

Max Bruchs Symphonik im Dialog mit der Gattungstradition

Bürgerlichkeit, Geschichtlichkeit, Topologie und Reflexion

FABIAN KOLB

Wollte man den Versuch unternehmen, Biographie, beruflichen Werdegang und künstlerische Physiognomie des Komponisten Max Bruch auf einen Nenner zu bringen,¹ so böte sich – bei aller historiographischen Problematik, die solch topische Passformen und Beschreibungsmuster stets solange mit sich bringen, wie sie undifferenziert bleiben – der Rekurs auf Begriff und Konzept der ›Bürgerlichkeit‹ an,² speziell mithin die Einordnung in die Mechanismen und Strukturen der sogenannten ›bürgerlichen Musikkultur‹,³

- 1 Zu Bruchs Biographie vgl. u. a. Karl Gustav Fellerer, *Max Bruch. 1838–1920*, Köln 1974 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 103); Sonja Luyken, *Max Bruch. Ein Meister nur der Gründerzeit?*, Köln 1984 (Kölner Biografien 17); Christopher Fifield, *Max Bruch. His Life and Works*, London 1988 (dt. 1990) 2005; sowie Dietrich Kämper, Art. *Bruch, Max*, in: MGG₂, Personenteil 3, Kassel u. a. 2000, Sp. 1028–1034.
- 2 Noch immer grundlegend: *Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Jürgen Kocka, Göttingen 1987. Vgl. auch Peter Gay, *Bürger und Boheme. Kunstkriege des 19. Jahrhunderts*, München 1999; *Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums*, hrsg. von Peter Lundgreen, Göttingen 2000 (hierin insbesondere: Manfred Hettling, *Bürgerliche Kultur – Bürgerlichkeit als kulturelles System*, S. 319–340); Manfred Fuhrmann, *Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters*, Frankfurt/M. – Leipzig 2004; *Die bürgerliche Kultur und ihre Avant-garden*, hrsg. von Clemens Albrecht, Würzburg 2004 (Kultur, Geschichte, Theorie 1); Andreas Schulz, *Lebenswelt und Kultur des Bürgertums im 19. und 20. Jahrhundert*, München 2005 (Enzyklopädie deutscher Geschichte 75); sowie Michael Schäfer, *Geschichte des Bürgertums*, Köln – Weimar – Wien 2009.
- 3 Vgl. u. a. Volker Kalisch, *Studien zur ›bürgerlichen Musikkultur‹*, Tübingen 1990; Peter Schleuning, *Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert*, korrigierte und durchgesehene Neufassung, Stuttgart 2000; Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt/M. 2006; sowie Antje Pieper, *Music and the Making of Middle-Class Culture. A Comparative History of Nineteenth-Century Leipzig and Birmingham*, Basingstoke 2008.

wie sie das gesamte »lange« 19. Jahrhundert zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg prägten und insbesondere jene vielfach als »Gründerzeit« bezeichnete Phase der deutschen Geschichte bestimmten, in der sich Bruchs Wirken maßgeblich entfaltete.⁴ In der Tat scheint Bruch in besonders prägnantem, wenn nicht paradigmatisch zu nennendem Maße eingepasst in das vielschichtige Gefüge bourgeois Musiklebens; ja er repräsentiert – deutlicher jedenfalls als seine Zeitgenossen Bruckner und Brahms⁵ – auf den verschiedensten Ebenen seiner äußerer Lebensbedingungen ebenso wie seiner künstlerischen Profilierung jenen Typus eines im emphatischen Sinne bürgerlich fest verankerten und verflochtenen Komponisten, wie er als charakteristisch für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts gelten mag.

Die Sozialisation im Milieu protestantisch-bürgerlicher Funktions- und Bildungselite,⁶ der häusliche Privatunterricht, die rasche Stilisierung zum »Wunderkind« und die frühe Verbindung zu jenen Einrichtungen des Musiklebens, wie sie für die bürgerliche Kultur der Institutionalisierung und Vergesellschaftung typisch scheinen:⁷ All das lässt von vornherein Bruchs Disposition zu einer ebenso ambitionierten wie eben dezidiert bürgerlichen Musikerlaufbahn erkennen, zu der die akademisch-bildungsbürgerlich motivierten »Luxuskollegien« an der Universität Bonn⁸ ebenso zählten wie die

⁴ David Blackbourn, *The Long Nineteenth Century. A History of Germany 1780–1918*, New York – Oxford 1998.

⁵ Vgl. etwa Bruckner – Brahms. *Urbanes Milieu als kompositorische Lebenswelt im Wien der Gründerzeit*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Laurenz Lüttekens, Kassel u. a. 2006 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung 5); sowie Laurenz Lüttekens, *Brahms – eine bürgerliche Biographie?*, in: *Johannes Brahms. Ikone der bürgerlichen Lebenswelt?* Eine Ausstellung des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck, hrsg. von Wolfgang Sandberger und Stefan Weymar, Lübeck 2008, S. 10–15; und ders., *Brahms – eine bürgerliche Biographie?*, in: *Brahms Handbuch*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart – Kassel u. a. 2009, S. 24–43.

⁶ Bruchs Großvater väterlicherseits war erster lutherischer Pfarrer Kölns, evangelischer Superintendent und Konsistorialrat mit Ehrendoktorwürde der Universität Bonn, der Großvater mütterlicherseits Hauptlehrer an der evangelischen Gemeindeschule und Mitbegründer der Kölner »Musikalischen Gesellschaft«; Bruchs Vater zählte als königlicher Polizeirat und stellvertretender Polizeipräsident zu den Vertretern des höheren Beamtenstandes; die Mutter entstammte der Musikerfamilie Almenräder und wirkte als namhafte Sängerin.

⁷ Sei es in Gestalt des Bonner Universitäts-Musikdirektors Heinrich Carl Breidenstein, in Form des Stipendiums der Frankfurter Mozart-Stiftung sowie vor allem über den Unterricht beim städtischen Musikdirektor und Konservatoriumsleiter Ferdinand Hiller. Vgl. auch die Beiträge von Ulrike Kienzle und Claudia Valder-Knechtges in diesem Band.

⁸ Vgl. Siegfried Kross, *Max Bruch als Student in Bonn*, in: *Studien zur Musikgeschichte des Rheinlandes II*, hrsg. von Herbert Drux, Klaus Wolfgang Niemöller und Walter Thoene, Köln 1962 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 52), S. 133–136.

anfänglichen ›Wanderjahre‹ mit Stationen just in solch vorwiegend bourgeois geprägten Zentren wie Leipzig, Berlin, Wien, Paris und Brüssel. Nicht zuletzt angesichts des von Bruch wiederholt zum Ausdruck gebrachten Bewusstseins dafür, dass ein Komponist – im Sinne erwerbsbürgerlicher Existenzsicherung – stets an den Beruf des ausübenden Musikers oder Lehrers gebunden blieb, scheint denn vor allem der weitere Werdegang symptomatisch, zeichnet sich hier doch geradezu phänotypisch und beispielhaft das Karrieremuster des bürgerlichen Musikdirektors im Gefolge Mendelssohns und Hillers ab. Die prestigeträchtige Anstellung als fürstlicher Kapellmeister in Sondershausen (also an einer höfisch-aristokratisch geprägten Institution als genuiner und für die bürgerliche Musikpflege in gewisser Weise vorbildhafter Träger des traditionellen Musiklebens) fügt sich hierin ebenso wie der Selbstbewusstsein demonstrierende Schritt zu einer ›freien Künstlerexistenz in Berlin und Bonn, während die berufliche Vita insbesondere freilich bestimmt ist durch die Bindung an bürgerlich-städtische Institutionen und Vereinigungen als Musikdirektor in Koblenz, Leiter des Sternschen Gesangvereins in Berlin, Direktor der Philharmonic Society in Liverpool und Kapellmeister in Breslau sowie dann schließlich – ins Akademische gewendet – als Professor für Komposition an der Berliner Akademie der Künste, deren Vizepräsidentschaft Bruch zuletzt übernahm.

Dass sich in Parallel zu diesen äußersten Bedingungen auch ansonsten nachdrücklich und exemplarisch eine Haltung des Bürgerlichen diagnostizieren lässt, zu der eine engagierte Kontakt- und Netzwerkpflege⁹ und öffentliche Darstellung sowie eine Kultivierung häuslicher ›Familiarität‹ und ›Privatheit‹ ebenso zu zählen wären wie die so dezidierte wilhelminisch-kulturprotestantische Positionierung,¹⁰ die begeistert bekundete Bismarck-Verehrung und preußisch-patriotische, ›großdeutsche‹ Nationalgesinnung

- 9 Wichtigstes Zeugnis ist sicherlich die umfangliche briefliche Korrespondenz, bei der der enge Kontakt zum Verleger Simrock als zentrale Bezugsfigur im Sinne der Absicht, die eigene Existenz wesentlich auf das Kompositorische zu gründen, ebenso signifikant scheint wie der Austausch mit Philipp Spitta als Repräsentanten des bildungsbürgerlich-akademischen Milieus. Siehe *Max Bruch und Philipp Spitta im Briefwechsel*, hrsg. von Dietrich Kämper, Kassel 2013 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 175). Vgl. auch den diesbezüglichen Beitrag von Dietrich Kämper im vorliegenden Band.
- 10 Vgl. etwa Martin Geck, *Max Bruchs weltliche Oratorien*, in: *Max Bruch-Studien*, hrsg. von Dietrich Kämper, Köln 1970 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 87), S. 80–88; ders., *Max Bruchs Oratorium Gustav Adolf. Ein Denkmal des Kulturprotestantismus*, in: Archiv für Musikwissenschaft 27 (1970), S. 138–149; sowie Dietrich Kämper, *Max Bruch – Aufgaben und Ziele der Forschung*, in: *Musikalische Regionalforschung heute. Perspektiven rheinischer Musikgeschichtsschreibung*, hrsg. von Norbert Jers, Kassel 2002 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 159), S. 122–128.

(inklusive der weitverbreiteten antifranzösischen Ressentiments),¹¹ die »musikalische Denkmalsmanie«,¹² das hohe Interesse an Fragen des Urheberschutzes und der Kapitalisierung der künstlerisch-schöpferischen Tätigkeit¹³ sowie ein ausgeprägtes Leistungs-, Erfolgs- und Anerkennungsstreben, ist markant. Und nicht zuletzt die reibungslose Integration in die entsprechenden Rezeptions-, Wahrnehmungs- und Wertungsmuster der Zeit inklusive der unzähligen repräsentativen Ämter, Insignien, Ehrungen und Auszeichnungen der bürgerlichen Welt¹⁴ fügt sich ins Bild.

Eingedenk der von Carl Dahlhaus und Dietrich Kämper angemahnten »kulturgeschichtlichen Betrachtung« Bruchs¹⁵ erweist es sich freilich vor allem als relevant, wie der im Biographischen sich so deutlich abzeichnende bürgerliche Habitus ins Ästhetisch-Kompositorische verlängert erscheint. Ohne dabei pauschal auf vermeintliche Signa eines wie auch immer gearteten retrospektiven, »klassizistisch-→konservativen« ›Akademismus‹ zurückzugreifen,¹⁶ durch die sich Bruch in eine bildungsbürgerlich approbierte »Garde

- 11 Gerade mit Blick auf die Symphonik scheint für eine nationalchauvinistische Ausrichtung etwa der Brief signifikant, in dem Bruch auf die Kompositionsanfrage des französischen Verlegers Durand nach einer Symphonie antwortete: »Auch würde es mir nie einfallen eins meiner Werke zuerst im Ausland und auch noch dazu in Frankreich erscheinen zu lassen; dies würde mir schon mit Rücksicht auf unsere politische Stellung zu Frankreich verkehrt und unwürdig vorkommen. Etwas ganz anderes ist es, wenn das Ausland anfängt, sich ein im Vaterland erschienenes Werk anzueignen« (zitiert nach: Fellerer, *Max Bruch*, wie in Anm. 1, S. 73).
- 12 Vgl. Wilhelm Lauth, *Max Bruchs musikalische Denkmalsmanie*, in: *Musik – Kultur – Gesellschaft. Interdisziplinäre Aspekte aus der Musikgeschichte des Rheinlandes*, hrsg. von Norbert Jers, Kassel 1996 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 156), S. 82–98.
- 13 Vgl. etwa Karl Gustav Fellerer, *Max Bruch und der Urheberschutz*, in: *50 Jahre Gustav Bosse Verlag*, hrsg. von Erich Valentin, Regensburg 1963, S. 11–24.
- 14 Zu nennen wären u. a. die Ehrenmitgliedschaft im ›Verein Beethovenhaus Bonn‹ und in der Singakademie Breslau, die Verleihung des Bayerischen Maximiliansordens, das Ehrendoktorat der Universität Cambridge, die Tätigkeit als Preisrichter, die Mitgliedschaft in der Pariser ›Académie des Beaux-Arts‹, die Aufnahme ins Direktorium der Königlichen Hochschule für Musik Stockholm und in die Niederländische Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst, die Ehrenmitgliedschaft der Schweizerischen Musikgesellschaft und der Philharmonischen Gesellschaft London, die Verleihung des ›Ordre Pour le mérite‹ der Friedensklasse für Kunst und Wissenschaft sowie auch die Ehrenbürgerschaften von Bergisch Gladbach und der Gemeinde Berlin-Friedenau.
- 15 Carl Dahlhaus, Rezension von *Max Bruch-Studien* (Köln 1970), in: Neue Zeitschrift für Musik 133 (1972), S. 357f., hier S. 358 [ND in: *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*, hrsg. von Hermann Danuser, Bd. 9: *Rezensionen*, Laaber 2006, S. 267f.]; sowie Kämper, *Max Bruch – Aufgaben und Ziele der Forschung* (wie in Anm. 10), S. 122.
- 16 Vgl. etwa Karl Gustav Fellerer, *Der Akademismus in der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts*, Opladen 1976. Folgenreich scheint die Charakterisierung Fellerers, nach der »noch zu Lebzeiten Max Bruchs [...] seine Kunst als Geschichte« erschien (Fellerer, *Max*

der älteren Ideale« reihte,¹⁷ muten seine vielzitierten Bekenntnisse für eine traditionsgebundene bzw. -orientierte Musikanschauung¹⁸ und ein bewahrenswürdiges »Schönheitsideal«¹⁹ doch insofern symptomatisch an, als mit dieser ästhetischen Positionierung in Hinblick auf Bruchs Œuvre ganz konkret etwa der Entschluss kongruiert, neben dem Bedienen bürgerlicher ›privat-›intimer‹ Gattungen der ›Hausmusik‹ in Gestalt vor allem des (Volks-)Liedes schwerpunktmäßig Oratorien und großdimensionierte Chorliteratur sowie konzertante Werke zum Medium des Komponierens zu erheben und damit – Bruchs Präsenz in den Konzertsälen der Zeit bestätigt das – gleichermaßen der Festkultur wie dem kollektivitätsfördernden und identitätsstiftenden Wesensmerkmal bürgerlicher Musikpflege Rechnung zu tragen.²⁰ — Und in diesem Gefüge eines spezifisch ›bürgerlichen‹ Gattungskanons scheint nicht zuletzt auch Bruchs symphonisches Schaffen zu verorten zu sein.

Denn in der Tat könnte man es angesichts der bisher ausgeführten Auspizien geradezu als Selbstverständlichkeit beschreiben, dass sich Bruch als Exponent der bürgerlichen Musikkultur auch der Gattung der Symphonie zuwandte. Diese war, wie hinlänglich bekannt, als integraler Bestandteil der

Bruch, wie in Anm. 1, S. 11): »Die Zeit schritt über ihn hinweg« (ebenda). »In seiner [...] auf dem ›romantischen‹ Klassizismus Mendelssohns aufbauenden ›Akademismus‹ glaubte er eine ›Kunst des Fortschritts‹ zu schaffen, [...] ohne zu erkennen, daß bereits eine neue Musikentwicklung eingesetzt hatte« (ebenda, S. 13). Vgl. passim.

- 17 Hugo Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven*, Berlin – Stuttgart 1901, S. 559.
- 18 Siehe etwa Alexander L. Ringer, »Die Parthei des vernünftigen Fortschritts«. *Max Bruch und Friedrich Gernsheim*, in: *Die Musikforschung* 25 (1972), S. 17–27; sowie Hans-Josef Irmel, *Max Bruch und Josef Rheinberger. Ein Beitrag zur Situation der musikalischen Konservativen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: *Max Bruch-Studien* (wie in Anm. 10), S. 121–129.
- 19 Fellerer, *Max Bruch* (wie in Anm. 1), S. 16, diagnostiziert die Ursprünge dieser Haltung »in seiner absoluten Ästhetik des Schönen und in der Idealisierung im Sinne eines ›romantisch verstandenen Klassizismus‹: »Für Max Bruch lag der Ausgangspunkt seiner künstlerischen Einstellung in der Mendelssohn-Hiller-Tradition, die trotz aller Beteuerung seiner ›fortschrittlichen‹ Kompositionsweise für ihn bis zum Lebensende Gültigkeit hatte. In der Erhaltung dieser Tradition sah er eine Verantwortung, die über das musikalische in das gesellschaftliche und politische Denken seines Kreises ausstrahlte.«
- 20 Vgl. Matthias Schwarzer, *Die Oratorien von Max Bruch. Eine Quellenstudie*, Kassel 1988 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 41); sowie zum Kontext Samuel Weibel, *Die deutschen Musikfeste des 19. Jahrhunderts im Spiegel der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse*, Kassel 2006 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 168). Siehe auch die Beiträge von Dietrich Kämper und Julian Caskel in diesem Band. Aufschlussreich scheinen in der ›bürgerlichen‹ Perspektive auch die von Bruch immer wieder thematisierten Probleme mit der weiterhin maßgeblich höfisch getragenen und entsprechend konnotierten Oper.

wirtschafts- und bildungsbürgerlichen Gemeinschaft zu der Repräsentationsgattung par excellence avanciert,²¹ die sich unter dem einschlägigen Signet von ›Öffentlichkeit²² als ›große Form‹ mit großem (und kostspieligem) Aufführungsapparat emphatisch an die Massen, ja an das Volk und die Menschheit schlechthin richte und im Total des Orchesters die Leitkategorien der bürgerlichen Gesellschaft – Kollektivität und Egalität, Freiheit und Universalität – symbolisiere, also identitätsstiftend wirke und somit entscheidend der Stärkung des bürgerlichen Selbstverständnisses diene. Gekoppelt an ein spezifisch bourgeoises Humanitätideal und Bildungsstreben, das sich dem Herderschen Gedanken der ›Bildung zur Menschheit‹ verpflichtet wusste, wurden ihr in hohem Maße Soziabilität und ethisch-moralische (volkserzieherische) Implikationen zugeschrieben, wobei sie zugleich optimal im nationalpatriotischen Diskurs für kulturelle Suprematievorstellungen vereinnahmt werden konnte. Ästhetisch zum Inbegriff des Universalitäts- und Autonomiekonzepts sowie einer metaphysisch zur Gegenwelt des bürgerlichen Alltags überhöhten Kunstreligion geadelt und damit den Nimbus elitären Experten- und Spezialistentums einer ›Geistesaristokratie‹ generierend stand sie als Repräsentantin des idealistischen Unbedingtheitsanspruchs idealtypisch für die Idee des aus der Verbindung von Monumentalität und Prozessualität sich speisenden Musikalisch-Sublimen und Grandios-Erhabenen ein und besetzte mit alledem eine unbestrittene Spaltenposition in der Gattungshierarchie. Kurz gesagt, besaß sie also in jeglicher Hinsicht Relevanz und Bedeutsamkeit, Prestige- und Vorbildfunktion. Sie bildete entsprechend aufführungspraktisch die tragende Säule für die Konsolidierung des Konzertbetriebs; und im Typus des bürgerlichen ›Symphonie-Konzerts‹ stellte sie das entscheidende Repertoire der zahlreichen vereinsmäßig organisierten Musikalischen Sozietäten, Philharmonischen Gesellschaften, Assoziationen und Orchestervereine bereit, deren architektonisches Pendant und Forum die immer größeren und prachtvollen

²¹ Vgl. insgesamt etwa Rebecca Grotjahn, *Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet 1850 bis 1875. Ein Beitrag zur Gattungs- und Institutionengeschichte*, Sinzig 1998 (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen 7); Walter Frisch, ›Echt symphonisch. On the Historical Context of Brahms's Symphonies, in: Brahms-Studies II, hrsg. von David Brodbeck, Lincoln – London 1998, S. 113–134; Volker Kalisch, *Die Sinfonie als Weltanschauungsmodell*, in: *Aspekte historischer und systematischer Musikforschung. Zur Sinfonie im 19. Jahrhundert, zu Fragen der Musiktheorie, der Wahrnehmung von Musik und Anderes*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Kristina Pfarr, Mainz 2002 (Schriften zur Musikwissenschaft 5), S. 59–68; Wolfram Steinbeck und Christoph von Blumröder, *Die Sinfonie im 19. und 20. Jahrhundert*, 2 Bde., Laaber 2002 (Handbuch der musikalischen Gattungen 3); sowie *The Cambridge Companion to the Symphony*, hrsg. von Julian Horton, Cambridge 2013.

²² Vgl. zur soziologischen Kontextualisierung Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt/M. 12010.

ren Konzerthäuser und -säle bildeten, mit denen sich die formierende Stadt-kultur des Großbürgertums im Sinne der Urbanisierung auch baulich sichtbar Monamente ihrer Selbstrepräsentation und Vergesellschaftung setzte.

* * *

Dass also Max Bruch vor der Folie und mit Fokus auf dem, was man ›bürgerlich‹ disponierte Kultur nennen mag, wie selbstverständlich an diesem ästhetisch, gesellschaftlich und institutionell so zentralen Segment des Musiklebens partizipierte, sich in den kontinuierlichen Traditionstrom symphonischen Komponierens einschrieb und zum Florieren der Gattung beitrug,²³ verwundert mithin nicht, und dies obwohl er sich doch bekennendermaßen »nicht vorzugsweise zum Instrumental-Componisten geboren«²⁴ fühlte und »wenig Neigung (und auch am Ende weniger Beruf) zur Instrumental-Musik habe«²⁵ »Auf andern Gebieten bin ich mehr zu Hause, und habe ich mehr geleistet, als auf dem der Sinfonie«.²⁶

Wenngleich also sicher weniger vorherrschend, sondern der Chormusik eher nachgeordnet,²⁷ kommt der Symphonik denn in der Tat eine durchaus relevante Position in Bruchs Œuvre zu, die allein schon mit Blick auf die Situierung in der Schaffensbiographie einige Signifikanz besitzt, markiert Bruchs Beschäftigung mit der Gattung doch in auffallender Weise wesentliche Zäsuren, Kennmarken und Stationen im Karriereweg von der frühen ›Wunderkind-Apologie bis hin zum Kapellmeisteramt in Breslau, wobei zugleich ersichtlich werden dürfte, wie sehr das Komponieren einer Symphonie – im Anschluss an Volker Kalisch²⁸ – auf mehr oder weniger be-

²³ Zwischen 1850 und 1875 wurden immerhin 350 konventionelle mehrsätzige Symphonien komponiert. Einblick in das Repertoire geben die verschiedenen Auflagen von Adolf Hofmeister, *Handbuch der musikalischen Literatur*, Leipzig 1860, 1868, 1875.

²⁴ Bruch an Hermann Levi, 26. April 1868; zitiert nach: Wilhelm Lauth, *Max Bruchs Instrumentalmusik*, Köln 1967 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 68), S. 9.

²⁵ Bruch an Fritz Simrock, 30. Oktober 1873 (Max-Bruch-Archiv). Vgl. auch die Briefe an Simrock vom 11. Februar 1874 und 11. März 1874 (Max-Bruch-Archiv).

²⁶ Bruch an Max Staegemann, 22. September 1878; zitiert nach: Lauth, *Max Bruchs Instrumentalmusik* (wie in Anm. 24), S. 48.

²⁷ »My special line of work is choral, though I have written symphonies«, gab Bruch im April 1883 den *New York Times* zu Protokoll (*New York Times*, 11. April 1883; zitiert nach: Fifield, *Max Bruch*, wie in Anm. 1, S. 205). Da seine »ganze Natur [...] auf die große Gesangsmusik« ausgelegt sei (Bruch an Hermann Levi, 26. April 1868; zitiert nach: Lauth, *Max Bruchs Instrumentalmusik*, wie in Anm. 24, S. 9), sei es eben diese, in der er »mit vollkommenster Freiheit und Sicherheit in [s]einer eigensten Domaine schalte und walte« (Bruch an Fritz Simrock, 10. Dezember 1890; Max-Bruch-Archiv). Vgl. auch den Brief an Fritz Simrock, 27. Juni 1894 (Max-Bruch-Archiv).

²⁸ Kalisch, *Die Sinfonie als Weltanschauungsmodell* (wie in Anm. 21).

wussten Handlungsmotivationen und Beweggründen, strategischen Erwägungen und persönlichen Komponistenentscheidungen basiert, das heißt Ergebnis eines affirmativ-aktiven künstlerischen Handelns ist.²⁹

So war es nach anderen Jugendwerken (darunter einer Konzertouverture³⁰) eine im Alter von nur 14 Jahren vorlegte *Symphonie f-Moll*, die Max Bruch am 5. März 1852 sein Debüt im Konzert der Kölner Philharmonischen Gesellschaft ermöglichte und ihm so schon früh ein bedeutendes öffentliches Podium und Wirkungsfeld eröffnete:

»In der hiesigen philharmonischen Gesellschaft wurde am 5 d. M. eine Sinfonie von Max Bruch aus Cöln zur Aufführung gebracht und mit grossem und lebhaftem Beifall von Seiten der zahlreichen anwesenden Vereinsmitglieder, in welchen das Orchester mit freudigem Tusch einstimmte, angenommen.«³¹

Gekoppelt an die Motivation, die vergleichsweise beschränkte Chance einer großen offiziösen Aufführung und Selbstpräsentation überhaupt erst dadurch zu erwirken, dass man gezielt dem steten Bedarf der Symphoniekonzerte an ›Novitäten‹ Rechnung trug und sich – angesichts einer zusehends auf Großereignisse und monumentale Werke fixierten musikalischen Berichterstattung – durch eine Symphonie ›empfahl‹, lässt sich hier – wenngleich wohl im besten Sinne jugendlich-naiv – der Impuls beobachten, in einem möglichst eindrucksvoll-überwältigenden großen Ausgriff zum ›Höchsten‹ im emphatischen Sinne eine Visitenkarte und einen Befähigungsnachweis als umfassend versierter Komponist abzulegen, zumal es gewissermaßen zum Initiationsritus eines Komponisten gehörte, seinen Einstand als vollgültiger Künstler mit einer Symphonie zu begehen — ein Ansatz, der, wie die hymnische Würdigung der *Rheinischen Musik-Zeitung* mit ihrer so euphorischen

²⁹ Vgl. kontextualisierend auch *Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln*, hrsg. von Giselher Schubert, Mainz u. a. 1997 (Frankfurter Studien 6); sowie *Musik und Biographie*. FS für Rainer Cadenbach, hrsg. von Cordula Heymann-Wentzel und Johannes Laas, Würzburg 2004.

³⁰ »Bewundernswerth war es u. A. wie er gleich bei seiner ersten Composition für's Orchester, einer vor drei Jahren zum Geburtstag seines Vaters geschriebenen Ouverture, die Instrumente geschickt und wirksam zu gebrauchen und zu behandeln wusste, ohne dass er von diesen damals irgend eine andere Kenntnis gehabt hätte, als die er sich durch Ansicht einiger Partituren verschafft hatte« (Ludwig Bischoff, *Max Bruch*, in: *Rheinische Musik-Zeitung* 2, 1852, Nr. 38, S. 716f., hier S. 717).

³¹ Ebenda, S. 716. Noch 1870 liest man von der »überaus reiche[n] Productivität des Knaben [...], der schon mit seinem 11. Jahre grössere Orchestersachen schuf, überhaupt bis zu seinem 14. Jahre [...] an 70 Compositionen verschiedener Art geschrieben hatte, darunter eine Symphonie, welche die Philharmonische Gesellschaft in Cöln 1852 zur Aufführung brachte« (Rudolf von Beckerath, *Max Bruch*, in: *Musikalisches Wochenblatt* 1, 1870, S. 773).

Stilisierung Bruchs zum frühbegabten Kompositiontalent anschaulich dokumentiert, eben auch vollstens Früchte trug. Bei Bruch sei:

»eine überraschende Gewandtheit in der Beherrschung der Kunstformen sowohl, als der materiellen Kunstmittel neben klarer und reich ausgesponnener Durchführung und Verarbeitung der Themen ersichtlich; ja es zeigen sich schon Spuren von unverkennbarer Eigenthümlichkeit in der Erfindung, eine Eigenschaft, die bekanntlich bei den Tonsetzern sonst immer erst die Frucht späterer Reife zu sein pflegt. [...] Dabei ist er ein lieber, offener, munterer, kindlich unbefangener Knabe, der, obwohl er nur in Tönen lebt und webt, nichtsdestoweniger auch für andere Gegenstände Geschick und Befähigung zeigt und die einem heutigen Künstler so unentbehrliche wissenschaftliche Bildung wird deshalb nicht vernachlässigt. Fürwahr, ein so seltener Verein günstiger Umstände und Anzeichen, ein so offenbar von der Hand eines gütigen Geschickes geleiteter unzweifelhafter Genius, – unwillkürlich an Mozart's und Mendelssohn's ähnliche erste Lebensperiode erinnernd – muss und wird dereinst Grosses und Ausserordentliches vollbringen!«³²

Dagegen bietet eine zweite, im Sommer 1853 verfasste Symphonie, von der Ferdinand Hiller berichtet,³³ ein typisches Beispiel für den didaktischen Impetus und Studiencharakter, den das Komponieren einer Symphonie tragen konnte, nahm die instrumentalmusikalische Großform im Kompositionunterricht doch eine zentrale Funktion als fortgeschrittenes Unterrichtsobjekt ein, an dem es Formbeherrschung und Satzkunst, expansive Prozessgestaltung und Orchestration zu erproben galt.³⁴ Auch im sozusagen zweiten Stadium von Bruchs künstlerischer Vita, den Studienjahren bei Hiller, spielt die Symphonik also eine (geradezu selbstverständliche und durchaus konventionelle) Rolle.

Eine dritte Symphonie markiert denn schließlich auch die nächste Station auf dem bürgerlichen Musiker-Karriereweg, den sogenannten ›Wanderjahren‹ mit ihrem Empfehlungs- und Vorstellungscharakter, bei denen Bruch 1861/1862 in Leipzig weilte und hier naheliegenderweise mit einem weiteren

³² Bischoff, *Max Bruch* (wie in Anm. 30), S. 717.

³³ »15.8.[1853]: Bruch bei mir mit einer 8stimmigen Messe und einer Symphonie. – am 8.9. bringt er sie verbessert. – «. Ferdinand Hiller, *Tagebuch*; zitiert nach: Reinhold Sietz, *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel*, Bd. 1: 1826–1861, Köln 1958 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 28), S. 127.

³⁴ Lauth, *Max Bruchs Instrumentalmusik* (wie in Anm. 24), S. 37, vermutet, dass auch das Konzert mit der *Symphonie f-Moll* bereits durch Hiller aus pädagogischen Erwägungen die Instrumentation betreffend initiiert gewesen sein soll, um »seinen Schüler die Wirkung des Werkes im Konzertsaal erfahren zu lassen«. Aus dem Unterricht bei Hiller ist so auch eine Konzertouvertüre hervorgegangen, die im März 1854 in Köln im Achten Gesellschafts-Concert zur Aufführung kam (vgl. Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstreunde und Künstler 2, 1854, S. 104).

Gattungsbeitrag vorstellig wurde, war die Stadt dank der Gewandhaus-Konzerte für die symphonische Kultur des 19. Jahrhunderts doch sozusagen »Keim« und »Ferment« zugleich. »Der Schwer- und Glanzpunkt des hiesigen musikalischen Lebens [liege] nur in der Instrumentalmusik«,³⁵ beobachtete Bruch selbst schon 1858.

»Nachdem ich [...] meine Symphonie in Ruhe fertig gemacht hatte (was der einzige Zweck meines langsam Reisens war), traf ich am 18. Nov. [1861] in Leipzig ein. Reinecke und David kamen mir sehr freundlich entgegen; die Symphonie ist zur Probe angenommen, und klingt sie gut, woran Reinecke nicht zweifelt, so soll sie in der ersten Hälfte Januar zur Aufführung kommen. Auf die entscheidende Probe muß ich es immerhin ankommen lassen; wird dann das Stück aus reiner »Humanität« (nach Leipziger Art) zurückgelegt, so muß ich mich mit der zeit- und sachgemäßen Erwagung trösten, daß sie es viel besseren als mir nicht anders gemacht haben.«³⁶

»Gestern spielte ich ihm [Wilhelm Taubert] meine Symphonie vor, er ritt das Steckenpferd der formalen Glätte (die allerdings in seinen Sachen ausschließlich herrscht) und äußerte hie und da Bedenken. Reinecke gab mir dagegen sehr praktische, schöne Winke über die Instrumentierung, die ich nach Kräften benutzt habe. Besonders die Holzbläser machten mir noch viel zu schaffen; den 1. Satz habe ich fast ganz umgeschrieben.«³⁷

Wenngleich noch immer mit dem Subtext des Probe-Stücks, für das man sich Rückversicherung, Rat und Expertise bei bereits arrivierte und etablierten Kollegen einholt, um Akzeptanz und Aufnahme in den Fachkreisen zu erwirken,³⁸ sind hier freilich insbesondere wieder die Funktion einer »Bewerbungskomposition«, mit der man sein ganzes Talent und seine kompositorische Reife mit allen Mitteln des Instrumentalapparats und unter den Augen der Öffentlichkeit möglichst überzeugend dokumentiert, sowie das Kalkül auf bestmögliche Aufführungsglegenheit spürbar.³⁹

³⁵ Bruch an Ferdinand Hiller, 20. Februar 1858; zitiert nach: Sietz, *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel* (wie in Anm. 33), Bd. 1, S. 128f., hier S. 129: »Vier Gewandhaus-Concerete habe ich schon mitgemacht und somit hinlänglich Gelegenheit gehabt, das prächtige Orchester in verschiedenartigen Leistungen zu bewundern. [...] Meisterwerke wie die große Leonorenouvertüre oder die Schubertsche C-dur-Symphonie von diesem Orchester zu hören, ist fürwahr ein Hochgenuß seltener Art!«

³⁶ Bruch an Ferdinand Hiller, 13. Dezember 1861; zitiert nach: ebenda, Bd. 1, S. 184–186, hier S. 184.

³⁷ Ebenda, S. 185.

³⁸ Das Bedürfnis nach Rückversicherung bei Kollegen und Freunden behielt Bruch zeit- lebens bei; vgl. den diesbezüglichen Beitrag von Dietrich Kämper im vorliegenden Band.

³⁹ Immerhin bemerkte Carl Reinecke Hiller gegenüber: »Ich denke, daß Bruch's Symphonie auch bald [in einem der Gewandhaus-Concerete] darankommen wird. Sie gefällt mir sehr« (Reinecke an Hiller, 30. Dezember 1861; zitiert nach: Sietz, *Aus Ferdinand Hillers Brief-*