

JOACHIM RAFF

Ouvertüre zu Johann Gottfried von Herders *Der entfesselte Prometheus* von Franz Liszt instrumentiert von Joachim Raff RV.539

„Notte e giorno faticar“¹
Joachim Raffs Beitrag zu Franz Liszts „Prometheus“ Ouvertüre

I.
Für die Feiern zu Johann Gottfried von Herders 100. Geburtstag komponierte Franz Liszt - seit 1848 Hofkapellmeister in Weimar - eine Ouvertüre und acht Chöre mit Orchesterbegleitung zu einer Aufführung von Herders dreizehn mythologischen Szenen „*Der entfesselte Prometheus*“. Am 24. August 1850 wurde das Werk in einer Veranstaltung des Weimarer Hoftheaters mit Bühnenbildern, Kostümen, begrenztem Spiel und mit der Lisztschen Bühnenmusik aufgeführt. Folgeaufführungen gab es nicht.

Liszt komponierte die Musik in großer Eile im Mai und Juni 1850. Zunächst entwarf er die Chöre und widmete sich erst zum Schluß der Ouvertüre, in welcher er Themen aus den Chören verarbeitete. Die Ouvertüre notierte er vollständig, aber in 15 Bruchstücken und ohne die Einleitungstakte zwischen die Skizzen zu den Chören als Partiturentwurf mit 115 Systemen zu je zwei bis fünf Notenzeilen. Instrumentationsangaben variieren zwischen genauen Bezeichnungen der Instrumente, generellen Angaben von Instrumentengruppen, wie „Bläser“, „Blech“, oder „Quartett“, offenen Fragen, wie „Quartett?“ und Abschnitten gänzlich ohne solche Hinweise. Wie Bertagnolli nachweist, komponierte Liszt die Ouvertüre nicht fortlaufend sondern in Bruchstücken, deren Reihenfolge er erst später festlegte. Mit der Komposition der Fuge im Durchführungsteil tat sich Liszt besonders schwer und unternahm mehrere Anläufe, diese zu entwerfen.

Seit der Jahreswende 1849/1850 arbeitete der junge Joachim Raff als Assistent Liszts in Weimar und hatte sofort damit begonnen, aus Entwürfen Liszts aufführbare Partituren herzustellen. Dabei hatte er selbst nur wenig Erfahrung auf dem Gebiet der Orchestrierung, lagen doch zu dieser Zeit erst seine Oper „*König Alfred*“ und sein „*121. Psalm*“ als Kompositionen für Orchester vor. Gehört hatte er von diesen Werken noch keines, konnte sich also seiner Fähigkeiten als Orchestrator nicht sicher sein. Trotzdem muß Raffs entschiedenes Auftreten und seine Selbstsicherheit Liszt bewogen haben, ihm die verantwortungsvolle Tätigkeit aufzutragen. Raff erarbeitete die Partitur zu Liszts „*Prometheus*“ Musik im Juli und August 1850. Bei der Ouvertüre war seine erste Aufgabe, die Bruchstücke des Entwurfs nach Angaben Liszts in einen korrekten Zusammenhang zu bringen und sie unter Benutzung der Instrumentationsangaben zu einer vollständigen Partitur zu erweitern. Dabei erstellte Raff zunächst eine Rohfassung, die er Liszt zur Begutachtung vorlegte. In diese Fassung (GSA 60, A5d²) zeichnete Liszt zahlreiche

¹ = Tag und Nacht sich herumplagen, Zitat aus „Don Giovanni“ von Mozart/Da Ponte, welches Raff unter die von ihm gefertigte Kopie der Partitur von Liszts symphonischer Dichtung „*Prometheus*“ setzte.

² Signatur des Goethe- und Schiller-Archivs zu Weimar.

Anweisungen zu Tempo, Artikulation und Dynamik ein, akzeptierte aber Ruffs Instrumentation praktisch ohne Veränderungen. Daraufhin fertigte Raff eine Reinschrift der Partitur (GSA 60, B16b) an, deren Orchestrierung mit der in der Rohfassung im wesentlichen identisch ist, die aber zusätzlich alle für eine Aufführung wichtigen Bezeichnungen enthält. Diese Fassung hatte dann am 24. August 1850 Premiere, wobei nicht ganz klar ist, ob die wenigen, in die Partitur eingetragenen, Retuschen von Liszts Hand in den tatsächlich gespielten Notentext eingingen oder nicht³. Die vorliegende Ausgabe, die auf der Reinschrift Ruffs basiert, hat nur die offensichtlichen Fehlerkorrekturen Liszts übernommen, nicht jedoch die Retuschen, damit die Fassung von Raff in möglichst unveränderter Form dokumentiert ist. Damit wird, möglicherweise zum erstenmal, die Möglichkeit eröffnet, das Werk in der Instrumentierung von Raff ohne jeden nachträglichen Zusatz von Liszt zu hören.

Zwischen 1852 und 1854 komponierte Liszt eine neue Fassung der „*Prometheus*“ Overtüre, diesmal als eine im wesentlichen vollständige Partitur (GSA/60, A5a). Raff stellte auch von dieser Version eine Reinschrift (GSA/60, A5b) her, die zu Aufführungszwecken und als Stichvorlage verwendet werden konnte. So kam das Werk am 18.10. 1855 in Braunschweig als „*Symphonische Dichtung Nr.5*“ zur Uraufführung. Es war dies offenbar das einzige mal, daß Liszt das Stück ohne die Chöre, denen es vorangestellt ist, dirigierte. Anschließend wurde das Werk noch einmal revidiert und die Änderungen von Liszts und von anonymer Hand in die Reinschrift Ruffs eingetragen, bzw. eingeklebt. In dieser Form ging „*Prometheus*“ als Stichvorlage nach Breitkopf und Härtel in Leipzig, wo das Werk im Mai 1856 nach akribischer Korrektur Liszts als gedruckte Partitur erschien. Alle weiteren Ausgaben (1885, 1911) geben mit kleineren Korrekturen den 1856 veröffentlichten Text wieder. Die „*Prometheus*“ Overtüre aus dem Jahr 1850 blieb im Archiv und wird hier zum erstenmal veröffentlicht.

Der weitere Weg von Liszts Musik zu Herders „*Der entfesselte Prometheus*“ war wechselvoll. Der Dirigent Hans von Bülow nahm sich des symphonischen Gedichtes an und erzielte wechselnde Erfolge damit. Liszt selbst dirigierte es nur noch selten. Da er von Herders mythologischen Szenen keine hohe Meinung hatte, ließ er für spätere Aufführungen seiner „*Prometheus*“ Musik Zwischentexte von Richard Pohl verfassen. Die Chöre brauchten etwa eine Generation, ehe sie sich in den 1880er Jahren einen Platz im Konzertleben sichern konnten und in der letzten Dekade von Liszts Leben zu einer seiner beliebtesten Kompositionen aufstiegen. Nach Liszts Tod gerieten die Chöre jedoch schnell in Vergessenheit und das zwanzigste Jahrhundert hat nur noch wenige Aufführungen des kompletten Werks erlebt. Eine einzige Schallplattenaufnahme der Firma Hungaroton ist inzwischen nicht mehr im Handel. Die symphonische Dichtung wird heute noch gelegentlich gespielt, nimmt aber, wie fast alle Orchesterwerke Liszts, eher einen Randplatz im Konzertrepertoire unserer Zeit ein.

II.

An dieser Stelle sei ein kurzer Abriß über den Aufbau der Komposition, nebst einer Darstellung der wesentlichen Unterschiede zwischen der Overtüre und der symphonischen Dichtung, angebracht. Detailliertere Analysen findet man zur symphonischen Dichtung bei

³ „Some of the modifications may have been made in time for the premiere, but source material that would confirm such a supposition, namely a set of revised orchestral parts, has not been discovered. Most, however, were incorporated into A5a [Liszts Autograph der symphonischen Dichtung „Prometheus“] and may be more properly regarded as precursors of the symphonic poem's features. As such, the emendations most likely originated during the preparation of a new score, as opposed to the correction of the old one for the premiere.“ (Bertagnolli, S. 541f.)

Theodor Müller-Reuter. Einen minuziösen Vergleich beider Fassungen bietet die Arbeit von Paul Allen Bertagnolli.

Beide Fassungen des „*Prometheus*“ folgen dem klassischen Schema des Sonatenhauptsatzes, wenn auch mit einigen individuellen Abweichungen. Einer Einleitung folgen Exposition, Durchführung und Reprise, woran sich noch eine Coda anschließt. Von Quartenharmenien eingeführt, erklingt zu Beginn der Einleitung zweimal das prägnante „*Prometheus*“-Thema. Dieser Beginn mit seinen dissonanten Akkorden, der schon Liszts Zeitgenossen verstörte, klingt in der Ouvertüre noch ungleich schärfer, da den Quartenharmenien noch zusätzliche Sekundreibungen beigegeben sind. Das „*Prometheus*“-Thema verwendet Liszt in der Ouvertüre deutlich weniger häufig als in der symphonischen Dichtung, wo es sich auf nahezu alle Teile der Komposition ausbreitet. Überhaupt weist die symphonische Dichtung eine im Vergleich zur Ouvertüre größere Dichte an motivisch-thematischer Arbeit auf, was nicht nur die Reifung Liszts als Symphoniker sondern auch die Zeitumstände der Entstehung beider Fassungen widerspiegelt. Arbeitete Liszt bei der Ouvertüre auf einen knappen Termin hin, so hatte er offenbar keinen Zeitdruck bei der Transformation zur symphonischen Dichtung. Auf eine mit „*Grave*“ bezeichnete Passage und einen kurzen Ausbruch des späteren Hauptthemas folgt ein quasi-recitativo Abschnitt, der dem Alt-Solo des dritten Chores entnommen ist, einer Vertonung von Herders Strophe „*Verödet stehn im alten Hain, der Götter Altäre*“. Der folgende Expositionsteil greift das schon in der Einleitung angespielte Hauptthema auf, stellt diesem aber noch das „*Prometheus*“-Thema und die nun in den Allegro-Kontext eingebettete und erweiterte quasi-recitativo Passage zur Seite. Die ganze Exposition hat Liszt in der symphonischen Dichtung um etwa 80 Takte gekürzt, ohne jedoch in den grundsätzlich Ablauf oder in die thematische Substanz einzugreifen.

Ganz anders verhält es sich mit der zweiten Themengruppe, die in der Ouvertüre doppelt so lang ist wie in der symphonischen Dichtung⁴. In der Revision blieb von der zweiten Themengruppe nur der Mittelteil des ursprünglichen Abschnitts mit dem sogenannten „*Themis*“-Thema übrig, wohingegen in der Ouvertüre das „*Themis*“-Thema durch das „*Hercules*“-Thema aus dem sechsten und siebten Chor eingerahmt wird und zusätzliche Motive vorangestellt, bzw. interpoliert werden. Hat man einmal die längere Urfassung im Ohr, so stellt sich bei der späteren Fassung leicht der Eindruck ein, daß Liszt hier zu sehr verkürzt hat und die zweite Themengruppe ohne die verbindenden Motive und Themen aus dem Gesamtrahmen der Exposition herausfällt.

Die Durchführung hat die Form einer Fuge, die im Kontext eines Sonatensatzes dadurch überrascht, daß sie keines der bisher erklangenen Themen aufgreift, sondern ein ganz neues Thema einführt. In seinen späten Jahren hat Liszt in eine Druckausgabe über den Beginn der Fuge den Namen „*Epimetheus*“, der Bruder des Prometheus, geschrieben. Angelehnt an den dissonanten Charakter der Einleitung und ersten Themengruppe der Exposition, weist auch die Fuge eine Reihe scharfer Durchgangsdissonanzen auf, die bei Liszts Zeitgenossen auf Unverständnis stießen und neben den harmonischen Schroffheiten der Einleitung die Haupthindernisse bei der Akzeptanz des Werks bildeten. Die Fuge ist vierstimmig angelegt. Drei Expositionen folgen jeweils drei zugehörige Episoden. Nach zwei Stretto- Abschnitten schließt dieser Abschnitt auf einem Orgelpunkt ab. Die Fuge in der

⁴ Vergleichende Längenangaben mittels der Anzahl von Takten, müssen, wie hier geschehen, berücksichtigen, daß Liszt die Ouvertüre im Allabreve Takt (zwei Halbe) notiert hat, die symphonische Dichtung aber im Vierviertel Takt. Dadurch bedingt, haben vergleichbare Passagen in der Ouvertüre immer die doppelte Anzahl von Takten.

symphonischen Dichtung unterscheidet sich in einigen Details von der in der Ouvertüre, jedoch sind Aufbau und Länge nahezu identisch.

Der Orgelpunkt zum Abschluß der Fuge ist gleichzeitig die Basis für das erneute, zweimalige Erklängen des „Prometheus“-Themas, wobei Liszt hier am Beginn der Reprise das Thema anders harmonisiert als in der Einleitung. Ohne Rezitativ-Einschübe geht es in der Ouvertüre weiter mit einer wortgetreuen Wiederholung des ersten Teils der ersten Themengruppe. In der symphonischen Dichtung fügte Liszt vor diesen Teil noch eine Reminiszenz an die quasi-recitativo Passagen der Exposition ein. Die verkürzte erste Themengruppe wird in der Ouvertüre durch eine lange Generalpause beendet, welche sich in der symphonischen Dichtung nicht findet. Von der zweiten Themengruppe wird in der Reprise lediglich das „Themis“-Thema gespielt. Insgesamt ist die Reprise weniger als halb so lang wie die Exposition. Wie zum Ausgleich hierfür schließt Liszt eine ausgedehnte Coda an, die vom „Epimetheus“-Thema dominiert wird. Eine plagale Kadenz und zwei Akkordschläge des vollen Orchesters beschließen die Ouvertüre. Die Coda der symphonischen Dichtung ist um einige Takte erweitert. Zusätzlich erklingt hier noch einmal triumphal das „Themis“-Thema. Der frühere Plagalschluß ist ersetzt durch motivische und harmonische Reminiszenzen an das „Prometheus“-Thema.

III.

Mit dem Erscheinen der Lebenserinnerungen des Geigers Joseph Joachim im Jahre 1896, also nachdem sowohl Liszt als auch Raff bereits gestorben waren, begann die Auseinandersetzung über Ruffs Anteil an der Urheberschaft einiger symphonischer Werke Liszts. Nachdem in Folge der Biographie Joachims noch weitere Zeugnisse zu Tage traten, die die Wichtigkeit der Rolle Ruffs bezeugten, legte Peter Raabe im Jahre 1916 eine Dissertation über die Entstehungsgeschichte der frühen Orchesterwerke Liszts vor, in der er auch ausführlich auf den Einfluß Ruffs eingeht. Ganz richtig bemerkt Raabe, daß man zur Entscheidung der Streitfrage nicht auf Briefe oder mündliche Aussagen zurückgreifen solle, sondern die musikalischen Quellen, zu denen er als Leiter des Liszt-Museums uneingeschränkter Zugang hatte, zu Rate ziehen müsse. An diesem Anspruch gemessen, wirkt Raabes Arbeit allerdings nur sehr oberflächlich und sein offenkundiges Ansinnen, Liszt vom Einfluß Ruffs freizusprechen, verkehrt sich angesichts des einzigen als Beispiel zitierten Abschnitts aus der „Tasso“ Ouvertüre ins genaue Gegenteil, indem gerade hier die Fassung Ruffs von Liszts Komposition und der Erstinstrumentation durch A. Conradi merklich abweicht und der endgültig publizierte Fassung viel näher ist als alle vorherigen Versionen. Zudem verwickelt sich Raabe in Widersprüche. So sagt er auf Seite 34 seiner Arbeit. *„Raff hatte eben nicht nur einen sehr viel feineren Geschmack als Conradi, sondern er besaß vor allen Dingen das, was diesem ganz fehlte: Phantasie. Er konnte, wenn er eine Aufzeichnung Liszts sah, sich irgend ein Klangbild vorstellen und konnte darum dem Meister wenigstens anregen; und wenn, wie gesagt, in den endgültigen Fassungen auch nicht viel von diesen Anregungen stehen blieb, so war das, was Liszt schließlich selbst aufschrieb, doch immerhin durch Ruffs geschickt gemachte Vorschläge mit bestimmt worden.“* Auf Seite 28, hingegen, lesen wir: *„Er [Liszt] wollte nicht viel mehr als sehr sorgfältige Abschriften (die Raff mit seiner prachtvollen Handschrift unübertrefflich herzustellen verstand) und allenfalls eine, ..., mehr handwerksmäßige als schöpferische Hilfeleistung beim Herstellen von Orchesterpartituren nach sehr genau bezeichneten Vorlagen.“*

Noch das relativ aktuelle, mehrbändige Standardwerk über Liszts Leben und Werk von Alan Walker (1989) beruft sich in dem eigens Raff gewidmeten Kapitel „The Raff Case“ auf

Raabes Arbeit und versucht, ganz im Sinne einer überall greifbaren Lisztverehrung, Ruffs Rolle auf die eines reinen Erfüllungsgehilfen zu degradieren. Dabei unterläuft Walker am Ende seines Kapitels über Raff die Ungeschicklichkeit, aus einem Brief der Fürstin Carolyne von Sayn-Wittgenstein zu zitieren, der Lebensgefährtin Liszts und erklärten Antipodin Ruffs: „*Warum gibst Du Raff die Aufgabe den [Goethe-] Marsch zu orchestrieren? Welcher Maler wäre damit zufrieden, einem Gesellen seine Skizzen zum Kolorieren zu geben? Du wirst sagen, daß Raff kein Geselle sein: aber er ist nicht wie Du!*“ Dieses Zitat deutet auf die Autonomie Ruffs bei seinen Orchestrationen und widerlegt Walkers These, daß Raff lediglich als verlängerter Arm Liszts fungiert hat.

In neuerer Zeit war es vor allem die Arbeit von Andrew Bonner, die sich wieder mehr auf die Seite Ruffs schlug und attestierte, daß die Instrumentierung von Ruffs *„Prometheus“* Partitur *„with little or no input from Liszt“* zustandekam.

Alles vorher zu diesem Thema geschriebene übertrifft jedoch Paul Allen Bertagnolli mit seiner Dissertation über die Genese von Liszt *„Prometheus“* Musik. Auf über 1000 Seiten werden die verschiedenen überlieferten Fassungen analysiert und eine genaue Typologie von Ruffs Beitrag erarbeitet. Als Fazit kommt Bertagnolli zu einem, wie er es nennt, *„more balanced view“* im Streit um die Miturheberschaft Ruffs bei der *„Prometheus“* Musik.⁵ Ruffs Arbeitsgrundlage, der Kompositionsentwurf Liszts, war weder ein bloßer Klavierauszug noch eine genau bezeichnete Partiturvorlage, sondern eine komplette Skizze mit teils präzisen, teils groben und teils fehlenden Angaben zu Instrumentation. Ohne die komponierte Substanz zu ändern, erweiterte Raff den Entwurf zur vollständigen Partitur, instrumentierte die nicht bezeichneten Teile nach eigenen Vorstellungen (vor allem im Bereich der zweiten Themengruppe), verwendete oder verwarf die Instrumentationsangaben Liszts, fügte Farbmischungen durch Verdoppelungen ein, erweiterte das von Liszt vorgesehene Instrumentarium um kleine Flöte, Altklarinette (Bassetthorn), Baßklarinette und Tuba, ersann Begleitfiguren und Fanfarenmotive. Dies alles geschah in relativer Freiheit aber unter steter Anteilnahme Liszts.

Die Frage, welchen Grad an kompositorischer Autonomie man diesen Beiträgen Ruffs beimißt, hängt, wie eine Sichtung des bisher erschienenen Schrifttums zu diesem Thema zeigt, immer von der Einstellung des jeweiligen Verfassers zu Liszt und dessen Werk ab. Die Apologeten Liszts haben die Bedeutung Ruffs immer kleingeredet, Liszts Verächter hingegen haben Ruffs Verdienste genußvoll herausgestrichen. Weder Liszt noch Raff haben sich zu Lebzeiten über die Tätigkeit Ruffs für Liszt offiziell geäußert. *„Öfters verdankte ich ihm gute Aufklärungen“* schrieb Liszt an Ruffs Witwe nach dessen Tod 1882 und umriß damit die relative Bedeutung, die Ruffs Arbeit für ihn gehabt hat. Von Ruffs Erstinstrumentationen konnte Liszt wertvolle Erfahrungen gewinnen und manches Detail daraus blieb davon auch in den späteren Druckfassungen erhalten. Letzteres ist ein im Fall der *„Prometheus“* Musik durch Bertagnolli akribisch nachgewiesenes Faktum, welches die pauschale Aussage Raabes widerlegt, jede Zutat Ruffs sei in den Druckfassungen von Liszt getilgt worden. Liszt war mit den Instrumentationen Ruffs zufrieden und erwog sogar die Veröffentlichung. Er tat jedoch gut daran, dies nicht zu tun, sondern statt dessen, eigene Überarbeitungen für den Druck zu verfassen. Dies schmälert jedoch den Wert von Ruffs Arbeit in keiner Weise. Seine Instrumentationen für Liszt bilden einen wichtigen Meilenstein auf seinem Weg zum anerkannten Meister auf diesem Gebiet. Weder lernte

⁵ „Using an original typology drawn from my study of the festival scores, I reveal the precise extent of Raff’s duties and demonstrate that he in fact exercised a liberal degree of initiative in orchestrating Liszt’s drafts. The composer, however, eliminated most - but not all - traces of scribal influence in later stages of revision.“ Bertagnolli, S. 6

Liszt von Raff instrumentieren, noch war es umgekehrt. Es war die praktische Arbeit mit der Weimarer Hofkapelle, mit der sie fast uneingeschränkt experimentieren konnten, aus der beide Komponisten Nutzen auf ihrem Weg zur Meisterschaft in der Orchesterbehandlung ziehen konnten. In diesem Punkt waren sie nicht Lehrer und Schüler sondern Kollegen. Was Raff betrifft, so blieb Weimar in seinem künstlerischen Werdegang eine Episode, deren Früchte er in späteren Jahren aus bis heute nicht erforschten Gründen wieder zurücknahm. Nie hat Raff moderner komponiert und für ein größeres und farbenprächtigeres Orchester geschrieben als während seines Aufenthalts in Weimar. Das betrifft nicht nur seine Arbeiten für Liszt, sondern auch eigene Werke, wie das Oratorium „*Dornröschen*“ und das Musikdrama „*Samson*“, welche die größten jemals von Raff verwendeten Orchesterbesetzungen verlangen. Obwohl inzwischen schon viele Werke Ruffs in Aufnahmen vorliegen, ist gerade diese neudeutsche Phase seines Schaffens bislang kaum dokumentiert und auch nicht in das gängige Bild des Komponisten integriert. Auf die ersten Aufführung der „*Prometheus*“ Overtüre in der Instrumentation von Joachim Raff in unseren Tagen anlässlich zweier Festivals im Sommer/Herbst 2002 darf man daher sehr gespannt sein.

Volker Tosta, Stuttgart, im Juni 2002

Bibliographie

- Bonner, Andrew.** „Liszt's Les préludes and Les quatre éléments: A Reinvestigation.“ *Nineteenth-Century Music* 10/2 (Herbst 1986): 95-107
- Bertagnolli, Paul Allen.** „From overture to symphonic poem, from melodrama to choral cantata: studies of the sources for Franz Liszt's Prometheus and his Chöre zu Herder's ‚Entfesseltem Prometheus‘“ Dissertation, Washington University, 1998
- Müller-Reuter, Theodor.** *Lexikon der deutschen Konzertliteratur.* Leipzig: C.F. Kahnt, 1909
- Raabe, Peter.** „Die Entstehungsgeschichte der ersten Orchesterwerke Franz Liszts.“ Dissertation, Universität Jena 1916
- Raff, Helene.** „Franz Liszt und Joachim Raff im Spiegel ihrer Briefe.“ *Die Musik.* 1901-1902
- Walker, Alan.** *Franz Liszt.* 3 Bd. New York: Alfred A. Knopf, 1983-1996