liede beim Hörer stets das Gefühl tiefster Sehnsucht erwecken, auch wenn er nicht wüßte, daß die erwähnte Verstärkung der Melodie durch die Oktave hier so ergreifend wirkt. Franz durchaus eigentümlich ist auch jene originelle Führung der Melodie, bei welcher letztere im Anfange des Liedes vom Klavier allein begonnen und sodann von der eintretenden Singstimme aufgenommen und weiter fortgesetzt wird. Das allbekannte „Es hat die Rose sich beklagt“ (Op. 42, 5) giebt davon ein herrliches Beispiel. Als Gegensatz hierzu erscheint die in ihrer Uner schöp flichkeit und Schönheit überraschende Art und Weise, mit der Robert Franz es liebt, die landläufigen Schlüsse in der Singstimme zu vermeiden und den eigentlichen Schluß

*) Vgl. z. B. die originelle, von Hörnerklängen unterbrochene letzte Volksweise, welche A. Svoboda in seiner „All. Musikgesch.“, II. Bd. (Stuttgart 1894), S. 20 aus dem Sammelwerke „Folke-Sange og melodier“ von A. P. Berggreen anführt.

des Liedes einem Echo gleich in die Begleitung zu verlegen. Dieser Nachhall, dem wir schon in einigen Liedern Schumanns begegnen, findet sich bereits in einzelnen Nummern des Op. 1 scharf ausgeprägt, so namentlich in dem von eherner Kraft durchdrungenen „Nachtlied“, in welchem die Melodie des „Tenore ben marcato“ zu eindringlicher Geltung kommt. Eine größere Wirkung noch erreicht der Meister nicht selten durch den am Schlusse eines Liedes bewirkten Übergang vom Allegro in ein gefühlstiefes Moderato von zwingender Schönheit — wir verweisen auf Op. 6, 3: „Auf dem Meere“.

In der Begleitung seiner Gesänge an sich bekundet Franz einen Formenreichtum und eine Erfindungskraft wie kein zweiter Liedermeister; hierin und im organischen Zusammenhange der Begleitung mit der Singstimme zeigt sich am deutlichsten der Einfluß Seb. Bachs, der unseren Meister in die souveräne Lage versetzt, auf die niederen Begleitungsformen der modernen Lyrik, wie einfache oder synthetisierte Accordschläge und gebrochene Accorde mit wenigen Ausnahmen Verzicht leisten zu können. Auch in diesen wenigen Fällen aber, wie z. B. in dem bereits erwähnten „Rosenlied“ (Op. 42, 5) oder dem hochpoetischen Op. 5, 1: „Aus meinen großen Schmerzen“, wird die Begleitung durch interessante, charakteristische Bassführung und die schön geschwungenen Linien der Mittelstimmen lebendig gestaltet. Näher auf den unerschöpflichen Reichtum der Franzischen Begleitungsformen einzugehen ist hier unmöglich, da buchstäblich jedes der dreihundertfünfzig Lieder in andersgeartetem Gewande erscheint. Hier finden Jünger der Tonkunst, ähnlich wie bei Bach, eine nie versiegende Quelle anregenden, genußreichen Studiums. Wie sehr übrigens der Bachsche Ton in manchen Liedern zum vollen Ausbruch kommt, als sei er Robert Franz zur zweiten Natur geworden, beweist unter anderem die Komposition von Lenau's „Der schwere Abend“ (Op. 37, 4), dessen „überaus interessante Begleitung“, wie Ambros geistreich bemerkte, „ausieht, als habe Joh. Seb. Bach zum schuldigen Danke und aus Gegengefälligkeit“

keit (für die genialen Bearbeitungen durch Franz) seinerseits einmal ein Lied von Robert Franz bearbeitet“. Trotz oder vielmehr gerade wegen des organischen Zusammenhanges zwischen Singstimme und Begleitung kommt es zuweilen vor, daß der Klavierpart eines oder des anderen Franz'schen Liedes für sich genommen ein treffliches „Lied ohne Worte“ abgeben könnte, so Op. 35, 1 („Die Harrende“) oder Op. 21, 2 („Willkommen mein Wald“). Die Tonmalerei beschränkt Robert Franz auf das äußerste künstlerische Maß; nie läßt er eine Detailzeichnung aufdringlich oder gar störend im Gesamteindrucke hervortreten, in der strengen Befolgung seines Grundsatzes „den Kern der Dichtung unverrückt im Auge zu behalten und sich nicht durch Außendinge von ihm ableiten zu lassen“.*) Man sehe die geistvoll charakterisierende Begleitung in dem reizenden „Ach, wenn ich doch ein Immenchen wär“ (Op. 3, 6), das einfache und doch die Situation bezeichnende Triolenmotiv in dem großartigen Op. 44, 6 „Am Rheinfluss“, vor allem aber die in erhabener Größe sich bewegende Schilderung der Unendlichkeit des Oceans in den „Meerliedern“, Op. 5, 3, Op. 25, 6, Op. 11, 5, Op. 6, 3 („mit schwankender Bewegung“), Op. 9, 6, Op. 36, 1, Op. 39, 1 und 2. Ein Bild entzückender, feiner Tonmalerei aber bietet das schwermütige Op. 37, 3 „Am fernen Horizonte“, mit seinem durchziehenden Rhythmus des langsamen „Hudertaktes“. Eine kleine melodische Änderung oder harmonische Wendung genügt dem Meister bei der strophischen Behandlung des Liedes, um an der wiederholenden Stelle jedem für den wechselnden Empfindungsgehalt maßgebenden Worte wirksame Betonung zu verleihen. Fast alle Lieder weisen derartige feine Züge auf. Zu den genialen Würfen gehört auch die Charakteristik eines den Höhepunkt der Situation bezeichnenden Ausdruckes durch eine einzige überraschende Harmonie, wie z. B. die Vertonung des Schlußwortes „erschüt-

*) Brief a. d. Verfasser vom 9. August 1889.

tert“ in dem originellen Op. 6, 2 „Wie des Mondes Abbild zittert“. Ähnlich wird in dem wunderbar tiefempfundenen „Gute Nacht“ (Op. 5, 7) bei den Worten „schwing auf dich“ die musikalische Steigerung, welche eine Auflösung der Accorde nach Dur erwarten, ja förmlich ersehnen läßt, durch die piano auftretende Mollharmonie b d g plötzlich gedämpft und hierdurch das Gefühl erschütternden Schmerzes über den Tod der Geliebten im Hörer wachgerufen. Über den Einfluß des geistlichen und weltlichen Liedes auf die Harmoniebildung in seinen Liedern, und den Wiedergewinn der alten Kirchentönen für die neuere Lyrik durch Robert Franz hat uns der Meister selbst mit Beispielen unterrichtet. Die Modulation bewegt sich im Grunde innerhalb des Kreises nächstverwandter und sicher fundierter Tonarten, unbeschadet einer steten Lebendigkeit der Nebenausweichungen; Ambros und Liszt begegnen sich hier im Ausdrucke „schillernd“ —; es ist eine gewisse „Ruhe in der Bewegung“, welche mit einem Theil des klassischen Charakters der Franzischen Lieder bildet. Welche Kühnheit und Genialität auch hier in selbstgezogenen Grenzen Robert Franz bekundet, dafür spricht vielleicht am besten Op. 8, 4: „Das ist ein Brausen und Heulen“; ein Lied, welches zugleich geeignet ist, unsere frühere geäußerte Behauptung von dem künstlerischen Zusammenfassen der Züge eines Schubert, Schumann und Mendelssohn zu einem neuen, eigenartigen Gesamtbilde zu beweisen. Auch die kühnsten Modulationen aber treten nur dann auf, wenn sie der poetische Verlauf mit Nothwendigkeit verlangt. — Nach dem Gesagten kann es nur selbstverständlich sein, daß auch die Rhythmik an dem Reichtum und der Originalität der Franzischen Begleitungsformen hohen Anteil nimmt. Ein jedes Lied giebt beredtes Zeugnis davon. Als glänzendes Beispiel endlich für die mit der kontrapunktischen Kunst Hand in Hand gehende kunstreiche Verarbeitung der Motive sei das oben (S. 47) erwähnte Op. 37, 3 noch einmal ins Treffen geführt. Sehr häufig werden die Themen mit architektonischer

Schönheit in Sequenzen, deren Form bekanntlich auch in der alten Musik bis zu Seb. Bach eine bedeutende Rolle spielt, durchgeführt. Die schönsten Beispiele bieten wohl das freudewebegte Op. 4, 7 „Er ist gekommen“, das resignationserfüllte Op. 27, 5 „Rosenzeit“ und vor allem das schon einmal berührte Op. 8, 4. Nicht übergehen dürfen wir noch in der Betrachtung der formellen Seite, zumal als Beweis des in jeder Beziehung hohen künstlerischen Standpunktes der Franz'schen Lieder, daß „der Ausdruck derselben wesentlich mit den gewählten Tonarten zusammenhängt“ — ein triftiger Grund, warum sich der Meister auch nie zu einer Umarbeitung seiner Lieder für tiefere oder höhere Stimme den Verlegern gegenüber verstehen konnte. „Bin ich einmal tot, dann kann ich dagegen nichts thun; so lange ich aber lebe, werde ich mich mit Händen und Füßen dagegen sträuben.“*)

Wir bewunderten aber in Robert Franz bei all dem Ausdrucke höchster Vollendung in der Handhabung jener Kunstmittel nicht einen Tondichter von Gottes Gnaden und einen der größten Meister in seiner Kunst, wenn durch seine Werke nicht „der Herzschlag der Musik“ pulsierte, die Melodie. So recht aus vollem, bewegten Herzen heraus, wie eben die Lieder entstanden sind, kommt sie, um die Herzen zu gewinnen, in welcher Stimmung es auch sei. Die Erfindungskraft ist auch hier unererschöpflich und überzeugend ihre Töne auch in jenen Liedern, welche man mehr oder weniger der Reflexion entsprungen anzusehen geneigt wäre. In des Meisters Melodien, welche ihre Harmonie gewissermaßen verborgen in sich tragen, hält ein künstlerisches Ebenmaß glücklich die dem Liede eigentlich entsprechende Mitte zwischen der in der Neuzeit — durch unrichtige Anwendung Wagner'scher dramatischer Prin-

*) Brief an Sander vom 19. Februar 1863. Als dann später von einigen Verlegern dennoch aus geschäftlichen Rücksichten derlei transponierte Ausgaben veranstaltet wurden, wandte sich Robert Franz in scharfen Ausdrücken gegen solche „Monstra“ und lehnte jedwede Verantwortung, ja selbst die Autorschaft an den Liedern in dieser Form ab.

zipien — so beliebt gewordenen recitierenden Melodik und den das Wort oberflächlich umkreisenden, oft die Grenzen trivialer Sentimentalität sich bedenklich nähernden Weisen gewisser „beliebter Liederkomponisten“. Wenn Saran (S. 24) richtig bemerkt, daß den Franzischen Melodien „eine unwiderstehlich überzeugende Kraft und eine über jeden Zeitgeschmack erhabene Klassizität“ innewohnt, und dies auf die vorzugsweise Beschränkung des Meisters auf die Tonleiter und die in ihre Bestandteile zerlegten Grundharmonien, Dreiklang und Septimenaccord zurückführt, so kommen wir dem Kern der Sache noch näher mit der Erwägung, daß Robert Franz im Gegensatze zu den den chromatischen Fortschreitungen ergebenden Neuromantikern, wie er selbst sagt, *) ein „eingefleischter Diatoniker“ ist.

Indem wir das letzte, aber hier, für des Liedes Schöpfung nicht unwesentlichste Kunstmittel ins Auge fassen, die feinsinnige Wahl der Dichtung, berühren wir zugleich das innere Wesen, den Stimmungsgehalt der Franzischen Lieder, bei dieser Gelegenheit manches Streiflicht auf die Geistes- und Seelenzüge unseres Meisters gewährend. An der Spitze der meistbevorzugten Dichter schreiten Heine und Osterwald; ihnen folgen in abnehmender Zahl Burns, Lenau, Eichendorff, Mirza Schaffy, Geibel, Mörike — den Robert Franz sehr hochschätzte — Rückert, Goethe u. a.; vereinzelt finden wir weniger bekannte Poetennamen, und gerade hier dünkt uns die Wahl eigentümlicher Stimmungsbilder von zweifellos dichterischem Werte charakteristisch für eine hervorragende Seite im Gemüths- und Empfindungsleben Robert Franz': der Ton tiefgeheimen Wehs, des stillen Leidens und einer hart erkämpften Resignation, der so viele Franzische Lieder durchzittert — er gelangt vornehmlich in diesen Gesängen zu plastischem Ausdrucke, um mächtig ans Herz zu greifen; man höre die musikalische Ausgestaltung der Gedichte

*) Brief an den Verfasser vom 8. Januar 1891.

in Op. 13 von Waldau, vor allem Nr. 3 „Ein Friedhof“. Ein verwandter Zug ist das gedämpft leidenschaftliche Sichversenken in eine unheimlich düstere Stimmung; solchen Tonbildern weiß Robert Franz eine, von keinem andern Komponisten erreichte, ich möchte sagen übersinnliche Färbung zu geben, wie bezeichnenderweise in dem hochoriginellen Op. 40, 4: „Als trüg' man die Liebe zu Grabe“ (Text von Höfer); wir erinnern uns hierbei unwillkürlich jenes naiven Gerüchtes, das, wie uns Robert Franz selbst einmal erzählte, schlechtweg behauptete: der Meister empfangen seine Lieder auf dem Wege des Somnambulismus — seiner Frau! — Zu Heines Poesien fühlte sich Robert Franz, wie freilich auch viele andere Komponisten, besonders hingezogen; gerade dieses Verhältnis aber ist kennzeichnend für das reine, keusche Empfinden seines Gemütes, indem er sich dem Dichter nur dort anschließt, wo dieser sich der ironischen Trübung des poetischen Gedankens enthält, oder seine bitteren Vermutstropfen wenigstens mit versöhnender Grazie einmischt; wie unbewußt reizend der Komponist den Dichter bei einer solchen Wendung „korrigiert“, davon zeugt das im Legendenton gehaltene Op. 18, 2 „Im Rhein, im heiligen Strome“, dessen letzte Worte gleichwie unter verschämtem Erröten hingeflüstert werden. Erinnern wir uns übrigens, daß Heine in der Vorrede zu den „Reisebildern“ seine Gedichte „eine Art Volkslieder der neueren Gesellschaft“ nennt, und einmal Wilh. Müller gegenüber gestand, er habe schon sehr früh das deutsche Volkslied auf sich einwirken lassen,*) dann liegen die geheimen Verbindungsfäden zwischen zwei so entgegengesetzten Charakteren wie Heinrich Heine und Robert Franz offen vor uns — ganz abgesehen von der Thatsache, daß eben in der volkstümlichen Form der Heineschen Lieder die außerordentliche Kompositionsfähigkeit derselben liegt.**)

*) Vgl. Alfred Bock: „Deutsche Dichter und ihre Beziehungen zur Musik“, Leipzig, Reißner 1893.

***) Vgl. auch Th. Held 227.

wandte Natur fand Robert Franz, wie wir bereits zu erwähnen Gelegenheit hatten, an Wilh. Osterwald, der in seinen von seltenem Wohlklang und natürlicher Grazie getragenen Gedichten*) mit Glück einen frisch volkstümlichen Ton angeschlagen hat; da zudem fast alle seine Lieder eine ebenso meisterliche als feinsinnige Pointierung aufweisen, wie wir dergleichen zusammenfassenden, die Stimmung des Ganzen gleichsam verdichtenden Schlüssen nur bei Dichtern ersten Ranges begegnen, finden wir es begreiflich, daß der Meister so oft und gerne nach dem Poesienschatze seines Dichterfreundes griff, dem er die Anregung zu so herrlichen Emanationen verdankte, wie es beispielsweise die leidenschaftlich schöne „Gewitternacht“ (Op. 8, 6) ist. Eine charakteristische Äußerung knüpft sich an das sogenannte „A-Lied“, Op. 10, 6 („Umsonst“):**) „Befragt, warum er auf das pulsierende a eigentlich gekommen, wußte der Meister selbst nur schwer Antwort zu geben; er habe sich hier, wie in allen übrigen Kompositionen, ganz absichtslos verhalten. Der Osterwaldsche Text rede von dem uralten Schweben zwischen Freud' und Leid, in dem gewissermaßen das Welträtsel beschlossen liege. Da möge ihm denn der Instinkt auf den Ton geführt haben, der Ausgang und Ende der Musik zu sein scheint, auf das a. Er erläuterte dies weiter damit, daß die alten Tonreihen nicht von c, sondern von a ausgingen, daß beim Alphabet dieser Laut ebenfalls den Reigen eröffne, das Orchester in a stimme und dieser Ton der Stimmungsgabel gleichermäßen zu Grunde gelegt sei“. In der Vertonung all der Poesieen nun, deren feinsinnige Wahl an sich eine Blütenlese der modernen Lyrik darstellt, zeigt sich Robert Franz als musikalischer Interpret ersten Ranges, an welchen Dichter, an welche Stimmung

*) Erschienen zuerst 1848 bei Heynemann in Halle, später in zweiter Auflage 1873 bei F. C. G. Leuckart in Leipzig.

**) S. Dr. A. Borst's Essay über Osterwald in der Saalezeitung Nr. 118 v. J. 1887.

immer er herantreten mag. Gleichwie aber unter den gewählten dichterischen Vorwürfen tragische Stoffe überwiegen — in absteigender Linie begegnen wir naiven, epischen, betrachtenden und humoristischen — so schlägt als Grundstimmung der Franz'schen Lyrik stets jene Resignation durch, die aus der tiefen, ungelösten Sehnsucht nach dem Ideal hervorgeht, wie sie jedes edle Menschenherz bewegt als „Weltschmerz“ im besten Sinne des Wortes. Hierin wurde mit Recht die hohe ethische Bedeutung der Franz'schen Lieder erkannt, welchen eine wunderbar erhebende, läuternd trostreiche Kraft, wie wir einer solchen anderswo nur vereinzelt begegnen, innewohnt, um sie zu einer wahren Segensquelle des Gemütes zu gestalten. Als künstlerischer Ausdruck echt deutschen Wesens aber, in der Verschmelzung edler Einfachheit mit größter Innigkeit sind sie unerreicht und unerreichbar. Welches Lied eines anderen Komponisten kommt jenem in dreistimmigen und doch so gesättigten Harmonien gehaltenen Op. 16, 1 „Du liebes Auge“ gleich! Wir müssen innehalten, um die gegebenen räumlichen Grenzen nicht zu überschreiten und verweisen des näheren auf die geistvollen Charakteristiken der übrigen Lieder durch Ambros und Schuster; zumal es uns später noch obliegen wird, jene Gesänge des Meisters näher zu würdigen, welche derselbe nach Erscheinen der bisher bestehenden Monographien in die Welt gesandt hat.

Übergehend auf die Frage, welche Stellung Robert Franz gegenüber seinen großen Vorgängern auf dem Gebiete des Liedes, und sein Lied selbst in der musikalischen Weltliteratur einzunehmen berufen ist, geben wir hier den bedeutungsvollen Bemerkungen Raum, welche der Meister in dem schon oft erwähnten, gleichsam als ein Vermächtnis, als eine letzte Willensmeinung niedergeschriebenen Brief an Osterwald vom 25. September 1872 mit der Schilderung des Entwicklungsganges seiner künstlerischen Persönlichkeit verknüpft, wo es heißt: „Aus diesen Mitteilungen (vgl. S. 39) kannst du nun ersehen, wie grundfalsch es ist, mich als Nachtreter Bachs

oder Schuberts aufzufassen. Obschon ich beiden außerordentlich viel verdanke, sind sie doch keineswegs die Wurzeln, aus denen mein Bäumchen hervorwuchs. Ersterer mag meinen musikalischen Ausdruck verdichtet und verinnerlicht, letzterer ihn in Fluß und Bewegung gesetzt haben. So lange nun nicht der Nachweis geführt ist — Saran sollte ihn erbringen! — von wannen ich eigentlich kam, dürfte meine Stellung in der Kunst leicht anfechtbar sein: die Bachianer werden mich ebenso gut desavouieren, wie die Schubertianer — es ist ja auch bereits zu wiederholten Malen geschehen. Wird dagegen ein Stück weiter zurückgegriffen, dann erklären sich alle befremdenden Erscheinungen ganz ungezwungen, und meine Lieder stellen demnach einen Spiegel dar, welcher die Kunstentwicklung von a bis z reflektiert. Diese Behauptung scheint mehr wie anmaßend zu sein, läßt sich jedoch zur Not schwarz auf weiß beweisen. Außerdem halte ich es noch für geboten, daß in musikalischen Dingen endlich einmal die Grenzen festgestellt werden, die das Lyrische vom Dramatischen und Epischen scheiden“. Zwar werde jede dieser Richtungen die beiden anderen als Moment in sich tragen dürfen, — ganz wie in der Poesie —: trotzdem müsse es bestimmte Merkmale geben, in welchen jene Kunstgattungen ihren Höhepunkt finden. In der Lyrik wird z. B. der Hauptnachdruck auf das „Stimmungsvolle“ zu legen sein, dem sich die dramatischen und epischen Bedingungen zu unterordnen haben. Dies vorausgesetzt, muß nun förmlich mit Notwendigkeit gefolgert werden, daß die von Robert Franz eingeschlagene Richtung die musikalische Lyrik am reinsten darstellt; und welche Kritik auch immer sich dagegen sträuben mag, Robert Franz als Künstler Schubert und Schumann gleich, oder gar überlegen stellen zu sollen — sie wird doch anerkennen müssen, daß seine Lieder den Forderungen, die man an eine derartige Kunstgattung zu richten hat, weit mehr entsprechen, als die Leistungen seiner Vorgänger auf demselben Gebiete. „Robert Franz ist doch unser größter Lyriker!“ So

äußerte sich Liszt wiederholt in begeistertester Anerkennung des Freundes zu seiner Umgebung;*) und wenn ein anderer bedeutungsvoll urteilender Geist die sich uns eröffnende Perspektive in neuer Weise beleuchtet mit der Behauptung: „Robert Franz habe den Romantiker in sich überwunden und sei über denselben hinaus zum Klassiker emporgewachsen“,**) so bedeutet es kaum einen Schritt weiter, wenn wir sagen: die Lieder von Robert Franz stellen für uns die glücklichste Vereinigung von Klassizismus und Romantik dar, und in dieser, vordem kaum möglich gehaltenen Lösung eines Problems liegt nicht zum geringsten Teile ihre musikgeschichtliche Bedeutung als Kunstwerk.

Wie ungerecht und kleinlich solch hohem künstlerischen Standpunkte des Schaffens gegenüber ist der allenthalben — freilich zumeist von mehr als befangener Seite erhobene Vorwurf und die Verwunderung, daß Robert Franz sich fast ausschließlich auf die Liederkomposition beschränkt hat. Gründlich haben bereits Ambros und andere***) jenen nörgelnden Seelen Bescheid gethan, und wir möchten in dieser Beziehung an die treffenden Worte erinnern, mit denen Franz Liszt in seinem „Frédéric Chopin“ eine Lanze für das „einseitige“ Verhalten dieses Meisters brach, der als Klavierkomponist in ähnlicher Weise wie Robert Franz im Liede die höchste vervollkommnung des Genres anstrebte und erreichte: „Hat man sich doch in unseren Tagen gewöhnt, nur diejenigen als große Komponisten zu betrachten, die mindestens ein halb Duzend Opern, ebenso viel Dratorien und einige Symphonien hinter-

*) Nach persönlichen Mitteilungen Const. Sanders u. a.

**) K. 5: „Das ist alles so fest gefügt in seiner Musik, so in sich abgerundet, so keinerlei Zweifeln und subjektiven Auffassungen unterworfen; was er sagen will, steht alles da und mit der Schlußnote ist das Kunstwerk auch abgeschlossen, mag der Gesamteindruck auch noch so lange in uns nachzittern.“

***) Vgl. Ambros' „R. Franz“ (Quelle A) 21 f.; Schäffer: „Zwei Beurteiler von R. Franz“; Dr. Schuster „R. Franz“, Beil. zur Münchener allgem. Zeitung 1892, 304.

lassen haben . . . mag die Manier, das Genie, das seinem Weien nach eigentlich eine unmeßbare Größe ist, nach der Zahl und Ausdehnung seiner Werke abzuschätzen, noch so verbreitet sein, sie ist nichtsdestoweniger von höchst zweifelhafter Berechtigung . . . Wir sind überzeugt, daß die Vorurteile bald schwinden werden, die dem Künstler, der, wie Franz Schubert und Robert Franz, nur in Liedern zu uns gesprochen, seinen Vorrang vor anderen streitig machen, welche die leichtesten Melodien zahlreicher Opern, die wir nicht aufzählen wollen, in Partitur setzten. Auch in der Musik wird man endlich dahin gelangen, bei Beurteilung der verschiedenen Kompositionen vor allem die Berediamkeit und das Talent in Anschlag zu bringen, mit denen die Gedanken und Empfindungen des Dondichters zum Ausdruck kamen, welchen Raum und welche Mittel er im übrigen auch zu ihrer Rundgebung wählte“ (O. 10). Von allgemein künstlerischem Interesse aber ist die weise, einzig in ihrer Art dastehende Selbstbechränkung von Robert Franz gegenüber dem Andrängen gerade Schumanns, welcher am Schlusse seiner Kritik der Franzischen Lieder ihren Schöpfer warnte, sich durch die Erfolge im kleinen Genre nicht zur Einseitigkeit, zur Manier verführen zu lassen und ihm empfahl, andere, neue Kunstformen zu pflegen, um „sein reiches Innere auch anders auszusprechen als durch die Stimme“. Während aber Robert Franz durch eben jene Konzentration aller Fähigkeiten zu einer Vollkommenheit im gewählten Genre gelangte, angefichts welcher ihm nicht so bald einer die Schuhriemen zu lösen würdig erscheinen wird, blieb es bekanntlich Schumann, nachdem er uns sein Bestes in seinen Liedern gegeben, in Folge der Zersplitterung der ursprünglichen Kraft in größere, symphonische Formen versagt, sein Wollen mit dem Können in wünschenswerten Einklang zu bringen. Hören wir den Meister auch selbst, wie er sich in dieser Richtung ausgesprochen: „Daß ich fast ausschließlich die Liedform kultivierte und nur sehr wenig anderes schrieb, war zuerst die Folge eines unabweislichen Bedürfnisses; später

überzeugte ich mich, daß in dieser Form mein eigentlichster Inhalt kulminierte. Grundsätzlich habe ich darum diese Bahn nicht wieder verlassen und werde mich schwerlich je entschließen, mein Heil noch auf anderen Wegen zu suchen“.*) Und bei anderer Gelegenheit, als von Rich. Wagner die Rede war, traf Robert Franz in gewohnter bündiger und kerniger Weise das richtige Wort, indem er sagte: „Rich. Wagner ist der Mann weiter Würfe; ich verschmähe solche Schleuder und gehe lieber mit dem Spitzhammer auf einen Fleck los“. (Sch. 12; K. 4.) Daß Robert Franz mit mehr Recht und Glück als manch einer der neueren, bedeutenderen Lirndichter hätte weitere Würfe wagen können, wenn er gewollt hätte, dessen versichert uns schon die herrliche Polyphonie seiner Gesänge — wie viele von ihnen vermöchten im Orchesterglänze blendend zu wirken! — die stolze Kontrapunktik und zielsichere Instrummentierungskunst, wie sie uns in den „Bearbeitungen“ (s. Kap. 5) entgegentritt, und nicht zuletzt der große Formensinn, wie er in allen seinen Werken zu Tage kommt. Übrigens spricht in der berührten Frage immerhin ein, wenn auch bescheidenes Wort die Meistererschaft in jenen Ausnahmecompositionen, mit welchen der Lirndichter das Gebiet des einstimmigen Liedes gelegentlich verließ; es sind dies: ein Kyrie a capella für Chor und Soli, Op. 15, der 117. Psalm a capella für zwei Chöre, Op. 19, die vierundzwanzig Lieder für gemischten Chor, Op. 24, Op. 45, Op. 46, Op. 47 und Op. 49, die Männerchöre, Op. 32 und der Trinkspruch „Was wir lieben“ (ohne Opuszahl), endlich die „Liturgie“ für gemischten Chor, Op. 29 — ganz abgesehen von den prächtigen, gleich den eben genannten Chorliedern noch näher zu erwähnenden Bearbeitungen der Kammermusik von Tartini, Mozart und Schubert für das Klavier.

Es erübrigt nunmehr, das künstlerische Verhältniß unseres

*) Dr. Schuster, „R. Franz“, Leipzig, Leuckart, 1874 (Quelle Sch.), S. 19.

Meisters zu seinen großen Vorgängern auf dem Felde der Liedkomposition zu berühren, und zwar mit dem kräftigen Flügelschlage der Worte unseres Ambros, welcher zum erstenmal Robert Franz, angesichts der seinen, gleichwie Schuberts Liedern, als Kennzeichen des Genies innewohnenden Naivität, an Wert und Schönheit der Liedschöpfungen neben den Wiener Meister stellt: „Ist Franz Schubert der blaue, sonnengoldige Tag, dessen Licht die ganze Fülle der Welt mit ihren Erscheinungen überstrahlt und verklärt, so ist Robert Franz die stille, ernste Nacht unter dem weiten, ewigen Sternenhimmel, wo alle Umrisse zu großen, ruhigen Massen zusammenschmelzen und verdämmern; seine Muse ist wie die Lotusblume seines wundervollen Liedes, die dem aufgehenden Monde ihr Blumengesicht enthüllt und ‚blüht und glüht und leuchtet‘“. Zum mindesten aber müsse, wer Mendelssohn und Schumann als die legitimen Nachfolger Schuberts ansehen wolle, Robert Franz als den Dritten, wenn nicht als ersten im Bunde nennen (A. 10, f.). Von Mendelssohn freilich trennt Robert Franz eine tiefe Kluft. Der künstlerische Einfluß des Komponisten der „Lieder ohne Worte“ auf den jungen Franz war, so oft wir auch Anklängen in dessen Liedern an jenen begegnen, nur vorübergehend, wie auch das persönliche Verhältnis zwischen beiden allmählich erkaltete. Wir wissen, daß Robert Franz seiner aufrichtigen Hochschätzung für Mendelssohn durch die Widmung des Op. 3 offen Ausdruck gegeben hat; „ich möchte Mendelssohn gern etwas recht Gutes von außen und innen geben“, schreibt er unterm 12. Februar 1844 an seinen Verleger Breitkopf und Härtel, als es sich um die Ausstattung des Werkes handelt. Und Mendelssohn sprach seine Freude brieflich in den liebenswürdigsten Worten der Anerkennung dem jungen Lirndichter aus. Als aber dessen weitere Veröffentlichungen keinen Zweifel mehr darüber aufkommen ließen, daß man es hier mit einem individuellen, seine ureigene Bahn wandelnden Talente zu thun habe, wandte sich Mendelssohn, in seiner Hoffnung, einen

Jünger und Anhänger seiner Schule gewonnen zu haben, enttäuscht, immer mehr ab; ja, er tadelte nunmehr an den Franz'schen Liedern, „daß sich die Melodie nicht von der Begleitung ablösen lasse“. „Als ob — bemerkte mir einmal der Meister hierüber — die Melodie nur so gleich einem Schmetterling über der Begleitung flattern müßte; es ist gar nicht möglich, die Stimmung eines Gedichtes und den musikalischen Ausdruck überhaupt nur in eine Stimme allein zu verlegen; da müssen alle mitthun, und der Ausdruck, die Stimmung entspringt dem Ganzen, nicht einer einzigen Melodie.“ Wir sehen denn auch den Unterschied der künstlerischen Wirkung in den Liedern von Mendelssohn und Robert Franz am klarsten beim Vergleiche jener ihrer Kompositionen, wo beide Meister den gleichen Text zur Grundlage nahmen.

Wie bedeutend Robert Franz auf der andern Seite die Liederkomponisten der Gegenwart, auch die relativ besten, ohne Ausnahme überragt, darüber bedarf es eigentlich keines Wortes mehr. Die Größe und Eigenart unseres Meisters in dieser Hinsicht kann jeder Musikfreund leicht auf die Probe stellen: er nehme irgend ein berühmtes Lied eines namhaften Tonsetzers unserer Tage durch und greife hierauf irgend einen der Franz'schen Gesänge heraus — der himmelweite Unterschied jenen gegenüber wird in die Augen springend sein: Gleich in den ersten Taktten dieses packende Ergreifen der Stimmung des Gedichtes, diese Durchsättigung von Harmonie und Melodie bei aller Einfachheit und edlen, man möchte sagen keuschen Haltung, nicht zum mindesten aber die männliche Entschiedenheit und Sicherheit in jedem Tone, der angeschlagen wird, und im Hörer wiederum das unbeschreiblich angenehme, eben dem Gefühle der Sicherheit gleichkommende Bewußtsein erzeugt, das alles müsse und könne nicht anders gesetzt und gesungen sein. In der Gewähr dieses ungetrübten Genußes, dieser wahrhaft befriedigenden Erhebung von Geist und Gemüt aber liegt das untrügliche Zeugnis der echten, gottbegnadeten Meisterschaft.

Zum Schluffe noch ein Wort an unsere Meister der Gesangs-

kunst und jene, die es sein oder werden wollen. Daß die bewegten Eigenschaften der Franzischen Lieder außer einem feinfühligen Verständnisse auch eine gewisse technische Fertigkeit seitens des Interpreten erfordern, ist selbstverständlich, kann aber durchaus nicht die oftgehörte Behauptung rechtfertigen, daß die Mehrzahl der Franzischen Lieder der Ausführung seitens eines großen Theiles der musikbegeisterten Kreise nicht in demselben Maße wie die Lieder Schuberts, Mendelssohns und Schumanns zugänglich wären. Denn auch diese, besonders die Gesänge Schumanns, erfordern ja nicht minder jenen Grad technischer Ausbildung sowohl beim Sänger, wie bei dem Begleitenden, welcher letzterer sich vor allem eines gebundenen Spielers zu befleißigen hat. Zudem wäre es unstatthaft, das musikliebende Publikum für die beklagenswerte Thatsache völlig verantwortlich zu machen, daß der Franzische Liederschatz, in dem sich Perle an Perle reiht, mit geringen Ausnahmen noch nicht das verdiente Bürgerrecht unbeschränkter Verbreitung gefunden hat. Diese Verantwortung trifft in erster Linie unsere Sänger und Sängerinnen, welchen es nicht zum Letzten obliegt, die singende Welt mit den Schöpfungen unserer Liedermeister vertraut zu machen. Wir sehen aber leider bei dieser Künstlerschar, vom Größten bis zum Kleinsten herab, eine gewisse Fahrlässigkeit im Suchen und Studieren neuer und bedeutender Gesänge und hören in den Konzerten immer denselben Schubert, denselben Schumann trotz aller Verehrung zum Überdruße, denn unsere Konzertgänger meinen nur mit eben jenen Liedern uns gefallen zu können, mit deren Interpretation ihre Vorfahren vor einem halben Jahrhundert schon Ruhm geerntet. Und so geschieht es, daß auch die Muse Robert Franz' im Konzertsale immer mit den nämlichen, von jedermann bereits gekannten Kindern auftritt, und die Sängerin nichts anderes als „Er ist gekommen in Sturm und Regen“ oder „Es hat die Rose sich beklagt“, der Sänger nichts weiter als „Aus meinen großen Schmerzen“ oder „Die Haide ist braun“ zu

singen weiß, so daß ein in der Litteratur weniger bewandeter Hörer nicht ohne Grund vermeinen könnte, Robert Franz hätte keine anderen Lieder geschrieben, als diese fast immer und allein gehörten. Mag auch zugegeben werden, daß gar manche Gesänge des Meisters vermöge ihrer ausnehmend zarten Betonung mehr für die Musik im Hause als im Konzertsaal sich eignen — wie viele wiederum finden wir, so reich an melodischer Schönheit, so hinreißend und begeisternd in ihrem Schwunge, voll der zündenden Funken, die nur der entfachenden Stimme des Sängers harren, daß wir staunen müssen, ihnen öffentlich niemals begegnet zu sein. Eines dieser, den höchsten künstlerischen Effekt in sich tragenden Lieder, an das Ende einer Liederreihe gestellt, würde unseren Sängern und Sängerinnen einen glänzenderen und ehrenvolleren Abgang sichern, als die mit Stimmverschwendung hinausgeschmetterten Banalitäten gewisser moderner „Liederkomponisten“, wie denn überhaupt die Franzischen Gesänge vermöge ihrer höchsten Vollendung von vornherein bestimmt erscheinen, einen Liedervortrag zu beschließen und nicht, wie wir dies auf den Programmen unserer wenig oder schlecht überlegenden Sänger zu sehen gewohnt sind, zu beginnen. Es hieße eine stattliche Reihe Titel Franzischer Lieder abschreiben zum Beweise, wie wenig die oft von Künstlern gehörte Behauptung stichhaltig ist, daß jene für den öffentlichen Vortrag nicht geeignet wären; eine Behauptung, welche schon durch die tatsächliche Einbürgerung einer wenn auch geringen Anzahl dieser Lieder im Konzertsaal widerlegt ist, und entweder als ein blindes Vorurteil, oder aber nur als leere Ausflucht jener Bequemlichkeit erscheint, die nicht gewohnt ist, lange zu suchen und zu wählen, sondern wartet, bis dieser oder jener berühmte Sänger mit einem neuen Liede die Bewunderung des Publikums hervorrufft, auf welche Errungenschaft sich dann die Nachzügler unbarmherzig stürzen, bis das arme Lied wieder zu Tode gesungen ist. Hoffen wir, daß diesem unfruchtbaren Treiben bald ein Ziel gesetzt sei, und weiter

begnadete Sänger erstehen, welche, endgültig brechend mit dem sich immer mehr überlebenden Herkommen und eingedenk ihrer schönen Pflicht, in der Darbietung neuer Meistergesänge den Geschmack der musikalischen Welt zu bilden und zu leiten, vor allem den unermesslichen Schatz der Französischen Lieder heben, auf daß die leuchtenden Strahlen seiner künstlerischen Wahrheit und Schönheit nicht nur im Hause, sondern auch in den Konzertsälen unser Herz erwärmen und beglücken.*)

5. Im Kampfe ums Dasein. Für Bach und Händel.

(1842—72.)

„Mir gab ein Gott zu sagen,
was ich leide.“

Tasso.

Dreißig Jahre überblicken wir in diesem Kapitel — fast ein Menschenalter, das, soviel man auch über die Schlichtheit des äußeren Lebens von Robert Franz hören und lesen mag, doch so überreich ist an Ereignissen, vom Schatten tiefschmerzlicher, bitterer Erfahrung und Enttäuschung, bis zum Lichtscheine eines aus siegreicher Thatkraft emporblühenden, glücklichen Bewußtseins, daß seine Betrachtung, auch losgelöst von der sympathischen Gestalt unseres Meisters, schon als Beitrag zur Geschichte von des Künstlers Erdenwallen überhaupt die

*) Vollgültige Beweise für die tiefgreifende Wirkung der Französischen Lieder auch im Konzertsale erbrachten erst jüngster Zeit unter anderm Alice Barbi und Lilli Lehmann; erstere bot bei ihrem letzten öffentlichen Auftreten gerade mit Französischen Gesängen (darunter Op. 17, 2) die wertvollsten Abschiedsgaben, die jedem Hörer in der Erinnerung bleiben werden. Die von idealen Zielen geleitete Künstlerin Lilli Lehmann trug in ihren zu Leipzig und Berlin Ende 1893 veranstalteten Konzertabenden ausschließlich Gesänge von Robert Franz unter gespanntester Aufmerksamkeit des Publikums vor; der Cycclus vereinigte in zwanzig Nummern die Opera 5, 1, 2; 1, 12; 13, 3; 42, 5; 10, 1; 13, 2; 4, 1; 13, 6; 30, 1; 13, 1; 7, 6; 13, 4; 1, 8; 9, 1; 30, 5; 28, 2; 17, 6; 14, 1. C. C. Taubert in Berlin nannte jenen Abend einen herrlichen Genuß, hoch herausragend über die alltägliche Musikmacherei in den Konzertsälen („Post“, 1893, Nr. 333). Hätte doch der Meister dieses Weisepfer erlebt!

aufrichtigste Teilnahme erweckt. Wir erinnern uns der herben Anfeindungen, welchen Robert Franz bei seiner Heimkehr aus Dessau im Vaterhause begegnete, und wissen, daß die nunmehr erhoffte, aber durch neuerliche Studien immer wieder in die Ferne gerückte feste Anstellung des Sohnes das stete Hauptaugenmerk der besorgten Eltern war. Da zeigte sich denn der anregende Verkehr in dem uns bereits näher bekannten Freundeskreise auch nach der materiellen Seite hin von großem Nutzen, insofern der junge Meister Fühlung mit den besten Familien der Stadt gewann und hierbei auch eine nicht unwesentliche, und wie sich denken läßt bereitwillige Förderung seitens des Vaters vermöge dessen geschäftlicher Verbindungen empfing. Robert Franz, dessen kindlicher Gehorsam in der eifrigen Erfüllung des Lehrerberufes eine Entschädigung der elterlichen Mühen und Sorgen erblickte, kam den übernommenen Verpflichtungen auf das Gemissenhafteste nach. „Man sah ihn in jeder Zeit von Stunde zu Stunde stets mit der Musikalienmappe die Stadt durchkreuzen“ (H. 210). Der gefesselte Genius! Über kurz oder lang konnte die Abneigung gegen diese Art der Musikpflege nicht ausbleiben, zumal angesichts des Gegensatzes zwischen dem schon berührten, in den musikalischen „Salons“ herrschenden Modegeschmacke, und dem hohen Kunstideale, das aus den ersten, um jene Zeit entstandenen Liedern des Meisters entgegenleuchtet. Was verstanden sie auch, diese jungen musikliebenden Damen und Herren von der Bedeutung dieses Lehrers und seiner Worte, mit denen er, wie sich noch zeigen wird, den Gehalt eines Tonwerkes dem Lernenden so meisterhaft klarzulegen wußte! Abermals greift endlich die hilfreiche Hand des Oberpredigers Dr. Erich erlösend in das Schicksal des jungen Franz ein; wie damals auf den erschutten Weg nach Dessau, so verhilft er ihm jetzt auf die Orgelbank in der Ulrichskirche: also an jene Stelle, wo dieser einst seinen Schmerz und seine Klage der tröstenden Orgelstimme anvertraut. Robert Franz sah sich zunächst als Stellvertreter des Organisten

Kunze,*) und nach dessen Ableben zum vollberechtigten Inhaber jenes Postens berufen.**) Th. Held glaubt diese von den Eltern mit freudiger Genugthuung begrüßte Festigung der äußeren Lebensstellung des Sohnes in Zusammenhang bringen zu dürfen mit jenem „Reisen eines in des Herzens Tiefe sorglich geborgenen Entschlusses, sein Geschick zu teilen mit einem andern Herzen, edel und warm begeistert für seine Kunst“, welchem innersten Fühlen später, wie uns bekannt, sein Liederfrühling entsproß. Luise G., die Tochter eines sehr beliebten, geachteten und vermögenden Arztes, eines alten „Nitzowers“, und eine Schülerin unseres Meisters hatte seine erste, junge Liebe gewonnen. Ihre Erscheinung schildert uns ein Zeitgenosse „schön, wie Raphael die Unschuld malt. Unverlöblich ist der Eindruck, den ihr von blondem Haare umrahmtes Gesichtchen vom reinsten, rosig angehauchten Teint. ihre Anmut und Beweglichkeit, ihr ganzes, reines Wesen auch auf mich, ihren Schulkameraden, machte“. Was die Herzen, später getrennt, zusammenführte, war die Musik. Seiner ersten „heimlichen stillen Liebe“ hat Robert Franz sein Op. 1 zugeeignet. Der Eltern erhöhte Freude läßt sich denken, als diese Lieder erschienen und jene damit einen sehnsüchtigen Wunsch erfüllt sahen: daß Robert die Früchte seiner Arbeit nicht einer auch materiell lohnenden Veröffentlichung entziehe. Das Honorar für diese Erstlinge wird freilich, wenn überhaupt erfolgt,***) trotz der Anempfehlung Schumanns kaum nennenswert gewesen sein; äußert sich der Meister doch selbst bezüglich seines ersten Verlegers: „die erste Hälfte meiner Liederhefte haben sie so gut wie geschenkt bekommen und an den (bearbeiteten Bachschen) Ariën habe ich auch kaum das

*) Vater des uns bekannten Studiengenossen von R. Franz in Dessau.

***) Laut der im Besitze der Franzischen Familie befindlichen Votationsurkunde des Kirchenkollegiums vom 15. August 1841.

***) Th. Held (210) war sogar der Meinung, daß die Drucklegung ganz auf Kosten des Autors erfolgte, welcher Nachricht jedoch der Mangel jeglicher derartiger Andeutung in dem oben angeführten offenherzigen Schreiben an Weicke entgegenzuhalten wäre.

Papier, welches bei diesem Studium vergeudet worden ist, verdient.*) Dem sei wie ihm wolle, denn die Honorarfrage war dem Meister zu jener Zeit gewiß Nebensache, und seine Künstlerlaufbahn hätte nicht günstiger einsetzen können; das Schicksal aber nahte früh mit harter Prüfung. Dem herben seelischen Schmerze über den Verlust eines geliebten Herzens folgte bald ein physischer, der seine trüben Schatten auf die ganze Lebenszeit des Meisters werfen sollte. Das sich verhängnisvoll früh entwickelnde Gehörleiden in Verbindung mit einer allgemeinen Störung des Nervensystems, wohl als Folge übermäßiger geistiger Anstrengung, begann seither seinen überaus bedauernswerten Einfluß auf den ferneren Lebensgang zu üben. Der erschütterte Gesundheitszustand gab Anlaß zur ersten, längeren Reise des Meisters; sie führte ihn (1843) durch das Salzkammergut, Tirol und Italien.**) Gekräftigt und von neuem Mute belebt, kam er von derselben in seine Vaterstadt zurück und in dem nun folgenden mehrjährigen Stillstande körperlichen Leidens entfaltete sich sein Schöpfer-talent in der bereits im vorigen Kapitel beobachteten glänzenden Weise. Auch seine öffentliche Wirksamkeit erfuhr immer weiteren Spielraum und zwar geschah dies im Verhältnisse zu dem allmählich erfolgenden Rücktritte des Universitäts-Musikdirektors Dr. Naue von den einzelnen Verpflichtungen dieser Stellung (s. unten). Es ist notwendig, hier jenes Freundschaftsverhältnisses zu gedenken, das sich in diesen Jahren zwischen Robert Franz und dem späteren Universitäts-Musikdirektor in Breslau, Julius Schäffer, entspann, dem empfänglichen Jünger unseres Meisters und begeisterten Anwalte in der öffentlichen Beurteilung der „Bearbeitungsfrage“.***) Der Freundschaftsbund, wurzelnd in der gemeinsamen Ver-

*) Brief an C. Sanber vom 1. Februar 1868.

***) Vgl. O. 6; K. 4.

****) Vgl. hierüber Kap. 6. Jul. Schäffer, geb. 1823 in der Altmark, studierte 1844—47 in Halle zuerst Theologie, dann Philosophie, und widmete sich später ganz der Musik. 1855 Musikdirektor in Schwe-

ehrerung und Pflege der Bach'schen und Händel'schen Werke, kam der Gestaltung des Halle'schen Musiklebens bald sehr zu statten. Von Schäffer, damals an der Universität stud. theol. et phil., unterstützt, übernahm Robert Franz zuerst die stellvertretende Leitung der akademischen Liedertafel und der Singakademie. „Die Pflege des Volksliedes sah er als erste und edelste Aufgabe des vierstimmigen Männergesanges an. Friedrich Silcher's Bearbeitungen wurden der Leitfaden und der Liebling des jugendlich frischen, von Semester zu Semester sich neu rekrutierenden und verstärkenden Chors. Ein älterer geschulter Stamm blieb ja immer, und mit diesem übte dann Franz und Schäffer, die Säule des zweiten Tenors, alle vorzunehmende Nummern gründlich ein. Beide legten großes Gewicht auf sichere Haltung der Mittelstimmen und mäßigten das leidige Forcieren der Ober- und Unterstimme nach der Höhe und nach der Tiefe. Verb bekam gar oft der erste Tenor ein: ‚Krähen Sie nicht!‘, der zweite Bass: ‚Grunzen Sie nicht!‘ zu hören. ‚Singen, singen wollen wir!‘ Gleich scharf wurde der aus den geschuldesten, aus Liedertafel und Frauencorps der Akademie zusammengestellte gemischte Chor geübt und kritisiert. Selbst empfindliche Solisten bekamen bezüglich der Aussprache des Textwortes herbe Rügen zu hören.“ So berichtet uns der lebenswürdige Augen- und Ohrenzeuge aus jener Zeit, Theodor Held, und fügt aus diesen Tagen noch die Erzählung einer reizenden Episode an. Wir geben sie, zugleich als prächtigen Beitrag zur Analyse eines der herrlichsten Lieder unseres Meisters, wörtlich wieder:

„Wie mich — so erzählt er — gleiches Fachstudium von Anfang an mit Schäffer in Berührung brachte, so fügte er mich jenem, mit Franz intim verkehrenden Stammquartette als öfter stellvertretenden zweiten Basssolisten ein. Da hatte

rin, seit 1860 in Breslau. Er veröffentlichte neben den noch zu erwähnenden Broschüren zu Gunsten der Franz'schen Bearbeitungen einige Feste Lieder und Chorgesänge, sowie vortreffliche Choralbücher (1880 und 1886). Vgl. Niemann, M.-L.

dieser uns denn auch einmal zu einer Sangesprobe auf seine ‚Bude‘, wie er studentisch sein Arbeitsstübchen nannte, entboten. Für unser gründliches ‚Durchnehmen‘ des neuen Quartettes uns herzlichst dankend, sagte er vor unserem Abgange: ‚Nun sollen Sie auch etwas Neues von mir hören!‘ Sprach's und legte das Manuskript seiner ‚Gewitternacht‘ (Op. 8, 6) auf das Notenpult. Und obgleich Meister Franz — bei steter Reizbarkeit des Kehlkopfes, wie sie mit Gehörkrankheiten fast immer verbunden ist — kein Meistersinger war, so rollte das Wetter über Saiten und den Zaun der Zähne und immer lauter grollte es aus der Tiefe der Brust des unglücklich Liebenden, daß wir empfanden, was in ihm vorgegangen: ‚schneidend fühl ich durchs Herz mir heben des Blitzes Licht: sie liebt mich nicht!‘ Da endlich trotz der Beschwörung der himmlischen Flamme, ihm ‚die schwarze Nacht zu erhellen‘, tritt friedliche Ruhe ein: Rallentando verduftet die Begleitung im pianissimo, und das Allegro maestoso e appassionato geht dann über in ein Larghetto. ‚Aber du schweigst — in säuselnden Regen wandelt dein Zorn sich, Himmel, in Segen.‘ Die Begleitung tropft wie von dem sich klärenden Wolkenschleier in Triolen hernieder. Es hätte wahrlich nicht des leisen Zwischenrufs aus des Sängers Brust bedurft, womit er mitten in diesem wunderbaren Übergange, nur eine Achtelpause benutzend, im reinsten Hallisch uns zuflüsterte: ‚Heren Se, wie's trippelt!‘ (tröpfelt). Wer dies liest, wird vielleicht zum Lachen gereizt. Wir aber atmeten mit ihm auf trotz der Fruchtlosigkeit seiner flehentlichen Bitte: ‚Mädchen, Geliebte, liebe mich wieder!‘ Und als er uns am Schlusse apostrophierte: ‚Na, ist's gelungen?‘, da haben wir dankend einer nach dem andern ihm die Hand geschüttelt und sind, auch ohne Applaus, von ihm gegangen. Das Lied wuchs mir ans Herz, manchmal habe ich es von Meistern singen und spielen gehört, aber so machtvoll, so wahr von keinem mehr“ (H. 217).

Es dauerte nicht lange und die Pflichten des königlichen

Musikdirektors der Universität Halle ruhten ganz auf den Schultern des Meisters, bis er endgültig in Amt und Würden eingesetzt ward, während Schaffer ihn durch Übernahme des Musikunterrichtes entlastete*) (H. 218). Von dieser Zeit an wurde, wie Held bemerkt, nicht allein die musikalische Richtung und Bildung des Publikums, soweit die Kreise der Universität reichten, verbessert und veredelt, sondern auch Bach und Händel zum Hauptgegenstande der öffentlichen Musikipflege in Halle erhoben. Händels „Messias“ war das erste der vorgeführten Oratorien. Der Anziehungskraft, welche diese beiden Großmeister schon längst auf Robert Franz geübt, durfte letzterer nunmehr freudig sein Opfer bringen; er selbst berichtet über diese Zeit in seinem „offenen Briefe an Ed. Hanslick“ (s. unten): „Mein bescheidener Wirkungskreis in Halle war diesen Bestrebungen nicht ganz ungünstig — sie wurden bald der Mittelpunkt der von mir geleiteten Singakademie“ (S. 2 cit.). Und hier erblicken wir den Anstoß und die Quellen zu jenem ebenso ruhmvoll als genial durchgeführten Unternehmen, die Werke der Großmeister durch eine pietät- und verständnisvolle Bearbeitung unserer neuzeitlichen Auffassung näherzurücken. Auch der aus jener Zeit stammenden Anregung zu den schon einmal erwähnten Vokalcompositionen Op. 15 und 19 bis zu den im Jahre 1861 erschienenen, der Singakademie gewidmeten, reizend frischen Chören Op. 24 haben wir zu gedenken. Über Robert Franz' treffliche Eigenschaften als Dirigent und Ausgestalter der vorgeführten Tonwerke herrscht nur eine Stimme des Lobes; viele, die unter seinem Stabe gespielt oder gesungen, wissen heute noch das Andenken an den Meister als Leiter der Halle-

*) In die erledigte Stelle eines Musikdirektors an der kgl. Universität Halle wurde Franz vom Kultusminister durch Urkunde vom 14. Sept. 1859 berufen, ebenso in die eines Organisten beim akademischen Gottesdienste, nachdem er — wie erwähnt — schon viele Jahre zuvor seinen Vorgänger Naue in beiden Ämtern als Universitäts-Musiklehrer vertreten hatte. (Familienbericht.)

schen Akademiekonzerte hochzuhalten. So erzählte mir der liebenswürdige, als Mensch und Künstler gleich ausgezeichnete Flötist und Kammervirtuose Theodor Winkler in Weimar: „Anfangs der fünfziger Jahre hatte ich das Glück, ein Jahr lang Schüler von Robert Franz zu sein, und fand ich als solcher genug Gelegenheit, aus persönlicher Anschauung sein hochbedeutendes, musikalisches Feingefühl und sein tiefgemütvolltes Wesen staunend zu bewundern. Er war ein ebenso außerordentlich geistig anregender Lehrer, als wie auch ein höchst vortrefflicher, begeisternder Dirigent“. An diese Erinnerung Winklers knüpft sich für letzteren eine nicht üble Anekdote, die wir, als in ihrer Art bezeichnend für den edlen und guten Charakter des Meisters, nicht verschweigen wollen. „In seiner Eigenschaft als Dirigent — so berichtet unser Zeuge — hatte Robert Franz die Gewohnheit, vor Beginn eines ihn besonders interessierenden Stückes eine das Wert analysierende Rede an das Orchester zu richten, wobei ihm, im Vorgefühle des bevorstehenden Kunstgenusses, nicht selten die hellen Thränen über die Wangen liefen. So belehrend, interessant und poesievoll nun auch stets diese Ansprachen waren, so gab es doch auch hin und wieder Musiker, die nicht im geringsten Notiz davon nahmen. Und so geschah es denn, daß er einmal in solcher Anrede das Wort Farbe mehrmals anwendete — ‚farbenreich‘, ‚farbenprächtig‘, ‚farbenschön‘ u. c.; der zweite Hornist, seines früheren Zeichens ein Stubenmaler, unterhielt sich während dieser Ansprache mit seinem Nachbar in intimster Weise über Bier und Tabak. Plötzlich raunte ihm ein anderer Kollege ins Ohr, daß der Doktor immerwährend von Farbe spräche und es damit nur auf ihn wegen seines früheren Metiers abgesehen habe. Wütend sprang nun der Hornist auf und schrie von seinem weit rückwärts gelegenen Platze über das ganze Orchester hinweg: ‚Herr Doktor, ich verbitte mir ein für allemal jede Anspielung auf meine frühere Beschäftigung; ich bin jetzt Künstler und will nur als solcher angesehen sein!‘ Franz stand da, wie aus allen

Himmeln gefallen, und erst nachdem man ihm die nöthige Aufklärung gegeben, wandte er die freundlichsten, liebevollsten Worte an, den Jünger wieder zu beruhigen. Natürlich — allgemeines homerisches Gelächter!“ — Auch die Witwe des berühmten Pandektisten Geheimrat W., eine kunstfönnige Dame, die oft unter der Leitung Robert Franz' gesungen, nennt ihn „einen Dirigenten von Gottes Gnaden, der seine Truppen zu begeistern und dabei zu belehren verstand. Stets mußte er das rechte Wort zu finden, um die Ausführenden ins Bild zu setzen“.

Es erscheint hier am Platze, auch des Meisters Können am Klavier zu betrachten. Obgleich nichts weniger als ein Virtuose und nicht mehr als ein hochbegabter Autodidakt auf diesem Instrumente, sehen wir ihn dasselbe doch in achtungsgebietender Weise beherrschen, wie dies ja teilweise schon die eindringliche Beschäftigung mit Bach, wie nicht minder seine Kenntniss des Orgelspielles bedingen mußte — ganz abgesehen von den Anforderungen des Klaviersatzes in seinen eigenen Liedern, welche er selbst zum Entzücken seiner Freunde vorzutragen verstand. Sein künstlerisches Vermögen in dieser Beziehung aber zeigte sich namentlich in der Modulationsfähigkeit und Weichheit des Anschlages, und bezeichnend ist, was der Meister selbst gelegentlich der Schilderung eines Besuches bei einem berühmten Klavierfabrikanten in Wien — es war dies im Jahre 1846 — erzählt. *) Nachdem er dort über Andrängen auf einigen Flügeln hatte phantastieren müssen, versicherte ihn der Herr des Hauses, der Meister habe ihm nun die größte Freude seines Lebens bereitet, denn jetzt, da sie unter seinen Händen so schön „gesungen“, freuten ihn erst wieder die eigenen Instrumente. Und als Franz diese Episode einem alten Leipziger Freunde beschrieb, da meinte letzterer, er wolle das gerne glauben, denn Franz spiele und habe den gleichen Anschlag, wie ihn Chopin gehabt. „Da

*) Seidl, „Erinnerungen“, 2.

sagen die Leute immer — setzte der Meister hinzu — ich hätte so weite Sprünge in meinen Begleitungen und Bearbeitungen; ja, sie wissen eben nicht, daß das so (und er führte hierbei eine sichere, aber zugleich ruhige Sprungbewegung auf den Tasten des Klaviers mit der rechten Hand aus) gespielt werden muß! In meinen Liedern habe ich eben die Polyphonie der Alten mit dem modernen, weiten Klaviersatze verbunden.“ Der Verfasser selbst hörte den Meister noch im Spätsommer 1892, also kurze Zeit vor dessen Tode, mehrere der eigenen Lieder, trotz der in einer leichten Krümmung der Mittelfinger merkbaren Lähmung des rechten Armes, mit bewunderungswürdiger Sicherheit vortragen, und nahm von dem ausdrucksvollen Spiele des Lieddichters einen unauslöschlichen Eindruck mit.

Auf der ebenerwähnten Reise nach Prag und Wien beabsichtigte Robert Franz in der österreichischen Residenzstadt, woselbst sich in jenen Tagen auch seine Braut Maria Hinrichs (s. unten) befand,*) den dort anwesenden Franz Liszt huldigend zu begrüßen, und ward von diesem als ein „Congenialer“ empfangen. Die überaus große Bescheidenheit des jungen Meisters im Auftreten gab bei seinem ersten Erscheinen Anlaß zu einer drolligen Scene, die sich in einem vornehmen Hotel Wiens (Stadt London) abspielte. Liszt saß am Klavier, umgeben von Künstlern und Kavalieren, als Robert Franz, zögernd in gewohnter Scheu, eine Notenrolle in der Hand, an der halbgeöffneten Thüre des Salons erschien; er vermochte sich nicht gleich verständlich zu machen; sein vielleicht etwas nachlässiges Reisekostüm erregte den Verdacht, der fremde Mann käme, wie so viele, um bei Liszt Unterstützung zu suchen und so drückte denn einer der Gäste ihm einen Thaler

*) Sie weilte, einem Familienberichte zufolge, mit ihren Eltern bei einem Oheim, Univ.-Prof. H., zu Besuche, in dessen Familie dann selbstverständlich auch Robert Franz als Bräutigam verkehrte. Damit sei die Bemerkung Seidl's („Erinnerungen“, 2), der Meister habe jene Reise „in Begleitung seiner Braut“ unternommen, richtig gestellt.

in die Hand, gleichzeitig aber auch ihn selbst — trotz seines Protestes — zur Thür hinaus. Der „arme Reisende“ war bereits resigniert bei der untersten Treppenstufe angelangt, als oben die zurückgelassene Notenrolle oder Visitenkarte das Mißverständnis rechtzeitig aufgeklärt hatte; der Name Robert Franz schwirrt durch die Luft, der erkannte Meister wird zurückgeholt, von Liszt nunmehr mit doppelter Freude und Zuversicht begrüßt und unter den schmeichelhaftesten Ausdrücken der Gesellschaft vorgestellt. Im weitern Verlaufe wurde der anwesende junge Tonkünstler und später bekannt gewordene Musikkritiker Heinrich Ehrlich zum Führer durch Wien bestimmt,*) welchen die Lieder des Meisters zu seiner ersten Kritik begeistern sollten.**) Liszt, von Anbeginn der Künstlerlaufbahn unseres Franz dessen edler Freund und Gönner, vermittelte in jenen Tagen auch den Verlag des Op. 9 bei C. Haslinger und der Bearbeitung des Schubertschen D-Moll-Quartetts bei Bizendorff (beide Werke gingen später in C. San-

*) Nach persönlichen Mitteilungen des Herrn C. Sander.

**) H. Ehrlich erinnert sich in seinen Memoiren „Dreißig Jahre Künstlerleben“ (Berlin, Steinitz, 1893) jenes Zusammentreffens mit R. Franz, S. 375, mit den Worten: „Im Frühling 1846 lebte Liszt einige Monate in Wien, immer umgeben von jungen begeisterten Anhängern; einem von diesen zeigte er eines Tages die ersten Lieder eines ganz unbekanntem (?) Komponisten. Sie entzückten den Jüngling derart, daß er zur Feder griff und zum erstenmal in seinem Leben eine Kritik schrieb. Sie erschien in einer längst verschwundenen Zeitschrift ‚Die Gegenwart‘. Der Komponist war R. Franz, der Jüngling H. Ehrlich“. An einer andern Stelle des Buches (S. 375) giebt Ehrlich anlässlich der Erwähnung seiner neuen, 1886 in der Zeitschrift „Nord und Süd“ erschienenen Studie über R. Franz der „bitteren Erinnerung“ Raum, er habe im Jahre 1855 den Meister in Halle aufgesucht und ihn um „künstlerische Unterstützung“ unter Hinweis auf die Wiener Kritik vom Jahre 1846 gebeten, sei aber „mit kalten Worten“ abgewiesen worden. Uns, die wir des Meisters edlen, lautereren Charakter kennen zu lernen genügend Gelegenheit hatten, vermag sich diese Beschuldigung groben Unandes nur dahin erklären, daß H. Ehrlich wie gar oft, auch in diesem Falle nicht ganz Recht behaupten dürfte, zumal in seinen Memoiren unter anderem verschwiegen ist, wie oft er selbst jenen, die sich an den Musikkritiker um „künstlerische Unterstützung“ gewendet, die hilfreiche Hand versagt hat!

ders Verlag über). So empfing Robert Franz von Wien die denkbar günstigsten Eindrücke und noch im Jahre 1883, als ihm Hanslick über die vollendete und begeistert aufgenommene Aufführung des Bach'schen Weihnachtsoratoriums in Franz'scher Bearbeitung berichtet, erinnert er sich der in der Phäakenstadt verlebten angenehmen Tage mit den für jene schmeichelhaften Worten: „1846 war ich längere Zeit in Wien und weiß daher aus eigener Erfahrung, welche Empfänglichkeit das dortige Publikum in Kunstfachen besitzt: bei Feinheiten, zu denen man sich hierzulande stumm wie ein Fisch verhält, jubelte es laut auf und man hatte höchstens zu wünschen, daß dergleichen freudige Eindrücke auch recht fest sitzen bleiben möchten.“*) Mit gesteigerter Arbeitslust kehrte der Meister, wie Held berichtet, nach Halle zurück. „Alles hing an seinem Munde, wenn er in dem kleinen Gastzimmer von Krauses Garten von Liszt und Wien schwärmte. Inneres und Äußeres hatte den schlichten Mann begeistert. Solche und so viel echte Savanna, wie bei Liszt, habe er noch nie geraucht — und er rauchte so eigentlich ununterbrochen — solchen Rasse gab es nur in Wien — trotzdem kam er nach wie vor täglich zu Krause. Und in Wien — ja dort verstehe man sich auf Musik!“ (H. 218.)

Das Jahr 1848 bringt gewissermaßen einen Abschluß der äußeren Lebensgestaltung unseres Meisters durch dessen Ehebindung mit Maria Hinrichs (geb. 1828), der Tochter des uns bekannten Philosophen und Schwester des mit Franz befreundeten Schul- und Studiengenossen Friedrich Hinrichs.***) Die Heirat gab Anlaß zu der gesetzlichen Anerkennung der vom Vater angenommenen Namensänderung, welche der

*) S. Eb. Hanslick „Zur Erinnerung an Rob. Franz“, Neue Freie Presse 1892, Nr. 10126.

***) Friedrich (bei Niemann irrtümlich Franz) H., geb. 4. Febr. 1820 in Halle, Dr. juris, gest. am 25. Oktober 1892 zu Berlin als Oberjustizrat, schrieb und veröffentlichte 1854 die Broschüre: „Rich. Wagner und die neuere Musik“ (Halle, Schrödel und Simon), auf welche Franz gerne und mit großer Wertschätzung hinwies.

König über das unmittelbare Majestätsgesuch durch Kabinettsorder genehmigte. Wir können hier die ehrliche Herkunft des Namens Robert Franz im Zusammenhalte mit den eingangs dieser Schrift geschilderten Umständen nicht energisch genug betonen gegenüber den grundlosen und müßigen Andeutungen jener musikschriftstellernden Federhelden, die es wagten, dem hochragenden Charakter des Meisters die Eitelkeit eines auf die Vornamen Schuberts und Schumanns hinweiswollenden Pseudonyms anzudichten und damit gar oft den gerechten Zorn des Meisters heraufzubeschwören.*) Hoffentlich ist in dieser Frage hiermit das letzte Wort gesprochen. Robert Franz und Maria Hinrichs — „sie war von fascinerender Schönheit,“ schreibt Held — einte das Band innerer Übereinstimmung; daß sie als Gattin dem Meister auf dem dornenvollen Künstlerpfade mit teilnehmendem Verständnis zu folgen imstande sei, bewies sie bereits als seine Schülerin und Braut, deren musikalische Ausbildung er übernommen hatte. Das ansprechende Liederheft, das unter ihrem Mädchennamen bei Breitkopf und Härtel erschien, legt Zeugnis von ihrer tonkünstlerischen Begabung, mag auch der Franz'sche Einfluß auf diese Kompositionen, wie auf ein fast gleichzeitig von ihrem Bruder Friedrich veröffentlichtes Liederwerk (zu Texten von Klaus Groth) unverkennbar sein. Der glücklichen Ehe entsprossen drei Kinder, von welchen ein Sohn und eine Tochter am Leben blieben; ersterer ist gegenwärtig als praktischer Arzt in Leipzig thätig, letztere wurde Gattin des

*) Wenn sich noch kurz nach des Meisters Tode die Redaktion eines Wiener Musikblattes nicht scheute, einen durch berartige Behauptungen entstellten Nachruf aus unmaßgeblicher Feder an die Spitze dieses Blattes zu stellen, mag dies mit Mißbilligung hingenommen werden; befremdend aber muß es erscheinen, daß auch Ed. Hanslick in seinem oben (S. 73, Anm. *) erwähnten Gelegenheitsartikel sagt: „Es wird häufig für einen guten Witz der Vorsehung gehalten (!), daß sie in ‚Robert Franz‘ die Taufnamen von Schubert und Schumann prophetisch ineinander klingen ließ. In Wahrheit aber (sic!) war ‚Rob. Franz‘ nur ein Pseudonym“. Fürwahr, die Vorsehung arbeitet gut und keiner bespöttelt sie ungestraft!

Pastors und Superintendenten Bethge zu Siebichenstein. Fand Robert Franz, wie Liszt bemerkt, „an dem von zarten Tugenden geschmückten häuslichen Herde jene helle, gleichmäßige Atmosphäre, wie sie geistigen Arbeiten günstig ist,“ so bedurfte er derselben um so dringender, als des Lebens Kampf und Not vor seine Thür trat. Bald nach seiner Verheirathung widerfuhr dem Meister ein trauriges Ereignis, in welchem zum mindesten die äußere Ursache zu dem späteren Verluste des Gehörs erkannt werden muß. Robert Franz, eines Tages im Begriffe nach Leipzig zu fahren, befand sich auf dem Bahnhofe zu Halle, als ihm der schrille Pfiff einer Lokomotive aus nächster Nähe ins Ohr drang; in jenem Augenblicke — so erzählte er später — war ihm, als wenn etwas im Ohre zerrisse; er vermochte nichts zu hören, nur ein gewaltiges Brausen erfüllte das Gehör. Die Fahrt nach Leipzig mußte natürlich aufgegeben werden, und ganz verstört kehrte Robert Franz nach Hause zurück. Als sich nach einigen Tagen jenes entsetzliche Brausen legte, stellte sich zwar allmählich das Gehör wieder ein, aber die oberen Töne schienen wie weggeschnitten und kamen nicht mehr wieder. Von da ab ist ein Ton nach dem andern nach der Tiefe, zuerst langsam, dann immer schneller verschwunden, bis endlich, wie wir sehen werden, der Meister in völlige Taubheit verfiel. *) Mit tiefster Betrübniß verzeichnet hier, gleichwie bei dem großen Beethoven, der Biograph das grausamste Schicksal, das einem Musiker widerfahren kann. Daß ein solches Leiden nicht ohne Einfluß auf die Weltanschauung auch unseres Meisters bleiben konnte, bedarf keiner Erklärung. Er

*) Nach unserer, authentischen Familiennachrichten folgenden Darstellung fällt jener äußere Eingriff in den Gehörnerv beziehungsweise in das Trommelfell in die Zeit nach dem Jahre 1848, und nicht, wie Osterwald (5) irrtümlich berichtet, in das Jahr 1843. Theodor Helm, von dem wir erfuhren, daß des Meisters Gehör bereits frühzeitig sehr empfindlich war, befand sich Ende der vierziger Jahre nicht mehr in Halle (vgl. S. 28), woraus sich leicht erklären läßt, daß er von jenem beklagenswerten Ereignis nicht persönlich unterrichtet erscheint (vgl. H. 210).

selbst sprach sich einmal in dieser Hinsicht mit den Worten aus: „früher war ich ein derber Naturburich', dem es nicht im Traume einfiel, die resignierende Geige im Weltgetümmel zu spielen — das wurde jedoch nach jener unseligen Katastrophe sehr anders! Wer kann freilich solchen Wandlungen nachgehen und sie gar in Worte fassen? Hier giebt es eben Übergänge, die sich der Beobachtung völlig entziehen. Am allerwenigsten können die Herren Mediziner und die tüftelnden Philosophen uns Aufklärung darüber verschaffen“.) Auch auf der rein künstlerischen Seite stellten sich dunkle Schatten ein. Je rascher auch der Name des Meisters auf den Flügeln des Ruhmes immer weitere Kreise in der musikalischen Welt außerhalb der Vaterstadt ziehen mochte, in letzterer selbst errichtete ihm das nemo propheta täglich neue Schranken der Gleichgültigkeit, wenn nicht der hartnäckigen Antipathie. Absonderlich, excentrisch hieß man seine Person, gelehrt und einseitig seine Lieder.**) Nichts auch konnte ja Robert Franz in den ersten Jahren seines öffentlichen Wirkens hinderlicher sein, als daß sich letzteres innerhalb der Stadt vollzog, die ihn von Jugend auf sah und kannte! „Die Menge verzeiht es dem Genie nicht, daß es mit der Keuschheit der Pflanze sich entwickelt, deren Erblühen sich langsam vorbereitet, die dem Schoße der Nacht ihren Kelch öffnet, und dann dem hellen Tage, den überraschten Augen, den Glanz der Blüte zeigt. Es verdriest sie, an einer Blume mit geschlossenen Blättern vorübergegangen zu sein, ohne ihren Wert, ihr Prangen erraten zu haben, und sie bestreitet denselben, nur um sich dem peinlichen Gefühle zu entziehen, daß sie ihn nicht voraussah. So vergingen Jahre . . . Nur sehr langsam brach sich eine andere Ansicht in der Kritik der Hallenser Bahn, so schwer

*) Seibl, „Erinnerungen“ 3.

***) Einer der Wenigen, welche den Wert des Franz'schen Liedes frühzeitig erkannten, und durch verständnisvolle Interpretation die Erstlinge des Liederfrühlings ihres Landsmannes in die weitem Kreise der Stadt trugen, war der spätere Justizrat S a c h s e in Halle.

ließen sie sich herbei, diesen einfachen, wortkargen Menschen mit mehr Auszeichnung zu behandeln, den sie sich gewöhnt hatten, als einen jener phantastischen, unschädlichen, unnützen träumerischen Charaktere anzusehen, auf welche der Kaufmann, der Bureaukrat, der Industrielle, der Gelehrte, der Soldat mit unendlicher Vornehmheit herabblückt, weil er nicht begreift, warum er da ist, und noch weniger, warum jener noch viel vornehmer auf ihn herabsieht.“ Mit diesen Worten hat im Jahre 1855 Meister Liszt den guten Hallensern den Spiegel vorgehalten in seinem durch Schumanns Zeitschrift veröffentlichten Essay über Robert Franz, der späterhin zur Grundlage seiner bekannten Monographie werden sollte. Das Schicksal weiß aber auch zu versöhnen! In jenen Tagen, wie geschaffen für den künstlerischen Geist, um ferne äußerer Ablenkung im Erfassen und Durchdringen eines der Lösung harrenden Problems die innerste Befriedigung zu suchen und zu finden, legte Robert Franz den Grundstein zu jenem Bach und Händel erbauten Ehrentempel, welcher die erhabensten Werke dieser Tonheroen der musikalischen Gegenwart gleich neuen Offenbarungen erschließen sollte. Welch ein gewaltiges Können diese hochbedeutsame Seite in des Meisters Wirken und Schaffen aufweist, vermochten zu seinen Lebzeiten nur wenige Auserwählte zu erfassen. Der heiße Kampf mit persönlicher Gegnerschaft umwogte lange Zeit allzusehr diese überraschende, geniale Wiederbelebung der Meisterwerke aus der Bachschen Epoche, um ihr ein siegreiches Vordringen zu erleichtern, und heute noch bricht sich nur schwer die Überzeugung Bahn, daß Robert Franz alle wahren Musikfreunde durch jene schwerwiegenden Leistungen zu bleibendem Danke verpflichtet hat, während sie seinen Namen auf alle Zeiten mit jenen unserer größten Meister Bach und Händel verknüpfen, und ihm denselben unsterblichen Ruhm sichern, wie seine Lieder. In mehr wie skizzenhaften Entwürfen sind jene Meisterpartituren auf uns herübergekommen; nur die Vokal- und Instrumentalstimmen waren ganz ausgeschrieben, die Orgelpar-

tie hingegen, seinerzeit gewöhnlich von den Komponisten selbst während der Aufführung am Instrumente ausgeführt, erscheint nur durch einen bezifferten Bass leicht angedeutet; wozu noch der Umstand hinzutritt, daß gerade Seb. Bach Mangels einer ausreichenden Besetzung seine Orgelbegleitung zur Hauptstütze des Werkes gestaltete. *) Nimmt man hinzu, daß seit jenen Tagen die Entwicklung der Instrumentalmusik, Hand in Hand mit einer durchgreifenden Veränderung in den einzelnen Klangwerkzeugen selbst, ihrem Höhepunkt zugeführt wurde, und daß anderseits mit den jetzt in Gebrauch stehenden Instrumenten gar manche Stelle der alten Partituren, wenn überhaupt, nur mit Schwierigkeit zu Gehör gebracht werden kann, dann begreift man die Tragweite des Unternehmens, jene Partituren im Geiste der Meister wieder herzustellen. Bereits Mozart, und neuerer Zeit Mendelssohn sahen sich zu derartigen Bearbeitungen der alten Meisterwerke Bachs und Händels veranlaßt; namentlich den von Mozart betretenen Pfad, durch unberufene Hände mit der Zeit arg verlegt, von fremden Einflüssen säubernd auszubilden und zu einer wahren Ruhmesstraße für die beiden Großmeister der Tonkunst zu gestalten, war Robert Franz beschieden, welcher diesem seinen Ziele als einer wahren Lebensaufgabe mit seltener Energie und Ausdauer, aber auch mit einzig dastehender Kraft und Geschicklichkeit entgegenschritt. Die bewunderungswürdige Hingabe an die Lösung des künstlerischen Problems war so groß, daß sie vom ersten Augenblicke an bei Robert Franz die Freude an der ureigenen Schöpfung fast ganz in den Hintergrund drängte, daß ihm seither die Lieder und ihr Erfolg weniger am Herzen lagen, als das Schicksal seiner Bearbeitungen. Mit Recht heißt es bei Liszt (55),

*) „Wer das Delikate im Generalbass und was sehr wohl accompagnieren heißt recht vernehmen will — schreibt der alte Mizler — muß den großen J. S. Bach hören, welcher einen jeden Generalbass zu einem Solo so accompagniert, daß man denkt, es sei ein Konzert, und wäre die Melodie, so er mit der ersten Hand machet, schon vorher gesetzt worden.“ Vgl. Hanslick über die Bearbeitungen von R. Franz, A. 27.

„daß unter den Lebenden der noch gefunden werden soll, der mit gleicher Selbstverleugnung, mit gleicher künstlerischer Potenz, mit gleicher Pietät sich dieser mühevollen und doch so notwendigen Arbeit unterzöge“. Angesichts dieser nunmehr näher zu würdigenden Aufopferung unseres Robert Franz für Bach und Händel erinnert Ambros treffend an die schönen Worte des Goetheschen Tasso: „Homer vergaß sich selbst, sein ganzes Leben war der Betrachtung zweier Mäner heilig“. Ambros hat aber auch zum erstenmal das Kind beim richtigen Namen genannt, indem er sagt: „Ich würde statt ‚Bearbeitungen‘ lieber das Wort vorschlagen ‚stilgerechte und notwendige Ergänzungen‘“. Um die vollendete Meisterschaft und Feinfühligkeit, welche sich in diesen, teilweise Neuschöpfungen gleichkommenden Arbeiten kundgiebt, unwiderleglich darzuthun, bedürfte es freilich noch mehr wie bei den Liedern des Meisters einer eingehenden Betrachtung jedes einzelnen Tonstückes; ohne jedoch den Rahmen unserer Schrift zu verlassen, dürften wir dennoch ein Spiegelbild dieser Seite des künstlerischen Schaffens von Robert Franz erhalten, indem wir fortan diesen Bearbeitungen als den eigentlichen Trägern seines ferneren künstlerischen Lebens und Leidens begegnen.

Schon die Vorbereitungen zu der oben erwähnten Aufführung des „Messias“ (1846) in der neu hergestellten Mozartschen Bearbeitung, mit deren Grundsätzen Robert Franz im allgemeinen sich in voller Übereinstimmung befand,*) „regten die ‚rechtgläubigen Historiker‘, wie Franz seine Widersacher gegen den zeitgemäßen Ausbau des bezifferten Basses: Spitta und Chrystander nannte, zum Anathema gegen solche Rezerei auf“ (H. 218). Von jener Zeit an wuchs mit der Zahl und Bedeutung der Franz'schen Bearbeitungen der Kampf der pedantischen Stubengelehrten gegen den Meister, welcher wie kein zweiter berufen war, dem kahlen Gerippe jener Parti-

*) Vgl. des Meisters „Offenen Brief an Ed. Hanslick“, p. 8

turen wieder ureigenes Fleisch und Blut, also neues Leben zu verleihen. Wie glänzend Robert Franz selbst die Anwaltschaft seines ebenso kühnen als wohlüberlegten Unternehmens zu führen verstand, noch ehe sich seine Freunde, vor allem Saran und Schäffer, dazu verstanden, den gehässigen Anfeindungen der „historischen Schule“ gründlich Bescheid zu thun, beweisen sowohl die Vorreden zu den Bearbeitungen der Arien Bachs und die „Mitteilungen“ über dessen „Magnificat,“ als der noch später zu berührende „offene Brief“ an Ed. Hanslick, welcher letzterer, wie Schuster bezeichnend sagt, „in den goldenen Grundsätzen für Kunst und Leben, die darin, zumal am Schlusse dargelegt sind, und dem liebevoll-wissenschaftlichen Geiste, der durch das Ganze geht, an Jakob Grimm erinnert“. In allen diesen Schriften hat sich Robert Franz über die leitenden Grundsätze seines Verfahrens in der Bearbeitungsfrage klar und deutlich ausgesprochen. Hier finden wir auch manchen Aufschluß über die Größe und Schwere des ganzen Unternehmens, um der schönen Worte eines Ambros und Liszt über die einzig dastehende, opferfreudige Hingebung an die gute Sache eingedenk zu bleiben. So, wenn es in dem „offenen Briefe“ (S. 4) heißt: „Es muß also die Hauptaufgabe des Bearbeiters sein, hinter die eigentlichen Absichten der Autoren zu kommen und denen gemäß sich zu verhalten: bleibt auch die Rekonstruktion aus naheliegenden Gründen für uns stets problematisch, so wird doch in sehr vielen Fällen ein Ergebnis zu gewinnen sein, das mit den Intentionen der Meister nicht gar zu sehr differiert. Bachs Bezifferungen namentlich dringen oft bis in das kleinste Detail — es bedarf nur eines scharfen Auges und einer geschickten Hand, um dann zuberichtlich die letzten Entscheidungen treffen zu können. Demungeachtet geht die Arbeit nicht überall so leicht von statten: manch liebtes Mal habe ich tagelang ratlos vor ein paar Taktten geseßen, und kenne Stücke, die befriedigend zu lösen der gegenwärtigen Kunsttechnik kaum gelingen dürfte“. Welch Unsumme von Gedankenarbeit liegt

in dieser Thätigkeit des Meisters aufgespeichert! Interessante Andeutungen in dieser Beziehung finden wir auch in den Briefen an Sander. „Um einen Bachschen Torso — schreibt Robert Franz unterm 16. November 1861 — herzustellen, dazu gehört . . . nur ein bißchen Produktionskraft, die dem Bachschen Genius nicht ganz unverwandt ist, außerdem seine Ohren, durchgebildeter Geschmack und innige Hingabe an das wahre Sein und Wesen des großen Meisters. Letztere erzeugt als notwendige Folge jene echte Demut, die das letzte Fünkchen persönlicher Eitelkeit dämpft — wer sie nicht besitzt, wird auch mit den redlichsten Absichten hier nur Monstrositäten ans Tageslicht fördern.“ Ähnlich spricht er sich noch an seinem Lebensabende, anläßlich der Herausgabe der „Zwanzig geistlichen Lieder“ von Bach (1888) aus: „Allerdings war ich ernstlich bemüht, ausdrucksvolles Leben in die Stimmführung, Einheitlichkeit von Melodie und Harmonie, sowie pietätvolles Eingehen auf die Stimmung und den Charakter jedes einzelnen Liedes zu erzielen. Was will aber dergleichen bedeuten gegen die profunde Herrlichkeit der Bachschen Vorlagen? Diese ins rechte Licht gesetzt zu haben, ist vielleicht mein Verdienst . . . Bachs Musik darf man nur in demutsvoller Hingabe nahetreten — sonst kommt nun und nimmermehr was Gescheites dabei heraus!“ *)

Dankbar muß hier der Verdienste jenes Mannes gedacht werden, dessen von Kunstverständnis geleiteter Unternehmungsgeist Robert Franz als Bearbeiter nicht nur zur Quelle neuer Anregungen, sondern auch zum hervorragenden Bahnbrecher in der Öffentlichkeit wurde: es ist Constantin Sander, der Hauptverleger unseres Meisters, welcher als Eigentümer von F. C. C. Leuckarts Musikverlag, damals in Breslau, wie kein anderer seiner Genossen sich rühmen dürfte, den berechtigten Ansprüchen des Tondichters in jeder Hinsicht möglichst gerecht worden zu sein. Die im Jahre 1860 erfolgte ge-

*) Seidl, „Erinnerungen“ S.

schäftliche Annäherung beider*) hatte bereits nach einem Jahre den Charakter einer seither fast ununterbrochenen freundschaftlichen Beziehung angenommen, für die trotz einiger hin und wieder unvermeidlicher Differenzen bis in die letzten Tage des Meisters die schmeichelhaften Worte gelten können, welche letzterer unterm 2. Mai 1862 an Sander richtete: „Gar nicht aussprechen kann ich es, wie glücklich ich bin, endlich mit einem Verleger in Verbindung gekommen zu sein, der allen denkbaren Wünschen entspricht: Wenn Sie mit mir so zufrieden sind, wie ich mit Ihnen, dann kann's gar nicht fehlen“. Den Reigen der Bearbeitungen hatten zwar die bei Whistling erschienenen 36 Arien aus Bach'schen Kantaten und Messen eröffnet; seither aber veröffentlichte C. Sander-Leuckart allein in dem von unserem Kapitel umfaßten Zeitraume eine reiche Auswahl Bach'scher Arien und Duette aus verschiedenen Kantaten und Messen, dem Magnificat, der Matthäuspassion und dem Weihnachtsoratorium mit Begleitung des Pianoforte (1860), die, wie Robert Franz an Sander schrieb, „sicherlich zu dem schönsten gehören, was vielleicht je geschrieben worden ist“;**) ferner zehn Bach'sche Kantaten in Klavierauszügen, vor allem aber die Kantaten „Actus tragicus“ (1864; „das ist jedenfalls meine gelungenste Arbeit,“ schreibt er unterm 25. März 1864 an Sander, und bezüglich der Instrumentation dieser Kantate heißt es in einem früheren Briefe — vom 20. November 1863 — nach der Ausführung derselben im Totenfestkonzert: „Alles klingt so himmlisch schön, daß ich aus einer Seligkeit in die andere fiel“); „Ich hatte viel Bekümmernis“; „Wer da glaubet und getauft wird“ (1864); die Pfingstkantate „Dewiges Feuer“ und das Magnificat (1863, wunderschön gestochen)

*) Bereits in den fünfziger Jahren hatte C. Sander, erfüllt von warmer Verehrung für den jungen Meister, eine Verbindung mit Rob. Franz anzuknüpfen versucht, jedoch kein Entgegenkommen gefunden, bis letzterer später aus eigenem Antriebe auf das Anerbieten zurückkam.

**) Brief an Sander vom 23. Oktober 1860.

von Bach in ausgeführten Partituren; endlich (1871) die oratorische Komposition „L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato“ von Händel (der Kronprinzessin Friedrich gewidmet) in Partitur und Klavierauszug, beides in gleichmachvoller, kostbarer Ausstattung. In selbstlosem Entzücken und immer neuer, größerer Begeisterung hat der Meister in seinen Begleitbriefen an Sander die einzelnen neubelebten Werke Bachs und Händels seinem Verleger fest ans Herz gelegt und mit freudiger Genugthuung über jeden echten Erfolg dieser Doppelschöpfungen berichtet. So schreibt er bei Übersendung des „Magnificat“ unterm 25. Juni 1863 über die Vorführung dieser Bearbeitung in der Halleschen Singakademie: „Ich bin heute noch ganz entzückt von der überaus herrlichen Wirkung, die alle Nummern ohne Ausnahme machten“. Und als er Anfang März des folgenden Jahres zu Leipzig einer zweiten Aufführung des Werkes im Liederverein beivohnte, seien ihm „bei vielen Stellen immer die hellen Thränen aus den Augen gelaufen“. Die Orgelstimme, über Schäffers Rat dem Orchester seinerzeit beigelegt, „übte in den Chören kolossale Wirkung, die Befetzung war trefflich“.*) Zwischendurch läuft freilich aber Klage über Klage angesichts der absichtlichen Ignorierung seiner Bearbeitungen seitens gewisser Kritiker und Dirigenten, über unverständige Beurteilungen,**) über das Stillschweigen seiner künstlerischen Freunde; „alle Welt scheint mich im Stiche lassen zu wollen!“ ruft er einmal in einem Briefe (23. Dezember 1864) an Sander aus. Daß anderseits der hohe Wert und die Notwendigkeit der Bearbeitungen mit der Zeit — den persönlichen Meidern zum Troste — doch erfaßt und erkannt wurde, dafür erhielt der Meister einen mehr als vollgültigen Beweis durch den Umstand, daß auch andere Verleger nach dem Erwerbe solcher bedeutungsvoller Neuschöpfungen strebten. So erschienen 1867 Bachs „Mat-

*) Brief an Sander vom 13. März 1864.

**) Vgl. auch die schwertreffenden Bemerkungen hierüber in den „Offenen Briefen an E. Hanslick“, p. 9 ff.

thäuspation", mit deren Pläne sich Robert Franz bereits seit drei Jahren trug, bei Breitkopf und Härtel, desselben Trauerode, sowie 36 Arien aus Händelschen Opern und Kammerduetten bei Fr. Kistner, endlich die Bachsche Jubelarie „Mein gläubiges Herze“, Händels Jubilate (1868), Durantes „Magnificat“ (1866) und Astorgas „Stabat mater“ bei H. Karmrodt in Halle. Über die obengenannten Arien von Händel (aus dem Apollos Feast) äußerte sich Robert Franz zur Zeit ihrer Bearbeitung mit Begeisterung zu Sander (welcher die Veröffentlichung ablehnte), daß sie die Grundtypen des Händelschen dramatischen Ausdrucks repräsentieren. „Es herrschen hier ein dramatischer Adel und eine lyrische Herrlichkeit sondergleichen, gegen die Mozart und Gluck schlimm genug in Wegfall kommen . . . Hat man diese Sachen erst liebgewonnen, dann ist der Schritt zum alten Sebastian kein gar zu großer mehr. Schließlich gebe ich die Versicherung, daß ich mir niemals im größeren Maße selbstgenügt habe, als in diesen Händelschen Arien. Man wird aber auch von ihnen förmlich wie mit leuchtenden Sonnenstrahlen übergossen“.*) Für jene Arien empfing Robert Franz von Osterwald „flüssige, schwungvolle Übersetzungen“; letzterer bezeugte damals in glänzender Weise seine Beherrschung der dichterischen Formen durch die gut verbürgte Thatsache, daß er den italienischen Text der zwölf Sopranarien noch am Tage des Empfanges in einem Konzertsaal unter den Klängen eines Streichquartetts übersezte, und daß diese Übersetzungen, die der Musik wie angegossen waren, bereits am Abend des folgenden Tages in die Hände des Komponisten gelangten.**) Eine nicht gering zu veranschlagende Genußthuum mochte für Robert Franz der Empfang eines Ministerialreskriptes (Juni 1867) sein, wonach ihm der König über Antrag des Kultusministeriums eine jährliche Summe von 200 Thalern als Gratifikation für die Bearbeitung de-

*) Briefe an Sander vom 22. und 31. Dezember 1868.

**) S. Dr. A. Borst's Essay über den Dichter, Saale-Ztg. 1887, Nr. 118

Bach'schen Vokalwerke bewilligte. Eine derartige Auszeichnung gab jedoch den Neidern und Widersachern des Meisters nur neuen Grund zum Bohfotte, denn wir finden in den Briefen jener Tage an Sander die Bemerkung, daß die Hauptabsatzquellen für die Bearbeitungen zwar in der Schweiz, in Frankreich, Rußland und Dänemark bestanden, keineswegs aber im guten Vaterlande. Dafür gab ein hervorragender deutscher Musikverlag seiner genauen Kenntniß von der Existenz der Franz'schen Bearbeitungen durch Veröffentlichung sehr plagiatverdächtiger „Arrangements“ billigen Ausdruck!

Wir erwähnten bereits, daß die volle Hingabe an die eben geschilderte enorme Thätigkeit in der Bearbeitungsfrage alle anderen Nebenrücksichten, die Fürsorge um die eigenen Pieder-schöpfungen inbegriffen, bei Robert Franz stark zurückdrängte. Es will dieses Moment nach Gebühr gewürdigt sein, wenn man bedenkt, daß inzwischen die Lieder des Meisters immer weitere Kreise und Länder eroberten, und namentlich in Amerika durch die rastlose Thätigkeit eines Jüngers und Freundes, Otto Dresel, die weitgehendste, den Schöpfer erfreuende Teilnahme fanden. So erschien bereits 1865 dort eine ziemlich umfangreiche Sammlung Franz'scher Lieder mit englischen Texten; und im Juni 1867 ward in Boston für Robert Franz ein Beneficekonzert veranstaltet, das dem Komponisten einen Wechsel von baren 2000 Thalern eintrug. Der Verleger Ditron zeichnete allein 100 Dollars!*) Ständen so Robert Franz für seine neuen Lieder Thür und Thor bei den besten Verlegern offen, so fand er sich während seiner Hauptthätigkeit als Bearbeiter in den sechziger Jahren verhältnismäßig selten bewogen, ein oder das andere neue Liederheft aus seinem Handschriftenschatz zusammenzustellen. Es erschienen im Herbst 1861 Op. 34 — diese sechs Lieder waren dem Meister, wie er sagte, „persönlich das liebste, was er bisher schreiben konnte“**) — und Op. 35 nebst einer Neu-

*) Briefe an Sander vom 25. Oktober 1865 und 23. Juni 1867.

**) Brief an Sander vom 13. Februar 1861.

ausgabe des Op. 9 (f. S. 72) und ein Jahr später Op. 36 (sämtlich bei Leuckart); dann erst wieder im Herbst 1866 Op. 37 (bei Ristner), im Frühjahr 1867 Op. 38, 39, 41 (bei Breitkopf und Härtel) und Op. 40 (bei Ristner), um die Wende des Jahrzehntes Op. 42 (bei Siegel), Op. 43 (bei Ristner) und Op. 44, Osterwalds „Aprillaunen“ enthaltend, über welches Lied er sich bei Übersendung des Heftes an den Dichtersfreund unterm 10. April 1872 äußert: „Die Begleitung muß etwas grämlich gespielt werden, die Singstimme dagegen trägt sich spöttisch“. Endlich im Jahre 1872 die gemischten Chorslieder Op. 45 (bei Sigl).*)

Mittlerweile hatte sich auch die Vaterstadt Halle eines Besseren besonnen, und — wenigstens durch ihre geistige Führerschaft — dem Genius den lang vorenthaltenen Zoll der Verehrung dargebracht: die philosophische Fakultät der Universität ernannte, anlässlich der 1861 gefeierten Enthüllung des Händeldenkmals in Halle, Robert Franz zu ihrem Ehrendoktor. Bei der Festlichkeit, welche der Promotion in Wittekind folgte, trat auch zum erstenmal die herzliche Freundschaft zwischen Robert Franz und Wilh. Osterwald nach außen hervor, welcher letzterer einen begeisterten, poetischen Trinkspruch auf seinen Komponisten ausbrachte.***) Robert Franz selbst, in der Einfachheit und Bescheidenheit seines natürlichen Wesens, war freilich weit entfernt, durch die ihm gewordene Auszeichnung einem sich äußerlich genughuenden Stolge zu verfallen; so schrieb er denn unterm 17. Oktober 1861 bei Über-

*) Das Opus enthält lediglich Bearbeitungen bereits früher veröffentlichter Lieder und zwar das Op. 17, 1. 17, 4. 23, 2. 23, 6. 42, 3 und 28, 2. Vgl. über diese Chorslieder Kap. 6. Der Vollständigkeit halber sei hier erwähnt, daß 1862 die Opera 1, 5, 6, 7, 10, 13, 15, 19, 24, 32, 33, ferner die 36 Arien aus Bachschen Kantaten und Messen aus dem Verlage von F. Whistling in jenen von C. F. Peters übergingen welche Verlagsfirma die Verbreitung der Lieder durch die Herausgeber bekannter „Franz-Albums“ wesentlich förderte. Zehn Jahre später ließen auch Breitkopf und Härtel die in ihrem Verlage erschienenen Lieder in einem Bande (Volksausgabe 551) erscheinen.

**) Vgl. den oben erwähnten Essay in der „Saale-Ztg.“ 1887, Nr. 118

sendung der Korrektur von sechs Passionsarien hinsichtlich der Publikation an Sander: „ . . . lassen Sie mir um Gottes willen den Doktor weg! Mit solchen Federn mag sich Marschner und Konsorten schmücken. In der Kunst will ich meinen einfachen, ehrlichen Namen behalten“. Diesem Grundsatz ist der Meister auch bis ans Ende treu geblieben; im bürgerlichen Leben machte er mit Recht gerne von dem Ehrentitel Gebrauch, dessen Verleihung nur dazu beitragen konnte, den Ruhm seines Namens in der ausländischen Musikwelt zu erhöhen. So wurde Robert Franz auch unter anderem in Salzburg, woselbst er sich Anfang September 1862 gelegentlich eines Ausfluges nach Süddeutschland*) länger aufgehalten, seitens der versammelten Teilnehmer an einem in jenen Tagen dort abgehaltenen Künstlerfeste — von Musikern waren unter andern Cornelius, Eckert anwesend — mit eben solcher Auszeichnung als Sympathie begrüßt, sowie man den bescheiden daherschreitenden Mann in der altmodischen Kleidung — langer Spizfrack und hoher Cylinder — erkannt hatte. Wir verdanken dem allgeschätzten Violinmeister und Direktor des Prager Konservatoriums Anton Bennewitz, welcher damals Konzertmeister in Salzburg war, liebenswürdige Mitteilungen über seine Begegnung mit Robert Franz und dessen Erscheinen in der schönen Mozartstadt, als ein nicht zu verachtendes Gegenstück zu der früheren Schilderung des Empfanges bei Liszt in Wien. Auf Bennewitz' Anregung hin fand bei dem Sekretär des Mozarteums, Hillebrandt, zu Ehren unseres Meisters eine Abendunterhaltung statt, bei welcher die Tochter des Hauses mehrere Lieder des Gefeierten, von diesem selbst am Klaviere begleitet, vortrug. Wie damals in Wien, war Robert Franz, ganz schüchtern sich durch die Thüre zwingend, in den Salon eingetreten, und dann sogleich auf das Klavier zugegangen, von dem man ihn dann

*) „Hauptfächlich München, Tegernsee, Innsbruck“; Brief an Sander vom 17. September 1862.

kaum wegzubringen vermochte. Im Dome zu Salzburg versuchte Robert Franz die Orgel; auf dem Wege zum Dom-
 plätze begegnet ihm Bennewitz; es war ein bitterkalter Tag,
 und der Meister fror in seiner leichten Kleidung. „So kö-
 nen Sie nicht in die Kirche gehen,“ meint Bennewitz, ihn be-
 wegend mit in seine Wohnung zu kommen und einen Überrock
 anzunehmen. Später bedurfte es einer Mahnung, so unan-
 genehm diese dem Besitzer des Hockes war, um wieder zu letz-
 terem zu gelangen — der Meister hatte in der Zerstretheit
 längst das fremde Eigentum vergessen. Bei jenem Künst-
 lerkreise lernte Robert Franz, wie er an Sander schreibt, ver-
 schiedene Wiener Musiker, unter ihnen auch Ed. Hanslick, ken-
 nen, den er „auf das Angelegentlichste ins Interesse Bachs
 zu ziehen suchte“. Mit welchem Eifer letzteres geschah, da-
 von giebt eine köstliche, von Hanslick geschilderte Scene Zeug-
 nis, die zum Ausgangspunkte des Briefwechsels zwischen bei-
 den werden sollte. „Es war an einem Septemberabende des
 Jahres 1862, daß Robert Franz mit mir im Mirabellgarten
 zu Salzburg um Seb. Bachs willen eingesperrt wurde. Im
 lebhaften Gespräche über Bach, dessen Evangelium Robert
 Franz mit unerschöpflicher Begeisterung verkündete, waren wir
 lange den einsamen Garten auf und ab gewandelt, ohne zu
 bemerken, daß wir daselbst die letzten Spaziergänger geblieben.
 Da hörten wir das eiserne Gitterthor klirrend ins Schloß
 fallen und sahen gerade noch, wie der pünktlichste aller In-
 validen den großen Schlüssel umdrehte und abzog. Glück-
 licherweise erreichte mein Ruf den martialischen Wächter . . .
 Das Gespräch über Bach wurde aber draußen fortgesetzt.
 Wahrhaft rührend war der apostolische Eifer, mit welchem
 Franz mich zu denjenigen Werken Bachs zu ‚belehren‘ unter-
 nahm, zu welchen ich damals kein rechtes Verständniß fin-
 den, wenigstens kein Herz fassen konnte“. Jene Stunde birgt
 den Ursprung des an Eduard Hanslick unterm 22. November
 1862 gerichteten Schreibens, das neun Jahre später als „of-
 fener Brief“ bei C. Sander erscheinen sollte. „Ganz über-

rascht — so setzt Hanslick seine Erinnerungen fort*) — war ich eines Tages von einem ungewöhnlich dicken Briefe, einer förmlichen Abhandlung von Franz, worin er mir ausführlich Ziel und Methode seiner Bearbeitungen auseinandersetzt. Ich beklagte in meinem Antwortschreiben, daß ein so wertvolles litterarisches Dokument Eigentum eines einzelnen bleiben sollte und wünschte, Franz möchte den Hauptinhalt dieser Epistel, allenfalls erweitert, der Öffentlichkeit übergeben. Ein volles Jahr konnte sich Franz nicht dazu entschließen, endlich bat er mich, ihm den Brief doch zurückzustellen. „Lange habe ich geschwankt,“ schrieb er mir im April 1871, „ob ich es mit meinem geringen schriftstellerischen Talente wohl wagen dürfe, einen sehr wahrscheinlichen Streit anzuzetteln — die Wichtigkeit des Gegenstandes besiegte aber endlich meine Bedenklichkeiten und ich bin jetzt unter gewissen Bedingungen bereit, die Hand ins Feuer zu stecken . . . Gar zu arge Blößen (stilistische) darf ich mir nicht geben; Herr Chrysander steift sich gern auf Außendinge, mittels deren er die Aufmerksamkeit von der Hauptsache weg und Nebensächlichem zuzuwenden versteht . . .“ Über den litterarischen Wert der Broschüre, deren Erscheinen gehöriges Aufsehen erregte, haben wir uns bereits ausgesprochen; des Meisters schriftstellerisches Talent äußert sich in ihr wahrlich nichts weniger denn gering. Was die Wichtigkeit dieser Publikation vom musikhistorischen Standpunkte betrifft, äußerte sich unter anderen Franz Liszt nach einem Besuche bei dem Meister letzterem gegenüber brieflich mit den Worten: „Als Sie vor kurzem (August 1871) in Halle die Freundlichkeit hatten, mir die Hauptstellen Ihres Briefes an Hanslick mitzuteilen, leuchtete mir sogleich die meisterhafte Haltung und Argumentierung dieser Schrift ein. Nach Ihren vorzüglichen Partitur- und

*) In dem früher erwähnten Feuilleton der „Neuen Freien Presse“ 1892, Nr. 10 126.

Klavierbearbeitungen der Bach- und Händel'schen Werke war es opportun, eben die Frage „nach welchen Grundsätzen die Bearbeitung des Accompagnements solcher Kompositionen herzustellen sei vorzunehmen und sie in ausführlicher, überzeugender Weise zu erledigen. Dies haben Sie meines Erachtens nach mit außerordentlichem Scharfsinn und feinstem Verständniß gethan . . . Ihre Schrift ist zugleich organisch und kritisch von wesentlicher Bedeutsamkeit.“*)

Wiederholt verließ Robert Franz in den fünfziger und sechziger Jahren das Weichbild seiner Vaterstadt, um Ausflüge oder weitere Reisen, wie es die letzterwähnte war, zu unternehmen, einer Erholung von der anstrengenden öffentlichen und privaten Thätigkeit immer dringender bedürftend. Eine in den ersten fünfziger Jahren zu verzeichnende Reise in die Schweiz führte Robert Franz mit dem damals in Zürich lebenden Richard Wagner zusammen. Die persönliche Bekanntschaft mit dem Komponisten des „Lohengrin“, dem, wie wir wissen, das Liederheft Op. 20 gewidmet war, hatte ihr Vorspiel in Weimar anlässlich der im Jahre 1850 durch Liszt's Bemühungen dort erfolgten Erstaufführungen dieser Oper gefunden. Zu jener Zeit kursierten — erzählt der Meister — **) „die wegwerfendsten, von der Mendelssohn'schen und Schumann'schen Clique ausgehenden Urtheile über Wagner's Leistungen, die ich leider ohne Prüfung auf Treu und Glauben hinnahm. In dieser Stimmung lud mich Liszt zu einer Aufführung des ‚Lohengrin‘ nach Weimar ein: sie überraschte mich in höchstem Grade, weil hier denn doch ganz anderes geboten wurde, als nach jenen abscheulichen Verleumdungen zu erwarten stand“. Robert Franz, damals in lebhaftem Briefwechsel mit Spiller von Hanen-schild (er schrieb unter dem Pseudonym Max Waldau, ***) gab diesem gegenüber „privatissime, also von der Leber weg

*) Brief an Sanber vom 21. August 1871.

**) Seidl, „Erinnerungen“ 7.

***) Es ist der uns bekannte Dichter Franz'scher Gesänge.

redend“, seiner geänderten Anschauung unverhohlen Ausdruck. Hauenschild aber hatte nichts Eiligeres zu thun, als den Brief in der „Schlesischen Zeitung“ zu veröffentlichen, ohne freilich des Meisters Namen zu nennen, weshalb Robert Franz nicht Anlaß nahm, diese Indiskretion zu verübeln. Als aber seine Autorschaft in Weimar bekannt wurde und eines Tages H. von Bülow erschien, um im Namen Liszts den Abdruck jener Epistel in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ mit der Namensfertigung des Verfassers zu erbitten, verweigerte Franz letztere aus dem guten Grunde prinzipieller Abneigung gegen jedwede persönliche Einmischung in derlei Streitfragen. Dem wiederholten Andrängen auch von anderer Seite blieb er gleich abwehrend gegenüber, bis endlich Liszt selbst einen Brief an ihn richtete und den Meister, welcher sich ihm zu so viel Dank verbunden fühlte, zum Nachgeben bewog. Die junge Wagnerpartei hatte so scheinbar ihren Mann gewonnen, aber — „was mit Sicherheit vorauszusehen war, traf ein: die Gegner hackten auf mich los und erst nach vielen Jahren kamen die häßlichen Verdächtigungen zum Schweigen — zuweilen spuken sie immer noch umher“ (vgl. Kap. 6). Bei jenem Besuche in Zürich nun, welcher die beiden Tondichter gegenseitig ziemlich nahe brachte, gab Richard Wagner seiner Hochschätzung für den Meister des Liedes beredten Ausdruck: er öffnete ihm seinen Notenschrank, auf dessen Inhalt mit den Worten deutend: „Da ist alles, was ich an Musikwerken besitze!“ — „Es standen da — Bach, Beethoven und — meine Lieder! Was sollte ich dazu sagen? Ich hielt das Ganze für einen Akt der Höflichkeit und legte demnach kein besonderes Gewicht darauf. Jetzt — so läßt sich unser Meister Anfang der achtziger Jahre über diese Episode Wilh. Waldmann gegenüber vernehmen*) — ist mir freilich manches

*) S. den Essay „Robert Franz in seinen Liedern“ von Wilhelm Waldmann, „Von Fels zu Meer“, 1884, Heft 7, welcher eine wertvolle Analyse der Franz'schen Gesänge bietet.

verständlicher und es mag wohl Wahrheit sein, daß sich Wagner gerade für diese Pieder lebhaft interessierte. Ich zeigte Ihnen schon früher, wie hier Musik und Wort sich decken und daß die Musik gleichsam aus dem Texte hervorbliht; auch Wagner huldigt ja diesem Prinzipie. Daß unsere Ausdrucksformen divergieren, hat einen sehr andern Grund und hätten wir beide denselben Gegenstand behandelt, dann würden die Resultate verschieden genug ausgefallen sein.“ Robert Franz besuchte in jenen Tagen, wie er ein anderes Mal bemerkt,*) Wagner wiederholt und verlebte mit ihm sehr angenehme Stunden. Kurze Zeit hindurch wohnten beide sogar im selben Hause und machten häufig Ausflüge in die benachbarten Berge. „Einmal lud Wagner Franz zu einer solchen größeren Partie ein, und letzterer bedeutete ihm, daß es ihm an Geld mangle, weshalb er sich nicht beteiligen könne. Das ließ Wagner aber nicht gelten. Ihn fragend, wie viel er benötige, zog er ein Kästchen voll blinkender Goldstücke hervor, Franz davon anbietend. Als sich der Freund endlich dazu bewegen ließ, eine kleine Summe anzunehmen, wollte Wagner nichts von Zurückgabe des Geldes wissen, und war zufrieden, ihn zur Teilnahme bewogen zu haben. „Das war ein schöner Zug von ihm;“ fügte Robert Franz seiner Erzählung hinzu.“**) Wurden nun später im Laufe der Jahre die Beziehungen zwischen Wagner und Franz abgebrochen, so war dies nicht unseres Meisters Verschulden; und wenn ersterer in dem Verfasser des „Lohengrinbriefes“, die Sachlage verkennend, einen eifrigen Parteigänger zu erblicken glaubte, mußte er durch die spätere Zurückhaltung des Meisters von jeglicher Einnengung in das Parteigetriebe allerdings enttäuscht werden, hatte aber nichts weniger denn ein Recht, sich über dessen begreifliches Ver-

*) Seibl, „Erinnerungen“, 7.

**) So berichtet in seinen „Erinnerungen an Rob. Franz“ (Neue Musik-Zeitung, 1892, p. 257) Rich. Winger, welchem der Meister anlässlich einer Porträtsitzung im Jahre 1887 obige Mitteilungen machte.

stummen rügend aufzuhalten, wie er dies in seinen „Gesammelten Schriften“ gethan hat.*)

Im Sommer 1867 hielt sich Robert Franz längere Zeit in Thüringen auf, und 1870 lebte er wochenlang auf einem Landstutze in der Nähe Leipzigs (Naschwitz) bei der Familie Flinsch;**) leider hatte die anlässlich der Bearbeitungen durch so lange Zeit fortgesetzte Anspannung aller geistigen Kräfte einen so schädigenden Einfluß auf seinen Gesundheitszustand bewirkt, daß von Jahr zu Jahr mit dem sich steigenden Gehörleiden das ganze Nervensystem in immer größere Mitleidenschaft gezogen wurde. Es ist im höchsten Grade betrübend, in den Mitteilungen des Meisters an Sander und Osterwald das immer weitere Umsichgreifen seines Leidens bis zu jenen schwersten Tagen seines Daseins zu verfolgen, wo er jeder öffentlichen Thätigkeit entsagen muß, um des Lebens ärgster Not und der Willkür von Freund und Feind auf Gnade oder Ungnade ausgeliefert zu werden. Bereits im Mai 1861 leidet der Meister an einer furchtbaren Nervenauflregung, namentlich in den Ohren, daß er sich seines Leibes oft gar nicht mehr Rat weiß. Das Leiden bessert sich zwar wieder, so daß Robert Franz noch das Klavierspiel eifriger pflegen kann, und sich im Herbst des genannten Jahres sogar veranlaßt sieht, ein neues Klavier sich anzuschaffen.***) Unterm 15. März 1864 aber schreibt er: „Mit meiner Gesundheit steht es wieder einmal recht schlecht. Die Ohren sind in einem Zustande, wie ich ihn dem schlimmsten Feinde nicht wünschen mag — sie schmerzen sogar, wenn ich nur Noten schreibe;“ und dieser Zustand verschlimmert sich im Herbst desselben Jahres in so trostloser Weise,

*) S. daselbst Bb. VIII, 303. Vgl. auch über die Beziehungen zwischen R. Franz und R. Wagner den Briefwechsel des letzteren mit Uhlig-Fischer-Heine.

**) Nach persönlichen Mitteilungen von C. Sander.

***) Brief an Sander vom 7. Oktober 1861; und unterm 26. April 1862 schreibt er: „Ich besitze jetzt einen sehr schönen Flügel, auf dem will ich Ihnen etwas Bach vorspielen.“

daß er fast jede Beschäftigung mit Musik aufgeben muß, ohne die entfernteste Aussicht auf die Hebung und Besserung dieses Unglücks. Uebermals drei Jahre später wird das Leiden immer bedenklicher. „Ich werde nun wohl bald jede praktische Thätigkeit aufgeben müssen,“ klagt er resigniert unterm 26. Jänner 1867 und im Herbst ist dieses schlimmste Muß eingetreten; der lange Aufenthalt in Thüringen (s. oben) blieb leider ganz ohne Erfolg. „Man muß sich in sein Schickial ergeben.“ Robert Franz ist gezwungen, vom öffentlichen Schauplatze zurückzutreten und seine Ämter niederzulegen. Wie sehr dieser furchtbare Schlag, den Ausblick auf des Lebens ärgste Bitternis, die unverschuldete Not enthüllend, den Krankheitszustand des Meisters in ungünstigster Weise beeinflussen mußte, während gerade jetzt die Anspannung aller Kräfte notwendig gewesen wäre, um die Mittel für den Lebensunterhalt auf anderem Wege aufzutreiben — diese grausame Wechselwirkung der Schicksalsfäden näher zu beleuchten, sei uns erlassen. Mit welcher wunderbarer Kraft gleichwohl der Genius Robert Franz' sich in jenen schweren Tagen der Prüfung doppelt siegreich zu behaupten wußte, davon reden die schon erwähnten grandiosen Neuschöpfungen des Allegro, des Jubilate und der Arien aus dem Apollos Feast mit lauter Stimme; gleichwie wir es aber auch als einen wunderbaren Schutz jenes Geistes bezeichnen müssen, daß er in jener Zeit nicht der Ummachtung anheimfiel, wie dieses viele Freunde des Meisters als eine Folge der immer fortschreitenden Störung des Gehörsinnes damals fürchten zu müssen glaubten. *) Die Muse der Töne zerstörte nicht den hohen, edlen Geist, der ihr mit allen seinen Niegungen ruhmvoll geopfert und gedient; sie tröstete ihn, sie richtete ihn auf. Robert Franz nahm den

*) Nach persönlichen Mittheilungen von C. Sander; Robert Franz litt in dieser Zeit des Überganges seines Gehörleidens zur völligen Taubheit an furchtbaren Hallucinationen, die ihn oft, zumal des Nachts, in entsetzliche Aufregung versetzten.

lebhaftesten, fördernden Anteil, sobald in Halle eines der von ihm bearbeiteten Werke zur Aufführung gelangte, wenn auch die Klänge immer schwächer an sein Ohr drangen und er die Töne der Außenwelt nur mehr mit jener vollendeten Resignation empfand, welche das Erkennungszeichen einer schmerzgeläuterten, edlen Seele ist. Als bezeichnend für das eben Gesagte dürfen die Worte gelten, welche der Meister in einem Briefe vom 10. April 1872 kurz nach der Aufführung des „Allegro“ in Halle an seinen Freund Osterwald richtete, lebhaft bedauernd, daß der Dichter nicht auch dem Konzerte beigewohnt. „Alles ist wundervoll verlaufen und hat beim Publikum einen Eindruck zurückgelassen, wie er seit dem ‚Messias‘ mit der Lind nicht wieder erhört war; obschon ich bei dem Konzerte nichts hatte thun können, als für eine gute Besetzung der Solonummern Sorge zu tragen, stellte sich doch glücklicherweise meine weitere Beteiligung als überflüssig heraus: was mit der Aufführung des Werkes beabsichtigt wurde, ist so ziemlich erreicht worden — künftighin wird man in Halle Bachs und Händels Werke nicht wieder unbearbeitet zum Besten geben können.“ Am Schlusse des Briefes aber, mit welchem Wilh. Osterwald manchen Ratsschlag für seine bei Sander zu veröffentlichenden Gedichte empfing, lesen wir: „Mit meinen Ohren geht es täglich schlechter — in ein paar Jahren werde ich wahrscheinlich stocktaub sein. Da muß man denn schon still halten lernen! Daß es unter diesen Umständen mit dem Arbeiten ziemlich ein Ende hat, kannst du dir vorstellen. Glücklicherweise kann ich mir mit gutem Gewissen sagen, mein Lebelang nicht auf der faulen Haut gelegen zu haben: so lange, als es nur ging, ist nicht gefeiert worden! Jetzt wird es an den Leuten sein, mir etwas unter die Arme zu greifen.“

Und die Rettung kam! Je schwerer es dem Biographen wurde, bei der mitfühlenden Betrachtung der Leidensstationen unseres Meisters verweilen zu müssen, um so leichter und einer freudigen Befriedigung gleichkommend wird ihm

die Pflicht, jener wahrhaft großartigen Aktion zu Gunsten des Tondichters rühmend zu gedenken, welche, wohl einzig dastehend im Leidensbuche deutscher Künstlerchaft, zu rechter Zeit begonnen und vollendet ward, um Robert Franz Ehre und Dienst gleichzeitig in einem Maße zu erweisen, wie es die Welt diesem Namen gegenüber schuldete. Constantin Sander, welcher 1870 den Sitz seines Verlagsgeschäftes von Breslau nach Leipzig verlegt, und Gelegenheit hatte, von der sich immer bedauernder gestaltenden materiellen Lage des befreundeten Komponisten persönlich Überzeugung zu gewinnen — Robert Franz hatte nach und nach eine immer bescheidenere Wohnung bezogen — faßte als erster den Plan zu einer Ehrengabe für den Meister und gewann (August 1871) in dem edlen Freiherrn Arnold Senfft von Pilsach, einem langjährigen Gönner und Freunde unseres Tondichters, die richtige Persönlichkeit, welche mit lebhaftester Sympathie jene Idee erfaßte, um sie mit staunenswerter Energie und glücklicher Hand einem überraschenden Gelingen zuzuführen. Nicht allein in der selbstlosen, keinerlei Neben Zwecke, nur Franzens Wohl und Wehe im Auge behaltenden Hingabe an sein Ziel, sondern auch in der bewunderungswürdigen Wahrung der notwendigen Diskretion im Gange der Verhandlungen dem Meister gegenüber zeigt sich uns Senfft-Pilsach als ein Edelmann im wahren Sinne des Wortes. Sein, wie auch C. Sanders erstes Bemühen war, Franz Liszt zur Teilnahme an dem Unternehmen zu bewegen, die im Hinblick auf die wiederholt in Musikerkreisen mit Vorliebe rückhaltslos bekannte Wertschätzung des Altmeisters für Robert Franz und seine Werke mit Sicherheit erhofft werden konnte. Franz Liszt, der allezeit hilfsbereite, gewährte denn auch der Bitte in doppelter Hinsicht, indem er vorerst seinen bereits erwähnten, in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ vor sechzehn Jahren erschienenen Essay über Robert Franz, durch ein Nachwort entsprechend ergänzt, Constantin Sander zur Veröffent-

sichtigung als Broschüre überließ, dann aber dem Aktionskomitee in formeller Weise beitrug und als erster den im Sommer 1872 veröffentlichten Aufruf zur Sammlung des Ehrenfonds für Robert Franz unterzeichnete.*) Das Glück der guten Sache war damit entschieden, — Liszts Name wirkte ja gleich einem Zaubervorte. Nach ihm zeichneten der Minister von Reudell, ein hervorragender Verehrer und Gönner des Meisters, welcher seinen Einfluß zu Gunsten des Komponisten früher bereits im Kultusministerium geltend gemacht hatte, und auch jetzt nach der staatlichen Seite hin sich fördernd ins Mittel legte; es folgten sodann Herr von Mazdorff, von Bleichröder und Gräfin Pourtales, um die ganze Bewegung in glänzender Weise zu eröffnen. Inzwischen war auch die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt, gleichwie damals durch die Kritik Schumanns, so jetzt durch die in Sanders Verlag erfolgte Veröffentlichung der Aufsehen erregenden Broschüren Liszts und Ambros' in bedeutender Weise auf die Erscheinung Robert Franz' und sein herbes Geschick gelenkt. Während das Schlußwort des ersteren Wertes, hindeutend auf das „vor des alternden Meisters Thüre lagernde graue Weib, die Sorge, stets gefunden, nie gesucht“ die Verehrer und Freunde des Lieddichters auf den Weg weist, der „eine glückliche Wendung seines Geschickes zum Besseren“ zu bringen vermag, hat Ambros in seinem von siegreicher Überzeugungstreue und wahrer Klassizität ge-

*) Aus unserer, auf authentischen Quellen beruhenden Darstellung der Geschichte des Ehrenfonds erhellt, daß nicht, wie vielfach angenommen und behauptet, Franz Liszt, der um jene Zeit anderweitig sehr in Anspruch genommen war, als Leiter und Seele der ganzen Bewegung anzusehen ist, sondern Baron Senfft. Lutzerer (geb. 1834, gest. 1889) war Direktor der Berliner Lebensversicherungsgesellschaft und als Konzertsänger, namentlich Dratoriensänger — ein Schüler Stockhausens — sehr geschätzt. Eine Tochter desselben, Klara von Senfft, ist gleichfalls mit Erfolg als Konzertsängerin aufgetreten; über einen Lieberabend derselben (Gesänge von Schubert, Schumann, Brahms und Franz) vergleiche den Bericht des „Berliner Tageblatts“ vom 25. Oktober 1893.

tragenen Essay (von Sander gleichfalls als Sonderabdruck aus des Verfassers „Bunten Blättern“ herausgegeben) zwar ganz im Sinne des Tondichters auf die Einmischung alles Persönlichen verzichtet, um am Schlusse der streng ästhetisch-kritischen Würdigung gleichwohl das sympathische Bild des Meisters als Künstlers und Menschen in um so überraschenderer Art mit leuchtenden Farben vor die Seele des Lesers zu zaubern. „Unvergeßlich bleibt mir der Tag — so tönt die Würdigung stimmungsvoll aus — den ich im Spätsommer 1871 mit Robert Franz in Halle zubrachte. Wir wandelten durch das Saalthal bei Siebichenstein; das Bild dieser lieblichen Landschaft hat sich in meiner Erinnerung mit dem Bilde Robert Franz' so innig verbunden, daß ich beide nicht zu trennen vermag. Der schöne, sonnige Tag regte unsern Freund heiter an, er sprach lebhaft von Kunst, vom Leben — oft Worte, die ich, wie einmal Schumann von Mendelssohn sagte, ‚hätte in Gold graben mögen‘. Wir betraten den Garten Reichardts, wir sahen den Rosenstock, den einst Goethe gepflanzt und dessen Zweige jetzt schon das einfache Land- und Wohnhaus zu umarmen beginnen. Da war mir, als trete uns Reichardt entgegen und spreche zu dem lebenden Meister: ‚Du hast vollendet, was wir einst begonnen!‘“ Auch in der Tagespresse und in hervorragenden Zeitschriften schöngeistiger Richtung wurden durch Ambros und Liszt allenthalben vernehmliche Stimmen geweckt. La Mara,*) E. E. Taubert,**) Schäffer („Zwei Beurteiler von Robert Franz“) u. a. stellten mit trefflichen Aufsätzen ihre Feder in den Dienst der Franzischen Muse, während Osterwald für die Leipziger „Illustrierte Zeitung“

*) Westermanns Monatshefte, Oktober 1872.

***) Ernst Eduard Taubert, der rühmlich bekannte Berliner Musikkritiker und Komponist, weilte Anfang der siebziger Jahre längere Zeit in Leipzig und beteiligte sich lebhaft an der Bewegung zu Gunsten des Ehrenfonds. Mit dem obenerwähnten Essay (in „Neuen Reich“) über Robert Franz führte er sich in günstigster Weise in die Musikwelt ein.

eine schöne, lebensvolle, von einem äußerst charakteristischen, künstlerisch ausgeführten Bildnis des Meisters*) begleitete Skizze schrieb, für die ihm letzterer unterm 22. September 1872 besonders herzlich Dank sagte. „Sie wird den weiteren Verlauf, den meine Angelegenheiten nehmen, jedenfalls wesentlich fördern. Bei dem Anfange wurde mir recht sonderbar zu Mute! Die alte, liebe Zeit tauchte vor mir lebhaftig auf, freilich nicht ohne einen eigentümlichen Schatten auf die sterile Gegenwart zu werfen. Doch brauche ich mir darüber eben keine Vorwürfe zu machen: — ich habe den Arm erst dann sinken lassen, als ihn mir das Schicksal völlig lähmte.“ Durch jene öffentlichen Stimmen wurde dem angestammten Kreise der Verehrer von Robert Franz eine beträchtliche Anzahl neuer begeisterter Anhänger erworben, deren aufrichtige Teilnahme allen sich geltend machenden feindlichen Bestrebungen zum Troste in unleugbarer Weise an den Tag gelangen sollte. Überraschend war der materielle Erfolg der durch das Aktionskomitee in allen größeren Städten Deutschlands zu Gunsten des Ehrenfonds veranstalteten und unter großem Zulauf abgehaltenen Künstlerkonzerte. Den Reigen eröffnete im November 1872 ein allein infolge der Bemühungen des Freiherrn von Senfft zustande gekommenes Konzert der Künstlergrößen Joachim, Bachmann und Niemann. „Alles rennt nach Billets,“ schreibt von Senfft an Sander einige Tage vor dem Konzerte, das durch eine Absage Niemanns Gefahr lief und gleichwohl 1100 Thaler rein abwarf. Die Mitwirkung des Ehepaars Joachim und des damals in seiner Jugendblüte stehenden Baritonisten Eugen Gura verschaffte den meisten der nun folgenden Konzerte noch höheres Interesse; es gelangten in denselben größtenteils nur Kompositionen und

*) von Neumann; es ist eines der besten Porträts überhaupt, die wir von Robert Franz besitzen, die Züge seines menschlichen wie künstlerischen Charakters treulebendig verkörpernd; eine Neuherausgabe ist empfehlenswert.

Bearbeitungen von Robert Franz zur Aufführung, darunter auch die erst kürzlich neuerschaffene und bei Sander erschienene „Hebräische Melodie“, eine Komposition von hervorragender Schönheit.*) Aus der Reihe jener Konzerte sei hier noch der großen Akademie im Leipziger Gewandhause gedacht, welche dessen Direktion mit dem Pauliner- und dem Nidelschen Verein am 11. Mai 1873 veranstaltete.**) In München sang Vogl in der Akademie Franz'sche Lieder mit ungewöhnlichem Erfolge. Gleichzeitig mit der in Deutschland ins Leben gerufenen Bewegung für den Ehrenfond gelang es Freiherrn von Senfft auch eine solche in Wien zu veranlassen und daselbst in einer hochherzigen, kunstbegeisterten Dame (Helene von Magnus) die geeignete fördernde Kraft zu gewinnen. Die Wiener Öffentlichkeit war insbesondere durch den vorzüglichen Essay des Universitäts-Professors Dr. H. M. Schuster***) in günstigster Weise beeinflusst. In Amerika endlich wirkten Otto Dresel und der Sänger Dsgood. Angesichts des unerwartet raschen und großartigen Erfolges der vereinigten Bestrebungen konnte die Bewegung bereits Ende Mai 1873 zum Abschluß gebracht und dem Meister, welchem inzwischen auch ein Jahresgehalt von 600 Thalern auf drei Jahre hinaus zuerkannt worden war, zum 58. Geburtstage eine Ehrengabe von 30 000 Thaler — gegen einen die Unantastbarkeit der bezüglichen Kapitalwerte sichernden schriftlichen Revers †) —

*) Für großes Orchester eingerichtet von Joh. Nep. Cavallo, wurde sie neuester Zeit (1894) in den Konzerten der Franzensbader Kurkapelle (Musikdirektor Delschlegel), wiederholt mit besonderem Beifall zur Aufführung gebracht.

**) Es wirkten unter anderen mit Frau Julienne Flinsch, Fräulein Clara Heinemeyer, Frau Amalie Joachim, Eugen Gura, E. Heggar, Prof. Jos. Joachim, Waltherr Pielke, Kapellmeister C. Reinecke und Rob. Wiedemann.

***) Erschienen in der Wiener „Deutschen Zeitung“ Nr. 405 f. vom 15. und 16. Februar 1873; später (1874) als Broschüre bei C. Sander.

†) Das Ehepaar Franz war gewissermaßen Nutznießer des Kapitals, das nach seinem Tode auf die beiden Kinder zu gleichen Theilen vererbt ward.

überreicht werden. Behält man im Auge, daß der ernste, hohe Zweck der ganzen Aktion: dem alternden Meister einen sorgenfreien Lebensabend zu sichern, gleichzeitig unter möglichster Wahrung des bei dem edlen Charakter Robert Franz' doppelt nötigen, schonenden Zartgefühls erreicht wurde, dann muß den Gründern des Ehrenfonds, in erster Linie aber dem Freiherrn von Senfft-Pilsach der unvergängliche Dank aller Verehrer unseres Meisters und seiner Muse zugesprochen werden. Sich selbst zurückgegeben und der Familie vermochte nun Robert Franz den ihm noch beschiedenen Lebensweg frei von materieller Sorge zu vollenden im Dienste der Welt, innerlich erhoben durch die glänzend manifestierte, die Kleinlichen Regungen der Mißgunst übertönende Anerkennung seines Wirkens, lichtspendend für den Himmel seiner Kunst, im wahren Sinne des Lisztschen Wortes: Ein Fixstern in der Musik.

6. Ein Fixstern in der Musik.

(1873—85.)

Des Schöpfers unermüdlische Hand widmete sich, von neuem Mute beseelt, von neuer Kraft durchdrungen, der noch harrenden Lebensaufgabe: eine Reihe herrlicher Werke der Großmeister Bach und Händel sah ihrer Wiederbelebung entgegen, dazwischen aber auch gar manche schöne, verborgen schlummernde Blume des eigenen Liederfrühlings der Erweckung zum öffentlichen Dasein. In ersterer Richtung zumal, auf die sich ja des Meisters Schaffen zuletzt immer mehr vereinigte, erwuchs Robert Franz von Jahr zu Jahr eine immer stärkere, den gewaltigen Bestrebungen auch äußerem Halt bietende Umweltschaft durch die sich festigende Überzeugung dritter, maßgebender Persönlichkeiten, wie vor allem

Sarans*) und Schäffers, nachdem er selbst durch seinen „Offenen Brief“ die Bearbeitungsfrage zu einer aktuellen, nicht mehr durch feindlichen Boykott zu übergehenden gestaltet hatte. Sarans bereits (S. 42) erwähnte Schrift „Robert Franz und das deutsche Volks- und Kirchenlied“ findet ihren Ursprung in dem uns bereits im Originale bekannten Briefwechsel zwischen Franz und Osterwald,**) in dessen Verlaufe der Tondichter den Einfluß des protestantischen Chorals auf seine künstlerische Entwicklung in geistvoller Weise darlegte. Originell aber ist, daß Robert Franz kaum je im Leben selbst jenen innigen Zusammenhang zwischen den ersten Jugendeindrücken und der späteren Gestaltung seines Kunstausdruckes erkannt hätte, wäre damals nicht zufällig eines Tages Saran mit dem Freylinghausenschen Gesangbuche, über dessen Inhalt förmlich entzückt, zu ihm gekommen. „Denke dir nun mein Erstaunen: — schreibt Franz in dem ostangeführten Briefe vom 25. September 1872 an Osterwald — beim Durchblättern finde ich dort Note für Note die alten Weisen wieder, die mein Vater uns Kindern vorgesungen hatte! Mit dieser Kost also nährten sich unsere Vorfahren; in Kirche, Schule und Haus gab es damals dieselben Gerichte! Daß ich noch einige Brocken davon empfangen habe, kann ich dem Schicksale nicht genug danken.“ Mit Freude bearbeitete Robert Franz für die Notenbeilage der Saranschen Broschüre einige der alten Choräle, darunter vier aus dem Freylinghausenschen Gesangbuche, für gemischten Chor und sechs altdeutsche Lieder aus dem Lochheimer Liederbuche und der Ottschen Sammlung für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, während Osterwald für letztere Lieder die geeigneten

*) August Friederich Saran, geb. 1836 bei Genthin, studierte in Halle Philosophie und wurde in der Musik Schüler von Robert Franz; seit 1885 Superintendent in Vernburg; er veröffentlichte neben der oben genannten, 1875 bei Leuckart erschienenen Schrift auch kleinere Kompositionen für Gesang und Klavier. Vgl. Niemann, W.-L.

**) Vgl. S. 38 ff.

Umdichtungen schuf. In der Litteratur über Robert Franz wird Sarans Broschüre jederzeit einen hervorragenden Platz einzunehmen berufen sein, indem sie, auf des Meisters eigenem künstlerischen Bekenntnisse fußend, mehr wie jede andere den Kern seines musikalischen Wesens getroffen hat; mag auch ihr Grundgedanke, wie wir bereits früher einmal erwähnten, nicht ohne Einschränkung hinzunehmen sein. Diese Schrift gewährte Robert Franz auch eine gewisse Beruhigung über die Zukunft seiner Schöpfungen; „wer sich hinsichtlich derselben orientieren will, findet in dem Buche den allerbesten Aufschluß dazu,“ schreibt er sichtlich befriedigt unterm 26. Jänner 1875 an Osterwald. Denn Saran wußte nicht bloß den Liederkompositionen des Meisters gerecht zu werden, sondern auch in hohem Maße der Bedeutung seiner Bearbeitungen. In dieser Beziehung muß namentlich auf die glückliche Auswahl der herangezogenen Notenbeispiele hingewiesen werden, deren Beweiskraft auch dem Laien Wesen, Zweck und Wert jener Neuschöpfungen klarlegen muß. Nächst Saran, der es verstand, des Meisters Gegner „mit ihren eigenen Waffen anzugreifen“, meldete sich Julius Schäffer in schlagfertiger Weise zu Worte gegenüber den gelehrten, von Chrysander und Ph. Spitta angeführten Vertretern des „philologisch-historischen Standpunktes“; seine mit schlagenden Notenbeispielen durchsetzten Broschüren: „Robert Franz in seinen Bearbeitungen älterer Vokalwerke“ (1875), „Entgegnung auf Ph. Spittas Artikel: ‚Über das Accompagnement in den Kompositionen Sebastian Bachs‘“, „Friedrich Chrysander in seinen Klavierauszügen zur deutschen Händel-Ausgabe“ (1876), „Joh. Seb. Bachs (von Robert Franz im selben Jahre bearbeitete) Kantate: ‚Sie werden aus Saba Alle kommen‘ in der Bearbeitung von Robert Franz und in der Ausgabe des ‚Leipziger Bach-Vereins‘ kritisch beleuchtet“ (1877), endlich: „Neue Bearbeitungen Händelscher Vokalcompositionen von Robert Franz, besprochen und mit nachträglichen Bemerkungen über die Aus-

führung des Basso continuo versehen" (1880), sämtlich bei Leuckart erschienen, bilden für sich allein eine inhaltsschwere Litteratur zur gesamten Bearbeitungsfrage und deuten schon mit ihrem Titel die scharfe Spitze und deren Ziel verständlich an. Unter den von jener Gelehrtenerschaft gegenüber den Franzischen Bearbeitungen als „Muster“ hingestellten „historischen“ Ausgaben Bachscher und Händelscher Werke, werden namentlich die Ausgaben des „Leipziger Bach-Vereins“ und die „Sammlung von Gesängen aus Opern und Oratorien Händels, mit Klavierbegleitung versehen und herausgegeben von Viktorie Gerwinus“, einer scharfen und geradezu vernichtenden Kritik unterzogen; durch Gegenüberstellung der korrespondierenden Notenfragmente aus den Franzischen Bearbeitungen mit jenen Werkausgaben, wird die größtenteils ungeschickte und in ihren groben Verstößen gegen die einfachsten musikalischen Gesetze und Regeln oft geradezu dilettantische Faktur der letzteren auch dem Laienauge in einer unerbittlich klaren Weise dargethan, daß sich der Leser ebenso sehr wundern muß, wie derlei stümperhafte Versuche zum Teil von hochansehulichen Verlagsfirmen überhaupt der Öffentlichkeit übergeben werden konnten, noch mehr aber, daß man es wagen durfte, sie als förmlichen Triumph gegenüber der klassischen, vom Urgeiste des Werkes selbst durchdrungenen Hoheit der Neuschöpfungen eines Robert Franz auszuspielen. Die in der letztgenannten Broschüre Schäffers behandelten, zu jener Zeit entstandenen „Neuen Bearbeitungen“, sind das Händelsche Kammerduett in E-Dur „Che vai pensando folle pensier“ für Sopran und Bass und die „Anthologie aus Opern und Oratorien“ desselben für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (beide Werke erschienen bei Ristner), eine Fortsetzung der bereits früher erwähnten Sammlung von 36 Arien und Duetten. Die Übersetzung aus dem Englischen besorgte auch diesmal in mustergültiger Weise Osterwald, welchem der Meister das Manuskript mit der begrün-

deten Hoffnung übersendet hatte, daß „die Herrlichkeit und Pracht der Arien, die zu dem Allerhöchsten gehören, was wir in der Musik besitzen“, ohne Zweifel begeisternd auf ihn einwirken werde.*) Weitere, in dieser Periode teils entstandene, teils erst veröffentlichte Bearbeitungen sind neben der bereits erwähnten Saba-Kantate (Mai 1876) vor allem Joh. Seb. Bachs „Weihnachtsoratorium“ erster und zweiter Teil (Partitur und Klavierauszug), das, nachdem es einige fünfzehn Jahre im Pulte geruht, 1882 bei Sander erschien; ihm folgte im gleichen Verlage 1885 Joh. Seb. Bachs „Suite in H-Moll“ für Flöte und Streichquintett mit ausgeführter Klavierbegleitung, seinem Freunde Julius Schäffer gewidmet; ferner die bei Breitkopf und Härtel veröffentlichten Bearbeitungen der Bachschen Suite in C-Moll für das Pianoforte (1881) und der „Sonata sopra il Sogetto Reale a Traverso, Violino e Continuo aus dem Musikalischen Opfer“ mit ausgeführtem Accompanement (1883) — ein Werk ersten Ranges. Außerdem aber erschienen bei Sander (1875) noch hochinteressante und genutzreiche Bearbeitungen klassischer Kammermusik für das Pianoforte zu vier Händen, nämlich: das H-Moll-Rondo Op. 90 und das erste Quartett in A-Moll Op. 29 von Franz Schubert, dessen, wie wir wissen, bei Witendorf in Wien (1846) in gleicher Bearbeitung von Franz erschienenen D-Moll-Quartett Sander gleichfalls für seinen Verlag erwarb — Bearbeitungen, in denen wir nicht einen mechanischen Abklatsch des Originals, sondern eine wirkliche, künstlerische Reproduktion des Wertes selbst erblicken.

In das Jahr 1877 fällt die auf Wunsch der Firma Breitkopf und Härtel erfolgte Herausgabe der „20 Balladen und Romanzen im Volkston“ für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Friedrich Grimmer, nach einer vom Meister aus den ihm teils im Drucke, teils

*) Brief an Osterwald vom 9. Februar 1880.

handschriftlich vorgelegten Kompositionen Grimms getroffenen Auswahl. Robert Franz hat, wie er in der kurzen Vorbemerkung zu dieser Publikation sagt, lediglich am Satze einige Änderungen vorgenommen, „die aber nicht den Kern der Sache, sondern deren Form betreffen“. Wir kennen bereits die Bedeutung dieser Balladen für Robert Franz und dessen freudig rühmende Worte bei Übersendung des Heftes an Osterwald (vgl. S. 30), zu dem er am Schlusse seines Briefes bemerkt: „Es hat mir zur größten Genugthuung gereicht, für die Wiederbelebung dieser kleinen, aber genialen Werke etwas thun zu können.“*)

Übergehend auf die in dieser Periode veröffentlichten Eigenkompositionen unseres Meisters, erwähnen wir vorerst neben der uns bereits bekannten, im Jahre 1874 bei Sander erschienenen, aber schon viele Jahre vorher für den Berliner Dom geschriebenen Liturgie Op. 29, die Lieder für gemischten Chor Op. 46 (Ristner 1874),**) Op. 47 (Whistling-Peters, 1878)***) und Op. 49 (Leuckart, 1879), †) die sämtlich zwar aus bereits früher erschienenen einstimmigen Liedern (s. Anm.) in diese Form gebracht, gleichwohl in ihrer zweiten Gestalt durchaus originalen Neuschöpfungen gleichkommen. Gerade diese Chorlieder sind geeignet,

*) Brief an Osterwald vom 25. Februar 1878.

**) Enthält die Lieder „Die Verlassene“, „Es ragt der alte Elbrus“, „Gleich wie der Mond“.

***)) Enthält die Lieder: „Im Mai“, „Der vielschönen Fraue“, „Schweizerlied“. Die obengenannte Opuszahl führt nicht das Wort selbst, sie fehlt daher auch in den Buchhändlerkatalogen. Doch sind unter Op. 47 eben diese Chorlieder zu verstehen, wobei auch bemerkt werden muß, daß die Bezifferung der übrigen Chorlieder mit Op. 45, 46 und 49 durch den Meister lediglich auf Wunsch und Verlangen der Verleger aus naheliegenden geschäftlichen Rücksichten geschah. Vgl. auch La Mara, „Zur Erinnerung an Robert Franz“, Wepermanns Monatsheft vom 4. März 1894.

†) Enthaltend die Gesänge: „Norwegische Frühlingsnacht“, „Es taget vor dem Walde“, „Vom Berge“, „Herzliebste Eliselein“, „Gute Nacht“, „Scheiden und Meiden“; sowie die sechs Choräle aus der Beilage zu Sarans Broschüre (s. S. 102).

die echt polyphone Struktur des Franz'schen Liedes und seinen organischen Aufbau im vierstimmigen Satze schlagend zu beweisen. „Die Figuren der ursprünglichen Klavierbegleitung — sagt Osterwald in einer trefflichen Kritik des Op. 49*) — die sich ja freilich, wie es sich bei Franz von selbst versteht, stets mit innerer Notwendigkeit aus den prägnanten Beziehungen der Tonfolge wie des Rhythmus der Melodie entwickeln, fügen sich mit ihren schwellenden Triolen und glitzernden Sekunden völlig ungezwungen und fast ganz unverändert dem Gesange der einzelnen Stimmen, in dem die wundervolle Architektur des herrlichen Tongemäldes fast noch durchsichtiger in ihrer edlen und großartigen Einfachheit zu Tage tritt, als in der ursprünglichen Form des einstimmigen Liedes.“ Die völlig selbständige Führung jeder einzelnen Stimme mit ihren harmonischen und melodischen Vorzügen reiht diese Kompositionen den schönsten Perlen der Chorgesangslitteratur überhaupt an, stellt aber damit an die Ausführenden gleichzeitig die höchsten Ansprüche, denen die meisten Sängervereinigungen (durch Silchers, Mendelssohns und ihrer Nachfolger homophone a capella-Chöre, in denen stets eine hervortretende Melodie von den übrigen Stimmen begleitet wird, bequem geworden) sich gerne, aber mit großem Unrecht entziehen, so daß sich Robert Franz häufig über die Nichtbeachtung und Vernachlässigung seiner Chorlieder beklagen mußte. Es können aber letztere dem Studium und einer genutzreichen Ausführung nicht genug empfohlen werden; der Meister selbst bezeichnete sie einmal als „die beste Vor-schule für Bach und Händel“.**)

Je weniger auch die Veröffentlichung dieser Chorgesänge als scheinbar bloßer Bearbeitungen bereits vorhandener Lieder die Aufmerksamkeit der Musikwelt erregen mochte, um

*) Saale-Zeitung 1879, Nr. 7, Bell.

**) Brief an Osterwald vom 8. Dezember 1878

so überraschender wirkte, nachdem es bekannt war, daß des Meisters Gehörleiden nunmehr in vollständige Taubheit übergegangen sei, das plötzliche Erscheinen (1878) eines neuen Liederheftes bei C. Sander, welches die sechs Gesänge Op. 48, dem Baron von Senfft-Wilsach gewidmet, enthielt. „Selten hat mir eine Publikation so viel Vergnügen gemacht, wie diese! War ich doch längst schon zu den Toten geworfen und mußten es nun die Leute erleben, daß ich immer noch ein Wort in das wüste Treiben der Gegenwart zu reden vermag.“ So äußerte sich Franz unterm 21. Februar 1878 zu Osterwald, über dessen teilnehmende Anerkennung des neuen Opus hocherfreut. „Jetzt, wo ich nur noch durch Vermittlung fremder Ohren hören kann, muß mir natürlich jedes Urteil von großem Werte sein, zumal wenn es von Leuten ausgeht, die sich daran gewöhnt haben, den Dingen weniger von außen als von innen nahezutreten. Daß ich in technischer Hinsicht keinen Unsinn niedergeschrieben hatte, wußte ich — von der Technik bis zu den letzten Zielen ist aber noch eine weite Klust, die erst ausgefüllt werden mußte, bevor ich mich beruhigen konnte. Dieser Sorgen bin ich nun ledig! Von den verschiedensten Seiten wurde mir bereits die Versicherung gegeben, daß die neuen Lieder ihren Vorgängern in keiner Weise Schande machten — mit der letzten Nummer sei sogar der Vogel abgeschossen worden.“ Dieses duftige Lied, die „Norwegische Frühlingsnacht“ ist allerdings in seiner fesselnden Eigenart ein nicht zu verkennendes Kind der Franzischen Muse. Es spricht für sich selbst. Kühle Gletscherluft und warmes Alpenglühn, bemerkt Osterwald im Sinne des Ländchters,^{*)} weht und glänzt aus allen Ecken und Enden sprühend und glitzernd hervor. Die feinen Krystallnadeln der Sekunddissonanzen einer- und die im rosigen Lichte schwebenden Triolen anderseits mögen diese Wirkungen hervorbringen. Wie sehr No-

^{*)} Saale-Zeitung 1878, Nr. 55.

bert Franz in der Intuition des Genies jedem Liede unbekannt auch die demselben etwa zukommende nationale Färbung zu verleihen mußte (vgl. S. 42), beweist wiederum die „Norwegische Frühlingnacht“, welche — nebenbei bemerkt seine letzte Liedkomposition — nach einer Mitteilung des Meisters*) im Lande ihrer Schilderung solches Aussehen erregte, daß ihr der Originaltext zu Grunde gelegt wurde, „der dem Liede erst recht seinen nordischen Charakter aufprägt“. Ihm zunächst zeichnet sich „Die Perle“ (Nr. 4) durch klassisch abgerundete Form aus: der groß angelegte, von schwärmerischer Glut durchstrahlte Mittelsatz**) wird nach beiden Seiten hin von einer lieblichen Idylle in weichen Linien umrahmt. Die Betonung der Worte jenes Mittelsatzes überhaupt gehört zu dem Seelenvollsten, was Franz geschrieben. Die Musik des Heineschen „Wenn zwei voneinander scheiden“ (Nr. 1) hat ihren Schwerpunkt offenbar im Nachspiele; hier wird es wieder einmal recht klar, daß es keiner tremolierenden Geigen und stöhnenden Bassklarinetten bedarf, um Wirkungen zu erzielen, die man heutzutage nur jenen Instrumenten anzuvertrauen pflegt. Auch in der folgenden Nummer: „Das Grab der Liebe“ (Textdichter ungenannt), ragt die eigentümlich zwischen Dur und Moll schwankende, schwermütige Betonung gerade der Schlussworte des Textes hervor. Das Lied „Ich bin bis zum Tode betrübet“ (Nr. 5), über ein Gedicht der Gräfin Ida Hahn-Hahn, giebt untrügliches Zeugnis von Franz' Geistes- und Seelenverwandtschaft mit dem Genius Bachs. Das Bibelwort ist hier wie mit dem Meißel fest und unzerstörbar in Marmor eingegraben. Während aber im ersten Verse das starre Gesetz waltet, weint im zweiten eine Resignation der Leidenschaft ohnegleichen, und doch sind beide durch wahlverwandte Züge unlöslich miteinander verbunden — eine

*) Brief an Osterwald vom 14. Oktober 1878.

**) Er entstand, beiläufig bemerkt, am 12. Dezember 1844, wie aus einem Briefe von C. Sander hervorgeht.

Mischung, wie sie nur die Musik und auch in ihr nur ein Meister ersten Ranges hervorzubringen vermag. In der wunderbaren Heineschen „Wassersfahrt“ (Nr. 3) endlich nehmen wir aus der Begleitung die plätschernden Ruder schläge und sehen den starrenden Mast des leicht dahinschwebenden Schiffleins in der herrlichen, architektonisch gegliederten Tenormelodie emporragen — demungeachtet brüht über dem anmutigen Bilde ein verzehrender Schmerz, dessen Ausdruck mittels einer eigenartigen Behandlung der Tonarten erzielt wird: geht das Stück aus F-Dur oder aus B-Moll? Wer kann das sagen! Zur Verteidigung der oft und von verschiedenen Seiten bemängelten „Deklamationsfehler“ in diesem Liede hat der Meister nicht selten privatim selbst das Wort ergriffen, hinweisend auf die heikle Frage, welcher Faktor in zweifelhaften Fällen zu entscheiden habe, die Dichtung oder die Musik. Zu jener „fatalen Deklamation“ sah sich der Meister — was ihm „sauer genug“ angekommen ist — gezwungen, weil er „das charaktervolle Motiv“ nicht opfern konnte und wollte. Hier muß eben der Sänger mildern — anders geht es nicht! Was würde man wohl dazu gesagt haben, wenn ich die ersten Verszeilen in Heines Gedichte zu Gunsten einer korrekten Deklamation folgendermaßen abgeändert hätte: ‚Ich stand am Mast gelehnt da‘ und ‚Ihr Thränen aus dem Aug‘ mir bleibt‘? Ohne Kompromisse kommt man zuweilen nicht durch!*) Das Liederheft hatte, trotz des Boykotts einer feindlichen Kritik, so bedeutenden Erfolg, daß bald nach dem Erscheinen der ersten Auflage eine neue folgen mußte. Nicht mehr und nicht weniger Vorzüge hatten diese Gesänge als ihre Vorgänger, aber sie brachen gleich einem goldenen Sonnenstrahl durch die trüben Nebel der Produktion — ein Blick in das Heft genügte ja, um sofort den Unterschied zwischen der, die edelsten Linien aufweisenden Diktion des Meisters und jener

*) Eidl, „Erinnerungen“ 4

der „Modernen“ wahrzunehmen. Der Weimarer Musikfürst aber schloß nach Empfang des Op. 48 seinen unterm 12. Juli 1878 an Robert Franz gerichteten Brief mit den Worten: „Sie wissen ja, daß seit dreißig Jahren Ihren Genius — ein Fixstern der deutschen Lyrik — aufrecht bewundert und Ihnen treu ergeben bleibt Franz Liszt.“*)

Dem Op. 48 folgten bald (1879) zwei neue Liederhefte und zwar die sechs Gesänge Op. 50, der Frau von Hornbostel-Magnus, und zehn Gesänge Op. 51, dem König von Bayern, Ludwig II., gewidmet, welche mit ihrer Jugendfrische und Ursprünglichkeit ebenso alle Verehrer des Meisters erfreuten, als sie jene biederen Musiker, welche ihn bereits „zu den Toten geworfen“, in neuerliches Erstaunen versetzten; — konnten sie sich doch diese Spätlinge mit der Taubheit des Meisters nicht zusammenreimen und noch viel weniger begreifen, daß, wenn das Gehör auch Schaden gelitten, doch das innere Ohr des Musikers unverletzt geblieben, ja sein Tonsinn noch feinsüßlicher geworden war. Gar manche Kritik des Vorurteils wurde da vom Stapel gelassen, deren Schreiber nicht ahnte, daß die „neuen Lieder“ unseres Robert Franz der ersten Schöpferzeit entstammten, und nur in ihrer letzten, vollkommen durchgebildeten Gestalt neu zu nennen waren.**) Treten wir nun ihrer Schönheit näher. Zu dem von gewinnender Treuherzigkeit und Anmut erfüllten ersten Liede des Op. 50: „Herziges Schätzle du“, dessen Melodie den Ton des schwäbischen Volksliedchens so glücklich wiedergiebt, hat Osterwald dem Komponisten für

*) Brief an C. Sanber vom 26. Juli 1878.

***) Vgl. S. 109. Anm. **. Auch in der Sorgfalt des Feilens seiner Werke war Franz, wie Osterwald (13) sagt, unvergleichlich. „Des Meisters reinliche Natur litt von jeher keine Korrektur in seinen Manuskripten, er schrieb, so oft ihm eine Änderung einzelner harmonischer Wendungen oder Modulationen notwendig schien, das ganze Lied noch einmal ab. Und das konnte sich zwei, drei, ja viermal wiederholen, stets mit dem Erfolge einer plastischeren Gestaltung.“ Die Franzischen Partituren suchen darum an Sauberkeit ihresgleichen.

die notwendige Wiederholung des musikalischen Satzes zwei neue Strophen hinzugedichtet, die sich dem Originale und seiner Musik wundervoll anschmiegen und davon Kunde geben, wie sehr Dichter und Komponist miteinander sympathisierten. Die hierauf folgende „Frühlingsklage“ von Leuret — nebenbei erwähnt, die erste Komposition, welche Franz seinerzeit des Aufhebens für wert erachtete,*) ist eines seiner schönsten Lieder; die herrliche Melodie dringt im Mittelsatze nach einem schwungvollen Quasirecitativ — in dessen dramatisch lebendiger Behandlung Robert Franz einzig da steht — schwebend über einem meisterlich eingeführten, im Orgeltone gehaltenen Quartsextaccorde mit voller Zauber- macht auf uns ein, daß wir uns kaum mehr von ihr zu befreien vermögen, obgleich sie im Schlußsatze durch eine ergreifende Wendung nach Moll gedämpft verklingt. Die Freude und das Leid einer ersten Liebe leuchten aus diesen Tönen. Der leidenschaftliche Schmerz über den Verlust der Geliebten kommt in dem folgenden, in eigentümlichen Rhythmen und Harmonien sich bewegenden Liede: „Der Stern ist die Liebe“ (Textdichter ungenannt), zu markantem Ausdruck. Das Vorspiel mit seinen grellen, bangeu Angstrufen gleichenden Nonenaccorden ist bemerkenswert. Die vierte Nummer, „Ein Gruß von Ihr“ (W. Viol), erinnert mit den zarten, duftigen Klängen an das letzte der Schilflieder. Die Tonart Fis-Dur mit ihren mild leuchtenden Farben begünstigt die musikalische Schilderung der Sommerabendsstimmung. Das dem Chklus „Thränen“ von Chamisso angehörende Lied (Nr. 5), bringt in bewegten Tönen die Tragik der Entsagung eines liebenden Herzens zum Ausdruck. Durch die innige Melodie tönt aus dem streng fortschreitenden vierstimmigen Satze der eherne Schritt des

*) Nach persönlichen Mitteilungen von C. Sander; daß Lied sollte zuerst in Op. 10, dann in weiteren Heften eingereicht werden, mußte sich aber wegen erst später zur Zufriedenheit des Meisters behobener textlicher Schwierigkeiten einen Aufschub um den andern gefallen lassen.

unerbittlichen Schicksals. Zu beachten ist die dramatische Steigerung der Kantilene und Harmonie im dritten Verse, dem ein Nachspiel im Händelschen Stile folgt; das Lied ist, beiläufig bemerkt, das einzige polyphoner gehaltene im ganzen Hefte. Rückerts „Liebesfrühling“ endlich blüht uns in aller dem Tondichter ureigenen melodischen und harmonischen Schönheit üppig entgegen; welch duftiger Hauch über den Takten des poco ritenuto! Wie bestrickend das Hervorquellen und Dahinströmen der Töne in der wogenden Begleitung zu Beginn des dritten Verses! Wort und Ton sind hier eine Apotheose des Liederfrühlings unseres Meisters selbst, den ihm ein Gott verliehen. Op. 51 birgt drei der eigenartigsten und schönsten Lieder von Robert Franz: „Der Eichwald“ von Lenau (Nr. 1), „Thränen“ von Chamisso (Nr. 2) und „Erinnerung“ von Osterwald (Nr. 10). Die herrliche Polyphonie des ersten Gesanges verkörpert uns in hoher musikalischer Schönheit den erhabenen Dom der Natur. Die unfehlbare Wirkung dieser Musik mit ihrem Stimmungsreichtum ruht hier ganz und gar in der meisterlichen Beherrschung der Kunstform des figurierten Chorals. Die überaus einfache und doch so wirksame Melodie erinnert an den Ausspruch des Meisters: „Jedes echte Gedicht trägt den musikalischen Keim, seine geheime Melodie in sich. Das Siegel zu lösen, den rechten Ton zu finden und künstlerisch zu verkörpern ist nicht jedermanns Sache und kann nicht erlernt werden, sondern muß angeboren sein.“*) Ist dieses Lied musikalisch der Komposition von Eichendorffs „Sonntag“ (Op. 1, 7) stimmungsverwandt, so schließt sich die zweite Nummer mit ihrer poetischen Grundlage den früher komponierten Liedern aus dem Cyklus Chamissos, den Op. 6 und Op. 50, 5 an, diese beiden Genossen an unmittelbarer Wirkung überragend. Hier stehen dem Meister alle Gefühls-

*) Vgl. La Mara, „Zur Erinnerung an Robert Franz“, Westermanns Monatsheft März 1894.

töne des Schmerzes, gleichwie mit Herzblut niedergeschrieben, zu Gebote. Der anklagende Vorwurf im ersten Verse, die auf dem Fuße folgende Aufwallung des Schmerzes, die resignationserfüllte Bitte, endlich der Schluß — eine Art in Musik umgesetzte *claire voyance* — mit seinen geisterhaft leise hinrauschenden Accorden (die Quintensolgen sind von charakteristischer Wirkung!) — das alles atmet Leben und Wahrheit, ein Tongemälde von packender Plastik! Das eigenartig düstere Bassmotiv, mit dem das zehnte Lied („Die Sterne flimmern und prangen“) beginnt, um im Verlaufe gleich einer Mahnung öfter wiederzukehren, ist in Erfindung und Durcharbeitung von jener außerordentlichen Prägnanz, wie sie nur bei den größten Meistern zu Tage tritt; die kräftig fortschreitende Bassstimme überhaupt trägt das Gepräge unerschütterlicher Energie. Das Quasirecitativ des Mittelsatzes (*più lento*) ist von unvergleichlicher Schönheit, die Betonung der Worte „schweig stille, mein Herz, o schweige, laß die Toten in Ruh!“ — hier taucht dieselbe Harmonie- und Melodiefolge geisterhaft empor, wie sie der Grundgedanke im „Nachtlied“ (Op. 1, 2) zeigte — ist von ergreifender Wirkung, unwillkürlich gemahnend an die tragischen Accente der Stimme des Komturs im „Don Juan“, oder des Schubertschen „Der Tod und das Mädchen“. Hier begegnen sich drei Genien. Ein kurzer Überblick über die sieben anderen Lieder dieses Opus zeigt uns schlichte Volkstümlichkeit im „Dornröschen“ (Nr. 3 von Osterwald), dessen Schluß in die so charakteristischen Hornquinten, rein, ohne jedwede weitere Begleitung anzuschlagen, austönt; graziöse Naturschilderung in dem Maherschen „O Herz in meiner Brust“ (Nr. 4), das die Symphonie des „Waldwebens“ mit ihren tausend Vogelstimmen in ungekünstelter, darum echt künstlerischer Weise wiedergiebt; symbolische Wirkung der Musik, wie bei den Worten „so dehnt sich wieder die Seele“ in Heines reinempfundnem Liede „Die schönen Augen der Frühlingsnacht“ (Nr. 5); wahrhaft Mozartschen Wohl laut

und klassische Schönheit in dem leidenschaftlich endenden „Ach ich denke und versenke“ (Nr. 6, von E. Reinhold); überzeugende Formenbeherrschung und Sicherheit der Modulationskunst in der schimmernden Betonung für Heines „Schlanke Wasserlilie“ (Nr. 7); man achte hier auf die Steigerung in der dritten Verszeile durch Erhöhung des musikalischen Satzes um einen Ton, mit ihrer, ich möchte sagen mathematisch genau eintretenden Einlenkung in die ursprüngliche Tonart beim Schlußverse, wie dies nur bei den größten Tonmeistern anzutreffen ist. Während endlich die Komposition des „Wiedersehen“ von Rückert (Nr. 8) einen musikalischen Ausbau im großen Stile aufweist, dessen Tongebung vielleicht das Energischste enthält, was Robert Franz jemals geschrieben, sehen wir in der „Romanze“ von Eichendorff (Nr. 9) einen jener wenigen Gesänge unseres Meisters, in welchen derselbe den Balladenton anschlägt, freilich gleichwie bei den Liedern in durchaus eigentümlicher Weise, mehr durch die Stimmung als durch jene Form wirkend, die wir durch Goewes Meisterschaft als auf dem Höhepunkte stehend anzusehen gewohnt sind. War doch seine Teilnahme an Goewes Balladen, wie er selber sagt, „keine bedingungslose. So lange der Mann als Epiker musiziert, ist er unübertrefflich — versteigt er sich aber ins Lyrische, dann mag er mir gewogen bleiben. Ich bin überhaupt der Meinung, daß sich die Ballade in Lyrische Elemente zu tauschen, diesen das Epische bis auf einen gewissen Grad unterzuordnen habe, sonst tritt die Staffage gar zu sehr in den Vordergrund. Schumanns ‚Löwenbraut‘, sein ‚Blondel‘ u. s. w. halte ich für Muster der Gattung. Bei Goewe stehen beide Momente stets nebeneinander, lösen sich nicht zur Einheit auf“.*)

Wir bemerkten schon, welchem Aufsehen die ebenbesprochenen letzten Gaben des Franzischen Liederfrühlings**) bei

*) Seidl, „Erinnerungen“ 6.

**) Auch über das Op. 50 und 51 hat Osterwald in der Saale-

einem gewissen Teile der musikalischen Kritik begegneten; nur unbefangene Beurteiler, oder mit des Meisters Wesen eng Vertraute vermochten den hohen künstlerischen Wert jener Lieder zu erfassen, in denen sich, wie Osterwald treffend sagt, die „volle Frische und Naivetät des ersten Liederfrühlings mit der vollendeten Reife der Meisterjahre“ vereint, daher auch schöpferische Kraft der Phantasie mit hoher Kunstvollendung des musikalischen Stils. Im denkbar gesteigertem Maße gilt aber das Gesagte von der allerletzten Liederergabe unseres Meisters, den sechs Gesängen Op. 52, welche Robert Franz im Jahre 1884 bei Kistner veröffentlicht und „seinen lieben Kindern Lisbeth und Richard zugeeignet“ hat, und deren über alles Herkömmliche erhabene Souveränität in der Gestaltung der musikalischen Formen die Bekanntschaft mit dem künstlerischen Entwicklungsgange des Meisters geradezu zu einer Voraussetzung für das genüfreiche Verständnis macht. Gleich das erste dieser Lieder — sie haben bisher unseres Wissens weder im Publikum, noch bei der Kritik nähere Würdigung erfahren — „Wohl viele tausend Vögelein“ (von Prutz) weist bei strenger strophischer Gliederung vollen melodischen und harmonischen Reichtum auf; sein vornehmer, echt Franzischer Ton sticht freilich hell ab von den süßlichen musikalischen Phrasen, zu welchen das Prutzsche Gedicht Komponisten vom Schlage der Ubt und Rücken verleitet. Die enharmonischen Varianten in der Wiederholung des siebenten und achten Strophentaktes sind von hohem Klangreiz. Die Komposition des schönen, von Chamisso nach dem Dänischen des Andersen gedichteten „Mitten ins Herz“ mit ihrem markigen Schlusse ist ein ergreifendes Bild männlichen Schmerzes. Emanuel Geibels mit überaus tiefer Empfindung vertontes „Wolle keiner mich fragen“ birgt in seinem echten Gefühlsausdrucke einen un-

trüglichen Weiser auf die Tage der ersten Liebe des Meisters; dem dramatischen Zuge des Liedes kommt eine dem Quasirecitativ sich nähernde Behandlung des Rhythmus sehr zu statten; im Schlußverse steigert sich letzterer mit der Melodie und Harmonie zu eindringlichster Wirkung. Die vierte Nummer des Heftes fügt den bereits früher besprochenen Gesängen aus dem Cyklus „Thränen“ von Chamisso eine neue, letzte Perle zu. Von welcher Wirkung das scheinbar einfache und von den meisten Tonsetzern gedankenlos mißbrauchte Mittel der Oktavenverdoppelung im Basse ist, wenn an richtiger Stelle, also motiviert angewendet, zeigt die letzte Strophe des Liedes, dessen Schluß mit seinem nur Franz eigentümlichen düsteren Spiele der tiefen Corden tiefe Traurigkeit atmet. Der fünfte Gesang: „Ich wollte, ich könnte noch träumen“ (von M. Waldau), giebt mit seinen eigentümlich rhythmisierten Kontrapunkten — man beachte die Wirkung der aneinander gerückten Sechzehntel in den mittleren Taktteilen — beredt die Stimmung des Hin-sinnens und Grübelns musikalisch wieder; auf diesen Tönen haftet es wie matter Glanz — ein thränenfeuchter Blick auf die verschwundenen Jugendtage. Im letzten Liede endlich — Lenaus „Frühlingsblick“ — streut der Meister noch einmal die lieblichsten Blüten aus dem Füllhorn seiner Melodie und windet sie mit den üppigen Ranken der Nebenstimmen zum duftigen Kranze. Wie köstlich frisch wirkt die reizende Imitation des einfachen zweistimmigen Satzes zu Beginn jeder Strophe! Wie belebend die kühne und doch so ungewungen natürliche Modulation, wie bestrickend der schwungvolle Schluß! Das Lied, welches neben den beiden erstgenannten auch im Konzertsale seine Anziehungskraft bewahren müßte, spricht vernehmlich von jener seltenen Vereinigung des Klassizismus mit der Romantik bei Robert Franz, die wir als einen der hervorstechendsten Züge in seiner Künstlerindividualität bereits erkannt haben.

Ein Fixstern in der Musik, ureigensten, strahlenden

Glanzes! Auch schwere, dunkle Wolken zogen freilich ab und zu den Himmel herauf und verdunkelten diesen Stern vor den Augen jener, die bewundernd zu ihm emporjahen. Daß er so allein, in fleckenloser Reinheit leuchten und jedes blizenden Nebengestirns entbehren durfte, das vertrugen manch andere nicht. Zeitlebens hat Robert Franz unter dem Terrorismus des üppig wuchernden Eloquentwesens zu leiden gehabt. „Die Historiker, die Mendelssohnianer, die Schumannianer, die Neudeutschen — alle saßen sie mir auf dem Dache . . .“ schreibt er einmal, sein Herz erleichternd an Osterwald. *) Daß Robert Franz namentlich den nimmermüden Lockungen der mächtigen Wagnerpartei, die seinen leuchtenden Namen gar zu gerne im Sterngefolge der Sonne ihres Herrn und Meisters gesehen hätte, widerstand — viele der heute öffentlich wirkenden Musiker wissen, was da ein Ja oder Nein bedeutete — trug ihm manch bittere Erfahrung ein. Was konnte ihm, der seine Werke durch sich selber reden ließ und nur in den seltensten Fällen zum Worte griff, ferner liegen, als die Teilnahme an fanatischem Parteigetriebe. Daß Robert Franz seinerzeit Richard Wagner schätzte, wissen wir — die Ziele von Bayreuth aber sind ihm zeitlebens fremd geblieben. **) Gleichwohl mußte er es sich gefallen lassen, von jenen Wagnerianern, die größtenteils bar jedes musikalischen und musikgeschichtlichen Urteils, alles Geeignete den Zwecken egoistischer Selbstverherrlichung dienlich zu machen bestrebt sind und deren Fahne die Worte tragen „Päpstlicher als der Papst!“ — gewissermaßen als Elebe des Bayreuther Meisters und seiner „Schule“ hingestellt zu werden. Man versah sich offenbar ganz der That-

*) Brief vom 7. Jänner 1879.

**) Von den über Richard Wagner erschienenen Schriften schätzte der Meister jene seines Schwagers Hinrichs, wie wir bereits früher (S. 73, Anm. **) erwähnten, sehr. Unter den extremen Ausläufern der Litteratur über den Bayreuther Meister insbesondere legte er Nießscheß „Der Fall Wagner“ die dieser Schrift und ihrem Autor zukommende Bedeutung bei.

sache, daß die ersten bahnbrechenden Lieder von Robert Franz in einer Zeit bekannt wurden, wo von Richard Wagner noch kaum eine Rede war, und daß auch die später erschienenen Gesänge im Grunde nur Geschwister jener Erstlinge sind. Derartige „kritische Stimmen“ (s. auch Kap. 7) und die leidige Affaire mit dem „Lohengrin-Brief“ ließen bald in den Reihen der Schumannianer, die Franz ganz als den Thron betrachtet hatten, das Anathema laut werden, von den Anhängern Mendelssohns, deren Zahl immer geringer wurde, nicht zu reden. Über die unbeholfene Art, wie nun die Kritik jener Tage zu Robert Franz Stellung nahm, spricht sich der Meister selbst in einem Briefe an Debrois van Bruyl,*), welcher wiederholt treffliche Aufsätze über seine Lieder veröffentlicht hat,**) folgendermaßen aus: „Daß ich mit den Parteikämpfen nicht das mindeste zu schaffen habe, ist eine Thatsache, die sich jedem Einsichtigen sofort aufdrängen muß, leider wissen aber nur die Wenigsten, was sie mit mir anfangen sollen. Und doch ist es so leicht, meine Stellung zu markieren! Ich beabsichtige ja nur, den roten Faden, der sich durch die Entwicklung unserer Kunst

*) In diesem, im Besitze der Handschriftensammlung des Herrn Fritz Donebauer in Prag befindlichen Briefe vom 8. September 1878 nimmt der Meister unter anderm auch in interessanter Weise Stellung gegen den sich vielfach geltendmachenden Versuch, deutsche Vortragsbezeichnungen an Stelle der italienischen in die Musik einzuführen, indem er schreibt: „Mit Ihrem . . . Wunsche, die italienischen Vortragsbezeichnungen ganz über Bord zu werfen, kann ich mich nicht einverstanden erklären. Abgesehen davon, daß sich die meisten dieser Formen fest eingebürgert haben, verbinden wir auch mit ihnen eine Reihe von Begriffen, die durch deutsche Worte gar nicht gedeckt werden können. In solchen Dingen bin ich einigermaßen konservativ gesinnt und halte mich an die Gepflogenheiten unserer großen Meister, die jene Normen zu Ehren gebracht haben. Wo dagegen das moderne Gefühl die Grenzen des Ausdrucks derart erweitert hat, daß für sie die alten Zeichen nicht ausreichen, da möge man zur deutschen Sprache greifen. Auch muß die Kunst ihren kosmopolitischen Charakter unter allen Umständen zu bewahren suchen und darf sich nicht an nationale Schranken binden.“

**) S. den Aufsatz des genannten Musikschriftstellers und Komponisten in Nr. 36 der Vot- und Vochschen Mus.=Ztg. 1878.

zieht, nach besten Kräften fortzuführen — weder zerreißen will ich ihn, wie es der moderne Fortschritt so vielfach thut, noch gehe ich damit um, ihn zum zähen Zopfe zu drehen, den die Reaktion der Historiker dem Publikum gern anhängen möchte. Da hat es denn nicht ausbleiben können, daß sich die von mir vertretene Richtung, zwischen zwei große Strömungen gedrängt, kümmerlich durchzuschlagen und unzählige Mißverständnisse zu überwinden hatte. Jetzt scheint sich aber die Atmosphäre zu reinigen, wofür ich in erster Linie denen, die mutig genug waren, ihre Meinung frank und frei herauszusagen, dankbar sein muß.“ Das parteiische Urteil wirkte natürlich auch auf die öffentliche Meinung vielfach zurück, und so konnte es sich unter anderem ereignen, daß unserem Meister im Jahre 1877 jene Gratifikation aus Staatsmitteln, welche er, wie uns bekannt, vor elf Jahren für seine Bearbeitungen Bachscher und Händelscher Werke erhalten (vgl. S. 84), auf Grund eines verwerfenden Gutachtens des Senates der musikalischen Sektion der königlichen Akademie — Freund und Feind befanden sich darunter! — entzogen wurde. Auch hielt der Kirchenrat von St. Ulrich zu Halle 1878 unter dem Voritze eines wohlwollenden Freundes eine Sitzung ab, in welcher man über den Robert Franz gesetzlich zustehenden Organistengehalt zu Gunsten des Stellvertreters, welchen er bisher aus eigenen Mitteln bezahlt hatte, hinter dem Rücken des Meisters verfügte und ihn von seinem Posten einfach verdrängte — es war ja ein alter, tauber Mann! Um so härter mußten solche Schläge unseren Meister treffen, je mehr sein körperliches, wenngleich mit männlicher Standhaftigkeit und Ergebung ertragenes Leiden sich verschlimmerte. Wie befürchtet, war das Gehörübel mit den Jahren bereits in völlige Taubheit übergegangen; Tafel und Griffel mußten zum mündlichen Verkehr herangezogen werden. Unterm 7. Mai 1876 heißt es in einem Briefe an Sander: „Die Ohren versagen mir jetzt ganz und gar den Dienst.“ Und

ein Jahr später schreibt der Meister: „Wenn Sie Liszt sehen und sprechen sollten, dann empfehlen Sie mich ihm angelegentlich: ich wäre jetzt stocktaub!“*) Zudem trat im Herbst 1879 noch eine Nervenlähmung des rechten Armes hinzu, über der Achsel beginnend und bis in den Daumen fortlaufend, so daß letzterer ganz seinen Dienst versagte. Seit dieser Zeit mußte sich Robert Franz beim Schreiben der Bleifeder bedienen, und auch der leichte Stift entfiel oft der kraftlos werdenden Hand. Monatelang fortgesetztes Elektrifizieren des Armes brachte nur geringe Erleichterung. Am 20. Februar 1880 schreibt er Osterwald: „Auf den Gebrauch des Daumens habe ich für immer Verzicht zu leisten! Dies Unglück verdanke ich dem Schreiben mit der Stahlfeder. . .!“ Krankheiten in der Familie, häusliche Sorgen verschiedener Art brachten es mit sich, daß der Wermutstropfen im Lebenskelche niemals fehlte. Nur die Muse vermochte hier zu trösten und der Reichthum gethaner Arbeit Lohn zu gewähren.

Glücklicherweise gingen aber auch diese Jahre nicht vorüber, ohne daß Robert Franz zu wiederholtenmalen die deutliche Versicherung vollster sympathischer Würdigung aus den Händen der gebildeten Welt empfangen hätte. Erleuchtete Naturen, deren von Einflüsterungen unabhängiges Urtheil sich über die Bedeutung des Künstlers und seiner Schöpfungen klar geworden, zögerten nicht mit offenkundiger und schwerwiegender Anerkennung seines Genies; an ihrer Spitze stand der jugendliche, idealerfüllte König Ludwig von Bayern, der unserem Meister im Jahre 1878 den Maximilians-Orden verlieh, eine Auszeichnung, die ihren Wert nicht in den prächtigen Insignien, sondern in der statutenmäßig beschränkten Zahl der erlesenen Ordensmitglieder birgt. Die Verblüffung unter jenen „guten Leuten“, die schwer begriffen, daß kleine Lieder unter Umständen mehr wert sind, als dickleibige Symphonien und Opern, läßt sich

*) Brief an Sander vom 13. Juni 1877.

denken. Robert Franz stattete seinen Dank für die ihm widerfahrene Ehrung, von welcher er zur größten Überraschung durch die Zeitungen auf dem Umwege über Berlin erfuhr — die Haleschen Tagesblätter hatten die erste Nachricht unterdrückt — durch die uns bekannte Widmung seines Op. 51 an den König ab. Aber auch die Vaterstadt Halle that nach Jahren endlich wieder einen Schritt nach vorwärts und sühnte einigermaßen das begangene Unrecht schmöder Zurücksetzung — hatte sie sich doch auch seinerzeit an der Bewegung zu Gunsten des Ehrenfonds kaum beteiligt! — indem sie Robert Franz gelegentlich des Händeljubiläums im Frühjahr 1885 zu ihrem Ehrenbürger ernannte. Über des Meisters Erscheinung und öffentliche Teilnahme an jenen Festtagen läßt sich ein Augenzeuge vernehmen:*) „Es war in der Stadtkirche bei der Hauptprobe zum ‚Messias‘, wozu er sich eingefunden hatte, wie als wollte er auch mit den anderen den hehren Klängen seiner eigenen Bearbeitung lauschen — da erblickte ich an einem Pfeiler zum erstenmal das ausdrucksvolle Haupt mit dem glattgeschaitelten, eigentümlich blond-grauen Haar, dem schmerzlichen Zucken um den Mundwinkel und dem unvergeßlich milden, klaren, blauen Auge. Einige Stunden später begegnete ich ihm dann wieder in den festlich geschmückten Straßen der Stadt, und man konnte ihm das helle Aufleuchten der Freude dabei ordentlich anmerken, seinen Händel einmal also gefeiert zu sehen. Endlich, zum drittenmal bei jenem Feste, sah ich ihn anläßlich der Feier selbst vor dem Standbilde Händels auf dem Marktplatze — in offizieller Kleidung, mit Cylinder und schwarzem Rocke; irgend eine Episode dabei schien ihn besonders zu beschäftigen und ich hörte, . . . wie er in der, tauben Menschen eigentümlichen rauhen Weise unausgesetzt auf seinen Nachbar einsprach. Auch im Sommer darauf hatte ich ihn von der

*) Dr. Seibl, „Erinnerungen“ 1.

Straße aus in seinem Arbeitszimmer, vertieft beim Lampenschein in seine Studien, längere Zeit einmal beobachten können. Wir kamen eben aus einer Aufführung des Händelschen ‚Herakles‘ im gegenüberliegenden Schützenhause und ich konnte nicht umhin, allerlei stille, trübe Betrachtungen darüber anzustellen, wie er doch so abgeschlossen von all diesem musikalischen Treiben in seiner unmittelbarsten Nachbarschaft sein Lebensalter vereinsamt dahinbringen müsse.“

Einsam! Er sah doch all die feinen, goldenen Fäden, die sein Lied zu tausend beglückten, erhobenen Menschenherzen unaufhörlich spann; er vernahm sie täglich, stündlich all die Herzensschläge, die in der Werkstatt seines Genius wiederhallten! Nicht die schwärmerischen Ergüsse von Backfischen und unreifen Jünglingen, welche den berühmten Mann verfolgen und ihm im besten Falle ein Lächeln abgewinnen — wohl aber die begeisterten Worte ernster Männer und Frauen aus aller Herren Länder versicherten ihn mit spontanen Kundgebungen seines unaufhörlichen Kontaktes mit der Welt. Es heißt gewiß nicht einer inhaltslosen Schwärmerei das Wort geredet, wenn wir an dieser Stelle der sinnigen Huldigung jener russischen Damen gedenken, welche das Rosenlied von Robert Franz in Gold gestickt dem Meister übersandten. *) Wenn Robert Franz aber wirklich im Zweifel darüber gewesen wäre, ob sein Name und sein Lied im Herzensgrunde Tausender tief Wurzel gefaßt hat, um fortan unverwelflich zu leben und zu blühen — der 28. Juni des Jahres 1885, an welchem Tage der Meister seinen siebenzigsten Geburtstag beging, mußte ihn aller Zweifel überheben. Wider Erwarten hatte sich diese häusliche Feier zu einer Ovation der ganzen musikalischen Welt gestaltet, wie sie in Deutschland einem Künstler nur selten zu teil geworden. Vor allem muß erwähnt werden,

*) S. „Das Rosenlied von Robert Franz“ von Fauth-Höyter in der Neuen Musik-Zeitung 1892, S. 286.

daß die Vaterstadt Halle, die Robert Franz erst vor kurzem zum Ehrenbürger ernannt hatte, auch an diesem Tage mit einer Huldigung nicht zurückblieb. Aus den Händen des Kurators der Universität, Geheimen Regierungsrates Dr. Schrader empfing der Meister eine Adresse, welche am Schlusse die Ermächtigung erbat, das Bildnis des Jubilar's „durch einen berühmten Meister (H. Herrmann in München) in Öl ausführen zu lassen und dann dem städtischen Museum zum Eigentum überweisen zu dürfen.“*) Aus Deutschland, Osterreich, Italien, England und Amerika liefen, wie Osterreich berichtet, mehrere hundert Depeschen und briefliche Glückwünsche ein. Auch an zahlreichen und kostbaren Geschenken fehlte es nicht; so hatten Baron von Reudell und Gemahlin einen künstlerisch ausgeführten Arbeitsstuhl mit zugehörigem Tisch, nebst ihren Photographien und einem Lorbeerkrantz von dem im Garten der Botschaft in Rom eigenhändig vor zehn Jahren gepflanzten Baum übersendet. Ein kostbarer Pokal mit einer Sendung alter Weine kam vom Haus Frege in Leipzig, woselbst R. Franz viel und gerne verkehrt hatte; ein großartiges Lager edlen Weines von den Leipziger Verlegern seiner Werke; vom Konsul Seb. Schlesinger in Boston traf, „der einzigen Gaumenliebhaberei des Jubilar's schmeichelnd“, eine reiche Gabe ausgesuchter Havana ein u. a. m. Constantin Sander ehrte den berühmten Freund insbesondere durch die Herausgabe eines vornehm ausgestatteten Liederheftes, das unter dem Titel „Neues Franz=Album“ die Gesänge Op. 48, 50 und 51 nebst der Bearbeitung der Sarans Broschüre beigegebenen sechs Volkslieder zu einer billigen Gesamtausgabe vereinigt. Gleichzeitig erschien auch im selben Verlage ein „Album=blatt“ für das Pianoforte, ein kurzes Allegro im gebundenen Stile, das, wie Osterreich (13) sagt „trotz seiner strengen Haltung doch in jeder Note und ganz besonders in dem

*) Vgl. Osterreich „Robert Franz“ S. 14 und Th. Heib 234.

elegisch fragenden Schlusse den großen Dyrker erkennen läßt — annutend wie ein Rückblick, den der Dondichter auf sein eigenes Leben wirft“. Unter den zahlreich eingelassenen Adressen nahmen jene aus Osterreich durch die wohlthuende Wärme des Tones eine bemerkenswerte Stelle ein; namentlich ragte unter ihnen die des Wiener akademischen Gesangvereins durch Schwung und Tiefe der Auffassung hervor und bereitete dem Meister große Freude.*) Zahlreiche Musikvereinigungen, wie die Breslauer Singakademie, der Dresdener und Magdeburger Tonkünstlerverein, die Maatschappy tot Bevordering der Toonkunst in Amsterdam ernannten Robert Franz zum Ehrenmitgliede, während der kunstsinnige Herzog Ernst II. von Sachsen-Koburg-Gotha den Meister durch Verleihung des Verdienstkreuzes auszeichnete. Im selben Jahre noch verlieh auch der deutsche Kaiser dem Dondichter den Kronenorden dritter Klasse — konnte es ein glänzenderes Zeichen der Niederlage jener persönlichen Gegner geben, deren kleinlaute Entgegnung auf Schäffers Worte zwar allmählich ganz verstummt war, deren Rache aber gleichwohl mächtig genug gewesen, um den Senat der musikalischen Sektion der Akademie zur Abgabe jenes folgenschweren „verwerfenden Gutachtens“ zu bewegen?

„Du bleibst der Welt und du besiegst den Tod!
 So grüßen wir dich heute, lieber Meister;
 Weg Schmerz und Behmut! Nicht ein Mißton klinge
 Dir durch die Seele heut; rings soll es jubeln:
 Glück auf! dir, dem ein ew'ger Lorbeer grünet!“

So klang ihm der Gruß des Dichters Theodor Held entgegen, der ihn, gleich den anderen Kundgebungen seiner Jugendfreunde, tief ergriff. „Daß ich die Anerkennung meiner Bestrebungen noch erlebt habe — bekennt Robert Franz in jenen Tagen an Sander**) — ist denn doch eine Ge-

*) Osterwald hat das Schlußwort dieser schönen Adresse in seinem Lebensbilde von Robert Franz S. 14 mitgeteilt.

**) Brief vom 23. Juni 1835.

nugthuung, die mich für manche bittere Erfahrung reichlich entschädigt.“ Unmittelbare Angriffe hatten ihn ja weniger empört und geschmerzt, als das hämische Totschweigen der biederen Kollegen. Damit war es freilich nun für immer vorbei. Im übrigen wandelte doch der Meister unbeirrt vom Stimmengewirr des Tages den Weg der echten, gottbegnadeten Künstlerschaft, den er einst mit innerster Überzeugung betreten und seitdem nicht wieder verlassen hatte, treu dem eigenen Worte:*) „Nicht die Stellung im bürgerlichen Leben, sondern einzig und allein die, welche man sich in seinem Fache zu erringen weiß, bringt dauernden Frieden. Dies war mein Wahlspruch von Anbeginn!“

7. Der Tag neigt sich zu Ende.

(1886—92.)

„Kinder, ich bin doch eigentlich recht glücklich!“

Vorbeigelangt am letzten Markstein im Lebenswege unseres Meisters, sehen wir letzteren nurmehr eine kurze Strecke des Erdenwandels vollenden; auch sie aber ist bis zu ihrem jähen Abbruche erfüllt von den ununterbrochen regsamen Elementen dieses reichen Lebens: von Sorge und Leid, Ehre und Ruhm, Arbeit und Kampf — ja mitten im Streite um den Sieg eines durch die Hälfte des Lebens eifrig und überzeugungstreu versochtenen künstlerischen Prinzips erkaltet plötzlich die schöpferische Hand, wird Robert Franz abberufen in den Kreis der Unsterblichen seiner Kunst. Fassen wir vor allem die künstlerische Thätigkeit in dieser Schlußperiode seines Wirkens ins Auge, dann sehen wir — mit einer kleinen Ausnahme (s. unten) — nurmehr Bearbeitungen älterer Meisterwerke die Werkstatt des Dondichters

*) In einem Briefe an E. Sander vom 13. Juli 1877.

verlassen. Der reiche Schatz seines Liederfrühlings war vielleicht noch lange nicht erschöpft;*) die mangelnde Übereinstimmung der künstlerischen Grundsätze und Ziele seines „Singsangs“ aber, wie Franz seine Liederschöpfungen gesprächsweise zu nennen pflegte, mit der vielfach entgegengesetzten „modernen Richtung“ benahm dem Meister jegliche Lust, den wiederholten Bitten der Verleger um „neue Lieder“ überhaupt Gehör zu schenken; wie sonderbar mußte ihn auch ein solches Verlangen berühren, wo die bisher veröffentlichten Gesänge keineswegs noch der gebührenden, unbeschränkten Beachtung sich erfreuten. So verschloß denn Robert Franz sein geheimstes Pult endgültig der Öffentlichkeit und ließ es bei dem Op. 52 als seiner letzten Liedergabe bewenden. Nur dem Wiener akademischen Gesangsvereine ist es im Herbst 1886 gelungen, den Meister zu einer kleinen Ausnahme — es ist die oben erwähnte — zu bewegen und von seiner Hand die letzte Originalkomposition, den Trinkspruch für vierstimmigen Männerchor („Was wir lieben“), zu empfangen. Das anmutige Werkchen erschien Januar 1887 bei C. Sander. Den bisher veröffentlichten Bearbeitungen aber folgte zunächst die Bachsche Totenfest-Kantate „Wer weiß wie nahe mir mein Ende“, welche im Februar 1886 vollendet, einige Monate später, mit einer Vorbemerkung über die Benutzung des Cembalo in der Bachschen Kirchenmusik, in Sanders Verlage erschien (Juli 1886). Die Arien dieses zur Aufführung am Tage des Gedächtnisses für unsere Toten besonders geeigneten Werkes sind von hoher musikalischer Schönheit, nicht minder die eingelegten Recitative. Derselbe Verlag brachte hierauf (Dezember 1887) von J. S. Bach „Zwanzig geistliche Lieder“ für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung ausgeführt, eine Arbeit, auf die Robert Franz den allergrößten Wert legte. Mit dieser wundervollen, vermöge ihres ariosen

*) Vgl. die Bemerkung bei Osterwald p. 13.

Charakters vornehmlich an den Sologesang sich wendenden Musik, deren Kantilenen fast ausnahmslos das Gepräge des Bachschen Genius tragen, hat Robert Franz in der That, wie einer seiner mitberatenden, echt teilnehmenden Freunde, Dr. Erich Prieger in Bonn, bemerkte, „die verborgensten Schätze gehoben, an denen alles früher achtlos vorüberging“. Zur selben Zeit veröffentlichten Breitkopf und Härtel die Bachsche Kantate „Bleib bei uns, denn es will Abend werden“ mit ausgeführtem Accompagnement und erweiterter Instrumentation; welchem Werke im Juli 1890 ebendort eine mit Otto Dresel gemeinsam besorgte Neuauflage von Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ folgte. Letzterer Edition muß schon darum hohe Bedeutung beigemessen werden, weil sie zum erstenmal vollbewußt die Bahn einschlägt, „den künstlerischen Gehalt der Tonstücke in den Vordergrund zu stellen, während die wunderbare Technik ihm nur zur Folie dient. Stets hat es mir in der Seele wehgethan — schreibt der Meister*) — diese tief sinnigen Kompositionen zu instruktivem Material herabgesetzt zu sehen“. Die ansehnliche Reihe dieser Publikationen vervollständigen noch zwei äußerst wertvolle Bearbeitungen und zwar der Mozartschen Quintette für Pianoforte zu vier Händen und der G-Moll-Sonate von Gius. Tartini mit Klavierbegleitung, von welchen bei C. Sander erschienenen Ausgaben das bereits anlässlich der Bearbeitung Schubert'scher Kammermusik Gesagte gilt (vgl. S. 105). Im Rückblick auf diese fruchtbare Thätigkeit unseres Meisters als Bearbeiter älterer Tondichtungen — deren viele noch sein Nachlaß birgt — drängt es uns, auf die peinliche Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit hinzuweisen, mit welcher er bei jeder dieser Publikationen stets zu Werke ging; auf die Unsumme von Fleiß und Arbeit, mit welcher er bis an sein Ende der übernommenen Aufgabe gleich einer heiligen Pflicht

*) Brief an den Verfasser vom 8. Jänner 1891.

oblag. Zumal die Einsicht in den Briefwechsel mit C. Sander überzeugte uns von der Thatsache, daß Robert Franz nicht müde wurde, immer von neuem wieder zu feilen und zu bessern und diese Änderungen in den Platten zu veranlassen, um das Werk für eine neue Auflage stets vollendeter auszugestalten. Andererseits muß auch in Anbetracht der Wichtigkeit jener Veröffentlichungen hervorgehoben werden, daß namentlich C. Sander allen derartigen, nicht selten materielle Opfer erheischenden Wünschen des Komponisten mit beispieldwürdiger Bereitwilligkeit entsprach.

Der Streit um die Bearbeitungsfrage — auch heute ist darüber noch nicht das letzte Wort gesprochen — währte indessen fort; bald hier bald dort brach er immer wieder neu entfacht hervor, jemehr die Schäfferschen Streitworte in den maßgebenden Kreisen bedauerlicherweise in Vergessenheit gerieten. Nicht zum Ruhme der Gegnerschaft spricht es, daß sie gar oft die hilflose Lage des greisen, tauben Meisters benutzte, um seine Angelegenheiten zu schädigen; im allgemeinen jedoch wurden die Feinde immer kleinlauter und manchem fiel die Binde von den Augen, die ihn am Sehen verhindert hatte. Daß sich die Bearbeitungsprinzipien von Robert Franz immer mehr Anerkennung verschafften, beweist vor allem die aufrichtige Bewunderung und Freude, mit der hervorragende Dirigenten zur praktischen Lösung dieser Frage durch erfolgreiche Aufführung der Meisterbearbeitungen selbst schritten. So versichert unter anderem Hans Richter, welcher im Sommer 1885 zu Birmingham den „Messias“ nach der Franz'schen Partiturausgabe unter größtem Beifalle aufgeführt, dem Meister im April 1886: er lehne sich nicht an die sehr milde „Historiker“ bezeichnete Clique, die auch in den Wiener Tagesblättern ihr Unwesen treibe; „wenn ein ernster, edler Meister wie Sie, Verehrter, sich der mühevollen Aufgabe unterzieht, die Werke unserer Altmeister durch pietätvollste Bearbeitung zu lebensvoller Wirkung zu bringen, so haben wir Ihnen

nur den wärmsten Dank zu sagen und aller Dirigenten Pflicht ist es, Ihre selbstlose Arbeit zum Klingen zu bringen.“*) Wiederholt hat denn auch Hans Richter sein eigenes Wort zur That gemacht, indem er unter anderem 1887 in London und beim Musikfeste in Birmingham neben dem doppelchörigen Psalm (Op. 19) von Robert Franz auch dessen Bearbeitung des Bachschen „Magnifikat“ zu glänzender Aufführung brachte. Dem erfolgreichen Vorgehen Richters ist es wohl zu danken, daß sich auch in den maßgebenden Musikkreisen Wiens eine geklärtere Anschauung über die Bedeutung Robert Franz' für das moderne Musikleben geltend machte. Darauf deutet wohl die Ernennung des Meisters zum Ehrenmitgliede der Gesellschaft der Musikfreunde (Februar 1886) hin. Unter den jüngeren Dirigenten setzte sich namentlich Felix Mottl für des Meisters Neuschöpfungen ein und brachte demselben gelegentlich der Aufführung des „Allegro“ in Karlsruhe (1890) den innigsten Dank für die wundervolle Bearbeitung des Händelschen Werkes zum Ausdruck. „Sie haben mit diesen Bearbeitungen für die Meister Bach und Händel wahrhaftig mehr gethan, als alle Gesamtausgaben und Gesellschaften es vermochten,“ schreibt Mottl im Dezember 1890 an den Meister,**) nachdem er im genannten Jahre auch den „Actus tragicus“ mit großem Erfolge in Karlsruhe zu Gehör gebracht. Was insbesondere die durch Hans Richter neugeweckte Teilnahme des musikalischen England betrifft, so galt dem Meister die in jenen Jahren erfolgte Grundlegung seiner Händel-Bearbeitungen bei den periodischen Händel-Aufführungen im Krystallpalaste zu London als ein Triumph der deutschen Musik (H. 234). Unter den englischen Musikern nahin sich vor allem im Jahre 1891 Ebenezer Prout***)

*) Brief an Sander vom 14. April 1886.

***) Brief an Sander vom 23. Dezember 1890.

****) Hochangesehener Komponist und Theoretiker zu London, geb. 1835. Vgl. Riemann, M.-L.

mit Feuer der Bearbeitungen an, als auch dort, anlässlich der Aufführung des „Messias“ in Birmingham, die „historische Schule“ sich zeternd erhob. Wie sehr nun einerseits das von letzterer nach Kräften geförderte Vorurteil gegen die Bearbeitungen in Deutschland eingewurzelt war, während man sich andererseits allmählich, zumal nach dem Fiasco mehrfacher von den „Historikern“ versuchter Vorführungen Bach- und Händelscher Werke in originali, der Überzeugung vom Werte und der Notwendigkeit jener nicht mehr verschließen konnte und mochte, davon legten die in deutschen Städten immer häufiger werdenden Aufführungen Franz'scher Bearbeitungen vornehmlich dadurch beredtes Zeugnis ab, daß man den Namen des Bearbeiters auf dem Programme und in der Kritik — verschwieg!*) In den letzten Jahren schien auch der Bach-Verein seine Ansichten zu Gunsten der Franz'schen Neuschöpfungen geändert zu haben; im Hauskonzerte vom 18. Mai 1890 führte er Händels „Sibilate“ nach der Franz'schen Partitur mit größtem Erfolge auf, vergaß (?) aber den Namen des Bearbeiters im Programme anzuführen, was wohl aus der Fehde im Laufe der siebziger Jahre zu erklären ist. Wie sehr übrigens selbst die Gegnerschaft von dem maßgebenden Worte des Meisters als größten Bach-Kenners unserer Zeit überzeugt wurde, beweist am besten der Erfolg seiner energischen Bemühungen, welche wenigstens die Aufnahme der vielumstrittenen, vor einigen Jahren als „echter Bach“ hingestellten Lukas-Passion in die Ausgabe der Bach-Gesellschaft verhüteten.***) In der Vaterstadt Halle wurde, spät aber doch, gelegentlich der im März 1892 erfolgten Aufführung der „Matthäus-Passion“,

*) So geschah es unter anderem 1890 gelegentlich der Aufführung des Bach'schen Magnifikat in Marburg. Hier sei erwähnt, daß ein Jahr vorher bei C. Sander die zweite Auflage der früher bei Karmrodt veröffentlichten „Mitteilungen über Joh. Seb. Bach's Magnifikat“ erschienen war.

**) Seibl, „Erinnerungen“ 6.

welche außerordentlichen Eindruck hervorrief, zum erstenmal der von Franz erzielten Bearbeitungen rühmend gedacht; der Neubearbeitung des „Messias“ hatte die deutsche Kritik bis zum Jahre 1891 überhaupt mit keiner Silbe erwähnt. So kleinlich diese Anfeindungen uns erscheinen mögen, siekehrten doch in ihrer Hartnäckigkeit nicht minder gefährlich die Spitze der Kränkung hervor. Andererseits mußte Robert Franz wiederholt jene bereits einmal bemerkte indirekte Anerkennung seines Bearbeitungsprinzips erfahren, die sich als plagiatähnliche Ausbeutung seines geistigen Eigentums seitens dritter darstellte.*) Noch im Jahre 1892 fand sich Robert Franz genötigt, zur Abwehr solchen Vorgehens, gegen welches wir heute leider noch kein Rechtsmittel besitzen, selbst die Feder zu ergreifen.**)

Wir würden jedoch fehlgehen in der Meinung, Robert Franz hätte in seinen letzten Lebensjahren nur als Bearbeiter der Altmeisterwerke gegen Aufsechtungen zu kämpfen gehabt; auch an das Piedestal seiner hochragenden Gestalt als Liederkomponist wagte sich eine gewisse gegnerische Clique, welche ihn mit aller Gewalt zum — „geschickten Dilettanten“ (!) stempeln wollte.***) Da half denn freilich oft nur ein Wort von autoritativer Seite, um solche unglaublich anmutende Parolen energisch zurückzuweisen; wie dies im

*) Vgl. S. 85; auch im Jahre 1876 fand eine ähnliche Ausbeutung Franz'scher Bearbeitungen durch eine größere englische Verlagsfirma statt.

***) Siehe die Artikel „Zum Kapitel der Nachempfindung“ im Musikalischen Wochenblatt Nr. 2—7, 1892.

****) Vgl. hierzu die bezeichnende Bemerkung in E. E. Tauberts bereits (S. 62) erwähntem begeisterten Referate über Lilli Lehmanns Franz=Abend zu Berlin („Post“): „. . . es ist auffällig, wie selten man in den täglichen Programmen einmal einem Franz'schen Liede begegnet; von der augenblicklich sehr einflußreichen Brahmsclique ist er ja auf den Index gesetzt worden. In musikalischen Kreisen wird das Diktum eines ihrer tonangebenden Häuptlinge kolportiert, daß die Franz'schen Lieder höchstens als interessante Kompositionsversuche eines begabten Dilettanten anzusehen seien.“

Jahre 1886 der an die Öffentlichkeit gelangte Brief des eben dahingegangenen Franz Liszt über die Franz'schen Lieder Op. 48 (vgl. S. 111)*) gethan hat, welcher jener Clique nicht übel die Leviten las. Im übrigen dürfen wir hier an die goldenen Worte Schopenhauers über die „Dilettanten“ erinnern, um getrost sagen zu können: wenn Dilettanten in der Tonsprache eines Robert Franz reden, dann brauchen wir wahrlich keine „Künstler“! Auf der anderen Seite gab es wiederum merkwürdige Leute, deren Denkfraft in der Erkenntnis des Franz'schen Genius weit über das Ziel hinauschoß. Recht bezeichnend für die Geschmacklosigkeit solch extremen Urtheils ist die Ende der achtziger Jahre ziemlich verbreitete, von uns gelegentlich bereits (S. 51) erwähnte Legende von der Somnambule, die Robert Franz ihren überirdischen Beistand zur Komposition seiner Lieder geliehen haben soll. Bis nach Wien gedrungen, bezeichnete das Gerücht die Somnambule gleich als des Meisters — Frau! Einen besonderen Standpunkt in der Kritik dieser Periode über den Lirndichter nehmen jene „Kunstschreiber“ ein, welche oft persönliche Nachsicht bewog, just das Gegenteil von dem zu behaupten, was sie einige Jahre früher über die Franz'schen Lieder geschrieben hatten. Beispiele seien uns hier erlassen, zumal die Zeit jene „kritischen Stimmen“ bereits Lügen gestraft hat. Sicherlich aber hätten gar manche der Gegner unseres Robert Franz besser daran gethan, wenn sie in Ehrfurcht seiner gottbegnadeten, segensreichen Hand genagt wären, anstatt sich bei der Nachwelt unsterblich zu — machen, wie die „Mücke im Bernstein“. Glücklicherweise behauptete das ernste, reife Wort die Oberhand.

Zu den hervorragenden Litteraturerscheinungen dieser Periode, welche sich mit der Würdigung des Lebens und

*) Das Faksimile wurde im „Musikalischen Wochenblatt“ November 1886 veröffentlicht.

Wirkens unseres Meisters befaßten, zählt vor allem Osterwalds kleines, aber sachlich gediegenes „Lebensbild“ (1886, Gebr. Hug), dann der gleich ersterem schon erwähnte geist- und gehaltvolle Essay „Robert Franz, ein Meister der deutschen Musikwelt“ von Dr. Kelterborn, im New Yorker belletristischen Journal vom 19. September 1889, später als Separatabdruck bei C. Sander erschienen. Auch in der Tagespresse nahmen wiederholt berufene Federn in mehr oder minder ausführlicher Weise Gelegenheit, die Künstlerphysiognomie Robert Franz', nicht selten in Wort und Bild zugleich aufzuzeichnen. *) Zumal seit dem allerorten gefeierten Ehrentage des Meisters hatten sich die Blätterstimmen über Robert Franz beträchtlich gemehrt, und auch in jenen privaten Kreisen, wo man das Franz'sche Lied zwar eifrig hegte und pflegte, seinen so still dahinlebenden Schöpfer aber der Welt entrückt betrachtete, **) das Interesse an seiner Persönlichkeit selbst lebhaft gewedt. Könnte doch jedem wahren Freunde der Musik der edle, volle Klang des Namens Robert Franz wie ein zauberischer Gruß herüber aus der klassisch-romantischen Tonwelt in das immer weniger befriedigende Treiben der musikalischen Gegenwart; erfüllte ihn doch mit freudiger Befriedigung das Bewußtsein, Robert Franz weile noch unter uns. Als bezeichnendes Beispiel

*) Vgl. die bereits früher (S. 72) erwähnte Abhandlung Ehrlich's in „Nord und Süd“ (1886), deren historische Einleitung wertvoll ist (doch werden nur die Lieder in Betracht gezogen; der Bearbeitungen, die mindestens die Hälfte der Thätigkeit Robert Franz' umfassen, gedenkt Ehrlich mit keinem Worte); ferner den trefflichen Aufsatz in Nr. 39 der „Deutschen Liederhalle“ (1886) von Bernh. Vogl; den Essay Schusters in der „Deutschen Dichtung“, Mai 1887. Beachtenswert vom Standpunkte der Bearbeitungsfrage sind auch die gegen Spitta mit Erfolg gerichteten Artikel in Nr. 24 der „Hamburger Signale“ (1887) von Th. Ernst und in Nr. 1 des dritten Jahrgangs derselben Zeitschrift von Dr. Prieger („Zur Ausgabe der Rompositionen Friedrichs des Großen“).

**) Wiederholt begegnete der Verfasser zu jener Zeit selbst in Musikerkreisen der ausgesprochenen Meinung, Robert Franz wäre bereits gestorben.

für die oft in rührender Weise zum Ausdruck gelangte Teilnahme an dem Menschen und Künstler Robert Franz seien hier die schönen Worte angeführt, die eine sinnige Hand, anknüpfend an den Text des „Rosenliedes“, dem Meister als poetischen Neujahrsgruß (1889) widmete:

„Und wenn der Sänger traurig klagt,
Daß er den Wohlklang nicht mehr höre,
Den ihm ein Gott gegeben habe,
So sei zum Troste ihm gesagt,
Daß er durch seine Lieder wehe
Und dort ein ew'ges Leben habe.“

„Ihre freundlichen Zeilen — so lautete die Antwort des Lieddichters — mit der liebenswürdigen Paraphrase des ‚Rosenliedes‘ haben mir große Freude bereitet. Nur mit Wehmut kann ich auf den Zustand blicken, in welchen mich ein böses Leiden versetzte, denn jetzt, wo mich das Gehör verlassen hat, erlebe ich noch die Genugthuung, einer Teilnahme zu begegnen, der ich mit weiteren Gaben nicht mehr entsprechen kann, während zu Zeiten, in denen ich es wohl vermochte, mir die Anregung dazu von außen hartnäckig vorenthalten blieb. Was der Mensch wünscht, glaubt er — so lassen Sie mich denn an der Hoffnung festhalten, die Zukunft werde in Erfüllung bringen, was die letzten Zeilen Ihrer Verse meinen Liedern in Aussicht stellen“*) Kundgebungen solch edler Art durften aber den greisen Meister in den letzten Jahren doppelt erfreuen, wo er so manche seiner besten Freunde ins Grab steigen sah. Lizts Heimgang mußte, wie in so vielen, auch im Empfinden dieses Herzens eine schmerzliche Lücke zurücklassen; der einige Monate später (26. März 1887) erfolgte Tod seines „lieben alten Freundes“ Osterwald erschütterte ihn sehr.**)

*) S. den oben (S. 123) erwähnten Artikel „Das Rosenlied von Robert Franz“ von Fauth-Hörter, Neue Musik-Zeitung 1892, 286.

**) Osterwald starb als Gymnasialdirektor zu Mülhhausen i. Th. Robert Franz trat auch dem Komitee zur Errichtung eines Denkmals für den Dichter bei, letztere nach Kräften fördernd.

Otto Dresel schied (August 1890) aus dem Leben. Wenig aber bedeutet das Wehmutsgefühl beim Hingange der Freunde gegenüber dem tiefen Schmerze über den Verlust der geliebten Gattin, welche der Tod in den ersten Maistagen des Jahres 1891 von langem, qualvollem Leiden erlöste. Während des monatelangen, trostlosen Zustandes seiner Frau litt der Meister unsäglich; giebt es ja kaum eine härtere Prüfung für uns, als das Leiden des Nächsten mit anschauen zu müssen, ohne helfen zu können. „Wie mir taubem Menschen dabei zu Mute ist, mögen Sie sich vorstellen,“ schreibt er in jenen Tagen;*) und nach der Katastrophe heißt es in einem Briefe, schlicht und von Herzen gehend: „Meine Frau haben Sie gekannt und wissen daher ihren Wert zu beurteilen.“**) Der Sohn und die Tochter hatten seit geraumer Zeit ihren eigenen Herd gegründet und so ward es einsam im Hause des Meisters. Das Leben lag nun wie ein Traum vor ihm, aus immer weiterer Ferne tönten ihm die eigenen Lieder entgegen; manchmal überkam ihn die Sehnsucht nach diesen Tönen — dann ging er, wie es heißt, zu einer ihm befreundeten Dame in Halle, der Frau Professor Suchier; und während die Sängerin am Klavier seine Lieder sang, saß der Dondichter vor ihr und las die Töne von ihrem Munde.***) Robert Franz mußte in den letzten Jahren Ersatz für den fühlbaren Mangel der Aussprache mit Nahestehenden, Gleichgesinnten suchen, und er fand ihn in der emsigen, eigenhändigen Führung eines im Laufe der Zeit äußerst umfangreich gewordenen Briefwechsels mit Künstlern und Kunstbesessenen. Abgesehen davon, war er seit seinem siebenzigsten Geburtstage mit Anliegen und Zumutungen aller Art überhäuft, die auf brieflichem Wege ihre Erledigung fanden. So kommt

*) Brief an C. Sander vom 14. März 1891.

**) Brief an C. Sander vom 15. Juni 1891.

***) S. den Aufsatz „Zum 75. Geburtstage von Robert Franz“ von Ernst Golling in Schorer's Familienblatt 1890, 415.

es, daß wohl von keinem unserer Meister so viel Zeichen seiner Hand im Besitze aller Welt sind, wie von Robert Franz; es ist aber auch begreiflich, wenn die schlichte, keiner Verstellung fähige Natur in gar vielen Briefen dem Herzensdrange und den Gefühlen des Augenblicks vielleicht freieren Lauf ließ, als dies im Sinne einer unter Umständen gebotenen Zurückhaltung wünschenswert gewesen wäre. Es gab denn auch leider Fälle, wo das Vertrauen, welches dieser oder jener dem Meister abzugewinnen verstanden, mehr oder minder mißbraucht wurde; und noch heute, nach seinem Tode, bindet so manchen Empfänger und Besitzer Franzischer Briefe der den Zeilen beigelegte Vermerk „Vertraulich“ in viel zu bedeutsamer Weise, um eine dem persönlichen Interesse schmeichelnde, selbst nur teilweise Veröffentlichung solcher Briefe ohne vorsichtige Erwägung nicht als Vertrauensmißbrauch, als pietätlose Indiskretion erscheinen zu lassen. Nicht verzeihlicher aber ist letzteres auch in den Fällen der „mündlichen Überlieferung“. Mit Freude und gastlicher Herzlichkeit empfing der Meister in den letzten Jahren seiner Vereinsamung den Besuch derer, welche kamen, oder wenigstens vorgaben, ihm ihre Verehrung zu bezeugen; gerne machte er dann, die Unterhaltung fast allein führend, auch seinem Herzen Lust, oftmals das Kind beim rechten Namen nennend, mit derben Worten, die aus seinem Munde, im Zusammenhange zwischen Inhalt und Ausdruck, nur natürlich und nichts weniger denn anstößig klangen, geschrieben oder weitererzählt aber völlig des Gradmessers ihrer wahren Bedeutung hätten entbehren müssen; und nicht selten bedauerte der Meister seine Offenheit manchem „Interviewer“ gegenüber, dessen Schilderung eines „Besuches bei Robert Franz“ dann ein Gemenge heillosen Indiskretionen und Unwahrheiten an die Öffentlichkeit brachte. Mag auch das attische Salz in manchem unter vier Augen erlauchten Urteile Robert Franz' über seine Zeit- und Kunstgenossen verlockend genug erscheinen, um damit auch die Zungen an-

derer zu befriedigen — stets wird und soll sich dem gegenüber die Erkenntnis Bahn brechen, daß des Meisters hehres, edles Wesen selbst angesichts persönlicher Gegnerschaft weit entfernt davon gewesen ist, zu beleidigen oder zu verletzen. Als der Verfasser vor einigen Jahren das Glück hatte, Robert Franz nicht nur auf schriftlichem Wege näher zu treten,*) ward ihm der ganze Reichtum edler Menschlichkeit des Meisters offenbar, der uns zu ihm als einem wahren Künstlerideale doppelt bewundernd emporblicken läßt. Dem Augen- und Ohrenzeugen sei denn am Schlusse dieser biographischen Betrachtung gestattet, auf unsere Künstlererscheinung auch das Streiflicht einer persönlichen, noch lebendig frischen Erinnerung zu richten.

Es war an einem Sommertage des Jahres 1891, daß ich zum erstenmal die Schwelle des Dondichterheims in Halle überschritten. Robert Franz kam mir entgegen, eine hohe, wohlgebaute Gestalt, nur leicht gebeugt; aus dem edlen, bartfreien Antlitz, vom grauen, mächtig langen Haupthaar schlicht umrahmt, leuchteten unter der hohen, freien Stirne die blauen Augen hell, in ruhiger Klarheit. Es war ein Blick von Milde und Strenge zugleich, wie deren seltsame Vereinigung auch den Charakter des Künstlers kennzeichnete. Ein milder Zug der Resignation umspielte leicht die Mundwinkel, und schien mir überhaupt durch das Wesen des Meisters zu gehen. Sonst erinnerte nichts an ein Leiden — die Nervenlähmung machte sich in einer leichten Einwärtskrümmung der Mittelfinger des sonst beweglichen Armes kaum bemerkbar — und der erste Eindruck, den ich von Robert Franz empfing, war der eines edlen Mannes, welcher, am selbstgesetzten Ziele eines hohen Strebens angelangt, das Gleichgewicht der Seele längst gefunden und mit der Welt mehr oder weniger übereinstimmend abgerechnet hat. Die ersten Augenblicke der konven-

*) Vgl. des Verfassers „Erinnerungen an Robert Franz“, „Bohemia“ 1892, Beilage zu Nr. 306.

tionellen Begrüßung waren schneller vorüber als ich gedacht, denn der Meister begann sofort nachdem wir Platz genommen, — er auf einem Divan, vor dem ein kleiner Rauchtisch, ich gegenüber am Klavier, das in der Mitte des Zimmers stand — jede Befremdung verscheuend in der sympathischsten und anregendsten Weise über die Kunstverhältnisse der Gegenwart zu sprechen. Bald hatte ich mich an den Gebrauch der Schreibtafel und des Griffels gewöhnt, um selbst auch meinen Gedanken Ausdruck geben zu können. Wie Robert Franz so vor mir saß, in jener einfachen Hauskleidung, die bei Männern gewöhnlichen Schlages nur spießbürgerlich und philisterhaft wirkt, mit der sanft erhobenen Rechten den Sinn der Rede gleichsam bekräftigend, da erschien er mir wie eine steingehauene Dichtergestalt aus den Tagen der Romantik, eine Erscheinung, deren Ernst und Größe einer-, deren Wohlwollen und Liebenswürdigkeit andererseits in seltener Weise übereinstimmte mit dem imponierenden Klange des berühmten Namens.

Von hohem Interesse war es, als Robert Franz das Gespräch auf seine großen Zeit- und Künstlergenossen Mendelssohn, Schumann, Liszt und Wagner lenkte. Sein Verhältnis zu denselben und das hieraus entsprungene Urteil über diese Meister lernten wir bereits kennen. Betonen aber muß ich die offenkundige Verehrung und Dankbarkeit, mit welcher er Schumanns und Liszts gedachte. Voll Begeisterung sprach er dann von Bach und Händel. Ihre Werke füllten in mächtigen Folioebänden zwei Reihen des großen Notenschrankes im Arbeitszimmer des Meisters. Auf sie hindeutend sagte er: „Das sind die, denen ich alles zu danken habe. Das ist Musik. Die Leute wissen gar nicht, was darin steckt.“ Und als die Rede auf die Bearbeitungen kam und auf die maßlosen Angriffe, welche sie neben begeistertem Verständnis erliefen, entnahm er dem Notenschranke zwei Bände — Händels „Messias“ in der Originalpartitur mit beziffertem Baß, und in der Franzschen Bear-

beitung. An der Hand der Vergleichung vieler Stellen erklärte er mit heiligem Eifer, wie ungerecht es sei, wenn man behauptete, er hätte vieles eigenmächtig hinzugefügt. „Da ist nichts hinzukomponiert, als was im Originale selbst, und sei es auch nur im Keime, enthalten ist.“ Die vom Meister ungemein lebendig und anregend geführte Unterhaltung spielte wiederholt auch auf andere Gebiete, vornehmlich auf jenes der schönen Litteratur hinüber. Robert Franz besaß ein ausgezeichnetes Gedächtnis; ganze Stellen aus Büchern, ganze Gedichte wußte er wortgetreu, als ob er sie läse, wiederzugeben und damit die Erzählung lebendig und anregend zu gestalten. Die große Einfachheit und Bescheidenheit, die sich in seinen Briefen kundgab, atmete auch sein ganzes Wesen, seine Rede. Der Zug der Blasiertheit, welcher Männern von der Größe seines Ruhmes und seiner Anerkennung so gerne anhaftet, war ihm gänzlich fremd; er, den List so schön und wahr einen „Fixstern der deutschen Lyrik“ genannt, freute sich herzlich über jeden Beweis einer aufrichtigen Verehrung und bewahrte ihm ein dankbares Erinnern. Egoistischen Schmeichlern gegenüber, deren Absicht er wohl durchschaute, war er unzugänglich und abweisend. In der schönen Litteratur war Heine, den er so herrlich interpretiert, sein Lieblingsdichter, während er auf dem Gebiete des Romans — Zola kam bei ihm schlecht weg — den heute fast vergessenen Charles Sealsfield sehr hoch schätzte. Er empfahl mir dessen Romane noch bei meinem letzten Besuche aufs Wärmste und schrieb noch später von ihnen: „Für mich sind und bleiben diese das non plus ultra der Gattung. Wie schon gesagt, habe ich sie niemals aus der Hand gelegt, ohne von ihnen künstlerisch angeregt worden zu sein. Das ist zwar eine Wirkung, die vielleicht nur durch eine wahlverwandte geistige Strömung erzielt wurde — sie hat sich aber auch bei anderen Leuten in entsprechender Weise offenbart.“*) Es waren nur kurze,

*) Seinerzeit hegte er große Vorliebe für Alexander von Hübners

schnellberrauschte Stunden, die ich das erste Mal bei Robert Franz verbracht, aber sie waren überreich für mich an neuem Empfinden, neuem Wissen. Ich hatte das untrügliche Bewußtsein, einem erhabenen Genius gegenüberzustehen, dessen Hauch mich wunderbar berührte, als käme er aus einer andern Welt. „Aus unserem Gespräche — schrieb er mir nach jenem Besuche*) — haben Sie gewiß bemerkt, daß ich mich dem jetzigen Kunsttreiben gegenüber sehr isoliert fühle.“ Die Musik der Fortschrittler ins Blaue verstünde er nicht; der Krebsgang historischer Bestrebungen müsse künstlerisch gebildeten Ohren ein Greuel sein, und was in der Mitte als „Stoßmusikantentum“ sich bethätige, zehre lediglich von den abgestandenen Resten der Vergangenheit. „Widerspricht diese Gruppierung den thatsächlichen Verhältnissen nicht ganz, dann bleibt jedem, der in der Kunst die herrlichste Blüte menschlichen Vermögens erblickt, nichts weiter übrig, als sich still in sich selbst zurückzuziehen und der hehren Göttin auf seine Weise zu dienen.“

Einige Wochen später betrat ich wieder das freundliche Haus in der Königsstraße Nr. 39 zu Halle,**) dessen ersten Stock der Meister zu jener Zeit bewohnte. Er teilte mir gelegentlich dieses Besuches zwei seiner besten Bilder mit: eine aus der Schumannschen Zeit stammende Daguerrotypie,***) ein interessantes Brustbild, stellt uns den jungen

berühmtes Buch „Ein Spaziergang um die Welt“. — „Ich lese es wieder und immer wieder. Namentlich der zweite Band ist für mich bestirrend schön,“ schreibt er unterm 5. August 1879 an C. Sander.

*) Brief an den Verfasser vom 5. August 1891.

**) Er bewohnte dieses Haus seit dem 1. Oktober 1880.

***) Dies Daguerrotyp, nach des Meisters eigener Aussage (Brief an C. Sander vom 2. Aug. 1891) „die gelungenste Wiedergabe seiner Bisage“ ließ 1854 ein Bekannter des Hauses anfertigen und vermachte es der Familie Franz. Der Meister gestattete dann 1891 dem photographischen Atelier Müller in Halle, woselbst auch das zweitgenannte Bildnis hergestellt ist, die photographische Vervielfältigung. Beide obgenannten Gegenstände finden sich in dem bereits erwähnten Essay von La Mara (Westermanns Monatsheft 1894, III) reproduziert.

Franz, in einem Buche lesend, vor, das blasse, melancholieverdüsterte Antlitz in die hohle Hand gestützt; ich möchte sagen, ein Charakterbild des Komponisten der Renauschen Schilfslieder. Das andere Bildnis, die letzte und beste Photographie, welche von Franz existiert, ist ein gelungenes Konterfei des Meisters am Abend seines Lebens, ein Zeichen der Milde und verklärten Ruhe. Dieses äußerst lebenswürdige Bild hatte, wie Robert Franz mir erzählte, seine launige Vorgeschichte: Die Universität Halle, deren Ehrendoktor der Meister bekanntlich war, veröffentlichte 1891 bei einem festlichen Anlasse ein Album ihrer Mitglieder, und bat den Dondichter, dessen Bilder bisher an Wahrheit zu wünschen übrig ließen, um eine neue Aufnahme; der Meister war aber zu einer „Sitzung“ nicht zu bewegen, bis er sich eines Tages mit List in das obengenannte Atelier gelockt sah: er ward bald freundlich, ja sogar heiter gestimmt, als man ihm seines Lieblingsdichters Heines „Buch der Lieder“ in die Hand gab und auf den Tisch unter seinen Arm — das berühmte Lied „Fischerin du Kleine“ legte! In dieser versöhnten Stimmung entstand ein lebenswahres, sprechendes Bild, welches die edlen Züge des greisen Meisters getreu der Nachwelt überliefert hat.

Als ich in den letzten Augusttagen des Jahres 1892 zum dritten- und letztenmal in das Haus des Meisters kam, bewohnte er den ersten Stock eines villenähnlichen, mit einem Vorgarten geschmückten Hauses in der ebenso vornehmen als freundlichen Luisenstraße.*) Die Einrichtung der Wohnräume des Meisters war, da die neue Wohnung fast dieselbe Einteilung wie die frühere besaß, unverändert.***) In dem großen, behaglichen Arbeitszimmer stand wieder der Flügel in der Mitte; in einer Fensterecke

*) N. C. 9, gegenwärtig 8. Franz hatte diese, im Frühjahr 1892 bezogene Wohnung bereits einmal vor der frühererwähnten innegehabt.

**) Im obengenannten Photographieverlage sind treffliche Bilder des Arbeits-, sowie des Schlaf- und Sterbezimmers des Meisters erschienen.

der große Sekretär, auf dessen herabgelassenem Schreibpulte die Zeichen der emsig geführten Korrespondenz lagen. Gegenüber der Divan, darüber an der Wand ein Medaillonbild Liszts, ein kleineres von Beethoven, rechts und links Bilder von Händel und Franz. In der Ecke auf großer Konsole eine Büste von Bach; eine solche von Beethoven stand auf dem früher schon erwähnten Notenschränk. Weiter unten, beim Eingange ein kleiner Bücherkasten, darauf eine gelungene Büste von Franz.*) Endlich an der Wand über einem Tische Nietichels Doppelrelief von Robert und Klara Schumann; auf dieses Reliefbild deutend, erzählte mir Franz, wie Robert Schumann darauf drang, daß Nietichel seinen (Schumanns) Kopf im Vordergrunde modelliere, während der Bildhauer dem Haupte der schöneren Hälfte dieses Vorrecht einräumen wollte. Die Eheherrlichkeit des Mannes behauptete aber den Platz und das hübsche Profil Klara Wiecks mußte sich vom trozigen Kopfe ihres Gemahls halb verdecken lassen.

Für den folgenden Tag hatte mich Robert Franz bei sich zu Tische geladen; letzterer war reichlich und vorzüglich bereitet, aber ich mußte mich, wie schon bei früherer Gelegenheit, über die große Mäßigkeit des Meisters wundern; der Wein vollends schien nur des Gastes wegen auf den Tisch gekommen zu sein. Bloß dem Genuße des Rauchens schien sich Franz gerne hinzugeben und er beklagte das letzte Mal auch sehr, daß ihm ein Halsleiden dieses einzige Vergnügen seit einiger Zeit versage. Während vor Tische die Bearbeitungen von Bach und Händel das Thema des Gespräches gebildet hatten, griff der Meister in der liebenswürdigsten Stimmung nachher zu seinen eigenen Liedern. Auf die prächtigen roten, goldverzierten Einbände hindeutend, meinte er, ich möge nicht glauben, dies wäre auf seine Veranlassung geschehen;

*) Porträtbüste in Lebensgröße von Max Landsberg, modelliert Oktober 1882; 1884 wurde eine kleinere gefertigt. (Weiberlei Büsten im Vertriebe der Firma Breitkopf und Härtel.)

es sei ein Geschenk von Freunden. Ich erlebte nun die Freude, drei der schönsten und zugleich originellsten Franzschen Lieder durch ihren Schöpfer selbst auf dem Klavier zu vernehmen. Es waren das schmerzdurchwogte „Meine Mutter hat gewollt“ (Op. 23, 2), das dramatische „Du bist gestorben und weißt es nicht“ (Op. 39, Nr. 29, Ausgabe Breitkopf und Härtel) und das hochpoetische „In dem Traum siehst du die fabelhaften Blumen prangen“ (Op. 41, Nr. 31 cit.). Das Spiel des Meisters war, trotz der ihn hindern- den Steifheit einzelner Fingergelenke, sicher und ausdrucks- voll; merkwürdig aber schien es, daß er, an einzelnen Stel- len die Melodie auch stimmlich markierend, stets den rich- tigen Ton traf, ein Beweis, daß sein inneres Gehör nicht Schaden gelitten hatte. Der Vortrag des Meisters bewegte mich tief; zu dem letzten Liede bemerkte er traurig: „Und das kennt niemand!“ Unter dem Eindrucke der Schluß- worte dieses Heineschen Liedes habe ich Robert Franz ver- lassen. „Ach, wie komm ich da hinüber? Meister Häm- merling, kannst du mir die Brücke zimmern?“ Als mir der Meister, über dessen Rüstigkeit und frisches Aussehen ich eben noch erfreut war, gerade diese Worte vorsang, ahnte ich nicht, daß in kaum zwei Monden die Brücke gezimmert und der Lieddichter hinübergegangen sein werde.

Am 25. Oktober 1892 durchheilte, die Freunde der Ton- kunst schmerzlich überraschend, des Meisters Verehrer tief er- schütternd die Kunde aus dem alten Halle: Robert Franz ist gestorben! Ruhig wie im Leben, war er auch im Tode dahingegangen. Den Folgen einer Erkältung, die er sich auf einem Spaziergange bei feuchter Witterung zugezogen, erlag der sonst rüstige, schaffensfreudige Greis, um nach kurzem, kaum Tage zählendem Krankenlager in der ersten Morgenstunde des 24. Oktober 1892 ohne Todeskampf zu entschlummern.*) Gleich wie ein Hauch des Liederfrühlings,

*) Die Familienanzeige lautete schlicht: „Heute früh 1 1/2 Uhr ent-

den Robert Franz der Welt gegeben, ergoß sich der Duft unzähliger Blumenspenden, die auf die Trauerkunde bis aus weiter Ferne eintrafen, in sein Sterbegemach als letzter Gruß vieler dankbarer Herzen; ein Lorbeerkranz mit Rosen trug auf der Schleife die Worte des herrlichen Rosenliedes. Die Teilnahme aller gebildeten Kreise war allgemein.*) Der Genius der Tonkunst hielt trauernd eine Fackel gesenkt, deren glänzendes, wärmendes Licht, mag es auch bis hart an die Grenze menschlichen Daseins geleuchtet haben, gleichwohl zu früh erloschen ist . . . Am Donnerstag den 27. Oktober 10 Uhr vormittags fand die Beisetzung von der Kapelle des Stadtgottesackers zu Halle aus statt. Der akademische Gesangverein leitete die Trauerfeierlichkeit ein mit dem ergreifenden Chorale „Wer weiß wie nahe mir mein Ende“; der Schwiegerjohn des Entschlafenen, Superintendent Bethge hielt die tiefempfundene Leichenrede über das Schriftwort 5. Mos. 23, 25: Dein Alter sei wie deine Jugend. Halloren trugen dann den über und über mit Blumen geschmückten Sarg unter Vorantritt der Kapelle des Stadt- und Theaterorchesters, sowie der mit ihren Chargierten und Fahnen erschienenen studentischen Korporationen, unter den Klängen des Chopinschen Trauermarsches zu Grabe. Den nächsten Angehörigen des hingschiedenen Meisters hatten sich die ersten Vertreter der Universität, der städtischen Behörden, Abgeordnete der Gesang-

schloß sanft nach kurzem Krankenlager im 78. Lebensjahre unser guter Vater, der Königl. Universitäts-Musikdirektor Dr. Robert Franz, Halle a. S., Siebichenstein und Leipzig, den 24. Oktober 1892. Frau Elisabeth Bethge geb. Franz, Dr. Richard Franz, zugleich im Namen der übrigen Hinterbliebenen. — Die Beerdigung findet Donnerstag den 27. Oktober vormittags 10 Uhr von der Kapelle des Stadtgottesackers statt.“

*) In der Stadtverordnetenversammlung vom 24. Oktober 1892 gedachte vor Eintritt in die Tagesordnung Oberbürgermeister Staube des Hinscheidens des berühmten Mit- und Ehrenbürgers der Stadt; sein Name werde allezeit unvergessen bleiben. Die Versammlung erhob sich von den Plätzen. (Halle'sche Zeitung, 1892, Nr. 250, Beil.)

vereine und Freunde und Verehrer des Verstorbenen in großer Zahl angeschlossen. *) Am offenen Grabe sang der akademische Gesangsverein den Choral „Jesus meine Zuversicht“ (gleichfalls in der Franz'schen Bearbeitung), Superintendent Bethge sprach die letzten segnenden Worte und der Sarg ward hinabgesenkt in die blumenüberstreute Gruft. **) An der Seite seiner Gattin hat Robert Franz die letzte Ruhestatt gefunden. „Im Kultus des Toten — bemerkt Held (234) — offenbarte sich die Liebe und die Verehrung der Mitwelt, vor allem seiner Jünger. Sie wußten zwar alle, daß er fortlebe und zeuge, aber sie errichteten ihm in Wort und Schrift Gedenkmale.***) Sein Nachfolger im Amte des königlichen Musikdirektorats der Universität, Otto Reubke, veranstaltete, pietät- und verständnisvoll zu seiner Erbschaft sich dadurch bekennend, eine musikalische Totenfeier durch Aufführung Franz'scher Kompositionen, †) ebenso eine den Lieddichter hochverehrende ausübende Künstlerin und Freundin, Fräulein von Cölln. Andere Musikvereine folgten. Auch die Stadt bereitete seinem Gedächtnisse eine weitere Ehrung durch Benennung einer neu und in edler Ausge-

*) Eine stimmungsvolle Aufnahme des Trauerzuges erschien gleichzeitig mit den früher (S. 42, Anm. **) genannten Bildnissen in Möllers photographischem Verlage zu Halle.

**) Vgl. die Berichte „Halle'sche Zeitung“, Nr. 252, „Signale f. d. m. W.“, pag. 970, „Neue Musik-Zeitung“, S. 272 (v. J. 1892) u. a.

***) Alle bedeutenderen Tagesblätter, wie auch sämtliche Musik-Zeitungen brachten, zumeist von berufenster Hand, Nekrologe oder persönliche Erinnerungen an den Meister. An der Spitze steht unzweifelhaft Dr. Schusters bedeutende „apologetische Betrachtung“ in der „Beil. z. München. Allg. Ztg.“ 1892, 304, welche mit der Schärfe ihres Schiffs nach jeder Richtung hin des Autors erste Studie über Rob. Franz weit überholt. Aus der Litteratur der letzten Zeit über Robert Franz sei an dieser Stelle der beachtenswerte Aufsatz „Über das Dramatische bei Robert Franz“ von R. Winkler (vgl. S. 92, Anm. **) hervorgehoben.

†) Nach einer uns jüngst zugekommenen Mitteilung brachte M. D. Reubke im Juni 1894 in einem Konzerte der Singakademie die Bearbeitung des „Allegro“ mit großem Beifall zur Aufführung; eine der Sopranpartien war in den Händen der Frau Professor Suchter aus Halle.

staltung anzulegenden (nach den Anlagen im Saalthale führenden) Straße nach seinem Namen.“*) Aus vielen anderen Städten, insbesondere Deutschlands, ward über würdige musikalische Totenopfer berichtet; unter letzteren ragt die Robert Franz=Feier des Tonkünstlervereins in Magdeburg (19. Januar 1893) hervor, bei welcher nach einer Ansprache der Erinnerung an den Meister durch den ihm befreundet gewesenen Justizrat Kretschmann,**) Frau Schmidt-Röhne einen sorgfältig gewählten Cyklus Franz'scher Lieder zum Vortrag brachte.***)

Einen Tag nach dem Tode des Meisters starb auch sein Schwager, der Geh. Oberjustizrat Hinrichs zu Berlin. Auch er ward auf dem altherwürdigen Stadtfriedhof zu Halle, in unmittelbarer Nähe des Ehepaares Franz beigesetzt. Das Grab des Liedermeisters, †) überschattet von den Zweigen einer Ulme, kennzeichnet auf einfachem Marmorstein die Inschrift: „Marie Franz, geb. Hinrichs, geb. 16. Sept. 1828, gest. 3. Mai 1891. — Rob. Franz, geb. 28. Juni 1815, gest. 24. Okt. 1892. Mehr als diese schlichte Nachricht besagt, ist auszudrücken nicht möglich. Wenn Th. Held am Schlusse seines „Lebensbildes“ den Wunsch ausspricht, es möge eine Gedenktafel mit ähnlich schlichten Worten auch an des Meisters noch unverändert erhaltenem Waterhause angebracht werden, können wir diesen Wunsch nur lebhaft unterstützen. Besser freilich und unbergänglicher als in Marmor und Erz ist der Name des Meisters eingegraben in unseren Herzen. Mit Bewunderung verneigen wir uns vor seinem Geiste, „der als eine der ersten Zierden unserer jüng-

*) H. 234; „Neue Musik-Zeitung“, S. 272, 1892.

**) Die geistvolle Feder Carl Kretschmanns brachte bereits 1848 in der „N. Zeitschr. f. Mus.“ den Aufsatz „Romantik in der Musik“, in welchem, wie Rob. Schumann (s. Schumanns Briefe, Spzg. 1886, II, 245) rühmend hervorhob, Rob. Franz „ganz vortrefflich charakterisiert“ erscheint.

***) Vgl. „Musikalisches Wochenblatt“ 1893, Nr. 7.

†) Es befindet sich am Wege links vom Friedhofseingange, vor einem der alten Erbgräbnisse des Gottesackers.

sten Musikepoche dasteht, als einer der Berufensten, die Zahl der großen Meister würdig fortzusetzen, die wir als die Eckpfeiler in der Geschichte unserer Kunst verehren“. (K. 8.) Gleich ihnen wurzelt auch er in deutschem Boden; in dieser doppelten Schönheit leuchtet uns sein Name aus den Blättern der Musikgeschichte entgegen. Die Betrachtung dieses Künstlerlebens, welches, wie selten eines, in hervorragender Weise auch das ethische Moment erziehlischer Kraft für die künstlerisch strebende Jugend in sich trägt, hat uns viel des Leidens und der Kämpfe vor Augen geführt, aber auch viel der wahren Freude und innersten Befriedigung. „Kinder, ich bin doch eigentlich recht glücklich!“ Diese Worte kamen dem Meister eines Tages, da er seine Familie um sich versammelt sah, als Ausdruck innersten Gefühles auf die Lippen*); und sie werden bei allen, die auch an dem rein menschlichen Schicksale des Tondichters Anteil nehmen, allezeit freudige Genugthuung erwecken. Denn wenn jemals einer würdig gewesen, nicht nur mit dem höchsten Willen und Können, sondern auch mit der höchsten Reinheit des Geistes und Gemüthes im Tempel der Kunst zu opfern und unser aller Sympathien zu gewinnen, so war es Robert Franz.

*) Persönliche Mittheilungen von C. Sander.

Verzeichnis der Werke.

(Abkürzungen: BH = Breitkopf u. Härtel; K = Kistner; L = Leuckart-Sander; P = Peters' Edition, die beigefügten Zahlen bedeuten die Bandnummern des „Franz-Album“; S = B. Senfft; Sl = C. F. W. Siegel; W = Whistling.)

A. Originalwerke.

1. Mit Opuszahl. (Lieder und Gesänge.)*

- Op. 1: Zwölf Gesänge, P 3, S. 35 ff., 40, 46, 64, 86, 113 f.
 „ 2: Fünf Gesänge („Schilflieder“), BH, S. 35, 43.
 „ 3: Sechs Gesänge („Immchen“), BH, S. 35, 43, 47, 58.
 „ 4: Zwölf Gesänge P 5, S. 35, 49.
 „ 5: Zwölf Gesänge („A. m. groß. Schmerz.“, „Gute Nacht“), P. 1, 2, S. 35, 45 f., 47 f., 86.
 „ 6: Sieben Gesänge, P. 3, S. 35, 46 ff., 86.
 „ 7: Sechs Gesänge, P. 3, S. 35, 40, 86.
 „ 8: Sechs Gesänge („Gewitternacht“), BH, S. 35 f., 48 f., 52, 67.
 „ 9: Sechs Gesänge, L-P 4, S. 47, 72, 85.
 „ 10: Sechs Gesänge, P 3, S. 40, 52, 86.
 „ 11: Sechs Gesänge, P 2, S. 40, 47.
 „ 12: Sechs Gesänge, L, S. 40.
 „ 13: Sechs Gesänge („Es klingt in der Luft“, „Ein Friedhof“), P 3, S. 40, 51, 86.
 „ 14: Sechs Gesänge (Widmung), P 5.

*) Vgl. hierzu das Liederverzeichnis aus Karmrodt's (auf C. Sander übergebenen) Verlag.

- Op. 15: Kyrie a capella, W, S. 57, 68, 86.
 „ 16: Sechs Gesänge, P 1, 2, S. 53.
 „ 17: Sechs Gesänge, P 1, 2, S. 40, 86.
 „ 18: Sechs Gesänge, P, 1, 2, S. 51.
 „ 19: Psalm 117, zweichörig, a capella, W, S. 57, 68,
 86, 130.
 „ 20: Sechs Gesänge („Abends“), P 1, 2, S. 35, 90.
 „ 21: Sechs Gesänge, P 1, 2, S. 47.
 „ 22: Sechs Gesänge, S, S. 40.
 „ 23: Sechs Gesänge („Meine Mutter hat gewollt“) P 1,
 2, S. 37, 40, 86, 144.
 „ 24: Sechs Lieder für gemischten Chor, W, S. 68, 86.
 „ 25: Sechs Gesänge („Lotosblume“), P 1, 2, S. 40, 47.
 „ 26: Sechs Gesänge („Lieber Schatz sei wieder gut“),
 P 1, 2.
 „ 27: Sechs Gesänge („Rosenzeit“, „Er ist's“), S, S. 37,
 40 f., 45, 49.
 „ 28: Sechs Gesänge, P 1, 2, S. 86.
 „ 29: Liturgie, L, S. 57, 106.
 „ 30: Sechs Gesänge („An die Wolke“), P 5.
 „ 31: Sechs Gesänge, S.
 „ 32: Sechs Lieder für Männerchor, W-P, S. 57, 86.
 „ 33: Sechs Gesänge, P 3, S. 37, 86.
 „ 34: Sechs Gesänge, L-P 4, S. 85.
 „ 35: Sechs Gesänge, L-P 4, S. 47, 85.
 „ 36: Sechs Gesänge, L-P 4, S. 47, 85.
 „ 37: Sechs Gesänge, P 6, S. 40, 46 f., 48, 85.
 „ 38: Sechs Gesänge, BH, 85.
 „ 39: Sechs Gesänge („Du bist gestorben“), BH, S. 47,
 85, 144.
 „ 40: Sechs Gesänge, P 6, S. 40, 42, 51, 85.
 „ 41: Sechs Gesänge („Ach wie komm ich da hinüber“),
 BH, S. 85, 144.
 „ 42: Sechs Gesänge (Rosenlied), P 1, 2, S. 45 f.,
 85 f., 123, 135, 145.

- Op. 43: Sechs Gesänge, P 6, S. 40, 85.
 „ 44: Sechs Gesänge, P 6, S. 47, 85.
 „ 45: Sechs Lieder für gemischten Chor, Sl, S. 57,
 85, 106.
 „ 46: Drei Lieder für gemischten Chor, K, S. 57, 106.
 „ 47:*) Drei Lieder für gemischten Chor, W-P, S. 57, 106.
 „ 48: Sechs Gesänge („Wasserfahrt“), L, S. 108 ff.,
 111, 124.
 „ 49: Sechs Lieder für gemischten Chor, L, S. 57, 106 f.
 „ 50: Sechs Gesänge („Frühlingsklage“), L, S. 111 ff.,
 124.
 „ 51: Zehn Gesänge („Eichwald“, „Erinnerung“), L,
 S. 111, 113—115, 122, 224.
 „ 52: Sechs Gesänge, K, S. 37, 116 f., 127.

2. Ohne Opuszahl.

- „Albumblatt“ für Pianoforte, L, S. 124 f.
 „Was wir lieben“, Trinkspruch für Männerchor, L, S. 57, 127.
 Sechs Choräle für gemischten Chor, L, S. 102.
 Zwölf Choräle für Männerchor zum Liturgiegebrauche, L.

B. Bearbeitungen.**)

- J. S. Bach: 36 Arien aus Kantaten und Messen, W,
 S. 82, 86.
 Arien und Duette, L (mit Pianofortebeglei-
 tung), S. 82.
 10 Kantaten, L (Klavierauszug), S. 82.
 Actus tragicus, L (Partitur und Klavier=
 auszug), S. 82, 130.

*) Vgl. die Anm. ***, S. 106.

**) Vgl. das Verzeichnis der „Kompositionen und Bearbeitungen“ von Robert Franz im Verlage von F. C. C. Leuckart, erschienen zum 28. Juni 1885 bei C. Sander.

- „Ich hatte viel Bekümmernis“, L (Part. u. Klavierauszug), S. 82.
- „Es ist dir gesagt, Mensch“, L (Part. u. Klavierauszug), S. 82.
- „Ach wie flüchtig“, L (Part. u. Klavierauszug), S. 82.
- „Wer da glaubet und getauft wird“, L (Part. u. Klavierauszug), S. 82.
- Psingst-Kantate, L (Part. u. Kl.), S. 82.
- Magnificat, L (Part. u. Kl.), S. 82 f., 130 f.
- Matthäus-Passion, BH, (Part.), S. 83.
- Trauer-Ode, K, S. 83.
- Zubelarie „Mein gläubiges Herze“, L (Partitur), S. 84.
- Kantate „Sie werden aus Saba Alle kommen“, L (Part. u. Kl.), S. 103, 105.
- Weihnachts-Oratorium, 1. u. 2 Teil, L (Partitur und Klavierauszug), S. 105.
- Suite in H-Moll, L, S. 105.
- Suite in C-Moll, BH, S. 105.
- Sonate aus dem „Musik. Opfer“, BH (Partitur), S. 105.
- Totensfest-Kantate, L (Partitur und Klavierauszug), S. 127, 145.
- Zwanzig geistliche Lieder, L, S. 81, 127.
- Kantate „Bleib bei uns“, BH (Partitur u. Klavierauszug), S. 128.
- „Wohltemperiertes Klavier“, BH, S. 128.
- G. F. Händel: L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato, L (Part. u. Kl.), S. 82, 94 f., 130, 146.
- Arien aus Opern und Kammerduetten, K, S. 83 f., 94.
- Subilate, L, (Part. u. Kl.), S. 84, 94, 131.
- Messias, K (Part.), 79, 95, 129, 131, 139 f.

Kammerduett „Che vai pensando“ E-Dur,
K, S. 104.

Anthologie aus Opern und Oratorien, K,
S. 104.

Durante: Magnificat, L (Part. u. Kl.), S. 84.

Astorga: Stabat mater, L (Part. u. Kl.), S. 84.

W. A. Mozart: Quintette für Pianoforte zu vier Händen
(C-Moll, C-Dur, G-Moll), L, S. 57, 128.

F. Schubert: Quartett Op. 29 A-Moll, Op. posth. D-Moll,
S. 57, 72, 105.

Rondeau brillant. Op. 90, S. 57, 105.

G. Tartini: Sonate G-Moll für Violine mit Klavierbe-
gleitung, L, S. 57, 128.

F. Grimmer: Zwanzig Balladen und Romanzen, BH,
S. 30, 105 f.

Hebräische Melodie (eingesrichtet für das Klavier zu vier
Händen, sowie für Violine und Klavier, und
für Violoncello und Klavier von R. Franz, für
Orchester von Cavallo, L, S. 100.

C. Schriften.

„Offener Brief an Ed. Hanslick“, L, S. 80, 88 ff.

Mitteilungen über J. S. Bachs „Magnificat“, L, S. 80, 131.

Lieder-Verzeichnis.

- Abendlich schon rauscht der Wald (Abends), op. 16, 4.
 Abends, op. 11, 6.
 Abends (J. v. Eichendorff), op. 16, 4.
 Abends (W. Osterwald), op. 20, 4.
 Abschied (Böhmisch), op. 11, 1.
 Abschied (G. Heine), op. 31, 5.
 Ach daß du kamst (W. Osterwald), op. 4, Heft 2, 6.
 Ach ich denke (C. Reinhold), op. 51, Nr. 6.
 Ach ihr Wälder, dunkle Wälder (Die Verlassene), op. 40, 5.
 Ach wär' es nie geschehen (Volkslied), op. 23, 3.
 Ach wenn ich doch ein Jmmchen wär' (W. Osterwald), op. 3, 6.
 Ach, wie komm ich da hinüber? (G. Heine), op. 41, 2.
 Ach! mußttest du denn scheiden (Kurzes Wiedersehen), op. 4, Heft 2, 2.
 Ade denn du stolze (W. Osterwald), op. 31, 2.
 Alles kündigt dich an (Gegenwart), op. 33, 2.
 Allnächtlich im Traume (G. Heine), op. 9, 4.
 Als die Linden trieben (Bei der Linde), op. 36, 4.
 Als trüg' man die Liebe zu Grab (Otto Köfer), op. 40, 4.
 Altes Lied (G. Heine), op. 39, 6.
 Am fernen Horizonte erscheint (Nebelbild), op. 37, 3.
 Am Himmelsgrund schießen so lustig (Der Vögel), op. 8, 1.
 Am leuchtenden Sommermorgen (G. Heine), op. 11, 2.
 Am Rheinfluss: In den Abgrund laß mich schauen, op. 44, 6.
 Am Strom (J. v. Eichendorff), op. 30, 3.
 An den Wind (M. Lenau), op. 26, 6.
 An die blaue Himmelsbede (Auf dem Meere), op. 6, 3.
 An die bretterne Schiffswand (Auf dem Meere), op. 25, 6.
 An die Wolke (M. Lenau), op. 30, 6.
 An ihren bunten Liedern (Liebesfeier), op. 21, 4.
 Aprillauten: Liebchen, was willst du, op. 44, 2.
 Aufbruch (W. Osterwald), op. 35, 6.
 Auf dem Meere (G. Heine), op. 5, 3. — op. 6, 3. — op. 9, 6. —
 op. 11, 5. — op. 25, 6. — op. 36, 1.

- Auf dem Reich, dem regungslosen (Schilflieder), op. 2, 5.
 Auf geheimem Waldespfade (Schilflieder), op. 2, 1.
 Aus hängen Träumen der Winternacht (Zu spät), op. 37, 2.
 Aus den Himmelsaugen droben (Auf dem Meere), op. 5, Heft 1, 3.
 Aus der Ferne schallen Gefänge (Frühe Klage), op. 22, 4.
 Aus meinen großen Schmerzen (H. Heine), op. 5, Heft 1, 1.
 Aus meiner Erinnerung (H. Heine), op. 12, 4.
 Ave Maria (E. Geibel), op. 17, 1.
 Bedächtig stieg die Nacht ans Land (Um Mitternacht), op. 28, 6.
 Bei der Linde (W. Ofterwald), op. 36, 4.
 Bitte (N. Lenau), op. 9, 3.
 Blätter läßt die Blume fallen (Petöfi), op. 30, 2.
 Blümlein im Garten, schaut euch doch um (Liebchen ist da), op. 5,
 Heft 1, 2.
 Child Harold (H. Heine), op. 38, 3.
 Cupido, loser Knabe (Goethe), op. 33, 4.
 Da der Sommer kommen ist (Im Sommer), op. 11, 4.
 Da die Stunde kam (W. Ofterwald), op. 7, 3.
 Das gelbe Laub erzittert (Abschied), op. 31, 5.
 Das Grab der Liebe, op. 48, 2.
 Da sind die bleichen Geister wieder (M. Waldbau), op. 13, 6.
 Das ist des Frühlings traurige Lust (Frühlingsfeier), op. 39, 1.
 Das ist ein Brausen und Heulen (H. Heine), op. 8, 4.
 Das macht das dunkelgrüne Laub (D. Roquette), op. 20, 5.
 Das Meer erstrahlt im Sonnenschein (H. Heine), op. 39, 3.
 Das Meer hat seine Perlen (Auf dem Meere), op. 36, 1.
 Daß ich an dich denke (Denk' ich dein), op. 21, 2.
 Das traurige Mädchen (Volkslied), op. 23, 4.
 Das Vöglein auf dem Baum (O Herz in meiner Brust), op. 51, 4.
 Da welkt am Fenster die letzte Rose (Die letzte Rose), op. 20, 2.
 Deine weißen Lilienfinger (H. Heine), op. 34, 2.
 Denke, denke an ein Geliebter (Thränen), op. 50, 5.
 Dem Schnee, dem Regen (Kastlose Liebe), op. 33, 6.
 Denk' ich Dein! (Maria Jäger), op. 21, 2.
 Den Strauß den sie gewunden (Vergiß mein nicht), op. 26, 3.
 Der Bote (J. v. Eichendorff), op. 8, 1.
 Der Eichwald (N. Lenau), op. 51, 1.
 Der Fichtenbaum (H. Heine), op. 16, 3.
 Der Himmel hat eine Thräne geweint (Die Perle), op. 48, 4.
 Der junge Tag erwacht (W. Ofterwald), op. 7, 1.
 Der Lenz ist angekommen (Frühlings Ankunft), op. 23, 5.
 Der Mond ist schlafen gegangen (Ständchen), op. 17, 2.
 Der Mond kommt still gegangen (Nachtlied), op. 28, 3.

- Der Schall (J. v. Eichendorff), op. 3, 1.
 Der Schmetterling ist in die Rose verliebt (H. Heine), op. 33, 2.
 Der Schnee ist zergangen (W. Osterwalb), op. 6, 5.
 Der schwere Abend (R. Lenau), op. 37, 4.
 Der Sommer ist so schön (R. Burns), op. 3, 5.
 Der Sommer ist zu Ende (Sonnenwende), op. 37, 5.
 Der Stern ist die Liebe, op. 50, 3.
 Der Strom glitt einsam hin (Der Strom), op. 30, 3.
 Der Tag beginnt zu dunkeln (Abends), op. 20, 4.
 Der wunderschönen Frau (J. v. Eichendorff), op. 10, 4.
 Derweil ich schlafend lag (Ein Stündchen wohl vor Tag), op. 28, 2.
 Des Müden Abendlied (E. Geibel), op. 26, 4.
 Des Waldes Sänger singen (Umsonst), op. 10, 6.
 Des Waldes Wipfel rauschen (Die Liebe hat gelogen), op. 6, 4.
 Die Bäume blühen (Lenz), op. 14, 2.
 Die blauen Frühlingsaugen (H. Heine), op. 20, 1.
 Die du bist so schön und rein (H. Heine), op. 37.
 Die dunklen Wolken hingen herab (Der schwere Abend), op. 37, 4.
 Die Farben Helgolands (Hoffmann von Fallersleben), op. 3, 2.
 Die Haide ist braun (Im Herbst), op. 17, 6.
 Die Harrende (W. Osterwalb), op. 35, 1.
 Die helle Sonne leuchtet (Mirza-Schaffy), op. 42, 2.
 Die Höhen und Wälder schon steigen (Gute Nacht), op. 5, 7 (Heft 2, 1).
 Die letzte Rose (R. Gottschall), op. 20, 2.
 Die Liebe hat gelogen (W. Osterwalb), op. 6, 4.
 Die Lotosblume (E. Geibel), op. 1, 3.
 Die Lotosblume (H. Heine), op. 25, 1.
 Die Lüfte werden heller (Aufbruch), op. 35, 6.
 Die Nacht war kaum verblühet (Sonntag), op. 1, 7.
 Die Perle (Fr. Rückert), op. 48, 4.
 Die Rose, die Lilie (H. Heine), op. 34, 5.
 Die schlante Wasserlilie (H. Heine), op. 51, 7.
 Die schönen Augen der Frühlingsnacht (H. Heine), op. 51, 5.
 Die Schwalbe zieht, der Sommer flieht (Verlaß mich nicht), op. 21, 6.
 Die Sonn' ist hin (D. Roquette), op. 35, 3.
 Die Sterne flimmern und prangen (Erinnerung), op. 51, 10.
 Dieß und Das (schottisch), op. 30, 5.
 Die Trauernde (schwäbisch), op. 17, 4.
 Die stille Lotosblume (Die Lotosblume), op. 1, 3.
 Die süße Dirn' von Ivernes (R. Burns), op. 1, Heft 1, 2.
 Die Verlassene (altböhmisch), op. 40, 5.
 Die Wellen blinken und fließen dahin (Frühling), op. 33, 1.

- Doppelwandlung, op. 44, Nr. 3.
 Dornröschen (W. Osterwald), op. 51, 3.
 Dornröschen schlägt zum erstenmal die Augen auf (Dornröschen),
 op. 51, 3.
 Dort unter'm Lindenbaume (W. Osterwald), op. 31, 1.
 Drüben geht die Sonne scheiden (Schilflieder), op. 2, 2.
 Du bist gestorben und weißt es nicht (Altes Lied), op. 39, 6.
 Du grüne Rast im Haine (W. Osterwald), op. 41, 6.
 Du hast mich verlassen Jamie (R. Burns), op. 4, Heft 1, 5.
 Du liebes Auge (D. Roquette), op. 16, 1.
 Durch den Wald, den dunkeln geht (Frühlingsblick), op. 52, 6.
 Durch den Wald im Mondenscheine (H. Heine), op. 8, 3.
 Durchirr' ich Länder noch so fern (Mein Hochland=Kind), op. 4,
 Heft 1, 1.
 Durch säuselnde Bäume (W. Osterwald), op. 4, Heft 2, 3.
 Durch schöne Augen hab' ich (Vom Auge zum Herzen), op. 26, 5.
 Durch schwankende Wipfel schießt (Jagdlieb), op. 1, 9.
 Du trüber Nebel, hüllest mir (Nebel), op. 28, 4.
 Ein Blumenglöckchen vom Boden hervor (Gleich und gleich), op. 22, 1.
 Einen schlimmen Weg ging gestern ich (Ihr Auge), op. 1, 1.
 Eine starke schwarze Barke (Eilbe Harold), op. 38, 3.
 Ein Fichtenbaum steht einsam (Der Fichtenbaum), op. 16, 3.
 Ein Friedhof (M. Walbau), op. 13, 3.
 Eingewiegt von Meereswellen (Auf dem Meere), op. 9, 6.
 Ein Gruß von ihr (W. Viol), op. 50, 4.
 Ein Jeder hat zu diesem Feste (Mir fehlt das Beste), op. 39, 5.
 Ein schöner Stern geht auf (O Lüge nicht), op. 25, 2.
 Ein Stündchen wohl vor Tag (E. Möricke), op. 28, 2.
 Ein Tännlein grünnet wo (E. Möricke), op. 27, 6.
 Entschluß (W. Osterwald), op. 43, 3.
 Erinnerung (W. Osterwald), op. 5, 10 (Heft 2, 4).
 Erinnerung (W. Osterwald), op. 51, 10.
 Er ist gekommen (Fr. Rückert), op. 4, Heft 2, 1.
 Er ist's (E. Möricke), op. 27, 2.
 Erster Verlust (W. Osterwald), op. 36, 2.
 Es fahren die Schiffer auf schlummernder Bahn (Der Stern ist die
 Liebe), op. 50, 3.
 Es fällt ein Stern herunter, op. 44, 4.
 Es geht bei gedämpfter Trommel Klang (Mitten ins Herz), op. 52, 2.
 Es glänzt im Abendsonnengolde (Ein Gruß von ihr), op. 50, 4.
 Es hat die Rose sich beklagt (Mirza=Schaffy), op. 42, 5.
 Es ist mir wie den kleinen Waldvögelein (Frühlingswonne), op. 23, 2.
 Es klingt in der Luft (M. Walbau), op. 13, 2.

- Es ragt der alte Elborus (Mirza-Schaffy), op. 43, 5.
 Es ragt ins Meer der Runenstein (H. Heine), op. 39, 2.
 Es rauscht das rote Laub (Im Herbst), op. 20, 6.
 Es steht in der Bibel geschrieben (Ich bin bis zum Tode betrübet), op. 48, 5.
 Es streckt der Wald die Zweige (Im Walde), op. 12, 3.
 Es träumte mir von einer weiten Haide (Auf dem Meer), op. 11, 5.
 Es treibt mich fort von Ort zu Ort (In der Fremde), op. 38, 6.
 Es treibt mich hin, es treibt mich her (H. Heine), op. 34, 4.
 Es ziehen die brausenden Wellen (H. Heine), op. 40, 2.
 Frage nicht (M. Lenau), op. 14, 6.
 Frühe Klage (W. Osterwalb), op. 22, 4.
 Frühling (H. Heine), op. 38, 1.
 Frühling läßt sein blaues Band (Er ist's), op. 27, 2.
 Frühlingsankunft (Volkslied), op. 23, 5.
 Frühlingsblick (M. Lenau), op. 52, 6.
 Frühlingsfeier (H. Heine), op. 39, 1.
 Frühlingsgedränge (M. Lenau), op. 7, 5.
 Frühlingskinder im bunten Gedränge (Frühlingsgedränge), op. 7, 5.
 Frühlingsklage (Lebert), op. 50, 2.
 Frühlingsliebe (Hoffmann von Fallersleben), op. 3, 4.
 Frühlingswonne (Volkslied), op. 25, 2.
 Frühling und Liebe (Hoffmann von Fallersleben), op. 3, 3.
 Früh mit der Lerche Sang (Liebliche Maid), op. 4, Heft 1, 3.
 Früh, wenn die Hähne krähen (In Leid versunken), op. 27, 4.
 Für Einen (R. Burns), op. 1, 8.
 Für Musik (C. Geibel), op. 10, 1.
 Gegenwart (Goethe), op. 33, 2.
 Gekommen ist der Maie (H. Heine), op. 34, 6.
 Genesung (J. Schröder), op. 5, 12 (Heft 2, 6).
 Gestern hielt er mich im Arme (Erster Verlust), op. 36, 2.
 Gewitternacht (W. Osterwalb), op. 8, 6.
 Gleich eines Herzens hängen Fieberträumen (Herbstförmige), op. 4, Heft 2, 4.
 Gleich und Gleich (Goethe), op. 22, 1.
 Gleich wie der Mond so keusch und rein (W. Osterwalb), op. 43, 2.
 Grolle lauter, zürnend Gewitter (Gewitternacht), op. 8, 6.
 Grün ist das Giland, weiß der Strand (Die Farben Helgolands), op. 3, 2.
 Güldne Sternlein schauen nieder (H. Heine), op. 38, 5.
 Gute Nacht (Betty Paoli), op. 36, 5.
 Gute Nacht! (J. v. Eichendorff), op. 5, 7 (Heft 2, 1).
 Gute Nacht mein Herz (C. Geibel), op. 12, 5.

- Habt ihr sie schon gesehen? (Volkslied), op. 36, 5.
 Hatte Liebchen zwei dort im Dorf (Volkslied), op. 14, 4.
 Herbstsorge (W. Osterwalb), op. 4, Heft 2, 4.
 Herziges Schätzle du, Schwäbisch (B. 2, 3, Osterwalb), op. 50, 1.
 Herz, ich habe schwer an dir zu tragen (C. Mörike), op. 27, 3.
 Herz! und weißt du selber denn (Herz, ich habe schwer an dir zu tragen), op. 27, 3.
 Hör' ich das Liedchen klingen (H. Heine), op. 5 (Heft 2, 5).
 Hör' ich ein Vöglein fingen (Die Harrende), op. 35, 1.
 Horch, wie still es wird (Stille Sicherheit), op. 10, 2.
 Hüttelein, still und klein (Ständchen), op. 7, 2.
 Ja du bist elend (H. Heine), op. 7, 6.
 Jagdlied (J. v. Eichendorff), op. 1, 9.
 Ich bin bis zum Tode betrübet (Jda Gräfin Hahn-Hahn), op. 48, 5.
 Ich habe, bevor der Morgen (Thränen), op. 52, 4.
 Ich habe mir Rosmarin gepflanzt (Rosmarin), op. 13, 4.
 Ich hab' im Traume geweinet (H. Heine), op. 25, 3.
 Ich hab' in deinem Auge (Fr. Rückert), op. 5, Heft 1, 6.
 Ich hab' in mich gezogen (Liebesfrühling), op. 50, 6.
 Ich lieb' eine Blume (H. Heine), op. 28, 1.
 Ich lobe mir die Vögelein (W. Osterwalb), op. 5, 8 (Heft 2, 2).
 Ich sah den Lenz einmal erblühen (Liebesfrühling), op. 14, 5.
 Ich saß am einsamen Weiher (Nis trüg' man die Liebe zu Grab'), op. 40, 4.
 Ich seh' von des Schiffes Rande (Meeresstille), op. 8, 2.
 Ich stand gelehnet an den Mast (Wasserfahrt), op. 48, 3.
 Ich trat in einen heilig düstern Eichwald (Der Eichwald), op. 51, 1.
 Ich wandre durch die stille Nacht (J. v. Eichendorff), op. 35, 2.
 Ich wandre fort ins ferne Land (An den Wind), op. 26, 6.
 Ich weiß ja, warum ich so traurig bin (Das traurige Mädchen), op. 23, 4.
 Ich will meine Seele tauchen (H. Heine), op. 43, 4.
 Ich wollte, ich könnte noch träumen (M. Walbau), op. 52, 5.
 Ihr Auge (R. Burns), op. 1, 1.
 Ihr Hügel dort am schönen Doon, (R. Burns), op. 4, Heft 1, 4.
 Im Frühling (W. Osterwalb), op. 17, 5.
 Im Frühling (J. Arndt), op. 22, 3.
 Im Grase lieg' ich manche Stunde (Im Frühling), op. 17, 5.
 Im Herbst (Wolfg. Müller), op. 17, 6.
 Im Herbst (C. Geibel), op. 20, 6.
 Im Mai (W. Osterwalb), op. 11, 3.
 Im Mai (W. Osterwalb), op. 22, 5.
 Im Rhein im heiligen Strome (H. Heine), op. 18, 2.

- Im Rosenbusch die Liebe schlief (Frühling und Liebe), op. 3, 3.
 Im Sommer (W. Osterwald), op. 11, 4.
 Im Sommer (Goethe), op. 16, 2.
 Im tiefsten Innern, ein süß Erinnern (Gute Nacht), op. 36, 5.
 Im Wald, im Wald ist's frisch und grün (Waldfahrt), op. 14, 3.
 Im Walde (Wolfg. Müller), op. 12, 3.
 Im wunderschönen Monat Mai (G. Heine), op. 23, 5.
 In Blüten (W. Osterwald), op. 43, 6.
 In dem Dornbusch blüht ein Röslein (Lieber Schatz, sei wieder gut mir), op. 26, 2.
 In dem frischen grünen Walde (Stille Liebe), op. 41, 4.
 In dem Traum siehst du die stillen (Ach, wie komm ich da hin-
 über?), op. 41, 2.
 In den Abgrund laß mich schauen (Am Rheinfall), op. 44, 6.
 In der Fremde (G. Heine), op. 38, 6.
 In der Nacht, in der Nacht da rauschen (Nachtlied), op. 1, 2.
 In Leid versunken (E. Mörike), op. 27, 4.
 In meinem Garten die Nelken (E. Geibel), op. 1, 12.
 In meinen Armen wieg' ich dich (Ratorp), op. 7, 4.
 In meiner Brust eine Glocke klingt (O nimm dich in acht), op. 44, 1.
 Jetzt steh ich auf der höchsten Höh' (Vom Berge), op. 9, 5.
 Jung Volker ist der Räuberhauptmann (Volker spielt auf), op. 27, 1.
 Kommt feins Liebchen heut? (G. Heine), op. 23, 4.
 Komm zum Garten, zu dem wohlbekannten (Frühlingsliebe), op. 3, 4.
 Könnt'st du meine Auglein sehn (Rote Auglein), op. 23, 6.
 Kurzes Wiedersehen (W. Osterwald), op. 4, Heft 2, 2.
 Laß, o Welt, o laß mich sein (Verborgeneheit), op. 28, 5.
 Läuten kaum die Marienglocken (Der Schalk), op. 3, 1.
 Leb' wohl und sehen wir uns wieder (Wiedersehen), op. 51, 8.
 Lehre (G. Heine), op. 41, 5.
 Leise zieht durch mein Gemüth (G. Heine), op. 41, 1.
 Lenz (N. Lenau), op. 14, 2.
 Lenznacht, so still und so kühl (Norwegische Frühlingsnacht)
 op. 48, 6.
 Liebchen ist da (J. Schröder), op. 5, Heft 1, 2.
 Liebchen was willst du (Aprillaunen), op. 44, 2.
 Lieber Schatz, sei wieder gut mir (W. Osterwald), op. 26, 2.
 Liebesfeier (N. Lenau), op. 21, 4.
 Liebesfrühling (Fr. Rückert), op. 50, 6.
 Liebesfrühling (N. Lenau), op. 14, 5.
 Lieblich blühen die Bäume (Träume), op. 43, 1.
 Liebliche Maid (N. Burns), op. 4, Heft 1, 3.
 Lieb' Liebchen (G. Heine), op. 17, 3.

- Mädchen mit dem roten Mündchen (H. Heine), op. 5, Heft 1, 5.
 Mailied (Goethe), op. 33, 3.
 Marie (R. Gottschall), op. 18, 1.
 Meeresstille (F. v. Eichenborff), op. 8, 2.
 Meerfahrt (H. Heine), op. 18, 4.
 Mei Mutter mag mi net (Die Trauernde), op. 17, 4.
 Mein Herz ist im Hochland (R. Burns), op. 31, 6.
 Mein Herz ist schwer, Gott sei es geklagt! (Für Einen), op. 1, 8.
 Mein Hochland-Kind (R. Burns), op. 4, Heft 1, 1.
 Mein Liebchen wir saßen beisammen (Meerfahrt), op. 18, 4.
 Mein Lieb ist eine rote Ros' (R. Burns), op. 31, 3.
 Meine Mutter hat gewollt (Ach wär' es nie geschehen), op. 23, 3.
 Mein Schatz ist auf der Wanderschaft (W. Osterwalb), op. 40, 1.
 Mei Schäkel das hat mi verlassen (Wird er wohl noch meiner gedenken?), op. 23, 1.
 Mir fehlt das Beste (H. Heine), op. 39, 5.
 Mir träumte einst von wildem Liebesglühn (Traumbild), op. 34, 3.
 Mit schwarzen Segeln (H. Heine), op. 18, 6.
 Mitten ins Herz (A. v. Chamisso), op. 52, 2.
 Mücht' wissen, was sie schlagen (F. v. Eichenborff), op. 18, 5.
 Montgomery-Gretchen (R. Burns), op. 4, Heft 1, 5.
 Morgens steh ich auf und frage: (Kommt feins Liebchen heut?)
 op. 23, 4.
 Mußt nicht allein im Freien (Im Mai), op. 22, 5.
 Mutter, o sing' mich zur Ruh' (Felicia Hemans), op. 10, 3.
 Mutter zum Bienelein (Lehre), op. 41, 5.
 Nachtkied (Jda Gräfin Hahn-Hahn), op. 1, 2.
 Nachtkied (C. Geibel), op. 28, 3.
 Nebel (N. Lenau), op. 28, 4.
 Nebelbild (H. Heine), op. 37, 3.
 Nicht der Thau und nicht der Regen (Thränen), op. 6, 6.
 Norwegische Frühlingnacht (F. S. Welhaven), op. 48, 6.
 Nun da die Bäum' in Blüten stehn (In Blüten), op. 43, 6.
 Nun die Schätten dunkeln (Für Musik), op. 10, 1.
 Nun grünt der Berg (Im Mai), op. 11, 3.
 Nun hat das Leid ein Ende (W. Osterwalb), op. 18, 3.
 Nun hat mein Stecken gute Raft (W. Osterwalb), op. 36, 6.
 Nun holt mir eine Kanne Wein (R. Burns), op. 1, 4.
 Nun wird es wieder grün auf allen Wiesen (Frühlingsklage),
 op. 50, 2.
 Nun wollen Berg und Thale wieder blühn (Wasserfahrt), op. 9, 2.
 O banger Traum, was flatterst du (Erinnerung), op. 5, 10 (Heft 2, 4).
 O danke nicht für diese Lieder (Widmung), op. 14, 1.

- O Herz in meiner Brust (R. Mayer), op. 51, 4.
 O Kätzle, Freund der Liebe (Abends), op. 11, 6.
 O Lüge nicht (H. Heine), op. 25, 2.
 O Mound, o lösch dein gold'nes Licht (Maria Jäger), op. 21, 3.
 O nimm dich in acht (In meiner Brust eine Glocke klingt),
 op. 44, 1.
 O säh' ich auf der Heide dort (R. Burns), op. 1, 5.
 Raftlose Liebe (Goethe), op. 33, 6.
 Romanze (J. v. Eichendorff), op. 35, 4.
 Romanze (J. v. Eichendorff), op. 51, 9.
 Rosenzeit (E. Möricke), op. 27, 5.
 Rosmarin (M. Waldbau), op. 13, 4.
 Rote Änglein (Volkslied), op. 23, 6.
 Ruhe Süßliebchen, im Schatten (Schlummerlied), op. 1, 10.
 Sag mir, wer einst die Uhren erfund (H. Heine), op. 38, 4.
 Schemen erlöschener Flammen (Ein Friedhof), op. 13, 3.
 Scheust dich noch immer (Entschluß), op. 43, 3.
 Schilflieder (N. Lenau), op. 2.
 Schöner Mai, bist über Nacht (W. Osterwalb), op. 30, 4.
 Schlummerlied (L. Tieck), op. 1, 10.
 Schweizerlied (Goethe), op. 33, 5.
 Sel'ge Abende niedersteigen (Stiller Abend), op. 5, 9 (Heft 2, 3).
 Selige Nacht! (Petöfi), op. 42, 3.
 Sie floh vor mir wie'n Reh so scheu (H. Heine), op. 40, 6.
 Sie liebten sich beide (H. Heine), op. 31, 4.
 Sonnenuntergang; schwarze Wolken ziehn (Schilflieder), op. 2, 4.
 Sonnenwende (W. Osterwalb), op. 37, 5.
 Sonntag (J. v. Eichendorff), op. 1, 7.
 So trieb sie mich denn grausam fort (So weit von hier), op. 22, 6.
 So weit von hier (R. Burns), op. 22, 6.
 Ständchen (Fr. Rückert), op. 7, 2.
 Ständchen (W. Osterwalb), op. 17, 2.
 Sterne mit goldnen Füßchen (H. Heine), op. 30, 1.
 Stille Liebe (Otto Rösler), op. 41, 4.
 Stiller Abend (J. Schröber), op. 5, 9 (Heft 2, 3).
 Stille Sicherheit (N. Lenau), op. 10, 2.
 Tanzlied im Mai (Hoffmann von Fallersleben), op. 1, 6.
 Thränen (A. v. Chamisso), op. 6, 6.
 Thränen (A. v. Chamisso), op. 50, 5.
 Thränen (A. v. Chamisso), op. 51, 2.
 Thränen (A. v. Chamisso), op. 52, 4.
 Traumbild (H. Heine), op. 34, 3.
 Träume (W. Osterwalb), op. 43, 1.

- Treibt der Sommer seine Rosen (W. Osterwald), op. 8, 5.
 Trocknet nicht (Wonne der Wehmut), op. 33, 1.
 Trübe wird's die Wolken jagen (Schilflieder), op. 2, 3.
 Über die hellen funkelnden Wellen (Wasserfahrt), op. 6, 1.
 Ufm Bergli bin i g'fässe (Schweizerlied), op. 33, 5.
 Um Mitternacht (W. Osterwald), op. 16, 6.
 Um Mitternacht (E. Möricke), op. 28, 6.
 Umsonst (W. Osterwald), op. 10, 6.
 Und die Rosen, die prangen (W. Osterwald), op. 10, 5.
 Und kommt der Frühling wieder her (Wanderlied), op. 4 (Heft 2, 5).
 Und nun ein End' dem Trauern (Genesung), op. 5, 12 (Heft 2, 6).
 Und welche Rose Blüten treibt (W. Osterwald), op. 12, 1.
 Und wo noch kein Wandrer 'gangen (Romanze), op. 35, 4.
 Und wüßten's die Blumen (H. Heine), op. 12, 6.
 Unter'm weißen Baume sitzend (H. Heine), op. 40, 3.
 Verborgeneit (E. Möricke), op. 28, 5.
 Verfehlte Liebe, verfehltes Leben (H. Heine), op. 20, 3.
 Vergiß mein nicht! (W. Osterwald), op. 26, 3.
 Verglommen in das Abendrot (Des Müden Abendlied), op. 26, 4.
 Verlaß mich nicht (W. Osterwald), op. 21, 6.
 Vöglein, wohin so schnell? (E. Geibel), op. 1, 11.
 Volker spielt auf (E. Möricke), op. 27, 1.
 Volkslied (ungarisch), op. 14, 4.
 Volkslied (Aus Krain), op. 42, 1.
 Vom Auge zum Herzen (Fr. Rückert), op. 26, 5.
 Vom Berge (Osterwald), op. 9, 5.
 Vor Kälte ist die Luft erstarrt (Winternacht), op. 21, 5.
 Vor meinem Fenster regt die alte Linde (Wenn ich's nur wüßte),
 op. 26, 1.
 Vorüber der Mai (Maria Jäger), op. 22, 2.
 Waldfahrt (F. Körner), op. 14, 3.
 Wanderlied (W. Osterwald), op. 4 (Heft 2, 5).
 Wandl' ich in dem Wald des Abends (H. Heine), op. 39, 4.
 Wäre auch mein Lager jener Moor (Montgomery = Gretchen), op. 4,
 Heft 1, 5.
 Was ist o Vater dir (Thränen), op. 51, 2.
 Was pocht mein Herz so sehr (Robert Burns), op. 9, 1.
 Was will die einsame Thräne? (H. Heine), op. 34, 1.
 Wasserfahrt (Hoffmann von Fallersleben), op. 6, 1.
 Wasserfahrt (E. Geibel), op. 9, 2.
 Wasserfahrt (H. Heine), op. 48, 3.
 Weil auf mir du dunkles Auge (Bitte), op. 9, 3.
 Weißt du noch? (D. Roquette), op. 16, 5.

- Weißt du noch? (Hafis), op. 42, 4.
 Wenn der Frühling auf die Berge steigt (Mirza-Schaffy), op. 42, 6.
 Wenn die Erde leise aufgewacht (Im Frühling), op. 22, 3.
 Wenn drüben die Glocken klingen (M. Walbau), op. 13, 5.
 Wenn ich auf dem Lager liege (G. Heine), op. 37, 6.
 Wenn ich in deine Augen seh', op. 44, 5.
 Wenn ich's nur müßte (W. Osterwalb), op. 26, 1.
 Wenn sich zwei Herzen scheiden (G. Geibel), op. 35, 5.
 Wenn Zwei voneinander scheiden (G. Heine), op. 48, 1.
 Widmung (Wolfg. Müller), op. 14, 1.
 Wiedersehen (Fr. Rückert), op. 51, 8.
 Wie des Mondes Abbild zittert (G. Heine), op. 6, 2.
 Wie Feld und Au so blinkend im Thau (Im Sommer), op. 16, 2.
 Wie schienen die Sternlein so hell (Abschied), op. 11, 1.
 Wie sehr ich Dein (Frage nicht), op. 14, 6.
 Wie traurig sind wir Mädchen dran (Dies und Das), op. 30, 5.
 Willkommen mein Wald (D. Roquette), op. 21, 1.
 Will über Nacht wohl durch das Thal (W. Osterwalb), op. 5, Heft 1, 4.
 Winternacht (R. Lenau), op. 21, 5.
 Wird er wohl noch meiner gedenken? (Volkslied), op. 23, 1.
 Wohin ich geh' und schaue (Der viel schönen Fraue), op. 10, 4.
 Wohl viele tausend Vögelein (Bruch), op. 52, 1.
 Wohl waren es Tage der Sonne (Em. Geibel), op. 41, 3.
 Wolle keiner mich fragen (Geibel), op. 52, 3.
 Wonne der Wehmut (Goethe), op. 33, 1.
 Wo süß in Frieden ein Herze ruht (Das Grab der Liebe), op. 48, 2.
 Wozu, wozu mir sein sollte (Volkslied), op. 42, 1.
 Zieh nicht so schnell vorüber (An die Wolke), op. 30, 6.
 Zum Frühling sprach ich, weile (Doppelwandlung), op. 44, 3.
 Zum Regen herbei im fröhlichen Mai (Lanzlied im Mai), op. 1, 6.
 Zu spät (W. Osterwalb), op. 37, 2.
 Zu Straßburg auf der Schanz (Volkslied), op. 12, 2.
 Zur ew'gen Ruh' (Romanze), op. 51, 9.
 Zuweilen dünkt es mich (Verfehlte Liebe), op. 20, 3.
 Zwei welcke Rosen (M. Walbau), op. 13, 1.
 Zwischen Weizen und Korn (Mailied), op. 33, 3.
-

R e g i s t e r.

- Abela, S. 13.
 Ambros, S. 5, 97 f.
 Amsterdam, S. 125.
 Bach, J. S., S. 23, 31 f., 38, 43 f.,
 46, 53 f., 68, 77—85, 88 ff., 95,
 103 ff., 107, 127 f., 131, 139 f.,
 143.
 Barbi, Alice, S. 62.
 Beethoven, S. 39.
 Bennewitz, Anton, S. 87.
 Bethge, Spritdt., S. 75, 145 f.
 Birmingham, S. 129 f.
 Bleichröder, von, S. 97.
 Boston, S. 85.
 Brahms, S. 132.
 Breslau, S. 125.
 Bruyl, Debriß von, S. 119.
 Burns, S. 50.
 Billow, Hans von, S. 91.
 Cavallo, J. N., S. 100.
 Chamisso, S. 112 f., 117.
 Chopin, Frédéric, S. 29, 55, 71.
 Chrysander, S. 79, 89, 103.
 CUN, C. v., S. 146.
 Cornelius, Peter, S. 87.
 Dessau, S. 18 ff., 32, 63.
 Ditron, S. 85.
 Dresel, Otto, S. 42, 85, 100, 128,
 137.
 Echtermayer, S. 26.
 Eckert, S. 87.
 Ehrlich, Heinr., S. 72, 134.
 Eichendorff, S. 50.
 Ehrich, Dr., S. 12, 17, 63.
 Ehrich, Theodor, S. 12.
 Ernst II., Herzog, S. 125.
 Ernst, Th., S. 134.
 Fauth-Högter, S. 123, 135.
 Flinsch, S. 93, 100.
 Franz, Christoph, S. 8 ff., 13,
 16 f., 63.
 Franz, Lisbeth, S. 74, 116, 145.
 Franz, Marie, S. 73 f., 136, 147.
 Franz, Richard Dr., S. 74, 116, 145.
 Frege, S. 124.
 Gade, S. 136.
 Geibel, S. 50.
 Gervinus, S. 104.
 Goethe, S. 50.
 Golling, Ernst, S. 136.
 Grimmer, Friedrich, S. 30, 105 f.
 Gura, Eugen, S. 99 f.
 Halle, S. 7 ff., 15 f., 31, 68, 73,
 76, 83, 86, 95, 120, 122, 124,
 131 f., 141, 145 f.
 Händel, S. 14, 23, 31, 38, 44, 68,
 77—85, 95, 103 f., 107, 122 f.,
 130 f., 139 f., 143.

- Hanslick, Ed., S. 73 f., 88 f.
 Haydn, S. 14, 39.
 Haym, Rudolph, S. 27.
 Hegar, E., S. 100.
 Heine, Heinr., S. 50 f., 140, 142.
 Heinemeyer, S. 100.
 Held, Theodor, S. 6, 27 f., 66,
 75, 125.
 Herrmann (Maler), S. 124.
 Hillebrandt, S. 87.
 Hinrichs, Friedr. Wilh., S. 26.
 Hinrichs, Friedr., Dr., S. 25, 73 f.,
 118, 147.
 Hinrichs, Marie, siehe Franz.
 Hübnner, Alex. von, S. 140 f.
 Innsbruck, S. 87.
 Joachim, Amalie, S. 99 f.
 Joachim, Joseph, S. 99 f.
 Karlsruhe, S. 130.
 Kelterborn, Dr., S. 134.
 Keubell, Frhr. von, S. 97, 124.
 Knauth, S. 7.
 Kretschmann, Karl, S. 147.
 Kurze, Adolf, S. 15.
 Kurze, Organist, S. 15, 64.
 La Mara, S. 98.
 Lehmann, Lilli, S. 62.
 Leipzig, S. 75, 93.
 Lenau, S. 50.
 Lessmann, S. 8.
 Lind, Jenny, S. 95.
 Liszt, S. 5, 36, 54, 71 ff., 89, 91,
 96 f., 111, 121, 133, 135, 139.
 Loewe, Karl, S. 115.
 London, S. 130.
 Ludwig II., König von Bayern,
 S. 111, 121.
 Magdeburg, S. 125, 147.
 Magnus, Helene von, S. 100, 111.
 Marburg, S. 131.
 Matzborff, von, S. 97.
 Mendelssohn, S. 29, 34, 36, 39,
 44, 58 ff., 78, 139.
 Möricke, S. 50.
 Mottl, Felix, S. 130.
 Mozart, W. A., S. 14, 39, 78, 128.
 München, S. 87.
 Nasemann, S. 24.
 Naue, Dr., S. 16, 65.
 Neumann (Maler), S. 99.
 Niemann, S. 99.
 Niemeyer, S. 12.
 Niezschke, S. 118.
 Osgood, S. 100.
 Osterwalb, Karl, S. 5.
 Osterwalb, W., S. 6, 25, 28, 50,
 52, 84, 86, 93, 95, 98, 104 f.,
 134 f.
 Pielle, S. 100.
 Pourtalès, Gräfin, S. 97.
 Prag, S. 42, 71.
 Prieger, Dr., S. 128, 134.
 Prout, Ebenezer, S. 130 f.
 Reichardt, S. 98.
 Reinecke, Karl, S. 100.
 Reubke, Otto, S. 146.
 Reupfch, S. 20.
 Richter, Hans, S. 129 f.
 Rietschel, S. 143.
 Rietschel, S. 25.
 Röber, S. 12, 51.
 Röpler, S. 25.
 Rilkert, S. 50.
 Ruge Arnold, S. 26.
 Salzburg, S. 87.
 Sander, Const. 5, 81 ff., 93, 96, 124.

- Saran, S. 5, 42 f., 54, 102 f.
 Schäffer, Jul., S. 25, 40, 65 f.,
 68, 83, 98, 102 ff., 105, 129.
 Schaffy=Mirza, S. 50.
 Schlesinger, Konful, S. 124.
 Schmidt=Köhne, S. 147.
 Schneider, Joh. Chr. Friedr., S.
 18 ff.
 Schneider, Theodor, S. 22.
 Schraber, Dr., S. 124.
 Schröber, S. 25.
 Schubert, Franz, S. 24, 31 f.,
 38 f., 44, 53 f., 60, 72, 74, 105.
 Schumann, Rob., S. 29, 31, 33 f.,
 36, 38 f., 44, 56, 58, 60, 74,
 115, 139, 143.
 Schuster, Dr. G. M., S. 100, 134, 146.
 Sealsfeld, Charles, S. 140.
 Senfft=Pilsach, Frhr., S. 5, 96 f.,
 99 ff., 108.
 Senfft=Pilsach, Klara von, S. 97.
 Spiller v. Hauenschild, f. Walbau.
 Spitta, Philipp, S. 79, 103.
 Stabe, Friedr. Wilh., S. 15.
 Staube, S. 145.
 Suchier, S. 136, 147.
 Tartini, S. 128.
 Taubert, G. G., S. 62, 98, 132.
 Tegernsee, S. 87.
 Vogel, Bernh., S. 134.
 Vogl, Heinr., S. 100.
 Wagner, Rich., S. 36, 57, 90 ff.,
 118 f., 139.
 Walbau, Max, S. 51, 90.
 Walbmann, Wilh., S. 91.
 Weicke, S. 33.
 Weimar, S. 90.
 Wiedemann, R., S. 100.
 Wien, S. 71, 73, 125, 127.
 Wilhelm I., Kaiser, S. 84, 125.
 Winkler, Theodor, S. 69.
 Winzer, Rich., S. 92, 146.
 Zola, S. 140.
 Zürich, S. 90 f.
-

Inhaltsverzeichnis.

(Robert Franz.)

	Seite
Borwort	5
1. Kindheit und erste Jugend (1815—35)	7
2. Lehrjahre (1835—37)	18
3. Selbsterkenntnis; Sturm und Drang (1837—42)	22
4. Lieberfrühling. Charakteristik des Meisters in seinen Werken (1843)	33
5. Im Kampfe ums Dasein. Für Bach und Händel (1842—72)	62
6. Ein Fixstern in der Musik (1873—85)	101
7. Der Tag neigt sich zu Ende (1886—92)	126
Verzeichniß der Werke	149
Lieber-Verzeichniß	154
Register	165



3 1197 00559 1000

8

