

werden. Ein kleiner Ansatz findet sich bei der Begleitung der kirchentonalen Weisen. Alles, was beschreibend oder kritisch gesagt wurde, will — das sei ganz ausdrücklich ausgesprochen — als brüderlicher Dienst verstanden werden. Wir bitten damit auch um kritische Fragen aus dem amerikanischen Luthertum zu unserer liturgischen und kirchenmusikalischen Situation, zu der sicher manches zu bemerken wäre. Wir teilen die Hoffnung der amerikanischen Kirchen, daß dieses Gesangbuch dem Kommen des Reiches Gottes und der echten Einheit der Christen dienen möchte. Wir hoffen aber auch, daß dieser neue Anfang in der Hymnologiegeschichte Amerikas eine gute Fortsetzung findet, zunächst wohl in dem zu erwartenden Gesangbuch der Missourier, denen hier eine äußerst verantwortungsvolle Aufgabe zugefallen ist, weil sie sicherlich entscheidend zu einer Wende beitragen könnten. Wir hoffen zugleich auf den nächsten Schritt, auf ein das ganze Luthertum Amerikas umfassendes Hymnal, zu dem das vorliegende Buch ein erfreulicher Ansatz ist.

Friedrich Hofmann

Der Orgelkomponist Julius Reubke

Bei Julius Reubke, diesem mit 24 Jahren (!) verstorbenen genialen Orgelkomponisten, handelt es sich nicht darum, sich eines der vielen kleineren, vielleicht zu Unrecht vergessenen Meister zu erinnern, deren Bild alle fünfzig oder hundert Jahre hervorgeholt, abgestaubt und dann wieder an seinen Platz gestellt wird, sondern um etwas Einzigartiges: um ein Genie, das nur mit einem einzigen Werk würdig ist, in die Unsterblichkeit einzugehen. Man hat fleißigen Vielschreibern mit Recht entgegengehalten: mit so viel Gepäck kommt man nicht auf die Nachwelt. Wie ist es aber im entgegengesetzten, viel selteneren Falle? Wenn keine Entwicklung festgestellt werden kann, wenn nicht aus einer Anzahl von Werken sich eines oder mehrere als bedeutend herausheben? Kann denn ein einziges Werk für seinen Schöpfer zeugen? Diese Frage darf und muß in dem Fall von Julius Reubke bejaht werden. Über sein Leben ist wenig zu sagen. Er stammt aus einer Familie von Orgelbauern, ist am 23. März 1834 in Hausneindorf bei Quedlinburg geboren, war Schüler von Franz Liszt

in Weimar und ist am 3. Juni 1858 in Pillnitz gestorben. Alles, was er an Werken hinterlassen hat, sind außer ein paar Nebenarbeiten zwei große Sonaten: eine Orgelsonate in c-moll über den 94. Psalm und eine Klaviersonate in b-moll. Die Orgelsonate, die über die erste Auflage nicht hinauskam (!), war seit langem vergriffen, wird aber in diesem Jahr in der Edition Peters in einer Neuausgabe wieder erscheinen; die Klaviersonate erschien erst vor zwanzig Jahren in der Edition Cotta, die aber inzwischen ihre Musikabteilung aufgegeben hat. Woher also sollte heute ein junger Musiker von Reubke einen Begriff bekommen? Das Vorbild beider Sonaten ist die 1854 erschienene h-moll-Sonate von Liszt, in der man nicht nur Liszts bedeutendstes Klavierwerk erblicken darf, sondern auch den einzigen kühnen Versuch, den die Romantik unternommen hat, sich über die Sonatenform der Wiener Klassiker zu erheben, einen Versuch, den bekanntlich weder Schubert, noch Schumann und Brahms gewagt haben. In dieser riesigen einsätzigen Sonate sind Begriffe wie zweites Thema, Durchführung, Adagio, Scherzo, Reprise, Coda zu einer einzigen Kolossalform verschmolzen. Wieviele Musiker sehen aber in dieser Sonate nur das Flitterwerk, mit dem Liszt manche seiner Themen behängt hat, und nicht die kühne und großartige Bauform! An dieses hohe Vorbild versuchte der zwanzigjährige Reubke anzuknüpfen. Seine b-moll-Sonate für Klavier überbietet Liszt noch im äußerlichen Aufgebot an Technik, bleibt aber doch merklich an Gehalt hinter ihr zurück (weshalb ihre späte Wiedererweckung auch ohne Echo geblieben ist), aber die Orgelsonate ist ein einzigartiger Wurf. Ich weiß, was ich sage, wenn ich sie als das weitaus bedeutendste Orgelwerk der ganzen Literatur in der Zeit nach Bach und bis zu Reger's Hauptwerken bezeichne. Wie war es denn um 1850 um die Orgelliteratur bestellt? Klassiker war Mendelssohn, nach ihm waren die am meisten gespielten Komponisten Rinck, Merkel, Joh. Ad. Hesse und andere noch kleinere Komponisten. Und im Ausland sah es auch nicht besser aus. In gleicher Weise wie die Komposition für Orgel war bekanntlich auch der Orgelbau, und wie dieser waren das Orgelspiel und die soziale Einschätzung des Organistenberufs abgesunken. Man wird mir entgegenhalten, daß nicht viel dazu gehöre, sich über

dieses Niveau zu erheben, so wie das in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts Joseph Rheinberger gelungen ist. Aber solche Vergleichsmaßstäbe treffen auf Reubke nicht zu. Seine Sonate fährt wie ein Sturmwind in eine brave, bürgerlich-selbstgenügsame Welt hinein. In ihr lebt ein unbändiger Enthusiasmus, eine Kompromißlosigkeit, wie sie nur der Jugend eigen ist. Es war wohl ein gewagtes Unterfangen, den Geist der symphonischen Dichtungen Liszts auf die Orgel übertragen zu wollen. Das Programm der neudeutschen Schule war ja, die bloße „Komposition“, d. h. das Verfertigen von Sonatensätzen, Rondos und dergl. nach erprobten Regeln, aufzugeben, vielmehr die Musik einer Idee dienstbar zu machen, Symphonien nicht zu schreiben, sondern zu dichten. Eine symphonische Dichtung für Orgel ist auch Reubkes Sonate über Worte des 94. Psalms: der Einleitung liegt Vers 1 und 2 zu Grunde („Herr Gott, daß die Rache ist, erscheine“),

dem Allegro Vers 3 ff. („Herr, wie lange sollen die Gottlosen prahlen“), dem Adagio Vers 17 („Wo der Herr mir nicht hülfte, so läge meine Seele schier in der Stille“), dem fugierten Finale Vers 22 und 23 („Aber der Herr ist mein Schutz . .“). Die drei Sätze gehen ineinander über wie in Liszts h-moll-Sonate, und wie dort sind sie thematisch verbunden, ja sogar noch enger als bei Liszt, da ein einziges Grundthema durch die ganze Sonate geht. (Welche Kühnheit, ein Werk mit dem Zusammenklang einer Sekunde im Baß beginnen zu lassen!) (s. unten Beispiel 1.) Beispiel 2 zeigt das Thema in seiner Umbildung als Allegro-Thema, Beispiel 3 als Thema des Adagios, Beispiel 4 als Thema der Fuge, die sich zu einem konzertanten Finale entwickelt ähnlich wie bei Beethoven in der Sonate op. 110 und — dreißig Jahre nach Reubke — bei César Franck in seinem „Präludium, Choral und Fuge“ für Klavier.

Beispiel 1

Grave

III
pp
p. etwas hervortretend

Beispiel 2

Allegro con fuoco

ff etc.

Die technischen Anforderungen, die Reubke an den Spieler stellt, sind so hoch, daß man kein anderes Orgelwerk des 19. Jahrhunderts als Maßstab zum Vergleich heranziehen kann, so wie ja auch die Lisztsche Sonate schwerer ist als jede andere des Jahrhunderts. Liszts eigene Orgelwerke möchte ich nicht heranziehen, weil sie zu wenig aus dem Geist der Orgel, zu der Liszt innerlich gar keine Beziehungen gehabt hat, erfunden sind. Vielleicht sind aber die drei bekannten großen Orgelwerke Liszts erst unter dem Einfluß seines Schülers Reubke entstanden? Dieser hatte natürlich als Sohn eines Orgelbauers ein viel unmittelbareres Verhältnis zur Orgel als Liszt. Aber er paßt sich dem Tiefstand der damaligen Instrumente nicht an, sondern fordert ihnen Wirkungen ab, die sie um die Jahrhundertmitte unmöglich hergeben konnten. Er verlangt nicht nur den ganzen Farbenreichtum einer großen dreimanualigen Orgel, sondern auch große cres-

cendi und diminuendi, lange ehe es eine „Walze“ gab, mit der man das bewerkstelligen konnte, er bringt große Monologe des Pedals unter den gehaltenen Akkorden beider Hände, er spart nicht mit gebrochenen Akkorden, in denen die Harmonien auf- und abwogen, er schreibt einen al-fresco-Stil, den bis dahin niemand gewagt hatte, zu schreiben. Freilich ist hier wohl die Grenze des streng Orgelmäßigen an einigen Stellen erreicht oder gar überschritten. Und die Tonsprache des jungen Stürmers und Drängers? Ist es ein Wunder, wenn sie sich in den lyrischen Stellen bisweilen stark an Wagner anlehnt, dessen Lohengrin Liszt eben in diesen Jahren in Weimar zur Aufführung gebracht hatte? Aber tut das nicht auch Bruckner in seinen ersten Symphonien in noch höherem Maße? Ernsthafter ist die kritische Einschränkung, daß manche Partien des Werks etwas zu lang und zu weitschweifig sind — zehn Jahre später hätte Reubke

Beispiel 3

2. Satz Adagio

Beispiel 4

3. Satz (Fuge)
Allegro

die Form wohl mehr gestrafft. Er kann sich eben, wenn er in Begeisterung oder Leidenschaft gerät, noch keine Zügel anlegen. Er kann und will sich nicht beschränken. Aber vielleicht ist es uns Nachfahren erlaubt, hier zum Besten des Werks unauffällige Kürzungen vorzunehmen? Ich habe im Nachwort zu meiner neuen Ausgabe der Sonate einige Vorschläge zu Kürzungen gemacht, die sich in der Praxis bewährt haben, und die jeder machen kann, wenn er will, oder nicht. Mit diesen Kürzungen dauert die Sonate etwa 22 Minuten. Die Wirkung des Werks auf den unvoreingenommenen Hörer ist bei entsprechendem Vortrag noch heute ganz außerordentlich. Aber wo findet man unvoreingenommene Zuhörer? Jeder geht mit bestimmten vorgefaßten Meinungen und Vor-Urteilen an Orgelmusik des 19. Jahrhunderts heran. Man hält sich an Einzelheiten der Tonsprache, statt die Größe des ganzen Werks zu erfassen, eines Werks, das auf Kontrapunktik so gut wie ganz verzichtet, das aber von einer Erlebniskraft getragen wird, die größer ist als in beiden Sonaten von Max Reger. Die Fuge in Reubkes Sonate ist ebensowenig nur eine Fuge wie die im Finale der 5. Symphonie von Bruckner. Die ganze Sonate verlangt vom heutigen Organisten, der gewohnt ist, in festen, stets wiederholten Begriffen zu denken, eine Umstellung, aber sie lohnt sich reichlich. Wie sagte doch Florestan über Chopins op. 2 zu den Davidsbündlern: „Hut ab, ihr Herren, ein Genie!“

Hermann Keller