

# Begegnung mit dem Liedkomponisten Robert Franz

\* 28. Juni 1815 Halle

† 24. Oktober 1892 Halle

von Rudi Spring



„Es klingt in der Luft uralter Sang,  
nicht Jubelruf, nicht Wehgeschrei,  
und doch so süß, und doch so bang,  
als ob er beides sei.

Wer ihn gehört, der ward so reich,  
als hab er genug geträumt und gelebt,  
als sei ihm Tod und Leben zugleich  
aus Klang und Duft gewebt.“



So lauten die ersten beiden (von vier) Strophen des zweiten Liedes aus Op. 13 *Sechs Dichtungen von Max Waldau*. Robert Franz lernte den schlesischen Dichter Richard Georg Spiller von Hauenschild, der literarisch stets unter dem Pseudonym **Max Waldau** auftrat, Ende der 1840er-Jahre kennen,

stand nachweislich seit 1850 mit ihm in vertrautem Briefkontakt und machte ihn zum Paten seines ersten Sohnes. Falls Franz die Gedichte nicht ohnehin handschriftlich vom Autor erhalten hatte, wäre *Es klingt in der Luft* die am spätesten erschienene Quelle, eingeflochten in den Roman *Aus der Junkerwelt*, 1851 veröffentlicht. Hatte der Komponist bis zu seinem Opus 5 noch „experimentiert“ mit der Anzahl Lieder, die zu einem Opus gehören, geht es mit op. 6 (ersch. Juli 1846) – abgesehen von der einen späten Ausnahme *Zehn Gesänge* op. 51 – unabänderlich in Sechsergruppen bis ins Jahr 1884, zur Schlussgruppe op. 52. Zwar wurden schon die *Schilflieder* op. 2, sein einziges fünfteiliges Opus, nach einem einzigen Textautor verfasst – Nikolaus Lenau selbst hat den Gedichtzyklus fünfteilig angelegt, wenn auch anders angeordnet –, ebenso das sechs Lieder umfassende Heft I des zwölfteiligen Opus 4 ausschließlich nach Gedichten des Schotten Robert Burns – dafür aber nicht weniger als vier verschiedene deutsche Übersetzer in Anspruch nehmend – sowie Heft II desselben Opus fast ausschließlich nach Gedichten seines geschätzten Freundes Wilhelm Osterwald; aber der Fall bleibt einmalig im Liedschaffen von Robert Franz, dass er ein sechsgliedriges Opus nach einem zeitgenössischen Dichter komponiert und es diesem auch offiziell zueignet. (Dass diese Widmung

wirklich noch zu Lebzeiten des 1855 mit nur 30 Jahren verstorbenen Dichters stattfand, nämlich 1851, bedurfte bis vor kurzem noch intensiverer Nachforschung, denn im MGG-Artikel über Robert Franz sind immerhin 23 der 43 Lied-Opera mit falschem, größtenteils erheblich abweichendem Erscheinungsjahr gelistet. (Die Betreiberin des Internet-Lied-Archivs bei [www.recmusic.org](http://www.recmusic.org) hat meine diesbezüglichen Richtigstellungen im Herbst 2014 gerne übernommen, und so findet sich zumindest dort die verlässliche Veröffentlichungs-Chronologie.)

„Es klingt in der Luft ...“, – was wäre das Gegenteil? „...uralter Sang ...“, – was wäre das Gegenteil? „... nicht Jubelruf, nicht Wehgeschrei ...“, – Robert Franz war kein Ekstatiker, und ähnlich Komponisten wie Felix Mendelssohn oder Wilhelm Stenhammar zeigt er nur sehr selten sein aufgerissenes Herz in seiner Musik. Im großen Gegensatz z.B. zu Beethoven, Schubert, Berlioz, Schumann, v.a. aber Wolf und Mahler. Und in dem Maße, wie radikalisierte Expressionismus, unverhohlener Exhibitionismus, einseitiger Konstruktivismus und andere -ismen das Zwanzigste Jahrhundert dominieren, ist es nur konsequent, dass eine in tieferem Sinne um Ausgleich der Gegensätze bestrebte Schöpfernatur wie Robert Franz mit der Zeit an den Rand der Wahrnehmung und darüber hinaus gedrängt wurde. Auch spielte die Schaffensbandbreite hinein: wo Mendelssohn mit einem weiten Gattungsspektrum aufwarten kann, bei deutlicher Tendenz zu belebten, sprühenden Tempi, steht Robert Franz mit seinem musikgeschichtlichen Beitrag von 279 Klavierliedern, ca. 30 Chorliedern – von denen einige nur Bearbeitungen existierender Klavierlieder sind – und heute völlig vergessenen Bach- und Händel-Bearbeitungen doch eher auf bescheidenem Posten.

Besonders drängt sich auf der Vergleich zu zwei Komponisten des 19. Jahrhunderts, die eine ähnliche „einseitige“ Konzentration auf ein bestimmtes Genre betrieben haben. Aber mit seinem polnisch-französischen Zeitgenossen Frédéric Chopin kann Robert Franz weder konkurrieren, was die idiomatische musiksprachliche Vielfalt angeht noch die Staunen erregende Entwicklung in Richtung formaler Neulandgewinnung, die auf die *Polonaise-Fantaisie* op. 61 zielt. Und der um knapp zwei Generationen jüngere Hugo Wolf hat – bei interessanterweise identischem Anspruch, durch die Musik der Gedichtvorlage so vollkommen wie nur

möglich zu dienen! – bereits einen völlig anderen Gestaltungsansatz des Genres Klavierlied. Liedvergleiche im Einzelfall (Mörrike-Doppelvertonungen z.B.) lohnen; das Gesamtschaffen gegeneinander abzuwägen, bleibt unergiebig. Die deutlichste Brücke Franz-Wolf führt über Wolfs späteste, 46-teilige Liedersammlung, das *Italienische Liederbuch*, wo schon die äußeren Dimensionen (in ihrer Kürze!) dem Franzschen Liedtypus angenähert sind. Dennoch sei als liedgeschichtliches Kuriosum angefügt, dass das von Hugo Wolf selbst „gezählte“ umfangreiche Liedwerk bis auf gut 30 Lieder sämtlich zwischen Franz' letzter Liedveröffentlichung 1884 und seinem Tod 1892 entstanden ist.

„...nicht Jubelruf, nicht Wehgeschrei, und doch so süß und doch so bang, als ob er beides sei...“ Robert Franz, der seinen Lebensunterhalt größtenteils als Organist und Chorleiter bestritt, vermochte einen spezifisch klangschönen Klaviersatz zu schreiben, pianistisch oft gar nicht so leicht zu realisieren wie vielleicht auf den ersten Blick hin vermutet. Für uns heutige Spieler und Hörer verblüfft, wie oft die Klavieroberstim-

*„Meine Musik ist ohne ein genaues Eingehen in die Schwesterkunst gar nicht zu verstehen: sie illustriert nur die Worte, für sich allein will sie wenig sein.“*

*aus dem Brief an Franz Liszt, 29. IX. 1855*

me die Gesangsstimme doppelt; aber ideale Balance zwischen begleitendem, atmosphärisch zeichnendem, textausdeutendem und kontrapunktisch erfülltem Klaviersatz entschädigen reich für diesen vermeintlichen „Rückschritt“ hinter Standards, welche Schubert und Schumann gesetzt hatten. Überhaupt sollte allen, die sich bei Robert Franz' Liedern das Immergleiche fragen, klar sein: ER wollte es so. Wenn also sehr viele seiner Lieder den Formtypus Strophe-Strophevariante aufweisen: Das war ein Ideal, von welchem er sich schwer loszureißen vermochte.

Persönlich lernte ich die Musik von Robert Franz – von der mich vorher ein vages, aber hartnäckiges Vorurteil in Richtung „Biedermeier“, „belanglos“ abhielt – genau damit kennen (und schätzen!): Im Jahr 2008 ging ich der Anregung einer Liedklassen-Studentin nach – welche wiederum von ihrer Gesangslehrerin darauf gebracht wurde –, mir Lieder dieses Komponisten anzusehen; konkrete Vorschläge waren nicht darunter, und ich fragte auch nicht danach. So stieß ich auf *Im Herbst* op. 17 Nr. 6 (ersch. 1853) nach Wolfgang Müller von Königswinter (1816-1873), ein aufgewühltes, unmittelbar (an)sprechendes Lied mit ebendiesem

Formschema. Aber die dritte Strophe weicht hier so radikal ab, spitzt den Ausdrucksgehalt des Vorangegangenen derart zu, dass die Form in keiner Weise als „Schema“ wahrgenommen wird. Beim zweimaligen gedehnten „O weh“ am Ende der ersten beiden Strophen ist der Mahler der dreißig Jahre später komponierten *Lieder eines fahrenden Gesellen* nicht fern.

Selbstverständlich finden sich unter den 279 Liedern auch ganz andere Formen. Aber das subtil variierte Strophenlied dominiert. Er wollte es so. Das hier proklamierte Ausgangslied – „im alten Tone“ gehalten – op. 13 Nr. 2 oder das heftige Eifersuchtslied *An die Wolke* op. 30 Nr. 6 nach Lenau sind vierstrophige Beispiele.

\* \* \*

Wie soll nun eine Annäherung an das schwer überschaubare Liedgesamtschaffen versucht werden? Über die Chronologie – wie es sonst nahe läge – ist es gar nicht so einfach. Franz hat die wenigsten seiner Lieder datiert. Überhaupt scheinen sich – im Gegensatz zu Briefen – wenig musikalische Autographe erhalten zu haben. (Ich kann über die Gründe nichts berichten.)

Fest steht, dass Robert Franz seine Geburtsstadt Halle nur selten verlassen hat. Ausnahme bleibt die Zeit zwischen 1835 und 1837, wo er im auch nicht gerade weit entfernten Dessau beim damals überregional bekannten Joh. Chr. Friedrich Schneider privat Komposition studiert. Traut man des Komponisten eigenen Zeugnissen, hat er bald nach seiner Rückkehr alles bis dahin Komponierte vernichtet und damit begonnen, autodidaktisch die Musik Schuberts, Schumanns, J. S. Bachs, Händels sowie das „altdeutsche“ Volkslied intensiv zu studieren. (Im Brief an den Musikschriftsteller Max Chop vom 1. Juli 1890 schlussfolgert Franz aus diesen fünf Schwerpunkten: „Glücklicherweise fügte sich's, dass sämtliche Faktoren zu gleicher Zeit (!) auf mich Einfluss gewannen ...“) 1841 gelang es ihm, Organist an der Ulrichskirche, 1842 auch Dirigent der Singakademie zu werden. Im Spätherbst 1842 löste dann die bezaubernde Mezzosopran-Stimme seiner Gesangsschülerin Luise Gutike die – laut Franz' Altersrückblick „erste Herzensneigung“ und somit – erste Wiederaufnahme der schöpferischen Tätigkeit aus. Bereits im Januar 1843 wendet sich der 27-jährige mit ausführlichem Brief und beigelegten Liedern an den fünf Jahre älteren, berühmten Robert Schumann in Leipzig. Das Resultat ist oft erzählt worden: Schumanns begeisterte und begeisternde Rezension in der Neuen Zeitschrift für Musik (NZfM) führte für Robert Franz geradewegs zur Veröffentlichung seiner *Zwölf Gesänge* op. 1 im August 1843 bei Whistling/Leipzig, mit Widmung an Luise Gutike. Franz' hochbetagter Vater (1757-1845) konnte also diesen Markstein in der Biographie seines Sohnes noch miterleben. Im op. 1 dominiert als Textdichter Robert Burns – in deutscher Übertragung durch Ferdinand Freiligrath –,



der schon in Schumanns *Myrten* op. 25 von 1840 eine wesentliche Rolle spielte, dort übersetzt von Wilhelm Gerhard. Und auch die bereits erwähnten *Schilfflieder* op. 2 werden durch Schumanns Einsatz gedruckt, erscheinen im Februar 1844 bei Breitkopf & Härtel, mit Widmung an den Mentor. Robert Franz war binnen kurzem als Liedkomponist etabliert, wurde im Lauf der Zeit ganz selbstverständlich in der ersten Reihe der deutschsprachigen Liedkomponisten genannt.

Seine ausführliche, ambivalente, aber eben mit „genügend“ bewundernden Elementen durchsetzte >Lohengrin<-Resonanz, abgedruckt in der NZfM März 1852, machte den zwei Jahre älteren Richard Wagner auf ihn aufmerksam. Sie traten in Kontakt, der einige Jahre lang anhielt. Wagner bekam das Franzsche op. 20 gewidmet („dem Dichter und Komponisten des Lohengrin“), und Franz besuchte ihn sogar im Schweizer Exil.

Franz Liszt – knapp vier Jahre älter als Franz –, der bereits die *Schilfflieder* op. 2 für Klavier solo bearbeitet hatte und dem die Lieder op. 7 (ersch. 1846) gewidmet sind, wird 1852 Taufpate von Franz' Sohn Richard. Das Schlusslied des Widmungs-Opus, *Ja, du bist elend* – in Heinrich Heines *Lyrischem Intermezzo* genau zwischen den „Dichterliebe-Liedern“ *Ich grolle nicht* und *Das ist ein Flöten und Geigen* platziert, aber von Schumann eben nicht vertont –, ragt in mehrfacher Hinsicht heraus. Es fordert mit fast zwei Oktaven wahrscheinlich den größten Stimmumfang unter allen Liedern des Meisters. Es hat – dem dreimaligen Strophenschluss auf E-dur zum Trotz – keine Tonart, so schweifend windet sich die Harmonik im „Largo appassionato“. Richard Wagner hat das Lied dokumentiermaßen außerordentlich geschätzt. – Die zwei Briefe an Liszt vom September und Oktober 1855 gehören zu den substanziellsten Dokumenten von Robert Franz' Korrespondenz. Sie fließen ein in eine kurz darauf für die NZfM verfasste Würdigung des bis dahin entstandenen Lied-Ceuvres (somit sicher noch op. 21, vielleicht auch op. 22 und op. 23 einbeziehend) durch Franz Liszt, der diesen Aufsatz 1872 sogar zur kleinen Buchbroschüre erweitert. Also, trotz des begrenzten äußeren Wirkungskreises – kaum über Halle hinaus –, trotz der Genre-Beschränkung: hohe Anerkennung, hier gerade mal mit den epochalsten Namen unterfüttert.

Zurück zur Chronologie, und das heißt bei Robert Franz: zur Veröffentlichungs-Chronologie. Denn laut eigener Aussage hat er auch in seine später erschienenen Sechsergruppen immer wieder früher Entstandenes integriert. Als Hauptschaffensphase ist das Kontinuum von Dezember 1842, wo die ersten Lieder zu op. 1 vorlagen, bis zum Dezember 1862, dem Erscheinungsmonat der Sammlung op. 36, zu verzeichnen. Ausgespart von Neuveröffentlichungen sind die Revolutionsjahre 1848 und 1849 – Franz sympathisierte übrigens sehr mit den liberalen Bestrebungen – sowie später das Jahr 1860. Sonst erscheint jährlich mindestens ein Lied-Opus.

1859 beginnt, überlappend hierzu, seine extensive Tätigkeit als Bearbeiter Bachscher und Händelscher Vokal-Orchester-Werke. Es könnte also auch sein, dass die Lied-Opera 33, 34, 35 und 36 noch davor entstanden, nur eben erst zwischen 1859 und 1862 veröffentlicht worden sind.

Eine sichere „Phase II“ ist mit den zwischen Oktober 1866 und November 1867 erschienenen Sechsergruppen op. 37 bis op. 43 zu konstatieren. *Der schwere Abend* op. 37 Nr. 4, eine hochattraktive Doppelvertonung zu Schumanns op. 90 Nr. 6 nach demselben Lenau-Text, ist so eindeutig vom Bachschen Passions-Liniengeflecht beeinflusst, wie es mitnichten eine „Bach-Imitation aus zweiter Hand“ zu nennen ist. Da hat einer „uralten Sang“ in sich aufgenommen, und gibt ihn seiner neuen Zeit im Duo-Gewand Gesang/Klavier wieder. „Es klingt in der Luft“ – trotz aller Schwere der lyrischen Vorlage. Das Ziel ist die kathartische Wirkung der Musik, nicht das doppelnde Verharren in der Schwermut. – Gehört op. 44, ersch. 1870, noch zu dieser Phase dazu? Mit seiner unscheinbaren Klimax, der Nr. 3 *Doppelwandlung*, als Gedicht 1837 von Hoffmann von Fallersleben unter diesem Titel publiziert, von Robert Franz unnachahmlich lakonisch und herzerfrischend in Töne geformt.

Erst lange Jahre danach bündeln sich wieder drei Veröffentlichungen: Op. 48, 50 und 51 zwischen April 1878 und Dezember 1879. Op. 51, das einzige zehngliedrige Opus, widmet Robert Franz – im Jahr nach der Verleihung des Bayerischen Maximilians-Ordens für Kunst und Wissenschaft – dem König von Bayern, Ludwig II. Ein letztes Mal integriert er zwei Gedichte seines favorisierten Dichters Heinrich Heine, wobei Nr. 7 *Die schlanke Wasserlilie* wieder diesen unnennbaren Sog ausübt, scheinbar einfach, scheinbar rhythmisch starr, und doch tief und tiefer ins Zentrum des lyrischen Bildes vordringend. Und Nr. 8 *Wiedersehen* bereichert jeden Rückert-Lied-Block oder Rückert-Abend [Jubilar 2016!] substanziell. Das Gedicht setzt ohne Umschweife ein in einer wunden Abschieds-Szenerie, wo das Ich dem Du zum „Leb wohl“ beschreibt, wie ein (noch wunderes) Wiedersehen ablaufen würde. Franz trifft „con moto agitato“ traumwandlerisch jenen Rückert-Tonfall zwischen Unmittelbarkeit der Empfindung und gleichzeitiger Distanzierung im Sprachkunstraum.

Der bald 70-jährige verabschiedet sich 1884 mit dem Opus 52 aus der Liedgeschichte. Herauszuragen scheinen mir die Nr. 3, das trauerdurchwirkte Geibel-Lied *Wolle keiner mich fragen* sowie der helle Schlussgipfel *Frühlingsblick* nach Lenau (Nr. 6), der Mendelssohns musikalisch hinreißend bewegtem, aber textlich-deklamatorisch mitunter kaum zu realisierendem Pendant op. 47 Nr. 3 würdig gegenüber steht, entspannten Flusses, voll Kontrapunkt-Glück.

\*\*\*

Die andere Näherung verläuft entlang der literarischen Vorlagen. Es kann hier nichts angemessen Umfassendes geboten werden. Aber einzelne Aspekte mögen eine Ahnung vom Ganzen initiieren.



67 Lieder allein sind nach Gedichten von **Heinrich Heine** komponiert. Ab op. 5 (ersch. März 1846) tritt dieser Dichter mit großer Konstanz in Robert Franz' Liedern auf, und die „Heine-Pause“ bei op. 21, 22, 23 wird z.B. mit der ersten Sechsergruppe ganz nach

Heine-Gedichten, op. 25, aufgehoben. Wohl nicht zufällig erscheint dieses Lied-Opus im Herbst 1856, nachdem Heine im Februar desselben Jahres in Paris gestorben war. Es beginnt mit *Die Lotosblume*, m. E. einer der wenigen Fälle, wo Franz bei seinen 13 Doppelvertonungen zu Heine/Schumann – v. a. die *Dichterliebe* zeigt solche Texte – eine gleichgewichtige Alternative bietet. Aber hier lauern ermüdende Geschmacks-Diskussionen ... Ich will nur auch nicht ausweichen. In zwei Fällen betreibt Franz einesteils wesentlich höheren pianistischen Aufwand und stellt dem wohl doch bewunderten Kollegen und Mentor schon dadurch das ganz Andere gegenüber. Erstaunlicherweise schärft er hier aber zugleich das eigene Profil, während (m. E.) bei den übrigen 11 Gedichten Schumann das visionäre Potential entfaltet. Der andere Fall ist *Und wüsstest du die Blumen* op. 12 Nr. 6, das klaviertechnisch anspruchsvollste Franz-Lied überhaupt. (Franz Liszt wird seine Freude daran gehabt haben.) Ein derart überzeugend dramatisches Lied hätte man weder aus der Textvorlage noch ausgerechnet von Robert Franz erwartet, der ja seine Stärke oft in subtilen Finessen einbringt.

Ansonsten herrscht hier das Dauer-Rezeptions-Thema: Wo ist der „doppelte Boden“ Heines in Franz' Vertonungen gespiegelt? Ich kann nicht glauben, dass Robert Franz der charakteristischen Heineschen Ironischen Brechung intellektuell nicht gewachsen war. Wieder meine ich: Er wollte eben nicht. Suchte (und fand für sich) etwas anderes in Heines Gedichten. Schumann nimmt da eine mittlere Stellung ein. Der konnte das Kippen-des-Tones in Musik setzen, wenn er es wollte (und das Gedicht schon entsprechend wählte), z. B. in *Abends am Strand* op. 45 Nr. 3 oder bei *Ein Jüngling liebt ein Mädchen* aus der *Dichterliebe*. Aber diese Art Lyrik steht bei Schumann nicht im Vordergrund. Und bei Schubert und seiner Heine-Sechsergruppe aus dem Todesjahr schon gar nicht. Hingegen beim „Geheimtipp“ der Liedgeschichte, Johann Vesque von Püttlingen (1803-1883), der sämtliche 88 (!) Gedichte der Sammlung *Die Heimkehr* vertont hat, ist der „doppelte Boden“ oft und umwerfend gelungen verwirklicht!

Robert Franz und Heinrich Heine – ein viel ergiebigeres Kapitel, als hier angerissen werden kann. Nicht nur, dass nach op. 25 drei weitere Sechsergruppen ganz

diesem Dichter vorbehalten sind – op. 34 sowie aus „Phase II“ op. 38 und 39 –, Franz nimmt auch als einer der ersten Komponisten überhaupt eine beträchtliche Anzahl von Liedvorlagen nicht aus den drei „Standard“-Sammlungen *Junge Leiden*, *Lyrisches Intermezzo*, *Die Heimkehr*, also den ersten drei Abteilungen aus dem 1827 erschienenen *Buch der Lieder*. Z. B. vertont er – was sonst äußerst selten geschieht – eine ganze Gedicht-Kette aus der fünften Abteilung *Die Nordsee*: den Sechsteiler *Nachts in der Kajüte*, die Nr. VII des Ersten Zyklus. Im Veröffentlichungsprozess verschleiert er diese Leistung aber fast bis zur Unkenntlichkeit. Er zitiert weder *Die Nordsee* noch den Heineschen Übertitel, gibt stattdessen den sechs Einzelgedichten jeweils denselben Lied-Titel *Auf dem Meere* und veröffentlicht die Lieder zwischen 1846 und 1862 verteilt auf sechs verschiedene Lied-Opera, keineswegs in des Dichters Reihenfolge ... So wird wohl nie mehr herauszufinden sein, ob Robert Franz diese sechs Lieder am Stück komponiert und erst später verteilt hat. – Höhepunkte sind m. E. op. 9 Nr. 6 *Eingewiegt von Meereswellen* sowie insbesondere die Nr. 6 *An die bretteerne Schiffswand* aus dem Heine-Opus 25. Letzteres gehört zu Franz' zahlreichen Miniatur-Liedern von ca. 1 Minute Dauer, wo aber „alles drin“ ist, hier: verdichtetes (Mono-) Drama, Reduktion auf das Wesentliche, Lakonik.

Der andere Strang seltenerer Heine-Vorlagen (im 19. Jahrhundert) betrifft Heines zweite Veröffentlichung gesammelter Lyrik, den 1844 erschienenen Band *Neue Gedichte*, eben erst siebzehn Jahre nach der Erstauflage des *Buch der Lieder* herausgekommen, und dort in erster Linie die Abteilung *Neuer Frühling*, welche bereits 1830 gedichtet wurde. Schon in das 1846 erschienene Opus 6 integriert Franz aus besagter Abteilung als Nr. 2 *Wie des Mondes Abbild zittert* – mit der unvergesslichen harmonischen Chiffre auf das Schlusswort „erschüttert“ –, und diesem Ideal reiner Schönheit folgen später auch *Die blauen Frühlingsaugen*, also die Nr. 1 aus dem Wagner gewidmeten Opus 20, und v. a. *Wandl' ich in dem Wald des Abends*, die Nr. 4 aus dem Heine-Opus 39. (Mir ist bewusst, dass eine solche unbegründete Formel „Ideal reiner Schönheit“ Widerspruch evoziert; andererseits will ich diese Lieder nicht zerreden, und dass sie stimmig aus der jeweiligen Textvorlage erblühen, dürfte außer Frage stehen.) Weitere Beispiele aus *Neue Gedichte*: op. 20 Nr. 3 *Verfehlt Liebe, verfehlt Leben* – ein Inbegriff lakonischer Kompositionskunst; weiters zwei Gedichte, die insofern interessante Doppelvertonungsfenster öffnen, als die jeweils anderen Komponisten sicher das äußerlich attraktivere Lied verfasst haben, Robert Franz aber durch beharrliches Pflegen seines eigenen Lied-Ideals zu unerwarteten, in sich stimmigen Alternativen gelangt: *Frühling* op. 38 Nr. 1 (bekannter durch Brahms' *Es liebt sich so lieblich im Lenze* op. 71 Nr. 1 – zehn Jahre nach Franz' Version entstanden) und *Frühlingsfeier* op. 39 Nr. 1 (bekannter durch Richard Strauss' op. 56 Nr. 5 aus dem Jahr 1906).





Als letztes möchte ich das Lied op. 41 Nr. 2 (ersch. 1867) diskutieren. Heine nennt sein Gedicht *Sehnsüchtelei* – klar, d e r Titel kam für Franz nicht in Frage ..., er nennt das Lied, nach einer entscheidenden Zeile, *Ach, wie komm ich da hinüber?* Nun gehört die Musik in ihrem melodisch-harmonischen Verlauf m. E. zum Schönsten, was Robert Franz hinterlassen hat. (Als ich das Lied 2009 entdeckte, fiel mir sofort die verblüffende Nähe zu Edvard Griegs *Våren* op. 33 Nr. 2 aus dem Jahr 1880 auf. Einem der Referenten der Robert-Franz-Konferenz Halle/Saale 1992 anlässlich des 100. Todesjahres, Günter Hartung, offensichtlich auch, wie ich 2014 zufällig während einer meiner vielen Internet-Recherchen zu schwerer bestimmbar Textvorlagen dieses Komponisten bemerkte ...) Aber hier stehe ich der Textbehandlung in mehrfacher Hinsicht skeptisch gegenüber. Hat Franz für eine bereits komponierte Musik einen möglichen, „irgendwie“ passenden Text gesucht? Das entspräche im Normfall überhaupt nicht seiner Vorgehensweise. Aber wie ist die – gelinde gesagt – umständliche Textdeklamation „In dem Traum siehst du die stillen, fabelhaften Blumen prangen“ auf d i e s e Melodie sonst zu erklären? Außerdem stört mich hier wirklich, dass Franz auf die ironische Brechung, die der Titelfrage folgt „Meister Hämmerling, mein Lieber, kannst du mir die Brücke zimmern?“ kompositorisch so gut wie gar nicht reagiert. Sein 1882 in einem privaten Brief formuliertes Credo „... das Einzelne einer Gesamtstimmung unterzuordnen, ohne es dabei zu vernachlässigen ... „ – oft zur Signatur seiner sublimen Liedkunst gediehen – schien ihm hier eher kontraproduktiv im Wege zu stehen.



An zweiter Stelle der Textdichter folgt der Quantität nach **Wilhelm Osterwald** (1820-1887). Dieser lebte seit seiner Studienzeit und auch noch in den ersten Berufsjahren (als Schullehrer) in Halle und freundete sich an mit Robert Franz. Eine umfangreiche

Abteilung seiner ersten literarischen Veröffentlichung, *Gedichte* (1848, Halle), ist *Lieder* betitelt, versehen mit dem Datierungszusatz 1839-47. Ein synoptischer Blick in die Veröffentlichungschronologie bei Robert

Franz zeigt, dass bis zum Erscheinen von Osterwalds Gedichtband bereits 18 oder 20 Lieder nach eben diesen Gedichten komponiert waren, der Komponist sie also handschriftlich vom Dichter erhalten hatte. (Mitte 1843 meldet er jedenfalls brieflich an Schumann: „Mehrere seiner Poesien habe ich componirt“, und das bezieht sich auf Wilhelm Osterwald.) Es soll hierorts nicht behandelt werden, inwieweit Franz seinen Freund literarisch überschätzt hat. 51 Vertonungen, erschienen zwischen April 1844 und Dezember 1879, zeigen, dass von Osterwalds Lyrik fortwährend Reiz und Anregung ausgingen. Bereits das erste zum Druck gegebene Osterwald-Lied op. 3 Nr. 6 *Ach, wenn ich doch ein Immchen wär* lässt solchen Reiz in ein zauberhaftes Klangbild mit anspruchsvollem Diskanttrillerkontinuum aufgehen. *Umsonst* op. 10 Nr. 6 hält neunzehn Zweivierteltakte lang den in Sechzehnteln pulsierenden Orgelpunkt *a* durch. Dieser Quintton (in der Kleinen Oktave) wird am Klavier nie unterschritten, hält das zarte D-dur-Gebilde – „... so süß, und doch so bang ...“ – in sanft melancholischer Schwebel.

Zwei Lieder, die Franz souverän bei erfinderischer, unschematischer musikalischer Formung zeigen, sind *Im Frühling* op. 17 Nr. 5 und *Frühe Klage* op. 22 Nr. 4. Ersteres trägt im Gedichtband von 1848 den Titel *Frühlingsdämmerung* und gehört sicher zu Osterwalds stärkeren Gedichten. Vom lyrischen Motivspektrum her ist aber tatsächlich eine Nähe zu Eduard Mörikes *Im Frühling* – 1888 von Hugo Wolf kongenial vertont – gegeben. (Beeinflusst? Ich weiß es nicht.) Robert Franz lässt nun die erste und dritte Strophe gleich ansetzen, bald aber verschieden fortfahren, hingegen die zweite und vierte Strophe sehr verschieden ansetzen, jedoch gleich auslauten. Ein kurzes Nachspiel greift die Klavierfiguration des „kreisend summenenden Immchens“ aus der vierten Strophe erneut auf. Den atmosphärischen Zauber, zwischen entspanntem Frühlingsglück und unnennbarer Tristesse du printemps, fängt die Formanalyse freilich nicht ein.



### Rudi Spring

geb. 1962 Lindau/B. – Nach umfassender musikalischer Allround-Unterweisung bei Alfred Kuppelmayer 1971-75, Studium an der Musikhochschule München (Klavier: Karl Hermann Mrongovius; Komposition: Wilhelm Killmayer), wo er seit 1999 Liedgestaltung unterrichtet. Ansonsten vielfältig tätig als Komponist und Pianist (Schwerpunkt jeweils Kammermusik und Lied) sowie als Dirigent. 2005 Stipendiat der Deutschen Akademie Villa Massimo in Rom.

Das andere, *Frühe Klage* also, gehört zu den gar nicht so häufigen Musikstücken, wo der ganze Quintenzirkel – in diesem Fall: nach unten zu – durchschritten, die Magie der Enharmonik also erlebbar wird. In es-Moll beginnt's ohne Vorspiel zu schreiten: „Aus der Ferne schallen Gesänge“, und mählich, fast unmerklich, senkt sich das harmonische Geschehen, bis am Ende der zweiten Strophe als dramatischer Höhepunkt b-Moll, eben „von oben her“ erreicht ist: „... schleicht die Sorge zum jungen Gemüt“ – die letzte Silbe bekommt bereits den Dominantseptakkord der Ausgangstonart unterlegt; ein eintaktiges Klavierrezitativ leitet zum „Da capo“ der dritten (und abschließenden) Strophe, die aber gleich nach dem Wiedererkennungseffekt ihre eigene Bahn einschlägt – choraliter im Pianissimo „leise verhallend schwinde der Klang“.

Mit der dringlichen, nicht weiter begründeten Empfehlung des Mädchenlieds *Erster Verlust* op. 36 Nr. 2 schließe ich diesen Osterwald-Abschnitt. Wo gerade dieses Genre, Mädchenlied, aufscheint: das eingangs hervorgehobene Opus 13 nach Max Waldau hält mit den Nr. 4 *Rosmarin* auch ein solches bereit, wieder mit unter einer Minute Aufführungsdauer meisterhaft auf-den-Punkt gebracht.

Es folgen vier Dichter, von denen Robert Franz immerhin deutlich über 10 Gedichte in Musik gesetzt hat.



Obenan der schon mehrfach erwähnte **Nikolaus Lenau**, der auch Franz' Zeitgenossen Fanny Hensel, Felix Mendelssohn und Robert Schumann zu bedeutenden Liedern inspiriert hat. Die 19 Lenau-Lieder verteilen sich asymmetrisch auf die Schaffenskurve unseres

Komponisten. Gleich mit op. 2 vertont er 1843 die im Februar 1844 erscheinenden *Schilflieder*, um die Zeit also, da Lenau für die Geschwister Fanny und Felix ebenfalls zum wesentlichen Autor wurde. Mir sind besonders die Rahmenlieder ans Herz gewachsen, die Nr. 1 *Auf geheimem Waldespfade* mit ihrer sensibel deklamierenden Rhythmik, und die Nr. 5 *Auf dem Teich, dem regungslosen* mit ihrer existenziellen Innigkeit. Außerdem lassen sich gerade diese beiden idealtypisch als Doppelvertonung koppeln mit ihrem jeweils berühmteren Gegenüber, von Alban Berg (1908/28) bzw. Felix Mendelssohn Bartholdy op. 71 Nr. 4 (1842) komponiert. – Dann erscheinen kontinuierlich weitere 11 Lenau-Lieder bis 1857, als erstes nach den *Schilfliedern* 1846 das glücklich wirbelnde *Frühlingsgedränge* op. 7 Nr. 5 (bei Richard Strauss: op. 26 Nr. 1!, komp. 1891), als letztes *An die Wolke* op. 30 Nr. 6. Die späten drei Lieder nach Lenau-Gedichten erscheinen über einen weiten Zeitraum verstreut, zwei davon habe ich bereits im chronologischen Abriss gewürdigt. Auch das verbliebene, *Der Eichwald* – die Nr. 1 im König-

Ludwig-Opus 51 (ersch. 1879) –, in seiner nicht leicht zu fassenden Waldesweihe, möchte ich empfehlen.

(Der Lenau-Komponist überhaupt, der Schweizer Othmar Schoeck, wird geboren, als Robert Franz noch sechs Jahre zu leben hatte. Auch er wird als op. 2 *Schilflieder* herausbringen, allerdings nur drei.)



Aus den 13 Liedern nach **Emanuel Geibel** – dem wahrscheinlich erfolgreichsten deutschsprachigen Lyriker seiner Epoche – sind hervorzuheben: die suggestiv ambivalente *Wasserfahrt* op. 9 Nr. 2 (ersch. 1847) mit ihrem seligen Singen und den stockenden Strophen-

Enden, das *Nachtlied* op. 28 Nr. 3 (ersch. 1857) in seinem wunderbar organischen Weben sowie die anrührende Studie des Entsagens *Wolle keiner mich fragen* op. 52 Nr. 3. Doch schon das erste Geibel-Lied *Die Lotosblume* op. 1 Nr. 3 – tatsächlich grüßt Heines Mond aus dessen gleichnamigem Gedicht herein ... – lässt aufhorchen mit seinem unorthodoxen, Staunen weckenden harmonischen Gang. Und mit Geibel schließt sich der Kreis: er taucht drei Mal in op. 1 auf und einmal in op. 52.



Ebenfalls 13 Lieder sind es nach **Joseph von Eichendorff**. Auch er für Robert Franz ein Dichter „der ersten Stunde“, zweimal in op. 1 aufgenommen. Meine persönliche Auswahl beginnt mit zwei Bariton-Liedern: *Gute Nacht* op. 5 Nr. 7 weist eine Oktave

Stimmumfang auf, *Meeresstille* op. 8 Nr. 2 eine große Tredezim. Im ersten, eher kurzen Sechachtel-Lied verlässt der Klavierrhythmus bis zum Schlussakkord nicht den homophon geführten Trochäus, seelische Bewegung entfaltet sich durch die teils mitlaufende, teils selbständige Gesangsdeklamation und den allmählich sich beschleunigenden harmonischen Rhythmus. Erst am Ende erfährt der Hörer von der gestorbenen Liebsten. Das zweite, längere Sechsviertel-Lied führt uns auf offener See vom Schiffsrand aus in die phantastische, imaginierte Unterwasserwelt. *Abends* op. 16 Nr. 4 gehört wie *Am Strom* op. 30 Nr. 3 zu den durch tief organisches Weben und Fluten geleiteten Franz-Liedern, von denen „man“ nicht mehr loskommt, wenn sie einen einmal ergriffen haben, die sich aber zusammengedrängter Beschreibung widersetzen. Zwei weitere Lieder öffnen – wie schon *Abends* mit Hans Pfitzners Op. 9 Nr. 5 *Abschied* (ca. 1894/95) – die Doppelvertonungsperspektive: *Ich wandre durch die stille Nacht* op. 35 Nr. 2 mit Fanny Hensels op. 7 Nr. 1, *Romanze* op. 51 Nr. 9 mit Ludwig Thuilles *Der traurige Jäger*, der Nr. 2 seines Eichendorff-Opus 26.





„Opus 1 Nr. 1“ – über welches Werk setzt ein Komponist dieses symbolträchtige Zahlengebilde? Bei Robert Franz ist es ein Lied nach einem Gedicht seines schottischen Namensvetters **Robert Burns** (1759-1796), dessen oft in schottischer Mundart

verfassten Gedichte zwischen 1839 und 1840 in drei verschiedenen deutschsprachigen Publikationen übersetzt erschienen sind. Alle drei hat Franz für seine 15 Burns-Vertonungen herangezogen, die meisten Gedichte entnahm er aber einer vierten Auswahl: den *Elf Liedern*, die Ferdinand Freiligrath (1810-76) als Übertragungen seiner 1838 erschienenen Sammlung eigener *Gedichte* beigefügt hatte; so auch die vier, die op. 1 mit prägen. Opus 1 Nr. 1 *Ihr Auge* beginnt etwas kurios, „Allegretto con grazia“ wird mitgeteilt „Einen schlimmen Weg ging gestern ich“, und diese Ambivalenz zwischen hellem Tonfall und dahinter lauerndem Abgrund erscheint als Signatur des ganzen Liedes: „Ihr Auge, lieb und blau“ ist mit seiner Macht zu allem fähig ... Falls dies nun missverständlich beschrieben war: es ist kein „augenzwinkerndes“ Lied. Aber der Abgrund wird kompositorisch nur subtil angedeutet. Einen deutlicheren Wink gibt wohl die Widmung ...

In op. 1, op. 4 und op. 5 versammelt Robert Franz je 12 Lieder (stets aufgeteilt in Heft I und Heft II), was durch die spätere Praxis rückwirkend zum Ausnahmefall wird.



**Eduard Mörike** ist mit 9 Liedern vertreten. Das 1856 erschienene Opus 27 ist ganz diesem Dichter gewidmet – wenngleich es im Gegensatz zu Max Waldau/op. 13

*„Mit besonderer Vorliebe habe ich poetische Stimmungen behandelt, die in sich zwiespältig sind, einen Gegensatz zwischen Empfindung und Situation in sich bergen. Hier findet das Unbestimmte, Andeutende meist seinen rechten Ort [...]; meine Darstellung der Freude hat stets einen Anflug von Wehmut, die des Schmerzes aber eine Beigabe seligen Sichverlierens.“*

aus dem Brief an Franz Liszt, 29. IX. 1855

nicht zu einer offiziellen Zueignung kommt –, das im Jahr darauf publizierte Opus 28 enthält als Hauptprägung drei weitere Mörike-Vorlagen. Sieben der neun Gedichte wird Hugo Wolf 1888 in sein großes Mörike-Liederbuch aufnehmen. Aber auch Doppelvertonungen von Schumann, Brahms, Pfitzner, Schoeck und anderen sind mit Franz' Mörike-Liedern kombinierbar.

*Um Mitternacht* op. 28 Nr. 6 erscheint wohl beim ersten Hören aus zwei Tempi zusammengesetzt, während vielleicht schon bei der gleich geformten zweiten Strophe zu ahnen ist, dass ein Grundsatz das ganze Lied durchzieht, der nach und nach triolisiert wird, beim „Singen der Quellen“ durch hurtige Textdeklamation völlig in den Hintergrund gerät, um dann allmählich wieder die Gestaltführung zu übernehmen.

Man lasse sich nicht durch abweichende Titel von den Doppelvertonungsaspekten abbringen: Opus 27 Nr. 4 *In Leid versunken* ist *Das verlassene Mägdelein*, Nr. 5 *Rosenzeit!* ist bei Brahms und Wolf *Agnes*, Nr. 6 *Ein Tännlein grünet wo* entspricht *Denk es, o Seele*. Letzteres sendet Franz dem Dichter in einem Brief vom 26. August 1856 zu. Nicht ohne Stolz – Franz entwickelt seine musikalische Umsetzung bewusst aus dem Kontext der 1855 erschienenen Mörike-Novelle *Mozart auf der Reise nach Prag*, die auf besagtes Gedicht als Schlusspunkt zielt.

Zwei weiteren Dichtern ist ein sechsgliedriges Opus gewidmet, jeweils ergänzt um ein zusätzliches Lied. Von Max Waldau und dem Opus 13 ging vorliegende Begegnung mit dem Liedkomponisten Robert Franz aus. Auch **Johann Wolfgang von Goethe** ist mit dem ganzen Opus 33 (ersch. 1859) berücksichtigt. Bei der m. E. besonders gelungenen Nr. 3 *Mailied* („Zwischen Weizen und Korn“) findet sich die bezeichnende Fußnote des Komponisten: >Die Sechzehnteile [meint: Sechzehntel] sind nicht nach ihrer rhythmischen Gleichheit, sondern frei nach den Wortaccenten auszuführen.< Das einzige weitere Goethe-Lied *Gleich und Gleich* op. 22 Nr. 1 ist wahrscheinlich mit das kürzeste Lied überhaupt von Robert Franz. Wie oft schon betont: Gerade in der Gestaltung der Miniaturform ist Franz ein unbestrittener Meister. Das Lied paart sich wunderbar mit Anton Weberns op. 12 Nr. 4 aus dem Jahr 1917. (*Im Sommer* op. 16 Nr. 2 erwies sich übrigens als Goethe-Fehlzuschreibung, was die Gedichtvorlage betrifft. Das „Verschulden“ liegt aber nicht auf Seiten Franz'.)



Auf den dritten mit 7 Liedern vertretenen Dichter bin ich anhand op. 51 Nr. 8 *Wiedersehen* bereits kurz eingegangen: Friedrich Rückert.

Mit der *Doppelwandlung* op. 44 Nr. 3 geriet auch schon **Heinrich Hoffmann von Fallersleben** (1798-

1874) in unser Blickfeld. Im frühen Opus 3 (ersch. April 1844 und Felix Mendelssohn gewidmet) finden sich zwei beglückend gelungene Lieder nach diesem Autor: die Nr. 3 *Frühling und Liebe* mit ihrer unvermuteten Eingangsdissonanz – vielleicht die Dornen des besungenen Rosenbuschs – und der daraus entstehenden zarten bis drängenden Euphorie, sowie die Nr. 4 *Frühlingsliebe* („Komm zum Garten, zu dem wohlbekannten“) mit ihren eigentümlichen deklamatorischen Dehnungen. Insgesamt gibt es 6 Lieder nach diesem damals sehr populären Lyriker.



### Adelbert von Chamisso

(1781-1838) dürfte den Liedfreunden hauptsächlich durch Robert Schumanns Beiträge ein Begriff sein: Nicht nur der besonders populäre Zyklus *Frauenliebe und Leben* op. 42, auch das fünfgliedrige Opus 40 (mit seinen vier

Andersen-Übertragungen) und das dreigliedrige Opus 31 (mit seinen zwei Béranger-Übertragungen) sind auf Chamissos Vorlagen komponiert. Aber ich möchte hier nicht die einzige Doppelvertonung (*Mitten ins Herz* op. 52 Nr. 2, bei Schumann: op. 40 Nr. 3 *Der Soldat*) aus Franz' 5 Chamisso-Liedern, sondern ein anderes Projekt in den Vordergrund rücken: Der Dichter schrieb 1830 sieben Gedichte unter dem Übertitel *Tränen*; die ersten vier daraus hat Robert Franz vertont, aber wie schon im Falle Heine/*Nachts in der Kajüte* verschleierte er den Zusammenhang. Zwar titelt er stets *Tränen*, aber Gedicht 4, 1, 2 erscheinen in den letzten Lied-Opera überhaupt: op. 50 Nr. 5, op. 51 Nr. 2, op. 52 Nr. 4. Gedicht 3 hingegen, mit der Vortragsbezeichnung „*Agitato e molto appassionato*“, bildet das Schlusslied der Sechsergruppe op. 6, ersch. 1846. Es ist eines der ergreifendsten Lieder von Robert Franz. Ein direkter biographischer Bezug ist keineswegs gegeben, da die Mutter des Komponisten erst 1851 stirbt. Aber Chamissos Klage um die verstorbene Mutter wird zutiefst empathisch in Musik transformiert. Der verzweifelte Undezimsprung aufwärts in der Gesangsstimme – wo Franz die einzige Änderung an der Textvorlage anbringt: von „wirst dann wieder mein“ zu „bleibst dann wieder mein“ – ist bei diesem Komponisten eine singuläre Erscheinung. Aber sie prägt den Blick auf sein Liedesamt schaffen entscheidend mit.

Mir verbleiben noch Hinweise auf ein paar besondere Momente im Liedwerk von Robert Franz. Eher selten hat er Texte von Autorinnen vertont. Um so mehr empfehle ich den Sängerinnen *Nachtlied* op. 1 Nr. 2 nach Ida Gräfin von Hahn-Hahn (1805-80). Aber auch die Frauenlieder nach Volksliedtexten: op. 17 Nr. 4 *Die Trauernde*, schwäbisch – auch bei Johannes Brahms, als op. 7 Nr. 5 fast zur selben Zeit erschienen! Und op. 23 Nr. 1 *Wird er*

*wohl noch meiner gedenken?*, im Siebenvierteltakt. Eine weitere ergiebige Doppelvertonung mit Brahms: dessen op. 85 Nr. 4 *Ade!* Mit Franz' op. 11 Nr. 1 *Abschied*, aus dem Böhmisches übertragen von Siegfried Kapper. Oder im Kontext mit Gustav Mahlers frühem Wunderhorn-Lied: op. 12 Nr. 2 *Zu Straßburg auf der Schanz*. Beide Komponisten lassen übrigens die beiden Schlusstrophen des sechsstrophigen Originals unvertonen; Franz eliminiert darüber hinaus die dritte.

„*Meine Musik, mit ihrer ewig pulsierenden, klopfenden Unruhe, der leicht eine verdammt destructive Seite beiwohnen könnte – würde sich in lauter Schaum und Nebel auflösen, fände sie nicht in ihren äußeren Conturen ihr Gegengewicht, die das Schwebende bannen und halten müssen. Auch hier ist mir Bach Vorbild gewesen.*“

aus dem Brief an Selmar Bagge, 25. VI. 1860

\*\*\*

Robert Franz wollte zweifelsohne Bleibendes schaffen, in diesem einen, s e i n e m Gebiet: dem klavierbegleiteten Lied. Aber bereits in einem seiner berührendsten frühen Lieder, *Stiller Abend* op. 5 Nr. 9 nach Karl Julius Schröer (1825-1900) – dem späteren Sprachwissenschaftler und Goethe-Spezialisten, den er in Halle während dessen Studienaufenthalts dort als 20jährigen kennengelernt und von dem er offenbar recht bald Gedichte zur Vertonung erhalten hatte –, heißt es in der Schlusszeile: „... doch ich denke, sel'ge Stunden, was verschwunden, kehrt nie zurück.“ Robert Franz lebte, trotz mannigfacher Anerkennung, wohl relativ bald schon im Empfinden, die Zeit wird über ihn als Komponisten hinweggehen. Er setzte diesem Empfinden verbaliter anwachsende kulturgeschichtliche Wutausbrüche und Rundumschläge entgegen, mitunter auch hellsichtige Eigenortbestimmung, mitunter auch neukomponierte Lieder. Aber wahrscheinlich müssen wir uns den alternden Robert Franz – auch angesichts der voranschreitenden Ertaubung, die ab Mitte der 1870er-Jahre bleibende Realität war – als oft verbiterten, nicht gerade angenehmen Mitmenschen vorstellen, der für seine und die Musik im Ganzen wenig Zukunftshoffnung hegte. Er war ein fleißiger Brie-





Robert Franz  
1815-1892



feschreiber, und in der letzten Lebensdekade stand er in Austausch mit dem Arzt Wilhelm Waldmann, mit dem Ziel der schriftlichen Erfassung und Überlieferung seiner Ansichten (ersch. 1895). Seine Korrespondenz ist gut dokumentiert. Robert

Franz hat, ähnlich wie Wagner und Pfitzner, sehr viel über Musik philosophiert und (eben vor allem brieflich) geschrieben, auch über zeitgenössische Komponisten-Kollegen, auch über deren Musik – und wie bei Wagner und Pfitzner wünschte man oft inständig „si tacuisses...“, und wie bei diesen beiden schimmert stets durch: er hat eine Idealvorstellung von Musik, in seinem Fall vom Klavierlied, und er versuchte wieder und wieder, dieses Ideal komponierend zu erreichen. Bei ihm war es – im Gegensatz zu den anderen beiden – ein eng gesteckter Rahmen, den er dafür in Anspruch nahm. Und wir Heutigen? Jeder möge für sich entscheiden, inwieweit er diesen Komponisten auf dessen Ideal-Weg zu begleiten bereit ist. Bei mir persönlich währt die Beschäftigung nunmehr sieben Jahre. Erster Brennpunkt war das Winterhalbjahr 2008/09, das v.a. in die Entdeckung von Robert Franz als einem der wichtigsten Lenau-Komponisten mündete. Seit dem Frühjahr 2013 bis zum Verfassen dieser Zeilen erlebe ich ein Crescendo, mit dem Ziel, einen bestimmten Bestand aus Franz' Gesamtschaffen bleibend in mein Repertoire als Liedpianist sowie in die „Hochschulmappe“ für meine Liedgestaltungs-Studenten zu integrieren. So ergab sich im Lauf der Jahre

die untenstehend aufgeführte Liste „77 aus 279“, also gut ein Viertel des Liedwerks aufnehmend. Beim restlichen Œuvre von Robert Franz fehlt mir etwas, mal weniger, mal mehr – es ist sicher so, dass sein Lied-Ideal und meines (unter Einwirkung verschiedenster Faktoren) eine beträchtliche Schnittmenge aufweisen, und eben eine quantitativ gesehen noch größere Diskrepanz. Aber ich habe nie bereut, für die (mir) bleibenden Lieder den gesamten Bestand durchforstet zu haben. Wen Robert Franz am Rande interessiert, findet vielleicht in meiner Liste ein paar unvermutete Anregungen. Wer ihn ganz für sich entdecken will, wird nicht umhin können, ebenfalls alles durchzugehen und dann die persönliche Auswahl „x aus 279“ zu treffen. Man erfährt dabei viel über sich, viel über die Wechselwirkung von Sprache, Musik und Lied, und man umkreist – ohne ihn je benennen zu können – den Kern des Schaffensprozesses von Robert Franz.

Es klingt in der Luft uralter Sang,  
nicht Jubelruf, nicht Wehgeschrei,  
und doch so süß, und doch so bang,  
als ob er beides sei.

Wer ihn gehört, der ward so reich ...

#### Liste der von Rudi Spring für 2015 und überhaupt empfohlenen Lieder von Robert Franz

- (67) Lieder nach Heinrich Heine: op. 6/2, 7/6, 9/6, 12/4&6, 16/3, 20/1&3, 25/1&6, 31/4&5, 34/2, 37/6, 38/1, 39/1&4&5, 41/2, 51/7
- (51) nach Wilhelm Osterwald: op. 3/6, 4/8, 8/5, 10/6, 11/3, 16/6, 17/5, 22/4, 26/1; 35/1, 36/2, 43/6, 44/2
- (19) nach Nikolaus Lenau: op. 2/1&5, 7/5, 30/6, 37/4, 51/1, 52/6
- (15) nach Robert Burns: (deutsch von Ferdinand Freiligrath) op. 1/1&8; (deutsch von H.J. Heintze) op. 3/5, 4/6
- (13) nach Joseph von Eichendorff: op. 5/7, 8/2, 16/4, 30/3, 35/2, 51/9
- (13) nach Emanuel Geibel: op. 1/3, 9/2, 28/3, 52/3
- (9) nach Eduard Mörike: op. 27/4&5&6, 28/6
- (7) nach Johann Wolfgang von Goethe: op. 22/1, 33/3
- (7) nach Friedrich Rückert: op. 51/8
- (7) nach Max Waldau: op. 13/2&3&4&6
- (6) nach August Heinrich Hoffmann von Fallersleben: op. 3/3&4, 44/3
- (5) nach Adelbert von Chamisso: op. 6/6
- (3) nach Ida Gräfin von Hahn-Hahn: op. 1/2
- (3) nach Wolfgang Müller von Königswinter: op. 17/6
- (3) nach Karl Julius Schröer: op. 5/9
- (1) nach Adelbert Natorp: op. 7/4
- (1) nach Siegfried Kapper (aus dem Böhmischen): op. 11/1
- (1) aus „Des Knaben Wunderhorn“: op. 12/2 sowie nach weiteren Volksliedtexten: op. 17/4, 23/1.