

Bernhard Ruchti

**„Meinen künstlerischen Glauben kann mir
niemand antasten oder rauben...“**

**Zum 150. Todestag von Julius Reubke
und zu den organistischen Bemühungen des Liszt-Kreises**



Publikation in „Musik und Gottesdienst“ 2/2008

Am 3. Juni dieses Jahres jährt sich der Todestag von Julius Reubke (1834 – 1858) zum 150. Mal, und dies soll zum Anlass genommen werden, wenigstens kurz auf ihn und sein Schaffen und vor allem auf das hinzuweisen, dem er sich mit ganzem Enthusiasmus hingeeben haben muss: den Bemühungen von Franz Liszt um eine Reform des Orgelspiels.

In seinem kurzen Leben hat Julius Reubke nur wenige Werke geschaffen, aber dennoch gehören auf jeden Fall zwei dieser Werke – die grosse Klaviersonate und die grosse Orgelsonate – durch die Reife der Komposition und die Tiefe des Gehaltes zu den wirklich wertvollen Erzeugnissen dieser Zeit. Dass sie heute vielfach so wenig bekannt sind, ist bedauerlich und steht in merkwürdigem Kontrast zu dem künstlerischen Interesse, das sie bei näherer Beschäftigung sogleich hervorrufen.

Reubkes kompositorisches Schaffen wurde wesentlich geprägt und beeinflusst durch seine Begegnung mit Franz Liszt und der von ihm vertretenen Musikrichtung. Spätestens 1856 kam Reubke nach Weimar, um bei Liszt seine abschliessende pianistische Ausbildung zu erhalten. Diese Studienzeit dehnte sich bald auf ein weiteres Feld aus: Zusammen mit Alexander Winterberger, einem weiteren Liszt-Schüler, wandte sich Reubke den Bestrebungen zu, die Franz Liszt damals im Hinblick auf eine Erneuerung der Orgelkomposition und der Orgelinterpretation verfolgte, und er war durch Orgelkonzerte und insbesondere durch die Komposition seiner Orgelsonate selbst wesentlich an diesen Neuerungen und ihrer Vermittlung an das Publikum beteiligt.

Da auch die Bemühungen Liszt's und seines Kreises um eine Reform des Orgelspiels oftmals wenig bekannt sind, soll an dieser Stelle zunächst ein kurzer Blick auf sie geworfen werden.

Liszt's Bemühungen um eine Reform des Orgelspiels

Die Orgelwerke Liszt's stellen den Organisten – und daran hat sich wohl bis heute wenig verändert – in vielerlei Hinsicht vor grosse Herausforderungen¹. Die technische Schwierigkeit mancher grosser Stücke ist eine, die äusserste Reduktion und „Einfachheit“ mancher späterer Stücke eine weitere und vielleicht letztlich noch um vieles schwerer zu überwindende Herausforderung. Gelten die grossen bekannten Werke wie etwa Präludium und Fuge über B-A-C-H oder die Fantasie über „Ad nos, ad salutarem undam“ mehr oder weniger unbestritten als Meisterwerke und Meilensteine in der Orgelliteratur, so scheiden sich denn auch bereits bei den sinfonischen Dichtungen und noch mehr bei manchen der Spätwerke die Geister. Während die einen gerade darin das Unkonventionelle, Fortschrittliche sehen, fällt es anderen schwer, diese Stücke als etwas anderes denn als merkwürdige Erzeugnisse eines alternden Genies anzusehen und einen Zugang zu ihnen zu finden.

Bereits in früheren Jahren, noch während seines Aufstiegs zum wohl erfolgreichsten Klaviervirtuosen des 19. Jahrhunderts, hat sich Liszt mit der Kirchenmusik befasst und namentlich den Zustand der damaligen Orgelliteratur beklagt². Später dann, nach seiner vollständigen Abkehr vom Virtuositentum Ende der 1840er Jahre, nahm die Kirchenmusik und im speziellen die Orgelmusik einen wichtigen Platz in der Kompositionstätigkeit Liszt's ein. Viele Werke, begonnen mit der Ad nos-Fantasie (1850), entstanden, in denen Liszt in der Orgelkomposition neue Wege beschritt und die Errungenschaften, die vor allem durch ihn selbst in der Kla-

¹ Vgl.: Franz Liszt: Neuausgabe sämtlicher Orgelwerke, herausgegeben von Martin Haselböck. Wien, Universal Edition.

² Liszt erwähnt etwa wenig geistreiche Variationen über damals populäre Operschlager, die während des Abendmahles vorgetragen wurden. Vgl. hierzu: Martin Haselböck: Franz Liszt und die Orgel. Universal Edition UE 17882ab. Seite 411.

viertechnik und Klanggestaltung in den Jahren zuvor entwickelt worden waren, nun auf die Orgel übertrug.

Der 26jährige Hans von Bülow beschreibt in einem Aufsatz von 1856 „Alexander Winterberger und das moderne Orgelspiel“ diese damals neue Richtung des Orgelspiels³. Winterberger hatte bereits lange vor der Zeit, als Reubke nach Weimar kam, mit Liszt an der Orgel gearbeitet, u.a. die Ad nos-Fantasie an der vielbeachteten Einweihung der Merseburger Domorgel im September 1855 aufgeführt und dadurch die Aufmerksamkeit vieler Musiker erregt. Die Ausführungen Bülows über Winterberger vermögen daher allgemein einen Eindruck von den Intentionen Liszt's und seines Kreises im Hinblick auf die Orgelmusik zu geben. Nachdem Bülow auf die, wie er es nennt, „Reform“ des Klavierspiels durch Franz Liszt hingewiesen hat, fährt er bezüglich der Orgel fort: „Liszt selbst nun hat sich nicht darauf beschränkt, die vornehmlichste That zu leisten – ein **gewöhnliches** Menschenleben hätte hierzu nicht hingereicht – er hat diese Reform der Virtuosität dem mit dem Piano nächstverwandten Instrumente, der **Orgel** zukommen lassen, deren Bedeutsamkeit ihrer vermeintlichen Starrheit und einseitigen Würde wegen in neuerer Zeit ungerechter Vernachlässigung anheimzufallen drohte.“

Im weiteren Verlauf des Aufsatzes kommt Bülow auf das Orgelvirtuosentum als solches zu sprechen und weist auf die zentrale Stossrichtung Liszt's hin, nämlich die Errungenschaften der Pianistik für die Orgel fruchtbar zu machen und auf diese Weise die angestrebte Weiterentwicklung des Orgelspiels zu erreichen: „Die hervorragenden echten Virtuosen des Instrumentes [d.i. der Orgel, Anm.] **waren**, unserer Erfahrung nach, **zugleich sämtlich grössere oder kleinere Meister des Clavierspiels**. Wir erinnern uns hier vor allem mit wirklicher Begeisterung **Mendelssohn's**, dessen zarte Constitution ihm leider nur selten vergönnte, seinen Verehrern diesen Genuss zu bereiten, um so weniger, als er einmal vor dem Instrumente, in künstlerischer Selbstvergessenheit der nöthigen Rücksichten für seine Nerven gänzlich uneingedenk wurde. Sein Spiel hatte einen entschieden modernen Charakter, ebenso interessant und poetisch, als das der Organisten, die nicht Clavier spielen können, hart, ohne Energie, kurz: trocken und ledern ist. (...) Wenn wir nicht empirisch, mit den unwiderleglichsten Thatsachen, d.h. mit lebenden Künstlern den Grundsatz aufstellen könnten, dass nur ein bedeutender Pianist auf der Orgel Bedeutendes zu leisten im Stande sei, dass namentlich der moderne Organist sich erst auf den Schultern des Clavierspielers zu dem „Pabst der Instrumente“ (F. Liszt) hinaufzuschwingen vermöge, wir würden die Mühe nicht scheuen, a priori durch Hinweisung auf die Verwandtschaft, wie insbesondere auf die Unterschiedenheit in dieser Verwandtschaft der beiden Instrumente, mit Aufzählung der erforderlichen technischen Studien und Vorstudien, dies darzulegen. Im Grunde liegt das Verhältniss so klar auf der Hand, dass wir uns nicht in Trivialitäten zu ergehen brauchen. Die entsprechenden Parallelen in den Epochen des Clavier- und Orgelspiels sind dadurch von selbst gegeben. Wenn **Hesse** die Hummel'sche Schule repräsentirt, so hat **Alex. Winterberger** den ersten glücklichen Anlauf genommen, die Liszt'sche Schule im Orgelspiel zur Vertretung zu bringen. Wie Reiches durch diese Vertretung für die Zukunft gewonnen ist, lässt sich nicht mit Einem Worte erschöpfen.“

Das Grundanliegen Liszt's und derjenigen, die mit ihm in der Richtung arbeiteten, eine neue Dynamik des Orgelspiels und -klangs nach dem Vorbild der Pianistik zu erreichen, bedeutete kurz zusammengefasst – eine tiefergehende Betrachtung würde an der Stelle zu weit führen – Veränderungen und Weiterentwicklungen vor allem in drei Bereichen: Zum einen in der Satztechnik, d.h. in der Übernahme von Gestaltungsformen, Spielfiguren etc., die im Klavierspiel entwickelt worden waren, – zweitens in der Spieltechnik, d.h. in einer möglichst grossen Variabilität und Differenzierung von Artikulation und Anschlag auf der Grundlage einer mög-

³ Hans von Bülow: Alexander Winterberger und das moderne Orgelspiel. „Neue Zeitschrift für Musik“, Ausgabe vom 1. Juli 1856.

lichst perfekten Legatotechnik⁴, – und drittens – und dies ist möglicherweise sogar der wichtigste Aspekt – in der Klanglichkeit und Klanggestaltung an sich, in den Varianten und Nuancen des Klanges, in der „Klangpoesie“. Dies wird vor allem in den sinfonischen Dichtungen und den späteren Orgelwerken, als Liszt teilweise auf jegliche Virtuosität verzichtete, zum prägenden Element.

Was auch immer man von den Liszt'schen Orgelwerken in ihrem Ergebnis halten mag, - es ist unerlässlich, in ihnen diese in der damaligen Zeit einzigartige Suche nach einer wirklichen Reform des Orgelspiels zu sehen. Das Experiment an sich, der Bruch mit der Tradition und die Suche an sich muss diesen Werken als Qualität und hohes Verdienst zugestanden werden.

Darüber hinaus können die Liszt'schen Orgelwerke – insbesondere die späteren – nicht ohne die spezifischen Erfordernisse ihrer Interpretation beurteilt werden. Was Hans von Bülow als Orgelspiel Mendelssohns beschreibt (*„Sein Spiel hatte einen entschieden modernen Charakter, ebenso interessant und poetisch“*), muss im eminentesten Sinne auch für die Orgelwerke Liszt's gelten. Diese Werke brauchen ein Höchstmass an Gestaltung, an Farbigkeit des Spiels und der Registrierung, an genauester Beherrschung und grösster Freiheit zugleich. Wenn der Pianist Alfred Brendel sagt, dass wohl keine anderer Komponist der Vergangenheit *„so abhängig von seinem Interpreten“* sei wie Liszt, und dass die Interpretation hier *„nicht eine Qualitäts-, sondern geradezu eine Existenzfrage – das Sein oder Nichtsein eines Stückes“* sei⁵, so gilt dies zweifellos auch für die Orgelwerke.

Die Einfachheit mancher, insbesondere späterer Stücke macht sie schon für bescheidenere technische Voraussetzungen ohne weiteres erreichbar. Aber sie brauchen bereits auf dieser Stufe dieselbe Kraft der Interpretation, wie sie die „grossen“ Werke benötigen, und sie brauchen einen in diesem Sinne vielleicht „pianistisch“ zu nennenden Klangsinn, eine Fähigkeit, den Klang gleichsam zu „modellieren“ und zum Mittelpunkt der Interpretation zu machen. Dann aber kann dasselbe Stück (etwa die technisch verhältnismässig leichte Einleitung zur Legende der heiligen Elisabeth), das in einer uninspirierten Interpretation fade und mühsam wirkt, in einer lebendigen und einfühlsamen, klangsensiblen Interpretation seine ganz eigenen Qualitäten entfalten und zum eindrucklichen Erlebnis werden. In diesem Sinne seien die Organistinnen und Organisten aller Ausbildungsstufen sehr zur Beschäftigung mit den Liszt'schen Orgelwerken ermutigt!⁶

Julius Reubke

In diese – hier nur angedeutete – musikalische Welt begab sich Julius Reubke, als er vermutlich im Herbst 1856 nach Weimar kam. In seinem Nachruf, einem der wenigen biographischen Zeugnisse über Reubke, schreibt Richard Pohl über diese Zeit⁷: *„Er kam zunächst zu Liszt, um sein Clavierspiel noch weiter auszubilden, in dem er schon einen bedeutenden Grad der Vollkommenheit erreicht hatte. Sein Spiel war ein so durchgeistigtes und freies, echt künstlerisch selbständiges, dass Liszt von der ersten Stunde an ihn seine vollste Aufmerksamkeit widmete. Durch den steten Umgang mit seinem Meister angeregt und erhoben,*

⁴ Vgl. hierzu vom Verfasser: *Atmendes Legato – Gedanken zur Befruchtung des Orgelspiels durch eine pianistische Spieltechnik*. „Musik und Gottesdienst“ 3/2006, S. 98.

⁵ Vorwort zur Reprint-Ausgabe des Liszt-Pädagogiums von Lina Ramann, Breitkopf & Härtel 1986

⁶ In diesem Zusammenhang sei auf Werke wie die Transkriptionen einzelner „Consolations“ oder Chopin-Préludes hingewiesen, die sich sehr gut auch für den gottesdienstlichen Gebrauch eignen.

⁷ Richard Pohl: Julius Reubke zum Gedächtniss. Beilage zur „Neuen Zeitschrift für Musik“, Nr. 25, vom 18. Juni 1858, nach Seite 272.

entfaltete sich aber Reubke's Compositionsberuf in so überraschender Weise, dass seine virtuosen Leistungen neben denen seiner Schöpferkraft zurücktraten. Mit Begeisterung versenkte er sich in die Werke von Wagner und Liszt, aber er reproducirte nicht, sondern er schuf aus dem Ganzen und Vollen, und bald stand ein junger Meister vor uns.“

Bald schon nach seiner Ankunft in Weimar muss sich Reubke seinem Freund Alexander Winterberger angeschlossen und sich vermehrt dem Orgelspiel zugewandt haben. Lina Ramann berichtet – in gewohnt erhobenem Tonfall – über ausgedehnte Studienausflüge, die Liszt mit Reubke und Winterberger sowie mit Wilhelm Gottschalg zum Merseburger Dom unternahm, um an der dortigen grossen Ladegast-Orgel zu arbeiten⁸: Liszt *„hatte bereits seine grossartige Orgelfuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam“ komponirt und der Öffentlichkeit übergeben, ohne den Organisten zu kennen, der sie auszuführen im Stande sei. Der von ihm hier verfolgte Gedanke: dem gewaltigsten Organ kirchlicher Feier, **der Orgel**, neue Wirkungen abzuringen und sie dem modernen Geist als Ausdrucksmittel zu gewinnen, harrte noch praktisch der Lebendigmachung. Da sprang begeistert **Alex. Winterberger** ein. Er wurde des Meisters erster Orgelschüler und der Erste, der seine grossen Orgelschöpfungen in die Welt hinaus trug. Die anderen Beiden – **Gottschalg** und **Reubke** – genossen in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre seine Lehre. Mit den Genannten arbeitete Liszt an dem Rieseninstrument. Stundenlang konnte er mit ihnen sitzen und probiren, wie den Eingebungen seines Genies die praktische Folge zu geben, um die in seiner Phantasie lebende Wirkung zu erreichen sei. Solche Sitzungen wurden Entdeckungsreisen in noch unbekannte Zonen, wobei er die Kräfte der jungen Künstler zu noch unbemessenen Aufgaben spannte und hob.“*

Aus diesen Bestrebungen heraus komponierte Reubke im Frühjahr 1857 seine grosse Orgelsonate in c-moll „Der 94. Psalm“. Dieses Stück – ohne Zweifel eines der grossartigsten Erzeugnisse der Reformbemühungen von und um Franz Liszt – orientiert sich in Aufbau und Faktur wohl an der Ad nos-Fantasie von Liszt (die Reubke mit Vollendung gespielt haben soll), geht jedoch, was die Dichte der Verarbeitung, die Kontrapunktik und auch den technischen Aufwand angeht, eigene, weitergehende Wege. Der 94. Psalm, ein Rache-psalm, als Grundlage oder – um den problematischen Ausdruck zu gebrauchen – „Programm“ des Werkes wird in der Sonate in der verschiedensten Weise als Grundmotiv musikalisch verarbeitet: einerseits in einer oftmals äusserst dramatischen, auch düsteren Atmosphäre, mit gross angelegten Klangsteigerungen und –ballungen, andererseits mit sehr zarten, lyrischen Verarbeitungen desselben Themenmaterials, die eher auf die kontemplativen Stellen des Psalmes zurückzugehen scheinen (*„Wo der Herr mir nicht hülfte, so läge meine Seele schier in der Stille. Ich hatte viel Bekümmernisse in meinem Herzen, aber deine Tröstungen ergötzen meine Seele.“*). Grundsätzlich ist das ganze musikalische Geschehen in den drei Teilen (fantasiartiger erster Teil, lyrischer Adagio-Mittelteil, Schlussfuge) aus einem einzigen Themenkern heraus entwickelt und dadurch überaus geschlossen und dicht.

Das Stück stellt sowohl in technischer wie auch in gestalterischer Hinsicht sehr hohe Anforderungen an den Interpreten. Die Virtuosität ist teilweise enorm und verlangt ein Höchstmass an Deutlichkeit und technischer Beherrschung. Darüber hinaus müssen die zahlreichen thematischen Bezüge und Elemente in ihren jeweils eigenen Phrasierungen und Spannungsbögen zur Darstellung kommen, ohne dadurch den Fluss des Klages und die grossen musikalischen Bögen, den musikalischen Atem zu beeinträchtigen. Dies ist umso wichtiger, als die Artikulationsangaben auch einzelner Stimmen innerhalb der Gesamtpolyphonie bei aller Uneinheitlichkeit⁹ doch sehr differenziert sind und viel zum Verständnis und zur Transparenz des ganzen Werkes beitragen. In diesen feinen Differenzierungen liegt wohl auch einer der

⁸ Lina Ramann: Franz Liszt als Künstler und Mensch. Leipzig 1880. Zitiert nach: Michael Gailit: Julius Reubke, Leben und Werk. Edition Lade 1995, Seite 44.

⁹ Vergleiche hierzu die Bemerkungen zu den Ausgaben

hauptsächlichen Schlüssel für die Interpretation, und man erweist dem Werk ohne Zweifel keinen Dienst, wenn man es zu sehr auf oberflächliche Wirkung hin anlegt und dabei Gefahr läuft, ihm seine eigentliche Farbigkeit und Tiefe letztlich zu nehmen.

Trotz der durchwegs sehr „pianistischen“ Gestaltungsweise offenbart das Stück an vielen Stellen, wie sehr Reubke offensichtlich mit der Orgel und ihren klanglichen Möglichkeiten vertraut war, und das Stück vermag auf der Orgel ohne Zweifel eine gewaltige Wirkung hervorzubringen. Neben der hohen Virtuosität sind es vor allem die Kraft und Wucht der Gestaltung, der Ernst der Intention und die Kompromisslosigkeit der Ausführung, die die Sonate zu einem der beeindruckendsten und wertvollsten Werke dieser Zeit machen.

Durch einen glücklichen Umstand kam 2004 im Goethe-Schiller-Archiv in Weimar ein Autograph Reubkes zum Vorschein, welches den langsamen lyrischen Mittelteil der Orgelsonate als eigenständiges „Adagio“ enthält. Damit wird die Klangwelt Reubkes auch Musikern zugänglich, für die vielleicht die Sonate als Ganzes ausserhalb ihrer spieltechnischen Reichweite liegt.

Richard Pohl, auch ein Musiker aus dem Liszt-Kreis, schrieb nach Reubkes Tod in der Neuen Zeitschrift für Musik den bereits erwähnten, liebevollen Nachruf, in dem sehr viel an Hochachtung und Wertschätzung für den jungen, mit nur 24 Jahren nach schwerer Krankheit verstorbenen Musiker durchscheint. Als grosses Anliegen Pohls wird darin sichtbar, den Lesern zu vermitteln, dass er über einen zwar unbekannteren, aber deswegen nicht minder bedeutenden Musiker schreibt, den einzig sein früher Tod daran gehindert hat, durch die Qualität seiner Werke die allgemeine Bedeutung im Musikleben zu erlangen, die ihm gebühren würde. Der folgende Ausschnitt mag einen Eindruck zu vermitteln von Reubke als Menschen, von seinem Wesen und seinen künstlerischen Überzeugungen:

„Wenn Reubke, seine [Klavier-]Sonate uns vorspielend, in der ihm eigentümlichen, gebogenen Haltung am Flügel sass, und in seine Schöpfung versenkt, Alles um sich her vergass, und wir blickten dann in sein bleiches Angesicht, in seine mit übernatürlichem Glanze leuchtenden Augen, hörten seine schweren Athemzüge und gewahrten, wie nach solchen Stunden der Aufregung wortlose Erschöpfung ihn momentan überwältigte – da ahnten wir wol, dass er uns nicht lange erhalten bleiben würde. Aber an ein so schnelles Ende dachte keiner! Reubke war brustleidend, und nervöse Affectionen des Kopfes quälten ihn oft wochenlang. So blieb er selten schmerzsfrei, aber er klagte nicht, er wurde nur still und zog sich zurück. Er war keine Natur, die sich schonen konnte, er musste immer vorwärts, und war um so rücksichtsloser gegen sich selbst, je mehr er fühlen mochte, eine wie kurze Stunde des Wirkens ihm zugemessen sei. (...)

*Julius Reubke war eine von jenen reinen und edlen Naturen, die, auf selbstbewusster Geisteskraft harmonisch ruhend, mehr nach Innen als nach Aussen leben; denen jede Engherzigkeit, jede kleinliche Leidenschaft, jede unruhige Hast und Haltungslosigkeit ebenso fremd, als zuwider war. Als „Zukunftsmusiker“ nicht minder als jeder Gleichstrebende in den unerquicklichen Meinungsstreit der Gegenwart hineingezogen, sinnlosen Angriffen und böswilligen Verdächtigungen ausgesetzt – war ihm doch jede Polemik verhasst, jeder Wortkampf zu viel. „Meinen künstlerischen Glauben kann mir niemand antasten oder rauben“, sagte er einmal zu mir, „aber ihn gegen jedermann auszusprechen oder wol gar gegen Angriffe der Gegner zu vertheidigen, fühle ich gar kein Bedürfniss. Wozu auch? Wir werden jene so wenig überzeugen, als sie uns besiegen werden! Als Componist und Virtuos wirke ich im Geist unserer Richtung so viel ich vermag; aber nur durch **Werke** will ich sprechen. Den Commentar dazu mögen Andere geben. Die Hauptsache ist, dass man Werke schafft, die keinen Angriff, keine Probe zu scheuen haben.“ – In diesem Ausspruche liegt die ganze Bedeutendheit seines echten Künstlerthums. Aus ihm erkennen wir aber auch, was unsere Kunst an ihm verloren!*

Reubke hatte einen eisernen Fleiss. Sein Studirzimmer verliess er selten. Gesellschaften mied er, wo er konnte, aber Besuche von Freunden und Gesinnungsgenossen sah er gern bei sich. Immer fand man ihn entweder am Clavier, in technische Studien oder freie Phantasien versenkt; oder am Schreibtisch componirend, oder über Partituren studirend – niemals unbeschäftigt, niemals erschlaft, wenn seine Schmerzen ihm den Gebrauch seiner Geisteskräfte nur allenfalls gestatten mochten.

*Sein, von langen blonden Haaren eingerahmter, edel geformter Kopf, mit der breiten, gewölbten Stirn, dem fein geschnittenen Mund, der zarten, durchsichtigen Haug, hatte einen fast ätherischen Ausdruck. Seine Züge erinnerten an Schiller, wir fanden auch grosse Aehnlichkeit mit Liszt. Erscheinung und Haltung waren eine durchaus noble, die Aufmerksamkeit unwillkürlich auf sich ziehende. Seine sich immer gleich bleibende, ruhige, harmonische Stimmung machte ihn zum angenehmsten Gesellschafter, zum liebenswürdigsten Freund. Reubke hatte nicht **einen** Feind; er erregte allenthalben nur Sympathie...“*

Wenn auch Julius Reubke für die Orgel nur ein einziges grösseres Werke geschaffen hat, so gebührt ihm doch durch die Modernität seiner Tonsprache und die Qualität seines Schaffens ein Platz unter den bedeutendsten Orgelkomponisten des 19. Jahrhunderts. Und sein Todestag kann vielleicht Anlass sein, sich ihm und dem Orgelschaffen seines Lehrers Franz Liszt mit vermehrter Anteilnahme zuzuwenden und damit den damaligen Bemühungen jene Wertschätzung und Anerkennung zuteilwerden zu lassen, die ihnen ohne Zweifel zukommen sollte.

Bernhard Ruchti, Januar 2008

Ausgaben von Reubkes Orgelsonate (Auswahl)

NMW (Neue Musik Winterthur), Org 2. Die Ausgabe bringt den Wiederabdruck der Erstausgabe von 1871 und damit das älteste Zeugnis des Werkes (ein Autograph existiert nicht), allerdings ohne jegliche Korrekturen der offensichtlichen Druckfehler.

Neuausgabe von Günther Kaunzinger, Wiener Urtext Edition UT 50243. Enthält das frühe Trio, die Orgelsonate sowie das separate Adagio.

Kaunzinger gleicht in der Ausgabe in hilfreicher und übersichtlicher Weise die zahlreichen Uneinheitlichkeiten der Erstausgabe hinsichtlich Phrasierung und Artikulation an und stellt auch manche Veränderungen des Notentextes selbst zur Diskussion, die dem Verfasser des vorliegenden Aufsatzes allerdings grösstenteils unnötig erscheinen.

Sicher falsch ist die von Kaunzinger im Vorwort vertretene Auffassung, wonach die Vierteltrioen des Schlussteiles tempomässig den Achteln des vorherigen Teiles entsprechen und so gemäss Kaunzinger zu einer „tour de force“ würden. Eine solche Steigerung des Tempos ist vom Text her durch nichts gerechtfertigt und würde dem Schlussteil gerade seine starke Wirkung nehmen: Nämlich das Wiedereinsetzen in verlangsamten Zeitwerten, um damit umsomehr die Möglichkeiten eines weiteren allmählichen Accelerando auszuschöpfen.

Zur Tempofrage allgemein sei auf die aufschlussreiche Überlieferung von Richard Pohl im erwähnten Nachruf hingewiesen, wonach das Stück bei der Uraufführung im Merseburger Dom durch Reubke selbst „über eine ½ Stunde“ gedauert habe.