



Heinrich Reimanns Tätigkeit als Organist und Komponist war nicht von Anbeginn vorgezeichnet. Er wurde am 14. März 1850 im schlesischen Rengersdorf als Sohn von Ignaz Reimann (Lehrer, Komponist und Organist) geboren, studierte zuerst Lehramt und Altphilologie und war als Lehrer tätig. Bedeutend für seinen musikalischen Lebensweg war die Begegnung mit dem Breslauer Domorganisten Moritz Brosig (1815–1887), als dessen Orgelschüler er eine umfassende Ausbildung erhielt. Bereits Brosig spielte die Bach'schen Orgelwerke nicht mehr im Vollen Werk der Orgel, sondern interpretierte sie dynamisch flexibel. Nach verschiedenen Stationen als Lehrer und Gymnasialdirektor ging Reimann 1879 zum ersten Mal nach Berlin, 1880 wieder nach Ratibor (Schlesien) und 1885/86 nach Leipzig. Sein Ruf als hervorragender Organist verbreitete sich schnell, 1888 wurde er zum Philharmonieorganisten in Berlin berufen. Im Rahmen dieser Tätigkeit traf er vermutlich am 1. Juni 1891 auf Anton Bruckner. Der Leiter des Berliner Singakademie Siegfried Ochs hat dieses kuriose Zusammentreffen der Nachwelt überliefert:

„Als nämlich Bruckner seinen Platz an der Orgel einnehmen wollte, trat Heinrich Reimann dazwischen und erklärte, er müsse erst die

Orgel einspielen. Wir anderen hatten allerdings dabei den Eindruck, dass er Bruckner mit seiner Bedeutung als Organist imponieren wollte. Er setzte sich also auf die Orgelbank und spielte wohl eine Stunde hindurch ohne Unterbrechung. Bruckner wurde inzwischen ungeduldig, beklagte sich laut darüber, dass er so lange warten müsse, und endlich baten wir Reimann, doch aufzuhören. Dann kam Bruckner an die Reihe. Der spielte etwa zehn Minuten oder eine Viertelstunde lang, die herrlichsten Themen und Harmoniefolgen improvisierend, auf eine Weise, die uns allen vollkommen neu war; aber als die ganze Zuhörerschaft auf das äußerste gefesselt und tief ergriffen lauschte, gab die Orgel plötzlich einen Ton, wie einen leisen Schrei, von sich, und dann schwieg sie. Wir ließen sofort nachsehen, was der Grund war, und bekamen zur Antwort, es müsse jemand an der elektrischen Leitung gewesen sein und sie außer Stand gesetzt haben [...]. In ziemlicher Verstimmung verließen wir, Bruckner in unserer Mitte, die Philharmonie.“<sup>1</sup>

Im Jahre 1893 wurde Reimann außerdem Custos der Musikabteilung der Königlichen Bibliothek. Diese Stellung befähigte seine Herausgebertätigkeit in besonderem Maße, hier standen ihm etliche Bücher und Musikalien zur Verfügung, zudem Handschriften, Periodica und Lehrwerke. Als Verfasser bedeutender Biografien über Komponisten wie Johannes Brahms<sup>2</sup> und als Herausgeber von Liedersammlungen war Reimann genauso bekannt wie als konzertierender Organist – Musikwissenschaft bildete stets den zweiten Schwerpunkt.

Zum 1. November 1895 wurde Reimann als Organist der gerade eingeweihten Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche berufen. Dort stand ihm mit der 103-registrigen viermanualigen Orgel der Werkstatt Wilhelm Sauer aus Frankfurt a. d. Oder eine der herausragenden Instrumente der prosperierenden Hauptstadt zur Verfügung, die bis zur Einweihung der Domorgel im Jahre 1905 zugleich die größte Orgel der Hauptstadt war. In ihrer typisch orchestralen Ausrichtung mit vielen labialen Registern im 16'-, 8'- und 4'-Bereich war sie mit der Möglichkeit des lückenlosen Crescendos und Decrescendos der Gipfelpunkt der Entwicklung von spätromantischen „Orchesterorgeln“. Reimanns kompositorische Tätigkeit weitete sich schnell in Richtung groß angelegter Orgelwerke aus wie der Toccata e-moll op. 23 und der Ciacona f-moll op. 32.<sup>3</sup> Im Jahre 1898 gründete er hier zudem einen Knabenchor, den er bis 1904 selber leitete.

<sup>1</sup> Siegfried Ochs, zitiert nach Joachim Dorf Müller, *Heinrich Reimann – Leben und Werk*, Bonn 1994 (Deutsche Musik im Osten, Bd. 3) S. 35.

<sup>2</sup> *Robert Schumanns Leben und Werke*, Leipzig 1887; *Johannes Brahms*, Berlin 1897; *Johann Sebastian Bach*, Berlin 1912.

<sup>3</sup> Zu seinen weiteren Kompositionen gehören unter anderem Orgelstudien op. 8 (1887), eine Orgelsonate d-moll op. 10 (1887), eine Orgelsuite E-dur op. 12 (1888), Drei Motetten für Chor op. 22 (1889), der Psalm 126 für Alt und Orgel/Klavier op. 26 (1897) sowie Praeludium und Tripelfuge d-moll für Orgel op. 31 (1905).



Die Orgel der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche

Von großer musikgeschichtlicher Bedeutung war Reimann als Schöpfer der Choralphantasie in der spätromantischen Tradition des 19. Jahrhunderts. Diese hat mit der norddeutschen Choralphantasie des späten 17. und 18. Jahrhunderts wenig gemein. Die Variation einer Kirchenliedmelodie in mehreren Sätzen war bereits in der Choralpartita um 1700 präsent, wesentlich durch Johann Pachelbel und dann durch Johann Sebastian Bach. Im 19. Jahrhundert knüpften die „Choralsonaten“ Mendelssohns und Gustav Adolph Merkels nicht an diese Tradition an, sondern verwendeten eine Chormelodie als „roten Faden“ oder thematische Klammer, so Mendelssohn in der A-dur-Sonate und Merkel in seiner Sonate e-moll mit der Melodie „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“. Reimanns *Phantasie über „Wie schön leuchtet der Morgenstern“* op. 25 aus dem Jahre 1895 wurde richtungweisend für Max Reger und ist heute sein bekanntestes Werk. Seit einigen Jahren ist sie bisweilen wieder in Orgelkonzerten und auf CD wieder zu hören, nachdem im Jahre 1979 Joachim Dorfmüller das Werk neu herausgab und das Verdikt gegenüber Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts endlich einer vorurteilsfreien Betrachtung gewichen ist. Einer symphonisch-dramatisch gehaltenen Einleitung folgt das erste „Erahnen“ der Liedmelodie in den „lichten“ und sehr leisen Registrierungen der Schwellwerke. Hier gibt

es Parallelen zur Literatur jener Zeit, in der das Hineinklingen einer Choralmelodie in eine aussichtslose Situation ein beliebtes dramaturgisches Mittel im Sprechtheater ist, so bei dem Drama *Hanneles Himmelfahrt* (1893) von Gerhart Hauptmann. Unter allmählicher Steigerung von Tempo, Rhythmus und Dynamik wird die Liedmelodie variiert und in einem langsamen Satz reich koloriert und „meditativ“-melismatisch auskomponiert. Eine Fuge beschließt die Phantasie, am Schluss wird das Fugenthema glanzvoll mit der Liedmelodie gekoppelt und führt zum pathetisch-überhöhten Ende im Vollen Werk. Auffallend ist die hohe spieltechnische Anspruch der Phantasie, besonders in der ersten Durchführung der Fuge mit kompromissloser Verlegung des Fugenthemas in das Pedal ohne spieltechnische Vereinfachung. Reimanns Phantasie erschien zuerst im Verlag N. Simrock und hatte sofort einen durchschlagenden Erfolg. Regers Verärgerung über den Erfolg Reimanns soll bei seiner „Nachschöpfung“ im Jahre 1899 eine nicht unbedeutende Rolle bei der Neuvertonung gespielt haben. Auffallend ist, dass Regers vorhergehende *Phantasien über „Ein feste Burg“* op. 27 von 1898 und *„Freu' dich sehr, o meine Seele!“* op. 30 sich noch nicht des Reimann'schen Konzeptes bedienen. Erst Regers *„Morgenstern“-Phantasie* op. 40 Nr. 1 übernimmt dieses Schema, um es danach auch bei den *Phantasien über „Wachet auf“* op. 52 Nr. 2 und *„Halleluja! Gott zu loben“* op. 52 Nr. 3, also insgesamt dreimal zu verwenden. Nach Opus 52 schrieb Reger keine Choralphantasie mehr, vielleicht verspürte er instinktiv, dass sich diese Form erschöpft hatte. Karl Hoyer sollte mit seiner *Phantasie über „Jerusalem, du hochgebaute Stadt“* noch einmal an diese Form anknüpfen; Adolf Buschs *Phantasie über ein Rezitativ aus der Bach'schen Matthäuspassion* aus dem Jahre 1919 setzt den Schlusspunkt unter eine Form, die für das Gebiet der Orgelmusik so bedeutend geworden ist wie die Entwicklung der Sonatenform für die Klaviermusik.

Von größter Bedeutung war Heinrich Reimann als „wichtigste[r]“<sup>4</sup> Lehrer des jungen Karl Straube, der schon 1888 sein Schüler wurde und den er ab 1895 zu Organistendienst an der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche heranzog. Reimanns aus der Schule Moritz Brosigs hervorgegangene dynamisch-flexible Interpretation Bachscher Orgelwerke, die unter Ausnutzung aller dynamischen Möglichkeiten der spätromantischen Orgel insbesondere die Bach'schen Fugen bewusst subjektiv interpretiert, beeinflussten noch Straubes Neuherausgabe des II. Bandes der Bach'schen Orgelwerke 1913 beim Verlag C. F. Peters (Leipzig). Rückblickend schrieb Straube: „Die eine [künstlerische Anregung] ging von Heinrich Reimann aus, von der impul-

<sup>4</sup> Christoph Held, *Karl Straubes Lebensstationen*, in Christoph und Ingrid Held, *Karl Straube – Wirken und Wirkung*, Berlin 1976, S. 9.

siven Art, mit der er mit dem damals in Berlin üblichen Schlendrian, Bach auf der Orgel in einem gleichförmigen Fortissimo zu spielen, aufräumte. Reimann kam aus der Schule des Breslauer Domkapellmeisters Moritz Brosig, der gegen diesen starren Berliner Bach-Stil entschieden opponierte. Reimann führte den Kampf gegen diese Klang-Pedanterie als eine kluge und temperamentvolle Künstlerpersönlichkeit weiter. Selbst ein Wagnerianer und Lisztianer, erkannte er doch, wie den im Banne Wagners stehenden Musikfreunden die ‚Königin der Instrumente‘ entfremdet wurde. Ihm gelang die Ehrenrettung nicht nur durch seine Wiedergabe der zeitgenössischen Orgelwerke eines Liszt und Julius Reubke, deren dynamische Forderungen er durch einen differenzierten Klang von orchestraler Farbigkeit erfüllte. Er erweckte auch den Berliner Bach-Stil durch seine Crescendo-Technik aus der Erstarrung. Reimann pflegte auf der Orgel eine Fuge von Bach in einem Mezzoforte zu beginnen, das er mit gelegentlicher Ausweichung auf das zweite und dritte Manual bis zum vollen Werk am Schluß steigerte. Erhöht wurde die Wirkung dieses weitgespannten Crescendos durch ein stetiges Accelerando. Meistens war das Schlusstempo noch einmal so schnell wie der Anfang [...]. Die von Reimann bei Bachs Werken nur an der Lautstärke geübte Differenzierungskunst auch auf den Klangcharakter anzuwenden und die Farbe des einzelnen Registers und besonderer Registergruppen als Stimmungswert einzusetzen, war der zweite Schritt zur Rehabilitierung der Orgel als Bach-Instrument. Reimann suchte wohl in Bach in erster Linie das große klangliche Pathos, das der Orgel die verlorene königliche Würde zurückgab.“<sup>5</sup>

„[...] Die Form der Choralphantasie, wie Max Reger sie übernommen hat, danken wir meinem Lehrer Heinrich Reimann, der die musikalische Form: Einleitung, Variationen und Fuge gefunden und zum ersten Male in einer Fantasie für Orgel über den Choral: ‚Wie schön leucht‘t uns der Morgenstern‘ angewandt hat, und zwar im Jahre 1896. Die Entstehungsgeschichte ist folgende: Heinrich Reimann wurde als Organist der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche hin und wieder von dem musikalisch interessierten erblindeten Großherzog von Mecklenburg-Stettin eingeladen, ihm Orgelwerke auf der von Grünberg-Stettin erbauten, damals neuen großen Orgel in der Kirche von Strelitz vorzuspielen. Bei einer solchen Gelegenheit erbat der Großherzog in seiner Einladung sich eine Improvisation über den obengenannten Choral. Mein Lehrer Reimann, der ein ungewöhnlich begabter Musiker gewesen ist, hat auf der Hinreise die Improvisation in ihren Grundzügen flüchtig entworfen, gegliedert in Einleitung, Variationen und Fuge. Diesen Entwurf brachte er nach Berlin und zeigte ihn mir, dann hat er das Ganze gewissenhaft durchgearbeitet, druckfertig gemacht und endlich bei N. Simrock-Berlin veröffentlicht. Ein Exemplar der Komposition sandte er [1898] an Max Reger in Wiesbaden, der das Werk genau kannte, wie ich von ihm selber erfuhr. Seine Fantasie über denselben Choral war als Antwort gedacht, weil er irritiert war über Reimanns ablehnende Stellung zu seinen Orgelwerken.

Natürlich ist neben Max Regers dämonischer Größe der ‚Morgenstern‘ von Heinrich Reimann nur ein schwaches Licht. Vergleicht man die kompositorische Leitung mit dem damaligen Stand der deutschen Orgelmusik, so ist das Stück für die Zeit erstaunlich gut. Natürlich Romantik im zweiten Aufguß, aber das gehörte zum Wesen der Zeit, und Heinrich Reimann liebte diese Art [...]“<sup>6</sup>

Straubes Äußerungen sind wie meist mit äußerster Vorsicht zu betrachten. Offenkundig ist der Traditionsstrang der „modernen“ Bachinterpretation von Moritz Brosig bis hin zum II. Band von Straubes Ausgabe der Bach'schen Orgelwerke von 1913. Der „starre“ Berliner Bach-Stil lässt sich nicht nachweisen, da es nur Straubes pejorative Bemerkungen dazu gibt und sonst keine weiteren Quellen. Auffallend und geradezu verdächtig ist es, dass der in der Wilhelmstraße im Zentrum von Berlin geborene Karl Straube niemals die große Berliner Organistentradition des 19. Jahrhunderts und deren herausragendste Vertreter mit keinem Wort erwähnt: den Leiter des Königlichen Institutes für Kirchenmusik August Wilhelm Bach (1796–1869) als Pädagogen, den kongenialen und hochvirtuosen Louis Thiele (1816–1848), der die schwersten Orgelwerke des 19. Jahrhunderts schrieb und von Franz Liszt eingeladen wurde, als Pianist (!) bei der Einweihung des Bonner Beethoven-Denkmales mitzuwirken, und schließlich den A. W. Bach nachfolgenden August Haupt (1810–1891); nur gelegentlich findet

<sup>5</sup> Karl Straube, *Rückblick und Bekenntnis*, in ders., *Briefe eines Thomaskantors*, hrsg. von Wiibald Gurlitt und Hans-Olaf Hudemann, Stuttgart 1952, S. 8f.

<sup>6</sup> Ebda. S. 234f.

der Organist der St. Marienkirche Otto Dienel (1839–1905) Erwähnung, bei dem Straube auch zeitweise Unterricht hatte.

Die immense Arbeitsfülle Reimanns blieb nicht ohne Folgen, im Winter 1904/05 erlitt er einen anzunehmenden Kreislaufzusammenbruch. Seine Gesundheit stellte sich nicht wieder her, am 24. Mai 1906 starb Heinrich Reimann in Berlin, wahrscheinlich an einem Gehirnschlag.

Wenngleich als Komponist selbst im Bereich der Orgelmusik heute nur von untergeordneter Bedeutung, bleibt Reimanns Verdienst um die Schaffung der spätromantischen „Choralphantasie“, auf der Max Reger seine großen Opera 40 Nr. 1 und 2 sowie op. 52 Nr. 2 und Nr. 3 aufbaut und diese Form zur Vollendung und zugleich zum Abschluss führt. Als wohl einflussreichster Lehrer des jungen Karl Straube ist er zugleich für die Rezeption des Reger'schen Orgelwerks und der bis heute weiter wirkenden „Straube-Tradition“ von größter Bedeutung.

Ein eigentlicher Reger-Dirigent war Felix Mottl (1856–1911) nicht – zu vielbeschäftigt war er, so dass ihm zu Proben kaum die Zeit blieb. Der am 24. August 1856 in Unter St. Veit bei Wien Geborene war der dritte Sohn des fürstlich Palm'schen Kammerdieners Peter Mottl und seiner Frau Anna (geb. Tschurschitschek) wurde mit zehn Jahren Wiener Sängerknabe und studierte ab 1870 Harmonielehre und Kontrapunkt bei Anton Bruckner und Instrumentation und Dirigieren bei Otto Dessoff. Seine Begeisterung für die Oper ließ sich schon bald daran ablesen, dass er allein im Jahr 1873 sechsmal *Tannhäuser* und neunmal *Lohengrin* besuchte. Im selben Jahr war er Mitbegründer des Wiener Akademischen Richard-Wagner-Vereins. 1875 lernte er Wagner, der in Wien gastierte, bei Proben kennen und war fasziniert; bei späteren Opernproben hospitierte er abermals bei Wagner und machte sich extensive Notizen, die in seine späteren Neuausgaben von Wagner-Werken einfließen. 1876 war er Wagners Assistent in der ersten Bayreuther Saison. Mittlerweile war er auch mit Franz Liszt bekannt geworden, der ihm 1880 die Uraufführung von Mottls Oper *Agnes Bernauer* am Weimarer Hoftheater vermittelte.

Mit vierundzwanzig Jahren kam Mottl als großherzoglicher Hofkapellmeister nach Karlsruhe, und aus dieser Karlsruher Zeit stammt auch der erste Kontakt zu Reger. Arthur Smolian (ebenfalls 1856–1911!), Dozent am Karlsruher Konservatorium für Musik und als Journalist früh als Reger-Förderer in Erscheinung getreten,<sup>1</sup> konnte Reger Anfang November 1894 berichten, dass Mottl plane, das frühe Trio op. 2 für Violine, Viola und Klavier zusammen mit Konzertmeister Heinrich Deecke und dem Bratschisten Horby aufzuführen. „Dieses Trio“, so Smolian, „halte ich für die schönste unter den bisher von Reger veröffentlichten Schöpfungen, und wem Reger's Sonate Opus 1 Achtung abgerungen hat, den wird dieses Trio wohl zur Liebe zwingen.“<sup>2</sup> Reger hatte Mottl erst einen Monat zuvor in Wiesbaden in zwei Festkonzerten erlebt, für die *Allgemeine Musik-Zeitung* verfasste er eine ausgesprochen enthusiastische Besprechung.<sup>3</sup> Leider zerschlugen sich jedoch die Aufführungspläne rasch, Mottl schrieb am 16. Dezember 1894 an Smolian:

Lieber Herr Smolian!

Ich will Ihnen nur mittheilen, daß der Konzertmeister Denke keinerlei Freude an dem Trio von Reger zu finden scheint, so daß eine Aufführung, die ich beabsichtigte, zweifelhaft wird. Dazu kommt noch ein anderer Umstand, den ich Ihnen gelegentlich mündlich mittheilen werde. Ich hoffe aber sicher eine andere Gelegenheit zu finden für den jungen Komponisten etwas zu thun. Ich theile Ihnen diese Sache nur mit, damit Sie nicht glauben, ich hätte die Angelegenheit verbummelt!

Herzliche Grüße

Ihr

gez. F. Mottl<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Reger widmete Smolian (dessen Lebensdaten sich fast genau mit denen Mottls decken – auch er wurde 1856 (in Riga) geboren und starb am 5. November 1911 in Leipzig – die *Sieben Charakterstücke* op. 32, nachdem das ihm ursprünglich gewidmete frühe Klavierquintett c-moll o. op. nicht veröffentlicht wurde.

<sup>2</sup> Arthur Smolian, *Max Reger und seine Erstlingswerke*, Musikalisches Wochenblatt 25. Jg. (1894), Nr. 45, S. 548.

<sup>3</sup> Max Reger, *Wiesbaden*, *Allgemeine Musik-Zeitung* 21. Jg. (1894), Nr. 41, S. 534 (12.10.1894).

<sup>4</sup> Felix Mottl an Arthur Smolian, 16.12.1894. Original des Briefes verschollen, fehlerhafte Abschrift (hier korrigiert) im Max-Regel-Institut.