

Liszt, Franz,

Robert Franz

Leipzig 1872

Mus.th. 4707

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11011778-9

Mus. Th.

4404

mus. Ph.

(Franz.)

4707

Eiszt

Robert Franz.

Von

Franz Liszt.



Leipzig,

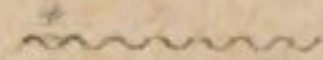
Verlag von F. G. C. Neuckart

(Constantin Sander).

1872.

151. B.

Robert Franz.



Robert Straus

Robert Straus



Robert Franz.

Von

Franz List.



Leipzig.

Verlag von F. C. C. Neuckart

(Constantin Sander).

1872.

Reprint
1871



1871

Verlag von J. F. Schöner

München

1871

Vorwort.

Bei dem gesteigerten Interesse, das Robert Franz in der Neuzeit als Lieder-Componist sowie als Bearbeiter älterer Vocalwerke allseitig erweckt hat, hoffe ich nur dem Wunsche seiner Freunde und Verehrer entgegenzukommen, wenn ich ihnen den in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ Bd. 43 Nr. 22 und 23 erschienenen Artikel (mit Bewilligung des Verlegers Herrn C. F. Kahnt) in dieser neuen, vom Verfasser erweiterten Form zugänglich mache.

Leipzig, April 1872.

Der Verleger.

1701

Das erste Buch der Geschichte der Stadt
ist in drei Theile getheilt. Der erste
Theil enthält die Geschichte der Stadt
von der Gründung bis zur Gegenwart.
Der zweite Theil enthält die Geschichte
der Stadt von der Gegenwart bis zur
Zukunft. Der dritte Theil enthält die
Geschichte der Stadt von der Zukunft
bis zur Gegenwart.

1701

1701

Interdum vulgus rectum videt; est ubi peccat.
 Si veteres ita miratur laudatque poetas,
 Ut nihil antiferat, nihil illis comparet, errat.

— — — — —
 — — — — —
 Indignor quidquam reprehendi, non quia crasse
 Compositum illepidere putetur, sed quia nuper;
 Nec veniam antiquis, sed honorem et praemia posci.*)
 Epist.

So spricht Horaz, und zeigt uns daß die in unseren Tagen so gebräuchliche Methode, die Lebenden durch die Todten abzuthun, nicht erst von gestern datirt. Allerdings sind wir im Fortschritt begriffen, denn wenn zu seiner Zeit ein Autor erst nach den gehörigen „hundert Jahren für classisch und vortrefflich gehalten wurde“, so reicht bei uns, manchmal wenigstens, doch das einfache Hinübergehen in ein besseres Jenseits für ihn hin, um alsbald, gleich den römischen Cäsaren unter die Tempelgottheiten

*) Manchmal gewahrt die Menge das Richtige, aber sie fehlt auch.
 Wenn sie die alten Poeten so hoch anpreist und bewundert,
 Daß nichts drüber und Nichts im Vergleich soll kommen, so irrt sie.

— — — — —
 — — — — —
 Unmuth fühl' ich, ein Kunstwerk getadelt zu sehen, nicht, weil es
 Unfein wäre geschaffen und reizlos, nein, weil es neu ist;
 Da für Veraltetes man statt Nachsicht Kronen des Ruhm's heischt.

erhoben zu werden. Wir sind weit entfernt, für die Lebenden und Herrschenden die Verherrlichungen der Apotheose zu verlangen, wir fordern nur ihrem Verdienst gemäß ungeschmälertes Bürgerrecht für sie auf dem Gebiete der Kunst ohne unaufhörlichen Verbannungsdekreten, ewigen Anathemen ausgesetzt zu sein, durch welche sie als geheime oder offene Feinde der ihnen vorangegangenen Meister, als gefährliche Brandstifter, mit einem Wort als schuldig an dem Verfall der Kunst der Volkssprache überwiesen werden, bloß weil sie es anders machen als die Meister, und auf anderen Wegen, nach anderen Idealen strebend, eben auch Meister werden. Nun wird freilich die Strenge der verneinenden Kritik von Manchen mit einem stählenden Quellwasser verglichen, welches den wahren Talenten gerade durch den Widerspruch Energie und Stärke verleiht, während dieselben auf dem Rosenbette des Lobes erschlaffen und die Spannkraft einbüßen würden. Weit gefehlt! Denn diese Kritik hat kein Herz im Leibe, und ihr Gerede hat bei weitem mehr Verwandtes mit den bitteren Ausfällen einer Stiefmutter als mit väterlichen Rathschlägen. Ihr wirklicher Zweck ist nur, ihre eigne Wichtigkeit einleuchtender zu machen, durch den Tadel des abzuurtheilenden Gegenstandes ihre Weisheit zu bekunden. Und wenn sie ja einmal zufällig einem armen Sünder das Leben schenkt, so erwarte man deswegen nicht von ihr, daß sie der erreichten Wirkung der Werke, welche nach ihrer Meinung nur erscheinen, um sich vor ihren Richterstuhl zu stellen, Gerechtigkeit widerfahren lasse; höchstens die

Intention des Autors kommt mit einem Toleranzvotum davon. Niemals wird sie sich auf den Standpunkt des Künstlers begeben, um von dort aus das Ideal zu erfassen, welches ihm vorschwebte, sondern fest auf ihrem nach oberflächlichem Studium der alten Meister eingenommenen Standpunkt beharrend, dem Grundsatz des nihil illis comparet getreu bleiben, woraus denn für den Künstler von vornherein der betrübende Nachtheil erwächst, daß seine äußere Carrière gehemmt wird, daß Entmuthigung und Bitterkeit im Geleit einer gedrückten, unverhältnißmäßigen Existenz sich seiner Seele bemächtigen, während anderseits der gegen solche Ungerechtigkeit emphatischen Protest einlegende Eifer seiner Freunde und Parteigänger seinem Stolz eine durch die Exaltation, die dann hinzutritt, weit gefährlichere Nahrung geben können, als es die gerechte Anerkennung gethan haben würde, welche die stiefmütterliche Kritik ihm versagte, angeblich um ihn nicht durch ihr Lob zu verwöhnen. Wenn der Erfolg eine schwer zu bestehende Prüfung ist, so ist für schaffende Naturen die Verkennung gewiß eine noch weit härtere, da sie leicht, gerade durch ihre Bescheidenheit, in Zweifel an sich selbst gerathen und in der Unmöglichkeit es anders zu machen ihre Manier übertreiben, indem sie dem Irrthum anheim fallen, sie seien deswegen unverstanden geblieben, weil sie dem Drange ihres Innern nicht rückhaltslos genug folgten; die Beispiele, daß die am strengsten kritisirten Neuerer, statt sich zu bessern, nur mit um so größerer Hartnäckigkeit ihre ersten Versuche bekräftigten, ohne daß

man sie deswegen der Anmaßung bezüchtigen dürfte, die ja in diesem Falle Tollheit wäre, fehlen in Kunst und Literatur zu keiner Zeit, am wenigsten aber der unsrigen.

Robert Franz hat nicht gegen eine systematische Opposition, nicht gegen eine Schilderhebung zeitgenössischer Kritik zu kämpfen gehabt, doch hat sie ihm, wie uns scheint, noch nicht die wichtige Stellung zuerkannt, welche er in der Entwicklung moderner Musik einnimmt.

Robert Franz ist Autodidakt. Als Begründer einer neuen dynastischen Linie von Lyrikern ist er Niemandes Erbe, hat Niemanden entthront. Er entdeckte sich einen unbekannten Planeten, eine im weiten Ocean verirrte Insel, und mit der Leher in Händen ihre Ufer betretend, stimmte er einen ebenso neuen Gesang an. Seine zarte, weithintragende, wohlklingende Stimme ergriff, ohne Jemand zu verwunden, und die Menge lauschte gerührt, ohne sich bewußt zu sein, wie ungewohnt diese Töne, wie fremd diese Sprache ihr war. Jeder deutsche Musiker kennt den Namen Robert Franz; allen hat er einen sympathischen Klang, ohne daß man seine edle Bedeutsamkeit bestimmter in's Auge faßt, so wie man auch zu Schubert's Lebzeiten nicht ahnte, wie hoch ihn die Nachwelt stellen würde. Franz schreibt Lieder, wie Schubert gethan, er weicht aber so wesentlich von ihm ab, daß unter seiner Feder das Lied in ein neues Stadium übergegangen ist; er wird Schule bilden und Nachahmer finden, wenn er sie nicht, wie Schubert die seinigen, schon gefunden hat.

Das Lied ist poetisch wie musikalisch ein der germani-

ischen Muse ausschließlich angehöriges Erzeugniß, so wie die Worte Sehnsucht und Gemüth, welche seinen Bereich bezeichnen und sein Lebensmark bilden, nur der deutschen Sprache angehören, und unübersetzbar bleiben. Nicht als ob andere Nationen nicht auch lyrische Gesänge besäßen, der Charakter derselben hat aber nichts vom Lied. In Frankreich ist die romance und besonders der chanson ein nothwendigerweise mit der Würze irgend eines pikanten Zuges versehenes Produkt; heiter oder melancholisch, sind sie immer mit Esprit versetzt und streben durchaus nicht danach, durch eine gewisse Ideenassonanz, durch ein gewisses Diapason des Gefühls, durch eine Art poetische Tonalität einer Seelenstimmung zu entsprechen. In Italien sind Canzonetten, Barcarolen 2c. gleich den Opern-Cavatinen von einer Leidenschaftlichkeit durchdrungen, welche nachhängendem, träumerischem Sinnen keinen Raum gönnt, mindestens ein Befreien vom landschaftlichen Hintergrund, ein Abstrahiren von jedem Gegenstand der Leidenschaft nicht zuläßt. In einigen slavischen Ländern ließe sich dem deutschen Liede näher Verwandtes finden, doch bleibt es hier meist an die rhythmische Tanzform gebunden. In Großbritannien haben Moore's Irish Melodies keine musikalischen Interpretationen von irgend bedeutsamer Originalität hervorgerufen, und die wirklich nationalen Weisen, die sich zu ihnen eignen möchten, gehören durch die fernentrückte Zeit ihrer Entstehung in eine andere Kategorie von Gesängen. Die Volkslieder tragen diesen Namen weder als von Jedermann verfaßte (denn

gewiß stammt jedes Volkslied von einem besonderen Dichter); noch als von Jedermann gesungene, (denn commis voyageurs oder Feierfasteu vermögen nicht eine Opernarie zum Volksliede umzugestalten) — sondern weil sie von ungelehrten, ungeübten Leuten gemacht werden, die einzig der Inspiration ihres Gefühls folgen, und ohne von dem Drange beseelt zu sein ihre Kraft zu vermehren, sich die Geheimnisse der Kunst zu erschließen, um in ihr vollkommener ihre Seele zu offenbaren, nicht Künstler werden, sich begnügen Naturdichter zu sein und ihre kleinen gedichteten und gesungenen Werke in einfachen Herzen fortleben zu sehen, die dabei frisch oder schmerzlich zuckend schlagen, wie ihre eignen. Die Musik des Volkes ist von dem Hauch einer ganz eigenthümlichen Naivität durchdrungen, welche wie die der Kindheit, die selbst in ihrer Unbeholfenheit anziehend bleibt, und in ihrem Aufschwung an das Erhabene zu reichen vermag, unnachahmlich ist, weil nichts den Schatten verjagen kann, den die Erkenntniß des Guten und Bösen auf unsere Seele wirft und uns für immer die unbewußte Anmuth der Wissenslosigkeit benimmt. Der Künstler, der, wenn er erst einmal vom Wissen gekostet, nicht bloß Erguß eines Gefühls erstrebt, sondern sich in der Form gefällt und nicht mit der instinktiv erhaschten sich begnügt, der die Kunst um der Kunst willen liebt, kann nicht länger beanspruchen ein Glied in der Gruppe jener unwissentlich in den Dienst der Mäusen Aufgenommenen zu bilden, denen größtentheils die Befähigung fehlen würde, tiefer eingeweihte Adepten zu werden. Damit ist

nicht gesagt, daß der wissende Künstler durch sein Wissen jede Naivität einbüßt. Es giebt eine andere, höhere, welche die Mitgift großer und schöner Seelen ist, und Manchem allzeit treu bleibt. Wir begegnen ihr bei Helden, wie bei Gelehrten. Wenn die sapide Naivität, wie Montaigne sie nannte, durch die Reflexion unterwühlt und verdrängt ist, stellt sich beim lyrischen Dichter oft eine zweite Naivität ein, die wenn auch weniger durch ihre Spontaneität bezaubernd, weniger pikant in ihrem Ausdruck und überraschend in ihren Wendungen ist, oft um so rührender und ergreifender auf uns einwirkt. Diese Naivität besitzt Robert Franz im höchsten Grade und unterscheidet sich hauptsächlich dadurch von Franz Schubert.

Schubert's Phantasie war eine leidenschaftlich erregte; sie war in einem Grade leidenschaftlich, daß sie gewisse Fähigkeiten, deren Entwicklung ihr leicht hätte werden können, ganz beseitigte. Eine langathmige Arbeit wurde ihm schwer, weil er nicht dazu gelangte, sein Feuer zu concentriren, mit seinen Kräften hauszuhalten. Seine dramatisirende Inspiration verlangte so zu sagen die Inszenirung jedes Sujets, aber er drängte es in eine einzelne Scene und dadurch blieb bei ihm das Lied insofern Lied, als es nicht einzig nach der Beschreibung einer Handlung strebte; diesem dramatischen Lyriker genügte es, einem gänzlich subjectiven Eindruck die Form eines Auftritts zu verleihen, und so verließ er das natürliche Element des Liedes nicht, das die Schilderung gewisser Stimmungen der Seele umfaßt, und ihren Träumen nicht so

wohl Gestaltung als Grundlage geben soll. Franz ist im Gegentheil so wenig dramatisch angelegt, daß er nicht einmal einer Scene bedarf. Er ist vor Allem psychischer Colorist und wie für gewisse Maler ist die Contur nur eine Nothwendigkeit für ihn, welcher er so wenig wie möglich nachgiebt. In sparsamen, aber um so richtigeren und markirteren Linien deutet er Situation und Landschaft an, und es gelingt ihm diesen Theil des Bildes gerade in seiner Beschränkung um so vortrefflicher zu accentuiren. Je fargeren Raum er sich nach dieser Seite hin läßt, um so ernster ist er bemüht, die Linien aufzufinden, die, wenn auch mäßig und einfach, seinen Gegenstand zu charakterisiren ausreichen. In seinen Bildern ist die Atmosphäre das Wesentliche; er scheint die Erde zu vergessen in seinem Bemühen den Himmel, seine Farbe, seine Wolken, seine Durchsichtigkeit, seine verlockende und heimliche Unendlichkeit zu schildern. Bei ihm spricht, in der edelsten Sprache der Kunst, das klare vernehmliche Echo des Gefühls, welches ihn bewegte. Hier oder dort hat ein Leiden, eine Freude seine Seele berührt; dies theilt er uns mit, legt aber dabei hauptsächlich Werth darauf, uns zu Gefährten seiner Empfindung zu machen, uns mit hineinzuziehen in die süße oder herbe Sättigung einer Emotion, in sein Schwanken und Schweben zwischen Wonne und Weh. Dazu bemächtigt er sich nicht, wie Schubert, unserer Phantasie, er versucht nicht, uns durch die Staffage, durch die malerische Umgebung zu bestechen, durch ein ergreifendes Schauspiel zu erschüttern, durch die nervöse Erregung eines schmerzlichen Ein-

drucks, durch sein hinreißendes Pathos zu überwältigen. Er skizzirt nur mit präcisen Strichen seine Conturen, um uns sogleich leise in den Zauberkreis seiner Gemüthsbe-
 wegung zu ziehen, und tropfenweise den brennenden Reiz
 seiner Eindrücke uns mitzutheilen, bis wir mit ihm den
 dargereichten Becher geleert haben.

Seine Lieder sind meist Stimmungen, die sich in sich
 vertiefen, und selten dramatisch über sich hinausstreben;
 seine Lyrik hat viel von der dem weiblichen Gefühl eigenen
 Reizbarkeit. Aehnlichem wie Schubert's „Zuleika“ oder
 „Trockne Blumen“ begegnen wir bei Franz kaum. Diese
 Ausschließlichkeit seiner Gefühlsweise mußte natürlich auf
 die Behandlungsart der von ihm componirten Texte, selbst
 auf die Wahl derselben influenziren. Eine gewisse Mi-
 nusenempfindlichkeit, eine gewisse Berührungsscheu seines
 musikalischen Gefühls mußte ihn nothwendig von jedem
 Ergreifen zu derb gezeichneter Gegenstände zurückhalten.
 Da seine Auffassung sich meist auf eine scharfpointirte
 Grundempfindung zurückführen läßt, so leistet er noth-
 gedungen auf ein stärkeres Betonen seines Accents durch
 Scenirung einer Handlung Verzicht. So mag es ge-
 schehen, daß seine Lieder oft an unerzogenen Ohren
 spurlos vorübergehen, während sie sich dem auffassungs-
 fähigen Herzen und Gedanken um so tiefer einprägen,
 welches ihren Sinn zu fühlen und zu verstehen vermag.
 Dieser Sinn ist oft ein sehr complexer, da Franz vorzugs-
 weise poetische Stimmungen behandelt, die in sich zwie-
 spältig sind, die einen Gegensatz zwischen Empfindung und

Situation in sich bergen. In seinen zahlreichen Hervorbringungen nach dieser Gefühlsrichtung hin finden wir jenes Unbestimmte, Angedeutete, halb Errathene, Durchschimmernde, welches einer Vorliebe für feinere Nuancen ohne das Bedürfniß schreiender Farben zum Anregen der Empfindung, so vollkommen entspricht. Treffen wir auch manchmal bei ihm auf ein Lied, welches ein ganzes, vorherrschendes, ungetheiltes Gefühl auszudrücken bestimmt ist, unwillkürlich scheint es uns von einem andern Ton schattirt; in die Freude mischt sich ein Hauch der Schwermuth und der Schmerz verwandelt sich fast vor unsrem Schauen in ein Gefühl seligen Sichverlierens. — Durchschnittlich überwiegen die tragischen Stoffe. *) Naive möchten der Zahl nach die nächsten sein, **) episch erzählende

*) „Nachtlied“ von Gräfin Ida Hahn-Hahn. — „In meinem Garten die Nelken“ von Geibel. — „Die Farben Helgolands“ von Hoffmann von Fallersleben. — „Herbstsorge“ von Osterwald. — „Ja du bist elend“ von Heine. — „Gute Nacht“ von Eichendorff. — „Thränen“ von Chamisso. — „Hatte Liebchen zwei“ (Ungarisch), — „Da sind die bleichen Geister wieder“ von Max Waldau. — „Winternacht“ von Lenau. — „An die Wolke“ von Lenau. — „Die Verlassene“ (böhmisches Volkslied). — „Wohl waren es Tage der Wonne“ von Geibel. — „Gewitternacht“ von Osterwald. — „So weit von hier“ von Burns. — „Kommt fein's Liebchen heut“ von Heine. — „Erinnerung“ von Osterwald. — „Abschied“ von Heine u. viele andere.

**) „Einen schlimmen Weg ging gestern ich“ von Burns. — „Der Schalk“ von Eichendorff. — „Frühling und Liebe“ von Hoffmann v. Fallersleben. — „Liebliche Maid“ von Burns. — „Liebchen ist da“ von Schröer. — „Ich lobe mir die Vögelein“ von Osterwald. — „Abschied“ (Böhmisch). — „Waldfahrt“ von Körner. — „Gleich und Gleich“ von Goethe. — „Frühlingswonne“ (Volkslied). — „Sterne mit den goldnen Füßchen“ von Heine. — „Ade denn du stolze blizgängige Magd“ von Osterwald. — „Uf'm Bergli“ von Goethe. — „Hör ich ein Vöglein singen“

und beschreibende folgen dann, *) humoristische, komische finden sich nur vereinzelt. **) Da ein jedes Vertiefen der Empfindung in sich gewissermaßen ein religiöser Akt ist, so hat seine Neigung nach dieser Seite auch einer Anzahl von Liedern Entstehung gegeben, die mit den kirchlichen Typen zusammenfallen und Formen adoptiren, die man vor ihm nur im strengen Styl anzuwenden gewohnt war. †)

Betrachten wir Franz in seinem Verhältniß zu dem von ihm vorzugsweise gewählten Dichtern, um uns die Stellung seiner Individualität zu ihnen zu vergegenwärtigen, so sehen wir ihn Heine aus dem er, zumal in seiner spätern Zeit, sich die Texte mit besonderer Vorliebe wählt, gegenüber nur die bessere Seite von dessen zerspaltenem Gemüth betonen. Die Lieder desselben werden im vollen Glauben hingenommen. „Dem Reinen ist alles rein.“

von Osterwald. — „Mein Schatz ist auf der Wanderschaft“ von Osterwald. — „Lehre“ von Heine. — „In Blüthen“ von Osterwald u. a.

*) „Durch den Wald im Mondenscheine“ von Heine. — „Im Walde“ von Wolfgang Müller. — „Zwei welke Rosen“ von Max Waldau. — „Mitternacht“ von Osterwald. — „Im Rhein im heiligen Strome“ von Heine. — „Frühlingsfeier“ (Adonis) von Heine. — „Volker spielt auf“ von Mörike. — „Gilde Harold“ von Heine. — „Und wo noch kein Wanderer gegangen“ von Eichendorff. — „Meeresstille“ von Eichendorff und andere.

**) „Nun hat mein Stecken gute Rast“ von Osterwald.

†) „Sonntag“ von Eichendorff. — „Ich hab in deinem Auge“ von Rückert. — „In meinen Armen wieg ich dich“ von Ratorp. — „Treibt der Sommer seine Rosen“ von Osterwald. — „Bitte“ von Lenau. — „Für Musik“ von Geibel. — „Abends“ von Eichendorff. — „Denk ich dein“ von Marie Jäger. — „Rothe Aeuglein“ (Volkslied). — „Ein Tännlein grünet wo“ von Mörike. — „Des Müden Abendlied“ von Geibel. — „Wandl' ich in dem Wald des Abends“ von Heine. — „Altes Lied“ von Heine. — „Als trüg man die Liebe zu Grab“ von Otto Röser und andere.

Das wird hier in Bezug auf Heine am besten bewiesen. Die übrigen Componisten haben meist seine lyrisch-epischen Gedichte herausgegriffen, — Franz hält sich an die lyrischen oder gewinnt den epischen den lyrischen Gehalt ab (z. B. durch den Wald im Mondenscheine, Op. 8, Ehilde Harold Op. 38, Frühlingsfeier (Adonis) Op. 39.). Er giebt am glücklichsten die pantheistisch religiösen Momente seiner Weltanschauung, die Seele in ihrer Bewegung nach dem Universum, über sich selbst hinaus in's Unendliche sich erweiternd, wenn man will, zerfließend (z. B. Aus den Himmelsaugen droben, Op. 5, — Wie des Mondes Abbild zittert. — An die blaue Himmelsdecke, Op. 6. 2c.). Im Uebrigen gelangen ihm die Heine'schen Frühlingsständeleien weniger als die ernstere Conflict Darstellenden. Hier wird nicht, wie bei Anderen, der Conflict in seinen einzelnen Momenten, seinen Gegensätzen, schroff wiedergegeben, oder in dramatische Gegenwart hineingezogen, sondern in seinem Resultate, einer abschließenden und darum versöhnenden Stimmung nur gespiegelt, er wird nicht feck ausgesprochen, sondern in der Musik nur geahnt; diese deckt ihn mit voller und warmer Empfindung zu, und gleicht so die Härten des Dichters aus. Nur selten drängt sich das vom Poet schroff gezogene Resultat, gewissermaßen körperlich bestimmt, in die umgebende Welt der Empfindung hinein (z. B. Verfehlte Liebe, verfehltes Leben, Op. 20.). Nicht vertreten ist das Kokette und das Tragisch-Raffinirte vieler Heine'schen Lieder.

An seine Pointen, die mit übergreifender Ironie den eigentlichen Gehalt zum Schluß in Frage zu stellen suchen, hat sich Franz nur in den Fällen begeben, welche eine graziose Wendung zuließen (z. B. Im Rhein, im heiligen Strome, Op. 18.).

Mit Eichendorff, der die Romantik immerhin in lebenswürdigen Formen übertreibt, in Bildern mehr als in der Empfindung schwelgt, Luxus mit dem kleinen romantischen Apparat treibt, sucht sich die Franz'sche Auffassung einen festen Boden in dem musikalischen Medium. Schumann pflegt bei diesem Dichter das Verschwimmende, sich in Duft Auflösende wiederzugeben. Franz neigt sich hier dagegen mehr zu einer realistischen Auffassung hin. Durch frische Rhythmen, klar bestimmte Formen hält er den Dichter, der fortwährend in den Aether hinein will, an die Erde fest (z. B. Am Himmelsgrund schießen so lustig die Stern', Op. 8. Romanze, Op. 35.). Wo sich dieser nicht überstürzt, sondern der schlichten Empfindung dient, folgt ihm der Componist ebenso unbedingt (z. B. Gute Nacht, Op. 5.), ohne je seine Selbstständigkeit der Phrase aufzuopfern. Die Gegensätze in denen sich Lenau bewegt, lassen sich nicht so verdecken, wie die Heine'schen. Diese sind mehr reflectirt, jene sind naturwüchsig, mit der Individualität des Dichters selbst gegeben, dem stets ein trüber, gespensterhafter Schatten folgt. Man fühlt diesen in den Gedichten, und die Gestaltlosigkeit peinigt hier; in der Musik kann dies unheimliche Wesen feste und schöne Formen gewinnen. Franz findet in einer

größeren melodischen Unabhängigkeit der Begleitung, in prägnanten Motiven derselben solchen versöhnenden Ausdruck: seine Musik sieht jenem Gespenst fester ins Auge, als es der Dichter vermochte, und löst den beunruhigenden Zauber, der über dem Autor lastete, in künstlerischer Form (z. B. Schilflieder, Op. 2.). Auch wo sich dieser freier bewegt, wo er tiefer (z. B. Stille Sicherheit, Op. 10. Frühlingsgedränge, Op. 7) aufathmet, ist die Venau'sche Weise in ihrer Gebundenheit vom Componisten nicht aus den Augen gelassen, seine Eigenthümlichkeit vielmehr stets festgehalten.

Von Burns' Wesen zieht Franz nur die verwandte Seite heran. Das Realistisch-Deberbe desselben ist ihm allerdings unzugänglich, dagegen findet er in seinen Versen, was ihm die deutsche Lyrik, die nie ganz von der Reflexion lassen kann, nicht so rein und ursprünglich bietet: Naivität, Unmittelbarkeit des Gefühls, die sich aus den einfachsten Elementen bis zum vollen Pathos erhebt. Burns ersetzte ihm im Anfang seiner producirenden Thätigkeit, das worauf er erst später gerieth, das deutsche Volkslied (z. B. Ihr Auge, Op. 1.). Die Vergleichung ist interessant genug. Sie ergiebt, daß Burns, eine künstlerisch angelegte Natur, seine Stoffe gliedert, über den unklar-naïve hinausgelangt zu pointirteren Fiktionen, während das Volkslied sich mit Andeutungen begnügt. Osterwald*) ist als Dichter

*) Helm Osterwald's Gedichte. Zweite Auflage. Leipzig bei F. (Constantin Sander)

eine dem Franz'schen Geist verwandte Natur darin, daß er durchaus jugendlich ist. Seine Reiselieder (Vom Berge, Op. 9) und glücklichen Naturlaute (Umsonst, Op. 10.) finden durch Franz die gelungenste Reproduction. Die ersteren sind mit wenigen Ausnahmen die einzigen, wo nicht weibliche Anschauung, weibliches Empfinden der Kern der Bewegung ist. Goethe's Dichtungen sind unter den von Franz in Musik gesetzten Liedern verhältnißmäßig wenig vertreten: außer einem Goethehefte (Op. 33) findet sich nur noch Vereinzelt vor. Immerhin lassen sich aber auch an diesen Compositionen sicher durchgeführte Beziehungen zwischen Musiker und Dichter unschwer wahrnehmen. Die feine Zurückhaltung Goethe'scher Art, das Maaßvolle und Verbindliche seiner vornehmen Natur hat Franz sehr charakteristisch wiederzugeben gewußt, und damit eine Seite des Dichters betont, die ihm vor allen Anderen eigenthümlich ist.

Musterhaft ist Franz in der wahrhaft keuschen, innig hegenden Aufnahme des dichterischen Worts an das musikalische Herz. Niemals athmet seine musikalische Reproduction auch nur den leisesten Hauch eines Mißbrauchs des poetischen Gegenstandes zu voraus intentionirten musikalischen Zwecken. Selbst wo ein einzelnes seiner Lieder, besonders im Vergleich zu vorzugsweise prägnanten, glücklich getroffenen oder unsrer Subjectivität näher stehenden, uns mehr formvollendet als warm gefühlt erscheinen möchte, werden wir uns von der geistigen Wärme seines Verhältnisses zum Dichter immer ergriffen

und befriedigt fühlen. Den häufigen Mißgriffen von Tonsetzern in Behandlung dichterischer Grundlagen gegenüber, von tastvollen und dadurch fast berechtigt erscheinenden Eigenwilligkeiten bis zu wirklich rohen Verunglimpfungen des Dichters, muß die zarte Gewissenhaftigkeit, mit welcher Franz zu Werke geht, besonders betont, und in Anbetracht der Breite, Consequenz und Einheitlichkeit seines lyrischen Schaffens als mustergültig hervorgehoben werden. — Dies ächt weibliche Entgegennehmen des dichterischen Produkts entscheidet und bedingt dann auch die künstlerischen Mittel seiner Schreibweise, sein Benehmen und Verhalten zu dem Dichter. Der musikalische Kern eines jeden Liedes ist durchweg einfach: eine harmonische, thematische oder deklamatorische Wendung oder Phrase bestreitet gewöhnlich den ganzen Verlauf. Sie ist stets von großer Elasticität und er macht es dadurch möglich, den verschiedensten Nüancen der Stimmung dienstbar zu werden. Die Modulation bestimmt durchschnittlich die Entwicklung des Gefühls weit mehr als die Melodie. Bei aller Einfachheit der Grundausweichungen — sie erstrecken sich fast immer nur auf die nächsten Verwandtschaftsgrade — bieten die Nebenmodulationen eine große Mannichfaltigkeit. Sie verbreiten über den Verlauf eine stete Lebendigkeit, schillern und scheinen nach allen Seiten, und wollen bis in die kleinsten, geheimsten Falten der Empfindung dringen: sie sind die wahren Interprete der Worte. Wenn nun das harmonische Gewebe die Situation der Stimmung zu zeichnen bemüht ist, so strebt der Gesang die letztere selbst wiederzugeben.

Derſelbe iſt meiſt auf eine deklamatoriſche Baſis geſtellt und wird nur zur Cantilene, wo das Gefühl concentrirter zur Erſcheinung kommen ſoll. Das Wort taucht ſich in den Ton, bildet gewiſſermaßen den Knochenbau, um welchen ſich der Klang als Fleiſch ſetzt. — In einheitlicher Entwicklung, plastiſcher Geſtaltung und Abrunden der Form folgt Franz mit der feinſten Aufmerkſamkeit dem Dichter. Selten, wenn nicht etwa der Letztere ſchon mit dem vollen Ausbruch des Gefühls beginnt, wird er uns gleich Anfangs die fertige prägnante Melodie aufdrängen, deren hervortretender Affekt unsre ruhige Auffaſſung des Wortes ſtören könnte; erſt mit der erhöhten Wärme des poetiſchen Ausdrucks wächst auch die des muſikaliſchen, und die Anfangs oft in ihrer Beſcheidenheit unſcheinbare Melodie gelangt im rechten Moment zu einer Bedeutsamkeit, welche einen rückwirkenden Schimmer auf jenes ſcheue, glanzloſe Auftreten wirft. Bei dem in ſolcher Weiſe organiſchen Aufſproſſen ſeiner Niederblumen aus dem dichterischen Inhalt verſteht es ſich von ſelbſt, daß wir bei näherem Eingehen überall eine aus dem Styl des Componiſten ſich ergebende Berechtigung der Einzelheiten, der unentbehrlichen ergänzenden Beſtandtheile finden werden. Wahl der Tonart, des Taktes, des Rhythmus, der Begleitungsform, der Stimmführung nach ihrer homophonen und polyphonen Seite, werden nie zufällig, willkührlich erſcheinen, es wird ſich die innere Nothwendigkeit all' dieſer einwirkenden Mittel als durch den Zweck bedingt und meiſt ihm völlig entſprechend nachweiſen laſſen. Immer ent-

scheidet ein sinniges Eingehen in den Dichter den Aufbau der Perioden, die Frage: ob sich wiederholende Strophen, ob Strophe und Antistrophe, oder Hinzutreten einer neuen Phrase sich dem Gang, den Wendungen des Gedichts am besten anschmiegen, und es legt sich in die Vertiefungen und erhabenen Parthien der Gußform ausfüllend das flüssige Metall der Vor-, Nach- und Zwischenspiele, daß keine Lücke, kein Riß, keine Spalte die schöne Rundung des Ganzen störe.

Besonders eigenthümlich ist Franz die Fähigkeit des Zurückbiegens der dichterischen Pointe, die ihn stets vor einem Nebeneinander bewahrt, wobei zugleich ein hervortretender Zug seiner Manier in der Unererschöpflichkeit bemerkbar wird, mit welcher er meist die Schlußcadenzen in der Singstimme zu vermeiden, und den Abschluß in ein nachhallendes Befräftigen der Begleitung zu drängen weiß.

Es giebt unleugbar gewisse charakteristische Züge, durch welche alle Künstler sich ähnlich sehen, aber keinen allgemeinen Typus für Künstler und Dichter. Poesie und Kunst können allen Charakteren angeboren und sympathisch sein, und wenn das Mittelalter alle Temperamente in vier Hauptkategorien eintheilte (sanguinisch, cholerisch, melancholisch und phlegmatisch) so giebt uns Albrecht Dürer in jenem wundervollen Bilde, in welchem er die Vereinigung von vier Heiligen darstellt, von denen Jeder in eine der genannten Kategorien gehört, einen jener glänzenden Beweise, wie sie nur dem Genius zu finden vorbehalten sind,

daß alle vier die Fähigkeit haben das heilige Feuer der Begeisterung auszuströmen, welches die Dichter macht, ob sie nun ihr Leben dem Gesange weihen, oder es auf Thaten verwenden, die Stoff zu Gesängen bieten. Man möchte fast glauben, daß kein Motiv diesem großen Meister würdiger erschienen war vom Glanze seines Genius verherrlicht zu werden; denn vielleicht giebt es kein zweites Gemälde von ihm, wo wir die ruhevolle Erhabenheit seines Gedankens, die Tiefe seiner Composition, seine durchdringende Intuition von dem geheimnißvollen Sinn der Linie, und der unerklärbaren, unlernbaren Bedeutsamkeit der Zeichnung, die Kraft der Contur, die Majestät der Stellungen, die Noblesse des Faltenwurfs, die gewissermaßen symphonische Wirkung seines virtuos behandelten, dem Gegenstand so innigst angemessenen Colorits, mehr bewundern könnten als hier, wo er das Ideal erreicht, ohne den von Raphael oft angestrebten sonnigen Färbungen oder der glühenden Atmosphäre der Venetianer, noch auch dem magischen Glanz eines Rubens zu ähneln, weder an conventionelle Pracht noch an einen zu derben Realismus streift. An den vier Köpfen dieser Gruppe lassen sich trefflich die Haupttypen wahrnehmen, welche, schwächer oder stärker hervortretend, die Grundzüge der so verschieden gearteten Organisationen der Künstler bilden, denen die verschiedenen Kunstformen ihre Entstehung verdanken. Wir finden hier den die Lyrik erzeugenden schwärmerischen Zug, die aufwallende Thatenlust, die den Helden, oder den Sänger des Helden erfüllt; das zur Trauer, zur

Sathre, zur Misanthropie oder Reflexion führende Versinken in sich selbst; wir sehen die nervöse Reizbarkeit, welche die Leidenschaften anspannt, und zu tragischen Entwicklungen, oder zu ihrer Schilderung leitet.

Franz gehört zu den träumerischen, tiefen und mit expansiven Momenten sparsamen Naturen. Seine zarte Gefühlsweise, fein feiner, durchdringender, aber jeden Lärm, jedes Gedränge hassender Geist halten ihn in sich selbst verschlossen, als fürchtete er jeden Meinungsaustausch, der in Bitterkeit ausarten könnte, als scheute er jeden Kampf, in welchem die zu hastig angeschlagenen Saiten seiner Lyra minder reine, minder harmonisch klangvolle und zarte Töne vernehmen lassen möchten. Man könnte ihn in mehr als einer Beziehung mit Chopin vergleichen; nichtsdestoweniger bestehen bedeutende Verschiedenheiten zwischen den beiden Künstlern. Chopin zog sich, wie Franz, aus dem Mittelpunkt der von Kämpfern unter verschiedenen Bannern wimmelnden Arena zurück; auch er hatte den Grund der Zerwürfnisse, dessen Zeuge er war, reiflich erwogen und die Adhäsion seiner Ueberzeugungen der einen Partei zugewandt, deren Kampf er gleichwohl nur durch seine nach den Principien der Streitenden ausgeführten Werke Hülfe leistete; auch er hatte nicht die Feindseligkeit Derer auf sich gezogen, von denen er in der Idee divergirte, und fand mit seinen Productionen überall eine wohlwollende Aufnahme. Auch er drängte seine Arbeiten in enge Rahmen, concentrirte seine Erfindung in schon vorhandene Formen, denen er neue Inten-

sivität, neuen Werth, neue Lebensfähigkeit, neue Wendungen verlieh. Auch er verschmähte alle an sein Gebiet streifenden Frivolitäten, verschmähte Beifall um den Preis seines künstlerischen Bewußtseins zu erpressen, und arbeitete jedes kleinste Erzeugniß seiner Feder auf das Sorgsamste aus, was ihm so sehr gelang, daß ein seltenes Gleichgewicht ihrer Vorzüge seine Compositionen stempelt. Auch er hat gar Vieles und Manches seiner Muse anvertraut; unausgesprochene Leiden, unbewußtes Sehnen, tiefe Trauer, schimmernden Trost in seinen kurzen aber sinnvollen Werken eingeheimnigt. Chopin war aber eine comprimirt-leidenschaftliche, überschwellend nervöse Natur, er maßigte sich, ohne sich zähmen zu können, und begann jeden Morgen von Neuem die schwierige Aufgabe, seinem aufwallenden Zorn, seinem glühenden Haß, seiner unendlichen Liebe, seinem zuckenden Schmerz, seiner fieberhaften Erregung Schweigen aufzuerlegen, und sie durch eine Art geistigen Rausches hinzuhalten, in den er sich versenkte, um durch seine Träume eine zauberische feenhaft Welt heraufzubeschwören, um in ihr zu leben und ein schmerzliches Glück zu finden, indem er sie in seine Kunst bannte. Durchaus also subjectiv schaffend wie Franz, konnte er aber noch weniger als dieser dazu gelangen, sich auf einen Augenblick von sich selbst zu trennen, um sich einen Gegenstand zu objectiviren, und durch Wahl und Behandlung seines Stoffes sein Gefühl mehr vermittelnd kund zu geben. Gerade dadurch, daß er dem Kampfe mit ebenso heftigen als heftig unterdrückten Leidenschaften und Schmerzen hinge-

geben war, wurde es ihm fast unmöglich, sich die Frist zu Arbeiten von längerem Athem abzugewinnen. Der beste Theil seiner Werke war in kleine Dimensionen gefaßt und konnte es nicht anders sein, weil jedes einzelne dieser Werke nur die Frucht eines kurzen Moments der Reflexion war, der hinreichte die Thränen und Träume eines Tages wiederzugeben.

Fast alle Componisten beginnen damit, den mehr oder weniger directen Ausdruck ihrer Individualität in der Kunst zu suchen, sei es nun in lyrischer, dramatischer oder epischer Form. Die mit vorherrschender objectivirender Erfindung begabt, haben diese erste Tendenz bald erschöpft, diesem ersten Bedürfniß bald genug gethan, manchmal so rasch, daß sie in dieser Periode erblühte Gesänge nicht einmal der Welt mittheilen. Bei Andern ist diese Vene von längerer Dauer; sie finden volle Befriedigung in ihr und bringen eine ganze Reihe vortrefflicher und bewundernswerther Compositionen in ihr hervor. Die Künstler, in welchen das Gefühl vorherrscht, verharren längere Zeit oder für immer in dieser Weise des Schaffens. Chopin war einer von denen, welche sich nie aus ihr befreien, oder mindestens in andren Formen nie bedeutend geworden wären, wenn eine Verirrung ihres Strebens sie diesen Weg geführt hätte.

Wir wissen nicht, ob Franz, der als lyrischer Poet schon eine so prädominirende Stellung einnimmt, sich dazu bestimmt fühlen wird, den Kreis seines geistigen Schaffens weiter auszudehnen. Seine bis jetzt veröffentlichten

Versuche im Kirchenstyl und die Art wie er sich in diesem bewährt, berechtigen uns aber zu der Vermuthung, der Augenblick werde für ihn kommen, wo er, wenn er nicht vorsätzlich den freien Zug seines Naturells hemmt, die Lust und die Kraft zu umfangreicheren Unternehmungen in sich fühlen wird. Und dann hegen wir die Ueberzeugung, welcher bestehenden Form er sich immer anschließen möge, sei es der Liturgie, dem kirchlichen oder sogenannten weltlichen Oratorium u. s. w., und wie er dieselbe seinem eigenthümlichen Genius vermitteln möge, er werde nicht minder Ausgezeichnetes als in den engen Schranken des Liedes leisten, denn er gehört zu den tief erwägenden Geistern, die sich von einem Werke, welchem sie die reinsten und edelsten Theile ihres Selbst vertraut haben, nicht trennen, bis es ihnen gelungen ist, mit allem Aufwand von Fleiß und sorglichster Arbeit das schöne Maß zwischen Inhalt und Form erreicht zu haben. —

Franz ist im Jahr 1815 am 28. Juni in Halle an der Saale geboren. Die Verhältnisse im väterlichen Hause boten ihm wenig poetische Anregung; im Gegentheil wurde, was nicht zum bürgerlichen Brauch im Sinne des vorigen Jahrhunderts gehörte, als unnütz und verderblich betrachtet. Ohne besondere Ereignisse verlief seine Jugend, und nur ganz zufälligen Veranlassungen hatte er

es zu danken, daß seine musikalischen Anlagen geweckt wurden. Bereits vierzehn Jahre alt geworden, lag es ihm nun ob, und zwar ohne alle Unterstützung seitens seiner Angehörigen, die Elemente der Tonkunst, so gut es eben gehen wollte, auf eigne Hand und Verantwortung zu erlernen. Als später seine Neigung zur Musik immer lebhafter austrat, konnte man ihm freilich einen Lehrer nicht mehr vorenthalten; natürlich aber wurde, wie das die damaligen Anschauungen mit sich brachten, für den ersten Anfang der billigste Musikpädagoge engagirt, und wie es vorauszu sehen war, überflügelte der begabte Schüler bald den Lehrer. Es mußte rasch ein Wechsel in Unterricht und Methode eintreten. Dies wiederholte sich öfter, so daß im Zeitraum von vier Jahren der junge Franz bei sämtlichen Musiklehrern in Halle studirt, von jedem das Beste profitirt hatte, ohne deßhalb gerade ein großes Capital von Wissen und Können sein eigen zu heißen. Wie hätte er auch einen erflechten Nutzen, einen dauerhaften Leitfaden aus diesem fortgesetzten Umgang mit verschiedenen doch äquivalenten Mittelmäßigkeiten ziehen können? Das begriff auch sein gesunder jugendlicher Sinn so richtig, daß er, trotz seiner zahlreichen Unterrichtsstunden, sich gänzlich als sich selbst überlassen betrachtete, in seinen ersten Versuchen nur der Laune seiner eigenen Eingebungen folgte, und so aus dem Nachtheil seiner Lage den unberechenbaren Vortheil zog, sich daran zu gewöhnen, in der Wahl seiner Stoffe und der Form seines Gedankens nur den individuellen Trieb entscheiden zu lassen, statt wie

so manche Talente seinen Geist der Nachahmung zu bequemen, und dann einem freigelassenen Sklaven zu gleichen, der eigene Lehrjahre braucht, um die ihm geschenkte Freiheit nicht nur genießen, sondern wirklich besitzen und gebrauchen zu lernen. Wie Viele bleiben nicht ihr ganzes Leben solche Freigelassene und erreichen niemals die dem Freigebornen und -erzogenen natürliche edle Bewegung! Die Festigkeit seiner Intelligenz behütete Franz in dieser ihm durch die Unfähigkeit seiner Lehrer gewordenen Unabhängigkeit vor Ueberhebung und Verirrung. Weder klagte noch spottete er über einen so fühlbaren Mangel an äußerer Hülfe. Er befand sich wohl in dieser Freiheit, wie in einem ihm natürlichen Element, und nutzte sie bescheidenlich zum Zusammenhalten seiner Kräfte in sich, gewöhnte sich seine Augen auf ein Ziel zu richten, und langsam, beharrlich, consequent die Mittel zu seinem Erreichen zu ergreifen. Eine solche Lage der Dinge in den frühesten Jahren seiner künstlerischen Bestrebungen bestimmte vielleicht mehr als alle späteren Einflüsse den autodidaktischen Charakter seines Talentes. Die Auserwählten der Muse, die Prädestinirten der Kunst, wissen gleich den Bienen aus Kelchen, die für Andere tödtliches Gift enthalten, süße aromatische Nahrung zu saugen. Aber trocknes Studium genügte ihm nicht; der starre Gedanke entsprach nur unvollkommen seinem Sehnen, wie eine stumme Schönheit sein Herz unerfüllt gelassen haben würde. Die geschriebene Musik war ihm nur Körper ohne Seele; er bedurfte des Hörens um sein Ideal sich verwirklichen zu

sehen. Wie geringschätzend auch die von den angeblichen ernstesten Musikern gegen das Virtuositenthum angenommene Miene sein mag, so ist es darum nicht minder wahr, daß jeder wirklich berufene Musiker das Bedürfniß dieser Virtuosität hegt; den Trieb in sich fühlt, zu hören, sich gleichsam in Wellen von Tönen zu tauchen, sich auf ihrem unendlichen Element zu wiegen, ihren Aether zu durchschiffen, ihre duftenden Hauche um seine entfalteten Schwingen kosen zu lassen, sich mit ihren wunderlandschaftlichen Wolkenbildungen zu umgeben, ihren tragischen oder ergreifenden Dialogen zu lauschen, sich in ihre Welt ausdrucksvoller, gleich den Zauberformeln einer himmlischen Sprache glühender und funkelnder Atome zu versetzen. Franz wollte musiciren hören und selbst musiciren; er warf sich leidenschaftlich auf das Orgelspiel und lief des Sonntags von einer Kirche in die andere, um die respectiven Organisten auf einzelne Choralverse abzulösen.

Er besuchte damals das Hallische Waisenhaus = Gymnasium und seine dortigen Studien bildeten seine Hauptbeschäftigungen, die sogenannte ernste Seite seines Lebens, auf welche seine Eltern das größte Gewicht legten, indem sie seine Neigung zur Musik immer nur als eine Art ungefährliche Monomanie betrachteten, von der ihn befreit zu sehen sie allerdings für ein Glück gehalten hätten, weil ähnliche Idiosyncrasien einen jungen Menschen immer vom Erlangen jenes wohlgefirnißten, wohlstylisirten und behaglichen Philistertthums abhalten, diesem erwünschten

Ziel guter Familienväter, in dessen Gefolge sie mit ziemlicher Gewißheit eine feste Anstellung, eine respectable Heirath, ein anständiges Auskommen, ein anständiges Leben, ja endlich ein anständiges Begraben für ihren Sprößling und Erben voraussetzen dürfen. Die Professoren des Gymnasiums behandelten die Kunsttändeleien ihres Zöglings mit noch größerer Strenge, als ihm unter dem elterlichen Dache wiederfahren war; seine verstockte Musikliebhaberei wurde Stichblatt mancher Witzeleien und zog ihm manchen Hans-Narren zu. Der angestellte Cantor hatte eine besondere Musikstunde für die begabteren Zöglinge eingerichtet; Franz fühlte sich zu ihm hingezogen; ihn umgab so beengend das sumpfige Wasser geistigen Stillstandes, daß, wer ihn ohne Mäkeln an seiner Kunstleidenschaft gewähren ließ, ihm willkommen war; bald wurde ihm von seinem musikalischen Protector die Beförderung zum Accompagnateur zu Theil. Die Compositionen von Händel, Haydn, Mozart entzündeten ihn und warfen die ersten Strahlen in die dunkeln Wirren seiner Ideen, die Niemand ihm erhellen half und die selber zu lichten ihm noch nicht gelungen war. Es gehört dies zu den Vergünstigungen, welche das Schicksal seinen Schützlingen angedeihen läßt, indem es ihnen im dringendsten Augenblick durch Menschen oder Ereignisse das versiegende Mark ihrer Fähigkeiten erneuert. Beend von Enthusiasmus, ergriffen von den Klängen die ihn entzückt hatten, wagte nun Franz, ohne auch nur Anfänge der Harmonie, des Contrapunkts oder irgendwie ein gründ-

licheres theoretisches Wissens inne zu haben, ja ohne nur ihre Nothwendigkeit klar einzusehen, die ersten Versuche in der Composition. Wie früher, blieb er auch jetzt sich selbst überlassen und arbeitete ohne Aufschluß und Rath in den blauen Tag hinein. Nichtsdestoweniger überwog der Drang zur Production so sehr in ihm, daß zu dieser Zeit eine Verfehrung in der Wichtigkeit seiner verschiedenen Arbeiten eintrat. Bis jetzt, trotz seiner mehr und mehr übergreifenden Neigung für die Musik, trotz dem Hang seines Gemüths, sich in ihre Probleme zu vertiefen und ihnen alle Mußestunden, selbst einen Theil der für die ernsteren Studien bestimmten Zeit, in frevelnder Heimlichkeit zu widmen, waren ihm diese letzteren als der Schwerpunkt seines Daseins erschienen; er liebte seine Eltern zu sehr, um alsbald eine der ihrigen schnurstracks entgegengesetzte Meinung in sich wurzeln zu lassen, und die ihm von Kindheit auf eingeflößte Ueberzeugung, daß es für ihn Pflicht sei, seine Gymnasialstudien gehörig zu absolviren, nicht geduldig anzunehmen. Nun aber begann Widerwillen sich seiner zu bemächtigen; er fühlte bei aller Tügsamkeit, daß diese Studien seiner wirklichen Entwicklung nicht nützlich sein könnten, und verlor immer mehr die Fähigkeit sich ihnen mit Interesse und Erfolg hinzugeben. Harte Conflictte folgten bald darauf in seinem Innern zwischen seiner natürlichen Schüchternheit und Folgsamkeit, zwischen Ergebenheit und gewohntem Gehorsam gegen seine Eltern, und dem Gedanken, daß er auf dem Gymnasium seine Zeit vergeude, seine besten Jahre ver-

liere. Für dieses Uebel wußte er kein anderes Mittel zu finden, als den bis jetzt eingeschlagenen Weg zu verlassen, und unter den Augen eines Meisters der Tonkunst eine neue Studienzeit zu beginnen, wobei seine Wahl sich natürlich für einen Componisten entschied, der damals bedeutenden Ruf genoß und dessen Aufenthalt nicht sehr weit von Halle entfernt war: Friedrich Schneider. Welcher Künstler, der es trotz der beschränkten Ansichten einer zärtlichen und vorurtheilsvollen Familie geworden ist, vermöchte nicht in einem Augenblick alle Phasen des Kampfes zu übersehen, den Franz auszusechten hatte, bis seinem Wunsch, ohne einen offenen Bruch mit den Seinen, willfahrt wurde? Er verließ endlich das Gymnasium, auf welchem er bereits in die höheren Classen vorgedrungen war und begab sich nach Dessau, um hier in anhaltendem Studium seine unbestimmten, fragmentarischen musikalischen Begriffe zu regeln, abzuklären und in eine Folge zu reihen, obgleich selbst jetzt, weder er, noch besonders seine Familie an die Möglichkeit dachte, daß er die Musik zu seinem Beruf, zum Hauptzweck seines Lebens wählen könnte. Von einem solchen Einfall glaubte man nichts fürchten zu müssen, denn man hielt ihn nicht einmal für ausführbar. Er selbst gab sich nicht klare Rechenschaft über die Tragweite seines Entschlusses. Ihm lag vor der Hand vor allem daran, die verhaßte Schule zu verlassen, sich ungestört der Musik hinzugeben, wobei vielleicht ein Hang zur Opposition, der in ihm keimte, nicht ohne Wirkung war.

In Dessau wiederholten sich, wenn auch in veränderter Gestalt, ziemlich dieselben Erscheinungen, die seine früheren Beziehungen zur Kunst characterisirten. Die Regeln und Theorien, die man ihm lehrte, vor ihm entwickelte, stießen ihn zurück; er ging nicht in ihnen auf und begann nach den festgesetzten Lehrstunden andere Arbeiten, welche wie seine ersten künstlerischen Versuche Aehnlichkeit mit dem Verfahren der Spinne beim Weben ihres Netzes hatten: daß er nämlich den Stoff dazu aus sich selber zog. Es versteht sich ungesagt, daß Schneider wenig Gefallen an dieser seltsamen Methode fand, das gefährliche Beispiel ähnlicher Unabhängigkeitsbestrebungen tadelte. Es dauerte nicht lange, so kam Franz in die Stellung einer persona ingrata. Zum Ersatz dafür erwarb er andere Sympathieen. — Wenn es Meister giebt, denen ungebundene, junge Parteigänger mit fast blinder Ergebenheit freudig folgen, und von edler Kühnheit entbrannt, ihre Doctrinen mit dem eigenen Namen, mit dem Blut ihres Geistes besiegeln, sich rücksichtslos enthusiastisch unter ihr Banner schaaren, so stehen diese Meister auf den gefährlichsten Vorposten der Kunst, und kämpfen mit einem Muth, der von Gegnern Verwegenheit genannt wird, der aber in glücklichen Fällen den Virgil'schen Spruch rechtfertigt: *Audentes fortuna juvat*. Um solche Meister, die mehr Schule gründen, als Schule halten, strömt es von frisch pulsirendem Leben über; die sie umgebende electricität-erfüllte Luft begünstigt das Erblühen aller Fähigkeiten, und treibt Blüthen geistigen Genusses hervor, welche das

Bewußtsein des eigenen Werthes in jedem der Betheiligten aufrichten und kräftigen, und darum so theuer und unvergeßlich bleiben. Für Schneider wäre dergleichen ziemlich fremdartig und fernliegend gewesen. Er fühlte das Bedürfniß nicht, in einer Atmosphäre zu leben, in welcher der Geist unabhängig von seiner speciellen Richtung frei sich ergeht, und seine Schule entbehrte so einer der unumgänglichsten Nothwendigkeiten der Kunst. In einer schweren, stagnirenden, dicken, geistigen Luft wird die freie Entwicklung dem Jünger zur Unmöglichkeit. Dann bilden sich wohl unter den Augen des Meisters, ohne sein Wissen, Gruppen von Dissentirenden, die sich verbinden ohne einen klaren Begriff von dem revolutionären Character ihrer Bestrebungen zu haben, ohne mehr als zu ahnen, daß aus ihrem Bunde Ueberzeugungen und Tendenzen entstehen werden, die von denen des Meisters bedeutend abweichen. So die Schüler unter Schneider. Es konnte nicht ausbleiben, daß Franz einer solchen Gruppe sich endlich anschloß und er selbst gesteht ein, daß die unter jenen jungen Leuten, (welche viel hinter dem Rücken des Lehrers muscirten, den mehr die Art ihrer Musik, als die Heimlichkeit ihres Gebahrens verdrossen haben würde) eingeathmete Luft das einzige seinem wahren Fortschritt günstige Element gewesen sei. Seine harmonischen und contrapunktischen Studien waren für ihn nur eine Anhäufung von Material, dessen er sich eines Tages bedienen sollte, um ganz andere Gebilde aufzuführen, als die man ihm zum Muster hinstellte. Während seinem zweijährigen Aufent-

halt in Dessau (1835—37) componirte er gar viel und in seinen damaligen Versuchen ist es interessant das mühsame Binden einer jugendlichen Phantasie, unter dem Schulzwang und dem Bedürfnis, denselben abzuschütteln, zu verfolgen.

Nach seiner Rückkehr in das elterliche Haus, gerieth er in große Verlegenheit. Er hatte noch keine jener Fähigkeiten erlangt, denen die Welt Rechnung trägt und die uns Geltung in ihr verschaffen. Mit einer bürgerlichen Stellung, die ihn als 500stes ehrliches Rad in der socialen Maschine seiner Vaterstadt eingereiht hätte, konnte und wollte er nicht mehr liebäugeln. Er war entschieden, komme was kommen mag, Musiker zu bleiben, da er sich schon als einen solchen, und sogar als einen vollkommenen, ansah. Indessen ließen seine besten Arbeiten noch zu sehr den tastenden Schüler merken und erreichten den Grad von Klarheit und Wirksamkeit nicht, den das Publikum verlangt. Sein schüchternes, zurückgezogenes Naturell war nicht dazu geeignet, Befriedigung in Salon- und Coterie-successen, in Liebes- oder Welthändeln zu suchen. Er litt widerstandslos unter den Verunglimpfungen, welchen solche Organisationen ausgesetzt sind, die in Ermangelung äußerer glänzender Eigenschaften menschenscheu werden, und sich ihrer Mittel oft in Augenblicken beraubt fühlen, wo es ihnen dringend nothwendig wäre, sie hervorzuhehren. Er krankte wie Rousseau und Schiller an Treppengedanken, oder wie wir ihn selbst sagen hörten, er thaute gewöhnlich auf, wenn es zu spät war. Seine

Gemüthsituation wurde durch bittere Bemerkungen verschlimmert, die ihm seine Verwandten und Freunde nicht ersparten, als es erweislich wurde, daß seine musikalischen Studien bis jetzt nur negative Resultate herbeigeführt hatten, und im gewöhnlichen Sinn seine Laufbahn eine verfehlte zu nennen war. Dieser Zustand wurde ihm dadurch noch peinigender, da er in Dessau von einem der gefährlichsten Uebel jedes Conservatoriums angesteckt worden: Selbstgenügsamkeit. Nur zu oft ausgesprochenes Mißtrauen in sein Talent, in seine Zukunft vermehrte die innere Gedrücktheit seines Wesens. Statt in seinem Familienkreis expansiver zu werden, kehrte er mehr und mehr in sich selbst zurück, ward immer fester in seinem Streben nach Unabhängigkeit von der Meinung Anderer bestärkt, und immer entschlossener nur auf sich selbst zu rechnen. Es war eine Periode voll Kampf, Leid und Zweifel, voll Mühe und Entsagen für ihn; vielleicht hätte sie zerstörend auf ihn gewirkt, denn wie schwer ist es nicht so vielen widerstrebenden Einflüssen Stand zu halten, aber hier war es der sanfte, auf ihn eingehende Character der Mutter, die weibliche Gabe der Intuition, welche dem Instinkt ihrer Liebe einen so weihedvollen Zug verleiht, die ihn aufrecht hielt und rettete, der nur in einem liebenden Herzen des Stützpunktes bedurfte, um den Hebel seiner Energie, seiner äußern Kraft wirken zu lassen.

Um diese Zeit lernte er zuerst Seb. Bach und Franz Schubert kennen und liebgewinnen. Während er sich mit dem Genie dieser Beiden durchdrang, verschwand allmählig

jene von Dessau mitgebrachte Selbstgenügsamkeit, und ehe viel Zeit verging, wurden alle Dessauer Compositionen beseitigt. Die genaue Bekanntschaft mit diesen Meistern, ein fortwährendes innerliches Beziehen und Vergleichen des von ihnen Geschaffenen mit den eigenen Skizzen, wirkte deprimirend auf sein künstlerisches Bewußtsein, und nährte sogar die entmuthigenden Zweifel an der Productionsfähigkeit seiner selbst. Nichts destoweniger nahm er sie nur um so inniger in das enthusiastische Gemüth, in das heranreifende Verständniß auf. Seltenes Beispiel aufrichtiger Liebe zur Kunst! Durch diese Wendung entging er der Petrification, welche aus einer unbestimmten Verlängerung des Conflicts zwischen Verkenennung der Seinigen und krankhaft gesteigerten Selbstvertrauens, das so leicht in leeren Dünkel ausartet, hätte folgen können.

Ueberdies fand er jene intellectuelle Bewegung, jenes stete Kommen und Gehen von Ideen, die Ebbe und Fluth verschiedenster Anschauungen, die ihm in Dessau gefehlt hatte, nun in Halle. Wenn auch das dortige öffentliche Musikleben von zu geringer Bedeutung war, so bot die Universität mächtige Elemente geistiger Nahrung, wie man sie gerade in jenem Zeitpunkt anderswo in Deutschland vergebens gesucht hätte. Man wird sich der Thätigkeit erinnern, welche Halle's denkende Jugend damals entfaltetete, die in einer periodischen Revue, deren philosophische Meinung Epoche machte, ihren vornehmlichsten Ausdruck fand. Arnold Ruge und sein Anhang hatten in den gebildeten Kreisen eine große Rührigkeit hervorgerufen, die

natürlich alle Gebiete des geistigen Lebens zu durchdringen begann. Wenn sich Franz den emporkeimenden neuen Ideen nicht unmittelbar anschloß, sie nicht durch Wort und Schrift verbreitete, so wendete er seine analysirende und sympathisirende Reflexion an Alles, was edel und fruchtbringend in diesen Untersuchungen der philosophischen Freiheit war. Er begriff schnell, daß der Künstler seinen Blick nicht auf die von ihm zu behandelnden Gegenstände beschränken dürfe, daß es ihm nachtheilig sein müsse, der Temperatur der Ideen, welche ihn umgeben, fremd zu bleiben, seine Kunst nicht als einen Theil des großen Ganzen zu betrachten, in dessen Mitte wir leben, und identificirte sich den allgemeinen, durch die neuen Forschungen neubelebten Interessen. Der günstige Einfluß, den dies geistige Mitringen auf ihn übte, läßt sich nicht verkennen, und dieser Moment war dadurch so vorherrschend wichtig für seine spätere Lebensaufgabe, daß er sein Verhalten zur Welt und Kunst auf eine gewisse Norm stellte. Auch läßt sich behaupten, daß Franz nicht durch seine Lehrzeit in Dessau, sondern durch die einsam verlebte Zeit in Halle zu dem Musiker geworden ist, den wir heute bewundern. Nicht als ob wir Nothwendigkeit und Nützlichkeit der in Schneider's Schule erlangten Elementarbegriffe in Abrede stellen wollten. Sie waren ihm eben so unentbehrlich als seine ersten Gymnasialstudien, ohne welche er nicht fähig gewesen wäre, den philosophischen Debatten zu folgen, deren stummer aber begieriger Zeuge er war. Das aber hat Franz gegen uns selbst ausgesprochen, daß wenn die Steifheit,

Unbeweglichkeit und Engigkeit der Dessauer Principien unmodificirt, unerweitert und ungeschmeidigt in ihm geblieben, er nie Franz geworden wäre, nie den Muth erlangt hätte, seine Individualität zu bekräftigen, sich nicht für verpflichtet zu halten, so zu thun wie Andere gethan hatten, sich von anerkannten Berühmtheiten in's Schleppthau nehmen zu lassen. Er hätte den leicht zu ertheilenden Rathschlägen nachgegeben, die vom Munde vorgeblicher Gönner regnen, denn es ist nicht immer nöthig auf Hiob's Misthaufen zu liegen, um wie er von Freunden mit leeren Redensarten umgeben zu sein. Er hätte vielleicht jenen wohlgemeinten aber verderblichen Insinuationen Gehör geschenkt, die uns stets auf Anderer Gelingen hinweisen, uns auf Anderer Wege drängen, ohne zu wissen, ob wir auf ihnen zu wandeln vermögen, denn wenn das Thierreich in verschiedene Klassen getheilt ist, die in verschiedenen Elementen leben, so sind es vielmehr die selbständigen Talente; die Organisation eines jeden Einzelnen ist zu eigenthümlich eingerichtet, um in der Atmosphäre eines Anderen seine angeborene Originalität und Vorzüge nicht einzubüßen. Franz überzeugte sich von dieser Wahrheit, als er über die Gesamtkunstverhältnisse nachdachte. Dann, den Muth, den er durch langes Vertiefen in Bach und Schubert verloren, wieder aufraffend, das Joch alter Formeln abschüttelnd, die falsche Wichtigkeit verlernend, die die Kenntniß gewisser Metiergeheimnisse verleiht, wenn wir sie für die höchste Weihe halten, entschloß er sich, seinen Weg zu beschreiten, und vor allen Dingen sein

geistiges Selbst zu vervollkommen. Er begriff, daß die Form ein weiches Wachs ist, in welches unser Relief abzu-
 ausdrücken es sich handelt, daß je feiner das Relief geschnitten sein wird, desto besser das Gepräge sich zeigen muß. Die Form, die man ihm als Wesenheit der Kunst gezeigt hatte, verlor für immer in seinen Augen ihren unantastbaren Character. Er erkannte die ganze Götzendienerei, die darin lag, das Bild für den Gott, das Mittel für den Zweck zu halten, und auf die Qualität des Wachses mehr Gewicht zu legen, als auf die Schönheit des Gegenstandes, den es vergegenwärtigen soll. So befand er sich in der rechten Stimmung des Geistes, die Kühnheit und Bescheidenheit zugleich umflößt, die Hoffnung anspornt und das Selbstbewußtsein in Schranken hält. Vom Augenblick an, wo die Form ihm nur noch als das unentbehrliche Mittel der Ideen erschien, formulirte er sich den unumstößlich richtigen Satz von der Nothwendigkeit, ein schönes Gleichgewicht zwischen Form und Gedanken zu erhalten und nur solchen Gedanken Ausdruck zu geben, die der schönen Form würdig sind. Wer Jahre lang sich bemüht hat, das dichte Gewebe philosophischer Systeme zu durchdringen, um ihre Consequenzen auf das Bereich der Kunst anzuwenden, und wem es gelungen, die dort geschöpften Ideen in solche hochherzige, umfassende, fruchtbare Principien zu formuliren, muß natürlich das Verlangen nicht allein ihrer Mittheilung, sondern ihrer Verbreitung empfinden, und im Bewußtsein, daß sie zur Veredlung der Kunst beitragen, Proselyten für seine Meinungen zu werben. Franz suchte

sie um so eifriger, als er sich noch nicht ganz aus der Niedergeschlagenheit erhoben, in die ihn die in peinlichem Verzagen gefaßte Ueberzeugung versetzt hatte, daß er zum Produciren unfähig sei, und nicht die nöthigen Eigenschaften eines Componisten besitze. Dies Propaganda-Interesse trieb ihn aber aus seiner Zurückgezogenheit hervor, und er sah sich mit einemmal von einem Kreis junger Leute umgeben, die zu einer gewissen künstlerischen Bildung einen regen Enthusiasmus für die Kunst mitbrachten, und bildete den Mittelpunkt einer Gruppe, die sich speciell mit der Musik, mit ihrer Aufgabe im socialen Leben, ihrer ethischen Bestimmung und Berechtigung beschäftigte. Man gab sich nicht damit zufrieden Musik, und ganz gute Musik zu machen, man befließigte sich ästhetischen Nutzen aus ihr zu ziehen. Franz gefiel sich mehr und mehr in diesen abstrakten intellectuellen Uebungen, die er in der Folge auf seine eignen Werke zu wenden bemüht war, indem er eine Selbstkritik erwarb, wie sie unter unsren Künstlern leider nur zu selten vorkommt, welche sich entweder mit dem Ausdruck ihrer Gefühle begnügen, ohne ihren Werth zu prüfen, sich ihrer Läuterung zu bestreben, oder sich an der gerundeten Form erfreuen und vergessen, ihr durch das Gefühl Bedeutsamkeit zu verleihen.

Sechs Jahre lang fühlte Franz keinen Antrieb, die Feder zur Hand zu nehmen; er war einzig mit einer Aufgabe beschäftigt, welche die Eltern so oft irrthümlich auf dem Gymnasium für abgethan halten, und die in unsrer Zeit vorzugsweise jeder schaffende Künstler mit Liebe und

Gewissenhaftigkeit erfüllen muß. Er strebte nach Erweiterung seines Ideenkreises, nach dem Erreichen eines höhern Standpunktes, von welchem aus die Stellung der Kunst bezüglich ihres Verhältnisses zu Vergangenheit und Gegenwart der Gesellschaft zu übersehen ist, von welchem aus man sich Rechenschaft geben kann, in wie weit sie ihre Mission schon erfüllt hat, welches ihre Aufgabe für die Zukunft sein wird, von welchem man ihren Ausgangspunkt erfassen, ihr Ziel ahnen lernen kann. So lange ein denkender Künstler über all' diese Punkte nicht in sich selbst klar ist, schlummert der Wunsch nach eigner Bethätigung in ihm. Vor Allem beherrscht ihn eine Art nie zu sättigender Neugier, ein unaufhörlicher Durst, welcher durch Studium nicht gelöscht, sondern immer heftiger entfacht wird. Die musikalische Bildung unseres Componisten hatte übrigens unter dieser Periode, wo sein Geist mehr mit verallgemeinernden Gedanken als speciellen Arbeiten beschäftigt war, nicht zu leiden. Er blieb nicht bei der Bewunderung Bach's und Schubert's stehen, sondern folgte aufmerksam der Entfaltung der Schule, welche man damals die romantische nannte. In Leipzig bildeten Mendelssohn's und Schumann's praktische und schriftstellerische Bestrebungen einen Kreis voll Leben und Bewegung um sich, und der Einfluß dieser Nachbarschaft erstreckte sich bald bis Halle. Häufige Wiederflänge trugen den Ton der Hauptstadt herüber und wurden begierig aufgenommen. Mendelssohn, Schumann, Chopin, Henselt und andere damals vielleicht weniger hochgestellte, wenn auch oft erwähnte

Namen, erregten Sympathie und Achtung in Franz. Er nahm alles seiner Natur Zusagende von ihnen in sich auf. Ganz besonders dieser Arbeit des Assimilirens mit den Werken der Zeitgenossen, deren Geist dem seinigen entsprach, und deren Form das Siegel ihrer Zeit trug, verdankte er ein allmähliges Zurückkommen auf sich selbst, ein weniger unerbittliches Verfahren der Vergleichung, des Urtheils, wie auch das Bedürfniß, sich einmal wieder gänzlich in seine eigne Gefühlsweise zu versenken, um sie dann frei im Kunstwerk erscheinen zu lassen, den Drang sich auch auszusprechen, statt wie er in den letzten Jahren gethan hatte, in Anderer Werken dem seinen Gemüthsstimmungen Nahelkommenden, nachzuspüren.

Führten aber nur die verschiedenen Phasen des geistigen Lebens dieses Resultat herbei? Muß man nicht auch dem Einfluß persönlicher Erlebnisse in den hervorragenden Momenten der Künstlerlaufbahn Rechnung tragen, welche maßgebend sind für die Richtung, die sein Bildungsgang nahm? Darf man sich den Gesamteindruck seiner Werke vergegenwärtigen, ohne der Färbungen zu gedenken, welche der prismatische Schein goldner Hoffnungen, strahlenden Glücks, oder der trübe Nebel trauriger Enttäuschung, bitterer Betrübniß auf seinen Geist, auf seine Imagination warfen? Der Augenblick, in welchem Franz sich auf's Neue zur Composition angetrieben fühlte, war nicht bloß in der Geschichte der Entwicklung seines Talentes von Wichtigkeit; er traf mit einem Moment tiefer Leidenschaft zusammen, welche rüttelnd an allen Fibern seiner Seele auch die

poetischen Saiten zu neuen Schwingungen erregte. 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 innern Geschicks entschied seine völlige Reife. Er brach mit allen Lockungen schwankender Wünsche, schwankender Hoffnungen; der Schmerz stählte und concentrirte seinen Geist und gab ihm jene Weihe, jene Energie, die der Seele ihre ganze Freiheit lassen, um mit allen Kräften diese Freiheit zu bestätigen. Mit diesen neuerweckten Kräften fühlte er sich berufen, seinen Platz unter den Männern der That einzunehmen, im Namen seiner innern Begeisterung seine eigene Sprache zu sprechen. Ein Trieb, dessen Berechtigung er nicht verkannte, zog ihn zur Lyrik und besonders zur Form des Liedes, denn was er am mächtigsten fühlte und dachte, nahm unwillkürlich diese Form an. Weit entfernt, sich bei der Wahl eines Genres aufzuhalten, dessen äußere Vortheile und Mißstände abzuwägen, dachte er anfangs gar nicht einmal an die Oeffentlichkeit, und schrieb nur, um den ihn überwältigenden Gefühlen einen Ausstrom zu verschaffen — *per sfogarsi*. Seine verschlossene, wenig mittheilsame Gemüthsrichtung machte ihm diese Art sich auszudrücken doppelt nöthig. Und nun fand es sich, daß die langen Jahre freiwilliger Abstinenz von aller Production ihm nicht nur nicht schädlich gewesen waren, sondern dazu gedient hatten, die ganze Frische seiner Verve zu kräftigen. Seine beständige musikalische Beschäftigung hatte ihm nicht erlaubt,

die in der Schule erlernten Metiergeheimnisse zu vergessen, während seine anhaltende innerliche Arbeit hinreichend gewesen war, ihn von allen Fesseln der Vorurtheile zu befreien.

Auch diesmal, wie in so manchen anderen Fällen war es die meist rüstiger als die eigene wirkende Selbstliebe der Freunde, welche ihn zur Herausgabe seiner ersten Werke entschied. Schumann, dem er damals am nächsten stand, führte ihn in die Oeffentlichkeit ein und war sein Pathe in der musikalischen Welt mit jener freundschaftlichen Anerkennung, die uns in seinen Schriften so anmuthig berührt. Franz begriff, daß von diesem Augenblick an sein Verhalten zur Kunst in ein neues Stadium trat. Es handelte sich für ihn nicht mehr ausschließlich darum, sich in seinen Compositionen selbst zu genügen; seine künstlerischen Productionen mußten Maas und Begrenzung in den Anschauungen und Empfindungen Anderer finden lernen. Die persönliche Bekanntschaft mit den Größen der Zeit, mit Mendelssohn, Schumann und Anderen bahnte ihm den Weg nach Seite der Selbstprüfung und Selbstachtung an. Er ging tiefer auf das Nachdenken über sich und seine Stellung dem Publikum gegenüber ein: das Resultat dieses Nachdenkens war das bewußte Festhalten an der eingeschlagenen Richtung, die klare Ueberzeugung, nur auf diesem Grund und Boden der Kunst und, was ja dasselbe ist, der Welt nützlich sein und werden zu können. Diesem Entschluß gesellte sich als natürliche Folge ein zweiter, der: nie um des bloßen

Producirens willen zu schreiben und noch viel weniger aus irgend einem Motiv des Gewinns oder der Eitelkeit, sondern nur dann, wenn die innere Stimme, Sehnsucht nach dem Ideal, der heilige Reiz, welcher uns in der Kunst die Verklärung unserer edelsten Regungen zu suchen treibt, ihn dazu drängten, und ihn der Inspiration gewiß machte, ohne welche wir weder Liebe zum Schönen fühlen, noch die rechten Formen dafür auffinden können. Und wer möchte sagen, daß er diesem edlen Gelöbniß nicht treu geblieben? Wer möchte unter seinen Schöpfungen eine einzige ausfindig machen, die andere Hebel verriethe? Weit entfernt sein Gelübde zu verletzen, setzte er sich vielmehr einer andern Gefahr aus: der einer zu großen Intensität des Gefühls, einer zu anhaltenden Selbstvertiefung, einer zu ausschließlichen Betrachtung seines inneren Wesens. Die Veränderungen, die er mit fester, überlegter Intelligenz später in seinen Compositionen vornahm, zeigten sattsam, daß er diesen Fehler bald begriff und vermied.

Seit er nun seine Componistencarrière mit Verdienst und Ehren begonnen, bot sein äußeres Leben wenig Wechsel dar. Er schloß ein glückliches Ehebündniß, und fand an dem von zarten Tugenden geschmückten häuslichen Heerd jene helle, gleichmäßige Atmosphäre, wie sie geistigen Arbeiten günstig ist. Allerdings fehlte es ihm nicht an mehrfacher localer Opposition und Antipathie, die nur dazu dienen das Sprüchwort in Erinnerung zu bringen: daß Niemand Prophet in seinem Vaterlande ist. Jeder der

den beschränkten Ideenkreis einer kleinen Stadt kennt, wird leicht errathen, daß man eben das Interesse und die Nützlichkeit nicht begriff, welche für einen Musiker Beschäftigungen haben konnten, die keinen directen Zusammenhang mit seiner Specialität hatten, denn es giebt im Jahr der Gnade 1855 immer noch gute Leute die glauben, daß Künstler und Handwerker eins und dasselbe ist, und daß man, um ein guter Maler, Bildhauer, Musiker zu werden, nicht nöthig habe, sich einen weiteren Horizont auszusuchen, als den des Ateliers, ganz wie Schneider und Schuster. Franz wurde für absonderlich, originell gehalten, ja man ging so weit (und es ist dies ein charakteristischer Zug, der sich wohl in manchem Künstlerleben wiederfinden ließe, und ein unnützer Wink mehr für die Pedanten und Dummköpfe der Zukunft sein mag), sich in die Ohren zu flüstern, daß eine solche Excentricität des Charakters nur von einem Ansatz zur Narrheit herkommen könne! Gewiß erwies sich ihm nichts hinderlicher, als daß er in der Stadt wohnte, in der er geboren und erzogen war. Die Menge verzeiht es dem Genie nicht, daß es mit der Keuschheit der Pflanze sich entwickelt, deren Erblühen sich langsam vorbereitet, die dem Schooß der Nacht ihren Kelch öffnet und dann dem hellen Tag, den überraschten Augen, den Glanz ihrer Blüthe zeigt. Es verdrießt sie, daß sie an einer Blume mit geschlossenen Blättern vorübergegangen ist, ohne ihren Werth, ihr Prangen errathen zu haben, und sie bestreitet denselben, nur um sich dem peinlichen Gefühl zu entziehen, daß sie ihn nicht

vorausseh. So vergingen Jahre; Franz fand draußen die Sympathie, die er verdiente, während seine Vaterstadt ihm sein Verdienst Note um Note streitig machte. Nur sehr langsam brach sich eine andere Ansicht in der Kritik der Hallenser Bahn, so schwer ließen sie sich dazu herbei, diesen einfachen und wortkargen Menschen mit mehr Auszeichnung zu behandeln, den sie sich gewöhnt hatten als einen jener phantastischen, unschädlichen, unnützlichen, träumerischen Characteren anzusehen, auf welche der Kaufmann, der Bureaukrat, der Industrielle, der Gelehrte, der Geschäftsmann, der Soldat mit unendlicher Vornehmheit herabblickt, weil er nicht begreift, warum er da ist, und noch weniger, warum Jener noch viel vornehmer auf ihn heruntersieht. Die Bemühungen unsres Meisters, seine geistige Thätigkeit in seinem kleinen Kreise zum Besten der Kunst zu verwenden, gewannen ihm nach und nach die Achtung seiner Mitbürger in dem Maße, als die von Außen sich um seinen Namen häufenden Lobeserhebungen und die wachsende Popularität, die er erwarb, ihren Vorurtheilen Schweigen auferlegten. Man ernannte ihn selbst zum Organisten in einer der Pfarrkirchen, zum Musikdirector des Gesangsvereins, zum Musiklehrer an der Universität und übertrug ihm die Leitung der Gesellschaftsconcerte.

Zur Stunde aber mag Franz schwerlich von dem ihm in der Vaterstadt vergönnten Wirkungskreis befriedigt sein. Doch wie viel ihm auch zu wünschen übrig bleibt, er darf mit innerer Zuversicht auf den um ihn gesammelten musikalischen Kern sehen, welcher gelernt hat banale Kunstpro-

dukte, die nur mit dem Metier zu thun haben, von höheren Kunstwerken wie Begeisterung sie schafft, zu unterscheiden. Dieser Kreis wird sich von Jahr zu Jahr erweitern und ihm ein intelligentes, sympathisches, bewunderndes und hingebendes Publikum bilden, wie wohl selten Jemand mit größerer Berechtigung es beanspruchen dürfte als Robert Franz.

So schrieb ich vor nun bereits 16 Jahren — nur hier und da habe ich aus dem reicher vorliegenden Material der seitdem erschienenen Niederhefte neue Beispiele heranziehen, meine Worte tiefer begründen können, sonst aber kaum einen Satz zu ändern, kein einziges Wort zurückzuziehen nothwendig erachtet. Was Manchem ein wohlmeinendes Uns Zeug Gehen, eine voreilige Verherrlichung, ja wohl gar Ueberschätzung unsers Lieblinges scheinen mochte, mein Dafürhalten hat sich mit der überzeugenden Gewalt der Wahrheit Vieler Herzen bemächtigt: abgesehen von Amerika — wo Franz durch die rastlose Thätigkeit Otto Dresel's längst die ihm gebührende Stellung unter den besten deutschen Namen einnimmt, und seine Lieder zum eisernen Bestande des Repertoirs im Concertsaal und Salon gehören — ist auch bei uns die kleine Gemeinde seiner Verehrer wenn auch langsam so doch sicher in stetigem Wachsthum begriffen und zählt wahrhaftig nicht die schlechtesten unter den musikalisch Interessirten zu ihren Anhängern; auf den neueren Concert-

programmen findet man dies oder jenes Lied von Franz häufiger als sonst angezeigt und es dürfte die Zeit doch nicht so fern sein, wo seine Musik Gemeingut aller Gebildeten geworden ist, wo auch bei uns wie jenseits des Oceans die Vorführung seiner Lieder als nothwendige Forderung an die ausübenden Künstler vom Publikum ausgeht. Es wäre ja auch zu viel verlangt, daß sich der leidige Indifferentismus der Aelteren in ein wärmeres Interesse verwandeln sollte oder daß tonangebende „große“ Sänger und Sängerinnen aus eigener Erkenntniß sich berufen fühlen sollten, ihr Repertoire durch Aufnahme eines neuen Liederschazes zu bereichern und zu veredeln; dazu gehört außer vielem andern ganz besonders eine jugendliche Spannkraft des Geistes und Herzens, die den jahraus jahrein dieselben Programme ableiernden Concert-Matadoren und Figuranten längst abhanden gekommen ist. Wie vor ihm manchem andern Künstler, ist auch Franz die trübe Erfahrung nicht erspart geblieben, daß Zeitgenossen mit der vollen Anerkennung fargen und geizen und erst wenn sie vom Schauplatz abgetreten sind, ersteht ihm ein neues Geschlecht, das des Meisters Tonsprache nicht als eine fremde mühsam zu erlernen braucht, sondern unbewußt widerstandslos mit ihr auf- und in sie hineinwächst; dem dann die gute alte Zeit der Väter ein mitleidiges Lächeln auf die Lippen lockt, wo Gurschmann und Genossen das tägliche Labfal sentimentalitätsdurstiger Seelen war, wo Schubert kaum gekannt, Schumann als

ungenießbar und unverdaulich, Franz als unverständlich bei Seite geschoben ward.

Das fernere Schicksal des Componisten — wessen Herz würde nicht mit Mitleid und Trauer darüber erfüllt? Das Gehörleiden, das sich schon früher dann und wann bemerkbar machte, hat in den letzten Jahren in einer Weise um sich gegriffen, daß jede praktische Beschäftigung mit der Musik nach außen hin eingestellt werden mußte, die ihm bisher, wenn auch kein glänzendes so doch ein bei der Einfachheit seiner Natur genügendes Einkommen sicherte. Mehr und mehr hat sich Franz von dem öffentlichen Musikleben der Gegenwart zurückziehen müssen; vor des alternden Meisters Thüre lagert das graue Weib, die Sorge „stets gefunden nie gesucht“, und raunt ihm allerlei ängstigende Sprüche ins Ohr und Herz.

Nicht daß seine geistige Kraft gebrochen wäre — von seiner enormen Thätigkeit zeugt jene lange Reihe der werthvollsten Bearbeitungen von Musikwerken aus der Händel-Bach'schen Periode, die ganz dazu angethan, dem lieben Schlendrian des Altherkömmlichen den Garaus zu machen, den ergößlichsten Zorn unter all' den großen und kleinen Herren zu erwecken, die sich seit Jahren in dem ausschließlichen Besitze aller dahineinschlagenden Wissenschaft wähnten, aber mit aufrichtiger Freude von Allen begrüßt worden sind, denen es um eine wahrhaftige Wiederbelebung der Werke jener Meister zu thun ist. Es bedürfte einer neuen ausführlichen Schrift, Franz nach dieser Seite

seiner künstlerischen Thätigkeit gründlich gerecht zu werden; es sei nur so viel zum Schluß hinzugefügt, 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 nothwendigen Arbeit unterzöge. Von den Meister-Bearbeitungen Franz', welche dem Privat-Studium sowohl als den öffentlichen Concert-Aufführungen nicht angelegentlich genug empfohlen werden können, erschienen bereits: die Bach'sche Matthäus-Passion (bei Breitkopf und Härtel), desselben Meisters großes Magnificat (bei F. E. C. Neuckart) und Trauerode (bei Fr. Ristner) sowie zehn Cantaten (bei F. E. C. Neuckart); dann von Händel das Jubilate (bei H. Karmrodt) und L' Allegro, il Pensieroso ed il Moderato (bei F. E. C. Neuckart), dessen geschmackvoll-kostbare Ausstattung wohl von manchen Componisten der Gegenwart mit neidvollem Interesse angeschaut werden mag; ferner eine reiche Auswahl vorzüglicher Arien und Duette beider Meister (bei Fr. Ristner, F. E. C. Neuckart und J. Whistling); außerdem das Stabat mater von Astorga, sowie Durante's Magnificat (beide bei H. Karmrodt). —

Indessen scheint bei den vielen Widerwärtigkeiten, die grade ein Gehörleiden in seinem Gefolge mit sich führt, Franz die Freude am eignen Sang erstorben, müde hat er seine Leier bei Seite gelegt, seit Jahren ist sein Mund verstummt. Vielleicht, daß durch irgend eine glückliche Wendung seines Geschickes zum Bessern ihm die verlorne

Gesundheit wiederkehrt, sein Schaffenstrieb von neuem erweckt wird, und uns einen neuen Viederfrühling bringt — sicherlich würde ich gern unter den Ersten sein, ihm dankend die Freundeshand zu drücken und ein erneutes frohes Willkommen zuzurufen.



Joh. Seb. Bach's Cantaten

im Clavierauszuge bearbeitet von Robert Franz.

Neue billige Ausgabe.

Nr. 1.	Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist	1 $\frac{1}{3}$ Thlr.
„ 2.	Gott fähret auf mit Jauchzen	1 „
„ 3.	Ich hatte viel Bekümmerniss	2 „
„ 4.	Wer sich selbst erhöhet.	1 „
„ 5.	O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe	1 „
„ 6.	Lobet Gott in seinen Reichen	1 $\frac{1}{3}$ „
„ 7.	Wer da glaubet und getauft wird	1 „
„ 8.	Ach wie flüchtig, ach wie nichtig	1 „
„ 9.	Freue dich, erlöste Schaar	1 $\frac{1}{3}$ „
„ 10.	Gottes Zeit (Actus tragicus)	1 „

L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato.

Oratorische Composition

von

Georg Friedrich Händel.

Mit ausgeführtem Accompagnement bearbeitet von Robert Franz.

Mit deutschem und englischem Text.

Partitur. Prachtausgabe mit dem Portrait Händel's, gestochen von Adolf Neumann. In farbigem Umschlag elegant gebunden.

10 Thlr. netto.

Clavierauszug. Prachtausgabe mit dem Portrait Händel's, gestochen von Adolf Neumann. In farbigem Umschlag elegant gebunden.

5 $\frac{2}{3}$ Thlr. netto.

Clavierauszug. Billige Ausgabe. Geheftet

2 Thlr.

Orchesterstimmen

10 $\frac{2}{3}$ Thlr.

Chorstimmen (à 10 Ngr.)

1 $\frac{1}{3}$ Thlr.

Textbuch

2 $\frac{1}{2}$ Ngr.

Den näheren Aufschluss über die oben angezeigte berühmte oratorische Composition giebt die treffliche Analyse Chrysander's in der ersten Hälfte des dritten Theiles der Biographie Händels; die wahre Bedeutung des Werkes findet hier den beredtesten Ausdruck. In Betreff der Stimm-besetzung wird hauptsächlich für einen guten Coloratur-Sopran zu sorgen sein; die Besetzung der übrigen Partien bietet keinerlei Schwierigkeiten; namentlich sind die Chöre so gehalten, dass auch der Zahl nach schwächere Kräfte eine volle Wirkung zu erzielen vermögen. Es eignet sich daher das Werk ganz besonders zu Aufführungen im Concertsaale: den Directionen sei es hiermit auf das Angelegentlichste empfohlen. — Der Clavierauszug wird wegen der grossen Anzahl der herrlichsten Arien besonders auch als Hausmusik willkommen sein.

Robert Franz, Offener Brief an Eduard Hanslick. Ueber Bearbeitungen älterer Tonwerke namentlich Bach'scher und Händel'scher Vocalmusik. Elegant geheftet 12 Ngr.

Johann Sebastian Bach's Vocalwerke

in Bearbeitungen von Robert Franz.

Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander) in Leipzig.

Actus tragicus.

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit,
Cantate von Johann Sebastian Bach,
bearbeitet von Robert Franz.

Mit deutschem und englischem Text.

Partitur 2 Thlr. Orchesterst. 2 Thlr. Clavierauszug 1 Thlr. Chorst. 14 Ngr.

Ich hatte viel Bekümmerniss.

Cantate von Johann Sebastian Bach,
bearbeitet von Robert Franz.
Mit deutschem und englischem Text.

Partitur 4 Thlr. Orchesterstimmen 4 $\frac{1}{3}$ Thlr.
Clavierauszug { A. Grosse Ausgabe in 4. netto . 2 „
 { B. Handausgabe in 8. netto . 15 Ngr.
Chorstimmen 1 Thlr.

Magnificat von Johann Sebastian Bach, bearbeitet von Robert Franz.

Vollständige Partitur . . . 3 $\frac{2}{3}$ Thlr. Orchesterstimmen 3 $\frac{2}{3}$ Thlr.
Orgelstimme 20 Sgr. Chorstimmen 18 $\frac{3}{4}$ Ngr.
Clavierauszug { A. Grosse Ausgabe in 4. 2 $\frac{1}{2}$ Thlr.
 { B. Handausgabe in 8. 15 Ngr.

O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe. *Pfingst-Cantate von Johann Sebastian Bach,* bearbeitet von Robert Franz.

Partitur 12 $\frac{1}{3}$ Thlr. Orchesterstimmen 3 $\frac{1}{2}$ Thlr.
Clavierauszug { A. Grosse Ausgabe in 4. 1 „
 { B. Handausgabe in 8. 12 $\frac{1}{2}$ Ngr.
Chorstimmen 10 „

Wer da glaubet und getauft wird. **Cantate von Johann Sebastian Bach,** bearbeitet von Robert Franz.

Mit deutschem und englischem Text.

Partitur 2 Thlr. Clavierauszug 1 Thlr. Chorstimmen 10 Ngr.

Verlag von **F. C. C. Leuckart** (Constantin Sander) in Leipzig.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung.

- Ambros, A. B., Bunte Blätter.** Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst. Mit dem Portrait des Verfassers gestochen von Adolf Neumann. Elegant geheftet. Preis: 1½ Thlr. gebunden 2 Thlr.
- Ambros, A. B., Geschichte der Musik.** Mit zahlreichen Notenbeispielen. Erster Band. Preis: 3 Thlr. Zweiter Band. Preis: 4 Thlr. Dritter Band. Preis: 4 Thlr.
- Brosig, Moriz, Modulationstheorie mit Beispielen** — zunächst für angehende Organisten. Geheftet. Preis: 10 Sgr.
- Franz, Robert, Offener Brief an Eduard Hanslick.** Ueber Bearbeitungen älterer Tonwerke namentlich Bach'scher und Händel'scher Vocalmusik. Geheftet. Preis: 12 Sgr.
- Giller, Ferdinand, Aus dem Conleben unserer Zeit.** Gelegentliches. Neue Folge. Mit dem Portrait des Verfassers nach einer Originalzeichnung von Adolf Neumann. Geheftet. Preis: 1 Thlr.
- Giller, Ferdinand, Ludwig van Beethoven.** Gelegentliche Aufsätze. Geheftet. Preis: 20 Sgr. Elegant gebunden mit dem Portrait Beethovens. Preis: 1 Thlr.
- Lorenz, Franz, W. A. Mozart als Clavier-Componist.** Geheftet. Preis: 12 Sgr.
- Lorenz, Franz, Handn, Mozart und Beethoven's Kirchenmusik** und ihre Gegner. Geheftet. Preis: 15 Sgr.
- Mensch, G., Ludwig van Beethoven.** Ein musikalisches Charakterbild. Mit dem Portrait Beethovens. Elegant geheftet. Preis: 1¼ Thlr. Elegant gebunden. Preis: 1½ Thlr.
- Oesterlen, Hermann, Die Dichtkunst und ihre Gattungen.** Ihrem Wesen nach dargestellt und durch eine nach Dichtungsarten geordnete Musterammlung erläutert. Mit einem Vorwort von Carl Goedeke. Geheftet. Preis: 1 Thlr. Elegant gebunden. Preis: 1½ Thlr.
- Paul, Oscar, Des Anicius Severinus Boetius fünf Bücher über die Musik.** Aus der lateinischen in die deutsche Sprache übertragen und mit besonderer Berücksichtigung der griechischen Harmonik sachlich erklärt. Mit vielen Tabellen und Facsimiles. Geheftet. Preis: 5½ Thlr.
- Schäffer, Julius, Zwei Beurtheiler Robert Franz'. Ein Beitrag zur Beleuchtung des Unwesens musikalischer Kritik in Zeitungen und Broschüren.** Geheftet. Preis: 7½ Sgr.
- Viol, B., Aus dem Leben eines alten Organisten.** Nach den hinterlassenen Papieren Carl Gottlieb Freudenbergs. Mit Portrait und Facsimile. Zweite Auflage (billige Aufgabe). Preis: 15 Sgr.
- Westphal, Rudolf, Catull's Gedichte in ihrem geschichtlichen Zusammenhange** überseht und erläutert. Geheftet. Preis: 1½ Thlr.
- Westphal, Rudolf, System der antiken Rhythmik.** Geheftet. Preis: 1½ Thlr.
- Westphal, Rudolf, Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik.** Erste Abtheilung. Geheftet. Preis: 1¾ Thlr.
- Westphal, Rudolf, Plutarch über Musik.** gr. 8. Geheftet. Preis: 1¼ Thlr.
- Wolzogen, Alfred, Don Juan.** Oper von W. A. Mozart. Auf Grundlage der neuen Text-Üebersetzung von Bernhard von Gugler neu scenirt und mit Erläuterungen versehen. 1869. Geheftet. Preis: 15 Sgr.

