

Axel Beer

## Joachim Raff als Gegenstand der Musikgeschichtsschreibung

Unbefangene Leser allgemeiner musikgeschichtlicher Darstellungen und insbesondere der einschlägigen Abschnitte über das 19. Jahrhundert werden feststellen (oder haben es längst getan): Es gab einen Komponisten namens Joachim Raff. Im Grunde besteht also kein Anlass zur Klage, denn im Gegensatz zu vielen Zeitgenossen ist Raff aus dem Gedächtnis der Nachwelt nicht gänzlich verschwunden. Ausgehend von dieser eher buchhalterischen Erkenntnis könnte man sich nun sogleich der Frage zuwenden, ob die Art und Weise seiner Berücksichtigung jeweils angemessen ist, und in einem zweiten Schritt (sofern jene Frage zu einem unbefriedigenden Ergebnis führt) zu einem vehementen Plädoyer gelangen, um dem Komponisten – endlich – die ihm gebührende Würdigung innerhalb einer musikhistorischen Gesamtkonzeption nachzureichen. Dies wäre natürlich naiv und auch unnötig, zumal längst eine ›Raff-Renaissance‹ in Gang gekommen ist und – wie Rainer Bayreuther in seinem MGG-Artikel überzeugend darstellt – »veränderte Forschungsparadigmen für die Musik des 19. Jh., die sich mehr an der zeitgenössischen Bedeutung eines Komponisten als an späteren Werturteilen orientieren, eine Neubewertung von Ruffs Schaffen« zumindest angestoßen haben.<sup>1</sup> Zweifellos besteht hierbei ein (natürlich weit über Raff hinausreichender) Grundkonsens, dessen methodische Belastbarkeit kaum anfechtbar sein dürfte. Ob und inwieweit jedoch die bis dahin und seither in einer ganzen Reihe von Spezialstudien niedergelegten Erkenntnisse in ein wie auch immer zu definierendes allgemeines Bewusstsein zu dringen in der Lage sind, ist eine Frage, die zu stellen erlaubt sei.

Oben erwähnte Leserschaft – ganz konkret sei aus pragmatischen Gründen etwa an Studierende musikaffiner Fächer gedacht – greift, sofern

sie sich nicht mit mehr oder weniger gescheiten Wikipedia-Artikeln und anderen Zufallsfunden im Netz begnügt, in der Tat noch immer auf ganz traditionell geformte und (meist) zwischen zwei Buchdeckel passende musikhistorische Standardwerke zurück. Ob sie hierbei die vielfältigen Methoden-Diskussionen der vergangenen Jahrzehnte im Hinterkopf hat, sei dahingestellt. Das Geschichtsbuch, das Namen und Werke nennt, kontextualisiert und unterschiedlichen Formen der Würdigung unterzieht, hat noch immer Konjunktur – gleichgültig, welcher ›Schule‹ die Autoren mit ihrer jeweils individuellen Prägung angehören, welcher Anspruch sich zeigt, welche Methoden der Verdichtung und Ordnung des Materials herangezogen werden. Gernot Grubers unlängst erschienene *Kulturgeschichte der europäischen Musik*<sup>2</sup> mag ein Beispiel für die ungebrochene Beliebtheit sein – konkreter: für das sicherlich mit Sendungsbewusstsein gepaarte Mitteilungsbedürfnis der Wissenschaft sowie für den Wunsch einer Leserschaft, sich aufs Neue oder auch erstmals mit einer bestimmten Materie auseinanderzusetzen. Oder: genussvoll und vor dem Hintergrund bereits vorhandenen Wissens in sie einzutauchen.

Joachim Raff kommt auch, wie noch zu zeigen sein wird, in Grubers musikalischer Kulturgeschichte vor, was nicht verwunderlich ist: Er kommt in fast allen vergleichbaren Werken vor. Man könnte an dieser Stelle der Versuchung unterliegen, statistische Methoden zu bemühen, um eine Genealogie möglicher ›Raff-Narrative‹ zu entwickeln, wovon jedoch abgesehen wurde – es würde den Rahmen sprengen.<sup>3</sup> Jedenfalls – und dies scheint zunächst einmal festgestellt – landet man beim Konsultieren

2 Gernot Gruber: *Kulturgeschichte der europäischen Musik*, Kassel [u. a.] 2020.

3 Zugegeben: Dies ist eine beliebte und allbekannte Ausrede, die vielfach dann begegnet, wenn man, um nur einige wenige belastbare Sätze zu formulieren, eigentlich mehrere Tage mühevoller Recherche einkalkulieren müsste.

1 Rainer Bayreuther: Art. *Raff, (Joseph) Joachim*, in: *MGG*2, Bd. 13, Kassel [u. a.] 2005, Sp. 1196.

Severin Kolb

## Komponist der Gründerzeit.

### Geistesgeschichtliche und politische Kontexte von Joachim Raffs Schaffen

Im Revolutionsjahr 1848 wandte sich Joachim Raff mit einem Klaviertrio, einem Streichquartett und seiner Oper *König Alfred* erstmals der Vertonung von groß besetzten Werken zu; 1872/73 feierte er mit seiner Sinfonie *Lenore* op. 177, die nicht nur im jungen Kaiserreich, sondern auch in St. Petersburg, New York, Mailand und Paris aufgeführt wurde, zwar einen seiner größten Erfolge, aber auch letzten ungeteilten Erfolg.<sup>1</sup> Damit sind einschneidende Eckpunkte seiner Karriere umrissen, die sich zeitlich weitgehend mit der »eigentliche[n], auch von den Zeitgenossen bereits so titulierte[n] Gründerzeit« überschneidet, die »die Jahrzehnte zwischen dem Ende der Revolutionsära und dem Gründerkrach von 1873« umfasst.<sup>2</sup> Sein Wirken fällt damit in eine Zeit von ausgesprochenem »Laborcharakter«,<sup>3</sup> in der nicht nur das politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche, sondern auch das kulturelle Leben mit anpackendem Fortschrittsgeist neu organisiert wurde. Dabei betont die neuere Forschung die Rolle des aufstrebenden Bürgertums, das nach den Umbruchsjahren von 1848/49 nicht etwa in Resignation verfallen sei, sondern mit Kompromissbereitschaft die Gestaltung des gesellschaftlichen Lebens in die Hände

genommen habe.<sup>4</sup> Untrennbar mit der Gründerzeit verknüpft ist der politische Realismus-Diskurs, der nicht nur auf die Literatur und die bildende Kunst, sondern auch auf das Musikleben abfärbte und in Wechselwirkung mit dem philosophischen, kunstimmanenten Realismus-Diskurs trat.<sup>5</sup> Utopische Ideale sollten nun dem unmittelbar Machbaren weichen: Bildung die Teilhabe breiterer Kreise der Gesellschaft an der Aufführung und Rezeption von Musik ermöglichen, wissenschaftlich fundierte Musikkritik ein bewussteres, nicht auf kommerziellen Gewinn ausgerichtetes Schaffen von Seiten der Komponisten bedingen und das künstlerische Schaffen in den Dienst eines gesellschaftlichen Fortschritts gestellt werden.<sup>6</sup> Vereins- und Institutionsgründungen aller Art sowie Regelungen auf staatlicher Ebene sollten diese Prozesse stützen.

Im vorliegenden Beitrag sollen Schlaglichter auf sechs Stationen von Raffs Karriere geworfen werden, die sein künstlerisches Selbstverständnis und die gesellschaftliche Verankerung seines Schaffens exemplifizieren. Raff gehört, zwischen habituellem Bildungsbürgertum und seinem Dasein als schroffem »Antimehrheitsmensch«<sup>7</sup> oszillierend, einer (selbsternannten) geistigen Elite an, die den Anspruch hatte, die Kultur voranzutragen. Als »denkender Musiker« positionierte er sich nicht nur zwischen Musikern wie Richard Wagner, Franz Liszt, Felix Mendelssohn Bartholdy oder Johannes Brahms, sondern auch Literaten und Wissenschaftlern wie Friedrich Theodor Vischer, Emanuel Geibel, Karl Gutzkow und Hermann Hettner. Zur

1 Vgl. das im Aufbau begriffene Online-Portal des Joachim-Raff-Archivs mit Werk-, Korrespondenz- und Personenverzeichnis aufrufbar unter [portal.raff-archiv.ch](http://portal.raff-archiv.ch), letzter Zugriff am 20. Februar 2022. Zu Raffs Biografie vgl. Helene Raff: *Joachim Raff. Ein Lebensbild* (= Deutsche Musikbücherei 42), Regensburg 1925; Res Marty: *Joachim Raff. Leben und Werk. Eine Biografie*, Altendorf 2014, sowie Simon Kannenberg: *Joachim Raff und Hans von Bülow* (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 18), 2 Bde., Würzburg 2020. Zu den Werk-Daten vgl. zudem Mark Thomas: *The Music of Joachim Raff. An Illustrated Catalogue*, Stuttgart 2021.

2 Werner Plumpe: *Realistische Zeiten. Ökonomischer Aufschwung und gesellschaftliche Selbstbilder in den Gründerjahren 1852–1873*, in: *Das Jahr 1868. Musik zwischen Realismus und Gründerzeit. Zürcher Festspiel-Symposium 2018*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel 2019, S. 24f.

3 Vgl. ebd., S. 18.

4 Vgl. Wolfram Siemann: *Gesellschaft im Aufbruch. Deutschland 1849–1871*, Frankfurt a. M. 1990; Harm-Hinrich Brandt: *Deutsche Geschichte 1850–1870. Entscheidung über die Nation*, Stuttgart 1999.

5 Vgl. Martin Geck: *Zwischen Romantik und Restauration. Musik im Realismus-Diskurs 1848–1871*, Stuttgart 2001, S. 9.

6 Ebd., S. 30f.

7 Raff, *Joachim Raff. Ein Lebensbild* (wie Anm. 1), S. 169.

Hans-Joachim Hinrichsen

## Tradition als Zukunftsmusik:

### Joachim Raffs Klavier-Suiten und ihr berufenster Interpret

Die um die Mitte des 19. Jahrhunderts neu entdeckte oder wiederbelebte Gattung der Klaviersuite konnte als ein probater Ausweg aus der Problematik der Klaviersonate nach Beethoven und wohl auch als zyklisch verbindlichere Alternative zu einer losen Sammlung bloßer Charakterstücke empfunden werden. Sie hat sich jedenfalls, was cum grano salis für die Orchestersuite ebenfalls gilt, überraschend schnell »innerhalb weniger Jahrzehnte in Europa zu einer vielfältigen und beliebten Gattung entwickelt, die auch im Verlauf des 20. Jahrhunderts in bisherigen Randzonen, die vom europäischen Musikleben nicht erfaßt worden sind, schnelle Verbreitung gefunden hat«.<sup>1</sup> Zu ihr hat Joachim Raff bereits in den 1850er-Jahren wichtige Beiträge geleistet, denen er bis zu seinem Tod weitere folgen ließ (und sie dann mannigfach auch auf andere Besetzungen bis hin zur Orchestersuite übertrug). Insgesamt handelt es sich bei seinen Suiten für das Klavier<sup>2</sup> um sieben sehr unterschiedliche Werke, von denen die vier ersten hier näher betrachtet werden sollen, weil ihnen sehr rasch eine enorme Wertschätzung zugewachsen ist, für die man einen besonderen Faktor präzis benennen kann: ihre Propagierung durch den Pianisten Hans von Bülow. Unmittelbar nach Ruffs Tod stellte Bülow mit vollem Recht fest, dieser sei sein »ältester, treuester Freund«.<sup>3</sup> Raff war zwar nicht wirklich der (Neu-)Erfinder dieser Gattung, aber er hat

sich doch ausdrücklich als ihr Pionier empfunden, wie etwa Moritz Hauptmann seinem Korrespondenzpartner mitzuteilen wusste: »Raff hat eigentlich zuerst die Suiten-Form wieder aufgenommen, erst für Clavier, dann für Orchester, wie er sagt, vor Franz Lachner.«<sup>4</sup> Die vier von Bülow praktisch propagierten frühen Suiten sind (mit Erscheinungsdaten und Verlagen): op. 69 in a-Moll (1857, Erfurt und Leipzig: Körner), op. 71 in C-Dur (1858, Weimar: Kühn), op. 72 in e-Moll (1858, Weimar: Kühn); op. 91 in d-Moll (1862, Leipzig: Peters). Die drei ersten umfassen fünf Sätze, die etwas später folgende vierte (op. 91) deren vier.

Schon bevor Raff mit seinen Klaviersuiten an die Öffentlichkeit trat, hatte der 22-jährige Bülow, der um diese Zeit eine spitze Feder als Propagandist für Wagner und Liszt zu führen verstand, die historische Situation klar diagnostiziert: »Die Claviersonatenfabrication ist im Allgemeinen ein entschieden vormärzliches Geschäft«,<sup>5</sup> vor dem selbst der gern in traditionellen Formen sich bewegende Mendelssohn eine Scheu gehabt habe. Als Ausnahmen ließ Bülow, wie auch seine Konzertpraxis klarstellte, lediglich Hummels fis-Moll-Sonate op. 81 und einige der Sonaten von Chopin und Schumann gelten; später sollten für ihn allenfalls noch diejenigen des zunächst als progressiv eingeschätzten Brahms hinzukommen (von denen Bülow 1854 in Hamburg das C-Dur-Werk op. 1 zur Uraufführung brachte). Die danach noch folgenden großen einsätzigen Sonaten von Liszt und (später, nach deren Vorbild) Rudolf Viöle, Julius Reubke und Felix Draeseke standen

1 Norbert Brendt: *Die Klaviersuite zwischen 1850 und 1925*, Kassel 1997, S. 374. Mein herzlicher Dank gilt Severin Kolb (Joachim-Raff-Archiv, Lachen) für mannigfache Hilfe.

2 Das von Brendt, ebd., S. 342, ebenfalls zu Ruffs Suiten gezählte op. 75 (1859/1860 in Leipzig bei Kistner erschienen) beansprucht mit seinem auf den pädagogischen Zweck verweisenden Titel nicht mehr, als eine lose Folge von zwölf kleinen Stücken (mit zwölf verschiedenen Widmungsträgerinnen) zu sein: *Suite de Morceaux pour petites mains*.

3 Brief von Hans von Bülow an Marie Schanzer vom 28. Juni 1882, in: Hans von Bülow: *Briefe und Schriften*, Bd. 6, hg. von Marie von Bülow, Leipzig 1895–1908, S. 188. Vgl. dazu die Arbeit von Simon Kannenberg: *Joachim Raff und*

*Hans von Bülow*, Bd. 1: *Porträt einer Musikerfreundschaft*, Bd. 2: *Briefedition*, Würzburg 2020.

4 Moritz Hauptmann: *Briefe an Franz Hauser*, 2 Bde., hg. von Alfred Schöne, Leipzig 1871, S. 249.

5 Hans von Bülow: [Rezension] *J. C. Kefßler, Sonate op. 47, und Etüden op. 20*, in: *NZfM* 36 (21. Mai 1852), Hef 21, zit. nach. dems.: *Ausgewählte Schriften*, Bd. 1, hg. von Marie von Bülow, Leipzig 1911, S. 60.

Stefan Keym

## »Mittelweg« oder »Sonderweg«?

Joachim Raff und die Tradition der charakteristischen Sinfonie

»[D]er Mittelweg ist der einzige, der nicht nach Rom führt.« Diese Einschätzung Arnold Schönbergs im Vorwort zu seinen *Drei Sati- ren für gemischten Chor* (1925/26) kam nicht erst im Avantgarde-Diskurs des 20. Jahrhunderts auf, sondern findet sich auch bereits im Kontext des sog. musikalischen Parteienstreits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Insbesondere wurde sie von Hugo Riemann in seiner *Geschichte der Musik seit Beethoven* (1901) vertreten bei seiner Würdigung der Sinfonien Joachim Raffs. Über dessen Strategie der Verbindung programmatischer Titel mit der »klassischen Form« bei Verzicht auf die von Berlioz und Liszt vorgenommene Erweiterung des Orchesters urteilte Riemann: »Ohne Zweifel strebte Raff [...] sich eine Vorzugsstellung als Vermittler zwischen den Parteien zu erringen, was ihm vorübergehend auch gelang [...]. Sein Eklektizismus hat ihm da einen bösen Streich gespielt; denn vor dem Richterstuhle der Aesthetik ist eine solche Doppelzüngigkeit ein Unding. Die Fragestellung: Ist die Musik subjektiver Empfindungsdruck oder gilt sie der Wiedergabe eines Programms? duldet im konkreten Falle keine Bejahung nach zwei Seiten. [...] Ueber Halbheiten wie jene Raffschen Kompromisse bricht die Geschichte unerbittlich den Stab, weil sie nicht ganz ehrlich sind.«<sup>1</sup>

Als Riemann dieses Urteil fällte, hatten Raffs Sinfonien ihre zeitweilige Popularität bereits eingebüßt, und der Musikhistoriker sah es offenbar als seine Aufgabe an, dies nicht nur zu erklären, sondern auch zu rechtfertigen, wobei er – anders als sein Konkurrent Hermann Kretzschmar<sup>2</sup> – neben

bestimmten handwerklichen und ästhetischen Mängeln gerade Raffs vermeintlich unzeitgemäßen Mittelweg als wesentliche Ursache ausmachte.

Die deutschsprachige Musikforschung hat dieses harsche Urteil lange Zeit weitgehend perpetuiert.<sup>3</sup> Während Carl Dahlhaus Raff nur en passant als einen jener Komponisten erwähnte, deren Gattungsbeiträge ihn nicht daran hinderten, den Zeitraum 1850 bis 1875 als eine »tote Zeit« der Sinfonie zu betrachten,<sup>4</sup> hat sich Wolfram Steinbeck im *Handbuch der musikalischen Gattungen* etwas näher mit einigen Raffschen Sinfonien (Nr. 1, 3 und 5) und ihrer gattungsgeschichtlichen Stellung beschäftigt. Anknüpfend an Riemann bezeichnete Steinbeck Raffs »Mittelweg« als »besonders prekär«, denn trotz ihrer Titel seien dessen Sinfonien mit Ausnahme von Nr. 1 und 5 »kaum oder gar nicht programmatisch zu nennen«.<sup>5</sup> Zugleich wies er jedoch darauf hin, dass dieser »Mittelweg« für viele Komponisten jener Zeit (darunter Abert, Rheinberger, Rubinstein und Goldmark) durchaus typisch gewesen sei, die Sinfonien mit Titeln schrieben unter »Einsatz überwiegend behutsamer, nur zum Teil deutlich abbildhafter, malender Mittel bei überwiegender

1 Hugo Riemann: *Die Geschichte der Musik seit Beethoven*, Berlin 1901, S. 430 und 432.

2 Hermann Kretzschmar: *Führer durch den Concertsaal*, Bd. 1/1, Leipzig 1898, hatte auch einiges an Raff auszusetzen, bezeichnete ihn aber als »ein Genie der Eklektik« (S. 330) und sprach mit Bezug auf ähnliche Tendenzen in Sinfonien von Raffs Zeitgenossen wertneutral von einer »vermittelnden Richtung« (S. 334).

3 Deutlich mehr Beachtung fanden Raffs Sinfonien in jüngerer Zeit in zwei angloamerikanischen Überblicksdarstellungen: A. Peter Brown: *The Symphonic Repertoire*, Bd. IIIA: *The European Symphony from ca. 1800 to ca. 1930. Germany and the Nordic Countries*, Bloomington/Indianapolis 2007, S. 825–937; Christopher Fifield: *The German Symphony between Beethoven and Brahms. The Fall and Rise of a Genre*, Farnham 2015, S. 200–218. Vgl. auch Carol Sue Bevier: *The Program Symphonies of Joseph Joachim Raff*, Diss., North Texas State University 1982.

4 Vgl. Carl Dahlhaus: *Symphonie und symphonischer Stil um 1850*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1983/84, S. 38.

5 Wolfram Steinbeck: *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert* (= *Handbuch der musikalischen Gattungen* 3,1), Teil 1: *Romantische und nationale Symphonik*, Laaber 2002, S. 167.

Iris Eggenschwiler

## Roeder – Raff – Klughardt

Unbekannte Briefe im Umfeld von Joachim Raffs 5. Sinfonie *Lenore* op. 177

Joachim Raffs 5. Sinfonie *Lenore* gehörte – zusammen mit der 3. Sinfonie *Im Walde* – in ihrer Zeit zu den meistgespielten Sinfonien im deutschen Kulturgebiet.<sup>1</sup> Dies spiegelt sich darin, dass beide Werke einen Platz in der Konzertführer-Literatur der Jahrhundertwende beanspruchten, so etwa in zwei Bänden der Reihe *Der Musikführer*, beide verfasst von Theodor Müller-Reuter, oder im *Lexikon der deutschen Konzertliteratur* desselben Autors.<sup>2</sup> Diese Nachschlagewerke liefern die gängigen Eckdaten zur Entstehung der *Lenore*-Sinfonie: »Idee und erster Entwurf [...] zur Zeit des deutsch-französischen Krieges«, beendet »im Sommer 1872 in Wiesbaden«, erste Aufführung am 13. Dezember 1872 in Sondershausen unter Raffs eigener Leitung, öffentliche Uraufführung am 29. Oktober 1873 in Berlin unter Benjamin Bille.<sup>3</sup> Bereits Müller-Reuter, der mit Raffs Ehefrau Doris in Kontakt stand,<sup>4</sup> erwähnte

aufschlussreiche briefliche Reaktionen auf diese Premieren: Ein Bericht Raffs über das Sondershausener Konzert an seine Frau Doris<sup>5</sup> sowie Hans von Bülow's begeisterte Schilderung der Berliner Uraufführung an den Komponisten.<sup>6</sup> Häufig zitiert wird außerdem ein Brief Raffs an den Musikgelehrten Martin Roeder, der 1890 in der *Allgemeinen Deutschen Musik-Zeitung* erschien.<sup>7</sup> Dieses Schreiben, dessen Original verschollen ist und trotz einiger Recherchen bislang nicht aufgefunden werden konnte, enthält umfassende ästhetische und musikalische Erläuterungen des Komponisten über sein Werk. Der Entstehungskontext und die Authentizität dieser wichtigen Quelle, die erst acht Jahre nach Raffs Tod und fast zwanzig Jahre nach der Komposition der Sinfonie an die Öffentlichkeit gelangt ist, kann anhand neu aufgefundener Quellen hier erstmals dargestellt und diskutiert werden. Ein zweiter Ausgangspunkt für den vorliegenden Artikel bildet die von Matthias Wiegandt aufgeworfene Frage nach der Beziehung von Raffs *Lenore*-Sinfonie zur gleichnamigen »Sinfonischen Dichtung« (faktisch eine Programmsinfonie) des Weimarer Hoftheaterdirigenten August

1 Rebecca Grotjahn: *Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet 1850 bis 1875. Ein Beitrag zur Gattungs- und Institutionengeschichte* (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen 7), Sinzig 1998, S. 202–228.

2 Theodor Müller-Reuter: *Joachim Raff. Lenore. Symphonie No. 5. E-dur. Op. 177* (= *Der Musikführer* 149), Frankfurt [o. J.]; ders.: *Joachim Raff. Im Walde. Symphonie No. 3. F-dur. Op. 153* (= *Der Musikführer* 138), Frankfurt [o. J.]; ders.: *Lexikon der deutschen Konzertliteratur*, Leipzig 1909, S. 387f.

3 Müller-Reuter, *Lenore* (wie Anm. 2), S. 3, und ders., *Lexikon der deutschen Konzertliteratur* (wie Anm. 2), S. 387. Zur Geschichte des Werks vgl. außerdem Res Marty: *Joachim Raff. Leben und Werk*, Altendorf 2014, S. 290–292, sowie Iris Eggenschwiler: *Vorwort*, in: *Joachim Raff: Symphonie Nr. 5 E-dur »Lenore« op. 177*, hg. von ders., Wiesbaden 2022 (in Vorbereitung).

4 Maximilian Schreiber: »... übergebe ich Ihnen hiermit den gesamten Briefnachlaß meines Vaters Joachim Raff.« *Die Nachlässe von Joachim Raff und seiner Tochter Helene in der Bayerischen Staatsbibliothek – Erwerbung und Erschließung*, in: *Synthesen. Tagung zur Eröffnung des Joachim-Raff-Archivs, Lachen 2018* (= Raff-Studien 1), hg. von Stefan König und Severin Kolb, Wiesbaden (in Vorbereitung).

5 Brief von Joachim Raff an Doris Raff-Genast vom 13. Dezember 1872, D-Mbs, Raffiana II, Genast, Doris; vgl. Müller-Reuter, *Lexikon der deutschen Konzertliteratur* (wie Anm. 2), S. 387f., sowie Eggenschwiler, *Vorwort* (wie Anm. 3).

6 Brief von Hans von Bülow an Joachim Raff vom 31. Oktober 1873, D-Mbs, Raffiana I, Bülow, Hans von Nr. 122; vgl. Simon Kannenberg: *Joachim Raff und Hans von Bülow* (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 18), Bd. 2: *Briefedition*, Würzburg 2020, S. 455–458, sowie Müller-Reuter, *Lexikon* (wie Anm. 2), S. 388.

7 Martin Roeder: *Joachim Raff über seine Lenoren-Sinfonie*, in: *Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung* 17 (14. März 1890), Heft 11, S. 127–129; vgl. etwa Carol S. Bevier: *The Program Symphonies of Joseph Joachim Raff*, Denton 1982, S. 132–168, oder Peter A. Brown: *The Symphonic Repertoire*, Bd. 3,A: *The European Symphony from ca. 1800 to ca. 1930: Germany and the Nordic Countries*, Bloomington 2007, S. 870–887.

Inga Mai Grootte

## Raff in Paris: Verlage, Solisten und Konzerte

Richard Wagners Schwierigkeiten, in Paris als europäischer Musikmetropole Fuß zu fassen, sind gut bekannt – und waren teilweise durch ihn selbst zu verantworten, weil er mit den örtlichen Gepflogenheiten nicht geschickt genug umging und es an wichtigen Kontakten fehlte. Für Joachim Raff dagegen, der nie einen längeren Aufenthalt an der Seine anstrebte, erwies sich Paris als wenigstens respektabler Absatzmarkt, und er verstand es, seine Netzwerke in seinem Sinne spielen zu lassen. Mehrere Verlage interessierten sich für seine Werke, und zumindest einige Kompositionen konnten zeitweise einen Platz im Konzertrepertoire einnehmen. Ruffs Kontakte in Paris, die durch andere Musiker vermittelt wurden, und die Verhandlungen über französische Ausgaben werfen daher ein aufschlussreiches Licht auf das enge Zusammenspiel von Publikationsstrategien, Aufführungen und Presse und die Möglichkeiten des Komponisten, seine Werke im Ausland zu lancieren.<sup>1</sup> Daher lohnt sich eine genaue Lektüre der Korrespondenz vor dem Hintergrund der realisierten Publikationen und Aufführungen.

### I – Hubert Léonard: ein Vermittler

Engagiert unterstützte ab Ende der 1860er-Jahre der erfolgreiche Violinist Hubert Léonard (1819–1890) Raff in Paris. Er vermittelte zwischen dem Komponisten und dem Pariser Verleger Richault, führte Werke in Konzerten oder auch bei privaten Soiréen auf und trat offenbar auch informell als Botschafter Ruffs auf – ein Brief aus dem Mai 1869, in dem er zudem bei den Verlagsverhandlungen mit seiner Meinung kaum hinter dem Berg hielt, illustriert diese Facetten gut. Darin übermittelt Léonard eine Antwort des Verlegers zu angebotenen Werken und kommentiert: »Er

[Richault] akzeptiert, für die Klavierstücke 900 Fr. zu zahlen – dann sagt er, dass das Duo für zwei Klaviere sich sehr schlecht verkauft und wünscht ein 4-händiges Arrangement, wobei er den Preis auf 300 Fr. senken will.<sup>2</sup> – Was denken Sie darüber? – Nehmen Sie bitte keine Rücksicht auf mich, denn ich finde, Sie sind in Ihren Preisen sehr vernünftig. Er bietet Ihnen 400 Fr. für das Klavierkonzert – meiner Meinung nach ist das zu wenig – lassen Sie sich nicht drängen. Er fragt schließlich, was die Kammermusikstücke sein werden – er hätte gerne 2 Sonaten und ein Klaviertrio. Gestern habe ich zwei Proselyten für Sie gemacht: ein bretonischer Musikliebhaber, der nun mit Raff beladen dorthin zurückkehrt. Sodann Georges Pfeiffer, den hervorragenden Pianisten, der Sie noch nicht verstanden hatte, aber nun beginnt zu verstehen. Für die Franzosen sind Sie ein schrecklicher Mensch – aber sie werden schon noch dahinkommen.«<sup>3</sup> Im Postskript kündigt er zudem an, dass am Folgetag bei einer Privatsoirée zwei Sonaten gespielt würden.

Léonard war als international tätiger Solist in einer guten Position, um neue Werke vermitteln; zwischen 1849 und 1866 war er zudem Professor am Brüsseler Conservatoire, bevor er sich in Paris niederließ.<sup>4</sup> Raff kontaktierte er aus eigenem Antrieb kurz vor der Übersiedlung nach Paris und bat ihn um Metronomangaben zu den Sonaten, die er aufzuführen plante – er habe sie bereits mit Louis Brassin gespielt und bei ›Liebhabern ernster Musik‹ in Brüssel damit großen Erfolg gehabt.<sup>5</sup> Möglicherweise erhoffte er sich, vom Kontakt zum

2 Hierbei dürfte es sich um die *Chaconne* op. 150 handeln, die noch einmal 1877 von Richault in beiden Versionen neu aufgelegt wurde.

3 Brief von Hubert Léonard an Joachim Raff vom 19. Mai 1869 (A00948); alle folgenden Übersetzungen der Briefe Léonards und Pressezitate stammen von der Verfasserin.

4 Christophe Pirenne: Art. *Léonard, Hubert*, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel [u. a.] 2016ff., www.mgg-online.com, letzter Zugriff am 20. Februar 2022.

5 Undatierter Brief von Hubert Léonard an Joachim Raff (A00616).

1 Ein herzlicher Dank gilt Severin Kolb für die Zusammenstellung von Archivmaterialien; für die Korrespondenz Ruffs werden die ID-Nummern des Raff-Archivs verwendet. Vgl. portal.raff-archiv.ch, letzter Zugriff am 20. Februar 2022.

Franziska Gallusser

## »Wenn ich dann aber einmal der Bühne mich offeriere, dann will ich auch die ganze Kraft einsetzen«

Raffs Suche nach einem Librettisten um 1870

In den 1870er-Jahren entwickelte sich Joseph Joachim Raff zum meistgespielten Sinfoniker Deutschlands.<sup>1</sup> Mit seiner 1870 uraufgeführten Sinfonie Nr. 3 *Im Walde* op. 153 erlangte er internationalen Erfolg, mit der Sinfonie Nr. 5 *Lenore* op. 177 steigerte er diesen noch. Zwischen der 1869 vollendeten Waldsinfonie und seinem 1877 erfolgten Weggang von Wiesbaden nach Frankfurt am Main, wo ihm die Leitung des Hoch'schen Conservatoriums übertragen wurde, befand sich Raff auf dem Höhepunkt seiner kompositorischen Karriere.<sup>2</sup> Raff verstand sich jedoch nicht nur als Sinfoniker, sondern insbesondere auch als Opernkomponist. So hatte er bereits in den 1850er-Jahren die Opern *König Alfred* (1851/52) und *Samson* (1851–1856) geschrieben und, zeitgleich zur Sinfonie *Im Walde*, *Dame Kobold* nach einem Text von Paul Reber geschaffen. Kurz darauf vollendete er zudem sein 1868 begonnenes Bühnenwerk *Die Parole* (1872). Bis zur Fertigstellung seiner nächsten Oper *Benedetto Marcello* (1878) sollten sechs Jahre vergehen. Weitere drei Jahre später schrieb er seine letzte Oper *Die Eifersüchtigen*. Auf die Bühne kamen seine drei letzten Opern jedoch nicht – *Dame Kobold* blieb Raffs letztes aufgeführtes Werk der Gattung.<sup>3</sup>

Vor allem in den 1870er-Jahren beschäftigte sich Raff intensiv mit der Idee, noch weitere Opern

zu schreiben. Als »bekanntester ansässige[r] Musiker« Wiesbadens war Raff, der von 1856 bis 1877 in der Stadt lebte, »angesehen und einflußreich«. <sup>4</sup> Dementsprechend verfügte er auch über ein weitreichendes Netzwerk aus Künstlerpersönlichkeiten, insbesondere Musikern und Dichtern, die nun mit ihm zusammenarbeiten wollten. Gleichzeitig war Raff auch gewillt, ein Opernprojekt mit einem neuen Librettisten umzusetzen. Denn Grundlage einer jeden erfolgreichen Oper war vor allem auch ein gutes Libretto. Zudem konnte ein Komponist bei einer Zusammenarbeit mitunter nicht nur vom schriftstellerischen Geschick des Dichters profitieren, sondern gegebenenfalls auch von dessen Bekanntheit sowie Beziehungen zu Bühnen.<sup>5</sup> Dazu kam es jedoch nicht: Raff sollte nach *Dame Kobold* alle seine Libretti selbst verfassen. Dennoch stand er um 1870 mit vielen Librettisten im Kontakt, die ihm unterschiedlichste Stoffe anboten.

Genau diese angedachten, jedoch niemals realisierten Projekte sollen in diesem Beitrag thematisiert werden. Dabei soll auch der Versuch gemacht werden, folgende Fragen anhand der überlieferten Raff-Briefe<sup>6</sup> zu beantworten: Wer waren die Dichter,

1 Vgl. etwa Rebecca Grotjahn: *Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet 1850 bis 1875. Ein Beitrag zur Gattungs- und Institutionengeschichte* (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 7), Sinzig 1998, S. 225.

2 Dargestellt z. B. bei Res Marty: *Joachim Raff. Leben und Werk – Biografie in Bildern und Dokumenten über den in der Schweiz geborenen, aufgewachsenen und in Deutschland wirkenden Komponisten und Musikpädagogen (1822–1882)*, Altendorf 2014, S. 319.

3 Für Werk- und Quellenbeschreibungen der von Raff vollendeten Opern vgl. Mark Thomas: *The Music of Joachim Raff. An Illustrated Catalogue*, Stuttgart 2021.

4 Helene Raff: *Joachim Raff. Ein Lebensbild* (= Deutsche Musikbücherei 42), Regensburg 1925, S. 190. Zu Raff in Wiesbaden vgl. Simon Kannenberg: *Joachim Raff und das Wiesbadener Musikleben*, in: *Nassauische Annalen*, Bd. 130 (2019), S. 239–254, und Jürgen Sachs: *Die Wiesbadener Jahre des Musikers Joseph Joachim Raff*, in: *Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für Mittelrheinische Musikgeschichte*, Bd. 70 (1999), S. 487–510.

5 Vgl. dazu: Angelika Tasler: *Joachim Raff und der »Theaterherzog« Ernst II. von Sachsen-Coburg und Gotha*, in: *Synthesen. Internationale musikwissenschaftliche Tagung zur Eröffnung des Joachim-Raff-Archivs in Lachen*, hg. von Severin Kolb und Stefan König (in Vorbereitung).

6 Ein Großteil der verwendeten Briefe sind Teil der Raffiana in der Handschriftensammlung der Bayerischen Staatsbibliothek in München (BSB). Hiermit dankt die Verfasserin dem Archivleiter des Lachner Joachim-Raff-Archivs, Severin Kolb,

Annegret Rosenmüller

## »... obwohl er mir innerlich nicht nahestand ...«

Zur Beziehung zwischen Joachim Raff und Clara Schumann

Das Joachim Raff und Clara Schumann in ein näheres Verhältnis zueinander traten, hatte seine Ursache in der 1877 erfolgten Berufung Raffa zum Leiter des Hoch'schen Konservatoriums in Frankfurt am Main, das im Folgejahr seine Arbeit aufnahm.<sup>1</sup> Clara Schumann wurde von Raff als »Erste Klavierlehrerin« angestellt und sollte über Jahre nicht nur die Klavierausbildung, sondern auch das Gesamtbild der Institution maßgeblich prägen.<sup>2</sup> Bis zu diesem Zeitpunkt kannten sie einander nicht persönlich. Zwar hätte es in den Jahren und Jahrzehnten zuvor Begegnungsmöglichkeiten gegeben, die jedoch – aus verschiedenen Gründen – von ihnen nicht genutzt wurden. Offenbar drängte es sie nicht zur Bekanntschaft, weder künstlerisch noch menschlich. Sie hatten unterschiedliche musikalische Prägungen erhalten, waren nicht auf gegenseitige Fürsprache angewiesen und fühlten sich wohl auch von der Persönlichkeit des anderen nicht angezogen. Dennoch kreuzten sich ihre Wege schon lange vor der gemeinsamen Frankfurter Zeit bzw. gab es Berührungspunkte im Umfeld. Den Lebensweg von Clara Schumann und Joachim Raff unter diesem Aspekt zu untersuchen sowie sich ihrer späteren kollegialen Zusammenarbeit näher zuzuwenden, soll der Gegenstand der folgenden Ausführungen sein.

Während Clara Schumann respektive Clara Wieck bereits im Kindesalter von ihrem Vater auf eine Karriere als Klaviervirtuosin vorbereitet wurde, gelangte Joachim Raff erst über Umwege zum Musikerberuf. Bereits im Lehreramts in

Rapperswil (1840–1844) versuchte er Verbindungen nach Leipzig zu knüpfen, das in jener Zeit zu einem Mekka gerade für junge Musiker avanciert war. Anziehungspunkte boten das Gewandhaus als gewichtige Aufführungsinstitution und eine Vielzahl von Musikverlagen, aber auch musikalische Periodika wie die von Robert Schumann mitgegründete und geleitete *Neue Zeitschrift für Musik*. Nicht unwesentlichen Einfluss auf die Strahlkraft Leipzigs hatte Felix Mendelssohn Bartholdy, der ab 1835 als Musikdirektor am Gewandhaus tätig war. An ihn wandte sich Raff 1843 mit der Bitte um Beurteilung einiger seiner Kompositionen und die Empfehlung an einen Verleger.<sup>3</sup> Mendelssohn Bartholdy antwortete rasch und sprach Raff Mut zu, eine musikalische Laufbahn einzuschlagen;<sup>4</sup> gleichzeitig setzte er sich bei dem renommierten Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel für die Drucklegung von Werken Raffa ein. 1844 wurden dort dessen op. 2 bis 14 publiziert.<sup>5</sup> Später bezeichnete Raffa Tochter Helene dieses Ereignis als »Schicksalswende«<sup>6</sup> in seinem Leben.

Mindestens ebenso bedeutsam wurde für Raff die Begegnung mit Franz Liszt, den er 1845 in Basel traf, und der in der Folge zu einem seiner größten Förderer wurde. Teilweise durch dessen Vermittlung arbeitete Raff in den folgenden fünf Jahren für verschiedene deutsche Musikverlage und

1 Anlass zu diesem Beitrag war die Bitte zu einem Vortrag im Clara-Schumann-Jahr 2019 im Rahmen einer Veranstaltung der Joachim-Raff-Gesellschaft in Lachen (Schweiz). Auf dem damaligen Text basiert der vorliegende Artikel. Für wesentliche Impulse und Quellenhinweise danke ich Severin Kolb, dem wissenschaftlichen Leiter des Joachim-Raff-Archivs in Lachen.

2 Vgl. Peter Cahn: *Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878–1978)*, Frankfurt a. M. 1979, S. 59f. und 66.

3 Vgl. den Brief von Joachim Raff an Felix Mendelssohn Bartholdy vom 11. November 1843, GB-Ob: M.S.M. Deneke Mendelssohn d. 44/180.

4 Joachim Raffa Plan, einer Einladung Felix Mendelssohn Bartholdys zu folgen und bei ihm am Leipziger Konservatorium zu studieren, wurde durch den Tod Mendelssohn Bartholdys am 4. November 1847 durchkreuzt (vgl. Helene Raff: *Joachim Raff. Ein Lebensbild*, Regensburg 1925, S. 54f.).

5 Vgl. den Brief von Felix Mendelssohn Bartholdy an Joachim Raff vom 20. November 1843, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*, Bd. 9: *September 1842 bis Dezember 1843*, hgg. von Stefan Münnich, Lucian Schiwietz und Uta Wald, Kassel [u. a.] 2015, S. 419f. und 743.

6 Raff, *Joachim Raff. Ein Lebensbild* (wie Anm. 4), S. 33.