

Dietrich Kämper (Köln)

Antisemitismus im Berliner Musikleben des Kaiserreichs. Der Fall Max Bruch Zum 100. Todestag des Komponisten

Der 75. Jahrestag der Befreiung des Konzentrationslagers Auschwitz (27. Januar 2020) hat der Welt noch einmal die monströsen Verbrechen des deutschen NS-Regimes in Erinnerung gerufen. Und sogleich erhob sich auch diesmal die Frage: Wie konnte es zu diesem unvorstellbaren Rassenwahn und den daraus resultierenden Massenmorden kommen? Für jeden historisch denkenden Menschen war klar, dass der Holocaust, so sehr er auch den Rahmen des Vorstellbaren sprengen mochte, eine Vorgeschichte haben musste. Es war undenkbar, dass die Gräueltaten der Nazis aus dem Nichts über die Welt hereingebrochen waren. Es musste eine „Inkubationszeit“ gegeben haben. Wie kann man dieser Vorgeschichte auf die Spur kommen? Wo sind Wurzeln des neueren Antisemitismus zu finden? Wer waren die geistigen Wegbereiter?

Bei dem Versuch, eine Antwort auf diese Fragen zu finden, gerät wie von selbst das deutsche Kaiserreich der Jahre 1871–1918 ins Blickfeld. Antisemitische Strömungen aus dieser Epoche sind seit langem bekannt. Einen geradezu verhängnisvollen Schub gab die als „Gründerkrise“ bezeichnete Depression der Jahre 1873–79.¹ Zusammen mit dem damals aufflammenden Kulturkampf führte sie zu einer antiliberalen Wende im politischen und kulturellen Leben, die sich vor allem gegen den jüdischen Wirtschaftsliberalismus richtete. Damit begann sich ein Bild des Judentums abzuzeichnen, das für die weitere Entwicklung des Antisemitismus konstitutiv werden sollte: die Juden als Sinnbild für die „als bedrohlich erlebten Züge der Modernität insgesamt“², die im konservativen deutschen Bürgertum diffuse Ängste auslöste. Alle Wesenszüge der Moderne, ja der Gegenwart überhaupt, die man negativ bewertete, konnte man allzu leicht mit dem Judentum in Verbindung bringen. Denn es war ja nicht zu bestreiten: „Der Anteil der Juden am kapitalistischen System, am kritischen Journalisten- und Literatentum und an politisch linksstehenden Führungsgruppen war relativ hoch.“³ Die Ereignisse dieser Krisenjahre luden geradezu zu einer Suche nach „Sündenböcken“ ein, und so waren es die Juden, die als „Sündenböcke“ für alle wirtschaftlichen Fehlentwicklungen herhalten mussten – darüber hinaus für alle vermeintlichen Benachteiligungen im persönlichen Leben der Menschen. Durch die große Virulenz des Antisemitismus erwies sich Deutschland als eine „verspätete Nation“; in diesem Sinn bezeichnete Friedrich Engels den Antisemitismus als „Merkzeichen einer zurückgebliebenen Kultur“.⁴

Unterschwellig blieb auch im Kaiserreich, trotz öffentlich proklamierter Toleranz und Liberalität, die Feindschaft gegen die Juden als „Christusmörder“ im Denken der Menschen

1 Werner Bergmann, *Geschichte des Antisemitismus*, München ²2004, S. 40.

2 Ebd., S. 42.

3 Reinhard Rürup, *Emanzipation und Antisemitismus. Studien zur „Judenfrage“ der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1987, S. 127.

4 Friedrich Engels, „Über den Antisemitismus (Aus einem Brief nach Wien, 19. April 1890)“, in: Karl Marx / Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 22, Berlin ³1972, S. 49.

präsent.⁵ Von hier aus erhielt auch der Berliner Hofprediger Adolf Stoecker, der seinen Antisemitismus christlich-sozial begründete, anfangs seinen großen Zulauf. Der Anschein zusätzlicher Legitimation kam von der Stimme des angesehenen Berliner Professors Heinrich von Treitschke, dessen Diktum „Die Juden sind unser Unglück“ eine unübersehbare Verbindungslinie in die Zeit des Nationalsozialismus zog. Viele antisemitische Vereinigungen und Interessengruppen wurden am Ende des 19. Jahrhunderts ins Leben gerufen; mit ihrem Versuch, eine Rücknahme der staatsbürgerlichen Gleichstellung der Juden zu erreichen, blieben sie allerdings erfolglos.

Max Bruch, einer der erfolgreichsten und meistaufgeführten Komponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, 1891 in die ehrenvolle Stellung eines Kompositionsprofessors an die Königliche Akademie der Künste in Berlin berufen, scheint auf den ersten Blick kaum Anteil an den antisemitischen Bewegungen des Kaiserreichs zu haben. Er hatte nicht den geringsten Grund, sich dem Kreis jener „Zurückgebliebenen und Zukurzgekommenen“ zuzurechnen, aus dem sich die Anhänger des Antisemitismus mehrheitlich rekrutierten. Überdies lebte er in scheinbar vollkommener, konfliktfreier Symbiose mit der stark jüdisch geprägten Berliner Musikkultur und stand in enger Verbindung zu vielen jüdischen Fachkollegen. Seit 1878 leitete er den Sternschen Gesangverein, der sich ganz überwiegend aus Mitgliedern der jüdischen Bevölkerung Berlins zusammensetzte. Dieser 1847 ins Leben gerufene Verein war nach seinem Gründer Julius Stern benannt, der im Berliner Musikleben des 19. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle spielte. Als großer Oratorienchor trat der Sternsche Verein bald in Konkurrenz zur Singakademie. 1850 ließ Stern die Gründung einer Musikschule folgen, die sich sogleich als erstes Berliner Konservatorium etablierte.

Bruch gab schon nach zwei Jahren die Leitung des Sternschen Vereins auf, da er sich zur Annahme des Rufes an die Philharmonic Society in Liverpool entschlossen hatte. Immerhin hatte die zweijährige Dirigententätigkeit im Sternschen Verein wichtige Anregungen für sein kompositorisches Schaffen gegeben. Hier ist an erster Stelle eines der bekanntesten und populärsten Werke Bruchs zu nennen: *Kol Nidrei* für Violoncello mit Orchester und Harfe. Gewidmet wurde das zehnminütige Stück Robert Hausmann, dem Cellisten des im Berliner Musikleben hochangesehenen Joachim-Quartetts. Grundlage der Komposition sind zwei hebräische Liedmelodien, die Bruch nach eigener Aussage durch die jüdischen Mitglieder des Sternschen Vereins kennengelernt hatte: „Die beiden Melodien sind ersten Ranges – die erste ist die eines uralten Hebräischen Bussgesanges, die zweite (Dur) der Mittelsatz des rührenden und wahrhaft großartigen Gesanges O weep for those that wept on Babel's stream (Byron), ebenfalls sehr alt. Beide Melodien lernte ich in Berlin kennen, wo ich bekanntlich im Verein viel mit den Kindern Israel zu thun hatte.“⁶ Ist schon in diesen Zeilen eine leichte ironische Distanzierung nicht zu überhören, so verstärkt sich dieser Eindruck beim Lesen des Briefes an seinen Verleger Fritz Simrock, in dem Bruch Vorschläge für die graphische Gestaltung des Drucktitels machte: „Als Titel-Vignette schlage ich Ihnen vor (da *Kol Nidrei* eine Jüdische Melodie ist): Treitschke und Jonas in Boxer-Stellung – Sie daneben als Rocco angekleidet, in ihrer Eigenschaft als Schließer des demnächst zu begründenden Berliner

5 Detlev Claussen, *Grenzen der Aufklärung. Die gesellschaftliche Genese des modernen Antisemitismus*, Frankfurt am Main 2005, S. 54.

6 Brief Bruchs an Emil Kamphausen, 31.1.1882, zitiert nach: Karl Gustav Fellerer, „Aus Max Bruchs Briefwechsel mit Emil Kamphausen“, in: *Studien zur Musikgeschichte des Rheinlandes* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 20), Köln 1956, S. 19, Anm. 8.

Ghetto's! – Zu beiden Seiten Chor der Juden – vor Rührung über Kol Nidrei weinend und heulend – wie wäre das?⁷

Dieser ironisch-distanzierte, unüberhörbar spöttische Vorschlag legt die Vermutung nahe, dass Bruch Zweifel an der Opportunität einer Veröffentlichung von *Kol Nidrei* gekommen waren. Es darf nicht vergessen werden, dass genau gleichzeitig mit der Entstehung und Veröffentlichung dieser Komposition der sogenannte Berliner Antisemitismusstreit entbrannte. Ausgelöst hatten ihn die Thesen des Berliner Historikers Heinrich von Treitschke, denen ein anderer prominenter Kollege, der Althistoriker und Literatur-Nobelpreisträger Theodor Mommsen, energisch widersprach.⁸ Bruch hat diese Auseinandersetzungen aufmerksam verfolgt. An Philipp Spitta, mit dem ihn seit den gemeinsamen Jahren im thüringischen Sondershausen eine kollegiale Freundschaft verband, schrieb er: „Treitschke's 3 Artikel habe ich mit größtem Interesse gelesen, und finde Vieles sehr richtig. Immerhin ist mir das viele Generalisiren etwas unheimlich, das Schlimmste aber ist, daß, soweit ich sehen kann, innerhalb des Judenthums sich nirgends auch nur eine Spur von Selbsterkenntniß zeigt. Im Gegentheil – Trotz, Haß, Selbstbewahrung überall.“⁹ Die Antwort Spittas auf dieses Schreiben ist uns nicht bekannt, da der Gegenbrief nicht erhalten ist. Zehn Jahre zuvor waren sich die beiden Musikerfreunde noch einig gewesen in der strikten Ablehnung von Wagners Judentum-Pamphlet.¹⁰ Bruch nannte die Schrift „ein entsetzlich gemeines Ding“, und Spitta fühlte sich durch „moralischen Ekel“ an der Lektüre gehindert.¹¹ Wenn Bruch beklagte, dass er im Judentum keine Spur von „Selbsterkenntnis“ finde, dann machte er sich damit eine Anschauung zu eigen, die in der Diskussion über die Gleichstellung der Juden eine zentrale Rolle spielte: die Anschauung nämlich, dass die Emanzipation der Juden „ein Entgegenkommen seitens der christlichen Gesellschaft, kein Recht, sondern ein Vorschuß auf künftige Leistungen bzw. eine Belohnung für soziales Wohlverhalten sei“.¹² Stoeckers erste große antisemitische Rede trug denn auch den bezeichnenden Titel: *Unsere Forderungen an das moderne Judenthum*.¹³ Und auch Treitschke hatte in *Unsere Aussichten* (1879) die ausdrückliche Forderung an die Juden gerichtet: „... sie sollen Deutsche werden, sich schlicht und recht als Deutsche fühlen.“¹⁴

Ungeachtet der nicht zu überhörenden Unsicherheit Bruchs und seiner kaum verhohlenen Sympathien für den Standpunkt Treitschkes hat der Komponist in den Jahren um 1880 noch ein zweites Mal aus jüdischen Quellen geschöpft: in seinen *Hebräischen Gesängen* für Chor, Orchester und Orgel. Sie basieren auf den *Hebrew Songs*, die Lord Byron 1814/15

7 Brief Bruchs an Fritz Simrock, 9.10.1880 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln); Paul Jonas: prominenter jüdischer Rechtsanwalt und Notar in Berlin.

8 Bergmann, *Geschichte des Antisemitismus*, S. 41f.; Rürup, *Emanzipation und Antisemitismus*, S. 129f.

9 Brief Bruchs an Philipp Spitta, 13.2.1880, in: *Max Bruch und Philipp Spitta im Briefwechsel*, hrsg. von Dietrich Kämper (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 175), Kassel 2013, S. 155.

10 Richard Wagner, „Das Judentum in der Musik (1850)“, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner*, Bd. 5, Leipzig 31898, S. 66–85. (Bruch und Spitta beziehen sich auf die Neuauflage der Schrift von 1869.)

11 Brief Bruchs an Philipp Spitta, 6.3.1869 und Brief Philipp Spittas an Bruch, 14.3.1869, in: Kämper, Hrsg., *Max Bruch und Philipp Spitta im Briefwechsel*, S. 21 und S. 26.

12 Rürup, *Emanzipation und Antisemitismus*, S. 103.

13 *Das moderne Judentum in Deutschland, besonders in Berlin. Zwei Reden in der christlich-socialen Arbeiterpartei gehalten von Adolf Stöcker, Hof- und Domprediger zu Berlin*, Berlin 1880.

14 Heinrich von Treitschke, „Unsere Aussichten (1879)“, zit. nach: Rürup, *Emanzipation und Antisemitismus*, S. 135.

für Isaac Nathan, den Sohn eines Kantors in Canterbury mit polnisch-jüdischen Vorfahren, geschrieben hatte. Bruch teilte dem Verleger 1886 mit, er habe „seit mehreren Jahren herrlichste Melodien zu Lord Byron's Hebräischen Gesängen“ im Schreibtisch liegen.¹⁵ Man kann aus dem späten Datum dieses Briefes unschwer ersehen, dass Bruch lange mit der Veröffentlichung gezögert hat, obwohl sicher auch diese *Hebräischen Gesänge* auf Erfahrungen und Begegnungen im Sternschen Verein zurückgehen.

Endgültig vom Verdacht antisemitischer Ressentiments befreit schien Max Bruch, als er um die Jahreswende 1893/94 sein vorletztes großes Oratorienprojekt in Angriff nahm und dafür den Moses-Stoff wählte. Doch zeigten sich auch hier bei näherem Hinsehen schon bald wieder Schwanken und Unsicherheit. Voller Zweifel schrieb er an Philipp Spitta: „Es wird freilich viele Leute geben, die einen Moses, angesichts der antisemitischen Tendenzen unserer Zeit, unzeitgemäß finden! Fest entschlossen bin ich ja noch nicht, aber ich kann nicht läugnen, daß mich der Stoff gewaltig lockt.“¹⁶ Wenige Tage später schrieb er, „mit apodiktischer Gewißheit“ lasse sich jetzt, im ersten Stadium des Projekts, noch nicht sagen, ob er bei der Wahl dieses Stoffes „das Rechte getroffen habe“.¹⁷ Die Faszination durch den alttestamentarischen Stoff ließ ihn jedoch an dem Plan festhalten, und so wurde das Oratorium in den Anfangswochen des Jahres 1894 in kürzester Zeit vollendet. Allerdings fällt auf, dass es Bruch nach eigenem Bekunden nicht um den jüdischen Religionsstifter Moses ging, sondern – wie er immer wieder betonte – um die „imponierende Persönlichkeit eines der größten Volksführer der Weltgeschichte“¹⁸. Es kann kein Zweifel bestehen, dass Bruch mit dieser besonderen Akzentsetzung die Absicht einer Bismarck-Ehrung verband. Bismarck hatte wenige Jahre zuvor sein Abschiedsgesuch eingereicht, nachdem ihm der Kaiser seine Unterstützung entzogen hatte. Diese Vorgänge hatten Bruch tief getroffen, denn er war zeit lebens ein glühender Verehrer des eisernen Kanzlers gewesen. „Allerdings gehöre ich zu den ältesten und überzeugtesten Verehrern Bismarcks, durch den ich erst gelernt habe politisch zu denken.“¹⁹ Stolz verwies er auf die 30 Bände Bismarck-Literatur in seiner Privatbibliothek, die er unermüdlich zu ergänzen und zu erweitern versuchte.

Bruchs letzte Lebensjahrzehnte waren durch große Enttäuschung und Verbitterung gekennzeichnet. Viele Lebensumstände haben hierzu beigetragen. An erster Stelle sei erwähnt, dass er seit den 1890er Jahren zahlreiche Freunde und Kollegen durch den Tod verlor. Am Anfang stehen drei prominente Namen, zu denen Bruch zwar in ganz unterschiedlich enger Verbindung stand, deren Tod ihn aber außerordentlich tief traf: Philipp Spitta (1894), Clara Schumann (1896) und Johannes Brahms (1897). Nach der Jahrhundertwende folgten die Bergisch Gladbacher Fabrikantin Maria Zanders (1904), ein für Bruch besonders schwerer persönlicher Verlust, sowie zwei für die Bruch-Biographie kaum hoch genug einzuschätzende Musikerkollegen: Joseph Joachim (1907) und Friedrich Gernsheim (1916). Schließlich waren zwei besonders schmerzliche Todesfälle in der eigenen Familie zu verzeichnen. 1913 starb der Maler-Sohn Hans Bruch, 1914 die Schwester Mathilde Bruch, der er zeit lebens besonders nahegestanden hatte und die als Köln-Bonner Privatmusiklehrerin eine der letzten

15 Brief Bruchs an Fritz Simrock, 5.10.1886 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

16 Brief Bruchs an Philipp Spitta, 17.12.1893, in: Kämper, Hrsg., *Max Bruch und Philipp Spitta im Briefwechsel*, S. 277.

17 Brief Bruchs an Philipp Spitta, 24.12.1893, in: ebd., S. 281.

18 Brief Bruchs an Philipp Spitta, 17.12.1893, in: ebd. S. 277.

19 Brief Bruchs an Hans Simrock, 30.12.1901 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

Verbindungen Bruchs zu seiner rheinischen Heimat gewesen war. Zusehends bemächtigte sich des nunmehr 75jährigen Max Bruch das Gefühl tiefer Vereinsamung und Verbitterung, wie zahlreiche Briefe an seine Freunde unmissverständlich zum Ausdruck bringen.

Zu diesen persönlichen Verlusten traten in wachsender Zahl auch politische Enttäuschungen. Als glühender Bewunderer Bismarcks hatte er dessen Vorgehen im Kulturkampf der Jahre 1871–76 rückhaltlos unterstützt. Umso größer war seine Verbitterung, als der Kanzler nach 1878 seine anfängliche Haltung revidierte. Bruch sah darin nichts anderes als einen „unqualifizierbaren Kuhhandel mit dem Centrum“²⁰. Bismarcks Beilegung des Kulturkampfes ließ Bruch zeitlebens keine Ruhe, und so schrieb er sein letztes Oratorium *Gustav Adolf* (1897/98) in der Hoffnung, der protestantischen Sache doch noch zum Siege zu verhelfen. Die Berliner Aufführung zum 400-jährigen Jubiläum der Reformation (1917) wollte Bruch als „flammenden Protest der deutschen Protestanten“ gegen die katholische Zentrumsparterie verstanden wissen.²¹

1890 erteilte Kaiser Wilhelm II. Bismarck den Abschied aus dem Amt des Reichskanzlers – eine Entscheidung, die Bruch auf das entschiedenste missbilligte. Man darf in der Inangriffnahme des *Moses*-Oratoriums (1893/94) über einen „der grössten Volksführer der Weltgeschichte“ eine direkte Reaktion auf dieses politische Ereignis sehen. Von nun an finden sich in den Briefen Bruchs immer häufiger kritische Bemerkungen über den Kaiser. Auf deutlichen Widerspruch traf der Kaiser mit seiner Rede zum Männerchorwesen, die er 1903 anlässlich des Frankfurter Wettsingens um die „Kaiserkette“ hielt. Es sei höchste Zeit, so Bruch, dass dem „Dilettanten auf dem Thron“ einmal die Wahrheit über diese Dinge gesagt werde.²² Auch wenn der Begriff „Dilettant“ hier in erster Linie auf das eingeschränkte Musikverständnis des Kaisers zielt, dürfte Bruch ihn auch in einem weiterreichenden, d. h. politischen Sinne gemeint haben. Schon 1889, also bereits vor der Entlassung Bismarcks, hatte sich Bruch gegen eine Widmung des *Feuerkreuz* an Wilhelm II. entschieden, obwohl ihm gerade die politische Botschaft dieser Kantate außerordentlich wichtig war. Eine Widmung komme auch deshalb nicht in Betracht, weil „sich die ganze Musikliebe dieses jungen Fürsten einstweilen notorisch zwischen den beiden Polen [bewegt]: massenhaftes Trompetengeschmetter und Wagner’scher Hypnotisierungs-Dusel“²³.

Der 1914 ausbrechende Weltkrieg traf Bruch und seine Familie mit aller Härte. In der anfänglichen Euphorie und Kriegsbegeisterung schrieb Bruch sein Chorwerk *Heldenfeier* op. 89 auf ein Gedicht seiner Tochter Margarete. Die Uraufführung erfolgte am 13. März 1915 in der Dresdener Kreuzkirche. Noch im Sommer 1915 setzte Bruch seine Hoffnung auf einen deutschen Sieg, zeigte aber auch bereits Zeichen einer beginnenden Kriegsmüdigkeit: „Wollte Gott, das Morden nähme bald ein Ende!“²⁴ Immer deutlicher zeichnete sich eine Niederlage Deutschlands ab, und Bruch reagierte mit dem verzweifeltsten Wunsch: „Am Besten wäre es schon, Hindenburg rückte mit einem Armeekorps vor Berlin, jagte den ganzen

20 Brief Bruchs an Francis Kruse, 7.7.1917 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

21 Ebd.

22 Brief Bruchs an Arnold Kroegel, 8.6.1903, in: „*Noch eines, lieber Freund ...*“. *Briefe des rheinischen Komponisten Max Bruch an den Kaiserlichen Musikdirektor Arnold Kroegel in Köln (1900–1920)*, hrsg. von Hildegard Neuhauser, Berlin 2008, S. 36.

23 Brief Bruchs an Fritz Simrock, 24.1.1889 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

24 Brief Bruchs an Arnold Kroegel, 14.7.1915, in: Neuhauser, Hrsg., „*Noch eines, lieber Freund ...*“, S. 238.

Reichstag zum Teufel [...], erstickte jeden Aufstand des Pöbels mit Kanonen – und es würde eine starke Dictatur errichtet.“²⁵

Zahlreiche und ganz unterschiedliche Umstände haben, wie man sieht, zur Enttäuschung und Verbitterung der letzten Lebensjahre Bruchs beigetragen. Am stärksten ins Gewicht fielen aber die mehr und mehr ausbleibenden kompositorischen Erfolge. Schon in jungen Jahren hatte Bruch einen beachtlichen Ruf erwerben können. Die große Anerkennung, die seine Männerchor-Kantate *Frithjof* und sein erstes Violinkonzert gefunden hatten, ließen ihn schon im Alter von 26 bis 29 Jahren zu einem erfolgsverwöhnten jungen Komponisten werden, dessen Aufführungsziffern von keinem seiner Zeitgenossen übertroffen wurden. Mit dem Aufstieg Wagners und der Neudeutschen Schule begann Bruchs Stern zu sinken. In der ihm eigenen starren Traditionshaltung verschloss sich Bruch allen diesen neuen Entwicklungen; Wagner und Liszt wurden von ihm in Grund und Boden verdammt. Die *Götterdämmerung*, deren Klavierauszug er bei Friedrich Gernsheim sah, nannte er „eine wahrhaft barbarische Mißhandlung alles dessen, was bisher für Musik gegolten hat“²⁶. Und seinem Freund Rudolf von Beckerath schilderte er seine Eindrücke von den *Meistersingern* mit dem Satz: „Ein genialer Mann, der mit großer Energie und außerordentlichem Talent nach unzweifelhaft falschen Zielen strebt.“²⁷ Noch radikaler war seine Ablehnung Liszts: „Der Cultus des Componisten Liszt war der größte Humbug des 19. Jahrhunderts.“²⁸

Als gegen Ende des Jahrhunderts eine neue, jüngere Komponistengeneration ins Rampenlicht trat, steigerte sich Bruchs Ablehnung bis zur offenen Feindseligkeit. Richard Strauss und Max Reger wurden von ihm schlicht als „musikalische Sozialdemokratie“ etikettiert. Damit war ein Urteil gesprochen, wie es – aus der Perspektive des konservativen Bürgertums – vernichtender kaum sein konnte. Reger wurde überdies der Titel „größter Kunstverderber unserer Zeit“ verliehen.²⁹ Die Werke dieser Komponisten waren für Bruch „unerträglichste Produkte unserer radikalsten Sudler und Schmierfinken“³⁰. Es war nur folgerichtig, dass Max Reger umgekehrt den Kreis um Max Bruch an der Berliner Hochschule als die „Genossenschaft der Zurückgebliebenen“ bezeichnete.³¹ In die abfälligen Urteile Bruchs über die jüngere Komponistengeneration mischten sich bezeichnenderweise nun bald Anzeichen einer antisemitischen Komponente. Sowohl Gustav Mahler als auch Erich Wolfgang Korngold wurden verächtlich als „Wiener Juden-Bengel“ abgetan.³² Die damit vollzogene Gleichsetzung von Modernität und Judentum war ein Wesenszug des Antisemitismus jener

25 Brief Bruchs an Francis Kruse, 10.7.1917 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

26 Brief Bruchs an Fritz Simrock, 25.3.1872 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

27 Brief Bruchs an Rudolf von Beckerath, 9.4.1870, in: Max Bruch, *Briefe an Laura und Rudolf von Beckerath*, hrsg. von Petra Riederer-Sitte, Essen 1997, S. 92.

28 Brief Bruchs an Hans Simrock, 14.5.1902 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

29 Brief Bruchs an Friedrich Wilhelm Franke, 23.5.1913, zitiert nach: Karl Gustav Fellerer, *Max Bruch 1838–1920* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 103), Köln 1974, S. 167.

30 Zitiert nach: Fellerer, *Max Bruch 1838–1920*, S. 160.

31 Brief Max Regers an Philipp Wolfrum, 21.9.1909, in: Max Reger, *Briefe zwischen der Arbeit. Neue Folge*, hrsg. von Ottmar Schreiber, Bonn 1973, S. 155.

32 Randnotiz Max Bruchs auf einem Berliner Zeitungsbericht über die bevorstehende Uraufführung der 8. Sinfonie Gustav Mahlers (12. September 1910): „G. Mahler, Wiener Judenbengel, guter Wagner-Dirigent, schlechter Componist“ (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln: Br.Biogr. 66); freundlicher Hinweis von Jonas Löffler, Köln.

Jahre. Es entsprach der Tradition der abendländischen Judenfeindschaft, das Judentum zum Inbegriff alles Negativen zu machen.³³

Mit besonders heftigen Ausfällen reagierte Bruch auf einen Vorfall der Jahre 1901/02, der zugleich einen antisemitischen Wutausbruch von bis dahin unbekannter Heftigkeit auslöste. Bruchs Verleger Hans Simrock hatte im Herbst 1901 dem Leiter des Berliner Philharmonischen Chores, Siegfried Ochs, im Auftrag des Komponisten und mit dessen eigenhändiger Widmung, ein Exemplar der soeben im Druck erschienenen *Wallisischen Volkslieder* zugeschickt. Ochs hat dazu kein Wort des Dankes gesagt – mehr noch: er hat dem Verleger das Dedikationsexemplar postwendend zurückgesandt. Dieser Sendung beigefügt war ein Brief an Hans Simrock, in dem Ochs heftig Klage darüber führte, Bruch habe über ihn seit Jahren in der „denkbar gehässigsten Weise“ gesprochen. Im Übrigen urteile Bruch „nahezu über alles“, was nicht von ihm selbst sei, „geringschätzig“³⁴. Damit war der Keim zu einer äußerst heftigen brieflichen Kontroverse gelegt. Bruch, der von dem Ochs-Brief durch Simrock Kenntnis erhalten hatte, verfasste sogleich ein umfangreiches Schreiben an den Verleger, mit dem er die von Ochs erhobenen Vorwürfe Punkt für Punkt zu widerlegen versuchte. Man erfährt darin, dass sich Bruch und Ochs einst sehr nahegestanden hatten, ja dass man sogar von einem Lehrer-Schüler-Verhältnis sprechen konnte. In seinen späteren Lebenserinnerungen hat Ochs den von Bruch erteilten Unterricht einschränkend präzisiert: „... wenn man einen ganz freien künstlerischen Verkehr, bei dem neben der Musik auch alles mögliche andere zur Sprache kam, überhaupt einen Unterricht nennen darf.“ Und er fügte hinzu: „Aber die Bekanntschaft mit einem so vielseitig gebildeten und erfahrenen Meister war für mich sehr wertvoll, auch ohne ein eigentliches Lernen im hergebrachten Sinne.“³⁵

Das umfangreiche Schreiben Bruchs war zwar an Hans Simrock gerichtet, aber zur Weiterleitung an Siegfried Ochs bestimmt. Es enthielt nicht die geringste Spur einer antisemitischen Invektive. Ganz anders das zwei Tage später in derselben Angelegenheit verfasste, wesentlich kürzere Schreiben Bruchs, das gleichsam als Postskriptum dem vorhergehenden Brief unmittelbar folgte und ausschließlich Hans Simrock zugehört war. Mit gänzlich unerwarteter Heftigkeit und Aggressivität ließ Bruch hier seinen antisemitischen Ressentiments freien Lauf. Dieser zweite Brief sei hier in vollständigem Wortlaut wiedergegeben. (Der von Bruch angesprochene „unerhörte Wortbruch“ wird später noch ausführlich zu erörtern sein.)

Friedenau, 16.5.1902.

Lieber Herr Simrock,

Hier ist meine Antwort auf die Angriffe meines ehemaligen Schülers S. Ochs, die Sie ihm unter der Bedingung sofortiger Rückgabe gef. mittheilen wollen. Wie Sie sehen, habe ich meinen Styl zusammengefasst und ihm gründlich heimgeleuchtet. Schon 1895, bei Gelegenheit seines unerhörten Wortbruchs (als er an Gernsheim das strikte Gegentheil unserer Abmachung schrieb) bin ich mit dem Gedanken umgegangen, jeden Verkehr mit diesem charakterlosen, unzuverlässigen Juden abzubrechen; indessen vermied ich damals diesen extremen Schritt, und das Verhältniß zu ihm schleppte sich dann mühsam noch einige Jahre fort. Jetzt geht es nicht mehr anders, unsere Wege trennen sich für immer.

33 Rürup, *Emanzipation und Antisemitismus*, S. 126.

34 Brief Bruchs an Hans Simrock, 14.5.1902 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln); da der Brief von Siegfried Ochs nicht zugänglich war, werden seine Äußerungen hier mit den Worten Max Bruchs wiedergegeben.

35 Siegfried Ochs, *Geschehenes, Gesehenes*, Leipzig / Zürich 1922, S. 122.

Ich kann Ihnen nicht die Mühe ersparen, den langen Brief genau und aufmerksam zu lesen (vielleicht Abends, zu Hause), denn Sie müssen endlich einen tiefern Einblick in diese scheußlichen Berliner Verhältnisse thun, Sie müssen sehen, wie man 1895–96 Moses hier vernichtet hat (der überall einen sehr guten Anfang gemacht hatte), und sich davon überzeugen daß der Optimismus, mit dem Sie bis jetzt, im Gegensatz zum Onkel [Fritz Simrock] und zu mir, Berlin betrachtet haben, sich angesichts der thatsächlichen Verhältnisse in diesem verzwickten und verzackten Babel nicht aufrecht erhalten läßt. Mit welchen Leuten hat man hier zu thun: Ochs, ein Schwätzer, ein unzuverlässiger Jude, von jeher ein Windbeutel – in Worten groß, in Thaten schwach; Reimann in Schwerin, dessen Berührung verunreinigt; Gernsheim, ein egoistischer, bis zum Wahnsinn eitler Jude, der von seinen Freunden alles verlangt, sie auspreßt wie eine Citrone, und seinerseits keinen Finger für sie rührt; Joachim, unzuverlässig durch und durch, wenn auch ein wirklicher großer Künstler. Die Akademie – im Schulstaub ergraute alte Perrücken und Zöpfe, etc. etc.

Für diesen ganzen Zusammenstoß läßt sich eine sehr einfache Formel finden: Unausbleiblicher Conflict zwischen einer ehrlichen Christenseele und einem gesinnungslosen Juden, der sie mehr als einmal verrathen hat. Wird einmal diese ganze Judenbande eines Tages nach Jerusalem und Palästina zurückgeworfen (von wo sie zu unserm Unheil Europa überschwemmt und unser deutsches Culturleben vergiftet hat), so gebe ich zur Subscription über mein Vermögen – wäre es auch nur, um das Berliner „Judenthum in der Musik“ dauernd loszuwerden! Der Onkel wollte s.Z. sogar 10,000 M. für Streichhölzer geben, um - - - - -!!!

Leben Sie wohl. Herzlichen, christlichen Pfingstgruß. Stets Ihr M.B.

Im Mittelpunkt dieses überraschenden und schockierenden Briefes stehen drei Musikerpersönlichkeiten, die für Leben und beruflichen Werdegang Bruchs große, ja geradezu zentrale Bedeutung hatten. Umso größer muss die Verwunderung sein, dass gerade diese drei zur Zielscheibe so heftiger antisemitischer Angriffe wurden. Es ist im Rahmen dieses Beitrags unmöglich, mit auch nur annähernder Vollständigkeit zur Darstellung zu bringen, was Bruch mit diesen drei Musikerkollegen verband und was er ihnen zu verdanken hatte. Dennoch erscheint es unumgänglich, zumindest ein kurzes Resümee zu versuchen.

An erster Stelle muss hier Siegfried Ochs genannt werden, dessen Angriffe auf Bruch der eigentliche Auslöser für den Wutbrief gewesen waren. Ochs, 1858 in Frankfurt am Main von jüdischen Eltern geboren, nahm eine herausragende Stellung im Berliner Musikleben ein; als großer deutscher Chorleiter konnte er Franz Wüllner und Julius Stockhausen durchaus an die Seite gestellt werden.³⁶ Aus den bescheidenen Anfängen des „Siegfried Ochsschen Gesangvereins“ entwickelte sich innerhalb weniger Jahre die wohl bedeutendste Berliner Chorvereinigung, die ihre Konkurrentinnen Sternscher Verein, Singakademie und Cäcilien-Verein bald weit überflügelte. Die Namensänderung in „Philharmonischer Chor“ (seit 1888) resultierte aus der Mitwirkung des Chores in den damals von Hans von Bülow geleiteten Konzerten des Berliner Philharmonischen Orchesters. Ein erster Höhepunkt des Zusammenwirkens war die Aufführung von Beethovens Neunter unter Bülow (1890).

Max Bruch wurde nicht müde zu betonen, dass Ochs sein Schüler gewesen sei. Auch wenn Ochs diese Aussage später relativiert hat, so hat es doch während Bruchs Leitung des Sternschen Vereins offenbar eine enge, fast freundschaftliche Verbindung gegeben, die erst durch Bruchs Berufung nach Liverpool (1880) beendet wurde. So überrascht es nicht, dass Ochs während seiner Chorleitertätigkeit wiederholt Werke Bruchs zur Aufführung brachte. Den Anfang machten die Messensätze op. 35, die 1891 auf dem Programm des Musikfests der Tonkünstler-Versammlung standen. Ochs hat dieses Werk in späteren Jahren mehrmals

36 Kurt Singer, *Siegfried Ochs. Der Begründer des Philharmonischen Chors*, Berlin 1933, S. 21.

wiederholt. 1893 stand Bruch selbst am Dirigentenpult, um seinen *Gruss an die heilige Nacht* op. 62 zu leiten.

In die unmittelbare Nähe zu der hier in Rede stehenden Kontroverse mit Ochs führt uns Bruchs 1893/94 entstandenes Oratorium *Moses*. Seine Uraufführung dirigierte am 19. Januar 1895 der Komponist selbst mit dem von Anton Krause einstudierten Barmer Singverein (wie schon zuvor die des *Odysseus*, des *Arminius*, der *Glocke*). In der Planung der Berliner Erstaufführung hatte der Komponist mit Ochs fest verabredet, dass der Philharmonische Chor („den ich schon damals für den besten Berliner Verein hielt“)³⁷ den *Moses* im Konzertwinter 1895/96 zur Aufführung bringen solle. Ochs stimmte zu, machte aber die Einschränkung: „Wenn der Sternsche Verein auf Grund seiner älteren Beziehungen zu mir [Bruch] das Werk bringen wolle, so werde er, Ochs, natürlich zurücktreten.“³⁸ Friedrich Gernsheim, damals Leiter des Sternschen Vereins, ließ sich diese Gelegenheit nicht entgehen und meldete seine Ansprüche an; auch Martin Blumner, Leiter der Singakademie, bekundete Interesse. So saß Bruch plötzlich zwischen allen Stühlen. Das Verhalten seines ehemaligen Schülers Siegfried Ochs bezeichnete er als einen „unerhörten Wortbruch“, für den er sich mit den oben wiedergegebenen, antisemitischen Hasstiraden zu rächen versuchte. Ein Ausweg schien gefunden, als die Berliner Akademie der Künste den *Moses* für das Festkonzert zu seinem 200jährigen Jubiläum (7. Mai 1896) reklamierte. In dieser Aufführung vereinigten sich der Philharmonische Chor und der Chor der Musikhochschule zu einem überwältigenden Klangkörper. Allerdings fiel, wie wir noch sehen werden, die Wiedergabe des Werks, die von Hochschuldirektor Joseph Joachim geleitet wurde, keineswegs zur Zufriedenheit Bruchs aus.

Zur Entfremdung zwischen Bruch und Ochs trug entscheidend bei, dass dieser eine für Bruch völlig unverständliche Aufgeschlossenheit gegenüber neueren Strömungen der Musik zeigte. Schon in der Frühzeit seines Chores hatte er Kompositionen von Liszt, Berlioz und Tinel auf seine Programme gesetzt. Ein erster Höhepunkt in der Vereinsgeschichte war die Mitwirkung des Chors in einem Berliner Philharmonischen Konzert unter Wüllner, das Berlioz' *Flucht nach Ägypten* bot. (Dies war zugleich Wüllners letztes Philharmonisches Konzert vor seiner Berufung nach Köln.) In unmittelbare Nähe zur hier behandelten Kontroverse zwischen Bruch und Ochs führen zwei große oratorische Aufführungen des Philharmonischen Chors, die einen heftigen Zornesausbruch Bruchs hervorriefen: Liszts *Christus* (1901) und Urspruchs *Frühlingsfeier* (1902). Auf der einen Seite also Aufführungen von Werken der Neudeutschen Schule und ihrer Verbündeten, auf der anderen Seite die scheinbar gänzliche Nichtbeachtung von Bruchs eigenem kompositorischen Schaffen. Auch für sein neues, 1897/98 entstandenes Oratorium *Gustav Adolf* setzte Bruch große Hoffnungen auf den Philharmonischen Chor. Ochs hatte aber alle Erwartungen schon im Keim erstickt, indem er sagte, er werde den *Gustav Adolf* nie dirigieren, denn dieser sei „ein confessionelles Werk“. Diese von Ochs gegebene Charakterisierung des *Gustav Adolf* ist schwer zu widerlegen, denn allzu deutlich präsentiert sich dieses Oratorium in jedem Takt als ein „Denkmal des Kulturprotestantismus“.³⁹

37 Brief Bruchs an Hans Simrock, 14.5.1902 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

38 Ebd.

39 Martin Geck, „Max Bruchs Oratorium *Gustav Adolf* – ein Denkmal des Kulturprotestantismus“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 27 (1970), S. 138–149.

Nicht weniger überraschend als die Angriffe auf Siegfried Ochs sind die heftigen antisemitischen Schmähungen Friedrich Gernsheims, der doch zu Bruchs ältesten Kollegenfreunden zählte. 1839 in einem jüdischen Elternhaus in Worms geboren, begegnete Gernsheim dem fast gleichaltrigen Bruch erstmals auf dem Mittelrheinischen Musikfest 1860 in Mainz. Zu den vielen Parallelen im Werdegang der beiden Musiker zählen die engen Verbindungen zum Dozentenkreis um das Leipziger Konservatorium sowie die nachhaltige Förderung durch den Kölner Generalmusikdirektor Ferdinand Hiller. Was Bruchs Stellung im musikalischen Parteienstreit des 19. Jahrhunderts betraf, so zählte er Gernsheim zu seinen wichtigsten Verbündeten. Gegenüber seinem Verleger Fritz Simrock proklamierte Bruch eine „Partei des vernünftigen Fortschritts“, zu der er neben Brahms vor allem Gernsheim rechnete.⁴⁰ In ihrer Empörung über Wagners Pamphlet *Das Judentum in der Musik* stimmten die beiden Freunde völlig überein. Gernsheim urteilte: „Es ist das gemeinste, niederträchtigste Machwerk das ich je gelesen.“⁴¹

Bruch nahm lebhaften Anteil an Gernsheims Bewerbung 1862 in Mainz, doch erwies sich Gernsheims jüdisches Bekenntnis als ein unüberwindliches Hindernis. Voller Entrüstung schrieb Bruch darauf an den Freund: „Was sagst Du zu einem solchen Bildungsstandpunkt? Zu einer solchen Kulturhöhe in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts?“⁴² Wie man unschwer erkennt, hatten die vier Jahrzehnte zwischen diesen Zeilen und dem Brief des Jahres 1902 an Hans Simrock einen tiefgreifenden Wandel herbeigeführt – von einem fortgeschrittenen Stadium der Emanzipation und Toleranz zu einem erbitterten und fanatischen Antisemitismus. Deutschland erlebte in diesem Zeitraum einen erstaunlich raschen Umschlag von der emanzipatorischen in die radikal-antisemitische Haltung.

Erste Anzeichen einer Entfremdung machten sich bemerkbar, als Gernsheim, ganz anders als Bruch, immer mehr Verständnis und Aufgeschlossenheit gegenüber der Musik jüngerer Komponisten zeigte (Mahler, Strauss, Reger). Noch in seinen letzten Lebensjahren hat Bruch darüber Klage geführt, dass Gernsheim auch als Komponist oft unverantwortliche „Konzessionen“ gemacht habe. Über Gernsheims *Te Deum* schrieb er an Willy Hess: „Er kokettiert [...] wieder einmal zu stark und absichtlich mit den neuesten Radikalen und schreibt Harmonien unaufgelöst, scheußliche Dissonanzen, unmögliche durchgehende Noten etc. die den Herren Reger, Schillings & Co. würdig wären.“⁴³ Besonders verletzt fühlte sich Bruch, als Gernsheim zu seinem Amtsantritt in der Leitung des Sternschen Vereins (1890), in der Nachfolge Ernst Rudorffs, nicht Bruchs *Feuerkreuz*, sondern Vierlings *Constantin* auf das Programm setzte, den Bruch für ein „geist- und talentloses Product künstlerischen Unvermögens“ hielt.⁴⁴ Wie tief Bruch diese Kränkung empfunden hat, lassen die Zeilen erkennen, mit denen er Spitta über die begeisterten Berliner Pressestimmen berichtete: „Unter uns gesagt, hat dieses ganze lügenhafte Geschwätz für mich eine sehr ernsthafte Bedeutung. Denn, wenn man einen historischen Rückblick auf meinen ganzen Lebenslauf wirft – der jetzt nicht mehr lang sein kann – so kann man sich nicht der Wahrnehmung verschließen,

40 Brief Bruchs an Fritz Simrock, 11.3.1881 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln); vgl. dazu Alexander L. Ringer, „Die Partei des vernünftigen Fortschritts“ – Max Bruch und Friedrich Gernsheim“, in: *Die Musikforschung* 25 (1972), S. 17–27.

41 Brief Friedrich Gernsheims an seinen Vater (1869), zitiert nach: Ringer, „Die Partei des vernünftigen Fortschritts“, S. 20.

42 Zitiert nach: Ringer, „Die Partei des vernünftigen Fortschritts“, S. 19.

43 Brief Bruchs an Willy Hess, 7.6.1915, zitiert nach: Fellerer, *Max Bruch 1838–1920*, S. 157.

44 Brief Bruchs an Philipp Spitta, 13.11.1891, in: Kämper, Hrsg., *Max Bruch und Philipp Spitta im Briefwechsel*, S. 220.

daß ich auf dem Gebiet des modernen Oratoriums seit 25 Jahren die Führung hatte; das haben bis vor Kurzem selbst meine Gegner anerkannt. Mein Kopf ist klar, und meine Sinne vorurteilsfrei, ich habe aber nicht bemerkt, daß ich auf diesem Gebiet Concurrenten hatte, die ernstlich in Betracht kamen. Heute liegen nun die Dinge so, daß man mir selbst dies nicht mehr zugestehen will. Auf der ganzen Linie, auch in Leipzig, herrscht das energische Bestreben, mich entweder totzuschweigen, oder totzuschlagen – jedenfalls aber diesen Vierling und Andere seines Gleichen als sehr überlegen darzustellen.“⁴⁵ Offenbar hat dieses Presseecho auf Vierlings *Constantin*, den Gernsheim dem Vorstand des Sternschen Vereins zur Aufführung vorgeschlagen hatte, entscheidend zu den antisemitischen Angriffen auf den Freund beigetragen.

Bruchs Verärgerung über das Antrittskonzert Gernsheims im Sternschen Verein mündete in eine Generalabrechnung mit dem Berliner Musikleben, in dem sich Bruch zutiefst verkannt und benachteiligt fühlte. Im gleichen Brief an Spitta stehen die Sätze: „Die Berliner Presse vor Allem hat mich Jahrelang ... stets verfolgt – das Höchste was ich erreichte, war später gelegentlich eine dürftige Anerkennung mit sauersüßer Miene ... Ich habe also nunmehr die nicht angenehme Aufgabe, in Berlin wohnend von Berlin zu abstrahieren, um nur überhaupt leben zu können und vor Aerger und Ekel nicht zu Grunde zu gehen.“⁴⁶ Der Leser dieser Zeilen fühlt sich an Essays von Theodor Fontane erinnert, die sich gleichfalls mit den sozial-psychologischen Merkmalen des „spezifisch Berlinischen“ kritisch auseinandersetzen.⁴⁷ Bruch erträumte sich eine Gegenwelt zur Reichshauptstadt; er fand sein Utopia in den Städten des Bergischen Landes (Barmen, Bergisch Gladbach), mit denen ihn Erinnerungen an gute Freunde und an große musikalische Erfolge verbanden. Noch in seinem letzten Lebensjahr schrieb er an Olga Zanders, aufgrund seiner Altersbeschwerden könne er nicht mehr ins Bergische Land reisen und müsse „in dem verfluchten märkischen Sand kümmerlich weiterexistieren“⁴⁸. Aversion gegen die Reichshauptstadt Berlin und antisemitisches Ressentiment gingen bei Bruch Hand in Hand. Ausdrücklich begründete er seinen Brief an Hans Simrock damit, dass er dem noch jungen und unerfahrenen Verlagschef, der erst 1901 die Nachfolge seines Onkels Fritz Simrock angetreten hatte, „tiefern Einblick in diese scheußlichen Berliner Verhältnisse“ geben wolle. Er wolle ihn davon überzeugen, dass der Optimismus, mit dem er bis jetzt Berlin betrachtet habe, „sich angesichts der tatsächlichen Verhältnisse in diesem verzwickten und verzwickten Babel nicht aufrecht erhalten“ ließe.

In dem oben zitierten Brief an Olga Zanders beklagte Bruch, man werde im Alter „nach und nach fast ein Virtuose in der Kunst der Resignation“⁴⁹. Dieser Begriff führt uns zu den Wurzeln des Bruch'schen Antisemitismus. Resignation resultiert aus menschlicher und künstlerischer Enttäuschung und Verbitterung, die fast reflexartig die Suche nach einem „Sündenbock“ auslösen. Bruch fand diesen „Sündenbock“ in seinen jüdischen Berliner Musikerkollegen. Dass er zu diesem Kreis auch den langjährigen Freund Friedrich Gernsheim rechnen zu müssen glaubte, musste ihm als besonders schmerzhaft erscheinen.

45 Ebd., S. 220f.

46 Ebd., S. 221.

47 Theodor Fontane, *Wie man in Berlin so lebt*, hrsg. von Gotthard Erler, Berlin ³2019, S. 13.

48 Brief Bruchs an Olga Zanders, 9.6.1919, in: Herbert Krey, „Max Bruch und Bergisch Gladbach“, in: *Max Bruch-Studien*, hrsg. von Dietrich Kämper (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 87), Köln 1970, S. 130–141, hier S. 141.

49 Ebd., S. 140.

Wenn Bruch seine Enttäuschung und Verbitterung vor allem mit der Haltung der Berliner Presse begründete, dann war damit ein besonders empfindlicher Nerv der Antisemitismus-Debatte getroffen. Unter den Berliner Zeitungsverlegern und Journalisten waren Juden zweifelsfrei überproportional vertreten. Auch war bekannt, dass sie ganz überwiegend liberale oder sozialdemokratische Anschauungen vertraten. Umso empfindlicher registrierte Bruch, ob eine Zeitung in jüdischer Hand war. Mit großer Genugtuung erfuhr er nach der Leipziger Erstaufführung des *Gustav Adolf*, dass im *Berliner Tageblatt*, dem „grossen Berliner Judenblatt“, von der begeisterten Aufnahme des Oratoriums berichtet worden war.⁵⁰ Hier ist allerdings anzumerken, dass das im Verlag von Rudolf Mosse erscheinende *Berliner Tageblatt* eine eher bürgerliche, liberal-konservative Richtung vertrat. Zwei Jahrzehnte zuvor dagegen klagte Bruch seinem Verleger: „[...] die Schott. Fantasie, die selbst Leuten wie Brahms und Joachim Freude macht, und dem Publicum überall auch, wird vom critischen Lumpengesindel allerorten heruntergerissen“.⁵¹ Bruch wertete solche Kritiken als ein besonders eklatantes Beispiel für die feindselige Haltung der „sozialdemokratisch-musikalischen Presse“⁵².

Ein aufschlussreiches Beispiel für die antisemitischen Aspekte im Verhältnis zur Presse bietet der Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick, der jüdischer Abstammung war. Bruch hatte Hanslick anfangs schon deshalb sehr hoch geschätzt, weil er in ihm einen Bundesgenossen im Kampf gegen die Wagner-Partei sah. 1869 begrüßte er begeistert Hanslicks Erwiderung auf Wagners Judentums-Schrift. Zeitweise hegte er sogar den Plan, einige der gegen Wagner gerichteten Schriften Hanslicks zusammenzufassen und in einer eigenen Broschüre zu veröffentlichen.⁵³ Viele Jahre später nun berichtete Hanslick über die Uraufführung von Bruchs Oratorium *Achilleus* beim Bonner Musikfest 1885. Seine dazu verfasste Kritik ist durchaus nicht unfreundlich, verrät aber eine gewisse Distanz, ja Herablassung: „Von der Composition Bruchs ist vorerst thatsächlich ihr entschiedener Erfolg zu melden [...]. Bruch ist kein Tondichter von genialer, eminent origineller Erfindung; an ursprünglicher schöpferischer Kraft und Tiefe der Auffassung wird ihn Niemand mit Brahms vergleichen, an Eigenart und spontanen glänzenden Einfällen auch nicht mit Dvorak. Aber in Bruch besitzen wir einen feingebildeten Beherrscher aller musikalischen Kunstmittel und Formen, wie deren es heute wenige giebt“.⁵⁴ Die Verärgerung Bruchs über diese Zeilen dürfte sich in engen Grenzen gehalten haben, da er Hanslick seit langem für einen ganz einseitigen Parteigänger von Brahms hielt. Der Wortlaut der *Achilleus*-Kritik schien ihm denn auch in dieser Auffassung vollständig Recht zu geben.

Mit dem dritten Namen des von Bruch an Hans Simrock gerichteten Briefes tritt einer der bedeutendsten Musiker des 19. Jahrhunderts ins Blickfeld: Joseph Joachim. Es fällt auf, dass vom Judentum dieses Kollegen mit keinem Wort die Rede ist. Bruch wusste genau, dass Joachim ein „getaufter Jude“ war. Geboren 1831 in Kittsee (Burgenland), wuchs er in einem jüdischen Elternhaus auf. 1853 ging er als Königlicher Konzertmeister an den Hof in Hannover, und hier ließ er sich bereits im folgenden Jahr evangelisch taufen (Ägidienkirche,

50 Brief Bruchs an Hans Simrock, 23.3.1900 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

51 Brief Bruchs an Fritz Simrock, 9.12.1880 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

52 Brief Bruchs an Fritz Simrock, 3.4.1895 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

53 Kämper, Hrsg., *Max Bruch und Philipp Spitta im Briefwechsel*, S. 28f.

54 Eduard Hanslick, *Musikalisches Skizzenbuch*, Berlin 1888, S. 309.

3. Mai 1854, in Anwesenheit von König und Königin). Hier ist allerdings anzumerken, dass Juden seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert weniger über ihre Religion als vielmehr als Rasse definiert wurden. Das hatte zur Folge, dass die Taufe kaum noch gesellschaftliche Vorteile brachte; der „getaufte Jude“ blieb, was er auch vorher gewesen war: ein Jude.⁵⁵ Die Judenfrage war nicht mehr ausschließlich eine Frage der religiösen Toleranz; wichtiger war von nun an die Rasse als „biologische Abstammungseinheit“⁵⁶. Diese Erfahrung musste auch Joachim machen, als er von Wagner in dessen Postskriptum zur Judentums-Schrift scharf angegriffen wurde. Der „Abfall eines bisher warm ergebenen Freundes, eines grossen Violinvirtuosen“, habe eine „wüthende Agitation“ gegen Liszt ausgelöst, die dessen Bemühungen um das Weimarer Musikleben erheblichen Schaden zugefügt habe.⁵⁷ Auch Bruch hat Joachim stets als Juden gesehen, ohne das immer offen auszusprechen. Als Joachim 1896 zum 200jährigen Jubiläum der Berliner Akademie den *Moses* dirigierte, da warf ihm Bruch vor, er habe manche Tempi verdorben, „indem er den Chor ganz unnötig hetzte“. Trotz der insgesamt überwältigenden Wirkung des Oratoriums hielt Bruch an seinem Urteil fest: „... in diesem Menschen steckt eine Art von semitischer Unruhe, die es fast unmöglich macht, unter ihm zu musiciren.“⁵⁸

Blickt man auf die Anfänge der Beziehungen Bruchs zu Joachim zurück, so muss man die Begegnung der beiden Musiker als einen musikgeschichtlichen Glücksfall bezeichnen. Schon im Januar 1865, bei einem dreiwöchigen Aufenthalt in Hannover, hatte Bruch den großen Geiger kennengelernt: „In Hannover bin ich Joachim recht nahe getreten, und habe diesen großen und einfachen Menschen noch mehr schätzen gelernt.“⁵⁹ Joachim war damals im Begriff, nach Meinungsverschiedenheiten mit dem Hofintendanten Platen Hannover zu verlassen. Da Bruch seit dem Sommer 1864 an seinem g-Moll-Violinkonzert arbeitete, ist diese Komposition schon damals mit großer Wahrscheinlichkeit Gegenstand des Gesprächs gewesen. Noch vor der Uraufführung der Urfassung am 24. April 1866 in Koblenz (Solist: Otto von Königslöw) hatte sich Joachim zu einer Probeaufführung in Hannover bereiterklärt. Da sich Bruch „auf dem Terrain nicht sicher“ fühlte,⁶⁰ entschloss er sich im Sommer 1866, die Partitur zur genaueren Begutachtung an Joachim zu schicken. Es folgte ein Gedankenaustausch, dem wir einige der schönsten Werkstattbriefe der Musikgeschichte verdanken.⁶¹ Joachim machte eine ganze Reihe von Änderungsvorschlägen, die nicht allein die Geigentechnik, sondern auch die kompositorische Struktur insgesamt betrafen. Bruchs

55 Rürup, *Emanzipation und Antisemitismus*, S. 125; zum Judentum Joseph Joachims vgl. auch Beatrix Borchard, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim: Biographie und Interpretationsgeschichte*, Wien / Köln / Weimar 2005, S. 553–558.

56 Rürup, *Emanzipation und Antisemitismus*, S. 122.

57 Richard Wagner, „Aufklärungen über das Judentum in der Musik“, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner*, Leipzig³1898, Bd. 8, S. 245.

58 Briefe Bruchs an Fritz Simrock, 20.4.1896 u. 5.5.1896 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

59 Brief Bruchs an Rudolf von Beckerath, 9.3.1865, in: Bruch, *Briefe an Laura und Rudolf von Beckerath*, S. 50.

60 Brief Bruchs an Ferdinand Hiller, 11.11.1865, in: *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel*, Bd. 2 (1862–1869), hrsg. von Reinhold Sietz (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 48), Köln 1961, S. 74.

61 Wilhelm Lauth, „Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes op. 26 von Max Bruch“, in: Kämper, Hrsg., *Max Bruch-Studien*, S. 57–66; der Briefwechsel vom Sommer 1866 ist vollständig wiedergegeben in: Christopher Fifield, *Max Bruch. His Life and Works*, London 1988, S. 63–72.

Antwort überrascht vor allem dadurch, dass er mit größter Bereitwilligkeit auf die Änderungsvorschläge Joachims einging: „Ihren Rath benutzend ...“, „war mir wie aus der Seele geschrieben“, „Ihren Gedanken entsprechend“, „fand Ihre Veränderung vortrefflich, habe Ihre Änderung mit Dank benutzt“⁶². Offenbar setzte Bruch große Hoffnungen darauf, Joachim als Solisten für sein Konzert zu gewinnen. Er wurde nicht enttäuscht: Die Aufführung auf dem Niederrheinischen Musikfest 1868 in Köln mit Joachim als Solist war der Höhepunkt in der frühen Aufführungsgeschichte des Konzerts.

Allerdings verweigerte Bruch seine Zustimmung zur Veröffentlichung dieses Briefes in der späteren Ausgabe des Joachim-Briefwechsels (1911–1913). Seine Begründung lautete: „[...] ich erscheine in dieser Antwort ungeheuer unselbständig (um nicht zu sagen, schülerhaft) Joachim gegenüber [...] (Das Publicum muß ja beinahe glauben, wenn es das alles liest, Joachim habe das Concert gemacht, nicht ich [...])“⁶³. Inzwischen hatte der Komponist im Herbst 1867 in Sondershausen die handschriftliche Partitur beendet und mit einer Widmung an Joachim versehen. Der Wortlaut „Joseph Joachim in Verehrung“ wurde in „Joseph Joachim in Freundschaft“ umgewandelt.⁶⁴

Die enge künstlerische Zusammenarbeit mit Joachim kam mit dem g-Moll-Violinkonzert keineswegs an ihr Ende. Der überwältigende Erfolg dieses ersten Konzerts veranlasste Bruch, die Komposition eines zweiten Violinkonzertes in Angriff zu nehmen. Dieser Plan kam jedoch über den ersten Satz nicht hinaus, aber Bruch gewann den Eindruck, dass dieser Satz „ein abgeschlossenes Stück sei und die Ausdehnung zu einem Concert weder verlangte noch zuließe“⁶⁵. So veröffentlichte er die Komposition unter dem Titel *Romanze für Violine und Orchester* op. 42. Auch diesmal hatte er sich der Mitwirkung Joachims versichert.

Das erst nach einer längeren Unterbrechung komponierte eigentliche zweite Violinkonzert steht in enger Verbindung mit dem Namen Pablo de Sarasate. Dieser hatte 1877 in Frankfurt am Main das g-Moll-Konzert mit einer so „unbeschreiblich vollkommenen Wiedergabe“ zur Aufführung gebracht,⁶⁶ dass Bruch sich zur Komposition eines neuen Solokonzerts entschloss. Dieses neue Konzert (d-Moll, op. 44) ist „auf Sarasate's Veranlassung und ausdrücklich für ihn componirt“.⁶⁷ Trotz dieser expliziten Neuorientierung wollte Bruch allerdings auch diesmal nicht auf Joachims Urteil verzichten. Er wolle „über Verschiedenes noch seinen Rath“ hören.⁶⁸

Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass Bruch die beiden großen Geiger zu seinem Vortheile gegeneinander auszuspielen versuchte. Diese Absicht zeigt sich auch an

62 Brief Bruchs an Joseph Joachim, 26.9.1866, erstmals veröffentlicht in: Lauth, „Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes op. 26 von Max Bruch“, S. 58–61.

63 Brief Bruchs an Johannes Joachim (Sohn Joseph Joachims), 14.3.1912 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

64 Uwe Baur, „Der Vollendung entgegen: Neue Erkenntnisse zur Entstehung des Violinkonzertes Nr. 1 g-Moll von Max Bruch“, in: *Max Bruch in Sondershausen (1867–1870)*, hrsg. von Peter Larsen, Göttingen 2004, 137–212, insbes. S. 155.

65 Brief Bruchs an Joseph Joachim, 6.3.1874, in: *Briefe von und an Joseph Joachim*, hrsg. von Johannes Joachim und Andreas Moser, Bd. 3, Berlin 1913, S. 132.

66 Brief Bruchs an Fritz Simrock, 8.3.1877 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

67 Autograph des zweiten Violinkonzertes, Br. autogr. 16 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

68 Brief Bruchs an Fritz Simrock, 7.2.1878 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

Bruchs *Schottischer Fantasie*, einem der populärsten Werke des Komponisten. Auch diesmal ist sogleich die Rede davon, die Fantasie sei „Sarasate auf den Leib geschrieben“. Bald darauf aufkommende Meinungsverschiedenheiten mit dem spanischen Geiger führten jedoch dazu, dass wiederum auch Joachim zur Mitarbeit herangezogen wurde.⁶⁹

Eine Abkühlung der Beziehungen zu Joachim trat wenig später dadurch ein, dass Bruch in der Ehekrise zwischen Amalie und Joseph Joachim, ähnlich wie Brahms, die Partei der Frau ergriff. Bruch versuchte jedoch schon bald, die Beziehungen wieder enger zu knüpfen, weil Joachim für seine berufliche Karriere eine immer größere Bedeutung gewann. Dieser war 1868 von Hannover nach Berlin übergesiedelt, wo er das Direktorat der 1869 gegründeten Königlichen Hochschule für Musik übernahm. Seit 1875 wirkte hier auch der seit Sondershausen mit Bruch eng befreundete Philipp Spitta als Joachims „Generalstabschef“. ⁷⁰ Seit seinem Abschied aus der Breslauer Tätigkeit machte sich Bruch große Hoffnungen auf eine Kompositionsprofessur an der Berliner Akademie der Künste. Nachdem er 1890 seinen Wohnsitz in Berlin genommen hatte, erfüllten sich diese Hoffnungen schon im darauffolgenden Jahr: Er rückte als Leiter einer Kompositionsklasse in die durch das Ausscheiden von Heinrich von Herzogenberg freigewordene Stelle.

In genau diese Zeit der Berliner Stellenbewerbung fiel die Entstehung des dritten Violinkonzerts (d-Moll, op. 58), mit dem der Komponist Joachim wieder sehr nahe trat. Bruch betonte nachdrücklich, dass dieses Konzert „unter Ihrer wichtigen Mitwirkung“ entstanden sei und zog eine Parallele zu seinem ersten Konzert: „es ist ganz und gar für Sie gedacht und unter der Einwirkung Ihres Spiels entstanden.“⁷¹ Joachim probte denn auch das ihm gewidmete Konzert schon im Februar 1891 mit dem Orchester der Hochschule, dann im April 1891 mit dem Philharmonischen Orchester für die Aufführung unter Hans von Bülow im November 1891. Die Widmung des Konzerts an Joachim verstand Bruch im Übrigen auch als ein Zeichen des Dankes für Joachims Mitwirkung bei seinem Breslauer Abschiedskonzert (22. April 1890). Hinzu kam ein anderer wichtiger Hintergedanke: „Auch ist er [Joachim] mir wenn ich hier beim Kultusminister etwas erreichen will, absolut nötig.“⁷²

Ein letztes Mal trat die Rivalität Joachim–Sarasate in der 1899 entstandenen *Serenade* op. 75 zu Tage, die zunächst als viertes Violinkonzert geplant war. Obwohl in enger Absprache mit Sarasate komponiert und ganz „für ihn geschrieben“⁷³, zog Bruch auch diesmal wieder Joachim zur Mitwirkung heran und ließ sich von ihm die Solostimme einrichten. So kann man im Rückblick auf sämtliche Violinkonzertwerke Bruchs mit Fug und Recht feststellen, dass Joseph Joachim bei weitem der wichtigste Ratgeber und Interpret für den Komponisten war. Umso größer war seine Enttäuschung, dass keines seiner Werke in die von Joseph Joachim und seinem Schüler Andreas Moser herausgegebene dreibändige *Violinschule* aufgenommen wurde.⁷⁴ Die Planungen zu dieser Publikation reichen bis in das Jahr

69 Brief Bruchs an Joseph Joachim, 29.7.1880, in: Joachim / Moser, Hrsg., *Briefe von und an Joseph Joachim*, Bd. 3, Berlin 1913, S. 227.

70 Andreas Moser, *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, Bd. 2, Berlin 1910 (neue, umgearbeitete und erweiterte Ausgabe), S. 160.

71 Brief Bruchs an Joseph Joachim, 12.11.1890, in: Joachim / Moser, Hrsg., *Briefe von und an Joseph Joachim*, Bd. 3, Berlin 1913, S. 376f.

72 Brief Bruchs an Fritz Simrock, 7.11.1890 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

73 Brief Bruchs an Fritz Simrock, 5.11.1899 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

74 Joseph Joachim / Andreas Moser, *Violinschule in 3 Bänden*, Berlin 1902–1905.

1899 zurück, und es ist keineswegs auszuschließen, dass Bruch bei Abfassung des Briefes an Hans Simrock von den Absichten der Herausgeber bereits sehr genaue Kenntnis hatte. Zu seiner Enttäuschung musste Bruch erkennen, dass nicht allein Andreas Moser, sondern auch Joseph Joachim für diese schmerzliche Entscheidung verantwortlich war: „Bisher glaubte ich, Herr Moser [...] sei allein für die bewußte abscheuliche Unterlassungssünde in der Violinschule verantwortlich zu machen. Es schien mir möglich und denkbar, daß Joachim sich während seiner letzten Krankheit (März–August 1907) nicht mehr um derartige Dinge gekümmert habe. Aus beiliegender Antwort von N. Simrock auf eine Anfrage von mir werden Sie aber ersehen, daß die Sache leider anders liegt. Im Herbst 1905, als der 3. (letzte) Band der Violinschule erschien, war Joachim noch durchaus gesund, tätig und urteilsfähig. Also ist er auch mit verantwortlich – und zwar in erster Linie für die unerhörte Schmach und Kränkung, die mir durch die Excludierung meines 1. Violinkonzerts oder überhaupt meiner Concerte angetan worden ist.“⁷⁵ Überblickt man die lebenslangen brieflichen Äußerungen Bruchs, so wird man schnell zu der Überzeugung kommen, dass die Vorgänge um die Violinschule von Joachim / Moser die wohl größte Enttäuschung waren, die dem Komponisten in seinem langen Leben widerfahren ist. Die daraus herrührende tiefe Verbitterung hat ganz wesentlich zu den antisemitischen Ausfällen beigetragen, die den Brief des Jahres 1902 an Hans Simrock so nachhaltig prägen.

Es ist im Rahmen dieses Beitrags nicht möglich, ein vollständiges Psychogramm des Komponisten Max Bruch zu geben. Einzelne Bausteine dazu haben sich bereits aus den brieflichen Äußerungen Bruchs gegenüber seinen Kollegen Siegfried Ochs, Friedrich Gernsheim und Joseph Joachim ergeben. Es ist allgemein bekannt, dass Bruch ein sehr empfindlicher und leicht reizbarer Mensch war. Aufschlussreich ist, was Siegfried Ochs dazu in seinen Lebenserinnerungen schrieb. Trotz vieler Meinungsverschiedenheiten war sein Urteil über den ehemaligen Lehrer zunächst durchaus wohlwollend: „[...] die Bekanntschaft mit einem so vielseitig gebildeten und erfahrenen Meister war für mich sehr wertvoll, auch ohne ein eigentliches Lernen im hergebrachten Sinne“.⁷⁶ Einige Sätze später folgt jedoch ein einschränkender Passus, der Bruch in einem anderen Lichte erscheinen lässt: „Bruch war in Bezug auf alles, was seine schöpferische Tätigkeit betraf, von einer geradezu krankhaften Empfindlichkeit. Wer auch nur das mindeste an einem seiner Werke auszustellen fand, den betrachtete er als seinen Todfeind, und sein Mißtrauen auch gegen die besten Freunde war grenzenlos. In den zahllosen Briefen, die ich im Laufe der Jahre von ihm erhielt, wimmelt es von Vorwürfen und Verdächtigungen gegen Leute, die ihm sicher nie etwas anderes als Gutes getan haben.“⁷⁷ Es steht außer Frage, dass sich Verstimmungen zwischen Bruch und seinen Musikerkollegen nicht durch einzelne Vorfälle allein begründen lassen, doch gibt es gewisse Kristallisationspunkte, in denen sich Zorn und Animosität zu antisemitischen Wutausbrüchen steigern, wie sie im Brief an Hans Simrock nachzulesen sind. Die Weigerung von Siegfried Ochs, die Oratorien *Moses* und *Gustav Adolf* in seine Programme aufzunehmen, der Vorzug, den Gernsheim dem *Constantin* von Vierling gegenüber dem *Feuerkreuz* gab, und ganz besonders Joachims Nichtbeachtung der Bruch'schen Violinkonzerte in seiner *Violinschule* – das sind solche Kristallisationspunkte, die antisemitische Aggressionen von besonderer Heftigkeit ausgelöst haben.

75 Brief Bruchs an Arthur M. Abell, 1.2.1911 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln, Mikrofilm einer Abschrift).

76 Siegfried Ochs, *Geschehenes, Gesehenes*, S. 122.

77 Ebd., S. 123.

Der Brief Max Bruchs an Hans Simrock vom 16. Mai 1902 ist ein Lehrbeispiel. Er hat alle Ingredienzen des wilhelminischen Antisemitismus. An erster Stelle stehen Enttäuschung und Verärgerung über Fehlentwicklungen in Politik und Wirtschaft sowie über vermeintliche persönliche Benachteiligungen. Hier diente stets Judenhass als Ventil – der Jude musste als „Sündenbock“ herhalten. Genau diese Motive stehen im Hintergrund der Vorwürfe, die Bruch gegenüber seinen drei Musikerkollegen erhob: gegenüber Siegfried Ochs und dem Philharmonischen Chor, gegenüber Friedrich Gernsheim und dem Sternschen Verein und nicht zuletzt gegenüber Joseph Joachim, dessen Nichtberücksichtigung Bruchs in seiner *Violinschule* für den Komponisten am schwersten wog. Bruch folgte hier dem typischen antisemitischen Verhaltensmuster, von der eigenen Unzufriedenheit auf „Sündenböcke“ abzulenken und die Ursachen der Missstände auf die jüdischen Kollegen zu projizieren.⁷⁸ Erleichtert wurde dieses Vorgehen durch die besondere Repräsentanz der Juden im öffentlichen Leben. So wie Juden im Bankwesen, im Handel und in der Presse überproportional vertreten waren, so nicht minder – und ganz besonders in Berlin – im Musikleben. Die drei im Brief an Hans Simrock so scharf angegriffenen Musikerpersönlichkeiten waren allesamt führende Köpfe in wichtigen Berliner Musikinstitutionen. So gingen für Bruch, wie bereits ausgeführt, Antisemitismus und Aversion gegen Berlin Hand in Hand. Bruch litt an einem „Berlin-Dilemma“: Einerseits angewiesen auf den öffentlichen Musikbetrieb der Großstadt, stand er andererseits in entschiedener Opposition zu den dort herrschenden Entwicklungen. Besonders heftig war Bruchs Kritik – auch dies ein häufig anzutreffendes Motiv im Antisemitismus – an der musikalischen Presse. Sowohl an Ochs wie auch an Gernsheim richtete sich zudem der Vorwurf, sich zu sehr mit neueren Strömungen der Musik einzulassen, in denen Bruch nichts als Fehlentwicklungen zu sehen vermochte. Hinter allem stand also die Angst vor einer „als krisenhaft erlebten Modernisierung“, für die man das Judentum verantwortlich machte.⁷⁹

Natürlich hatte Bruchs Antisemitismus auch eine allgemein-politische Komponente. Er speiste sich nicht zuletzt aus der Enttäuschung der Konservativen und der radikalen Nationalisten über die Politik des deutschen Reiches, die nicht mehr „ihrem hochgespannten Grossmachtdenken entsprach“⁸⁰. Das durch die Ereignisse von 1870/71 entstandene nationale Hochgefühl hatte Erwartungen geweckt, die sich in der Gründerkrise als allzu hochgeschraubt und letztlich unangemessen erwiesen. So hatte der Antisemitismus auch einen nationalistischen Aspekt; er gründete sich auf die „Unsicherheit des deutschen Nationalbewusstseins“ und das ständige Bemühen, sich der eigenen nationalen Identität zu vergewissern.⁸¹ Später verstärkte der ungünstige Verlauf des Weltkriegs die antisemitischen Tendenzen. Juden wurden verdächtigt, Profiteure und Kriegsgewinnler zu sein.⁸²

In den politischen Enttäuschungen Bruchs spielte Bismarck eine zentrale Rolle. Spätestens seit der Reichsgründung 1871 hatte Bruch große Hoffnungen auf den Kanzler gesetzt. Im 1872 begonnenen Kulturkampf war Bruch ein bedingungsloser Gefolgsmann Bismarcks gewesen. Umso größer war seine Enttäuschung über Bismarcks späteres Einlenken, insbesondere über die Rücknahme des Jesuitengesetzes. Dieser Entscheidung setzte Bruch sein Oratorium *Gustav Adolf* (1898) entgegen, als einen flammenden Appell für die Sache des

78 Rürup, *Emanzipation und Antisemitismus*, S. 94.

79 Bergmann, *Geschichte des Antisemitismus*, S. 40.

80 Ebd., S. 46.

81 Rürup, *Emanzipation und Antisemitismus*, S. 136.

82 Vgl. dazu Christopher Fifield, *Max Bruch. His Life and Works*, London 1988, S. 318.

deutschen Protestantismus: „Das wird ein flammender Protest der deutschen Prot.[estanten] gegen das Centrum und Herrn von Bethmann-H.[ollweg] sein [...]“. ⁸³ Ganz auf der Linie Bismarcks lag Bruch dagegen in der Diskussion um das 1878 erlassene Sozialistengesetz. So wie Bismarck die sozialistische Arbeiterbewegung zu den „Reichsfeinden“ zählte, so wurde auch Bruch nicht müde, die Vertreter der ihm verhassten musikalischen Moderne (Strauss, Mahler, Reger, Pfitzner) abfällig als „musikalische Sozialdemokratie“ zu bezeichnen. In dieses Bild fügt sich die Tatsache, dass die Sozialdemokraten auf ihrem Parteitag 1893 eine klar ablehnende Haltung zum Antisemitismus bezogen.

1890 nahm Bismarck seinen Abschied aus dem Amt des Reichskanzlers und kam damit seiner Entlassung durch Wilhelm II. zuvor. Vorausgegangen war ein jahrelanger Machtkampf zwischen Kaiser und Kanzler. Von nun an häuften sich in den Briefen Bruchs kritische, teilweise abfällige Bemerkungen über den jungen Monarchen. In seinem Oratorium *Moses*, als dessen eigentliches Thema der Komponist „einen der größten Volksführer der Weltgeschichte“ sehen wollte, hat er Bismarck ein heimliches Denkmal gesetzt.

Die Schlussätze des Briefes an Hans Simrock sind erschreckend und schockierend. Hier verlässt der Antisemitismus die Sphäre des scheinbar so harmlosen „Gutbürgerlichen“ und schlägt um in offene Gewaltandrohung. Und doch steht Bruch mit dieser Einstellung keineswegs allein. Von keinem geringeren als Kaiser Wilhelm II. sind Äußerungen überliefert, die denen von Bruch an Hass und Gewaltbereitschaft nicht nachstehen. Obwohl sich der Kaiser gern mit jüdischen Bankiers und Universitätsprofessoren umgab, zögerte er nicht, Houston Stewart Chamberlains Buch *Die Grundlagen des Neunzehnten Jahrhunderts*⁸⁴, den „Klassiker des Antisemitismus“, zur Pflichtlektüre an den preußischen Lehrerseminaren zu machen. Auch hatte die Dolchstoßlegende, die der Kaiser und seine Anhänger am Ende des Weltkriegs verbreiteten, eine durchaus antisemitische Komponente. Die Niederlage Deutschlands im Ersten Weltkrieg sei allein „von rückwärts, von Zuhause, von Judas Geld“ verursacht worden.⁸⁵ Auch die Schuld an seiner erzwungenen Abdankung gab der Kaiser den Juden. In einem Brief an seinen früheren Flügeladjutanten August von Mackensen schrieb er: „Die tiefste und gemeinste Schande [...] die Deutschen haben sie verübt an sich selbst. Angehetzt und verführt durch den ihnen verhassten Stamm Juda.“⁸⁶

In der Zeit des holländischen Exils verschärfen sich die antisemitischen Äußerungen des Kaisers. An den amerikanischen Freund Poultney Bigelow schrieb er 1927: „Die Presse, Juden und Mücken“ sind eine „Pest, von der sich die Menschheit so oder so befreien muss“. Und es folgte der Zusatz: „Ich glaube, das Beste wäre Gas“.⁸⁷

Der systematische Massenmord an den Juden war im Jahre 1902, als Bruch seinen Brief an Hans Simrock schrieb, noch nicht vorstellbar. Aber die Weichen waren gestellt.

83 Brief Bruchs an Francis Kruse, 7.7.1917 (Max Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln).

84 Houston Stewart Chamberlain, *Die Grundlagen des Neunzehnten Jahrhunderts*, 2 Bde., München 1899.

85 Willibald Gutsche, *Ein Kaiser im Exil. Der letzte deutsche Kaiser Wilhelm II. in Holland*, Marburg 1991, S. 76.

86 Brief Wilhelms II. an August von Mackensen, 2.12.1919, zitiert nach: C. G. John Röhl, *Wilhelm II. und die deutsche Politik*, München 1995, S. 220.

87 Ebd.

Abstract

Max Bruch was one of the most successful German composers of the 19th century. It was only towards the end of the century that his music increasingly lost of its appeal with audiences who turned toward more modern composers (Strauss, Mahler, Reger). Disappointed at the growing number of compositional failures, Bruch began to sympathize with anti-Semitic thought which had been spreading in Berlin since the 1870s. It seems particularly paradox that, in a letter written in 1902 to his publisher Simrock, Bruch attacked three Berlin musicians with brutal anti-Semitic invectives, who had been his best and most loyal friends for decades, and to whom he owed decisive contributions to his compositional career: Joseph Joachim, Friedrich Gernsheim and Siegfried Ochs. Although in this particular case the anti-Jewish statements of the composer were triggered by dashed hopes for performances and publications, and although his bitter outburst was deeply rooted in his particular personality structure, Max Bruch can be regarded as the exemplary case of the „bourgeois“ anti-Semitism of the imperial era.