

wir uns vor dem Werke Anton Bruckners den Weg über eine Zeitschwelle zu ebnen haben, zu prüfen, wie weit wir selbst in uns die Seelenkräfte entwickelt haben, zu denen er sprechen will. Es sind moralische, nicht mehr bloß ästhetische Erlebnisse, die wir dieser Kunst entgegengetragen müßten, wenn sie als künstlerischer Zeuge der Wiederbegegnung der Menschenseele mit den realen kosmischen Gründen des Lebens recht in uns gewirkt hat, wenn wir an ihrer Zeitschwelle sie heute mit dem verehrenden Ernste empfangen, der ihr als Heroïd einer neuen gottverbundenen Menschenseele gebührt. Man setzt niemand herab, wenn man es gleichsam wie

ein Fazit ausspricht: In diesen Tönen ist die erste künstlerische Auferstehung der Seele in ihrer leuchtenden Fülle aus den verdunkelnden und verzerrenden Hüllen der Leibesaffekte; hier lebt zuerst in der modernen Musik nicht mehr das in seinen Leibesinstinkten gekreuzigte, sondern das wiedererstandene, durchchristete Menschenbild. Hier ist die Transsubstantiation der Musik bis in das kleinste Glied hinein offenbar; denn der Leib ihrer Formen ist selbst in verstandesmäßig unbegreiflicher Reinheit durchgeistigt. Wohl uns, wenn wir vor dieser Kunst erföhlen, wohin der Weg der Seelen heute gehen will!

Bruckner und die Moderne¹ / Von Ernst Kurth

Die Entwicklung nach Bruckner im Schaffen selbst mag hier lediglich von der einen Frage aus gestreift sein, inwiefern er nachwirkte. Es ist eine Teilfrage, die, wie selbstverständlich, auch noch nicht einen Wertmaßstab für eigenschöpferische Persönlichkeiten nach ihm darstellt. Und da überblickt man das Wesentliche sofort, wenn man ganz allgemein die gewaltig vielfältige Bewegtheit der Musik um Bruckners Zeit selbst und den Gegensatz seiner fernen Ruhe hierzu ins Auge faßt. Was von beidem die Entwicklung nach ihm aufgriff, ist nicht schwer zu entscheiden. Unruhe und Zerrissenheit steigern sich in einem Maße, daß sie sogar jeden einzelnen Charakter aufsplintern. Wenn etwas als gemeinsamer Grundzug das neueste Schaffen zusammenschließt, so bleibt es diese Zerbreitung in einem Umfassungsdrang, der förmlich den Einzelnen, ja das Einzelwerk ins Ganze des sturzhaft bewegten Zeitcharakters hinauszulösen strebt — bis auf die paar Abseitigen. Was aber vordringt und allein Aussicht hat, zunächst von dieser Zeit selbst aufgenommen zu werden, deren Urteilsmaß in diesem Gehetze von Geistern und Seelen die Zeitgemäßheit geworden ist, das spiegelt in überdeutlichem Maße einen starken Ausdruck des Suchens, ein solches Hineinhasten in die allgemeine Unruhe, daß von allem eher als von einem Verweilen in Bruckners stiller, starker Sammlung die Rede sein kann. Insbesondere war es die Bruckner so fremde, zeitgenössische Großstadtumgebung, die sich, d. h. ihren Geist, zur gesamten kulturellen Grundfärbung weitete.

Gerade die stille Kraft, die Verhaltenheit der Musik war es, die nach Bruckner in so vielfache Zerspaltung aufklafft, daß sich klare und unklare Strebungen weniger scheiden als je, um bald weiter den Weg aus der absoluten Musik heraus in allerhand erkünstelten „Vergeistigungen“ zu suchen, bald wieder die absolute Musik in allen möglichen Zuspitzungen wiederzugewinnen. Es

¹ Vorabdruck mit Genehmigung des Verfassers aus dem nächstens in Max Hesses Verlag erscheinenden Buche „Bruckner“.

(Kap. „Ausstrahlung ins Schaffen der nachfolgenden Generationen“, S. 206-18.)

ist ein Suchen, das an Bruckner in flüchtigem Einsaugen manchen Zaubers vorbeistreifte; das ihn größtenteils ebenso gründlich mißverstand wie starr voreingenommene kritische Gegnerschaft, wenn auch oft aus entgegengesetzter Gesinnung; denn auch lebhaftester Bruckner-Enthusiasmus konnte da aus der inneren Unruhe der ganzen nachfolgenden Zeit nicht schöpferisch sein Weiterwirken spiegeln. Damit soll also keineswegs gesagt sein, daß etwa Kenntnis, ja genaues Studium seiner Werke fehlte. Wie es Schicksal, Größe und auch Fluch gerade der hervorragendsten Geister sein kann, ihre Zeitbewegtheit und deren großen metaphysischen Sinn in ein Kunst- und Geistesbild zu fassen, so waren es eben die Namhaftesten der nachfolgenden Generation, die zu anderen Wegen, oft gegen ihr gutes Wissen, getrieben wurden. Nicht das kann schon einen Vorwurf bedeuten. Sieht man hier von Hugo Wolf ab, der zwar dem Alter, aber nicht dem Grundzug nach die weithin abweichende Nachfolge berührt, so waren es aus der Zeit unmittelbar nach seinem Tode namentlich drei hochragende Künstler, Richard Strauß, Mahler und Reger, die viel von Bruckner und dies Viele voller Bewunderung aufnahmen; aber es waren starke Eigenpersönlichkeiten, vom Erföhlen neuer Zeitbewegtheit getrieben, die das wirkliche Aufkeimen Brucknerschen Geistes unterband. Er meldet sich mehr in befruchtenden Einzelzügen, technischen vor allem, aber auch wo es geistige sind, da wehen sie in anders gartete Gesamtweise hinaus. So gibt es aber unter den Schaffenden gar viele, die von Bruckner am wenigsten berührt sind, wo sie sich diese oder jene Einzelheit „zu eigen gemacht“ haben wollen. Die Wenigen, deren Schaffen noch von Bruckners Geist durchhaucht ist — Friedrich Kloses Name verdient hier, um nur aus Bruckners persönlichen Schülern einen zu nennen, besondere Erwähnung —, bleiben mehr als je in die Stille gebannt. Außerhalb deutscher Musikkultur ist Bruckner noch zu wenig bekannt, um nachhaltig zu wirken; hier mag sie allein in Betracht gezogen sein.

Doch auch da sollen weder Winkelzüge noch breite Straßen untersucht werden, nicht von Führern noch von Gefolgschaft die Rede sein, nicht von Verstandenen und von Verkannten, noch auch von solchen, die über sich hinaus verstanden wurden. Ginge man darauf aus, Strömungen und Namen zu überblicken, so müßte man ein ganzes Buch schreiben, wie niemals noch ging der Drang, zu komponieren, von den Auserwählten zu den Ungezählten über. Das Grundsätzliche ist für den hier zu wählenden Teilgesichtspunkt wesentlicher als die Einzelnen, und schon mit jener Zerbreitung kommt es, daß man unter dem abscheulich mißbrauchten, aus jedem Winkel beanspruchten Wort der „Moderne“ unmöglich mehr ein bestimmtes Stilbild zusammenfassen kann.

Aber ob man jetzt an die schon unter sich ganz auseinandergesprengten Richtungen denkt, welche die Prägung der Modernität beanspruchen, oder an die, welche sie entrüstet von sich weisen, um gerade damit die Zukunft aus der Gegenwart abzustützen, oder auch an die vielen, irgendwie dazwischen Standsuchenden, man kann diese Vielheit in einem Hauptzuge ganz besonders von Bruckner sondern: in der *Bewußtheit*, deren Opfer allesamt werden mußten, die aus der Zeit fühlen, ob aus gehobenem Empfinden der Zugehörigkeit oder aus noch so erbittertem Gegenwirken und Drang zur Befreiung aus ihr; denn gerade die ist auch ein Zeichen der Zugehörigkeit, ja Verfangenheit und sie bedingt noch stärker jenen Grundzug der Bewußtheit; allesamt also sind ihm verfallen, die nicht wie Bruckner unzeitgemäß oder gar überzeitlich zu schaffen berufen wären. Und dies berührt einen zweiten Grundzug, der scharf von Bruckners weltüberlegener Einsamkeit sondert: die *innere Abhängigkeit von der augenblicklichen Gesellschaft*, ja ganz eigentlich vom intellektuellen Snob.

Ein dritter ist die *Ruhelosigkeit*; man vermochte, auch wo Verständnis herrschte, zu wenig bei Bruckner zu verweilen. Und so kann auch im allgemeinen die Gegenwart Bruckners Ruhe höchstens als Gegenbild, d. h. als eine Art Stillstand, begreifen und nicht als das, was er wirklich war, in sich wirkende Urruhe, etwas wesentlich anderes somit als bloßes Aussetzen, Entspannungspunkt in der Rastlosigkeit. Dieser Zeitgeist ist zu zerfaserndem Grübeln verurteilt und damit auch im Schaffen zu einer Entfremdung von Bruckner, die Haß erklären kann wie bei der unschöpferischen Kritik. Solchem Blick wurde auch das drangvoll geniale Neutönen der gesamten übrigen Hochromantik zur wesentlich intellektuellen Erstarrung eines abstrakten Fortschrittsbegriffs, der denn rasch in die sturzhafte Entwicklung hineintrief, um größtenteils überhaupt aus aller Entwicklung herauszuwirbeln. Wo man mit meistem Geschrei den Modernitätsbegriff als Aushängeschild vor die Menge trägt, sich als eigentlich repräsentativ vor-drängt, da wird dies mißverständliche Fortschrittsgefühl

aus aller Beseeltheit zu solcher Konstruktion, daß sich offensichtlich jegliches etwa in Talenten verborgene Schöpfertum in Kritik und Selbstkritik auflöst.

Sie zersetzte Begriffe der Musik überhaupt, wie sie Erscheinungen bei Bruckner zersetzte. Perioden des Übergangs und der Neuorientierung ersetzten vielfach schon in der Musikgeschichte selbstleuchtende durch reflektierte Musik. Auch ist es eine Erfahrung, daß kritischer Sinn, wenn er unschöpferisch geworden, nicht in Selbstkritik ausschlägt, sondern gerne in Vor-konstruktionen, in welche dann die verlorene Sehnsucht schöpferische Möglichkeiten hineinzieht. Voraus-schweifen gewisser neuer Kunstforderungen vor ihrer Erfüllung gab es in der Geschichte schon wiederholt; so bei der Erfindung der Oper und überhaupt mehr oder weniger vordringend bei allen Reformen. Auch hieran klammert sich nun Analogie und Rechtfertigung, denn die Moderne konstruiert auch aus der Geschichte; ihrem Bild werden Begriffe abgepreßt, die musikalisches Neusuchen rechtfertigen sollen. Man verweist auf Parallelen, um sich und anderen Mut zu machen. Aber vor allem würde man, wenn man einmal soweit hielte, auch die Geschichte weniger konstruktiv zu überschauen, das eine aus ihr lernen, daß man nicht falsche Analogien ziehen darf.

Aber mit historischen beginnt es, in ästhetische klingt es aus und in technische frißt es sich hinein. So war gleich eine erste Geschichtsspekulation sehr bequem: weil die vorherige Generation ihre Größten verkannte, wollten die Schaffenden auf Grund von „Schwierigkeiten“ recht rasch verkannt sein, um . . . nein, es ist zu lächerlich, wenn man nicht den Ernst dahinter mit aller Ruhe sucht. Oder man hatte kaum aus der Geschichte der Musik die Relativität des Schönheitsbegriffes erkannt, so ward auch der Schönheitssinn überhaupt im Schaffen über Bord geworfen — ein echt rationalistischer Sieg über die Seele. Denn da hatte man mit Recht begreifen gelernt, daß diese verführerische Empfindung der Schönheit in Gefühlsübereinstimmung mit dem Kunstwerk beruht, daß sie die Fähigkeit voraussetze, den gleichen Grundstand einzunehmen, aus dem als Urmittelpunkt sich das ganze Seelentum eines Kunstwerks entfaltet; hatte ferner erkannt, daß stets neue Kraftzeichen eines geänderten Seelentums unter überkommener Schönheit neu aufbrachen; sie wirkten anfangs immer noch erschreckend, wirr, ungeheuerlich, gaben sich erst häßlich, weil man nur das Grauen darin spürte, und „Häßlichkeit“ besagt ja nichts anderes als den Mangel jener liebebefähigten Gefühlsübereinstimmung durch Einnahme gleichen Gefühlsmittelpunkts; nun vermögen alle diese erst beirrenden und abstoßenden Züge zur Erscheinung eines Kunstcharakters zusammen-zufließen, sobald man seiner Einheitlichkeit gewahr wird, neuer Schönheitsbegriff entstand aus verdrängtem



Anton Bruckner 1868

alten; so oder ähnlich erkannte man das, und auch darauf wird nun unter gleicher Verwechslung von Ursache und Wirkung abgezielt, ja, es wird drauflos spekuliert, wie man es mit den „Schwierigkeiten“ der Werke trieb. Alle diese Berechnungen, worin psychologisch die Grenzen von Ehrlichkeit, Selbsttäuschung und unehrlicher Aufmachung gar nicht immer zu

für neu hält, ist in Wirklichkeit ein Abgrasen alter Winkel bis in die letzten, ausgetrockneten Verschlüpfungen hinein, und es gibt keinen Teilgesichtspunkt, der nicht in fruchtbarster Größe, zugleich in viel weitere, kühnere Konsequenzen hinein von Bruckner allein zu lernen wäre. Vor allem weist auch die Unlauterkeit in der Melodik der Modernen auf die tiefe Entfremdung zu ihm. Alles fällt unter unfruchtbarer Begriffszersetzung zusammen und deckt sich mit Schlagworten. Oder man braucht nur daran zu erinnern, für wie vierlei sich ein pathetisches Mißverständnis auf Beethovens letzte Quartette beruft. Gewiß wäre es nicht geboten, in genau gleicher Stilart auf bloße Nachahmung von Bruckner oder Bach oder Beethoven oder anderen zu verfallen, das erste, was diese Vorbilder erwecken sollten, wäre der Sinn für das Schöpferische, aus dem man jene Teilgesichtspunkte gewinnen kann und aus dem sie zusammengehalten sind; dieser erste grundlegende Einblick aber muß da versagen, wo nicht mehr Intuition in den Intellekt ausstrahlt, sondern von ihm entfacht sein will.

Die Zeit nach Bruckner ward auf sich selbst gerichtet, wie alles Leidende, und kann daher nur Erscheinungen sehen, die ihr krankhaftes Suchen fördern. Ihr Künstler wird leicht Karikatur seiner selbst, bevor er dazu kommt, er selbst zu sein, und dermaßen, daß er es nie mehr werden kann. Zuspitzung wirft wie die technischen Sonderversuche auch gerne ästhetisch-stilistische Sonderströmungen auf. Gerade die größeren davon aus der Zeit nach Bruckner lagen bei ihm schon in höchster Kraft vor: der *Impressionismus* z. B. ist, ohne zur Norm aufgetrieben zu sein, bei ihm in Gedanken vorgebildet, die freieste Klangvisionen der Späteren vorwegnehmen, ebenso der sog. *Expressionismus*, wenn man auch diesen vielverzerrten Begriff, nach seiner heutigen Selbstverkündung *unmittelbarste* Ausdruckskunst, noch in seiner reinsten Urbedeutung aufzunehmen vermag. Bei Bruckner noch in der umfassenden Urfülle der Musik vereint, wurden diese beiden Ausschwankungen der Musik hernach selbständige Abspaltungen, wovon die eine, der *Impressionismus*, von russischen und französischen Vorbildern her wenigstens greifbare Musikmöglichkeiten, eigenen Lichtschein und fesselnde eigene Schönheiten gezeitigt hat, während die andere, der *Expressionismus*, trotz all seines Begriffsprogramms doch mehr auf der Verwechslung mangelnden Schamgefühls mit künstlerischem Talent zu beruhen scheint, der fatalen, die unser ganzes Musikleben, von der Berufswahl angefangen, durchsetzt; der gleichen, zeitgemäßen mangelnden Scham, die Bruckners heilige Scheu nicht mehr erträgt und mit allerhand geistiger Kritik überschwingt.

ziehen, sind nur der Ausdruck jener überstarken Bewußtheit, dünken sich Höhepunkte des Intellekts und sind seine Ausartungen — wer erkennt nicht den Zusammenhang mit jenem Geist, der einst, wenn auch in anderer Form, Bruckners feindselige Umgebung war!

Und da ist es gar nicht schwer, auch bis in sämtliche technischen Probleme zu übersehen, wie an allem, was je an Möglichkeiten in der Musik schlummerte, diese Spekulation ansetzt, die jede einzelne davon herauslöst und auf die Spitze treiben will. Weil sich die Klänge bis zu ihrer gewaltigsten Selbstüberwindung hinaussteigern ließen — an Bruckner allein schon konnte man es lernen —, beginnt die Spitzfindigkeit gleich mit der Überwindung. Sah man letzte rhythmische Möglichkeiten, so ward der Anfang mit dem Ende Trumpf. Bachs lineare Kontrapunktik, diese erhabene und große, ans Ganze innigst verwirkter Zusammenhänge gebunden, wird zum Vorwand losgelöster Melodienkritzeleien; die Primärbedeutung tragkräftiger Linien, dort ein großes Prinzip, das sich die Zusammenklänge zwingt und sie bis in die kraftvollsten Harmoniewirkungen, ja bis in den schlichtesten akkordlichen Satz hinein durchwaltet, sich dem Gegenprinzip der Akkordkraft innigst aus anders gerichteter Durchwirkung vermählt, wird zur Rechtfertigung einer Stimmensammenflickung herangezogen, die sich über alle Zusammenklangsrücksichten von vornherein hinaushebt, vor lauter Können gleich ein technisches Hauptproblem ausschaltet und dafür vom Hörer — abermals in flotter Geschichts analogie — „Gewöhnung“ ans Neue verlangt. Das sind übelste Verdrehungen, aber aus jedem großen Prinzip wird ein kleines Kniffchen, wie aus dem Intellekt bei seiner Überspitzung unvermerkt die fatalste Flachheit. Was sich bei alledem, in harmonischer, kontrapunktischer, rhythmischer, melodischer Hinsicht

Von da aber schlägt wie von falscher Geistigkeit auch seelisch eine falsche Deutung auf Bruckner zurück.

Ihr ist er namentlich bei den Schaffenden auch unterworfen; es ist vor allem die furchtbare, an den Werken aller Zeitalter sich erprobende Sucht, das „Expressive“ in einem Zerrsinne zu deuten; welche Vermessenheit, einem Geiste wie Bruckner stets „menschlich nahe“ kommen zu wollen. Die mehr sich selbst enthüllen als die Musik, haben es freilich schwer zu begreifen, daß er uns eine andere Kunst gab, welche Seele der Musik und nichts als das ist und welche nicht erst „herausgepreßt“ zu werden braucht. Bruckner gab der Musik, was sie einst war, ehe sie Allzumenschlichem überantwortet wurde¹. Es geht, wie erwähnt, keineswegs an, alle heutigen Bestrebungen unter diesen Merkmalen zusammenzufassen, aber sie kennzeichnen jene Gruppen, die allerorten am lautesten Moderne als Programm, damit zugleich ausdrücklich als Ausblick in die Zukunft verkünden; was in anderem Streben wirkt — und niemand wird das Ernste und Große auch in der Gegenwart verkennen —, bleibt in diesem Getriebe der Mißachtung sicher. Nicht das mag Ernsthafte beirren, aber Lärm und Experimentieren dieser Kreise wirken lähmend auf alles übrige Schaffen zurück, als übermächtig gewordener Teil der Gesamtgeistigkeit, die doch stets auf den einzelnen drückt.

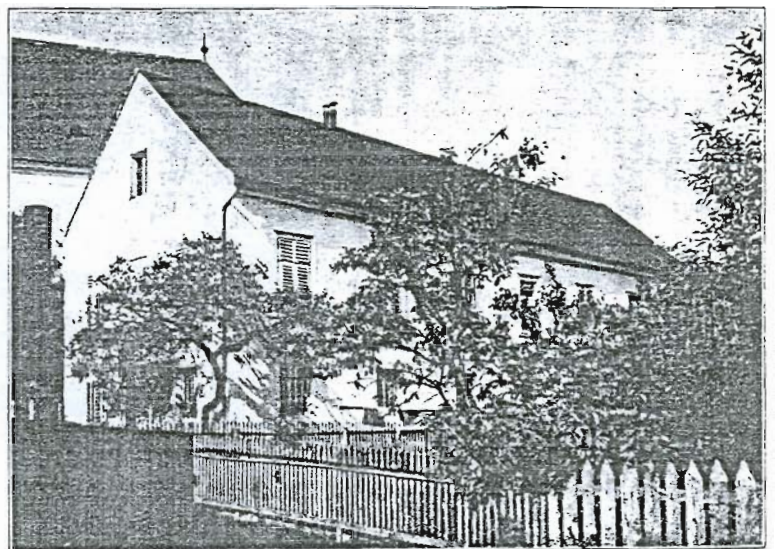
Bruckner scheint so nahe, von seinen technischen Mitteln und Wendungen sieht man überall etwas erhascht, erhaben geht in Schaffen oder Suchen der größere Teil der Gegenwart an ihm vorüber als einem, den man schon kennt; nur darauf kommt es den „Geistigen“ ja an. Mancher würde über die Gewahrnis erschrecken, wie sehr gerade diese Wohlvertrautheit ihn verdeckt, und wie unendlich fern er der Generation ist, die spielend mit ihm fertig zu sein glaubt, ihn wohl auch noch gerne unter die Überlebten stampfte. Oder man nimmt ihn als abgetanes, anerkanntes Wunder so hin; als wäre wirklich als Wunder etwas begriffen, bei dem das Staunen einmal aufhören könnte. Man bemerkt nur im Operngebiet die Wirkung nach dem Wagnerschen Donnerschlag, die Stille, die nach dem Ereignis lange nur schwächtere Versuche aufbrachte, welche teils schwächlich in Nachahmung versanden mußten oder ganz andere, vom erdrückenden Vorbild unbehinderte Wege der Oper abtasteten; die Stille nach Bruckner, die ward gar nicht verspürt und gleich mit recht viel Lärm ausgefüllt. Es scheint vieles dem zu widersprechen, entrüstet werfen

¹ Schon von besserem pädagogischen Urteil her sollte man auch wissen, daß musikalische Empfindsamkeit nicht immer Ausdruck von Kraft, sondern fast noch häufiger einer Schwäche und irgend einer innern Haltlosigkeit ist. Es scheint, daß im Entschwinden des richtigen Gefühls hiefür ein Mitlaß zur Begriffsaufstellung des Expressionismus lag.

sich vielleicht manche Hinweise auf, wie vieles von ihm übernommen sei; es wird manchmal gar prunkhaft gebrückert; Einflüsse, gar Ausbau seiner Eigenarten wollen gehört sein — schon ist ja die Historik, voreilig im Nachhumpeln, wieder daran, Ernte unter den „Zusammenhängen“ zu halten¹. Und die da meinen, von Bruckner weg öffne es sich gegen ein Chaos hin, die irren: Bruckner hat sich verschlossen und das viele Chaotische, was ihm folgte, geht eben garnicht von ihm aus.

Gewiß wird auch niemand behaupten, ein Großer müsse nunmehr unbedingt von Bruckner beeinflusst sein; das hieße Bruckner selbst als einen Eigenen verkennen. Auch wäre es dogmatische Bruckner-Verehrung, zu behaupten, der Zusammenhang mit ihm sei schon an sich ein Wertmaßstab für neue Regungen in der Musik; daß aber diese Wirrnis in der Generation nach Bruckner in Breite herrscht, ist aus dem Zusammenhang zwischen ihm und seiner geschichtlichen Umwelt nicht belanglos. Es bleibt immer etwas Ungelöstes, wenn ein großes Ereignis von der nachfolgenden Generation nicht aufgenommen wurde; wird daher das neueste Schaffen vielfach als krankhaft bezeichnet, so ist Hauptkrankheit der Moderne eine Hauptschuld: sich mit Bruckner zu wenig, oder, was noch schlimmer ist, viel zu äußerlich auseinandergesetzt zu haben. Bruckners Geist muß ja nicht Bruckners Nachahmung sein, nicht Epigonentum bedeuten. Heute steht es so, daß er den Modernen zu wenig modern, den Alten zu wenig klassisch ist, und die Dummheit auf beiden Seiten hält sich die Wage. Nicht übel ist es, noch extremere Zu-

¹ Immerhin blieb trotz allerhand solcher Anlehnungen das eine wenigstens Bruckner bisher erspart: das Schicksal Wagners, dessen erhabener Stil durch Mode gewordene schlechte Nachahmungen Unzähligen verleidet ward, die durch sie nicht mehr zum reinen Urgrund durchblicken können.



Anton Bruckners Geburtshaus in Ansfelden

spitzungen einander gegenüberzuhalten: flott stellt sich ein Teil der Moderne auf den Standpunkt, alles Bisherige sei von Gesetzen „gehemmt“, daher unvollkommen gewesen — jedes Zeitalter neigt dazu, sich für gescheiter als die übrigen, wohlgemerkt auch als die kommenden zu halten — und bei ihr fange die Musik überhaupt an; die Klassizistik stellt sich vielfach auf das Dogma, mit dem Klassizismus habe die Kunst aufgehört. Das sind die Geistesverfassungen, zwischen denen sich ein Zeitalter mit Wagner und Bruckner auswölbt.

An seinem Anfang wußte das 19. Jahrhundert noch, wo es stand: bei Beethoven; an seinem Ende nicht mehr. Durchdringend ist auch der Gegensatz, den das Geschichtsbild in der Auswirkung Beethovens und Bruckners auf die nachfolgende Zeit aufweist: Beethoven öffnete sich förmlich gegen das ganze Jahrhundert, von Anfang an ging, was ihm folgte, von ihm aus oder setzte sich mit ihm zuweilen bis zu gewaltsamen Umbiegungen auseinander; daß Bruckner zumindest über die erste Generation hinaus sprach, ist sicher, er erscheint ihr ferner als er es, obwohl noch weniger gekannt, seiner Zeit war, denn die Entwicklung knüpfte gerade an die ihm abseitigen Bewegungen. Es ist klar, daß weder dies

noch jenes an sich einen Überwert des einen oder des andern der beiden Großen bedeuten würde; dieser Gegensatz liegt an grundverschiedener Art. Beethoven sprach zu den Menschen unmittelbar, wie seine ganze Kunst vom bodenständigen und sinnlichen Erlebnis ans Übersinnliche hinausdringt; Bruckner kommt wie die älteren Meister der Kirchenkunst wieder von ganz anderem Ausgang her. Zudem bliebe auch nicht zu vergessen, daß auch die Anknüpfung an Beethoven sogar mit Vorliebe von Beethovens Gefahren ausging, und das um so mehr, je näher man der heutigen Zeit kommt; wurden sie bei ihm nicht zu Schwächen, so bei den Nachahmern Schwächen bis zu größtem Unfug.

Mag auch sein, daß die ganze Spannung nur dem krankhaften Druck einer Hemmung entspricht, die echten, positiven Ereignissen in ihrer Unruhe vorangeht; aber auf die Teilfrage um Bruckners Nachwirken kann die Antwort nur sehr negativ lauten. Das Bild der ganzen Wirrnis um ihn schließt sich mit dem einzigen großen Grundmotiv: vorbei. Vorbei gesehen, gedeutet und gefühlt, vorbei gewiesen und im Wege des lebendigen Schaffens an ihm vorbeigestrichen.