Als Hugo Wolfs tötliche[1] Krankheit ausbrach, war der geniale Meister erst 37 Jahre alt, und als seine grauenhafte Tragödie sich erfüllte, der Tod, schneller fast, als man zu hoffen gewagt, ihn erlöste,[2] stand er im 43. Lebensjahre.[3] Seinen Bewunderern und Freunden konnte es schwachen Trost gewähren, sich zu sagen: nach menschlichem Ermessen hätte er den Triumph seiner Kunst erleben müssen. Erlebt hat er ja auch streng genommen noch den Anfang des Siegeszuges, der seine Lieder gegenwärtig durch die Kulturwelt führt; nur konnte er sich nicht mehr daran freuen. Und wenn seine Anhänger auch erkannten, dass die Quellen des plötzlichen Erfolges nicht alle rein und ungetrübt waren, erkannten, dass einen Teil der Sänger, die sich, vielfach erst nach jahrelangem Sträuben, auf Wolfs Liederschätze stürzten, Sensationbedürfnis, einen Teil der jubelnden Hörer Snobismus trieb, so durften wir doch hoffen, dass dieser krasse Fall von Verkennung auch als lauter Mahnruf an das »Volk der Dichter und Denker« wirken werde.

Wirklich wachten jetzt auch die »thörichten Jungfrauen« auf, um den »Bräutigam« nicht wieder zu verpassen. So wurde uns in den letzten Jahren schon mehrere Male ein neuer Heiland aufgeschwatzt. Über eines dieser kurzlebigen Genies ward sogar an hervorragender Stelle von einem der Frühwolfianer gesagt, es gebe zwar wichtige stilistische Errungenschaften Wolfs wieder auf, sei sogar noch unreif und ein Versprechen für die Zukunft, aber es sei doch »das Genie« oder dergleichen. Dann wurde es wieder stille davon.

Während man dies Satyrspiel zur Tragödie Wolf aufführte, liess man zwei wirklich Grosse und wirklich Reife, zwei Meister, abseits liegen und kümmerte sich nicht um sie. Der Jüngere von ihnen, Friedrich Klose, stand glücklicherweise in einiger Fühlung mit dem zentralen Musikleben, und so konnte man ihn auf die Dauer nicht übersehen.

Der Ältere aber, ein Meister nicht minder edler Art als Hugo Wolf, starb jetzt an der Schwelle des Greisenalters, beinahe 62 Jahre alt, und ausserhalb seiner engeren Heimat ist sein Name fast unbekannt. Ja von der reichen Ausbeute dieses langen Künstlerlebens ist nur ein verschwindender Bruchteil gedruckt.

---

[1] Die Rechtschreibung des Erstdrucks ist durchgehend beibehalten worden.

[2] Hugo Wolf starb am 22.2.1903 an den Spätfolgen einer Syphilis.

[3] Man darf diesen einleitenden Satz nicht lesen ohne zu wissen, dass Nodnagel ebenfalls an Syphilis erkrankt war, an der er 1909 starb. Erwin Kroll etwa schreibt andeutungsweise in seiner „Musikgeschichte der Stadt Königsberg“ (S. 159): „Oft habe ich in jenen Jahren Nodnagel [1899–1903 in Königsberg] gesehen, wenn er, das dunkle Wagnerbarett über den Kopf gezogen, bleichen Gesichts durch die Straßen eilte, und sein treuester damaliger Gesangschüler, Felix Borbe, der später als Konzert- und Opernsänger weit in Deutschland herumkam, hat mir Anfang der sechziger Jahre in Berlin viel von seinem Lehrer erzählt – auch von dessen schauerlichem Tode. Nodnagel endete nämlich (1909) wie Hugo Wolf, dessen ‚Rattenfänger‘ er in seinem ersten Königsberger Konzert gesungen hatte.“ – Nodnagel hatte das Gesangstalent des erwähnten Felix Borbe in Königsberg entdeckt, wo er ihn als Schriftsetzer beim Ostpreußischen Verlag kennen lernte. Er bildete Borbe aus; der kehrte immer wieder zu seinem Lehrer zurück und nahm in Berlin bei Nodnagel noch von September bis Dezember 1907, unmittelbar, bevor dieser seine Ausbildungstätigkeit aufgeben musste, etwa 20 Gesangstunden. – Als Nodnagel mit 36 Jahren seinen Nachruf auf Berneker schrieb, wusste er, wie es um ihn stand. Er konnte seine Geschäfte in Berlin (Leitung einer Gesangschule und schriftstellerische Tätigkeit) mehr schlecht als recht noch bis in das Jahr 1908 ausüben. Während aber Hugo Wolf die letzten sieben Jahre in einer psychiatrischen Anstalt verbrachte, blieb Nodnagel im letzten Stadium ein derart langes Siechtum erspart.

Ich konstatiere die tief beschämende Tatsache, dass von Constanz Berneker, geboren am 31. Oktober 1844 (in Darkehmen i. Ostpr.), als er am 9. Juni 1906 in Königsberg die Augen schloss, nichts weiter gedruckt war als zwei Kantaten, 13 Lieder, 2 Balladen und 1 Duett. Zwölf dieser Lieder, die »Tannhäuser«-Lieder (nach Felix Dahn), sind nicht einmal im Musikalienhandel zu haben, da die Verlagsfirma nicht mehr existiert. Drei »Sonnenlieder« aus Bernekers letzten Jahren erscheinen dieser Tage im Verlag Ries & Erler (Berlin).

Ehe ich auf das Schaffen des Meisters, soweit es mir durch Druck und Aufführungen zugänglich geworden, kurz eingehe, möchte ich untersuchen, wie es möglich war, dass dieser Mann, den alle sachverständigen Kenner seiner Werke als Meister preisen, wie es schon Louis Köhler als Kritiker der Hartungschen Zeitung Jahre hindurch getan, so unerkannt und ungewürdigt durchs Leben gehen konnte.

Der Ursachen für diese ebenso betrübliche wie beschämende Erscheinung sind verschiedene zu erkennen.

Die wirksamste lag zweifellos in ihm selbst, in einer gewissen Keuschheit seiner künstlerischen Natur. Alles Sich-an-den-Laden-legen, das Hinuntersteigen auf den Markt mit seiner Kunst wäre ihm als Herabwürdigung, als Prostitution seines Schaffens erschienen. Seiner stolz-bescheidenen Art fehlte es an dem Impetus kräftiger Initiative, wenn es sich um ihn selbst handelte, so vollständig, dass ihm auch ein erlaubter, vielleicht gar gebotener Schritt in das Getriebe musikalischen Geschäftslebens widerstrebte.

Ein zweites Moment sei hier nur angedeutet, da ich am kaum geschlossenen Grabe nicht bitter werden möchte. Konstanz[4] Berneker stand Jahre lang in enger Fühlung mit der Öffentlichkeit als Nachfolger Louis Köhlers im Amte des Musikkritikers der »Königsberger Hartungschen Zeitung.« Diese Stellung, in der er zum Segen des Königsberger Musiklebens eine gediegene, höchst verdienstvolle Wirksamkeit entfaltet hat, gab er unter hier nicht näher zu erörternden Umständen auf,[5] und sein Nachfolger im Recensentenamt, Gustav Dömpke, vertrat eine völlig entgegengesetzte, einseitige musikalische Richtung, die kaum einen andern modernen Komponisten gelten lassen wollte als Brahms, allem »Wagnerianisieren« geflissentlich feindlich war und so natürlich auch Bernekers Kunst mit Antipathie und selbst in den letzten Jahren nur mit einer erzwungenen, lauen Anerkennung begleitete.

In anderer Beziehung freilich war dies plötzliche unmotivierte Ende seiner Kritikertätigkeit wohl doch ein Glück für Berneker. Gewiss, er war eine ungemein feinfühlige, rezeptive Natur und da er in durchaus individueller, eigenartiger Weise seinem künstlerischen Empfinden Ausdruck zu finden wusste, so war er ein echter und berufener Kritiker, berufener als so manche zünftigen Recensenten. Namentlich ermöglichten ihm sein feines spürsinniges Verständnis und sein berufliches Pflichtgefühl, mit warmherziger Begeisterung auch für neuere Erscheinungen einzutreten. Anlässlich eines von mir in Königsberg veranstalteten Hugo Wolf-Mörike-Abends schrieb er über den jüngeren Meister – der damals noch lebte – einen Aufsatz, der mir bis heute in der Wolf-Literatur an Feinheit kongenialen Verstehens und Nuanciertheit des literarischen Ausdrucks unübertroffen scheint.[6] Aber wenn ihn auch seine kritische Tätigkeit als in seltenem Masse hierfür berufen zeigt, sein ureigenes Gebiet war doch das Schaffen neuer Werte. Und insofern meine ich: es war ein Glück für ihn, dass seine Kritikertätigkeit endete; denn sie nahm ihm Zeit und Kraft weg, die seinem tondichterischen Schaffen zu Gute kommen mussten.

---

[4] Zur inkonsequenten Schreibung des Vornamens in diesem Artikel: Berneker selbst schrieb sich mit C, Nodnagel schrieb gewöhnlich *Konstanz*, was auch der in der Königsberger Öffentlichkeit vorherrschende Gebrauch war.

[5] Kroll (S. 215) gibt an, Dömpke habe seine Kritikertätigkeit für die Königsberger Allgemeine Zeitung zehn Jahre lang verwaltet, „bis ihn sein Freund Emil Krause, der Feuilletonleiter der Hartungschen Zeitung, 1897 zum eigenen Blatte herüberzog“. Dabei musste Berneker weichen. In Volker Laudiens „Constanz Berneker“ (Charlottenburg 1909, S. 51) wird berichtet, „daß Berneker durch ein Intriguenspiel gezwungen wurde, das Amt des Berichterstatters an der Zeitung aufzugeben“. Nodnagel selbst hat 1903 zu dem Vorgang geschrieben (*Versimpelung der Musikkritik oder Kannegießer als Erzieher*, Charlottenburg 1903, S. 18): „Gott und der Herr Krause … haben dem ehemaligen stud. phil. Herrn Gustav Doempke das Amt eines Musikkritikers an der ‚Königsberger Hartungschen Zeitung‘ gegeben. Die näheren Umstände, die dabei obwalteten, denen u. a. der bedeutendste Musiker Königsbergs, Konstanz Berneker, zum Opfer fallen mußte, und die dabei zu Tage getretene Kameraderie, alles das soll heute nicht näher beleuchtet werden.“

[6] Der Artikel erschien am 28.2.1902 in der Ostpreußischen Zeitung und wurde in Laudiens Bernerker-Biografie wieder abgedruckt (S. 48–50).

Zu den Ursachen für die Unbekanntheit der Bernekerschen Schöpfungen gehört zweifellos auch die Weltabgeschiedenheit seiner Heimatprovinz und der Stätte seines Wirkens, sowie, im engsten Zusammenhang damit, der Charakter der ostpreussischen Bevölkerung. Ein bezeichnendes Beispiel habe ich selbst erlebt, als in Gumbinnen gelegentlich des III. litthauischen Musikfestes die herrliche »Krönungskantate« aus der Taufe gehoben wurde.[7] Ein Gumbinner Blatt benutzte damals meine Anwesenheit, um mich zu einer »Gastkritik« einzuladen, erlaubte sich dann aber eine kleine redaktionelle Korrektur. In der Meinung, Berneker sei in Gumbinnen, wo er nur das Gymnasium besucht hatte, geboren, nannte ihn meine Festkritik »Gumbinnens bedeutendsten Sohn«. Die biographische Ungenauigkeit blieb unberührt, aber den Superlativ »bedeutendsten« milderte man zum Positiv ab und entschuldigte das bei mir mit »lokalen Rücksichten«, da sonst »andere bedeutende Söhne Gumbinnens« sich zurückgesetzt fühlen könnten!

Auch dieser Prophet galt nichts im Vaterland, obwohl man ihn als »Lokalgrösse« gern und willig anerkannte. Oft genug kam es vor, dass Vorstandsmitglieder seiner Königsberger Singakademie, wenn er mit dem Studium eines eigenen Werkes begann, ihm mit ostpreussisch derben Worten von weiteren Proben und der Aufführung abrieten. Einer seiner Grabredner, Prof. Dr. Konrad Burdach aus Berlin, spielte darauf an in einem schönen Passus seiner warmen, tief empfundenen Gedächtnisrede: »Seiner Kunst Eigenart und das Geheimnis ihrer Wirkung ist, dass sie überall die Seele des dichterischen Wortes in Musik verwandelt. Oft haben wir diesen Zauber erfahren, waren wir Zeugen, wie er Sänger und Hörer, die anfangs zweifelten an der Wirkung dieser neuen Art Musik, durch die Aufführung fortriss zu Bewunderung und tiefer Ergriffenheit.«[8]

Als ich vor fast sieben Jahren nach Königsberg kam, war mir Bernekers Name wohlbekannt, doch nur als Kritiker mit dem Glorienschein der Lokalgrösse umwoben, und als ich ein Jahr später das Baritonsolo in seinem »Hohen Lied« übernahm, war es eigentlich nur eine Gefälligkeit gegen den älteren Kollegen am Konservatorium. Aber dann, in der ersten Probe, erlebte ich eine der grössten künstlerischen Überraschungen, ja Offenbarungen meines Lebens. Das war keine geistliche, keine Kantorenmusik, das war nicht das »allegorische« hohe Lied, das Christus und seine Kirche als Liebespaaar symbolisiert. Nein, diese Musik atmete die ganze schwüle Glut und brennende Süsse orientalischer Sinnlichkeit und wirkte durch ihr hinreissendes Feuer, ihren melodischen und harmonischen Reichtum geradezu aufregend. Und ein solches Juwel der Frauenchorliteratur ist jetzt seit drei Jahrzehnten Manuskript geblieben! Dabei hatte es seine Uraufführung in Königsberg unter Mitwirkung der Marianne Brandt erlebt, und nachdem Zopff es 1878 mit grossem Erfolg in Leipzig aufgeführt, fand sich sogar ein Verleger dafür, der idealgesinnte E. W. Fritzsch, der auch Wagners und Nietzsches Schriften verlegte. Da man aber mit Idealismus kein Geschäft machen kann, so brach damals sein Unternehmen zum ersten Mal zusammen – und das »Hohe Lied« blieb ungedruckt.[9]

Eine Reihe weiterer Hauptwerke teilte das gleiche Geschick: das Oratorium »Judith« wollte etwa gleichzeitig eine bedeutende Verlagsanstalt edieren, und Berneker hätte nur die Hälfte der Herstellungskosten zu erlegen brauchen, so wäre das Geschäft perfekt geworden. Schillers »Siegesfest« für Männerchor und Orchester erlebte 1872 in Berlin seine Uraufführung. Einer letztes Frühjahr vom Königsberger Friedrichskollegium veranstalteten Aufführung des (für gemischten Schülerchor

[7] Das III. Litauische Musikfest fand vom 17.–19. Mai 1902 in Gumbinnen statt. Nodnagel berichtete darüber nicht nur in der erwähnten Gumbinner Lokalzeitung, sondern schrieb drei ausführliche Artikel in seinem Stammblatt, der in Königsberg erscheinenden Ostpreußischen Zeitung. Der dritte und letzte Beitrag vom 24.5.1902 hat sich in Nodnagels Nachlass erhalten.

[8] Die Rede im vollen Wortlaut: Laudien, S. 125ff.

[9] Nodnagel hat über die erwähnte Aufführung des „Hohelieds“, die als Festkonzert zum 20-jährigen Jubiläum des Königsberger Konservatoriums in der Palästra Albertina stattfand, am 25.2.1901 in der Ostpreußischen Zeitung geschrieben: „Bernekers ‚Hoheslied‘, für Frauenchor, Soli und Klavier, wurde[n] vom Komponisten dirigiert, am Klavier saß Herr Binder, die Sopranpartie sang Fräulein Lachmann, die Baritonsoli der Unterzeichnete. Das ‚Hohelied‘ ist ein Werk von bestrickendem melodischem Reiz, außerordentlich brennendem Kolorit und meisterhafter Faktur. Es ist nichts weniger als ‚ein geistlich Lied‘, es giebt die glühend sinnlichen orientalischen Liebeslieder, die im Mittelalter zu Allegorien umgedeutet wurden, als das, was sie sind, wieder und bringt dadurch auch die Dichtungen – in einer Uebersetzung von Tietz – zu einer unmittelbaren intensiven Wirkung, die sie bei der bloßen Lektüre nicht erzielen würden. Das prächtige Werk fand in seiner Gesamtheit und an den wenigen Stellen, wo die einzelnen Nummern einen vollständigen Abschluß finden, sehr lebhaften und warmen Beifall. Auch dem Komponisten wurde ein prächtiger Lorbeerkranz zu teil. Hoffentlich wird das schöne Werk jetzt auch bald durch den Druck weiteren Kreisen zugänglich gemacht. Unsere deutschen Frauenchöre sind ja doch ohnedies beständig auf der Suche nach wertvollen und dankbaren Neuheiten; Bernekers ‚Hohes Lied‘ besitzt beide Eigenschaften in schönster Harmonie und wird bei sorgfältiger Vorbereitung einer starken Wirkung sicher sein.“

eingerichteten) Werkes war im Laufe der Jahre eine beträchtliche Reihe Aufführungen vorangegangen. Die Chöre zu »Antigone« und zum »Kyklops« des Euripides hätte ich in Königsberg s. Z. hören können, wenn mich nicht die Berufspflicht als Kritiker gezwungen hätte, am selben Abend irgend einen auf Engagement gastierenden Phonastheniker zu würdigen. Von den Chören zur »Braut von Messina« habe ich leider nur die erschütternde Totenklage einmal gehört, ein in seinem schlichten Pathos den Eindruck der edlen Verse mächtig steigerndes, tief ergreifendes Tongebilde. Das letzte Jahr brachte einige neue Schöpfungen: eine »Märchenouvertüre« und eine Chorballade mit Orchester und Soli »Die Loisach-Braut«, deren Königsberger Uraufführungen ich leider fernbleiben musste.

Die »Reformationskantate« ist mir leider ebenfalls unbekannt, wohl aber sind zwei grössere Kantaten gedruckt und zwar in der bei Breitkopf & Härtel erschienenen Sammlung »Kirchen-Oratorien und -Kantaten«, herausgegeben von Professor Dr. Friedrich Zimmer, in der auch zwei Werke von Albert Becker und Arnold Mendelssohns Bearbeitungen zweier Passionen von Schütz erschienen sind. Das kurze Kirchenoratorium »Christi Himmelfahrt« (1887) soll, wie der »Tag« weiss, in Holland und Österreich Verbreitung gefunden haben, vermutlich aber doch nur im Gottesdienst, also als kirchliches Gebrauchsobjekt, nicht als Kunstwerk, obwohl es gerade als solches ernste Beachtung verdient und nur von einem grösseren, künstlerisch auf der Höhe stehenden Chor und einem tüchtigen Orchester zu voller Geltung gebracht werden kann. Die Ouvertüre besteht im Hauptsatz aus einer feurigen Orgel-Fuge, die sich stellenweise die Freiheit einer fünften Stimme gestattet. Von grosser Schönheit ist die Baritonarie Jesu »Ich will euch nicht Waisen lassen«. Den ersten Teil schliesst eine lebendige, charaktervolle Chorfuge. Aus dem zweiten Teil sind die schöne lyrische Instrumentaleinleitung und die innige Tenorarie des Jakobus »So seid nun geduldig« bemerkenswert. Diese Arie kann auch den entzücken, der den Ges dur-Satz im »Deutschen Requiem« mit den gleichen Textworten begeistert liebt.

Weit bedeutender und reicher ist die Kantate »Christus der ist mein Leben« (1889/90), in der schon die Choralsätze in Harmonik und Stimmführung freier und eigenartiger blühen, so dass man bei dieser reichen Selbständigkeit eigentlich nur an Bachsche Choralsätze denken kann. Das Werk als Ganzes fordert durch die häufige Übereinstimmung der Textworte, die für den Totensonntag oder Karfreitag gewählt sind – den Vergleich mit dem »Deutschen Requiem« geradezu heraus, braucht ihn aber auch in keiner Weise zu scheuen. Nach einem einleitenden Choral beginnt die Kantate mit einem machtvollen Chor »Der Tod ist der Sünde Sold«, in dem die Stimmungen der Erhabenheit und Unerbittlichkeit sich zu erschütternder Wirkung verschmelzen; mit den Worten »aber die Gabe Gottes ist das ewige Leben« krönt eine kurze Fuge von zuversichtlicher Stimmung den charaktervollen Satz, und eine Alt-Arie von eindringlicher Melodik schliesst sich tröstend an, deren Begleitung von einem leidvollen auf Christi Opfertod hinweisenden Motiv beherrscht wird. Von männlich-kraftvoller Schönheit ist die Bariton-Arie »Sehet welch eine Liebe« mit einer packenden harmonischen Steigerung im Mittelsatz und einer entzückend zarten lyrischen Koda. Der folgende Chor »Unser keiner lebt ihm selber« bietet durch den Trauermarschcharakter bei dreiteiligem Takt einen äusserlichen Vergleichspunkt mit dem düsterprächtigen zweiten Satz des Brahmsschen Meisterwerkes, ist aber durchaus eigenartig und selbständig. Das unisono der tiefen Stimmen im Wechsel mit dem des ganzen Chores ist von unfehlbarer Wirkung. Scharf kontrastiert dann der zweite Abschnitt »Leben wir«, der in eine Fuge ausmündet. Den zweiten Teil beginnt die zarte und liebliche Seligpreisung der Toten. Die melodisch und harmonisch reizvolle und dankbare Sopran-Arie »Herr, meine Tage sind einer Hand breit« führt zu dem an Umfang und innerer Bedeutung reichsten Abschnitt der ganzen Partitur, dem riesigen Chor »Sterben wir mit, so werden wir mit leben«. Die weit dimensionierte gewaltige Doppelfuge, die den Satz krönt, bringt in ihrer Engführung eine modulatorische Steigerung von kolossaler Wucht. Chromatisch steigert Berneker in je vier Takten von B nach H, dann nach C und nach Des, von wo aus sich dann auf C, als der Dominante, ein majestätischer Orgelpunkt von 28 Takten Ausdehnung erschliesst. Nach einer wundervollen Bariton-Arie mit Terzett dreier Soprane »Sei getreu« malt der Schlusschor die transzendentalen Wunder der Erlösung mit den lichtesten Farben der modernen Palette.

Kenne ich diese beiden Werke nur vom Papier, so verdanke ich der »Krönungskantate« („Herr, der König freuet sich in Deiner Kraft«), die, 1901 zur Feier des zweihundertjährigen Jubiläums der preussischen Königskrönung entstanden, nicht den Charakter einer Gelegenheitsschöpfung trägt, sondern nach Inhalt und Stil allgemein künstlerische Bedeutung und Wirkung besitzt, von ihrer

Uraufführung nebst Generalprobe einen der nachhaltigsten künstlerischen Eindrücke moderner Chormusik; vergleichbar etwa der Wirkung, wie ich sie von Bruckners Te deum, Kloses d-moll Messe oder von dem »Christus« von Liszt erfahren habe.

Ein archaisierender a cappella-Chor eröffnet als Introitus das Werk. Den ersten, »Berufung« betitelten Teil leitet ein längeres Orchestervorspiel und ein Chor ein, bereits ein vollständiges Bild von Bernekers künstlerischer Physiognomie gewährend in der kraftvollen, edlen, chormässigen Melodik, den blühenden Stimmführungen, dem plastischen Aufbau, der bei allem harmonischen und modulatorischen Reichtum streng an der Tonalität festhält. Kennzeichnend für die Modernität dieser Tonsprache ist die Farbenpracht der Orchestrierung und der vornehm erlesene Geschmack, mit dem sie verwendet wird, namentlich in der schönen, melodischen und kernigen, sich mächtig steigernden Fuge. Die reichblühende Orchesterbehandlung belebt auch in dem anschliessenden Baritonsolo die stark entwickelte, aber gleichwohl nicht überladene Polyphonie. Der durch eine gewaltige Steigerung vorbereitete Choralsatz ist von prächtigen, kraftvollen Fanfaren gegliedert. Eine glänzende Bereicherung des Konzertrepertoires, auch aus dem Rahmen des Ganzen losgelöst, verspricht die grossangelegte, bedeutende Baritonarie »Wohl dem, des Hilfe der Herr ist« zu werden; sie ergreift durch die innige Wärme des Empfindungausdrucks. Zu den modernen stilistischen Vorzügen des Abschnittes – wie überhaupt des Bernekerschen Oratorienstiles – gehört die meisterhafte Handhabung der Prosodie. Im Orchester singt jede einzelne Stimme und daraus ergibt sich der überschwängliche Reichtum der fesselnden eigenartigen und in ihrer logischen Entstehung stets natürlichen Harmonik. Auch in dem bewegten reichen Mittelsalz ist die Melodie durch die deklamatorische Feinheit von inbrünstigem Ausdruck. Eine wunderschöne Violoncello-Kantilene auf einem Orgelpunkt und bei gesangvollen Mittelstimmen ist aus der herrlichen Arie noch hervorzuheben.

Der erste Teil gipfelt in seinem Schlusschor, einem mit souveräner technischer Meisterschaft kolossal getürmten Doppelchor, ohne jedes Schielen nach Beifall und Effekt aus Geist und Charakter der Ausdrucksmittel empfunden und erfunden. Von den entzückend harmonisierten Innigkeiten des Frauenchors klingt besonders köstlich eine Folge von Sextakkorden, auf liegender Stimme in der Quart auf- und niedersteigend, und von ungeheurer Grösse — ohne viel Spektakel — ist der kühne, scheinbar harmoniefremde Posauneneintritt am Höhepunkt des gewaltigen Satzes.

Die Altarie[10] zu Beginn des »Kampf und Sieg« betitelten zweiten Teiles ergreift durch die warme, grosslinige Melodik ihrer wehmütigen Klage stellenweise bis zu Tränen. Die edle Ausdrucksweise wirkt durch ihre Natürlichkeit und Ehrlichkeit unmittelbar verständlich. Von Einzelheiten dieser wohl gleichfalls als selbständige Konzertnummer bedeutend wirkenden Arie möchte ich nur die schöne Verwendung der verschleiert klingenden, tieferen Oboetöne und einige köstliche Wendungen in chromatischer Gegenbewegung hervorheben. Womöglich noch schöner ist das anschliessende Baritonsolo.

Der prachtvoll harmonisierte Choral »Der Herr ist noch und nimmer nicht« zeigt wieder unverkennbar Bach verwandte Züge. Aber es ist kein Abklatsch, sondern eine Umgestaltung Bachschen Choralstiles. Mit frappanter Kraft hat Berneker sich den Altmeister zu eigen gemacht, ihn digeriert und so sich seine eigene Physiognomie bewahrt. Grosse Schönheiten weist die Stimmführung in Orchester- und Singstimmen des Duetts von Alt und Bariton auf. Im nächsten Chor ist mit harmonischer Pracht und machtvoller Grösse eine freie Umgestaltung des Lutherchorales eingewirkt. Die Art, wie hier die Trompeten verwendet sind, lässt, obwohl sie vollkommen selbständig ist, an die Glanznummer in Bachs Kantate über jenen Choral denken. Im Finale folgt auf einen Chor von kolossalem Jubel und herrlicher Steigerung ein wohlklanggesättigtes, bezaubernd schönes Sätzchen für Doppelquartett mit obligater Geige. Nach der Uraufführung haben Kollege Paul Ehlers und ich unabhängig von einander dies Juwel an melodischer Schönheit und reizvoller Polyphonie dem »Meistersinger«-Quintett ebenbürtig zur Seite gestellt, und ich finde, wir haben daran wohl getan.

Eine jubelnde Fuge von unmittelbarer Durchschlagskraft in Stimmung, an musikalischer Erfindung und klarer, kraftvoller Gestaltung schliesst sich eine der schönsten Vokalfugen, die ich kenne; ihr hinreissender Stimmungsausdruck ist so überwältigend, dass nicht bloss mir damals in Gumbinnen die Augen nass wurden. Besonders stark wirken in diesem Glanzstück zwei kunstvolle Engführun-

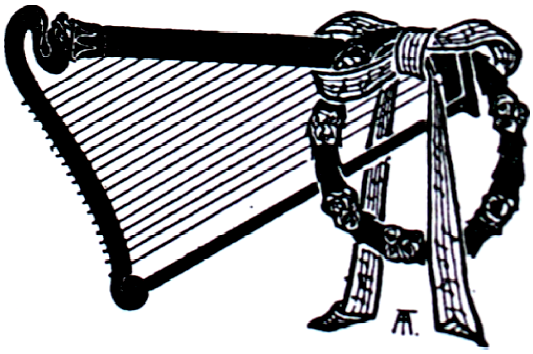
[10] Siehe die Musikbeilage dieses Heftes. [Diese Fußnote ist original].

gen des Themas und der Orgelpunkt. Mit dem figurierten Choral »Lob, Ehr' und Preis sei Gott« schliesst das Werk, das mir in der modernen Ausdrucksfähigkeit seiner Mittel, in der unbedingten und sicheren Meisterung der Massen, in der blühenden Schönheit und dem Reichtum der Erfindung, in der ausserordentlichen künstlerischen Technik zu den hervorragendsten Kunstschöpfungen des letzten halben Jahrhunderts zu gehören scheint. Auch darin stimmte ich damals mit Paul Ehlers überein, dass wir die ganze »Krönungskantate« an Reichtum und Unmittelbarkeit dem »Deutschen Requiem«, diesem Kleinod der modernen Chorliteratur, ebenbürtig fanden.

Als alter Bayreuthveteran, der die glorreichen Tage von 1872 und 1876 mitgemacht, hat Berneker sich dem Einfluss Wagners gegenüber doch seine Selbständigkeit gewahrt, hat die stilistischen Errungenschaften des grossen Bahnbrechers für den musikalischen Individualismus selbständig verarbeitet und sich amalgamiert, so dass sein Schaffen auf »kirchlichem« Gebiet einen neuen individuellen Stil aufweist. In der Eigenart und wurzelhaften Echtheit seines Schaffens beruht die Bedeutung dieses künstlerischen Charakterkopfes.

Es gebricht mir an Raum, noch auf die verschwindend wenigen lyrischen Schöpfungen einzugehen, die an die Öffentlichkeit gelangt sind. Die »Tannhäuserlieder« mit ihrem harmonischen Liebreiz und ihrer blühenden Erfindung, die beiden kernigen, wirksamen Balladen op. 9, das liebenswürdige, stimmungsvolle Heinelied »Es fällt ein Stern herunter«, dann ein graziöses, eigenartiges Duett für Frauenstimmen »An den Schmetterling« ist alles, was gedruckt vorliegt. Zufällig kenne ich noch ein über 30 Jahre altes ungedrucktes Liederheft von ihm, aus dem mir namentlich »Mädchens Abendlied«, »Abendstimmung«, »Liebesstimmung« und »Das weinende Mädchen« durch feine individuelle Züge lieb geworden sind. Die bedeutendsten Lieder, die ich von ihm kenne, sind die in dem Zyklus »Weltuntergangs Erwartung« von Ludwig Wüllner ans Licht gezogenen genialen Genrebilder, vor denen die Berliner Tageskritik leider durchgefallen ist. Eine der rührigsten modernen Verlagsfirmen hatte s. Z. den Zyklus vom Komponisten erbeten. Auf die Berliner Abschlachtung hin sandte sie das Manuskript zurück mit dem Bemerken »Angabe der Gründe erlassen Sie uns wohl«! Ich habe die damals in No. 9 (1905) der »Allg. Mus. Ztg.« die genial erfundenen und meisterhaft gestalteten Lieder eingehend gewürdigt. Noch ehe Berneker meine Besprechung gelesen, entschuldigte er sich brieflich, mich nicht besucht zu haben und sagte u.a.: »Wie gerne hätte ich insbesondere von Ihnen – wenns möglich war – die Beruhigung darüber erhalten, dass mein Zyklus doch nicht ganz die vergebliche Arbeit ist, als welche die Berliner Kritik ihn im allgemeinen erscheinen lässt.« Eine ungemein feine und nur allzu treffende Bemerkung enthält derselbe Brief: »Über musikgebildete Männer verfügt Berlin wohl ohne Frage; aber das empfängliche Herz, das intime Verständnis und der Wille, der Gedankenwelt anderer nahe zu treten, das ist's, was wohl den meisten von ihnen fehlt.« – Ach ja, und gerade solcher Naturen bedarf der Schaffende als Resonanzboden, und die nicht gefunden zu haben seinem langen Leben, das war die Tragik dieses Meisters. Er trug sie mit Sachs'scher Resignation, sagte sogar einmal: »Wenn ich mehr Anerkennung gefunden hätte, würde ich vielleicht weniger ernst und tief und streng in meinem musikalischen Streben geworden sein.« »Ist das nicht rührend?« fragte der Freund Bernekers, dem ich diese Mitteilung danke, »möchte man nicht weinen über solche Grösse der Gesinnung? Aber ist nicht doch auch ein Körnchen Wahrheit in dieser überbescheidenen Äusserung? Andererseits freilich bleibe ich dabei: er hätte mehr, er hätte reicher, glänzender geschaffen, wenn ihm die volle Sonne des Erfolges gelächelt hätte.«

Nur ein unvollständiges Bild konnte ich hier entwerfen, doch das eine glaube ich deutlich gezeigt zu haben, dass hier wieder einmal ein echter Meister unerkannt durch die Welt geschritten ist. Hier gilt's also aufs neue eine kulturelle Schuld zu sühnen. Darum auf ans Werk: ihr Sänger und ihr Dirigenten!



Erstdruck in: Die Musik 5. Jg. (1905/06), Hft. 22, S. 222–230; dort auch die Titel- und Schlussvignette.

Übertragung und Anmerkungen: Hans-Dieter Meyer 2009