

Vorwort

Die Bedeutung Franz Liszts (1811–86) für das Schaffen Richard Wagners (1813–83) kann kaum hoch genug eingeschätzt werden. Als Komponist beeinflusste Liszt mit wegweisender Harmonik und Motivtechnik vor allem in seinen symphonischen Dichtungen stark die kompositorische Entwicklung Wagners in den 1850er Jahren. Darüber hinaus setzte sich Liszt unermüdlich für die Verbreitung der Werke Wagners ein (so leitete er 1850 die Uraufführung des *Lohengrin* in Weimar) und stand ihm nicht zuletzt auch in dessen notorischen finanziellen Notlagen regelmäßig bei.

Auch Liszts Klavierbearbeitungen leisteten einen wichtigen Beitrag, einem breiteren Publikum Eindrücke von Wagners Bühnenwerken außerhalb der Opernhäuser zu verschaffen. Derartige Klaviertranskriptionen beliebter Arien und Einzelnummern verfasste Liszt zwar auch zu Opern anderer und so unterschiedlicher Komponisten wie Verdi, Rossini, Donizetti, Auber, Gounod oder Meyerbeer; auf keinen kam er jedoch so häufig zurück wie auf Wagner: Zwischen 1847 und 1883 entstanden 15 Bearbeitungen für Klavier solo zu Ausschnitten aus allen Bühnenwerken von *Rienzi* bis *Parsifal* (allerdings nur eine einzige zum gesamten *Ring*-Zyklus).

Mit *Tristan und Isolde* war Liszt besonders gut und schon lange vor der Münchner Uraufführung am 10. Juni 1865 vertraut. Er konnte die Werkentstehung in den Jahren 1857–59 durch seine Korrespondenz mit Wagner genau verfolgen und erhielt vorab Einblick in fertige Teile der Komposition. Bereits 1859 dirigierte Liszt in Leipzig eine Aufführung des Vorspiels. Als die vollständige Partitur zu Beginn des Jahres 1860 im Druck vorlag, veranlasste Wagner den Verlag Breitkopf & Härtel, Liszt umgehend ein Exemplar zuzusenden (vgl. *Richard Wagners Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel*, hrsg. von Wilhelm Altmann, Leipzig 1911, Briefe Nr. 194 f.)

Die berühmte Schlusszene Isoldes („Mild und leise wie er lächelt“ – der vollständige Gesangstext ist im *Anhang* dieser Ausgabe auf S. 10 abgedruckt) wurde bereits von Wagner als Einzelnummer herausgegriffen und zusammen mit dem Vorspiel ab 1863 in zahlreichen Konzerten von ihm selbst dirigiert. Auch Liszt wählte diese Szene und arrangierte sie für Klavier. Seine Bearbeitung erschien 1868 bei Breitkopf & Härtel – also dem Originalverlag von *Tristan und Isolde* – unter dem Titel *Isoldens Liebestod*. Diese Bezeichnung des Schlusses, die sich in der Folge im allgemeinen Sprachgebrauch durchgesetzt hat, geht im Übrigen auf Liszt zurück (auch die bewusste Wahl der schon damals archaischen Genitivform); Wagner hingegen nannte den Schluss in seiner Konzertsfassung *Verklärung* und das Vorspiel *Liebestod* (vgl. *Dokumente und Texte zu „Tristan und Isolde“*, hrsg. von Gabriele E. Meyer/Egon Voss, Mainz 2008, S. 135).

Wenngleich die Entstehungszeit von *Isoldens Liebestod* nicht eindeutig dokumentiert ist, kann 1867 wohl als Kompositionsjahr angesehen werden (vgl. Alan Walker, *Franz Liszt*, Bd. 3: *The Final Years, 1861–1886*, Ithaca 1996, S. 126 ff.). Die Bearbeitung fällt also ausgerechnet in eine Phase großer persönlicher Spannungen zwischen den beiden Komponisten, die wegen Wagners außerehelicher Liaison mit Cosima von Bülow – bekanntlich Liszts Tochter und Wagners spätere Frau – bestanden.

1875 fassten Breitkopf & Härtel die acht Wagner-Transkriptionen Liszts, die in ihrem Verlag erschienen waren, in dem Band *Aus Richard Wagner's Opern* zusammen. Liszt nahm dies zum Anlass, im Oktober 1874 in Rom alle betreffenden Werke einer Revision zu unterziehen. Bei den Änderungen an *Isoldens Liebestod* handelt es sich, abgesehen von punktuellen Retuschen des Klaviersatzes, hauptsächlich um Ergänzungen von Fingersatz, Dynamik und Pedalanweisungen. Der größte Eingriff betrifft die Takte 65–68; dort ersetzte Liszt in den äußeren Systemen die ursprüngliche Tremolobegleitung durch massive Akkordwiederholungen im *fff*, offen-

sichtlich um dem Höhepunkt der Szene größeren Nachdruck zu verleihen.

Wie aus Liszts Korrespondenz mit Breitkopf & Härtel (Originale in Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, hier zitiert nach Kopien im Verlagsarchiv Breitkopf & Härtel) hervorgeht, lagen dem Verlag die Revisionen im November 1874 vor, jedoch zogen sich die Arbeiten an der Sammelausgabe offensichtlich bis in den Sommer 1875 hin: „An der Ihnen vorigen Winter (von Rom) zugesandten Revision meiner Wagner-Transkriptionen finde ich nichts mehr zu ändern, und bitte Sie bloß mir die letzten Correcturen der neuen Ausgabe zu adressieren.“ (Brief Liszts an Breitkopf & Härtel, Bayreuth, 6. August 1875.) Der Sammelband erschien schließlich laut Hofmeisters *Musikalisch-literarischem Monatsbericht* im November 1875, die revidierte Einzelausgabe von *Isoldens Liebestod* somit sicherlich zur gleichen Zeit. Ein Jahr später kam es im selben Verlag zu einem weiteren unveränderten Nachdruck des Werks, und zwar in dem Sammelband *Der Improvisator. Phantasien und Variationen für Pianoforte* mit Stücken verschiedener Komponisten von Mozart bis Brahms.

Der allgemeine Begriff „Klavierbearbeitung“ deckt bei Liszt ein breites Spektrum ab: von virtuosen Variationen oder freien Fantasien über Opernthesen bis hin zur originalgetreuen, fast klavierauszugsgemäßen Übertragung. In *Isoldens Liebestod* bleibt Liszt sehr eng an der Vorlage – vielleicht ein Ausdruck seiner künstlerischen Ehrfurcht gegenüber *Tristan und Isolde*, da er sonst nicht zögerte, sich in freien Neuarrangements fremde Werke gewissermaßen zu eigen zu machen (vgl. dazu den Aufsatz von Egon Voss, „*approprié à ma façon*“ – *Liszts Bearbeitungen Wagner'scher Opernmusik*, in: *wagner-spectrum*, Heft 1/2011, S. 41–57). Abgesehen von den vier vorangestellten Einleitungstakten folgt Liszt ab dem Einsatz Isoldes „Mild und leise“ bis zum Schluss Takt für Takt der Partitur. Dabei beschränkt er sich auf die Transkription des Orchesters und der instrumentalen Melodiestimme; die Partie der

Isolde fließt bis auf wenige Ausnahmen (etwa die prägnante Wendung zum Text „seht ihr’s, Freunde? / Säh’t ihr’s nicht?“ in T. 9 f.) nicht in den Klaviersatz ein. Wirklich freie Zutaten Liszts finden sich nur in Details wie den synkopisch verschobenen, durch Portatostriche zusätzlich betonten Einsätzen der rechten Hand in den Takten 39–42, oder der wohl bewusst vom Original abweichenden Bassnote *dis* in Takt 78 (siehe dazu ausführlicher die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Ausgabe).

Wie das Autograph der Klavierbearbeitung Liszts zeigt, gingen der gedruckten Fassung seiner Einleitungstakte zwei Vorstufen voraus: Anfänglich verwendete Liszt die acht Überleitungstakte, wie sie in Wagners Partitur vor Isoldes Schlusszene stehen (ab „Allmählich zurückhaltend“). Dann entschied er sich jedoch für ein Zitat aus dem 2. Aufzug des Musikdramas, nämlich für das Motiv zum Gesangstext „liebe-heiligstes Leben“, das Isolde und Tristan in der 2. Szene gemeinsam deklamieren. Zunächst notierte Liszt es im originalen $\frac{3}{4}$ -Takt mit der Melodie in Diskantlage und überlegtem Textzitat; anschließend überklebte er diese Passage mit der endgültigen Fassung, die nun rhythmisch an den $\frac{4}{4}$ -Takt des Hauptteils angeglichen ist und durch das Weglassen des Textes nur den Kennern von *Tristan und Isolde* ihre tiefere Bedeutung verrät. Inwieweit dieses vorangestellte „Motto“ als direkter Kommentar zur oben angesprochenen privaten Situation Liszts während der Entstehung seiner Bearbeitung zu werten ist, muss Spekulation bleiben.

Herausgeber und Verlag danken den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken für die freundlich zur Verfügung gestellten Quellen. Besonders herzlich sei Herrn Dr. Andreas Sopart vom Verlag Breitkopf & Härtel gedankt, der mir bereitwillig Einsicht in das autographe Korrektorexemplar im Verlagsarchiv sowie in die Verlagskorrespondenz mit Liszt gewährte.

München, Frühjahr 2013
Dominik Rahmer

Preface

The significance of Franz Liszt (1811–86) in the life and work of Richard Wagner (1813–83) can hardly be emphasised enough. As a composer, Liszt’s pioneering use of harmony and motivic techniques (above all in his symphonic poems) had a major influence on Wagner’s compositional development in the 1850s. Above and beyond this, Liszt was tireless in promoting Wagner’s works (thus in 1850 he conducted the world première of *Lohengrin* in Weimar) and, not least, regularly assisted him during his notorious financial crises.

Liszt’s piano arrangements also contributed considerably to providing the broader public with an impression of Wagner’s stage works outside the opera house. To be sure, Liszt also made such piano transcriptions of well-loved arias and other individual opera numbers by composers as diverse as Verdi, Rossini, Donizetti, Auber, Gounod and Meyerbeer – but he never returned to any of them as often as he did to Wagner. Between 1847 and 1883 he made 15 arrangements for piano solo of excerpts taken from all of Wagner’s stage works from *Rienzi* to *Parsifal* (though he made just one from the whole *Ring* cycle).

Liszt was especially well acquainted with *Tristan und Isolde*, long before the world première in Munich on 10 June 1865. He had followed its composition intently from 1857 to 1859 through his correspondence with Wagner and was granted an early perusal of finished portions of the work. As early as 1859 Liszt conducted a performance of the Prelude in Leipzig. And when the whole score was published by Breitkopf & Härtel in early 1860, Wagner had them send Liszt a copy of it immediately (see *Richard Wagners Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel*, ed. by Wilhelm Altmann, Leipzig, 1911, letters nos. 194 f.).

Isolde’s famous closing scene (“Mild und leise wie er lächelt”) had already been extracted by Wagner, who himself conducted it, together with the opera’s prelude, as a separate number in nu-

merous concerts from 1863 onwards (its full text is printed in the *Appendix* to this edition on p. 10). Liszt, too, chose this scene and arranged it for piano. His arrangement was published in 1868 by Breitkopf & Härtel (thus by the same publisher as *Tristan und Isolde*) under the title *Isoldens Liebestod* (Isolde’s love-death). This designation, which has become the generally-accepted one for the closing scene, derives from Liszt (who also consciously chose a form of the genitive that was already archaic at the time). Wagner, on the other hand, called this scene *Verklärung* (transfiguration) in his own concert version, calling the prelude *Liebestod* instead (see *Dokumente und Texte zu “Tristan und Isolde”*, ed. by Gabriele E. Meyer/Egon Voss, Mainz, 2008, p. 135).

Although it is not precisely clear when Liszt wrote *Isoldens Liebestod*, we can probably regard 1867 as the year of composition (see Alan Walker, *Franz Liszt*, vol. 3: *The Final Years, 1861–1886*, Ithaca, 1996, pp. 126 ff.). The arrangement was thus made precisely during a period of great personal tension between the two composers on account of Wagner’s extramarital liaison with Cosima von Bülow – Liszt’s daughter and subsequently Wagner’s wife.

In 1875 Breitkopf & Härtel compiled the eight Wagner transcriptions by Liszt that they had published hitherto in a single volume entitled *Aus Richard Wagners Opern*. Liszt used this as an opportunity to revise them all, which he did in October 1874 in Rome. In the case of *Isoldens Liebestod*, his changes included minor retouchings to the piano writing but primarily comprised additions to the fingerings, dynamics and pedalling. Liszt’s biggest change concerns measures 65–68, where he replaced the original tremolo accompaniment in the outer staves with massive repeated chords, *fff*, clearly in order to give added emphasis to the climax of the scene.

As emerges from Liszt’s correspondence with Breitkopf & Härtel (of which the originals are held in the Universitäts- und Landesbibliothek in Darmstadt, here quoted after copies in the

archives of Breitkopf & Härtel), the publisher had received Liszt's revisions by November 1874, though work on the collected edition obviously dragged on into summer 1875: "I find nothing more to alter in the revisions of my Wagner transcriptions that I sent you last winter (from Rome), and I request merely that you send me the final proofs of the new edition" (Liszt's letter to Breitkopf & Härtel, Bayreuth, 6 August 1875). According to Hofmeister's monthly list of new publications, the *Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, the anthology finally appeared in November 1875, with the revised single edition of *Isoldens Liebestod* surely being published at the same time. One year later, Breitkopf published a further, unaltered reprint of the work in its anthology *Der Improvisator. Phantasien und Variationen für Pianoforte*, which contained pieces by assorted composers from Mozart to Brahms.

In Liszt's case, the general term "piano arrangement" covers a broad spectrum, from virtuosic variations and free fantasies on opera themes to arrangements that are faithful to the original to the point of being almost piano reductions. In *Isoldens Liebestod*, Liszt remains very close to the original – which was perhaps an expression of his artistic veneration of *Tristan und Isolde*, since he otherwise never hesitated to make third-party works his "own" by making new, free arrangements of them (see here the article by Egon Voss, "appropriation à ma façon" – *Liszt's Bearbeitungen Wagner'scher Opernmusik*, in: *wagnerspectrum*, vol. 1/2011, pp. 41–57). Apart from his four introductory measures, Liszt follows Wagner's score measure for measure, from Isolde's entry at "Mild und leise" to the close. He here restricts himself to a transcription of the orchestra and of the melody as it is played there; with a few exceptions (such as his reference to the text "seht ihr's, Freunde? / Säh't ihr's nicht?" in mm. 9 f.), Isolde's part does not find its way into the piano transcription. Liszt's only truly free additions are to be found in details such as the syncopated shifts in the right-hand entries in measures

39–42, which are also given added emphasis by portato dashes; or the bass note *d*[#] in measure 78, whose divergence from the original is likely intentional (for more on this, see the *Comments* at the end of the present edition).

As we can see upon close perusal of the autograph of Liszt's piano arrangement, there were two preliminary stages to the introductory measures as finally published. Liszt first used the eight connecting measures as they are given in Wagner's score before Isolde's final scene (from "Allmählich zurückhaltend" onwards). Then he decided instead upon a quotation from the second act of the opera, namely of the motive heard at the phrase "liebe-heiligstes Leben" (life of love most sacred) that Isolde and Tristan sing together in the second scene. Liszt first notated it in its original $\frac{3}{4}$ metre, with the melody in the upper register and the text quoted above it; then he pasted his final version over it, now adapted rhythmically to the $\frac{4}{4}$ metre of the main section. Since the verbal text was finally omitted, only those who know the opera *Tristan und Isolde* are able to discern the deeper meaning of these measures. It must remain speculation as to whether this "motto" that Liszt inserted may be regarded as a direct commentary on his private situation during the period of the work's composition, already alluded to above.

The editor and publisher thank those libraries mentioned in the *Comments* for kindly providing the necessary sources. I would particularly like to express my warm thanks to Dr Andreas Sopart of Breitkopf & Härtel, who readily allowed me to consult both the autograph proofs in the Breitkopf archive and that publisher's correspondence with Liszt.

Munich, spring 2013
Dominik Rahmer

Préface

On ne saurait surestimer l'importance qu'eut Franz Liszt (1811–86) sur la production de Richard Wagner (1813–83). Dans les années 1850, les œuvres du compositeur hongrois, notamment ses poèmes symphoniques, influencèrent fortement le musicien allemand par leurs harmonies révolutionnaires et leur travail motivique. En outre, Liszt défendit avec acharnement la musique de Wagner (c'est par exemple lui qui dirigea en 1850, à Weimar, la création de *Lohengrin*) et lui apporta son soutien financier chaque fois que sa situation pécuniaire devenait précaire.

Les transcriptions pour piano de Liszt jouèrent également un rôle important dans la diffusion de la musique de Wagner en permettant à un large public de se faire une idée des ouvrages scéniques du maître de Bayreuth en dehors du théâtre. Si Liszt transcrivit des airs d'opéra ou d'autres morceaux favoris de compositeurs aussi différents que Verdi, Rossini, Donizetti, Auber, Gounod ou Meyerbeer, c'est à Wagner qu'il revint le plus souvent: entre 1847 et 1883, il réalisa quinze transcriptions pour piano d'extraits de tous les opéras du maître allemand depuis *Rienzi* jusqu'à *Parsifal* (la *Tétralogie* n'eut cependant droit qu'à un seul arrangement).

Liszt connaissait particulièrement bien *Tristan et Isolde* longtemps avant la création à Munich le 10 juin 1865. Dans les années 1857–59, il avait pu suivre pas à pas la genèse de l'œuvre à travers sa correspondance avec le compositeur et jeter un œil sur les parties achevées. Dès 1859, il dirigea à Leipzig le prélude. Lorsque la partition entière fut imprimée, au début de 1860, Wagner demanda à l'éditeur Breitkopf & Härtel de faire immédiatement parvenir un exemplaire à Liszt (cf. *Richard Wagners Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel*, éd. par Wilhelm Altmann, Leipzig, 1911, lettres n^{os} 194 s.).

Dès 1863, Wagner avait extrait la fameuse scène finale («Mild und leise wie er lächelt» – le texte complet de la scène

est reproduit dans l'*Appendice* à la présente édition p. 10) qu'il avait dirigée avec le prélude dans de nombreux concerts. Liszt aussi porta son choix sur cette scène et la transcrivit pour piano. Sa transcription parut en 1868 chez Breitkopf & Härtel – donc chez l'éditeur de la partition originale de l'opéra – sous le titre *Isoldens Liebestod* (*La Mort d'Isolde*, littéralement «La Mort d'amour d'Isolde»). Ce titre qui allait ensuite s'imposer était dû à Liszt (y compris le génitif «Isoldens», une forme à l'époque déjà archaïque). Wagner, lui, appelait la scène finale dans sa version de concert *Verklärung* (transfiguration) et le prélude *Liebestod* (mort d'amour) (cf. *Dokumente und Texte zu «Tristan und Isolde»*, éd. par Gabriele E. Meyer/Egon Voss, Mayence, 2008, p. 135).

Si aucun document ne nous permet de dater précisément *La Mort d'Isolde* de Liszt, il est très probable qu'elle remonte à 1867 (cf. Alan Walker, *Franz Liszt*, vol. 3: *The Final Years, 1861–1886*, Ithaca, 1996, pp. 126 ss.). Elle vit ainsi le jour dans une période de grande tension entre les deux compositeurs à cause de la liaison extraconjugale qu'entretenait Wagner avec sa future femme Cosima von Bülow, la fille de Liszt.

En 1875, les éditions Breitkopf & Härtel réunirent dans un volume intitulé *Aus Richard Wagner's Opern* les huit extraits d'opéras de Wagner transcrits par Liszt qu'elles avaient déjà publiés. En octobre de l'année précédente, à Rome, Liszt avait révisé toutes ces partitions dans la perspective de leur réédition. Quant à *La Mort d'Isolde*, hormis quelques retouches ponctuelles de la transcription proprement dite, ses changements se résument principalement à ajouter des doigtés, des nuances et des indications de pédale. Le plus grand remaniement concerne les mesures 65–68 où l'accompagnement en trémolos dans les portées extrêmes a été remplacé par de monumentaux accords répétés *fff*, de toute évidence pour donner plus de poids au sommet d'intensité de la scène.

Comme on peut le lire dans la correspondance de Liszt avec Breitkopf & Härtel (les lettres originales sont conservées à la Universitäts- und Landesbib-

liothek de Darmstadt et sont citées ici d'après des copies qui se trouvent dans les archives de Breitkopf & Härtel), les révisions de Liszt étaient parvenues chez l'éditeur dès novembre 1874, mais les travaux de préparation du recueil traînèrent en longueur jusqu'à l'été 1875: «Je n'ai plus rien à changer à la révision de mes transcriptions de Wagner que je vous ai envoyée l'hiver dernier (de Rome) et vous prie simplement de me faire parvenir les dernières épreuves de la nouvelle édition» (lettre de Liszt à Breitkopf & Härtel datée du 6 août 1875 à Bayreuth). Le recueil finit par paraître en novembre 1875, d'après le *Musikalisch-literarischer Monatsbericht* de Hofmeister, et la partition séparée de la version révisée de *La Mort d'Isolde* parut certainement au même moment. Un an plus tard, cette transcription était rééditée sans changements chez le même éditeur dans un nouveau volume intitulé *Der Improvisator. Phantasien und Variationen für Pianoforte* qui renfermait des morceaux de différents compositeurs de Mozart à Brahms.

Le terme général de «transcription pour piano» recouvre des réalités fort différentes chez Liszt, depuis la transcription fidèle à l'original (la simple réduction pour piano ou presque) jusqu'aux variations virtuoses et aux libres fantaisies sur des thèmes d'opéra. Dans *La Mort d'Isolde*, Liszt suit étroitement son modèle – peut-être faut-il y voir l'expression de sa vénération pour *Tristan et Isolde* car il n'avait sinon pas de scrupules à s'approprier les œuvres d'autrui en les remodelant avec une grande liberté (cf. à ce sujet l'article d'Egon Voss «*approprié à ma façon*» – *Liszts Bearbeitungen Wagner'scher Opernmusik*, dans: *wagnerspectrum*, 1^{er} cahier/2011, pp. 41–57). À part les quatre mesures qu'il a ajoutées en guise d'introduction, il suit la partition à partir de l'entrée d'Isolde sur «Mild und leise» jusqu'à la fin, mesure pour mesure. Ce faisant, il se contente de transcrire les parties orchestrales et la mélodie principale entendue à l'orchestre, il ne reprend pas la partie d'Isolde sauf en quelques rares endroits (par exemple sur le texte «*seht ihr's, Freunde? / Säh't*

ihr's nicht?», mes. 9 s.). La marque distinctive de Liszt ne se trouve que dans certains détails comme dans les interventions syncopées de la main droite soulignées par un portato, mesures 39–42, ou dans le *ré♯* de la basse, mesure 78, qui se démarque certainement à dessein de l'original (pour plus de détails à ce sujet consulter les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition).

Comme le montre l'autographe de la transcription de Liszt, deux étapes ont précédé la version imprimée des mesures introductives: au départ, Liszt utilisa les huit mesures qui font la transition avec la scène finale dans la partition de Wagner (à partir de l'indication *Allmählich zurückhaltend*). Puis il décida de citer un motif de la 2^e scène du 2^e acte, celui qui accompagne les mots «*liebe-heiligstes Leben*» (vie sanctifiée par l'amour) déclamés de concert par Tristan et Isolde. Il écrivit le passage tout d'abord dans la mesure originale à $\frac{3}{4}$ avec la mélodie dans l'aigu et en indiquant le texte au-dessus; puis il colla par-dessus la version finale, qui est à $\frac{4}{4}$ comme la transcription proprement dite et où le texte est absent – la profonde signification de ce passage ne se révélant qu'aux connaisseurs de l'opéra. Dans quelle mesure cette «*devise*» liminaire doit être considérée comme une allusion directe aux aléas de la vie privée de Liszt au moment où il fit cette transcription – aléas que nous évoquions plus haut –, cela reste une question ouverte.

Nous aimerions remercier ici les bibliothèques mentionnées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* d'avoir aimablement mis les sources à notre disposition. Nos remerciements vont également à Dr Andreas Sopart de Breitkopf & Härtel qui a eu l'obligeance de nous laisser consulter l'autographe des épreuves conservé dans les archives de la maison d'édition et la correspondance de Liszt avec cet éditeur.

Munich, printemps 2013
Dominik Rahmer