

ORDEN POUR LE MÉRITE  
FÜR WISSENSCHAFTEN UND KÜNSTE

REDEN UND GEDENKWORTE

SECHSUNDDREISSIGSTER BAND  
2007 – 2008

WALLSTEIN VERLAG

ZWEITER TEIL  
PROJEKTE DES ORDENS

I. BESTÄNDIGKEIT UND VERGÄNGLICHKEIT  
VON RUHM

LUDWIG FINSCHER

DER KOMPONIST MAX BRUCH

---

Herr Fuhrmann hat in seiner schönen Schrift über den Orden den besonderen Sinn betont, der in der Formulierung der Satzung liegt, es sollten nur Personen in den Orden aufgenommen werden, »die sich durch weit verbreitete Anerkennung ihrer Verdienste ... einen ausgezeichneten Namen erworben haben«. An öffentlicher »Anerkennung seiner Verdienste« hat es Bruch zu Lebzeiten wahrlich nicht gefehlt. Aber heute gehört er sicherlich zu den Mitgliedern des Ordens, deren Namen (um Herrn Fuhrmann direkt zu zitieren) »man mit Verwunderung liest, weil man mit ihm nichts mehr verbindet«. Nun – vielleicht nicht »nichts mehr« wie bei dem 1864 gewählten Eduard Grell, aber doch sehr wenig. Streng genommen verbindet eine breitere musikliebende Öffentlichkeit mit dem Namen Bruch heute nur noch ein einziges Werk – und daraus einen einzigen Satz: das Adagio des Violinkonzertes g-Moll. Zur Erinnerung das zweite Thema, der beherrschende »Ohrwurm« des Satzes (KLANGBEISPIEL 1).\*

\* Die Klangbeispiele finden Sie auf der dem Jahrbuch beigelegten CD.

Später kommt ein dritter Gedanke hinzu; am Schluß werden beide mit unaufdringlicher Kunstfertigkeit miteinander verbunden (KLANGBEISPIEL 2).

Bruchs Violinkonzert war seit seiner Uraufführung 1868 und ist noch heute eins der bei den Geigern beliebtesten Werke der Gattung, und das Adagio ist im Zeitalter des musikalischen Häppchen-Konsums eine Zugnummer der populären Konzerte und der Potpourri-CDs. Die ungeheure Wirkung des Werkes zeigt sich besonders eindrucksvoll in den Spuren, die es bei anderen Komponisten hinterlassen hat. Richard Strauss (den der alte Bruch ingrimmig haßte) zitiert 1915 den dritten Gedanken auf dem Höhepunkt seiner *Alpensinfonie*, nicht ohne ihn ins Gigantische »aufzugipfeln«. Eine Art Präludium zu dieser merkwürdigen Beziehung über die Gattungsgrenzen hinweg war Strauss' eigenes Violinkonzert gewesen, das voller Reminiszenzen an Bruchs 1. und 2. Violinkonzert steckt. Kennt man Strauss und seinen skurrilen Humor ein wenig, kann man sich leicht vorstellen, welch diebische Freude es ihm gemacht haben muß, dem damals (1913/15) schon fast aus dem Blickfeld der Öffentlichkeit verschwundenen alten Konkurrenten zu zeigen, was alles man aus seinem melodischen Einfall herausholen konnte (KLANGBEISPIEL 3); auch sprach er gern von der »Bruch-Stelle« des Werkes<sup>1</sup>.

Johannes Brahms, zu dem Bruch zeitlebens eine ziemlich enge und sehr konfliktreiche Beziehung unterhielt, ließ sich 1878, als Bruchs Konzert noch frisch war, für sein eigenes Violinkonzert vom quasi-ungarischen Tonfall des Finales inspirieren – nur vom Tonfall, nicht von der Thematik (KLANGBEISPIEL 4).

Allerdings spielt bei beiden Konzerten wohl auch die enge Zusammenarbeit der beiden Komponisten in geigentechnischen Fragen mit Joseph Joachim eine Rolle, der sich als Komponist als Ungar, als

1 Vgl. Rainer Bayreuther, Richard Strauss' *Alpensinfonie*. Entstehung, Analyse und Interpretation, Hildesheim/Zürich/New York 1997, S. 225-226. Bayreuther meint, daß es sich um eine unbeabsichtigte Reminiszenz handelt und daß sich die bewußte Anspielung auf ein Lied von Strauss selbst bezieht, in dem aber nur die beiden ersten Töne, nicht der ganze charakteristische Melodiebogen mit der Formulierung in der *Alpensinfonie* übereinstimmen.

Geiger als Deutscher fühlte und der zwölf Jahre nach Brahms und neun Jahre vor Bruch in den Orden gewählt wurde. Ein Vergleich der beiden Finale-Anfänge zeigt deutlich die Verwandtschaft des Tonfalls, aber auch, warum Bruchs Konzert bei den Geigern so besonders beliebt war und ist: während Brahms, der Konvention folgend, den Solisten mit dem Thema beginnen lässt, baut Bruch mit einem großen Orchester-crescendo, das dem Thema präludiert, dem Solisten die Bühne auf, die er dann mit dem Thema glanzvoll in G-Dur betritt. Das Modell hier ist wahrscheinlich Mendelssohns erstes Klavierkonzert (1831), in derselben Grundtonart g-Moll/G-Dur (KLANGBEISPIEL 5).

Was an Bruchs Violinkonzert zündete und seit nun 140 Jahren zündet, ist etwas ganz Einfaches und sehr schwer zu Findendes: die große Melodie. Und Bruch war ein begnadeter Melodiker. 1867, also gerade in der Zeit der Arbeit an diesem Konzert, schrieb er an den Dirigenten Hermann Levi, daß er »seit einigen Jahren, seit ich zurechnungsfähig bin, den Hauptnachdruck auf die Melodik lege«. Aber das war zugleich seine Achillesferse: als die melodische Erfindungskraft nachließ, half auch das perfekte Handwerk nicht mehr weiter. Und die melodische Erfindungskraft hatte längst nachgelassen, als er, 70jährig, nur noch wenig komponierend und seit vielen Jahren leidend, in den Orden gewählt wurde. Warum also wurde er gewählt? Sicherlich nicht wegen des anhaltenden Erfolges seines Violinkonzerts, über den er sich mehr ärgerte als freute, weil er alle anderen Werke in den Hintergrund drängte. Eher schon, weil er 1892 den bayerischen Maximilians-Orden bekommen hatte, der häufig als Konkurrenz zum preußischen *Pour le mérite* angesehen wurde; Bruch war höchst erfreut und amüsiert, weil die Ehrung, wie er schrieb, »aus München . . ., dem Hauptsitz der Wagnererei« kam. Vielleicht auch, weil die beiden anderen deutschen Musiker im Orden gestorben waren – Brahms 1897 und Joachim 1907 – und die Musik nur noch durch zwei Ausländer vertreten war, den Franzosen Camille Saint-Saëns (1835-1921) und den Belgier François-Auguste Gevaert (1828-1908), welch letzterer allerdings nicht als Komponist, sondern (1904) als bedeutender Musikgelehrter gewählt worden

war. Am wahrscheinlichsten aber wurde Bruch deshalb gewählt, weil er nicht nur ein bedeutender Komponist war (wenn auch kein wirklich großer), sondern eine künstlerische Institution des preußisch-protestantisch geprägten Kaiserreichs (ironischerweise, denn er verehrte Bismarck, aber verabscheute Wilhelm II.). Und das wurde er nicht durch seine Instrumentalmusik, die heute wenigstens noch auf dem CD-Markt lebendig ist, sondern durch seine Kantaten und Oratorien, die heute fast ganz vergessen sind, eben weil sie den Nerv der Zeit so genau trafen.

Großangelegte Werke für Solisten, Chor und Orchester waren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beliebt wie nie zuvor, getragen von der Ausbreitung der bürgerlichen Chorvereine (vor allem der Männerchöre), der Musikfest-Bewegung und dem wachsenden Interesse an den Oratorien Händels, aber es handelte sich fast ausschließlich um geistliche, vor allem biblische Sujets; Mendelssohns *Paulus* und *Elias* waren die zentralen neuen Werke des Repertoires. Um 1840 kamen weltliche Stoffe hinzu, aus der nationalen Geschichte, aus der Touristen-Folklore (Schottland bzw. Walter Scott, der germanische Norden, der Orient), aus dem gymnasialen Bildungsgut. Schumanns *Das Paradies und die Peri* (nach Thomas Moore, 1843) war das erste bedeutende Werk dieser Richtung (heute, wie das ganze Repertoire, fast vergessen); Niels Wilhelm Gade (1817-1890) folgte mit *Comala* (nach Ossian, 1846) und einer ganzen Reihe von Werken, die bis mindestens zum Ende des Jahrhunderts zum festen Repertoire der städtischen Chor- und Konzertvereine gehörten – und sicherlich wurde auch Gade (1881) als Meister weltlicher Oratorien (die er bezeichnenderweise *Koncertstykker* nannte) in den Orden gewählt. Bruch hatte seinen ersten großen und anhaltenden Erfolg 1860 mit den *Szenen aus der Frithjofsage* nach dem Versepos von Esaias Tegnér – das in Deutschland einen ungeheuren Erfolg hatte, mehr als zwanzigmal übersetzt wurde und 1873 in Reclams Universal-Bibliothek erschien. Schon mit diesem Werk setzte er sich an die Spitze der Gattungsentwicklung; es wurde zum Vorbild für Brahms' *Rinaldo* (1863/69) und eine ganze Phalanx von oratorischen Werken mit Männerchor, und Hermann Kretzschmar konnte

1899 in seinem für die entwickelte bürgerliche Musikkultur maßgeblichen Konzertführer schreiben: »Derjenige Tonsetzer, dessen Name augenblicklich auf dem Gebiete des weltlichen Oratoriums vorherrscht, ist Max Bruch«, und: »Frithjof und Schön Ellen werden noch lange genannt werden, wenn von den Werken die Rede ist, die am Besten von Freiheit und Heimath singen«, und generell war er für Kretzschmar der »ausgezeichnete, tonangebende Künstler« auf dem Gebiet der repräsentativen, für das öffentliche Konzert bestimmten Vokalmusik<sup>2</sup>. Bruchs *Odysseus* (1871/72) widmete er im Konzertführer nicht weniger als sechs Seiten liebevoller Beschreibung, und Carl Dahlhaus wählte gerade dieses Werk, das nach Kretzschmar »vom Jahre 1873 ab die Concertsäle fast aller bedeutenden Musikstädte Deutschlands und Englands ... durchzogen hat«, als exemplarisch für die Gattung aus: »Als Chor-Oratorium für Gebildete ist *Odysseus*, so verschlissen das Werk inzwischen wirken mag, ein kulturgeschichtliches Dokument«<sup>3</sup>. »Freiheit und Heimath« ist zugleich der Akkord, auf den sich die Entwicklung der Gattung nach der Reichsgründung 1871 immer klarer einstimmte. Bruch behauptete seine führende Stellung durch kluge Wahl der Sujets, aber ebenso durch musikalische Qualitäten, vor allem die Verbindung von volkstümlicher Einfachheit und gehobenem Stil und die suggestive Überredungskunst der musikalischen Sprache, dazu konservatives Handwerk und kluges Maßhalten in den technischen Ansprüchen, das die Werke den bürgerlichen Laienchören erreichbar machte (bei hohen Ansprüchen an die Solisten). Wie das klingt, mag ein Beispiel aus dem *Lied von der Glocke* zeigen, der monumentalsten Vertonung dieser vielvertonten Dichtung, die Bruch, ohne jede Kürzung des Textes, in eine zweistündige Komposition umsetzte; das Beispiel führt zugleich die patriotische Instrumentalisierung der Dichtung musikalisch ganz sinnfällig vor (KLANGBEISPIEL 6):

2 Hermann Kretzschmar, Führer durch den Concertsaal. II. Abtheilung, Zweiter Theil: Oratorien und weltliche Chorwerke, Leipzig <sup>2</sup>1899, S. 421, 422 und 512.

3 Carl Dahlhaus, Die Musik des 19. Jahrhunderts, Wiesbaden/Laaber 1980, S. 138.



Heilige Ordnung, segenreiche  
Himmelstochter, die das Gleiche  
Frei und leicht und freudig bindet,  
Die der Städte Bau gegründet,  
Die herein von den Gefilden  
Rief den ungeselligen Wilden,  
Eintrat in der Menschen Hütten,  
Sie gewöhnt zu sanften Sitten  
Und das teuerste der Bande  
Wob, den Trieb zum Vaterlande!

Die Begleitung des Sopran-Ariosos durch die Orgel legt den sakralen Ton fest, in dem sich die kunstreligiöse Erhöhung der Dichtung und die kunstreligiöse Aura der Aufführung vor einer Quasi-Gemeinde effektiv verbinden, und die fast pedantische, aber dank Bruchs souveräner Technik überaus eingängige Hervorhebung fast jedes Textdetails sorgt für das einführende Verständnis durch das Publikum. Im wirkungssicher inszenierten Choreinsatz wird der sakrale Ton noch einmal gesteigert, durch Satztechniken, die den protestantischen Gemeindechoral assoziieren, aber zugleich wird der Kunstanspruch nicht gesteigert, sondern sehr sorgsam (und ganz ohne die zeittypischen »gelehrten« Anleihen an das barocke Oratorium) auf einer mittleren Ebene gehalten, was sowohl das Verständnis als auch die Ausführung erleichtert. Es ist Musik, die überreden will, ohne (wie Wagner) zu überwältigen. Geradezu rührend wirkt im Vergleich dazu die schlichte, ebenso liebenswürdige wie bescheidene Vertonung dieser Zeilen in dem Oratorium, das durch Bruchs Monumentalwerk erledigt werden sollte, das aber das ganze Jahrhundert hindurch überaus lebendig blieb, eben wegen seiner Bescheidenheit: Andreas Rombergs *Lied von der Glocke* (1809) (KLANGBEISPIEL 7). Die beiden letzten Oratorien bezeichnen fast symbolisch das Ende der gattungsgeschichtlichen Reise: *Moses* als eins der letzten biblischen Oratorien der deutschen Tradition, *Gustav Adolf* als ein Monument des reichsdeutschen Nationalprotestantismus, vom Komponisten expressis verbis als konfessionell-nationales Bekenntnis

entworfen. Aber während *Moses* ein durchaus ernstzunehmendes Werk ist, hat der gesteigerte Bekenntnis- und Wirkungswille den Komponisten beim *Gustav Adolf* in die Falle der Trivialität geführt, bis hin zu der Anweisung, das Publikum solle den Schlußchoral »Ein feste Burg ist unser Gott« mitsingen. Und gerade *Gustav Adolf* wurde Bruchs populärstes Großwerk, bis in den Ersten Weltkrieg hinein – vielleicht weniger, wie gesagt wurde, als Denkmal des Kulturprotestantismus nach Art des Ordensmitglieds Adolf von Harnack, sondern eher als Begleiterscheinung des »völkischen« Protestantismus des Berliner Theologen Reinhold Seeberg (1858-1935, in Berlin seit 1898).

Es ist leicht zu verstehen, daß ein Komponist dieser Prägung gut in einen konservativen, dem Herrscherhaus verbundenen Orden paßte, und ebenso, daß er zuerst die Umwälzungen in der Musik, dann die politischen Umwälzungen als Katastrophen erlebte, die zusammenhingen; Strauss und Reger waren für den alten Bruch die Häupter der »musikalischen Sozialdemokratie und Anarchie« (1911). Die letzten Jahre des früh Gealterten waren traurig, überschattet von Krankheiten, dem Tod der Gattin und des Lieblingssohnes, Kriegsnot und Entbehrungen und völliger künstlerischer Isolation. Nach 1900 komponierte er kaum noch. Ganz am Ende kehrte er zur Kammermusik zurück, mit der er als ganz junger Mann begonnen hatte. Das letzte bedeutende Werk waren die Acht Stücke für Klarinette, Viola und Klavier (1910), deren Besetzung Bruchs lebenslange Verehrung für Schumann spiegelt (auch Schumanns *Märchenerzählungen* op. 132 (1853) waren eins seiner letzten Werke). Es sind introvertierte, seltsam zeitenthobene Selbstgespräche eines Komponisten, der aus der Zeit gefallen war (KLANGBEISPIEL 8).

Literatur: Es gibt nur eine einzige Biographie des Komponisten, die durch Materialreichtum für sich einnimmt, aber keine wissenschaftliche Untersuchung im strengen Sinne ist: Christopher Fifield, *Max Bruch. His Life and Works*, London: Victor Gollancz 1988, <sup>2</sup>Woodbridge/Suffolk: The Boydell Press 2005.

## *Zeittafel*

MAX BRUCH

\* 6. Januar 1838 Köln

† 20. Oktober 1920 Berlin

Kind einer großbürgerlichen Theologen- und Beamtenfamilie.

Musikalische Ausbildung durch die Mutter und den Bonner Universitäts-Musikdirektor Heinrich Carl Breidenstein. Kompositionen überliefert seit dem neunten Lebensjahr. Neben der Musik starke Begabung zur Malerei.

- |           |  |
|-----------|--|
| 1853-1857 | Kompositionsunterricht bei Ferdinand Hiller in Köln                            |
| 1857      | Scherz, List und Rache, Oper (Ludwig Bischoff nach Goethe) op.1                |
| 1858-1865 | Studien- und Wanderjahre (Leipzig, Mannheim u. a.)                             |
| 1860      | Frithjof, Kantate (Esaias Tegnér)  |
| 1863      | Die Loreley, Große romantische Oper (Emanuel Geibel)                           |
| 1865-1867 | Kapellmeister in Koblenz   |
| 1866      | Schön Ellen, Kantate (Emanuel Geibel)  |
| 1865-1867 | 1. Violinkonzert g-Moll (Joseph Joachim gewidmet)                              |
| 1867-1870 | Hofkapellmeister in Sondershausen  |
|           | 1. Symphonie (Johannes Brahms gewidmet)  |
|           | 2. Symphonie (Joseph Joachim gewidmet)   |
|           | Kontrakt mit dem Musikverlag Simrock   |
| 1870-1880 | freischaffender Komponist und Dirigent in Berlin, Bonn und wieder Berlin       |
| 1871-1872 | Odysseus, Oratorium (Wilhelm Paul Graff)                                       |
| 1875      | Arminius, Oratorium (J. Küppers) (im Jahr der Einweihung des Hermanns-Denkmal) |
| 1877      | 2. Violinkonzert (für Pablo de Sarasate)                                       |
| 1878      | Das Lied von der Glocke, Kantate (dem Andenken Schillers gewidmet)             |
| 1879-1880 | Schottische Fantasie für Violine und Or-                                       |

- chester (Pablo de Sarasate gewidmet; spieltechnische  
Einrichtung von Joseph Joachim)
- 1880-1883 Dirigent der Philharmonic Society Liverpool
- 1880-1881 Kol Nidrei für Violoncello und Orchester
- 1882 3. Symphonie (der Symphony Society New  
York gewidmet) <sup>2</sup>1886
- 1883 Konzertreise in die USA
- 1883-1890 Leiter von Orchesterverein und Singakademie Breslau
- 1885 Achilleus, Oratorium (Heinrich Bulthaupt)
- 1888 Das Feuerkreuz (Bulthaupt nach Walter  
Scott)
- 1890-1920 Berlin. 1892 Berufung als Leiter der Meisterklasse für  
Komposition an der Preußischen Akademie der Künste  
und Verleihung des Professorentitels; 1907 Vizepräsi-  
dent der Akademie. Ab 1911 im Ruhestand. Schüler an  
der Akademie u.a. Oscar Straus, Ralph Vaughan Wil-  
liams, Eduard Künneke, Ottorino Respighi. 1892 Bay-  
erischer Maximiliansorden, 1893 Dr. h.c. Cambridge  
(von Bruch 1914 zurückgegeben). 1908 zum 70. Ge-  
burtstag Aufnahme in den Orden.
- 1891 3. Violinkonzert (Joseph Joachim gewidmet)
- 1894 Moses, Oratorium (Ludwig Spitta)
- 1898 Gustav Adolf, Oratorium (Albert  
Hackenberg)
- 1899 Serenade für Violine und Orchester
- 1910 Konzertstück für Violine und Orchester;  
Acht Stücke für Klarinette, Viola und Klavier
- 1911 Konzert für Klarinette, Viola und Orchester  
Ende 1919/Anfang 1920 zwei Streichquintette a-Moll  
und Es-Dur und ein Streichoktett B-Dur (zu Lebzeiten  
ungedruckt).