

Zur Erinnerung an Robert Franz. Briefliches und Mündliches von ihm.

Mitgeteilt von
La Mara.

Im Januar 1872 war es, als Robert Franz, der große deutsche Liedermeister, zum erstenmal in mein Leben trat. Seine Lieder hatten mir's seit langem angethan; ihre ideale Welt zog mich in ihren Zauberkreis, und wie ich von jeher nur zur Feder griff, wenn der zu behandelnde Gegenstand mich ganz und innerlichst erfüllte, so setzte ich mir vor, mit dem Bild dieses edlen vornehmen Künstlers die Porträtgalerie meiner „Musikalischen Studentenköpfe“ zu schmücken. Einer seiner Freunde, Otto Dresel, ein feiner Musiker, der sich von Zeit zu Zeit einen Winter hindurch in dem musikalischen Leipzig von seinem amerikanischen Wirken erholte, bot mir bereitwillig die Hand. Er lud mich zu einer Besprechung zu sich, und unversehens sah ich mich plötzlich Robert Franz, dem damals Sechsunfünfzigjährigen, gegenüber. Allein gelassen, waren wir bald inmitten eines fesselnden Gesprächs; denn trotz seines Gehörleidens war der Verkehr mit ihm nicht schwer. Das mit etwas erhobener Stimme in sein Ohr gesprochene Wort blieb ihm ohne Schwierigkeit vernehmbar. Leicht und flüchtig quoll ihm die Rede von den Lippen, und ich fand mich rasch im Besitz der erwünschten Mitteilungen. Vom äußeren Leben ging er alsbald zum inneren über. Mit Vorliebe verweilte er bei seinem Verhältnis zu Schubert und Schumann, seinen großen Vorgängern im Liede. Es lag ihm am Herzen, den fundamentalen Unterschied zwischen ihm und jenen hervorgehoben und betont zu sehen, daß er, als ein

Eigner, von Haus aus seine besonderen Wege ging.

Überwog in der That bei Schubert das rein Musikalische, bei Schumann die poetische Intention, so erstrebt Franz im Liede eine vollkommene Einheit zwischen Dicht- und Tonwerk, derart, daß Musik und Wort sich völlig decken und ineinander aufgehen: ein Princip, in dem er sich, echt modern, trotz aller Verschiedenheit mit Wagner berührt. Ganz giebt sich der Komponist dem Poeten hin. Mit innerer Notwendigkeit wird ihm die Dichtung zu Musik. Der dramatischen Auffassungsweise Schuberts, wie dem declamatorischen Pathos Schumanns hält Franz sich gleicherweise fern. Ganz Vyrifer, ganz Sänger des Gefühls, legt er dem Liede die geheimste Seelensprache auf die Lippen. So eben wird es, wie er selber so wahr wie schön sagt, zum „Monologe, den die Empfindung mit sich selber hält“.

Überaus anziehend war es, den Ausführungen des seltenen Mannes zu folgen, mit dessen künstlerischem Genie eine tief wissenschaftliche Bildung Hand in Hand ging und der gewohnt war, sich von seinem Denken und Thun allzeit strenge Rechenschaft abzulegen. Von Stund an saß er mir öfters Porträt, und seine Besuche bedeuteten Feiertage für mich. Seine anfänglich beobachtete Zurückhaltung wich bald der schlichten Offenheit, die ihn charakterisierte. Er war keine Natur, die sich Zwang aufzulegen liebte. Im Freundesverkehr zumal ließ er sich sehr ungeniert gehen und nannte Menschen und

Dinge ohne Umschweif beim rechten, oft ziemlich derben Namen.

Hatte er mich verlassen, so säumte ich nicht, manch goldenes Wort über Musik aus seinen Gesprächen mit der Feder festzuhalten. Als besonders charakteristisch für den Mund, der es gesprochen, sei einiges hier wiedergegeben:

„Wir alle tragen auf dem Haupt die Säule, welche die Zukunft stützen soll.“

„Es ist unwürdig, der Zeit Konzessionen zu machen: dann altern unsere Werke auch mit ihr. Freilich rächt sie sich auch dafür, wenn wir sie mißachten, und läßt den Künstler fallen, der nicht nach ihr fragt.“

„Jede Zeit wirkt auf das Auffassungsvermögen der Sinne bestimmend ein — in ihm ruhen aber wieder die Bedingungen unserer Anschauungen. Gegenwärtig hat man andere Ohren als in der Periode Bachs und Händels. Der alte Bach würde wahrscheinlich verwundert den Kopf über Beethovens C-moll-Symphonie geschüttelt haben, während wir an manchem Anstoß nehmen, dem man sich in früheren Zeiten ohne Widerspruch fügte. Daß in diesen Dingen das Darstellungsmaterial eine wichtige Rolle spielt, liegt auf der Hand — glücklicherweise wird der wahre Kern der Kunstobjekte dadurch jedoch nur wenig berührt und weiß sich zur rechten Zeit immer wieder zur Geltung zu bringen.“

„Das Kunstwerk, dem wahrhafter Wert innewohnt, findet sicher einmal seine Würdigung, sei es auch spät, vielleicht erst nach Jahrhunderten. Die Geschichte bestätigt es deutlich genug.“

„Die Werke der großen Meister der Vergangenheit müssen stets als Maßstab für die Erzeugnisse der ihr folgenden Gegenwart dienen.“

„Es giebt eine direkte und indirekte Popularität. Je tiefer und bedeutsamer nämlich der Gehalt eines Kunstwerkes ist, um so weniger wird seine Einwirkung eine direkte sein können. Es waren von jeher stets nur Ausgewählte, die sich hier sofort im Verständnis befanden, und ihrer Vermittelung hat es die Menschheit hauptsächlich zu verdanken, wenn sie nach und nach von den idealen Mächten, die jedes Kunstwerk erfüllen, berührt wurde. — Das Kunstwerk, dessen Popularität dagegen unmittelbar eintritt, das also doppelt

wirkt, stellt im allgemeinen die Interessen dar, welche der Bildungshöhe der Menge eben entsprechen. Nach welcher Art der Popularität der Künstler aber zu streben hat, bezeugt Schiller in den schönen Worten:

Kannst du nicht allen gefallen durch deine That und dein Kunstwerk,
Nach es wenigen recht, vielen gefallen ist schlimm.“

„Der Kunstkultus muß stets über dem Namenskultus stehen. Sobald das Kunstwerk geschaffen ist, hat es sich ja von der Person des Autors abgelöst und gehört nun der Welt an. Zwar ist es natürlich genug, das Interesse an der Sache auch dankbar auf den, der sie schuf, zu übertragen; jedoch darf das Verhältnis nicht ausarten, weil sonst die Gefahr nahe liegt, über dem Vergänglichen das Unvergängliche aus den Augen zu verlieren.“

„Wie in der Malerei Kolorit ohne Zeichnung ein Urding ist, so müssen auch in der Musik die melodische Linienführung, die harmonische Grundierung, die rhythmische Gruppierung da sein, ehe das Kolorit dazukommt. In der Gegenwart dürfte aber der Farbenkultus sehr überwiegen.“

„Die homophone Musik hat ihren Schwerpunkt in der Melodie, die polyphone in der Harmonie. In jener dienen die harmonischen Elemente wesentlich als Stütze der melodischen, in dieser wird die Melodie gleichsam von der Harmonie erzeugt. Daraus geht denn hervor, daß sich die Kantilene der homophonen Schreibart leicht von ihrem Grunde, der Harmonie, ablösen läßt, mithin meist in die Fläche fällt, während die der polyphonen auf das engste mit den übrigen Bestandteilen des harmonischen Gewebes zusammenhängt, in das sie ihre Fäden unausgesetzt hinabsenkt. In Mozarts Musik, namentlich in dessen Opern, ist der homophone Stil vorherrschend, weil es der Meister nur durch ihn ermöglichen konnte, Gestalten von scharf ausgeprägter Charakteristik zu zeichnen. Bei Sebastian Bach präponderiert die Polyphonie, die ja einem mehr typisch gehaltenen Ausdruck, um welchen es sich hier handelt, am besten entspricht.“

„Jedes echte Gedicht trägt den musikalischen Keim, seine geheime Melodie in sich. Das Siegel zu lösen, den rechten Ton zu finden und künstlerisch zu verkörpern, ist nicht

jedermanns Sache und kann nicht erlernt werden, sondern muß angeboren sein.“

„Dem Künstler soll die Kunst Bedürfnis, nicht Beschäftigung sein, er soll Musik erleben, nicht machen.“

Mittlerweile war meine Skizze beendet, und es verlangte mich, die Meinung ihres Originals darüber zu hören — ein Vertrauen, das man Franz getrost erweisen durfte. Mir lohnte dafür die nachstehende, vom 9. Februar 1872 datierte Antwort:

„Verehrtes Fräulein!

Die Zusendung der von Ihnen verfaßten Charakteristik hat mir außerordentliche Freude bereitet. Sie haben das Ganze mit so sicherer Hand anzufassen, ihm einen so warmen, eindringlichen Ton zu geben gewußt, daß ich von der vortrefflichen Wirkung des Artikels schon im voraus überzeugt bin.

Ob schon mit der Form und Tendenz desselben ganz einverstanden, benutze ich doch gern die gebotene Gelegenheit zu einigen Bemerkungen, die Sie nach Belieben bewerten oder ruhig abseits legen mögen. Dabei verfare ich ganz aphoristisch.

Ich erblicke in der Kunst einen in sich abgeschlossenen Organismus, dessen Entwicklungsstadien mit innerer Notwendigkeit einander folgen. In der Poesie wie in der Musik ging der Prozeß von naiv-lyrischen Elementen aus, erhob sich später zu dramatischen und epischen Formen, um schließlich wieder zu den Anfängen, die jedoch nun von bewußteren Grundlagen getragen werden, zurückzukehren. Hiermit scheint mir der Kreislauf vollendet und das Kunstschaffen vor der Hand zu einem bestimmten Abschluß gekommen zu sein — es wird erst neuer, die bisherige Weltanschauung umgestaltender Ideen bedürfen, bevor die Künste wieder zu selbständigerem Leben erwachen.

Wer dieser Ansicht beipflichten kann, wird notwendig in der modernen Lyrik, namentlich im Liede, ein sehr ernstes Moment erblicken müssen. Sie spiegelt gewissermaßen die Vergangenheit im kleinen Rahmen noch einmal wieder: wie in schimmernder Abendröte scheidet die holde Kunst von der trauernden Erde und wirft noch einen letzten, schmerzlichen Blick auf sie zurück. — An meinen Liebern z. B. läßt sich diese Erscheinung

ganz ungezwungen beobachten: die Anklänge an das uralte Volkslied und seine Naturlaute, die Beziehungen auf die große altitalienische Schule mit ihren tief sinnigen Kirchentönen, die geheime Wahlverwandtschaft zu Bachs und Händels Musik, die lebhafteste Hinneigung zu dem in Schubert und Schumann kulminierenden modernen Ausdruck — von alle diesem finden Sie deutliche Spuren in meiner Lyrik, die sich sowohl neben- als ineinander verfolgen lassen.

Wer in dem Menschen einen Mikrokosmos erblickt, wird sich über dergleichen vor Augen liegende Thatsachen, die übrigens in Heines Lyrik geradezu ihr entsprechendes Seitenstück finden, durchaus nicht wundern. Das moderne Lied auf diese Basis gestellt, gewinnt aber eine Bedeutung, von der man sich seit her nur wenig träumen ließ. Sonst noch erklärt sich aus diesem ernstesten Hintergrunde mancherlei, unter anderem auch das, was Sie über meine bisherige Unpopularität sagen. Wüßten die guten Leute, um was es sich eigentlich hier handelt, sie würden schwerlich so gleichgültig an diesen Bestrebungen vorübergehen. Gerade aber in Zeiten eintretender künstlerischer Impotenz stürzt man sich mit wahrer Verzweiflung in rein sinnliches Genießen und meidet ängstlich jede Einklehr in sich selbst. — Bei der Gelegenheit fällt mir eine Bemerkung ein, die vielleicht der Mühe lohnen dürfte, einmal öffentlich ausgesprochen zu werden. Zudem verbreitet sie ein helles Licht über manches seltsame Phänomen der Gegenwart.

Die Zeitgenossen Josquin de Prés', Orlando Lassos, Palestrinas u. s. w. wetteiferten förmlich, sowohl der Person wie den Werken jener Meister hohe Ehren und reiche Anerkennung zu erweisen: Kaiser, Könige und Fürsten, Künstler und Gelehrte — alles beeilte sich, den gewaltigen Erscheinungen eine warme Stätte im Herzen zu bereiten. Wie die aufgehende Sonne von der ganzen Welt mit jubelnder Freude begrüßt wird, ebenso tief scheint die Menschheit von dem strahlenden Lichte einer neu eintretenden Kunstepoche berührt worden zu sein.

Sehen wir nun zu, ob sich dergleichen erfreuliche Züge wiederholen werden, wenn es mit der Entwicklung jener Epoche rasch bergab geht. In diesem Falle ist man teils

viel zu sehr überfüllt, um noch unbefangene Freude am Genuße finden zu können, teils sucht ein jeder seine geringe Habe im bevorstehenden Schiffbruch zu retten oder sie doch wenigstens zu verteidigen — fast möchte es den Anschein gewinnen, als sei eine selbstlose uneigenmütige Hingabe dann fast zur absoluten Unmöglichkeit geworden: dafür treten stumpfsinnige Blasiertheit, gelber Neid, hohle Aufgeblasenheit und wie die unsauberen Geister sonst noch heißen mögen, in die Schranken und fallen wie Meltau über Nacht herab, die zarte Nachblüte mit giftigem Hauche zerstörend.

Daß man diese Beobachtungen übrigens nur mit gewissen Einschränkungen wird machen dürfen, liegt auf der Hand — es hat in jenen alten Zeiten Ausnahmen von der Regel gegeben, wie deren auch heutzutage anzutreffen sind: im großen und ganzen läßt sich aber manches für diese Ansicht geltend machen.

Weiter eine Glosse in betreff der Reserve, die in meinem Kunstausdrucke zu finden ist. Je durchgebildeter Geist und Herz des Menschen sind, um so feiner und mystischer werden sich die Kreuzungslinien der Empfindung gestalten: die Freude nimmt einen leisen Beigeschmack von Wehmut an, den Schmerz durchzieht ein sanfter Strahl der Hoffnung. Demnach treten die Stimmungen mehr und mehr gemischt auf und scheinen an erschütternder Gewalt zu verlieren, was sie an intensiver Eindringlichkeit gewinnen. Die Polyphonie, mit ihrem heimlichen Weben und Schweben, ist aber ganz geeignet, dergleichen Seelenzustände zu zeichnen: jeder Ton strebt hier nach individueller Geltung, keiner ist überflüssig und kann niemals durch einen anderen ersetzt werden. Dieses zarte, sich verschlingende Geäder entspricht aber so vollkommen als nur immer möglich jenen inneren Prozessen, die ruhelos einander drängen, sich meiden und wiederfinden und nur in ihrer Gesamtheit ein abgeschlossenes Bild geben können. Nicht aus thörichter Eitelkeit habe ich daher mit Vorliebe dergleichen strenge Formen kultiviert — sie sind nur aus dem Bedürfnisse hervorgegangen, den Geheimnissen der im tiefsten Grunde des Herzens schlummernden Empfindung den adäquaten Ausdruck zu geben.

Daß derartige Zustände aber keinen unmittelbar zündenden Einfluß auf die dickköpfige Masse ausüben können, bedarf weiter keiner Erwähnung; hier muß mitarbeiten, wer genießen will. Leider protestiert die Trägheit der Menschen unausgesetzt wider eine solche Zumutung — man wirft den unbequemen Mahner lieber beiseite, als daß man sich mit ihm einläßt. Das führt mich denn von selbst auf einen nicht ganz unwichtigen Punkt, dem ich noch einige Worte widmen muß.

Meine Lieder haben vom Anbeginn einen sehr kleinen Kreis begeisterter Verehrer und einen sehr großen heftiger Widersacher gefunden. Wie ich diese wunderliche Erscheinung ansehe, wird man den Grund dafür ziemlich tief zu suchen haben. Stets bemühte ich mich, in aller Ehrlichkeit und mit vollem Freimute — vielleicht sogar zuweilen etwas rücksichtslos — dem, was ich als Wahrheit erkannte, zu dienen und ihm Ausdruck zu geben. Zunächst wollte ich mir wohl nur in meinen Werken selbst einen Spiegel vorhalten, in welchem ich die eigenen Züge unbefangen prüfen konnte. Diese Selbstschau erstreckt sich nun aber auf jeden, der sich mit dieser Ware zu schaffen machen will — sie wird ja aus naheliegenden Gründen zur unerläßlichen Notwendigkeit. Wer sich daher im Spiegelbilde wiederzufinden vermochte, schien einigen Grund zu haben, mit sich nicht ganz unzufrieden zu sein und war auch für das wohlgelungene Experiment dankbar; wen jedoch ein Zerrbild — und dieser Fall trat leider häufiger ein, als mir lieb sein konnte —, das sich nun und nimmermehr zu schönen Umrissen abrunden wollte, angrinste, der zerstückte im leidenschaftlichen Zorne die arme Scheibe in Stücke und machte sie verantwortlich für das böse Gesicht, das er soeben erblickte. Gern gebe ich zu, daß man sich über diesen seltsamen Hergang in beiden Fällen durchschnittlich wenig klar geworden sein mag und ihn abstreiten wird — demohungeachtet halte ich meine Behauptung ruhig aufrecht. Kann man doch ähnliche Beobachtungen noch weit eindringlicher wahrnehmen, wenn sich's um Seb. Bach, der ja stets mit gehobenem Finger dasteht, handelt: in Bachs Musik wie in der meinigen liegt ein ethischer Zug, der gar nicht übersehen werden darf, wenn man den

letzten Erscheinungsgründen auf die Spur kommen will. Aus ihm erklären sich aber eine Menge Thatfachen, die außerdem ganz räthselhaft sein würden: er giebt den wahren Schlüssel für die herbe Strenge, die unnahbare Keuschheit, die maßvolle Haltung u. s. w.

Sinsichtlich meiner reflektierenden Thätigkeit beim Komponieren erlaube ich mir ebenfalls einige Worte. Auf das bestimmteste bin ich mir bewußt, daß mein Verhalten im Moment des Produzierens ein völlig unmittlbares und naives ist; wer mich genauer kennt, wird dies auch ohne weitere Versicherung glauben. Freilich mögen die mit der Reflexion in engem Zusammenhange stehenden Eigenschaften, Geschmack, Freude an der schönen Form zc. auch auf die dunklen Ausgangspunkte des Schaffens einen bestimmenden Einfluß ausüben — eine feiner durchgebildete Empfindung läßt ja keine rohen Laute in sich aufkommen. Sobald jedoch die Conception stattgefunden hat, tritt sofort das Stadium einer bewußten Arbeit ein, die sich so lange fortsetzt wird, bis das innere Bedürfnis mit der äußeren Erscheinungsform in das rechte Gleichgewicht gekommen ist. Da nun den Menschen eine ins kleinste Detail durchgeführte Arbeit leichter in die Augen springt als die scheinlosen ersten Gründe ihres Entstehens, so sind sie schnell bei der Hand mit Ausdrücken wie: Reflexion, Raffinement u. s. w. Kommt noch dazu, daß ich häufig nachweise Fragen beantworten mußte und gezwungen war, mir Dinge, über die ich sonst niemals ein Wort verloren haben würde, zum deutlichen Bewußtsein zu bringen, so darf es gar nicht wunder nehmen, daß ich schließlich in den fatalen Geruch kam, nach bestimmten, vorher festgesetzten Absichten zu verfahren, ungefähr wie man nach der Schablone malt.

Diese Verdächtigungen fanden um so mehr Glauben, je weniger das liebe Publikum in der Lage war, meinen Niedertramp auf den ersten Schlag hin zu verstehen und an ihm ein aufrichtiges Gefallen finden zu können.

Ganz besonderen Vorschub leistete aber das Verhalten der jüngsten Kunstgeneration diesem albernen Vorurtheile. Das wahnwitzige Vertrauen auf die eigene Unfehlbarkeit, der unbedingte Glaube an die Berechtigung der sie heimsuchenden genialen Inspira-

tion — obschon sie sich in den meisten Fällen als eine armselige Illusion erweisen, sind sie doch eine Signatur unserer Zeit und deren wahrer Fluch. Je trostloser aber die armen Schwächer vom Genius der Kunst verlassen sind, um so mehr wähnen sie, von ihm gründlich besessen zu sein. Exempel mag ich hier gar nicht weiter anführen — sie wachsen aber heutzutage wie Brombeeren auf allen Büschen. Statt daß unsere Jugend an Bach und Händel Zucht lernen sollte, zieht sie es vor, gleich an den letzten Beethoven, an den späteren Schumann, an Wagner und Liszt anzuknüpfen. Da geht es denn verzweifelt rasch vorwärts, zumal man sich mehr auf die Schwächen jener Meister — die fallen gewöhnlich lebhafter in die Augen — als auf deren Vorzüge einläßt.

Wie nun meine Kunststrichtung derartigen Erscheinungen gegenüber bestehen soll, ist eine Frage, die so leicht aufzuwerfen als schwer zu beantworten sein möchte. Wohl zieht neben dem jetzt herrschenden rohen Materialismus, der auch in der Kunst nur noch handgreiflich zu wirken weiß, eine ungemein feine und intensive Strömung daher, die das schurgerade Gegentheil von jenem anstrebt und schließlich doch dem täppischen Gesellen eine Niederlage bereiten wird. Wann aber der Zeitpunkt des Sieges eintreten mag, und ob der Angreifende dabei nicht ebenfalls zu Grunde gerichtet wird, läßt sich aus leicht begreiflichen Gründen nicht sagen — wahrscheinlich schlummert das heutige Geschlecht dann schon längst im Grabe.

Die Kritik unserer Fachblätter verhielt sich im allgemeinen so passiv als möglich gegenüber meiner künstlerischen Thätigkeit, sie suchte die Nieder lieber tot zu schweigen, als daß sie in ein Wespenneest stieß, das ihr vielleicht mit der Zeit unbequem werden konnte. Wenn sie aber den breiten Mund aufthat, ließ sich mit voller Bestimmtheit darauf rechnen, daß eine dicke Dummheit zum Vorschein kam. Dem einen hatte ich zu wenig Melodie, dem anderen waren meine Begleitungen zu schwierig; der dritte nannte mich einen schwachen Nachtreter Schumanns, der vierte mokierte sich über Bachsche Wendungen u. s. w. Wenn an irgend einem, so haben die Jammermänner an mir ausschließlich negative Kritik geübt — niemals bin ich

durch sie in die angenehme Lage gekommen, auf ihr Gutachten hin eine wertvollere Korrektur an meinen Werken vollziehen zu können.

Sonst giebt es auch eine erkleckliche Anzahl von Kunstblättern, die meinen Namen in ihren Spalten noch niemals sichtbar werden ließen: sie werden wunderliche Gesichter machen, wenn sie die Verhältnisse zwingen sollten, nachträglich von mir Notiz nehmen zu müssen. Im großen und ganzen fand sich das Publikum in betreff meiner sich selbst überlassen — es suchte sich zu helfen, so gut es eben konnte. Die Kritik hatte ihm in der noch niemals nachgewiesenen Zusammenstellung ‚Schubert, Schumann und Franz‘ ein Schlagwort hingeworfen, das ihm als einziger Anhalt diene. Leider sollte ihm dieser Knochen auch wieder entrispen werden! So machte sich vor Jahren Ehren-K. ein Privatvergnügen daraus, wider jenen Dreifuß Sturm zu laufen; ich Unglückseliger wurde bei der Gelegenheit gründlich an die Luft gesetzt, und nun muß Mendelssohn, er mag wollen oder nicht, Arm in Arm mit Schubert und Schumann umherspazieren. N. N. schloß sich dem Vorgange K. vor kurzem nicht ohne Behagen an, und so stehe ich denn glücklich wieder auf demselben Flecke, wo man mich vor dreißig Jahren finden konnte. Die ‚Signale‘ schlossen mir ihre Spalten im guten wie im bösen; die ‚Allgemeine musikalische Zeitung‘ schimpft, wenn sie meinen Namen überhaupt in den Mund nimmt; die ‚Berliner Musikzeitung‘ erklärte in ihrer letzten Äußerung meine Lieder für Mittelgut, das man sich beileibe nicht zum Vorbilde nehmen dürfe u. s. w.

Erst neuerdings scheint mein ‚Offener Brief‘* eine kleine Dresche in diese kritischen Lehmmauern geschossen zu haben; es wird wenigstens bei Besprechung desselben auch meiner Leistungen als Liederkomponist beiläufig Erwähnung gethan.

Was die größeren Aufsätze von Liszt und anderen betrifft, kamen sie viel zu früh, als daß sie eine durchgreifende Wirkung hätten ausüben können. Überdies waren die Leute damals zu sehr mit „Zukunftsmusik“ be-

schäftigt, um meiner kleinen Ware Aufmerksamkeit zu schenken: sie wurde von den hochgehenden Bogen, welche das Treiben der Parteien aufwarfen, gänzlich beiseite gedrängt und fristete scheu und wie im Verborgenen ihr kümmerliches Dasein. Das schwere Geschick, welches mich heimsuchte, mußte sich erst vollziehen, um das größere Publikum auf meine Bestrebungen hinzuweisen. Welche Fronie!!!

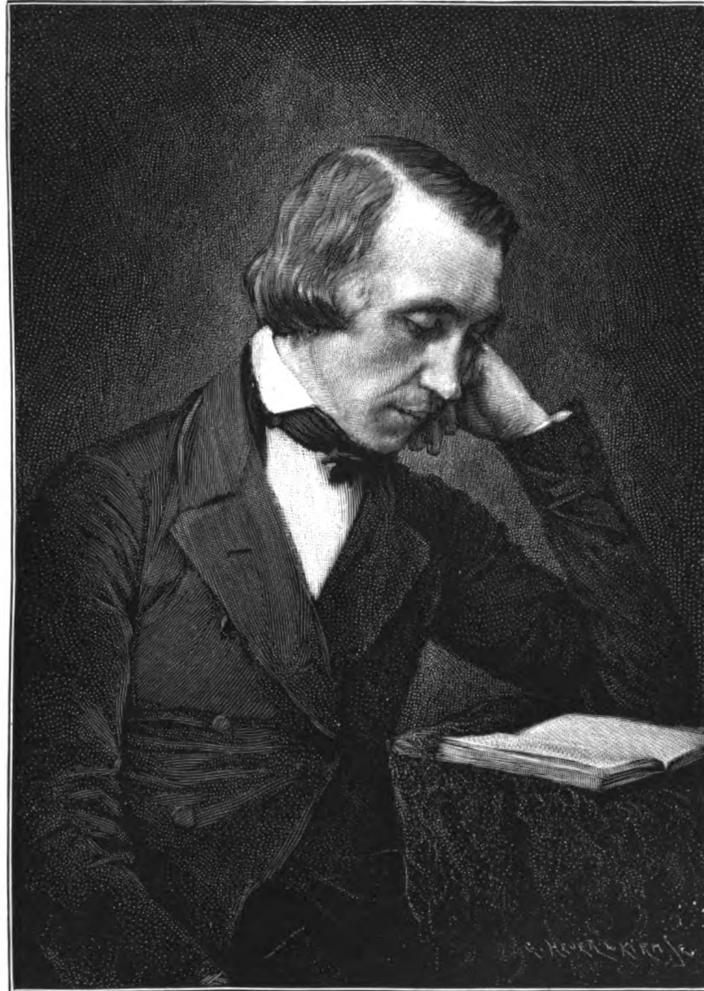
Sollten Sie über diesen oder jenen Punkt noch specielleren Aufschluß wünschen, so stelle ich mich Ihnen mit Freuden zur Verfügung. Nächstens werde ich nach Leipzig reisen und erlaube mir dann, Ihnen meine Aufwartung zu machen.

Mit der Versicherung der größten Hochachtung und Verehrung Ihr ergebenster
Rob. Franz.“

Die Veröffentlichung meines Aufsatzes ließ übrigens noch einige Monate auf sich warten. Erst in der Oktobernummer der Westermannschen Monatshefte des Jahrgangs 1872 erfolgte sie. Inzwischen beschäftigte mich eine größere Arbeit, eine Sammlung von Aussprüchen berühmter Tonsetzer über ihre Kunst, die ich im folgenden Jahre unter dem Titel „Musikalische Gedanken-Polyphonie“ herausgab und die später als „Gedanken berühmter Musiker“ neu aufgelegt wurde. Ich hatte Franz von meinem Plane geschrieben und ihm zugleich mitgeteilt, daß ich aus seinen Gesprächen mit mir mancherlei aufgezeichnet habe, was sich zur Aufnahme in mein Buch wohl eignen dürfte. Darauf erwiderte er mir am 1. August:

„Ihr Plan einer Zusammenstellung von Aussprüchen der Tonkünstler über Musik ist ebenso interessant, als er lehrreich zu werden verspricht. . . In betreff der Rubrik ‚Mündliches‘ möchte ich Sie nur bitten, mir vor der Veröffentlichung meiner flüchtig hingeworfenen Bemerkungen einen Einblick in dieselben zu gestatten. Im Gespräch pflege ich mit den Worten nicht eben wählerisch zu verfahren und erlaube mir zuweilen etwas scharf zugespitzte Behauptungen. Kann ich auch deren Kernpunkt in den meisten Fällen so leidlich vertreten, so stehe ich doch für die Hülle, in welche ich sie kleide, nicht ein. Vielleicht wünschen Sie nun über dies und

* An Eduard Hanslick, über Bearbeitung älterer Tonwerke. Leipzig, 1871.



III. D. Monatshefte.

März 1894.

Robert Franz im 57. Lebensjahre.

Nach einer Daguerreotypie von B. Wehner-Beckmann in Leipzig.

jenes noch nähere Auskunft; sollte das der Fall sein, so bin ich gern zu eingehenderen Mitteilungen in Leipzig bereit — es wird mir das größte Vergnügen gewähren, über Kunstfragen mit Ihnen specieller zu verhandeln. Nach Ihrer Rückkehr brauchen Sie mir nur zu schreiben und ich werde mich sofort zu weiteren Besprechungen einstellen. Obgleich Freund Dresel von meinem kunst-ästhetischen Standpunkte nicht viel wissen will, habe ich dieser Neigung doch eine ziemlich feste Position zur Sache zu verdanken und kann nur lebhaft wünschen, daß manche jener Anschauungen mit meinem Abtreten vom Schauplatz nicht völlig verschwinden möge.“

Als der Künstler mir einige Monate später das ihm kurz zuvor zur Ansicht vorgelegte Manuskript des Buches zurückgab, that er es mit dem Bedenken, daß er daran nichts anders und besser zu machen wisse, indem er gleichzeitig seine Zustimmung zur Einreihung einiger musikalischen Gedanken bereitwilligst erteilte.

Berwunderlich muß es scheinen, daß sich einem so ernstern, philosophisch geschulten Denker, wie Franz es war, die Erkenntnis der eigentlichen Herkunft seines Kunstausdruckes ziemlich spät erschloß. Am 2. Oktober 1872 teilte er mir brieflich mit:

„Neuerdings bin ich infolge einer Korrespondenz mit Osterwald, die eingehendere Untersuchungen litterarischer Angelegenheiten betraf, auf Gesichtspunkte geraten, die über meinen Viedertram ein ganz neues Licht verbreiten dürften. Meine musikalische Entwicklung hängt nämlich auf das innigste mit einer Neigung zusammen, die sich schon von frühesten Kindheit an geltend machte und wie ein roter Faden durch mein ganzes Leben läuft. Weder Bach und Händel, noch Schubert und Schumann sind als die Ausgangspunkte zu bezeichnen, auf denen ich fuße: der protestantische Choral und das altdeutsche Volkslied, aus dem er entsprang, haben einzig und allein meinen Kunstausdruck hervorgerufen. Wie ich über diese gar nicht zu bezweifelnde Thatsache erst jetzt ins reine kommen konnte, ist mir geradezu unbegreiflich, weil ich doch selbst am besten wissen mußte, von wannen ich eigentlich kam. Das ist der wahre Schlüssel zum Verständnis meiner Lyrik und zur Beurteilung mei-

ner Bearbeitungen. Nun wird alles vollständig klar! In formaler Hinsicht: die Konstruktion der Kantilene, die Behandlung der Tonarten und deren Harmonie, der Strophenbau, die Vor- und Zwischenspiele, die Tonschlüsse, die polyphone Stimmführung u. s. w. — in idealer Hinsicht: das Transcendentale, von der Welt Abgewandte der Empfindung einerseits und das Kernig-Volkstümliche andererseits. Die oben angeführten vier Meister haben meine Richtung wohl erweitert und befruchtet, jedoch sind sie nicht das Fundament derselben.

Es thut mir außerordentlich leid, Ihnen diesen Aufschluß erst heute geben zu können. Ich bin aber selbst wie ein blinder Hesse bis dato umhergelaufen und kann höchstens noch dafür Sorge tragen, daß diese Angelegenheit, die sogar in kulturhistorischer Beziehung von Wichtigkeit sein dürfte, da die Dinge in der Poesie einen ähnlichen Verlauf genommen haben, später zum vernünftigen Austrag gebracht wird.“

Dieser „Austrag“ erfolgte thatsächlich durch die 1875 erschienene Schrift August Sarans, eines Schülers des Meisters: „Robert Franz und das deutsche Volks- und Kirchenlied.“ Dagegen ließ Franz in seiner uerbittlichen Wahrheitsliebe später seine hier gegen mich ausgesprochene Meinung nicht ohne Einschränkung — wie sich's im Grunde von selber verstand — gelten. „Was haben,“ schreibt er am 22. Juni 1886, „wohl die ‚Schilflieder‘, mein Op. 3 u. s. w. mit dem protestantischen Choral zu schaffen? Osterwalds Bemerkungen frappierten mich seinerzeit lebhaft, und ich habe sie Ihnen gegenüber noch weiter ausgedehnt, als sich's gehört.“

In die Zeit, da seine Beziehungen zum Choral sich Franz als etwas Neues enthüllten, fällt ein Gespräch mit mir, das sich in meinem Tagebuch vom 10. Oktober 1872 aufgemerkt findet. „Wir können“ — warf er in kurzen Zügen hin — „in unserer Kunst eine von der Natur ausgehende und eine von der Natur abgewandte, mehr weltliche Richtung verfolgen. Jene erreichte in Händel und Bach, die von dem zum Choral gewordenen Volkslied ihren Ausgang nahmen, diese in Mozart und Beethoven ihren Höhepunkt. Neuerdings griffen Schubert und

Schumann auf das Volkslied, Mendelssohn auf den Choral zurück; doch ist bei ihnen nur accidentiell, was sich bei mir — den Zug zum Volkslied mit dem zum Choral vereinernd — als fundamental darstellt.“

Um jene selbe Zeit faßte der Leipziger Musikverleger Sander, bei dem eine Anzahl Französischer Gesänge, sowie Bearbeitungen älterer Vokalwerke erschienen waren, die Idee, die ersteren in einem Band gesammelt herauszugeben und ihnen ein einführendes Wort voranzustellen, das er mich zu schreiben bat. Kaum aber hatte ich die Arbeit gethan, da traf — es war am 28. November 1872 — der folgende Brief des Künstlers ein:

„Je mehr ich über Sanders Absicht, eine Sammlung meiner Lieder mit einem empfehlenden Vorwort zu versehen, nachdenke, um so weniger kann ich mich mit derselben befreunden. Es will mir absolut nicht in den Kopf — andere, die ich in der Sache sprach, sind auch meiner Ansicht —, daß man angefihts seiner eigenen Leistung, die doch nur selbst für sich einzustehen hat, gepriesen werden soll. Jedenfalls würde diese Ausgabe als ein Unikum dastehen, denn unter den lebenden Komponisten ist schwerlich einer zu finden, auf dessen Vorgang man sich zur Not berufen könnte. Da ich nun aber sehr fürchte, daß eine derartige Neuerung leicht zu Mißdeutungen Anlaß giebt, so habe ich Sander dringend gebeten, seinen Plan fallen zu lassen und die Lieder in die Welt zu schicken, wie sie nun einmal sind. . . .

Sie dürfen mir nun aber nicht böse sein, verehrtes Fräulein, wenn ich jetzt gegen Sanders Plan protestiere, nachdem Sie im Bereich desselben thätig gewesen sind. Glücklicherweise giebt Ihnen das Vorwort ein wertvolles Material für die spätere Umarbeitung des Artikels in der Westermannschen Monatschrift und geht deshalb nicht verloren. Diese Betrachtung beruhigt mich denn einigermaßen und läßt mich hoffen, die freundlichen Gefinnungen, welche Sie mir bisher widmeten, auch für alle Zukunft erhalten zu sehen Ihrem ganz ergebensten

Rob. Franz.“

Wie hätte ich dem Meister zürnen sollen? Auch um meine kleine Arbeit war mir nicht

bang: sie fand in der „Gartenlaube“ eine geeignete Unterkunft. Im Verkehr mit Franz aber trat nun eine Pause ein. Erst als im Sommer 1875 der dritte Band der „Musikalischen Studienköpfe“, und mit ihm meine Franz-Skizze neu überarbeitet, erscheinen sollte, zu welchem Zweck ich Sander, dem Verleger und Freund des Künstlers, einige Fragen vorgelegt hatte, schrieb Franz mir am 20. Januar 1875 wieder:

„Sobald ich Herr Sander einen Fragebogen von Ihnen zu und wünscht, daß ich denselben doch ausfüllen möge. Ehrlich gestanden, setzt mich das in einige Verlegenheit, weil sich's dabei teils um Privatverhältnisse, teils um Angelegenheiten, die noch im Schoße der Zukunft ruhen, handelt: jene mag ich aus zwingenden Gründen nicht veröffentlicht sehen, diese kann ich nicht beantworten. Sie würden mich daher sehr verbinden, wenn Sie nur Numero zwei, drei und vier der Fragen aufrecht erhalten wollten, über die ich Ihnen denn hiermit auch gern Auskunft gebe.

Ad 2. An einstimmigen Liedern sind von mir genau 251 Piecen veröffentlicht worden.

Ad 3. Wenn die Distnerische Handlung neue, jetzt von mir komponierte Lieder angezeigt hat, so scheint sie das besser zu wissen als ich. Allerdings erscheinen dort nächstens drei Chorlieder als mein Op. 46, die aber nur Bearbeitungen einstimmiger, in diesem Verlage bereits veröffentlichter Gesänge sind.

Ad 4. Ebenso verhält es sich mit den Siegelschen Chorliedern Op. 45. Daß diesen beiden Heften Opuszahlen an der Stirn stehen, ist nicht meine Schuld — nur auf besonderes Verlangen der Verleger, die geschäftliche Gründe dafür geltend machten, sind dergleichen Ziffern hingesezt worden. Wie wenig ich für meine Person mit einer neuen Opuszahl prunken wollte, geht aus der Thatsache hervor, daß Frau Whistling ebenfalls drei solcher Chorlieder veröffentlicht hat, die aber keine Angabe des Opus zeigen.

An Originalkompositionen für Chor habe ich herausgegeben: Op. 15, Kyrie a capella; Op. 19, einen doppelchörigen Psalm; Op. 24, sechs Lieder für gemischten Chor; Op. 32, sechs Lieder für Männerchor; endlich Op. 29, eine Liturgie für gemischten Chor. Letztere

erschien erst im vergangenen Jahre bei Sander, obgleich der Entwurf zu ihr älteren Datums ist. Seit Ihrer biographischen Skizze in der Westermannschen Monatschrift wurde noch bei Sander die sogenannte ‚Hebräische Melodie‘ in einer Bearbeitung von mir publiziert.

Aus meinem bisherigen Verhalten zu rein persönlichen Fragen haben Sie wahrscheinlich schon ersehen, wie peinlich mich eine Erörterung derselben berührt; es mag dies wohl hauptsächlich mit dem traurigen Zustande im Zusammenhange stehen, in welchem ich mich jetzt und für immer befinde. Die Sache gebe ich nach allen Seiten hin der Kritik unbedingt preis — meine Person dagegen entziehe ich soviel als möglich dem Gutachten der Welt. Diesem Grundsatz gemäß suchte ich von jeher zu leben — jetzt halte ich mich für doppelt verpflichtet dazu. Bin ich Ihnen also nur ein wenig wert, so nehmen Sie gewiß auf die oben ausgesprochene Bitte Rücksicht.“

Um Franz' Sensitivität in Bezug auf persönliche Angelegenheiten zu ermessen, lohnt es der Mühe, die zwei harmlosen Fragen anzuführen, die bei ihm Anstoß erregt hatten. Sie lauteten: „Hält Franz noch gegenwärtig Vorlesungen an der Halle'schen Universität?“ und „Ist inzwischen etwas von neuen Bearbeitungen von ihm erschienen und erlaubt ihm sein Gesundheitszustand neuerdings wieder die Beschäftigung mit solchen?“

Am 28. Juni desselben Jahres feierte Franz seinen sechzigsten Geburtstag. Meinem Glückwunsch antworteten drei Tage darauf die lebenswürdigen Zeilen:

„Besten Dank für Ihre freundlichen Glückwünsche, die mir große Freude gemacht haben: zu sehen, daß man in den Herzen guter Menschen fortlebt, ist doch die schönste Genugthuung, welche uns Sterblichen widerfahren kann.“

Das beginnende Jahr 1878 bescherte der Welt nach langem Schweigen wieder ein Liederheft von Robert Franz: sein herrliches Op. 48. Mein warmer Dank für seine Gabe brachte mir ein Echo in Gestalt dieses Schreibens zurück:

„Indem ich für das Interesse, welches Sie an meinem Op. 48 nehmen, herzlich danke, versichere ich zugleich, daß an mir die Schuld

nicht liegen wird, wenn's etwa mit dem Komponieren aufhören sollte. In meinen Jahren und außerdem mit einem Leiden behaftet, das die Behandlung der Musik nicht nur erschwert, sondern zum Teil geradezu unmöglich macht, läßt sich eben für die Zukunft in keiner Weise einsehen. Über dergleichen Dinge bin ich aber wenig in Sorgen, weil ich die Kunst niemals handwerksmäßig betrieben habe und in Geduld den Moment abwartete, wo sie sich meiner bedienen wollte. Demzufolge konnte selbstverständlich nicht so massenhaft produziert werden, wie es sonst wohl üblich geworden ist — doch lebe ich des Glaubens, daß in Kunstingen die Qualität und nicht die Quantität zu entscheiden hat. Von einem derartigen Unterschiede will man freilich heutzutage nichts wissen — es genügt vollkommen, eine ‚Novität‘ in die Welt gesetzt zu haben, und wird gar nicht weiter danach gefragt, ob sie kunstwürdiges repräsentiert, oder sich als purer Schund darstellt. Die Wut der Kritik richtet sich nur gegen die Vergangenheit, bedenkt aber nicht, daß Schopenhauer schon vor Jahren gesagt hat: ‚Könnte ich doch dieser Jetztzeit in einem Zauberpiegel zeigen, wie sie in den Augen der Nachwelt sich ausnehmen wird! Sie nennt inzwischen die Vergangenheit die Popfzeit. Aber an jenen Böpfen saßen Köpfe; jetzt hingegen scheint mit dem Stengel auch die Frucht verloren zu sein.‘ — Das ist nun ein bißchen derb, aber sehr wahr; denn es hat von jeher als ein Zeichen tiefen Verfalls gegolten, wenn sich's die Gegenwart herausnahm, die Vergangenheit rücksichtslos zu verachten. An meinen neuen Liedern werden Sie bemerken können, daß ich zu diesen Verächtern nicht gehöre, sondern die Vorfahren hoch in Ehren halte, es ruhig darauf ankommen lassend, ob man mich den Reaktionen oder den Fortschrittlern beizählt.“

So schrieb mir Franz am 15. Februar, und am 29. März hielt ich wiederum eine Entgegnung auf einige zu gunsten einer neuen Auflage meines dritten Studienbandes an ihn gerichtete Fragen in Händen. Sie bezieht sich zumeist auf seine vielfach angefeindete „rekonstruierende Thätigkeit“ an den großen Vokalwerken Bachs und Handels, deren uns in unvollständiger Gestalt über-

kommene Instrumentalbegleitungen er im Stil der Autoren ergänzte und somit jene Meisterschöpfungen dem Genießen der Gegenwart zurückgewann.

„Einliegend,“ schreibt er, „finden Sie Ihre Fragen in der Kürze beantwortet. Zum Vorteil der guten Sache könnten Sie vielleicht meinen ‚Offenen Brief‘ als den Ausgangspunkt für lebhafteste Debatten bezeichnen, die in den letzten Jahren wegen der Bearbeitungsfrage zwischen der orthodox-historischen und der kunstästhetischen Partei stattgefunden haben. Es wird Ihnen gewiß nicht unbekannt geblieben sein, wie Julius Schäffer zu gunsten meines Standpunktes auftrat und mittels einer durchaus sachlichen Polemik den Nachweis führte, daß die orthodox-historische Partei in abstracto gar keinen Sinn und Verstand habe und von der kunstästhetischen, sofern sie nur stillvoll auf die Vorlagen der alten Werke einzugehen wisse, vollständig absorbiert werde. Schon der ‚Offene Brief‘ spricht sich S. 35 über diesen Punkt folgendermaßen aus: ‚Das sogenannte historische Reproduzieren dürfte sich in der Kunst nur als ein leeres Hirngespinnst erweisen, dem eben das Beste fehlt: Fleisch und Blut.‘ Diesem Gedanken hat Schäffer namentlich in den zwei Broschüren: ‚Chrysander in seinen Klavierauszügen zur deutschen Händelgesellschaft‘ und ‚Sebastian Bachs Kantate: Sie werden aus Saba alle kommen‘ u. s. w. so beredten und überzeugenden Ausdruck gegeben, daß sowohl Chrysander wie Spitta die Antwort bis auf den heutigen Tag schuldig geblieben sind. . . . Wir in Deutschland müssen uns eigentlich schämen, von den Engländern in dieser hochwichtigen Angelegenheit überflügelt worden zu sein. Von der Kritik unserer Fachblätter ist sie miserabel genug behandelt worden und scheint auch wenig Aussicht vorhanden zu sein, daß es späterhin damit besser werde; noch heute weiß sie sich für keine der beiden Richtungen zu entscheiden und schwächt nach wie vor von einer noch ‚offenen Frage‘, oder nimmt gar die Miene an, als ob sich's hierbei um reine Bagatellen handle. Was mich betrifft, so rechne ich mir die rekonstruierende Thätigkeit zur höchsten Ehre an; die Zukunft wird mir darin recht geben. Wer zur Klärung der Bearbeitungsfrage einen Beitrag

liefert, erwirbt sich ein namhaftes Verdienst um die Kunst.“

Danach ließ er sich am 4. September wieder vernehmen:

„Für die gütige Überfendung der ‚Musikalischen Studientöpfe‘ sage ich Ihnen meinen verbindlichsten Dank. Der mich betreffende Aufsatz hat in Folge der erweiterten Notizen über die Bearbeitungsfrage sehr gewonnen, und wollen wir wünschen, daß sich nun die Interessenten für diese Angelegenheit recht mehren. Leider bietet die Indolenz der Herren Kollegen vorläufig nur geringe Aussicht dazu — heutzutage hat eben jeder ausschließlich mit sich selbst zu thun und drückt gegen alles übrige die Augen zu. Glauben Sie meiner Versicherung: die Kunst muß sich durch Vermittelung der alten Meister regenerieren, wenn sie nicht am wildesten Subjektivismus zu Grunde gehen soll. Was den hervorragenden Persönlichkeiten der Gegenwart erlaubt ist, dürfen sich Geister niederen Ranges nun und nimmermehr gestatten.“

Jahre waren seit unserer letzten persönlichen Begegnung vergangen, als ich Franz im März 1881 wieder sah. Ein Beethoven-Konzert der von Bülow's Zauberstab geführten Meininger Hofkapelle lockte mich nach Halle. Da klopfte ich auch an die Thür des vereinsamten Musikers in der Königsstraße. Seine Gattin, die treue Gefährtin seines Lebens und seiner Kunst, die unter ihrem Mädchennamen Marie Hinrichs auch als Liederkomponistin hervorgetreten war, bot mir den Willkommen.* Der eintretende Meister reichte mir Stift und Schiefertafel. Seit wir uns das letzte Mal gesehen, war jeder Laut für ihn verstummt. Vollkommen klanglos geworden war für ihn die Außenwelt. Und sie mied ihn mehr und mehr, wie er sie nicht suchte; ja, allmählich hörte er, der sie mit unvergänglichen Gaben beschenkt hatte, fast auf, für sie zu existieren. Das verschärfte noch die Bitterkeit, die dem Tauben ohnehin meist eigentümlich ist. Von Natur zum Pessimismus geneigt, durch sein Leiden zur Resignation gedrängt, hätte er freundlicherer Einflüsse bedurft zur Aufhellung seines Gemüths. Aber der Sonnenschein umgoldete seinen Pfad nur spärlich,

* Sie ging ihrem Gatten 1891 im Tode voran.

und selbst als ihm, vornehmlich durch Liszts Fürsorge, zu Anfang der siebziger Jahre der Kampf mit der äußeren Not des Lebens erspart blieb, hemmten Nöte anderer Art den frohen Aufschwung seiner Seele. Er zog sich vor der undankbaren Welt in sich selbst zurück, und war sich doch keine gedeihliche Gesellschaft. Selbst seinen Freunden, den treuesten nicht ausgenommen, machte er am Ende den Umgang nicht leicht. Immer schwerer fanden sie den Weg zu ihm. „Wer sieht sich denn nach mir noch um?“ rief er mir entgegen. Ich kam zu unglücklicher Stunde. Eine Erkrankung des rechten Armes, die zu einer Nervenlähmung führte, sowie Sorge um seine schwer leidende Tochter drückte ihn doppelt danieder — und was ich nach einem halbstündigen Gespräch mit mir fortnahm, war eine tief wehmütige Erinnerung.

Das war unser letztes Wiedersehen. Nur einige Briefe haben wir danach noch gewechselt. Nach wie vor sandte ich ihm die neuen Auflagen meiner „Studientöpfe“, sowie diejenigen Arbeiten, für die ich einiges Interesse bei ihm voraussetzen durfte. Nur mit Mühe vermochte ich ihn im Sommer 1886 zu bewegen, zur teilweisen Veröffentlichung eines seiner an mich gerichteten Briefe in den von mir herausgegebenen „Musikerbriefen aus fünf Jahrhunderten“ seine Genehmigung zu erteilen. „Wenn ich,“ meint er in einer Zuschrift vom 22. Juni, „die Schwäche bekenne, der abgesagteste Feind des Personenkultus zu sein, so werden Sie meine Zurückhaltung nicht weiter übel nehmen. Ob ich mich unter den Herrschaften, die sich der Welt in Briefen präsentieren, befinde, ist doch wahrlich ohne allen Belang!“

Meiner wiederholten herzlichen Bitte, solch empfindliche Lücke in meinem Buch nicht verschulden zu wollen, hielt er aber zum Glück nicht stand. Am 9. August 1886 schrieb er mir:

„Es kostet mir große Überwindung, die Erlaubnis zur Veröffentlichung des beiliegenden Briefes zu geben.* Falls mir aus derselben Unannehmlichkeiten erwachsen sollten,

* Es war der erste der an mich gerichteten; aber ich hatte ihn — wie ein Vergleich mit seiner hier ziemlich vollständig vorliegenden Gestalt ergibt — für den betreffenden Zweck um zwei Drittel gekürzt.

mache ich Sie verantwortlich. . . . Erst neuerdings beehrte man meinelieder mit dem Epitheton: ‚form=genial‘, und meinte sie damit ein für allemal abthun zu können. Und doch läßt sich die unmittelbarste Naivität des Empfindens mit der größten Formvollendung so vereinigen, daß man nach keiner Richtung hin die Absicht des Nachens merkt. Das wollen oder können die Herren Kritiker eben nicht begreifen! Spreche ich nun selbst von der Naivität meines Schaffens und singe noch dazu das Lob des modernen Liedes, dann werden höhnische Spöttereien nicht ausbleiben.“

Nichtsdestoweniger blieben sie aus — und der in Rede stehende Brief wurde von mehr als einer Seite als ein Kabinettstück meiner Sammlung hervorgehoben. Der verehrte Meister hatte hier wie manch anderes Mal die Dinge schwärzer gesehen, als sie waren.

Gerade um Jahresfrist später war ich zu einer Arbeit über die „Passionsmusiken J. S. Bachs und ihre Vorgänger“ veranlaßt worden. Dabei mußte, als einer wichtigen, nicht zu umgehenden Frage, der vielumstrittenen Lufas-Passion gedacht werden, welche, nachdem Spitta in seiner Bach-Biographie für ihre Echtheit als Bachsches Werk (und zwar aus der Weimarer Epoche bis vor 1712) eingetreten, unlängst im Klavierauszug (von Dörffel) veröffentlicht worden war. Ich erachtete es bei meiner Aufgabe für geboten, die Stimmen für und wider einander gegenüber zu stellen. Für die Echtheit sprachen, wie gesagt, Spitta und Dörffel. Gegen dieselbe erklärten sich keine Geringeren wie Moriz Hauptmann, Mendelssohn, Riez, Rust, Franz. Die Meinung des letzteren, die, als die der ersten Bach-Autorität unter den Lebenden nächst Rust, nicht überhört werden durfte, war, obwohl mir bekannt, bisher noch nicht öffentlich ausgesprochen worden. Ich hatte mir demnach die Erlaubnis des Hallenser Meisters hierzu zu erbitten und legte ihm zu diesem Zweck die betreffende Stelle, wie sie in meinem Manuskripte und, bis auf die von Franz gewünschte verschärfte Änderung des Schlusssatzes, auch im Abdruck lautete, vor. „Moriz Hauptmann,“ so sagte ich, „bekanntlich ein ausgezeichnete Bach-Kenner, schreibt am 23. März 1858: ‚Die Häuserischen Autographa sind bis

auf die (nicht S. Bachsche, aber von seiner Hand geschriebene) Lukas-Passion an Hauser zurückgeschickt. Nicht minder bestimmt äußert sich Mendelssohn brieflich an Hauser: „Wenn das von Sebastian ist, so lasse ich mich hängen!“ Riez spricht, obgleich er nicht an Bachs Autorschaft glaubt, seine Meinung im Vorwort zur Matthäus-Passion (Bach-Gesellschaft Bd. IV) etwas vorsichtiger aus. Ruzt und Franz schließen sich der Ansicht Hauptmanns an.“

Darauf schreibt Franz mir umgehend: „Der mir von Ihnen mitgeteilte Passus ist noch viel zu zahm: Mendelssohns Name allein wirkt ja alle Historiker vom Schlage Spittas, Dörffels zc. über den Haufen. Den Schluß wünschte ich folgendermaßen: ‚Ruzt schließt sich der Ansicht Hauptmanns an, Franz ist der Meinung Mendelssohns.‘ Es ist absolut unmöglich, daß Seb. Bach ein solches Nachwerk komponiert haben kann — und nun gar in Weimar, also zu einer Zeit, wo bereits Chöre vorhanden waren von der Art des ‚Du wollest dem Feinde nicht geben‘ * Wer nur einigermaßen musikalisch empfindet, muß gegen eine derartige Annahme mit der größten Entschiedenheit protestieren.“

Franz selbst erhob übrigens in einem Gutachten beim Bach-Direktorium Einspruch gegen Aufnahme der Lukas-Passion in die Ausgabe der Bach-Gesellschaft und erreichte damit, daß sie nur als Anhang unter den zweifelhaften Werken des großen Thomaskantors erscheinen soll; während Ruzt, der langjährige hochverdiente Herausgeber der Bach-Ausgabe, seinen Austritt aus dem Ausschuß der Bach-Gesellschaft erklärte, um die Verantwortung für Veröffentlichung der Lukas-Passion unter Bachs Namen nicht mit zu tragen.**

* Aus der Katswahl-Kantate „Gott ist mein König“ (1707 bis 1708).

** Neuerdings sprach Graf Paul Waldersee im „Musikalischen Wochenblatt“ vom 1. Dezember 1892 die Ver-

Ein letztes Schreiben von Robert Franz aus dem Jahre 1892 ist mir endlich noch zur Hand. Es wurde durch meine wiederholte Bitte um Mitteilung Viztzscher Briefe für meine Sammlung derselben, sowie durch den scherzhaften Hinweis auf Veröffentlichung eines solchen an ihn gerichteten Briefes im „Musikalischen Wochenblatt“ hervorgerufen.

„Es thut mir sehr leid,“ heißt es darin, „auch heute, wie vor Jahren, Ihrem Wunsche nicht entsprechen zu können. Die Briefe Viztzs an mich sind rein persönlicher und geschäftlicher Art — auf Kunstangelegenheiten beziehen sie sich, mit Ausnahme des im Musikalischen Wochenblatte veröffentlichten Schreibens, nicht. Soviel ich mich erinnere, wurde dieses im Auftrage meines Verlegers falsifiziert und von ihm dorthin eingesandt, denn die Fachkritik verhielt sich zu den von mir als letzte Darbietungen veröffentlichten Kompositionen dermaßen gleichgültig, daß es jenem Herrn angezeigt zu sein schien, eine Autorität für sie sprechen zu lassen. Es kann also Ihr Vorwurf: ‚was dem einen recht ist, ist dem anderen billig‘ mich nicht treffen. Würden die liebenswürdigen, zu stetem Danke verpflichtenden Beziehungen Viztzs zu mir durch seine Privatmitteilungen in ein neues Licht gestellt, dann wäre es ein großes Unrecht von mir, sie dem Publikum vorzuenthalten; die Thaten reden aber lauter wie die Worte!“

Das schrieb Franz am 18. Juni 1892. Wenige Monate später, am 24. Oktober, war „der Fixstern deutscher Lyrik“, wie Viztz ihn nennt, erloschen. Seine Lieder leuchten fort, tiefen, milden, unvergänglichen Glanzes.

mutung aus, daß Johann Hermann Schein (1586 bis 1630), einer der berühmtesten Vorgänger Bachs im Thomaskantorat, der mit Heinrich Schütz und Samuel Scheidt zu „den drei großen S des siebzehnten Jahrhunderts“ gehörte, der Autor der Lukas-Passion sei. Bernhard Riehn weist dies nun in der „Allgemeinen Musikzeitung“ vom 7. April 1893 und folgenden Nummern ebenso energisch zurück, als er früher die Autorschaft Bachs bestritt.

