

W. G. Willenbucher.



Band 38. — Heft 112.

Nord und Süd.

Eine deutsche Monatschrift.

Juli 1886.

Greslau.  
S. Schottlaender.

Juli 1886.

Inhalt.

	Seite
<b>Paul Lindau in Berlin.</b>	
Mein Freund Hilarius. Novelle .....	1
<b>Heinrich Ehrlich in Berlin.</b>	
Robert Franz .....	35
<b>J. Baron in Bern.</b>	
Die Frauen im römischen Recht .....	53
<b>Paul Heyse in München.</b>	
Eine Dante-Lectüre. Charakterbild in einem Act .....	77
<b>H. Haeser in Breslau. †</b>	
Alpenfahrten in früherer Zeit .....	97
<b>Erich Schmidt in Weimar.</b>	
Ein Reisetagebuch Grillparzers vom Jahre 1826 .....	110
<b>Bibliographie.</b> .....	127
<small>Adolf Menzels Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Großen. (Mit Illustrationen.) — Ein Jahrbuch der Geschichtswissenschaft. — Sprachgeschichte und Volkskunde. — Weber contra Du Bois-Reymond.</small>	
<b>Bibliographische Notizen. Geographische Literatur.</b> .....	135

Hierzu ein Portrait von Robert Franz.  
Radirung von E. Kühn in München.

„Nord und Süd“ erscheint am Anfang jedes Monats in Heften mit je einer Kunstbeilage.

— Preis pro Quartal (3 Hefte) 6 Mark. —

Alle Buchhandlungen und Postanstalten nehmen jederzeit Bestellungen an.

—== Alle auf den redactionellen Inhalt von „Nord und Süd“ bezüglichen Sendungen sind an die Redaction nach Breslau, Siebenhufenerstraße 2/3, ohne Angabe eines Personennamens zu richten. ==—

Beilage zu diesem Hefte

von

Ludwig Philipp in Göttingen. (Nach dem Norden.)



Prof. Franz.

Verlag von S. Schönbach in Wien



## Robert Franz.

Von

Heinrich Ehrlich.

— Berlin. —



Es ist ungemein schwierig, selbst dem musikalisch gebildeten Leser richtigen Begriff von einer bedeutenden Tonschöpfung zu geben, wenn die Bemerkungen und Betrachtungen nicht durch Notenbeispiele unterstützt werden, des Lesers Phantasie nicht in vorgeführten Themen Anregung findet. Noch größer gestaltet sich die Schwierigkeit, wenn die geniale Weisheit eines Componisten zu beschreiben ist, der wie Robert Franz auf einem besonderen Kunstgebiete eine hochbedeutende Stellung so zu sagen sich selbst geschaffen hat. Hier muß die Beschreibung, wenn sie sich nicht bloß in schönklingenden Satzreihen bewegen will, den Leser zu weitem Rückblicke auf jenes Kunstgebiet veranlassen, bevor sie ihm die besondere Stellung des Künstlers zeigt.

Die Entwicklung des Ausdruckes der Empfindungen, die Formen, in welchen dieser Ausdruck hervortritt, gehören zu den Hauptgegenständen der Culturgeschichte jedes Volkes. Dichtkunst und Tonkunst sind die entschiedensten Formträger der Empfindungen und die Entwicklungsgeschichte des deutschen Liedes gehört insofern zu den wichtigsten Bestandtheilen deutscher Culturgeschichte, als das Lied eine ganz eigenthümliche nationale Gesangsweise darstellt. Es ist auch ganz bezeichnend, daß „Lied“ das einzige, rein deutsche Wort unserer Tonkunst ist; Oper, Oratorium, Arie, Symphonie, Quartett, Sonate, Concert sind Fremdwörter; aber „Lied“ ist ganz deutsch. Und es ist unübersehbar. Französische und englische Concertanzeigen und Beurtheilungen gebrauchen jetzt fast immer das Wort „Lied“, weil „air“ den Begriff durchaus nicht wiedergiebt.

Viel ist schon geschrieben worden, und wird noch geschrieben werden über das „Volkslied“ und das „Kunstlied“, über den Einfluß des erstgenannten auf das andere und auf die ganze Entwicklung der modernen Musik. Die verschiedenartigsten Musikschriststeller, deren Anschauungen auf ganz entgegengesetzten Standpunkten gefaßt sind, stimmen darin überein, daß die Kunstmusik aus dem Volksliede hervorgegangen sei und daß sie wieder zum Volke zurückzukehren habe\*). Was immer in gar vielen Büchern über diesen Gegenstand gesagt ward, hat meine Ueberzeugung bestärkt, daß der Begriff „Volkslied“ häufig mißverstanden wird, theilweise durch die Schuld mancher Autoren, die es nicht über sich gewinnen konnten, einen poetischen, unklaren Begriff aufzugeben und durch klare Darlegung auf die richtige Anschauung hinzuweisen, die in ihrer Wesenheit eigentlich poetischer ist, als jener unklare Begriff. Man liest von „selbständig vom Volksgeiste gefundenen, rechten und ursprünglichen Volksliedern, die als der unmittelbare Ausdruck des Volksempfindens“ u. s. w., oder „das Volk sang seine eigenen Lieder“ und derartige Sätze mehr, die von den Laien rasch aufgefaßt und ohne weitere Prüfung wiederholt werden. Hinterdrein kommt dann eine deutlichere Betrachtung, die eigentlich vorhergehen mußte. „Es ist gleichgültig“, ob ein Einzelner oder Mehrere, ob ganze Gesellschaften den Ausdruck dessen übernehmen, wovon jeder Einzelne lebhaft „mächtig erregt ist“\*\*). — „Das Volk selbst denkt nicht daran, seine Lieblingsweisen in Notenzeichen zu fixiren. Aber zu allen Zeiten haben sich Sammler und Aufzeichner dafür gefunden\*\*\*)“. Der geschätzte Forscher Hr. Arnold, der vor mehreren Jahren eine Sammlung einstimmiger Melodien aus der Mitte des 15. Jahrhunderts gefunden und veröffentlicht hat, meint, sie seien mehr als Kunst- denn als Volkslieder zu betrachten. Und Saran in seiner Schrift „Robert Franz und das deutsche Volkslied“ sagt im Hinblick auf die von Hr. Arnold veröffentlichte Sammlung geradezu, „Es ist bis heute nicht gelungen, genau festzustellen, was damals als Volkslied und was als Kunstlied zu gelten habe, oder worin der Unterschied Weider bestehe.“

Die Entstehung, Entwicklung und Verbreitung des Volksliedes scheint mir am besten durch einen Satz der „Limburger Chronik“ zu erklären, den Schletterer in seinem trefflichen Buche „Das deutsche Singspiel“ anführt: „In derselben Zeit (um 1350) sang man ein neu Lied im deutschen Lande, das war gemein zu pfeiffen, und zu trommeten, und zu allen Freuden. Damals

\*) „Nicht Ihr“ (d. h. die Künstler der Jetztzeit) „verdet das Kunstwerk der Zukunft schaffen, sondern das Volk,“ sagt R. Wagner in seinem ersten Buche „Kunstwerk der Zukunft“; und in Oper und Drama hat er immer darauf hingewiesen, daß die Grundlage aller Compositionen im Volksliede und in der Tanzmusik zu suchen sei. Ganz dasselbe, wenn auch mit anderen Worten, haben heftigste Gegner Wagners in ihren Schriften gesagt.

\*\*) Reißmann.

\*\*\*) Ambros.

machte ein Barfüßer-Mönch am Mainstrom die besten Lieder und Reimen in der Welt, von Gedicht und Melodeyn, daß ihm Niemand am Rheinstrom oder sonst wol gleichen mochte. Und was er sang, das sangen alle Leute gern, und alle Meister pfliffen es, und andere Spielleute führten den Gesang und das Gedicht.“

Gleich diesem Barfüßer-Mönch haben gewiß viele Andere vor und nach ihm Lieder gedichtet und gesungen, die dem Volke gefielen, dann immer weiter verbreitet und umgewandelt worden sind, bis der eigentliche Schöpfer sie kaum wieder erkannt haben mochte\*). Ja selbst die Texte, besonders die der erzählenden (epischen) Volksgeänge haben oft große Veränderungen erfahren, und die Art und Weise dieser Umgestaltungen ist kennzeichnend für die Empfindungen und Anschauungen der verschiedenen deutschen Stämme. Der Nord- und der Süddeutsche erzählen dieselbe Geschichte; Jener läßt den ganzen Ernst jedes einzelnen Ereignisses hervortreten, seine Phantasia schafft überall den düstersten Hintergrund; Dieser giebt überall milderem, anmutigeren Regungen Ausdruck, ja er läßt sogar oft dort Rettung eintreten, wo der Stammesbruder vom traurigsten Ende erzählt. In der hochdeutschen Version von „Ulrich und Hennchen“ ermordet der Verführer das Mädchen, in der allemannischen wird es vom Bruder gerettet. In „Falsche Lieb“ läßt der Hochdeutsche die Ungetreue von dem Betrogenen tödten, der Schweizer läßt sie leben und den Jüngling trauern. Selbst lustige Texte sind verändert worden, der Süddeutsche blieb immer kräftiger, auch weniger umschreibend.

Es steht außer allem Zweifel, daß viele solcher Volksmelodien von den zeitgenössischen oder später lebenden Fachkünstlern, von den Componisten verwertet und in künstlicher Form umgearbeitet worden sind. Manchmal werden auch wohl nur die Texte benützt. In einer von Dehn herausgegebenen „Sammlung älterer Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert“ befinden sich einige Choralieder von Orlando di Lasso mit überlustigsten Texten, die heute kein großer Componist zu setzen wagen dürfte, deren contrapunktlich kunstvoll durchgeführte Themata keinen Ursprung im Volkslied errathen lassen (mit Ausnahme des „Es thut sich Alles verkehren,“ und „Amelein“); dagegen in einigen französischen Choraliedern desselben Großmeisters, die ich vor vielen Jahren in der Berliner Bibliothek aus den Stimmen copirt habe, besonders in einem: „Un jeune moine sortit du couvent“ unverkennbar eine „Volksweise“ das Hauptthema bildet. Wenn ich nun anführe, daß Ambros in seiner Geschichte der Musik neben etwa vierundzwanzig berühmteren deutschen Meistern des 16. Jahrhunderts ebenso viel kleinere mit Namen nannte, so läßt sich hieraus der Schluß ziehen, welche vielfältige Wechselwirkung zwischen Volks- und Kunstlied in und vor jenen Zeiten stattgefunden haben mag.

\*) Eine geniale, echt poetische Beschreibung der Entstehung eines solchen Liedes hat Freiligrath in seinem Prachtgedichte: „Prinz Eugen, der edle Ritter“ gegeben.

Die genaue Prüfung und Darlegung der Ursachen, welche während des 17. Jahrhunderts bis gegen die Mitte des 18. eine Abnahme der Verbreitung und Wirkung des Volksliedes herbeiführten, verlangte eine lange Abhandlung für sich, mit weit ausgreifenden Abschweifungen nach verschiedenen Gebieten. Der Hinweis auf ein kulturhistorisches Hauptmoment, daß viele Andere in sich faßt, wird dem Zwecke dieser Studie genügen. Die Geschichte lehrt, daß überall die zunehmende Bildung zuerst das Ursprüngliche, Poetische im Volke zurückdrängt, um sich ihm später wieder zuzuwenden und aus ihm vielfache Anregung zu schöpfen. So lang das Volk noch wenig oder nichts gelernt hat, verwandeln sich alle die äußeren Eindrücke, die es empfängt, in religiöse Ideen oder poetische Ergüsse. Jeder einigermaßen Begabtere im Volke, der sich nicht bis zur Gelehrsamkeit oder zur Gunst der Großen erheben konnte, war ein Volksdichter, der Liebesgefühle oder Ereignisse die gemeinsames Empfinden anregten besang; trafen seine Worte und Töne das Richtige, so gingen sie von Mund zu Mund, mit Veränderungen und Zusätzen, die andere Mitempfindende dichteten. Als dann Dichtkunst und Musik in Regeln gebracht wurden, in den Hofdienst traten oder zum ehrlichen Kunstwesen gehörten, da trat die Bedeutung des Volksliedes als solches insofern ein wenig zurück, als es mehr in den unteren Schichten verblieb; es gewann aber Beziehung zur Kunst, indem die Tonsetzer von Fach es verwertheten. Es ist bezeichnend, daß die Nationen, die am längsten dem allgemeinen Bildungsgange fern gestanden haben, bei denen es keine Fachcomponisten und Hofdichter gab, ihre Volkslieder am reinsten bewahrten: Finnen, Kleinrussen, Schotten, Ungarn.\*) Als durch die Reformation das Volk angeregt ward, auch über die Mysterien der Religion nachzudenken, die heilige Schrift in deutscher Sprache zu lesen, die Selbstwahl der Priester vorzunehmen; als die sich immer mehr verbreitende Buchdruckerkunst das Wissen dem Volke zugänglicher machte und auch das Volkslied nicht mehr durch Ueberlieferung allein, sondern durch den Druck bekannt

\*) Einen ganz merkwürdigen Beleg zu der Verflüchtigung des Volksliedes kann ich aus meinen eigenen Lebenserfahrungen bieten. In den 40. Jahren lebte ich in den Donaufürstenthümern Moldo-Wallachei, jetzigem Königreich Rumänien. Damals wurden noch überall die „Volkslieder“ gespielt und gesungen; die Spielleute „Lautari“ Zigeuner, welche Geige, Pansflöte und Kobza (eine Art Mandoline) spielten, und dazu sangen, fehlten bei keinem Feste der „Bojaren“ und da fast alle Lieder eigentlich Tanzweisen (Hora) waren, so gehörte es zum „bon ton“ der guten Gesellschaft, auch einmal „Hora“ zu tanzen. Ich habe 1849 eine Sammlung dieser höchst originellen Weisen herausgegeben. Als ich im December 1868 auf zwei Wochen nach Bukarest, der Hauptstadt des neuen Reiches, kam, waren die „Lautari“ fast verschwunden, nur mehr in den entlegensten Kneipen zu vernehmen. Die am Niderstehenden „Volksmänner“ erklärten mir, die kosmopolitische demokratische Bildung der Nation habe mit diesen alten Nesten nichts zu schaffen. Der Preussische General-Consul, später Gesandte in Constantinopel Graf Kaiserlingk (†) ließ einmal für mich den „Mode“-Lautar kommen, der spielte Guitare, und sang ein Lied „Winter kommt, Sommer geht“ von Basil Alexandry, dem rumänischen Kammerpräsidenten.

wurde: da mußten nach und nach in Dichtkunst und Musik jene Veränderungen eintreten, welche zuletzt bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts beide Künste dem Volke entfremdeten, weil sie sich vorzugsweise an die Gebildeten wendeten. Im Beginn der Reformation trat das geistliche deutsche Lied vielfach an die Stelle des Volksliedes und mancher Volksmelodie ward ein geistlicher Text unterlegt. Neben den geistlichen standen die politischen und religiösen Spottlieder in Flor. (J. Scheible hat aus der Ulmer Stadtbibliothek allein 89 solcher Lieder gegen den Papst und die Geistlichkeit mit satirischen Bildern unter dem Titel „die fliegenden Blätter aus dem 16. und 17. Jahrhundert“ veröffentlicht). Die Dichtkunst war theils geistlich, theils höflich weltlich. Durch die erste Richtung geht ein eigenthümlich träumerischer, oft reflectirender Zug; die weltliche Poesie aber ist zu gleicher Zeit steif, und frivol; die alte Dichtkunst war manchmal derb sinnlich; aber die Lüsterheit, das Schlüpfrige ist erst mit der höfischen Poesie des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts als mitwirkendes Element hervorgetreten; und zwei Hofdichter, die zugleich auch recht fromme Liederchen verfaßt haben, die Herren von Besser, Churfürstlich sächsischer Hofdichter (1654—1729), und Herr von Caniz, der Preussische Hofpoet, zeichneten sich aus in schamloser Befingung der Hof- und anderer Liebesangelegenheiten.

Während dieser Dichterperiode florirte in der weltlichen Musik die „Aria“ die „Cantaten“ und Anrufungen der Clio, des „Unstruthischen Apollo“ und wie damals die Ueberschriften der Musik für die „Gebildeten“ gelautet haben. Gegen die Mitte des achtzehnten begann eine Art von Widerstreben gegen die herrschende Unnatur hervorzutreten, und eine Rückkehr zum minder Geschwürkelten und Manierirten anzubahnen\*). Da kamen die „Den-Sammlungen“ und die „Kurzweiligen Sing- oder Tafelstunden“ „ohrenvergnügendes und gemüthergöhendes Tafel-Confect“; die Texte der letzteren waren mit den seltensten Ausnahmen ungemein albern, mitunter niedrig gemein. In der Musik herrschte überall noch die steifste Ungelenkheit vor. Erst nachdem in der Dichtkunst ein anderer Geist sich offenbarte, als Goethes unvergleichliche kleine lyrische Gedichte erschienen, als Bürger den richtigen volksthümlichen Ton anschlug, als Herder fremde Volkslieder der deutschen Nation bekannt machte,

---

\*) Sie und da begegnet man der Behauptung, der Umschwung wäre eigentlich durch Bach und Händel herbeigeführt worden; diese beiden Großmeister hätten zuerst wieder das Volkslied in ihre Musik aufgenommen, verwertet. Wo in Händel'schen Arien und Chören Anklänge an Volkslieder zu finden wären, kann ich nicht absehen. In Bach'schen Clavierstücken, Gavotten, Gigueen, Air herrscht manchmal eine solche Lustigkeit der Melodie, daß man fast Verwendung irgend eines Volksliedchens annehmen könnte. Aber Bach war ein unermessliches Genie, der jeden Ton traf und aus sich selbst schöpfte. Spitta, dem bei aller seiner Schönrederei ein gründlichstes Erforschen und Kennen Bachs unbedingt zuerkannt werden muß, hätte gewiß nicht ermangelt, auch einen Zusammenhang Bach'scher Melodien mit Volksliedern nachzuweisen, wenn ein solcher bestand.

um ihre Aufmerksamkeit auf die eigenen zu lenken\*), da erhob sich auch das Musiklied in höhere Regionen. Aber nur sehr langsam. André, Meie, Reichardt, Rust, Schulz, Zelter u. A. suchten sich vom steifen Popsange der „Aria“ zu befreien, der Melodie einen einfacheren, natürlicheren Gang zu geben; manche Gesänge aus Hillers heiteren Opern gewannen große Verbreitung und wurden „populär“. Wer aber glauben möchte, daß in diesen Liedern Etwas von dem zu vernehmen war, was man im Volksliede voraussetzt, der möge sich einmal die Notenbeilagen in Lindners „Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert“ ansehen, und in Reishmanns „Geschichte des deutschen Liedes“ das seiner Zeit allgemeine beliebte Lied aus Hillers Jagd „Als ich auf meiner Bleiche“, und Zelters Lied auf Goethes Text „Ich denke dein“. Er betrachte dann die ersten Tacte von Schuberts „Das Wandern“, „Ich höre ein Bächlein rauschen“, „Danksgiving an den Bach“, der „Lindenbaum“; lege dann zwischen die erstgenannten und Schuberts Gesänge ein paar alte oder neuere Volkslieder, „Bald gras ich am Neckar“, „Muß i denn zum Städtele naus“\*) und entscheide nach eigenem Ermessen, auf welcher Seite der wahre Ton des Volksliedes reiner und unmittelbarer zum Herzen spricht, in jenen „volkstümlichen“ Liedern der Componisten des 18. Jahrhunderts oder im Kunstliede Schuberts? Und hier sind wir auf dem Umwege nothwendiger Betrachtungen zu dem Pfade gelangt, der uns zuletzt zu Robert Franz führt, auf die Untersuchung, wie das Kunstlied nach dem Volksliede zurückgriff.

Ich habe schon oben angedeutet, daß die Dichtkunst zuerst den natürlichen Ton anschlug. Der ungeheure Umschwung, den Herders Anregung und Goethes Schöpfungen in der lyrischen Dichtung herbeiführten, mußte nothwendiger Weise auch auf die Gesangs-Composition mächtigen Einfluß üben, und andere Tonweisen für das Lied in's Leben rufen. Während das alte Volkslied für die verschiedenartigsten Stimmungen des Gedichtes dieselbe Melodie beibehielt; während die volkstümlichen Melodien der Oden-Componisten gar oft sehr nüchtern und steif klangen, gaben Haydn und besonders der göttliche Mozart dem Liede eine andere Gestaltung mit volkstümlichen, d. i. leicht verständlichen und charakteristischen Melodien, die je nach dem Wechsel des Inhaltes in der Stimmung sich änderten, dem Texte anpaßten. Auch

\*) Es ist unglaublich, wie ernüchternd, versteinend, verbildend die „Bildung“ mit dem Volksliede umgegangen war, wie der Versuch der Verfeinerung manchem Gedichte den ganzen Charakter des naiv Empfundnen benehmen hatte. Im Liede „Der rechte Trost“ fragt der Jäger: „Wie kommt's, daß du so traurig bist?“ u. s. w. Das Mädchen der Lieder Sammlung antwortet recht fein „Und wenn ich auch geweint hab', was geht es dich denn an? Ich wein, daß du es weißt, um Freud, die mir nicht werden kann.“ Die ursprüngliche Fassung lautet: „Und wer 'nen steingen Aker hat, dazu 'nen stumpfen Pflug, und wem sein Schäpel untreu wird, der hat wohl Kreuz genug.“ Man vergleiche auch Herders Bemerkungen über die Fabel „Der Esel und die Nachtigall“ und über das Lied „Es sah ein Knab' ein Höslein stehn“.

\*\*) Man vergleiche das Vorpiel zur „Danksgiving an den Bach“ mit den ersten Tacten des „Muß i denn“; durchaus nicht dieselben Töne, aber derselbe Ton.

die Clavierbegleitung zeigt schon die ersten Versuche einer Verschärfung des Ausdrucks durch größeren Reichthum und Wechsel der Harmonien.

Daß Mozart bei vollendeter Kunst der Form auch den richtigen volkstümlichen Ton so gut traf, ist vor Allem seinem göttlichen Genie zuzuschreiben; doch ist auch der Umstand nicht zu übersehen, daß er in Salzburg geboren und daselbst als junger Mann eine Zeit lang thätig war, in unmittelbarer Nähe von Oberösterreich, Steiermark und Baiern, also den Gegenden, in welchen von jeher die schönsten Volksweisen, der Zodler und das Zitherpiel heimisch sind. Nach meiner Ueberzeugung ist überhaupt der Einfluß des süddeutschen Volksliedes auf gewisse melodische Wendungen in den Gesängen und manchen Instrumentalwerken der großen Wiener Meister noch niemals in genügender Weise dargelegt und gewürdigt worden. Auch auf Webers Melodienbildung hat der Aufenthalt in Süddeutschland nachhaltige Wirkung geübt. Am stärksten tritt jedoch der Einfluß der niederösterreichischen und steierischen Weisen in manchen Werken Schuberts hervor. Ein ganz merkwürdiges Beispiel bietet das Menuett des A-moll-Quartetts. Diese tief traurigen Moll-Weisen, die sich in den höchsten Uebergängen bewegen, erinnern an einen „Zodler“, den ich als ganz junger Mensch auf meinen Fußwanderungen durch den Wienerwald gegen die Steierischen Alpen häufig oben im Gebirge vom „Gaisbua“ (Ziegenhirten) gehört hatte\*), lange bevor mir die Töne dieses Schubert'schen Stückes erklingen waren; besonders der zweite Theil und das Trio (das in A-dur geschrieben) zeigen unverkennbare Aehnlichkeit. Auch das zweite Thema im Finale des himmlischen Quintetts, mehrere Stellen im Scherzo der C-dur-Symphonie, das Trio des Scherzo der ersten A-moll-Sonate und noch viele Stellen seiner Instrumentallieder geben Zeugniß, wie Schuberts unverfälschter Melodienquell so recht aus dem österreichischen Volkston entsprungen ist, wie ein großes Künstlergenie einen unscheinbarsten Stoff zum herrlichsten Kunstgebilde umschafft, wie unter seinen Händen die einfache melodische Wendung irgend eines Volksliedes zum höchsten Kunstliede werden kann; die so unendlich traurig klingenden Töne zu den Worten „Da ist meiner Liebsten Haus“ in „Wasserfluth“ (Winterreise) lassen, in dur umgewandelt, sofort eine allgemein bekannte Zodlerweise erkennen.

Schubert hat durch seine Liedererschöpfungen einen größeren Umschwung in dieser Form der Tonkunst hervorgebracht, als vor ihm irgend ein großer Componist in einer anderen. Es gab vor Bach und Händel Meister, die unvergleichliche Werke religiöser Musik schufen, Werke, die wir Alle noch heute mit Entzücken und Andacht vernehmen. S. Bachs Orchester Suiten, seine Pastorale aus dem Weihnachtssoratorium kann man nach einer Beethoven'schen, Handn'schen oder Mozart'schen Symphonie, mit vollem künstlerischem Hochgenusse hören; die meisten seiner Clavierwerke stehen in ihrer Art einzig da, und ihre Technik weist bereits auf die größeren Schwierigkeiten viel späterer Zeiten

\*) Selbstverständlich in dur.

hin\*). Aber ein Vergleich der Melodien, der Harmonieenföhrung und der Clavierbegleitung in den zwei ersten veröfentlichten Werken Schuberts, „Erlkönig“ und „Gretchen am Spinnrade“, mit denen der leidenschaftlichsten Lieder Mozarts und Beethovens zeigt einen so großartigen Abstand, wie etwa der Trauermarsch aus der „Eroica“ von allen vorher componirten Symphonien-Adagios. Man kann freilich von jenen Liedern sagen, daß sie eigentliche Lieder gar nicht sind, sondern mehr dramatische Gesangsscenen mit Clavierbegleitung. Das ändert jedoch nichts an der Thatfache, daß die Behandlung des Textes, der Begleitung, der Harmonie eine ganz neue ist, daß eine Chromatik und Enharmonik, wie bei den Worten: „Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an, Erlkönig hat“ u. s. w., daß eine Accordenfolge wie bei: „Ach, sein Fuß!“ daß Accente wie bei: „Ach dürst' ich fassen und halten ihn“, vordem nicht vernommen worden waren.

Die Blüthezeit Schuberts fiel in die Periode, da die italienischen Sönger und Rossinis Opern die Wiener in einen sinnlichen Taumel versetzten, als Webers Freischütz erst bei des Componisten Anwesenheit zur richtigen Auföföhrung\*\*) und Würdigung gelangen konnte, als seine „Corynthe“ nur in der höheren Kritik Anerkennung fand, vom Publikum sehr kühl behandelt wurde und Beethoven seine letzten Werke für die Nachwelt schuf. Nach seinem Tode versiel das Lied in Wien nach und nach in jene eigenthümliche „gemüthlich“ genannte Manier, welche gewisse volksthümliche, melodische Wendungen in breiter Dehnung recht sangbar über leichteste, trivialste Harmonisation setzte, und sie mit ein paar effectvollen Endphrasen concertmäsig aufpuzte. Diese Manier traf mit einer Geschmacksrichtung der eleganten Welt zusammen. In den höchsten Kreisen war die Mode beliebt, österreichische und steierische Volkslieder, „Ostanzeln“, zu protegiren, und sofort verbreitete sich diese Vorliebe in allen Kreisen. Hofdamen spielten Zither, sogar Duette. Baron Mesheim dichtete sentimentale Verse in österreichischer Mundart, Herr Bauman ward patriotischer Hofs poet durch sein „Versprechen hinter'm Herd“, das sich bis heute als ein Lieblingsstück der eleganten Welt erhalten hat. Bis in die fünfziger Jahre herrschte diese Richtung in Wien vor, auch in manchen vornehmen Kreisen Deutschlands war sie zu finden\*\*\*). Aber in den musikalischen

\*) Das Rondo und das Capriccio aus der C-moll-Partitur zeigen ganz moderne Technik des 19. Jahrhunderts.

\*\*) Der Kaiser Franz hatte sich das Schießen auf der Bühne verbeten, die Jäger erschienen mit Armbrüsten, und Kaspar goß in der Wolfschlucht — verzauberte Bolzen. Samiel und der Eremit, wurden von der Censur gestrichen; jener durfte nur als „Stimme eines bösen Geistes“, dieser als weltlicher „Einsiedler“ erscheinen.

\*\*\*) Als ich im Jahre 1852 das erste Mal nach Deutschland kam, spielte mir eine hochgeborene Dame aus Mecklenburg Zither vor; im Jahre 1853 gab der Hofzitherspieler des Herzogs Max in Baiern ein Concert in Baden-Baden und spielte Variationen über Lucia di Lammermoor.

Reifen Deutschlands war inzwischen ein neuer Sangesfrühling aufgeblüht, in den Liedern Mendelssohns und Schumanns, zu denen Robert Franz\*), als jüngster, ganz eigenartiger trat. Mendelssohn war der geistigste, höchst begabte, edelste Vertreter der norddeutschen volkstümlichen Richtung, die Reichardt, Zelter und Berger eingeschlagen hatten. Während diese jedoch bei allem redlichen und höchst anerkennenswerthen Bemühen, mehr Natürlichkeit in das Lied zu bringen, sich nicht von der Steifheit des Zeitalters befreien konnten, die noch vielen Formen der Kunst wie des Lebens anhing, konnte Mendelssohn mit freiem Geiste als der Sohn einer Zeit, welche allen Formzwang beseitigt hatte, mit freier Wahl, mit gebildetem Geiste und feinsten Empfindung in seinen Liedern das Volkstümliche mit der klassischen Form vereinigen. Seine Melodik war anmuthig, heiter, sangbar, und doch immer musikalisch vornehm; in der Begleitung bewährte er den unübertroffenen Meister der Form, der alles Gewöhnliche, Herkömmliche vermeidend, dennoch dem Harmonischen eine bescheidener Rolle anweist, als dem Gesange. Seine Erfindung stand in den Liedern nicht überall auf gleicher Höhe\*\*); aber seine Volkslieder „Von allen schönen Kindern“; „Es ist bestimmt in Gottes Rath“, einige Choralieder, sind ein unvergängliches Nationaleigenthum geworden; was sie vor Allen auszeichnet, ist die schöne Einheitlichkeit der Stimmung, ohne die mindeste Eintönigkeit.

Schumann ist auf dem von Schubert zuerst eingeschlagenen Wege weiter fortgeschritten, hat die Charakteristik, die musikalische Betonung jedes Stimmungswechsels im Texte noch verschärft und der Clavierbegleitung eine fast neue Rolle zugewiesen. Bei Schubert ertönen die Vorspiele mit den seltensten Ausnahmen (wie beim „Erkönig“) nur als Vorbereitungen der Gesangsmelodien, an welche sie sich anlehnen; sobald diese beginnt, tritt die Begleitung zurück, und nur in den wunderbaren harmonischen Wendungen zeigt sie ihre Selbständigkeit.\*\*\*) In Schumanns Liedern bildet die Begleitung sehr oft ein Musikstück für sich, das fast über der Melodie steht, und nur bei geschicktester Ausführung des Begleitenden nicht den Gesang deckt; und zwar ist das nicht etwa der Fall bei Liedern, in welchen ein tief leidenschaftlich heftiges Gefühl durch den Gesang allein nicht zum vollen Ausdruck

\*) Von Brahms, der erst im Jahre 1854 seine herrliche Laufbahn begann, wird später die Rede sein.

\*\*\*) Mendelssohn steht am höchsten, wo seine Phantasie sich im Schaffen großer Chöre und Orchesterwirkungen entfalten konnte: Im „Elias“, in der „Walpurgisnacht“, in „Als Israel aus Aegypten zog“. Da kann man sagen: „Das ist Er, das ist sein Eigen.“

\*\*\*\*) In diesen steht Schubert einzig da. Die Wirkungen, die die einfache Verwandlung eines Dur- in den Mollaccord und umgekehrt erzeugt, gehören ihm allein. Der Leser betrachte einmal die Stelle in: „Dankagung an den Bach“: „Hat sie Dich geschickt“ oder im „Neugierigen“: „Du Bächlein meiner Liebe“ oder in „Ihr Bildniß“: „Und das geliebte Antlitz“, und er wird sofort wissen, was ich meine, und gar viele solche merkwürdige, unvergleichliche Wirkungen bei Schubert finden.

gelangen könnte, und in der instrumentalen Bewegung die symbolische Wirkung anstrebt und erreicht, sondern auch in solchen, deren Worte heiterste Lust und innerliche Gemüthsstimmung ausdrücken, wie z. B. im „Frühlingslied“ und im „Rufbaum“. Diese Lieder erscheinen mir um so merkwürdiger, weil der Text nur Melodie herauszufordern scheint, und weil Schumann gerade in der Begleitung herrliche Tongebilde geschaffen hat, die rechtes Zeugniß geben für den Genius, der dort eine sprudelnde Quelle hervorzaubert, wo sich Anderen nur das trockene Gestein zeigt. Auch hat Schumann der unvorbereiteten unvermittelten Dissonanz ein weit größeres Feld geöffnet, als Schubert, der nur in den Momenten höchster Erregung (Doppelgänger „Was äffst Du nach“) Ausdruck in der Enharmonik und Chromatik gegeben hat. In seinen Liedern spricht sich die norddeutsche Romantik musikalisch aus, und sie werden immer zu den edelsten Schätzen der Nation gehören.

Als eine ganz eigenartige, merkwürdige, künstlerische Individualität, als ein Wanderer auf eigener Bahn, als ein Lieddichter, der nur Lieder setzte, aber gerade durch die Einseitigkeit der von ihm gepflegten Gattung und Form ganz Hochbedeutendes und ganz Eigenthümliches schuf, wirkt Robert Franz seit den vierziger Jahren.

Wenn man seinen Lebensgang prüft, wie er in verschiedenen Schriften (Ambros, Liszt, Osterwald, Sarau, Musikalisches Lexikon) beschrieben ist, so möchte man fast behaupten, das Geschick habe ihn durch alle Einzelheiten seiner Erziehung und Erlebnisse vorausbestimmt, nur ein großer Liedercomponist zu werden. Robert Franz ist 1815 in Halle geboren. Ueber die gesellschaftliche Stellung seiner Eltern giebt keine der genannten biographischen Studien Aufschluß; im Mendel-Reißmann'schen Lexikon steht eine Andeutung, die Eltern stammten von den „Halleoren“, Salzbediern. Jedenfalls lebten sie, wenn auch in einfachen, doch in geregelten Verhältnissen, da sie dem Sohn eine gute Schulbildung geben, ihn auch mehrere Jahre in seinen Musikstudien unterstützen konnten.

Der Vater war ein frommer Mann aus der Pietisten = Schule des verflohenen Jahrhunderts, die in Halle ihren Mittelpunkt hatte. Er sang seinen Kindern gern Choräle vor, die er mit sicherem Tonansatz und richtiger Empfindung ausführte. Des kleinen Roberts erste musikalische Eindrücke waren einerseits das Kirchenklied — das ihn später zu Bach und Händel führte, andererseits der Gesang ohne alle Begleitung. Als er die Schule besuchte, offenbarte sich seine Begabung für Musik und für das Lied zuerst dadurch, daß er Choräle, welche die Knaben einstimmig zu singen hatten, immer als zweite Stimme in der Terz zu singen versuchte, was ihm vom Singmeister handgreiflich übel vermerkt wurde. In seinem vierzehnten Jahre fühlte Robert, wie die Neigung zur Musik immer stärker, immer alle anderen Bestrebungen überragend anwuchs, und bat die Eltern, daß sie ihn Musiker werden ließen. Sein Wunsch begegnete dem heftigsten Widerwillen des Vaters, der die Musik als „brotlose Kunst“ betrachtete, und den Sohn

vielleicht des Leichtsinns und der Unlust zur Arbeit beschuldigte, weil dieser hie und da über die Beschäftigung mit der Musik den Schularbeiten nicht volle Aufmerksamkeit zuwendete und nicht die gehofften Fortschritte zeigte. Es war eine wahrhaft glückliche Fügung für den Kunstjünger, daß der würdige Cantor und Gesanglehrer der lateinischen Schule, Abela, Gefallen an ihm fand, und ihm die Clavierbegleitung bei den Chorübungen der Schüler übertrug. Das stärkte seinen Muth und wird wohl auch die Eltern für die Bitte des Sohnes milder gestimmt und bewogen haben, ihm regelmäßigen Musikunterricht geben zu lassen. Der war aber damals in Halle gar wenig geeignet, ein derartiges Talent vollständig auszubilden, und so wurde Robert in seinem zwanzigsten Jahre nach Dessau zu Friedrich Schneider gesendet, der als herzoglicher Hofcapellmeister, als Componist vieler Oratorien, (unter welchen „Das Weltgericht“ sich noch erhalten hat,) dann einer Masse von Symphonien, Overturen, endlich als ausgezeichnetster Lehrer im vollen Ruhm stand. Man denke sich nun einen zwanzigjährigen Musiker, der eigentlich nur Begeisterung hegte und fast noch nichts geleistet hatte, der noch dazu schüchtern, schweigsam in sich gefehrt, als selbstgenügend erscheinen mochte, gegenüber einem vierzigjährigen berühmten Meister, der an Huldigungen selbst solcher Schüler gewohnt war, die mit zwanzig Jahren schon jenes ganze Rüstzeug der Theorie besaßen, das der neu angekommene Hallenser erst erwerben mußte. Daß die beiden kein besonderes Gefallen an einander fanden, läßt sich mit Zug und Recht behaupten; der Lehrer, der strenge Theoretiker mußte gerade an den Regeln der Harmonie und des reinen Satzes festhalten, denen der junge Romantiker am fernsten stand, und dieser mochte durch seine Harmonien und sonstigen Versuche der strengen Schule manche Schauder bereiten haben.

Nach zwei Jahren ging Robert Franz nach Halle zurück, um manche nothwendige Kenntniß bereichert, aber ohne die Fähigkeit, das Gelernte praktisch zu verwerthen; seine künstlerischen Ideen gingen nach anderer Richtung! Eine trübe Zeit begann! Von jeher hatten die Eltern und die meisten Lehrer Zweifel an seinem Talente gehegt, diese schienen jetzt vollkommen gerechtfertigt, da der Zweiundzwanzigjährige noch gar nichts geschaffen hatte, und anstatt sich nach Erwerb umzusehen, immer mehr nach Innen abgeschlossen lebte. Vorwürfe und Hohn fehlten nicht und verbitterten die Gemüthsstimmung, die durch das Gefühl der bisherigen Unzulänglichkeit des Schaffens trübe genug sein mußte. Den einzigen Trost fand der junge Künstler im Umgange mit einigen Gelehrten und Kunstfreunden, die altitalienische und altdeutsche Tonkunst pflegten, Bach und Händel studirten. Er vertiefte sich in die Werke der Großmeister, an ihnen bildete und erweiterte er seine Kenntniße des Contrapunktes. Aber zum entschiedenen Selbstschaffen gelangte er noch immer nicht, lebte und träumte im elterlichen Hause, bis die gewaltige geistige Bewegung der vierziger Jahre auf allen Gebieten, und gleichzeitig eine tiefe Leidenschaft alle seine Gefühle stürmisch erfaßte und in eine Richtung zum tonkünstlerischen Ergüsse drängte.

Der Hegel'schen Philosophie, die in Berlin zu einer Art von staatlicher christlich-politischer Glaubenslehre ausgebildet worden war, hatte Ruge die Keime einer neuen selbständigen Richtung entnommen, verpflanzte sie nach Halle und zog sie groß im Vereine mit Eckermeyer. Die studirende Jugend entflammte sich für diese neuen Ideen, und eine so tiefe träumerische Natur wie die Franz' mußte sich (auch ohne eine unmittelbare Veranlassung durch Universitätsbeurtheilung) auf's Stärkste angezogen fühlen, da Ruge auch das ästhetische Gebiet in das Bereich seiner Vorlesungen zog. Zu gleicher Zeit begann in Leipzig die neue glänzende Aera der Tonkunst durch den herrlichen Mendelssohn, durch des edelsten poetischen Schumanns Schaffen als Componist und musikalischer Schriftsteller — denn auch als solcher hat er schöpferisch gewirkt, und einen unermesslichen, noch gar nicht genug gewürdigten Einfluß geübt! Schuberts Compositionen wurden durch ihn zuerst der gesammten musikalischen Welt Norddeutschlands näher gebracht, und es ist keine gewagte Behauptung, daß auch Robert Franz zuerst durch die Aufsätze von Schumann in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ angeregt wurde, jene genau zu studiren. Ein neues Land öffnete sich vor seinem innern Auge, ein Land, in welches er reisen, nach neuen Entdeckungen suchen mußte. Und eine tiefe, heftige, unglückliche Liebe gab ihm den Wegweiser zu neuen, unbekanntem Pfaden des Liedes\*).

Im Jahre 1843 erschien in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ eine von Robert Schumann verfaßte Besprechung mehrerer Lieder von verschiedenen Componisten. In dieser gab er seinen Ansichten über Liedercomposition, über rein Formelles und Ideelles, über vulgäre Richtung (Klüften) und höheren Standpunkt entschiedenen Ausdruck. So kommt er denn zuletzt auf Robert Franz und dessen erstes Werk: 12 Gesänge und sagt: „sie gehören durchaus der edlen neuen Gattung an“, der kunstvolleren und tiefsinnigeren Art des Liedes, „von der die früheren nichts wissen konnten“; und er charakterisirt Robert Franz mit den Worten „er will das Gedicht in seiner lebhaftigen Tiefe wiedergeben“. Er tadelt manches, aber sagt auch: „wollte man einzelne seine Züge anführen, man würde nicht fertig“, und ermuntert zuletzt den jungen Künstler zum Ergreifen neuer Kunstformen, daß er „sein reiches Innere anders auszusprechen versuche als durch die Stimme“. Die Beurtheilung erregte in der ganzen musikalischen Welt Norddeutschlands die gespannteste Aufmerksamkeit. Man wußte, daß Schumanns Herz jedem künstlerischen Streben

\*) Ich möchte nicht, daß die obigen Zeilen dahin verstanden würden, als hätte Robert Franz seine ersten Lieder in der Zeit der unglücklichen Liebe componirt. Meiner Uebersetzung nach wird kein leidenschaftliches bedeutendes Lomvert oder Gedicht im Moment der Leidenschaft selbst geschaffen, ist vielmehr erst nach der Läuterung der Gefühle entstanden, nach Ueberwindung des Schmerzes, nach Idealisierung des ganzen psychischen Verlaufs. Ein lustiges Lied oder Gedicht mag in einem Momente des Glückes entstehen, heftige Leidenschaft muß austoben, bevor sie zur künstlerischen Gestaltung gelangt. Die schmerzvollsten Lieder enthält Franz op. 7, als er schon lange glücklicher Bräutigam von Marie Hinrichs war!

warm entgegen schlug, daß er aber mit entschiedenem Lobe nicht verschwendend zu Werke ging. Robert Franz' Name war mit einem Schlage ein vielgenannter und hochgeachteter. Rasch folgten nunmehr neue Liederhefte aus seiner Feder; und die Besten und Höchststehenden beeiften sich, volle Anerkennung kundzugeben. Unter diesen ist besonders eine hervorzuheben, weil sie zeigt, wie Robert Franz' Lieder-Schöpfungen in den verschiedenartigsten großen Künstlern gleichmäßig tiefen Eindruck erzeugten. Des edlen Felix Mendelssohn Melodien und Harmonien war eine ganz andere, als die aus Franz' Liedern erklangen, und die Schumann so freudig begrüßt hatte. Aber als ihm der junge Componist sein drittes Werk widmete, und mit diesem zugleich das zweite, Schumann geweihte, sandte, da schrieb er ihm einen warmen herzlichen Dankbrief, der nur aus voller künstlerischer Zustimmung hervorgegangen sein konnte\*). Und Gade, Henselt und andere berühmte Musiker äußerten sich in gleicher Weise wie die beiden Erstgenannten.

Seit jenen Jahren hat Robert Franz die Musikwelt mit vielen neuen Liebergaben beschenkt, sein Ruhm ist überall hingedrungen. Auch seine Vaterstadt, die am meisten und am längsten an seinem Genius gezweifelt hat, zollte ihm nach und nach die verdiente Anerkennung. Er war zuerst Organist an der Ulrichskirche, dann Dirigent der Singakademie und der Gesellschaftsconcerte, welche unter seiner Leitung die hohen Werke Bachs und Händels der Kenntniß des größeren Publikums der Stadt vermittelten. Endlich ehrte ihn die Universität, an welcher er als Musikdirector wirkte, durch Verleihung der philosophischen Doctorwürde. Seit 1848 glücklich verheirathet, lebte er in bescheidenen, aber angenehmen Verhältnissen. Doch seine Gesundheit ward durch die überanstrengende Thätigkeit immer mehr erschüttert: ein Gehörleiden, das sich schon im Anfange der vierziger Jahre gezeigt hatte, verschlimmerte sich derart, daß es ihn zuletzt an jeder gesellschaftlichen Beschäftigung mit

---

\*) Hochgeehrter Herr! Sie haben mir durch ihre zwiefache Sendung eine sehr große Freude gemacht, aber am meisten in jeder Beziehung durch die Gesänge, auf die Sie meinen Namen so freundlich waren zu setzen. Wenn mir auch die Schumann'schen sehr gefallen haben, so sind mir diese letzten Gesänge doch bei weitem die liebsten, und gehören sogar nach meinem Gefühle größtentheils zum Besten, was ich von Ihnen kenne. Und daß dies für mich was sagen will, wissen Sie wohl! Das erste und zweite (vor allem die erste Seite dieses zweiten, und wieder vor Allem der Anfang) dann das dritte und fünfte sind meine Lieblinge, obwohl ich sie alle lieb habe. Mögen Sie sehr, sehr viele Werke, ebenso schön gefühlt, ebenso fein ausgeführt, ebenso eigen thümlich und so reich an Wohlklang, diesen folgen lassen; Sie werden allen wahren Kunstfreunden den größten Genuß bereiten, der „Markt“ wird sich von denen endlich auch in's Schlepptau nehmen lassen müssen, wie er das schon so oft, eigentlich immer gethan hat und thun wird. Keiner von Allen wird aber über dies Werk, wie über jedes Ihrer künftigen mehr Freude haben und Ihnen dankbarer sein, als Ihr Hochachtungsvoll ergebener

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Berlin d. 10. März 1844.

Musik vollständig behinderte, und ihn alle die Aemter niederzulegen zwang, deren Ehrensold seine Haupteinnahme bildete. Die Theilnahme von Freunden und Verehrern, die allenthalben in ehrenhaftester Weise durch Concerte mit Vorführungen seiner Werke für ihn eintraten, bewahrte sein Alter vor drückendster Sorge und verlieh seiner Muse frische Kraft. Nachdem er einige Jahre geschwiegen, trat er 1879 mit sechs neuen Liedern hervor, denen er fünf andere Hefte folgen ließ. Das Jahr 1885, in welchem er seinen 70. Geburtstag feierte, brachte ihm Ehrenbezeugungen aus allen Theilen Deutschlands, sinnige Gaben und Adressen, unter welchen die des Wiener akademischen Gesangvereins sich durch Schwung und Innigkeit ganz besonders auszeichnet.

Robert Franz' künstlerisches Schaffen hat sich auf Liedercompositionen und auf Bearbeitungen vieler Bach'scher und einiger Händel'scher Vocalcompositionen\*) beschränkt. Von diesen letzteren können wir hier nur sagen, daß wir sie für geistvoll und von gründlichstem Studium und Verständnisse zeugend halten. Eine ausführlichere Darlegung müßte die Frage von der Methode solcher Bearbeitungen erörtern; die von Franz hat vielerlei Wider- und Einspruch erfahren, der nicht übersehen werden dürfte; wir wollen aber an dieser Stelle allen Schriftthader vermeiden\*\*) und daher nur von den Liedern sprechen.

Ein jedes Kunstwerk ist das Erzeugniß verschiedenartiger Kräfte (Factoren). In erster Reihe wirkt die angeborene Anlage, dann der Entwicklungsgang der Lehre, dann — und sehr mächtig — die anderweitige geistige Befähigung des Künstlers, die seiner Lebensanschauung und die Art bestimmt, in welcher die äußeren Eindrücke in seinem Innern sich klären und zur Kunstäußerung umwandeln, die sogar auf den Gang seiner Studien großen Einfluß übt, und sie nach jener Richtung leitet, wo sie mit den angeborenen Gaben zusammentreffen.\*\*\*)

\*) Diese Bearbeitungen bestehen theils in Ergänzungen der Orchesterbegleitung und der Instrumentation, theils in Clavierauszügen.

\*\*) Robert Franz hat sich selbst gegen gewisse Angriffe in geistvoller und siegreicher Weise vertheidigt in der Schrift: „Offener Brief an Dr. E. Hanslik über Bearbeitungen älterer Werke.“ Auch der verdienstvolle Dirigent der Breslauer Singakademie, Herr Prof. Julius Schäffer, hat in zwei Brochüren manche Schwäche der Gegner Franz' durch thatsächliche Beweise dargethan.

\*\*\*) Daß die angeborenen Anlagen die Richtung des Kunstzeugnisses unbedingt bestimmen und nicht das durch Studium und Nachdenken bedingte Wollen des Künstlers bezeugen manche Werke unserer großen Dichter. Schiller hatte nie ein Kriegslager gesehen, Goethe zog mit dem Herzoge 1792 gegen Frankreich; jener hat „Wallensteins Lager“ gedichtet, das in jedem gebildeten Soldaten wahr Begeisterung erregt, dieser schrieb die prosaisch ruhige „Campagne und Belagerung von Mainz“. Schiller war nie in der Schweiz gewesen, und giebt im „Tell“ Beschreibungen, die noch heute den Schweizer Wanderer entzücken. Goethe ist 1779 im November über das Eismeer bei Chamounix und über die Gemmi von Lenk gegangen, 1797 im October über den Gottthard; alle diese Wanderungen waren damals (und sind zu solcher Jahreszeit noch heute) mit großen Gefahren verbunden. Von diesen sagt der Dichtersfürst kein

In letzter Reihe wirken dann die Zeitideen bei dem Schaffen jedes Kunstwerkes mit; kein Künstler kann sich ihnen entziehen, der größere trägt sie in höhere Regionen und verklärt sie, der kleine steigt mit ihnen hinab und erniedrigt sie bis zur Unkenntlichkeit. Aber der Maler kann nicht malen, der Bildhauer nicht bilden ohne die Modelle des Landes, in dem er lebt, und die er ja veredelt darstellt, der Dichter kann nicht dichten und nicht Menschen schildern, ohne an Gedanken der Menschen, an die geistige Stimmung anzuknüpfen; der Architekt kann nicht Tempel und Paläste bauen, wenn nicht der Kunstsinu der tonangebenden Gesellschaft ihn belebt, und der Musiker muß in den Ideen seiner Zeit, in den Gedichten seiner Zeitgenossen die Anregung der Stimmungen, der Bewegungen suchen, denen er dann tönenden Ausdruck verleiht, je nach seiner musikalischen Begabung und Formkraft. In der Wechselwirkung zwischen dem großen Künstler und seiner Zeit ist selbstverständlich die größere auf der Seite des schaffenden Künstlers; aber ohne die Zeitideen ist sein Werk nicht denkbar.

Wenden wir nun diese allgemeinen Betrachtungen im Besonderen auf Robert Franz' Wesenheit und seine „Gesänge“ an, so finden wir: Seine musikalische Begabung ist eine ganz entschieden ausgeprägte lyrische, d. h. eine solche, die sich in bestimmten begrenzten Formen der Empfindungsbewegungen kund giebt, nicht in den ausgedehnteren, welche eine vielfältige Entwicklung der Themen, einen Aufbau, eine Zusammensetzung verschiedener Elemente verlangen. Sie hat daher auch gleich von Anfang die Richtung genommen, in welcher sein Geist nicht das Bedürfnis der Anregung zu strengeren epischen und dramatischen Formen fühlte; und so mochte ihm der Aufenthalt in Dessau bei Schneider sehr wenig gefallen haben, da ihm erst noch manches von der musikalischen Grammatik und Syntax anbefohlen ward, bevor er zu den höheren Formen gelangte. Mächtig ergriff ihn dann der tiefe, geheimnißvolle, romantische Geist S. Bachs, der den schwierigsten Formen höchste Weihe verleiht; er führte ihn zu den contrapunktischen Studien, die sich in der Clavierbegleitung mancher seiner Gesänge unverkennbar kundgeben; zu gleicher Zeit klangen ihm aus Schuberts Melodien die seinem Gemüth verwandtesten volkstümlichen Wendungen entgegen. Seinem beschaulichen, nach

---

Vort: seine Beschreibungen der Gegenden sind rein thatsächlicher Art. In Altorf bemerkt er „eine hübsche Art, das kurze Grummet in Rehen einzufassen,“ „artige Thürschlößer“ im Wirthshause, „rasende Kühe auf der Weide; sechzehn Stück kosten einen Louisdor per Tag,“ „ein Pilger- und Mineralogenstieg in das Maderanerthal“. Er schreibt an Schiller, wie interessant es war, „sich durch unmittelbares Anschauen mit den naturhistorischen, geographischen, ökonomischen und politischen Verhältnissen (des Landes) zu vergegenwärtigen.“ Aber daneben dichtet er „Der Junggesell und der Mühlbad“ und die unbeschreiblich herrliche Elegie „Cuprosyne“. Ein göttliches Genie findet überall sich selbst wieder, das Talent schmiegte sich der Außenwelt an, das Genie muß und schafft, das Talent will, versucht.

innen gerichteten, dem Genußleben fern stehenden, den höchsten Idealen zugewandten Geist brachte die in Halle am entschiedensten hervortretende neue philosophische Richtung die stärkste Auregung, bewog ihn die bisherige scheue Zurückhaltung aufzugeben, an Gleichgesinnte heranzutreten, sich im Schaffen zu versuchen; die Leidenschaft der Liebe wühlte alle seine Gedanken und Empfindungen auf; und als alle die verschiedenartigen Gährungsstoffe sich geklärt hatten, da trat Robert Franz als der Liedersänger hervor, der in derselben Gattung musikalischer Kleinmalerei die verschiedenartigsten, mannigfaltigsten Gebilde schuf, von denen die meisten dauern werden, so lange das deutsche Lied dauert.

Ich habe schon im Anfang dieser Studie auf die große Schwierigkeit hingewiesen, ohne Notenbeispiele von der Eigenthümlichkeit eines Componisten zu sprechen und dabei Schönrednerei zu vermeiden. Ich muß mich beschränken, das an Robert Franz Gesungen hervorragend Charakteristische in der Weise anzudeuten, daß der musikalische Leser sich angeregt fühle, durch eigenes Nachforschen die Wahrheit meiner Andeutungen zu bestätigen.

Die Melodien Robert Franz' zeigen meistens größere Bestimmtheit der Auffassung, manchmal eine wahrhaft einschneidende Charakteristik des Textes. Gleich die ersten Töne lassen die volle Stimmung erkennen; man vergleiche einmal die Lieder „Da die Stunde kam“, „Ja du bist elend“ (op. 7) und andererseits „Weil' auf mir dunkles Auge“ (op. 9) „und Mädchen mit dem rothen Mündchen“ (op. 5). Alle drei beginnen gleich ohne Vorspiel mit dem Gesänge und man kann wohl behaupten: wenn ein echter musikalischer Dichter musikkundig diese Melodien hört, ohne die Worte zu kennen, und wenn an ihn die Aufforderung ergeht, solche den Tönen „anzudichten“, so werden seine Verse dieselbe Grundstimmung ausdrücken, die in den betreffenden Gedichten Heines, Lenaus und Osterwalds vorherrscht. Die einfache Aenderung des Moll in Dur am Schlusse des ersten Liedes ist von schönster Wirkung. Und nicht etwa in den Jugendliedern allein tritt solche vollendete Unmittelbarkeit der Auffassung hervor; in der mittleren Periode sprießen die Blüten erst recht reich (ich weise auf das wunderschöne „Gekommen ist der Mai“, op. 34) und die neuesten Lieder, die Robert Franz nach langem Schweigen herausgab, geben Zeugniß von ungeschwächter Phantasie. Das „Ach ich denke“ (op. 51) steht neben den schönsten der ersten Hefte, und das „Herziges Schäpfe“ (op. 50) klingt wie der Herzenserguß eines ganz jungen genialen Componisten.

In den eben genannten Gesängen tritt die Melodie gleich beim Anfange in den Vordergrund; in anderen dagegen läßt Robert Franz den Gesang mit einer ihm ganz eigenthümlichen Wendung mit einem Male so zu sagen an das Clavier herantreten; die Begleitung beginnt die Melodie, der Gesang setzt sie fort; hier erklingt also kein einleitendes Vorspiel, das zum Gesänge führt, sondern ein Zueinander-Tönen der Begleitung und der Stimme. Auf ein be-

sonders schönes Beispiel: „Es hat die Rose sich beklagt“ (op. 42) sei hier hingewiesen; aber auch viele andere Lieder bieten dieselbe Robert Franz eigenthümliche Wendung. Das erstervähnte zeigte auch eine andere besondere Eigenthümlichkeit, die meines Wissens zuerst in Robert Franz' Gesängen so offen hervorgetreten ist: daß es nämlich in einer anderen verwandten Tonart endet als es begann.\*) Diese in ihrer Art merkwürdige Wandelung läßt sich immer durch die Veränderung der Stimmung im Texte erklären, ist also im Hinblick auf die poetische Auffassung vollkommen berechtigt. Die Frage, ob sie den einheitlichen Eindruck des Ganzen verstärkt oder nicht, bleibt dem Gefühle des Einzelnen überlassen. Daß sie, in so vielen Liedern hervortretend, hier und da als Manier erscheinen kann, kann ich nicht unerwähnt lassen; der gerechte Beurtheiler muß aber zugestehen, daß jeder schaffende Künstler die Eigenthümlichkeit seiner Wesenheit, in welcher er Bestes leistet, unwillkürlich am häufigsten walten läßt; es hat große Maler gegeben, die Gestalten malten, um ihre Beleuchtungskunst im Hellbunzel oder in Lichtfülle, oder die Farbenpracht der Stoffe oder sonstige Vorzüge zu zeigen, die mit den Gestalten selbst nicht in directem Zusammenhange standen, aber doch neue Kunstgebilde boten.

So auch wirken die obervähnten Wendungen in den Franz'schen Liedern ganz eigenartig und schön. (Man vergleiche „Unterm weißen Baume“, op. 40, und „Es ziehen die brausenden Wellen“ ebendasselbst, in letzterem ist der Schluß besonders wirksam.)

Eine andere besondere und durchwegs rein künstlerische Eigenthümlichkeit mancher Franz'schen Gesänge ist die polyphone, oft fast contrapunktisch zu nennende Clavierbegleitung, wie in „Der schwere Abend“ (op. 37) und in dem eben genannten „Es ziehen“ und vielen anderen. Allerdings ist diese Clavierbegleitung oft schwierig und verlangt einen tüchtig musikalisch durchgeübten Pianisten. Aber der geneigte Leser, der meinen Darlegungen bis hierher seine Aufmerksamkeit geschenkt hat, wird es begreiflich finden, wenn ich diese contrapunktischen Schwierigkeiten eher als einen Vorzug denn als Fehler betrachte. Und gab es nicht eine Zeit, wo die Begleitung in Schumanns „Frühlingslied“ vielen Pianisten Schauer erweckte? Jetzt wird sie von jedem gebildeten Dilettanten fehlerlos kaum geführt. Auch die zarte Wendung, daß die Stimme manchmal mit einer Art von Trugschluß endet, und die Begleitung die Melodie erst richtig abrundet, muß hier angeführt werden. Und was

\*) Nach ihm hat meines Wissens nur Brahms in seinen wunderschönen „Magellone“-Romanzen diese Schlußwendung angebracht. Hier fällt diese nicht im mindesten auf, da ja diese Romanzen viel ausgedehntere Musikstücke sind als gewöhnliche Lieder. Die geneigten Leser, welche sich an meine Studie über Brahms in „Nord und Süd“ (Mai 1882) erinnern, werden darin ersehen haben, wie ich höchste Achtung und Liebe für diesen genialen Meister hege, der ja auch Lieder geschrieben hat, die zu den schönsten Schätzen deutschen Gesanges gehören. Aber seine großen Chorwerke stehen doch noch höher — und nun gar seine neue, die vierte Symphonie!

Schumann von op. 1 gesagt hat, „wollte man einzelne feine Züge auführen, man würde nicht fertig“, das läßt sich auf alle, alle Werke anwenden. Robert Franz ist der eigenthümlichste, in seiner Art originellste Liedersänger.

Man hat ihn öfters mit Chopin verglichen, weil er eben so ausschließlich im Liedercomponiren verweilt und keine andere Form versucht hat, wie Chopin am Tondichten für das Clavier verharrete. Die Vergleichung ist nur in dem einen Punkte statthaft, als beide vollkommen in sich abgeschlossene Wesenheiten zeigen, Niemanden nachahmten, und auch nicht nachgeahmt werden können und sollen. Aber eine Wanderung durch Franz' Gesänge ist wie die durch einen Buchen- und Eichenforst: manche dunkle Pfade, manches Gestrüppe, aber herrliche erfrischende Luft, Gesang der Vögel, schlankle Nehe, mitunter ein lustiges Hässlein, wundervolle Ausblicke in Sehnsucht erweckende Ferne; der Gang durch Chopins Clavierwerke führt durch einen Zaubergarten mit seltsamsten Blumenbeeten, mit Blüthen, die man vordem nicht gekannt, mit bezaubernden Düften — Alles erscheint so seltsam, eigenthümlich, poetisch; aber die Luft ist heiß und langem Aufenthalte nicht zuträglich. Chopin ist eine ganz merkwürdige Erscheinung, aber wenn man von seinen Mazurken und Polonaisen absieht, so läßt sich eine nationale Angehörigkeit seiner Musik nicht bestimmen: in Robert Franz' Liedern aber ist nicht ein Tact, der nicht deutsch wäre, und als ganz eigenthümlichen aber tief innigen deutschen lyrischen Tondichter erkannten ihn seine Zeitgenossen und wird ihn die Nachwelt ehren\*).

\*) Vielleicht wird eine kleine historische Erinnerung manchem Leser nicht uninteressant erscheinen. Im Frühjahr 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 Componisten. Sie entzückten den Jüngling derart, daß er zur Feder griff und zum ersten Male in seinem Leben eine Kritik schrieb; sie erschien in einer längst verschwundenen Zeitschrift „Die Gegenwart“ redigirt v. A. Schumacher. Der Componist war Robert Franz, der Jüngling der Verfasser der obigen Studie.

