

Geleitwort

Man wird vielleicht fragen, wie der Verfasser dieses Buches gerade auf mich als Betreuer und damit nun auch Autor eines Vorwortes gestoßen ist. Den „normalen“ Weg, wie ihn die meisten meiner Doktorandinnen und Doktoranden gegangen sind und gehen, nämlich vom Studienanfang an aus meinen Übungen, Seminaren und Vorlesungen heraus, diesen Weg ist Herr Pchalek nicht gegangen.

Die Antwort ist ebenso einfach wie logisch. Herr Pchalek, längst im Gymnasialdienst tätig und bis zum Oberstudienrat avanciert, doch stets seiner polnisch-schlesischen Wurzeln bewusst, hatte eines Tages beschlossen, sich wissenschaftlich mit Ignaz Reimann auseinanderzusetzen – in der Einleitung dieses Buches werden die näheren Umstände lebendig geschildert. Intensive Recherchen begannen, die ihn Ende der 90er Jahre auf mein in der Schriftenreihe des Instituts für Deutsche Musik im Osten veröffentlichtes Buch über Leben und Werk Heinrich Reimanns, des ältesten Sohnes von Ignaz Reimann, aufmerksam machten.

Damit stand der Weg fest. Herr Pchalek stellte sich mir vor und erläuterte mir klar und fundiert seine Absicht, mit einer Arbeit über Ignaz Reimann zu promovieren. Die Hürde des Promotionsstudienganges war zu nehmen, keineswegs einfach für einen kirchlich wie kirchenmusikalisch engagierten Gymnasiallehrer, nicht zuletzt auch aufgrund der Entfernungen, die zwischen Wohn-, Arbeits- und Studienort zurückzulegen waren. Und es war umfassende Quellenforschung zu tätigen, konkret: Reisen und tagelange, die Schulferien in Beschlag nehmende Besuche in staatlichen und privaten Archiven. So etwa nach Berlin, wo Nachfahren Ignaz Reimanns leben, nach Regensburg ins Institut für Sudetendeutsche Musik in Regensburg, nach Prag ins Clementinum der Karls-Universität Prag, schließlich nach Albendorf/Wambierzyce und Rengersdorf/Krosnowice, den Lebens- und Wirkungsorten von Ignaz Reimann. Hier und in Prag gab es sprachliche Barrieren glücklicher Weise nicht, weil Herr Pchalek von Kindheit an das Polnische perfekt beherrscht und auch des Tschechischen mächtig ist.

So entstand die vorliegende Dokumentation als erste wissenschaftlich fundierte Auseinandersetzung mit einer der letztlich zentralen Persönlichkeiten schlesischen Musiklebens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, mit einem Musiker, der Komponist, Kantor, Organist und Pädagoge in idealer Personalunion war. Sein Leben wird zunächst vor dem Hintergrund schlesischer, insonderheit Glatzer Musikgeschichte geschildert. Es folgen die systematische Auflistung seines umfassenden, primär kirchenmusikalischen Œuvres sowie exemplarische, besonders die Parameter Form/Struktur und Harmonie berücksichtigende Analysen.

So gelingt es Herrn Pchalek, den Standort eines Komponisten festzulegen, der nichts anderes als laienorientierte und aus dieser Perspektive wertvolle Gebrauchsmusik schreiben wollte und dem es keineswegs darum ging, etwa durch intensivere harmonische Differenzierung neue Ufer anzusteuern. Herr Pchalek bringt es denn

auch auf den Punkt, wenn er formuliert: „Er versuchte nicht, sein individuelles Empfinden als einzigen künstlerischen Maßstab zu nutzen, sondern fand eine Tonsprache, die den Menschen von vornherein vertraut war, um dem Hauptanliegen, die christliche Botschaft musikalisch zu verbreiten, gerecht werden zu können.“

Die Arbeit wird sinnvoll ergänzt durch ein Kapitel, das sich der aktuellen Rezeption Reimannscher Musik widmet, sowie durch ein weiteres, das die Einbeziehung in die Musikpädagogik auf der Grundlage eigener Erfahrungen zum Inhalt hat. Von hohem informativem Wert sind insbesondere auch Register, Discografie, Editionen und Quellen-Abbildungen sowie die Zusammenfassung in polnischer Sprache.

Insgesamt stellte die vorliegende Veröffentlichung einen wertvollen, in seiner Breitenwirkung keinesfalls zu unterschätzenden Beitrag für die Verständigung zwischen Polen, Tschechien und Deutschland dar. Gleichzeitig muss sie aber auch als eine ganz besondere Chance für die praktische Musikausübung im kirchlichen wie schulischen Alltag gewertet werden. Ich wünsche der Arbeit optimale Resonanz in Ost und West!

Prof. Dr. Joachim Dorf Müller
Wuppertal, den 20. 10. 2007

Vorwort

Meine familiären Wurzeln liegen in Oberschlesien, wo ich in ländlicher Gegend aufwuchs und bis zum 25. Lebensjahr lebensprägende Erfahrungen erhielt. Es war dies zur Nachkriegszeit, die mir zunehmend die Zukunftsperspektive mit Blick auf den Westen erschloss und vor 26 Jahren die Umsiedlung nach Deutschland ermöglichte. Die Verbundenheit zu meiner Heimat blieb jedoch durch Kontakte zu den dort verbliebenen Verwandten und Bekannten bestehen. So entwickelte ich auch eine ausgeprägte deutsch-polnische Zweisprachigkeit und ein Empfinden für die Zusammengehörigkeit der beiden Kulturen.

Da zu meiner Persönlichkeitsstruktur auch kirchliches Engagement gehört, übertrug ich diese Erfahrung auf die hier in Köln bestehenden Verhältnisse und empfand dies als eine äußerst wichtige Integrationshilfe. So bekam ich Kontakt zu Herrn Clemens Tommek, einem Mitglied der Pfarrgemeinde St. Damian und Cosmas in Köln-Weiler, dessen Geburtsort der bekannte niederschlesische Wallfahrtsort Albendorf (heute: Wambierzyce) ist. Dank der politischen Wende sah Herr Tommek ab 1990 die geeignete Zeit, dort im Rahmen deutsch-polnisch-tschechischer Begegnungen Aufbauarbeit zu leisten. Diese Idee überzeugte mich nach einem ersten Besuch und konnte sehr schnell meine Interessen im kirchenmusikalischen Bereich berühren, da dieser Wallfahrtsort zugleich der Geburtsort Ignaz Reimanns (1820–1885) ist, des zur deutschen Zeit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bekanntesten Komponisten dieser Region. Er war nach dem Krieg der polnischen Bevölkerung von Albendorf und Umgebung trotz eines Hinweises an seinem Geburtshaus unbekannt.

So entwickelten sich in mir Neugier und der selbst gesetzte Auftrag, die schlesische Musikgeschichte dieser Zeit am Beispiel Ignaz Reimanns aufzuarbeiten. Dabei wurden länderübergreifende Recherchen notwendig, die verborgene Einzelschicksale und kriegsbedingte Verwerfungen wieder lebendig werden ließen, aber auch gegenwärtige Ressourcen aufzeigten, die letztlich zu meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Joachim Dorfmueller vom Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster und Verfasser einer Biographie Heinrich Reimanns, des Sohnes von Ignaz Reimann, führten. Er hat meine Studien sehr engagiert begleitet, mich mit wertvollen Hinweisen und Bemerkungen sorgfältig betreut und in ermutigender Weise immer wieder unterstützt. Ihm gilt deshalb mein besonderer und herzlicher Dank. Weiter danke ich dem zweiten Referenten desselben Instituts, Herrn Prof. Dr. Norbert Schläbitz, für die wertvollen pädagogisch-methodischen Hinweise und für die Annahme der Dissertation.

Für vielfältige Hilfe danke ich den Mitarbeitern des Dr. Josef Butz-Verlags in St. Augustin, besonders dem Verlagsinhaber, Herrn Hans-Peter Bähr, für sein Entgegenkommen bei der Suche nach Noten von Ignaz Reimann.

Ebenso fühle ich mich den Kirchengemeinden Albendorf (Wambierzyce) und Rengersdorf (Krosnowice) in Polen zu Dank verpflichtet.

Für die freundliche Erteilung von Auskünften sowie für die Hilfe bei der Beschaffung von Notenmaterial sei dem Leiter des Instituts für Sudetendeutsche Musik in Regensburg, Herrn Widmar Hader, gedankt.

Besondere Anerkennung gebührt den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Clementinums der Karls-Universität in Prag, die mir sämtliche Kataloge und Karteien Ignaz Reimanns zur Verfügung stellten.

Eine große Hilfe und Unterstützung erhielt ich von vielen Privatpersonen, die sich mit Ignaz Reimann beschäftigt haben und mir mit gutem Rat zur Seite standen. Ihnen allen sei Dank.

Für wertvolle Hinweise bezüglich der Ahnentafel der Familie Reimann danke ich der Ururenkelin Ignaz Reimanns, Frau Christel Kaven aus Berlin.

Für die Gestaltung der äußeren Form und für die Anfertigung der computer-gesetzten Notenbeispiele, Tabellen, Bilder u. ä. möchte ich meinem Sohn Markus danken. Ohne seine Hilfe und seine Fachkenntnisse wäre die Arbeit in dieser Form nicht zu bewältigen gewesen.

Dank sagen möchte ich schließlich meiner Frau Renate, ohne deren Beistand ich diese Arbeit nicht hätte leisten können. Mit großem Verständnis und mit sehr viel Geduld hat sie dazu beigetragen, so manche ausweglos erscheinende Situation während dieser Studien erfolgreich zu bestehen.

In Liebe und Dankbarkeit ist diese Arbeit meiner Frau Renate und meinem Sohn Markus gewidmet.

Köln, im Dezember 2006

Siegmund Pchalek

Einleitung

Ignaz Reimann (1820–1885) – eine neue Chance der Kirchenmusik für Polen, Deutsche und Tschechen

Die Wiederentdeckung des schlesischen Kirchenkomponisten und Lehrers Ignaz Reimann findet ihre aktuelle Bedeutung in der Beendigung der Nachkriegszeit, der veränderten politischen Situation im Osten und der inzwischen eingetretenen europäischen Erweiterung. Dieser Spannungsbogen von Krieg und Vertreibung zu Nachbarschaft und Anerkennung lässt nunmehr wieder Spuren und Chancen zu, die Werke von Ignaz Reimann zurückkehren zu lassen in seine geliebte Heimat, die Grafschaft Glatz mit Albendorf (pol.: Wambierzyce) als Geburtsort und Rengersdorf (jetzt: Krosnowice) als Wirkungsstätte.

Er war mit ca. 800 Werken sowohl in Schlesien zu Hause als auch in Böhmen und Österreich. Auswanderer pflegten seine Musik sogar in den USA, denn sie geht schnell ins Gehör und ist durchdrungen von Heiterkeit und Volkstümlichkeit. Dies entspricht ganz seiner Biographie. Ignaz Reimann war Sohn eines Albendorfer Gastwirtes und spielte schon in jungen Jahren mit eigenen Melodien zum Tanze auf. Auch die Orgel in der Basilika beherrschte er schon sehr früh perfekt. So besaß er in der ländlich strukturierten Region eine tief verwurzelte Nähe zur Bevölkerung und wurde später als Schulleiter und Kirchenmusikkomponist oft mit „Vater Reimann“ angesprochen. Seine Musik klingt deshalb nicht so professionell, sondern entspricht ganz der Gefühlswelt seiner damaligen Landsleute.

Die Vertreibung ab 1946 bewirkte dann einen radikalen Abbruch dieses kulturellen Besitzstandes. Die Hinterlassenschaft vor Ort war plötzlich wertlos geworden. Nur die Flüchtlinge und Heimatvertriebenen konnten seine bekannten Werke im Gedächtnis bewahren und sie teilweise so hinüberretten in die Nachkriegszeit. So gibt es heute noch bundesweit Kirchenchöre, die Musik von Ignaz Reimann in ihr Repertoire aufgenommen haben. Aber diese Förderer sind inzwischen alt geworden, so dass die eigentliche Überbringergeneration bald ganz ausfallen wird.

Andererseits ist jedoch ein gesteigertes Interesse bei der heutigen polnischen Bevölkerung im Rahmen ihrer eigenen Identitätssuche zu erkennen, denn auch diese Menschen kamen dorthin nach dem Krieg als Flüchtlinge aus Ostpolen, der Ukraine und anderen Regionen. Inzwischen wächst die dritte bzw. vierte Generation heran, die wesentlich unbelasteter nach der regionalen Geschichte fragt. Sie sind dort zuhause, und es ist daher legitim, nach den alten Kulturgütern ihres Landes zu suchen. So wird ein neuer Weg geformt, der Vergangenheit und Gegenwart versöhnlicher werden lässt und einmünden wird in eine persönliche Verklammerung von Annahme und Verantwortung überlassener Güter. Die Chance ist deshalb groß, kulturelle Vermächtnisse wieder dorthin zu übergeben, wo sie entstanden sind, damit sich ein neues Geschichtsbewusstsein mit neuen Traditionen am Ursprungsort selbst entwickeln kann.

Deshalb muss von einer aktuellen Aufgabe ausgegangen werden, die eine zeitnahe Umsetzung erfordert.

Für das Vermächtnis des Ignaz Reimann bietet sich hierfür besonders sein Geburtsort Albendorf mit: Wallfahrtskirche, Kalvarienberg und der „Beweglichen Krippe“ an, da dieser Ort auch bei den Polen ein wichtiger Anlaufpunkt für Pilger und Touristen geblieben ist. Tausende besuchen jährlich diesen Ort, darunter auch viele Deutsche. Auch bei den Tschechen erwacht diese Geschichte wieder nach langer Unterdrückung der kirchlichen Entwicklung im eigenen Lande.

Schon seit dem 13. Jahrhundert besaß dieser marianische Wallfahrtsort eine Anziehungskraft für das Beten um Hilfe und Stärke im gemeinschaftlichen Glauben, der die unterschiedlichsten politischen Entwicklungen auszuhalten und zu überwinden half. Deshalb gehörte es zur Tradition, dass Deutsche, Polen und Tschechen (früher: Böhmen) zwischen Wien, Prag, Breslau, Berlin und Leipzig sich dort einfanden.



Hierbei stellt sich die Kirchenmusik als ein sehr geeigneter Vermittler dar. So entstand vor einigen Jahren die Idee des „Ignaz-Reimann-Festivals“, zu dem deutsche, polnische und tschechische Chöre zusammenkommen. Sie bringen ihr eigenes Repertoire mit, ergänzen sich und präsentieren dies in unterschiedlichster Form. Die Musik von Ignaz Reimann gehört dabei zum festen Bestandteil. Sie lässt sich schnell einüben und kann auch in internationaler Chorgemeinschaft gemeinsam aufgeführt werden, denn die Texte sind in lateinischer Sprache verfasst und überwinden somit jegliche Sprachbarrieren. Inzwischen entwickeln auch andere Gruppierungen in der Region ähnliche Ideen bzw. arbeiten im Verbund mit, so dass Ausweitungstendenzen schon erkennbar sind.

So ist aus der bedrückenden Tiefe der Aussichtslosigkeit ein neuer, hoffnungsvoller Spross entstanden, der es verdient, geschützt und gefördert zu werden.

Hierzu soll auch die nachfolgende Aufarbeitung und Vertiefung des musikalischen Lebenswerkes von Ignaz Reimann einen besonderen Stellenwert und Anteil an der zu erwartenden Entwicklung erhalten, damit erweiterte Grundlagen für nachfolgende Generationen vorliegen.

Diese Leitidee der Vermittler- und Brückenfunktion wurde maßgeblich von Clemens Tommek entwickelt. Er ist aktives Pfarrmitglied der Kath. Kirchengemeinde St. Cosmas und Damian in Köln – Weiler, in der auch meine Frau und ich seit vielen Jahren engagiert mitarbeiten. Uns verbinden biographische Ähnlichkeiten, die sich insbesondere erkennen lassen in der schlesischen Mentalität, im gemeinsamen Verständnis zum osteuropäischen Dialog und in der gegenseitigen Ergänzung struktureller Vorgaben: Clemens Tommek wurde noch zur deutschen Zeit in Albendorf geboren und musste 1946 als Heimatvertriebener das Land verlassen, während ich, nachkriegsgeboren, in Oberschlesien aufwuchs und als Spätaussiedler 1980 in die Bundesrepublik kam mit dem Vorteil, die polnische Sprache zu beherrschen, wodurch ich mir somit die notwendige Verständigungsebene zur polnischen Seite sichern konnte.

So wuchs ich in diese Aufgabe hinein, die ihren wesentlichen Anfang 1996 mit der ersten gemeinsamen Fahrt des Familienchores nach Albendorf nahm. Die Herzlichkeit und Unmittelbarkeit des Seelsorgeteams und der Dorfbewohner überzeugten mich tief ergreifend, so dass daraus fortführende Maßstäbe gesetzt wurden. Es darf dabei nicht unterlassen werden, die geistige Ausstrahlungskraft dieses marianischen Wallfahrtsortes immer wieder hervorzuheben. Sie findet ihren Ausdruck in der beeindruckenden Größenordnung und Konzipierung der Basilika mit den ca. 70 Kapellen im Umkreis, die dem Aufbau und der Wirksamkeit eines „Schlesischen Jerusalems“ entsprechen.

Mit dem Verständnis einer solchen Einbettung muss man die von diesem Ort ausgehende grundprägende Persönlichkeitsentwicklung Ignaz Reimanns seinem gesamten Lebenswerk zuordnen, die er bis ins Erwachsenenalter in Albendorf erhalten hat und von dort aus maßgeblichen Einflüssen unterlag.

1. Musikkultur in der Grafschaft Glatz im 19. Jahrhundert

1.1 Zur geistlichen Musik Schlesiens

„Schlesien musiziert viel“, soll sich Friedrich Wilhelm IV. bei seinem Besuch in Breslau 1841 geäußert haben. In der Tat dürfte niemand Widerspruch gegen dieses kurze, treffende Urteil erheben. Schlesien gehört zu den musikalischsten Ländern der früheren deutschen Ostgebiete. Die musikalische Landkarte weist jedoch noch viele weiße Flecken auf, die aufgearbeitet werden müssen, um Schlesiens Musikkultur zu bewahren. Das historische und kulturgeschichtliche Umfeld in Schlesien haben Musikwissenschaftler wie Lothar Hoffmann-Erbrecht, Hubert Unverricht, Norbert Linke, Fritz Feldmann, Rudolf Walter, Joachim Dorf Müller, Gotthard Speer und viele andere unterstützt. Ihnen ist es zu verdanken, dass Werke schlesischer Komponisten heute noch zu Gehör gebracht werden und nicht in Vergessenheit geraten.

Dank Schlesiens geographischer und kultureller Lage zeigt sich eine unverkennbare Eigenständigkeit des Schaffens. Auf dem Schlesien-Forum 2003 in Jauernick bei Görlitz äußerte sich Klaus-Peter Koch aus Bonn besorgt hinsichtlich der Zukunft der deutschen Forschung zur schlesischen Musik: „Jedoch sei es zukünftig ohnehin vordringlich die Aufgabe polnischer Musikwissenschaftler, das musikalische Erbe Schlesiens zu bewahren.“¹

Bei einem persönlichen Gespräch 1984 hatte Bundespräsident Richard von Weizsäcker dem in Strehlen geborenen und später an der Universität Frankfurt tätigen Musikwissenschaftler Lothar Hoffmann-Erbrecht mitgeteilt, dass die Schlesischen Kriege ohne Zweifel so manche Sinfonie verhindert haben, doch das Musikleben nach dem Friedensschluss sich erstaunlich schnell erholte. In den zwei „preußischen“ Jahrhunderten Schlesiens wuchs die Zahl der Komponisten ständig. Zwar befand sich unter ihnen kein Richard Wagner, Johannes Brahms oder Gustav Mahler; ihre Werke waren jedoch oft erfolgreich und zu Lebzeiten über ihre Heimat hinaus bekannt. Typisch für Schlesien ist der Allround-Musiker, der als Komponist, Chorleiter und Pädagoge seine zahlreichen Aufgaben wahrnimmt. Viele von ihnen haben in der schlesischen Hauptstadt Breslau studiert. Ob Thomas Stoltzer, Moritz Brosig, Max Filke oder Ignaz Reimann, sie alle und manche mehr haben das kirchenmusikalische Schaffen über Jahrhunderte geprägt und sind über die Region hinaus bekannt geworden.

Kennzeichen der schlesischen Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts war die starke Beteiligung der Laien, die sich mit großem Engagement für die Kirchenmusik beider Konfessionen eingesetzt haben. Der Kantor musizierte in sonn- und festtäglichen Gottesdiensten mit eigenem Chor. Er war auch Träger der musikalischen Volkskultur in der Provinz. Aufgrund der guten musikalischen Ausbildung waren die Pädagogen

1 Klaus-Peter Koch, Hochphasen und Tiefpunkte schlesischer Kultur, in: Schlesien in Kirche und Welt, Nr. 6, Dez. 2003.

meist für den Kirchendienst an der Orgel und für die Chorleitung befähigt. Kirchenmusik und Lehramt waren in der Ausbildung bis 1918 verpflichtend und im Alltag häufig miteinander verknüpft. Auf einem Kongress der Kirchenmusik 1914 in Berlin beschrieb Fritz Lubrich (1862–1952) genau die kirchenmusikalischen Verhältnisse in Schlesien: „Für mich ist jedes Kantorenhaus eine Art Konservatorium auf dem Lande.“²

Entscheidende Impulse für die Lehrer- und Kantorenausbildung sowie für die Hebung des kirchenmusikalischen Niveaus in der Provinz gingen von dem auf Carl Friedrich Zelters (1758–1832) Anregung gegründeten Königlichen Akademischen Institut für Kirchenmusik zu Breslau in Verbindung mit der Universität aus. Zu den ersten Direktoren wurden Friedrich Wilhelm Berner (1780–1827) und Joseph Ignaz Schnabel (1767–1831) ernannt. Der Musikunterricht konnte erst 1815 aufgenommen werden und erstreckte sich unter anderem auf den Chorgesang. Die geregelte Ausbildung des Nachwuchses wirkte sich im ganzen Land positiv aus. So richtete die preußische Regierung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den Provinzstädten 14 Lehrerseminare ein. In Niederschlesien wurden Städte mit einer Einwohnerzahl zwischen 10.000 und 30.000 für die Einrichtung dieser Seminare bevorzugt. Der gewaltige musikalische und kulturelle Aufschwung im Land war in erster Linie der Leistungsbereitschaft und dem Idealismus der Lehrer zu verdanken. Lehrer bildeten viele Choristen und Instrumentalisten aus, führten große Werke von Mozart, Haydn und Beethoven auf und gründeten „Jugend-Musikzirkel und Kammermusikvereinigungen“. Die Schlesier musizierten immer gern. Sie sind tief religiös veranlagte Menschen, innerlich reich gesegnet mit den unterschiedlichsten seelischen und geistigen Gaben, zudem sehr strebsam und gefühlvoll. Als Besonderheiten der musischen Haltung der Schlesier nannte Fritz Feldmann „Treue zur Tradition, vorsichtig-kritische, aber doch offene Haltung gegenüber dem Neuen, Bescheidenheit gegenüber den anderen, Strenge gegen sich selbst.“³

1.2 Geographische Lage der Grafschaft Glatz

Die einzigartige geschlossene geographische Lage, die naturgebundene Musikbegabung der Bevölkerung und ihre tiefe Religiosität machten die Grafschaft Glatz ein Jahrhundert lang zu einem Musikland par excellence. Sie ist auch die Heimat des Albendorfer Komponisten Ignaz Reimann (1820–1885).

„Wer im Sommer zu Fuß durch das an Naturschönheiten so reiche Glatzer Ländchen wandert, der wird sich nicht nur an dem frischen Gesang unserer gefiederten kleinen

2 Vgl. Fritz Feldmann, *Die evangelische Kirchenmusik*, S. 179.

3 Vgl. Fritz Feldmann, *Schlesiens Musikgeschichte im Überblick*, in: *Musik in Schlesien*, Dülmen 1970, S. 80.

Natursänger erfreuen, sondern sich auch an den Liedern ergötzen, die aus menschlichen Kehlen an sein Ohr schlagen. Bald zieht eine Schar Wallfahrer, eine fromme Weise singend, auf der Landstraße an ihm vorüber, bald sind es trauliche Kinder- oder Hirtenlieder, die in seinem Herzen einen mächtigen Widerhall erwecken.

Tritt der Wanderer des Sonntags in eine Dorfkirche, um dem Gottesdienst beizuwohnen, so hört er einen kunstgerechten, von einer Musikkapelle begleiteten Gesang, oft von überraschender Reinheit und Lieblichkeit. Das Glatzer Völkchen liebt die Tonkunst, und man wird in diesem Ländchen kaum ein Kirchspiel finden, in dem sich nicht ein Verein zur Pflege dieser schönen Kunst gebildet hätte.

Der Bauer, dessen schwielige Hand am Werktag den Pflug führt, um mühsam der Scholle den Lebensunterhalt abzuringen, weiß am Sonntag und Feierabend seiner Geige und seiner Flöte weiche und zarte Töne zu entlocken.“⁴

So beschreibt der Landecker Hauptlehrer Adam Langer (1836–1919) in seinen Aufzeichnungen zu Leben und Werk des wiederentdeckten Komponisten, Lehrers, Chorleiters und Kantors Ignaz Reimann dessen Heimat. Wenn für Schlesien immer wieder seine Brückenfunktion – zwischen West und Ost, Nord und Süd sowie zwischen Deutschen und Slawen – betont worden ist, so gilt diese Aussage auch und gerade für die Grafschaft Glatz.

Der Gebirgszug der Sudeten bildet eine Art natürliche Grenze zwischen dem Raum an der Oder im Osten und dem an Elbe und March im Westen und Süden. Er liegt am Oberlauf der Glatzer Neiße und ragt als ein ringsum von oft über 1000 m hohen Bergen umgebener, rechteckiger Talkessel wie ein Erker in das böhmisch-mährische Gebiet hinein. Der Nordost- und Südwestrand des Kessels ist gleichlaufend und mit etwa 100 km fast gleich lang. Den östlichen Rand bilden das Eulengebirge und das Reichensteiner Gebirge, den südlichen das Glatzer Schneegebirge und im Norden das Heuscheuergebirge. Noch um 1900 war ein Drittel der Grafschaft Glatz mit Wald bedeckt. Erwerbsquellen waren Forstwirtschaft, Ackerbau, Viehwirtschaft, Steinkohlenbergbau und Holzindustrie. Die Heilbäder und der zunehmende Fremdenverkehr brachten einen bedeutenden Aufschwung und förderten auch die musikalische Kommunikation.

Die Grafschaft Glatz umfasste in deutscher Zeit eine Bodenfläche von 1636 km² mit über 181.000 Einwohnern. Auch heute liegt die Einwohnerzahl in dieser Höhe⁵; die Städte Glatz, Neurode und Habelschwerdt sowie einige Bäder haben nach dem Zweiten Weltkrieg einen Bevölkerungszuwachs zu verzeichnen.

Die Bevölkerung der Grafschaft Glatz war fast ausschließlich römisch-katholisch. Laut Volkszählung von 1929 waren 90,2% der Bevölkerung katholisch; 8,8% gehörten der evangelischen Landeskirche an. Dies erklärt den prägenden Einfluss der katholischen Kirche und die Begriffe „Marienland“ bzw. „Herrgottswinkel Schlesiens“ als Prädikate für die Grafschaft Glatz.

4 Adam Langer, *Schlesische Biographien*, Arnestus-Druckerei, Selbstverlag, Glatz. S. 117 f.

5 Nach Angaben des Statistischen Amtes für Bevölkerung in Glatz, Oktober 2005.



Die Grafschaft Glatz (Schlesien) – Kulturelle Arbeitshefte, Heft Nr. 35, S.1

Nach dem Zweiten Weltkrieg fiel das Glatzer Land mit Schlesien an Polen; seine deutsche Bevölkerung wurde vertrieben. Menschen aus Ost- und Zentralpolen wurden im Glatzer Land angesiedelt. Die deutschen Grafschafter sind im Westen heimisch geworden. Sie besuchen regelmäßig ihre Heimat, pilgern zu den Wahlfahrtsorten und sind ihrem Glauben und ihrer Kultur treu geblieben. Kulturgeschichtlich wurde die Grafschaft Glatz durch ihre frühen Siedler – Thüringer, Sachsen, Franken – sowie durch Böhmen geprägt. Das Glatzer Land gehörte seit seiner Christianisierung bis 1972 zur Diözese bzw. Erzdiözese Prag. Heute ist für die Grafschaft Glatz (Ziemia Klodzka) das Bistum Schweidnitz (Swidnica) zuständig.

1.3 Grafschaft Glatz, ein Land der Musik

Die Liebe zur Musik wurde in der Grafschaft Glatz besonders in Niederschlesien gepflegt. Die geographische Nähe und die bis ins 18. Jahrhundert währende politisch-kulturelle Verbindung mit Böhmen erklärt die Vorliebe der Grafschafter zu instrumental-vokaler Kirchenmusik. Dasselbe bezeugt die große Anzahl der Musikkapellen mit ausgeprägter böhmischer Instrumentierung mit Blechblasinstrumenten und Klarinetten. Die kulturelle Verbundenheit mit Habsburg und Böhmen ist weiterhin in den Biographien der Komponisten sichtbar. Sie haben bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts ihre Ausbildung meist in Prag und Wien erhalten. Erst nach 1750 richtete man sich mehr nach Berlin, Leipzig und Breslau. Die Abgeschiedenheit und die Einsamkeit der Gebirgswelt mit den langen Winterabenden boten vielfältige Gelegenheiten zu musizieren. Jedes Kirchdorf hatte seine kirchliche Musikvereinigung oder eine Chorbruderschaft. Es wurde dort fleißig gesungen, gespielt, aber auch komponiert.

Einen objektiven Einblick in das damalige Musik- und Theaterleben in der Grafschaft Glatz gab der Rengersdorfer Müllermeister Emanuel Simon (gestorben 1855)⁶ in seinen Tagebucheinträgen wieder. Als Bratschist gehörte er zum Kammermusikzirkel des Oberhannsdorfer Hauptlehrers Gellrich (1. Violine), Ignaz Reimann (2. Violine) und des Rengersdorfer Pfarrers Nitschke (Violoncello). Zudem betätigte er sich als Tenorsänger, Flötist, Klarinettist und Organist. Als außerordentlicher Kunstbegeisterter besuchte Simon alle großen Konzert- und Theateraufführungen in seiner Gegend, häufig begleitet von seinem Freund Ignaz Reimann. Seine Tagebucheinträge, denen er selten ein persönliches Urteil hinzufügte, sind von großem kultur- und musikgeschichtlichem Wert. Die wichtigsten Aufzeichnungen werden wörtlich mitgeteilt:⁷

Glatz, 19. Oktober 1828

Am Kirchweihfeste gab Herr Joseph Gohl, Schüler des Conservatoriums zu Prag, 1. Flötist zu Breslau, Ehrenmitglied des philharmonischen Vereins zu Graz und des akademischen Musikvereins zu Breslau, ein Flötenkonzert in hiesiger Pfarrkirche.

Glatz, 10. Mai 1837

Wurde vom Musikverein des Gymnasiums aufgeführt:

- 1) „Christi Grablegung“ von Sigismund Neukomm,
- 2) 3 Chöre a.d. „Siebenschläfern“ von Loewe,
- 3) 2 Chöre aus Händels „Messias“.

Glatz, 6. November 1838

Aufführung des Musikvereins des Glatzer Gymnasiums: 1. Teil des Oratoriums „Paulus“ von Mendelssohn.

6 Paul Preis – Musik- und Theaterleben von Stadt und Kreis Glatz, Lüdenscheid, 1969, S. 83-85.

7 Orthographie und Zeilenordnung nach dem Vorbild des Tagebuchs.

Glatz, 3. August 1840

Am Geburtstag des hochseligen Königs, zur Totenfeier des hohen Verblichenen, fand im Prüfungssaale des Gymnasiums eine Aufführung von Mozarts „Requiem“ statt, welchem 2 Trauermotetten von Ritter Seyfried, begleitet von einem Vorworte des Gymnasialdirektors Müller, vorangingen.

Rengersdorf, 27. September 1841

Feierliche Copulation des Musikdirektors Eugen Seidelmann aus Breslau mit Marie Dickmann. Während des feierlichen Amtes wurde die G-Dur-Messe von C. M. von Weber aufgeführt.

Grafenort, 5. Oktober 1841

Besuch des Grafenorter Schloßtheaters (Eröffnung).

- 1) Prolog, gesprochen von Madame Thiele.
- 2) „Zurücksetzung“, Familiengemälde in 4 Akten von Dr. Carl Töpfer.

Grafenort, 26. November 1841

Geburtstag des Reichsgrafen Hieronymus zu Herberstein.

- 1) „Der 26. November“, Festspiel mit Gesang in 1 Akt von E. Dornstein.
- 2) „Corregio“, Trauerspiel in 5 Aufzügen von Oehlenschläger.

Grafenort, 21. Dezember 1841

Abends im Grafenorter Schloßtheater den blinden Klarinetten Wohllebe aus Dresden spielen gehört. Er trug vor:

- 1) Adagio von Bernhard Crossel,
- 2) Allegro aus einem Concert von C. M. von Weber,
- 3) Rondo von C. M. von Weber,
- 4) Thema und Variationen von Baermann.

Glatz, 15. März 1842

Nachmittag der Aufführung der Haydnschen „Sieben Worte“, welche im großen Saale des Glatzer Gymnasiums stattfand, beigewohnt. Solopartien sangen: Discant: die Gattin des Garnison-Auditeurs Fritz, Alt: Fräulein Bulle, Tenor: Schullehrer Rösner, Baß: ein Gymnasiast, Primaner Heinisch, aus Albendorf gebürtig.

Rengersdorf, 19. März 1842

Nachmittag in hiesiger Schule erste Probe des Oratoriums von Rosetti „Der sterbende Jesus“.

Rengersdorf, 23. März 1842

Nachmittag in der Kirche zweite Probe des erwähnten Oratoriums.

Rengersdorf, 25. März 1842

Karfreitag- Nachmittag um 3 Uhr: Aufführung des Oratoriums von Rosetti „Der sterbende Jesus“. Die Solostimmen sangen: Discant: Frau Schullehrer Seidelmann, Alt: Raimund Schimmel aus Piltsch, Tenor: Hw. Pfarrer Nitschke, Baß: Maurer Lambert Gellrich.

Glatz, 22. April 1842

Gegen Abend ging ich nach Glatz ins Theater, wo von der Lodeschen Schau-

spielergesellschaft „Czar und Zimmermann“, komische Oper mit Tanz in 3 Akten von Lortzing, gegeben wurde.

Glatz, 14. Juni 1842

Aufführung der „Schöpfung“ von Joseph Haydn in der Garnisonkirche zu Glatz zum Besten der Abgebrannten von Wünschelburg. Die Soli sangen: Discant: Fräulein von der Golz und Mad. Fritz, Tenor: Schullehrer Rösner, Baß: Primaner Heinisch und Referendar Hoppe.

Grafenort, 12. Oktober 1842

Nachmittag nach Grafenort gegangen und der Aufführung des Oratoriums von Stadler „Die Befreiung Jerusalems“ beigewohnt. Die Solopartien sangen: Discant: die Tochter des Riemers Kliegel und die Tochter des Schullehrers Zoche, Tenor: Schullehrer Kreizer aus Neuwaltersdorf und der gewesene Adjuvant in Eisersdorf, Grieger, Baß: Adjuvant Latzel aus Altlomnitz.

Rengersdorf, 8. Dezember 1842

Der Schauspieler E. Dornstein gibt seit vergangenem Sonnabend theatralische Vorstellungen in hiesiger Fabrikschenke, und es wurde heut gegeben:

- 1) „Der Nachtwächter“, eine Posse,
- 2) „Der Kirchhof von Ottensen“, Elegie von Mahlmann, sehr gut vorgetragen von Dornstein,
- 3) „Die Spitzen und das Reitpferd“ ein Lustspiel. Außer Herrn Dornstein spielten noch ein gewisser Hausmann aus Breslau und ein Fräulein Müller aus Glatz recht brav.

Eisersdorf, 18. Dezember 1842

Abends gegen 7 Uhr gab Ernst Wolf aus Niederschwedeldorf beim Gastwirt Wolf zu Eisersdorf ein kleines Hornkonzert.

Aus diesen Aufzeichnungen ergibt sich, dass die Programmgestaltung der Konzerte in der Provinz sehr abwechslungsreich war und von Solowerken bis zu Instrumental- und großen Chorwerken reichte. Weiterhin bemerkenswert ist die große Offenheit und Aufgeschlossenheit der Dorfbewohner in dieser Zeit für sinfonische und oratorische Werke, ja selbst für Opern. Die Konzerte fanden regelmäßig statt und waren gut besucht. Vorbildlich war die gegenseitige Unterstützung der Musikfreunde von Dorf zu Dorf bei großen Aufführungen, bei denen sie z. B. einen Raum zur Verfügung stellten, bei der Konzertorganisation halfen oder sie ganz oder teilweise finanzierten. Dadurch, dass die Geistlichkeit wie auch die Lehrerschaft oft auch eine musische Ausbildung besaß, war ihre Beteiligung an den Musikveranstaltungen außerordentlich rege. Der Einsatz vieler Solisten, die in dieser Gegend beheimatet waren, war erstaunlich groß. Im Laufe der Jahre lassen sich daraus steigende Ansprüche hinsichtlich der Werkauswahl feststellen. Von Chorleitern und Seminaristen sorgfältig angefertigte Partiturabschriften kirchenmusikalischer, sinfonischer und oratorischer Meisterwerke der Klassik beweisen die Musikaufgeschlossenheit der Graftschafter sowie die musikalische Leistungsfähigkeit der Instrumentalisten, Choristen und Sänger schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Zahlreiche Künstler und Komponisten der Grafschaft Glatz gelangten zu hohem Ansehen, nicht nur im eigenen Land, sondern auch im Ausland. Exemplarisch seien in chronologischer Ordnung ihre Geburtsjahre genannt:

Johann Franz Otto (1732–1805) wirkte als Organist in Glatz. König Friedrich II. schätzte ihn und ließ sich bei jedem Aufenthalt in Glatz von ihm vorspielen. Sein Chorbuch zeugt vom Wunsch nach Reformen in der kirchlichen Gebrauchsmusik. Emanuel Aloysius Förster (1748–1823) gehörte als Komponist und bedeutender Theoretiker dem Beethovenkreis in Wien an.

Anton Weigang (1751–1829) war Pfarrer und trug durch seine Leistungen in der Chorerziehung zum hohen Niveau der Kirchenmusik in der Grafschaft bei.

Florian Nentwig (1774–1841) wirkte als Lehrer und Organist an der Wallfahrtskirche in Albendorf. Zu seinen Schülern gehörten unter anderen Ferdinand Broßwitz und Ignaz Reimann.

Der Eckersdorfer Franz Xaver Gebauer (1784–1822) war Kapellmeister an der Augustiner-Hofpfarrkirche und Organist am Stephansdom in Wien.

Eduard Tauwitz (1812–1894), war als Musikdirektor am Stadttheater und Leiter der Sophien-Akademie in Prag tätig.

Um die 600 Werke, die ähnliche Verbreitung fanden wie die von Ignaz Reimann, schuf Joseph Güttler (1841–1912).

Heinrich Reimann (1850–1906), ein Sohn von Ignaz Reimann, wirkte als Organist an der Philharmonie und an der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin.

Ein Beispiel für die Vielfalt Glatzacher Musikalität ist der in Neurode geborene Franz Eckert (1852–1916), er wurde Leiter der kaiserlich-japanischen Hofkapelle und arrangierte die japanische Nationalhymne.

Dem Musikdirektor Georg Amft (1873–1937) verdanken die Glatzacher die bedeutende, 1911 erschienene Lieddokumentation der Grafschaft Glatz.

Die meisten der genannten Komponisten waren kompromisslose Anhänger der Romantik und blieben auch in ihrem künstlerischen Wirken dieser Grundhaltung treu. In der Grafschaft Glatz beheimatet, liebten sie romantisch-innige Kompositionen. Sie pflegten und hüteten ihre Kultur als ein kostbares Gut ihrer Heimat – eine Tradition, die bis heute fortwährt.

1.4 Bedeutung und Einfluss der Breslauer Dommusik auf die Musik der Grafschaft Glatz

Das Zentrum der katholischen Kirchenmusik in Schlesien war der Breslauer Dom. Er war Hüter einer von 1805 bis 1945 andauernden Tradition. In dieser Zeit haben sieben Domkapellmeister die Dommusik geleitet, komponiert und geprägt. Nach den Studien und Forschungen am Ort hat 1980 Rudolf Walter nachweisen können, dass die dortige Musik zur weiteren Entwicklung der geistlichen Musik in ganz Schlesien

beigetragen hat.⁸ Die Breslauer Domkapellmeister, die mit ihrem Schaffen zur wesentlichen Bereicherung des Repertoires beitrugen, waren:

Domkapellmeister	Lebensdaten	Am Breslauer Dom
Joseph Ignaz Schnabel	1767-1831	1805-1831
Bernhard Hahn	1780-1852	1831-1852
Moritz Brosig	1815-1887	1853-1884
Adolf Gräulich	1836-1890	1884-1890
Max Filke	1855-1911	1890-1911
Siegfried Cichy	1865-1925	1911-1925
Paul Blaschke	1885-1969	1925-1945

Joseph Ignaz Schnabel hat über 200 Werke im Geiste der Wiener Klassik hinterlassen. Seine Messen gehörten zum Bestand der schlesischen Kirchenchöre. Die Popularität seiner „Mittleren Fronleichnam-Stationen“ hat fast alles überboten. Das „Regina Coeli“ und das „Alma Redemptoris“ haben sich in die Herzen der Gemeinden eingesungen. Die Vesperpsalmen und Hymnen wurden zu den künstlerisch wertvollsten Werken erklärt. Schnabels Kompositionen offenbarten sein Schlesiertum am reinsten in der Melodie. Ihm ist es gelungen, eine intimere, romantisch-sentimentale Sprache in seiner berühmten, von ihm für Orchester bearbeiteten weihnachtlichen Pastorella „Transeamus“ zu vermitteln. Als Musiklehrer am Lehrerseminar gewann er einen erheblichen Einfluss auf die Musikkultur des breiten Volkes, und als Universitätsmusikdirektor wusste er seine Studenten für die Tonkunst zu begeistern. Nach Joseph Ignaz Schnabels Tod 1831 beauftragte das Domkapitel Bernhard Hahn mit der Leitung der Dommusik. Kompositorisch ein Autodidakt, schrieb er neben sechs Messen nur kleinere Formen; u. a. Gradualien, Offertorien und Hymnen. Die Orgelkompositionen von Moritz Brosig lagen wohl auf jedem Spieltisch der tüchtigen Lehrerorganisten. Seine Orchestermessen erfreuten sich außerordentlicher Beliebtheit. Für die Ausführung der Musik standen den Kapellmeistern ein Chor und ein kleines Orchester zur Verfügung. Der Chor bestand aus sechs bis zwölf Singknaben, aus sechs Choralisten, die den gregorianischen Choral sangen, sowie aus Männerstimmen. Das Orchester aus ursprünglich zehn Streichern und Bläsern konnte bei besonderen Anlässen erweitert werden. Die Orgel vervollständigte dieses Ensemble.

Ab 1881 vertrat Adolf Gräulich den erkrankten Domkapellmeister Moritz Brosig bei den gottesdienstlichen Aufführungen. Er pflegte gleichzeitig im Hochamt und Vesper die heimische Tradition, d. h. die Kompositionen seiner Vorgänger.

⁸ Rudolf Walter, Der Kirchenmusikalienbestand in Glatz aus den Jahren 1730–1860, in: Jahrbuch der schlesischen Friedrich-Willhelm-Universität zu Breslau, Hrsg. Josef Joachim Menzel, Jan Thorbecke-Verlag, Sigmaringen, 1995/96.

Max Filke leitete vor seinem Eintritt als Domkapellmeister in Breslau den Kölner Männergesangsverein. Er komponierte 13 Messen, ein Requiem, Gradualien, Vespern, Antiphonen, Fronleichnamstationen, ein Te Deum, eine lauretanische Litanei u. ä.

Siegfried Cichys Auffassung von Kirchenmusik, seine Stellung zum Cäcilianismus und zur Breslauer Schule beleuchtet ein Schreiben an das Domkapitel vom November 1911. Darin führte er aus: „Ich teile nicht die Auffassung der strengen Caecilianer, die nur in der Anlehnung an die Meisterwerke des 16. Jahrhunderts das Heil für die Kirchenmusik erblicken. Viel mehr glaube ich, daß bei erweiterter Anwendung der musikalischen Ausdrucksmittel und in steter Fühlungnahme mit dem Empfinden und dem Zeitgeist der Gegenwart auch innerhalb der Grenzen der Kirchlichkeit ein Gesunder Fortschritt möglich und wünschenswert ist. In Berücksichtigung der besonderen Verhältnisse in unserer Kathedrale will ich daher als Dirigent, ohne die Vokalwerke einer früheren Epoche grundsätzlich auszuschließen, doch in der Hauptsache die hervorragenden Vertreter der Instrumentalmusik wie Brosig, Hahn, Filke, Reinberger und andere zu Worte kommen lassen und als Komponist mich bemühen, im Sinne der Breslauer Tradition weiter zu wirken.“⁹

Paul Blaschkes zentrales Anliegen war die Pflege des gregorianischen Chorals. Diese „Musik der Kirche“ war Ausgangspunkt und Kraftquelle des Priestermusiklers. Nach seiner Vertreibung wirkte er an verschiedenen Orten der Diözese Münster/Westfalen in der Seelsorge.

Von großer Bedeutung für die Kirchenmusik in Breslau war die Tätigkeit der Domorganisten. In der Regel waren sie am Akademischen Institut für Kirchenmusik der Universität entweder als Orgellehrer oder als Leiter in Tonsatz, Gregorianischem Choral, Instrumentation o. ä. tätig. Bekannt wurden Joseph Gottwald (1754–1833), Joseph Franz Wolf (1802–1840), und Moritz Brosig.

Alle Domkapellmeister und Organisten komponierten in geistig-kultureller Anlehnung an die katholischen Länder des Südens: Böhmen, Österreich und Bayern. Die Kirchenmusik war für den Schlesier nicht nur ein Ideal, sondern Gewohnheit und Bedürfnis. Alle Bestrebungen wurden nicht nur in Breslau, sondern auch in vielen Städten der Provinz fortgesetzt. Kirchenmusik wurde von Kantoren an Pfarrkirchen, die im Hauptberuf meist Lehrer waren, publiziert. Im Rahmen der Cäcilianischen Bewegung beteiligten sich auch die Kantoren als Komponisten. Für die Verbreitung ihrer Werke bildete der Notendruck eine wesentliche Hilfe. Verlage wie Carl Kothe (Leobschütz) und August Pietsch (Ziegenhals) förderten die Verbreitung der „Ver-eins“-Musik. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstand in ganz Schlesien eine breite Laienchorbewegung. Man gründete Gesangsvereine und es entstanden Liedertafeln u. a. in Breslau und Neisse. Die kleinen Vereine veranstalteten mit eigenen Kräften viele durchaus anspruchsvolle Konzerte, die in den Kirchen, Schulen und in Schlössern stattfanden. Die Maiandachten wurden im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts durch Solo-

9 In: *Cäcilia* XX/1912 (ostdeutsche katholische Kirchenmusikzeitschrift).

oder Chorgesänge bereichert. Durch die Förderung des gottesdienstlichen Chorgesangs erreichte der Cäcilianismus, dass viele Kirchenkomponisten dafür das Gebet „Ave Maria“ und deutsche Marienlieder vertonten. Die Dommusik hielt gegen die Bestrebungen des Cäcilianismus, der den reinen Chorgesang propagierte, an einem Ensemble fest. Damit fühlte sich die Kirchenprovinz Schlesien mit Österreich und Böhmen verbunden, die Vorliebe für orchesterbegleitete Kirchenmusik zu erhalten.

Als 1810 die Klöster aufgelöst wurden, übernahmen die Gotteshäuser die Funktion der Pfarrkirchen. Auf Anordnung des preußischen Regierungsbeauftragten Carl Friedrich Zelter wurde die Zahl der Musiker in den Pfarreien verringert. Der jeweilige Organist sollte gleichzeitig den Chor leiten. Die Unterstützung der Singknaben wurde auch reduziert, so dass man zunehmend Frauen und Mädchen für den Chorgesang hinzuziehen musste. Breslau wurde bis zum frühen 20. Jahrhundert die wichtigste Ausbildungsstätte für den musikalischen Nachwuchs. Um die Basis der Ausbildung auf eine breitere Grundlage zu stellen und den akademischen Nachwuchs daran teilhaben zu lassen, rief Zelter 1815 das Königliche Akademische Institut für Kirchenmusik an der Universität Breslau ins Leben. Es schulte die Studenten im Instrumentalspiel, im Chorgesang und in der Musiktheorie. Die Absolventen der Domschule und des Instituts für Kirchenmusik wurden in der Region tätig und beeinflussten die dortige Musikpflege in hohem Maße.

1.5 Der Volksschullehrer als Hüter der Kirchenmusik

Entscheidenden Anteil an der Entwicklung und Pflege der Kirchenmusik und des heimischen Musiklebens in vielen Regionen Schlesiens hatten in früheren Zeiten die sogenannten „Schulmeister“ und vom 19. Jahrhundert an die Volksschullehrer. Bis dahin war die wirtschaftliche und soziale Lage der Lehrpersonen mehr als bescheiden. Mit der Durchführung der preußischen Schulreform¹⁰ trat im ausgehenden 18. Jahrhundert der bislang wenig geachtete Lehrerstand in die entscheidende Entwicklungsphase. Dank der wissenschaftlichen und pädagogischen Ausbildung mit besonderem Akzent auf die Musiktheorie und Musikpraxis in den Lehrerseminaren war der Lehrer zum Schulfachmann geworden. Musik wurde zu einem Hauptfach.

So wurde die Musikausbildung gleichzeitig zur wesentlichen Voraussetzung für die kirchenmusikalische Eignung der Lehrer, die bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts als „Kirchenbedienstete“ bezeichnet wurden. Die bedeutsamere musikpädagogische und kirchenmusikalische Ausbildungsstätte in Preußen stellte das 1822 gegründete Institut für Kirchen- und Schulmusik in Berlin dar. Die künftigen Seminar- und Musiklehrer absolvierten dort ihr zweijähriges Aufbaustudium. Diese Seminar- und Musiklehrer waren die Ausbilder der Lehrerkantoren, die mehr als 90% der

¹⁰ Im Rahmen des im Entwurf vorgelegten Generallandschulreglements (Berlin 1765).

Kirchenmusiker in Schlesien ausmachten. Der Lehrer war Organist, Kantor, Küster, Glöckner und häufig Kirchenbuchführer. Auf dem Lande wurde der Lehrer neben dem Pfarrer und dem Gemeindevorsteher zur wichtigsten Persönlichkeit. Die Lehrer sorgten für die musikalische Ausbildung des Nachwuchses. Die in der Schule begonnene musikalische Erziehungsarbeit hatte damit zur Folge, dass ganze Familien vom Großvater bis zu den Enkelkindern musizierten. Neben der Musikerziehung hatten die Kantoren das Notenmaterial zu beschaffen, das nicht gedruckt oder selten vorhanden war. Fleißig schrieben sie oft in kalligraphischer Ausführung Messen und andere Kompositionen ab. Sie legten Liederhefte mit den damals gebräuchlichen Kirchengesängen an, denen sie häufig Orgelsätze, Vor- und Nachspiele und den Generalbass hinzufügten.

Im Zuge der Entwicklung der Kirchenmusik und wegen der Zunahme kirchenmusikalischer Aufgaben wurde dem Kantor in den größeren Landkirchen ein Organist zugeordnet. Als Leiter des Kirchenchores wurde der Kantor zum Chorregent, der meistens auch Hauptlehrer an der Ortsschule war. Die Volksschullehrer sorgten ebenfalls für das Musikleben im Dorf. Sie spielten in den Ortskapellen mit und waren vielfach Mitbegründer der Männergesangsvereine. Da fast allerorten die Leitung der Musiziervereinigungen in einer Hand lag, waren große Aufführungen möglich. Eine gegenseitige Unterstützung der Chöre und Vereine war selbstverständlich. Vorbildliche Gemeinschaftsarbeit schuf so die Voraussetzungen für qualitativ erstaunliche Konzerte und Mitwirkungen in den Messen und Gottesdiensten.

Dafür komponierten u. a. Ferdinand Hauck (1805–1871), Karl Friedrich Leopold Heinze (1828–1905), Paul Elsner (1865–1933), Paul Mittmann (1868–1920), Georg Hartmann (1887–1954), Leo Stehr (1901–1969). Konkret auf die Grafschaft Glatz bezogen, sind als von der „Breslauer Schule“ beeinflusste Komponisten zu nennen: Friedrich Wilhelm Kariger (1796–1850), Johann Ratsmann (1803–1848), Joseph Taubitz (1831–1918) mit Sohn Joseph (1882–1941), Joseph Güttler (1841–1912) und August Marx (1882–1946). Der berühmteste von ihnen war Ignaz Reimann (1820–1885), dessen Söhne Heinrich (1850–1906) und Franz (1855–1926) schrieben ebenfalls Kirchenmusik. Viele der genannten Komponisten besuchten das Grafschafter Lehrerseminar. Es wurde im Jahr 1766 eröffnet, jedoch wegen der fehlenden finanziellen Unterstützung durch die Regierung im Jahr 1832 aufgelöst. Im Jahr 1871 gründete man ein Lehrerseminar in Habelschwerdt. Dort gehörte Wilhelm Kothe (1831–1899) zu den ersten Musiklehrern. Auch Georg Amft, der über Reimanns Werke schrieb, wurde dort 1901 Seminarmusiklehrer. Die Vorbereitung der Studenten für das Studium an Lehrerseminaren übernahmen die Präparandenanstalten, die in Bad Landeck von 1874 bis 1922 und in Neurode von 1876 bis 1913 existierten.

1.6 Der Cäcilienverein und die Chorgemeinschaften in der Provinz

Gegen die orchesterbegleitete Kirchenmusik und den ländlichen Brauch, weltliche Musik mit geistlichen Texten aufzuführen, wandte sich der 1868 durch Franz Xaver Witt (1834–1888) in Bamberg gegründete Allgemeine Deutsche Cäcilienverein, an dessen geistiger Fundierung der schlesische Priester und Musikforscher Carl Proske (1794–1861) beteiligt war. Der Verein erhielt seine Bezeichnung nach der hl. Cäcilie, einer Römerin, die im Jahr 230 in Rom den Märtyrertod erlitten hat. Weil bei ihrer Vermählung angeblich Orgel gespielt und dies im Bild festgehalten wurde, brachte man sie fälschlicherweise mit der Erfindung und Einbürgerung der Orgel in Verbindung. Erst im 15. Jahrhundert wurde sie Patronin der Musik. Dieser Verein wollte die katholische Kirchenmusik wieder auf ihre „reinen Ursprünge“ der palestrinensischen Vokalpolyphonie und auf das A-cappella-Ideal zurückführen. Ein weiteres Ziel des Vereins war, dem neuzeitlichen kirchenmusikalischen Schaffen streng liturgischer Richtung den Weg bahnen zu helfen, um die Mitglieder der Kirchenchöre in vereinsgebundener Gemeinsamkeit besser zusammenhalten zu können. Dieses Ideal existierte niemals, da die Musik des 16. Jahrhunderts fast stets von Instrumenten begleitet wurde. Schon im Gründungsjahr 1868 rief man in der Breslauer Diözese einen eigenen Cäcilienverein ins Leben. Zentren der schlesischen Bewegung wurden Oppeln, Oberglogau, Neisse und Gleiwitz. Der Cäcilienverein bewirkte eine neue intensive Pflege des Gesangsunterrichts und erstrebte eine erneuerte Liturgie. Sie sollte von Entstellungen und Verfremdungen befreit und zu ihrer ursprünglichen Schönheit zurückgeführt werden. Die Musik sollte unmittelbar auf die Gläubigen wirken und in erster Linie der inneren Teilnahme der Gemeinde an der Liturgie dienen. An normalen Sonn- und Feiertagen führte man in Schlesien eine *Missa concertata* mit Solo, Chor und Orchester auf. Innerhalb der Advents- und Fastenzeit hingegen wurde eine *Missa choralis* aufgeführt. Besonderer Beliebtheit erfreuten sich Texte, die mehrfache Verwendung fanden. Sie konnten sowohl auf die *Missa* und das *Offizium* als auch in liturgisch freie Andachten bezogen werden. Hierzu zählten die Marianischen Antiphonen wie *Regina coeli*, *Salve Regina*, das *Te Deum* und die oft bevorzugte *Lauretanische Litanei*. Alle Formen waren bei den Wiener Hofkomponisten sowie den Musikern der österreichischen und süddeutschen Klöster beheimatet. Zentrale Bedeutung in der mehrstimmigen Gestaltung des *Proprium Missae* gewannen *Graduale* und *Offertorium*. Sie entwickelten sich zum glanzvollen musikalischen Höhepunkt in der Messe. Der Schwerpunkt der mehrstimmigen Orchestermesse lag im böhmisch-österreichisch-deutschen Raum. Eigens gegründete Verlage (Bernhard Kothe in Leobschütz, August Pietsch in Ziegenhals und Thomas Cieplik in Beuthen) veröffentlichten die aufgrund der Reformbewegung entstandenen neuen, meist einfachen Kompositionen. Die Domkapellmeister in Breslau wie Moritz Brosig und Max Fillke waren anfangs der neuen Reform zugetan, erkannten aber bald, dass dadurch die liturgischen Prinzipien überbetont und der musikalische Dilettantismus gefördert wurde. Die Förderung des gregorianischen

Chorals und die Verbesserung des volkssprachlichen Kirchenliedes durch die Cäcilianer wurden positiv aufgenommen und hinterließen in ihrer Zeit deutliche Spuren. 1868 gründeten Moritz Brosig, Bernhard Kothe und Domdechant Robert Krawutschke in Oppeln den Schlesischen Cäcilienverein.

Der Cäcilienverein der Grafschaft Glatz wurde 1875 durch den Ebersdorfer Kaplan Franz Urban und den Musikdirektor am Habelschwerdter Seminar, Wilhelm Kothe, gegründet. Es ist davon auszugehen, dass die Pfarrkirchenchöre der Grafschaft Glatz allesamt Cäcilienvereinsmitglieder waren. Fast jährlich hielt der Cäcilienverein der Grafschaft Glatz seine Generalversammlungen in einem der Vereinsorte ab, der jeweils in einem anderen Kreis lag. Die Tagungen begannen mit einer Messe, in der das einstudierte Programm geboten wurde. Anschließend wurde in Absprache mit dem Musikdirektor und Stellvertreter des Vereins bestimmt, welcher Pfarrkirchenchor die nächste Generalversammlung organisiert. Es kam vor, dass auf den kirchenmusikalischen Veranstaltungen mitunter auch Messen mit Orchesterbegleitung zur Aufführung gelangten. Auch neue Messen kamen zu Gehör. Über die Tagungen berichteten Georg Amft (1873–1937) und der Chorrektor Alois Schirdewahn (1870–1946) in der Heimatpresse sowie in der Zeitschrift „Musica sacra.“¹¹

Im Oktober 1920 wurde die Generalversammlung des Glatzschter Cäcilienvereins in Rengersdorf abgehalten. Konkreter Anlass für die Wahl dieses Ortes war die 100. Wiederkehr des Geburtstages des dort ehemals tätigen Ignaz Reimann. Dies war für Georg Amft auch die Initialzündung für die Ignaz-Reimann-Forschung. Er unterrichtete die Kirchenchorleiter über sein Vorhaben, kündigte seinen Besuch an und bat darum, die bei den Kirchenchören vorhandenen Reimanns Kompositionen bereitzustellen. Ob ihm eine vollständige Erfassung gelang, ist nicht mehr festzustellen.

11 „[...] In dem feierlichen Hochamt, [...] führte der Rengersdorfer Chorrektor, Hauptlehrer Karger, mit seinem Kirchenchor und Orchester folgende Reimann'schen Werke auf: die Papst-Leo-Messe, das Tantum ergo und fünf geistliche Lieder.“, Bericht von Georg Amft, Glatzer Heimatblätter IV/4.

2. Lebensstationen von Ignaz Reimann

2.1 Kindheit in Albendorf

Albendorf, „Schlesisches Jerusalem“ genannt und Geburtsort von Ignaz Reimann, war seit Jahrhunderten ein bekannter niederschlesischer Wallfahrtsort, der zwischen zwei Anhöhen im Tal des Flusses Cedron am Fuße des Heuscheuer Gebirges 22 km nordwestlich von Glatz liegt. Wambierzyce, so der Dorfname heute, ist von einer wunderschönen Gebirgslandschaft umgeben. Seit dem 13. Jahrhundert zieht eine kleine, in Lindenholz geschnitzte Figur der Gottesmutter Maria mit dem Jesuskind Pilger aus Polen sowie den benachbarten Ländern an. Viele Legenden, Erzählungen und Publikationen, die mit diesem außergewöhnlichen Ort verbunden sind, trugen seit Jahrhunderten zur Popularität des Sanktuariums bei.

Daniel Paschasius Osterberger, Gründer der Albendorfer Kalvarie (1681), erkannte in einer „Schönen und beständigen Musika eines der vorzüglichsten Mittel, die Ehre Gottes und seiner gebenedeiten Mutter und Jungfrau Maria zu fördern.“¹² Um die Kirchenmusik zu vervollkommen, stiftete er in Albendorf sechs Stellen für Musiker.

Es ist nicht verwunderlich, dass in dem kleinen Wallfahrtsort Künstler, Dichter und Musiker das Licht der Welt erblickten und so auch den Weg in die große Welt fanden und zu Ruhm und Ehre gelangten. Die meisten waren Schulmeister und Organisten. Reimanns Lehrer Florian Nentwig wirkte in Albendorf in der Zeit von 1798 bis 1841 als tüchtiger Lehrer und Schulbeamter. Franz Xaver Gebauer (1784–1822), ein Albendorfer, wirkte als Organist und Musikdirektor am Stephansdom zu Wien.

Um die Pflege und Verbreitung der Musik in der Grafschaft Glatz hat sich mit Sicherheit die Lehrerschaft dieser Region verdient gemacht. Die Lehrer, die zugleich Chor- und Kantorenämter innehatten, pflegten die Musik mit einem Feuereifer, der große Anerkennung verdient. Meist unentgeltlich unterrichteten sie Kinder im Gesang, Violin- und Orgelspiel und bildeten sie zu Chorgehilfen heran.

Der bekannteste dieser Lehrer im 19. Jahrhundert war in der Grafschaft Glatz Ignaz Anton Reimann. Er wurde am 27. Dezember 1820 in Albendorf gegenüber der Kirche geboren. In der Abschrift aus dem Kirchenbuch von Albendorf, Taufbuch von 1803 bis 1851 wurde auf der Seite 525 (alte Seitennummer 268) Nr. 50 vom 28. Dezember 1820 eingetragen:

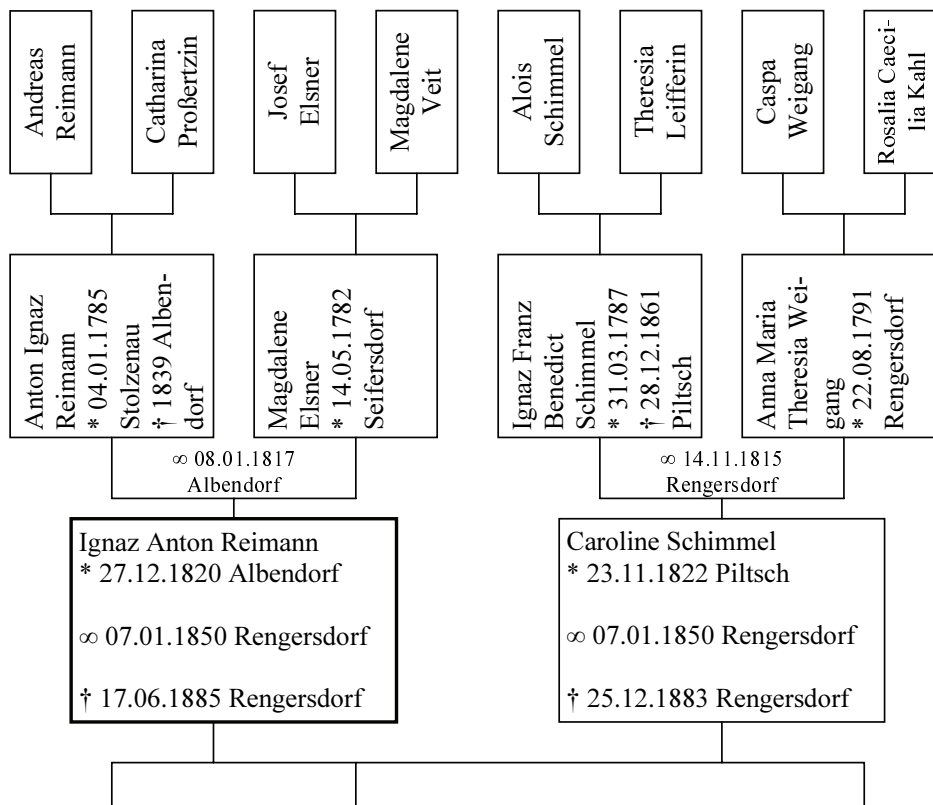
12 Vgl. Pfarrer Emanuel Zimmer, Albendorf, sein Ursprung und seine Geschichte bis zur Gegenwart, S. 335. Daniel Paschasius von Osterberg (1634–1711), Schöpfer des Niederschlesischen Jerusalem (Albendorf). Er gründete 1687 die Albendorfer Kirchenmusiker-Fundation, aus der 1776 der Albendorfer Gesang- und Musikverein hervorging.

„Den 28. Dez. 1820 ist aus Albendorf des Kirchenmusikers Ignaz Reimann von seiner Ehwirtin Magdalena geb. Elsner aus Seifersdorf den 27. hujus nachmittags um 6 Uhr geb. Söhnlein zur heil. Taufe gebracht, demselben den Nahmen Ignaz Anton beigelegt und vom Wohlwürdigen Herrn Franz Matzig, Caplan, getauft worden.

Taufzeugen waren: Levans Anton Elsner, Hufschmied in Seifersdorf Testes: Katharina, des Anton Reimann, Feldgärtners Tochter aus Stolzenau und Theresia, des Ignaz Heider KreisInwohners Ehw. Allhier.“¹³

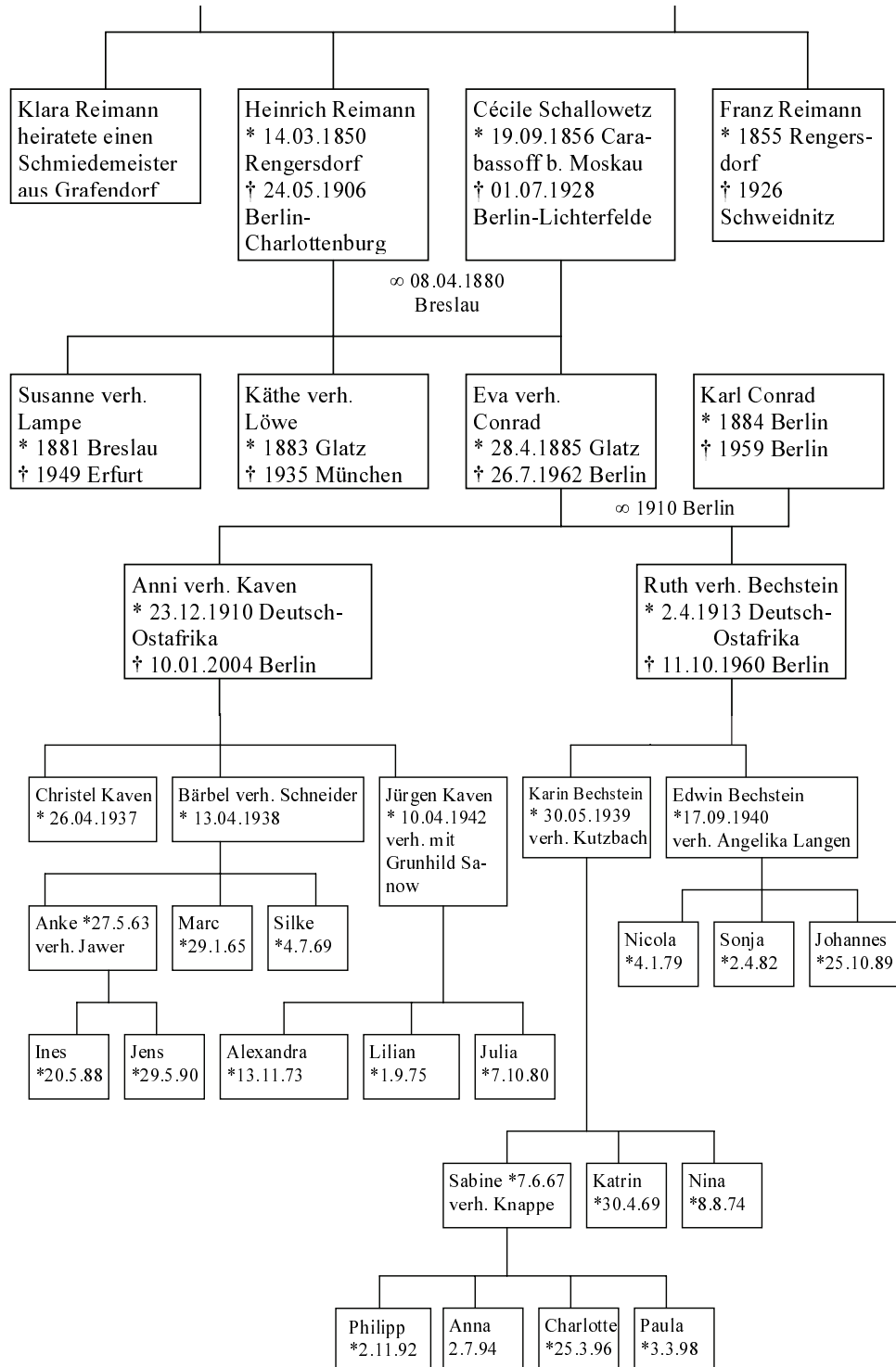
Sein Vater, Ignaz Anton (1785–1839), stammte aus Stolzenau, seine drei Jahre ältere Mutter, Magdalene geborene Elsner, aus Seifersdorf. Die Familientafel Reimanns von ca. 1750 bis 2004 ist wie folgt abgedruckt:¹⁴

Familientafel Reimann ca. 1750 bis 2004



13 Orthographie wie im Originaldokument.

14 Angaben nach Aussagen von Christel Kaven, Urenkelin von Ignaz Reimann, Berlin, 2005.



Vater Reimann¹⁵ besaß als Hausbesitzer zunächst eine kleine Kolonistenstelle, später die Gastwirtschaft „Zum Schlössel“. Wegen des geringen Ertrages musste er die Gastwirtschaft verkaufen. Bis zu seinem Tode im Jahr 1839 bewohnte er ein bescheidenes Stübchen über dem Stall seines ehemaligen Besitzes. In seiner Eigenschaft als Kirchenmusiker war er als Waldhornist, Trompeter und Tenorist Mitglied der im Jahr 1687 gegründeten „Albendorfer Kirchenmusiker-Fundation“. Vater Reimann wurde so der erste Musiklehrer seines Sohnes, der schon frühzeitig eine Neigung und Talent zur Musik zeigte. Kaum acht Jahre alt, nahm er am Violinunterricht teil, den sein Vater einigen Jungen erteilte. Bald wurde der Dorflehrer und gleichzeitige Chorleiter, Florian Nentwig, auf das musikalische Talent seines Schülers Ignaz aufmerksam.

Nentwig bildete ihn im Orgel-, Streich- und Blasinstrumentenspiel sowie in Harmonielehre aus. Im Alter von 10 Jahren lernte Ignaz den Generalbass kennen und spielte bereits bei verschiedenen Messen die bezifferte Orgelstimme mit. An Sonn- und Feiertagen saß der Junge auf der Orgelbank und spielte mit voller Begeisterung und Überzeugung, ohne gegen die Regeln der Orgelkunst zu verstoßen. Die Erwachsenen, insbesondere seine Eltern, blickten mit Stolz und Bewunderung auf den kleinen Organisten. Besonders im Violinspiel erreichte Ignaz eine erstaunliche Spieltechnik, und es gab kaum ein übliches Musikinstrument, auf dem er sich nicht mit Glück und Fortschritt versucht hätte.

Mit 12 Jahren konnte er für ein fehlendes Instrument im Kirchenorchester einspringen. Dadurch wurde er von allen erwachsenen Instrumentalisten akzeptiert und in die Dorfgemeinschaft integriert. Mit den Fortschritten wuchs auch die Freude an der Tonkunst, so dass er drei bis vier Stunden täglich übte, und ihn seine Eltern oft mit aller Strenge ermahnen mussten, endlich einmal mit dem Musizieren aufzuhören.

Da gedruckte Noten sehr teuer waren, blieb sowohl den Lehrern und natürlich erst recht den Schülern oft nichts anderes übrig, als das für Proben und Aufführung benötigte Material eigenhändig abzuschreiben. Auch zu dieser sehr aufwändigen Arbeit wurde Ignaz von seinem Lehrer Nentwig angeleitet. Die geschriebenen Noten zeichneten sich durch Deutlichkeit, Korrektheit und Sauberkeit aus. Nur selten fand sich den von Ignaz abgeschriebenen Noten mal ein Fehler.

Was Vater Reimann für seine Arbeit als Kirchenmusiker verdiente, reichte bei weitem nicht aus, um die Familie zu ernähren. Deshalb spielte er zusätzlich bei den Hochzeitsfeiern und in Gasthäusern Tanzmusik. Hierbei musste ihm sein Sohn helfen, indem er mitspielte.

Der Gefahr, in sittlicher Beziehung an seiner Seele Schaden zu nehmen, entging der viel versprechende Instrumentalist dadurch, dass er seine ganze Aufmerksamkeit und sein Interesse der Tanzmusik widmete. Der kleine Ignaz war für das Tanzorchester eine Bereicherung und große Hilfe, da er jeden Instrumentalisten, wie schon im

15 Vgl. Paul Preis, Musik- und Theaterleben von Stadt und Kreis Glatz, Band I, Lüdenscheid, 1969, S. 72, sowie Adam Langer, Schlesische Biographien, Selbstverlag, Glatz, 1902, S.119.

Kirchenorchester, vertreten konnte. Oft waren es die gleichen Musiker, die sowohl im Kirchenorchester als auch im Tanzorchester mitspielten. Bei der Ausführung von Tanzmusik bekam er frühzeitig ein Ohr für die praktische Verwendung instrumentaler Mittel. Das Umschreiben der fehlenden Stimmen wie auch die Einrichtung der Stimmen für die transponierenden Instrumente beherrschte er gut. Die frühe Begegnung mit den grundlegenden melodischen, harmonischen und rhythmischen Elementen war sicherlich nicht ohne Einfluss auf sein späteres Schaffen, so dass er bald zu komponieren begann. Der Vorteil lag auf der Hand, denn er konnte somit direkt hören, wie seine kleinen Tanzstücke klingen. Von seinen Experimenten waren alle, sowohl die Veranstaltungsgäste als auch die Musiker, begeistert. Wurde im Gasthaus nicht musiziert, so breitete er seine Notenhefte um sich herum aus und studierte die Übereinstimmung, den Takt, die Harmonie, die Transposition für die Klarinetten, Trompeten, den Tonumfang der Blechinstrumente und den Zusammenklang des Ganzen. Dieses Studium setzte er zu Hause fort und spielte die Tonsätze auf dem Klavier. Nach relativ kurzer Übungsphase konnte er bereits auswendig spielen. Bei seinem vortrefflichen Tongedächtnis war Reimann imstande, jedes gehörte kurze Musikstück auf dem Klavier nachzuspielen und die Noten aufzuschreiben. Mit den erworbenen Kenntnissen wurde der Grundstein zum späteren Komponieren gelegt. Er erhielt hierzu weder durch einen Lehrer noch durch ein Lehrbuch eine Anleitung, sondern war in seinem Schaffen ganz auf sich selbst angewiesen.

Der tägliche Kontakt mit den Lehrern und Musikern in Albendorf sowie der Umstand, dass Reimann während der Unterrichtszeit öfters die Schulkinder beaufsichtigen und sogar den Schwachen nachhelfen musste, regte in ihm den Wunsch, sich dem Lehrerberuf zu widmen. Als seine Eltern von diesem Vorhaben erfuhren, übergaben sie den Jungen dem Dorflehrer Nentwig für die Vorbereitung auf das Seminar. Noch vor Beendigung der Präparandenzeit wurde Reimann als 18-Jähriger für fünf Monate nach Oltaschin, einem Dorf bei Breslau, als stellvertretender Schuladjuvant berufen.

2.2 Studium am Breslauer Seminar

Von 1838 bis 1841 besuchte Ignaz Reimann das Katholische Schullehrerseminar zu Breslau. Das Seminar war im ehemaligen Anna-Kloster gegenüber der Kirche St. Maria auf dem Sande untergebracht. Zwei bedeutende Musiker, Joseph Ignaz Schnabel (1767–1831, Kapellmeister am Johannes-Dom) und Friedrich Wilhelm Berner (1780–1827, Oberorganist der Elisabeth-Kirche), wurden von Carl Friedrich Zelter (1758–1832) vom Berliner Kultusministerium beauftragt, die Neuordnung der Musikausbildung in Breslau durchzuführen. Die Seminarmusiklehrer mussten nach ihrer Lehrerausbildung und der pädagogischen Bewährung ein zweijähriges Aufbaustudium an dem 1822 gegründeten Institut für Kirchen- und Schulmusik in Berlin absolvieren. Diese Seminarmusiklehrer waren die Ausbilder der Lehrerkantoren, die die Mehr-

heit der Kirchenmusiker in Schlesien ausmachten. Im Lehrplan der Seminare standen an musikalischen Fächern: Gesang, Chorleitung, Musiktheorie, Violin-, Klavier- und Orgelspiel¹⁶.

Ignaz Reimann genoss die Ausbildung im Breslauer Seminar und war bei seinen Kommilitonen beliebt. Seminardirektor Karl Schnabel (1809–1881), Neffe des Domkapellmeisters Joseph Ignaz Schnabel, erkannte Reimanns großes Talent und machte ihn zum Oberregens am Seminar. Unmittelbar kam Reimann mit der von Joseph Ignaz Schnabel begründeten Breslauer Schule in Berührung, die sich durch die Vermischung klassisch-romantischer Stilelemente und durch die Bevorzugung instrumentaler Mittel in der Kirchenmusik auszeichnet. Beeinflusst von dieser Schule komponierte Reimann bereits Psalmen und andere kirchliche Tonstücke, die viele seiner Mitschüler abgeschrieben und in die Heimat verschickt hatten. Nach dem Abgang vom Seminar im Jahre 1841 amtierte Reimann zwei Jahre als Hilfslehrer in Niederhannsdorf bei Glatz. Sein Hauptlehrer Konstantin Gellrich war nicht nur ein tüchtiger Pädagoge, sondern auch ein hervorragender Musiker. Wöchentlich wanderten Gellrich und Reimann zu Konzerten in das benachbarte Oberhannsdorf. Gellrich besaß viele Terzette, Quartette, Quintette und andere Kompositionen von Haydn, Mozart, Beethoven und anderen Komponisten. Es wurden regelmäßig Konzerte veranstaltet. Das Mitwirken bei Konzerten war für den jungen Reimann eine besondere Freude. Hier komponierte er weltliche und kirchliche Tonstücke nach Bedarf. 1843 holte ihn Joseph Seidelmann (1771–1852), der Rengersdorfer Schulmeister und Kantor, an seine Schule. Seidelmann feierte gerade sein fünfzigjähriges Dienstjubiläum und suchte deshalb Unterstützung.

2.3 Beschäftigungsfelder, Wirkungsstätten

Reimann wurde in Rengersdorf¹⁷ mit vielen kirchenmusikalischen Bedingungen und Aufgaben konfrontiert, die in dieser Zeit in der Grafschaft Glatz kaum ihresgleichen hatten. Hier lernte er Werke und besonders Messen von Haydn, Mozart, Beethoven, Weber und Cherubini kennen.

Unter den Kirchenmusikalien fand Reimann mehrere Tonstücke von ehemaligen Pfarrern in Rengersdorf. Die Orgelstimmen waren meist beziffert, die Chorpartien dagegen jedoch mit einigen rhythmischen Schwierigkeiten verbunden. Reimann stu-

16 Fritz Hamann, Die Musikerziehung an den ehemaligen Lehrerseminaren in Nieder- und Oberschlesien, Ost- und Westpreußen, Pommern und Posen nebst Biographien ihrer Musiklehrer (SLM). Ein Beitrag zur deutschen Musik- und Schulgeschichte, (Veröffentlichungen der Forschungsstelle Ostmitteleuropa. Reihe A, Nr. 31), Dortmund 1976 S. 27–29.

17 „Im Jahr 1840 betrug die Seelenzahl dort 1160. Rengersdorf besaß zwei Brauereien, vier Mühlen, mehrere Gasthäuser, 15 Bauern, mehrere große und kleine Gärtner und Häusler.“, Chronik der Gemeinde Rengersdorf, Ignaz Reimann, 19.05.1883, S.8, im Anhang, S. 366f.



Basilika Albendorf, Albendorf Reiseführer, ZET Wrocław 2003



Kirche in Rengersdorf 2004, eigenes Foto

dierte sie mit großem Interesse. Einer seiner Präparanden, denen er sie zur Übung im Generalbass-Spiel gegeben hatte, äußerte sich darüber: „Diese alten Kompositionen und die Litaneien von Cherubini machten uns Präparanden gewaltiges Kopfzerbrechen. Wer einmal aus dem Takt kam, der fand sich nicht wieder hinein; denn nicht selten begannen die Litaneien mit Kyrie und schlossen ohne Unterbrechung mit dem Agnus; dabei folgten Diskant-, Alt-, Tenor- und Bassschlüssel in schnellem Wechsel.“¹⁸

Reimann wurde in Rengersdorf freundlich aufgenommen und erwies sich als unerlässlicher Helfer des Kantors Joseph Seidelmann. Als Seidelmann 1852 starb, wurde er zu dessen Nachfolger im Doppelamt als Schulleiter und Kantor ernannt. Er wurde tatkräftig unterstützt vom Rengersdorfer Pfarrer Florian Xavier Nitschke, der neben seinem Amt als Pfarrer ein aktiver und engagierter Cellospieler und Tenorist war. Das Verhältnis zu seinen Vorgesetzten, dem Pfarrer, Dechanten sowie Orts- und Kreisschulinspektor war denkbar günstig. Nitschke kehrte nie den Vorgesetzten heraus, sondern zeigte sich Reimann gegenüber als Freund und Gönner.¹⁹ In der Chronik der Pfarrei Rengersdorf berichtet Ignaz Reimann über seinen Vorgesetzten: „[...] Es stand nämlich die Feier des 50jährigen Priester-Jubiläums des hochwürdigsten hochverehrtesten, bei Groß und Klein, in der Nähe und Ferne allgeliebten Herrn Pfarrers Franz Xavier Nitschke“²⁰. Die hervorragende Kooperation der beiden Kirchenmitarbeiter trug dazu bei, dass das Konzertleben in Rengersdorf und Umgebung sich schnell entwickelte. Das damalige Konzertleben in der Grafschaft Glatz bezeugen Emanuel Simons Tagebucheintragungen. Auszugsweise wird im Folgenden aus diesem Tagebuch, das gleichzeitig einen umfassenden Überblick über das musikalische Repertoire bietet, zitiert:²¹

Niederhannsdorf-Neuland, 15. Februar 1843

„Gegen Abend nach Neuland zum Gastwirt Dinter ins Konzert gegangen, welches in dessen Saale vom Musikverein zu Niederhannsdorf gegeben wurde. Es wurde aufgeführt im 1. Teile:

- 1) Ouvertüre z. Op. „Die Vestalin“ von Spontini.
- 2) Introdunktio und Variationen für Violine von F. David.
- 3) 14stimmige Gesänge.
- 4) Concertante für 2 Klarinetten von Iwan Müller.

Im 2. Teile:

- 1) Preis-Composition des „Rheinliedes“ von Jos. Lenz mit vollständiger Orchesterbegleitung.

18 Adam Langer, Ignaz Reimann, Ein schlesischer Tondichter, Glatz, 1902, S. 122.

19 Vgl. Adam Langer, S. 128: „Einst hatte Reimann die Zeit des Messeläutens verschlafen. Da schlug das Glockenzeichen an sein Ohr. Nach dem Erwachen eilte er in die Kirche und sah zu seinem Erstauen, dass der Pfarrer selber läutete. Ohne dem Lehrer ein unfreundliches Wort zu sagen, überließ ihm der Pfarrer die Fortsetzung des Läutens.“

20 Vgl. Chronik von Reimann im Anhang, S. 366f.

21 Orthographie und Zeilenordnung nach dem Vorbild des Tagebuchs übernommen.

- 2) Zweites Concertino für Violine von Kalliwoda.
- 3) 4stimmiger Gesang.
- 4) „Der Fastnachtsdienstag“ von „E. Richter mit Orchesterbegleitung.
- 5) Ouvertüre von Ignaz Reimann.

Das Ganze ging recht gut, besonders wurden die beiden Violin-Concerte von Hr. Constantin Gellrich aus Oberhannsdorf ausgezeichnet vorgetragen.

Glatz, 28. März 1843

Heute wurde mir das Vergnügen, den Violinspieler L. Lüstner aus Breslau in einem im Landhause zu Glatz veranstalteten Concerte spielen zu hören. Es wurde gegeben:

- 1) Ouvertüre zu „Egmont“ von Ludwig van Beethoven.
- 2) II. Concert für die Violine von C.de Beriot (h-moll), 1. Satz.
- 3) Vierstimmiger Männergesang.
- 4) Fantasie-Caprice von Vieuxtemps.
- 5) Vierstimmiger Männergesang.
- 6) Andante und Rondo Russe von Bériot.
- 7) Ouvertüre aus „Gustav oder der Maskenball“ von Auber.

Glatz, 2. Mai 1843

Heute wurden im Prüfungssaale des Glatzer Gymnasiums „Die Jahreszeiten“ von Haydn gegeben. Die Solopartien sangen: Discant: die Fräulein Hannig und Stinske, Tenor: Schullehrer Rösner, Baß: Abiturient Heinisch.

Niederhannsdorf-Neuland, 29. November 1843

Abends Concert im Saale des Gastwirts Simon in Neuland, gegeben vom Niederhannsdorfer Musikverein mit Unterstützung auswärtiger Dilettanten. Piecen:

- 1) Ouvertüre z. Op. „Lestocq“ von Auber.
- 2) Cavatine von Raimondi für Sopran.
- 3) Variationen für Waldhorn a.d. „Freischütz“ von Küffner.
- 4) Chor aus „Preziosa“ von C. M. von Weber.
- 5) „Lebewohl“, Polonaise mit Gesang von Gödecke.
- 6) 4stimmige Männergesänge.
- 7) „Die Orakelglocken“ von Spindler.
- 8) Ouvertüre z. Op. „Zampa“ von Herold.

Rengersdorf, 21. März 1845

Karfreitag-nachmittags in der 4. Stunde wurde ein neues Oratorium „Der Erlösertod“, gedichtet von Pfarrer Rupprecht in Conradswalde und in Musik gesetzt von Adjuvant I. Reimann, unter Direktion des Componisten aufgeführt. Die Solostimmen sangen: Sopran I (Maria): Emilie Schimmel, Sopran II (Magdalena): Frau Schullehrer Seidelmann, Tenor (Jesus): Hw. Pfarrer Nitschke, Baß (Johannes): Hr. Schullehrer Klesse aus Niederhannsdorf. Hr. Schullehrer Gellrich aus Oberhannsdorf spielte Violine.

Glatz, 16. Januar 1846

Gegen Abend bin ich mit Hr. Reimann nach Glatz ins Concert gegangen, welches von Wilhelm Steiner zum Besten der Armen veranstaltet wurde. Aufgeführt wurden folgende Stücke:

- 1) Jubel-Ouvertüre von C. M. von Weber.
- 2) Klavier-Concert von Felix Mendelssohn-Bartholdy.
- 3) Männergesänge.
- 4) Sinfonie von L. von Beethoven in c-moll. Das Klavierconcert wurde von Hr. W. Steiner sehr schön ausgeführt.

Rengersdorf, 10. April 1846

Karfreitag. Nachmittags in der 14. Stunde Aufführung der „Sieben Worte“ von Haydn. Eine bessere Flöte mit einem besseren Flötisten wäre dabei sehr wünschenswert gewesen.

Glatz, 19. Mai 1846

Gegen Abend mit Reimann ins Theater nach Glatz gegangen, wo von der Butenopschen Schauspielergesellschaft im Theatersaale des Tabernengebäudes „Marie Anne, eine Mutter aus dem Volke“, Drama in 5 Akten von Joseph Mendelssohn, aufgeführt wurde.

Glatz, 30. Januar 1847

Gegen Abend nach Glatz ins Concert gegangen, welches zum Besten der dasigen Armen von D. Nentwig im Saale des Tabernengebäudes veranstaltet wurde:

- 1) Quintett-Satz von Mozart.
 - 2) Adagio und Rondo für Pianoforte von Kalkbrenner.
 - 3) Cavatine aus „Robert der Teufel“ von Meyerbeer.
 - 4) Potpourri für Violoncello von Kummer.
 - 5) Variationen für Violine von F. David.
 - 6) Lied von Taubert.
 - 7) Elegie von Ernst für Violoncello von Ganz.
 - 8) Duett für Pianoforte und Violoncello von Lee.
- Anfang 7 Uhr, Ende 9 Uhr.

Rengersdorf, 10. August 1847

Nachmittags gabs auf dem hiesigen Pfarrhofe einen herrlichen Ohrenschaus. Die Herren Schullehrer Gellrich und Siegel aus Oberhannsdorf, Klesse und Bache aus Niederhannsdorf, sowie Adjuvant Reimann von hier, trugen, von Herrn Pfarrer Nitschke eingeladen, ein Quintett von Mozart und ein Quartett von Beethoven mit gewohnter Präzision vor. Bei dieser Gelegenheit wurde mir auch das Vergnügen, das ausgezeichnete Talent des Hr. Carl Schnabel aus Breslau auf dem Flügel kennen zu lernen und zu bewundern.

Rengersdorf, 22. November 1847

Cäcilia. Nachmittags nach 2 Uhr fand im Saale des Gastwirts Seidelmann eine musikalische Unterhaltung statt. Es wurden aufgeführt:

Symphonie in C und Ouvertüre in F von Kuffner 195),
zwei Mozartsche Discant-Arien aus „Titus“ und der „Entführung aus dem Serail, gesungen von Emilie Schimmel, Adagio und Polonaise (Es) für obligates Horn von Reimann, geblasen von Raimund Schimmel,
„Lebe wohl“ von Gödecke und
Ouvertüre aus „Tancred“ von Rossini.

Niederhannsdorf-Neuland, 19. Januar 1848

Concert in Neuland bei Simon, veranstaltet vom Musikverein in Niederhannsdorf. Beginn 6 Uhr, Schluß 8 Uhr. Aufgeführt wurden:

- 1) „Klänge aus dem Osten“ von H. Marschner.
- 2) Duett aus der „Schöpfung“ von J. Haydn („Holde Gattin“) für Sopran und Baß.
- 3) Vierstimmige Männergesänge:
 - a) „Der alte Fritz auf Sanssouci“ von A. Schäffer,
 - b) „Das „ABC“ von C. Zöllner.
- 4) Polonaise für die Flöte von C. Keller.
- 5) „Gruß an die Schweiz“, große Scene für Sopran von C. Blum.
- 6) Vierstimmige Männergesänge:
 - a) „Soldatenlied“ von W. Tschirch,
 - b) „Der Guckkastenmann“ von A. Schäffer.
- 7) Ouvertüre zur Oper „Der Feensee“ von Auber.

Niederhannsdorf, 19. Februar 1848

Gegen Abend mit Reimann nach Niederhannsdorf gegangen, wo vom dasigen Musikverein im Saale des Gastwirts Krasel ein Concert veranstaltet war. Anfang 1/4 8 Uhr, Ende um 1/2 10 Uhr. Aufgeführt wurde:

- 1) Concert-Ouvertüre von Kalliwoda.
- 2) Concertino für 2 Clarinetten von I. Müller.
- 3) „Der Sonntagsjäger“ von A. Schäffer.
- 4) „Das Blitzschwabenlied“ von Otto.
- 5) Polonaise für Horn von Reimann.
- 6) „Die Dorfschule“ für Baß und Chor von Böttcher, verändert und verbessert von Lehrer Bache.
- 7) Soldatenlied von Tschirch.
- 8) Polkaständchen von Schäffer.
- 9) Kathinka-Polka von Strauß.

Grafenort, 13. September 1848

Nachmittags nach 3 1/2 Uhr wurde im Saale des herrschaftlichen Kaffeehauses zu Grafenort aufgeführt:

- 1) Stabat mater von Rossini.
- 2) Ouvertüre a.d. „Freischütz“ von C. M. von Weber,
- 3) „Gruß an die Schweiz“ von Blum.
- 4) Ouvertüre a.d. Oper „Die Stumme von Portici“ von Auber. Die Solopartien sangen: Discant: die Tochter des ehemaligen Rentmeisters Aust und die Tochter des Schullehrers Zoche aus Grafenort, Tenor: Hilfslehrer Volkmer aus Habelschwerdt, Baß: Pfarrer Aust aus Grafenort.

Rengersdorf, 22. November 1848

Cäcilia. Nachmittags wurde nach 2 Uhr in der oberen Lehrklasse des neuen Schulhauses aufgeführt:

- 1) Ouvertüre in F von Küffner.

- 2) „Das Lied von der Glocke“, Text von Schiller, Musik von Romberg. Dabei sangen die Solostimmen: Emilie Schimmel, Tenor: Kaplan Sagler, Baß: Kaplan Heinisch aus Glatz.
- 3) Horn-Solo mit Quartettbegleitung in E von Reimann.
- 4) Zwei vierstimmige Männergesänge von Schäffer
 - a) „Der Wunderdoktor“,
 - b) „Die Musikanten“.
- 5) Cäcilia-Lied mit Orchesterbegleitung in D von Reimann.

Eisersdorf, 29. November 1848

Der Einladung des Schullehrers Pfitzner in Eisersdorf zufolge bin ich heute mit Reimann nach Eisersdorf gegangen, um bei der Aufführung der „Schöpfung“ von Haydn, welche im Saale des Gastwirts Miller stattfand, mitzuwirken. Ich habe Tenor mitgesungen, Reimann hat 1. Violine gespielt. Die Aufführung begann nach 1/2 7 Uhr abends und endete nach 1/2 9 Uhr. Die Solostimmen sangen: Discant: Die Schullehrertochter Wilhelmine Zoche aus Grafenort, Tenor: Gastwirt Miller, Baß: Adjuvant Urban, letztere beide aus Eisersdorf.

Grafenort, 3. Oktober 1849

Heute Nachmittag gegen 1/2 4 Uhr begann im Ahnensaale des herrschaftlichen Schlosses zu Grafenort die Aufführung der Haydn'schen „Jahreszeiten“ unter Direktion des Schullehrers Zoche. Wegen einbrechender Dunkelheit mußten jedoch die meisten Nummern des „Winters“ ausgelassen werden, es wurde nur das „Knurre, Mädchen, knurre“ und „Ein Mädchen, das auf Ehre hielt“ gemacht. Ende 3/4 auf 6 Uhr. - Die Solostimmen sangen: Discant: Mathilde Aust und Wilhelmine Zoche aus Grafenort, Tenor: Kreisrichter Koschella aus Habelschwerdt, Baß: Pfarrer Aust aus Oberhannsdorf. Die Solostellen der 1. Violine spielte Schullehrer Gellrich aus Oberhannsdorf, Flügel: Kantor Ottinger aus Habelschwerdt.

Grafenort, 31. Juli 1850

Nachmittags in Begleitung Reimanns, des Seminaristen Taubitz, der Aurelie Seidelmann und Emilie Schimmel nach Grafenort gegangen, woselbst im Ahnensaale des Schlosses die Aufführung des „Freischütz“ von C.M. von Weber stattfand, und zwar unter der Direktion des Schullehrers Zoche. Die Solopartien sangen: Discant (Ännchen): Mathilde Aust, (Agathe): Wilhelmine Zoche, Tenor (Max): Adjuvant Herzig aus Kieslingswalde, (Fürst): Adjuvant Hauck ebendaher, Baß (Kilian und Kuno): Schullehrer Latzel aus Altbatzdorf, (Caspar): Schullehrer Kreuzer aus Neuwaltersdorf, (Klausner): Adjuvant Neugebauer aus Grafenort.

Die Aufführung begann um 4 Uhr und endete, da die Scene der Wolfsschlucht wegge lassen wurde, um 6 Uhr.

Rengersdorf 5. Februar 1854

Abends um 8 Uhr fand das vorbereitete Vocal- und Instrumentalconcert im Seidelmannschen Saale statt. Es kamen dabei folgende Piecen unter stürmischem Beifall zur Aufführung:

- 1) Ouvertüre von Reimann in D.

- 2) „Das Mütterchen an der Kirchentür“, Ballade von Adolf Müller für Tenor, gesungen vom Lehrer Ludwig.
- 3) Variationen für obligates Horn in E von Reimann, geblasen von Raimund Schimmel.
- 4) Vierstimmiger Männergesang: „Was wär der Mensch hier ohne Bier?“.
- 5) Ouvertüre a.d. Oper „Die Felsenmühle“ von Reissiger.
- 6) Soldatenchor von Reissiger.
- 7) Adelaide, Arie für Tenor von Beethoven, gesungen von Lehrer Ludwig.
- 8) Vierstimmiges Männerlied „Nettes Dirndel“.
- 9) „Das Vaterhaus“, Lied für Sopran von Gumbert, gesungen von Emilie Schimmel.
- 10) Das „Zopflied“ für Männerstimmen.
- 11) Ouvertüre a.d. Oper „Die Stumme von Portici“ von Auber.

Rengersdorf, 6. April 1855

Karfreitag. Nachmittags um 3 Uhr kam das Oratorium von Rosetti „Der sterbende Jesus“ wieder zur Aufführung. Die Solostimmen sangen: Discant: Emilie Schimmel aus Piltsch, Alt: Albert Olbrich aus Piltsch, Tenor: Pfarrer Nitschke, Baß: Kaplan Mattern.

Anhand dieser Tagebuchaufzeichnungen lässt sich ein Bild der damaligen Musikszene erstellen. Es wurden große Orchesterwerke, klassische Konzerte und berühmte Ouvertüren aufgeführt.

Die Ausführenden waren keine eigens dafür bestellten Berufsmusiker, sondern stammten aus den eigenen Reihen. Oft haben Lehrer, Kantoren, Organisten und Hobby-musiker die Konzertabende gestaltet. Sie wagten sich an Teile der „Schöpfung“ von Joseph Haydn, an Arien aus Mozarts Opern „Titus“ und „Entführung aus dem Serail“ und an die Ouvertüre zu Carl Maria von Webers „Freischütz“ heran. Mit dieser letzten Eintragung Simons vom 6. April 1855 schließt das Tagebuch.

Pfarrer Nitschke förderte nicht nur Reimanns kirchenmusikalische Bestrebungen, sondern auch sein pädagogisches Vorhaben, Rengersdorf zu einem Schulungsort für angehende Lehrer und Kirchenmusiker zu machen. So wurde Reimann, dessen Ruf als Pädagoge und Kantor sich inzwischen über die ganze Grafschaft Glatz verbreitet hatte, einer der bekanntesten, beliebtesten und gesuchtesten Präparandenausbilder. Von seinen Schülern wurde er mit Liebe und Verehrung „Vater Reimann“ genannt. Er bereitete seine Schüler auf die Aufnahmeprüfung am Breslauer Lehrerseminar und am Institut für Kirchenmusik an der Universität Breslau vor. Die Studenten kamen aus der Umgebung, aber auch von weither. Nicht selten übernachteten sie bei ihm in einer Dachkammer, um Kosten zu sparen.

Fast ausnahmslos beanspruchte Reimann für seinen Unterricht keinerlei Entschädigung. Was das bei einem Jahreseinkommen von ungefähr 600 Mark zu bedeuten hat, kann nur derjenige ermessen, der die Präparandenausbildung aus eigener Erfahrung kennt. Etwa fünfzig junge Männer, jeweils vier oder sechs gleichzeitig, fanden und genossen bei Reimann ihre Ausbildung. Sie wurden in Harmonielehre, Generalbass- und Orgelspiel unterrichtet. Bei der Ausbildung wurde der Schwerpunkt auf

musikpädagogische Praxis gelegt. Die Begabten und Fortgeschrittenen unter ihnen wurden mit ersten Kompositionsversuchen beauftragt, u. a. mit Vertonungen des Salve Regina, Ave Maria und anderer Texte. Reimann kontrollierte sie, verbesserte sie und ließ sie zur Belohnung gelegentlich ihre Ergebnisse aufführen. Auch das Instrumentieren wurde geübt; die Stimmen für Trompeten, Klarinetten, Horn, Flöten mussten zu vorhandenen Stücken anders gesetzt oder erneuert werden. Zu diesem Zweck war es notwendig, dass die Studenten die Instrumente spielen konnten. Pflicht war das Spiel der Streichinstrumente. Jeder Präparand hatte selbstverständlich eine kurze, aber praktische Anweisung in das Violin-, Viola-, Violoncello- und Kontrabaßspiel erhalten.²² Im Seminar wurde fleißig geübt, vor allem spielte man Streichquartette, die einen Einblick in die Meisterwerke der Kammermusik boten. Wegen der guten Leistungen wurden Reimanns Präparanden in den Seminaren gerne gesehen.

Als Kantor hatte Reimann in seiner Kirchengemeinde Rengersdorf die Aufgabe, einen Kirchenchor zu leiten. In diesem Amt empfand er schmerzlich die missliche Lage der damaligen Kirchenmusik. Die vorhandenen Kirchenmusikalien von Schiedermayer, Bühler u. a., welche zu jener Zeit das Repertoire der Kirchenchöre beherrschten, waren mit ihrer unüberhörbaren Nähe zur Tanzmusik nicht nur unkirchlich, sondern auch geschmacklos.²³

Insbesondere der Cäcilienverein, der schon damals auf diesem Gebiet einen Wandel zu schaffen versuchte, wandte sich gegen diese schleichende Profanierung der Kirchenmusik. Die musikalischen Ideen dieses Vereins waren, wie Reimann klagte, zu lang, zu kompliziert, zu schwer ausführbar. Sie fanden beim Volk keinen Anklang. Reimann fühlte die Kraft in sich, hier helfend einzugreifen, und betrachtete es als seine Lebensaufgabe, eine Brücke zu schlagen zwischen der alten und neuen Kirchenmusik. Anregung, Unterstützung und Aufmunterung in seinen Bestrebungen fand er bei einer großen Zahl seiner Amtskollegen, insbesondere aber bei seinem Freund und Gönner, dem Ortspfarrer und nachmaligen Großdechanten Nitschke.

Nach den ersten Kompositionsversuchen im Seminar begann Reimann in Rengersdorf eifrig zu schaffen. Er vertonte Mess- und Requiemtexte, komponierte Offertorien, Graduale, Litaneien, Vespere und Kantaten, widmete sich dem Salve Regina, dem Ave Maria und dem Regina coeli und schrieb mehrstimmige Sätze zu Gemeindegesängen. Er legte einen großen Wert auf Männergesang. So komponierte er zahlreiche kirchliche und weltliche Stücke für Männerchöre. In Rengersdorf war unter Reimanns Leitung immer ein selbständiger Männerchor unverzichtbarer Bestandteil des Kirchenchores.

22 Vgl. Adam Langer, „So sollte z.B. ein Schüler Violoncello spielen lernen. Das Instrument wurde aus der Kirche in die Schule herbeigeschafft. Reimann gab die Anweisung: ‚Der Violon hat vier Saiten; sie heißen G, D, A, E. Die ganzen Töne greift man mit vier, die halben mit zwei Fingern. Hier ist eine Stimme. Morgen musst du in der Messe spielen‘“, S. 127.

23 Vgl. Paul Preis, Musik- und Theaterleben von Stadt und Kreis Glatz, Band I, Lüdenscheid, 1969, S. 72f.

Viele Kantoren aus der Umgebung baten ihn, für ihre Chöre zu komponieren. Überliefert wird sinngemäß Folgendes: „Was könnten wir wohl singen, wenn wir keinen Reimann hätten.“²⁴

Der Cäcilianer Georg Amft schrieb 1920 in „Ignaz Reimann – ein Nachruf.“²⁵ „[...] man mag sich zu den Kompositionen Reimanns stellen, wie man will, man mag ihnen liturgische Unvollständigkeit nachweisen, man mag ihren ungleichen Wert bemängeln, man mag die manchmal ans Triviale grenzende Melodieführung und das harmonisch gleichförmige Gefüge, die kurzatmige Gliederung, den fortgesetzten homophonen Satz angreifen [...], er wollte und suchte das Beste, er war ein wackerer, unermüdlicher Vorkämpfer in der Reinigung der Kirchenmusik von böhmischer und konzertmäßiger Literatur, er berücksichtigte auch die tatsächlichen Verhältnisse für ländliche Kirchenchöre. Er erreichte eine Volkstümlichkeit ohnegleichen.“²⁶ Der Volkston zeigt sich auch darin, dass die besonders beliebten Reimann-Kompositionen urtümliche Bezeichnungen erhalten: die Pastoralmesse in C wurde ‚Christkindlmesse‘ genannt, die Weihnachtsmesse op. 100 ‚Bäh-Lammla-Messe‘.

„Mit wahrem Bienenfleiß musste er die Notenfeder geführt haben.“²⁷ Sogar auf seinen Spaziergängen beschäftigte sich Reimann mit Musik. Mit seinem Stock zeichnete er Linien und Noten in den Sand oder er schwenkte den Stock in der Luft, als ob er einen Takt geschlagen hätte. Kam er dann nach Hause, so nahm er Papier, Tinte und Feder zur Hand und entwarf ein neues Werk. Beim Schreiben der Noten flog förmlich die Hand über das Papier. Mit welcher Schnelligkeit Reimann komponierte, zeigen zwei Beispiele. An den Hauptfesten in der Kirche zu Rengersdorf sang man beim Nachmittagsgottesdienst Vespere (fünf Psalmen und das Magnificat). Am Tag vor dem Dreifaltigkeitsfest, einem Hauptfest in Rengersdorf, kam Reimann einst auf den Gedanken, neue Vespere zu komponieren. Sofort begann er mit der Arbeit. In vierundzwanzig Stunden war das Werk komplett fertig, so dass es sofort aufgeführt werden konnte. Seine Präparanden haben ihm dabei geholfen, indem sie die Texte und Verdoppelungsstimmen schrieben. Dank seines Talents brachten ihn seine Kollegen nie in Verlegenheit.

Einmal war er ersucht worden, bei einem Cäcilienkonzert in Altwaltersdorf mitzuwirken. „Kurz vor der Aufführung bemerkte der Veranstalter zu seinem Schrecken, dass ihm von einer Suppé’schen Ouvertüre zwei Stimmen für erste Violine und erste

24 Vgl. Paul Preis, Musik- und Theaterleben von Stadt und Kreis Glatz, Band I, Lüdenscheid, 1969, S. 72f.

25 Dieser Aufsatz wurde im Schuljahr 2004/2005 von dem Grundkurs Musik 13.1 am Hermann-Josef-Kolleg in Steinfeld/Eifel als Klausurthema erörtert. Die Schüler haben zwei Teile der Pastoralmesse C-Dur op. 110 analysiert und interpretiert. Sie haben den Volkston in der Musik von Reimann erkannt und als motivierende Musik für die Amateurchöre und Schulchöre weiter empfohlen.

26 Georg Amft, Ignaz Reimann – ein Nachruf, erschienen in Glatzer Heimatblätter, 1920/4.

27 Joachim Dorf Müller, Heinrich Reimann – Leben und Werk, Deutsche Musik im Osten, Band 3, Gudrun Schröder Verlag, Bonn, 1994, Seite 11.

Klarinette abhanden gekommen waren. Mit Ungeduld wartete er auf die Ankunft seines Freundes Reimann. „Endlich bist du da“ soll er bei Reimanns Ankunft gerufen haben; er reichte ihm das Notenpapier, Feder und Tinte und bat die fehlenden Stimmen zu ergänzen. Reimann tat es an Ort und Stelle und es stimmte.“²⁸ Er war in der Lage, Einzelstimmen sofort ins Reine zu schreiben. Bezeichnend ist die Art und Weise, wie Reimann komponierte. Er setzte niemals eine Partitur auf, sondern er schrieb die erste Violinstimme und Bassstimme sofort ins Reine. Es kam auch vor, dass er zuerst die zweite Horn- und Klarinettenstimme aufschrieb und die Hauptstimmen zuletzt. Sein Freund August Mattern aus Glatz berichtet: „Reimann brauchte zum Komponieren kein instrumentales Hilfsmittel, da er absolutes Tonbewusstsein besaß, was ihn allerdings gegen Missklänge äußerst empfindlich machte. Da es ihm in erster Linie auf einen gut sangbaren Chorsatz ankam, entwarf er zunächst eine Chorpartitur, der er eine bezifferte Organumstimme unterlegte. Nie schrieb er eine Orchesterpartitur. In einem Klassenraum seiner Schule legte er die leeren Notenblätter nebeneinander auf die Bänke, schritt, das Tintenfass in der einen, den Federkiel in der anderen Hand haltend, von Blatt zu Blatt und trug taktweise nacheinander die Noten für die betreffenden Instrumente nach dem Generalbass ein. Auch während der Proben instrumentierte er nach diesem Verfahren, wenn er für einen A-cappella-Chorsatz eine Begleitung plötzlich für angebracht hielt. Sein inneres Hören täuschte ihn nie. Er hat an einem Niedergeschriebenen nie etwas geändert.“²⁹

In der Rengersdorfer Pfarrchronik befinden sich Notizen über die Orgel, die Reimann in Rengersdorf spielte. Sie wurde 1747 vom Orgelbaumeister Matthias Welzel aus Grulich dort aufgestellt und 1819 von dessen Sohn Ignaz umgebaut.

„Obecny instrument zbudowa³ W. Sauer z Frankfurtu nach Odr¹. Nad klawiaturami umieszczona jest tabliczka firmy Sauer: „W. Sauer, Frankfurt a/Oder, Op. 782“.

28 Vgl. Adam Langer, S. 125.

29 Paul Preis, Musik- und Theaterleben von Stadt und Kreis Glatz, Band I, Lüdenscheid, 1969, S. 76f (Privatdruck).

30 Das jetzige Instrument hat W. Sauer aus Frankfurt/ Oder gebaut. Über den Tastaturen wurde ein Firmenschild W. Sauer, Frankfurt a/ Oder, Op. 782. angebracht. Das Innere des Instruments ist jedoch nicht typisch für die Firma Sauer. An einem Teil der Orgel klebte ein Zettel mit dem Namen Schlag. In der Rengersdorfer Pfarrchronik lässt sich keine Notiz über die Firma Schlag nachweisen.

Auszug aus der deutschen Pfarrchronik: Jahr 1899 – 5. und 6.06.: „Heute begann man mit dem Abbau der alten Orgel. Ein Schreiben wurde in der Orgel gefunden: ‚Am 04.09.1819 nahm ich, Orgelbaumeister aus Grulich mit zwei Schreinergelesen Franciszkiem Schweiger aus Wien und Krystianem Demmer aus Nadeburg bei Dresden den Umbau der Orgel vor. Die Orgel hat mein Großvater Mateusz Welzel, ebenfalls aus Grulich im Jahr 1747 gebaut. Den Balg habe ich ganz erneuert und mit neuem Leder bezogen, im Pedal wurde statt Portunale-bass neuer Violon-bass eingebaut, kaputte Teile wurden repariert. Das obere Manual versetzte ich nach unten und ein Positiv und oberes Manual, eingebaut. Mit Gottes Hilfe habe ich die Arbeiten (bei Pfarrer Antoni Weigang) am 09.10.1819 abgeschlossen.‘ Die neue Orgel hat Hauptlehrer Mattern aus Glatz am 17.06.1820 abgenommen. Mattern bescheinigte dem Orgelbaumeister eine gute Arbeit.“ (Eigene Übersetzung)

Wewn¹trz instrumentu widaæ jednak œlady nietypowe dla warsztatu Sauera. Poza tym na jednej z otwieranych czêœci szafy organowej wklejona jest kartka z nazwiskiem Schlaga:

Bruno Schlag Orgelbaumeister, frûherer Mitinhaber der Firma Schlag & Söhne
Orgelbauanstalt in Schweidnitz. Sohn des verstorbenen Kgl. Hoforgelbau-
meisters Theodor Schlag, Schweidnitz-Schles., Breslauerstraße 27.

Historia organów tego koœcio³a znajduje siê tak¿e w kronice parafialnej, jednak nie ma w niej wzmianki o Schlagu.

Wpis z niemieckiej kroniki parafialnej: 1899 r. z 5 i 6 czerwca: dzieœ rozpoczêto rozbiórkê starych organów. W organach znaleziono nastêpuj¹ce pismo: „4 wrzeœnia 1819 ja Ignazy Welzel organmistrz z Grulich, z 2 (dwoma) czeladnikamistolarskimi Franciszkiem Schweiger z Wiednia i Krystianem Demmer z Nadeburg obok Drezna, rozpocz¹³em przebudowê organu tego, który mój sp. dziadek Mateusz Welzel, równie¿ z Gurlich zbudowa³ w roku 1747. Miech przerobi³em ca³kowicie i pokry³em now¹ skó¹, w pedale zamiast poprzedniego Portunale-bass wprowadzono nowy Violonbass, naprawiono to, co zepsute, manual, który by³ w górze da³em ni¿ej, dodano pozytyw i górn¹ klawiaturêi z pomoc¹ Bo¿¹ ukonczy³em pracê dnia 9 pa¿dziernika za urzêdowania przewielebnego ks. prob. Antoniego Weigang.

Nowy organ odebra³ w sobotê 17 czerwca g³ówny nauczyciel Mattern z K³odzka i przy próbie uzna³ go jako dobry. (œwiadczone w aktach).“ (Quelle: Virtuelles Polnisches Orgelzentrum).

Die jetzige Orgel wurde 14 Jahre nach Ignaz Reimanns Tod im Jahr 1899 von der Firma Wilhelm Sauer (Frankfurt/Oder) aufgestellt. Sie ist pneumatisch mit Handhebelbedienung, zwei Manualen, 12 Registern und Pedal ausgestattet. Von Ignaz Reimanns Orgel ist nichts mehr erhalten.

Disposition der Wilhelm-Sauer-Orgel in Rengersdorf (1899):³¹

Manual I	Manual II	Pedal
Floete 8'	Floete 4'	Violon 8'
Gamba 8'	Salicional 8'	Subbass 16'
Principal 8'	Gedackt 8'	
Bordun 16'	Vox coel. 8' (od c, razem	
Octave 4'	z glosem ³² Salicional 8')	
Cornett 3fach (2 2/3', 2', 1 3/5')		

31 Eine Notiz zur Wilhelm-Sauer-Orgel in Rengersdorf findet sich im „Verzeichnis der seit dem Jahre 1860 erbauten Werke“ von Wilhelm Sauer. Vgl. Hans-Joachim Falkenberg, Der Orgelbauer Wilhelm Sauer (1831–1916). Leben und Werk, Laufen (Rensch) 1990, S. 307.

32 ab c zusammen mit der Stimme Salicional 8'. (Eigene Übersetzung).



Quelle: Virtuelles Polnisches Orgelzentrum
<http://www.organy.art.pl>

Im September 2004 wurde die Sauer-Orgel von Herrn Marek Mikonowicz aus Breslau repariert und restauriert. Die Initiative der Orgelrestaurierung ging von der Rengersdorfer Reimann-Gesellschaft aus.

2.4 Erscheinungsbild und Familie

Nach Adam Langers³³ Beschreibung war Ignaz Reimann von kleiner, untersetzter Figur. In seinem freundlichen, vollen Gesicht und in seinen schönen blauen Augen spiegelte sich reinste Herzensgüte. Echte Religiosität und Heiterkeit bildeten den Grundzug seines Gemüts. Er war lebenslänglich ein Freund der fröhlichen Gesellschaft. Auch einen „guten Tropfen“ wusste er zu schätzen. Eine Runde Skat oder eine Partie Billard kamen ihm in den Mußestunden entgegen. In den Nachbarorten

³³ Adam Langer, Ignaz Reimann – Ein schlesischer Tondichter, Glatz, 1902, S. 128f.

war er ein gefürchteter Meister im Kegeln, und nicht selten griff er zum Wanderstab, um auf der Kegelbahn in Glatz die „Herren aus der Stadt“ zu belehren. In Gesellschaft saß ihm der Schalk im Nacken, und wenn er einen harmlosen Streich gegen seine Freunde ausführen konnte, bereitete ihm dies das größte Vergnügen. Er selbst scherzte gern und nahm nie einen Scherz übel. In seiner fast kindlichen Bescheidenheit trachtete er nicht nach Ehrenbezeugungen.



Ignaz Reimann im Alter von ca. 60 Jahren³⁴

Er freute sich sehr, wenn ihn seine ehemaligen Schüler besuchten. Während der Ferien und an hohen Festtagen stellten sie sich zahlreich bei ihrem früheren Lehrer ein und machten von seiner Gastfreundschaft gern Gebrauch. Im Kreise dieser und anderer Kollegen fühlte sich Reimann in seinem Element; seinen Geist belebte wieder Jugendfrische, und die Gesellschaft ergötzte sich an seinen geistreichen Witzen und Scherzen.

Glücklich verlief auch das Familienleben Reimanns. Seine Frau Caroline, die er am 7.1.1850 heiratete, war ihm eine treue Lebensgefährtin, die Freud und Leid mit ihm teilte. Sie schenkte ihm drei Kinder, zwei Söhne: Heinrich (1850–1906), Franz (1855–1926) und eine Tochter: Klara.³⁵

Das musikalische Talent Ignaz Reimanns vererbte sich auf seine beiden Söhne, von denen der ältere musikgeschichtliche Bedeutung erlangen sollte.

Heinrich Reimann wurde am 14.03.1850 in Rengersdorf geboren. Den ersten Musikunterricht erteilte ihm sein Vater. Nach dem Abitur am Glatzer Gymnasium studierte er Philologie an der Universität in Breslau. 1875 promovierte er zum Dok-

³⁴ Cantate, Zeitschrift Nr. 6/99, Seite 17.

³⁵ Zu Klara Reimann ließen sich keine genauen Geburts- und Sterbedaten ermitteln. Sie war eine gute Sängerin und verheiratete sich mit einem Schmiedemeister in Grafendorf.

tor der Philologie. Während seiner Breslauer Studienzeit spielte er Orgel bei Domkapellmeister Moritz Brosig. Er leitete dort auch den akademischen Gesangverein „Leopoldina“. Seine Stationen waren Strehlen/Schlesien, Berlin, Ratibor, Glatz, Gleiwitz, Leipzig. Im Jahr 1887 siedelte er endgültig nach Berlin über. Er wurde Organist in der Berliner Philharmonie, Musikkritiker der Allgemeinen Musik-Zeitung (AMZ), Custos der Musikabteilung an der Königlichen Bibliothek, lehrte Orgelspiel- und Musiktheorie am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium und spielte seit 1895 Orgel in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Charlottenburg. Seine dort regelmäßig veranstalteten Orgelkonzerte erlangten große Berühmtheit. Der Bedeutung des Orgelvirtuosen steht die des Komponisten und Musikschriftstellers nicht nach. Er komponierte Lieder mit Klavierbegleitung und Orgelstücke.³⁶ Aus seiner Feder stammen Bücher wie „Geschichte der Musik“ und Biografien (J.S. Bach, J. Brahms, Ph. Spitta). Als Herausgeber verschiedener Lied-Bände hat er sich einen Namen gemacht. Heinrich Reimann starb am 24.05.1906 in Berlin.

Auch Franz war musikalisch begabt. Von seinem Vater musikalisch und als Präparand vorgebildet, besuchte er das Habelschwerdter Lehrerseminar. Zunächst wirkte er als Lehrer in Striegau/Schlesien. Nach dem Tode seines Vaters 1885 wurde er bis 1887 dessen Nachfolger in Rengersdorf. Anschließend wechselte er als Hauptlehrer und Chorrekter nach Schweidnitz/Schlesien, wo er 1926 starb. Er schrieb Messen, liturgische A-capella-Gesänge sowie weltliche Chormusik.³⁷

2.5 Letzte Lebensjahre

Vermutlich um 1880 wurde Reimann von einem bösartigen Nervenfieber befallen, das ihn ein Vierteljahr ans Bett fesselte. Nach seiner Genesung bemerkte er mit Schrecken, dass er schwerhörig geworden war. Alle Bemühungen der Ärzte waren erfolglos. Sein Leiden steigerte sich von Jahr zu Jahr so, dass er sich im Amt als Lehrer höchst unglücklich fühlte. Glücklicherweise hinderte ihn die Schwerhörigkeit nur wenig in seiner Tätigkeit als Dirigent, Chorleiter und Instrumentalist. Bis in seine letzten Lebensjahre blieb er ein tüchtiger Violinspieler und Organist. Seine Tätigkeit als Komponist wurde durch das Gehörleiden wie bei Ludwig van Beethoven eher gefördert als gestört. Der mündliche Gedankenaustausch wurde mehr und mehr erschwert. Im Jahr 1884 erlitt er einen Schlaganfall, wodurch sein rechter Arm und die rechte Hand gelähmt wurden. Er konnte nun nicht mehr den Violinbogen mit den Fingern führen, sondern brauchte die ganze Hand dafür. Der Anfall zog noch eine Lungen-

36 Sonate in d-Moll op. 10, E-Dur Suite op. 12, e-Moll Toccata op. 23, Fantasie op. 25, Präludium und Tripel-Fuge für Orgel op. 31, Ciacona in f-Moll op. 32, u. ä.

37 Nach Novitäten des Pietsch-Verlags/Ziegenhals: Messe de Subbato sancto op. 1, Kurze Festmesse in F op. 3, Missa Solemnis Nr. 4, Kurze Festmesse in Es op. 150, Deutsche Kantate in C-Dur, Zwei Trauungslieder, Vier Marienlieder, Weihnachtslieder.

erweiterung nach sich, Atmen und Gehen wurden beschwerlicher. Diese Umstände bewogen ihn, das Pensionsgesuch einzureichen. Nachdem er 45 Jahre dem Staat und der Kirche, der Schule und der Gemeinde gedient hatte, wurde er am 1. Juli 1885 in den Ruhestand versetzt. Das Ruhegehalt wurde auf 720 Mark festgelegt.³⁸

Zwei Wochen vor seiner Pensionierung versammelten sich ehemalige Schüler, Freunde, Kollegen von nah und fern zusammen mit der gesamten Gemeinde Rengersdorf, um an einer von ihnen gestalteten Abschiedsfeier teilzunehmen. Reimanns Herz ging über vor Freude, als er sah, wie ihm von allen Seiten Anerkennung und Dank, Liebe und Hochachtung entgegengebracht wurde. Die überaus herzliche Abschiedsfeier, die man dem verdienstvollen, höchst schlichten, bescheidenen, selbstlosen „Vater Reimann“ bereitere, schien sein weiches Gemüt zutiefst erregt zu haben. Drei Tage nach jenem schönen Fest am 17. Juni 1885, noch ehe er in den Genuss seiner Pensionierung kam, beendete plötzlich ein zweiter Schlaganfall sein Leben. Drei weitere Tage später wurde er im Friedhofkreuzgang der Rengersdorfer Kirche zur letzten Ruhe getragen. Im Beerdigungsbuch heißt es: „Begrabenenummer 45, Begräbnistag 20. Juni 1885 wurde Ignaz Reimann, Hauptlehrer zu Rengersdorf von Herrn Hilfsseelsorger Schlombs und Herrn Hilfsseelsorger Dr. Mandel und Dekan Herrn Kaplan Taubitz beerdigt. Er starb am 17. Juni, versehen mit der heiligen Ölung, abends um 21.30 Uhr. Alter des Verstorbenen 64 Jahre und 6 Monate, Ursache – Schlaganfall.“³⁹

Pag. 254

Im Jahre 1885, d. 17. Juni

I. Nummer im Begräb- nis.	II. Der Begräbnis-Tag. 1885.	III. Der Verstorbenen Vor- und Name, Stand, Wohnung und Gewerbe, Ethen, wenn sie noch leben, gleichfalls auch Stand, Wohnung und Gewerbe, Tag des Todes.	IV. Alter		V. Ewigkeit
			Jahr	Monat	
45.	17. Juni.	Herr Ignaz Reimann, Hauptlehrer zu Rengersdorf von Herrn Hilfsseelsorger Schlombs und Herrn Hilfsseelsorger Dr. Mandel und Dekan Herrn Kaplan Taubitz beerdigt. Er starb am 17. Juni, versehen mit der heiligen Ölung, abends um 21.30 Uhr.	64	6	7

Aus dem Rengersdorfer Beerdigungsbuch 1867–1910, S. 254

38 Laut Schulchronik Rengersdorf 1881–1912 erhielt Reimann ab dem 01.01.1883 für die Lehrtätigkeit und Orgelspiel 1.287,89 Mark plus exklusive Holzfeuerung.

39 Rengersdorfer Beerdigungsbuch 1867–1910, Archiv der Gemeinde Rengersdorf., S. 254, vgl. Abb. In der Pfarrchronik wurde notiert: Gebete für Reimann beim Rosenkranz am 21.07.1885 und am 28.07.1885.

Die Beerdigung legte noch einmal Zeugnis davon ab, wie groß die Zahl der Freunde und Verehrer Reimanns war. Auf seinen Grabstein wurden außer den persönlichen Daten noch folgende Worte des Dichters Johann Michael Sailer eingemeißelt:⁴⁰



Die frommen Weisen
die zur Ehr' des Höchsten
Du schufst in inniger Frömmigkeit,
sie mögen Dich mit den Erlösten
einführen ins Reich der Ewigkeit.

Grabstein von Ignaz Reimann (eigenes Foto, 2004)

Adam Langer, ein Schulleiter und Heimatschriftsteller aus Konradswalde bei Landeck, würdigte Ignaz Reimann mit folgenden Worten: „Mag auch der für Gottes Ehre begeisterte Komponist keine Glücksgüter gesammelt haben, so ist doch sein Nachlass an Tonwerken für die Kirchenchöre von unschätzbarem Wert, und in diesen seinen Werken wird er fortleben.“⁴¹

Ignaz Reimann hat in bescheidenen Verhältnissen gelebt und ist, ohne große Vermögen zu hinterlassen, verstorben. Von Kardinal Fürst Schwarzenberg in Prag erhielt er ein Anerkennungsschreiben und 50 Gulden; von der königlichen Regierung zu Breslau wurde er mehrere Male mit kleinen Unterstützungen für Präparandenausbildung bedacht.

Anerkennungsschreiben sandten ihm auch Josef Witt, Josef Seidelmann und Moritz Brosig. Von der vorgesetzten Schulbehörde war ihm bei seinem Abschied in Anerkennung seiner Verdienste das Allgemeine Ehrenzeichen zugedacht worden.

Während des zweiten Ignaz-Reimann-Festivals in Albendorf 2003 stellte eine Redakteurin des Breslauer Rundfunks die Frage, ob Reimann ein guter Mensch gewesen sei. Der polnische Musikkritiker und Musikschriftsteller, Andrzej Schmidt, der bei dem Festival als Moderator engagiert war, antwortete: „Ignaz Reimann byl dobrym czlowiekiem, inaczej nie mogl by komponowac tak dobrej muzyki dla ludzi.“ („Reimann war ein guter Mensch, sonst hätte er für die Menschen so gute Musik nicht komponieren können.“).⁴²

40 Der Grabstein wurde im Auftrag vom Reimann-Forscher Werner Niesel im Jahr 1984 renoviert und im Jahr 1995 erneuert.

41 Adam Langer, Schlesische Biographien, Selbstverlag, Glatz, 1902, S. 131.

42 Mündlich übernommen nach dem polnischen Schriftsteller beim Ignaz-Reimann-Festival 2003 in Albendorf.

3. Ignaz Reimanns Werk

3.1 Reimanns Werke im Überblick

Ignaz Reimanns Gesamtwerk umfasst etwa 800 größere und kleinere Kompositionen. Reimann war der fruchtbarste Komponist der Grafschaft Glatz. Nach den Feststellungen Adam Langers sind 160 kirchenmusikalische Werke Reimanns im Druck erschienen⁴³. Ihr Verbreitungsgebiet reicht über die Grafschaft Glatz hinaus bis ins Rheinland, nach Süddeutschland, Österreich, sogar bis in die USA. Auch im musikalischen Zentrum Breslau behaupteten sich Reimanns Werke. So führte der Chor der Breslauer Sandkirche bei Sonntagsprozessionen über den Domplatz mehrfach Reimanns Fronleichnams-Stationen und das „Pange lingua“ mit Bläserbegleitung auf.

Ein Verzeichnis aller Kompositionen Reimanns ist nie angelegt worden. Der Komponist hatte Abschriften seiner Werke verliehen, die er nie mehr zurtückerhielt. Ebenso sind die Titel seiner ersten Werke nicht mehr feststellbar, da sie im Steindruckverfahren von dem Ullersdorfer Lehrer Georg Amft (1873–1937), Musikdirektor des Lehrerseminars in Habelschwerdt und Autor einer Lieddokumentation der Grafschaft Glatz, zwar vervielfältigt wurden, aber schnell vergriffen waren.

Die Grafschafter Musikhistoriker Paul Thamm⁴⁴ (1849–1912), Maximilian Josef Heimann⁴⁵ und Adam Langer stellten die Kompositionen Reimanns auf und fassten wie folgt zusammen:

Kompositionen	Thamm/Heimann 1895–1897	Langer 1902	Pazdirek 1904–1910
Alma	-	33 Alma	
Ave Maria	A.M. für zwei Solostimmen, Org. A.M. für Alt, Vl. u. Org.	-	A.M. für zwei Solostimmen und Org. A.M. Sopran-Solo mit Steichquartett
Choralmessen	6 Messen	-	-
Duette	diverse Duette	-	-

43 Vgl. Adam Langer, S. 123.

44 Paul Thamm, Die Tonkünstler der Grafschaft Glatz, in Vjs. Für Geschichte und Heimatkunde der Grafschaft Glatz 1895 – 1897.

Georg Amft, Ignaz Reimann – Ein Nachruf, in Glatzer HBI. 1920, H. 4. – Preis II, s. 72ff.

Josef Thamm, Von der geistlichen Musik, in: Musik in Schlesien im Zeichen der Romantik, Hrsg. Gerhard Pankalla und Gotthard Speer, Dülmen 1981, s. 80ff.

45 Maximilian Josef Heimann aus Gabersdorf ist Autor des Manuskripts „Josef Güttler, ein Kantor und Komponist im Erlitztale“. Vgl. Paul Preis, S. 80ff.

Fronleichnam-Stationen	3 (2 davon gedruckt)	2 Sätze	8 Stationen mit Pange lingua 2 Pange lingua
Graduale	50 (40 davon gedruckt)	122 Graduale	30 Graduale 4 Graduale f. hl. Weihnachtszeit
Kantaten	diverse Kantaten	7 Kantaten	Deutsche Kantate in C
Kirchenlieder	200 (Trauungs- und Begräbnislieder u.ä.)	88 Begräbnislieder	81 Begräbnislieder
Konzertstücke	für Horn + Orchester	-	-
Lieder	-	diverse Lieder	-
Litaneien	37 Litaneien	37 Litaneien	3 Litaneien
Liturgische Kompositionen	150 (Antiphonen, Psalmen, Vespern, Tantum ergo u.ä.)	6 Vespern	Vesper Nr. 4 8 Tantum ergo Pastoral-Tantum ergo
Männerchorstücke	diverse Komp. für Männerchor	Tonstücke für Männerstimmen	-
Miserere	-	5 Miserere	-
Missa solemnis	-	-	Missa solemnis Nr. 4
Offertorien	83 Offertorien (48 davon gedruckt)	117 Offertorien	43 Offertorien Sacris solemnis f. Sopran, Vl.-Solo, Streichquartett, Org.
Oratorien	4 Oratorien (darunter "Die hl. Christnacht" und "Der Erlöser")	diverse Oratorien	-
Orchestermessen	74 Orchestermessen (18 davon gedruckt)	125 Orchestermessen	4 Festmessen 1 Pastoralmesse Kurze Festmesse in B Messe in G
Orchesterouvertüren	9 Ouvertüren	diverse Ouvertüren	-
Regina coeli	-	10 Regina coeli	1 Regina coeli
Requiem	24 Requiem (4 davon gedruckt)	19 Requiem-Vertonungen	4 Requiem
Rorate	12 Rorate	-	8 Rorate
Salve	-	34 Salve	4 Salve Regina
Sinfonien	1 Sinfonie	diverse Sinfonien	-
Tänze	-	diverse Tänze	-
Te Deum	4 Te Deum (3 davon gedruckt)	6 Te Deum	Te Deum in B
Vidi aquam	-	6 Vidi aquam	-

Außerdem hat Reimann nach Adam Langers Aufzeichnungen eine Harmonielehre und eine Gesangsschule geschrieben, die nur im Manuskript vorhanden waren und bis heute nicht auffindbar sind.⁴⁶ Die von Adam Langer bestätigten ca. 160 gedruckten Reimann-Werke wurden zuerst im Selbstverlag, später bei folgenden Verlagen gedruckt: August Pietsch in Ziegenhals/Oberschlesien, Franke-Verlag in Habelschwerdt, Joseph Graveur in Neisse und Carl Kothe („Kothes Erben“-Verlag) in Leobschütz.

Reimann trat mit dem Pietsch-Verlag in Verbindung, der die meisten seiner Werke verlegte. Einige Werke konnte man in der österreich-schlesischen Niederlassung in Zuckmantel beziehen. Gedruckt wurden die Noten von Oscar Brandstetter in Leipzig, der mit dem A. Pietsch-Verlag zusammen arbeitete.

Es muss wohl bereits früher ein Opus-Verzeichnis existiert haben, das jedoch in den Drucken äußerst lückenhaft ist. Opuszahlen sind eher die Seltenheit. Es gibt keinerlei Hinweise auf ein Opus-Verzeichnis von Reimann. Er hat selbst nie ein solches angelegt. Deshalb ist es nicht nachweisbar, wie viele Kompositionen er tatsächlich geschaffen hat.

Nach Adam Langer werden dem Komponisten Reimann ca. 800 Werke zugeschrieben. Damit ist Reimann neben Josef Güttler (1841–1912) der fruchtbarste Komponist der Grafschaft Glatz.

Detailliert zählt das Universal-Handbuch der Musikliteratur⁴⁷ hauptsächlich Reimanns kirchlich-liturgische Kompositionen für gemischten Chor und Orgel auf. Die Orchestermessen sind hier als Orgelmessen aufgeführt. Der Grund dafür könnte die zu dieser Zeit allgemein bevorzugte Aufführungsart der Messen nur mit Orgel sein. Die Offertorien und Graduale werden komplett aufgelistet und sind mit Titeln versehen:

Gradual und Offertorium auf Marienfeste f. 4 Singst. und Org.

30 Graduale für alle Feste des katholischen Kirchenjahres, f. 4 Singst. u. Org. I – III.

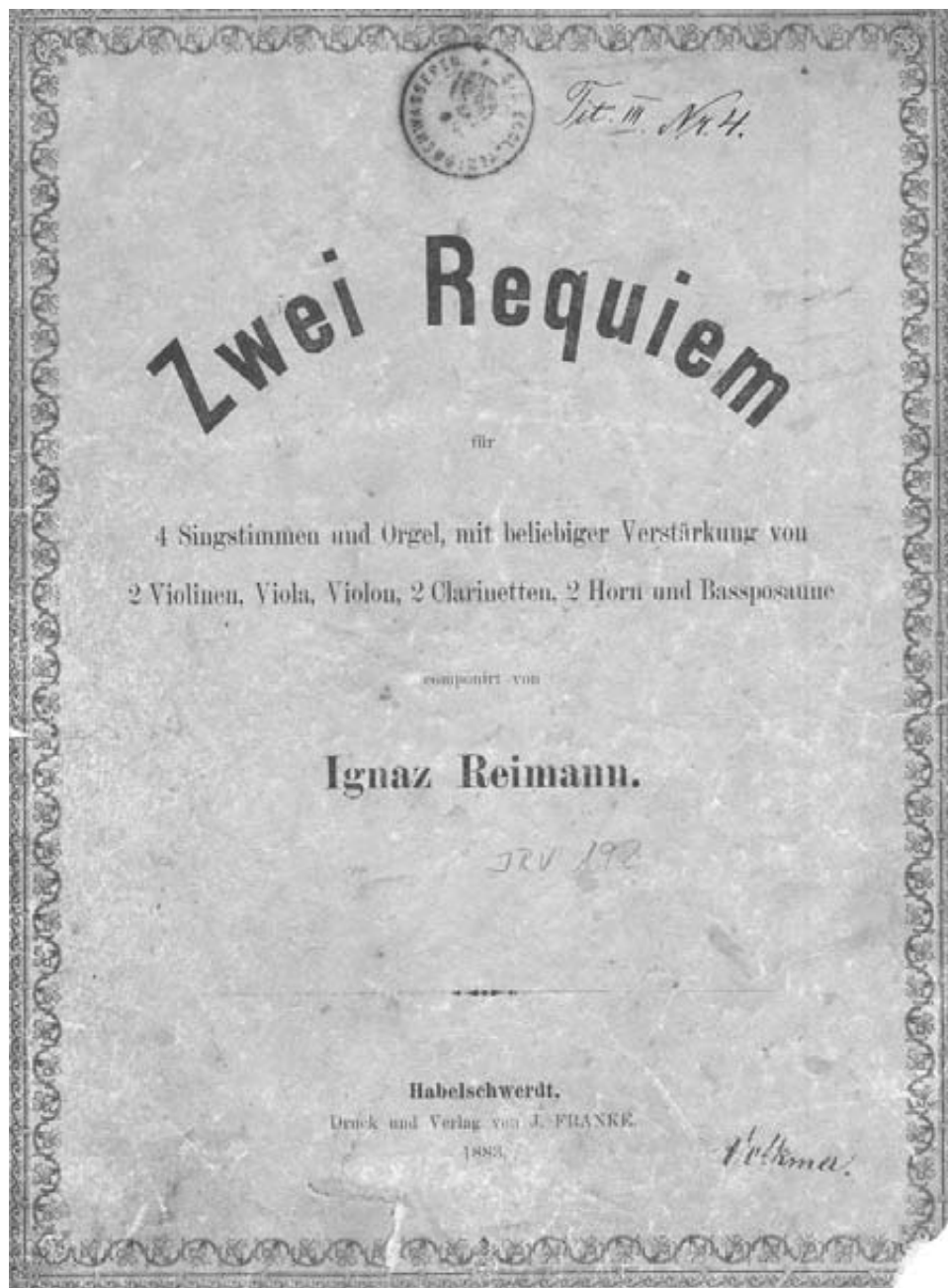
I: Nr. 1. für das Kirchweihfest, 2. für das Fest Allerheiligen, 3. für das Fest Mariae Heim-suchung und Empfängnis, 4. für Advents-Sonntage, 5-7. für die heilige Weihnachtszeit, 8. für das Fest Namen Jesu, 9. für das Fest Mariae Reinigung, 10. für das Fest Mariae Verkündigung,

II: Nr. 11, 12. für das Osterfest, Nr. 13. für das Fest Christi Himmelfahrt, 14, 15. für das Pfingstfest, 16. für das Dreifaltigkeitsfest, 17, 18. für das Fronleichnamfest, 19. für das Fest Petrus und Paulus, 20. für das Apostelfest.

III: Nr. 21. für das Fest Mariae Himmelfahrt, 22. für das Fest Mariae Geburt, 23. für das Fest Mariae Namen, 24, 25. für Marienfeste, 26. für das Fest eines heiligen Be-kenners, 27. für das Fest eines heiligen Märtyrers, 28. für das Fest einer heiligen Be-kennerin, 29. für das Fest einer heiligen Märtyrerin, 30. für das Fest des heiligen Josef.

⁴⁶ Adam Langer, *Schlesische Biografien*, Glatz (Selbstverlag), S. 123.

⁴⁷ Franz und Johann Peter Pazdirek (Hrsg.), *Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker*, Vol. IX, Fritz Knuf, Wien 1904–1910; Nachdruck Hilversum 1967, S. 736f.



Titelblatt zu: Zwei Requiem – Ignaz Reimann, Franke-Verlag, Habelschwerdt, 1883.

- 8 Rorate für die hl. Adventszeit für 4 Singst.
 Festmesse (C), 4 Singst. und Org.
 Asperges und Viduaquam (Sorsum corda, Lieferung 3), für 4 Singst. und Org.
 Ave Maria (Sursum corda, Lieferung 2), Duett, 2 Singst. und Org.
 Ave Maria, S-Solo m. Str-Quart. und Org. oblig.
 31 Begräbnisgesänge, SATB m. Org. : I : 16 Lieder, II : 15 Lieder
 20 Begräbnislieder für Kinder, für 4 Singst.
 18 Begräbnislieder für Erwachsene, für 4 Singst.
 12 Begräbnislieder, TTBB
 Deutsche Cantate (C) Zum Gebrauch für eine feierliche Trauung, 4 Singst. u. Org.
 Kurze Festmesse (B), 4 Singst. und Org.
 Festmesse (F), 4 Singst. u. Org.
 Festmesse (Kurze) (F u. C), 4 Singst. u. Org.
 4 Graduale für die heilige Weihnachtszeit, 4 Singst. u. Org.
 Lauret. Litanei (B), 4 Singst. u. Org. (Sursum corda)
 Lied zum feierlichen Einzug eines Bischofs, 4 Singst.
 Litanei lauret. (Es) für 4 Singst. u. Org.
 Litanei lauret. (F), für 4 Singst. u. Org.
 Messe in g (Sursum corda, Lief. 1), für 4 Singst. u. Org.
 Missa solemnis Nr. 4 (D-m.) u. (D), für 4 Singst. u. Org.
 43 Offertorien auf die Sonn- und Feiertage des kath. Kirchenjahres.
- I. 4 Singst. und Org., Instr-Begl.
1. Zwei Offert. für die hl. Adventszeit.
 2. Ein Offert. für das Fest Epiphania.
 3. Ein Offert. für den 1. Sonntag nach Epiphania.
 4. Ein Offert. für das Namen Jesu-Fest.
 5. Ein Offert. für die Sonntage nach Epiphania.
 - 6-8. Drei Offert. für die Sonntage Septua-, Sex- und Quintagesimae.
- II. 4 Singst. und Org., Instr-Begl.
- 1-3. Offert. für Fastensonntage.
 - 4, 5. Zwei Offert. fürs hl. Osterfest.
 6. Ein Offert. für den 1. Sonntag nach Ostern.
 7. Ein Offert. für den 2. Sonntag nach Ostern.
 8. Ein Offert. für den 3. Sonntag nach Ostern.
 9. Ein Offert. für den 4. Sonntag nach Ostern.
 10. Ein Offert. für den 5. Sonntag nach Ostern.
 11. Ein Offert. für den 6. Sonntag nach Ostern.
 12. Ein Offert. für das Fest Christi Himmelfahrt.
- III. 4 Singst. und Org., Instr-Begl.
1. Ein Offert. fürs hl. Pfingstfest.
 2. Ein Offert. fürs hl. Dreifaltigkeitsfest.
 3. Ein Offert. fürs hl. Fronleichnamfest.

Offertorium

für

4 Singstimmen,
2 Violinen,
2 Clarinetten,
2 Trompeten,
2 Horn, Pauken
Viola und Organ.

Jan Adam
und Mitarbeiter

Componirt

von
J. Reimann. *Latzel*

Commissions-Verlag von J. Graveur
in Neisse.

Hainichen a. Saale i. Ulmsdorf

Titelblatt zu: Offertorium – Ignaz Reimann, Verlag J. Graveur, Neisse, o. Jahr.

- 4, 5. Zwei Offert. für Apostelfeste.
 6. Ein Offert. fürs Fest der hl. Anna Magdalena.
 7. Ein Offert. fürs Fest Mariae Heimsuchung und Geburt.
 8. Ein Offert. fürs Fest Mariae Himmelfahrt.
 9. Ein Offert. fürs Schutzengelfest.
 10. Ein Offert. fürs Kirchweihfest.
 11. Ein Offert. fürs Fest Allerheiligen.
 12. Ein Offert. fürs Fest der Bekenner.
- IV. 4 Singst. und Org., Instr-Begl.
1. Offert. für den 3. Sonntag nach Pfingsten.
 2. Offert. für den 4. Sonntag nach Pfingsten.
 3. Offert. für den 5. Sonntag nach Pfingsten.
 4. Offert. für den 6. Sonntag nach Pfingsten.
 5. Offert. für den 10. Sonntag nach Pfingsten.
 6. Offert. für den 9. Sonntag nach Pfingsten.
 7. Offert. für den 14. Sonntag nach Pfingsten.
 8. Offert. für den 11. Sonntag nach Pfingsten.
 9. Offert. für den 23., 24. Sonntag nach Pfingsten.
 10. Offert. für den 7. Sonntag nach Pfingsten.
- 2 Pange lingua für 4 Singst. und Org.
- Pastoral, Gradual und Offertorium (C), f. 4 Singst. und Org.
- Pastoral, Gradual und Offertorium (G), f. 4 Singst. und Org.
- Pastoralmesse (C), f. 4 Singst. u. Org.
- Pastoral-Tantum ergo, f. 4 Singst. u. Org.
- Regina coeli (C), für 4 Singst. und Org.
- Requiem (Es) Nr. 16, für 4 Singst. u. Org.
- Requiem Nr. 19 (A-m.), 1 Singst. u. Org. und 2 Singst. und Org. 4 Singst. und Org.
- 2 Requiem, für 4 Singst. und Org.
- Offertorium für die heilige Fronleichnamszeit, Sopr. und Vl.-Solo m. Streichquartett und Org.
- 4 Salve Regina, für 4 Singst. m. Org.
- IV Stationen mit Pange lingua: Für das Fronleichnamsfest, leicht ausführbar für 4 Singst. und Org.
- IV Stationen mit Pange lingua: II. Leicht ausführbar für 4 Singst.
- 4 Tantum ergo: I. Für 4 Singst. u. Org.
- 4 Tantum ergo: II. Für 4 Singst. u. Org.
- Te Deum (B), für 4 Singst. und Org.
- 32 Trauerklänge für alle Fälle, für 4 Singst., gem. Chor m. Org.
- I: 16 Lieder
 - II: 16 Lieder
- Vesper Nr. 4 (G) und (D), für 4 Singst. und Org.

IV STATIONEN MIT PANGE LINGUA

für das

heilige Frohnleichnamfest.

Leicht ausführbar für

4 Singstimmen, 2 Clarinetten, 2 Horn u. Bassposaune

verstärkt durch

2 Flöten, 2 Clarinetten, Tenorhorn u. Pauken.

Componirt

von

Ignaz Reimann.

Preis 3 Mark = 1 fl. 80 kr.

Verlag von **A. Pietsch**, Ziegenhals i. Schlesien.
Adresse für Oesterreich: Zuckmantel, Oesterr.-Schles.

Um Beachtung der Titelseiten 2—4 wird freundlichst ersucht.

Titelblatt zu: IV Stationen mit Pange Lingua – Ignaz Reimann, A. Pietsch-Verlag, Ziegenhals, o. Jahr.

Das „Schlesische Musiklexikon“⁴⁸ führt eine Liste der Kompositionen Reimanns nach P. Thamm und M. J. Heimann auf. Im Riemann-Musiklexikon wird auf Reimanns 74 Messkompositionen hingewiesen. In der polnischen Encyklopedia-PWN⁴⁹ und verschiedenen tschechischen Lexika wird Reimann nicht erwähnt.

Anhand der Werkangaben von Thamm und Langer kann man schon feststellen, dass deren Angaben Unterschiede aufweisen. Die meisten Lexika führen 74 Reimann-Messen auf. Adam Langer gibt die Zahl der Messen aber mit 125 an. Die Differenzen kommen deshalb zustande, weil die Chormessen und Requiems extra aufgeführt werden.

Anhand der Begräbnislieder kann man die unterschiedlichen Angaben darstellen: sie gehören bei Thamm zu den angegebenen 200 Kirchenliedern. 88 Begräbnislieder gab Langer bekannt. Nachweisbar erschienen bei dem Verlag Pietsch⁵⁰, laut Deckblättern, 81 Begräbnislieder. Viele Lieder Reimanns kann man nur aus den Verlagsdeckblättern ermitteln.

Die Zahl der komponierten Litaneien (37) stimmt bei allen Ermittlungen überein.

Die hohe Zahl der gedruckten Offertorien und Gradualien bestätigen Reimanns langjährige berufliche Tätigkeit als Kantor und Organist zu Rengersdorf, der sich hauptsächlich mit Kirchenmusik beschäftigte. Bemerkenswert ist, dass keine Orgelkompositionen von Reimann zu finden sind.

Leider sind weltliche Werke von Ignaz Reimann weder in den Verlagen noch in den Bibliotheken und Instituten für ostdeutsche – und sudetendeutsche Musik auffindbar. Nur in Simons Tagebüchern sind folgende Kompositionen festgehalten: Ouvertüre in D, Variation für Horn in E, Oratorium „Der Erlösertod“, Cäcilia-Lied in D und Adagio und Polonaise in Es.

Es ist denkbar und nachweisbar, dass Reimanns Söhne Heinrich und Franz als Musiker und Komponisten Werke des Vaters geerbt haben. Mit Sicherheit hatten beide großes Interesse, die Werke ihres Vaters aufzubewahren. Als Beispiel kann die von Heinrich Reimann herausgegebene Pastoralmesse Nr. 2 in G und D dienen. Als Königlicher Gymnasial-Direktor in Gleiwitz nahm er einige Kürzungen und geringfügige Änderungen am Original-Manuskript vor. Mit seinem Umzug nach Berlin könnten einige Kompositionen dorthin gelangt sein. Nach Angaben der Urenkelin Heinrich Reimanns, Anni Kaven, wurde dessen Haus in Berlin-Charlottenburg 1945 zerbombt und brannte völlig aus.

Recherchen in Bibliotheken, Archiven und Verlagen in Polen, Tschechien, Österreich und Deutschland konnten kein Verzeichnis der Drucke bzw. Notenwerke von Ignaz Reimann nachweisen⁵¹.

48 Institut für deutsche Musik im Osten e.V., Lothar Hoffmann-Erbrecht (Hrsg.), Schlesisches Musiklexikon, Wißner-Verlag, Augsburg 2001, S. 605f.

49 Encyklopedia-PWN, Kraków, 1987.

50 Novitäten des Pietsch-Verlags in Ziegenhals.

51 Archive mit Adressen im Anhang, S. 350.

In der Deutschen Bibliothek Leipzig gibt es weder Prospekte noch Unterlagen der Verlage, in denen Reimanns Werke publiziert wurden.

Auch die Musikbibliothek und die Universitätsbibliothek in Leipzig besitzen keine Schriften Reimanns. In der Deutschen Bücherei, die erst seit 1942 Musikalien sammelt, befindet sich nur die Pastoralmesse op. 110 in C-Dur, herausgegeben vom Böhm-Verlag 1988 in Augsburg. Im selben Jahr hat Richard Burzynski die Pastoralmesse op. 110 neu bearbeitet (nach B-Dur transponiert) und im Wildt-Verlag in Dortmund veröffentlicht.

Der A. Pietsch Verlag in Ziegenhals (gegründet 1858) wurde nach 1945 vom Friedrich Hofmeister-Verlag übernommen. Dieser Verlag mit Sitz in Hofheim am Taunus existiert nicht mehr. Ebenfalls ist der Rümpel-Verlag in Wien, der die Rechte vom Pietsch-Verlag in Zugmantel erworben hatte, heute nicht mehr auffindbar.

3.2 Verzeichnis der ermittelten Kompositionen Ignaz Reimanns, geordnet nach Erscheinungsjahren

1844–1940

1. Gesamt-Verlags-Katalog des Deutschen Buchhandels;
Münster: A. Russels Verlag
2. Handbuch der musikalischen Literatur oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichnis der in Deutschland und in den angrenzenden Ländern gedruckten Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen. Bearbeitet und herausgegeben von Adolph Hofmeister, Leipzig.
3. Hinrichs Bücherkatalog, Leipzig

1844–1851

- 20 Begräbnislieder bei Kindern
Text von A. Linke. Für 4 Singst., Fl., 2 Cl., 2 Hörn., Fag. u. Bass
Neisse: Graveur-Verlag

1860–1873

- Choral-Messe f. 4 Singst., z. Gebr. f. d. Gründonnerstag.
Neustadt: Pietsch
- Deutsche Cantate (C) z. Gebr. f. eine feierliche Trauung, f. 4 Singst., 2 Vl., Vla u. Org., obl. Fl. 2 Clar., 2 Hörn., Tromp., Pauken, Basspos. n. obl.
Neustadt: Pietsch
- 3 Graduale f. 4 Singst., 2 Vl., Vla, 2 Clar., 2 Hörn., u. Org.
No. 1 z. Fronleichnamfeier
No. 2 auf dem Marienfeste
No. 3 auf dem Marienfeste
Neustadt: Pietsch

- Fest-Messe (C) f. 4 Singst., 2 Vl., Vla., Cb, Tl. 2 dar., 2 Hörn., 2 Tromp., Pauken, 3 Pos. ad lib u. Org.
Neustadt: Pietsch
- Graduale u. Offertorium f. Christi Himmelfahrt u. f. Fronleichnamfest f. 5., A., T u. B., 2 Vl., Vla., 2 Clar, 2 Hörn., 2 Tromp., Tenorhorn, Basstrombone, Tymp. u. Org.
Neustadt: Pietsch
- Kurze Fest-Messe (F u. C) f. 4 Singst., 2 Vl., Vla, u. Org. obl., Tl., 2 dar., 2 Hörn., 2 Trom., Pauken nicht obl.
Neustadt: Pietsch
- Op. 111. 30 Kurze Graduale auf alle Feste des Kathol. Kirchenjahres f. 4 Singst., 2 Vl., Vla., u. Org. m. 2 dar., 2 Hörn., 2 Tromp. Pauken u. Bass-Posaunen ad lib.
Glatz: Hirschberg
- Op. 112. 8 Rorate f. d. heilige Adventszeit f. 4 Singst., 2 Vl., Vla u. Org. (mit 2 Hörn. ad. lib.)
Glatz: Hirschberg
- Op. 113 Kurze Fest-Messe (A u. D.) f. 5. A., T. u. 2 Tromp., Pauken, Violon, Tenorhorn u. Bass-Pos. ad lib.
Glatz: Hirschberg
- Pange lingua n. 4 Stationen f. d. Fronleichnamfest f. 4 Singst., u. Blasinstrum.
Neustadt: Pietsch
- Requiem f. 4 Singst., 2 Vl., Vla, db., Org., 2 Clar., 2 Hörn., 2 Tromp. Tenorhorn u. Bass-Trombone
Neustadt: Pietsch
- 16 Begräbnislieder für Erwachsene für 4 Singstimmen mit Willkür 1. Begleitung von 2 Klarinetten, 2 Hörn- Bassinstrument, 2 chrom. Trompeten u. Tenorhorn zur beliebigen Verstärkung.
Neisse: Graveur
Neustadt/Obschl. 1865
- 16 Begräbnislieder f. Erwachsene f. 4 Singst. m. selbiger Begleitung.
Neustadt: Pietsch
- Te Deum (D) f. 4 Singst., 2 Vl., Vla, Fl., 2 dar., 2 Hörn. obl., 2 Tromp., Pauken, Tenorhorn, Basspos. Cb. ad lib.
Neustadt: Pietsch
- Vesperpsalmen f. 4 Singst., 2 V., Vla u. Org. obl., 2 dar., 2 Hörn., 2 Tromp., Tymp., Bass-Trombone, Cb. ad lib.
Neustadt: Pietsch
- 4 Salve Regina f. 4 Singst., 2 Vl., Vla u. Org. obl., 2 Clar. u. 2 Hörn. ad lib.
Neustadt: Pietsch
- 4 Tantum ergo f. 4 Singst., 2 Vl., Vla u. Org. obl., Fl., 2 Clar., 2 Hörn., 2 Tromp., Tymp. u. Basspos. ad. lib.
Neustadt: Pietsch

2 vierstimm. Männergesänge (Psalm 30 u. 134) z. Gebr. bei Lehrerkonferenzen u. kirchlichen Zwecken. Part. u. St.
Neustadt: Pietsch

1880–1885

Kurze Festmesse in B für 4 Singstimmen u. Orgel mit Instrumentalbegleitung
Habelschwerdt: Franke

Pastoral-Messe (G) f. 4 Singst., 2 V., Vla u. Org. obl. Fl., 2 Clar. 2 Hörner, Trompeten, Pauken, Pos. u. Violon ad lib.
Neisse: Graveur

Te-Deum für 4 Singstimmen u. Orgel mit Instrumentalbegleitung.
Habelschwerdt: Franke

2 Requiem für 4 Singstimmen u. Orgel mit Instrumentalbegleitung.
Habelschwerdt: Franke

3.3 Notenbestandsaufnahme in Winkeldorf bei Bad Landeck, in Pittarn und im Clementinum der Universität in Prag

Im April 2003 wurden durch die unter Leitung von Monika Taubitz⁵² im Haus Lerchenfeld tagenden Teilnehmer der Literaturwoche Noten mit Reimanns Stücken gefunden.

1. Fundort: Kath. Kirche Winkeldorf, Orgelempore
 1. Pastoral-Gradual u. Offertorium f. 4 Singstimmen u. Orgelobligat, verstärkt durch Streichquartett und Blasinstrumente
 2. Kurze Festmesse in B
 3. Missa für die heilige Advents- und Fastenzeit für Orgel und Directionsstimme
 4. Lauretanische Litanei
 5. Werke aus 43 Offertorien (unvollständig, lückenhafte Man.)
 6. Leichte und kurze Messe in G Nr. 2 für Orgel und Instrumentenbegleitung
 7. Kurze Festmesse in F und C (komponiert 1851)
 8. 4 Gradualien für die heilige Weihnachtszeit für Orgel und Instrumente
 9. Leichte und kurze Messe in F (vorhanden: SATB, V., Vla, Kb., Fl., Horn I u. II, Klarinette II, Trompete I u. II)
 10. 30 Graduale auf alle Feste des Kirchenjahres für SATB, Orgel u. Instrumente
 11. 32 Begräbnislieder für Erwachsene (vorhanden: Tromba I u. II in Es, Corni I u. II in Es, Tenorhorn in C, Klarinette in B)
 12. Kurze Messe in D (vorhanden: Violine I und II)

⁵² Monika Taubitz wurde in Breslau 1937 geboren. Die prägenden Jahre ihrer Kindheit erlebte sie in Eisersdorf in der Grafschaft Glatz. Die Eichendorff-Preisträgerin des Jahres 1978 lebt in Meersburg und ist Schriftstellerin. Ihr Urgroßvater Joseph Taubitz (1831–1918) war erster Präparand Ignaz Reimanns.

Die von Monika Taubitz gefundenen Noten sind meist im Manuskript in schlechtem, kaum lesbarem Zustand vorhanden.⁵³

2. Fundort: Pfarrkirche Pittarn

Ein vermutlich weitgehend vollständiger Notenbestand der Pfarrkirche Pittarn im Norden Sudetenschlesiens konnte gerettet werden. Durch Kriegseinwirkung und Vertreibung wurde der kleine Ort völlig zerstört. Die stark beschädigte und verfallene Kirche wurde 1992 mit Spendengeldern renoviert. Dabei wurde ein vollständiges Notenarchiv mit Handschriften und Drucken aus dem 19. und 20. Jahrhundert gefunden. Der gesamte Notenbestand Pittarn wurde im Sudetendeutschen Musik-Institut in Regensburg (SMI) kopiert und anschließend in die Musikabteilung des „Heimatkundlichen Museums“ nach Olmütz gebracht.⁵⁴ Das SMI erstellte darüber hinaus einen detaillierten Katalog dieses Bestandes, der unter anderem Werke von Ignaz Reimann aufweist. Das Verzeichnis der Kompositionen von Reimann hat Widmar Hader, Direktor des SMI, als Manuskript veröffentlicht:

- Messe in F, handgeschriebene Stimmen
- Requiem Es-Dur, gedruckte Stimmen, handgeschriebene Stimmen
- Requiem c-Moll, gedruckte Stimmen, handgeschriebene Stimmen
- Litanei in F, handgeschriebene Stimmen
- Festmesse in C, keine Angaben
- Messe in d, handgeschriebene Stimmen
- Festmesse in F und C, handgeschriebene Stimmen
- Messe in G, handgeschriebene Stimmen
- Pastoralmesse in G, gedruckte Stimmen, handgeschriebene Stimmen
- 8 Offertorien
 - Nr. 1. C-Dur, Andante, 4/4-Takt
 - Nr. 2. C-Dur, Allegro moderato, 4/4-Takt
 - Nr. 3. G-Dur, Andante, 3/4-Takt
 - Nr. 4. F-Dur, Andante, 3/4-Takt
 - Nr. 5. D-Dur, Andante, 2/4-Takt
 - Nr. 6. B-Dur, Allegro moderato, 4/4-Takt
 - Nr. 7. G-Dur, Andante, 4/4-Takt
 - Nr. 8. Es-Dur, Larghetto, 4/4-Takt, handgeschriebene Stimmen
- Pange lingua in D (Tantum ergo in D) – Andante con moto, 3/4-Takt, handschriftliche Stimmen unvollständig
- 4 Tantum ergo
 - Nr. 1. C-Dur, Maestoso, 4/4-Takt
 - Nr. 2. D-Dur, 4/4-Takt

⁵³ Brief von Monika Taubitz vom 07. Juli 2003.

⁵⁴ Kopien befinden sich im SMI (Sudetendeutsches Musikinstitut) in Regensburg.

Nr. 3. B-Dur, 4/4-Takt

Nr. 4. Es-Dur, 4/4-Takt, handschriftliche Stimmen

32 Begräbnislieder für Erwachsene, Liefg. I – gedruckte Noten

32 Begräbnislieder für Erwachsene, Liefg. II (1902) – gedruckte Stimmen

Nach meinem Besuch im SMI Regensburg im Jahr 2004 berichtete Wiedmar Hader, dass viele Kleingemeinden in Böhmen angeschrieben und gebeten worden sind, alte Notenbestände zur Auswertung nach Regensburg zu schicken. Dadurch gelangten viele alte Noten nach Regensburg.

3. Fundort: Clementinum an der Universität Prag

Eine umfangreiche Sammlung der Noten Reimanns wird heute im Archiv des Nationalmuseums in Prag aufbewahrt. Der so genannte alte und neue Katalog der Werke Reimanns befindet sich ebenfalls im Archiv der Musik in Prag. Es wurden dort über 100 Werke Reimanns katalogisiert. Die „Prager Kartei“ im Clementinum der Universität Prag bildet vorwiegend die Grundlage für das neu angelegte Ignaz-Reimann-Verzeichnis.⁵⁵

Wegen der Flutkatastrophe im Jahr 2003 wurden einige Notenarchive ausgelagert. Es war unmöglich, an Partituren von Ignaz Reimann heranzukommen. Sie wurden erst im Herbst des Jahres 2005 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Bei Nachforschungen im Pfarrarchiv Albendorf in den Jahren 2003 und 2004 wurden keine Noten von Ignaz Reimann gefunden.

4. Fundort: Rengersdorf, Pfarrarchiv

Einige Dokumente, darunter die Schulchronik von 1881–1912, die Pfarrchronik, das Beerdigungsbuch von 1867–1910 sowie Noten von Reimann wurden im Oktober 2004 wohl zum ersten Mal ausgewertet. Der inzwischen in Kopie gesichtete Notenbestand umfasst:

4 Alma

Messe in Es (Orchesterstimmen vorhanden)

Kurze Messe in B

Kurze Messe in D

Festmesse in F (unvollständig)

Requiem

Pastoral, Graduale und Offertorium in C (als Einlage zur Pastoralmesse C und G)

8 Rorate für die Adventszeit

Lateinische Gesänge nebst Pangua lingua

Te Deum in B

30 Graduale

Cantate in C

Litanei in Es

⁵⁵ Vgl. Ignaz-Reimann-Verzeichnis im Manuskript dieser Arbeit, S. 189f.

3.4 Analyse ausgewählter Werke Ignaz Reimanns

3.4.1 Vorbemerkungen

Anhand ausgewählter Kirchenkompositionen von Ignaz Reimann soll gezeigt werden, mit welchen Mitteln der Komponist gearbeitet hat und in welchem Zusammenhang sie zueinander stehen. Darüber hinaus sollen diese Kompositionen in den Kontext zu den Tendenzen und Traditionen in der Kirchenmusik gestellt werden. Dabei ist die Rolle des Komponisten in Schlesien von großer Bedeutung.

Als Gegenstand der Werkanalyse wurden gezielt Kompositionen ausgewählt, die verschiedene Formen aufweisen und allgemein zugänglich sind. Es handelt sich um:

Nr.	Komposition	Verlag	Ort	Editionsjahr
1	Pastoralmesse in C-Dur op. 110	Dr. J. Butz-Verlag	St. Augustin	1991
2	Pastoralmesse in G und D	Dr. J. Butz-Verlag	St. Augustin	2005
3	Festmesse in C-Dur	Dr. J. Butz-Verlag	St. Augustin	1998
4	Ave Maria	Arno-Verlag	Pulheim	1999
5	Regina coeli	Selbstverlag Richard Scherer-Hall	Brauneberg	1986

Zunächst wird in tabellarischer Form die formale Gliederung dargestellt. Ähnlich gestaltete Abschnitte werden sinnvollerweise zusammengefasst. Herausgearbeitet werden kleine Formbildungselemente (Motive, Metrik, Tonartfolge, Taktgruppen) und das herausragende Instrumentarium. Details werden unter „Besonderheiten“ zusammengefasst. Bei der vereinfachten harmonischen Analyse werden Akkorde und Funktionen ebenfalls tabellarisch unter Verwendung der Bezeichnungen von Wilhelm Maler⁵⁶ festgehalten. Die Harmonie wird hinsichtlich ihrer Tendenzen und nicht in Bezug auf jeden Vorhalt usw. analytisch erfasst. Bei der Analyse der beiden Pastoralmassen werden die Teile „Kyrie“ und „Agnus Dei“ ausführlicher beschrieben, weil sie eine enge melodische Beziehung zueinander aufweisen.

Den Analysen werden kurze Kommentare und anschließend eine Zusammenfassung hinzugefügt. Dabei wird zu beachten sein, wie Reimann die ausnahmslos zu Grunde liegenden lateinischen Texte im Sinne des Wort-Ton-Verhältnisses umsetzt.

Die Analyse soll hauptsächlich dem Musiker und Chorliebhaber einen Überblick in das musikalische Geschehen verschaffen. Sie soll weiterhin die schlesische Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts zu verstehen und sie entsprechend der Zeitgeschichte

⁵⁶ Wilhelm Maler, Beitrag zur Durmolltonalen Harmonielehre, Lehrbuch I, F.E.C. Leuckart-Musikverlag, München, 1987.

In den Taktabschnitten, die eine Einheit bilden, werden mehrere Akkorde hintereinander dargestellt.

zu interpretieren helfen. Gleichwohl leistet sie ebenfalls einen kleinen Beitrag zur Erhaltung der Musiktradition in Schlesien und regt weitere Forschung auf diesem Gebiet an.

3.4.2 Zur Pastoralmesse

In Österreich, Schlesien und Böhmen wurden nach Haydn und Mozart die Orchester-messen und weitere liturgische Gattungen wie etwa das „Te Deum“ gepflegt. Dazu gehörten auch, in der teilweise musikalisch abgeflachten Form, die „Land-“ und die weihnachtliche „Hirten-Messe“ („Ruralmesse“, „Pastoralmesse“). Bewusst einfach gehalten, der Landbevölkerung gewidmet, ist die „Missa ruralis“.⁵⁷ Sie fand schnelle Verbreitung im österreichisch-süddeutschen Raum.

Keineswegs sollte diese Messe hohe künstlerische Ansprüche erfüllen. Sie ist Beleg des damaligen kirchenmusikalischen und kompositorischen Handwerks und enthält gelegentlich interessante musikalische Einfälle.

Die Messe erfüllt die Forderung, überall und allgemein aufführbar zu sein. Sie weist Merkmale wie Textkürzungen, Geringstimmigkeit, schlichte Melodik und Harmonik, parallele Terzführungen in zweistimmigen Solo-Partien auf. Damit entsprach diese Landmesse den um 1800 geäußerten musikästhetischen Forderungen nach Einfachheit, Schlichtheit und Volksnähe. Zielte sie auf Einfachheit in der Ausführung, so zeichnen sich besonders die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verbreiteten Pastoral-messen durch rein spezifisch ländliches Klangkolorit aus. Sie haben sich nach ähnlichen Kriterien wie Ruralismessen herausgebildet. Besonders in Schlesien und in Böhmen waren sie sehr verbreitet. Vor allem in tschechischen Pastoral-messen wuchs zunehmend der volkssprachliche Anteil. Es war stets das pastorale Anliegen der Kirche, ihre seelsorgerliche Betreuung allen Gläubigen in gleicher Weise zuteil werden zu lassen. Das Hirtenleben in einer idealisierten, utopischen Natur bot sich für diese Aufgabe besonders an.

Die Weihnachtszeit war in der katholischen Kirche von jeher musikalisch besonders bedacht worden. So waren orchesterbegleitete „Ariae pastoritiae“ seit dem Barock weit verbreitet. Der Typus der Pastoral- oder Hirtenmesse⁵⁸ existiert in der Kirchen-musik seit dem 17. Jahrhundert.⁵⁹ Die Pastoralmesse, auch *Missa pastoralis* oder *Missa pastoritia*, hat ihren Ursprung in Süddeutschland und Österreich (auch Böhmen, Mähren, Schlesien und anderen Regionen des österreichischen Kaiserreiches), ferner in der Schweiz und der Alpenregion Norditaliens. Sie fand in diesen Gebieten

57 Der Terminus „Missa ruralis“ wurde von Valentin Rathgeber (1682–1750) eingeführt.

58 Hermann Jung (u. Hans Engel), *Pastorale*, in MGG, Sachteil Bd. 7, 2. Auflage, Kassel 1997, Spalte 1499–1509.

59 Giuseppe Ziretti gilt als der Komponist, der 1650 die Bezeichnung „Missa pastorale“ erstmals verwendete.

weite Verbreitung und war besonders im 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufgrund ihrer Hirtenmelodien als Weihnachtsmesse außerordentlich beliebt, besonders zur Aufführung während der Christmette. Oft wurde sie noch durch ein Hirtenspiel ergänzt, das die Verkündigung des Weihnachtsevangeliums ersetzte und mit oder ohne Musik gestaltet sein konnte. Die musikalischen Kennzeichen der Pastoralmesse sind eine einfache, an die ländliche Volksmusik erinnernde Melodik, die – besonders in Böhmen und Mähren – teilweise auch archaischen pentatonischen Modellen folgen konnte, ein wiegender 3/4-Takt oder 6/8-Takt und eine intensive Imitation von Klangmodellen, die ebenfalls der bäuerlichen Volksmusik entlehnt waren. Dazu gehören: Flöte und Schalmey als typische Hirteninstrumente, ebenso die Sackpfeife (Dudelsack) und Drehleier. Die in der Kunstmusik bereits seit langem nicht mehr gebräuchliche Schalmey oder andere alte Instrumente mit Doppelrohrblatt wurden durch die modernere Oboe bzw. das Fagott ersetzt. Weiteres Kennzeichen dieser Hirtenmusik ist die Verwendung von Bordunbässen, die in der Kunstmusik ungewöhnlich waren. Sie sind eine stilistische Reminiszenz an Sackpfeife und Drehleier, die überall in Europa als Volksmusikinstrumente bis heute von größter Bedeutung sind.⁶⁰

Zu den groß angelegten Pastoralmassen aus dem 19. Jahrhundert zählt Conradin Kreutzers (1780–1849) Messe in D-Dur; die populärsten allerdings blieben bis in die Gegenwart die Messe in F-Dur, op. 147, von Anton Diabelli (1781–1858), die Pastoralmesse in G-Dur op. 26 von Karl Kempters (1819–1871) und die Pastoralmesse in C-Dur op. 110 von Reimann.

Ignaz Reimann komponierte nach der Übersicht des Pietsch-Verlags in Ziegenhals aus dem Jahr 1909 fünf Pastoralmassen: in C-Dur, F-Dur, G-Dur, in G- und D-Dur, sowie in F- und C-Dur. Zu den meist aufgeführten zählt seine Pastoralmesse C-Dur op. 110.

⁶⁰ In der Bildenden Kunst ist der Dudelsack übrigens neben der Flöte das am häufigsten abgebildete Musikinstrument bei Darstellungen der Verkündigung an die Hirten oder der Geburt Christi.

3.4.2.1 Entstehung, Quellenlage der Pastoralmesse in C-Dur op. 110

Die Pastoralmesse wurde dem „Hochwürdigem Wohlgeboren Herrn Pfarrer Anton Buchtel“⁶¹ gewidmet. Vermutlich ist die Entstehungszeit der Messe erst nach 1861 zu datieren, weil Anton Buchtel zwischen 1861–1881 amtlicher Pfarrer und Dechant in Geiersberg war⁶². Eine kodierte Abschrift von Stimmen der Pastoralmesse C-Dur befindet sich im Nationalmuseum in Prag unter der Signatur: NM XXXVII E 6. In der Deutschen Bücherei in Leipzig, die erst seit 1942 Musikalien sammelt, befinden sich ebenfalls die Noten der C-Dur-Messe op. 110 (Hrsg. Anton Böhm-Verlag⁶³ in Augsburg, 1988). Im selben Jahr 1988 gab der Wildt-Verlag in Dortmund eine von Richard Burzynski in B-Dur gesetzte Fassung dieser Messe heraus. 1991 erschien die Christkindmesse im Verlag Dr. Josef Butz in St. Augustin. In dieser Neuauflage wurden Passagen vom Herausgeber Josef Lammerz im liturgischen Sinne ergänzt, weil Reimann einige Textstellen beim Gloria und Credo unverändert ließ. Die Originalversion hat A. Pietsch in Ziegenhals (Schlesien) herausgegeben.

Die Messe wurde für vier Singstimmen, zwei Violinen, Viola und Orgel obligatorisch mit beliebiger Begleitung von einer Flöte, zwei Klarinetten, zwei Hörnern, zwei Trompeten, Pauken, Tenorhorn, Bassposaune, Kontrabass und Violoncello komponiert.

Der Analyse zugrunde liegt die von Josef Lammerz bearbeitete Ausgabe des Dr. J. Butz-Verlags. Die Abschrift der Originalpartitur hat der Organist und Reimannforscher Richard Scherer-Hall aus Köln 1987 angefertigt.⁶⁴ Sie weist einige Lücken (Harmonie) auf, die beim Abschreiben auftreten konnten.

61 Titelblatt der Pastoralmesse in C von Ignaz Reimann – Verlag von A. Pietsch, Ziegenhals, Kreis Neiße/Schl.

Nach Auskunft des Staatsarchivs in Zámorsk war Anton Buchtel seit 1845 Pfarrer in Letohrad (früher Kyšperk – Geiersberg), war ein Dechant in den Jahren 1861–1881 und starb am 1. März 1882 in Letohrad (Index der Gestorbenen der Pfarre Letohrad-Kyšperk Nr. 83-3225).

62 Vgl. Deckblatt der Pastoralmesse in C-Dur, S. 71.

63 Auf Anfrage hat Thomas Ballinger-Amtmann vom Anton Böhm & Sohn-Musikverlag in Augsburg mitgeteilt, dass die Streicherstimmen aller Wahrscheinlichkeit nach nicht dem Original entsprechen. Sie wurden von einem Kirchenmusiker aus der Orgelstimme „herausgezogen“. Dem Verlag lagen nach dem Krieg über Jahrzehnte nur die Orgeldirektionsstimme und die einzelnen Singstimmen der C-Dur-Messe im Stichbild aus dem Pietsch-Verlag vor.

64 Vgl. Kapitel 4.1 Forschungsstand, S. 162.

Deckblatt der Pastoralmesse in C

S^r Hochwürden Wohlgeboren,
den Herrn
P. ANTON BUCHEL,

*Königlicher Hofkapellmeister und dessen Exzellenzlicher Exzellenz der geliebten Hofkapelle
mit der Ehre erlauchter Mitglied der böhmischen Kammerkapelle Mitglied der Prager Kirchenmusikvereine der Kapellen
Cyrill Melchior u. d. Pötker Bernhard Gomboczka Gräfin von Kinsky, Hofkapelle, Personalchor,
Erzherzog u. Kaiserin in Gumburg,
ehrerbietigt gewidmet.*

Pastoral Messe in C,
für
4 Singstimmen, 2 Violinen Viola u. Orgel obl.
mit beliebiger Begleitung von
1 Flaute, 2 Clarinetten, 2 Horn, 2 Trompeten, Pauken, Tenorhorn, Bassposaune
Violon und Violoncello
componirt
von
JGNAZ REIMANN.

Ausgabe | Mit Instrumental Begleitung Pr. M. S. . fl. 3, 00
Mit 4 Singstimmen u. Orgelbegl. 1, 50.

Stimmen werden apart geliefert.

VERLAG von A. PIETSCH.
Ziegenhals, Kreis Neufahrn i. Schl.
Adresse für Oesterreich: Zuckmantel 1/2 Oestr. Schl.
Bitte um gefällige Beachtung der Rückseiten.

3.4.2.2 Gliederung der Pastoralmesse C-Dur op. 110

Taktangabe	Messeteil	Tempo	Takt	Tonart
1-76	Kyrie	Larghetto	6/8	C-Dur
1-130	Gloria	Allegro	C	C-Dur
1-66	Credo	Allegro moderato	3/4	C-Dur
67-206	Et incarnatus	Adagio cantabile	6/8	As-Dur
1-38	Sanctus	Andante	C	C-Dur
39-92	Benedictus		6/8	G-Dur
1-32	Agnus Dei	Adagio	C	c-Moll
33-70	Dona nobis pacem	Andante con moto	6/8	C-Dur

Der Gliederung nach entspricht die Messe dem Typus der lateinischen Missa solennis. Sie ist umfangreich, stärker instrumentiert, mit solistischem Vokalensemble sowie mit gelegentlichen Instrumentalsoli ausgeschmückt und besteht aus Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus mit Benedictus und Agnus Dei, also aus jenen Ordinariumsteilen, die im sonntäglichen Gottesdienst vom gläubigen Volk gesungen wurden. Durch den 6/8-Takt und 3/4-Takt erhält die Pastoralmesse den wiegenden Charakter. Das Thema des Kyrie greift Reimann nochmals im Dona nobis pacem auf, sodass die Messe eine abgerundete, geschlossene Form erhält. Reimann verwendet hauptsächlich die Grundtonart C-Dur. Et incarnatus wurde teilweise in der terzverwandten Tonart As-Dur, das Benedictus in der Dominante G-Dur und Agnus Dei in der Molltonika c-Moll vertont.

Allen Messkompositionen von Reimann, auch der Pastoralmesse in C-Dur, wurden lateinische Texte unterlegt. Die längeren Textpassagen im Gloria und Credo ließ Reimann unvertont.⁶⁵

Das Gloria ist dreiteilig. Den Anfang bildet, vom Chor intoniert, das Gloria in excelsis. Qui tollis steht im Mittelteil. In der Reprise kehrt bei Quoniam tu solus Sanctus die Anfangsmelodie zurück. Durch die Länge des Textes beim Gloria bietet sich ein Wechsel zwischen Soli und Chor an. Während die Solisten das Domine Filii anstimmen und keine eigenständige Bedeutung erlangen, wird das Domine Deus solistisch von den Bässen fast arienhaft gestaltet.

⁶⁵ Die Verkürzung des Worttextes im Gloria und Credo ging auf die Absicht zurück, die zeitliche Länge des musikalischen Vortrages dem des priesterlichen Gebets am Altar anzugleichen. Heute ist es im deutschen Hochamt üblich, das Gloria und Credo durch ein allgemeines umschreibendes Lied zu ersetzen.

Anders als das Gloria ist das Credo vierteilig, was durch den Text begründet wird. Der Textabschnitt *Et incarnatus est* bildet den Mittelteil, der durch ein Sopransolo im langsamen Tempo (*Andante grazioso*, im 6/8-Takt in As-Dur) gekennzeichnet ist. Dieser Teil der Menschwerdung Gottes ist homophon und schlicht gehalten. Die Anfangsmelodie kehrt in *Et in spiritum* in Tempo I und in der Grundtonart C-Dur wieder zurück. *Et vitam* bildet den Schluss des Credos. Gloria und Credo sind vorwiegend homophon konzipiert. Das Orchester begleitet die Singstimmen weitgehend *colla parte*, tritt aber gerade in den Zwischenspielen mit eigenständigen kurzen Motiven hervor.

Nach gregorianischem Vorbild gehörten *Sanctus* und *Benedictus* aufgrund der responsorialen Form zusammen. Schon zu Mozarts Zeiten war diese Form separat und das *Benedictus* nach der Wandlung gesungen worden. Vom Text her gesehen bietet sich die Dreiteilung *Sanctus-Pleni-Hosanna* an. Nach einem kurzen Vorspieltakt folgt das *Sanctus* in *piano* und *Andante*. Zu Beginn des *Sanctus* kleidet Reimann den homophonen Chorsatz in eine eigenständige Umspielung des Orchesters, welche sich als organische Ergänzung des Vokalparts erweist.

Das *Benedictus* wirkt empfindsamer und ist durch den Einsatz von *Soli* (Sopran und Alt) gestaltet.

3.4.2.3 Struktur- und Harmonieanalyse des Kyrie

Kyrie
Pastoralmesse in C
(Christkindmesse)
Ignaz Reimann, op. 110

Larghetto

Flöte

Klarinette I
in C

Klarinette II

Horn I
in F

Horn II

Sopran

Alt

Tenor

Baß

Violine I
p
dolce

Violine II
p

Viola
p

Cello
Kontrabaß
p

Orgel
Larghetto
dolce
p
Solo
tr
p

Orgel
(bei Ausführung
ohne Orchester)
zugleich Klavier-
auszug
Larghetto
p
dolce

Eigentum des Verlegers für alle Länder: Dr. J. Butz, 5205 St. Augustin 3.

Auszug aus der Partitur „Pastoralmesse in C“, Kyrie, Dr. J. Butz-Verlag, St. Augustin, 1991,
Seite 3.

The image shows a page of a musical score, page 75, from a Kyrie. The score is written for voice and piano. It consists of several systems of staves. The first system shows the vocal line with a solo part starting on the second measure, marked with a piano (*p*) dynamic. The lyrics "Ky - ri - e - lei - son, e - lei - son, e -" are written below the vocal line. The piano accompaniment is shown in the lower staves, with dynamics like *fz* and *p* indicated. The score is in C major and 4/4 time. The page number 75 is in the top right corner.

Auszug aus der Partitur „Pastoralmesse in C“, Kyrie, Dr. J. Butz-Verlag, St. Augustin, 1991, Seite 4.

Formteil Takt	Taktgliederung Tonalität	Besetzung	Besonderheiten
Einleitung T. 1-8	4 + 4 C-Dur	Streicher, Orgel	Wiegender 6/8-Takt
Kyrie eleison (A) T. 9-16	4 + 4 Vordersatz C-Dur	SATB, Tutti ohne Klarinette colla parte	T. 9-12 Sopran und Alt chorisch T. 13-16 Tutti
Kyrie eleison (A) T. 17-28	4 + 4 + 4 Nachsatz	SATB, Tutti in f	Harmoniewechsel
Zwischenspiel T. 29 mit Auftakt		Fl., Cl., Streicher, Orgel	Modulation nach G-Dur dolce
Christe eleison (B) T. 30-37	4 + 4 G-Dur	SATB, Streicher, Orgel in p	Solistisch
Kyrie eleison (A) Coda B T. 38-41	4	SATB, Tutti	Dreitongruppe; Rhythmische Beschleunigung
Zwischenspiel T. 42-43		Vi., Fl., Cl., Orgel	Modulierender Übergang zur Grundtonart C-Dur
Kyrie eleison (A) T. 44-51 entspricht d. Einleitung T. 52-59	4 + 4 C-Dur Vordersatz	SATB, Streicher, Orgel SATB, Tutti	Einleitung (solistisch Sopran und Alt), chorisch
Christe eleison (A) T. 60-71	Nachsatz	SATB, Tutti	Klarinette und Flöte unterstützen die Melodie
Christe eleison Coda T. 72-75	4	SATB, Streicher, Orgel	Seufzermotivik
Schlussakkord T. 76	C-Dur	Tutti	Instrumental

Die Dreiteiligkeit Kyrie – Christe – Kyrie fand in Reimanns Messe C- Dur eine geschlossene A-B-A-Form. Dem Kyrie stellt der Komponist eine 8-taktige Einleitung (Streicher und Orgel) in Larghetto und im 6/8-Takt voran. Die Tatsache, dass Reimann in seinen vielen Messkompositionen dem Kyrie eine langsame Einleitung voranstellt, deutet auf eine starke Bindung an Vorbilder wie Johann Ernst Eberlin (1702–1762), Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart hin. Besonders in Mozarts frühen Messen (KV 49, KV 65, KV 66, KV 115, KV 139, KV 257) wurde dem Kyrie eine langsame Einleitung vorangestellt. Auf weitere Beeinflussung seitens der Vorgänger weist die Vertonung des Wortes „eleison“ hin. Das viersilbige Wort wird durch das Zusammenziehen der mittleren Silben zu einem dreisilbigen „e-lei-son“. Die Soli sind in die Kyrievertonung integriert. Der Orchesterpart mit Streichern und den Holzblasinstrumenten verleiht dem Kyrie einen farbigen und natürlichen Glanz.

Die erste und zweite Violine stimmen eine 8-taktige, periodisch aufgebaute volksliedhafte Melodie an. Die in Terzen geführte Melodie wird vom Bordun (c-g) in der Viola und dem Orgelpunkt (c) im Bass begleitet. Die leeren Quinten und der Orgelpunkt sind Kennzeichen der „Hirtenmusik“. Der so entstandene Liedcharakter der Einleitung steht für die Innigkeit der Empfindung und den Jubilus. Der 6/8-Takt mit seiner wiegenden Atmosphäre und der feierliche, weltfrohe Charakter werden

damit hergestellt. Die erste Periode (T. 1-8) besteht aus zwei verwandten Halbsätzen: die erste und die zweite Phrase sind gleich, die dritte und die vierte Phrase unterscheiden sich durch ihre Halb- und Ganzschlusswendungen. Den beiden Halbsätzen liegt das Prinzip der Entwicklung zugrunde mit Phrase, Phrasenentwicklung und Fortspinnung. Während die ersten zwei Taktgruppen identisch sind, ist die Fortspinnungspartie des Nachsatzes erweitert. Der gesteigerte Ausdruck innerhalb dieser Taktgruppe (Nachsatz) resultiert aus einem größeren Ambitus und aus einer gespannten Harmonie, die sich über die Doppeldominante D-Dur in Takt 7 in die Dominante G-Dur auflöst (T. 8).

Der erste Melodieabschnitt besteht aus einem einfachen Motiv, das sich schnell einprägt und leicht nachzusingen ist. Die Wechselnoten in den ersten zwei Takten (f/a) fallen auf unbetonte Zählzeiten. Das Motiv wird legato in piano und dolce vorgelesen. Der gebrochene Dreiklang C-Dur im Bass (c-e-g) des Vordersatzes leitet zum Nachsatz über. Der Ambitus der Melodie wird im Vergleich zum Vordersatz (eine Oktave) zur Dezime (e'') im Nachsatz erweitert. In Takt 9 setzen Frauenstimmen ein, was im ganzen Chor ab Takt 13 als Nachsatz intoniert wird.

Harmonisch sind die ersten vier Takte in der Grundtonart C-Dur gehalten, wobei in T. 7 die Doppeldominante D7 vorkommt, die in T. 8 in die Dominante G-Dur aufgelöst wird. Der Dominantseptakkord G7 leitet den Choreinsatz *Kyrie eleison* ein. Der Chor wird von Instrumenten (Violine I und II, Flöte, chrom. Trompete in C und Orgel in *colla parte*) unterstützt. In Takt 17 wird das *Kyrie eleison* in forte auf dem Dominantenton (g) melodisch aufsteigend musiziert. Der Melodieabschnitt a'' wird auf eins und vier im Takt vom ganzen Orchester begleitet und betont. In Takt 18 setzte Reimann zuerst die Chromatik ein: das c'' im Sopran und ais' im Alt (T. 20) werden zu „cis“ und „ais“ alteriert. Dadurch verändert sich auch die Harmonie. Die dissonanten Klänge verursachen bei dem Wort *e-lei-son* eine klagende Wirkung. Im weiteren Verlauf des *Kyrie* erweitert Reimann die Harmonie: in Takt 21 baut er den A-Dur- Dreiklang ein, der nach d-Moll sich auflöst und weiter in Takt 23 über den Quartsextakkord C-Dur verstärkt durch die Dominante G-Dur die Tonika erreicht. In diesem Melodieabschnitt verstärken die beiden Klarinetten und die erste Violine *colla parte* die Hauptstimmen.

Auf den homophon-akkordischen Stil des ersten *Kyrie* folgt der melodisch empfindsame Stil des „*Christe eleison*“. In Christus kommt Gott den Menschen sehr nahe.

Der Wechsel von Solo und Tutti gibt dem Satz eine gewisse Leichtigkeit und Intimität. Solistisch setzen alle vier Chorstimmen den Teil (b+b') mit *Christe eleison* im piano ein. Eine 8-taktige, liedhafte Melodie bestimmt die Takte 30 bis 37. Reimann setzte den Teil harmonisch ab, indem er die Melodie nach G-Dur transponierte. Sie wird von den Violinen I und II unterstützt. Eine tonleitermäßige absteigende Kantilene in der ersten Violine und Flöte leitet den Tutti-Chorsatz *Kyrie eleison* ein. Nach einem 2-taktigen Zwischenspiel setzen Sopran und Alt mit *Kyrie eleison* ein. Es ist eine Wiederholung des ersten Teils. Zum Schluss treten an die Stelle der mächtigen *Kyrie*-Rufe nun die innig-bittenden Figuren des *Christe eleison* in Form eines Seuf-

zer-Motivs auf. Der gebrochene C-Dur-Dreiklang im Orchester und der Schlussakkord in C-Dur bilden den Abschluss des Kyrie der Pastoralmesse in C-Dur.

Bei der Analyse der Melodie fiel auf, dass das Thema sehr ähnlich der Kyrie-Melodie der Messe in G-Dur D 167 ist, die Franz Schubert im Jahr 1815 komponierte. Seine Messe war vermutlich auch in Böhmen und Schlesien bekannt.⁶⁶

Kyrie (Reimann)

Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,
 Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,
 Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

Chorauszug, T. 30-33, Dr. J. Butz-Verlag, St. Augustin, 1991

G-Dur-Messe (Schubert)

Andante con moto.

Sopran.
 Alt.
 Tenor.
 Baß.

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e

Chorauszug, T. 1-7, Verlag: Anton Böhm & Sohn, Augsburg

⁶⁶ Die Partituren der Mozart- und Schubert Messen fanden sich 2004 im Pfarrarchiv Rengersdorf. Es ist nicht auszuschließen, dass Reimann die Messe in G-Dur D 167 von Franz Schubert gekannt hatte. Vgl. auch Robert Schumann, Album für die Jugend op. 68, 1848, Nr. 5 „Stückchen“. Das Stück weist zu Beginn ähnliche melodische Abschnitte auf.

Das „Kyrie“ der G-Dur-Messe von Franz Schubert weist melodische Ähnlichkeiten mit dem Reimann'schen „Christe eleison“ auf. Der Verlauf der Sopranmelodien der beiden Beispiele ist bis auf die Schlussphrasierung gleich. Die Melodie von Schubert basiert auf der erweiterten Kadenz (Takte 1-4), [G – a – G – C – D – G4-3 – D].

Dem Melodieabschnitt von Reimann wird eine kadenzartige Harmonie unterlegt. Die erweiterte Kadenz: G – D – e – G – D (G) bildet den harmonischen Rahmen dieses Abschnitts.

Takt	1	2	3	4	5	6
Akkord	C ⁵³⁴⁵⁶ ₃₁₂₃₄	C	C	C	C ⁵³⁴⁵⁶ ₃₁₂₃₄	C
Funktion	T	T	T	T	T	T

Takt	7				8	
Akkord	G	a	G	D ⁷	G	G ⁷
Funktion	D	TP	D	D	D	D

Takt	9	10	11	12	13	14
Akkord	C ⁵³⁴⁵⁶ ₃₁₂₃₄	C	C	C	C ⁵³⁴⁵⁶ ₃₁₂₃₄	C
Funktion	T	T	T	T	T	T

Takt	15				16	
Akkord	G	a	G	D ⁷	G	G ⁷
Funktion	D	TP	D	D	D	D

Takt	17		18		19		20	
Akkord	G	C ₅	G _{4<} _{2<}	G	C	G ⁷	C ^{4<} _{2<}	C
Funktion	D	T	D	D	T	D	T	T

Takt	21		22		23		24	
Akkord	C	A ⁷	d	C d	C	G	C	
Funktion	T	TP	Sp	T Sp	T	D	T	

Takt	25		26		27		28		29	
Akkord	C	A ⁷	d	C	d	⁶ C ⁴	G ⁷	C	C	D ⁷
Funktion	T	TP	Sp	T	Sp	D	D	T	T	D

Takt	30		31		32			33		
Akkord	^{3 4 5} G ^{1 2 3}	C	D	D ⁷	e	D	G	a	⁶ G ⁴	D
Funktion	{ T	S	D	D	Tp	D	T	Sp	D	D

Takt	34		35		36		37
Akkord	^{3 4 5} G ^{1 2 3}	C	D	D ⁷	G	D ⁷	G
Funktion	D	S	D	D	T	D	T

Takt	38		39
Akkord	D ⁷	D ⁷	G
Funktion	D	D	T

Takt	40		41		42		43	
Akkord	D ⁷		G		G ⁷		G	G
Funktion	D		T }		D		D	D

Die Takte 44-76 stellen eine Wiederholung der Takte 1-43 dar.

Takt	72-76
Akkord	C
Funktion	T

3.4.2.4 Struktur- und Harmonieanalyse des Gloria

Gloria

The image shows a page from a musical score for the Gloria. The title "Gloria" is centered at the top. The tempo marking "Allegro" is placed above the first staff. The score includes parts for Flöte (Flute), Klarinette I in C and II (Clarinets), Horn I in F and II (Horns), Sopran and Alt (Soprano and Alto), Tenor, Baß (Bass), Violine I and II (Violins), Viola, Cello and Kontrabaß (Cello and Double Bass), and two Orgel (Organ) parts. The vocal parts have lyrics: "Glo - ri - a in ex - cel - sis, glo - ri - a in ex -". The instrumental parts are marked with a forte dynamic (f). The score is written in common time (C) and consists of three measures shown on the page.

Auszug aus der Partitur „Pastoralmesse in C“, Gloria, Dr. J. Butz-Verlag, St. Augustin, 1991, Seite 17.

Formteil Takt	Taktgliederung Tonalität	Besetzung	Besonderheiten
Gloria T. 1-8	4 + 4 Vordersatz C-Dur	SATB, Fl., Cl., Cor., Streicher, Orgel	T. 1-4 Initiale mit Fanfarenmotiv und aufsteigenden Läufen in den Streichern T. 5-8 Kadenz mit sequenzartiger Bassführung $G^7-C-G^7 \rightarrow a$ (Trugschluss) - F^6-G-C
Et in terra T. 9-16	4 + 4 Nachsatz	SATB, Streicher, Orgel	Modulation nach G
Laudamus T. 17-28	4 + 4	SATB, Tutti	Beschlusskadenz mit melodischem Höhepunkt im Sopran (T. 26) in C. Hiermit ist der erste Abschnitt beendet. Beachtenswert: die Satzstruktur T. 17-24 lehnt sich deutlich an T. 1-8 an. Der Nachsatz T. 9-16 wird durch die Kadenz T. 24-28 ersetzt.
Glorificamus te T. 24-28	+ 4		
Zwischenspiel T. 28-29		Fl., Cl., Cor., Streicher, Orgel	Modulierendes Zwischenstück $C^7 \rightarrow F$
Gratias T. 30-37	4 + 4 Vordersatz	SATB, Cor. Solo, Orgel	Metrisch viertaktig, im Chor auf drei Takte + Pause gekürzt.
Domine Deus T. 38-45	4 + 4 Nachsatz	SATB, Tutti	Modulierende Nachsatzkadenz (T. 42-45) Diese Kadenz ist reminiszent, vgl. hierzu T. 24ff; sie ist aber im T. 43 angereichert durch den D^{\flat}_{+7} -Akkord.
Domine Filii T. 46-53	4 + 4	SAT, Streicher, Orgel	Vordersatz in a-Moll
Jesu Christe			Nachsatz mit Halbschluss auf E
Domine Deus Agnus Dei T. 54-66	4 + 8	SATB, Cl. Solo, Streicher, Orgel	T. 54-57 Bass Solo mit Cl. Solo
Qui tollis T. 66-70	2 + 2	SATB, Cl. Solo, Streicher, Orgel	Chromatik
Miserere T. 70-79	2 + 2 + 4	SATB, Cl. Solo, Cor., Streicher, Orgel	Orgelpunktkadenz (T. 70-72), komplementärer Rhythmus
Qui tollis T. 80-88	$3\frac{1}{2} + 4\frac{1}{2}$	SATB, Cor., Streicher	zunehmend instabile Harmonie (F-Dur)
Qui sedes T. 89-96		SATB, Cor., Cl., Streicher, Orgel	chromatischer Abschnitt
T. 96-97		Tutti	Modulation (a) $\rightarrow (G^7) \rightarrow C$ Instrumental
Quoniam T. 98-109	4 + 4 + 4	SATB, Tutti	Wiederaufnahme des ersten Hauptteils; 12-Takter mit Modulation nach G; Verkürzung, die mit der Textstruktur in Verbindung zu bringen ist. Die Kadenz T. 106-109 ist im Gegensatz zum Anfang mit einem Orgelpunkt versehen.
Cum Sancto T. 110-117	4 + 4	SATB, Tutti	Die Kadenz lehnt an die Takte 17-28 an. Der Chor-/Hornpart ist hier gegenüber dem Anfang vertauscht.
Amen T. 118-125	4 + 4	SATB, Tutti	Kadenzwiederholung mit leicht veränderter Instrumentation.
Schlussteil T. 126-130	5	SATB, Tutti	Dehnung im vorletzten Takt.

Takt	1-4	5		6			7		8
Akkord	C	G^7_3	C	G^7	a	F^6_3	C^6_4	G	C
Funktion	T	D	T	D	Tp	S	D	D	T

Takt	9-10		11-12			13-14		15-16		
Akkord	C^{65}_{43}		d	G	C	E^7_5	a	a	D^{65}_{43}	G
Funktion	T		Sp	D	T	(D)	t	t	\bar{D}	D

Takt	18-20		21-22			23-24		25			
Akkord	G	C	C	E^7_3	a	F_3	G	C	C^7	F	C
Funktion	D	T	T	(D)	Tp	S	D	T	D	S	T

Takt	26		27		28		29		30	
Akkord	F^6		C^6_4	G^7	C		C^7		F	
Funktion	S		D	D	T		(D)		{ T	

Takt	31		32		33		34		35	
Akkord	B_5	F	C^7_{65}		$A^{9>}_7$		d	C	F	B^{98}_{76}
Funktion	S	T	D		D		Tp	D	T	S

Takt	36-37		38		39		40		41	
Akkord	C^{65}_{43}		G	G^7	C		G		C^{43}	
Funktion	D }		\bar{D}	D	T		D		T	

Takt	42		43		44		45		46	
Akkord	F_3	C_5	F^6	D^9_7	G^{65}_{43}		C		a	
Funktion	S	T	S	D	D		T		{ Tp = t	

Takt	47		48		49		50	
Akkord	d^6_5	H^7_3	E^7		a^{98}_{43}		d_3	a_5
Funktion	s	\bar{D}	D		t		s	t

Takt	51		52-53	54-56		57
Akkord	d	a ₃	E	A	d	d ₇
Funktion	s	t	D	TP	s}	Sp

Takt	58-59		60	61	62-63	
Akkord	B	F ₅	B	G ⁷ _{5>4}	C ⁶⁵ ₄₃	
Funktion	tG	T	S	D	D	

Takt	64	65-66		67		68-69	
Akkord	F	F ⁷		F ⁷	F ^{6<} ₅	E ₅	E ⁷
Funktion	T	T		T	T	{ D	D

Takt	70	71-72			73	74	
Akkord	a	a ⁹⁸ ₄₃	a	E ⁶⁵ ₄₃	E ⁶⁵	E ⁷	a
Funktion	t	t	t	D	D	D	t

Takt	75-76		77	78	79	
Akkord	a ₃		E ⁷ ₅	a	E ⁴³	a
Funktion	t		D	t	D	t}

Takt	80	81	82	83
Akkord	C ⁷ ₅	F	F ^{6<} ₅	E ⁶⁵ ₄₃
Funktion	{ D	T	T}	{ (D)

Takt	84		85		86		87
Akkord	d ⁶	a	E ⁷ ₅	a	B ₃	E ₅	E ⁹⁸
Funktion	s	t	D	t	s ⁿ	D	D

Takt	88		89	90		91	
Akkord	a	C ⁷ ₅	f	C ^{9>} ₇		F ^{9>} ₇	H ^{9>} ₇
Funktion	t	tP	tg	tP		sP	(D)

Takt	92-96		97	98-101	102
Akkord	E ⁷	a	G ⁷	C	F ₅
Funktion	D	t }	D	T	S

Takt	103			104	105			106
Akkord	C	G ⁷	C	F ₅	C	G ⁷	C	G ⁷
Funktion	T	D	T	S	T	D	T	D

Takt	107		108-110	111		112	
Akkord	C	D ₄ ⁷	G	C	G ⁷	C	G
Funktion	T	D	D	T	D	T	D

Takt	113				114		115		116
Akkord	C	G ⁷	C	C ⁷	F ^{9 8}	f	G ⁷	C	G
Funktion	T	D	T	T	S	s	D	T	D

Takt	117		118	119	120
Akkord	C		G ⁷	C	G ⁷
Funktion	T		D	T	D

Takt	121		122		123		124
Akkord	C	C ⁷	F ^{9 8}	f	G ⁷	C	G ⁷
Funktion	T	T	S	s	D	T	D

Takt	125		126	127		128-130
Akkord	C		F ₅	C	C ^{5<} C ^{3<}	C
Funktion	T		S	T	T	T

Das Gloria hat eine dreiteilige zyklische A-B-A-Form mit zwei geschlossenen Eckteilen und einem zweigeteilten Mittelteil, bestehend aus einem 16taktigen Satz mit reminiszierender Kadenz in F (vgl. T. 24) und Rückführung nach C-Dur sowie dem „eigentlichen“, also harmonisch bewegten Mittelstück, welches geschlossen in a-Moll ist und auf einem 8taktigen halbschlüssigen Satz aufbaut. Der letzte Abschnitt ist proportional etwa dem ersten Abschnitt gleichzusetzen und diesem im Sinne einer Reprise nachgebildet.

3.4.2.5 Struktur- und Harmonieanalyse des Credo

Credo

Allegro moderato

Flöte *dolce*

Klarinette I
in C II *mf*

Horn I
in F II *mf*

Sopran
Alt *dolce*
mf

Tenor *mf*

Baß *mf*

Violine I *mf*

Violine II *mf*

Viola *mf*

Cello
Kontrabaß

Orgel *mf*

Orgel *mf*
(bei Ausführung
ohne Orchester)
zugleich Klavier-
satzzug

Pa - trem o-mni-po-ten- - tem, fa-cto-rem coe-li et ter -
Pa - trem o-mni-po-ten- - tem, fa-cto-rem coe-li et ter -
Pa - trem o-mni-po-ten- - tem, fa-cto-rem coe-li et ter -

Auszug aus der Partitur „Pastoralmesse in C“, Credo, Dr. J. Butz-Verlag, St. Augustin, 1991, Seite 41.

Formteil Takt	Taktgliederung Tonart	Besetzung	Besonderheiten
Credo			Textvertonung fehlt (in der Praxis wird das Credo meist als Intonation gesungen)
Patrem omnipotentem T. 1-16	8 + 8	SATB, Cl., Cor., Streicher, Orgel	Vordersatz über Orgelpunkt c; Zweiteiliger Nachsatz mit jeweils gleicher Schlusswen- dung
Et in unum T. 17-31/32	8 + 8	SATB, Cl., Cor., Streicher, Orgel	Wiederholung in Tutti und forte; Kadenzan- satz von der Subdominante nach C-Dur; Schluss modulierend nach G
Genitum T. 32-48	8 + 8	SATB, Cl., Cor., Streicher, Orgel	Kadenz über Bordunquint G-D aus der Dis- sonanz (Auflösung in T. 35)
Qui propter T. 49-66	8 + 8	SATB, Cl., Cor., Streicher, Orgel	Wiederholung der Takte 1-16 mit geänder- ter Instrumentation;
T. 65-66			Zwei Takte Kadenzbestätigung ohne Chor
Et incarnatus T. 67-82	4 + 4	SATB, Strei- cher, Orgel	Adagio cantabile As-Dur, 6/8-Takt im Stil eines Wiegenlieds; Sopransolo; Ab T. 75 Chor in Tutti (Wiederholung von T. 67-74)
Crucifixus T. 83-86	4	SATB, Tutti	Es → As
... sub Pontio Pilato T. 87-94	8	SATB, Tutti	Modulierender Abschnitt mit chromatisch fallendem Bass (textbezogen)
T.94-97	4	SATB, Strei- cher, Orgel	Angehängte Kadenz ohne Chor in C
Et resurrexit T. 98-105	4 + 4	SATB, Tutti	Allegro in As-Dur im 4/4-Takt; Das Fanfa- renmotiv mit aufsteigenden Akkordbre- chungen im Vordersatz signalisiert die Auf- erstehung.
T. 102-105			Kadenz modulierend nach Es-Dur
T. 106-109	4	SATB, Tutti	Nachsatz - offener Einstieg über B-Dur, welches hiermit Es-Dur festigt. Motivisch ist der Nachsatz der Vordersatzkadenz ent- lehnt.
T. 110-113	4	SATB, Tutti	Wiederholung der Takte 106-109
Et iterum T. 114-122	4 + 4	SATB, Tutti	Großer Tutti-Abschnitt in ff, in c-Moll
mortuos ... T. 122-125	4	SATB, Tutti	Schlusskadenz mit Bestätigung des Halb- schlusses
Et in Spiritum Sanctum T. 126-138	8 + 4 + 1	SATB, Streicher	Zyklische Wiederkehr des ersten Teils (vgl. T. 1-8)
Qui cum Patre T. 139-150	4 + 4 + 4	SATB, Tutti	Einstimmiger Chor auf C über dem Neuan- satz des Themas im Orchester; Fortsetzung T. 143 im vierstimmigen Satz
Qui locutus est T. 151-154	4	SATB, Tutti	Modulierender Abschnitt von E → C
Et unam Sanctam T. 155-162	4 + 4	SATB, Tutti	Modulierender Abschnitt (vgl. dazu Ansatz T. 17-32)
Confiteor T. 163-171	4 + 5	SATB, Tutti	Einstimmiger Choreinsatz über chromatisch ansteigender Linie; Harmonisch anspruchs- volle Stelle (verminderte Akkorde)

Et exspecto T. 172-179	4 + 2 + 3	SATB, Cl., Streicher, Orgel	Rückläufige Linie mit halbschlüssiger, vom Phrygischen abgeleiteten bzw. chromatisierten Kadenz nach G-Dur ($A_s^6 \rightarrow G$)
Et vitam T. 180-195	8 + 8	SATB, Tutti a cappella Chor	Kompletter 16-Takter in C, vollkommen diatonisch bis zum Schluss. T. 188 leitet über in das "Amen", hier als Nachsatz im a-cappella-Satz. Der Chor ist auf 7 Takte verkürzt, metrisch in T. 195 ausgeglichen.
Amen T. 195-206	4 + 3 + 4	SATB, Cl., Streicher, Orgel	SATB bis T. 202, Große Schlusskadenz

Takt	1-8	9-16							17-24		
Akkord	C	G ₅	C ₃	G	C	F	D ^{9>} ₇ D ₄	G	C	C	a
Funktion	T	D	T	D	T	S	D	D	T	T	Tp

Takt	25-28				29-32			33-40		41-48					
Akkord	F	C ₃	G ₃	C	G ₅	D ⁷	G	D ⁷	G	C ₃	G ₅	C	G	D ⁷	G
Funktion	S	T	D	T	D	D	D	{ D	T	S	T	S	T	D	T }

Takt	49-64		67-82				83-84			85-86		
Akkord	Wdh. T. 1-16		A ^b	E ^b	B ^b	E ^b	E ^{b7}	D ^{9>} ₇ D ₄	E ^b	A ^b	G ^{9>}	A ^b
Funktion			T	D	D	D	D		D	T	D	T

Takt	87	88	89	90-91	
Akkord	E ^{b7}	g ₅	E ^b ₇	C ⁷	f
Funktion	D	chrom. Durchgang	D	(D)	Tp

Takt	92-93	94-97	98-101	102-105
Akkord	G ^{9>} ₇ (G ₄)	C	A ^b	E ^b
Funktion	{ D	T }	T	D

Takt	106-113		114-117			118-119					120-121		
Akkord	B ^{b7}	E ^b	c	G	c ₃	c	G ₅	c ₃	G ^{9>} ₇ C ₄	f	C ₅	A ^{b6} ₅	A ^{b6<} ₅
Funktion	D	D	{ t	D	t	t	D	t	(D)	s	(D)	sP	sP

Takt	122-125	126-146			147-150			
Akkord	G	C	G	C	F	$D^{9>7}_4$	G	E
Funktion	D }	T	D	T	S	D^{\flat}	D	TG

Takt	151-154				155-162			163-171						
Akkord	a	G	C	G^7_5	C	C	a	F	$D^{9>7}_4$	G^{6b}_4	$A^{6<}_5$	$F^{9>7}_4$	B^b_5	E^b
Funktion	t	D	T	D	T	T	t	S	D^{\flat}	D	{S	SP	D	T

Takt	172-173		174	175	176
Akkord	E^b	A^b	C^7	f	$G^{6>}_4$
Funktion	T	S }	T	s	D

Takt	177-178	179	180-185			186-206				
Akkord	$A^{6<}_5$	G	C	G	C	F	$G^{9>}_7$	C_3	G	C
Funktion	TP	D	T	D	T	S	D	T	D	T

Das Credo ist formal vierteilig angelegt, wobei sich die Teile kontrastierend voneinander abheben und nicht wie im Gloria – in einem sich entwickelnden Ganzen strukturell eingebunden sind. Die zyklische Wiederkehr des Anfangs führt hier nicht in eine reprisenähnliche Form wie im Gloria, sondern wiederholt sich in harmonisch angereicherter Form. Der Inhalt des Credo wird durch die im Wesentlichen vom Text bestimmte Form und die Wahl der leicht fassbaren musikalischen Mittel dem Hörer unmittelbar nahegebracht – so wie z.B. im „Et incarnatus“ mit folgendem „Crucifixus“ und dem erneuten As-Dur im „et resurrexit“.

Der erste Teil (T. 1-66) erinnert an Hirtenmusik, dem folgt ein „Wiegenlied“ mit asymmetrischer Entwicklung (T. 67-97) und ein Allegro-Abschnitt mit phrygischer Wendung (T. 98-125). Ab Takt 126 folgt eine leicht variierte Melodie des Anfangs im 3/4-Takt mit der Schlusskadenz in C-Dur in den Takten 180-206.

3.4.2.6 Struktur- und Harmonieanalyse des Sanctus und Benedictus

The image displays a page from a musical score for the Sanctus section of a Mass. The title "Sanctus" is centered at the top, with the tempo marking "Andante" below it. The score is arranged in a system of staves, each labeled with an instrument or voice part. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) are written in a four-part setting, with the lyrics "San - - ctus, san - - ctus, san - ctus" appearing below the notes. The instrumental parts include Flöte, Klarinette I in C II, Horn I in F II, Violine I, Violine II, Viola, Cello Kontrabaß, and Orgel. The organ part is specifically noted as "(bei Aufführung ohne Orchester) zugleich Klavierauszug". The score is written in common time (C) and features dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The tempo "Andante" is repeated above several staves. The overall structure shows a gradual build-up of sound, starting with a piano dynamic and reaching a forte dynamic towards the end of the section.

Auszug aus der Partitur „Pastoralmesse in C“, Sanctus, Dr. J. Butz-Verlag, St. Augustin, 1991, Seite 69.

Formteil Takt	Taktgliederung Tonalität	Besetzung	Besonderheiten
Sanctus T. 1-10	5 + 5	SATB, Fl., Cor., Cl., Streicher, Orgel	Langsame Einleitung; Ungeradezahlige Gliederung von 2x fünf Takten. Das Motiv erinnert entfernt an Haydns „Pauenschlagsinfonie“ (N ^o 94 in G-Dur). Modulation über die D^{\flat} nach G-Dur.
Pleni sunt T. 11-18	4 + 4	SATB, Streicher, Orgel ab T. 13 Tutti	Allegrosatz alla breve in forte; Das „Pleni- sunt-Motiv“ steigert melodisch das Motiv von T. 1
Hosanna T. 18-38	6 + 4 4 + 6	SATB, Cl., Streicher, ab T. 25 Tutti	10-Takt-Gruppe, jedoch mit gradzahliger Binnenstruktur 2+2+2+4; Dreimaliger gesteigert Hosanna-Ruf; Im Wesentlichen eine Wiederholung des vor- angegangenen Abschnitts, jedoch mit in T. 31 eingeleiteter Kadenz. Es schließt das Benedictus an.

Benedictus T. 39-47	4 + 4	SA, Streicher, Orgel	T. 40-47 Sopran und Alt Solo in G-Dur, dolce
T. 48-55	4 + 4	SATB, Tutti	Chorisch in Tutti
T. 56-59	4	SATB, Streicher, Orgel	Solistisch
T. 60-67	4 + 3 + 1	SATB, Fl., Streicher, Orgel <i>colla parte</i>	Chorisch in Tutti; Modulation nach D
T. 68-75	4 + 4	SA, Streicher, Orgel	Wiederholung der Takte 39-47
T. 76-85	4 + 4	SATB, Tutti	Wiederholung der Takte 48ff
T. 86-92	4 + 3	SATB, Fl., Cor., Streicher, Orgel	Kadenzartige Schlusswendung in Hosanna in p; Dreitaktige Kadenz in G-Dur

Sanctus

Takt	1-5			6-10						11-18						
Akkord	C	F	C	C	G ⁷	C	d ₃	D ⁷ ₃	G	C	F	G	C	G	D ⁷	G
Funktion	T	S	T	T	D	T	sp	D^{\flat}	D	T	S	D	T	D	D^{\flat}	D

Takt	19-24		25-28					29-32		
Akkord	G	C	C ₃	C ⁷ ₃	F	F ⁶	G ^{6 5} _{4 3}	C	G	C
Funktion	D	T	T	T	S	S	D	T	D	T

Takt	33-38					
Akkord	G ⁷	^{9>} E ⁷ ₄	a	F	G ^{6 5} _{4 3}	C
Funktion	D	TG	t	S	D	T

Benedictus

Takt	39-43		44-47		48-51		52-55					
Akkord	G	D	A ⁷	D	G	D	H	e	a	G	D	G
Funktion	T	D	D	D	T	D	TG	Tp	Sp	D	D	T

Takt	56-63			64-66(67)					68-71			72-75		
Akkord	D	A	F ^{#7} ₃	h	G	e	D ₅	A ⁷	D	G	D	G	A ⁷	D
Funktion	{ T	D	TG	tp	S	Sp	T	D	T	S	T	S	D	T }

Takt	76-79			80-85					86-92		
Akkord	G	D	G	H ⁷ ₃	C	G ⁶ ₄	D	G	G	D	G
Funktion	T	D	T	TG	S	D	D	T	T	D	T

3.4.2.5 Struktur- und Harmonieanalyse des Agnus Dei

Agnus Dei

The image displays a page from a musical score for the Agnus Dei section of a Mass. The score is arranged in a standard orchestral format with vocal parts and instruments. The title 'Agnus Dei' is centered at the top. The tempo is marked 'Adagio' in several places. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The instruments listed are Flöte, Klarinette I in C II, Horn I in F II, Violine I, Violine II, Viola, Cello Kontrabaß, and Orgel. The vocal parts are Soprano, Alt, Tenor, and Baß. The lyrics are: 'A - gnus De - i qui tol - la peo - ca - la mun - di'. The score shows the first few measures of this section, with the vocalists and instruments playing in unison.

Flöte *Adagio*

Klarinette I
in C II *mf*

Horn I
in F II *mf*

Sopran
Alt *mf* *Tutti*
A - gnus De - i qui tol - la peo - ca - la mun - di

Tenor *mf* *Tutti*
A - gnus De - i qui tol - la peo - ca - la mun - di

Baß *mf* *Tutti*
A - gnus De - i qui tol - la peo - ca - la mun - di

Violine I *mf*

Violine II *mf*

Viola *mf*

Cello
Kontrabaß *mf*

Orgel *mf* *Adagio*

Orgel
(bei Aufführung
ohne Orchester)
zugleich Klavier-
ersatz *mf* *Adagio*

Auszug aus der Partitur „Pastoralmesse in C“, Agnus Dei, Dr. J. Butz-Verlag, St. Augustin, 1991, Seite 84.

Formteil	Taktgliederung Tonalität	Besetzung	Besonderheiten
Agnus Dei (A) T. 1-8	4 + 4 c-Moll	SATB, Fl., Cl., Cor., Streicher, Orgel	Periodik, choralartig, Adagio, chromatische Achtelbewegung im Bass
Zwischenspiel T. 9-10	2	Streicher, Orgel	Modulation nach Es-Dur, polyphon
Agnus Dei(A) T. 11-22	4 + 4 + 4 Es-Dur	SATB, Tutti	lange Notenwerte bei "miserere nobis"; a cappella Chor
Zwischenspiel T. 23-24	2	Streicher, Orgel	Modulation zu c-Moll, polyphon
Agnus Dei(A) T. 25-29	5 c-Moll	SATB, Tutti	chromatische Achtelbewegung im Bass, Ausdehnung auf 5 Takte
Coda T. 30-32	3	Tutti	choralartig mit Halbschluss und Fer- mate, Instrumental

Hinweis: ab Takt 33 bis 70 folgt „Dona nobis pacem“, wie im „Kyrie“

Takt	1	2	3						4
Akkord	c	G ⁷	c	C	C ⁷	f	F ⁷	D ₃ ^{9>7}	G
Funktion	t	D	t	T	T	s	S	D	D

Takt	5		6			7			8
Akkord	G ⁷	c ₅	G	G ⁷	As	f ⁶	c	G ⁷	c
Funktion	D	t	D	D	Sp	s	t	D	t

Takt	8 (Auftakt)	9	10				
Akkord	G ⁷	c	G ⁷	c	f	Es	B
Funktion	D	t	D	t	s	Tp	Dp

Takt	11		12		13				14	
Akkord	Es	Es	B	B	Es	Es ⁷	c	c	Es ⁶ ₄	B
Funktion	TP	{ T	D	D	T	T	tp	tp	D	D

Takt	15		16			17		18
Akkord	B ⁷ ₃	c	As	B ^v	f	Es ⁶ ₄	B	Es
Funktion	D	Tp	S	D	Sp	D	D	T

Takt	19		20		21				22
Akkord	Es	Es ⁷	As	f ₃	B ⁶⁻⁵	⁶ ES ⁴	B	B ⁷	Es
Funktion	T	T	S	Sp	D	D	D	D	T

Takt	22 (Auftakt)		23		24			
Akkord	B ⁷		Es	G ⁷	C	B	⁶ C ⁴	G
Funktion	D		T	Dp	Tp	D	Tp }	D

Takt	25		26	27					28	29	
Akkord	c	c	G ⁷ ₃	c	C	C ⁷	f	F ⁷	D ⁷ ₃ ^{9>}	G ^{6b5} _{4 3}	G
Funktion	t	t	D	t	T	T	s	S	D	D	D

Takt	30		31		32
Akkord	G ⁷	c	G		G
Funktion	D	t	D		D

Das Agnus Dei zeichnet sich durch eine expressive Diktion aus. Durch den choralartigen Satz im Adagio-Tempo erhält der erste Teil einen majestätischen Charakter. Im Chorsatz überwiegen Halbnoten, die von einer chromatischen Bassstimme in Achtelnoten begleitet werden. Die Melodie des A-Teils verläuft innerhalb des Oktavraumes, ist kantabel und prägt sich schnell ein. In den ersten vier Takten unterstützt das Orchester (Flöte, Klarinette, Corni, Streichquartett und Orgel colla parte) den Chorsatz. Bei miserere nobis singt der Chor ohne Begleitung und wird dadurch inniger, weil die Menschen Gott um Erbarmen bitten. Nur die Bassstimme wird vom Violoncello unterstützt. Somit erreicht Reimann einen klanglichen Kontrast im ersten A-Teil des Agnus Dei.

Das Zwischenspiel ist auftaktig dolce, von Streichern polyphon vorgetragen. Es hat eine modulatorische Funktion und leitet die parallele Tonart Es-Dur ein.

Bei voller Unterstützung des Orchesters stimmt der Chor eine Terz höher noch einmal das Agnus Dei (A') an. Dieser Teil wird daher um vier Takte länger im Vergleich zum ersten A-Teil, weil der Komponist das Miserere nobis wiederholt, um nachdrücklich zu betonen, dass die Gläubigen ihre Sünden bereuen sollen. Die musikalische Gestaltung dieses Teils ist vergleichbar mit dem ersten Teil bis auf die Differenzierung in der Lautstärke. In den Takten 19-22 lässt Reimann den Chor mezzoforte singen.

Das folgende Zwischenspiel (T. 23-24) moduliert das Agnus Dei zu der ursprünglichen Tonart c-Moll zurück. Der Chorsatz endet auf dem Halbschluss G-Dur (T. 29). Das anschließende Nachspiel (T. 30-32) schließt ebenfalls mit der Dominante G-Dur ab. Der Halbschluss hat eine überleitende Funktion und führt das *Dona nobis pacem* in die Grundtonart C-Dur zurück.

Beim *Dona nobis pacem* kehrt die Musik des Kyrie wieder.⁶⁷ Das *Dona nobis pacem* wird durch Streicher im 6/8-Takt *piano* eingeleitet. Die Frauenstimmen reihen sich in die Melodie ein. Im Takt 37 setzen die Männerstimmen ein. Der weitere Verlauf wird ähnlich dem Kyrie fortgesetzt.

Mit dem Auftakt (T. 60) setzt die Coda ein. Charakteristisch hierfür ist die dynamische Abstufung bis zum *pianissimo* und die wiegende Rhythmik: punktierte Viertel mit drei Achtelnoten. Den Schussakkord bildet der Dreiklang C-Dur.

Ähnlich wie im Kyrie und in anderen Teilen der Pastoralmesse op. 110 wird auch die kadenzartige Harmonie in Agnus Dei eingesetzt. Neben den Hauptdreiklängen treten Nebendreiklänge und verminderte Klänge auf. Um dem Satz Spannung und Intensität zu verleihen, setzt der Komponist häufig Septakkorde ein. In den Schlusskadenzen kommen auch Quartsextakkorde vor, die sich über den Dominantseptakkord auf die Tonika auflösen.

Alle dargestellten Messeteile gestaltet Reimann im Sinne der Weihnachtsliturgie. Die volksliedhaften Melodien, die oft in Terzen und Sexten geführt wurden, erinnern an Hirtenmusik. Die geringe rhythmische Bewegung und der 6/8-Takt verleihen der Musik einen wiegenden, feierlichen Charakter. Mit der Bevorzugung der Dreiertaktart gibt sich die Pastoralmesse in der melodischen und harmonischen Gestaltung sowie in der Instrumentation mehr lyrisch, idyllisch, bukolisch. Gewiss hängt die reine *Dacapo*-Form mit der textlichen Gestaltung eng zusammen. Die eingesetzten *Soli* haben keinen Ariencharakter, können vom ganzen Chor übernommen werden und werden *colla parte* meist vom Streichquartett und der Orgel begleitet. Reimanns Instrumentation mit Flöten und Klarinetten verstärkt in der Musik das ländliche Klangkolorit. Die Orchesterstimmen sind oft so eingesetzt, dass sie auch hätten wegfallen können, wenn keine Instrumentalisten zur Verfügung standen. Ebenso sind gelegentlich die Vokalstimmen behandelt worden, so dass evtl. nur ein von der Orgel begleitetes Gesangssolo, das chorisches oder solistisch ausgeführt werden durfte, übrig blieb. Diese *Ad-libitum*-Technik führt schließlich zur Orgelmesse, d. h. zu jener Messe, bei der ein Chor lediglich von der obligat gehaltenen Orgel begleitet wurde. Der sonst in der Kirchenmusik bis in das 19. Jahrhundert beibehaltene Generalbass wurde wegen der mangelhaften Kenntnis der Landorganisten aufgegeben. In der Bildenden Kunst sind Flöten, Klarinetten zur Darstellung der Verkündigung der Geburt Christi geeignet. Der feierliche Charakter wird durch den Einsatz von Trompeten und Pauken

⁶⁷ Ein Verfahren, das schon seit Joseph Haydn und Michael Haydn zu finden ist, welches auch Franz Xaver Süßmayr bei der Ergänzung des Requiem von Wolfgang Amadeus Mozart angewandt hat.

unterstrichen.⁶⁸ Die reprisenhafte Melodik, die besonders in Böhmen und Mähren beliebt wurde, war das musikalische Kennzeichen der Pastoralmesse. Reimanns Pastoralmesse entspringt einer freudigen Gottesverehrung und ist mit phantasie-reichem, gemütsvollem böhmischem Volksgeist verbunden. Die Pastoralmassen gehören im 19. Jahrhundert als fester Bestand zur orchesterbegleitenden kirchenmusikalischen Praxis.

Eine authentische Schilderung einer Aufführung der Pastoralmesse in Wünschelburg verfasste der Organist Werner Welzel „Christnacht 1937.“⁶⁹

Die von Reimann erreichte Volkstümlichkeit in der Pastoralmesse ist der Grund dafür, dass die Messe oft bearbeitet wurde und mit verschiedenen Besetzungen aufgeführt werden kann. Der durchweg homophon gehaltene Chorsatz erlaubte in bestimmter Weise eine Reduktion auf drei Chorstimmen.⁷⁰ Der Verlag Anton Böhm & Sohn in Augsburg gab die Reimann-Messe op. 110 für gemischten Chor, Orgel und Streicher ad libitum im Jahr 1987 heraus.⁷¹

In den 80er Jahren wurde das „Kyrie eleison“ aus der Pastoralmesse op. 110 modern für Keyboard und Gesang arrangiert.⁷² Im Jahr 2001 wurde die Pastoralmesse in Winkel (Schweiz) vom Frauen- und Männerchor mit dem Akkordeon-Orchester aus Bülach aufgeführt. In Bielefeld begleitete ein Mandolinen- und Gitarrenensemble die Messe unter der Leitung von Konrad Jung.

68 Die Enzyklika „Annus qui“ des Papstes Benedikt XIV, vom 19. Februar 1749 verlangte, dass der Kirchengesang die Seelen der Gläubigen zur Andacht und bewussten Hinwendung zu Gott führen sollte. Die Kirchenmusik mit Instrumenten sei so zu gestalten, dass sie weder profan noch weltlich bzw. opernhaft klinge. Die Benutzung von Pauken und Trompeten, die in der Oper üblich waren, wurde untersagt. Das Verbot wurde in Österreich bis etwa 1767 eingehalten. Rohrblattinstrumente durften als Hirteningredienzen in der Weihnachtszeit ohne Bedenken für die Kirchenmusik herangezogen werden.

69 Heimatbrief der Katholiken aus dem Erzbistum Breslau 26. Jg. Nr. 6., Dezember 1999, S. 89, s. Anhang, S. 351f.

70 Pastoralmesse in C für Soli, dreistimmigen gem. Chor und Orgel: bearbeitet und herausgegeben von Albert Kupp, Dr. J. Butz-Verlag, Sankt Augustin, 1997, Verl. Nr. 1511.

71 Pastoralmesse in C, op. 110, Anton Böhm & Sohn, Augsburg, 1987, Verl. Nr. 12289.

72 Nach dem Text von Hans-Emil Klockhaus arrangierte Jürgen Bröhl das Volkslied „Hörst du das Lied“ zur Melodie des Kyrie der Pastoralmesse C-Dur. Die Bearbeitung war die Folge des neuen Trends in Deutschland. Mit neuen Sound und modernen Rhythmen wollte man dem Zuhörer einen weiteren Zugang zur klassischen Musik verschaffen.

3.4.2.8 Zur Rezeption

Bis zum Zweiten Weltkrieg gehörte die Messe in C-Dur zum festen Bestandteil in der Christnacht vieler schlesischer Gemeinden. Nach der Vertreibung der Schlesier schien das Schicksal der sogenannten „Christkindlmesse“ von Reimann besiegelt. Durch die Heimatvertriebenen, die die eigene Kunst und selbstverständlich auch ihre Musik nach dem Westen brachten, wurden jedoch weiterhin viele Werke Reimanns aufgeführt und somit wurde eine alte Tradition fortgesetzt. Im Fall der Pastoralmesse in C-Dur op. 110 haben vor allem schlesische Musiker und Chorleiter mit ihren Aufführungen viel dazu beigetragen, dass die Messe heute noch in ganz Deutschland gesungen wird.

Nach eigenen Angaben gelang es Herrn Werner Niesel 1952, eine mit Hilfe der aus Wünschelburg stammenden Ursula Sandler und Margarethe Scholtz angefertigte Abschrift der im schlesischen Niesky aufbewahrten Noten der Pastoralmesse C-Dur Ignaz Reimanns zu erstellen, die er bei der Druckerei Staats in Lippstadt drucken ließ, um sie bei seinen schlesischen Landsleuten zum Verkauf anzubieten. Die genauen Umstände der Beschaffung des Notenmaterials beschreibt Gerhard Moschner in einem Brief vom 07.06.1996 an den Großdechanten Prälat Franz Jung aus Münster.⁷³

73 „Lieber verehrter Herr Großdechant, Prälat Jung,

[...] Seit meinem Dirigat von über 30 Jahren in St. Marien, Lengede führe ich Weihnachten u. a. vorzugsweise die Pastoralmesse in C op.110, die „Christkindlmesse“ von Ignaz Reimann mit meinem Kirchenchor, Orgel und zunächst Streichquartett mit aus dem Gedächtnis geschriebenen und ersonnenen Stimmen auf, bis ich 1974 (durch Beschaffung von Ersatzteilen für sein Auto) einen guten Kontakt zum Wünschelburger Pfarrer Zigmunt Babiuch erzielen konnte. Wünschelburg war meine Heimatkirche, – ich *’28 stamme aus Oberrathen. Er gab mir bereitwillig die Genehmigung zur „Inspektion“ der dt. Notenschränke auf dem Chor, wobei ich in mehrtägiger und harter, staubiger Sisyphusarbeit einige Stapel Messen, die mir aufführungswürdig erschienen, für mich aussortierte, darunter auch alle Orchesterstimmen zur obigen Messe, die weder hier in Rest-Deutschland noch Österreich auch nach Suchmeldungen in einschlägigen Informationen und Rundbriefen nicht zu ermitteln waren. Voller Stolz präsentierte ich beim Grenzübergang Nachod die in Kopie hier anliegende Bescheinigung des Wünschelburger Pfarrers und musste wehmütig feststellen, dass mir die Mitnahme der für mich und meine ganzen Grafschafter Landsleute so überaus wertvollen Schöpfungen Grafschafter Komponisten kurzerhand verwehrt wurde.

Mein vordergründiges Ziel war, diese Kompositionen meinen Landsleuten wieder zugänglich zu machen und sie unserer Nachwelt zu erhalten. In meiner Notlage bat ich meinen Heuscheuer-Pensionswirt Karl Stiebler, Karlsberg die Notenstapel an der Grenze von mir abzuholen und für mich vorübergehend in Verwahrung zu nehmen, bis zu einem späteren Zeitpunkt für einen sicheren Transfer nach Deutschland. Die Orchesterstimmen zur „Christkindlmesse“ aber sollte er mir noch vor dem anstehenden Wünschelburger-Treffen ‘74 in Anröchte auf andere ihm geeignete Weise zukommen lassen. Mit meinem Chor und Orchester war nämlich die Aufführung zum abschließenden Festhochamt geplant. Pünktlich zur Generalprobe in Anröchte konnte ich mit Freude meinen Orchestermitgliedern ihre Stimmen übergeben, die mir der ehemalige Heuscheuerführer Wolf, Herford, von einer Busreise mitbrachte.

Diese erste Aufführung nach der Vertreibung mit den Original-Orchesternoten war ein überwältigender Erfolg, der sich in Windeseile in den Kirchengemeinden und -chören herumsprach und zu ungeahnten Notenwünschen in den dt. Vertriebenengebieten, Belgien, Holland, Schweiz, Südtirol und sogar Österreich führte.“ (Auszüge aus einem Brief von Gerhard Moschner an den Großdechant Prälat Franz Jung vom 07.06.95).

Die erste nachgewiesene Aufführung der Pastoralmesse C-Dur nach der Vertreibung fand 1974 unter der Leitung von Gerhard Moschner auf dem Wünschelburger-Treffen in Anröchte statt. So wurde Anröchte für die Schlesier zum Ort der Wiederentdeckung und Wiederbelebung der heimatlichen Kirchenmusik.

Eine „Auferstehung“ erfuhr Reimanns Werk bei den Wünschelburger Treffen in Anröchte im Jahr 1977, als vom gemischten Chor „Sängertreu“ Anröchte und dem Kirchenchor Lengende unter der Leitung von Gerhard Moschner diese Messe erneut aufgeführt wurde. Als im selben Jahr der Kölner Kirchenchor St. Bartholomäus unter der Leitung von Helmut Zehnpfennig eine Langspielplatte mit herausgab, wurde die Erfolgsgeschichte dieser Messe fortgesetzt. Den Erfolg besiegelte die im Jahr 1981 von Werner Niesel gegründete Wünschelburger Edition. Sie befasste sich vor allem mit der Wiederentdeckung der Chormusik Ignaz Reimanns. Niesel bemerkte dazu: „Besonders begeistert mich Reimanns Christkindmesse. Schon Weihnachten 1945 hatte ich in Wünschelburg mit einem kleinen Chor diese Pastoralmesse heimlich gesungen, offiziell war das in der „Polenzeit“ verboten. Und 1952 beschaffte ich aus der DDR die Noten dieser Messe und gab sie an Chöre im Westen.“⁷⁴

Es gab immer wieder große Aufführungen dieser auch sog. „Bäh-Lamm-Messe“. Wegen der charakteristisch lautmalerischen, wenn auch so vermutlich unbeabsichtigten Vertonung des Wortes „Benedictus“ („Bäääääh-nedictus“) im Bass, bei der die Assoziation an blökende Schafe durchaus nicht von der Hand zu weisen ist, hat sie den Spitznamen „Bäh-Lamm-Messe“ erhalten. Im Jahr 1986 beschrieb Gudrun Schmidt in der WDR-Sendung „Alte und neue Heimat“ die unvergessene Wünschelburger Christnacht mit den Worten. „[...] wie der Mohnkuchen gehörte die Messe zum Fest. Sie öffnete die Herzen für die Weihnachtsbotschaft.“⁷⁵

Am 13.10.2002 wurde mit dieser Messe das erste Reimann-Festival in seinem Geburtsort Albendorf/Wambierzyce, von Chören der drei Nationen: Tschechien, Polen und Deutschland eröffnet. Werner Niesel äußerte die Überzeugung: „Die Aufführung der Christkindmesse in Albendorf ist eine Verbundenheit, die im Himmel ihre Wurzel hat.“⁷⁶

Die Messe wird oft in Deutschland aufgeführt.⁷⁷ Inzwischen zählt die „Christkindmesse“ im deutschsprachigen Raum zu einem nicht mehr wegzudenkenden Musikerlebnis. Regelmäßig im Januar wird abwechselnd in Münster und Osnabrück unter der Leitung von Georg Jaschke aus Coesfeld vom Chor der Grafschaft Glatz die Weihnachtsmesse mit Chorwerken Reimanns aufgeführt. Dabei verwendet Jaschke die Originalausgabe der Messe des Pietsch-Verlags in Ziegenhals.

74 Magazin für Soester Bürgerinnen und Bürger, 4/2002, S. 25f.

75 WDR-Sendung: Alte und neue Heimat vom 25.12.1986, Köln.

76 Werner Niesel in einem Interview nach der Aufführung in Albendorf am 13.10.2002 im Rundfunk Breslau.

77 Nach Informationen des Dr. J. Butz-Verlages in Sankt Augustin gehörte die „Christkindmesse“ im Jahr 2003 zu den meist verkauften Weihnachtsmessen in Deutschland, Sankt Augustin, 2004.

3.4.3 Zur Pastoralmesse G und D

Die vorliegende Pastoralmesse in G und D (auch „Pastoral-Messe No. 2“ genannt) hat Reimann in der Zeit vom 18. bis zum 23. Dezember 1850 für einen vierstimmigen gemischten Chor komponiert. Sie kann mit Orgel- und Orchesterbegleitung oder nur mit Orgel aufgeführt werden. Auf dem Titelblatt der gedruckten „Orgel- und Directionsstimme“ des Erstverlags A. Pietsch in Ziegenhals weist der Komponist ausdrücklich auf eine ad libitum-Verwendung der Bläserstimmen hin.

Für die Aufführungsmöglichkeiten dieser Pastoralmesse gibt es neben dem Verzicht auf die Bläser die zusätzliche Option, auch auf die Streicher zu verzichten und den Chorsatz nur von der Orgel begleiten zu lassen. Für diesen Fall unterscheidet sich die dann ausgeführte Orgelstimme von der zum Orchester tretenden Orgelstimme darin, dass bei Wegfall des Orchesters einige Töne oder Phrasen des Orchestersatzes mit in die Orgelstimme übernommen werden, gewissermaßen nach Art eines Klavierauszugs.

Die Messe entspricht bis auf einige Kürzungen und geringfügige Änderungen in der Führung der Stimmen dem Original-Manuskript. Sie wurde von Reimanns Sohn, Heinrich Reimann, dem Direktor des königlichen Gymnasiums in Gleiwitz herausgegeben.



Das Titelblatt der Pastoralmesse Nr.2 in G und D des Pietsch-Verlags

In der Neuausgabe⁷⁸ des Dr. J. Butz-Verlags wurden Dynamik, Artikulation und Phrasierung vereinheitlicht, da diese Angaben in der Vorlage bzw. in den Handschriften der Messe ungenau waren.⁷⁹ In den Orgelstimmen wurde die Pedalstimme getrennt gehalten.

3.4.3.1 Gliederung der Pastoralmesse in G und D

Taktangabe	Messeteil	Tempo	Takt	Tonart
1-75	Kyrie	Andante più moderato	6/8	G-Dur
1-99	Gloria	Allegro moderato	C	D-Dur
1-52	Credo	Moderato	C	D-Dur
53-156	Et incarnatus	Moderato	6/8	F-Dur
1-23	Sanctus	Maestoso	3/4	D-Dur
1-65	Benedictus	Andante	2/4	G-Dur
1-25	Agnus Dei	Molto moderato	3/4	g-Moll
26-52	Dona nobis pacem	poco Andante	6/8	G-Dur

78 Albert Kupp (Hrsg.), Pastoralmesse in G und D, Dr.-Butz-Verlag, St. Augustin, 2005.

79 Vgl. Vorwort zu der Neuausgabe von Albert Kupp.

3.4.3.2 Struktur- und Harmonieanalyse des Kyrie

Pastoralmesse Nr. 2
Kyrie

Ignaz Reimann
1820-1885

Andante più moderato

Flöte (ad lib.)

Oboen (ad lib.)

Fagotte (ad lib.)

Hörn (ad lib.)

Andante più moderato

Violine I *p*

Violine II *p*

Viola *p*

Violoncello Kontrabass *p*

Andante più moderato
p dolce

Sopran
Ky - ri - e... e - le - i - son, e - le - i - son, e - lei - son, Ky - ri - e... e - le - i - son, e -

Alt
Ky - ri - e... e - le - i - son, e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e... e - lei - son, e -

Tenor
Ky - ri - e... e - le - i - son, e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e... e - lei - son, e -

Bass
Ky - ri - e... e - le - i - son, e - le - i - son, e - lei - son, Ky - ri - e... e - lei - i - son, e -

Andante più moderato
p

Orgel ohne Orch.

Andante più moderato

Orgel mit Orch.

Formteil Takte	Taktgliederung	Besetzung	Besonderheiten
Kyrie (A) T. 1-20	[4+4 / 4 / 4+4]	SATB, Streicher, Orgel ab T. 8	Homophoner, zarter, ruhiger Satz, p, „andante più moderato“. Wie- gender 6/8-Takt in G-Dur. Bor- dunquinten in den Takten 9-12. Die Sopranstimme weist eine Dreiklangsmotivik auf. Streicher unterstützen die Chorstimmen.
Christe (B) T. 21-46	4+4+4+4+4+4 +2 Takte (Zwischenspiel)	SATB, Streicher, Orgel, ab T. 25 Ob., Cor. ab T. 29 Tutti	Harmonische Abwechslung (e- Moll, h-Moll, D-Dur). Kurze imitie- rende Momente (T. 21-22, T. 25- 26, T. 29). Koloristik selten, z.B. Hornstimme in T. 24-25.
Kyrie (A') T. 47-75	Viertakter Zweitakter (T. 59-60) Überleitung (T. 69)	SATB, Streicher, ab T. 55 Tutti	Kurze A cappella-Abschnitte; Ein- führung der Moll-Subdominante.

Das Kyrie von Ignaz Reimanns Pastoralmesse in G und D ist im Charakter bedäch-
tig, zart und ruhig. Der „pastorale“ Charakter zeigt sich zu Beginn dieser Messe im
wiegenden 6/8-Takt in G-Dur sowie in Bordunquinten.

Formal ist dieser Satz in seinen 75 Takten traditionell gegliedert als A–B–A-
Form: „A (Kyrie), B (Christe), A (Kyrie), wobei (der „verklingenden“ Tendenz der
formalen“ Anlage entsprechend) die großen Formteile (ABA) in ihrer relativen Aus-
dehnung zunehmen: von 20 Takten im ersten A-Teil über 26 Takte im B-Teil (Christe)
bis zum verklingenden Schlußteil mit 29 Takten.

Der Chorsatz ist schlicht und leicht auszuführen. Der Sopran hält sich im Ambi-
tus von d' bis e'' und überschreitet ihn nur nach einem crescendo am Ende von T. 64.
Der Alt bewegt sich gleichfalls in einem für die Stimme bequemen Ambitus von ais
bis c'', ebenso wie der Baß (Gis bis c) und der Tenor (e-e' wird nur im Takt 26 bis g'
überschritten). Die Stimmen bewegen sich primär stufenweise bzw. in kleinen Schrit-
ten überwiegend diatonisch und werden sowohl von der Orgel als auch durchgängig
von den Streichern gestützt. Ausnahmen davon finden sich nur in einigen A-cappella-
Abschnitten, die jedoch nie länger sind als eineinhalb Takte (T. 47/48, T. 65, T. 68,
außerdem in T. 57 von den Bläsern gestützt; in T. 67 von der 1. Violine gestützt).

Der Satz ist homophon, und die Stimmen werden in parallelen Terzen und Sexten
geführt. Imitierende Momente finden wir nur im Mittelteil (Christe), wobei die imi-
tierten Motive nie die Länge eines Taktes überschreiten (T. 21-22, T. 25-26, T. 29).

Die Melodik des Satzes durchzieht vereinheitlichend eine Motivik, die einen Ton
umspielt (exemplarisch sei verwiesen auf: Sopran T. 7, T. 23, Baß T. 22, Sopran
T. 27, 41).

Die Dynamik unterstreicht in ihren abschnittsweise wechselnden Stufen von p bis f
(bei verklingendem pp bzw ppp am Schluss des Satzes) die klare Gliederung der Form.

Analog wirkt auch die Instrumentierung. Die Streicher werden durchgehend ein-
gesetzt und unterstützen in einem homophonen Satz die Chorstimmen: nur teilweise
colla parte verlaufend, aber stets (mit den genannten Ausnahmen in den wenigen
A-cappella-Takten) den Chor stützend.

Der Grundsatz der leichten Ausführbarkeit gilt für die Chor- wie die Instrumentalstimmen gleichermaßen. So ist beispielsweise die Violinstimme überwiegend in der ersten Lage ausführbar (Ausnahme: T. 17–18). Die Bläserstimmen (in der Besetzung Flöte, Oboe, Fagott, Horn, jeweils doppelt besetzt) sind ad libitum konzipiert. Ihre Melodieführung entspricht denen der Streicher, die sie manchmal in Parallelführung (auch in der oberen Oktave) verdoppeln.

Harmonieanalyse des Kyrie der Pastoralmesse in G und D:

Takt	1		2			3		4
Akkord	G		D ⁷	G	D ⁷	G	C	D ^{6 5} _{4 3}
Funktion	T		D	T	D	T	S	D

Takt	5			6			7		8
Akkord	a	E	a	E	a	e/C	D	G	
Funktion	Sp	(D)	Sp	(D)	Sp	Tp/S	D	T	

Takt	9-12						13-16				17-20							
Akkord	D	G	D ⁷	G	C	D ⁷	G	C	G	D	G	C	D ⁷	C	G ⁶	D ^{6 5} _{4 3}	G	H ⁷
Funktion	D	T	D	T	S	D	T	S	T	D	T	S	D	T	S	D	T	(D)

Takt	21-24						25-28						29-32			
Akkord	e	a ⁶ ₅	H ⁷	e	c	D	G	e ⁶ ₅	Fis ⁷	h	E ^{5>}	A ⁷	D	A ⁷	D	A ⁷
Funktion	Tp	Sp	(D)	Tp	s	D	T	Tp	(D)	Dp	(D)	D	D	D	D	D

Takt	33-36						37-40					
Akkord	D	Fis	[h]	G	A ^{6 5} _{4 3}	D	D	D	G/e	Fis ^{6 7} _{4 5 3}	h	
Funktion	D	(D)	[Dp]	T/(S)	D	D	D	D	T/Tp	(D)	Tp	

Takt	41-44				45-46		47-54	55	56			
Akkord	Fis ^{9>} ₇	h	Fis ^{9>} ₇	h	h	h	D ⁷	identisch	G ^{6 5} _{4 3}	C	identisch	
Funktion	(D)	Tp	(D)	Tp	Tp	Tp	D	identisch	T. 1-8	T	S	identisch

Takt	57	58	59-60		61-64							
Akkord	D ⁷	identisch	c	D ⁷	G	c ⁶ ₅	G	c	G	c	A ^{9>} ₇	A ⁷
Funktion	D	identisch	S	D	T	s	T	s	T	s	D	D

Takt	65-68				69	70-75					
Akkord	D ^{6 7} _{4 5 3}	G	C	D	G	e	A ⁷	D ^{6 5} _{4 3}	C	D ⁷	G
Funktion	D	T	S	T	T	Tp	D	D	S	D	T

3.4.3.3 Struktur- und Harmonieanalyse des Gloria

Gloria

Allegro moderato

The image displays a page from a musical score for the Gloria section of a Mass. The score is written for a full orchestra and choir. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The instruments and voices are arranged as follows:

- Flöte (ad lib.)**: Flute part, starting with a melodic line.
- Oboen (ad lib.)**: Oboe part, providing harmonic support.
- Fagott (ad lib.)**: Bassoon part, providing harmonic support.
- Hörner (ad lib.)**: Horns part, providing harmonic support.
- Trompeten**: Trumpets part, providing harmonic support.
- Pauken**: Drums part, providing rhythmic support.
- Violine I**: Violin I part, playing a rhythmic pattern.
- Violine II**: Violin II part, playing a rhythmic pattern.
- Viola**: Viola part, playing a rhythmic pattern.
- Viola**: Viola part, playing a rhythmic pattern.
- Violoncello**: Cello part, playing a rhythmic pattern.
- Kontabbass**: Double Bass part, playing a rhythmic pattern.
- Sopran**: Soprano voice part, singing the lyrics.
- Alt**: Alto voice part, singing the lyrics.
- Tenor**: Tenor voice part, singing the lyrics.
- Bass**: Bass voice part, singing the lyrics.
- Orgel ohne Orch.**: Organ part without orchestra accompaniment.
- Orgel mit Orch.**: Organ part with orchestra accompaniment.

The lyrics for the choir parts are: *Glo - ri - a, glo - ri - a in ex-cel-sis De - o. Et in ter - ra.*

Auszug aus der Partitur „Pastoralmesse Nr. 2 in G und D“, Gloria, Dr. J. Butz-Verlag, St. Augustin, 2005, Seite 16.

Formteil Takte	Taktgliederung	Besetzung	Besonderheiten
I. Gloria T. 1-4	1 + 1 + 2	SATB, Tutti	Allegro moderato; 4/4 Takt; punktiertes Motiv in f in colla parte im Orchesterpart.
T. 5-12	4 + 4	SATB, Fl., Cor., Streicher, Orgel	Orgelpunkt; Rückkadenz; ruhiges Schreitmotiv im p; halbschlüssig
Laudamus T. 13-17	2 + 2	SATB, Tutti	Bestätigende Tonika-Kadenz mit Figurationen in den Violinen.
Adoramus T. 17-26	6 + 4	SATB, Tutti	Melodische und harmonische Steigerung mit Schlusskadenz.
II. T. 26-27	2	Tutti	Zwischentakte des Orchesters mit Modulation in die Subdominante G (p, dolce).
Gratias T. 28-35	4 + 4 (2+2 / 2+2)	SATB, Ob., Fg., Streicher, Orgel	Orgelpunkt auf G mit melodisch charakteristischer, übermäßiger Sekunde.
Domine Deus T. 36-39 T. 38-39	2 + 2	SATB	A-cappella-Kadenz Phrygischer Halbschluss (Vorbereitung auf e-Moll)
Deus Pater T. 40-49	4 + 4 + 2	SATB, Tutti	Neuansatz der Orgelpunkt auf E (vgl. T. 28), jedoch hier auf vier Takte beschränkt.
Domine ... Agnus Dei T. 50-56 T. 55-56	2 + 2 + 2	SATB, Tutti	Zyklische Schlusskadenz in umgekehrtem Verhältnis zu T. 13ff; Kadenz nach Fis (plagal).
III. Qui tollis T. 57-60	2 + 2	SATB, Ob., Fg., Cor., Streicher	poco Adagio; 3/4 -Takt; h-Moll, Bass solo, SAT=unisono, Kb. pizz. + arco
T. 60-66	2 + 4	STB, Ob., Fg., Cor., Streicher	h → A, dann gedehnte Kadenz A → Fis; Bass solo, S+T=unisono
T. 66-71	2 + 3	SATB, Tutti	Orgelpunktkadenz mit Rückleitung nach h-Moll (T. 68) und halbschlüssig auf Fis-Dur endend.
IV. Quoniam T. 72-75	2 + 2	SATB, Streicher, Orgel, ab T. 74 Tutti	Tempo I; 4/4-Takt
tu solus T. 76-78	3	SATB, Tutti	Geraffter Vordersatz (vgl. T. 1ff) mit markanter Klausel T. 77-78
cum Sancto T. 79-86	4 + 4 2+2 / 2+2	SATB, Tutti	Orgelpunktkadenz auf D (vgl. T. 28), chorisches
T. 87-90	2 + 2	SATB, Tutti	Überleitung in den Schluss mit chromatisch fallender Basslinie C - H - B - A
Amen T. 91-99	4 + 4	SATB, Tutti	Tutti-Schluss in D

Takt	1-4				5-8					
Akkord	D	A	D	G	D	G ⁶	E	A	: A ⁷	D :
Funktion	T	D	T	S	T	S	D	D	: D	T :

Takt	9-12					13-17						
Akkord	G	D	A ⁷ ₄₃	D	G ⁶ ₅	E ⁷	A	D	A	D	A	D
Funktion	S	T	D	T	S	D	D	T	D	T	D	T

Takt	18-22												
Akkord	G	e	H ⁷	e	A	fis	Cis ⁷	Fis	h	G	A ⁷	G	A ⁷
Funktion	S	Sp	(D)	Sp	D	Dp	(D)	D	Tp	S	D	S	D

Takt	23-26					27	28-31	32-35				
Akkord	D	h	G ⁶ ₅	A ⁷	D	D ⁷	G	D ⁷	G	D ⁷	G	
Funktion	T	Tp	S	D	T	(D)	S	(D)	S	(D)	S	

Takt	36-39					40-43	44-50									
Akkord	C	G	D ⁷ ₉₋₈	G	C ⁶ ₅	C ⁶	H ⁷	e	c	g	A ⁷	D	H ⁷	e	Cis ⁷	A ⁷
Funktion	Ss	S	(D)	T	Ss	---	(D)	Sp	Ss	s	D	T	(D)	Sp	D	D

Takt	51-56						57-60				
Akkord	D	A ⁷	D	A ⁷	D	Fis	h	e ⁶	Fis ^{6,5} _{4,3}	Fis ⁷	h
Funktion	T	D	T	D	T	(D)	Tp	(s)	D	(D)	Tp

Takt	61-71				(64)											
Akkord	h	G	A ⁷	A	Fis ⁷	h	Cis ^{6,5} _{4,3}	fis	G	fis ⁷	h	Cis	Fis ^{6,5} _{4,3}	Fis ⁷	Fis ^{6,5} _{4,3}	
Funktion	Sg	S	D	D	(D)	Tp	(D)	Dp	(s ⁿ)	(D)	Tp	(D)	T ^M	(D)	----	

Takt	72-78					(75)							
Akkord	h	G	G	D	D	h	G	A ⁷	D	G ⁶ ₅	G ⁶	E ⁷	A
Funktion	Tp	S	S	T	T	Tp	S	D	T	S	S	D	D

Takt	79-86					87-89				
Akkord	D	A ⁷	D	A ⁷	D	D ⁷	G	E ⁷ _{5>}	A ⁶ ₄	h
Funktion	T	D	T	D	T	(D)	S	D	D	Tp

Takt	90		91-92				93-99		
Akkord	G ⁶ ₅	A ⁷	D	G ⁶ ₅	A ⁷	D	G ⁶ ₅	A ⁷	D
Funktion	S	D	T	S	D	T	S	D	T

Im Gegensatz zum Gloria der Pastoralmesse in C-Dur op. 110 ist das Gloria dieser Messe vierteilig angelegt.

Teil I (T. 1-26): geschlossen in D-Dur mit authentischer Kadenz.

Teil II (T. 28-56) „Gratias“: zweiteiliges, orgelpunktunterlegtes Thema in G-Dur und e-Moll mit Finalmodulation nach Fis-Dur. (T. 55 f.)

Teil III (T. 57-71) „Qui tollis“: eingeschobener Poco-Adagio-Teil in h-Moll mit Wechsel Solo/Tutti; Chor weitgehend unisono.

Teil IV (T. 72-99): über eine Rückführung aus h-Moll wird die Kadenz wieder zyklisch eingestellt. Im weiteren Verlauf zeigt sich Teil IV als eine stark komprimierte Fassung der beiden ersten Teile.

Die formale Gestalt des Gloria der Pastoralmesse in G und D ist somit in keiner Weise wie in der C-Dur-Messe. Die harmonische Bewegung ist im Wesentlichen auf den Mittelteil beschränkt (schon die Binnensequenz in T. 17 ist Indiz für zügige harmonische Entwicklung). Vergleichbar ist eher schon der Eintritt des „Gratias“ als neuer thematischer Abschnitt (beide Male auf der Subdominante). In der G/D-Messe ist dieser Abschnitt noch stärker kontrastierend zum 1. Hauptteil durch seinen gegensätzlichen Charakter (harmonisch flächig mit Orgelpunkt, keine Modulation bis T. 35).

Auch der Eintritt der reminiszenten Kadenz im „Domine Deus“ bietet eine gewisse Vergleichsmöglichkeit zur Messe in C-Dur: Beide Male wird eine Anbindung an den Teil I deutlich. In der G/D-Messe tritt das noch deutlicher hervor, da der Kadenz - als Abschluss vor dem poco Adagio - mehr Gewicht zukommt. Auch dem „Qui tollis“ wird eine wesentlich stärkere Bedeutung gegeben durch den Beginn eines neuen Abschnitts. Die Wahl der Tonart h-Moll sowie der weitgehend unisono singende Chor (im Wechsel mit Baß-Solo) verdeutlichen den Text „Qui tollis peccata mundi, miserere, miserere nobis“ in prägnanter Weise. Dies vermisst man in der C-Dur-Messe.

Teil IV der G/D-Messe verdeutlicht das entwickelnde Prinzip, welches seine Entsprechung in der klassischen Coda findet.

3.4.3.4 Struktur- und Harmonieanalyse des Credo

Credo

Moderato

The musical score is arranged in systems. The first system includes Flöte (ad lib.), Oboen (ad lib.), Fagotte (ad lib.), Hörner (ad lib.), Trompeten (ad lib.), and Pauken (ad lib.). The second system includes Violine I, Violine II, Viola, and Violoncello Kontrabass. The third system includes the vocal parts: Sopran, Alt, Tenor, and Bass. The fourth system includes the Organ ohne Orch. and the Organ mit Orch. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics are 'f' (forte). The lyrics are: 'Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem coe - li et'.

Auszug aus der Partitur „Pastoralmesse Nr. 2 in G und D“, Credo, Dr. J. Butz-Verlag, St. Augustin, 2005, Seite 34.

Formteil Takte	Taktgliederung	Besetzung	Besonderheiten
I. Credo			Die erste Zeile ist unverändert geblieben und wird in der Praxis durch eine Intonation ersetzt.
Patrem T. 1-24	8 + 16	SATB, Tutti T. 9-16 nur Streicher, Orgel (Bratsche, 2. Vl.)	T. 1-8: 4 + 4 geschlossener choralartiger Satz in f, T. 9-24: 16-taktige Periode mit geteiltem Vorder-/ Nachsatz. Der Ansatz wird aus T. 1-2 gewonnen.
Et ex Patre T. 25-40	8 + 8	SATB, Tutti	T. 25-32: 4+4-Teilung, T. 33-40: 4+4 Fl. colla parte mit Sopran im pp.
per quem... T. 41-48	4 + 4	SATB, Tutti	T. 41-44: Vordersatzkadenz zu A-Dur, T. 45-48: Orgelpunktkadenz im Nachsatz.
descendit... T. 49-52	4	SATB, Tutti	Beschlusskadenz in A.
II. Et incarnatus T. 53-60	8 (2+2+2+2)	Fl., Ob., Fg., Vc., Kb., Orgel, ab T. 55 SATB, Tutti	Moderato F-Dur im 6/8-Takt. Reminiszenz an das Kyrie-Thema, hier als Hirtenmelodie auf Bordunquinte f-c.
et homo factus T. 61-64	4 (2+2)	SATB, Streicher, Orgel	Wiederholung des Kyrie-Motivs (Orchester).
Crucifixus T. 65-71	6 (2+2+2)	SATB, Ob., Fg., Streicher, Orgel	Neuansatz, Chromatik; Sekunden aufsteigend. Streicher Achtelbewegung.
passus T. 71-78	4 + 4	SATB, Tutti	Chromatisierung, verminderter Septakkord auf „passus“ und C-Dur für „et se pulvis est“ (Frieden, Erlösung) im T. 77
III. (1) Übergang T. 79-81	3	Tutti	Tempo I (Auferstehung), Tonartwechsel, instrumentaler Teil mit Pauken, crescendo bis ff. Lange Notenwerte in den Bläsern. Linearer Verlauf der Streicher. Sechzehntelbewegung in den Violinen.
Et resurrexit T. 82-89	4 + 4	SATB, Tutti	Punktierter Rhythmus in ff; aufsteigende Melodie im Sopran, Wechsel zwischen Tonika (D-Dur) und Dominante (A-Dur).
T. 90-93	4	SATB, Tutti	Orgelpunktkadenz auf A.
III. (2) cum gloria T. 94-113	4 + 4 + 4 + 4 + 4	SATB, Tutti	Entspricht im Wesentlichen dem Anfang T. 1-20.
T. 114-117	4	SATB, Tutti	Nachsatzkadenz geschlossen in D.
T. 118	1	Tutti	Überleitungstakt im Orchester mit modulierender Funktion über F [#] nach h-Moll.
III. (3) Et unam T. 119-134	8 + 8	SATB, Tutti	„Choralthema“ mit stacc.-Begleitung im Orchester in zwei Durchgängen: 1. T. 119-126, h-Moll mit unisono-Chor und Harmonisierung in den Bläsern/Orgel. 2. T. 127-134, Ansatz in D-Dur, Ausharmonisierung im Chor, unisono in den Bläsern (Timp., Tp. als Verstärkung).
Et exspecto T. 134-138	5	SATB, Ob., Fg., Streicher, Orgel	Orgelpunktkadenz mit Wechselakkorden F [#] /G, choralartig im pp.
III. (4) Et vitam T. 139-146	4 + 4	SATB, Tutti	Zyklischer 8-takter mit Eingangsthem (vgl. T. 1) mit Rückkehr nach D-Dur.

Amen T. 146-156	4 + 4 + 2	SATB, Tutti	T. 147-150: 4-taktiger Appendix, T. 150-154: fallende Kadenz, T. 154-156: 3-taktige Schlusskadenz (Verkürzung).
--------------------	-----------	-------------	--

Takt	1-3	4	5-8					
Akkord	D	A	e	A	h	E ⁷ ₅	A ^{6 7} _{4 5} A ₃	D
Funktion	T	D	Sp	D	Tp	D	D	T

Takt	9-12					13-16						
Akkord	D	G	A ^{6 4}	A ^{7 5} ₃	D	A ⁷	D	A ⁷ ₅	D	G ^{6 5}	E ^{9 8} _{3 7}	A
Funktion	T	S	D	D	T	D	T	D	T	S	D	D

Takt	17-20					21-24			
Akkord	D	G	A ^{6 5} _{4 3}	Fis ^{9 >} _{7 3}	h	E ₇	A	E ⁷	A
Funktion	T	S		(D)	Tp	D	D	D	D

Takt	25-32					
Akkord	: Fis	h :	G g	A ⁷	G g	A ⁷
Funktion	: (D)	Tp :	S s	D	S s	D

Takt	33-40									
Akkord	A ⁷	D ₅	A ^{6 5}	Fis ^{9 >} _{7 3}	h	G	Cis ^{9 >} _{7 3}	D A ⁷ ₅	D	D ^{9 >} ₇
Funktion	D	T	D	(D)	Tp	S	(D)	T D	T	(D)

Takt	41-44					45-48				
Akkord	G ₃	D ₅	G ₃	D ₃	G ⁶ E ⁷	A	A ⁷	D	h ⁷ e	A ⁷ A
Funktion	S	T	S	T	S	D	D	T	Tp Sp	D D

Takt	49-52			(51)		53-60									
Akkord	D	E ⁷	A	E ⁷	A D ⁶	A ^{6 7} _{4 5} E ₃	A	F	C	F	C ⁷	F	C ⁷	F	G ⁷ ₅ C ⁷
Funktion	T	D	D	D	S	D	D	{ T	D	T	D	T	D	T	D

Takt	61-62		63-64			65-72							
Akkord	F	C	F	g	C ⁷	F	f	C ⁷	F ⁷	b	F ⁷	b	C ⁷ ₃ ^{9>}
Funktion	T	D	T	Sp	D	T	t	D	(D)	s	(D)	s	D

Takt	73-74		75-78			79-81		
Akkord	Es ⁷		As	f	G ⁷ ₄₋₃	C	C	A ⁷
Funktion	(D)		tp	t	D	D	D	D

Takt	82-89						(86)						
Akkord	D	A	D	A	D	e	A	D	a ^{4<} ₃	H ⁴³	e	E ⁷	A ⁴³
Funktion	T	D	T	D	T	Sp	D	T	(s)	D	Sp	D	D

Takt	90-93		94-96		97-101					
Akkord	:E ⁷	A:	D	A	e / G ⁵	A	h	E ⁷ ₅	A ⁶⁵ ₄₃	D
Funktion	:D	D:	T	D	Sp / S	D	Tp	D	D	T

Takt	102-109										
Akkord	D	G	A ⁶⁵ ₄₃	D	A ⁷	D	A ⁷	D	D ₃	G ⁶⁵ ₃	A
Funktion	T	S	D	T	D	T	D	T	T	S	D

Takt	110-117							(115)				
Akkord	D	G	A ⁶⁵ ₄₃ / Fis ^{9>} ₇	h	G	D ₅	G	A ⁷	D	G ⁶	A ⁷	D
Funktion	T	S	D / (D)	Tp	S	D	S	D	T	S	D	T

Takt	118		119-126													
Akkord	Fis ⁷		h	Fis	h	e ⁶	Fis	h	cis	Cis ⁷	Fis	h	e ⁶ ₅	Fis	h	A ⁷
Funktion	(D)		{t	D	t	s	D	t	Sp	D	D	t	s	D	t}	D

Takt	127-134												
Akkord	D	A	D	G ⁶ ₅	A ⁷	D	Fis	Fis ⁷	h	fis	G ^{7#}	Cis ⁷ _{5>}	Fis
Funktion	T	D	T	S	D	T	T / (D)	Tp	Tg	(s ⁿ) / (D)	TG		

Takt	135-138				139-146
Akkord	G	Fis	G	Fis	identisch T. 94-101
Funktion	(s ⁿ)	TG	(s ⁿ)	TG	

Takt	147-150				150-154			155-156		
Akkord	g	D	$g \begin{smallmatrix} 4< \\ 3 \end{smallmatrix}$	D / D ⁷	$G \begin{smallmatrix} E^7 \\ 3 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 5> \end{smallmatrix}$	$A \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$	D	A	D	
Funktion	s	T	s	T / (D)	S $\begin{smallmatrix} D \\ \square \end{smallmatrix}$	D		T	D	T

Das Credo der Pastoralmesse in G und D besteht aus drei Teilen.

Teil I (T. 1-52): Modulation von D nach A.

Teil II (T. 53-78): „Hirtenmusik“, Kyrie-Thema.

Teil III (T. 79-156):

T. 79-94 Rückführung mit Anlehnung an Gloria

T. 94-113 Wiederholung T. 1-20

T. 118 Modulierende Überleitung

T. 119-138 Choral-Abschnitt mit Orgelpunktkadenz

T. 139-156 Neuansatz mit Coda

Die Besonderheit der Anlage des „Credo“ liegt in einem auffallenden Ungleichgewicht der Teile; der Schwerpunkt liegt unzweifelhaft auf dem in sich vierteiligen III. Abschnitt.

Während das Credo der C-Dur-Messe durch die bewusste Monotonie der Hirtenmelodik simplem Klangkolorit verpflichtet ist, räumt Reimann in der Pastoralmesse G und D dem Koloristischen nur noch im 6/8-Takt einen begrenzten Platz ein. Damit ergibt sich eine Analogie zum „Wiegenlied“ der C-Dur-Messe: der Umschwung im „Crucifixus“ mit Wendung zum Dominantseptnonakkord und anschließender Auflösung nach C-Dur bei „et sepultus est“ zeigt die gleiche Idee in zweifacher Ausfertigung.

Das Choralthema im Teil III der G/D-Messe intensiviert den musikalischen Verlauf durch seine Ausgestaltung. Die markante staccato-Orchesterbegleitung und die neu hinzugetretene Begleitfigur verstärken den choralartigen Charakter und befestigen den Glauben an eine heilige Kirche. In der C-Dur-Messe hält sich Reimann ganz schlicht an die Vorgabe des I. Teils und reichert ihn im weiteren Verlauf harmonisch an.

Betrachtet man die Harmonie der G/D-Messe, stellt man fest, dass der Stil artifizierter ist als in der C-Dur-Messe. Dies sollte nicht zu einer Geringschätzung der einfachen, volkstümlichen Kunst führen, die der „Praktiker“ Reimann gerade in der „Christkindelmesse“ pflegt.

3.4.3.5 Struktur- und Harmonieanalyse des Sanctus und Benedictus

Maestoso Sanctus

The score is for the Sanctus section, marked **Maestoso**. It features a woodwind section (Flute, Oboe, Bassoon, Horns, Trumpets, and Timpani), a string section (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Kontrabaß), and vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, and Bass). The woodwinds and strings play sustained chords with rhythmic patterns. The vocal soloists sing the text: "San - ctus, San - ctus, San - ctus". The organ part is divided into two staves: "Orgel ohne Orch." and "Orgel mit Orch.", both playing sustained chords. The tempo is marked **Maestoso** throughout.

Auszug aus der Partitur „Pastoralmesse Nr. 2 in G und D“, Sanctus, Dr. J. Butz-Verlag, St. Augustin, 2005, Seite 62.

Formteil Takte	Taktgliederung	Besetzung	Besonderheiten
Sanctus T. 1-10	1+2+2+2+3	SATB, Tutti	Durch den Vortakt des Orchesters setzt das dreimalige Sanctus leicht auf T. 2 ein. Die Orchesterbegleitung basiert auf einem stereotypen rhythmischen Modell aus punktierten Achteln, die Harmonik unterstützt die metrische Anlage durch analog verlaufende Akkordwechsel.
Pleni sunt... T. 11-14	2 + 2	SATB, Tutti	Nachsatz auf Orgelpunkt A, dissonant initiiert.
gloria T. 15-18	2 + 2	SATB, Tutti	Nachsatzkadenz modifiziert mit Trugschluss h-Moll in T. 18.
Hosanna T. 19-22	2 + 2	SATB, Tutti	Kadenzwiederholung von T. 15ff, jedoch harmonisch verändert.
T. 22-23	2	Tutti	Nachspiel des Orchesters; Schlussakkord.
T. 1-4	4	Tutti	Instrumental Andante und dolce.
Benedictus T. 5-12	4 + 4	B, Streicher, Orgel	Bass solo mit Streicher und Orgelbegleitung.
T. 13-20	4 + 4	SATB, Fl., Streicher, Orgel, ab T. 17 Ob., Fg., Cor.	Reminiszenz der Takte 5-12 mit Chor.
Hosanna T. 21-28	4 + 4	SATB, Streicher, Orgel	Solistische Einlage in p.
T. 29-36	4 + 4	SATB, Tutti	Reminiszenz T. 21-28 im Chor.
T. 37-53	6 + 6 + 5	SATB, Tutti	Bass solo (Benedictus) im Wechsel mit Chor (in nomine Domini).
Hosanna T. 54-65	4 + 5 + 3	SATB, Fl., Streicher, Orgel, ab T. 62 Tutti	Dreimal „Hosanna“ im pp mit Schlussakkord G-Dur (T. 65).

Sanctus

Takt	1-5				6-10								
Akkord	D	A ₃	A ⁷	D	D ₇	G ₃	D ₅	G ⁶ ₅	A ₅	D ₃	A ₅	D	A
Funktion	T	D	D	T	T	S	T	S	D	T	D	T	D

Takt	11-18								
Akkord	E ⁷ ₅	A	a ⁷ ₃	D	F ^{#7}	h	G	A ^{6 5} _{4 3}	h
Funktion	D	D	d	T	TG	Tp	S	D	Tp

Takt	19-23						
Akkord	G ₃	D ₅	A ₇	D ₃	G ⁶	A ^{6 5} _{4 3}	D
Funktion	S	T	D	T	S	D	T

Benedictus

Takt	1-4				5-12							
Akkord	G	a	D	G	G	A ⁷ ₅	D	G ⁹⁸	C	D	A ⁷	D
Funktion	T	Sp	D	T	T	D^{D}	D	T	S	D	D^{D}	D

Takt	13-19							20-24			
Akkord	G ⁴³	A ⁷ ₅ ⁹⁸	D ⁷	G	A ₇	D ₃	A ⁷	D	D	A	D
Funktion	T	D^{D}	D	T	D^{D}	D	D^{D}	D	D	D^{D}	D

Takt	25-28				29-32				
Akkord	D ₇	G ₃	G	D ⁶ ₄	A	A ⁷	D ⁶⁵	A	D ⁶⁵
Funktion	D	T	T	D	D^{D}	D^{D}	D	D^{D}	D

Takt	33-36				37-40			41-44			
Akkord	D ₇	G	A ⁶ ₄	A ⁷	D	D ⁷ ₅	G ₃	D	D ⁷ ₅	G ₃	D ^{5<}
Funktion	D	T	D^{D}	D^{D}	D	D	T	D	D	T	D

Takt	45-53											
Akkord	G	A ⁷ ₅	D ⁷	G ⁹⁸	C	G	C	G ⁷	C	G	D	G
Funktion	T	D^{D}	D	T	S	T	S	T	S	T	D	T

Takt	54-57						58-65				
Akkord	C	G	C	G	D	G	G	C	G	D ⁷	G
Funktion	S	T	S	T	D	T	T	S	T	D	T

Formteil Takte	Taktgliederung	Besetzung	Besonderheiten
Agnus Dei T. 1-4	4	S, Streicher, Orgel	Molto moderato im 3/4-Takt; Sopransolo in p, konstanter Achtelrhythmus in den Streichern.
T. 5-9	5	SATB, Streicher, Orgel	Homophoner schlichter Chorsatz.
T. 10-13	4	SATB, Tutti	Terrassenförmige Steigerung der Dynamik; Wendung der Harmonik zu a-Moll.
T. 14-17	4	SATB, Streicher, Orgel	Harmonie: in Tonikaparallele B-Dur im pp
T. 18-21	4	SATB, Tutti	Intensiver Ausdruck in Unisono und Oktavsprung abwärts. Großer Ambitus bis d ^m .
Dona pacem T. 22-25	4	SATB, Tutti	Wechselnde Dynamik (p), Unisono; Auslassung des Wortes „nobis“.
Dona nobis pacem T. 26-52	4+4+4+5+4+3+3	SATB, Tutti	Wiederkehr des Kyrie leicht variiert; pastoraler Charakter in G-Dur mit Bordunquinten; Harmonie: Hauptfunktion und Doppeldominante, ruhiger Ausklang im ppp und G-Dur-Dreiklang.

Takt	1-4				5-9						
Akkord	g	c ⁷ 6	D ⁷	g	c g	A ⁹ 8 3	D ⁷	g c ⁶	D ⁶ 5 43	D ⁷	g
Funktion	t	s	D	t	s t	D	D	t s	D	D	t

Takt	10-13				14-17					
Akkord	E ⁷ 9	a ⁶ 5	E ⁴ 3	E ⁷	A ⁹ 8 a ⁴ 3	F ⁷	B	c	F ⁶ 5 43	B
Funktion	(D)	Sp	(D)		Sp	D	tP	s	(D)	tP

Takt	18-21				22-25				26-29
Akkord	B ⁷	A ⁶ 4	E ⁹ 7	A	A ⁷ 3	D ⁵ 4	A ⁷ 5	D D ⁷	G ⁶ 5 G ⁴ 3
Funktion	(D)	[tG] D	(D)	D	D	D	D	D	T

Takt	(27)			30-33				34-37
Akkord	A ⁹ 8 7	D ⁷	D ⁷ G	D ₃ G	D ₃ G	A ⁶ 5 A ₅ ⁴ 3	D	identisch T. 26-29
Funktion	D	D	T	D T	D T	D	D	

Takt	38-39	40-42			43-45			46-52	
Akkord	identisch T. 30-31	C ⁶	D ⁶ 4	D ⁶⁻⁵	G	C D	G A ⁷	D ⁶ 7 D ⁴ 5 3	G
Funktion		S	D		T	S D	T D	D	T

Das abschließende „Agnus Dei“ spannt als Schlußsatz musikalisch einen Bogen zum „Kyrie“ sowohl in Tonart und Rhythmus als auch in Faktur und melodischer Gestaltung. Nach einem relativ kontrastreichen und dramatischen ersten Teil in g-Moll rundet der Komponist die Messe ab mit einer Rückwendung zum G-Dur, zum „pastoralen“ Charakter und auch zur Motivik des ersten Satzes, bevor dieser im dreifachen pianissimo „perdendosi“ in einer siebentaktigen „Coda“ verklingt.

Charakteristisch ist, dass diese Ruhe zunächst überraschend nach einer für diese Messe außergewöhnlichen „Dramatik“ und modulatorischen „Ereignisdichte“ erreicht, also nachdem zu Beginn auf engem Raum relativ große Kontraste sowohl der Harmonik als auch der Dynamik und der Besetzung aufeinandertrafen. Charakteristisch für diesen Satz ist weiterhin, dass seine formale Gliederung gewissermaßen mehrdeutig wirkt und sich die musikalische Gliederung in zwei Teile bzw. in drei Teile, die zunehmend kürzer werden (25, 17, 10 Takte), nicht direkt mit einer Einteilung deckt, wie sie die Textgestaltung nahelegt.

Bei der Form fällt zunächst eine Zweiteiligkeit auf, mit dem klaren Kontrast g-Moll, *Molto moderato*, 3/4-Takt (T. 1-25) und G-Dur, *poco Andante*, 6/8-Takt (T. 26 bis Schluß). Der zweite Teil weist eine Art Coda auf.

Der erste dieser Teile (T. 1-25), „*Molto moderato*“ im 3/4-Takt, ist in seiner Faktur des Streicher- bzw. Orgelsatzes geprägt von im konstanten Achtelrhythmus ruhig pulsierenden Akkordwiederholungen. Er beginnt *piano* mit vier Takten eines Sopranosolos, bevor die drei anderen Vokalsolisten in einem homophonen schlicht akkordischen Satz hinzutreten (T. 5-9). Mit dem folgenden Einsatz des gesamten Chores (T. 10) verbindet sich eine terrassenförmige Steigerung der Dynamik zum *Mezzoforte*, und vor allem eine überraschende Wendung der Harmonik in die Parallele zur Dur-Subdominante a-Moll. Verstärkt wird diese überraschende Wirkung noch durch den Einsatz der Bläser, die mit einem vom bisherigen pulsierenden abweichenden Rhythmus (punktierter Viertel) in einem Überleitungstakt (T. 9) hinzutreten und im Folgetakt zusammen mit den Streichern den Sängern jenen Akkord vorgeben, dessen Töne die Sänger im darauf folgenden Viertel treffen müssen.

Jener Akkord, ein stufenweise erreichter verminderter Septakkord als Zwischendominante zu a-Moll, der Paralleltonart zur (Dur-)Subdominante, leitet über in einen gleichfalls zwischendominantischen Durchgangs-Quartsextakkord, der im Folgetakt in die Dominante zur (Dur-)Subdominante übergeht und sich in die Parallele zur Dur-Subdominante mit einem Quartvorhalt auflöst.

Diesem harmonisch auffälligen viertaktigen Abschnitt (T. 10-13) folgt ein weiterer viertaktiger Abschnitt (T. 14-17), diesmal in der Tonikaparallele B-Dur.

Seinen Höhepunkt erreicht dieser erste Teil des „Agnus Dei“ mit einem im *forte* wiederholten intensiven Ausdruck des „Agnus Dei“ (T. 18-21), wirkungssicher in allen Vokalstimmen Unisono mit einem Oktavsprung abwärts gestaltet und dabei den punktierten Rhythmus aufgreifend. In seiner Harmonik ist er ähnlich strukturiert wie der erste harmonisch überraschende Viertakter (T. 10-13), ist allerdings im klanglichen Ambitus größer (nun B' bis d''', statt vorher nur F bis gis''), und er bezieht sich in

seinem ersten Takt (T. 18) auf den vorangegangenen Abschnitt in B-Dur zurück, gleichsam als dessen Dominante. Ein einziger Ton (b in T. 18 statt h in T. 10) bewirkt hier, unter Beibehaltung der Gestaltung mit einem Durchgangs-Quartsextakkord, den entscheidenden Unterschied für die folgende Modulation, in der sich der verminderte Septakkord (diesmal mit gis im Bass statt mit f an der Parallelstelle) wiederum zwischendominantisch auflöst: diesmal (T. 21) jedoch nicht in einen a-Moll-Dreiklang, sondern in einen A-Dur-Dreiklang als D^{\flat} . Dieser Doppeldominantakkord A-Dur, als Dominantquintsextakkord, löst sich im folgenden Viertakter (T. 22-25) über Durchgangsbildungen in einen D^7 (T. 25). Der letztgenannte Viertakter (T. 22-25) beginnt wiederum mit einem klaren Wechsel der Dynamik (diesmal von forte zu piano) und der Faktur, und vor allem wird in diesem Überleitungsteil hier erstmals der zweite Teil des Textes vertont: *Dona pacem* – unter Auslassung des Wortes „nobis“, und wiederum in allen Vokalstimmen Unisono.

Im zweiten großen Formteil, *Poco Andante*, 6/8-Takt erscheint die Dominante gelöst in die (Dur-)Tonika G-Dur, und dieser zweite Teil findet zum „pastoralen“ Charakter zurück. Die Harmonik in schlichtem G-Dur stützt sich mehrfach auf Bordunquinten, ändert sich nur wenig und nur großflächig, und beschränkt sich auf die drei Hauptfunktionen plus Doppeldominante. In wiegendem 6/8-Takt und unter klarer terrassenartiger Gegenüberstellung von Abschnitten im piano (überwiegend tonikales G-Dur, auf Bordunquinten) und im Forte (überwiegend dominantisch bzw. doppeldominantisch), letztere verstärkt vom Einsatz der Bläser, führt dieser Schlusssatz der Messe zu einem ruhigen Ausklang, im dreifachen Pianissimo verklingend in einem gebrochenen G-Dur-Dreiklang.

3.4.4 Festmesse in C-Dur

Die Festmesse in C-Dur von Ignaz Reimann ist für ein festliches Hochamt der katholische Kirche bestimmt und beinhaltet alle Teile der Missa solemnis: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus mit Benedictus und Agnus Dei. Entsprechend der zeitgenössischen Gepflogenheiten ließ der Komponist einige Textstellen in Gloria und Credo unvertonen. Im Benedictus wurde das fehlende „Hosanna“ an die Stelle einer Textwiederholung „Benedictus qui venit in nomine Domini“ gesetzt.

Nach der Erstausgabe des Dr. J. Butz-Verlags kann die Festmesse in C-Dur mit Orgel und Orchester oder nur mit Orgelbegleitung aufgeführt werden. Die wesentlichen Orchesterpassagen wurden ebenfalls in dem vom Herausgeber Albert Kupp eingerichteten Orgelpart berücksichtigt.

Außerdem wird auf die Stimme des Ad-libitum-Tenorhorns, der chromatischen Trompete in C sowie der Posaune verzichtet. Deren Partien werden hinreichend durch andere Orchesterstimmen abgedeckt.

3.4.4.1 Gliederung der Festmesse in C-Dur

Taktangabe	Messeteil	Tempo	Takt	Tonart
1-58	Kyrie	Andante maestoso	2/4	C-Dur
1-152	Gloria	Allegro	C	C-Dur
1-186	Credo	Moderato	C	F-Dur
1-32	Sanctus	Adagio	C	C-Dur
33-95	Benedictus	Adagio	2/4	F-Dur
1-40	Agnus Dei	Adagio	3/4	C-Dur
41-69	Dona nobis pacem	Adagio	2/4	C-Dur

3.4.4.2 Struktur- und Harmonieanalyse des Kyrie

Kyrie Festmesse in C Ignaz Reimann

Andante maestoso

dolce p

Fl

Klar I/II (C)
(Ob 1/II)

Hr I/II (C)

Tr I/II (C)

Fa C/G

dolce p

Vi I

dolce p

Vi II

dolce p

Vla

dolce p

Vc/Kb

dolce p

Andante maestoso

Sopran

Alt

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e -

Tenor

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e -

Baß

Andante maestoso

Orgel ohne
Orchester

p

Ped.

Andante maestoso

Orgel mit
Orchester

p

Ped.

Man.

Auszug aus der Partitur „Festmesse in C“, Kyrie, Dr. J. Butz-Verlag, St. Augustin, 1998, Seite 2.

Formteil	Makrostruktur/ Tonartfolge		Mikrostruktur	Besetzung	Besonderheiten
Kyrie eleison T. 1-8	A	Vordersatz C-Dur	a + a' (T. 1-4 + T. 5-8)	SATB, Fl., Cl., (Ob.), Cor., Tp., Timp., Streicher, Or- gel	Majestätischer An- fang ohne Tp. und Timp.
Kyrie eleison T. 9-22	A'	Nachsatz C-Dur	a'' + a''' + a'''' (T. 9 f. + 10 f. + 12-22)	SATB, Tutti	Reger Harmonie- wechsel (u.a. Sequenz).
T. 23 f.		G-Dur		Fl., Cl., Cor., Streicher, Or- gel	Modulation nach G- Dur.
Christe eleison T. 25-30	B	G-Dur	rhythmisch differenzierte G-Dur-Tonleiter abstei- gend	S, Streicher, Orgel	Solistischer Part mit syllabischem Ge- sang.
Christe eleison T. 31-42		G-Dur C-Dur	b + b' + b'' (T. 31 f. + 33 f. + 35 f.) b''' (T. 37-42)	SATB, Tutti	Chorischer Abschnitt mit wechselnder Dynamik.
T. 43 f.		C-Dur	Akkordrepetitionen bil- den Basis des Klarinet- ten-Solos	Cl., Streicher, Orgel	Überleitung zu dem Kyrie-Teil (A-Teil).
Kyrie eleison T. 45-52	A'	Vordersatz C-Dur	a + a' (T. 45-48 + T. 49-52)	SATB, Tutti außer Tp., Timp.	Angelehnt an die Anfangstakte.
Christe eleison T. 53-58		C-Dur		SATB, Tutti	Ausklang im <i>pp</i> .

Takt	1	2	3	4
Akkord	C	G ⁷	C	C
Funktion	T	D	T	D

Takt	5	6	7	8
Akkord	C	G ⁷	C	G
Funktion	T	D	T	D

Takt	9	10	11	12
Akkord	G ⁷	C	A ⁷	d
Funktion	D	T	(D)	Sp

Takt	13	14	15	16
Akkord	E ⁷	a	F	G ⁷
Funktion	(D)	Sp	S	D

Takt	17	18	19	20
Akkord	d	E	d	C
Funktion	Sp	(D)	Sp	T

Takt	21	22	23	24
Akkord	G C	C G	A ⁷ D ⁷ ₊	G a G D
Funktion	D T	T {T	D	T Sp T D

Takt	25	26	27	28
Akkord	G	D	G D ⁷ ₊	G D
Funktion	T	D	T D	T D

Takt	29	30	31	32
Akkord	G D ⁷ ₊ G	G D	G H ⁷	e
Funktion	T D T	T D	T TG	Tp

Takt	33	34	35	36
Akkord	D A ⁷	D	D ⁷	G
Funktion	D D	D	D	T }

Takt	37	38	39	40
Akkord	E	a	G ⁹ ₊	E a
Funktion	(D)	Tp	D	(D) Tp

Takt	41	42	43	44
Akkord	E a	E	d	G ⁷
Funktion	(D) Tp	(D)	Sp	D

Takt	45	46	47	48
Akkord	C G	C	G ⁷ T	C G
Funktion	T D	T	D C	D D

Takt	49	50	51	52
Akkord	C G ⁷	C	F G	C a
Funktion	T D	T	S D	T Tp

Takt	53	54	55	57	58
Akkord	G G ⁷	C	F G	C	C
Funktion	D D	T	S D	T	T

Das Gloria besteht aus einer Aneinanderreihung von meist homorhythmischen Abschnitten. Diese im Akkordsatz gehaltenen Passagen werden in der folgenden Tabelle mit kursiven Großbuchstaben gekennzeichnet. Die Analyse der Mikrostruktur der Abschnitte wurde für jeden Abschnitt einzeln vorgenommen, d. h. die Kleinbuchstabierung bezieht sich nur auf die jeweilige Passage und nicht auf den ganzen Satz.

Formteil	Makrostruktur/ Tonartfolge	Mikrostruktur	Besetzung	Besonderheiten
Gloria in excelsis Deo T. 1-6	A / C-Dur	a + b + c (T. 1-3 + 3f. + 5f.)	SATB, Tutti	Getragener Rhythmus über <i>Gloria</i> im Chor hebt das Wort hervor (<i>f</i>); 16tel-Repetitionen in den hohen Streichern. Tonmalerei über <i>excelsis</i> in Vc / Kb und Orgel.
Et in terra pax T. 7-14	B / C-Dur	a + b (T. 7-10 + 10-14)	SATB, Streicher, Orgel,	Choralartige Passage in <i>p</i> .
T. 14 f.	C / C-Dur		Tutti	Punktierte Rhythmen, die zusätzlich <i>marcato</i> gespielt werden.
Laudamus te, benedicimus te, adoramus te T. 16-21	D / C-Dur	a + b + c (T. 16f. + 18f. + 19-21)	Tutti, ab T. 18 SATB, Streichern, Orgel	Homorhythmisch gehaltene Passage im Choralstil; dynamische Differenzierung der einzelnen Abschnitte.
Glorificamus te T. 22-36	E / C-Dur	a + a' + a'' + b + b' (T. 22f. + 23f. + 25f. + 27-31 + 32-36)	SATB, Tutti	Mehrmalige Wiederholung (i.e. Hervorhebung) von <i>glorificamus te</i> im homorhythmischen Satz.
T. 37-40	F / F-Dur		Cl., (Ob.), Streicher, Orgel	Modulation nach F-Dur.
Gratias agimus tibi T. 41-48	G / F-Dur	a + b (T. 41-44 + 45-48)	T, Streicher, Orgel	Tenor-Solo; ohne große Intervallsprünge (nur Sekunden), melismatisch
Propter magnam gloriam tuam T. 49-52	H / C-Dur	a + b (T. 49f. + 51f.)	SATB, Cl. (Ob.), Streicher, Orgel	Homorhythmischer Block.
Domine Deus, rex coelestis T. 53-56	I / C-Dur	a + a (T. 53f. + 55f.)	S, Streicher, Orgel	Sopran-Solo; kurzer syllabischer Gesang in <i>p</i> .
Deus pater omnipotent T. 57-61	J / C-Dur	a + b + c (T. 57 + 58 + 59-61)	SATB, Tutti	Choralartiger Abschnitt mit dynamischem Höhepunkt über <i>omnipotens</i> .
Domine Fili unigenite T. 62-65	I' / C-Dur	a + b (T. 62f. + 64f.)	B, Streicher, Orgel	Bass-Solo; kurzer syllabischer Gesang in <i>p</i> ; Motivik z. T. vom Sopran-Solo in T. 53 ff. übernommen.
Jesu Christe T. 66-70	K / F-Dur	a + b (T. 66f. + 68-70)	SATB, Streicher, Orgel	Modulation nach F-Dur; Chorisch.
Qui tollis peccata mundi T. 71-75	L / F-Dur	a + b (T. 71-73 + 74f.)	SATB, Tutti ohne Timp.	Chorisch (<i>f</i>); <i>marcato</i> der Streicher und Bläser.

Miserere nobis T. 76-79	M / F-Dur	a + b (T. 76f. + 78f.)	SATB, Streicher, Orgel	Chorisch (p).
Qui tollis peccata mundi T. 79-83	L' / F-Dur	a + b' (T. 79-81 + 82f.)	SATB, Tutti ohne Timp.	Wiederholung der Vertonung von T. 71 ff.; chorisch (f); <i>marcato</i> der Streicher und Bläser.
Suscipe deprecationem nostram T. 84-92	N / F-Dur, C-Dur	a + b + c (T. 84-87 + 88f. + 90-92)	Streicher, Cl. (Ob.), Orgel ab T. 88 SATB	Solistischer Abschnitt (Sopran, Alt, Tenor) leicht imitatorisch angelegt (T. 84-87, F-Dur); Chorabschnitt homorhythmisch (T. 88-92, C-Dur).
Qui sedes ad dexteram Patris T. 92-96	O / C-Dur	a + b (T. 92-94 + 95f.)	SATB, Tutti	Chorisch.
Miserere nobis T. 97-105	P / C-Dur	a + b + c (T. 97f. + 99f. + 101-105)	SATB, Streicher, Orgel	Homorhythmische Abschnitte als Sequenzen.
T. 106-109			Tutti	Instrumental.
Quoniam tu solus sanctus T. 110-115	Q / C-Dur	a + b (T. 110-113 + 113-115)	SATB, Tutti	Chorisch.
Tu solus altissimus T. 116-119	R / C-Dur	a + b (T. 116f. + 117-119)	SATB a cappella danach Streicher und Orgel	Homorhythmischer Abschnitt.
Jesu Christe T. 120-123	S / C-Dur	a + b (T. 120f. + 122f.)	SATB a cappella, teilweise Streicher, Fl., Cl., Orgel	Chorisch.
Cum sancto spiritu T. 123-137	T / C-Dur	a + b + c (T. 123-129 + 130-134 + 135-137)	SATB, Tutti	Homorhythmische Passagen, weitgehend syllabischer Gesang.
Cum sancto spiritu T. 137-141	U / C-Dur	a + b (T. 137-139 + 139-141)	SATB, Tutti	Chorisch.
Amen T. 141-152	V / C-Dur		SATB, Tutti	Finale – auskomponiertes <i>Amen</i> , imitatorische Passagen.

Takt	1		2		3			4	
Akkord	C	F	C ₅	F	C	G	C	G ⁷	C
Funktion	T	S	T	S	T	D	T	D	T

Takt	5			6		7		8	
Akkord	E ⁷	a	d	C ₆ ⁶	G	C	e	F	C ₆ ⁴
Funktion	(D)	Tp	Sp	D	D	T	Dp	S	D

Takt	9	10	11	12
Akkord	f G	C	E ⁷	a C ^{7<} a
Funktion	s D	T	(D)	Tp T Tp

Takt	13	14	15	16
Akkord	G D ⁷	G	C G C	G ⁷ C G ⁷
Funktion	D D	D	T D T	D T D

Takt	17	18	19	20
Akkord	C G ⁷ C	G ⁷ C G	C	A ^b f ⁴
Funktion	T D T	D T D	T	TP s

Takt	21	22	23	24
Akkord	G	G	C	F ⁷⁻⁶ A ⁷ ₄
Funktion	D	D	T	S (D)

Takt	25	26	27	28
Akkord	d	G d	C e	a F
Funktion	Sp	D Sp	T Dp	Tp S

Takt	29	30	31	32
Akkord	C ⁴⁻³	D ⁹ ₄ G ⁷ ₄	C	C ⁷
Funktion	T	D D	T	(D)

Takt	33	34	35	36
Akkord	F D ⁹ ₄	C	G	C
Funktion	S D	D	D	{ D

Takt	37	38	39	40
Akkord	C ⁷	C ⁷ d C A ⁹ ₄	d B	C ⁷
Funktion	D	D Tp D (D)	Tp S	D

Takt	41	42	43	44
Akkord	F	d F	B	B
Funktion	T	Tp T	S	S

Takt	45	46	47	48
Akkord	F	C C ⁷	F	F
Funktion	T	D D	T	T }

Takt	49	50	51	52
Akkord	C	F	C	F
Funktion	T	S	T	S

Takt	53	54	55	56
Akkord	d	E	d	E
Funktion	Sp	(D)	Sp	(D)

Takt	57	58	59	60
Akkord	a	F	D ⁷	C
Funktion	Tp	S	D^{\flat}	T

Takt	61	62	63	64
Akkord	C	C ⁷	F	C ⁷
Funktion	T	(D)	S	(D)

Takt	65	66	67	68
Akkord	F ⁴⁻³	B	F	g
Funktion	{ T	S	T	Sp

Takt	69	70	71	72
Akkord	d	A	A	d
Funktion	Tp	(TG)	(TG)	Tp

Takt	73	74	75	76
Akkord	d	E ⁷ ₊	E ⁷ ₊	A ⁷
Funktion	Tp	(D)	(D)	(TG)

Takt	77	78	79	80
Akkord	d ^{6>}	A	d	A
Funktion	Tp	(TG)	Tp	(TG)

Takt	81	82	83	84
Akkord	d ⁶⁻⁵	G ⁹ ₊	G ⁹ ₊	C ⁴⁻³
Funktion	Tp	D^{\flat}	D^{\flat}	D

Takt	85	86	87	88
Akkord	d ⁶	B	A ⁹ ₊	d
Funktion	Tp	S	(D)	Tp }

Takt	89	90	91	92
Akkord	G C	F a	G	C
Funktion	D T	S Tp	D	T

Takt	93	94	95	96
Akkord	C	C	C ⁷	C ⁷
Funktion	T	T	(D)	(D)

Takt	97	98	99	100
Akkord	C ⁷	F	D ⁷	G
Funktion	(D)	S	D	D

Takt	101	102	103	104
Akkord	E	a F	d ⁶⁻⁵	d ⁶⁻⁵ E ⁷ ₄
Funktion	(D)	Tp S	Sp	Sp (D)

Takt	105	106	107	108
Akkord	a	a	F	C
Funktion	Tp	Tp	S	T

Takt	109	110	111	112
Akkord	G ⁷	C F	C F	C G C
Funktion	D	T S	T S	T D T

Takt	113	114	115	116
Akkord	G ⁷ C	E d	C G ⁷	C
Funktion	D T	(D) Sp	D D	T

Takt	117	118	119	120
Akkord	F C	f G	C	E
Funktion	S T	s D	T	(D)

Takt	121	122	123	124
Akkord	a	G D ⁷	D	C
Funktion	Tp	D D	D	T

Takt	125	126	127	128
Akkord	F A ⁷ ₄	d	G d	e F G
Funktion	S (D)	Sp	D Sp	Dp S D

Takt	129		130	131		132
Akkord	C	F	C ⁴⁻³	D ⁷ ₄	G ⁷ ₄	C
Funktion	T	S	T	D	D	T

Takt	133		134	135	136
Akkord	A ⁹ ₄		d	D ⁹ ₄	C
Funktion	(D)		Sp	D	D

Takt	137	138	139	140
Akkord	C	G	C	G
Funktion	T	D	T	D

Takt	141	142	143			144	
Akkord	C	A ⁹ ₄	d	A	d	C	G ⁷
Funktion	T	(D)	Sp	(D)	Sp	D	D

Takt	145		146	147		148
Akkord	C	C ⁷	F	C	C ⁷	F
Funktion	T	(D)	S	T	(D)	S

Takt	149	150	151	152
Akkord	F	C ^{5-4<} _{3-2<}	C	C
Funktion	S	T	T	T

3.4.4.4 Struktur- und Harmonieanalyse des Credo

Credo

Moderato

Pf

Klar (Ob)

Hr

Tr

Pk
mufa in C/G

VI I
dolce
p

VI II
dolce
p

Via
dolce
p

Vc/Kb
dolce
p

Sopran
Alt
Moderato
p
Cre - do in u - num De - um, Pa - trem o - mi - po -

Tenor
p
Cre - do in u - num De - um, Pa - trem o - mi - po -

Baß
p

Org. o.
Orch.
p
Man.

Org. m.
Orch.
Moderato

Auszug aus der Partitur „Festmesse in C“, Credo, Dr. J. Butz-Verlag, St. Augustin, 1998, Seite 32.

Allgemeine Übersicht⁸⁰ (Makrostruktur):

Taktzahl	Teilabschnitt	Text	Tonart
T. 1-72	A	Credo in unum Deum, patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum Jesum Christum, filium Dei unigenitum, et ex Patre natum ante omnia saecula. (<i>ausgelassen</i> : Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero) genitum, non factum, consubstantialem patri: per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis.	F-Dur
T. 73-98	B	Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato; passus et sepultus est.	B-Dur / g-Moll
T. 99-122	C	Et resurrexit tertia die, secundum scripturas. Et ascendit in coelum, Et iterum venturus est cum gloria, judicare vivos et mortuos, (<i>ausgelassen</i> : cujus regni non erit finis).	C-Dur
T. 123-128	D	Instrumentales Zwischenspiel.	F-Dur
T. 129-186	E	Et in Spiritum Sanctum, Dominum (<i>ausgelassen</i> : vivificantem: qui ex Patre filioque procedit). Qui cum patre et filio simul adoratur et conglorificatus, qui locutus est per Prophetas. Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum et exspecto resurrectionem mortuorum, et vitam venturi saeculi. Amen.	F-Dur / B-Dur / F-Dur

Sowohl Gloria als auch Credo sind durchkomponierte Sätze, die aus einer Aneinanderreihung von meist homorhythmischen Abschnitten bestehen.

Teilabschnitt A (T. 1–72):

⁸⁰ Wie bei der Gloria-Analyse werden auch hier die im Akkordsatz gehaltenen Passagen in der Tabelle mit kursiven Großbuchstaben gekennzeichnet. Die Analyse der Mikrostruktur der Abschnitte wurde für jeden Abschnitt einzeln vorgenommen, d. h. die Kleinbuchstabierung bezieht sich nur auf die jeweilige Passage und nicht den ganzen Satz.

Formteil	Makrostruktur/ Tonartfolge	Besetzung	Besonderheiten
Introduktion T. 1-4	A / F-Dur	Streicher, Orgel	Akkordsatz im <i>p</i> .
Credo in unum Deum T. 1-7	A' / F-Dur	SATB	Instrumentale Einleitungs-Akkorde werden von dem Chor <i>a cappella</i> wiederholt.
Patrem omnipotentem T. 7-15	B / F-Dur	SATB, Fl., Cl., (Ob), Cor., Streicher, Orgel	Homorhythmischer Abschnitt mit wechselnder Dynamik.
Visibillum omnium T. 16-19	C / F-Dur	SATB, ab T. 18 Vl., Orgel	Chorisch (<i>a cappella</i>).
Et invisibillum T. 20-24	D / F-Dur	SATB, Streicher, Orgel	Akkordsatz im <i>p</i> .
Et in unum Dominum T. 25-28	E / F-Dur	SATB, Tutti	<i>f</i> -Abschnitt im getragenen Rhythmus.
Jesum Christum T. 28-32	F / F-Dur	SATB, Streicher, Orgel	Hervorhebende Melismen über <i>Jesum</i> .
Filium Dei unigenitum T. 33-36	G / F-Dur	SATB, Fl., Cl., (Ob), Cor., Streicher, Orgel	Blocksatz im <i>mf</i> .
Et ex Patre natum T. 36-43	H / F-Dur	Zuerst SATB, Streicher, Orgel danach <i>Tutti</i>	homorhythmischer Abschnitt im <i>p</i> und <i>mf</i> .
Genitum non factum T. 45-48	I / F-Dur	SATB, Fl., Streicher, Orgel	Anderthalb rein instrumentale Takte leiten einen weiteren choralartigen Abschnitt ein.
Consubstantialem Patri T. 49-52	J / F-Dur	SATB, Tutti ohne Tp., Timp.	Vokaler Akkordsatz.
Per quem omnia T. 53-56	K / F-Dur	SATB, Tutti ohne Tp, Timp.	Homorhythmischer Abschnitt im Chor.
Qui propter nos T. 57-60	L / F-Dur	SATB, Streicher, Orgel	Choralartige Passage.
Et propter nostram T. 60-64	M / F-Dur	SATB, Tutti	Blocksatz im <i>f</i> .
Descendit de coelis T. 64-72	N / F-Dur	SATB, Tutti ohne Tp., Cor., Timp.	Getragener Rhythmus kennzeichnet den Ausgang des Teilabschnitts A.

Teilabschnitt B (T. 73-98)

Formteil	Makrostruktur/ Tonartfolge	Besetzung	Besonderheiten
Et incarnatus est T. 73-84	A / B-Dur	SATB <i>a cappella</i> , ab T. 75 Streicher, Orgel	Ausgedehnte musikalische Phrase mit vielen dynamischen Nuancen; solistischer Gesang ist wenig virtuos; hebt sich nicht von den übrigen <i>Credo</i> -Abschnitten ab.
Crucifixus T. 85-86	B / g-Moll	SATB, Tutti ohne Tp., Timp.	Homorhythmischer Abschnitt.
Etiam pro nobis T. 87-90	C / g-Moll	SATB, Tutti	Hervorhebung von <i>Pontio Pilato</i> durch volle Besetzung und <i>marcato</i> Artikulation.
Passus T. 91 f.	D / g-Moll	SATB, Tutti ohne Timp.	Wiederholung von <i>passus</i> (gelitten) mit gleichzeitiger Hervorhebung durch die <i>marcato</i> Spielweise.
Passus et sepultus est T. 93-98	E / g-Moll	SATB, Streicher, Orgel	Choralartiger Abschnitt in der Chorpartie.

Teilabschnitt C (T. 99-122)

Formteil	Makrostruktur/ Tonartfolge	Besetzung	Besonderheiten
T. 99-103	A / C-Dur	Fl., Cl., (Ob.), Cor., Tp., Timp., Strei- cher, Orgel	Akkord-Repetitionen leiten den Chöreinsatz ein.
Et resurrexit T. 104-106	B / C-Dur	SATB, Tutti	Choralartiger Chorsatz wird von C-Dur-Tonleiter in den Streichern begleitet.
Tertia die T. 106-107	C / C-Dur	SATB, Tutti	Akkordsatz in den Chorstimmen.
Secundum scripturas T. 108-109	D / C-Dur	SATB, Tutti	Homorhythmische Passage.
Et ascendit in coelum T. 110-113	E / C-Dur	SATB	Choralartiger A-cappella-Abschnitt.
Et iterum venturus T. 113-117	F / f-Moll	SATB, Tutti	Synkopen in den Streichern (außer den Vc / Kb) bilden einen Kontrast zu dem deklamatorischen Gesang des Chores; Textausdeutung: <i>iterum</i> („zum zweiten Mal, abermals“) siehe Wiederholung der Takte 13-15 (Mikrostruktur a+a); Modulation nach f-Moll.
Vivos et mortuos T. 118-122	G / f-Moll	SATB, Tutti	<i>Marcato</i> Artikulation in den instrumentalen und vokalen Stimmen.

Teilabschnitt D (instrumentales Zwischenspiel, T. 123-128)

Formteil	Makrostruktur/ Tonartfolge	Besetzung	Besonderheiten
T. 123-128	F-Dur	Fl., Cl. (Ob.), Cor., Streicher, Orgel	Modulation nach F-Dur.

Teilabschnitt E (T. 129-186)

Formteil	Makrostruktur/ Tonartfolge	Besetzung	Besonderheiten
Et in Spiritum Sanctum T. 129-132	A / F-Dur	SATB, Orgel	Choralartiger Abschnitt mit <i>crescendo</i> und <i>decrescendo</i> .
Qui cum Patre T. 133-136	B / F-Dur	SATB, Streicher, Orgel	Homorhythmische Passage.
Simul adoratur T. 137-140	C / F-Dur	SATB, Tutti ohne Tp. und Timp.	Blocksatz.
Et conglorificatur T. 140-144	D / F-Dur	SATB, Orgel	Choralartiger Abschnitt mit <i>crescendo</i> und <i>decrescendo</i> .
Qui locutus est T. 145-148	E / F-Dur	SATB, Orgel	Akkordischer Satz in den Chorstimmen.
Et unam sanctam T. 148-152	F / B-Dur	SATB, Tutti	Hervorhebung des Credo-Textes durch volle Besetzung und Wechsel der Ton- art.
Et apostolicam T. 152-155	G / B-Dur	SATB, Tutti	<i>Marcato</i> Artikulation hebt die Worte zusätzlich hervor.
Confiteor unum T. 156-164	H / B-Dur	SATB, Streicher und Orgel, ab T. 160 f. Fl., Cl., (Ob.), Cor.	Homorhythmische Passage.
Et exspecto T. 164-168	I / B-Dur	SATB, Tutti	Volle Besetzung und <i>marcato</i> Artikulati- on unterstreichen den Text.
Mortuorum T. 168-172	J / B-Dur	SATB, Streicher, Orgel	Musikalische Textausdeutung von <i>mor- tuorum</i> : "dissonierende Akkordik" (Wechselnoten).
Et vitam venturi seaculi T. 172-176	K / F-Dur	SATB a cappella	<i>A tempo</i> .
Amen T. 177-186	L / F-Dur	SATB, Tutti ohne Tp. und Timp.	Ausklang des Credo-Satzes im <i>pp</i> .

Teilabschnitt A

Takt	1		2		3		4	
Akkord	F	B	F	g	⁶ F ⁴	C	F	B
Funktion	T	S	T	Sp	D	D	T	S

Takt	5		6		7		8
Akkord	F	g	F	C	F	d	A ⁷
Funktion	T	Sp	T	D	T	Tp	(D)

Takt	9		10		11		12
Akkord	d		g	A ⁷	d		C ⁷
Funktion	Tp		Sp	(D)	Tp		D

Takt	13		14		15		16	
Akkord	F	d ⁷	C	C ⁷	F		B	F
Funktion	T	Tp	D	D	T		S	T

Takt	17		18		19		20	
Akkord	C ⁷	F	C		F	d	A	
Funktion	D	T	D		T	Tp	(D)	

Takt	21		22		23		24			
Akkord	d	g	⁶ F ⁴		C ⁷		F	C	d	G
Funktion	Tp	Sp	D		D		T	D	Tp	D^{\flat}

Takt	25		26		27		28	
Akkord	C		G	C	d ⁷	G	C	
Funktion	D		D^{\flat}	D	Tp	D^{\flat}	D	

Takt	29		30		31		32	
Akkord	C		C		C ⁷	F	C	
Funktion	D		D		D	T	D	

Takt	33		34		35		36	
Akkord	E		a	E	a	E		a
Funktion	(D)		Dp	(D)	Dp	(D)		Dp

Takt	37		38		39		40	
Akkord	a	G	F	C	F	d	G	C
Funktion	Dp	D^{\flat}	T	D	T	Tp	D^{\flat}	D

Takt	41	42	43	44
Akkord	F	G	C	C^7 F C^7
Funktion	T	D^{\flat}	D	D T D

Takt	45	46	47	48
Akkord	F B	F G	F C	F d
Funktion	T S	T D^{\flat}	T D	T Tp

Takt	49	50	51	52
Akkord	A	d	C^{\flat}_4 A	d
Funktion	(D)	Tp	D (D)	Tp

Takt	53	54	55	56
Akkord	C	F	C	F d
Funktion	D	T	D	T Tp

Takt	57	58	59	60
Akkord	A	d	A	d
Funktion	(D)	Tp	(D)	Tp

Takt	61	62	63	64
Akkord	C	F	C^7	F
Funktion	D	T	D	T

Takt	65	66	67	68
Akkord	F	F	B	B g
Funktion	T	T	S	S Sp

Takt	69	70	71	72
Akkord	F	C	F	B F
Funktion	T	D	T	S T

Teilabschnitt B

Takt	73	74	75	76
Akkord	B F^7	B F	c Es	B F B
Funktion	T D^7	T D	Sp S	T D T

Takt	77	78	79	80
Akkord	F	F ⁷ B	B ⁷ Es C ⁷	C ⁷ F
Funktion	D	D T	(D) S (D)	(D) D

Takt	81	82	83	84
Akkord	F ⁷ d D ⁹ ₄	g C ⁹ ₄	F ⁷	B
Funktion	D Sp (D)	Tp \square	D	T

Takt	85	86	87	88
Akkord	g	c ⁶⁻⁷⁻⁶	(G ⁷)	c
Funktion	t	s	(D)	s

Takt	89	90	91	92
Akkord	D ⁹ ₄	c G	c	g
Funktion	D	s T	s	t

Takt	93	94	95	96
Akkord	A ⁹ ₄ c	D g	D	g
Funktion	(D) sp	D t	D	t

Takt	97	98
Akkord	g	g
Funktion	t	t

Teilabschnitt C

Takt	99	100	101	102
Akkord	G	G	G ⁷	G ⁷
Funktion	D	D	D	D

Takt	103	104	105	106
Akkord	G ⁷	C	C	C
Funktion	D	T	T	T

Takt	107	108	109	110
Akkord	C	C ⁷	C ⁴⁻³	F G ⁹ ₄
Funktion	T	(D)	(D)	S D

Takt	111	112	113	114
Akkord	G ⁷ C	F ⁶ G ⁷	C	f
Funktion	D T	S D	C	t

Takt	115	116	117	118
Akkord	C	f	C	D ^b C
Funktion	D	t	D	sP D

Takt	119	120	121	122
Akkord	B A ^b f	C f	C f	C
Funktion	S tP t	D t	D t	D

Teilabschnitt D

Takt	123	124	125	126	127	128
Akkord	C ⁷	C ⁷	C ⁷	C ⁷	C ⁷	C C ⁷
Funktion	D	D	D	D	D	D D

Teilabschnitt E

Takt	129	130	131	132
Akkord	F B	F g	F ⁶ F ⁴	C F
Funktion	T S	T Sp	D D	T

Takt	133	134	135	136
Akkord	A ⁷	F d	g A ⁷	d
Funktion	(D)	T Tp	Sp (D)	Tp

Takt	137	138	139	140
Akkord	C ⁷	F d	C ⁷	F
Funktion	D	T Tp	D	T

Takt	141	142	143	144
Akkord	B F	g F	C	F
Funktion	S T	Sp T	D	T

Takt	145	146	147	148
Akkord	A	d g	F C ⁷	F
Funktion	(D)	Tp Sp	T D	{ D

Takt	149	150	151	152
Akkord	B Es	d F ⁷	B	B F
Funktion	T S	Dp D	T	T D

Takt	153		154		155	156	
Akkord	B	E ^b	B	F ⁷	B	B	g
Funktion	T	S	T	D	T	T	Tp

Takt	157	158		159	160		
Akkord	D	g	D	g	c	D	g
Funktion	(D)	Tp	(D)	Tp	s	(D)	Tp

Takt	161	162		163	164		
Akkord	D	g	D	g	c	D	g
Funktion	(D)	Tp	(D)	Tp	s	(D)	Tp

Takt	165	166	167		168
Akkord	E ^b	E ^b	g ⁶	A ⁹ ₄	A ⁷
Funktion	S	S	Tp	(D)	(D)

Takt	169	170	171	172	
Akkord	B	E ^b _{1>} ^{3<} _{5>}	d	A	F
Funktion	T	S	Dp	(D) }	T

Takt	173		174		175		176	
Akkord	F	B	F	g	F	F ⁷	C	F
Funktion	T	S	T	Sp	F	D	D	T

Takt	177	178	179	180	
Akkord	C ⁷	F	B	F	g
Funktion	D	T	S	T	Sp

Takt	181	182	183	184
Akkord	F	C	F	B
Funktion	T	D	T	S

Takt	185	186
Akkord	b	F
Funktion	s	T

3.4.4.5 Struktur- und Harmonieanalyse des Sanctus und Benedictus

Das Sanctus der Festmesse von I. Reimann besteht aus zwei großen Abschnitten: A – Sanctus (T. 1-32) und B – Benedictus (T. 33-95). Damit folgt Reimann bewusst der Tradition der Messe-Vertonungen.⁸¹

The image shows a page of a musical score for the Sanctus section. The title "Sanctus" is at the top left. The score is arranged in systems for various instruments and voices. The instruments listed are Flute (Fl.), Clarinet (Klar (Ob)), Horn (Hr.), Trumpet (Tr.), Percussion (Pk.), Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc/Kb). The vocal parts are Soprano Alto (Sopran Alt), Tenor (Tenor), and Bass (Baß). The Organ (Org. o. Orch. and Org. m. Orch.) is also present. The tempo is marked "Adagio". Dynamics include piano (p) and forte (f). The lyrics "San - ctus, san - ctus, san - ctus" are written under the vocal lines. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Auszug aus der Partitur „Festmesse in C“, Sanctus, Dr. J. Butz-Verlag, St. Augustin, 1998, Seite 57.

81 Die oben genannten Abschnitte werden wiederum in kleinere unterteilt, die in der folgenden tabellarischen Übersicht mit kursiven Majuskeln gekennzeichnet werden.

Formteil	Makrostruktur/ Tonartfolge	Besetzung	Besonderheiten
T. 1-2	A / C-Dur	Vi., Va., Orgel	Markantes Motiv als Einleitung; erscheint mehrmals in T. 1-32.
Sanctus T. 3-4	B / C-Dur	SATB a cappella	Im getragenen Rhythmus wird die Titelüberschrift - <i>Sanctus</i> - gebracht (vgl. ähnliches Verfahren bei <i>Gloria</i>).
T. 5-6	A' / C-Dur	Vi., Va., Orgel	Wiederholung des Einleitungsmotivs nur mit a / a'.
Sanctus T. 7-8	C / C-Dur	SATB a cappella	In Anlehnung an T. 3-4 gestaltet.
Sanctus Dominus T. 9-18	D / C-Dur	SATB, Tutti (kurze Abschnitte ohne Timp.)	Homorhythmische Abschnitte mit dem markanten Motiv (s. Bass-Stimmen) aus der instrumentalen Einleitung von <i>Sanctus</i> .
Pleni sunt coeli T. 18-19	E / C-Dur	SATB, Tutti	Volle Besetzung mit <i>marcato</i> Artikulation; charakteristische punktierte Rhythmen treten auf.
Pleni sunt coeli T. 20-21	E' / C-Dur	SATB, Tutti	Wiederholung der T. 18-19, nur eine Terz tiefer.
Gloria tua T. 22-23	F / C-Dur	SATB, Tutti	Homorhythmischer Abschnitt.
Hosanna T. 23-27	G / C-Dur	SATB, Tutti	Wiederaufnahme der punktierten Rhythmik aus den Abschnitten <i>E/E'</i> .
T. 28-32	H / C-Dur	Cl., (Ob.), Cor., Streicher, Orgel	Erneutes Zurückgreifen auf das markante Motiv aus der 2-taktigen instrumentalen Einleitung; Modulation nach F.

Benedictus (T. 33-95)

Formteil	Makrostruktur Tonartfolge	Besetzung	Besonderheiten
T. 33-41	A / F-Dur	Fl., Cl., (Ob.), Cor., Streicher, Orgel	Durch punktierte Rhythmen gekennzeichneter Abschnitt.
<i>Benedictus qui venit</i> T. 42-53	A' / F-Dur	T, Cl., (Ob.), Cor., Streicher, Orgel	T. 42-48 sind in der instrumentalen Partie eine Wiederholung der T. 33-39; Tenor-Solo ist in der Motivik an die Begleitung angelehnt; Gesang ist anspruchsvoller (komplexere Rhythmen, größerer Ambitus, mehr Melismen) als in den Soli der vorangestellten Teilsätze der Messe.
<i>Benedictus</i> T. 54-61	B / F-Dur	SA, Fl., Cl. (Ob.), Streicher, Chor, Orgel	T. 54-58 leicht imitatorisches Bicinium (Sopran und Alt; Struktur a+a), das in einen homorhythmischen Gesang der vier Solisten übergeht.
In nomine T. 61-65	C / F-Dur	SATB a cappella	Choralartiger Abschnitt ohne instrumentale Begleitung.
<i>Benedictus</i> T. 66-75	D / C-Dur	B, Streicher, Orgel	Bass-Solo, in dem melodisch-rhythmischen Verlauf stark an das Tenor-Solo (T. 42 ff.) angelehnt; Modulation nach C-Dur.
<i>Benedictus</i> T. 75-80	E / F-Dur	SATB, Tutti ohne Tp., Timp.	Motivische Analogien zu den instrumentalen Einleitungstakten des <i>Benedictus</i> .
<i>Benedictus</i> T. 81-95	A'' / F-Dur	Tutti ohne Tp. und Timp. sowie Chor	T. 81-86 basieren auf den T. 33-38 der Einleitung des <i>Benedictus</i> .

Sanctus

Takt	1	2	3	4
Akkord	C	C	C	F G C
Funktion	T	T	T	S D T

Takt	5	6	7	8
Akkord	a	a	a	F E ⁷ ₄₋₃ a
Funktion	Tp	Tp	Tp	S (D) Tp

Takt	9	10	11	12
Akkord	F	C	A ⁹ ₄	d F ⁷
Funktion	S	T	(D)	Sp (D)

Takt	13	14	15	16
Akkord	B	F	G ⁷	C F
Funktion	(D)	S	D	T S

Takt	17	18	19	20
Akkord	G C	C	C	a
Funktion	D T	T	T	Tp

Takt	21	22	23	24
Akkord	a	F d G ⁹ ₄	G ⁷ C C ⁷	F C
Funktion	Tp	S Sp D	D T (D)	S T

Takt	25	26	27	28
Akkord	D ⁷ G ⁷ ₄ C F	C G	C	C ⁷
Funktion	D D T S	D D	T/D	D

Takt	29	30	31	32
Akkord	F	f	C	C
Funktion	T	t	D	D

Takt	33		34		35		36	
Akkord	F		C ⁷		F	g	F	C ⁷
Funktion	T		D		T	Sp	D	D

Takt	37		38		39		40	
Akkord	C ⁷	d	C ⁹		F	F ⁷	B	F ₅
Funktion	D	Tp	D		T	(D)	S	T

Takt	41		42		43		44	
Akkord	F		F		C		C	
Funktion	T		T		D		D	

Takt	45			46		47		48	
Akkord	F	C	C ⁷	C ⁷ ₄₋₃	C ⁷ ₄	C		F	
Funktion	T	D	D	D	D	D		T	

Takt	49		50		51		52	
Akkord	F	f	G ⁷		C	F	d	C
Funktion	T	t	D		D	T	Tp	T

Takt	53		54		55		56	
Akkord	C		F		C ⁷		F	
Funktion	T		T		D		T	

Takt	57		58		59		60	
Akkord	C ⁷		F	A ⁷	B	g	F	C ⁷
Funktion	D		T	(D)	S	Sp	D	D

Takt	61		62		63		64	
Akkord	F		F	A	B	D ⁷	C	C ⁷
Funktion	T		T	(D)	S	(D)	D	D

Takt	65		66		67		68	
Akkord	F	G	C		G		C	G
Funktion	T	{ D	T		D		T	D

Takt	69		70		71		72	
Akkord	C	G	G ⁷	C	G ⁷		C	
Funktion	D	D	D	T	D		T	

Takt	73	74	75	76
Akkord	C	F G	C C ⁷	C ⁷ F
Funktion	T	S D	T } D	D T

Takt	77	78	79	80
Akkord	C ⁷	C ⁷ d	C G ⁷ ₄	C ⁷
Funktion	D	D Tp	D D	D

Takt	81	82	83	84
Akkord	F	C C ⁷	F B ⁴⁻³ g ⁴⁻³	F C
Funktion	T	D D	T S Sp	T D

Takt	85	86	87	88
Akkord	C ⁴⁻³ C ⁷	A ⁹ ₄	d F ⁷	B F
Funktion	D D	(D)	Tp (D)	S T

Takt	89	90	91	92
Akkord	F C	F	C ⁷	F
Funktion	T D	T	D	T

Takt	93	94	95
Akkord	C ⁷	F	F
Funktion	D	F	F

3.4.4.6 Struktur- und Harmonieanalyse des Agnus Dei

Formteil	Makrostruktur/ Tonartfolge	Besetzung	Besonderheiten
T. 1-3	A / a-Moll	Streicher, Orgel	Instrumentale Einleitung im 3/4-Takt.
Agnus Dei T. 4-7	B / a-Moll	B, Streicher, Orgel	Solistisch gestaltete Akklamation.
Miserere T. 7-11	C / a-Moll	SATB, Fl., Cl., (Ob.), Streicher, Orgel	Imitatorischer Abschnitt im <i>f</i> .
T. 11-15	D / a-Moll	Fl., Cl., (Ob.), Cor., Streicher, Orgel	Modulation nach F-Dur.
Agnus Dei T. 16-25	E / F-Dur	S, Fl., Cl., (Ob.), Streicher, Orgel	Syllabischer Gesang, mit größerem Ambitus und Dreiklangsbrechungen.
Miserere T. 25-29	C ⁷ / a-Moll	SATB, Fl., Cl., (Ob.), Streicher, Orgel	Etwas abgewandelte Wiederholung vom Abschnitt C.
Agnus Dei T. 30-37	D / C-Dur / a-Moll	Tutti	Dreifache homorhythmische Akklamation <i>Agnus Dei</i> durch den Chor; erste und zweite Anrufung (a+a') sequenzierend verbunden.

T. 37-40	<i>E</i> / a-Moll	Cl., (Ob.), Streicher, Orgel	Instrumentaler Abschnitt; endet mit Halbabschluss.
Dona nobis pacem T. 41-44	<i>F</i> / C-Dur	SATB, Cl., (Ob.), Streicher, Orgel	Homorhythmische Passage im geänderten Metrum (2/4).
Dona nobis pacem T. 45-48	<i>F</i> / C-Dur	SATB, Cl., (Ob.), Streicher, Orgel	Leicht abgewandelte Wiederholung von Teil <i>F</i> .
Dona nobis pacem T. 49-55	<i>G</i> / C-Dur	Tutti ohne Tp. und Timp.	Homorhythmische Abschnitte mit wechselnder Dynamik.
Dona nobis pacem T. 56-59	<i>F</i> / C-Dur	SATB, Cl., (Ob.), Streicher, Orgel	Wiederholung von Abschnitt <i>F</i> .
Dona nobis pacem T. 60-63	<i>F'</i> / C-Dur	SATB, Fl., Cl., (Ob.), Cor., Streicher, Orgel	An <i>F'</i> angelehnte Passage.
Dona pacem T. 64-69	<i>H</i> / C-Dur	SATB, Streicher, Orgel	Ausklang des Teil sowie der ganzen Komposition im <i>pp</i> .

Takt	1	2			3		4
Akkord	a	F	a	H ⁹ ₄	a	E ⁷	a
Funktion	t	sP	t	D	t	D	t

Takt	5	6		7		8	
Akkord	a	d ⁷⁻⁶	H ⁹ ₄	a	E	a	A ⁷
Funktion	t	s	D	t	D	t	(T)

Takt	9		10			11	12
Akkord	d	E ⁷	a	G ⁷ ₄	a	E ⁷	d
Funktion	s	D	t	(G)	t	D	s

Takt	13		14		15		16
Akkord	a	d	a	E ⁷	a	C	C ⁷ F
Funktion	t	s	t	D	t	{ D	D T

Takt	17		18		19		20
Akkord	g		B		g	F	B
Funktion	Sp		S		Sp	T	S

Takt	21		22		23		24
Akkord	a	(F ⁷)	B		F	C	F
Funktion	Dp	(D)	S		T	D	T

Takt	25		26		27		28
Akkord	⁶ F ₄	C	a		F	A ⁷ ₄	d C ₅
Funktion	T }	T	Tp		S	(D)	Sp D

Takt	29	30	31	32
Akkord	C	C ⁷	F	D ⁷
Funktion	T	(D)	S	D

Takt	33	34	35	36
Akkord	G	E ⁹ ₄	a	H ⁹ ₄
Funktion	D	(D)	{ t	D

Takt	37	38	39	40
Akkord	E ⁷	E	E	E
Funktion	D	D	D	D }

Takt	41	42	43	44
Akkord	C	G	C	G
Funktion	T	D	T	G

Takt	45	46	47	48
Akkord	C	G	G	e
Funktion	T	D	D	Dp

Takt	49	50	51	52
Akkord	G	C	A	A ⁷
Funktion	D	T	TP	TP

Takt	53	54	55	56
Akkord	E	a	e	F
Funktion	(D)	Sp	D	(D)

Takt	57	58	59	60
Akkord	C	G	C	C ₅
Funktion	T	D	T	D

Takt	61	62	63	64
Akkord	C	F	G	C
Funktion	T	S	D	T

Takt	65	66	67	68	69
Akkord	C	F	G	C	C
Funktion	T	S	D	T	T

Aus der Struktur- und Harmonieanalyse resultiert, dass Reimann der Tradition der Mess-Komposition folgt. Sowohl auf dem melodischen als auch auf dem harmonischen Gebiet herrscht - ähnlich wie in den Pastoralmassen die Einfachheit und Schlichtheit. Die Chorsätze sind periodisch und meist homophon angelegt. Der solistische Gesang verzichtet auf die Nähe zur Arie und hebt sich damit kaum von der Faktur der Chorsätze ab. Um einige Textstellen im Gloria und Credo hervorzuheben, setzte Reimann entsprechende Artikulationen (marcato, punktierter Rhythmus, kurze imitierende Passagen) ein. Die Harmonik bewegt sich im Rahmen klassischer Kadenz- und Sequenzbildung.

Die Trompeten und die Pauke verleihen der Festmesse einen feierlichen Charakter, sind aber – wie das Orchester insgesamt – durch den authentischen Orgelpart ersetzbar.

Ignaz Reimann hat die Festmesse in „tiefster Hochachtung und Verehrung“ dem Stadtpfarrer zu Neurode, Franz Brand, gewidmet. Sie wurde vom A. Pietsch Verlag in Neustadt herausgegeben. Eine Fotokopie der handgeschriebenen Stimmen aus der Pfarrkirche in Pittarn wird im Heimatlichen Museum in Olmütz (Mähren) aufbewahrt.

3.4.5 Analyse des Regina Coeli

„Regina coeli“, eine chorisch angelegte Antiphon⁸² vermittelt Maria die frohe Botschaft, dass ihr Sohn auferstanden ist. „Regina coeli“.

Ignaz Reimann hat den Text „Regina coeli“ für gemischten Chor, Orchester und Orgel vertont. Die Aufführung ist alternativ nur mit Orgelbegleitung oder mit Streichern möglich.



Die Originalfassung in C-Dur⁸³ ist klar periodisch gegliedert. Vorder- und Nachsatz bilden vorwiegend eine Viererkette in zweitaktigen Phrasen. Die dreiteilige Form bestimmt der Text, der durch Alleluja-Rufe unterbrochen wird. Der Ambitus der Sopranstimme reicht bis zum a⁷. Die Melodie bestimmen oft Dreiklangsmotive und die Chorsätze sind homorhythmisch. Leicht imitatorische Abschnitte wurden in den Allelujarufen mithineinkomponiert. Die Zwischenspiele haben modulatorischen Charakter.

Die technisch leichte Aufführbarkeit des aus Streichquartett, Orgel, Flöte, Klarinette, Hörnern, chromatischer Trompete, Bassposaune und Pauke bestehenden Orchesters lässt darauf schließen, dass Reimann mit wechselnden, stets zur Verfügung stehenden Instrumentalisten das Stück aufführen konnte.

⁸² Wechselgesang zwischen zwei Chören oder zwischen Vorsänger und Chor, z.B. vor und nach den Psalmen. Die marianischen Antiphonen beziehen sich auf die Mutter Gottes Maria.

⁸³ Neue Ausgabe des „Regina coeli“ mit Orgelbegleitung erschien im Dr. J. Butz-Verlag, Sankt Augustin.

Regina Coeli I. Reimann

Allegro moderato

Flöte

Clarinett
in C

Cor
in C

chw.
Tromp.
in C

Tenor-
horn
in C

Bass-
pfeife

Paße
u. G.

Violin
I
II

Viola

Cello +
Violon.

Chor

Orgel

Re-gi-na Re-gi-na Re-gi-na coe-li lae-ta Re-gi-na Re-gi-na

Auszug aus der Partitur „Regina Coeli“, Abschrift von Richard Scherer-Hall, Selbstverlag.

3.4.5.1 Struktur- und Harmonieanalyse

Formteil	Makrostruktur/ Tonartfolge	Mikrostruktur	Besetzung	Besonderheiten
Regina T. 1-8	A / C-Dur	a + a'	SATB, Tutti	Ein auftaktiger Ruf „Regina“, der durch punktierten Rhythmus und f betont wird.
Alleluja T. 9-18	B / C-Dur	a + b	SATB, Tutti	Die Melodie (a) wird durch Fl. + Cl. unterstützt, ab T. 13f unterstützen die Violinen den rhythmisch differenzierten „Alleluja“-Ruf.
T. 19-21			Fl., Cl., Cor., Streicher, Orgel	Vorwiegend in Achtelbewegung modulierende Überleitung.
Quia T. 22-33	C / G-Dur	a+ a' + a''	SATB, Orgel ab. T. 29 Tutti	3x sequenzierte Passage im Choralstil. Melodische und harmonische Steigerung.
Alleluja T. 34-36	B' / C-Dur	a	SATB, Tutti, Orgel	Imitatorisch angelegter Abschnitt.
Resurrexit T. 37-44	D / C-Dur	a + b	SATB, Tutti, Orgel	Dreiklangsmotiv im ff und unisono. Streichertonrepetitionen verstärken den „Alleluja“-Ruf. Ab T. 44 Modulation.
Ora pro nobis T. 45-52	E / F-Dur	a + a'	SATB, Streicher, Orgel	Ruhiger choralartiger Abschnitt, dynamisch differenziert.
Alleluja T. 53-64	B'' / C-Dur	b + a	SATB, Tutti, Orgel	Verknüpfung beider „Alleluja“-Rufe, dynamisch verstärkt, mit Paukenwirbel auf der Fermate versehen.

Die Harmonie bilden hauptsächlich Haupt- und Nebendreiklänge, die kadenziierten Passagen sind mit Quartsextakkorden und Doppeldominanten versehen. In der Komposition sind auch Wechselnoten und Nonenakkorde vorzufinden. Die harmonische Analyse stellt alle Akkorde dar.

Takt	1		2	3	4	
Akkord	C	F	C	C	$C \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$	G
Funktion	T	S	T	T	D	D

Takt	5		6	7			8
Akkord	G	$C \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$	G^7	G	G^7	$C \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$	G
Funktion	D	D	D	D	D	D	T

Takt	9			10			11		12		
Akkord	F	d	G ⁷ ₄	C	G	C	F	C	C	G	C
Funktion	S	Sp	D	T	D	T	S	T	T	D	T

Takt	13			14			15		16	
Akkord	G	D ⁷ ₄	G ⁹	C	G ⁷	C	E		a	d ⁷
Funktion	D	D	D	T	D	T	(D)		Tp	Sp

Takt	17		18		19			20		21	
Akkord	G ⁷		C		a	D ⁷ ₄	e	D	G	C ⁶	D
Funktion	D		T		Tp	D	Dp	{D	T	S	T D

Takt	22		23		24			25			
Akkord	G		G		C	G	a	D ⁷	G	G ⁹	E
Funktion	T		T		S	T	Sp	D	(D)}	D	{(D)}

Takt	26		27		28			29	
Akkord	a		a		d	a	E	a	C ⁷
Funktion	t		t		s	t	D	t}	T

Takt	30			31		32		33	
Akkord	F	d	f	G ⁷	C	d	D ⁷	G	C
Funktion	S	Sp	s	D	T	Sp	D	D	T

Takt	34		35				36
Akkord	G	C	G	C	G	C	G
Funktion	D	T	D	T	D	T	D

Takt	37		38		39			40	
Akkord	unisono		unisono		F	C	F	C	H ⁹ C
Funktion	T	D	T		S	T	S	T	DG T

Takt	41		42				43		44	
Akkord	G ⁷	C	F	G ⁹ ₄	C	F	C ⁶ ₄	G	C	C ⁷
Funktion	D	T	S	D	T	S	D	D	T	{(D)}

Takt	45	46		47			48		
Akkord	F	C	F	B	F	d	G ⁴	C ⁷	F
Funktion	T	D	T	S	T	Tp	D^{\flat}	D	T

Takt	49	50		51	52
Akkord	G ⁷	a	D ⁷	G ⁷	C
Funktion	(D) }	Tp	D^{\flat}	D	T

Takt	53			54			55	56	
Akkord	G	D ⁷ ₄	G ⁹	C	G ⁷	C	E	a	d ⁷
Funktion	D	D^{\flat}	D	T	D ⁷	T	(D)	Tp	Sp

Takt	57	58		59		60
Akkord	G ⁷	C	F	C	F	C
Funktion	D	T	S	T	S	T

Takt	61	62		63	64
Akkord	F	C	G ⁷	C	C
Funktion	S	T	D	T	T

3.4.6 Analyse des Ave Maria⁸⁴

Im Hinblick auf die Mysterien Christi verehrt die Kirche in besonderer und einzigartiger Weise Maria, die Mutter Jesu. In Schlesien ist die Marienverehrung außerordentlich stark ausgeprägt. In Gebeten, Liedern, Andachten und Bildern zeigt sie sich unerschöpflich. Im Mittelpunkt steht Maria als Gottesgebälerin, Mittlerin, Fürsprecherin bei ihrem Sohn und als Mutter aller Gläubigen. Aus den Texten spricht das Gefühl einer grenzenlosen Verehrung und kindlicher Liebe und Hingabe, verbunden mit dem Verlangen nach mütterlichem Trost und Schutz. Auffallend ist hier der sich in diesen Liedern hindurchziehende Faden der flehentlichen Bitten um Schutz und Hilfe bei den alltäglichen Sorgen und Kümernissen sowie der Glaube an ihre mütter-

⁸⁴ 84 Notenbild „Ave Maria“ für zwei Solostimmen und Orgel, hrsg. Helmut Zehnpfennig, Arno Musikverlag & Produktion, Pulheim 1999, im Anhang S. 377f.

liche Güte und Barmherzigkeit. Dies ist auch deutlich in Liedern für Marienfeste, deren Texte mehr oder weniger die Grundgedanken der jeweiligen Festtage betrachten.⁸⁵

Früher wie heute sind die Monate Mai und Oktober im Kirchenjahr insbesondere der Marienverehrung durch Volksandachten gewidmet.⁸⁶

Die Anrufung Marias besteht aus zwei Teilen. Den ersten Teil bilden die biblischen Marienreden des Engels Gabriel bei der Verkündigung (Luk. 1,28) sowie Elisabeths beim Besuch Marias (Luk. 1,42). Der zweite Teil ist eine im 15. Jahrhundert hinzugefügte Bitte, die den Beistand in der Todesstunde zum Inhalt hat.

Ignaz Reimanns Ave Maria für zwei Solostimmen und Orgel ist durch Viertaktigkeit der Melodieabschnitte charakterisiert.

85 In Schlesien wurden fünf große Marienfeste sehr feierlich begangen: das Fest der Unbefleckten Empfängnis (8. Dezember), das Fest Mariä Reinigung (2. Februar), das Fest Mariä Verkündigung (25. März), das Fest Mariä Himmelfahrt (15. August), das Fest Mariä Geburt (8. September). An diesen Marienfesttagen wurden marianische Bruderschaften und Vereine gegründet und neue Mitglieder aufgenommen. Zahlreich wurden auch die Kirchen besucht, um den vollkommenen Ablass zu gewinnen. Ebenso organisierte man an diesen Tagen Pilgerfahrten zu den marianischen Wallfahrtsorten nach Deutsch Piekar, Tschenschow, Annaberg und Albenndorf.

86 Zur Entstehung der Maiandacht, ihrer Entwicklung und Verbreitung in der Breslauer Diözese vgl. Küppers, K.: Marienfrömmigkeit zwischen Barock und Industriezeitalter. Untersuchungen zur Geschichte und Feier der Maiandacht in Deutschland und im deutschen Sprachgebiet (Münchener theologische Studien, 1. Historische Abteilung, Bd. 27), St. Ottilien 1987, S. 148-150. In Schlesien wurde die Marienandacht in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eingeführt und fand besonders unter der Landbevölkerung eine sehr schnelle Verbreitung. Diese bestand aus Gebeten, der Lauretanischen Litanei, Marienliedern und dem sakramentalen Segen zum Abschluss. Die Blütezeit der Marienverehrung fällt in Schlesien in die Jahre zwischen 1850 und 1950, die als Marianisches Jahrhundert bezeichnet wurde. Impulse gingen im 19. Jahrhundert durch die Dogmatisierung der Unbefleckten Empfängnis Mariens im Jahre 1854 aus sowie durch die kirchlich anerkannten Marienerscheinungen von Lourdes (1858) und Fatima (1917).

ISMN M-50095-337-1

ARNO Musik
Verlag & Produktion
Peter Heinriche

Ignaz Reimann
1820-1885
Deutsche Erstausgabe
Ave Maria

für Zwei Solostimmen und Orgel
herausgegeben von
Helmut Zehnpfennig

Orgel

5
A - ve, A - ve, A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na,
A - ve, A - ve, A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na,

11
gra - ti - a ple - na, do - mi - nus te - cum Ma - ri - a.
gra - ti - a ple - na, do - mi - nus te - cum Ma - ri - a.

©1999 ARNO Musik Verlag & Produktion, Pulheim

Auszug aus der Partitur „Ave Maria“, Arno-Verlag, Pulheim, 1999.

3.4.6.1 Struktur- und Harmonieanalyse

Formteil	Makrostruktur/ Tonartfolge	Mikrostruktur	Besetzung	Besonderheiten
Orgelvorspiel T. 1-4	F-Dur		Orgel	Vorspiel-vollständige Kadenz
Ave Maria T. 5-16	A / F-Dur	a + b + c (T. 5f + 9f + 13-16)	SA, Orgel	S + A rhythmisch identisch, sequenzierte zweistimmige, periodisch aufgebaute Abschnitte, die mit dem Halbschluss enden.
Benedicta T. 17-32	B / C-Dur	a + b + c (T. 17f + 21f + 29- 32)	SA, Orgel	Vorwiegend in Terzen und Sexten geführte Stimmen mit dem Ambitus (c ¹ -g ²) Sequenzierende Phrasen, harmonisch differenziert, authentische Kadenz bei dem Wort „Jesu“.
Zwischen- spiel T. 33-35	C-Dur		Orgel	Modulation nach F-Dur.
Sancta T. 36-51	A' / F-Dur	a + b + c (T. 36f + 40f + 44- 52)	SA, Orgel	Repetition des Anfangs; ab Takt 44 leichte Imitation der Vokalstimmen, die ab T. 48 in Sexten parallel geführt werden.
Amen T. 52-56	F-Dur		SA, Orgel	Schlusskadenz mit plagaler Wendung.

Das vorangestellte 4-taktige Orgelvorspiel basiert auf einer authentischen F-Dur Kadenz. Dem regelmäßig gebauten sechzehntaktigen Satz folgt ein Viertakter. Auffallend sind die wörtlichen und sequenzartigen Phrasenwiederholungen (Bsp. T. 5/6, 9/10 und 11/12). Die innere Anordnung der Melodie wird in der Regel zweitaktig. Die zweistimmige Melodie verläuft meist in Terzen. Das Terzintervall gehört zum festen Bestandteil für volkstümliche Melodien und verstärkt deren Charakter. Die Stimmen werden parallel in kleinen Schritten geführt und von der Orgel colla parte durchgängig gestützt. Nur bei Kadenzierungen treten andere Intervalle auf. Reimann verwendet im A -Teil eine einfache, kadenzartige Harmonie. Er setzt neben Haupt- und Nebendreiklängen die Doppeldominante (T. 14) und den verminderten Dreiklang (T. 26) ein.

Im zweiten Teil (B) basieren die rhythmischen Strukturen auf Schemata, die aus Viertel- und Halbennoten bestehen. Die Dominante des ersten Teils (C-Dur) wird zur Tonika umfunktioniert. Auffallend ist die Anwendung der zweiten und sechsten Stufe in Dur, die für harmonische Abwechslung sorgt.

Die authentische Kadenz rundet den B-Teil ab. Es folgt ein 3-taktiges Zwischenstück (C), das modulatorische Funktion erhält. In den Takten 36-43 kehrt der A-Teil wieder zurück. Die Schlussgruppe ist durch dreifache Phrasenwiederholung gekennzeichnet und bereitet die Coda vor. Die Melodie zeigt die abfallende Tendenz auf und die beiden Stimmen erreichen im Takt 55 die Tonika. Die plagale Kadenz verstärkt zum Schluss den kirchlichen Charakter. Die harmonischen Zusammenhänge veranschaulicht die folgende Tabelle:

Takt	1 = 5	2 = 6	3 = 7			4 = 8	
Akkord	F	B	C	C ⁶ ₄	C ⁷ ₇	C ⁷	F
Funktion	T	S	D	D	D	D	T

Takt	9		10	11		12		
Akkord	C	C ^{7 6} _{5 4}	C	F ₅	C ⁷	F ₅	C	F ₅
Funktion	D	D	D	T	D	T	D	T

Takt	13		14			15		16
Akkord	F	d	G ⁷	C	d ⁶	C ₅	G ⁷	C ^{3 4} _{1 2}
Funktion	T	Tp	D	D	Tp	{ T	D	T }

Takt	17		18		19		20	
Akkord	C		d ₃		G	G ^{8 7} _{3 6 5}	G ⁷ ₄₋₁	C
Funktion	(T)		{ Sp		D	D	D	T }

Takt	21		22			23		24	
Akkord	C ^{5 6} _{3 4}	C ⁷ ₃	C ⁷ ₄₋₁	F	A ⁷ ₅	D ^{5 6} _{3 4}	D ⁷ ₃	D ⁷ ₄₋₁	G
Funktion	T=D	T=D	D	T	TP	TP	TP	TP	D

Takt	25			26				27		28
Akkord	G ₈₋₇	C ₃	G ⁷ ₅	C ⁷	A ₃	d	d ₃	C ₅	G ⁷	C
Funktion	D	T	D	T	TP	Sp	Sp	D	D	T

Takt	29		30		31		32
Akkord	G ⁷		C ₈₋₅₋₃₋₁		G ⁷		C _{8 7} ^{1 2}
Funktion	D		T		D		T (D)

Takt	33				34		35		
Akkord	C ₇	F ₃	C ₅	F	C ₃ ⁷	C ⁷	C ₅ ⁷	B ₅	C ₃ ⁷
Funktion	D	T	D	T	D	D	D	S	D

T. 36-43 = T. 5-16

Takt	44	45				46	47			
Akkord	d	d ₅	A ⁹	a	a ⁷	d ⁴⁻³	d ₅	A ⁹	a	a ⁷
Funktion	{ Tp=t	t	D	Dp	Dp	t	t	D	Dp	Dp

Takt	48	49		50		51
Akkord	B	F	g ₃	F ₅	C ⁷	F
Funktion	S	T	Sp	T	D	T

Takt	52	53	54	55		56
Akkord	C ⁷	F ₈₋₅₋₃₋₁	C	F	b	F
Funktion	D	T	D	T	s	T

Reimanns Ave Maria gehört heute noch bei Kirchenchören in Schlesien zum wesentlichen Bestandteil ihres Repertoires. Es ist nach dem „Vater unser“ das meistgesprochene Gebet der Christenheit.

3.4.7 Zusammenfassung

Nach der vorangegangenen Analyse zahlreicher Chorwerke Ignaz Reimanns können nun zusammenfassend sowohl einige grundlegende Aussagen zum musikalischen Stil als auch zu den sich daraus ergebenden Tendenzen für die Aufführungspraxis getroffen werden. Ferner wird die Pastormesse in G und D aufgrund ihrer herausragenden Stellung innerhalb des Reimannschen Werks im Zusammenhang mit der Frage nach Anhaltspunkten für mögliche nachträgliche Eingriffe durch den Herausgeber betrachtet. Auf all dem basieren letztlich Aspekte des historischen Standorts des Komponisten und seines Sohnes.

Reimanns Stil ist – ausgenommen einige Passagen der Messe in G und D aus der Betrachtung – sowohl harmonisch als auch melodisch von äußerster Schlichtheit. Der Chorsatz ist fast ausschließlich homophon angelegt, die Vertonung der Texte überwiegend syllabisch. In der Melodieführung werden konsequenterweise schwer singbare Intervalle und Alterationen vermieden.

Die Harmonik bewegt sich in weiten Teilen im Rahmen traditioneller Kadenz- und Sequenzbildung sowie einfach strukturierter Modulationswege, beispielsweise über gewöhnliche Zwischendominanten. Bevorzugt werden Modulationen in diatonische Nebenstufen sowie plagale Schlusswendungen. Der Sept-Nonenakkord findet meist Verwendung als verschärfter Ersatz für den einfachen Dominant-Septakkord, in seiner Funktion als Modulator in entferntere Tonarten kommt er nicht zur Geltung. Häufiger anzutreffen ist die diatonische Umdeutung von Klängen wie z. B. Sp und S⁶. Der von Reimann favorisierte Pastoralstil weist allseits bekannte Merkmale wie großflächig unterlegte Bordunquinten, 6/8-, „Wiegerhythmus“ oder einfache, von Eintönigkeit durch Wiederholungen charakterisierte Dreiklangsmotivik auf. Metrik und Satzbildung basieren fast ausschließlich auf geradzahligen Strukturen, meist 4+4 oder 8+8.

Die Behandlung des Orchesters beläuft sich in der Regel auf Kopplung der Instrumente an die Chorstimmen oder die Ausfigurierung der dazugehörigen Akkorde. An besonderen Stellen werden gerne den Bläsern kleine solistische „Einwürfe“ zugewiesen. Größere Orchestervor-, -zwischen-, oder -nachspiele werden vermieden. Die Ersetzbarkeit des Orchesters durch einen speziell für diesen Fall geschaffenen Orgelpart zeigt deutlich die schlichte Satzstruktur: ein Vergleich mit dem in das Orchester integrierten Orgelpart zeigt nur geringfügige Unterschiede.

Diese Schlichtheit der musikalischen Sprache sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass Reimann sehr gekonnt einfache musikalische Mittel eingesetzt hat. Das zeigt die souverän gehandhabte Form ebenso wie die Ausgestaltung besonders markanter Textstellen, welche auch für die einfache Landbevölkerung verständliche religiöse Inhalte (wie Tod, Auferstehung, Bekenntnis der Sünden) musikalisch verdeutlicht.

Reimann erweist sich in diesen Punkten als Kenner des Metiers. Der Grund für diese Schlichtheit ist folglich nicht in mangelndem Können oder gar ungetrübter Naivität zu suchen, sondern in bedarfsorientiertem Handeln: Reimann schrieb würdige Gebrauchsmusik im besten Sinn. Zur Verfügung standen ihm Laienchöre und Amateurmusiker, vermutlich großenteils ohne nennenswerte musikalische Ausbildung. Das Colla-parte-Spiel mit variablem Instrumentarium, die Ad-libitum-Soli, welche im Zweifelsfall chorisch gesungen werden können, die auch ohne Notenkenntnisse schnell zu erfassenden Chorstimmen – dies sind Mittel und Wege, möglichst viele Menschen zum gemeinsamen Musizieren zu bewegen und die zur Verfügung stehenden Instrumentalisten mit einzubeziehen.

Auch die anspruchsvollere Pastoralmesse in G und D fällt in diesem Sinne nicht aus dem Rahmen; wohl stellt es das Werk von erstaunlicher Frische vor, ein Stil, der gemessen an den anderen analysierten Messen – schon von größerem musikalischen Anspruch ist. Die Einfälle sind prägnanter, die harmonische Struktur differenzierter, die Ausführung feinsinniger. Im Vergleich mit der Messe op.110, welche motivisch-thematische Analogien erkennen lässt, wirkt diese Messe stilistisch avancierter. Interessanterweise entstand die C-Dur-Messe aber mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit

mindestens 11 Jahre später. Dies bedeutet, dass man es hier nicht mit dem Heranreifen des Reimannschen Stils zu tun hat, dass gewisse Ideen merklichen Einfluss auf spätere Werke ausgeübt haben, sondern dass dieses Werk durchaus als Sonderfall bestehen bleibt. Mutmaßungen, Reimanns Sohn Heinrich, hätte hier als Herausgeber mit geschickter Hand eingegriffen, sind unhaltbar, weil keine stichhaltigen Abweichungen in Reimanns Handschrift bekannt sind. Mit gleicher Berechtigung könnte man vermuten, Heinrich Reimann hätte sich gezielt für dieses Werk aufgrund seiner besonderen Qualität eingesetzt (andernfalls hätte er wohl weitere Messen veröffentlicht). Ebenfalls möglich ist, dass Reimann für eine besondere Gelegenheit versiertere Musiker zur Verfügung hatte. Das Fazit, welches gezogen werden kann, ist dass Reimann kein Dilettant war, sondern sein Handwerk als Absolvent des Breslauer Lehrerseminars beherrschte. Er ist sein Leben lang der Provinz verhaftet geblieben, was sich nachhaltig auf seinen Stil ausgewirkt hat – einen Stil, den man freilich im gehobenen Sinn weder als klassisch noch als romantisch bezeichnen kann, vielmehr ist Reimanns Musik die des Volkskünstlers. Als Mensch unter seinesgleichen fühlte er sich nicht unbedingt höheren künstlerischen Zielen verpflichtet, auch suchte er nicht nach neuen Ausdrucksformen, sondern ließ seine musikalischen Fähigkeiten im Dienst an der Sache aufgehen. Er versuchte nicht, sein individuelles Empfinden als einzigen künstlerischen Maßstab zu nutzen, sondern fand eine Tonsprache, die den Menschen von vornherein vertraut war, um dem Hauptanliegen, die christliche Botschaft musikalisch zu verbreiten, gerecht werden zu können.

4. Zur Rezeption

4.1 Forschungsstand über das Leben und Werk

Das Leben und Werk Ignaz Reimanns wurde bisher nie umfassend dokumentiert. Deshalb gibt es kaum Literatur und Schriften über den schlesischen Komponisten. Die Tatsache, dass er viele eigene Kompositionen an Chöre in der ganzen Region verteilte und sie nie wieder zurückbekam, führte dazu, dass die meisten seiner Werke als verschollen gelten. Vermutlich konnten seine Söhne Franz und Heinrich einige Werke retten. Beide waren Musiker und verstanden sicher, die Kompositionen des Vaters zu schätzen. Einige Werke gab Heinrich Reimann heraus.⁸⁷ Aus diesem Grund führte die Reimannforschung nach Berlin, wo die Nachkommen des Heinrich Reimann heute noch leben. Leider konnte man mit deren Hilfe nur eine Familientafel erstellen. Den umfangreichen Nachlass Heinrich Reimanns (vermutlich auch Ignaz Reimanns) verwaltete zunächst die Witwe Cecile. Nach ihrem Tod 1928 ging er an die älteste Tochter Susanne, verheiratete Lampe, über, bis er beim Bombenhagel im Jahre 1943 ein Opfer der Flammen wurde. Reimanns Pech war, dass er, anders als z. B. Franz Schubert, keinerlei Rolle im Konzertsaal spielte. Dementsprechend war er für die etablierte Musikwissenschaft ein gutes Jahrhundert ziemlich uninteressant und es gab keine oder nur vereinzelte Ansätze, die Werke Ignaz Reimanns zu sammeln.

Die ersten biographischen Notizen über Ignaz Reimann schrieb der emeritierte Hauptlehrer zu Landeck, Adam Langer. In seinem Aufsatz „Ignaz Reimann – ein schlesischer Tondichter“, der 1902 im Selbstverlag in Glatz erschien, beschreibt er das Leben und Werk des Komponisten.

Zum 100 jährigen Geburtsjahr Reimanns erschienen drei Artikel:

Georg Amft (1873–1937), Musikdirektor am Seminar zu Habelschwerdt, Forscher, Sammler, Bearbeiter und Herausgeber schrieb 1920 einen Aufsatz „Ignaz Reimann – ein Nachruf“, der in „Grafschafter Heimatblätter“ 1920/4 erschien.

Im selben Jahr verfasste Maximilian Joseph Heimann einen Aufsatz, der ungedruckt blieb: „Ignaz Reimann der Komponist des Landeskirchenchores“⁸⁸.

Eine Biographie von Ignaz Reimann schrieb auch Paul Thamm (1849–1912), Seminarlehrer in Ziegenhals, unter dem Titel „Die Tonkünstler der Grafschaft Glatz“⁸⁹.

Alle aufgezählten Aufsätze wurden in die neueste Forschung mit aufgenommen. Sie sind die einzige Quellen, die das Leben dieses verdienstvollen Kirchenmusikers beschreiben.

⁸⁷ Pastoralmesse Nr. 2 in G und D.

⁸⁸ Zitiert von Paul Preis: Musik- und Theaterleben von Stadt und Kreis Glatz, Lüdenscheid 1969, S. 77.

⁸⁹ Erschien in: „Vierteljahresschrift für Geschichte und Heimatkunde der Grafschaft Glatz“, Jahrgänge 1895–1897.

Mit dem Werk Reimanns beschäftigten sich in den 70er Jahren in Deutschland hauptsächlich zwei Institute: Institut für Deutsche Musik im Osten in Bensberg (Bonn) und das Institut für Sudetendeutsche Musik in Regensburg. Die Aufgabe der Forscher war und ist, das musikalische Erbe der ostdeutschen Kultur vor dem Vergessenwerden zu bewahren, es zu sichern, zu erforschen und womöglich weiter zu pflegen. Einige Werke Reimanns konnte ich in Regensburg finden⁹⁰. Dort sind die Kompositionen katalogisiert und zu Forschungszwecken freigegeben. Im Institut in Bonn ist kein Material über Reimann vorhanden. Das Institut wurde wegen der knappen finanziellen Mittel im Jahr 2003 geschlossen. Die Kooperation mit beiden Instituten verlief bei der Reimann-Forschung reibungslos.

Der Hauptanteil der Reimann-Forschung wurde durch private Personen, Dirigenten, Sammler und Liebhaber der Musik Reimanns vorgenommen. Einer, der im Laufe der letzten Jahrzehnte Unermessliches auf diesem Gebiet geleistet hat, ist Rudolf Grünes (geb. 1919) aus Remchingen. Unermüdlich sind seine Bemühungen um verloren geglaubtes Notenmaterial von zahlreichen ostdeutschen Komponisten. Durch Anzeigen in Heimatzeitungen und Kirchenzeitschriften versuchte er das Notenmaterial von tschechischen und schlesischen Komponisten zu beschaffen. Er veröffentlichte die Quellen über die Herkunft des Notenmaterials (in der Mehrzahl aus Österreich). Dazu gehören: Pfarrei Gmünd, Wildschönau, Wörgl, Lauffen, Mühlendorf, Eggelsen, Feuerbach, Spannberg, Platten usw.

Im Jahr 1975 nahm er Kontakt mit dem Leiter des Instituts für Ostdeutsche Musik, Herrn Gotthard Speer, auf. So trafen sich zwei Vorhaben verwandter Art: die Sicherung der sudetenschlesischen und der gesamtschlesischen Tradition liturgischer Musik in ihrem Bestand als Dokumentation, aber auch ihre Wiederbelebung, soweit sie im Gottesdienst der Gegenwart angemessen Verwendung finden kann. Herr Grünes kooperierte mit dem Institut, kopierte eine große Anzahl von Partituren und schrieb viele Noten von Hand ab. Im Laufe der Jahre konnte er ein umfangreiches Archiv aufbauen und den Chorleitern ein entsprechendes Notenmaterial zur Verfügung stellen. In seinem Archiv befinden sich heute noch viele Werke von Reimann. Auf diese Quelle wurden viele Chorleiter aufmerksam und nahmen sie immer stärker in Anspruch, wie zum Beispiel Gerhard Moschner, Richard Scherer-Hall oder Elmar Nowack.

Gerhard Moschner (1928–1998) – für seine Bemühungen um die Erhaltung der schlesischen Kirchenmusik wurde ihm die „Verdienstmedaille des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland“ verliehen. In den 70er Jahren bemühte er sich darum, das musikalische Erbe Reimanns zu erhalten. Er überarbeitete alte Notensysteme, schrieb Partituren und stellte die Musik in den Rahmen, für den sie geschaffen wurde: für die Aufführung in Gottesdiensten. Er leitete den Kirchenchor in Lengende.

Richard Scherer-Hall (1961–2000), Organist, Geograph aus Köln, Forscher und Sammler, der nach vergessenen Kompositionen der böhmischen und schlesischen

90 Im Institut in Regensburg ist die Sammlung „Pittarn“ in Kopie vorhanden.

Komponisten suchte. Er unternahm Forschungsreisen (Habsburgreise – 1992, Böhmenreise – 1994) und erstellte das Ignaz-Reimann-Verzeichnis (IRV). Er schrieb einige Archive und Institute wegen Noten an, war erfolgreich in der Tschechischen Republik, fand einige Kompositionen in den kleinen Pfarreien. In Wien im „Rumpel-Verlag“ war er zusammen mit Herrn Werner Niesel und dem Chormusikdirektor Elmar Nowack fündig.

Elmar Nowack (geb.1940), arbeitete als Musikdirektor, Dirigent, Organist und Chorleiter in Bergisch Gladbach. Für sein Engagement und hervorragende Chorarbeit erhielt er 1972 den Titel „Chordirektor ADC“. Mit seinen Chören führte er Werke von Johann Sebastian Bach, Josef Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Schubert und anderen Komponisten auf. Ein Musiker seines Instrumentalkreises machte ihn auf eine Böhmisches Hirtenmesse von Jakob Jan Ryba (1765–1815) aufmerksam. Der melodische Reichtum und die Einfachheit der Harmonie und Form faszinierten ihn, woraufhin er die Messe mit großem Erfolg 1978 mit dem Cäcilienchor in Heidkamp aufführte. Dieses Ereignis hat Elmar Nowack dazu bewogen, sich mit böhmischer und schlesischer Musik zu beschäftigen. Er suchte im Institut für Osteuropäische Musik in Bergisch Gladbach nach geeigneten Noten für seinen Chor und stieß dabei auf die Kompositionen von Ignaz Reimann. Die Musik von Reimann hat den Chordirektor aus Heidkamp genau so beeindruckt wie damals die böhmische Musik. Auf seinen Reisen (Wien) hat er zusammen mit Werner Niesel und Richard Scherer-Hall viele Noten gefunden.

Werner Niesel (geb.1927) geb. in Wünschelburg. Er wurde 1946 vertrieben und fand in Anröchte/Westfalen eine neue Heimat. Schon seit 1952 suchte er nach verloren geglaubten Kompositionen Reimanns und gab sie an Dirigenten weiter, u. a. die „Christkindlmesse“. Seit 1982 beschäftigt er sich intensiv vor allem mit der Verbreitung der Musik des schlesischen Komponisten. Er gründete die Wünschelburger Edition und gab mehrere Schallplatten heraus, auf denen Kompositionen von Reimann zu hören sind. Er kooperierte mit den Chordirigenten Josef Rolle, Helmut Zehnpfennig, Elmar Nowack, Richard Scherer-Hall und Gerhard Moschner. Ein Höhepunkt war im Jahr 1994 die Produktion der ersten deutsch-polnischen CD in Warschau mit Reimanns Musik. Im Jahr danach ist seine Edition jedoch an Weltbild Classics verkauft worden. Niesel ist Ehrenmitglied der Reimann-Gesellschaft in Albendorf. Mit seinen Erfahrungen steht er der Gesellschaft bei der Organisation der Reimann-Festivals mit Rat und Tat zur Verfügung.

Einen beachtlichen Beitrag zur Erforschung Reimanns leistete der Komponist und Dirigent Paul Preis. Er schrieb das Buch „Musik- und Theaterleben von Stadt und Kreis Glatz“. In zwei Bänden ist versucht worden, Rückschau zu halten auf das musikalische Geschehen in jenem Landschaftsteil der Grafschaft Glatz, den man oft als ihr Herzstück bezeichnet hat. Diese Rückschau kann keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Das erklärt sich schon aus der gegenwärtigen Unmöglichkeit, jene Quellen und Unterlagen der Arbeit dienstbar zu machen. Das Quellengut ist durch Kriegereignisse vernichtet worden. Preis hat in seiner 20jährigen Sammelarbeit

zusammengetragenes Material, Urkunden, schriftliche und mündliche Berichte festgehalten, soweit diese noch heute beweisbar und zu belegen sind. Er erinnert an das einstmals reiche Musikleben in der Grafschaft Glatz, um es für die Nachwelt zu bewahren. Er versuchte in seiner Forschung den Nachweis zu erbringen, welcher beachtlichen Beitrag das Glatzer Land für die schlesische, aber auch für die gesamtdeutsche Kunst auf dem Gebiet der Musik geleistet hat. In seinem Buch beschreibt er das Leben Reimanns und seiner Söhne Franz und Heinrich. Er veröffentlichte darin das Tagebuch von Reimanns Freund Simon, das vollständig in die Reimann-Forschung übernommen wurde.

Mit Sicherheit gibt es andere Chorleiter oder Musikliebhaber, die sich mit Reimanns Musik beschäftigten und in dieser Arbeit nicht erwähnt werden. Bei der Reimannforschung in Polen und Tschechien stellte ich fest, dass die Forschung nicht vorangeht, da die dortigen Musikliebhaber auf sprachliche Hindernisse gestoßen sind.

Einige Forschungen nach dem historischen Kirchenmusikalienbestand in der katholischen Pfarrkirche Glatz unternahm Rudolf Walter im Jahr 1980. In seinem Artikel „Der Kirchenmusikalienbestand in Glatz in den Jahren 1730–1860“ tauchten keine Werke von Ignaz Reimann auf.

Im Juni 2006 berichtete der Mediziner Wolfgang Nienaber über die offizielle Patenschaft der Wallfahrtsorte Telgte und Albendorf und über die Ignaz-Reimann-Straße in Telgte.⁹¹ Die westfälische Stadt Telgte nahe Münster ist wie Albendorf seit Jahrhunderten Marien-Wallfahrtsort. Schon kurz nach dem 2. Weltkrieg, vermutlich im Jahr 1947 trafen sich in Telgte die Heimatvertriebenen aus der Grafschaft Glatz und insbesondere die Albendorfer. Deren Heimattreffen findet auch jetzt noch regelmäßig in Telgte statt. Am 28. August 1971 hatte Telgte eine offizielle Patenschaft über den Wallfahrtsort Albendorf übernommen. Auf dieser Basis entwickelte sich in der Folgezeit eine zunehmende Verbundenheit Telgtes mit Albendorf und der Grafschaft Glatz. Dies kommt u. a. zum Ausdruck in Straßennamen: „Albendorfer Weg“, „Glatzer Weg“, „Josef-Wittig-Weg“.

Der Kirchenchor der katholischen Pfarrgemeinde St. Johannes in Telgte hat anlässlich der Albendorfer Treffen mehrfach die „Christkindel-Messe“ von Ignaz Reimann zu Gehör gebracht. Dadurch wurde Ignaz Reimann in Telgte bekannt. Als in Anschluss an ein bestehendes Wohngebiet mit Musiker-Straßennamen einige neue Straßen gebaut wurden, griff man den Vorschlag auf, hier Ignaz Reimann entsprechend zu würdigen.

⁹¹ Am 24.09.1996 bei der 18. Sitzung des Rates der Stadt Telgte wurde auf Antrag der Heimatgemeinschaft Albendorf die Straßenbezeichnung „Ignaz-Reimann-Straße“ festgelegt.

4.2 Ergebnisse der empirischen Untersuchung zum Komponisten

Fragebogen⁹² zum schlesischen Komponisten Ignaz Reimann (1820–1885):

Liebe Chordirigenten!

Liebe Choristen und Freunde der Musik Reimanns!

Mit der Einstudierung und Aufführung der Musik Reimanns tragen Sie viel dazu bei, dass die schlesische Kirchenmusik erhalten bleibt und nicht in Vergessenheit gerät. Die Wiederentdeckung des schlesischen Komponisten findet in der heutigen Zeit ihre aktuelle Bedeutung in der Erweiterung des neuen Europas.

Im Rahmen der wissenschaftlichen Forschung nach Ignaz Reimann bitte ich Sie ein paar Fragen zu Reimann und seiner Musik zu beantworten (ankreuzen).

Für Ihre Mühe und Hilfe möchte ich mich herzlich bedanken und wünsche Ihnen nach wie vor viel Spaß und viel Erfolg mit der Musik Reimanns.

Mit freundlichen Grüßen,

Siegmund Pchalek

1. Wodurch kamen Sie zum ersten Mal in Berührung mit Reimann und seiner Musik?

Chor	Medien	Literatur
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2. Wussten Sie, dass Ignaz Reimann...

schlesischer Komponist war?	ca. 800 Werke komponiert hat?
Ja <input type="checkbox"/> Nein <input type="checkbox"/>	Ja <input type="checkbox"/> Nein <input type="checkbox"/>
3. Welche Kompositionen von Ignaz Reimann sind Ihnen bekannt?

Messen	Kirchenlieder	Andere
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
4. Wie empfinden Sie die Musik?

Anspruchsvoll	Volkstümlich
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
5. Beurteilen Sie den Schwierigkeitsgrad der Musik.

Leicht	Mittel	Schwer
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Zu Ihrer Person:

1. Geschlecht: m w
2. Alter: bis 35 35-50 50-65 über 65
3. Sind Sie: Flüchtling Heimatvertriebener Spätaussiedler Andere

Wenn Sie dabei helfen können, an alte Noten von I. Reimann heranzukommen, schreiben Sie mir.

⁹² Fragebogen in polnischer Sprache s. Anhang, S. 112.

4.2.1 Einleitung zur Umfrage

Diese Umfrage kann Aussagen zur Rezeption und Musikpraxis speziell von Ignaz Reimann nur exemplarisch verdeutlichen. Sie wurde in der Zeit von Oktober 2003 bis März 2004 in Polen und Deutschland durchgeführt. An der Umfrage haben sich fünf deutsche Kirchenchöre und vier Kirchenchöre aus Polen beteiligt. Insgesamt wurden 100 Männer und 207 Frauen befragt. Das Ziel der Umfrage war zu erfahren, wie weit der schlesische Komponist Ignaz Reimann und seine Musik bei den Chormitgliedern in Deutschland und in Polen bekannt sind. Wichtig war auch die Frage nach dem Empfinden und nach dem Schwierigkeitsgrad der Musik Reimanns.

Alle befragten Kirchenchöre haben bereits Musik von Reimann aufgeführt. Dank der guten Kooperation mit allen Chorleitern sowohl in Polen als auch in Deutschland gab es bei der Durchführung der Umfrage keinerlei Probleme. Die deutschen Chöre konnten persönlich befragt werden. Dagegen wurden die Fragebögen nach Polen teilweise per Internet verschickt. Alle Kirchenchöre existieren seit mindestens zehn Jahren und haben Literatur verschiedener Epochen von der Renaissance bis zur Moderne im Repertoire.

Bei der Fragebogenauswertung wurden alle Chöre erfasst. Jeweils ein Chor aus Deutschland (Basilika Steinfeld) und aus Polen (Basilika Albendorf) wurde besonders berücksichtigt und beschrieben. Zusätzlich wurde ausführlich der Grafschafter Chor vorgestellt, der mit Sitz in Coesfeld eine Besonderheit insofern darstellt, als dieser sich gezielt der Musik Ignaz Reimanns widmet.

Zu den befragten deutschen Kirchenchören gehörten:

Grafschafter Chor in Coesfeld
 Kirchenchor der Gemeinde Sankt Bartholomäus in Köln-Porz/ Urbach
 Kirchenchor der Basilika Kloster Steinfeld/Eifel
 Cäcilienchor der Gemeinde Sankt Joseph in Bergisch Gladbach
 Familienchor der Gemeinde Köln-Weiler

Zu den befragten polnischen Kirchenchören gehörten:

„Opoliensis“-Chor der Studentischen Gemeinde an der Universität Opole/Opeln
 Kirchenchor Basilika Wambierzyce/Albendorf
 Kirchenchor der Gemeinde Radkow/Wünschelburg
 Kirchenchor der Gemeinde Krosnowice/Rengersdorf

Der Grafschafter Chor existiert seit mehr als zehn Jahren und wird von dem pensionierten Industriekaufmann Georg Jaschke aus Coesfeld geleitet. Die Chormitglieder kommen aus verschiedenen Teilen Deutschlands. Sie treffen zweimal im Jahr zu gemeinsamen Proben zusammen. Viele Mitglieder müssen weite Anfahrten in Kauf

nehmen und die Kosten für Unterkunft und Verpflegung selbst tragen. Der Chor zählt aktuell über 80 Mitglieder. Viele Mitglieder des Chores oder deren Eltern sind noch gebürtige Grafschafter, die durch die Vertreibung ihre geliebte Heimat verlassen mussten. Sie alle sind von der Gläubigkeit und Mentalität des schlesischen Herrgottsländchens geprägt. Gerade sie können noch die religiösen Tonschöpfungen dieser Landschaft mit ihrer Innigkeit und Gefühlsstärke singen. Auf dem Chor-Programm stehen u. a. bekannte Reimann-Messen, die nach Neujahr entweder in Münster oder in Osnabrück aufgeführt werden. Im Jahr 2003 hat der Chor in Münster die C-Dur Messe, op. 110 zu Gehör gebracht. Im Jahr 2004 wurde in Osnabrück die Pastoralmesse F-Dur mit Orchesterbegleitung gesungen. So leistet der Grafschafter Chor einen wichtigen und wesentlichen Beitrag zum religiösen Kulturgut, das in ganz Deutschland und Polen von vielen Kirchenchören übernommen worden ist.

Die Zahl der Chormitglieder ist nicht konstant. Es sind vorwiegend ältere Menschen, die sich an der Umfrage beteiligt haben. Das Verhältnis Frauen (28) zu Männern (26) ist ausgewogen. 26 Personen sind älter als 65 Jahre. Für das hohe Alter spricht deren Abstammung. Viele Heimatvertriebene (32) und Spätaussiedler (8) kennen und identifizieren sich gern mit ihrer Tradition und mit der schlesischen Musik. Außerdem lieben und pflegen alle das Gesellschaftsleben, sie treffen sich oft und singen gern zusammen.

43 Chormitglieder wurden durch den Chorleiter über Reimann informiert und mit seiner Musik vertraut gemacht. Medien (9) und Literatur (2) spielen bei der Bekanntmachung Reimanns immer noch keine große Rolle. 50 Chormitglieder wussten, dass Reimann ein schlesischer Komponist war, und 24 Personen kannten die hohe Zahl seiner Kompositionen. Reimanns Messen (50) und Kirchenlieder (29) sind den Sängerinnen und Sängern bekannt.

Für 29 Personen ist seine Musik anspruchsvoll. Als volkstümlich empfanden sie dagegen 35 Personen. Bei der Frage nach dem Schwierigkeitsgrad der Musik plädierten 48 Chormitglieder für mittelschwer.

Vom Chorleiter Jaschke war zu erfahren, dass die meisten Chormitglieder keine musikalische Ausbildung haben und deshalb eine Bewertung und Beurteilung der Kompositionen von Ignaz Reimann nicht möglich war.

Chor der Basilika Steinfeld/Eifel:

Stellvertretend für die deutschen Kirchenchöre, die an der Umfrage teilgenommen haben und bei denen die Ergebnisse fast gleich ausgefallen sind, wird der Chor der Basilika in Steinfeld beschrieben. Seit 33 Jahren wird der Chor von Hans-Peter Göttgens geleitet.

Der Steinfelder Chor zählte zur Zeit der Umfrage 42 Mitglieder: 17 Männer und 25 Frauen. 32 Personen sind älter als 50, nur 2 Chormitglieder sind jünger als 35. Die meisten Sängerinnen und Sänger stammen aus der Umgebung (36), nur 6 Personen wurden aus ihrem Heimatland vertrieben. Weihnachten 2003 hat der Chor eine CD aufgenommen, auf der unter anderem Reimanns Messe in C-Dur op. 110 erklingt. Da der Komponist Reimann und seine Messe zunächst dem Chor unbekannt waren,

zeigten sich alle Chormitglieder hoch motiviert und konnten zeitlich relativ schnell die Messe einstudieren. Die Motivation bei unbekanntem Komponisten und Kompositionen ist in der Regel groß. Die lateinische Sprache bereitet den Mitgliedern des Chores keinerlei Probleme, da sie oft Messen in dieser Sprache gesungen haben. Der Chorleiter berichtete von einer guten Atmosphäre, die bei den Proben herrschte.

Für 37 Mitglieder ist Reimanns Musik volkstümlich. 10 Personen klassifizieren sie als leicht, 32 als mittelschwer. 40 Personen wussten von den etwa 800 Werken nichts und sogar 27 Chormitglieder wussten nicht, dass Reimann ein schlesischer Komponist war. Die Melodien Reimanns gefielen den Chormitgliedern so gut, dass sie Ostern 2004 eine weitere Komposition, das „Regina coeli“ in Es-Dur, aufführten.

Der polnische Chor an der Basilika in Reimanns Geburtsort Wambierzyce/Albendorf wird seit zehn Jahren von dem Organisten Stanislaw Paluszek geleitet. 20 Frauen und 9 Männer bilden den Dorfchor, der 17 Personen unter 50 Jahren in seinen Reihen vereint. Alle sind polnische Bürger und wohnen in Wambierzyce und in der nahen Umgebung. Zur Hauptaufgabe haben sie sich die Gestaltung der Gottesdienste und die Pflege von Reimanns Musik gemacht. Sie sind stolz auf ihren Vorfahren und dementsprechend motiviert, Reimanns Werke aufzuführen. Im Repertoire des Chores befinden sich u. a. Pastoral-Messe in C-Dur, Pastoral-Messe in F-Dur, Regina coeli in Es-Dur und Ave Maria. 22 Mitglieder bezeichnen diese Musik als anspruchsvoll. Für 20 Personen ist die Musik mittelschwer. Nur 7 Personen klassifizieren die Musik als volkstümlich.

Umfrage	Grafschaf- ter Chor	Köln Porz	Steinfeld	Köln- Weiler	Bergisch Gladbach	Opole	Albendorf	Radkow Rengers- dorf	
Frage 1									
<i>Chor</i>	43	34	42	26	33	28	29	30	27
<i>Medien</i>	9	0	0	0	0	0	0	5	2
<i>Literatur</i>	2	0	0	0	0	2	0	0	0
Frage 2									
<i>Ja</i>	50	34	25	11	28	22	27	26	25
<i>Nein</i>	4	0	27	15	5	8	2	0	4
<i>Ja</i>	24	5	2	0	8	12	22	22	8
<i>Nein</i>	30	29	40	26	11	18	7	1	21
Frage 3									
<i>Messen</i>	50	34	35	21	31	26	20	15	19
<i>Kirchenlieder</i>	29	33	9	4	1	4	22	21	10
<i>Andere</i>	0	1	0	1	1	0	0	4	0
Frage 4									
<i>Anspruchsvoll</i>	29	29	8	16	7	16	22	25	26
<i>Volkstümlich</i>	35	33	37	10	26	14	7	5	3
Frage 5									
<i>Leicht</i>	3	1	10	5	6	5	12	6	18
<i>Mittel</i>	48	33	32	20	24	20	20	21	0
<i>Schwer</i>	3	0	0	1	3	5	1	3	1
Zur Person									
<i>Männer</i>	26	13	17	9	12	13	9	0	1
<i>Frauen</i>	28	21	25	17	21	17	20	30	28
Alter									
<i>bis 35</i>	0	0	2	0	2	6	9	22	21
<i>35-50</i>	0	3	8	20	4	14	8	4	1
<i>50-65</i>	28	9	18	6	15	8	12	3	2
<i>über 65</i>	26	22	14	0	12	2	0	1	5
Sind Sie:									
<i>Flüchtling</i>	0	1	2	0	2	0	0	0	0
<i>Heimatvertriebene</i>	32	0	4	0	1	0	0	0	0
<i>Spätaussiedler</i>	8	1	0	1	1	0	0	0	0
<i>Andere</i>	14	32	36	25	29	0	0	0	0

4.2.2 Zusammenfassende Bewertung der Umfrage

1) Größe der Chöre

Es wurden insgesamt 307 Choristen aus Polen und Deutschland befragt. Bei den fünf befragten Chören aus Deutschland und vier Chören aus Polen konnte man feststellen, dass die deutschen Chöre zahlenmäßig in der Regel um ca. 10 % größer waren. Diese Tatsache ist damit zu begründen, dass die genannten deutschen Chöre meist aus den Großstädten stammen und damit einen größeren Personenkreis als die aus der Provinz kommenden polnischen Chöre ansprechen können.

Die Chortradition in Deutschland ist in bestimmten Regionen immer noch lebendig (Steinfeld, Köln). Die befragten polnischen Chöre können auf eine so reiche Tradition nicht zurückblicken.

Das Verhältnis Männer – Frauen im Chor fällt zu Gunsten der Frauen aus. In den befragten deutschen Chören singen 60% Frauen, in den polnischen Chören liegt der Frauenanteil sogar bei 75%. Das Problem, Männerstimmen für den Chor zu gewinnen, kennt inzwischen fast jeder Chorleiter. Die befragten polnischen Chormitglieder kommen fast alle vom Land, wo viele Männer heute noch in der Landwirtschaft beschäftigt sind und schwer arbeiten müssen. Mit Sicherheit ist dies auch unter anderem ein Grund, dass die Männer aus Zeitgründen nicht so zahlreich im Chor vertreten sind.

Ein größeres Problem stellt das Alter in den befragten Chören dar. Bei den Chören aus Köln und bei dem Grafschafter Chor gibt es kein Chormitglied unter 35 Jahren. Die Steinfelder und Bergisch-Gladbacher haben nur jeweils zwei Mitglieder, die jünger als 35 Jahre sind.

In den polnischen Chören stellte man fest, dass relativ viele junge Leute im Chor aktiv mitsingen. Insgesamt singen in den vier Chören 58 Jugendliche. Die Chöre aus Radkow und Wambierzyce haben sogar in ihren Reihen ca. 80% junge Sängerinnen und Sänger unter 35 Jahren. Dies ist damit zu begründen, dass in einem Dorf in Polen kaum Freizeitangebote für die Jugend existieren. Die Kirchengemeinde ist oft die einzige Institution, die für die Kinder und Jugendlichen im Freizeitbereich (Sport⁹³, Musik) etwas organisiert. Zurzeit sind die Kommunen nicht in der Lage, bestimmte Jugendeinrichtungen zu finanzieren.

2) Reimanns Bekanntheitsgrad

8% der polnischen Chormitglieder haben aus den Medien über Reimann erfahren können, wobei von den Deutschen keiner über die Medien Reimann kennen gelernt hat. Der Regionalrundfunk und die TV-Anstalten in Breslau haben seit der Wende (1990) mehrmals von der Basilika Wambierzyce und dem lokalen Komponisten Reimann berichtet. Außerdem ist das Reimann-Festival seit 2002 in Wambierzyce eine bekannte Veranstaltung. Dazu kommen das große Interesse und die Suche der Polen nach eigener Identität, die zu kommunistischen Zeiten die Menschen in Polen

⁹³ In Wambierzyce gibt es einen Sportverein, der aus der dortigen Pfarrer-Initiative entstanden ist und von der Kirche finanziert wird.

nicht so sehr beschäftigte. Nur zwei Mitglieder des Chores aus Opole gaben an, Reimann über die Literatur kennen gelernt zu haben. Es gibt über Ignaz Reimann kaum Literatur, weder in Polen noch in Deutschland. Lediglich drei Artikel über Ignaz Reimann (Langer, Amft, Preis) erschienen in deutscher Sprache.

Insgesamt 90% aller Choristen haben den Komponisten Reimann durch den eigenen Chorleiter kennen gelernt, der wiederum durch Zufall, oft durch andere Chorleiter von Reimanns Musik erfuhr. Die konkrete Frage nach bekannten Werken konnte nur von wenigen beantwortet werden. Die große Zahl der Kompositionen (ca. 800) wirkt heute auf viele Menschen sehr hoch. Die am meisten bekannten Werke sind Reimanns Messen und Kirchenlieder.

3) Persönliche Einstellung der Chöre zu Ignaz Reimann

Die Frage „Wie empfinden Sie diese Musik?“ haben 41 Personen doppelt angekreuzt: 178 Chormitglieder halten die Musik für anspruchsvoll und fast dieselbe Anzahl (170) empfindet sie gleichzeitig als volkstümlich. Es ist paradox, volkstümlich einfache Musik gleichzeitig für anspruchsvoll zu halten. Der Vermutung nach haben polnische Chöre relativ wenig Erfahrung mit Orchestermessen gehabt. Mit Orchesterbegleitung wirkt eine Messe eher kompliziert und oft anspruchsvoll. Viele Chöre sind es nicht gewohnt, mit Orchester zu singen. Eigene Chorserfahrung spielt dabei keine geringe Rolle. Wenn es um Musikempfindungen geht, rezipieren der Deutsche und der Pole als Mitteleuropäer etwa gleich. Individuelle Unterschiede gibt es mit Sicherheit: z. B. mögen die Polen melodische Musik, die eine einfache, kadenzartige Harmonie und einen formelhaften Rhythmus aufweist; der deutsche Chorist lässt sich öfter auf ungewöhnliche Musik ein.

Viele persönliche Gespräche mit jungen Choristen führten zur Beobachtung, dass Reimanns Musik von ihnen akzeptiert und dabei ein Wohlgefühl empfunden wird. Sie engagieren sich und identifizieren sich gern mit der eigenen Kirchengemeinde. Das Engagement hängt gewiss mit dem Glauben zusammen. Alle befragten Choristen in Polen waren zur Zeit der Umfrage katholisch.

4.3 Ignaz-Reimann-Festival in Polen

Zum Gedenken an Ignaz Reimann fanden seit dem Jahr 2002 fünf Reimann-Festivals in Albendorf statt, die dokumentieren, welche positive Resonanz seine Musik immer noch erfährt.

Die Idee des Ignaz-Reimann-Festivals ist nicht neu. Vor einigen Jahren wollten Musiker und Heimatvertriebene die Musik des schlesischen Komponisten bekannt machen und dadurch die Tradition in der Grafschaft Glatz aufleben lassen. Erst im Jahr 2002 konnte diese Idee verwirklicht werden. Durch ein beachtenswertes Engagement des Albendorfer Organisten Stanislaw Paluszek und des dortigen Pfarrers Ryszard Szkola konnte im Herbst 2002 das erste Ignaz-Reimann-Festival in Polen

stattfinden. Albendorf als Geburtsort Reimanns und als beehrter Wallfahrtsort für Menschen der benachbarten Nationen schien für das musikalische Ereignis ein idealer Ort zu sein. Für die Organisatoren des Festivals war es eine Herausforderung, denn sie hatten keinerlei Erfahrungen in dieser Hinsicht. Schon bei der Generalprobe konnte man den Chormitgliedern aus drei Nationen – Polen, Tschechen und Deutschen – anmerken, dass die Begeisterung für die Musik keine Grenzen kennt. Die gastfreundliche Atmosphäre trug viel dazu bei, dass die Begegnung ein voller Erfolg wurde. Die Chöre sangen gemeinsam die Christkindlmesse op. 110 von Reimann und stießen dabei auf keinerlei sprachliche Probleme. Das Interesse der Bevölkerung aus Albendorf und Umgebung war groß. Die regionale Presse war ebenfalls vertreten, sie schrieb: „W druga niedziele pazdziernika br. w bazylice zabrzmiała kompozycja zyjacego niegdys tu Ignazego Reimanna. Wykonana przez polaczone chóry z: Niemiec i Polski ma byc poczatkiem jej stalej obecności w tym szczególnym miejscu.“⁹⁴

94 Eva Bien, Gazeta K³odzka, Październik 2002. Eigene Übersetzung: „Am zweiten Sonntag im November dieses Jahres ertönte in der Basilika die Musik des Komponisten Ignaz Reimann, der hier gelebt hat. Die Aufführung durch vereinte Chöre aus Deutschland und Polen soll zum festen Bestandteil an diesem besonderen Ort werden.“

INAUGURACJA FESTIWALU KOMPOZYTORA

IGNAZEGO REIMANNA

WAMBIERZYCE 13.10.2002r. Godz. 15.00

Niedziela

BASILIKA WAMBIERZYCKA

Koncert poprzedzi uroczysta Msza św.
o godz. 11.00.

w intencji Czechów, Niemców i Polaków

program

IGNAZ REIMANN

PASTORAL MESSE IN C-DUR

w wykonaniu

Opolski Chór Kameralny i Studencka Orkiestra Kameralna Uniwersytetu Opolskiego

SINFONIETTA OPOLIENSIS

połączone chóry z Czech, Niemiec i Polski

Malgorzata Lyko - sopran

Honorata Lemiech - alt

Boleslaw Szypolow - tenor

Oskar Koziolok - bas

dyrygent

Marian Bilinski

słowo wstępne **ks.Kustosz Ryszard Szkola**

organizator

SANKTUARIUM M. B. WAMBIERZYCKIEJ KROLOWEJ RODZIN
GMINNE CENTRUM KULTURY W RADKOWIE

Das Programm des 1. Internationalen Reimann-Festivals in Albendorf, 13.10.2002.

Auf einer Internetseite war zu lesen: „Nadszedł czas, że zaczęliśmy szanować dorobek kulturalny naszej małej Ojczyzny, nawet jeśli autorzy dzieł nie byli Polakami.“⁹⁵

95 Krzysztof Karwowski, Nowy Festival na Ziemi Klodzkiej, info vom 08.11.02, <http://www.nowaruda.o.k.pl> (eigene Übersetzung: „Es ist die Zeit gekommen, die Kulturgüter unserer kleinen Heimat zu schützen, auch wenn die Schöpfer der Werke keine Polen waren“).

Der Erfolg, die einzigartige Atmosphäre und das große Publikumsinteresse motivierten die Organisatoren, das zweite Reimann-Festival ins Leben zu rufen. Es fand in der Zeit vom 18. bis 19. Oktober 2003 in Albendorf und Umgebung statt. Das Musikereignis wurde auf die Orte Czerwna und Krosnowice (Wirkungsstätte von Reimann) ausgeweitet. Chöre aus Polen, Tschechien und Deutschland führten die Pastoralmesse in F, die Lauretanische Litanei, das Ave Maria und Regina Coeli von Reimann auf. Der Rundfunk Breslau und der regionale Fernsehsender TVP waren vor Ort und berichteten. Von jetzt an war das Reimann-Festival auch für viele Polen ein bekannter Begriff. Die Organisation übernahm die neu gegründete Reimann-Gesellschaft mit dem Sitz in Albendorf. Als offizieller Sponsor konnte die Firma Berenzen aus Haselünne gewonnen werden. Zu dem großen Erfolg des zweiten Reimanns-Festivals hat Andrzej Schmidt, Buchautor und Musikkritiker aus Gleiwitz viel beigetragen. Er erwies sich als gerade in sprachlicher Hinsicht kompetenter Freund der Musik Ignaz Reimanns und sprach von einer Renaissance dieser Musik.

Das dritte Reimann-Festival wollten die Organisatoren besonders feierlich gestalten, denn Polen ist seit dem 01.05.2004 Mitglied der Europäischen Gemeinschaft. Live übertrug der Deutschlandfunk den in drei Sprachen gefeierten Festgottesdienst in der Basilika Albendorf.

Zum ersten Mal fand im Rahmen des Festivals ein Orgelkonzert im nicht weit von Albendorf entfernten böhmischen Ort Broumov statt. Das musikalische Geschehen beherrschte Ignaz Reimann auch in der Pfarrkirche Krosnowice⁹⁶ und in Czerwna, wo verschiedene Konzerte stattfanden. Das Programm gestalteten Chöre und Orchester aus Polen, Tschechien und aus Deutschland. Der Gleiwitzer Hochschulchor mit eigenem Orchester brachte „Vesper in F-Dur“, von Ignaz Reimann zu Gehör. Die Chöre „Cantate 86“ aus Deutschland und „Cantores Gradecenses“ aus Prag führten die Messe in G-Dur von Reimann auf.

In der Zeitung „Schlesien heute“ erschien ein Artikel über das dritte Reimann-Festival in Albendorf.⁹⁷ Ebenfalls beschreibt Klaus Kynast in seinem Artikel den dreisprachigen Gottesdienst und das 3. Reimann-Festival in Albendorf.⁹⁸

Das vierte Reimann-Festival fand vom 15. bis zum 16. Oktober 2005 an drei verschiedenen Orten statt. In Krosnowice konzertierte ein bekannter Organist, Maciej Sternicki, aus Krakau. Außerdem trugen polnische Chöre zwei Requiem in D und die Pastoralmesse in F von Reimann vor. Im tschechischen Broumov sang der polnische Chor „Polonia Harmonia“ Reimanns Lauretanische Litanei. Der Kammerchor aus Opeln brachte die Messe in Es-Dur zu Gehör. Den Höhepunkt bildete das Konzert

96 Das Programm des 3. Reimannfestivals in Krosnowice im Anhang, S. 355.

97 Dietmar Alexa, „Schlesien heute“, Dezember 2004, S. 18/19, Anhang, S. 356f.

98 Klaus Kynast, Dreisprachiger Gottesdienst in Albendorf, vom Deutschlandfunk übertragen, in Ziemia Klodzka, Oktober/November 2004, Nr. 158–160, S. 29/30, im Anhang S. 358f.

des tschechischen Chores „Slavoj“ aus Prag, der mit Glanz und Frische das „Halleluja“ von Georg Friedrich Händel darbot. Alle Konzerte waren gut besucht und fanden großen Anklang bei den Einwohnern und Gästen. Mittlerweile avancierte das Reimann-Festival in Niederschlesien zu einem etablierten und über die heimatischen Grenzen hinaus bekannten Ereignis.

II MIEDZYNARODOWY FESTIWAL Im. IGNAZEGO REIMANNA

Niedziela 19. października 2003r. Bazylika Wambierzycka

Godz. 11.00 – Msza święta w intencji Czechów, Niemców i Polaków
Godz. 15.00 – Koncert

PROGRAM:

Ignaz Reimann
„AVE MARIA”
“REGINA COELI”

Wykonanie: Połączone chóry z Czech, Niemiec I Polski

„LITANIA LORETANSKA”

Chór – Polonia Harmonia – z Piekar

„Msza F-Dur”

Chór – Sinfonietta Opoliensis – z Opola

Koncert poprowadzi: Andrzej Schmidt

ORGANIZATORZY:

Stowarzyszenie im. Ignazego Reimanna, Sanktuarium Matki Boskiej Królowej Rodzin w Wambierzycach, Gminne Centrum Kultury w Radkowie, Towarzystwo Miłośników Krosnowic

Das Programm des 2. Internationalen Reimann-Festivals in Albendorf vom 19.10.2003.

MIEDZYNARODOWY

FESTIWAL

im. Ignazego Reimanna

22-24 października 2004r.

Broumov-Czermna-Krosnowice-Wambierzyce

22.10.2004r. piątek Broumov godz: 19.30 K. św. Wojciecha)

Recital organowy - *prof. Krzysztof Latala*

I. Reimann - Ave Maria, Regina Coeli, Salve Regina, Te Deum

Koło Spiewackie »Lira« z Pniew i Chór „ Cantus“ z Wambierzyc

23.10.2004r. sobota Czermna godz: 15.30 (K. parafialny)

I. Reimann - Vesper *A Z M Politechniki Śląskiej w Gliwicach*

Krosnowice godz: 17.00 (K. Parafialny)

Recital organowy - *prof. Andrzej Chorosinski*

I. Reimann - Msza G-dur *Opolski Chór Kameralny*

24.10.2004r. niedziela Wambierzyce (Bazylika)

Msza św. w intencji trzech narodów (*Czechów, Niemców i Polaków*) godz: 10.00

transmitowana przez RADIO DEUTSCHLANDFUNK i RADIO RODZINA

z udziałem wykonawców

Koncert główny godz: 15.00

PROGRAM:

Ignaz Reimann

Salve Regina in F, Te Deum in D, Vesper, Msza G-dur

Wykonanie:

Chór „Cantate 86“ z Niemiec, Chór „Cantores Gradecenses“ z Czech,

Chór „Lira“ z Pniew, Akademicki Zespół Muzyczny Politechniki Śląskiej w Gliwicach,

Opolski Chór Kameralny, Chór „Cantus“ z Wambierzyc.

Koncert poprowadzi **Janusz Mencil**

Organizator

Stowarzyszenie im. Ignazego Reimanna

Gminne Centrum Kultury w Radkowie

Sanktuarium Matki Bożej Wambierzyckiej Królowej Rodzin

Towarzystwo Mironików Krosnowic

Pod honorowym patronatem *Jana Bednarczyka* Burmistrza Miasta i Gminy Radków

Das Programm des 3. Internationalen Reimann-Festivals in Albendorf, Rengersdorf, Broumov-Czermna vom 23.10.2004.

IV MIĘDZYNA RODOWY

FESTIWAL

im. Ignazego Reimanna

15 - 16 października 2005r.

Broumov – Wambierzyce – Krosnowice

15.10. SOBOTA

Broumov godz. 19:30 (k. św. Wojciecha)

- I. Reimann Litania Lauretane – Chór **Polonia Harmonia** z Piekar
- I. Reimann Msza Es-dur – Opolski Chór Kameralny z Opola

Krosnowice godz. 17:00 (k. parafialny)

- I. Reimann Zwei Requiem in D – Chór parafialny z Nowej Rudy
- I. Reimann Pastoral Messe in F – Koło Śpiewackie „Lira” z Pniew

16.10. NIEDZIELA - WAMBIERZYCE

Godz. 11:00 Msza św. w intencji trzech narodów (Czechów, Niemców i Polaków)

Koncert główny godz: 15.00



IGNAZ REIMANN

Ave Maria, Tantum Ergo, Zwei Requiem in D, Pastoral Messe in F

Wykonanie:

Opolski Chór Kameralny Uniwersytetu Opolskiego, Koło Śpiewackie LIRA z Pniew, POLONIA HARMONIA z Piekar Śląskich, Parafialny chór z Nowej Rudy,

Das Programm des 4. Internationalen Reimann-Festivals in Albendorf, Rengersdorf, Broumov-Czermna 15.–16.10.2005.

Das 5. Internationale Ignaz Reimann-Festival fand in der Zeit von 30.09.06 bis zum 01.10.06 in Albendorf, Rengersdorf und Wünschelburg statt.⁹⁹

⁹⁹ Vgl. Anhang, S. 123.

Durch die Begegnung der Musikfreunde in Albendorf und Umgebung wird ein neuer Weg beschritten. Ignaz Reimanns Musik erweist sich als das geeignete Mittel, zwischen den Nationen zu vermitteln und eine Brücke der Versöhnung von Vergangenheit und Gegenwart zu bauen.

In der ehemaligen Wirkungsstätte Rengersdorf, wo Reimann die meiste Zeit seines Lebens verbrachte, versucht die Kulturgesellschaft „Towarzystwo Milosników Krosnowic“ verstärkt, die Kultur und die Tradition des Ortes zu erkunden. Neben vielen Projekten und Seminaren werden Konzerte und Jugendbegegnungen organisiert. Nach Auskunft des Vereinsvorsitzenden Franciszek Piszczek soll demnächst in Krosnowice eine Begegnungsstätte für Jugendliche aus den drei Nationen Polen, Tschechien und Deutschland entstehen. Dabei soll die Musik Ignaz Reimanns eine tragende Rolle spielen.¹⁰⁰

100 „Anlässlich des 120. Todestages des Rengersdorfer Organisten und deutschen Komponisten Ignaz Reimann fanden sich ein Dutzend Schulkinder der Grundschule in Rengersdorf an dessen Grab ein. Sie alle wollten Ignaz Reimann ehren. Für die Schulkinder aus Rengersdorf erläuterte die Deutschlehrerin die Grabtafel. Sie hatten bereits schon von den Ignaz-Reimann-Festspielen gehört und zeigten großes Interesse. Die Direktorin lud die Kinder zu den Reimannkonzerten, die im Oktober stattfinden, ein. Viele Polen lernen jetzt die Musik von Ignaz Reimann kennen, so wie die Deutschen die Musik von Chopin oder Paderewski. Die Versammelten legten Blumen nieder und zündeten Lichter an. Darauf folgte eine Schweigeminute. Arleta Kalinowska legte eine Blumenschale in gelb und rot, also in den Farben der Grafschaft Glatz, im Auftrag der Heimatgruppe Grafschaft Glatz, nieder. Die Schleife trug die Aufschrift: ‚Wir danken Ignaz Reimann, Heimatgruppe Grafschaft Glatz e.V.‘ Dadurch erfuhren die Kinder, dass die Deutschen aus der Grafschaft Glatz ihren großen Sohn nicht vergessen haben.“ Auszug aus Ziemia Klodzka vom Juni 2005.

Schlussbemerkungen

Mit der vorliegenden Dissertation ist der Versuch unternommen worden, anhand von Urkunden, schriftlichen und mündlichen Berichten einen Überblick über Ignaz Reimanns Werke zu erarbeiten. Dazu führten folgende Überlegungen:

- Die Erinnerung an das einstige reiche Musikleben des Grafschafter Volkes für die Nachwelt zu bewahren.
- Den Nachweis zu erbringen, welchen beachtlichen Beitrag das Glatzer Land für die schlesische, aber auch für die süddeutsche Kunst auf dem Gebiet der Kirchenmusik geleistet hat.
- Die Rolle des Lehrers, Organisten, Chorleiters und Komponisten Ignaz Reimann in seiner Wirkungsstätte in Rengersdorf darzustellen.
- Alle auf Reimann bezogenen Lebens- und Musikdaten festzuhalten, soweit diese noch heute zu belegen sind.
- Reimanns Musik zu entdecken, bekannt zu machen und zu helfen, ihre Tradition zu erhalten.
- Die Forschung nach verlorenen Kulturgütern aufzunehmen, um sie zu bewahren und der Nachfolgeneration zugänglich zu machen.
- Die Musik des Ignaz Reimann als Kommunikationsmittel zwischen den Völkern weiter zu pflegen.

Die katholische Kirchenmusik im böhmisch-schlesischen Raum besaß besonders im 19. Jahrhundert eine eigene Prägung. Nicht nur in den Städten dieser Landschaften, sondern bis in kleine Dörfer hinein blühte ein reiches Musikleben, das nicht nur dem Tagesablauf, sondern auch Festen und Feiern im Jahreslauf seine charakteristische Form gab und deshalb auch aus dem tief religiösen Leben der Menschen nicht wegzudenken war.

Das geistliche Lied, aber noch mehr der lateinisch-sprachige Gesang zur Liturgiefeier am Sonntag und zu den Festtagen war der Raum, in dem sich eine reiche Musikkultur entfalten konnte. Die aufgefundenen und zitierten Tagebuchaufzeichnungen des Müllermeisters Emanuel Simons aus Rengersdorf bezeugen das rege Musikleben auf dem Land in der Grafschaft Glatz im 19. Jahrhundert. Zu bemerken waren die erstaunlich große Aufgeschlossenheit der Dorfbewohner für oratorische, sinfonische, ja selbst Opernwerke, ihre vorbildliche gegenseitige Unterstützung von Dorf zu Dorf bei großen Aufführungen. Die Beteiligung der Lehrerschaft und der Geistlichkeit am öffentlichen Musikleben war sehr stark, auch war der Einsatz vieler Solisten und Instrumentalisten, die dort beheimatet waren, herausragend. Sie boten ein abwechslungsreiches Programm, das sich im Laufe der Jahre durch die steigenden Ansprüche hinsichtlich der Werkauswahl auszeichnete.

Fast fünf Jahrzehnte lang hat Reimann der Rengersdorfer Kirchenmusik ein Gepräge gegeben, das beispielhaft für die Grafschafter Chöre geworden war. Er versorgte viele Chöre mit entsprechendem Notenmaterial, welches mit viel Engagement aufgeführt wurde. Die Kompositionen fanden überall Anerkennung und schnelle Verbreitung. Überliefert ist die Frage der Chorleiter „Was sollten wir singen, wenn wir den Reimann nicht hätten?“ Der Grund für diese hohe Akzeptanz ist in leichter Aufführbarkeit, Einfachheit und Schlichtheit in der Anlage und in der Musik selbst. Viele Menschen konnten sich mit der Musik, die ländlichen Charakter und volkstümliche Elemente aufweist, leicht identifizieren. Gerhard Strecke¹⁰¹ charakterisierte zutreffend die Grafschafter Musik: „[...] das den Grafschafter Musikanten etwas Wesentliches eigentümlich ist, nämlich die starke Volksverbundenheit“.¹⁰²

Ignaz Reimann war zeitlebens ein Freund fröhlicher Gesellschaft. Als Pädagoge verstand er es, mit jungen Menschen umzugehen. Er bildete Präparanden aus, bereitete sie auf die Aufnahmeprüfung bei Seminaren und Universitäten vor und machte Rengersdorf zum bekannten Schulungsort für angehende Lehrer und Kirchenmusiker. Seine Bescheidenheit suchte keine Ehrenbezeugungen. Er beanspruchte keinerlei Entschädigung für seinen Unterricht. Seine Schüler machten von seiner Gastfreundschaft gern Gebrauch. Mit Liebe und Verehrung wurde er von seinen Schülern „Vater Reimann“ genannt. Als Instrumentalist (Geige, Orgel, Klavier) trug er viel zur Musikpflege in der ganzen Region bei, indem er aktiv an den veranstalteten Konzerten in der ganzen Grafschaft Glatz teilnahm. Als Chorleiter betrachtete er es als seine Lebensaufgabe, eine Brücke zu schlagen zwischen alter und neuer Kirchenmusik. Als Kantor und Organist gestaltete er über 40 Jahre lang musikalisch alle Messen und Feste in seiner Kirchengemeinde Rengersdorf. Mit seinen ca. 800 Kompositionen ist er der größte Komponist der Grafschaft Glatz gewesen. Er komponierte hauptsächlich liturgische Kirchenmusik. Seine Messen, Requiem-Vertonungen, Offertorien, Graduale, Litaneien, Vespern, Fronleichnamstationen oder Gemeindelieder wurden regelmäßig aufgeführt. Sie alle nahmen einen besonderen Platz in der schlesischen Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts ein. Ihre Verbreitung in Böhmen, Schlesien, Österreich und Deutschland bezeugen Aussagen und Urteile vieler Dirigenten.

Urtheile von Chordirigenten über Gepperts und Reimanns Kirchen-compositionen¹⁰³

Jos. Vettigor, Musikdirektor in Zug in der Schweiz, schreibt:

101 Gerhard Strecke, geboren 1890, ein von Grafschafter Eltern stammender bedeutender Komponist.

102 Vgl. Brief an Paul Preis vom 06.06.1957 in: Musik und Theaterleben von Stadt und Kreis Glatz, Bd. 2, Lüdenscheid 1969.

103 Vgl. Anhang, S. 228, Orthographie wie im Originaldokument.

Die mir übersendeten Piecen von Reimann haben sehr entsprochen, so das ich bald Gelegenheit zu ferneren Bestellungen nehmen werde. Sie sind edel, effectvoll und doch so leicht aufführbar.

Franz Zizka, Organist in Timelkam in Ober-Oesterreich, urtheilt:

Ich muss offen gestehen, dass die Reimannschen Compositionen als äusserst gediegene und brauchbare zu bezeichnen sind und es Schade ist, dass dieselben noch so wenig auf den Landchören Oberösterreichs bekannt sind, damit Werke, die weniger kirchlich sind, verdrängt würden. Ein Probeversuch bestätigt die Wahrheit.

Joh. Gottstein, Pfarrer in Kleinaupa am Riesengebirge.

Seit 10 Jahren bin ich durch Verhältnisse gezwungen, mich mit Kirchenmusik eingehend zu beschäftigen, so habe ich denn gefunden, dass neben anderen (Schöpf, Geppert etc.) besonders die Compositionen von I. Reimann für schwächere Chöre sehr angezeigt sind. Witt'sche Kirchenmusik lässt sich nur dort einführen, wo gut geschulte Sänger anständig honorirt werden können; uns auf dem Lande ist das nicht möglich, unsere wenig geübten Sänger benöthigen der Unterstützung durch Instrumente. Herr Componist Reimann kennt diese Verhältnisse aus eigener Erfahrung und richtet seine Compositionen darnach ein. Dieselben sind kirchlich, der Gesang ist würdig, hat den ersten Platz und ist dem Texte angemessen. Die Instrumente dienen meist zur Unterstützung der Sänger. Wer mit den alten unkirchlichen Compositionen aufräumen will, wird Herrn Reimann's Werke mit Freuden begrüßen und auch die Preise der Verlagsfirma A. Pietsch nicht zu hoch finden.

Empfehlungen von 13 Chor-Dirigenten.

Die Kirchen-Compositionen von J. Reimann und L. Geppert zeichnen sich dadurch aus, dass die Aufführung derselben eine leichte ist, auch schwächere Landchöre diese aufführen können, der Gesang melodienreich und leicht ins Gehör fallend ist, zur Erhöhung der Feier in der Kirche viel beitragen, sie somit nicht nur an Sonntagen, sondern auch an den grössten Festtagen aufgeführt werden können. Es sollten diese Compositionen keiner Kirche, mag der Chor gut oder schwach besetzt sein, fehlen und empfehle ich daher diese Compositionen auf das angelegentlichste.

Felix Kunz, Lehrer in Waldeck in Oestr.-Schl.

Unterzeichnete Chor-Dirigenten, die ebenfalls im Besitz einer grösseren Anzahl von Reimann'schen und Geppert'schen Kirchenmusikalien sind, nehmen gern Veranlassung, vorstehende Empfehlung des Herrn Collegen Kunz zu unterstützen, mit dem Wunsche, dass diese Compositionen zunächst an allen Chören in Stadt und Land zur Anschaffung gebracht werden möchten.

1. Jos. Scholtz, Oberlehrer u. Regenschori in Jauernig
2. C. Krammer, Schul-Leiter u. Regenschori in Poisbrunn in Nieder-Oesterreich.
3. Job. Thenner, Oberlehrer u. Chor-Dirigent in Gaubitsch, Post: Unter-Stinkenbrunn,

in Nieder-Oestr.

4. Balatka, Oberlehrer und Chor-Dirigent in Wieselburg in Nieder-Oesterreich.

5. F. Brauer, Chor- u. Musik-Director in Kratzau in Böhmen.

6. K. Schenkenbach, Oberlehrer und Regenschori in Rosswald in Oestr.Schl.

7. J.Hampel, Lehrer und Regenschori in Zattig in Oestr.-Schl.

8. A. Schubert, Oberlehrer und Regenschori in Jansdorf bei Leitomischl in Böhmen

9. Frz. Dworak, Oberlehrer und Chorregent in Auzezd bei Mähr.-Neustadt

10. Joh. Barth, Schul-Leiter und Regenschori in Haid in Böhmen

11. Ed. Tauber, Oberlehrer und Chor-Dirigent in der Stadt Mähr.-Neustadt. Ich nehme gern Veranlassung, die Empfehlung des Herrn Collegen Kunz zu unterstützen mit dein wiederholten Wunsche, dass Kirchenmusikalien von Reimann und Geppert zunächst von allen Chören in Stadt und Land Mährens zur Anschaffung gebracht werden möchten.

12. A. Rieger, Lehrer und Chor-Dirigent in Gr.-Waldstein in Oestr.-Schl. Auch ich finde die Kirchen-Compositionen von den Autoren Reimann und Geppert für jeden Chor-Dirigenten empfehlenswerth.

13. Jos. Gerlich, Oberlehrer und Chor-Dirigent in Meltsch bei Troppau. Ich bin im Besitze diverser Piecen von Reimann und Geppert und billige deren Brauchbarkeit, da sämmtliche Lieferungen gut kirchlich componirt, einfach, dabei doch effectvoll und für das allgemeine Publikum entsprechend. Weder in den Singstimmen noch in den Instrumentalstimmen sind Schwierigkeiten zu bemerken, dürfen somit jedem Kirchenchor als vorzüglich brauchbare Werke empfohlen werden. Ich benütze eine Reihe von Jahren vorstehende Vocalwerke, habe gefunden, dass alle schöne Motive, natürliche und innige Harmonie haben, können somit allen jenen Herren Chor-Dirigenten, welchen die würdige Kirchenmusik am Herzen liegt, bestens empfohlen werden. Die Kirchen-Compsitionen von Reimann und Geppert wurden auch von Tonkünstlern als geistvoll und echt kirchlich anerkannt.

Specielle Verzeichnisse über die erschienenen Piecen dieser beiden Componisten stehen auf Wunsch gratis und franko zu Diensten mit dem Bemerken, dass Auswahlsendungen unter den günstigsten Bezugsbedingungen gemacht werden.

A. PIETSCH Verlag

in Ziegenhals i. Schl.

Adresse für Oesterreich: Zuckmantel in Oestr.-Schl.

Die Urteile und Empfehlungen der Chordirigenten bestätigen die Beliebtheit der Kirchenkompositionen Reimanns in Schlesien und in Österreich. Sie sind überwiegend einfach und doch effectvoll und würdig. Übereinstimmend empfehlen die Musiker, die Werke von Ignaz Reimann für Kirchenchöre zu erwerben. Als erfahrener Chorleiter kannte Reimann die Probleme der Landchöre und richtete seine Werke danach ein.

Viele heimatvertriebene Schlesier identifizieren sich mit der Musik Reimanns. Nach der Auswertung der Umfrage konnte festgestellt werden, dass sowohl ältere Menschen als auch junge Sänger und Sängerinnen Kompositionen von Ignaz Reimann

immer wieder gern aufführen. Bei den Reimann-Festivals in Polen wurden auch unbekannte Werke zu Gehör gebracht. Mit Hilfe der Musik trugen die Begegnungen zwischen Deutschen, Polen und Tschechen zur Völkerverständigung im gemeinsamen Europa bei.

Jene kompositorische Perfektion, die die großen Musiker auszeichnet, erreichte Ignaz Reimann nie. Es war aber auch nicht sein Ziel. Er war von großer Bedeutung für die im Wesentlichen von Laien gepflegte kirchenmusikalische Praxis vor allem in Schlesien, aber auch im habsburgischen Österreich (Böhmen) und im katholischen Deutschland. Ebenfalls war es von Nachteil, dass Reimann keinerlei Rolle im Konzertsaal spielte. Vielleicht war er deswegen für die etablierte Musikwissenschaft kaum von Interesse.

Die Arbeit soll den aktuellen Stand der Forschung nach Leben und Werk von Ignaz Reimann aufzeigen. Die zugänglich gemachten Ergebnisse lassen allerdings noch genügend Freiräume, auch weiterhin nach vergessenen und verlorenen Werken zu suchen, um diese der musikhistorischen Forschung zugänglich zu machen. In diesem Sinne will und kann die vorliegende Arbeit auf aktuellem Stand einen Beitrag zur Entwicklung der schlesischen und gesamtdeutschen Musikkultur des 19. Jahrhunderts leisten und die Bedeutung Ignaz Reimanns für die Kirchenmusik Schlesiens herausstellen.

Ortsregister

Deutsch

Albendorf
 Altbatzdorf
 Altlomnitz
 Bad Landeck
 Beuthen
 Böhmen
 Breslau
 Ebersdorf
 Eisersdorf
 Glatz
 Gleiwitz
 Görlitz
 Grafenort
 Grafschaft Glatz
 Habelschwerdt
 Jauernik
 Kieslingswalde
 Konradswalde
 Leobschütz
 Mähren
 Mittelstein
 Neisse
 Neurode
 Neustadt
 Neuwaltersdorf
 Niederhannsdorf
 Niederschlesien
 Niederschwedeldorf
 Oberglogau
 Oberhannsdorf
 Oberschlesien
 Olmütz
 Oltaschin
 Oppeln
 Pilsch
 Pittarn
 Posen
 Ratibor

Polnisch

Wambierzyce
 Starków
 Stara Łomnica
 L¹dek Zdrój
 Bytom
 Bohemia
 Wroc³aw
 Domaszków
 Żelazno
 K³odzko
 Gliwice
 Zgorzelec
 Gorzanów
 Ziemia K³odzka
 Bystrzyca K³odzka
 Jawornica
 Idzików
 Konradów
 G³ubczyce
 Morawia
 Scinawka Średnia
 Nysa
 Nowa Ruda
 Nowe Miasto
 Nowa Waliszów
 Dolna Jaskowa
 Dolny Śl¹sk
 Szalejów Dolny
 G³ogów Górny
 Górna Jaskowa
 Górny Śl¹sk
 Olomouc
 Oltaszyn
 Opole
 Pilcza
 Pitarne (tschechisch)
 Poznań
 Racibórz

Rengersdorf	Krosnowice
Schweidnitz	Swidnica
Seifersdorf	Raszków
Stolzenau	Chocieszów
Striegau	Strzegom
Winkeldorf	K ¹ ty Bystrzyckie
Wünschelburg	Radków
Ziegenhals	Kozieg ³ owy

Literaturverzeichnis

- Adam, Adolf und Berger, Rupert: Pastoralliturgisches Handlexikon, Freiburg-Basel-Wien 1980.
- Adam, Karl: Der Schlesier in Geschichte und Gegenwart, München o. J. Verlag „Christ unterwegs“.
- Albert, F.: Die Glatzer Musikgeschichte, QV 75.
- Amft, Georg: Ignaz Reimann – Ein Nachruf, in Glatzer HBI 1920, Heft 4.
- Bartkowski, Boleslaw: Über die religiöse Volksmusik in Polen, in: Festschrift Hubert Unverricht zum 65. Geburtstag, hrsg. von Karlheinz Schlager (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft 9), Tutzing 1992.
- Bernatzky, Aloys: Lexikon der Grafschaft Glatz, Glatzer Heimatbücher, Bd. 8, Marx-Verlag, Leimen/Heidelberg 1984.
- Borngräber, Joachim: Schlesien. Ein Überblick über seine Geschichte, Bad Reichenhall 1967.
- Chomiński, Józef und Wilkowska-Chomińska, Krystyna: Formy muzyczne (Musikalische Formen), Kraków 1974.
- Conrads, Norbert: Schlesien, in: Deutsche Geschichte im Osten Europas, Siedler-Verlag, S. 513ff.
- Dorfmüller, Joachim: Heinrich Reimann, Schriftenreihe des Instituts für deutsche Musik im Osten, Helmut Loos (Hrsg.), Gudrun Schröder-Verlag, Bonn 1994.
- Encyklopedia Muzyki (Enzyklopädie für Musik), PWN, Warszawa 1995.
- Engelbert, Kurt: Geschichte des Breslauer Domkapitels im Rahmen der Diözesangeschichte vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis Ende des Zweiten Weltkrieges, Hildesheim 1964.
- Erdmann Guckel, Hans: Katholische Kirchenmusik in Schlesien, 1912.

- Falkenberg, Hans-Joachim: Der Orgelbauer Wilhelm Sauer (1831–1916) – Leben und Werk, Lauffen (Rensch) 1990.
- Feldmann, Fritz: Die schlesische Kirchenmusik im Wandel der Zeiten, Lübeck 1975.
- Fellerer, Karl Gustav (Hrsg.): Die Messe, in: Das Musikwerk, Arno-Volk Verlag, Köln 1967.
- Ders.: Geschichte der Katholischen Kirchenmusik, Bd. 2, Bärenreiter-Verlag, Kassel-Basel-Tours-London 1976, S. 237ff.
- Gurlitt, Wilibald (Hrsg.): Riemann Musik-Lexikon, Personenteil L–Z, Schott's Söhne-Verlag, Mainz, S. 482.
- Heinze, A.: Cäcilienverein der Grafschaft Glatz.
- Hinz, Edward: Zarys historii muzyki koscielnej (Umriss der Kirchenmusikgeschichte), „Bernardinum“, Pelpin 2000.
- Hirschfeld, Michael: Hochphasen und Tiefpunkte schlesischer Kultur, in: Schlesien in Kirche und Welt, Heimatbrief der Katholiken aus dem Erzbistum Breslau, Nr. 6, Dezember 2003.
- Hoensch, Jörg K.: Geschichte Böhmens, C.H. Beck-Verlag, München 1987.
- Hoffmann, Josef: Ignaz Reimann und Schullehrer in Rengersdorf, in: Denkwürdige Personen in der Grafschafter Geschichte, 3. Jg. 1925, S. 47f.
- Hoffmann-Erbrecht, Lothar (Hrsg.): Schlesisches Musiklexikon, Institut für deutsche Musik im Osten e.V., Wißner 2001.
- Ders.: Musikgeschichte Schlesiens, Laumann-Verlag, Dülmen 1986.
- Japs, Johanna: Der Komponist Ignaz Reimann, in: Cantate, November–Dezember 1999, S. 16f.
- Jungmann, Josef Andreas: Der Gottesdienst der Kirche, Innsbruck 1962.
- Kober, Ernst: Die fundierten Musiker in Albendorf, Glatzer Heimatblätter 14. Jg.; 1928, Heft 2, S. 65ff.
- Koch, Klaus-Peter, Hochphasen und Tiefpunkte schlesischer Kultur, in: Schlesien in Kirche und Welt, Nr. 6, Dez. 2003
- Kögler, Joseph: Die Chroniken der Grafschaft Glatz, Band 3 (1998) und Band 5 (2003), Dr. Dieter Pohl-Verlag, Köln.
- Koßmaly und Carlo (Hrsg.), Schlesisches Tonkünstler-Lexikon, Trewendt-Verlag, Breslau 1846, S. 52ff.
- Krecha, Hubert: Rankowo czyli Krosnowice (Morgen in Rengersdorf), TMK Korosnowice 2004.

- Langenscheidts Universal-Wörterbuch Tschechisch-Deutsch, Langenscheidt-Verlag, Berlin-München 1998.
- Langer, Adam: Schlesische Biographien, Selbstverlag, Glatz 1902.
- Maler, Wilhelm: Beitrag zur Durmolltonalen Harmonielehre, Lehrbuch I, F.E.C. Leuckart-Musikverlag, München 1987.
- Marschall, Werner: Geschichte des Bistums Breslau, Stuttgart 1980.
- Melchers, Hans (Hrsg.): Albendorf-Chronik des „Schlesischen Jerusalem“ im Glatzer Land und der Gemeinden Kaltenbrunn und Niederrathen von den Anfängen bis zur Gegenwart, 1993.
- Mizgalski, G.: Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej (Handbuch der Kirchenmusik), Poznań 1959.
- Ochlewski, Tadeusz: Geschichte der polnischen Musik, Interpress-Verlag, Warschau 1988.
- Pankalla, Speer Gerhard und Gotthard (Hrsg.): Musik in Schlesien im Zeichen der Romantik, Laumann-Verlag, Dülmen 1981.
- Pazdirek, Franz: Universal Handbuch der Musikliteratur, Frits Knuf, Hilversum, S. 736f.
- Piprek, Jan und Ippold, Juliusz: Großwörterbuch Deutsch-Polnisch, Bd.1 und Bd.2, WP-Verlag, Warszawa 1989.
- Pohl, Dieter und Echelt, Herbert: Die Grafschaft Glatz (Schlesien), Kulturelle Arbeitshefte Nr. 35, 1999.
- Preis, Paul: Musik- und Theaterleben von Stadt und Kreis Glatz, Bd. 1 und Bd. 2, Lüdenscheid 1969.
- Tarliński, Piotr und Pocięch, Remigiusz: Kształcenie muzyków kościelnych na Śląsku (Ausbildung der Kirchenmusiker in Schlesien), Symposium w Kamieniu Śląskim, Wydział Teologiczny Uniwersytetu Opolskiego, Opole 1997.
- Thamm, Paul: Die Künstler der Grafschaft Glatz, in Vjs. Für Geschichte und Heimatkunde der Grafschaft Glatz 1895–1897.
- Ullmann, Klaus: Schlesien-Lexikon, Würzburg 1989.
- Unverricht, Hubert (Hrsg.): Der Cäcilianismus, Hans Schneider-Verlag, Tutzing 1988.
- Walter, Rudolf: Kirchenmusikalien in Glatz aus den Jahren 1730–1860, in: 36/37 Jg., Jahrbuch der Schlesier, Friedrich Wilhelm Universität zu Breslau, 1995/96, S. 151ff.
- Weczerka, Hugo (Hrsg.): Schlesien. Handbuch der historischen Stätten, Stuttgart 1977.
- Wedekind, Eduard Ludwig: Geschichte der Grafschaft Glatz, Friedrich Wilhelm Fischer-Verlag, Neurode 1857.

Wenzel, Werner: *Christnacht 1937 (Wünschelburg)*, in: *Heimatbrief der Katholiken aus dem Erzbistum Breslau* 26. Jg., Nr. 26, Dezember 1999, S. 89f.

Wniowicz, Krystyna: *Cäcilianismus in Polen*.

Zimmer, Emanuel: *Gründung des musikalischen Collegiums – 9. September 1776*, in: *Zenker, Bertold: Regeln und Satzungen des musikalischen Collegiums zu Albedorf, Vjs. Der Grafschaft Glatz*, 8. Jg., 1888–89, S. 254ff.

Internetadressen

<http://home.t-online.de/home/scherer-hall/niesel.htm>

<http://www.german.pomona.edu>

Diskographie

In der Wünschelburger Edition in Anröchte erschienen folgende Werke Ignaz Reimanns:

Die Christkindlmesse (LP-1977, CD-1991)

Kyrie aus der Pastoralmesse in C-Dur op.110

Lauretanische Litanei in F-Dur

(Neuausgabe CD – Klassik Center, Kassel, 2005)

Maria Maienkönigin (LP-1983)

Salve Regina in G und F

Regina Coeli in C-Dur

Tantum Ergo in C-Dur

Ave Maria für zwei Sopranstimmen

Kommet, lobet ohne End' (LP-1985)

Kurze Festmesse in A und D

Fronleichnamstationen I–IV

Christ ist erstanden (LP-1986)

Te Deum in B-Dur

Vesperhymnus am hohen Osterfeste

Festmesse C-Dur

Willkommen Gottes ew'ger Sohn (LP-1986)

Pastoralmesse in G-Dur

Das Lied von der Glocke (LP-1982, CD-1991)

Cantate in C-Dur

Kyrie und Gloria aus der Pastoralmesse in F-Dur

Hochzeitsglocken (CD-1995)

Trauungskantate in C-Dur

Festmesse in F-Dur

Transeamus (CD-1994)

Benedictus aus der Pastoralmesse in G und D

(Neuausgabe CD – Klassik Center, Kassel, 2005)

Berühmte Pastoralmissen (CD-2005)

Pastoralmesse in C-Dur

Transeamus (von Josef Schnabel)

Pastoralmesse in G und D

Editionen

Im Dr. J. Butz-Verlag, Sankt Augustin:

1. Pastoralmesse in C-Dur op.110 (Christkindlmesse), bearb. und hrsg. von Albert Kupp, 1997, Signatur: M 1999 BB 00691.

Pastoralmesse in C-Dur op. 110 (Christkindlmesse), bearb. und hrsg. von Josef Lammerz, 1992, Signatur: MB 92/04456.

Pastoralmesse in C-Dur op. 110 (Christkindlmesse) für Soli, dreistimmigen Chor und Orgel, 1999, Signatur: M 1999 BB 00692.

2. Pastoralmesse in F-Dur, bearb. von Josef Lammerz, 1990, Signatur MB 90/04588.

3. Pastoralmesse in G-Dur, hrsg. von Albert Kupp, 1997, Signatur: M 1999 BB 00688.

4. Festmesse in C-Dur, hrsg. von Albert Kupp, 1998, Signatur: M 1999 BB 00901

5. Kurze Festmesse in A und D, bearb. und hrsg. von Albert Kupp, 1999, Signatur: M 1999 BB 00694.

6. Kurze Festmesse in F-Dur, hrsg. von Albert Kupp, 1993, Signatur: M 1993 BB 04190.

7. Ave Maria

8. Regina Coeli, 1999, Signatur: M 1999 BB 01166.

9. Pastoralmesse in G und D, 2005

Im Wildt-Verlag, Dortmund erschienen folgende Werke von Reimann:

1. Pastoralmesse op. 110 (Christkindlmesse), bearb. und hrsg. von Richard Burzynski, 1988, Signatur: MB 88/03356.
2. Pastoralmesse in F-Dur, bearb. von Richard Burzynski, 1991, Signatur: MB 91/02458.

Im Anton Böhm-Verlag, Augsburg, erschienen:

1. Pastoralmesse C-Dur op.110 (Christkindlmesse) für Chor, Streicher und Orgel, 1987, Signatur: MB 88/ 00797

Im Arno-Verlag, Pulheim, erschienen:

1. 2 Salve Regina, hrsg. von Helmut Zehnpfennig, 2001, Signatur: M 2002 BB 01800.
2. Ave Maria für zwei Solostimmen und Orgel, hrsg. von Helmut Zehnpfennig, 1999, Signatur: M 1999 BB 03864.

Im Wilhelm Halter-Verlag, Karlsruhe wurde Regina Coeli in C-Dur, bearb. von Norbert Studnitzky, im Jahr 1987 herausgegeben, Signatur: MD 88/00005.

Archive und Bibliotheken mit Beständen zu Ignaz Reimann:

Die Deutsche Bibliothek,
Deutsche Bücherei Leipzig
Deutscher Platz 1, 34103 Leipzig

Glatzer Sammlung
Sauerfelder Str. 27, 58511 Lüdenscheid

Sudetendeutsches Musikinstitut (SMI)
Ludwig-Thoma-Straße 14, 93051 Regensburg

Institut für Ostdeutsche Musik – Bonn
(seit 2003 geschlossen)

Erzbischöfliches Diözesenarchiv Breslau
Archiwum Archidiecezjalne
ul. Kanonia 12, PL 50-328 Wrocław

Universitätsbibliothek Breslau
Biblioteka Uniwersytecka
ul. sw. Jadwigi 3-4, PL 50-328 Wrocław

Museum des Glatzer Landes
Muzeum Ziemi Klodzkiej
ul. Lukasiewicza 2, PL 57-300 Klodzko

Forschungszentrum Warschau
Zuklad Informacji Naukowej
ul. Bitwy Warszawskiej 1920 R. Nr 3, PL 00-973 Warszawa

Pfarrarchiv Rengersdorf
Archiwum Krosnowice

Pfarrarchiv Albendorf
Archiwum Wambierzyce

Nationalbibliothek Prag
Clementinum 190, CZ 110-00 Prag 1

Staatliches Zentralarchiv Prag
Muzeum ceske hudby
Karmelitska 2, CZ 110-00 Prag 1

Heimatkundliches Museum Olmütz
Muzeum materialu hudebniho
nam. Republiky 5-6, CZ 77-200 Olomouc

Archiv der Universität Wien
Postgasse 9, A 1010 Wien

Archiv des Musikvereins
Bösendorferstrasse 12, A 1010 Wien

Österreichische Akademie der Wissenschaften,
Kommission für Musikforschung
Fleischmarkt 20-22, A 1010 Wien

Anhang I: Zusammenfassungen

Resümee in polnischer Sprache

W niniejszej publikacji podjęto próbę przedstawienia całościowego obrazu życia i dorobku kompozytorskiego Ignacego Reimanna na podstawie zebranych materiałów źródłowych w formie świadectw, przekazów ustnych i pisemnych sprawozdań, oraz zachowanych i na nowo odkrytych zapisów nutowych. Impulsem do napisania tej pracy było:

- chęć zachowania w pamięci dla przyszłych pokoleń dawnego bogatego życia muzycznego mieszkańców Księstwa Kłodzkiego,
- przedstawienie dowodów potwierdzających aktywny udział Księstwa w rozwoju muzyki kościelnej na Śląsku i w południowych Niemczech,
- ukazanie Ignacego Reimanna w roli nauczyciela, organisty, dyrygenta i kompozytora w jego miejscu pracy – w Krosnowicach,
- zebranie i ocalenie wszystkich wiarygodnych dokumentów o życiu i twórczości Reimanna,
- odkrycie na nowo muzyki Reimanna, jej rozpowszechnienie i zachowanie w pamięci,
- podjęcie poszukiwań zagubionych dóbr kultury w celu zachowania i udostępnienia ich przyszłym pokoleniom.
- ukazanie muzyki Reimanna jako ośrodka komunikacji na przestrzeni międzynarodowej.

Muzyka kościelna na terenie Czech i Śląska posiadała w XIX wieku szczególny charakter. Zarówno w dużych miastach, jak i w małych wioskach pulsowało bogate życie muzyczne, które odgrywało wielką rolę nie tylko w okresach uroczystych, ale także w codziennym życiu religijnym mieszkańców tego regionu. Do rozwoju religijnej kultury muzycznej w wielkim stopniu przyczyniły się szczególnie pieśni nabożne i śpiewy w języku śląskim wykonywane podczas niedzielnej i uroczystej liturgii. Dowodem na to są odnalezione i cytowane pamiętniki młynarza Simona z Krosnowic, które potwierdzają bogate życie muzyczne Księstwa Kłodzkiego w XIX wieku. Na szczególną uwagę zasługuje nie tylko udział mieszkańców w koncertach oratoryjnych, symfonicznych i operowych, ale także wzajemna pomoc mieszkańców różnych wsi w ich przygotowaniu. Również mieszkańcy na terenie Księstwa Kłodzkiego nauczyciele i księża, wraz z instrumentalistami i solistami, brali aktywny udział w publicznym życiu muzycznym. Program koncertów był urozmaicony, a wzrastające wymagania odnośnie doboru repertuaru w miarę upływu lat powodowały wzrost ich poziomu artystycznego.

Przez prawie 50 lat Ignacy Reimann swoją działalność nadał krosnowickiej muzyce kościelnej swoisty charakter, który stał się wzorcem dla chórów całego Księstwa Kłodzkiego. Kompozytor dostarczał dyrygentom własne utwory, które wykonywano z dużym zaangażowaniem. Wszędzie znajdowały one uznanie i szybko stawały się popularne. Wśród dyrygentów istniało powiedzenie „co śpiewalibyśmy, gdybyśmy nie mieli Reimanna?”

Jego utwory cechuje prosta forma muzyczna oraz siatwość ich wykonania. Ponieważ posiadają one charakter ludowy, wielu wykonawców mogło się z nimi siatwo identyfikować. Gerhard Strecke¹⁰⁸ trafnie scharakteryzował muzykę tego obszaru: „[...] Muzyków Księstwa Kłodzkiego siaczy coś znaczącego, a mianowicie - poczucie siacności z narodem.”¹⁰⁹

Przez całe swoje życie Ignaz Reimann był człowiekiem towarzyskim i czuł się dobrze wśród ludzi. Jako pedagog obcował często z młodymi osobami, umiał z nimi znaleźć wspólny język, kształcił ich i przygotowywał do wstępnych egzaminów do Seminarium Nauczycielskich i na Uniwersytety. Dzięki jego pracy Krosnowice zyskały rozgłos jako ośrodek kształcenia przyszłych nauczycieli i muzyków kościelnych. Mimo uznania i sporego rozgłosu pozostał człowiekiem skromnym, udzielał bezpłatnych lekcji i często gościł u siebie uczniów, z czego też oni chętnie korzystali. Z szacunkiem i miłością zwracali się do niego „ojcze Reimannie”.

Jako instrumentalista (grał na skrzypcach, organach i fortepianie) Reimann przyczynił się do pielęgnowania życia muzycznego poprzez aktywny udział w koncertach na terenie całego Księstwa Kłodzkiego. Jego życiową pasją jako dyrygenta chóru, było siaczenie stylu starej muzyki kościelnej z nową. Jako kantor i organista przez ponad 40 lat ubogaczał muzycznie celebracje mszy i oświecanych nabożeństw w swojej rodzinnej parafii w Krosnowicach. Dzięki swojemu dorobkowi muzycznemu (ok. 800 kompozycji) był najbardziej znanym kompozytorem Księstwa Kłodzkiego. Reimann komponował głównie liturgiczną muzykę kościelną. Jego msze, requiem, offertoria, graduały, litanie, nieszpory, stacje na Boże Ciało i różne pieśni religijne wykonywane były regularnie w ciągu całego roku kościelnego, stąd też zajmowały szczególne miejsce w celjskiej muzyce kościelnej XIX wieku. Ich popularność w Czechach, na Śląsku, w Austrii i w Niemczech potwierdzają wypowiedzi i opinie wielu ówczesnych dyrygentów.

Opinie Dyrygentów o kompozycjach L. Gepperta i I. Reimanna¹¹⁰

Jos. Vettinger, Dyrektor muzyczny w Zug w Szwajcarii, pisze: przysłane nuty Reimanna tak mnie zainteresowały, że w najbliższej przyszłości zamówię je. Kompozycje te są piękne, efektowne i siatwe do wykonania.

108 Gerhard Strecke, ur. 1890, rodzice pochodzili z Księstwa Kłodzkiego, kompozytor o wielkim znaczeniu.

109 List Pana Paul Preis i dnia 06.06.1957 w: Musik und Theaterleben von Stadt und Kreis Glatz, Bd. 2, Lüdenscheid 1969.

110 Dodatek, strona 228 (Tłumaczenie własne).

Franz Zizka, organista w Timelkam w Austrii, pisze: muszę otwarcie powiedzieć, że utwory Reimanna uważam za wyjątkowo rzetelne i użyteczne. Szkoda, że są one chorem górnej Austrii tak mało znane, a w szczególności te o tematyce mniej kościelnej. Próbną wprowadzenie tych utworów potwierdziło te opinie.

Joh. Gottstein, Proboszcz z Kleinaupa w Górach Stożowych: Od dziesięciu lat jestem przez okoliczności zmuszony do szczególnego zajmowania się muzyką kościelną. W ten sposób odkryłem, że (oprócz innych jak Schöpf, Geppert itd.) szczególnie kompozycje Reimanna przydatne są niższym chórom. Muzykę kościelną Witta można wprowadzić tylko tam, gdzie są wykształceni i odpowiednio honorowani śpiewacy: u nas na wsiach jest to niemożliwe, nasi mało wykształceni chórzyciele potrzebują instrumentalnego wsparcia. Pan kompozytor Reimann zna bardzo dobrze te warunki z własnego doświadczenia i potrafi swoje utwory do nich dostosować. Jego kompozycje mają charakter kościelny, śpiew jest pełen godności, wysunięty na pierwszy plan i odpowiedni do tekstu. Instrumenty są używane najchętniej jako wsparcie dla śpiewaków. Kto chce stare niekościelne utwory wycofać, z radością wprowadzi utwory Reimanna i nie będzie uważał cen wydawnictwa A. Pitsch za zawyżone.

Opinie 13 Dyrygentów

Kompozycje Reimanna i Gepperta cechują się tym, że ich wykonanie jest łatwe i przez to mogą być także śpiewane przez niższe chóry. Ich wokalna linia melodyczna jest bogata i łatwa do zapamiętania. Uświetniają one uroczystości kościelne, przez co mogą być wykonywane nie tylko w niedzielę, lecz także podczas większych świąt. Niniejszych utworów nie powinno brakować w żadnym kościele, obojętnie na jakim poziomie są ich chóry, i dlatego też jak najgoręcej je polecam.

Felix Kunz, nauczyciel z Waldeck.

Niżej podpisani dyrygenci chórów, którzy także są w posiadaniu dużej liczby utworów kościelnych Reimanna i Gepperta, korzystając chętnie z okazji popierają wyżej wymienioną propozycję kolegi Kunza, oraz wyrażają życzenie, aby wszystkie chóry miejskie i wiejskie zostały w te kompozycje zaopatrzone.

1. Jos. Scholtz, nauczyciel i dyrygent chóru w Jauernig
2. Joh. Krammer, dyrektor szkoły i dyrygent chóru w Poisbrunn w Dolnej Austrii
3. Joh. Thenner, nauczyciel i dyrygent chóru w Gaubitsch w Dolnej Austrii
4. Balatka, nauczyciel i dyrygent chóru w Wieselburg w Dolnej Austrii
5. F. Brauer, dyrektor muzyczny i dyrygent chóru w Kratzau w Czechach
6. K. Schenkenbach, nauczyciel i dyrygent chóru w Rosswald na Celtyckim Austriackim
7. J. Hampel, nauczyciel i dyrygent chóru w Zattig na Celtyckim Austriackim
8. A. Schubert, nauczyciel i dyrygent chóru w Jansdorf k. Leitomischl w Czechach
9. Frz. Dworak, nauczyciel i dyrygent chóru w Auzezd k. Mähr.-Neustadt
10. Joh. Barth, dyrektor szkoły i dyrygent w Haid w Czechach
11. Ed. Tauber, nauczyciel i dyrygent w Mähr.-Neustadt. Korzystając z okazji, popieram

propozycję kolegi Kunza z powtórным życzeniem, aby chóry na Morawach, w miastach i na wsiach, zostały zaopatrzone w muzykalia kościelne Reimana i Gepperta.

12. A. Rieger, nauczyciel i dyrygent chóru w Gr.-Waldstein na Cielisku Austriackim. Ja także uważam, że kościelne kompozycje Reimanna i Gepperta są godne polecenia każdemu dyrygentowi chóru.

13. Jos. Gerlich, nauczyciel i dyrygent chóru w Meltsch k. Troppau. Jestem w posiadaniu nut Reimanna i Gepperta i mogę potwierdzić ich przydatność. Są one w duchu kościelnym dobrze skomponowane, proste, a przy tym efektowne i dla ogólnej publiczności odpowiednie. Ani w głosach wokalnych, ani w głosach instrumentalnych nie zauważa się żadnych trudności, stąd też można polecić je każdemu chórowi jako szczególnie przydatne. Korzystam z powstałego przed laty zbioru utworów wokalnych i odkryłem, że wszystkie piękne motywy posiadają naturalną i głęboką harmonię, i przez to mogą być wszystkim panom dyrygentom, którym godna muzyka kościelna leży na sercu, jak najgoręcej polecane. Kompozycje religijne Reimana i Gepperta zostały także przez muzyków uznane za w pełni duchowe i prawdziwie kościelne. Spisy wydanych nut obydwu kompozytorów są na życzenie bezpłatnie udostępnione, z zaznaczeniem, że wybrane przesłanki będą realizowane na najbardziej korzystnych warunkach.

A. PIETSCH

Wydawnictwo w Ziegenhals na Cielisku.

Adres w Austrii: Zuckmantel na Cielisku Austriackim.

Polecające opinie wyżej wymienionych dyrygentów chórow potwierdzają popularność utworów kościelnych Reimanna na Cielisku i w Austrii. W większości są one proste, a mimo to efektowne i odpowiednio godne. Wszyscy muzycy zgodnie polecają chórom kościelnym zaopatrzenie się w utwory Reimanna. Jako doświadczony dyrygent chóru znał on problematykę chórow wiejskich i dostosowywał swoje utwory do ich możliwości.

Wielu przesiedlonych Cielaków identyfikuje się z muzyką Reimanna. Na podstawie przeprowadzonej ankiety stwierdzono, że zarówno starsi, jak i młodzi chórzyści, chętnie wykonują jego kompozycje. Na Reimannowskich Festiwalach w Polsce wykonywane są również nieznanne dotąd utwory kompozytora.

Jego muzyka służy narody Niemców, Czechów i Polaków, a także przyczynia się do porozumienia i utrzymywania kontaktów między tymi narodami w zjednoczonej Europie.

Takiego wpływu jaki mieli wielcy kompozytorzy na świat muzyczny Reimann nigdy nie osiągnął. Ale to też nie było jego celem. Jego osoba odgrywa wielkie znaczenie przede wszystkim w muzyce kościelnej pielęgnowanej przez ludzi świeckich: w szczególności na Cielisku, ale także w habsburskiej Austrii (Czechach) i w katolickiej części Niemiec.

Niepowodzeniem Reimana było to, że w przeciwieństwie do takich kompozytorów jak na przykład Schubert, jego twórczość nie odgrywa żadnej roli w salach

koncertowych. Wynikiem tego muzykologia nie wykazywa³a zainteresowania osob¹ kompozytora przez ponad sto lat, a utwory jego gromadzono tylko sporadycznie.

Praca niniejsza ma ukazaæ aktualny stan badañ nad ζ yciem i dorobkiem kompozytorskim Reimanna. Zamieszczone w niej wyniki pozostawiaj¹ jednak wystarczaj¹co du ζ o pola do poszukiwañ zaginionych albo zapomnianych jeszcze dzie³, celem udostêpnienia ich dla naukowych badañ nad histori¹ muzyki.

W myæel tego praca ta ma na celu przyczyniaæ siê do propagowania œel¹skiej i ogólnoniemieckiej kultury muzycznej XIX wieku oraz podkreœliaæ znaczenie Ignacego Reimanna jako kompozytora dla rozwoju muzyki koœcielnej na Œel¹sku.

Kwestionariusz¹²⁴ dotyczący śląskiego kompozytora Ignaza Reimanna(1820 – 1885)

Szanowni dyrygenci

Drodzy chórzyci i wielbiciele muzyki I. Reimanna

Poprzez studiowanie i wystawianie muzyki Reimanna przyczyniacie się Państwo do tego, że śląska muzyka kościelna zostaje zachowana i nie odchodzi w zapomnienie

Powtórne odkrywanie śląskich kompozytorów, w obecnych czasach ma ogromne znaczenie w rozszerzającej się Europie.

W związku z badaniami naukowymi nad I. Reimannem, proszę Państwa o odpowiedź na kilka pytań dotyczących tego kompozytora i jego muzyki. .

Za Państwa wysiłek i pomoc chciałbym serdecznie podziękować i życzyć Państwu dużo radości, zadowolenia i sukcesów w czasie wykonywania muzyki I. Reimanna z serdecznymi pozdrowieniami

Siegmund Pchalek

W jaki sposób zetknęliście się Państwo z Reimannem jego muzyką?

Chor Media Literatura

Czy wiedzieli Państwo że Ignaz Reimann...

śląskim kompozytorem był? ca. 800 utworów skomponował?

Tak Nie Tak Nie

Jakie kompozycje I. Reimanna są Państwu znane

Msze Pieśni kościelne Inne

Jak oceniacie Państwo jego muzykę?

Pretensjonalna Ludowa

Proszę ocenić stopień trudności tej muzyki.

Lekka Srednia Trudna

Do Osoby:

4. *pleć* m z

5. *wiek* do 35 35-50 50-65 ponad 65

Jeżeli możecie Państwo pomóc przy odnajdywaniu starych nut I. Reimanna proszę o kontakt listowny

Anhang II: Dokumente

Werner Welzel: „Christnacht 1937“

Diese heutige Geschichte vollzog sich in Wünschelburg, der kleinen Stadt unter der Heuscheuer. Sie geschah ganz sicher in gleicher Weise in vielen unserer Heimatorte, die eine Kirche besaßen, nach dem gleichen Ritual mit denselben Liedern, derselben Musik und derselben Freude. Frau Holle meinte es in unserer Heimat allgemein gut mit uns. So lag die wärmende Pulverschneedecke oft bis fast eineinhalb Meter hoch. Alles hatte die hellste Freude daran.

Weihnachten

Der Heilige Abend wurde mit Bratwurst- und Karpfenessen eingeleitet. Schließlich und endlich durften wir Kinder in die „gute Stube“ – die vorsorglich schon drei Tage vor Weihnachten abgeschlossen worden war. Der Baum im vollen Lichterglanz und die Geschenke in Hülle und Fülle. Nach Betrachtung und ungehemmter Begeisterung wurde mindestens eine Stunde musiziert. Wir sangen die alten Weihnachtslieder, die in jedem Jahr neu geboren werden, so wie das Christkind selbst. Bei dieser aufregenden und besinnlichen Beschäftigung war es schnell 11 Uhr – eine Stunde vor Mitternacht. Wer in der großen Pfarrkirche einen Platz haben wollte, mußte bis spätestens halbzweölf seine Bank eingenommen haben, denn jede Christnacht war der kirchliche und musikalische Höhepunkt des Jahres. Die Christen scheuten weder Wind, Wetter und Nacht. Meine Eltern und Geschwister brachen auf, ich eine Viertelstunde später, denn ich hatte meinen reservierten Stammplatz auf dem Chor, wo die Orgel stand. Außer Musikern hatte keiner Zutritt. Es war ein Kirchenchor – gemischt – mit ca. 35 Sängern sowie ein Orchester mit Streichern, Blech- und Holzbläsern und Kesselpauken, mit knapp 20 Mitgliedern. Dazu kam ein Chorrektor, der ein alter Fuchs auf der Orgel war. Dann war da noch ein weiterer Organist. Er hatte die geringste Fingerspanne und die kürzesten Beine. Hände und Füße brauchte man zum Orgelspielen. Er spielte bereits die Deutschen Messen, war aber erst 13 Jahr alt, der „Anfänger“ unter den „Großen“. – Und das war ich.

Die Christkindlmesse

Meine Funktion in der Christnacht bestand darin, die Instrumente auszugeben, die Noten auf die einzelnen Pulte zu verteilen, dem Organisten die Noten umzublättern – was überhaupt nicht einfach ist – und vor allem zuzuhören, zuzusehen und zu lernen. Das Kirchenschiff, die vier Seitenchöre und der Orgelchor waren von Menschen, knisternder Spannung und christlicher Erwartung gefüllt. Pünktlich dreiviertelzweölf trat Grabesstille ein. Fünf Minuten später setzte die Orgel zum „Stille Nacht“ ein. Dabei handelte es sich nicht um die weltbekannte Melodie von Franz Gruber, sondern um Opus 162 von Führer, das von ihm speziell für Orgel, Solo-Sopran und

gemischten Chor komponiert worden war. Die Melodie des Soprans kletterte bis zum hohen „C“. Nicht jeder konnte es singen.

Nach diesen drei Strophen des einzigartigen Liedes mit seiner unverwechselbaren Melodie, circa zwei Minuten absoluter Stille, dann die Orgel mit dem Präludium und vollem Werk. In die nächste Stille vor Mitternacht klangen die Glocken der Sakristei.

Die Orgel

Ihre jüngste Restaurierung durch die Orgelbaufirma Franz Lux aus Bad Landeck hatte in sich einen lieblichen Klang, der auf Holz aufgebaut war. Kräftige 16-Füßer sorgten darüber hinaus für eine starke Berührung des Körpers. Trotz ihrer Lieblichkeit war sie beim Einsatz von Mixturen und vollem Werk kaum zu bändigen. In ihr kam am besten die wechselhaft dynamische Kraft, das Geheimnis der dortigen Menschen und ihrer Natur zum Ausdruck. Die Christnacht begann mit Tutti (vollem Werk) und einem breit angelegten Präludium zum Kyrie. Die ausgelegten Noten waren grundsätzlich die „Pastoral-Messe“ op. 110 von Ignaz Reimann, die sogenannte „Plumpsack“-Messe oder „Bählmmla“-Messe. Wie sie zu diesen Namen kam, weiß ich nicht mehr. Sie hatte ihn eben. Die Messe ist überwiegend im 3/4-Takt und 6/8-Takt geschrieben (3/4 wie Walzer) und darum leicht eingänglich und beschwingt. Ihr Inhalt besteht im Geheimnis der Grafschafter Berge und ihrer Menschen. Jeder Interpret wird aus diesem Kunstwerk eine andere Messe machen, zumal Lieblichkeit und Tragik auf einer Ebene liegen. Die „alten Hasen“ hatten die Plumpsack-Messe im Griff, und der amtierende Chorrektor sorgte darüber hinaus für eine beschwingte Eingänglichkeit.

Zum Offertorium wurde das „Transeamus“ von J. I. Schnabel eingeschoben. Dargeboten mehr im Largo als in heute bekannten modern-schnellen Aufführungen. Pfarrer Gottschlich war selbst ein großer Musiker und exzellenter Pianist. Er machte die Predigt so kurz wie möglich, um der Musik mehr Platz zu geben. Es könnte auch damit zusammenhängen, daß die Wünschelburger lieber Musik als eine lange Predigt hören wollten. So glitt die Christnacht über das Sanctus, Benedictus bis zum Agnus Dei, und viel zu schnell war die großartige Festmesse fast an ihrem Ende. Der letzte und endgültige Höhepunkt war noch einmal das Lied „Stille Nacht, heilige Nacht“. Diesmal sehr langsam und getragen, von der ganzen Gemeinde gesungen.

Und während dann zum Schluß das groß angelegte Postludium von der Orgel kam, wieder einmal mit vollen Registern, überschäumendem Jubel und Kraft, harrte die Wünschelburger Gemeinde bis zum Schlußakkord aus. Man versank in diesem Erlebnis, dachte an das gewesene und kommende Jahr und war wieder einmal Mensch, befreit von allen Gesetzen, Geboten und Fesseln. Die übersinnliche Kraft einer solchen heiligen Nacht – der Christnacht – hatte sich auf die gesamte Gemeinde übertragen. Wenn man aus der Kirche hinaus in die mitternächtliche Natur trat, hatten die Sterne einen anderen Glanz, hatte der Schnee ein anderes Licht. Ich freute mich auf den gleichen Morgen, an dem ich um 6.30 Uhr die erste Messe spielte und beim

Präludieren mein ganzes Weihnachten hineinlegen und unterbringen konnte. Darüber hinaus freute ich mich nach dieser Christnacht in Wünschelburg 1937 auf den übernächsten Tag, den 27. Dezember, an dem ich Geburtstag hatte und 14 wurde.

Diese authentische Geschichte wurde von Werner Welzel geschrieben, der von 1937–1942 die Orgel in der kath. Pfarrkirche Wünschelburg und von 1939–1942 gleichzeitig die Orgeln in den evgl. Kirchen von Wünschelburg und Mittelsteine spielte.¹¹²

¹¹² Heimatbrief der Katholiken aus dem Erzbistum Breslau 26. Jg. Nr. 6. Dezember 1999, S. 89.



III



355



III MIEDZYNARODOWY FESTIWAL

im. Ignazego Reimanna

23.10.2004r. sobota **Krosnowice** godz:17,00 Kościół paraf.

Recital organowy -prof. **Andrzej Chorosinski:**

J.S.Bach - Toccata d - mol! F.Mendelsson Bartholdy - VI Sonata d - moll;
Leon Boellmann - Suita gotycka / Qioral, Menuet, Modlitwa, Toccata /.

Opolski Chör Kameralny
Studencka Orkiestra Kamaralna
Uniwersytetu Opolskiego „Sinfonietta Opoliensis“

J.S.Bach - Koncert d - mol! na dwoje skrzypiec i orkiestr cz. II
Solisci: skrzypce - Katarzyna Goral Klodzko, Krzysztof Bilinski - altówka, Małgorzata Lyko -
Sopran, Waldemar Wasyluk - tenor

Ignaz Reimann - Tantum Ergo
Ignaz Reimann - Msza G – dur

ORGANIZATOR

TOWARZYSTWO MIŁOSNIKÖW KROSNOVIC

Pod patronatem honorowym

Czesława Pogody Posła na Sejm Rzeczypospolitej Polskiej

Dojazd (i powrót po koncercie)z Klodzka autokarem TMK na trasie:„Mała poczta“
„Budowianka“, „Dobosz“.Wyjazd 16,25.

Das Programm des 3.Internationalen Reimann-Festivals in Krosnowice/Rengersdorf vom
23.10.2004.

3. Ignaz-Reimann-Festival in Albendorf

Übertragung durch Deutschlandfunk und Deutsche Welle
Text: Dietmar Alexa, „Schlesien heute“, Dezember 2004.

Weihnachten ohne Christkindl-Messe, überhaupt Musik in der Kirche ohne die Werke von Ignaz Reimann – für Menschen, die aus der Grafschaft Glatz stammen, ist das kaum vorstellbar. So strömen denn auch alljährlich die Grafschafter nach Münster (bzw. Osnabrück) zu der großen, feierlichen Weihnachtsmesse, bei der ein riesiger Chor aus Grafschaftern, von einem Orchester begleitet, hauptsächlich die „guten, alten“ Reimann-Kompositionen wieder aufleben läßt. Einige rührige Mitglieder der durch ihre starke Verbundenheit ausgezeichneten Grafschafter Gemeinschaft bemühen sich schon seit längerem, das kulturelle Erbe der alten Heimat den heute dort lebenden Menschen zu vermitteln. Nicht ohne Erfolg! In Albendorf (Wambierzyce), wo Reimann im Jahre 1820 in der Häuserzeile gegenüber der berühmten Wallfahrtskirche geboren wurde, besteht seit Jahren ein Reimann-Verein, und die Pflege der Reimann-Tradition erhält besonders durch den Ortspfarrer starke Unterstützung. Vom 22. bis 24. Oktober fand nun schon das dritte Reimann-Festival statt – ein beeindruckendes Erlebnis für alle, die dabei sein konnten.

Zum ersten Mal ist es dieses Jahr gelungen, aktive Teilnehmer auch von der tschechischen Seite zu gewinnen. Mit einem gewissen Stolz weisen ja die Grafschafter darauf hin, daß die Grafschaft Glatz immer zum Erzbistum Prag gehört hat, und so ist denn auch der Text der Bronzetafel am Geburtshaus von Ignaz Reimann nicht nur in Deutsch und Polnisch, sondern auch in Tschechisch abgefaßt. Die „Cantores Gradecenses“ – so der Name des Chores aus Königgrätz (Hradec Králové) – brachten ihr Festival-Programm zunächst am Freitag, dem 22. Oktober, im nicht weit von Albendorf entfernten böhmischen Braunau (Broumov) zu Gehör, und zwar in der prunkvollen Barockkirche des das Stadtbild beherrschenden Benediktinerklosters.

Am Samstag beherrschte Ignaz Reimann das musikalische Geschehen in Tscherebeney (Czermna), dem entlang der böhmischen Grenze sich hinziehenden Ort, der im Dritten Reich den Namen Grenzeck trug. Die geschmackvoll restaurierte Dorfkirche, bis vor einiger Zeit auch zuständig für ganz Bad Kudowa, ist im Gegensatz zu der neben ihr stehenden Schädelkapelle von geringem touristischen Wert, doch könnte ihre Bedeutung wachsen, wenn der 1942 im KZ Dachau umgekommene Kaplan Gerhard Hirschfelder, dessen Überreste an der Kirchenmauer ruhen, seliggesprochen werden sollte. Die Kirche war jedenfalls ein sehr geeigneter Ort, um hier feierlich den Abschluß der „Polnisch-Tschechischen Christlichen Tage“ zu begehen, in Anwesenheit der Bischöfe von Schweidnitz (Swidnica) und Königgrätz. Den musikalischen Part hatte die Akademische Musikvereinigung des Schlesischen Polytechnikums Gleiwitz (Gliwice) übernommen, die vor der Messfeier mit Chor und Instrumentalgruppe in beeindruckender Form Reimanns „Vesper in G und D“ zur Aufführung brachte, ein Werk, das selbst Reimann-Kenner hier zum ersten Male zu hören bekamen.

Die beiden Chöre waren dann auch am Sonntag in Albendorf anzutreffen, wo das eigentliche Reimann-Festival stattfand. Einen der sakralen Musik Reimanns angemesseneren Ort als die ehrwürdige Marienbasilika mit ihrer wunderbaren Akustik hätte man nicht finden können. Beim nachmittäglichen Konzert traten die Chöre einzeln auf, natürlich jeweils mit der von ihnen mitgebrachten instrumentalen Begleitung. „Cantate 86“, der junge Chor der Evangelischen Bodelschwingh-Gemeinde in Hamm/Westfalen, eröffnete mit vier kleineren Stücken das Konzert. „Cantus“, der Kirchenchor von Albendorf, sang zusammen mit dem Singkreis „Lira“ aus Piewy in Großpolen ein Salve Regina und ein Te Deum von Reimann und nach der schon erwähnten Vesper der Gleiwitzer beschloß der Kammerchor der Universität Oppeln (Opole) mit einer Reimann-Messe in F-Dur das große Konzert.

Vier polnische Chöre und ein deutscher in einem dem Grafschafter Lokalkomponisten gewidmeten Festival – das ist schon eine großartige Sache. An Erlebniswert wurde freilich das Konzert durch die Festmesse am Sonntagmorgen übertroffen: Sie wurde von drei Geistlichen – jeweils einem aus den drei beteiligten Nationen – zelebriert, und so waren denn auch die Gebete und die Lieder in drei Sprachen gehalten. Die Predigt des Ortspfarrers war deutsch und polnisch. Der tschechische Chor brachte seine eigenen Beiträge, die Chöre aus Deutschland und Polen sangen – unter wechselnder Leitung – das Kyrie und das Agnus Dei aus der Christkindl-Messe gemeinsam. Das ganz Besondere an diesem übernationalen Gottesdienst aus dem „schlesischen Jerusalem“: er wurde vom Deutschlandfunk nach ganz Deutschland und über die Deutsche Welle weltweit direkt übertragen.

Für die zahlreichen deutschen Teilnehmer – aus welchem Grunde sie sich auch eingefunden hatten – dürften diese Reimann-Tage unvergeßlich bleiben. Die, die zum ersten Mal in Schlesien waren, mag die Gastfreundschaft der heute dort Wohnenden beeindruckt haben, alle sicher die verbindende Kraft gemeinsamen Musizierens und besonders des gemeinsamen Singens in lateinischer Sprache. Die Musik Ignaz Reimanns aber, die ja auf der Kirchensprache Latein beruht – das darf man als Fazit dieses Festivals aussprechen – ist im heutigen Schlesien angekommen. Alle diejenigen in drei Nationen, die durch ihren Einsatz dieses Versöhnungsfest ermöglicht haben, verdienen unseren Dank und unsere Bewunderung.

Auszüge aus dem Artikel „Dreisprachiger Gottesdienst in Albendorf, vom Deutschlandfunk übertragen“ von Klaus Kynast.

Musik von Reimann

Über dem Altar hingen eine tschechische und eine polnische Fahne, die eine deutsche Flagge einrahmten. Welch ein einmaliges Ereignis: Eine deutsche Fahne in einem jetzt polnischen Gotteshaus! Und das alles dem Komponisten Ignaz Reimann zu Ehren, der heute auf so verbindliche Weise Polen, Tschechen und Deutsche auf musikalischer Ebene zusammenführte. Es ist ein willkommenes Zeichen, wie Europa

zusammenwächst und wie sehr sich die Hoffnung auf eine harmonische Zukunft gerade unter der Jugend ausbreitet.

Das Kyrie und das Agnus Dei aus der Pastoralmesse in C von Reimann wurde dann von den deutschen und polnischen Chören gesungen. Die musikinteressierten deutschen Schlesier waren begeistert und konnten z. T. Tränen der Rührung kaum unterdrücken, hier im Geburtsort von Ignaz Reimann die beiden Stücke aus der „Christkindelmesse“ zu hören. Lieder zum Credo und zum Sanctus sang der tschechische Chor, die Gläubigen aus Deutschland das Glorialied. Und alle, Polen, Tschechen und Deutsche sangen gemeinsam, jeder in seiner Sprache: Das Vater unser.

Zur Kommunion sang der Jugendchor „Preis und Anbetung“ von Joseph Rheinberger. Die Zelebranten sprachen die Meßgebete abwechselnd in ihrer Muttersprache. Die Fürbitten wurden in Deutsch und Polnisch vorgetragen.

Ausklang

[...] Im Anschluß an den Gottesdienst wurde Ignaz Reimann, der am 28. Dezember 1820 geboren wurde, unterhalb der Basilika vor seinem Geburtshaus geehrt. Der Chor Cantate 68 aus Hamm sang „Gloria, sei dir gesungen“ von J. S. Bach und „Lobsinget Gott, dem Herrn“ von C. Saint-Saëns. Ein kurzes Gedenkwort sprach der Orstpfarrrer. Zwei Kinder stellten Blumen in ein Fenster.

Diese heilige Messe dreier Nationen wäre vor 50 Jahren, ja auch vor 15 Jahren undenkbar gewesen.

3. Reimann-Festival

Gott zum Lobe, Ignaz Reimann zur Ehr'

Wer von den katholischen Schlesiern, insbesondere aus der Grafschaft Glatz, kennt sie nicht: die Pastoralmesse in C von Ignaz Reimann, besser bekannt unter dem volkstümlichen Namen „Christkindelmesse“?

Wer von den Heimatverbliebenen hat sie in den letzten Jahrzehnten hier nicht auch schon gehört, wenn Kirchenchöre, angeregt von engagierten Landsleuten, diese bekannteste Messe des Grafschafter Kirchenkomponisten gesungen haben?

2004 hat Georg Jaschke mit seinem Grafschafter Chor als weitere Komposition die „Messe zur Heiligen Nacht“ in Osnabrück aufgeführt. Er wird sie am 9. Januar 2005 in der Überwasserkirche in Münster wiederum erklingen lassen.

Nun wurden weitere Werke des begnadeten und fleißigen Kirchenkomponisten beim 3. Reimann-Festival am 22./23./24. Oktober 2004 in der Heimat gesungen. Angereist aus Deutschland mit PKW, Bus oder Bahn waren mehrere Reimann-Verehrer, unter ihnen Werner Niesel, der sich seit 50 Jahren mit Ignaz Reimann beschäftigt. Ihm kommt das große Verdienst zu, daß mit seiner „Wünschelburger Edition“ Reimann-Kompositionen auf Schallplatten, Audio-Kassetten und CDs nicht in Vergessenheit geraten. Ihm war auch mit Pater Ulrich Behlau anläßlich einer Gottesdienstübertragung in Soest der Gedanke gekommen, eine Rundfunkübertragung aus dem schlesischen Albendorf, dem Geburtsort des Komponisten, ins Auge zu fassen, zu

planen und schließlich durchzuführen. **Welchen** weiter Weg! Welche organisatorischen und anderen Schwierigkeiten mußten überwunden werden!

Am Sonntag, dem 24. Oktober, war es dann soweit: Über den Deutschlandfunk wurde die dreisprachige Messe aus dem Wallfahrtsort übertragen. Angeschlossen war auch die Deutsche Welle, so daß ungezählte Hörer/innen in Europa und auf der weiten Welt mithören konnten.

Im Anschluß an den Gottesdienst wurde Ignaz Reimann, der hier geboren wurde, unterhalb der Basilika vor seinem Geburtshaus geehrt. Der Jugendchor „Cantate 86“ aus Hamm in Westfalen sang unter der Leitung von Werner Granz „Gloria, sei dir gesungen“ von J. S. Bach und „Lobsinget Gott, dem Herrn“ von C. Saint-Saens. Ein kurzes Gedenkwort sprach der Ortspfarrer. Zwei Kinder stellten Blumen in ein Fenster. Eine dreisprachige Bronzetafel erinnert an den unvergessenen Komponisten:

Geburtshaus

Ignaz Reimann

geb. 27. Dezember 1820

in Albendorf (Wambierzyce)

gest. 17. Juni 1885

in Rengersdorf (Krosnowice)

Erfolgreichster Komponist der Grafschaft Glatz -

Schöpfer zahlreicher sakraler Musikwerke

Mehrere Chöre hatten zum Gelingen des Festivals beigetragen, indem sie Werke Ignaz Reimanns einstudiert hatten. An erster Stelle sei der Kirchenchor „Cantus“ aus Albendorf genannt, der das Erbe des Komponisten in seinem Geburtsort pflegt. Er gibt damit das kulturelle Erbe der vertriebenen Grafschafter den heute dort lebenden Menschen weiter. Chöre aus Pniew bei Posen, Oppeln, Gleiwitz und Königgrätz waren gekommen und nicht zuletzt der Chor „Cantate 86“, der die deutsche Seite mit seinen jungen Sängerinnen und Sängern exzellent und würdig repräsentierte. Nicht vergessen sein sollen die Instrumentalisten, die Gesangssolisten und die hervorragenden Organisten.

Musik kennt keine Grenzen! Musik verbindet die Völker! Das bewahrheitete sich bei diesem Festival, als die Chöre aus Polen, Deutschland und Tschechien bei vier Veranstaltungen gemeinsam auftraten. Außerdem fand ein Konzert jenseits der Grenze im tschechischen Braunau statt.

Braunau

In der herrlichen Klosterkirche begann die Konzertreihe am Abend des 22. Oktobers mit einem furiosen Orgelstück in drei Sätzen. Wie gut, daß die „Königin der Instrumente“ immer wieder überholt worden ist, zuletzt vor einigen Jahren! Im hohen Kirchenschiff beleuchteten geschickt angebrachte Scheinwerfergruppen die herrlichen Fresken und Deckengemälde, die offensichtlich ihre ganze Pracht und Schönheit jetzt in der abendlichen Dunkelheit besser zur Geltung bringen konnten als bei einer Besichtigung am Tage. Die Deckengemälde sind seit 150 Jahren nicht mehr

restauriert worden, zeigen aber keine Alterungserscheinungen, zumindest nicht für den Laien.

1213 hatte Premysl Otakar I., König von Böhmen, das Braunauer Land den Benediktinern von Brevnov in Prag geschenkt. Nach 1300 wurde eine Propstei gegründet. Die Klosterkirche wurde im gotischen Stil erbaut. Davon blieben u. a. nur das Portal des Haupteinganges und das Fresko „Anbetung der Heiligen Drei Könige“ erhalten. Der Umbau – von Christoph und Ignaz Dientzenhofer eingeleitet –, wurde erst unter Abt Zinke beendet.

Die Chöre „Cantus“ aus Albendorf und „Lira“ aus Pniew sangen auf der Orgelempore, so daß die zahlreichen Zuhörer/innen sich ganz auf die Musik und die Schönheit der Klosterkirche konzentrieren konnten. Es herrschte viel Abwechslung, indem die Chöre mal einzeln, mal zusammen, einmal mit bzw. ohne Orgelbegleitung, mit oder ohne Streichergruppe sangen. Zu letzteren gehörte ein etwa 10jähriger Junge mit seiner Geige.

Neben einem Vaterunser von Moniusko wurden auch die weniger bekannten Reimann-Kompositionen Regina coeli, Ave Maria, Salve Regina und ein Te deum dargeboten.

Gegen Ende des Konzertes kamen dann während eines Orgelstückes die Sänger/innen in den Altarraum, nicht nur um beim Abschied den hochverdienten Schlußbeifall entgegenzunehmen, sondern auch noch folgende Werke zu singen: Ein modernes Musikstück, das mit höchster Präzision vorgetragen wurde, wobei die Dirigentin rhythmische Akzente, schwierige Passagen und Generalpausen mit großer Sicherheit von den Mitwirkenden einforderte, und als neue Komposition eine Hymne auf das Glatzer Land, die von der Musik her sehr beeindruckte.

Rengersdorf

Hier im Wirkungsort Ignaz Reimanns fand tags darauf ein Konzert statt, bei dem der Kammerchor aus Oppeln mit dem Instrumentalensemble „Sinfonietta Opoliensis“ die Messe in G-Dur aufführte.

Bad Kudowa

Im Ortsteil Tscherbenej, der erst kürzlich mit großem Aufwand seine 650-Jahr-Feier begangen hatte, sang, ebenfalls am Sonnabend, der Akademische Chor aus Gleiwitz zu Ehren Reimanns eine Vesper. Unter den prominenten Zuhörern waren der erste Bischof des neu gegründeten Bistums Schweidnitz, zu dem das Glatzer Land nunmehr gehört, Bischof Ignaz Dec, und aus der tschechischen Nachbardiözese Bischof Dominic Duka.

Im Anschluß daran wurde ein Pontificalgottesdienst gefeiert zum Abschluß der Polnisch-Tschechischen Christlichen Tage, die in der ganzen Region mit unterschiedlichen Veranstaltungen durchgeführt werden, und dies bereits seit 15 Jahren. Es ist ein grenzüberschreitendes Projekt, das der Verständigung zweier Nachbarvölker dient, die in der Zeit des Kommunismus nur scheinbar und von oben befohlen „Brudervöl-

ker“ waren. Man denke in diesem Zusammenhang an den polnisch-tschechoslowakischen Freundschaftsweg auf dem Kamm des Riesengebirges, der von den „Freunden“ streng bewacht wurde.

Albendorf

Der dreisprachige Gottesdienst, vom Deutschlandfunk und von Deutscher Welle am 24. Oktober übertragen, war der liturgische Höhepunkt des 3. Reimann-Festivals. Aus der Christkindelmesse erklangen das Kyrie und das Agnus dei.

Der Ortspfarrer hatte am Schluß der Messe alle Mitwirkenden und alle Gläubigen zu einer schmackhaften Erbsensuppe mit leckerer Wurst eingeladen, und die freundlichen Küchenfrauen aus der Gemeinde gaben dazu noch ein ganz großes Brötchen. In den Räumlichkeiten neben der Basilika konnte man speisen; viele zogen es vor, die Suppe an der frischen Luft einzunehmen.

Das schöne und noch milde Herbstwetter führte dazu, daß man die lange Mittagspause vom Ende der hl. Messe bis zum Hauptkonzert um 15 Uhr gut überbrücken konnte.

Daß man an einem Musikfestival teilnahm, spürte man, als der Termin des Konzertes näher rückte: Überall erklang Musik: In der Basilika übten Chöre; ebenso in einer Seitenkapelle und in den Räumlichkeiten der Pfarrei. Stimmübungen wurden durchgeführt und einzelne Passagen nochmals gesungen. Eine Solistin trällerte im Freien hinter dem Gotteshaus, um ihre Stimme vorzubereiten.

Der „Cantate 86“-Chor begann das Hauptkonzert des Festivals mit einem Reimannschen Gloria in Orgelbegleitung. Anschließend bot er „Jauchzet dem Herrn“ von Felix Mendelssohn Bartholdy dar; es war die einzige Komposition in deutscher Sprache. Mühelos schafften die jungen Sänger/innen die hohen Tonlagen. Erstaunlich war, daß die beiden folgenden Gospels in englischer Sprache ebenso begeisterten Beifall erhielten wie die Stücke vorher. Hier spürte man die Begeisterung der jungen Leute besonders, die genau auf die Handzeichen ihres Chorleiters achteten.

Die beiden Chöre „Cantus“ aus Albendorf und „Lira“ aus Pniew sangen ein Salve Regina mit Orgelbegleitung und ein Te deum, beides von Reimann.

Der Gleiwitzer Chor glänzte wiederum wie schon in Bad Kudowa am Vortage mit der Vesper, wobei ein Bassist und eine Sopranistin ebenso begeistern konnten wie die Instrumentalisten.

Der Chor aus Oppeln bewies, daß es nicht auf die Vielzahl der Chormitglieder ankommt. Mit acht Männer- und 13 Frauenstimmen sang er die Reimannsche F-Dur-Messe, unterstützt vom Kammerorchester „Sinfonietta Opoliensis“.

Eine anschließende Instrumentalmusik und die Hymne an das Glatzer Land zeigten die Musizierfreude der vielen Musikanten. Die jungen Deutschen aus Hamm glaubten bei letzterem Stück, daß jetzt die Nationalhymne gespielt würde. Die Einschätzung war durchaus berechtigt, denn die Musik klang gewaltig, und die Zuhörer/innen waren aufgestanden. Der Text ist leider für geschichtsbewußte Deutsche problematisch.

Es folgten Schlußworte des Pfarrers (mit besonderem Dank an alle, die aus Deutschland gekommen waren), Blumensträuße für die Dirigenten, Übergabe von Urkunden, Beifallsstürme.

Musik kennt keine Grenzen!

Wie gut, daß unser populärer Kirchenkomponist Ignaz Reimann seine Werke für lateinische Texte geschrieben hat. Auf diese Weise ist das Einüben auch für polnische Chöre nicht schwer. Zu wünschen wäre, daß die so zahlreichen Sänger/innen und ihre Dirigenten die Reimannsche Musik ebenso lieb gewinnen, wie sie das schlesische Land schätzen und als ihre Heimat betrachten. Ist es vorstellbar, daß – vielleicht erst in einigen Jahren – Mitglieder des Reimann-Festivals sich an diese Tage in Albendorf und an diese Musik erinnern und vorschlagen oder bitten: Laßt uns doch ein Reimann-Stück aufführen, das wir im Jahr 2004 gesungen haben!

Zum Schluß: Dank und Bewunderung verdienen die Initiatoren, die Sponsoren, die Chorsänger/innen, die Dirigenten, die Solisten und Instrumentalisten und die vielen Helfer/innen im Hintergrund. Viel Enthusiasmus und Idealismus, viel Improvisationstalent haben trotz mancherlei Schwierigkeiten das 3. Reimann-Festival im Glatzer Land ermöglicht und zu einem glanzvollen Ereignis gemacht.

Alles, was wir ängstlich und egoistisch festhalten, wird nach uns verloren gehen. Alles, was wir jetzt noch zu unseren Lebzeiten teilen und weitergeben, kann weiterleben.

Klaus Kynast

Das 5. Internationale Ignaz Reimann-Festival

fand in der Zeit von 30.09.06 bis zum 01.10.06 in Albendorf, Rengersdorf und Wünschelburg statt.

Zwei Ururenkelinnen von Ignaz Reimann sind aus Berlin nach Polen eingereist. Christel Kaven und Karin Kutzbach wurden als Ehrengäste begrüßt und überall mit Begeisterung empfangen. Für sie selbst war das Festival eine große Überraschung. Der feierliche Charakter und die internationale Besetzung war für die beiden Damen ein großes Erlebnis. Sie haben das erste Mal die Musik von ihrem Urgroßvater gehört. Die Musik, die Glatzer Landschaft im Glanz des goldenen Herbstes und die Gastfreundlichkeit der Polen werden unvergessene Momente im Leben der beiden Ururenkelinnen für immer bleiben. Sie wurden zum Ehrenmitglied der Reimann-Gesellschaft in Rengersdorf ernannt.

Am Samstag traten Chöre aus Glatz und Gleiwitz in der Wirkungsstätte Reimanns in Rengersdorf auf. Den Höhepunkt des Konzerts bildeten vier Chöre aus Gleiwitz, die in Begleitung des Blesorchesters Vesper Nr. 4 in G und D von Ignaz Reimann zu Gehör brachten.

In Wünschelburg musizierten Studenten und Choristen aus Oppeln unter der Leitung von Dr. Marek Bilinski.

Traditionell fand in Albendorf am Sonntag ein dreisprachiger Festgottesdienst, gestaltet von Chören aus Deutschland, Tschechien und Polen statt.

Programm:

Mädchen-Vokalchor aus Bystrzyca K³odzka, Ltg.: Renata Fija³kowska

Arie auf der G-Saite von J. S. Bach

Go down Moses

Kammerchor „Concerto Glacensis“, Ltg. Katarzyna M¹ka

Ave Verum von F. Poulenc

Panis Angelicus von C. Frank

Veni Domine von F. Mendelssohn Bartholdy

Ave Maria von C. Saint-Saëns

Chöre aus Gleiwitz: „Kathedralchor“, „Cantemus“, „Sonica“, „Cantabile“,

Ltg. Les³aw Podolski

Ojczyzna von St. Moniuszko

Ave Verum Corpus von W. A. Mozart

Laudate Dominum von Ch. Gounod

Vesper Nr.4 in G und D von I. Reimann

Rengersdorfer Chronik vom Mai 1883, verfasst von Ignaz Reimann

die Seelenzahl des Kirchsprengels auf 2450 beläuft. Im Jahre 1840 betrug die Seelenzahl 1160. Welch' ein Abstand! Dominien sind gegenwärtig 3 u. zwar 1. das Dom. Ober Rengersdorf, im Besitze des Barons, Landesältesten Dr. jur. Herrn Franz v. Humbroih; ein Sohn des früheren Besitzers, vermählt mit Gräfin Louise v. Aridler [?] aus Kuchendorf b. Reichenbach. Zu Anfang des Jahres 1883/2.1./ wurde Ihnen eine Tochter geboren, die der damals noch lebende Herr Großdechant unter¹¹³ Assistenz des H. Dr. Mandel in der Schloßkapelle taufte.

2. Das Dominium Mittel-Rengersdorf, jetzt im Besitz des Oberamtmanns H. Joseph Weltzel, eines Sohnes des verst. Rittergutsbes. Reinhardt Weltzel u. seiner verst. Ehefrau Theresia z. Gorlers Glatz, welcher jedoch bei seiner Frau der verwittwet gewes. Frau Gutsbesitzer Clara Kutsike [?] zu Lamsdorf in Ob. Schles. auf dem Gute lebt u. das Dom M. Reng. durch einen Beamten bewirtschaften läßt.

3. Das Dom. Nieder-Rengersdorf ist im Besitz des Rittergutsbesitzers Lieutn. Herrn Rother, vermählt mit Sophie z. Wetse / Landeik. Derselbe bekleidet seit Jahren das Amt des Amtsvorstehers zu aller Zufriedenheit, u. ist ein sehr humaner, menschenfreundlicher Herr. Das ehemalige Dom. Ratzel-Gut, gehörte längere Zeit zum Mittel Dominium. Als aber die alten baufälligen Wohngebäude abbrannten u. neue nicht

¹¹³ Über der Zeile eingefügt; gestrichen wurde »mit«.

gebaut¹¹⁴ wurden, so verkaufte H. Weltzel das Gut an einen Juden Brieger in Glatz, der es dismembriert [?] ¹¹⁵ hat.

Rengersdorf besitzt gegenwärtig 2 Bräuereien, 4 Mühlen /¹¹⁶ Gasthäuser, 15¹¹⁷ Bauern, mehrere Große u. andere Gärtner u. Häusler.

Amtsvorsteher ist gegenwärtig August Tische, Bauergutsbes.

Schäffer, Bauer Ant. Leifer, Albert Schäfer, Jos. Kolkman u.

Rainard Tschöpe (Gastw.) Gemeindegeschrb. Franz Seidelmann Gärtner

Standesbeamter ist der Post-Agent u. Gastwirth Jos. Seidelmann.

Waisenrat: der Bauergutsbes. Konst. Weigang v. hier.

Kirchenvorstand: Herr Lieut. Rother, Amtsvorst. Tiffe, Bauer Weigang

Gärtn. Kober u. Kirchräter [?] Wilh. Kastner u. Ernst Hank.

Rendant: Hauptlehrer Reimann.

Vorstand der Gemeindevertretung: Partikular Em. Weigang aus Piltsch.

Somit mögen die Mitteilungen geschlossen sein, die zu Nutz u. Frommen der Nachkommen dieses Ortes niedergeschrieben sind. Mögen dafür dieselben bei Wiedereröffnung des Knopfes auch ihrer Vorfahren im Gebete sich erinnern.

Ignaz Reimann Hauptlehrer.

Geschrieben den 19.t Mai 1883.

am Dreifaltigkeitssonabend.

114 »[ge]baut« über der Zeile eingefügt; gestrichen wurde »[ge]kauft«.

115 Von: »Dismembration«: Zerstückelung von Ländereien bei Erbschaften

116 Gestrichen wurde: »u.« oder eine unlesbare Zahl.

117 Korrigiert aus »14«.

Bemerkungen für „Sursum corda“, Lief. IV—VII.

-
- Lief. IV.** No. 1, komponiert am 24. Februar 1884, und No. 2, komponiert am 11. Juni 1884 entsprechen ganz der Fassung des Original-Manuscriptes; in No. 3, komponiert am 18. Mai 1884, ist das *Alléluja* neu hinzugefügt, No. 4 hingegen samt der Instrumental-Begleitung vollkommen neugestaltet unter Benützung einiger Motive.
- Lief. V.** Der Abschnitt IV der *Litanei* ist durch den Herausgeber aus zwei ursprünglich aufeinanderfolgenden Theilen zusammengesetzt worden, um so durch die Bildung eines Vorder- und Nachsatzes, wie durch die Anbringung von Soli einzelner Stimmen grössere Abwechslung zu schaffen. Komponiert wurde die *Litanei* am 24. Januar 1886.
- Lief. VI.** Die *Messe* wurde am 1.—3. März 1866 komponiert. Bedeutende Veränderungen hat nur der Schluss des *Credo* und das zweimalige „*Miserere nobis*“ im *Agnus dei* durch den Herausgeber erfahren. Die Instrumental-Begleitung wurde in derselben Besetzung beibehalten, aber in der Anwendung etwas mehr beschränkt. Das Tenorhorn sollte durch eine Tenorposaune ersetzt werden. Die Klangwirkung würde dann einheitlicher werden.
- Lief. VII.** Die *Messe* wurde komponiert am 11.—13. April 1874. Wesentlichere Umgestaltungen durch den Herausgeber hat nur das *Credo* in seiner ersten Hälfte, desgleichen der Schluss des *Sanctus et Benedictus* erfahren.

Gleiwitz, im December 1885.

Dr. H. Reimann.

Urtheile von Chordirigenten

über Gepperts und Reimanns Kirchen-Compositionen.

Jos. Vettiger, Musikdirektor in Zug in der Schweiz, schreibt:

Die mir übersendeten Piecen von Reimann haben sehr entsprochen, so dass ich bald Gelegenheit zu ferneren Bestellungen nehmen werde. Sie sind edel, effectvoll und doch so leicht ausführbar.

Franz Zizka, Organist in Timelkam in Ober-Oesterreich, urtheilt:

Ich muss offen gestehen, dass die Reimann'schen Compositionen als in'serst gediegene und brauchbare zu bezeichnen sind und es schade ist, dass dieselben noch so wenig auf den Landchören Oberösterreichs bekannt sind, damit Werke, die weniger kirchlich sind, verdrängt würden. Ein Proberversuch bestätigt die Wahrheit.

Joh. Gottstein, Pfarrer in Kleinaupa am Riesengebirge.

Seit 10 Jahren bin ich durch Verhältnisse gezwungen, mich mit Kirchenmusik eingehend zu beschäftigen, so habe ich denn gefunden, dass neben andern (Schöpf, Geppert etc.) besonders die Compositionen von J. Reimann für schwächere Chöre sehr angeeignet sind. Witt'sche Kirchenmusik lässt sich nur dort einführen, wo gut geschulte Sänger ausständig honorirt werden können; uns auf dem Lande ist das nicht möglich, unsere wenig geübten Sänger benötigen der Unterstützung durch Instrumente. Herr Componist Reimann kennt diese Verhältnisse aus eigener Erfahrung und richtet seine Compositionen darnach ein. Dieselben sind kirchlich, der Gesang ist würdig, hat den ersten Platz und ist dem Texte angemessen. Die Instrumente dienen meist zur Unterstützung der Sänger. Wer mit den alten unkirchlichen Compositionen aufräumen will, wird Herrn Reimann's Werke mit Freuden begrüßen und auch die Preise der Verlagsfirma A. Pietsch nicht zu hoch finden.

Empfehlungen von 13 Chor-Dirigenten.

Die Kirchen-Compositionen von J. Reimann und L. Geppert zeichnen sich dadurch aus, dass die Aufführung derselben eine leichte ist, auch schwächere Landchöre diese aufführen können, der Gesang melodienreich und leicht ins Gehör fallend ist, zur Erhöhung der Feier in der Kirche viel beitragen, sie somit nicht nur an Sonntagen, sondern auch an den grössten Festtagen aufgeführt werden können. Es sollten diese Compositionen keiner Kirche, mag der Chor gut oder schwach besetzt sein, fehlen und empfehle ich daher diese Compositionen auf das angelegentlichste.

Felix Kunz, Lehrer in Waldeck in Oestr.-Schl.

Unterszeichnete Chor-Dirigenten, die ebenfalls im Besitze einer grösseren Anzahl von Reimann'schen und Geppert'schen Kirchenmusikalien sind, nehmen gern Veranlassung, vorstehende Empfehlung des Herrn Collegen Kunz zu unterstützen, mit dem Wunsche, dass diese Compositionen zunächst an allen Chören in Stadt und Land zur Anschaffung gebracht werden möchten.

1. Jos. Scholtz, Oberlehrer u. Regenschori in Jauernig in Oestr.-Schl.
2. C. Kramer, Schul-Leiter u. Regenschori in Poisbrunn in Nieder-Oesterreich.
3. Joh. Theuner, Oberlehrer u. Chor-Dirigent in Gaubitsch, Post Unter-Stinkenbrunn, in Nieder-Oestr.
4. Balatka, Oberlehrer und Chor-Dirigent in Wieselburg in Nieder-Oesterreich.
5. F. Brauer, Chor- u. Musik-Director in Kratzau in B.
6. K. Schenkenbach, Oberlehrer und Regenschori in Rosswald in Oestr.-Schl.
7. J. Hampel, Lehrer u. Regenschori i. Zattig i. Oestr.-Schl.
8. A. Schubert, Oberlehrer und Regenschori in Jansdorf bei Leitomischl in Böhmen.
9. Frz. Dworak, Oberlehrer und Chorregent in Auszard bei Mähr.-Neustadt.
10. Joh. Barth, Schul-Leiter und Regenschori in Haid in Böhmen.
11. Ed. Tamber, Oberlehrer und Chor-Dirigent in der Stadt Mähr.-Neustadt. Ich nehme gern Veranlassung, die Empfehlung des Herrn Collegen Kunz zu unterstützen mit dem wiederholten Wunsche, dass Kirchenmusikalien von Reimann und Geppert zunächst von allen Chören in Stadt und Land Mährens zur Anschaffung gebracht werden möchten.
12. A. Riegler, Lehrer und Chor-Dirigent in Gr.-Waldst-in in Oestr.-Schl. Auch ich finde die Kirchen-Compositionen von den Autoren Reimann und Geppert für jeden Chor-Dirigenten empfehlenswerth.
13. Jos. Gerlich, Oberlehrer und Chor-Dirigent in Meltsch bei Troppau. Ich bin im Besitze diverser Piecen von Reimann und Geppert und billige deren Brauchbarkeit, da sämtliche Lieferungen gut kirchlich componirt, einfach, dabei doch effectvoll und für das allgemeine Publikum entsprechend. Weder in den Singstimmen noch in den Instrumentalstimmen sind Schwierigkeiten zu bemerken, dürfen somit jeden Kirchenchor als vorzüglich brauchbare Werke empfohlen werden. Ich benütze eine Reihe von Jahren vorstehende Vocalwerke, habe gefunden, dass alle schöne Motive, natürliche und innige Harmonie haben, können somit allen jenen Herren Chor-Dirigenten, welchen die würdige Kirchenmusik am Herzen liegt, bestens empfohlen werden. Die Kirchen-Compositionen von Reimann und Geppert wurden auch von Tonkünstlern als geistvoll und echt kirchlich anerkannt.

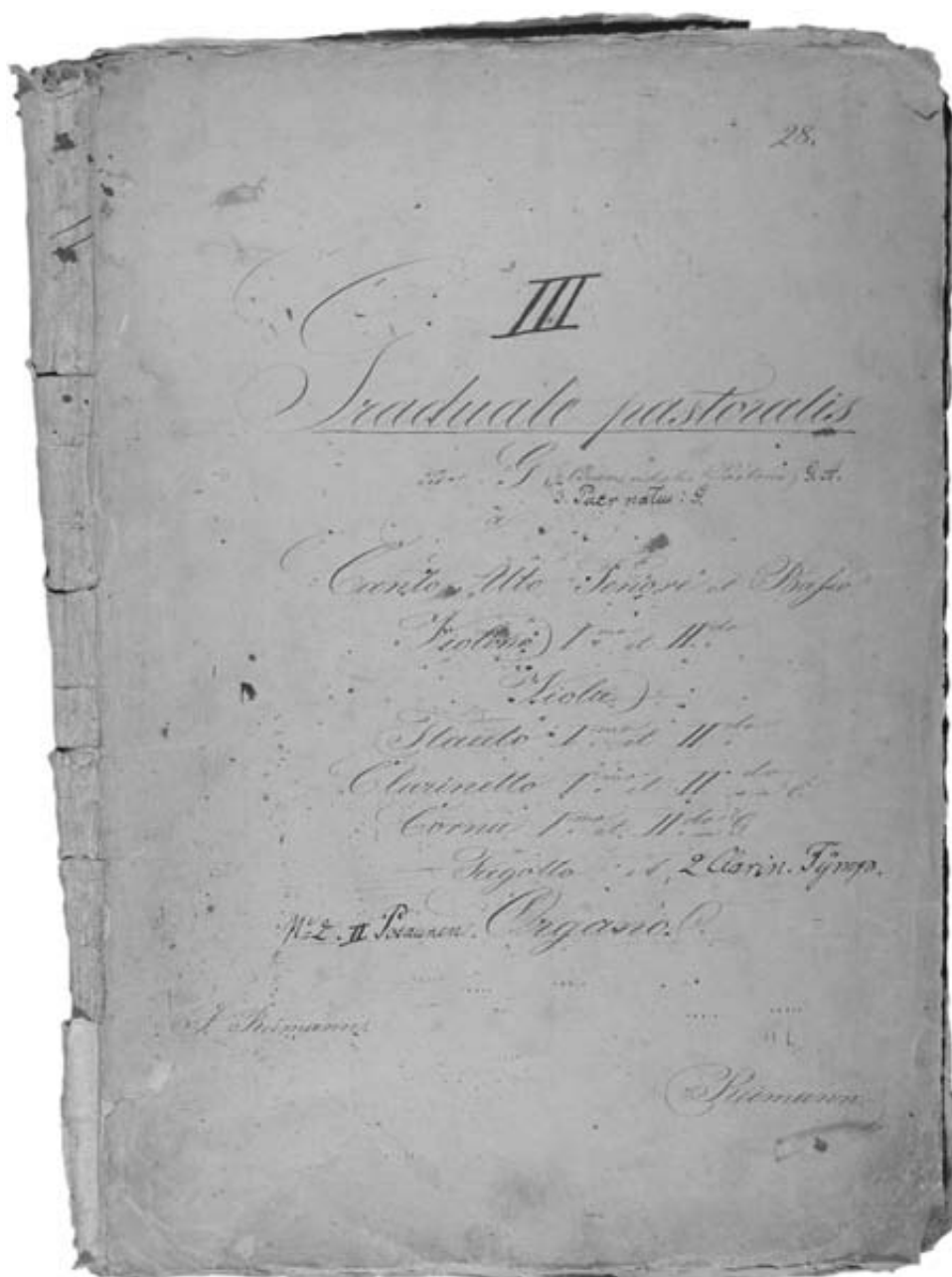
Specielle Verzeichnisse über die erschienenen Piecen dieser beiden Componisten stehen auf Wunsch gratis und franko zu Diensten mit dem Bemerken, dass Auswahlsendungen unter den günstigsten Bezugsbedingungen gemacht werden.

A. PIETSCH' Verlag

in Ziegenhals i. Schl.

Adresse für Oesterreich: Zuckmantel in Oestr.-Schl.

Notenbeispiele



Handschrift, vermutlich vom Autograph kopiert, heute im Privatbesitz

Handwritten musical score for Organ, titled "Graduale". The score is written on ten staves. The first staff is titled "Graduale" and "Organo". The music is in G major and 3/4 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The word "finis" is written at the end of the piece.

Auszug aus Graduale pastoralis in G

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, the instrument parts are identified as "Horn" (with "Allegro" below it) and "Tympano in C. G." (with "T. Primo" below it). The notation consists of several staves of music. The first staff is for the Horn, and the second is for the Tympano. The music is written in a cursive, handwritten style. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as "tutti" and "ritard.". The piece concludes with a "finis" marking on a staff that is otherwise empty. The page number "217" is printed in the upper right corner.

Auszug aus Te Deum in C

A handwritten musical score for a section of a Mass in E-flat major. The title "Agnus" is written in a large, decorative script at the top left. The tempo marking "Adagio" is written above the first staff. The score consists of seven systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The first system shows the beginning of the piece with a key signature of two flats and a common time signature. The second system includes a first ending bracket. The third system includes a second ending bracket. The fourth system includes a section marked "Maest." and "Tema." with a key signature change to one flat. The fifth system includes a section marked "Maest." and "Tema." with a key signature change to two flats. The sixth system includes a section marked "Maest." and "Tema." with a key signature change to one flat. The seventh system includes a section marked "Maest." and "Tema." with a key signature change to two flats. The score ends with a double bar line and the instruction "comp. 3/2. 66." written below the staves.

Auszug aus Messe in Es

And. molt.
Requiem.

The image shows a page of handwritten musical notation for a Requiem. The score is arranged in staves for various instruments and voices. The title "Requiem." is written in a decorative script at the top. The tempo marking "And. molt." is present at the beginning of the instrumental section. The instrumental parts include Clarinet, Horn, Bassoon, Oboe, Flute, and Cello/Double Bass. The vocal parts include Tenor and Alto. The lyrics for the vocal parts are: "Requiem a la - nam do - mi - ni is. Tu - me et sus - ci - pe et sus - ci - pe." The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte).

Clarinet
Horn
Bassoon
Oboe
Flute
Cello
Double Bass
Tenor
Alto

And. molt.
Requiem a la - nam do - mi - ni is. Tu - me et sus - ci - pe et sus - ci - pe.

Auszug aus Requiem Nr. 15

Soprano

And. sost.
Requiem *p*
 Requiem ater-nam dona eis Domine
 et lux perpetua luceat ei-is. Sedecit hymnus te
 Deus in Sion et tibi redetur votum in Jerusalem.
crisi.
 Requiem ater-nam dona eis Domine et lux perpetua
 et lux perpetua lu-ceat ei-is. *p* *f* *ritard.* *f*
Dies irae
 Dies irae dies illa solvet saeculum in favilla
crisi. *f*
 quantus tremor est futurus quando iudex est ventu-rus.
p
 Lacrimosa dies illa qua resurget ex favilla. *f* *ritard.*
 Tunc erit paucis
 Tunc spic. *f* *ritard.* *f*
Domine *And.* *crisi.*
 Domine Jesu Chris-te, rex gloria rex gloria
 li-bera animas omnium fidelium de peccatis in fer-ni, et
 de profunda ha-bitu. Sed signifer sanctus Michael representat
 sal in lucem sanctam. Quam olim Abrahae promissisti et
 se-mi-ni e-jus et semini e-jus. *f*

V. Sacchini



ISMN M-50095-337-1

Ignaz Reimann

1820-1885

Deutsche Erstausgabe

Ave Maria

für Zwei Solostimmen und Orgel
herausgegeben von

Helmut Zehnpfennig

Orgel

5
A-ve, A-ve, A-ve Ma-ri-a, gra-ti-a ple-na,
A-ve, A-ve, A-ve Ma-ri-a, gra-ti-a ple-na,

11
gra-ti-a ple-na, do-mi-nus te-cum Ma-ri-a.
gra-ti-a ple-na, do-mi-nus te-cum Ma-ri-a.

ISMN M-50095-337-1

Be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus,
Be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus,

be - ne - dic - tus, fruc - tus ven - tris, fruc - tus
be - ne - dic - tus, fruc - tus ven - tris, fruc - tus

ven - tris tu - i Je - sus, Je - sus,
ven - tris tu - i Je - sus, Je - sus,

©1999 ARNO Musik Verlag & Produktion, Pulheim

31 ISMN M-60096-337-1

Je - sus
Je - sus.

Sanc - ta, sanc - ta, sanc - ta Ma - ri - a.
Sanc - ta, sanc - ta, sanc - ta Ma - ri - a.

Ma - ter De - i, pro pec - ca - to - ri - bus,
Ma - ter De - i, pro pec - ca - to - ri - bus,

The image shows a musical score for a piece titled 'Je - sus'. It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line (soprano and alto) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The first system starts at measure 31 and features the lyrics 'Je - sus' and 'Je - sus.'. The second system starts at measure 36 and features the lyrics 'Sanc - ta, sanc - ta, sanc - ta Ma - ri - a.' and 'Sanc - ta, sanc - ta, sanc - ta Ma - ri - a.'. The third system starts at measure 40 and features the lyrics 'Ma - ter De - i, pro pec - ca - to - ri - bus,' and 'Ma - ter De - i, pro pec - ca - to - ri - bus,'. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The score is published by ARNO Musik Verlag & Produktion, Pulheim.

44 ISMN M-50065-337-1

nunc et in ho - ra mor - tis nos - trae,

nunc et in ho - ra mor - tis

45

nunc et in ho - ra mor - tis nos - trae. A -

tis, nunc et in ho - ra mor - tis nos - trae. A -

53

men, A - men.

men, A - men.



Anhang III: Ein unterrichtspraktisches Modell

1. Überlegungen zum Thema „Das Werk Ignaz Reimanns im Musikunterricht“

Ignaz Reimann stand 43 Jahre im Schuldienst in Rengersdorf, baute dort für angehende Lehrer ein Lehrerseminar auf und bereitete Präparanden auf die Aufnahmeprüfung am Breslauer Seminar für Kirchenmusik vor.

Demjenigen, der sich intensiv mit Ignaz Reimanns Leben und Werk beschäftigt hat und selber als Musiklehrer an einem kirchlich getragenen Gymnasium unterrichtet, lag die Überlegung nah, dessen Kirchenkompositionen in den Musikunterricht einzubeziehen.

Könnten nicht Schüler eines privaten, katholischen Gymnasiums in der Eifel Interesse entwickeln für einen Komponisten, der in ähnlicher ländlicher Umgebung in Schlesien aufgewachsen ist und eine eingängige Musik, die der Region seiner Heimat verhaftet war, geschrieben hat.

Reimann war als Pädagoge von seinen Schülern sehr geschätzt und in seiner Heimat bekannt. Er schuf vorwiegend kirchliche Musik für Landchöre seiner Region. Seine Musik findet über die Grenzen Schlesiens hinaus auch in Süd- und Westdeutschland Anklang, so dass wie z.B. im Eifeler Raum Schüler in einem Projektchor¹ der Schule und in Kirchenchören ihrer Gemeinden bereits Chorwerke von Reimann, ja sogar Messen, gesungen haben. So lernten sie die schlichte, schwingende Tonsprache Reimanns, mit der sich Menschen des 19. Jahrhunderts im böhmisch-schlesischen Raum identifizieren konnten.

Die Vorweihnachtszeit bietet in der Schule den zeitlichen Rahmen, um die freudigen Melodien der Pastoralmesse in C-Dur op. 110 kennen zu lernen. Wegen der geschlossenen Form und leichten Singbarkeit wurden Kyrie und Agnus Dei mit *Dona nobis pacem* als Unterrichtsgegenstände gewählt.

Ignaz Reimanns „Ave Maria“ ergänzt die Besprechung des „Ave Maria“ von Charles Francois Gounod im ersten Kursabschnitt der Stufe 11 und auch die Einführung traditioneller hier volksliedhafter Formen aus dem 19. Jahrhundert.

Die Schüler sollen die volksliedhaften Elemente in den ausgewählten Beispielen erkennen und die Struktur auch im Singen nachvollziehen können.

¹ Der Projektchor am Hermann-Josef-Kolleg in Steinfeld wird von Musiklehrer Siegmund Pchalek geleitet. Zweimal im Jahr treffen sich Eltern, Lehrer, Priester und Schüler zu gemeinsamen Proben, um zu singen und damit das Musikleben der Schule und in der Region zu bereichern. Das Programm beinhaltet sowohl klassische Chormusik als auch das moderne Liedgut.

Es wird in dieser Unterrichtsreihe besonders großer Wert darauf gelegt, dass die Schüler im Singen die Inhalte der Lieder nachempfinden. Manch einer könnte sogar motiviert werden, sich dem Projektchor anzuschließen.

Die lateinische Sprache der Kirchenlieder stellt kein Hindernis dar, weil die Schüler in der Schule Latein gelernt haben und die Kirchenmusik aus Diensten in den Heimatgemeinden kennen.

2.1 Legitimation der Unterrichtsreihe

Die Unterrichtsreihe mit dem Thema „Volksliedhafte Elemente in der sakralen Musik des 19. Jahrhunderts am Beispiel der ausgewählten Kirchenkompositionen von Ignaz Reimann“ wurde mit einem Grundkurs Musik in der Stufe 11.1 am Hermann-Josef-Kolleg in Steinfeld durchgeführt.

Hermann-Josef-Kolleg in Steinfeld ist ein Gymnasium für Jungen und Mädchen in freier Trägerschaft mit angegliedertem Jungeninternat. Träger der Schule ist die Norddeutsche Provinz der Ordensgesellschaft der Salvadorianer. Nach dem Schulgesetz des Landes Nordrhein-Westfalen hat das Hermann-Josef-Kolleg den Status einer Ersatzschule. Sie ist staatlich voll anerkannt und hat somit die Berechtigung, alle an einem staatlichen Gymnasium möglichen Schulabschlüsse der Sekundarstufe I und der Sekundarstufe II zu vergeben. Im Schuljahr 2006/2007 besuchen die Schule 802 Jungen und Mädchen.

Die Kirchenmusik hat am Gymnasium in Steinfeld einen hohen Stellenwert, da die Schule eine kirchliche Institution ist und die benachbarte Basilika ein kulturelles Musikzentrum der Eifel bildet.

Das Schulprofil ist dem Ort Steinfeld und seinen langen klösterlichen und damit auch schulischen Traditionen verpflichtet. Die Auseinandersetzung mit Fragen und Inhalten von Glauben und Religion wird von den Schülerinnen und Schülern erwartet.

Die Schüler besuchen regelmäßig Gottesdienste, die von ihnen selbst mit Religions- und Musiklehrern vorbereitet werden.

Zu Beginn des Schuljahres 2006/2007 erfolgte eine Planungsphase, in der die Schüler über die Unterrichtsinhalte und Unterrichtsmethoden nach curricularen Vorgaben² informiert wurden und einige Themen des Musikunterrichts mitbestimmt haben. Es wurden von ihnen vorwiegend Unterrichtsgegenstände im Bereich der modernen und aktuellen Musik gewünscht, aber sie waren auch offen für spirituelle Themen.

Da das Hermann-Josef-Kolleg in Steinfeld eine Partnerschaft mit einem Gymnasium in Olesno Sl. (Rosenberg) in Oberschlesien pflegt und einige Schüler am Austausch teilgenommen haben, war auch die Neugier der anderen auf einen ihnen noch fremden Komponisten Ignaz Reimann leicht zu wecken.

² Vgl. dazu Richtlinien und Lehrpläne für Gymnasium/Gesamtschule in NRW, Sekundarstufe II. Musik, Frechen 1999, S. 14-16.

Die Begriffe „Volksliedhafte Elemente“ oder „Kirchenmusik“ sind den Schülern aus dem Musikunterricht in der Sekundarstufe I bekannt. Die erworbenen Kenntnisse im Umgang und Beschäftigung mit den Themen „Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen einem Volkslied und einem Kunstlied“ und „Messkompositionen als Gebrauchsmusik“ sollen Grundlage für die Unterrichtsreihe bilden.

2.2 Lernziele der Unterrichtsreihe

Die Schüler sollen

- sich mit unbekannter Kirchenmusik auseinandersetzen und ausgewählte Beispiele kennen lernen,
- volksliedhafte Elemente in der Musik erkennen und definieren können,
- die strukturellen Zusammenhänge durch Formanalyse erfassen,
- die Funktion der Kirchenmusik in Schlesien im 19. Jahrhundert erörtern,
- unterschiedliche Arbeitsprozesse kennen lernen und durchführen können,
- Unterrichtsgespräche sach- und zielorientiert führen können,
- zu einer musikalisch einfachen, aber aktiven Glaubensausübung geführt werden,
- Freude am Singen erfahren und Motivation wecken, im Projektchor am Hermann-Josef-Kolleg Steinfeld mitzusingen.

2.3 Das Thema der Unterrichtsreihe und seine curriculare Einordnung

In der gymnasialen Oberstufe bilden zwei Zielfelder das Zentrum aller schulischen Arbeit. Sie sind durch den Doppelauftrag definiert:

- dem Schüler eine wissenschaftspropädeutische Ausbildung zu vermitteln
- dem Schüler Hilfen zur persönlichen Entfaltung in sozialer Verantwortung zu geben.

In Hinblick auf Richtlinienforderung³ einerseits und Schulprofil andererseits, soll das Thema der Unterrichtsreihe das Musikgeschichtliches Denken und kirchenmusikalische Traditionslinien den Schülern bewusst machen und sie zur regionalen Musikpflege animieren. Es geht vor allem um mentalitätsgeschichtliche Indizien: Natürlichkeit, hier präzisiert in Schlüsselbegriffen wie volkstümlich, einfach, schlicht, sanglich, Laien zugänglich (ausführbar), regional (Schlesien-Steinfeld), gemütsbezogen (Marienverehrung). Das fachliche Lernen vollzieht sich in der Auseinandersetzung mit Musik, bei der Sachaspekte (Bereiche) mit ästhetischen Leitideen (Vorstellungsinhalten) thematisiert werden.

³ Vgl. dazu Richtlinien und Lehrpläne für Gymnasium/Gesamtschule in NRW, Sekundarstufe II. Musik, Frechen 1999, S. 12f.

In der Jahrgangsstufe 11 ist jeder der vier Bereiche⁴ des Faches einen Kursabschnitt lang zu unterrichten. Im ersten Kursabschnitt haben die Schüler Strukturanalysen im Hinblick auf Periodengliederung an verschiedenen Beispielen der klassischen, romantischen und modernen Musik durchgeführt. Untersuchungen eher struktureller und technischer Natur gehören nach den Lehrplänen Musik primär in den Bereich I (Musik gewinnt Ausdruck vor dem Hintergrund von Gestaltungsregeln), da hier Sachaspekte wie Melodiemuster, Harmonieschemata, figurale und motivische Aspekte eine Rolle spielen. Als Ästhetische Leitideen sind hierbei Ordnung und Spiel angesetzt.

Das genannte Reihenthema ist schwerpunktmäßig in den Lernbereich III (Musik hat geschichtlich sich verändernden Gehalt) einzugliedern, wobei aber der Lernbereich I angemessen in den Untersuchungen integriert wird.

Die Vorgaben zu den unterrichtlichen Voraussetzungen für die schriftlichen Prüfungen im Abitur 2007 in der gymnasialen Oberstufe lagen vor. Anhand der Lernbereiche und der Berücksichtigung der Auswahlkriterien wurden folgende Gegenstandsbereiche aus Ignaz Reimanns Kompositionen ausgewählt:

- Kyrie und Agnus Dei der Pastoralmesse in C-Dur op. 110
- Ave Maria für zwei Solostimmen und Orgel.

2.4 Schülervoraussetzungen

Zum Zeitpunkt der Unterrichtsreihe gab es am Hermann-Josef-Kolleg in Steinfeld im Fach Musik zwei Grundkurse in der Jahrgangsstufe 11 und einen Vokal Praktischen Kurs in der Jahrgangsstufe 12. Außer Musikunterricht werden in der Oberstufe eine Orchester-AG und die Teilnahme am Projektchor angeboten. Die Schüler nehmen freiwillig an diesen Veranstaltungen teil. Der zu unterrichtende Grundkurs Musik 11.1 besteht aus 18 Schülern (8 Jungen, 10 Mädchen). Es werden wöchentlich drei Stunden Musikunterricht erteilt.

Die Zusammenarbeit mit den Schülern kann aus meiner Sicht als positiv bezeichnet werden. Die Bereitschaft, sich dem Reiz und der Anstrengung im Umgang mit Musik zu stellen, ist grundsätzlich vorhanden. Es ist sowohl bei den Mädchen (besonders Vera, Isabel und Svenja) als auch bei den Jungen (besonders Manohar, Tobias und Johannes) eine zunehmende Selbstständigkeit bei der Mitarbeit festzustellen. Vera und Isabel gestalten auf Grund ihres Fachwissens mit einer fachgerechten Ausdrucksweise den Unterricht aktiv mit.

- 4 Bereich I: Musik gewinnt Ausdruck vor dem Hintergrund von Gestaltungsregeln
 Bereich II: Musik erhält Bedeutung durch Interpretation
 Bereich III: Musik hat geschichtlich sich verändernden Gehalt
 Bereich IV: Musik wird zur Aussage durch Verwendungszusammenhänge

Isabel ist eine ehrgeizige Instrumentalistin, sie spielt seit mehreren Jahren Klavier. Vera und Svenja sind intelligent, fleißig, äußern sich oft im emotionalen Bereich, spielen selbst Blockflöte. Beide sind Mitglieder des Kirchenchores an der Basilika Steinfeld. Manohar ist ein Internatschüler, spielt Klavier, und ist spontan bereit, teilweise den Unterricht zu gestalten. Johannes spielt Gitarre in einer Band und ist fast ausschließlich mit moderner, aktueller Musik beschäftigt. Über Rock- und Popmusik ist er gut informiert. Tobias spielt Saxophon und ist häufig im Jazzbereich aktiv. Mit kritischem Verständnis stehen Johannes und Tobias anderen Musikrichtungen gegenüber. Die Schüler Max, Carsten, Roman und Verena haben Lerndefizite aus der Sekundarstufe I und beteiligen sich nur selten am Unterricht. Sie werden gefordert, öfter am Unterrichtsgeschehen mitzuwirken, und bedürfen erhöhter Aufmerksamkeit des Lehrers. Auffällig ist, dass sich Anne, Stefanie und Konstantin in den letzten Unterrichtsstunden erfreulicherweise zunehmend am Unterrichtsgespräch beteiligten. Eine neue Sitzordnung und vielleicht das Streben nach besseren Noten sind die Ursachen, die die Schüler veranlassen, aktiver im Unterricht mitzuwirken. Sie liefern gute Beiträge und zeigen mehr Interesse am Musikunterricht.

Bei der schriftlichen Leistungsüberprüfung konnte man durchschnittliche bis gute Leistungen bei den Schülern feststellen. Die ersten Klausurarbeiten (Vera, Isabel, Konstantin und Johannes) wurden befriedigend bis gut plus bewertet.

Der Musikunterricht wurde regelmäßig von allen Schülern besucht und nur während der Projekttag aus Anlass des Jubiläums der Ordensgründung kurz unterbrochen.

Während des ersten Kursabschnittes war zu beobachten, dass die Schüler sich gerne mit formalen Problemen der Musik auseinandersetzen. Sobald ästhetische Aspekte besprochen wurden, zeigten die Schüler eine gewisse Zurückhaltung.

Insgesamt habe ich den Eindruck gewonnen, dass die meisten Schüler sich untereinander gut verstehen und zusammen arbeiten können. Das Leistungsniveau lässt sich als gut bezeichnen. Dies liegt an der geringen Anzahl der Kursteilnehmer, was intensive Zusammenarbeit zwischen Lehrer und Schülern fördert. Hinsichtlich des Engagements und der Disziplin gab es keine Schwierigkeiten.

2.5 Werkauswahl

Der Schwerpunkt des Musikunterrichts liegt im aktiven Umgang mit Musik. Darum sollen Schüler bis zum Abitur nachweisen, dass sie musikalische Verläufe realisieren können, sowie musikalische Erlebnisse und musikbezogene Erkenntnisse darstellen können. Es wurden folgende Kriterien bei der Werkauswahl berücksichtigt:

- das Vorwissen und die Motivation der Schüler
- das Prinzip des Exemplarischen soll sich auf das Wesentliche und auf repräsentative Fachinhalte beschränken
- die ausgewählten Inhalte sollen in fachlicher und fachübergreifender Hinsicht methodisch zur Selbstständigkeit führen.
- möglichst viele Schüler am Singen zu beteiligen

Die Teile „Kyrie“ und „Agnus Dei“ der Pastoralmesse C-Dur op. 110 sind repräsentativ für die Form der Heiligen Messe. Sie bilden eine geschlossene Form – bei *Dona nobis pacem* kehrt die Musik des Kyrie wieder. Ein Verfahren, das schon seit Joseph Haydn bekannt ist.

Trotz des unterschiedlichen Charakters („Kyrie“ = leicht bewegt, „Agnus Dei“ = majestätisch) weisen beide Teile die gleiche periodische Struktur auf und beinhalten in der Melodik volksliedhafte Elemente.

Die volkstümlichen gesanglichen Wendungen, melodische Wiederholungen, Sequenzierungen und die formelhafte Rhythmik ermöglichen es, beide Melodien im Unterricht singen zu lassen.

Im ersten Kursabschnitt der Jahrgangsstufe 11 haben die Schüler u.a. das „Ave Maria“ von Charles Francois Gounod kennen gelernt. Die berühmte Vertonung von Franz Schubert war den Schülern auch von verschiedenen Kirchaufführungen bekannt. Auch Ignaz Reimann vertonte das Ave Maria, das in Andachten, bei Marienfesten und bei Wallfahrten gesungen wurde. Früher wie heute sind die Monate Mai und Oktober im Kirchenjahr der Marienverehrung durch Volksandachten gewidmet.

Das „Ave Maria“ soll seitens der Schüler zum Abschluss der Unterrichtsreihe im Klassenraum aufgeführt werden. Unter dem Aspekt der musikgeschichtlicher Tradition und Demonstration wurde die Komposition Reimanns als Unterrichtsgegenstand ausgewählt.

Unter dem Aspekt der Volkstümlichkeit habe ich die Antiphon „Regina Coeli“ von Ignaz Reimann als Gegenstand des Klausurthemas ausgewählt. Die Originalfassung⁵, in C-Dur für Chor und Orchester weist ähnliche melodische und harmonische Strukturen auf wie die im Unterricht untersuchte Pastoralmesse in C-Dur. Reimanns Instrumentierung stellt eine besondere Form der Begleitung dar. Sie beläuft sich in der Regel auf Kopplung der Instrumente an die Chorstimmen und auf die Ausfigurierung der dazugehörigen Akkorde.

2.6 Didaktische Analyse

Die ausgewählten Unterrichtsgegenstände „Kyrie“, „Agnus Dei“, aus der Pastoralmesse in C-Dur op. 110 und „Ave Maria“ gehören zu den meist aufgeführten Kompositionen Reimanns.

Im vorgetragenen Referat „Die Messe“ wurden die festen Messteile vorgestellt und ein kurzer geschichtlicher Rückblick dargestellt. Eine verbreitete Form der Messe im 19. Jahrhundert war die „Hirten-Messe“, auch Pastoralmesse⁶ genannt.

⁵ Ausgabe in A-Dur mit Orgelbegleitung erschien im Dr. J. Butz-Verlag, Sankt Augustin.

⁶ Vgl. dazu Hauptteil, S. 68ff.

Die Pastoralmesse zeichnet sich durch eine feierliche Melodik und ländlichen Klangkolorit aus. Der wiegende 3/4-Takt oder 6/8-Takt, die geringe rhythmische Bewegung, die geradzahlige Struktur (4+4 oder 8+8), kadenzartige Harmonie, viele Repetitionen und Sequenzierungen verstärken den vorwiegend homophonen Chorsatz. Dieselben Elemente u.a. sind auch für die volkstümliche Musik von Bedeutung.

Die **Pastoralmesse in C-Dur op. 110**,⁷ auch als „Christkindmesse“ bekannt, entstand vermutlich nach 1861 und ist dem Pfarrer Anton Buchtel gewidmet. Sie ist für gemischten Chor, Orgel und Orchester bestimmt.

Durch die Heimatvertriebenen gelang sie nach Westen und wurde in den 70er Jahren erstmals in der Bundesrepublik aufgeführt. Nach Angaben des Dr. J. Butz-Verlags gehörte sie im Jahr 2003 zu den meist verkauften Weihnachtsmessen in unserem Land. Wie den meisten Kirchenkompositionen Reimanns wurde der Pastoralmesse in C-Dur ein lateinischer Text unterlegt, der jegliche Sprachbarrieren überwindet.

Die Gliederung⁸ der Messe entspricht dem jedem Katholiken vertrauten Typus der lateinischen Missa solennis.

Das „Kyrie“ (6/8-Takt, Larghetto) fand in Reimanns Messe eine geschlossene, durch die Dreiteiligkeit Kyrie – Christe – Kyrie gegliederte Form. Sie wird durch kurze Zwischenspiele (T. 29, 42-43) unterbrochen. Die 8-taktige periodisch aufgebaute Einleitung (Violinen+Orgel) vermittelt eine feierliche Atmosphäre und steht für die Innigkeit der Empfindung und den Jubilus. Kennzeichen für den ersten Melodieabschnitt (VS) ist ein einfaches, leicht singbares Schreitmotiv. Es besteht hauptsächlich aus den Tönen des C-Dur-Dreiklangs und umfasst eine Oktave.

Der Ambitus wird im 2. Halbsatz zur Dezime (e²) erweitert. Der Rhythmus besteht aus Achtel- und Viertelnoten und wird repetiert. Die ersten vier Takte werden harmonisch in C-Dur gehalten, im Takt 7 kommt die Doppeldominante vor, die sich im Takt 8 auf die Dominante G-Dur auflöst. Der Dominantseptakkord leitet den Chorsatz Kyrie eleison ein. Der Chor wird von Instrumenten in colla-parte unterstützt. Erst im Takt 18, durch die Alteration der Töne a und c setzte Reimann Chromatik ein, um dem Wort eleison eine klagende Wirkung zu verleihen. Im weiteren Verlauf wird die Harmonie um die Akkorde A-Dur und d-Moll erweitert, die den Übergang zur Dominante G-Dur vorbereiten. In diesem Teil werden die Hauptstimmen durch Klarinetten und die erste Violine verstärkt. Im kurzen Zwischenspiel leiten ebenfalls die ersten Violinen und Klarinetten den mehr empfindsamen Teil „Christe eleison“ ein. Der Wechselgesang zwischen Solo und Tutti gibt dem Satz eine gewisse Leichtigkeit. Die dynamischen Unterschiede sorgen für Intimität. Ab Takt 38 schließen zwei Kyrie-Rufe in forte den zweiten Teil Christe eleison ab. Eine tonleitergemäße Figur in Violine und Flöte leitet den dritten Teil Kyrie eleison ein. Es ist eine Wiederholung des ersten Teils. Zum Schluss treten innig-bittende Figuren des Christe eleison auf. Der

⁷ Vgl. dazu Hauptteil, Kapitel 3.4.2.1., S. 70f.

⁸ Vgl. dazu Hauptteil, S. 76

gebrochene C-Dur-Dreiklang mit dem Schlussakkord bildet den Abschluss des Kyrie der Pastoralmesse in C-Dur von Ignaz Reimann.

Das „**Ave Maria**“ hat Ignaz Reimann für zwei Solostimmen und Orgel komponiert. Der Text lautet:

Ave Maria, gratia plena,
 Dominus tecum,
 benedicta tu in mulieribus,
 et benedictus fructus ventris tui Jesus.
 Sancta Maria mater Dei,
 ora pro nobis peccatoribus nunc et in hora mortis nostrae.
 Amen.

Maria als Gottesgebälerin steht im Mittelpunkt des Textes, aus welchem das Gefühl der grenzlosen Verehrung spricht. In Schlesien wurden Marienandachten erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eingeführt und fanden schnell Verbreitung unter der Landbevölkerung. Die Blütezeit fällt in Schlesien in die Jahre 1850 und 1950, die als Marianische Jahre bezeichnet wurden. (Marienerscheinungen von Lourdes und Fatima). Das „Ave Maria“ gehört noch heute zum Repertoire der Kirchenchöre in Schlesien.

Die zweiteilige Struktur mit Orgelvorspiel und Zwischenspiel (Takt 33-35) ist schlicht konzipiert. Die zweistimmige Melodie verläuft meist in parallel geführten Terzen und Sexten, die den volkstümlichen Charakter verstärken. Sie prägt sich schnell ein und lässt sich leicht nachsingen. Die Orgel begleitet colla-parte durchgängig. Auffallend sind die wörtlichen Wiederholungen. Reimann verwendet im ersten Teil (Takt 1-32) eine einfache, kadenzgebundene Harmonie. Er setzt Hauptdreiklänge, Nebendreiklänge, Doppeldominante (Takt 14) und den verminderten Dreiklang im Takt 26 ein. Im zweiten Teil (in der Dominante) sorgt die Modulation für harmonische Abwechslung. Die plagale Kadenz verstärkt zum Schluss den kirchlichen Charakter.

Die Partitur, Struktur- und Harmonieanalyse finden sich im Hauptteil.⁹

2.7 Methodische Überlegungen

Der Lernerfolg im Unterricht ist u.a. von den angewandten Methoden des Lernens abhängig. Die Formen und Verfahrensweisen, mit denen der Lehrer unter bestimmten Zielvoraussetzungen den Schüler zum Lernen anregt, bestimmen den Unterricht. Um einen Erfolg zu erzielen, wurden folgende Prinzipien beachtet:

⁹ Vgl. dazu Hauptteil, S. 161-163 und S. 377-380.

- das Gelernte soll durch Wiederholung und Übung gefestigt werden
- das Gelernte haftet im „Zusammenhang“ besser
- aktives Lernen soll in Handlung umgesetzt werden
- das mechanische Lernen soll zugunsten der emotionalen Beteiligung am Unterricht zurücktreten
- Methodenwechsel soll die Schülermotivation erhöhen

Es gibt verschiedene Methoden, die sich im Musikunterricht anwenden lassen. Durch gezielt gewählte Methoden sollen die Schüler zum aktiven, selbstständigen und erfolgreichen Lernen veranlasst werden. Unter der Berücksichtigung der Lernziele, der Schülervoraussetzungen und der curricularen Angaben wurden entsprechende Lernmethoden ausgewählt.

Zu Beginn der Beschäftigung mit der Thematik „Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts in Schlesien“ wird ein Text als gemeinsame Gesprächsgrundlage einbezogen, da die Schüler den Namen der früheren deutschen Kulturlandschaft wahrscheinlich nicht mehr kennen.

Dabei werden Erfahrungen einiger Schüler bei der Teilnahme am Schüleraustausch in Polen nützlich und von großer Bedeutung. Landkarten von Schlesien aus dem 19. Jahrhundert und von heutigen Polen lassen die Schüler den geographischen und geschichtlichen Zusammenhang verstehen.

Ein musikalisches Hörbeispiel (Reimanns „Kyrie“ der Pastoralmesse in C-Dur) führt die Schüler in den Bereich der Kirchenmusik ein.

Die WDR-Sendung „Wünschelburger Christnacht“ aus dem Jahr 1986 macht die Schüler mit Bräuchen und schlesischen Traditionen in der Weihnachtszeit vertraut.

In der folgenden Unterrichtsstunde werden die Ergebnisse eines durchgeführten Interviews mit dem Organisten an der Basilika Steinfeld, Bruder Andreas Warler vorgestellt. Er berichtet von seinen Aufgaben und Pflichten in Steinfeld. Der Vergleich der Organistenarbeit heute mit Reimanns Aufgaben in Rengersdorf entwickelt bei den Schülern ein persönliches Bild des Komponisten Ignaz Reimann.

In der dritten Stunde wird ein Referat zum Thema „Ignaz Reimann – Leben und Werk“ unter dem Aspekt Reimann als Kantor und Komponist von einer Schülerin vorgestellt. Das erstellte Thesenpapier hilft den Schülern, das Referat mitzuverfolgen. Um die Motivation der Schüler zu wecken und eine angenehme Atmosphäre in der Gruppe herzustellen, werden Hörbeispiele vorgespielt, die zu entsprechenden Lebensabschnitten Reimanns passen:

- Hochzeitskantate (Reimann spielte als Jugendlicher bei Hochzeiten auf)
- Benedictus aus der Pastoralmesse G und D (Reimanns schöpferische Arbeit)
- Te Deum in B („Glaubenserklärung“, kurz vor dem Tod komponiert)

In einer Gesprächsrunde soll den Schülern ein Bild des Komponisten Reimann nahe gebracht werden. Die Hausaufgabe hat das Ziel, die Schüler auf die folgende Analyse vorzubereiten.

Vor der Analyse der einzelnen Teile Kyrie und Agnus Dei aus der Pastoralmesse in C-Dur sollen im Unterrichtsgespräch die festen Teile der Messe erörtert werden.

Die Schüler besuchen regelmäßig die Schulmessen und kennen den Ablauf der Messe. Anhand eines Tafelbildes können die festen Teile und gleichzeitig der Aufbau einer Messe den Schülern transparent gemacht werden. Durch die Hausaufgabe werden die Schüler mit einer besonderen Form der Messe, der Pastoralmesse, konfrontiert.

Der intensiven Auseinandersetzung mit den Teilen „Kyrie“ und „Agnus Dei“ der Pastoralmesse in C-Dur soll ein Text „Was heißt volkstümlich?“ vorangestellt werden. Der vorgegebene Text hilft den Schülern, gezielt zu arbeiten.

Um effektiv arbeiten zu können, wird die Analyse mit Hilfe von Arbeitsblättern in den Gruppen durchgeführt. Hiermit kann der Lehrer die Verfahrensweise kanalisieren und die Schülerarbeit steuern. Die Schüler sind mit der Arbeitsweise in Kleingruppen vertraut.

Die Ergebnisse der Gruppenarbeit werden protokolliert und von den Gruppenleitern vorgestellt. Ein vorbereitetes Ergebnisblatt soll allen Schülern die Resultate ihrer Arbeit in Bezug auf volksliedhafte Elemente veranschaulichen.

Im Anschluss soll versucht werden, das *Christe eleison* (Sopran und Alt) abschnittsweise mit Klavierbegleitung zu singen. Da die Phrasen klar gegliedert sind, erspüren die Schüler die leichte Singbarkeit. Im didaktischen Klavierspiel lassen sich die Stimmen abschnittsweise einstudieren. Die gesanglichen Voraussetzungen für das Stück können im Allgemeinen von den Schülern erfüllt werden; es geht nicht um eine künstlerische Darstellung, sondern darum, die Motivation und das Interesse der Schüler am Unterrichtsgegenstand zu steigern.

Es ist vorstellbar, das *Christe eleison* (Takt 30 bis 41) spontan, ohne Vorbereitung mit z.B. zwei Sopranflöten und Klavier (Bass) zu musizieren. Harmonischer Wohlklang und Vom-Blatt-Spiel (*prima vista*) könnten die Schüler zusätzlich motivieren.

Bei dem Thema „Volkstümliche Elemente“ im „Ave Maria“ geht es hauptsächlich um den Transfer des Gelernten und um die Festigung der bis jetzt erarbeiteten Ergebnisse. Anhand der Partitur werden vor allem die Stimmführung und die Orgelbegleitung in Bezug auf Einfachheit untersucht. Nach dem Hören des Stückes ohne Notenbild gewinnen die Schüler den ersten Eindruck und werden einige Merkmale (parallel zu Kyrie und Agnus Dei) verbalisieren können.

Der Methodenwechsel – selbstständige Beschäftigung mit Notenbild in Form einer Stillarbeit – soll die Motivation steigern und die Selbstständigkeit fördern. Die beratende Funktion des Lehrers soll nur Hilfe leisten, wo sie nötig ist. In der Sammelphase sollen die erarbeiteten Ergebnisse geordnet vorgetragen werden.

In der folgenden Unterrichtsstunde soll praxisorientiert gearbeitet werden.

Der Versuch, die Sopranstimmen (Teil A) des Ave Maria im Unterricht zu singen, kann zum positiven Erlebnis führen. Mit Hilfe des Klaviers wird die Melodie in kurzen Abschnitten nacheinander einstudiert. In dem Modulationsteil (T. 17-31) könnten Intonationsprobleme auftreten. In dem Fall wird Unisono (Singstimme und Klavier) geübt. Unter der Berücksichtigung des Ambitus (Original-Ambitus bis g²) wird den Schülern die Transposition nach D-Dur zur Verfügung gestellt.

Das Interview mit dem Dirigenten des Kirchenchores an der Basilika Steinfeld, Herrn Göttgens wird als Zusammenfassung der Unterrichtsreihe betrachtet. Die Ergebnisse des Interviews und die anschließende Gesprächsrunde werden protokolliert und sollen den Schülern einen Einblick in die Kirchenmusik, besonders Musik von Ignaz Reimann geben.

Die Aufführung des „Ave Maria“ im Klassenraum rundet die Unterrichtsreihe ab. Ein Blick auf die Klausur wird vom Lehrer präzisiert.

3. Planung der Unterrichtsstunden in der Reihe

Doppelstunde:	1. Stunde:	Einführung in die Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts in Schlesien.
	2. Stunde:	Aufgaben und Pflichten des Kantors Ignaz Reimann im Vergleich mit den aktuellen Aufgaben des Organisten an der Basilika Steinfeld.
Einzelstunde:	1. Stunde:	Ignaz Reimann – Leben und Werk unter dem Aspekt Reimann als Kantor und Komponist.
Doppelstunde:	1. Stunde:	Volkliedhafte Elemente im „Kyrie“ und im „Agnus Dei“ der Pastoralmesse in C-Dur op. 110. Struktur- und Harmonieanalyse (Gruppenarbeit).
	2. Stunde:	Zusammenfassung der Analyse der beiden Messe-teile „Kyrie“ und „Agnus Dei“ und Singen des „Christe eleison“ im Unterricht.
Einzelstunde:	1. Stunde:	Merkmale der Stimmenführung und ihrer Orgelbegleitung unter dem Aspekt der Einfachheit bei Reimanns „Ave Maria“.
Doppelstunde:	1+2 Stunde:	Erfahrungen des Chordirigenten an der Basilika Steinfeld mit Reimanns Musik und abschließende Gesprächsrunde zu Reimanns Musik im Unterricht. Aufführung/Demonstration.

Erfolgskontrolle: Mündliche Überprüfung und Klausurvorschlag

4. Stundenverlaufspläne

Thema der 1. Doppelstunde:

Einführung in die Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts in Schlesien anhand der WDR-Sendung „Alte und neue Heimat“.

Phase	Unterrichtsgegenstand/-schritte	Sozialformen/ Methoden/ Medien	Methodisch-didaktischer Kommentar
Einstieg/ Problemeröffnung	SuS beschreiben eigene Erfahrungen mit Polen Überleitender Impuls: Vorlesen eines Kurzauszuges aus dem Buch "Musikgeschichte Schlesiens"	UG Textblatt (M1) LV/ OHP	Durch die Teilnahme am Schüleraustausch mit Polen soll eine positive Erwartungshaltung aufgebaut werden: SuS sind motiviert SuS werden informiert über das Zentrum der katholischen Kirchenmusik im Breslauer Dom.
Erarbeitung I Erarbeitung II	Hörbeispiel von Ignaz Reimann "Kyrie" aus der Pastoralmesse in C SuS erkennen klassische Vorbilder in Melodieführung und erkennen zyklische Zusammengehörigkeit, nachvollziehbare Harmonik und Instrumentation Musterbeispiel für die lebhaft kirchenmusikalische Pflege in der Grafschaft Glatz anhand der Beschreibung der Wünschelburger Christnacht, WDR-Sendung: "Alte und neue Heimat" aus dem Jahr 1986	CD Schülerbeiträge UG Tafel Kassette PA	SuS äußern sich zum ersten Höreindruck (ohne Notentext) SuS erfahren von Musik und Traditionen in der Region im 19. Jahrhunderts. SuS arbeiten selbständig, aber in kooperativer Form und erfahren die hilfreichen Vorzüge einer Partnerarbeit. (Notizen)
Auswertung	SuS tragen ihre Ergebnisse vor SuS erkennen und benennen die allgemeinen Merkmale und Traditionen der Kirchenmusik in Schlesien L: Kurze Information zu Reimann	Schülerbeiträge UG Tafelbild (M2)	SuS Sammelphase

Ergebnissicherung	Reflexion und Bewertung der zusammengetragenen Ergebnisse im Hinblick auf das Stundenthema: → Orchestermusik in der Kirche → Traditionen und Bräuche	UG	SuS greifen auf ihre Methodenkompetenz für eine abwägende und begründete Beurteilung zurück.
Vertiefung / Transfer	Organistenaufgaben heute. Vorstellung der Ergebnisse des Interviews mit dem Organisten an der Basilika in Steinfeld	Schülervortrag Interview (M3)	SuS sollen in Bezug auf Frage nach Kirchenmusik ihre Kenntnisse erweitern und für dieses Thema sensibilisiert werden.
# Hausaufgabe	SuS stellen in Form einer Synopse schriftlich die Aufgaben eines Kantors und Organisten damals und heute dar.	Text (M4)	Festigung der Ergebnisse SuS üben sich in der schriftlichen Versprachlichung ihrer Ergebnisse.

Hauptziel:

Die Schüler sollen mit Hilfe der verschiedenen Medien die allgemeinen Merkmale der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts in Schlesien kennen lernen.

Teilziele:

Die Schüler sollen

- die geographisch-politische Lage Schlesiens im 19. Jahrhundert einordnen können,
- einen bis dahin unbekanntem vorgelesenen Text zusammenfassen können,
- nach dem Gehör die wichtigsten Musikelemente erkennen und erörtern können,
- kooperativ mit einem Partner arbeiten können,
- die Form eines Interviews kennen lernen und reproduzieren können,
- die erarbeiteten Ergebnisse begründet zusammentragen können,
- die Aufgaben und Pflichten eines Kirchenmusikers kennen

Kritischer Rückblick

Der offene Einstieg zum Thema „Polen“ erwies sich als geeignet. Im offenen Gespräch berichteten die Schüler über ihre Erfahrungen mit dem Land und dort lebenden Menschen. (Schüleraustausch, Abstammung der Großeltern, aktuelle Ereignisse). Aus dem Unterricht war nur der polnische Komponist und Pianist Frédéric Chopin bekannt. Die Motivation der Schüler, sich auf das Thema Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts in Schlesien einzulassen, war vorhanden.

Nachdem ein kurzer Text (Textmontage) über die katholische Kirchenmusik am Breslauer Dom vorgetragen wurde, wollten die Schüler gerne die entsprechende Musik

hören. Bei Anhören des „Kyrie“ aus der Pastoralmesse in C-Dur von Ignaz Reimann sind den Schülern zuerst die lateinische Sprache und die schlichte Musik aufgefallen.

Die Beschreibung der Wünschelburger Christnacht kam den Schülern etwas fremd vor. Sie kannten die Weihnachtsbräuche und Traditionen der Region Grafschaft Glatz nicht, verfolgten aber mit großem Interesse die WDR- Sendung¹⁰ von Gudrun Schmid.

Der aus Schlesien stammende Lehrer konnte einige schlesische Traditionen der Christnacht den Schülern erklären. Nach eigenen Notizen konnten die Schüler im Unterrichtsgespräch die wichtigsten Merkmale zusammentragen und fixieren. Dabei wurden bei den Schülern einige Defizite in Bezug auf Messteile festgestellt. Im Hinblick auf die folgenden Stunden wurde ein Referat zum Thema „Messe als musikalische Form“ aufgegeben.

In der WDR-Sendung wurden Hörbeispiele von der Pastoralmesse in C-Dur, op. 110 von Ignaz Reimann vorgespielt. Zwei Schülerinnen kannten den schlesischen Komponisten aus dem Kirchenchor. Ein kurzer, ergänzender Bericht über Reimann schien für die Schüler interessant zu sein. Freiwillig übernahm Svenja die Aufgabe, Ignaz Reimanns Biographie für ein Referat vorzubereiten.

In der letzten Phase der Doppelstunde stellte ein Internatsschüler die Ergebnisse des Interviews mit Bruder Andreas Warler, dem Organisten an der Basilika Steinfeld vor. Manohar berichtete über Aufgaben und Pflichten des Organisten heute. Die Bereitschaft, mehr Informationen über heutige Kirchenmusik zu erfahren, war spürbar.

Um die Problematik der Einführung der Kirchenmusik im Musikunterricht der Oberstufe anzusprechen, erwiesen sich die verschiedenen eingesetzten Methoden (Arbeit mit Text, WDR-Sendung, Interview) als interessant, abwechslungsreich und geeignet. Die festgestellten Lerndefizite konnten nur teilweise im Unterrichtsgespräch ausgeglichen werden, daher die Empfehlung, durch schriftliche Form (Texte) einige Sachaspekte den Schülern zu verdeutlichen.

¹⁰ WDR-Sendung: Alte und neue Heimat aus dem Jahr 1986.

Thema der Einzelstunde: Ignaz Reimann – Leben und Werk unter dem Aspekt: Reimann als Kantor und Komponist.

Phase	Unterrichtsgegenstand/-schritte	Sozialformen/ Methoden/ Medien	Methodisch-didaktischer Kommentar
Einstieg/ Problemeröffnung	L. Begrüßung und Überprüfung der Hausaufgaben SuS Zusammentragen, Präzisieren und event. Ergänzen der Ergebnisse L. Überleitender Impuls: Reimanns Bild und Ankündigung des Referats "Ignaz Reimann - Leben und Werk"	Schülervorträge UG OHP	SuS werden mit neuem Thema konfrontiert und an die Inhalte der letzten Stunde erinnert SuS sollen die Kontinuität der Aufgaben eines Kantors damals und heute erfassen SuS Motivation
Erarbeitung I	S Das Leben und Werk Reimanns wird dargestellt. Dazwischen ausgewählte Hörbeispiele: nach der vorgestellten Kindheit → Hochzeitskantate in C-Dur Reimann in Rengersdorf → Benediktus aus der Pastoralmesse in G und D Letzte Lebensjahre → Te Deum in B (kurz vor dem Tod komponiert)	Schülervortrag (M5) CD	SuS erhalten Thesenpapier, verfolgen den Schülerbeitrag und machen Notizen SuS können ihre Motivation intensivieren und aufmerksam zuhören
Ergebnissicherung	Reflexion und Bewertung der zusammengetragenen Ergebnisse im Hinblick auf das Stundenthema: → Reimann als Lehrer, Kantor → Reimann als Komponist	UG	SuS tragen mit Hilfe ihre Notizen die wichtigsten Ereignisse des Lebens und Werks Reimanns vor
Vertiefung	L. liest aus den Tagebuchnotizen von Simon vor	LV (M 6)	SuS transferieren das Gelernte und erhalten zusätzliche Informationen zum Konzertleben Reimanns
Hausaufgabe	SuS Schriftliche Stellungnahme zur Pastoralmesse	Text (M 7)	Vorbereitung auf die folgende Unterrichtsstunde

Hauptziel :

Anhand eines Referats sollen die Schüler das Leben und Werk Ignaz Reimanns kennen lernen.

Teilziele:

Die Schüler sollen

- Daten über Reimann als Menschen und Komponisten erfassen,

- mit Hilfe eigener Notizen Ergebnisse verbalisieren und zusammenfassen können,
- Unterrichtsgespräche zielorientiert führen können sowie
- die Leistung der anderen Schüler akzeptieren und schätzen lernen

Kritischer Rückblick

Zu Beginn der Stunde haben zwei Schüler ihre Hausaufgaben vorgelesen, aus denen hervorging, dass der Organist heute ähnliche Aufgaben und Pflichten hat wie Ignaz Reimann in seiner Wirkungsstätte Rengersdorf im 19. Jahrhundert. (liturgische Aufgaben, Musikpädagoge der Gemeinde, Chor- und Orchesterleitung, Organisation und Durchführung von Konzerten, musikalische Früherziehung im Kindergarten und in den Schulen, Ausbildung von kirchenmusikalischem Nachwuchs, Betreuung von neben-/ehrenamtlichen Kirchenmusikern). In kleineren Gemeinden werden heute die Aufgaben eines Kantors mit anderen kirchlichen Aufgabenfeldern (Verwaltung, Jugendarbeit etc.) vermehrt. Im Gespräch haben die Schüler die heutige Berufs- und Ausbildungssituation (A-, B-, C- und D-Prüfung) der Kirchenmusiker in Deutschland erörtert.

Im nächsten Schritt wurde ein Bild von Ignaz Reimann auf die Leinwand projiziert und das Referat über Reimann angekündigt. Die optische Vorstellung des Komponisten des 19. Jahrhunderts hat bei den Schülern Interesse an seiner Person geweckt.

Mit Hilfe des Thesepapiers und eigenen Notizen konnten die Kursteilnehmer dem von Svenja vorgestellten Referat folgen. Die Informationen und Daten über Reimann wurden durch gezielt eingesetzte Hörbeispiele ergänzt, so dass Abwechslung geboten war und eine angenehme Atmosphäre herrschte.

Bei der Zusammenfassung konnten die Schüler im geführten Unterrichtsgespräch die Ergebnisse artikulieren. Um das Bild des Komponisten zu vervollständigen, wurde seitens des Lehrers aus den Tagebucheintragungen von Simon¹¹ vorgelesen. So konnten die Schüler sich ein Bild machen, wie sich im 19. Jahrhundert unter Reimanns Leitung das Konzertleben gestaltete.

¹¹ Vgl. Hauptteil, S. 32-38.

Thema der Doppelstunde: Volksliedhafte Elemente im „Kyrie“ und im „Agnus Dei“ der Pastoralmesse in C- Dur (Gruppenarbeit)

Phase	Unterrichtsgegenstand/-schritte	Sozialformen/ Methoden/ Medien	Methodisch-didaktischer Kommentar
Einstieg/ Problemeröffnung	L. Begrüßung und Hausaufgabenkontrolle	UG Tafel (M 8)	SuS kontrollieren und ergänzen eigene Hausaufgabe
	SuS Feste Teile der Messe (Wiederholung)	UG /Tafel (M 9)	SuS werden durch Tafelbild auf die folgende Untersuchung vorbereitet
	L. verteilt Text "Was ist volksliedhaft?"	Text (M 10)	SuS lesen und bereiten sich gezielt auf die Analyse vor
Erarbeitung I	L. Gruppenbildung (5) mit Gruppenleiter und Erklärung der Aufgaben	Partitur Arbeitsblätter CD	SuS lesen Arbeitsaufträge und stellen evtl. dazu Fragen
	SuS arbeiten in Gruppen		
	Gruppe I - Struktur und Melodieverlauf des Kyrie	AB 1	SuS diskutieren und tragen Ergebnisse in die Arbeitsblätter ein
	Gruppe II - Harmonischer Ablauf beim Kyrie	AB 2	
	Gruppe III - Struktur und Melodieverlauf im Agnus Dei	AB 3	
	Gruppe IV- Harmonischer Ablauf im Agnus Dei	AB 4	
	Gruppe V - Instrumentierung	AB 5	
	L. kontrolliert und berät die Schüler		
Ergebnissicherung	Reflexion und Bewertung der zusammengetragenen Ergebnisse im Hinblick auf das Stundenthema: → Welche volksliedhaften Elemente beinhalten Kyrie und Agnus Dei?	Schülervortrag UG Tafelbild/Tabelle (M 11)	Gruppenleiter tragen mit Hilfe ihrer ausgefüllten Arbeitsblätter die wichtigsten Ergebnisse vor
	→ Gebrauchsmusik-Laienmusik (Zweckgebundene Musik)		SuS erinnern sich an Referat zu Reimann SuS können das Volksliedhafte mit dem Laienmusizieren in Verbindung bringen

Vertiefung	L. Reimann komponierte schlichte, leicht ausführbare Musik für Laienchöre. Wir versuchen die Melodie des <i>Christe eleison</i> gemeinsam zu singen L.- begleitet am Klavier (didaktisches Klavierspiel) Hinweis: Es geht nicht um eine künstlerische Gestaltung!	Klavier Notenbild (M 12)	SuS summen mit Klavierbegleitung in Abschnitten T. 30-33, T. 34-37, T. 38-41 SuS erhöhen eigene Identifikation, sind motiviert und bereit, sich auf ähnliche Musik einzulassen
Hausaufgabe	SuS sollen mündlich die Ergebnisse der Gruppenarbeit (M 11) referieren können Drei Schülerinnen erhalten den Auftrag, das <i>Ave Maria</i> einzustudieren (Aufführung)		SuS bereiten sich auf die nächste Stunde vor

Hauptziel:

Anhand der Analyse sollen die Schüler die volksliedhaften Elemente in den Messteilen *Kyrie* und *Agnus Dei* der Pastoralmesse in C-Dur erkennen und definieren können.

Teilziele:

Die Schüler sollen

- die strukturellen- und harmonischen Zusammenhänge durch Analyse erfassen können,
- die Funktion der Kirchenmusik (Laienchöre, Gebrauchsmusik) erörtern können,
- in der Gruppe konstruktiv und zielorientiert arbeiten können,
- anhand der erarbeiteten Ergebnisse sich aktiv am Unterrichtsgespräch beteiligen,
- Freude am Singen erfahren

Kritischer Rückblick

Nachdem die Schüler kurz die Merkmale der Pastoralmesse dargestellt haben (Hausaufgabe), konnte mit dem Kurzreferat „Feste Teile der Messe“ begonnen werden. Es ging hauptsächlich um die Teile *Kyrie* und *Agnus Dei*, die im weiteren Stundenverlauf untersucht wurden. Dadurch, dass die meisten Schüler die Schulmessen besuchen, war die Reihenfolge der festen Messteile bekannt und viele Schüler konnten den lateinischen Text ins Deutsche übersetzen.

Um die Voraussetzungen der Analyse zu erfüllen, wurde ein Text „Was heißt volkstümlich?“ ausgeteilt und erörtert. Der Text half den Schülern, gezielt in den Gruppen zu arbeiten.

Im weiteren Verlauf der Stunde wurden fünf Gruppen (AB 1-5) gebildet. In kleinen Gruppen konnte intensiv und vor allem effektiv gearbeitet werden. Leistungsstarke Schüler und Instrumentalisten wurden gezielt den Gruppen zugeteilt. Die Aufgaben

wurden im Klassenraum zuerst vorgelesen und gestellte Schülerfragen (z.B. zu Harmonie) beantwortet. Die Struktur- und Harmonieanalyse des Kyrie und Agnus Dei wurde in verschiedenen Gruppen durchgeführt, um sie später miteinander vergleichen zu können. Eine Gruppe hat sich nur mit der Instrumentierung der Messteile beschäftigt. Kleine Unsicherheiten haben Schüler gezeigt im Bereich der Harmonie. Es lag an komplizierten Akkorden (meist vermindert), aber auch an Defiziten aus der Sekundarstufe I. Durch Schülerhilfe und Lehrerhinweise konnten einige Akkorde erkannt und erklärt werden. Bei der Strukturanalyse gab es keine Probleme, weil die Schüler ähnliche Untersuchungen im ersten Kursabschnitt (Strukturanalyse im Hinblick auf Periodisierung) geübt haben. Mit Hilfe der ausgefüllten Arbeitsblätter haben Gruppenleiter dem Kurs ihre Ergebnisse vorgestellt. Die jeweils anderen Gruppenmitglieder haben hin und wieder die Ausführungen ihres Gruppenleiters ergänzt. Um ein vollständiges Ergebnisbild in Bezug auf volksliedhafte Elemente darzustellen, wurde eine tabellarische Form gewählt. (Kyrie – M 11)

Reimanns schlichte Musik fand Anerkennung und Anklang vor allem bei den Land- und Laienchören. Diese Feststellung und die volksliedhaften Elemente in Reimanns Musik boten die Motivation, sie auch zu singen. Abschnittsweise, zuerst durch Summen mit Klavierbegleitung, konnte die Melodie des *Christe eleison* nachempfunden werden. Da die Melodie keine großen Intervalle aufzeigt und einen formelhaften Rhythmus beinhaltet, der sich wiederholt, konnte das *Christe eleison* von allen Schülern gesungen werden. Die zweite, in Terzen geführte Stimme konnten Schülerinnen mit Chorerfahrung singen.

Der Gesang und „schnelle“ Erfolg motivierte die Schüler, sich weiterhin auf die Musik Reimanns einzulassen und ferner konnte vielleicht das Singen einige Schüler anregen, im Projektchor der Schule mitzuwirken. Der praxisbezogene Unterricht (Singen oder Musizieren) nimmt viel Zeit in Anspruch, was für die Durchführung möglicherweise ein Problem darstellt.

Thema der Einzelstunde: Merkmale der Stimmführung und Orgelbegleitung unter dem Aspekt der Einfachheit bei Reimanns „Ave Maria“

Phase	Unterrichtsgegenstand/-schritte	Sozialformen/ Methoden/ Medien	Methodisch-didaktischer Kommentar
Einstieg/ Problemeröffnung	<p>L. Begrüßung und Bekanntgebung des Themas "Ave Maria ... "</p> <p>L. greift auf das bekannte Ave Maria von Gounod zurück</p> <p>S fasst die volkstümlichen Elemente zusammen (HA)</p> <p>L. Hörauftrag: Hören Sie das Ave Maria ohne Notenbild und tauschen Sie Ihre Höreindrücke aus</p>	<p>UG</p> <p>Schülervortrag</p> <p>CD</p> <p>UG</p>	<p>SuS werden mit dem Thema konfrontiert und auf die Unterrichtsstunde vorbereitet</p> <p>SuS werden motiviert</p> <p>SuS verfolgen und festigen ihre Kenntnisse</p> <p>SuS verfolgen das Stück mit und machen Notizen.</p> <p>SuS erkennen gleiche Merkmale wie bei Kyrie und Agnus Dei und verbalisieren das Gehörte</p>
Erarbeitung	<p>L. erteilt den Auftrag zur selbstständigen Arbeit mit Notenbild, nach Stichworten: Struktur, Melodieführung, Orgelbegleitung, Besonderheiten, wobei die Frage nach Einfachheit im Mittelpunkt steht. Die harmonische Analyse soll punktuell (T. 5-16) überprüft werden.</p> <p>L. setzt den zeitlichen Rahmen der Stillarbeit fest und übernimmt die beratende Funktion</p> <p>SuS sammeln die erarbeiteten Ergebnisse</p>	<p>Noten</p> <p>Stillarbeit</p> <p>Tafel (M 13)</p> <p>UG</p>	<p>SuS analysieren selbstständig die Stimmführung unter Berücksichtigung der Orgelbegleitung</p> <p>SuS tragen ihre Ergebnisse vor</p>
Ergebnissicherung	<p>Reflexion und Bewertung der zusammengetragenen Ergebnisse im Hinblick auf das Stundenthema:</p> <p>→ Welche volksliedhaften Elemente beinhaltet das Ave Maria?</p> <p>→ Was bedeutet Einfachheit in der Musik?</p> <p>→ Marienverehrung damals in Albendorf (Geburtsort Reimanns) und heute</p>	<p>Schülervortrag</p> <p>UG</p> <p>LV</p> <p>UG</p>	<p>SuS ordnen ihre Ergebnisse und stellen Ähnlichkeiten, Gemeinsamkeiten mit besprochenen Unterrichtsgegenständen fest. (Transfer)</p> <p>SuS berichteten von Fatima und Lourdes</p>
Vertiefung	<p>SuS hören bewusster das Stück Ave Maria</p>	<p>CD</p>	<p>SuS Vertiefung des Gelernten und Verinnerlichung des Gehörten</p>
Hausaufgabe	<p>Aufgrund der anstehenden Klausuren in anderen Fächern wurde auf die Hausaufgabe verzichtet.</p>		

Hauptziel:

Die Schüler sollen unter Berücksichtigung der volkstümlichen Elemente die Einfachheit in der Musik erkennen und definieren können.

Teilziele

Die Schüler sollen

- das Gelernte übertragen und reproduzieren können,
- selbstständig arbeiten können,
- ihre Kenntnisse in Harmonielehre erweitern können sowie
- sich mit der Tradition der Marienverehrung befassen

Kritischer Rückblick

Mit der Bekanntgabe des Themas wurde gleichzeitig die Motivation der Schüler geweckt, weil das berühmte Ave Maria von Charles Gounod den Schülern aus dem ersten Kursabschnitt bekannt war. Sie waren auch neugierig auf das Stück von Ignaz Reimann. Nach dem Hören ohne Notenbild haben die Schüler einen ersten Eindruck gewonnen: sie erkannten die dreiteilige Liedform mit Zwischenspielen, den innigen Charakter des Stückes, seine getragene Vortragsweise und die zwei parallel gesungenen Frauenstimmen mit Orgelbegleitung. Im Rückblick auf die letzte Stunde

wurden gleiche Musikmerkmale wieder erkannt (Schlichtheit, Einfachheit). Nach der Notenverteilung bekamen die Schüler den Auftrag, sich mit der Komposition selbstständig intensiver zu befassen. Es wurden die Stimmführung und die Orgelbegleitung analysiert. Alle Schüler haben die dreiteilige Struktur mit Taktangabe richtig erkannt. Sie ist durch das Vor- und Zwischenspiel der Orgel vorgegeben. Einige Schüler haben die Melodie analysiert, andere haben die Harmonie unter die Lupe genommen. Im Bereich der Harmonie wurden Takte 5-16 punktuell untersucht, weil sie repräsentativ für das Stück sind. Die meist kadenzartige Harmonie hat den Schülern keine großen Schwierigkeiten bereitet. Zusätzlich wurde die plagale Schlusskadenz in Verbindung mit kirchlichem Charakter angesprochen.

Als interessant erwies sich die abschließende Gesprächsrunde über die Marienverehrung damals und heute in Reimanns Geburtsort Albendorf. Die Schüler zeigten wenig Verständnis dafür, weil sie diese Tradition in Deutschland selten erleben. Zum Abschluss hörten die Schüler, nun bewusster, noch einmal Ignaz Reimanns Ave Maria.

Thema der Doppelstunde: Ein Versuch, die Melodie des Ave Maria zu singen. Erfahrungsaustausch mit dem Chordirigenten an der Basilika Steinfeld über Reimanns Musik. Aufführung des Ave Maria.

Phase	Unterrichtsgegenstand/-schritte	Sozialformen/Methoden/Medien	Methodisch-didaktischer Kommentar
Einstieg	<p>L. informiert über die Organisation der Doppelstunde (Singen, Besuch)</p> <p>L. leitet erklärend das Einsingen (genauso wichtig wie das Aufwärmen eines Sportlers)</p> <p>L. verteilt Noten (Sopranstimme) T. 5-31</p>	<p>UG</p> <p>Noten in D-Dur (M 14)</p>	<p>SuS werden motiviert</p> <p>SuS führen Atemübungen und vokale Lockerungsübungen durch</p> <p>SuS werden mit neuem Notenbild konfrontiert</p>
Erarbeitung	<p>L. spielt mehrmals die einstimmige Melodie (T. 5-16) vor SuS singen mit Text (T. 5-16)</p> <p>L. spielt und singt mehrmals die Melodie (T. 17-31) vor</p> <p>L. begleitet zuerst einstimmig (Unisono), dann harmonisch mit Stützakkorden</p>	<p>Klavier</p> <p>Klavierbegleitung</p> <p>Klavier</p> <p>didaktisches Klavierspiel</p>	<p>SuS summen den Melodieabschnitt nach</p> <p>SuS sind motiviert über den ersten Singerfolg SuS erkennen denselben Rhythmus wieder, haben jedoch Intonationsschwierigkeiten</p> <p>SuS singen den Abschnitt T.5-31 mit Klavierbegleitung</p>
Interview	<p>L. stellt den Dirigenten an der Basilika Steinfeld, Herrn Göttgens, vor. SuS stellen Fragen:</p> <ul style="list-style-type: none"> - zur Person - Wodurch wurden Sie auf Reimann aufmerksam? - Wie hat der Chor auf Reimanns Musik reagiert? - Welche Kompositionen Reimanns haben Sie einstudiert? - Wie kam die Musik bei der Gemeinde an? - Welche Musik hören Sie in Ihrer Freizeit? - Wer brachte Sie zur Musik? <p>Herr Göttgens fragte SuS:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Warum singen so wenige Schüler in einem Chor? 	<p>L-Info</p> <p>UG</p> <p>Protokoll (M 15)</p>	<p>SuS stellen sich auf die neue Situation und Form des Unterrichts ein SuS zwei Schülerinnen protokollieren das Interview</p> <p>SuS reflektieren ihre Gründe</p>

Vertiefung/Auswertung	L. Impuls: Welche Erfahrungen haben die Schüler mit Musik Reimanns im Unterricht gewonnen?	UG	SuS werden feststellen, dass sie ähnliche Erfahrungen gemacht haben wie der Kirchenchor
	Abschlusskonzert im Klassenraum - Aufführung des Ave Maria	Klavier + zwei Frauenstimmen	SuS begreifen sich als gleichberechtigt SuS akzeptieren und schätzen die Leistung der Ausführenden
	L. Impuls: Einladung bei Projektchor mitzusingen	L-Info	

Hauptziel:

Schüler zu einer musikalisch einfachen, aber aktiven Glaubensausübung führen.

Teilziele:

Die Schüler sollen

- Freude am Singen erfahren,
- ein Interview durchführen können und sich auf evtl. Fragen einstellen können,
- motiviert sein, im Projektchor aktiv mitzuwirken

Kritischer Rückblick

In der ersten Stunde stand das Singen im Vordergrund, mit dem Ziel, die Schüler zu motivieren und zu aktivieren. Ein Vergleich des Einsingens im Chor mit dem Aufwärmen eines Sportlers hat positive Resonanz erzeugt. Zu Beginn des Einsingens wurden im Stehen Lockerungsübungen (körperliche Entspannungsübungen) und Atemübungen durchgeführt. Dies schuf eine fröhliche Atmosphäre und gute Basis für die vokalen Übungen und für das Singen überhaupt.

Um die Melodie des Ave Maria intonationsmäßig sauber singen zu können, wurde sie wegen ihres Ambitus (bis g" im Takt 26) von F-Dur nach D-Dur transponiert. Nach der Notenverteilung wurden zuerst einstimmig mit Hilfe des Klaviers Abschnitte mitgesummt, um das rhythmische Gefühl zu entwickeln und die richtige Tonhöhe zu treffen. Den Abschnitt (T. 5-16) konnten die Schüler relativ schnell einstudieren, weil er eine schlichte Sequenzen auf Sekundenbasis aufweist.

Der zweite Abschnitt (T. 17-31) bereitete den Schülern wegen seiner Modulation intonationsmäßig mehr Probleme. Mit einstimmigem Spiel und Repetitionen konnte schließlich die Melodie mit Stützzakorden am Klavier gesungen werden.

In der zweiten Stunde besuchte uns der Dirigent des Kirchenchores an der Basilika Steinfeld, Herr Göttgens, den zwei Schülerinnen, Mitglieder seines Chores, zum Unterricht eingeladen haben. Das Interview begann mit Schülerfragen zu seiner Per-

son und zu Reimann und seiner Musik (Protokoll). Herr Göttgens hatte einige Kompositionen von Ignaz Reimann aufgeführt und sogar auf CD gespielt. Er berichtete über seine Erfahrungen mit der Musik Reimanns in Steinfeld. Mit Göttgens Ausführungen zu Reimann haben die Schüler gleichzeitig einen Blick auf seine Chorarbeit werfen können. Es war interessant, als Herr Göttgens selbst die Schüler nach ihren Gründen fragte, warum so wenige Schüler im Chor singen. Die Antworten darauf – „Ich kann nicht singen“, „Zu weite Anfahrt“, „Die Kirchenmusik spricht mich nicht an“ oder „kein Interesse“ – resultierten aus dem Unwissen der Schüler über Chorarbeit. Die Schüler würden eher moderne Lieder bzw. im Gospelchor singen.

Zu der Frage nach den Schülererfahrungen mit Reimanns Musik im Unterricht stellten die Schüler fest, dass sie ähnliche Erfahrungen machen konnten, wie der Kirchenchor in Steinfeld. Die Musik ist schlicht, einfach, aber nicht primitiv, sie ist aufführbar.

Ein Beweis dafür war unsere Aufführung in der Klasse. Nach einwöchiger Vorbereitung konnten Isabel (Klavier), Vera und Svenja das Lied „Ave Maria“ von Ignaz Reimann zu Gehör bringen. Mit Anerkennung und viel Beifall wurde ihre Leistung von den Mitschülern und vom Lehrer honoriert. Der Einladung zum Mitsingen im Projektchor der Schule folgte eine Information zur nächsten Klausur.

5. Erfolgskontrolle

Dem Beurteilungsbereich „Sonstige Mitarbeit“ kommt in der durchgeführten Unterrichtsreihe der gleiche Stellenwert zu wie dem Beurteilungsbereich Klausuren.

Die Lernerfolgskontrolle beschränkt sich auf das „Mündliche“¹². Das Unterrichtsgespräch hat für den Unterrichtsverlauf wie für das Erreichen der Lernziele durch den einzelnen Schüler große Bedeutung. Eine wichtige Lernerfolgskontrolle stellen die Kurzzusammenfassungen dar. Dabei stehen jeweils neue Fragestellungen im Mittelpunkt. Das Anwenden des Gelernten zählt ebenfalls zur Lernerfolgskontrolle.

Die punktuelle Beurteilung der Schülerleistungen konnte aus den Beiträgen in Hausaufgaben entwickelt werden. Sie dienten der selbstständigen Auseinandersetzung mit den Themen „Aufgaben und Pflichten des Kantors“ (Organisten) und „Messe – Pastormesse“.

In Referaten („Feste Teile der Messe“, „Ignaz Reimann – Leben und Werk“) und in den Protokollen (Interviews) konnten ebenfalls Leistungen der Schüler nachgewiesen werden. Die Bewertungskriterien hierzu waren Genauigkeit, sachliche Richtigkeit und Komplexität.

Eine schriftliche Überprüfung in Form einer Leistungsüberprüfung wurde nicht durchgeführt, weil die Schüler in der Durchführungszeit gerade mit anderen Klausuren belastet waren.

¹² Vgl. dazu Richtlinien und Lehrpläne für Gymnasium/Gesamtschule in NRW, Sekundarstufe II. Musik, Frechen 1999, S. 47f.

Ein Klausurvorschlag mit einem Erwartungshorizont im Bereich der durchgeführten Unterrichtsreihe liegt vor.¹³

6. Zusammenfassende Reflexion der Unterrichtsreihe im Bezug auf die Überlegungen zum Thema „Ignaz Reimanns Werk im Musikunterricht“

Die Unterrichtsreihe wurde im Grundkurs Musik in der Jahrgangsstufe 11 durchgeführt. Es ist aber auch vorstellbar, eine ähnliche Reihe mit entsprechender didaktischer und methodischer Reduktion in den Klassen 9/10 durchzuführen.

Der Versuch, das Werk Reimanns im Musikunterricht einzusetzen und es zu erproben, hat sich als positiv bestätigt. Sowohl Schüler als auch Lehrer waren mit dem Verlauf zufrieden. Die geplanten Ziele haben die Schüler erreicht und damit ihr Wissen über Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts erweitert. Sie haben den ihnen unbekanntes Komponisten Ignaz Reimann und seine Werke in Auswahl kennen gelernt und wissen sie auch zu schätzen.

Der volksliedhafte Ton von Reimanns Musik und ihre Bestimmung für das Volk haben den Lehrer veranlasst, sie unter dem Gesichtspunkt „Volksliedhafte Elemente“ im Unterricht vorzustellen.

Die daraus folgende Konsequenz, einige Melodien im Unterricht singen zu lassen, motivierte die Schüler und verbesserte die Atmosphäre in der Gruppe. Reimanns Stücke haben sich für das Singen als geeignet erwiesen. Sie sind schlicht, periodisch aufgebaut, nachvollziehbar und vor allem für Laien komponiert. Obwohl die meisten Schüler keine Chorerfahrung haben, waren sie in der Lage, nach einer kurzen Übungsphase Reimanns Melodien zu singen. Dabei ging es nicht um die künstlerische Darbietung, sondern um die Wiedergabe überhaupt. Hierdurch wurde in der Gruppe die Motivation, Musik praktisch zu erproben, gestärkt. Das Gemeinschaftsgefühl der Gruppe wurde vertieft. Zwar wird die lateinische Sprache von vielen jungen Menschen als tote Sprache empfunden, aber diese Barriere wird durch die singbare Melodie überwunden.

Überlegenswert ist, Reimanns Kompositionen (z.B. Messteile) im Klassenraum zu musizieren. Mit vorhandenem Instrumentarium (Flöten, Klarinetten, Geigen, Klavier) lassen sich die Sätze schnell einstudieren. Das Ad libitum-Spiel lässt freie Räume, um variieren zu können, was für den Musiklehrer oft wünschenswert ist. Die Beschaffung der Noten und der organisatorische Aufwand gelten immer noch als Hindernis. Das Notenmaterial ist aber über den Dr. J. Butz-Verlag in Sankt Augustin zu beziehen.

Nach dem Bericht des Chordirigenten an der Basilika Steinfeld und auch vielen anderen Chorleitern kommt Reimanns Musik besonders bei Chormitgliedern gut an. Es ist denkbar und vorstellbar, dass Reimanns Musik im Repertoire eines Schulchores

¹³ Vgl. S. x-y@.

einen festen Platz findet. Nach einigen Recherchen im Internet war festzustellen, dass schon mehrere Schulchöre in Süddeutschland Reimanns Pastoralmesse in C-Dur gesungen haben. Der Studentenchor an der Universität in Opole (Polen) gestaltet seit fünf Jahren das Internationale Ignaz Reimann-Festival in seinem Geburtsort Albendorf (polnisch: Wambierzyce). Mittlerweile gehören verschiedene Werke Reimanns zum festen Programm dieses Chores.

Mit Sicherheit eignet sich ein Chorstück von Reimann auch für einen Projektchor. Der Projektchor am Hermann-Josef-Kolleg in Steinfeld hat im vergangenen Jahr Teile der Festmesse in C-Dur von Reimann aufgeführt. Reimanns Kompositionen sind auch für ein zeitlich begrenztes Projekt geeignet. Das Erfolgserlebnis für die Chormitglieder ist sehr wichtig.

Unter dem Aspekt des praxisorientierten Unterrichts lassen sich Reimanns Werke im Musikunterricht behandeln. Auch im Rahmen der Formen- und Harmonielehre finden Kompositionen von Reimann, z.B. Messen, Requien und Kirchenlieder ihren Platz. Eins ist sicher: Ignaz Reimann war ein Praktiker. Er hat selbst eine „Praktische Harmonielehre“ für die von ihm betreuten Präparanden verfasst, ein Werk, in dem sich seine eigenen pädagogischen Erfahrungen widerspiegeln.

7. Materialien

M 1 „Die katholische Kirchenmusik Schlesiens im 19. Jahrhundert“¹⁴

Die schlesische Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts wurde von den Kompositionen der „Breslauer Schule“ geprägt. Nicht zu Unrecht hat man die sechs Domkapellmeister J.I. Schnabel, B. Hahn, M. Brosig, A. Greulich, M. Filke und P. Blaschke als „Breslauer Schule“ bezeichnet. Alle sind gebürtige Schlesier und mehrfach standen Vorgänger und Nachfolger in einem Lehrer-Schüler-Verhältnis. So bewahrten sie in Praxis und künstlerischer Zielsetzung eine erstaunliche Kontinuität und begannen vor anderen aus eigenem Antrieb, „den Zustand der Kirchenmusik im Geiste der Kirche zu prüfen und entscheidend zu verbessern“¹⁵.

An normalen Sonn- und Festtagen führte man, wie auch in Österreich und Böhmen, in der Regel eine Missa concertata mit Solo, Chor und Orchester auf, innerhalb der Advents- und Fastenzeit hingegen eine Missa choralis. Zur Weihnachtszeit wurden Pastoralmissen-Hirtenmessen beliebt.

Neben den Dommusikern wurden im 19. Jahrhundert Kirchenstücke von Kantoren an Pfarrkirchen, die im Hauptberuf Lehrer waren, publiziert. Drei seien exemplarisch genannt: Liberatus Geppert (1815-1880), Ignaz Reimann (1820-1885) und Ernst Bröer (1809-1886). Der fruchtbarste und bei den Chören beliebteste war wohl Ignaz Reimann. Alle haben neben anderen liturgischen Werken Orchestermessen geschrieben, nach bewahrter Tradition kirchliche Gebrauchsmusik für ihre Praxis, denn ihrem Amt entsprechend waren sie nicht nur zum Aufführen, sondern auch zum Komponieren verpflichtet.

Neu entstandene Verlage (Carl Kothe, Pietsch, Cieplik) förderten die Verbreitung der komponierten Musik nicht nur in Schlesien, sondern auch in Böhmen und in Süddeutschland.

Als Gegengewicht gegen die verbreitete böhmische Kirchenmusik gelang es Josef Ignaz Schnabel (1767-1831), in Anlehnung an die Wiener Klassiker eine intimere, gemütvolle und farbenfreudige Sprache zu entwickeln.

¹⁴ Textmontage aus:

Hoffmann-Erbrecht, Lothar: Musikgeschichte Schlesiens, Laumann-Verlag, Dülmen 1986, S. 116f.

Hoffmann-Erbrecht, Lothar: Schlesisches Musiklexikon, Institut für deutsche Musik im Osten e.V., Wißner 2001, S. 344f.

¹⁵ J. Wittkowski, zitiert nach J. Thamm, Die katholische Kirchenmusik Schlesiens im 19. und 20. Jahrhundert, in *Silesia cantat*, Düsseldorf 1963, S.70.

M 2**Tafelbild zu Merkmalen der Kirchenmusik in Schlesien im 19. Jahrhundert**

Merkmale: "Kyrie" aus der Pastoralmesse C-Dur von Ignaz Reimann (nach dem Gehör zusammengestellt).

- kurze Einleitung (Streicher) und Zwischenspiele
- Dreiteiligkeit (Kyrie, Christe und Kyrie)
- Chor mit Orchesterbegleitung
- einfache Melodieführung ohne großen Intervalle (prägt sich schnell ein)
- Wiederholungen und Sequenzierungen
- Lateinische Sprache
- Dreierhythmus
- lange Töne im Bass
- nachvollziehbare Harmonie
- dynamische Unterschiede

Allgemeine Merkmale (WDR-Sendung)

- Wallfahrten als Ausdruck der Volkfrömmigkeit
- Religiosität der Schlesier - Liebe zur heiligen Liturgie
- Vor der Christmesse: Stille Nacht (Führer), zum Schluss: Stille Nacht (Gruber)
- Zum Offertorium: Transeamus (Schnabel)
- Chor- und Orchesterbeteiligung obligatorisch
- Feierlicher Charakter - Höhepunkt des Jahres
- Hausmusik in der Weihnachtszeit

M 3**Interview mit dem Organisten an der Basilika Steinfeld, Bruder Andreas Warler**

Bruder Andreas Warler ist Organist an der Basilika des Klosters Steinfeld. Er wurde 1965 in Baasem/Eifel geboren und trat nach seinem Abitur, das er 1986 am Steinfelder Hermann-Josef-Kolleg ablegte, in die „Gesellschaft des Göttlichen Heilandes“ ein.

Fragen:

Schüler: Bruder Andreas, wie kommen Sie zur Musik?

Br. A. Während meines Theologie-Studiums in Passau entdeckte der dortige Domorganist Walther R. Schuster meine Begabung und förderte mich durch Privatunterricht. Nach einiger Zeit durfte ich Vertretungsdienst an der größten Domorgel der Welt spielen.

Schüler: Haben Sie Musik studiert?

Br. A. Ich habe Kirchenmusik an der heutigen Hochschule in Aachen studiert. Zugleich wurde ich als Organist an der Basilika Steinfeld berufen. Als Schüler von Viktor Scholz (Orgel) und Norbert Richtsteig (Improvisation) legte ich im Jahr 1992 das kirchenmusikalische B-Examen ab.

Schüler: Welche Aufgaben und Pflichten haben Sie als Organist hier in Steinfeld?

Br. A. Meine Arbeit hier kann ich folgendermaßen aufteilen: Im Bereich der Liturgie: begleite ich an der Orgel Gottesdienste, Sonntagsmessen, Taufen, Trauungen, Exequien, Festgottesdienste und Sondergottesdienste nach Vereinbarung.

Bei den vielen Basilikaführungen, stelle ich unsere Balthasar-König-Orgel vor.

Im Bereich Sachdienste gehören kleine Reparaturen der vorhandenen Instrumente, Instrumentenpflege und Technikpflege (z.B. Kirchenbeschallungsanlagen) zu meinen Aufgaben.

Im Bereich der Organisation – dazu gehören: Orgelkonzerte (künstlerischer Leiter der „Steinfelder Vesperkonzerte“), Betreuung von Organisten, Raumdisposition, Literatursichtung, Notenmaterialherstellung, Schulungen und Dienstgespräche.

Schüler: Spielen Sie selbst Orgelkonzerte?

Br. A. Ich spiele viele Konzerte in Deutschland (Aachen, Altenberg, Bonn, Bielefeld, Duisburg, Bonn, Düsseldorf, München, Singen, Wuppertal usw.), aber auch im Ausland (Belgien, Österreich, Schweiz, Italien, Island, Litauen und in den USA).

Schüler: Gibt es CD`s von Ihnen?

Br. A. Bislang spielte ich sieben CD`s ein. Auch zusammen mit Chor- und Orchester an der Basilika Steinfeld. Ich wirkte in verschiedenen Rundfunk- und Fernsehproduktionen des WDR an der Steinfelder Orgel mit.

Schüler: Chor- und Orchesterleitung gehören nicht zu Ihren Aufgaben?

Br. A. Nein. Den Chor und das Orchester in Steinfeld leitet Herr Göttgens.

Schüler: Br. Andreas, vielen Dank für das Interview!

Manohar – GK Musik, Jgst. 11

M 4

Aufgaben und Pflichten eines Kantors in Schlesien im 19. Jahrhundert am Beispiel von Ignaz Reimann. Stichwörter:

- Lehrer
- Organistendienst + Orgelpflege
- Chorleitung (Kirchenchor, Jugend- und Kinderchor)
- Orchesterleitung
- Instrumentenpflege, event. Reparaturen
- Notenverwalter
- Schola-Leitung
- Chronikführer
- Glöckner
- Präparandenausbilder
- Küsterdienste
- Organisator der Kirchenfeste und Konzerte
- Seelsorger
- Kooperationspartner

- Komponist und Arrangeur
- Regionale Arbeit (Kooperation)
- Dienstgespräche

M 5

Referat: „Das Leben und Werk Reimanns“

Ignaz Reimann



Ignaz Reimann wurde am 27. Dezember 1820 in Albendorf/Schlesien geboren und verstarb am 17. Juni 1885.

Als Sohn eines Gastwirts und Freizeitmusikers im schlesischen Wallfahrtsort Albendorf/Grafschaft Glatz wuchs Reimann schon in der Tradition der volkstümlichen Kirchenmusik in seiner Heimat auf.

Schnell lernte er die Kunst der Musik, schrieb eigene kleine Stücke, spielte Orgel und mit 12 Jahren konnte er für jeden Instrumentalisten im Kirchenorchester einspringen.

Von Nentwig vorbereitet, besuchte er von 1838 bis 1841 das katholische Schullehrerseminar in Breslau. Mit 18 Jahren wurde er von Karl Schnabel, dem Neffen des Domkapellmeisters Josef Ignaz Schnabel, zum Oberregens(=Leiter der Musik) im Seminar, berufen.

Nach dem Abschluss des Seminars in Breslau kam Reimann zwei Jahre lang als Hilfslehrer nach Niederhansdorf, lernte dort verschiedene Werke von großen Tonkünstlern, wie Haydn, Mozart und Beethoven kennen. Anschließend wurde er nach Rengersdorf bei Glatz versetzt, um den dortigen Lehrer, Joseph Seidelmann zu unterstützen. Nach Seidelmanns Tod wurde Reimann 1852 das Amt des Schulleiters und Kantors übertragen. Er wurde von seinen Schülern mit Liebe und Verehrung „Vater Reimann“ genannt, da er wusste wie man seine Chormitglieder motiviert. Mit eigenem Orchester und Kirchenchor gestaltete er regelmäßig Gottesdienste, gab zahlreiche Konzerte und setzte sich für die Nöte der Landkirchenchöre ein. Dadurch widmete er sich der Erneuerung der schlesischen Kirchenmusik, wobei mit viel Fleiß 800 Werke überwiegend für den kirchlichen Gebrauch bestimmt wurden, die sich unter anderem auch bis nach Amerika verbreiteten.

1850 heiratete er sein Frau Caroline, welche im selben Jahr den Sohn Heinrich Reimann gebar, dieser wurde 1897 zum Prof. ernannt, war Komponist, Musikwissenschaftler und Organist an der Kaiser – Wilhelm -Gedächtnis - Kirche in Berlin. Zudem hatten sie noch zwei Kinder Tochter Klara und Franz Reimann(geb.1855),der ebenfalls Komponist, Hauptlehrer und Chorrekter in Schlesien war.

Ein schweres Gehörleiden zwang den Komponisten ,Ignaz Reimann, zur Aufgabe der Tätigkeit als Schulleiter. Nachdem er sich auch von diesem Amt verabschiedete erlag er nach drei Tagen einem Herzleiden.

Die Grundlagen der Reimann'schen Compositionen waren Religiosität, Heiterkeit und musikalische Volkstümlichkeit. In seiner selbstlosen fast naiv-kindlichen Bescheidenheit, verkörperte dieser hochtalentierte Mann dem idealen Schullehrer und Kantor seine Heimat. Mit seinen sehr eingängigen Werken hat Reimann einen bedeutenden Beitrag zur schlesischen Kirchenmusik der zweiten Hälfte des 19Jhd. Geleistet. Leider wurden nur ca. 160 Werke zur seinen Lebenszeiten gedruckt und verlegt.

M 6 **Tagebücher von Simon¹⁶**

Rengersdorf, 21. März 1845

Karfreitag-nachmittags in der 4. Stunde wurde ein neues Oratorium „Der Erlöser-tod“, gedichtet von Pfarrer Rupprecht in Conradswalde und in Musik gesetzt von Adjuvant I. Reimann, unter Direktion des Componisten aufgeführt. Die Solostimmen sangen: Sopran I (Maria): Emilie Schimmel, Sopran II (Magdalena): Frau Schullehrer Seidelmann, Tenor (Jesus): Hw. Pfarrer Nitschke, Baß (Johannes): Hr. Schullehrer Klesse aus Niederhannsdorf. Hr. Schullehrer Gellrich aus Oberhannsdorf spielte Violine.

Glatz, 16. Januar 1846

Gegen Abend bin ich mit Hr. Reimann nach Glatz ins Concert gegangen, welches von Wilhelm Steiner zum Besten der Armen veranstaltet wurde. Aufgeführt wurden folgende Stücke: 1) Jubel-Ouvertüre von C.M. von Weber. 2) Klavier-Concert von Felix Mendelssohn-Bartholdy. 3) Männergesänge. 4) Sinfonie von L. von Beethoven in c-moll. Das Klavierconcert wurde von Hr. W. Steiner sehr schön ausgeführt.

Glatz, 30. Januar 1847

Gegen Abend nach Glatz ins Concert gegangen, welches zum Besten der dasigen Armen von D. Nentwig im Saale des Tabernengebäudes veranstaltet wurde: 1) Quintett-Satz von Mozart. 2) Adagio und Rondo für Pianoforte von Kalkbrenner. 3) Cavatine aus „Robert der Teufel“ von Meyerbeer. 4) Potpourri für Violoncello von Kummer. 5) Variationen für Violine von F. David. 6) Lied von Taubert. 7) Elegie von Ernst für Violoncello von Ganz. 8) Duett für Pianoforte und Violoncello von Lee. -Anfang 7 Uhr, Ende 9 Uhr.

Rengersdorf, 10. August 1847

Nachmittags gabs auf dem hiesigen Pfarrhofe einen herrlichen Ohrenschmaus. Die Herren Schullehrer Gellrich und Siegel aus Oberhannsdorf, Klesse und Bache aus Niederhannsdorf, sowie Adjuvant Reimann von hier, trugen, von Herrn Pfarrer Nitschke eingeladen, ein Quintett von Mozart und ein Quartett von Beethoven mit gewohnter Präzision vor. Bei dieser Gelegenheit wurde mir auch das Vergnügen, das ausgezeichnete Talent des Hr. Carl Schnabel aus Breslau auf dem Flügel kennen zu lernen und zu bewundern.

¹⁶ Vgl. dazu Hauptteil, S. 32-38

Hinweis: Orthographie und Zeilenordnung nach dem Vorbild des Tagebuchs übernommen.

M 7**Text zur Pastoralmesse**

Vgl. dazu Hauptteil, S. 68-70.

M 8**Tafelbild zu Pastoralmesse****Pastoralmesse (Hirtenmesse) = Missa ruralis (Valentin Rathgeber)****Merkmale:**

- bewusst einfach gehalten
- Landbevölkerung gewidmet
- schlichte Melodik und Harmonik
- parallele Terzführung (Sexten)
- wiegender Takt (3/4 oder 6/8)
- Bordunbässe (Dudelsack)
- Textkürzungen
- ländliche Volksmusik

M 9**Feste Teile der Messe (Tafelbild)**

Definition: Messe (Missa) heißt eine Gattung musikalischer Kompositionen, denen die Texte der Messe, des katholischen Gottesdienstes, zugrunde liegen. Neben den allsonntäglich gleich bleibenden (Ordinarium) Texten werden öfters auch die im Laufe des Kirchenjahres sich verändernden Texte (Proprium) vertont.

Proprium	Ordinarium
(a) Introitus	
	(b) Kyrie (Bitte)
	(c) Gloria (Lob)
(d) Graduale	
	(f) Credo (Glaube)
(g) Offertorium	
	(h) Sanctus, Benedictus (Lob)
	(i) Agnus Dei (Bitte)
(j) Communio	

M 10 **„Was ist volksliedhaft?“**

„Lieder ... haben sehr einfache melodische Struktur. Teilweise sind sie sechs-, teilweise nur viertönig (Materialskala c' bis a'), wobei in der Melodik Schritte und Tonrepetitionen, dann Terzen dominieren. Die Melodie kreist um ein Zentrum, oft eine Durterz (e' f' g'), erweitert um einen darüber liegenden Ton (a'). Sie beginnt häufig mit der 5. Stufe und endet entweder auf der 3. oder 1. Stufe. Der einfache Aufbau basiert auf Kombination von Zweitaktgruppen. Viele Volkslieder basieren auf der Dur-Tonleiter und haben den Ambitus einer Oktave. Die Intervalle sind mehrheitlich Sekunden, bilden wellenlinienförmige Melodik.“¹⁷

Kennzeichnend für die Volkstümlichkeit ist der wenig differenzierte und zum Teil vereinfachte Rhythmus. Er beinhaltet keine Raffinessen (selten Synkopen), ist formelhaft, gleichförmig und weist streckenweise geringe rhythmische Bewegung auf. In dem bevorzugten 4/4-Takt sind die rhythmischen Strukturen der Melodien in Vierteln, Halben und Achteln verzeichnet und – je nach der Silbenzahl der Verse – auf vielfältige Weise miteinander zusammengesetzt. Es lassen sich bestimmte Schemata feststellen.

Die Harmonik bewegt sich in weiten Teilen im Rahmen traditioneller Kadenz. Es werden Haupt- und Nebendreiklänge eingesetzt. Es herrscht kadenzartige Harmonie.

Die colla parte-Begleitung unterstützt die Singstimmen, die meist homophon gesetzt sind.

¹⁷ Klaus - Peter Koch in: Schlesisches Lexikon, S.765f.

Arbeitsblatt 1**Aufgaben:**

1. Gliedern Sie das Kyrie in Abschnitte ein (Buchstaben mit Taktangabe).
2. Beschreiben Sie die kompositorischen Merkmale der Singstimmen (S+A).

Gliederung/ Formteil Takt	Taktgliederung	Kompositorische Merkmale der Singstimmen

Material: Auszug aus der Partitur "Pastoralmesse C-Dur", Kyrie, Dr. Butz-Verlag, St. Augustin, 1991.
 CD-Aufnahme: Berühmte Pastoralmissen, Niederbayerischer Kammerchor, Philharmonisches Orchester Satu Mare, Ltg.: Bernhard Löffler.

Lösung: Vgl. dazu Hauptteil, S. 76.

Arbeitsblatt 2**Aufgaben:**

1. Gliedern Sie das Agnus Dei in Abschnitte ein (Buchstaben mit Taktangabe).
2. Beschreiben Sie die kompositorischen Merkmale der Singstimmen (S+A).

Gliederung/ Formteil Takt	Taktgliederung	Kompositorische Merkmale der Singstimmen

Material: Auszug aus der Partitur "Pastoralmesse C-Dur", Agnus Dei, Dr. Butz-Verlag, St. Augustin, 1991.
 CD-Aufnahme: Berühmte Pastoralmissen, Niederbayerischer Kammerchor, Philharmonisches Orchester Satu Mare, Ltg.: Bernhard Löffler.

Lösung: Vgl. dazu Hauptteil, S. 94.

Takte	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Akkorde									
Funktion									

Takte	41	42	43	44	45	46	47	48
Akkorde								
Funktion								

Material: Chorauszug aus der Partitur "Pastoralmesse C-Dur", Agnus Dei, Dr. Butz-Verlag, St. Augustin, 1991.

Lösung: Vgl. dazu Hauptteil, S. 94-95.

Arbeitsblatt 5

Aufgabe: Verfolgen Sie anhand der Partitur die Instrumentierung des Kyrie. Vervollständigen Sie die Übersicht (x) und beantworten Sie die Frage: Welche klangliche Wirkung erreicht Reimann im Kyrie?

Takte	1-8	9-12	13-29	30-33	34-43
Flöte					
Klarinetten					
Horn					
Streicher					
Orgel					

M 11**Ergebnisse der Struktur- und Harmonieanalyse des Kyrie aus der Pastoralmesse C- Dur von Ignaz Reimann.****Tabellarische Übersicht "Kyrie"**

Form	Stimmführung Merkmale	Harmonischer Aufbau	Instrumentation
Einleitung T. 1-8	- periodisch aufgebaute und in Terzen geführte Melodie, im 6/8-Takt, in p, Orgelpunkt (c), Ambitus von c' - e''	C-G-a-G-D7-G	Violine I+II und Orgel
Kyrie T. 9-28	- Frauenstimmen + Chor, in p-f, ab T. 18 - Chromatik	ab T. 25: C-A7-d-C-G7-C	Streicher + Fl., ab T. 17 - Tutti
Zwischenspiel	Dreiklangsmotivik	Modulation nach G	Violine I + Fl. + Kl.
Christe T. 30-41	sanfte sequenzierende Melodie in p, durch Violine I unterstützt, Wechsel von Solo und Tutti	G-C-D-e-D-G-a-G-D	Streicher + Orgel, ab T. 34 mit Kl.
Zwischenspiel Kyrie T. 44-51	Dreiklangsmotivik	Modulation nach C-Dur	Streicher + Fl. und Kl.
Coda T. 72-76	Wiederholung der T. 17-28	Bestätigung der Tonart C-Dur	Streicher + Fl., Kl, Horn

Volksliedhafte Elemente

- periodischer Melodieaufbau - gradzahlige Struktur: meist 4+4 oder 8+8
- in Terzen und Sexten geführte Melodie (emotionales Potential)
- keine großen Intervallsprünge
- kleiner Ambitus
- Dreiklangsmotivik
- wellenförmige Melodielinie
- viele Repetitionen und Sequenzierungen
- gerade Takte
- geringe rhythmische Bewegung
- fließendes Tempo
- meist homophoner Satz
- kadenzartige Harmonie
- Da Capo-Form
- ad libitum
- colla parte Begleitung

M 12**Notenbild "Christe" aus der Pastoralmesse in C-Dur von Ignaz Reimann**

Sopran
Chri-ste e-lei-son, Chri-ste-e-lei-son, Chri-ste e-lei-son, e-

Alt
lei-son. Ky-ri-e e-lei-son.

S
lei-son. Ky-ri-e e-lei-son.

A

M 13**Tafelbild zu "Ave Maria"**

- Orgelvorspiel T. 1-4
- Ave Maria T. 5-16
- Benedicta T. 17-32
- Zwischenspiel T. 33-35
- Sancta T. 36-51
- Amen T. 52-56

Melodie (Sopran+Alt) in F-Dur, periodisch aufgebaut, rhythmisch gleich, meist in Terzen geführt, sequenziert und von der Orgel durchgängig gestützt, lässt sich schnell nachsingen. Takte 5-12 und T. 36-42 identisch. Ab Takt 44 leichte Imitation. Beim Wort "Amen" lange Notenwerte.

Harmonischer Ablauf (T. 5-16): Takte 5-8 F - B - C - F (vollständige Kadenz)
Takte 13-16 F-d-G-C-d-C-G-C (erweiterte Kadenz)

Plagale Kadenz (mit der Subdominante) T - S - T

Besonderheiten: Vor- und Zwischenspiel, colla parte (Orgel), Jesu-Rufe betont.

M 14**Notenbild zu Ave Maria****Ave Maria**

Ignaz Reimann

Vorspiel: T. 1-4

Stimme

A - ve, A - ve, A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a
 ple - na, gra - ti - a ple - na, do - mi - nus te - cum Ma - ri -
 a, Be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus, be - ne -
 dic - tus, fruc - tus - ven - tris, fruc - tus - ven - tris tu - i Je -
 sus, Je - sus, Je - sus.

M 15**Interview mit Hans-Peter Göttgens**

Herr Göttgens ist Chorleiter des Steinfelder Chores. Er ist 71 Jahre alt und wohnt seit 1959 in der Eifel. Im Kindesalter spielte Hans-Peter Göttgens Klavier. Als Schüler und Student erhielt er Orgelunterricht und übernahm in der Kirche kleine Dienste als Organist in Andachten. Bei seinem Lehrerstudium belegte er auch Musik. Nach

dem Studium war er 38 Jahre Lehrer im Hermann- Josef Haus in Urft, die letzten zehn Jahre davon als leitender Direktor.

Seit 35 Jahren ist er Leiter des Chores und des Orchesters in Steinfeld, seit zehn Jahren pensioniert. Der Chor besteht hauptsächlich aus Laien. Im Orchester spielen Musiker der Region und aus der weiteren Umgebung. Gerne werden auch Musiker aus anderen Orchestern engagiert, zum Beispiel aus dem Akademischen Orchester Bonn, zu dem Herr Göttgens persönlichen Kontakt pflegt.

Als Leiter eines Laienchores muss Herr Göttgens die Musik so wählen, dass die Mitglieder sie singen können. Er nimmt bevorzugt einfache Kompositionen Mozarts, Haydns und Schuberts.

Aber besonders gefällt ihm die Musik von Ignaz Reimann, der aus Schlesien stammend, beinahe in Vergessenheit geraten wäre. Seine Musik ist besonders einfach, da er sie für die Laienchöre seiner Region in Schlesien komponierte.

Fragen:

Musikkurs: „Wodurch wurden Sie auf Reimann aufmerksam gemacht?“

Göttgens: „Auf ihn aufmerksam wurde ich durch Herrn Professor Klinkhammer, seinerseits Musikwissenschaftler, der sich auf Böhmisches Klöster und Kirchen, deren Hintergründe und Musiken spezialisierte. In Gesprächen mit Flüchtlingen und Vertriebenen aus Schlesien, die in der Steinfelder Gegend wohnen und von seiner Generation sind, tauchte Reimanns Name immer wieder auf.“

Mk: „Wie hat der Chor auf Reimanns Musik reagiert?“

Göttgens: „Die spontane Meinung der Sänger war: „O, das ist aber schön!“ In Reimanns Musik gibt es mehrere Komponenten, die sie schön machen. Die Menschen im Chor beschäftigen sich anders mit Musik als ihr jungen Leute. Der Chor lernt leicht, man kann sehr gut mit ihm arbeiten, mit der Musik von Reimann geht das noch einfacher, seine Melodien gehen einfach ins Ohr, es gibt keine großen Tonsprünge, einzelne Melodiepassagen kommen mehrfach vor, und doch gibt es neue Dinge, die die Musik interessant machen.“

Reimann lässt sich schneller einstudieren! Mozart hört sich leicht an, ist aber schwer zu singen. Das Orchester spielt bei Reimann parallel zur Singstimme. Bei Mozart artet es in eine konzertante Orchesterführung aus. Reimann war Praktiker. Man kann die beiden Komponisten nicht miteinander vergleichen. Mozart hatte immer Berufssänger vor sich: zwölf Solisten mit Gesangsausbildung standen ihm meist zur Verfügung.

Reimanns Musik ist für Laien gemacht, die nur bis zu einem gewissen Level reicht.“

Mk: „Welche Kompositionen Reimanns haben Sie mit Ihrem Chor einstudiert?“

Göttgens: „Mittlerweile singt der Chor zwei Messen, eine komplette Sonntagsvesper und Regina coeli von Reimann. Die Christkindlmesse ist auf einer Weihnachts- CD aufgenommen. Reimanns Festmesse in C wird im Januar 2007 zum Stiftungstag in Steinfeld aufgeführt.

Mk: „Wie kam Musik Reimanns bei der Gemeinde (Publikum) an?“

Göttgens: „Die Reaktionen nach den Aufführungen waren ähnlich wie bei den Chormitgliedern: Einige fragten mich nach dem Komponistennamen, viele fanden die Musik besinnlich schön, erholsam und fromm. Die positiven Stimmen zu Reimanns Musik veranlassten mich, andere Werke des Komponisten einzustudieren.

Mk: „Interessieren Sie sich ausschließlich für Chor- und Kirchenmusik? Welche Musik hören Sie in der Freizeit?“

G: „Ich habe Kindermusik und Singspiele gemacht. Privat höre ich auch Jazz und Blues. Diese Dixielandgeschichten gefallen mir auch sehr gut. Genau wie Bigband Jazz und Swing. Bei Swing gefallen mir die Akkorde sehr gut, es ist beeindruckend was die alles drauf haben. Wenn man sich in der Harmonie auskennt, ist das schon beachtlich. Ich selbst komponierte auch etliche Chorsätze, ganz einfach deshalb, weil kein Geld für die Noten da war.“

Mk: „Wer brachte Sie zur Musik?“

G: „Meine Mutter war leidenschaftliche Chorsängerin, sie übernahm im Kirchenchor einige Soli, auch mein Großvater war Musiker. So lernte ich dann Klavier spielen. Später, in meiner Zeit als Messdiener, fand ich die Liebe zur Kirchenmusik. Die Faszination zur Orgel begleitete mich zeitlebens. Die Restaurierung der Steinfelder Orgel ist, ohne mich in den Himmel zu heben, mein Verdienst, da ich für die Bereitstellung des Geldes sorgte und für die Restaurierung selbst. Ich schrieb ein Buch über die Steinfelder Orgel, es liegt in der Basilika zum Verkauf aus.“

- G: „Jetzt habe ich noch eine Frage an euch. Warum denkt ihr, dass so wenige in eurem Alter in einen solchen Chor gehen?“
- MK: „Die meisten denken, dass sie nicht singen können oder können wirklich nicht singen.“
„Es ist für die meisten zu weit zu fahren.“
„Die Musik spricht viele nicht an. Ich denke, dass ein Gospelchor viele Jugendliche anlocken würde, aber Kirchenmusik nicht!“
„Viele Jugendliche gehen auch nicht mehr in die Kirche, weil es sie nicht interessiert und sie keine Lust haben. Dann interessiert sie auch keine Kirchenmusik.“

Wir danken Herrn Göttgens, dass er sich für ein Interview bereitgestellt hat.

Vera Jütten, Iris Hermeling
GK Musik-Jgst. 11.1

Klausurvorschlag und Erwartungshorizont

Thema der Klausur: Reimanns Volkstümlichkeit am Beispiel von „Regina Coeli“

Arbeitsanweisungen:

1. Grenzen Sie die Abschnitte (mit Taktangabe) der Komposition ein und begründen Sie Ihre Entscheidung.
2. Untersuchen Sie die Melodieführung in Hinsicht auf Musikmerkmale (Motiv, Intervalle, Rhythmus, Tempo, Dynamik, Satzart, Instrumentation).
3. Ermitteln Sie, welche harmonischen Stufen in den Takten 1-8 und T. 22-25 erreicht werden und in welcher funktionellen Beziehung sie zur Grundtonart C-Dur stehen.
4. Interpretieren Sie die Analyseergebnisse in Bezug auf die These von Georg Amft: „Er erreichte Volkstümlichkeit ohnegleichen“.

Materialien:

- Information zu „Regina Coeli“ mit deutscher Textübersetzung
- Aufsatz von Georg Amft „Ignaz Reimann – ein Nachruf“
- Notentext – Handgeschriebene Partitur von Richard Scherer-Hall
- Aufnahme: CD – Kirchenchor an der Basilika Steinfeld, Dr. J. Butz-Verlag Sankt Augustin

Klausurvorschlag – Informationsblatt

„Regina Coeli“ ist eine chorisch angelegte Antiphon (Wechselgesang) mit Orgel und Orchesterbegleitung, die während der Osterzeit gesungen wird.

Der Text lautet:

deutsch

Freu Dich, Du Himmelkönigin,
Halleluja,
denn Er, den Du zu tragen würdig warst,
Halleluja,
Er ist auferstanden, wie Er gesagt,
Halleluja,
bitt´ Gott für uns, Maria,
Halleluja,
freu Dich und frohlocke, Jungfrau Maria,
Halleluja,
denn der Herr ist wahrhaft auferstanden,
Halleluja.

lateinisch

Regina coeli [auch: caeli], laetare,
alleluia.
Quia quem meruisti portare,
alleluia,
Resurrexit, sicut dixit,
alleluia.
Ora pro nobis Deum,
alleluia.
Gaude et laetare, Virgo Maria,
alleluia,
Quia surrexit Dominus vere,
alleluia.

Der Cäcilianer Georg Amft schrieb 1920 in „Ignaz Reimann – ein Nachruf.“ „ (...) man mag sich zu den Kompositionen Reimanns stellen, wie man will, man mag ihnen liturgische Unvollständigkeit nachweisen, man mag ihren ungleichen Wert bemängeln, man mag die manchmal ans Triviale grenzende Melodieführung und das harmonisch gleichförmige Gefüge, die kurzatmige Gliederung, den fortgesetzten homophonen Satz angreifen ..., er wollte und suchte das Beste, er war ein wackerer, unermüdlicher Vorkämpfer in der Reinigung der Kirchenmusik von böhmischer und konzertmäßiger Literatur, er berücksichtigte auch die tatsächlichen Verhältnisse für ländliche Kirchenchöre. Er erreichte eine Volkstümlichkeit ohnegleichen.“

Georg Amft, Ignaz Reimann – ein Nachruf, erschienen in Glatzer Heimatblätter, 1920/4.

Erwartungshorizont zur Klausur

Zu 1.

Die dreiteilige Form des Stückes bestimmt der Text, der durch Alleluja-Rufe unterbrochen wird. Formaler Aufbau: T. 1-8 (Regina), T. 9-18 (Alleluja), T. 19-21 (Zwischenspiel/Überleitung), T. 22-33 (Quia), T. 34-36 (Alleluja), T. 37-44 (Resurrexit), T. 45-51 (Ora pro nobis), T. 53-64 (Alleluja).

Zu 2.

Die Melodie ist periodisch gegliedert. Der Vorder- und Nachsatz bilden vorwiegend eine Viererkette in zweitaktigen Phrasen. Die Dreiklangsmotive bestimmen die Melodie (z.B. in T. 1-4), sie wird oft sequenziert (z. B. in T. 22/23 u. 26/27). Der Ambitus der Sopranstimme reicht bis a". Die Terzen und Sexten bestimmen die Chorstimmen, die meist homophon verlaufen. Leicht imitatorische Abschnitte sind in Alleluja-Teilen vorzufinden. Die Halleluja-Rufe sind stark rhythmisiert, mit punktierten Noten versehen und oft repetiert. Das Tempo Allegro moderato verleiht der Komposition einen feierlichen Charakter, der durch die wechselnde Dynamik (f-mf-p) unterstützt wird. Die Instrumente (Streicher, Flöte, Klarinetten, Bläser) spielen meist colla-parte und unterstützen die Chorstimmen. Die Zwischenspiele haben modulatorische Funktion (T. 19-21). Der Einsatz von Pauke verstärkt den feierlichen Charakter des Stückes.

Zu 3

Die Takte 1-8 bestimmen die Akkorde C-Dur (Tonika), F-Dur (Subdominante) und G-Dur (Dominante). Die Takte 22-25: G – G – C – G- a – D – G

Nach der Modulation zur Dominante (G-Dur) wird die Dominante zur Tonika umfunktioniert. Es entsteht eine Kadenz mit Nebendreiklang auf der II. Stufe.

Zu 4

Die Textaussage von G. Amft wird durch die Analyse-Ergebnisse bestätigt.

Anhang IV:

Ignaz-Reimann-Verzeichnis (IRV)

Das Werkverzeichnis trägt alle bekannten Kompositionen von Ignaz Reimann zusammen. Es erlaubt die Feststellung, welche Kompositionen nach dem neuesten Stand der Forschung überhaupt vorliegen, auch werden weitere Quellenstudien ermöglicht. Besonders wendet sich das Verzeichnis an interessierte Musiker und Wissenschaftler, denen es möglich sein soll, einen Überblick über das Schaffen des schlesischen Komponisten zu gewinnen. Die detaillierten Angaben zum Werk mit Incipits, sowie Aufbewahrungsorten und Signaturen ermöglichen einen raschen Zugriff zu den Noten.

In den Jahren 1992-1994 wurde ein Ignaz-Reimann-Verzeichnis (IRV) von Richard Scherer-Hall¹⁸ zusammengestellt. Das Verzeichnis war jedoch nicht chronologisch geordnet. Weil Notenmaterial fehlte, blieb es lückenhaft auf der Basis der „Prager Kartei“.¹⁹ Es nannte 94 Kompositionen mit Titel und generalisierter Besetzung (Orchester, Chor, Orgel). Sporadisch wurden die Edition und der Tonträger angegeben. Die wichtigsten Daten des Verzeichnisses von Richard Scherer-Hall lagen bis zum Jahr 2003 als Excel-Folie vor.²⁰

Es muss wohl bereits früher ein fragmentarisches Opus-Verzeichnis existiert haben. Opus-Zahlen sind eher die Ausnahmen. Darüber hinaus gibt es keinerlei Hinweise auf ein Verzeichnis der Werke von Ignaz Reimann.

Die Grundlage für das aktuelle, neue Verzeichnis bildeten die Forschungsergebnisse die hauptsächlich in Tschechien und in Österreich zur erzielen waren. In Polen konnten kaum Noten gefunden werden. Das Institut der Wissenschaftlichen Informationen in Warschau „Zak³ad Informacji Naukowej w Warszawie“ und die Archive der Universität Breslau und Krakau konnten in dieser Hinsicht nicht weiterhelfen. Eine umfangreiche Kartei mit Reimanns Kompositionen befindet sich im Tschechischen Museum für Musik in Prag. Die Signaturen der dort vorliegenden alten und neuen Kataloge sind übernommen worden. Lediglich einige in Klöstern und Pfarreien gefundene Werke sind hier ergänzt worden. Auch die Privatsammlungen von Gerhard Moschner und Rudolf Grünes sind einbezogen worden. Die Kompositionen sind nach Gattungen geordnet und jeweils mit neuen Nummern versehen, dass so in Zukunft gefundene Werke in die Ordnung des Verzeichnisses integriert werden können.

18 Vgl. Kapitel 4.1 Forschungsstand, S. 166.

19 Eine Kartei mit Reimanns Werken befindet sich im Klementinum in Prag. Das Tschechische Museum für Musik nimmt schriftlich Bestellungen der Werke Ignaz Reimanns an, die gegen Gebühr zugesandt werden können..

20 <http://home.t-online.de/home/scherer-hall/niesel.htm>

Unter der Rubrik: „Sonstige Kompositionen“ sind Gemeindelieder, Begräbnisgesänge, Vertonung des Ave Maria, des Salve Regina, des Regina Coeli und adäquate liturgische Gesänge zu verstehen.

Die Opus-Zahlen wurden aus den Novitäten und Deckblättern des August Pietsch-Verlags übernommen. Die Besetzung ist im Anhang detailliert aufgeführt. Die Jahreszahlen informieren vermutlich über die erste Verlagsausgabe, die meist in Kopie und in handschriftlicher Kopie vorhanden ist. Wenige Werke liegen im Original vor.

Den Nummerierungen wurden jeweils passende Anfangsbuchstaben vorangestellt. So wurde den Messen der Buchstabe „M“ zugeordnet, den Gradualien ein „G“, den Offertorien ein „O“, den Litaneien ein „L“, den Vespern ein „V“, den Requien ein „R“ und den sonstigen Werken ein „S“. Die Incipits zum Ignaz-Reimann-Verzeichnis können beim Dr. Butz-Verlag in St. Augustin extra bestellt werden. Sie beinhalten Noten, Texte und Referenzen sowie Informationen zu Besetzung, Status, Edition, Entstehungsjahr, Signatur und zu dem jeweiligen Aufbewahrungsort.

Titel	IRV	Besetzung	Edition
4 Gradualien für die hl. Weihnachtszeit	G1	Ch, Orch	Pietsch
3 Graduale in F, D und C	G2	Ch, Orch, Org	Pietsch
30 Graduale auf alle Feste, Lief. I, op. 111	G3	Ch, Orch, Org	Hirschberg
Gradual und Offertorium in C für Christi Himmelfahrt	G4	Ch, Orch, Org	Pietsch
Gradual und Offertorium in F und D für das Fronleichnamfest	G5	Ch, Orch, Org	
Gradual in G	G6	Ch, Orch, Org	
Graduale de Dom. in albis	G7	Ch, Orch, Org	
Graduale und Offertorium pro Epiphania Domini	G8	Ch, Orch, Org	
Gradualien, Sorsum corda, Lief. IV	G9	Ch, Orch, Org	Pietsch
8 Gradualia	G10	Ch, Orch, Org	
Graduale und Offertorium in B	G11	Ch, Orch, Org	Comptoir
10 Graduale	G12	Ch, Orch, Org	
Pastoral-Gradual und Offertorium (Einlage zur Pastoralmesse in F und C)	G13	Ch, Orch, Org	Pietsch
Pastoral-Gradual und Offertorium (Einlage zur Pastoralmesse in G)	G14	Ch, Orch, Org	Pietsch
Graduale und Offertorium für vier Männerstimmen	G15	Ch	
Lauretanische Litanei in F	L1	Ch, Orch, Org	Pietsch
Litanei in B	L2	Ch, Orch, Org	
Litanei in B	L3	Ch, Orch, Org	
Litanei in C	L4	Ch, Orch, Org	
Lauretanische Litanei in D	L5	Ch, Orch	Pietsch
Sursum corda Lauretanische Litanei in B	L6	Ch, Org	Pietsch
Lauretanische Litanei in Es	L7	Ch, Orch, Org	Pietsch
Festmesse in C	M1	Ch, Orch, Org	Pietsch
Festmesse in a-Moll und C-Dur zu Ehren der hl. Caecilia, op. 114	M2	Ch, Orch, Org	Hirschberg
Festmesse in C, op. 114a	M3	Ch, Orch, Org	Pietsch
Festmesse in D	M4	Ch, Orch, Org	Pietsch
Festmesse in Es	M5	Ch, Orch, Org	Pietsch
Kurze Festmesse in A und D, op. 113	M6	Ch, Orch, Org	Glatz
Kurze Festmesse in B	M7	Ch, Orch, Org	Pietsch
Kurze Festmesse in F und C	M8	Ch, Orch, Org	Pietsch
Kurze Festmesse in Es, op. 150	M9	Ch, Orch, Org	Pietsch
Kurze Festmesse in F, op. 3	M10	Ch, Orch, Org	Pietsch
Pastoralmesse in C, op. 110	M11	Ch, Orch, Org +Soli	Pietsch
Pastoralmesse in G, op. 100	M12	Ch, Orch, Org	Pietsch
Pastoralmesse Nr. 2 in G und D	M13	Ch, Orch, Org	Pietsch
Pastoralmesse in F und C	M14	Ch, Orch, Org	Pietsch

Titel	IRV	Besetzung	Edition
Pastoralmesse in F	M15	Ch, Orch, Org	Pietsch
Choral-Messe für Gründonnerstag	M16	Chor a capella	Pietsch
Choral-Messe Nr. 2, Missa in Coena Domini, Lief. I	M17	Ch, Org, Vl. Corni	Pietsch
Choral-Messe in f-Moll und As-Dur	M18	Ch, Org, Blechbläser	Pietsch
Missa in Es „Sursum corda“, Lief. VII	M19	Ch, Orch, Org	Pietsch
Choralmesse und Gesänge für die Karwoche	M20	Ch, Orch, Org	Pietsch
Messe in g-Moll, Sorsum corda, Lief. I	M21	Ch, Org	Pietsch
Missa in Es für die hl. Advents- oder Fastenzeit, Lief. VI	M22	Ch, Org	Pietsch
Missa de Sabbato sancto	M23	Ch, Orch, Org	Pietsch
Lateinische Messe	M24	Männerstimmen	Pietsch
Missa solennis Nr. 4 in d-Moll und D-Dur	M25	Ch, Orch, Org	Pietsch
Missa solennis Nr. 5 in F	M26	Ch, Orch, Org	Pietsch
Messe in E (Papst-Leo-Messe)	M27	Ch, Orch, Org	Pietsch
Messe in C	M28	Ch, Orch, Org	
Messe in C	M29	Ch, Orch, Org	
Messe in a-Moll	M30	Ch, Orch, Org	
Missa in G	M31	Ch, Orch, Org	
Messe in G	M32	Ch, Orch, Org	
Messe in F	M33	Ch, Orch, Org	
Messe in g-Moll	M34	Ch, Orch, Org	Hirschberg
Kurze Messe in D	M35	Ch, Orch, Org	Pietsch
Messe in F	M36	Ch, Orch, Org	
Messe in D	M37	Ch, Orch, Org	
Messe in D	M38	Ch, Orch, Org	
Messe in B	M39	Ch, Orch, Org	
Messe in Es	M40	Ch, Orch, Org	
Messe in E	M41	Ch, Orch, Org	
Messe in F	M42	Ch, Orch, Org	
Messe in A	M43	Ch, Orch, Org	
Messe in F	M44	Ch, Orch, Org	Pietsch
Missa in D und A	M45	Ch, Orch, Org	
Messe in d-Moll	M46	Ch, Orch, Org	
Offertorium für die hl. Fronleichnamzeit	O1	S, Vl., Streichquartett, Org	Pietsch
3 Offertorien	O2	Ch, Orch, Org	
43 Offertorien, Lief. I Nr. 1-9	O3a	Ch, Orch, Org	Pietsch
43 Offertorien, Lief. II Nr. 1-12	O3b	Ch, Orch, Org	Pietsch
43 Offertorien, Lief. III Nr. 1-12	O3c	Ch, Orch, Org	Pietsch
43 Offertorien, Lief. IV Nr. 1-10	O3d	Ch, Orch, Org	Pietsch
Offertorium pro Feria II in D und C	O4	Ch, Orch, Org	
5 Offertorien	O5	Ch, Orch, Org	
2 Offertorien („Veritas mea“, „Ascendit Deus“)	O6	Ch, Orch, Org	
2 Offertorien („Beata es“, „Assumpta est“)	O7	Ch, Orch, Org	

Titel	IRV	Besetzung	Edition
2 Offertorien („In omnem terram“, „Constitues eos“)	O8	Ch, Orch, Org	
2 Offertorien („Surrexit Christus“, „Regnavit Dominus“)	O9	Ch, Orch, Org	
2 Offertorien („Angelis suis“, „Domine Deus“)	O10	Ch, Orch, Org	
2 Offertorien („Veni sancta“, „Diffusa est“)	O11	Ch, Orch, Org	
2 Offertorien („Lauda anima“, „Dextera Domini“)	O12	Ch, Orch, Org	
Offertorium für den hl. Jan Nepomuk	O13	Ch a capella	
Offertorium „Justorum animae“	O14	Ch, Org	
Offertorium „O salutaris hostia“	O15	Ch, Org	
2 Offertorien	O16	Ch, Orch, Org	
2 Offertorien (F, G)	O17	Ch, Orch, Org	
Requiem in Es	R1	Ch, Org	Pietsch
Requiem in Es	R2	Ch, Orch, Org	
Requiem in Es	R3	Ch, Orch, Org	
Requiem in f-Moll	R4	Ch, Orch, Org	
Requiem in Es	R5	Ch, Orch, Org	
Requiem in Es	R6	Ch, Orch, Org	
2 Requiem in Es-Dur und c-Moll	R7	Ch, Orch, Org	Pietsch
Requiem Nr. 19 in a-Moll,	R8	Ch, Orch, Org	Pietsch
Requiem in b-Moll und g-Moll	R9	Ch, Orch, Org	
Requiem in Es	R10	Ch, Orch, Org	
Requiem in Es	R11	Ch, Orch, Org	
Requiem Nr. 24 in g-Moll	R12	Ch, Orch, Org	
Requiem Nr 15 in c-Moll	R13	Ch, Orch, Org	
4 Stationen	S1	Ch, Orch	
4 Stationen auf das Fest Corporis Christi	S2	Ch, Orch, Org	
4 Stationen mit Pange lingua für das hl. Fronleichnamfest	S3	Ch, Orch	Pietsch
Fronleichnamsmusik	S4	Ch, Org, Blechbläser	
Asperges me in G	S5	Ch, Org, Streicher	
Vidi aquam in F	S6	Ch, Org, Streicher	
Pange lingua	S7	Männerstimmen	
Pange lingua	S8	Singstimme, Org	
8 Rorate für die hl. Adventszeit, op. 112	S9	Ch, Orch, Org	Hirschberg
4 Tantum Ergo Ausgabe Nr. 1	S10	Ch, Orch, Org	Pietsch
4 Tantum Ergo	S11	Ch, Orch, Org	Pietsch
Miserere in Es	S12	Ch, Orch, Org	
Motette „Jam sol recedit“	S13	Ch, Orch, Org	
20 Begräbnislieder für Kinderleichen	S14	Ch, Orch, Org	Pietsch
32 Begräbnislieder, Lief. I & II	S15	Ch, Orch, Org	Pietsch
18 Begräbnislieder für Erwachsene	S16	Ch, Orch, Org	Pietsch
31 Begräbnislieder, Lief. I & II	S17	Ch, Orch, Org	Pietsch

Titel	IRV	Besetzung	Edition
4 Salve Regina	S18	Ch, Orch, Org	Pietsch
4 Salve Regina	S19	Ch, Orch, Org	Pietsch
Ave Maria Duett	S20	2 S, Org	Pietsch
Ave Maria	S21	A, Vl. Solo, Org.	Pietsch
Te Deum laudamus in D	S22	Ch, Orch, Org	
Te Deum in B	S23	Ch, Orch, Org	P. Franke
4 neue Intradn	S24	Bläserensemble, Timp.	
Cantate in C „Trauungscantate“	S25	Ch, Orch, Org	Pietsch
2 vierstimmige Männergesänge zur Aufführung bei der Lehrerkonferenz	S26	Männerchor	Pietsch
Regina coeli in C	S27	Ch, Orch, Org	Pietsch
Te Deum in C	S28	Ch, Orch, Org	
4 Rorate	S29	Ch, Orch, Org	
Festlied „Was soll bedeuten...“	S30	Org	
4 Alma Mater	S31		
2 Weihnachtslieder	S32	Org	
Ouvertüre in D	S33		
Variation für Horn in E	S34		
Adagio und Polonaise in Es	S35		
Oratorium „Der Erlösertod“	S36		
Oratorium „Die hl. Christnacht“	S37		
Cäcilia-Lied in D	S38		
Lied zum feierlichen Einzugs eines Bischofs	S39	Ch, Org	
Festlied zur feierlichen Aufsetzung des Kirchenturmknopfes	S40		
Vesper de Dominica	V1	Ch, Orch, Org	
Vesper Nr. 4 in G und D	V2	Ch, Orch, Org	Pietsch
Vesperpsalmen	V3	Ch, Org, Vl. I und II	
Vesper in C	V4	Ch, Orch, Org	
Vesper de Confessore in C und F	V5	Ch, Orch, Org	