

## Gibt es Gerechtigkeit?

Es muß daran gezweifelt werden, andernfalls dürfte die Erinnerung an einen Komponisten wie Max Bruch, der ein Mann des Idealismus und des Traditionsbewusstseins war, nicht nur von einem einzigen Werk, nämlich seinem ersten *Violinkonzert g-moll* op. 26, abhängen. Kein Geiger lässt es bis heute ungespielt, aber das restliche, reiche Schaffen Bruchs ist so gut wie vergessen. Zu Recht? Wer den Gründen dafür nachspürt, wird rasch gewahr, dass einer der Gründe ausgerechnet Bruchs Traditionsbewusstsein war, das sich stilistisch der Mendelssohn- und Schumann-Nachfolge verpflichtet fühlte. Dieses Traditionsbewusstsein war einerseits Bruchs Stärke, andererseits seine Begrenzung, die ihn für jüngere Stil- und Entwicklungstendenzen der Zeit und seines Jahrhunderts – Liszt, Wagner, Mahler, Debussy – taub bleiben ließ.

Das sagt freilich noch nichts über Qualität, Rang und Gültigkeit der einzelnen Bruch-Kompositionen aus, von denen vor allem jener Schaffenssektor vergessen ist, der den Musiker einst in ganz Europa berühmt machte: seine Chorwerke und Oratorien. Unter Letzteren nahm das biblische Oratorium *Moses* op. 67 für Chor, Soli und Orchester von Anfang an eine Sonderstellung ein. Aus einem Brief des Komponisten vom 22. Januar 1873 an den Musikschriftsteller Hermann Deiters erfahren wir: „Biblische Stoffe lagen und liegen mir fern; die alten Meister haben auf diesem Feld so viel Gewaltiges geleistet, daß wir selbständige und neue Leistungen nur in Verbindung mit andern Stoffen ermöglichen können. Es ist nicht zufällig, daß **alle** oratorischen Leistungen seit Mendelssohn mißglückt sind.“

Umso überraschter muss der befreundete Bachforscher Philipp Spitta gewesen sein, als er Jahre später in einem Brief Bruchs vom 17. Dezember 1893 las: „Sie sind der Erste, und Sie werden auch zunächst der Einzige bleiben. dem ich im Vertrauen einen Plan mittheile, der mich lebhaft beschäftigt. Wollen Sie die Anlage, die poetische Unterlage für ein oratorisches Werk in großem Styl: ‚Moses am Sinai‘(oder ‚Israel in der Wüste‘) aufmerksam lesen ... Lange habe ich nun gesucht und getastet und bald Dies, bald Jenes vorübergehend erwogen. Da ich aber fest entschlossen bin, die weltliche dramatische Cantate nach der dramatischen Seite hin nicht weiter zu entwickeln .... so bin ich auf den Beiliegenden, echt oratorischen Plan zurückgekommen, der mich schon 1889 und dann wieder 1890 ernsthaft beschäftigt hat. Er beginnt da, wo [Händels] ‚Israel in Egypten‘ endet. Meines Wissens hat bisher kein bedeutender Musiker diesen Teil der Geschichte Mosis behandelt.“

Tatsächlich war die Moses-Gestalt seit Carl Philipp Emanuel Bachs Werk *Die Israeliten in der Wüste* (1775) bis weit in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein ein bevorzugter Oratorien-Stoff. In der zweiten Jahrhunderthälfte aber trat das biblische Oratorium mehr und mehr in den Hintergrund des öffentlichen Interesses. Nicht zuletzt deshalb zögerte Max Bruch lange mit der Entscheidung für oder gegen diesen Stoff, bis er in Ludwig Spitta, einem Bruder Philipp Spittas, der Theologe und bibelfester Dichter zugleich war, den geeigneten Librettisten für sich fand. Anfang 1894 konnte der Musiker mit der Komposition beginnen.

Bruch dirigierte die Uraufführung am 19. Januar 1895 in Barmen selbst, wo ihm ein vorzüglicher Chor zur Verfügung stand. Die Resonanzen allerdings waren nicht überwältigend. So wurde etwa sein Unvermögen kritisiert, „die moderne freie Schreibart“ zu verwenden, ehe die *Barmer Zeitung* hinzufügte: „Ohne den declamatorischen Stil und das farbenreiche Orchester Wagners können wir heute absolut nicht mehr componieren. Die Kunst liegt nur darin, bei aller Anhäufung großartiger Mittel, den klaren Fluß und die gesunde Natürlichkeit des Ausdrucks, den schönen Wohlklang und die Sangbarkeit der Stimmen nicht zu verlieren. Eine Kleinigkeit bloß, die aber viele Componisten nie erlernen, worin sich Bruch jedoch seines Gleichen sucht.“ Bruch tat ähnliche Einwände als „dummes Zeug“ ab und wäre wahrscheinlich nicht einmal durch Johannes Brahms' Zeilen nachdenklich gemacht worden, die dieser im Juni 1895 an Clara Schumann schrieb: „Bruch hat jetzt einen ‚Moses‘ herausgegeben und [Heinrich von] Herzogenberg nach Messe und Requiem eine Art ‚Christi Geburt‘. Wenn man nur eine Spur Freude an den Sachen haben könnte! Sie sind in jeder Beziehung schwächer und schlechter als ihre eigenen früheren Sachen. Die einzige frohe Empfindung ist, wenn man, wie ich, meint, Gott danken zu dürfen, daß er einen vor der Sünde, dem Laster oder der schlechten Angewohnheit des bloßen Notenschreibens bewahrt hat.“

Im Gegensatz zu Brahms sah Bruch seinen *Moses* verständlicherweise anders und schrieb seinem Verleger Fritz Simrock am 13. Februar 1895: „Ich will Ihnen ein Geheimnis sagen: edle und große Wirkungen auf Tausende sind mit gewöhnlichen menschlichen Kräften nicht zu erreichen, etwas Höheres, was sich nicht definieren läßt, ist da in dem schaffenden Künstler wirksam ... ‚Moses‘ hätte ich nicht schreiben können, wenn nicht ein starkes und tiefes Gefühl des Göttlichen in mir lebendig wäre, und jedem tiefer

angelegten Künstler wird es einmal im Leben so gehen, daß er die besten und innersten Regungen seiner Seele mit den Mitteln seiner Kunst den Menschen künden kann ... Und so hat denn auch ‚Moses‘ der Welt bewiesen, daß ich nicht stehen geblieben bin – denn das ist die größte Gefahr im Alter.“

Ist Max Bruch in *Moses* wirklich „nicht stehen geblieben“? Oder gab sich der Komponist einer verzeihlichen Selbsttäuschung hin? Wie individuell und innovativ ist sein biblisches Oratorium wirklich geraten? Folgende Anmerkungen zum Werk können vielleicht hilfreich sein:

Vier Episoden aus dem Leben des Moses bilden die vier Abschnitte des Oratoriums, die Bruch in zwei Hälften anordnete: Teil I hat neun Nummern, Teil II zehn, wobei jeder Teil wiederum in zwei Hälften zerfällt. Der erste Abschnitt *Am Sinai* (Partitur-Nr. 1-6) schildert Moses als Anführer des Volkes Israel, der auf dem Berg Sinai die Zehn Gebote empfängt, während sein Bruder Aaron solange Hüter seines Volkes ist. Dieser Teil ruht auf drei mächtigen Chorszenen (Nr. 1, 4 und 6), in denen die ernsten, pathosereiften Töne dominieren. Zwischen diese drei Chorblöcke sind Rezitative und Soli des Engels des Herrn (Sopran) sowie des Moses (Bass) eingeschoben. Es fällt auf, dass Bruch in den Solo-Nummern Rezitatives und Arioses nicht streng von einander trennt, sondern häufig ineinander übergehen lässt. Auch die Chorsätze sind nicht durchgehend homophon oder polyphon gehalten; ebenso wird die chorische Vierstimmigkeit hier wie auch später gern zur Fünf-, ja Sechsstimmigkeit geweitet. Mit Moses auf dem Berg Sinai und dem furchtvollen Volk Israel, das im Ungewissen zurückbleibt (*Ich will im Dunkeln wohnen, spricht der Herr!*) verlöscht der erste Abschnitt im Pianissimo.

Nach kurzer Pause folgt der zweite Abschnitt (Nr. 7-9) mit den Szenen um *Das goldene Kalb*. Es handelt sich um drei Chorszenen, die von d-moll ausgehen und in d-moll (mit Dur-Schluss) enden und die zu den impulsivsten, weil inspiriertesten Partien des ganzen Oratoriums zählen. Die Unruhe des Volkes über das lange Ausbleiben des Moses (*Ach, Herr, wie so lang*) schlägt in das aufmüpfige Allegro vivace *Wer ist der Herr, des Stimme wir gehorchen müssen* um. Aarons Rezitativ *Israel, schicke dich! Warum versuchst du den Herrn?* begegnet dem Aufruhr nur halbherzig, bis Aaron schließlich selbst das Götzenbild des goldenen Kalbes gießt, um das das wankelmütige Volk jauchzend tanzt. Moses erscheint (Nr. 9 *Abtrünnige, kam es dahin mit euch?*) und ruft das Volk teils rezitativisch, teils arios zur Ordnung und zur Entscheidung auf: *Her, her zum Herrn, wer ihm noch angehört!*, ehe der turbulente,

lodernd gegensätzliche Chorsatz – *Her zum Herrn gegen Wir trotzen dir, Tyrann* – zu Ende geht.

Die dritte Episode *Die Rückkehr der Kundschafter aus Kanaan* (Nr. 10-13) beginnt mit den ausgesandten Spähern, die ins gelobte Land geschickt wurden, um die Lage zu erkunden. Ihrem Eingangschor folgt das Bass-Rezitativ, mit dem Moses des Frevels an Gott gedenkt *Doch unwerth seid ihr des gelobten Lands*, ehe Aaron und das Volk (Nr. 12) zur Einsicht kommen: *Hilf‘ du uns Gnade finden*. Es folgt die entscheidende Auseinandersetzung mit den Amalekitern, zu der Moses in Nr. 13 sein Volk aufruft: *Seht! Mit viel tausend Heil ‘gen kommt der Herr!*

Der letzte Abschnitt mit den Partitur-Nummern 14-19 trägt den Titel *Das Land der Verheißung*. Der Engel des Herrn kündigt Moses sein nahendes Ende auf dem Berge Nebo im Gebirge Abarim an (Nr. 14 *„ und versammle dich zu deinem Volk*). Moses ist bereit, führt aber zuvor sein Volk (Chor Nr. 16 *Aus Wüstensand nun ins Gebirg‘*) nach Kanaan, überträgt Josua die Verantwortung als Anführer und segnet das Volk Israel, ehe er stirbt. Das Chorrezitativ Nr. 18 *Also starb Moses* im Unisono der Chorbässe und der dunkel umflorten Begleitung dreier Posaunen samt Orgel ist ein weiterer Höhepunkt des Werkes vor dem Schlusschor mit der Klage des Volkes Israel über Moses‘ Tod, die in der vierstimmigen Bitte *Zwiefältig woh ‘n sein Geist uns bei* ausklingt.

*Ekkehart Kroher*  
im Begleitheft der CD „Moses“ bei ORFEO