

Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik

Herausgegeben von Rebecca Grotjahn

Band 6

Wilhelm Berger (1861–1911)

Komponist – Dirigent – Pianist

Vorträge der Tagung 2011, veranstaltet von der Sammlung Musikgeschichte der Meininger Museen/Max-Reger-Archiv in Kooperation mit dem Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn

Herausgegeben von Irlind Capelle und Maren Goltz

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm unter:
www.allitera.de



Februar 2013
Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH, München
© 2013 Buch&media GmbH, München
Umschlaggestaltung: Kay Fretwurst, Freienbrink, unter Verwendung der Fotografie
von Johannes Lüpke, Berlin, um 1903, in: Universitätsbibliothek Frankfurt am Main,
Sammlung Manskopf, S36_Fo8202..
Herstellung: Books on Demand GmbH, Norderstedt
Printed in Germany · ISBN 978-3-86906-491-8

7 115 R 070 2 2 7

Inhalt

Abkürzungsverzeichnis	6
Vorwort	7
<i>Maren Goltz</i>	
Die Berger-Rezeption im Spiegel der Korrespondenz von Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen mit Max Reger und weiterer Quellen	11
<i>Robert Pascall</i>	
Wilhelm Berger, der Symphoniker	37
<i>Irmlind Capelle</i>	
Komponieren in Meiningen – Zum Einfluss von Richard Mühlfeld und Johannes Brahms auf Wilhelm Bergers späte Kammermusik	77
<i>Christoph Flamm</i>	
Sonate und Variation: Wilhelm Bergers Klaviermusik in großen Formen ..	103
<i>Alexander Butz</i>	
Wilhelm Bergers <i>Gesang der Geister über den Wassern</i> für Chor und Orchester op. 55	121
<i>Gesine Schröder</i>	
Kaiser Wilhelms Orient. Zu den Männerchorsätzen von Wilhelm Berger	149
<i>Wolfgang Schult</i>	
Per aspera ad astra – durch Nacht zum Licht Große Musik zu seltsamer Textauswahl. Wilhelm Bergers Musik für gemischten Chor a cappella	167
<i>Hendrik Bräunlich</i>	
Wilhelm Bergers Lieder und Gesänge – Gedanken aus der Sicht eines Musikers und Lehrers	177
<i>Nikolaus Müller</i>	
Wilhelm Berger als Dirigent der Meininger Hofkapelle	189
Register	199

Lage damit zu verbessern, lag mir vollständig ferne. – Es würde mir sehr wehe thun, wen[n] das Orchester mich da mal mißverstehen würde.⁵⁰

Reger war es wieder einmal gelungen, den Bogen zu sich selbst zu schlagen. Der Herzog nahm auf diese vergleichsweise lange Passage zumindest keinen schriftlichen Bezug. Und Wilhelm Berger, der bis dato als Projektionsfläche herhalten musste, verschwand mit Ausnahme von zwei kleinen Einlassungen am 30. August bzw. am 26. September 1912⁵¹ nahezu von einem auf den anderen Tag aus dieser Korrespondenz.

Musikalisches Profil

Betrachtet man Bergers Tätigkeit in der Rückschau, kommt man zu dem Ergebnis, dass der in Berlin vor allem als Kammermusiker, Komponist und Chordirigent profilierte Berger in Meiningen zwar ebenfalls die Kammermusik um die Exponenten Mühlfeld, Treichler und Piening förderte und mit der Übernahme des auch in Hofkapell-Konzerten auftretenden Singvereins Traditionen weiter verfolgte⁵², aber möglicherweise gerade bei der für Meiningen so wichtigen Brahms-Rezeption taktische Fehler machte. Auf dem Papier hatte sich Berger kurz nach der Amtsübernahme geradezu auf Brahms »eingeschworen«, als er an den Herzog schrieb:

Als eine heilige Pflicht werde ich es betrachten die ruhmvollen Traditionen Eurer Hoheit Hofcapelle und deren bisherigen Leiter in gleicher Weise weiterzuführen. Insbesondere werde ich es mir angelegen sein lassen, wie in allen anderen Richtungen, auch hinsichtlich der Pflege des Chorgesanges den Wünschen Eurer Hoheit durchaus zu entsprechen.⁵³

Doch im Alltag widmete er sich dem Brahms'schen Œuvre offenbar nur zögerlich. Symptomatisch platzierte er in seinem Antrittskonzert am 3. März 1903 neben Werken von Händel, D'Albert, Spohr und Wagner an zentraler Stelle seine eigene 1. *Symphonie*. Hinsichtlich der Gastspielreisen mit der Hofkapelle kann man sagen, dass er auf die intensive Brahms-Rezeption seines Vorgängers mit einer Verschlankung dieses Repertoires reagierte.⁵⁴ Überliefert ist

50 Brief Max Reger an Herzog Georg II., 2. Juli 1912, zitiert nach: Asow/Asow, S. 276.

51 Briefe Herzog Georg II. an Max Reger, 30. August 1912 bzw. 26. September 1912, zitiert nach: Asow/Asow, S. 212–213, hier S. 213 sowie S. 324–326, hier S. 325.

52 Mühlfeld, *Die Herzogliche Hofkapelle in Meiningen*, S. 74f.

53 Brief Wilhelm Berger an Herzog Georg II., o. D., in: ThStAMgn, Hausarchiv 1258.

54 Dazu Maren Goltz, *Die Brahms-Programme auf den Konzertreisen der Meininger Hofkapelle (1882–1914)*, Meiningen 2009. 16 S. <www.db-thueringen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-18050/goltz_brahmsprogramme.pdf>.

zumindest ein Beispiel, wo er versucht haben könnte, dem Meininger Brahms-Kult auf einer Konzertreise Einhalt zu gebieten. Offenbar argumentierte er gegenüber dem Herzog dagegen, dass bei dem Gastspiel am 8. Februar 1909 in Darmstadt eine Brahms-Symphonie gegeben würde, mit der Begründung, man werde dies »als eine Demonstration ansehen«. Der Herzog rückte dies zurecht, indem er herausfand, dass es wohl eher »nach Ueberdruß am zu Vielen« aussehe, als danach, dass Brahms »verabscheut« werde.⁵⁵

Grundsätzlich konzentrierte er sich auf seinen Tournen auf einzelne Brahms-Werke, die er vollständig aufführte. So forcierte er beispielsweise die *Serenade Nr. 1* op. 11, aus der Steinbach nur das Menuett musiziert hatte. Dass Berger neben der *Tragischen Ouvertüre* gerade die für Meiningen so symbolträchtig scheinende 3. *Sinfonie*⁵⁶ nahezu gänzlich vernachlässigte, erwies sich für sein Ansehen in der Tat als unklug. Bülow hatte die Sinfonie nach der Uraufführung in Wien 1883 im darauf folgenden Winter bis zum November 1885 19-mal in die Gastspielprogramme aufgenommen und zu seinem 60. Geburtstag das Autograph vom Komponisten mit den Widmungsworten »Seinem herzlich geliebten Hans v. Bülow / in treuer Freundschaft. / Joh^s Brahms« geschenkt bekommen⁵⁷. Damit hatte sich Brahms bedankt für das Engagement, das Bülow ihm mit der Meininger Hofkapelle zwischen 1881 und 1885 für sein sinfonisches Werk in den europäischen Konzertsälen entgegengebracht hatte. – Bergers Streben nach einem neuen Profil nahm sich für Herzog Georg II. wohl als Ignoranz gegenüber dem Brahms'schen Œuvre aus und bot ihm Anlass zu harscher Kritik. So hielt er ihm nachweislich im Mai 1906 die Tätigkeit des Amtsvorgängers vor. Steinbach sei »als intimer Freund von Brahms in dessen Musik ganz u. gar eingeweiht« gewesen und habe bei seinen Gastspielen in Berlin »eine Mission vollführt«.⁵⁸ Mit diesem Argument verbot er Berger schlichtweg weitere Konzerte in der Hauptstadt und frustrierte den Hofkapellmeister derart, dass dieser bereits damals den Weggang in Betracht zog.⁵⁹ Drei Jahre später kulminierte die Situation, als Steinbach zum 1. Deutschen Brahmsfest in München 18 Mitglieder der Meininger Hofkapelle zur Mitwirkung im dortigen Orchester einlud, nicht aber ihren musikalischen

55 Brief Herzog Georg II. an Wilhelm Berger, 24. Januar 1909, zitiert nach: Reinhardt3, S. 144.

56 Herta Müller, S. 422.

57 Hans-Joachim Hinrichsen, S. 135.

58 Randbemerkung Georg II. vom 17. Mai 1906 auf einem Brief Wilhelm Bergers an ihn vom 14. Mai 1906, in: Meininger Museen, Br. 190/3.

59 Ernest, S. 85.

Chef. Berger lehnte es bekanntlich ab, das unter dem Protektorat Georgs II. stehende Fest zu besuchen.⁶⁰

Nach den Programmzetteln zu urteilen, gelangte »Aktuelles« daneben lediglich in Form von Appetithäppchen auf die Programme, die Berger übrigens ab dem Frühjahr 1905 dem Herzog im Entwurf vorzulegen hatte⁶¹. Bruckners 4. *Sinfonie* erklang mehrfach, jedoch anfänglich nur außerhalb Meiningens⁶². Bezeichnend ist die Frage von Georg II. vom August 1909 – nach immerhin fünf auswärtigen Aufführungen in Eisenach, Jena, Erfurt, Marburg und Darmstadt –: »Lebt Ihr Bruckner noch? Ist er Wagnerianer? Wo lebt er, wen[n] er noch lebt?«⁶³

Von Richard Strauss spielte man *Aus Italien* op. 16 am 30. Januar 1910 in Mühlhausen; die Sinfonische Tondichtung *Don Juan* erklang 1908 in Hildburghausen, Marburg und Göttingen. Häufiger, aber ebenfalls nur außerhalb Meiningens erklang nur dessen mit Meiningen eng verbundene *Bläser-Serenade für 13 Blasinstrumente*. Waldemar von Baußnerns Konzert-Ouvertüre *Champagner* erklang am 11. Dezember 1909 in Mühlhausen und am Folgetag in Eisenach. Zu nennen ist noch Dukas' *Zauberlehrling*, der ebenfalls in Eisenach und Gotha erklang.

Am 19. Februar 1907 gelangte Wilhelm Mühlfelds *e-Moll-Sinfonie* unter Leitung des Komponisten zur Aufführung. Wie der Anhang zeigt, brachte Berger seine eigenen Kompositionen punktuell ins Spiel.

Berger war überdies stets um gute Solisten bemüht; so spielten in der Saison 1903/1904 u. a. Hugo Becker (Violoncellist, Frankfurt), Xaver Scharwenka (Pianist, Berlin), Hugo Herrmann (Violoncellist, Frankfurt) oder Frau Charlotte Huhn (Sängerin, München) und Bram Eldering (Violinist, Köln), in der Saison 1904/1905 u. a. Wilma Norman-Neruda (Violinistin, Asolo), Otto Neitzel (Pianist, Köln), Ludwig Heß (Sänger, Berlin), Clara La Porte-Stolzenberg (Sängerin, Düsseldorf) oder Julius Klengel (Violoncellist, Leipzig). In der Saison 1905/1906 u. a. Paul Knüpfer (Sänger, Berlin), Isabella Berger (Sängerin, Meiningen), Marie Götze (Sängerin, Berlin), oder auch das Vokalquartett

60 Ebd.

61 »Eurer Hoheit Wunsch entsprechend werde ich künftighin die Programm-Entwürfe vorlegen. Eure Hoheit bitte ich um Entschuldigung – ich kannte Eurer Hoheit Willen nicht.« Bittet um Genehmigung für die Konzerte in Berlin im nächsten Winter, obwohl Herr Lienau nicht garantieren will. Brief Wilhelm Berger an Herzog Georg II., 21. März 1905, in: ThStAMgn, Hausarchiv 1258.

62 Die Daten lauten: 21. Oktober 1906, Eisenach; 5. November 1906, Jena; 3. Dezember 1906, Erfurt; 6. Februar 1909, Marburg; 8. Februar 1909, Darmstadt.

63 Brief Herzog Georg II. an Wilhelm Berger, 24. Januar 1909, zitiert nach: Reinhardt3, S. 144.

Leipzig. 1906/1907 kamen Hugo Becker (Violoncellist, Frankfurt), Elise Zielke (Sängerin, Danzig), Henri Marteau (Violinist, Genf), Anna Schütte (Sängerin, Kopenhagen), Frieda Hallwachs-Zerny (Sängerin, Kassel). In der Saison darauf (1907/1908) kamen Olga Radetzky von Radetz (Sängerin, Riga), Max Pauer (Pianist, Stuttgart), Hjalmar Arlberg (Sänger, Berlin). Zu den während des Theaterneubaus im Schießhaus stattfindenden Abonnementskonzerten wurden keine Solisten eingeladen, danach kamen ab Januar 1910 u. a. Alfred Höhn (Pianist, Oberellau), Max Pauer (Pianist, Stuttgart), Selma vom Scheidt (Sängerin, Weimar) und Paula Weinbaum (Sängerin, Berlin).

Meininger Berger-Rezeption bis in die 1920er Jahre

Zur späteren Rezeption von Wilhelm Berger in Meiningen ist folgendes festzuhalten: Unmittelbar nach Bergers Tod wurde im Kammermusik-Abend am 1. Februar 1911 unter Mitwirkung des Pianisten Fritz von Bose (Leipzig) das *Klavierquintett f-Moll* op. 95 zur Aufführung gebracht. In der Gedächtnisfeier im Hoftheater unter der Leitung von Treichler und Piening am 17. Februar 1911 erklangen neben der *B-Dur-Sinfonie* op. 71 die *Orchestervariationen* op. 97. Dazwischen sang die Berliner Altistin Paula Weinbaum mehrere Lieder.⁶⁴ In Meiningen blieb es nach Regers Aufführung der *Orchestervariationen* op. 97 am 29. November 1912 und der Wiederholung am 1. Dezember in Eisenach relativ still um Berger. Lediglich Maria Eschment aus Berlin sang, wie von Reger angekündigt⁶⁵, im Kammermusik-Konzert am 13. Dezember 1912 unter Regers Klavierbegleitung das Lied *Bergnacht* op. 24, 1a. Von den hiesigen Gesangsvereinen wurden Bergers Werke noch eine zeitlang aufgeführt. So trug der Köhlersche Gesangsverein unter Leitung von Adolf Geuther im Abonnementskonzert der Hofkapelle vom 23. November 1913 den gemischten Chor *Müde das Lebensboot weiter zu steuern*⁶⁶ vor. Ferner erklangen im Konzert am 30. Juni 1914 der gemischte Chor *Der Jäger längst dem Weiher ging* und die 3-stimmigen Frauenchöre *Es ging ein Duft durch die Frühlingsnacht* op. 92, 4 und *Schneewittchen in der Wiege* op. 92, 1.⁶⁷ Am 22. Januar 1916 sang Eli-

64 Zur Auführung gelangten *Eisblumen* op. 83, 2, *Es war* op. 83, 3, *Im Sturm, Dämmerung, Opferschale, Ich liebe Dich, Christnacht* op. 73, 2. Der Ertrag des Konzertes wurde einem Grabstein-Fonds zugewiesen.

65 Brief Max Reger an Herzog Georg II., 2. Juli 1912, zitiert nach: Asow/Asow, S. 275–277.

66 Christian Mühlfeld, *Die in den Konzerten der Herzoglichen Hofkapelle in Meiningen aufgeführten Kompositionen*, Meiningen 1914, S. 128 (Meininger Museen, Manuskript XI-5/713).

67 Ebd.

F-Dur für Blasinstrumente op. 102 ist der Stempel Afa-Verlag durchgestrichen, darüber steht »Afa's Musikverlag Hans Dünnebeil Berlin«, was deutlich macht, das noch Hans Dünnebeil, ehemals Mitarbeiter des Verlages Breitkopf & Härtel, in seinem um 1933 gegründeten Afa's Musikverlag die Publikation erwog.⁷⁷ Ob Dette möglicherweise in Beziehung zu dem Musikschriftsteller, Musiklehrer und Komponisten Gustav Ernest (1858–1941) stand, der nach seinen Biographien von Wagner (1915), Beethoven (1920) und Brahms (1930) im Berliner Hesse-Verlag 1931 sein Buch über Berger verlegte, ist momentan noch nicht klar. Erst 1948 erschien mit Paul Grümmers Bearbeitung des Scherzo d-Moll aus einer unvollendeten Sonate für Violoncello und Klavier nachweislich das einzige Werk Bergers im Afa's Musikverlag.

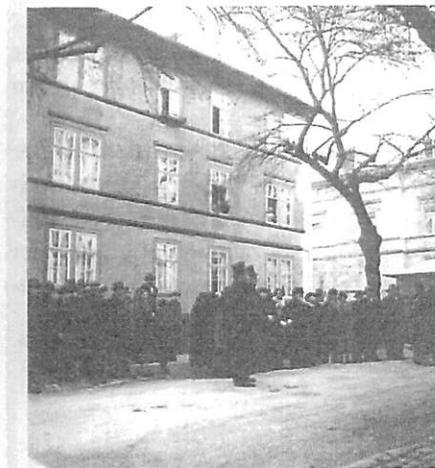
Ottomar Güntzels Bemühungen nach 1933

Während, wie sich etwa in Zusammenhang mit dem Büsten-Kanon für den hiesigen Theaterneubau ablesen lässt⁷⁸, auch in Meiningen zu Beginn des 20. Jahrhunderts vorrangig Komponisten mit Büsten geehrt wurden, rückte im »Dritten Reich« neben dem Komponisten auch hier der Dirigent und Ensemble-Leiter als »musikalischer Führer« in den Vordergrund.⁷⁹ In der Folge nahm das Interesse an in der Vergangenheit tätigen Chor- und Orchesterleitern im Nationalsozialismus zu: So wurde am 11. April 1937 in Anwesenheit des hochrangigen NSDAP-Kulturfunktionärs Dr. Hans Severus Ziegler im Englischen Garten das Denkmal für Max Reger eingeweiht. Die Enthüllung einer Gedenktafel an Bergers ehemaligem Wohnhaus in der Feodorenstraße 14 fand anlässlich des 75. Geburtstages im Anschluss an eine Morgenfeier am 9. August 1937 statt, welche Ottomar Güntzel in der *Zeitschrift für Musik* mit den Worten kommentierte: »Die überaus eindrucksvolle und erbauliche Stunde

77 Hans Dünnebeil, *Musikalienhandel in Krieg und Frieden. 50 Jahre Potsdamer Straße Berlin*, Berlin 1952, S. 29.

78 Vgl. Goltz, Feine Unterschiede.

79 Felix Oberborbeck, Direktor der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung Graz (1939–45), fasste etwa zusammen: »Die Ziele, denen der Instrumentalist, der Dirigent und der Sänger heute wie ehemals zustreben muß, liegen so fest, daß auch eine Musikerziehung der Gegenwart daran nicht rütteln kann. Wesentlich verschoben hat sich lediglich das Berufsziel des musikalischen Führers, der sich heute nicht mehr auf den Typ des Chorleiters oder Kapellmeisters beschränken darf, sondern dem eine Reihe neuer Berufsformen aus den Notwendigkeiten der Zeit zugewachsen sind [...].« Felix Oberborbeck, »Gegenwartsaufgaben der Musikhochschule«, in: *Musik im Volk. Grundfragen der Musikerziehung*, hrsg. von Wolfgang Stumme, Berlin 1939, S. 89.



Enthüllung einer Gedenktafel am ehemaligen Wohnhaus Feodorenstraße 14 in Meiningen, 9. August 1937, Foto: Julius Greif (Meininger Museen, B 452)

umrahmte die Gedenkrede von Ottomar Güntzel mit dem Streichtrio op. 69 und dem Streichquintett op. 75.⁸⁰ Zur eigentlichen Enthüllung sprach Theater-Intendant Dr. Rolf Prasch. Des 80. Geburtstages und 30. Todesjahres des ehemaligen Herzoglichen Hofkapellmeisters gedachte man 1941 mit seinem *Konzertstück für Klavier und Orchester* op. 43a, vorgetragen von dem Pianisten Prof. Kurt Schubert, einem ehemaligen Schüler von Xaver Scharwenka.⁸¹

Für das neue, von Ottomar Güntzel zusammengetragene »Musikgeschichtsmuseum« gab Bergers Sohn Ernst 1939 eine Reihe von Dokumenten, Musikalien und Kunstobjekten nach Meiningen.⁸² Dazu zählten neben Bergers Federhalter u. a. der Ehrenmitgliedsbrief vom Potsdamer Männer-Gesang-Verein, die vorläufige und definitive Anstellungsurkunde als Meininger Hofkapellmeister, die Verleihungsurkunde zum Ritterkreuz II. des Sachsen-Ernestinischen Hausordens, die Verleihungsurkunde zum Professorentitel, die Mitgliedsurkunde der Akademie der Künste, mehrere Bilder, das Manuskript des *Sonnenhymnus* und das Titelblatt des Manuskriptes *Huldigungsmarsch* an Georg II. In den ebenfalls 1941 eröffneten Räumlichkeiten⁸³ fanden neben zwei Briefen Bergers an Georg II. das Ölgemälde von Paul Spangenberg als Stiftung

80 Ottomar Güntzel, »Meiningen«, in: *Zeitschrift für Musik* 104 (1937), S. 1042.

81 Ottomar Güntzel, »Meiningen«, in: *Zeitschrift für Musik* 109 (1942), S. 467.

82 Brief Ernst Berger an Ottomar Güntzel, 6. Dezember 1939, in: Sammlung Musikgeschichte der Meininger Museen, Br. 277, 5.

83 Maren Goltz, »Ottomar Güntzels Rolle bei der »Arisierung« des Meininger Musiklebens und seine stille Rehabilitierung nach dem Zweiten Weltkrieg«, in: *Jahrbuch des Hennebergisch Fränkischen Geschichtsvereins* 25 (2010), S. 253.

davon im Fugensujet vertauscht werden. Im Finale der 2. Sinfonie beginnt Berger in der Durchführung mit einer systematischen Rückschau auf Themen der vorangehenden Sätze: Dies betrifft das episodische Thema vom Beginn der Durchführung aus dem 1. Satz (T. 131ff. des Finales), das Hauptthema des 2. Satzes (T. 140ff. des Finales), das Hauptthema des 3. Satzes (T. 162ff. des Finales) und das Überleitungsthema des 1. Satzes in Transformation (T. 190ff. des Finales). In einer Finale-Einleitung oder -Coda ist dieses Verfahren bereits bekannt, man denke u. a. an Beethoven, Berlioz, Bruckner, Brahms, Dvorák. In der Durchführung ist es jedoch viel seltener und auf diese Weise einzigartig: Das Finale von Dvoráks Sinfonie *Aus der neuen Welt* gibt gewissermaßen einen Präzedenzfall, doch dort sind die Themen aus vorangegangenen Sätzen in die Durchführungsprozesse aufgenommen und integriert worden.

Satzformen

Berger verwendet ausschließlich die traditionellen Formtypen Sonatenform, dreiteilige Form und Rondo, behandelt sie jedoch auf charakteristische originelle Weise. Im 1. Satz der 1. Sinfonie gestaltet er Hauptthema und Seitenthema zwar als verschiedene Themen, die jedoch im Ausdruck so ähnlich wie nur möglich, das heißt pastoral-lyrisch erscheinen, und führt beide dementsprechend mit einem Klarinettensolo ein. Daher musste er den für diese Form benötigten Ausdruckskontrast an anderer Stelle als in den großen Säulen des Formarchetyps setzen, nämlich in Einleitung, Überleitungen und Schlussgruppe. In der 2. Sinfonie gewinnen ein Überleitungsthema und ein neues episodisches, aus dem Hauptthema transformiertes Durchführungsthema besondere Bedeutung im strukturellen Schema des Satzes sowie im Werk insgesamt. Der dreiteilige 2. Satz der 1. Sinfonie, beginnt als fließendes Scherzo, etwa in der Tradition Mendelssohns, der Trio-Mittelteil erweist sich als gravierende Transformation des Scherzoteils, die zwischen Selbständigkeit und durchführungsähnlicher Episode schwebt. Prinzipiell gemahnt dieses Verfahren an Johann Sebastian Bachs Behandlung des Mittelteils von etlichen Da-Capo-Arien aus den Kantaten, und wie wir von Bergers Biografen Gustav Ernest wissen, hatte der 26-jährige Komponist »täglich einige Kantaten Bachs aus der Partitur« gespielt, um – wie Berger selbst bekannte – »ganz in den Meister einzudringen.«⁹

Im langsamen Satz der beiden Sinfonien benutzt Berger eine von Bruckner nach dem Vorbild von Beethovens Neunter Sinfonie bevorzugte Struktur, z. B. in Bruckners Sinfonien Nr. 2, 4, 5, 7, 8, 9, und zwar ABA₁B₁A₂, wobei die wie-

⁹ Ernest, S. 104.

derkehrenden Abschnitte mit zunehmenden figuralen Verzierungen ausgestattet werden. Anders als bei Beethoven und Bruckner verknüpft Berger in der 1. Sinfonie den Abschnitt A₂ merklich und erzielte dadurch einen beeindruckenden Höhepunkt. In der 2. Sinfonie sind die Abschnitte A₁ und B₁ durchführungsartig gehalten. Im Finale der 1. Sinfonie verschränkte er Sonatenform und Fuge. Das Hauptthema besteht aus einer Fugensexposition, und statt diese in der Reprise zu wiederholen, verarbeitete Berger das Fugensujet in Transformationen, die teils fugenspezifisch sind (Diminution, Engführung) und teils mit der Sonatenform zu tun haben (Modifikation der Intervallstruktur, Fragmentierung, figurative Variierung), was die Reprise ungefähr um ein Drittel erweitert, so dass sie gewissermaßen als Fortführung des Durchführungsteils fungiert.

Stilistische Merkmale

Wenige Jahre vor seinem Tode äußerte sich Berger einmal folgendermaßen: »Es wird viel geschrieben, und sieht man sich die Sachen an, so erlebt man fast stets Enttäuschungen. Da heißt es: Arbeiten und nicht verzweifeln! Dem Standpunkt, welchen ich zur Musik einnehme, werde ich immer treu bleiben: Verbannung alles Flitters, Plastik, konzise Gedanken, absolute Musik!«¹⁰ Die Werke, die ihn enttäuscht hatten, nannte Berger nicht; seine Bemerkungen über »Flitter« und »absolute« Musik lassen jedoch vermuten, dass er zumindest teilweise die symphonischen Dichtungen von Richard Strauss im Sinne hatte – einschließlich beispielsweise des *Don Quixote* mit seiner musikalischen Nachahmung sowohl einer Schafherde und als auch von sich drehenden Windmühlen. »Plastik« bedeutet auch für Berger eine ungehinderte Gewandtheit im Ausdruck, die figurative Umformungen im Sinne eines Ganzen bewirkt und in eine angemessene Verlaufsgestalt gebracht ist: als Kunst des reinen Übergangs. Was konzise Gedanken betrifft, geht es in erster Linie wohl nicht um die Länge von Themen und Figuren, sondern vielmehr um Konzentration im Ausdruck, Ökonomie und nachhaltige Wirkungskraft.

Wie Willi Kahl in der Neue[n] Deutsche[n] Biographie schrieb, gehörte Berger »als Komponist zum Kreis der sogenannten Berliner Akademiker, die zum Teil das Brahms'sche Erbe weiterführten.«¹¹ Wir wissen schon, inwieweit

¹⁰ Zitiert nach: Ernest, S. 103f.

¹¹ Kahl, Willi, Art. »Berger, Wilhelm Reinhard«, in: *Neue Deutsche Biographie* 2 (1955), S. 83f., <<http://www.deutsche-biographie.de/pnd11885996x.html>>. Die Bezeichnung Bergers als einen der Berliner Akademiker machte Walter Niemann bereits 1912, also knapp ein Jahr nach Bergers Ableben: »Von den Berliner Akademikern [...] ist kaum einer ganz der Brahms'schen Einwirkung entronnen.

Berger strukturell als Brahms-Nachfolger bezeichnet werden kann, doch in Einzelheiten der Melodik, Harmonik und zumal der Satztechnik gibt es noch viel zu erforschen: Wichtige Impulse dazu geben bereits viele der in diesem Band enthaltenden Studien. Es geht uns hier darum, Brahms' Einfluss auf Berger überhaupt nicht zu verleugnen, dabei jedoch andeutungsweise auf andere Quellen zu verweisen, die ebenso wichtig erscheinen. Wenn wir an Bergers Vorliebe für thematische Verarbeitungen denken, die auf Sequenz, rhythmischer Diminution, Augmentation, Umkehrung, kontrapunktischer Kombination, Steigerungswellen basieren, und ebenso an seine Vorliebe für Material wie Unisonothemen, Blechbläserchoräle, Fanfaren, an eine Harmonik, die durch linearen Kontrapunkt bestimmt wird, dann erkennen wir eine ganz andere und parallele Tradition, nämlich diejenige Wagners und Bruckners. Besonders von Wagner kommen auch gewisse harmonische Gänge wie Moll-Dreiklänge im Großterz-Abstand (wie z. B. im Tarnhelmmotiv oder zu Beginn des 2. Aktes von *Parsifal* bei Wagner und zu Beginn des 2. Satzes der 2. Sinfonie bei Berger – siehe dazu Notenbeispiel 6), chromatisch geformte Trugschlüsse und Tristan-Akkorde sowie Bergers Verwendung rhetorisch-dramatischer Pausen und springender Fanfaren. Bergers orchestrale Klangwelt ist fein konzipiert und individuell; er führt allerlei Delikatesse ein, wenn man z. B. die Rolle der Bass-Klarinette im Intermezzosatz der 2. Sinfonie bedenkt oder die Instrumentierung des Seitenthemas im Finale der 2. Sinfonie für Flöte 1 und Fagott 1 im Abstand von zwei Oktaven. Unverkennbar können wir zudem in seiner Behandlung der Blechbläser, besonders vielleicht im melodischen Gebrauch der Trompeten sowie in seinen Klangkombinationen einschließlich der Kombinationen extremer Lagen etwas von Wagners Orchestrirkunst spüren. So hatte Berger einst gegenüber seinen Eltern geäußert: »daß Wagner das unzweifelhaft größte Genie ist, das augenblicklich lebt, ist mir wieder einmal zum Bewußtsein gekommen ...«¹²

Im langsamen Satz der 2. Sinfonie beginnt Abschnitt A₁ mit einer Erweiterung der Moll-Version des Hauptthemas, die den A-Abschnitt beschließt, nunmehr für Blechbläser gesetzt. Dann bringt Berger den Themenkopf kanonisch zwischen den Fagotten 1 und 2, Kontrafagott, Violoncello, Kontrabass, und Oboe 1, Horn 1, Violine 2, wieder, begleitet von einer Figur, die einer-

[...] In der Klaviermusik und Kammermusik mit Klavier sind es namentlich die Meister Max Bruch, Wilhelm Berger, Friedrich Gernsheim, Robert Kahn, Georg Schumann und Philipp Scharwenka, die das Schöne und Bleibende Brahms'schen Geistes und Brahms'schen Klavierstils ihrer eigenen Persönlichkeit harmonisch zu assimilieren wußten.« Walter Niemann, »Johannes Brahms und die neuere Klaviermusik«, in: *Die Musik* 12, 1, Bd. 45 (Oktober 1912), S. 38–45; hier S. 43.

¹² Reinhardt1, S. 65–67, Reinhardt2, S. 155.

seits das Wechselnoten-Motto neu interpretiert, andererseits unverkennbar an Siegfrieds Trauermarsch aus Wagners *Götterdämmerung* anklängt. Die rhythmische Diminution des Hauptthemenschlusses in Moll führt die Passage fanfarenartig und somit auch noch wagnerartig weiter. Sicher haben wir hier eine repräsentative und sogar auffallende Stelle vor uns, wo wagnersche Denk- und Klangweisen von der Oper in die Sinfonie verpflanzt wurden (siehe Notenbeispiel 18).

Die Coda des Satzes besteht aus drei Teilen. Teil i, das heißt die Takte 308–331 besteht aus einer wagnerischen Steigerungswelle, die auf dem Überleitungsthema des 1. Satzes, den Hauptthemen des 1. und 4. Satzes, einer linearen, stufenweise verlaufenden Bassbewegung durch fast zwei Oktaven und Tremolofiguren der oberen Streicher basiert. Teil ii, das heißt die Takte 332–342 enthalten Engführungen des Finale-Hauptthemenkopfes, rhythmische Diminution und eine weiteren Steigerungswelle, basierend auf der Bordun-Quinte, wobei das Ganze an Bruckner z. B. in dessen 8. Sinfonie gemahnt.¹³ Teil iii, das heißt T. 343 bis zum Schluss, besteht aus einem Andante: Hier kommt es zur Wiederkehr der schwungvolle Transformation des Überleitungsthemas aus der Schlussgruppe im 1. Satz und zur Verschmelzung des Finalehauptthemas damit in einem feierlich-erhabenen Ausklang, der konzeptionell dem Schluss von Brahms' 3. Sinfonie nahesteht. Berger hatte sich 1884 enthusiastisch über die 3. Sinfonie von Brahms geäußert.¹⁴ Es wäre allerdings rein schematisch, würde man behaupten, diese drei Teile der Coda würden etwa auf dem Denken von Wagner, Bruckner und Brahms gründen, denn sie sind doch eigentlich im Grunde und vor allem allein und echt Bergerisch (siehe Notenbeispiel 9).

Somit gewinnen wir einen Einblick in die Art und Weise von Bergers Originalität und schöpferischem Vermögen. Martin Heidegger hat behauptet: »Es bleibt darum das ausschließliche Vorrecht der größten Denker, sich beeinflussen zu lassen. Die Kleinen dagegen leiden lediglich an ihrer verhinderten Originalität und verschließen sich deshalb dem weither kommenden Ein-

¹³ Bruckner war in den 90er Jahren in Berlin aufgrund von Aufführungen der 3., 4., 5. und 7. Sinfonie durch Hermann Levi, Karl Klindworth, Karl Muck, Arthur Nikisch und Felix Weingartner präsent und die Partituren der 1.–8. Sinfonie waren dem Publikum bereits gedruckt zugänglich. August Göllerich und Max Auer, *Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffens-Bild*, Bd. IV, 4. Teil, Regensburg 1937, Aufführungs-Verzeichnis S. 232–252. Renate Grasberger, *Werkverzeichnis Anton Bruckner*, Tutzing 1977, S. 108–118.

¹⁴ Nach einer Aufführung unter Leitung von Franz Wüllner schreibt er: »Wenn Brahms so fortfährt zu schreiben, so klar und schön, er wird unseren größten Meistern nicht nachstehen«. zitiert nach: Reinhardt1, S. 67. Reinhardt2, S. 155, und Ernest, S. 43.

wobei die Kadenz noch einmal Bergers an den Rand der Tonalität gehende Sprache aufbietet.

Bergers letztes Chorwerk op. 103, 3 *Von ferne klingen Glocken* ist sechsstimmig angelegt und bis auf ein kurzes Zwischenstück ganz homophon. Auch hier wird die überkommene Harmonik an ihre Grenzen geführt. Wohin hätte dies bei längerer Lebenszeit Bergers geführt?

Ein Nachwort zu einer hier ganz ungenannten Werkgruppe. Die 30 Kompositionen für drei- oder vierstimmigen Frauenchor dürften Bergers beste vokale Werke sein. Es bleibt unklar, warum es so viele Sätze gibt, für wen er sie verfasst hat und wo sie aufgeführt wurden. Schon Ernest¹² schreibt in seiner Biografie, dass zwar bei einigen Berger'schen Männerchören ein traditioneller Zug ins Sentimentale anzutreffen sei, nie aber bei den Frauenchören. Ich zitiere:

Hier sind nur wenige, die nicht Beachtung verdienen, und wenn sie nicht bekannter geworden sind, so liegt das an zwei Gründen, erstens, daß der Frauenchorgesang überhaupt verhältnismäßig wenig gepflegt wird, und zweitens, daß die meisten der Gesänge ungewöhnliche Schwierigkeiten für Sänger und Begleiter bieten. Der letztere sieht sich bisweilen Aufgaben gegenüber, zu deren Überwindung ein ungewöhnlich reiches Können notwendig ist.¹³

Die Charakteristika der Werke für gemischten Chor treten hier zudem noch stärker in Erscheinung.

¹² Ernest, S. 142.

¹³ Ebd., S. 142.

Hendrik Bräunlich

Wilhelm Bergers Lieder und Gesänge – Gedanken aus der Sicht eines Musikers und Lehrers

Wilhelm Berger schrieb ungefähr 200 Lieder, Gesänge und Duette in 40 Opera sowie bearbeitete Volkslieder, ein Sylter Lied sowie Holländische Lieder. Handschriftlich sind *Humoristische Lieder* sowie 5 Lieder erhalten.

Gerade im ersten halben Lebensabschnitt, also von 1886 bis 1898, komponierte er 122 Lieder, wohingegen er in seiner zweiten Lebenshälfte von 1898 bis 1911 nur noch 39 schuf. Diese Anzahl ist der Biografie von Gustav Ernest zu entnehmen, welche bei der Durchsicht und Erstbewertung der Lieder eine wichtige Hilfestellung leistete.¹

Schon früh galt Berger als hochbegabt, seine pianistischen Fähigkeiten waren sehr gut und so machten ihm technische Aspekte des Klavierspiels keinerlei Schwierigkeiten. Und auch sein kompositorisches Talent war sehr ausgeprägt, anscheinend als Naturell in ihm vorhanden und wurde von seinen Eltern nach bestem Wissen gefördert. So verwundert es nicht, dass er, gerade einmal 5-jährig, die ersten Kompositionen für die kleinen Sänger des Kindergartens verfasste und dabei selbst am Klavier begleitete.

Wilhelm Berger hat gerade seine ersten Kompositionen dem Genre »Lied« gewidmet, anscheinend eine ihm sehr genehme und vertraute Äußerungsform. Auch sein Opus 1 umfasst vier Lieder, die er in Eigenregie im Jahr 1878, also 17-jährig, veröffentlichte. Das Lied ist eine kompositorische Form, die – allgemein gesprochen – konsequent musikalische Gedanken auf kleinem Raum entwickelt, verfolgt und zu Ende führt. Genau dafür hatte Berger ein gutes Gespür: einen durch den vorgegebenen Text ans Licht kommenden Gedanken beziehungsweise eine Stimmung in sich aufzunehmen, eine Idee daraus zu schöpfen und diese dann zu vertonen. Diese Liebe zur Vokalvertonung blieb zeitlebens bestehen, auch wenn er sich später größeren musikalischen Formen zuwandte und deshalb seltener Lieder schrieb. In den Liedern zeigt sich die Fülle seiner musikalischen Einfälle mannigfach: Kein Stoff, kein Text blieben ihm in einer Weise unverständlich, als dass er ihn nicht hätte in Töne fassen können. So erklärt sich die Vielzahl der Vertonungen von Texten sehr unterschiedlicher Dichter. Zwei seiner Lehrer an der Königlichen Hochschule für

¹ Vgl. Ernest, S. 110; siehe auch das Kapitel »Lieder und Gesänge« S. 148–157 und die Werkübersicht S. 180–184, bes. S. 182–183. Eine detailliertere Werkübersicht findet sich in Altmann.

Musik in Berlin, Prof. Adolf Schulze und Philipp Scharwenka, äußerten sich über das Lied *Es rauscht das rote Laub*, ein hochromantisches Lied nach Emanuel Geibel, sehr positiv. Schulze sagte, es sei »schön wie die schönsten Lieder von Brahms«² und Scharwenka: »[...] seit Schumann sei im Liede nichts Vollenderes geschrieben worden als diese Lieder«.³

Bergers Credo, als Musiker tätig zu sein und den eigenen Platz zu finden in der Gesellschaft, kann man gut an einer Briefstelle an seine Braut Isabella Oppenheim erkennen:

Es ist immer gut, wenn man sich ein leuchtendes Vorbild nimmt und danach strebt, es ihm gleich zu machen. Mein Vorbild ist Wagner, dieser Genialste aller Menschen, – die, – außer Bismarck – vielleicht je gelebt haben. Mag man als Musiker und Dichter viel an ihm aussetzen, das ist vielleicht am höchsten bei ihm anzuschlagen, daß er ohne auf die Menge zu hören, unbeirrt seinen Weg ging, durch seine einzig dastehende Energie! Deshalb wurde er was!⁴

Im Ganzen kann man feststellen, dass sich Berger bei seinen Texten sehr oft deutscher romantischer Autoren oder den Nachfahren dieser Zeit, also den Dichtern der verlorenen Revolution von 1848 und später, bediente. Die Texte entstammen also hauptsächlich der Zeit zwischen 1800 und 1900. Und auch seine Kompositionen stehen ganz in der Tradition dieser Zeit. Selten geht er über die in seiner Zeit üblichen und genutzten Wendungen in Form, Harmonik und Modulation hinaus. Dies wird später noch zu untersuchen sein. Oft finden sich mehrteilige Formen, das heißt, dem ersten Teil folgen weitere, andersartig gestaltete Teile, denen dann der Anfangsteil sich wieder anschließt. Dieser ist entweder gleich dem Anfang oder nun variiert. Ein Beispiel: *Ich stand in dunkeln Träumen* op. 3 Nr. 3 auf den häufig vertonten Text von Heinrich Heine – dort wird die zweite Strophe mit neuer Idee behandelt, das erste Thema kommt in der dritten Strophe wieder und beschließt das Stück im Nachspiel.

Grundsätzlich sind folgende verschiedene Formen und Typen von Liedern zu finden:

1. Das einfach gehaltene, pianistisch nicht anspruchsvolle Lied romantischen Einschlags, fast einem Volksliede vergleichbar (z. B. *Lieder* op. 87).
2. Lieder mit einer ganz bestimmten, meist in der Natur zu suchenden Grundstimmung. Dort finden sich im Klavierpart tonmalerische Effekte, streng durchgehaltene Motiv- und Farbwahl. Eines sei kurz analysiert: *Am Meere* op. 50 Nr. 1 mit Text von Heinrich Leuthold (1827–1879) (vgl. Notenbeispiel 1).

2 nach Ernest, S. 36.

3 nach Ernest, S. 37.

4 Undatierter Brief von Wilhelm Berger an Isabella Oppenheim, zitiert nach: Ernest, S. 97.

Am Meere (1870)

Wie süß ist's, von wonnigen
Lüften umhaucht,
Den Blick in den sonnigen
Äther getaucht,

Entflohen dem eiligen,
Hastigen Tun,
Am Busen des heiligen
Meeres zu ruhn!

Das Herz, wie auf schaukelnden
Wellen der Kiel,
Hintreibend, den gaukelnden
Träumen ein Spiel;

Umkost, von unzähligen
Armen umschmigt,
Umplätschert, in seligen
Frieden gewiegt.⁵

Dieses Stück ist typisch für Bergers Behandlung der romantisch verklärten Naturschilderung und ist als Idee mehrfach auch in anderen Gesängen zu finden. Das Lied hat ein 9-taktiges Vorspiel: Prägnanter Einfall ist ein 6/8tel Rhythmus, der wiegend und mit der Vortragsbezeichnung »piano, sehr weich« einstimmig auf die ersten Verszeilen des Gesanges »Wie süß ist's, von wonnigen Lüften umhaucht«. Das Motiv ist zweitaktig und wird dann ebenso zweitaktig weitergeführt in die Dominante, von dort an sequenziert die Musik von Takt 5 bis 8, um in Takt 9 eine kleine Überleitung zurück zur Tonika zu finden und den Beginn des Gesanges vorzubereiten. Mit der Gesangsstimme wird diese musikalische Idee, also das wiegende, weiche Schwingen, fortgesetzt und findet Entsprechung in den Worten »süß«, »wonnig« und »sonnigen Äther«. Erst in Takt 22 wird dieses Muster auf die Worte »am Busen des heiligen Meeres zu ruhn!« verändert. Nun wird, unter der seligen Kantilene des Gesanges, durch Sextgänge in Ober- und Mittelstimme in nur 3 Takten zurückmoduliert zur Tonika auf dem Wort »ruhn«. Es folgt die 3. Strophe, der Mittelteil des Liedes. Lag das Augenmerk bis dahin vor allem auf dem Klavierpart, übernimmt nun die Gesangsstimme die Führung und zeichnet die Worte »schaukelnden Wellen« und »gaukelnden Träumen« tonmalerisch nach. Das Klavier verbleibt in einer Klangfläche auf der Dominante über 9 Takte. Darauf hören wir das Kla-

5 Wiedergabe nach: Heinrich Leuthold, *Gedichte*, hrsg. v. Max Mendheim, Leipzig [1910].