

Joseph Joachim Raff

(geb. Lachen / Schweiz, 27. Mai 1822 - gest. Frankfurt a. M., 25. Juni 1882)

Sinfonie Nr. 6 d-moll op. 189 (1873)

Abgesehen von dem ziemlich ungewöhnlichen Untertitel *Gelebt: Gestrebt, gelitten, gestritten; Gestorben; Umworben*, ist Joachim Raffs Sechste *anscheinend* eine der eher konventionellen unter den elf Sinfonien, die er zwischen 1859 und 1879 schrieb. Aber schon der hörbar angeknackste Rhythmus des gereimten Titels legt nahe, daß es sich dabei um ein hinterlistiges Ablenkungsmanöver handelt. An den Dirigenten Hans von Bülow schrieb Raff am 13. April 1875 unter anderem: »Das Leben des Künstlers als solches ist Streben. Dieses Streben selbst ist nichts anderes als der fortwährende Kampf gegen die Negation (Leiden und Streiten). Der Künstler kämpft aber nicht mit dem Prügel oder mit Zeitungsartikeln, sondern indem er die ihn beseelenden Ideen in neuen Manifestationen entwickelt. Dies wollte ich von der erhabenen Seite darstellen im ersten, von der humoristischen im zweiten Satze meiner VI. Der dritte Satz nun sollte die Totenklage derjenigen darstellen, die den Erlegenen betrauern. Der vierte Satz ist keineswegs eine Apotheose im gewöhnlichen Sinne. Vielmehr beginnt er mit der Freude darüber, dass der Hingeschiedene ausgelitten, bis dann die Stimmen angesummt kommen, die da finden, dass derselbe doch so gar schlimm nicht gewesen sei, und die Idee, die derselbe im Leben verfolgt, endlich mit dreister Akklamation beloben.« So provozierend diese Worte auch sein mögen, kann man sie doch weder als Raffs *a priori*-Gedanken, noch als *ex post facto*-Träumereien als Futter für's Volk eindeutig akzeptieren. Man mag sie wörtlich nehmen, doch sie können auch ironisch gelesen werden, und führen dann jeweils zu einer völlig anderen Auslegung - ohne das Werk selbst zu kennen, wäre das schwer zu sagen. Doch sind darin Hinweise auf eine Art begraben, die einen sofort an Königin Gertruds oft zitierte Bemerkung im 3. Akt (2. Szene) von William Shakespeares *Hamlet* erinnert: »The lady doth protest too much, methinks.« Raffs verdächtig an Mahlers Seelenqualen erinnerndes Bekenntnis verbirgt mithin geschickt, das er hier ein verborgenes Programm mitgeteilt hat, welches entschieden mit dem Gehalt der Partitur übereinstimmt.

Die 1873 beendete Sinfonie wurde am 21. Oktober 1874 erfolgreich in der königlichen Oper Berlin uraufgeführt, als Teil der ersten Sinfonien-Soirée in der Königlichen Kapelle des Königlichen Hof-Orchesters unter Leitung von Wilhelm Taubert. Partitur und Stimmer erschienen im gleichen Monat im Verlag Bote und Bock. Als Reaktion auf die ersten Kritiken schrieb Raff konsterniert an seine Gattin Doris: »Die Berliner Blätter mit ihrem Scherzo-Enthusiasmus haben nur insofern recht, als dieses Stück mit der raffiniertesten kontrapunktischen Kunst geschrieben und dadurch ein für allemal der Beweis geliefert ist, daß diese légerste aller Formen eine ungleichlich größere Tragfähigkeit hat, als man je gedacht. Allein die Symphonie hat ihren Wert doch am meisten durch ihre Zusammenstellung, die durch den Inhalt bedingt wurde, (und wovon die Herren nie etwas verstehen wollen), durch die Beziehung des letzten zum ersten Teil und die Art, wie diese Beziehung dargelegt worden; durch die neue Gestaltung des 1. Satzes und durch die prägnante moderne Haltung des Trauermarsches...« Der wichtigste Hinweis Raffs ist freilich der, daß das Scherzo (»diese leichteste aller Formen«) dem Komponisten die Chance eröffnet, aus dieser Form weit mehr zu machen. Mahler sollte später zu der Einsicht gelangen, daß die Annahme dieses Prinzips zu einer Bitterkeit und scharfen Ironie führte, die freilich noch jenseits all dessen lag, was Raff sich hätte vorstellen können. Oberflächlich betrachtet schien Raff verstimmt ob der Tatsache, daß die Kritiker lediglich dem

Scherzo Beachtung schenken. Doch als er schrieb, »daß diese légerste aller Formen eine ungleichlich größere Tragfähigkeit hat, als man je gedacht«, meinte er weniger den zweiten Satz allein als das ganze Werk an sich, wie sich auch zeigt an Hinweisen wie »die neue Gestaltung des 1. Satzes«, »die prägnante moderne Haltung des Trauermarsches« und »durch die Beziehung des letzten zum ersten Teil«. Wie jedoch »modernisiert« man einen Trauermarsch? Was ist an der Struktur des Kopfsatzes so außergewöhnlich? Welche Beziehung besteht zwischen den Ecksätzen? Auch wenn dies erst durch eine tiefere Analyse erschöpfend zu beantworten wäre, sei das Ergebnis bereits vorweggenommen: Raff komponierte vier Scherzi in der übergeordneten Gestalt einer Sinfonie.

Im Lichte von Raffs charakteristischer Verwendung sehr rascher Metronom-Bezeichnungen seiner Allegro-Sätze ist es interessant, daß die Sechste keinen wirklichen langsamen Satz hat, hingegen aber ein langsames Scherzo in Gestalt eines Trauermarsches. Dabei ist noch eine Besonderheit relativer Geschwindigkeit zu beachten: Ab einem gewissen Punkt wirken Puls und Metrum »in Ganzen«, werden also nicht mehr als individuelle Schläge, sondern zusammengesetzte, Takt-lange Impulse wahrgenommen. Raffs Metronom-Angaben befinden sich oft genau an jener kritischen Grenze des subjektiven Empfindens, ab der das Tempo zu schnell scheint, um sich auf die Unterteilungen des jeweiligen Taktes zu konzentrieren. Bestimmte rhythmische Figuren (z. B. Punktierungen, fließende Triolen oder Sechzehntel) bekommen dann eine geradezu atemberaubende Wirkung, wie im Frühstadium eines Amphetamin-Rausches. Die Ecksätze der Sechsten liegen innerhalb dieser Beschreibung: sie sind zu schnell für ein gewöhnliches Allegro, aber zu langsam, um sie wirklich in ganzen Takten wahrzunehmen. Durch diese angenommene Doppeldeutigkeit haben beide Sätze das Vorandrängen eines langsamer als üblichen Scherzos, aber wie zu erwarten funkelnd und mit merkurianischer Glückseligkeit. Die Ecksätze haben verschiedene Elemente gemeinsam: Das Anfangsthema des Kopfsatzes (Kurioserweise bezeichnet als *Allegro non troppo* in Vierteln = 160!) kehrt nicht in der Reprise, sondern der Coda des Satzes wieder und tritt fragmentiert erneut zu Beginn des Finales auf (*Allegro con spirito*, Viertel = 200). Wenn auch das Finale noch schneller ist als der Kopfsatz, erhält das nicht repristinierete Hauptthema doch besonderes Gewicht nicht nur durch Vorgabe der Material-Gestaltung, sondern auch dadurch, daß es in Durchführung und Coda des Finales direkt wiederkehrt. Dort wird das anfängliche, dramatische d-moll in »geheimnisvoll-freundliche« D-Dur Streichertremolandi transformiert, sul ponticello, eingebettet in andere Motive des Finales. Am Ende der Sinfonie erscheint es wieder vollständig in dem »scherzotisch-heroischen« D-Dur, was ein absolut üblicher Raffischer Gegensatz ist. Warum allerdings Raff von seinen Kritikern erwartet hätte, geistig beweglich genug zu sein, solche Zusammenhänge zu erkennen, bleibt rätselhaft, denn viele davon bleiben in der Tat auf den ersten Blick verborgen.

Formal folgen beide Ecksätze robusten Sonatenformen, wenn auch voll mit den bei Raff stets üblichen Windungen und Verrenkungen der Form, Harmonie, Instrumentation und thematischen Arbeit. Zu Beginn des Kopfsatzes steht eher ein Vorausblick des Materials als eine regelrechte Präsentation. Diese Vorwegnahmen lösen sich auf in einer vollen Darstellung der hauptsächlich d-moll-Motive. Auftaktige Triolen spielen eine wichtige Nebenrolle bei der beständigen Verwandlung der Anfangs-Ideen. Eine zweite und unerwarteterweise auch eine dritte Themengruppe sind beide kontrastierend (sowohl zueinander wie auch zur Eröffnung) und in der »falschen« Tonart: Anstatt regelrecht in die Tonika-Parallele F-Dur aufzusteigen, geht Raff in die Unter-Mediante B-Dur - und zwar in *beiden* Neben-Themen. Das erste ist ein breit fließender, inhärent chromatischer, lyrischer Gedanke, durchsetzt mit abtaktigen, punktierten Rhythmen, die auch in anderen

Motiven begegnen, alsbald abgelöst durch eine andere, gesangliche Idee, die schwungvoll Brahmsisch wirkt, auch wenn es sich natürlich um Raff pur handelt. Die Durchführung greift diesen Ideen-Komplex auf, mißt sogar den Triolen noch mehr Gewicht bei (sowohl als Texturen-Füller wie auch thematische Ausschmückung) und quetscht jede nur erdenkliche Mutation und Verwandlung aus ihnen heraus. Die Reprise beginnt mit dem ersten B-Dur-Nebengedanken, doch nun nach D-Dur transponiert - ein glorioser Moment der Ankunft! Auch der zweite Nebengedanke folgt sogleich, wieder in D-Dur, doch gegen Ende verdunkelt sich die Stimmung wieder, und die moll-Tonika wird vor Satzende in einer Art Nach-Durchführung wieder etabliert. Das Hauptthema erscheint, aber so ausgearbeitet, daß man nicht von einer wirklichen Reprise sprechen kann. Das Finale folgt den gleichen Prozessen (also drei Themen, von denen zwei repristinieren werden, gefolgt von einem Aufruf des Anfangsthemas aus dem Kopfsatz), verbleibt aber die ganze Zeit über resolut in Dur; etwaig unartikulierbare Rhythmen durch das schnellere Tempo in Ganzen entfallen, da darin jegliche rhythmische Komplexität überhaupt vermieden wird.

Der zweite Satz (*Vivace*, 2/4-Takt, B-Dur, Viertel = 168) ist das »offizielle« Scherzo der Sinfonie. Seine 429 Takte fliegen in einem berausenden Panorama von Ereignissen vorbei, deren rascher, kaleidoskop-artiger Wechsel die anhaltende Virtuosität der Musik garantiert. Interessanterweise stammt der Kopf des Hauptthemas, aus dem sich alles andere entwickelt, aus dem Hauptthema des ersten Satzes, gebildet durch eine stark teleskopische Fragmentierung. Der Satz verbindet Elemente einer durchlaufenden Toccata (wie im Kopfsatz in ganztaktigen Impulsen) mit unnachgiebigen Ostinati, abtaktigen »Um-Pa«-Begleitungen zu viertaktigen, »zu schnell gespielten« Tanzmelodien, dazwischen fliegenden Sechzehnteln und einem Geschmack von musikalischem Paprika jener folkloristischen Art, die Raff auch in seiner *Ungarischen Suite* op. 194 zum Würzen nahm. Ein verkürztes Trio in Es-Dur von der Schlichtheit einer Liedertafel (und durch rhythmische Vergrößerung im halben Tempo scheinend) führt direkt in eine stark verkürzte Reprise des Scherzo-Hauptteils, wobei zwei Tempo-Nachbrenner ein geradezu halbsbrecherisches Rennen zum letzten Doppelstrich entfesseln.

Das insgeheim subtilste unserer vier Scherzi ist der dritte Satz, jener »moderne« d-moll-Trauermarsch, den Raff mit *Larghetto, quasi Marcia funèbre* (Viertel = 84) bezeichnete. Schon Tempo- und Metronom-Angabe lassen erkennen, daß wir auf köstliche Weise in die Irre geführt werden: *Larghetto* ist eine Tempoangabe, die Raff sonst für lyrische, langsame Sätze verwendet. Die Metronom-Angabe läßt sich zumindest mit dem allgemeinen Mißverständnis von »Largo« bzw. »Larghetto« in Einklang bringen, was »breit«, aber nicht notwendigerweise »langsam« bedeutet. Wenn man dann noch das Klischee berücksichtigt, wonach ein Trauermarsch eine tödlich ernste, emotionsgeladene Angelegenheit sei, was fängt man dann mit Ruffs oft parodistischem Pomp an? Anstelle von Trommelwirbeln und dumpfen Schlägen bekommen wir ein Saltando (= springende Bögen) der Bratschen und Geigen, mit Nachahmungen durch Celli und Bässe. Jede Trauerstimmung à la Beethoven (*Eroica*), Chopin (op. 35/3), Liszt (*Héroïde Funèbre*), oder Mahler (Fünfte) fehlt hier. Stattdessen kriegen wir eine knusprige, *lebhaft* Melodie, die in Substanz und Stimmung sehr an das Allegretto aus Schuberts »großer« C-Dur Sinfonie D 984 erinnert! Sie wird wiederholt, doch mit beträchtlich veränderter, ausgearbeiteter Begleitung. Ein zweites Thema, wieder einmal in B-Dur, liefert den benötigten Kontrast (jene Springbogen-Trommel-Imitationen) und leitet zu einer nun schärfer punktierten Neuausgabe des Themas, nun überlagert mit Staccato-Sechzehnteln. Das Ganze türmt sich nicht zu einer niederschmetternden, sondern einer lebhaft majestätischen Steigerung auf. Das zweite Thema kehrt in D-Dur wieder und baut einen noch pompöseren Höhepunkt, nun gar mit Blechfanfaren aus dem Anfangsthema. Alles

verflüchtigt sich allmählich, und mit Ausnahme eines letzten kurzen Tutti hat man weniger den Eindruck einer Trauerfeier als den eines ›Staatsaktes‹. Der Effekt, den die zusammenkommende und dann wieder auseinanderlaufende Textur erzeugt, erinnert an den dritten Satz von Raffs *Lenore*-Sinfonie, wenn auch wie in Zeitlupe. Der Scherzo-Humor wird so völlig auf den Kopf gestellt - eine subtile Vorwegnahme Mahlerscher Ironie: Man stelle sich beispielsweise eine fantastische, kreolische Trauerprozession vor, versetzt von New Orleans nach Wiesbaden! In unserem Fall sind es vielleicht zwölf Clydesdales, welche den aufwändig geschmückten Leichenwagen ziehen, mit unserem Helden-Komponisten, wobei die Menge dicht an dicht die engen Straßen bevölkert und zahllose Blumen auf seine Bahre regnen läßt, wozu Trompeten und Posaunen seine glorreiche Ankunft an einem (vermutlich) ›besseren Ort‹ verkünden. Jedenfalls spürt man hier formale Schwülstigkeit und nicht Trauer. Vergleichsweise ist etwa der Anfang des *Vor der Csárda* Finales aus der *Ungarischen Suite* weitaus ›pathetischer‹ und trauervoller. Raffs ›Trauermarsch-Scherzo‹ ist also ein Geniestreich verquerten Humors der besten Art. Selbst Till Eulenspiegel hätte kein würdigeres *und* witzigeres Ende finden können!

Avrohom Leichtling, © 2007

Übertragung ins Deutsche: Benjamin-Gunnar Cohrs, Bremen, © 2007 (bruckner9finale@web.de)

Von netter Erlaubnis von Musikproduktion Jürgen Höflich nachgedruckt, Enhuberstrasse 6-8, München, D-80333, Germany. Phone +49 (0)89 522081, Fax +49 (0)89 525411, hoeflich@musikmph.de, www.musikmph.de