

Besonderer Teil

ZUR FORMFRAGE DER BRUCKNER- SCHE N S Y M P H O N I E

Von Werner Wolff, Hamburg

Es ist eine eigentümliche, nicht zu leugnende Tatsache, daß die Zeit, das sichere Mittel, große Persönlichkeiten im Zusammenhange mit der Umwelt zu erkennen und ihnen ihren historischen Platz zuzuweisen, im Falle Bruckner versagt hat. Solange er lebte und solange besonders in Wien die Losung: hie Brahms — hie Wagner galt, wurde er aus rein äußerlichen Gründen von Brahms' Gegnerschaft sozusagen zum Symphoniker der Wagnerianer gestempelt und ihm damit ein Platz in der zeitgenössischen Musikgeschichte zuerteilt, den wirkliches Verständnis seines Lebenswerkes ihm niemals verschafft hätte. Bruckners eigene glühende Begeisterung für Richard Wagner, die Einführung der Wagner-Tuben in sein Symphonie-Orchester, die Verwendungsart der Trompete, gelegentliche Anklänge an Werke des Bayreuther Meisters, befestigten noch diese ihm zugewiesene Stellung. Gewiß hatte er nun zwar seine Partei, die in ihrer Weise für ihn arbeitete. Aber eben diese Einreihung in eine bestimmte Kategorie hat lange, ja bis in die heutige Zeit hinein der Erkenntnis seiner Bedeutung hindernd im Wege gestanden. Erst spät mit dem Verstummen des Feldgeschreis, als der Blick für Wagner von Partei-leidenschaft sich befreite, erkannte man, auf welch verkehrtes Postament man Bruckner gesetzt hatte — aber — und das eben ist das eigentümliche: das alsbald einsetzende Bestreben, ihm für den verlorenen Platz einen neuen zu finden, ist bis heute ohne positives Ergebnis geblieben. Ganz zu schweigen von der Linie Berlioz — Liszt — Strauß, ist es klar, daß er auch in die Reihe der Spätromantiker: Brahms, Reger nicht aufzunehmen ist; allein schon das Gigantische in der Wahl seiner Themen trennt ihn von diesen. Wie im Leben, so ist Bruckner auch in der Geschichte ein Einsamer geblieben, ein Problem, das immer aufs neue Betrachtung und Vertiefung fordert und das allerdings ohne Liebe nicht gelöst werden kann.

Aber nicht nur dem historisch Betrachtenden, sondern auch den Verfechtern seiner Werke mit Wort und Tat hat es Anton Bruckner, wie zu Lebzeiten, so auch nach seinem Tode nicht leicht gemacht, für sich Liebe und Verständnis des großen Publikums zu erringen. Gewiß ist im Laufe des vergangenen Jahrzehntes mit der stets steigenden Aufführungsziffer seiner Symphonien das Interesse der Musiker und weiterer musikalischer Kreise gewachsen; die Zahl der Dirigenten, die ihn mit Überzeugung darzustellen vermögen oder versuchen, hat sich nicht unerheblich vermehrt, das Staunen so mancher ist aufrichtiger Bewunderung und Liebe gewichen. Und doch — will man ermessen, wie gering die Fortschritte eigentlicher Bruckner-Propaganda geblieben sind, so muß man dem toten Meister wieder den alten Schmerz antun und zum Vergleiche Brahms ihm gegenüberstellen. Nur Monate liegen zwischen beider Todestagen und wie gewaltig ist der Unterschied in der Popularität beider Meister! Nichts gefährlicher aber, als hierin ein Kriterium für

die Beurteilung des Wertes ihrer Werke zu erblicken. Die wahre Kunst verschmäht es von jeher, der Gunst der Menge nachzugehen; indessen, wenngleich jeder Satz, der mit den Worten: „Die Kunst soll oder soll nicht“ beginnt, von vornherein das Wesen der Kunst verkennt, so ist sein konträrer Gegensatz „Die Kunst will“ nicht von der Hand zu weisen. Ein Kunstwerk soll nicht, aber es will überzeugen; hierzu allein muß ihm die nötige Kraft innewohnen, oder es verzichtet auf seine eigene Existenzberechtigung. Hierbei ist niemals das Werk mit seinem Schöpfer zu identifizieren. Denn dem Schaffenden wohnt während des Schaffens jener Überzeugungswille keineswegs inne, wohl aber dem geschaffenen und frei dastehenden, losgelöst von seinem Entstehen betrachteten Werke. In ihm ist, um einen der Wortforschung entlehnten Ausdruck zu gebrauchen, ein „Bedeutungswandel“ eingetreten.

Daß ein Haupterfordernis solcher Überzeugungskraft: die originale ergreifende Phantasie, Bruckners Symphonien innewohnt, ist selbst von seinen Gegnern nie bestritten worden. Über die Fülle, Eigenartigkeit und Tiefe seiner Erfindung kann kein Zweifel obwalten. Umso heftigeren Angriffen war die „Form“ von jeher ausgesetzt; ja selbst von denen, die seine Werke für das Verständnis weiterer Kreise zu analysieren hatten, hat so mancher seinen Bedenken und seiner Verärgerung darüber, daß die „Form“ dem Verständnis entgegenstehe, allzu beredten Ausdruck gegeben.

Die Frage nach der Berechtigung solcher Vorwürfe bedingt eine, wenn auch kurze vorherige Berührung zweier allgemeinerer Fragen: einmal die des Wesens der musikalischen Form überhaupt, sodann die ihrer Notwendigkeit.

Die Grenzpunkte dieses Begriffes (Form) liegen weit auseinander. Die Verdeutschung des Lehnwortes Form durch Gestalt weist auf die ursprüngliche Bedeutung hin. Der Komponist, der den Einfall rhythmisch und harmonisch gestaltet, ist an der Form des ganzen Satzes, beziehungsweise des Werkes in nuce tätig; denn von der Gestaltung eines wesentlichen Einfalles können die ganze innere Entwicklung sowie der Aufbau in hohem Grade beeinflußt werden. (So auch dem Sinne nach Busoni im „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“). Ja, es kann darüber hinaus hier angedeutet werden — der Beweis wäre der Ausführung wert — daß alles musikalische Denken, sobald es aus der Sphäre der unbewußten Inspiration heraustritt, überhaupt nur in Formen vor sich gehen kann. Gerade so, wie das begriffliche Denken nur in Worten erfolgt — vergleiche hierüber Mauthner „Kritik der Sprache“ — so ist die Metapher (Übertragungsform) des musikalischen Denkens der Ton (hier nicht im akustischen Sinne). Denken wir in Tönen, so denken wir bereits in bestimmter Form. Diese Erkenntnis in Verbindung mit der oben dargelegten, daß alle Bedeutungen des Begriffes Form nur dem Grade, nicht dem Wesen nach verschieden sind, beweist, daß das Leugnen der Notwendigkeit zugleich die Existenz der musikalischen Form überhaupt bestreitet, mithin der Wirklichkeit nicht ins Gesicht sieht. Zugleich wird klar, daß eben dieser Begriff „Form“ nicht so scharf seinem scheinbaren Gegensatze, dem Inhalt, gegenübergestellt werden sollte, wie es gewöhnlich geschieht. Beide Begriffe haben vielmehr ein beträchtliches gemeinsames Grenzgebiet, innerhalb dessen ihnen dieselben Merkmale zukommen.

Von dieser weitesten Bedeutung musikalischer Form nun bis zu ihrer engsten, dem Schema einer bestimmten Gattung von Musikstücken, ist ein weiter Weg, der in die Beschreibung allgemeiner Musikgeschichte gehört.



Die Untersuchung der gegen Bruckner ganz allgemein gemachten Einwendungen liefert das merkwürdige Resultat, daß Bruckner sich keineswegs über das Schema der symphonischen Form hinweggesetzt hat, sondern gerade in den am meisten angefochtenen Ecksätzen ihm genau gefolgt ist. Wir finden die Dreiteiligkeit des Sonatensatzes streng gewahrt, Haupt- und Seitenthema im herkömmlichen tonalen Verhältnis, eine kontrapunktisch reiche Durchführung mit allen traditionellen Mitteln, wie Vergrößerung, Verkürzung, Umkehrung, Engführung der Themen, der Repe-
tition des ersten Teiles unter sorgfältiger Beobachtung der tonalen Vorschriften und eine stets deutlich erkennbare Coda. Und trotzdem formale Unzulänglichkeiten?

Lange Zeit waren es die riesenhaften Dimensionen der Brucknerschen Werke, die die Übersicht des Aufbaues erschwerten. Man hat sich an sie gewöhnt, sie wurden von Gustav Mahler noch überboten. Dann wieder waren es die allzu häufigen Generalpausen, denen man die Schuld beimessen wollte. Sie sind in der Tat typisch für Bruckner und nicht immer ohne weiteres einleuchtend.

Ganz allgemein lassen sich drei Arten von Pausen unterscheiden. Die Pause ist entweder 1. Rhythmus oder 2. Stimmungsmoment (Spannung, Überraschung) oder endlich 3. formal trennendes Element. Bruckner hat sich, wie Arthur Nikisch erzählt, einst bitter über den Tadel beklagt, dem diese Pausen, speziell in der Fünften Symphonie, ausgesetzt waren, indem er darauf hinwies, daß man doch „tief atem-
holen“ müsse, bevor man etwas Wichtiges aussprache. Hiemit ist wohl die Pause als Spannungsmoment authentisch erklärt, wenngleich nicht zu leugnen ist, daß ihre häufige Verwendung die Wirkung abzuschwächen vermag. Befremdend hingegen bleiben die häufigen Pausen, die Haupt- und Seitensatz, den Durchführungsteil vom Vorhergehenden und Nachfolgenden scharf voneinander scheiden, sowie zahlreiche andere Cäsuren formaler Art. Sie sind vom allgemeineren Gesichtspunkte aus zu betrachten und können erst weiter unten bei Beschreibung der Gesamtpsyche des Meisters — wo nicht ihre Rechtfertigung — so doch ihre Erklärung finden.

Eigentümlich, ja Verwunderung erregend, wirken ferner oft die für den Gesamteindruck so wichtigen Abschlüsse der einzelnen Sätze. Die Coda hebt meist deutlich erkennbar an, verläuft in grandioser dynamischer Steigerung — und doch tritt der Abschluß oft überraschend ein infolge des Fehlens der erwarteten breit ausladenden Kadenz. Meist wird anstatt dieser die zweite Stufe zu dem zur Tonika führenden allgemeinen Crescendo benutzt und auch diese zweite (beziehungsweise vierte) Stufe ist oft so unauffällig eingeführt, daß sie nicht eigentlich kadenzierend wirkt. Bei einem Meister der herrlichsten Kadenzen, als welcher Bruckner sich innerhalb der einzelnen Sätze so oft zeigt, eine erstaunliche Tatsache, die die Vermutung nahelegen könnte, daß Bruckner es auf die Überraschung abgesehen hätte! Hinzukommt, daß im Hinblick auf den ganzen Satz die Coda oft recht kurz erscheint — und hiemit sind wir zum wichtigsten Punkt, dem Verhältnis der einzelnen Teile eines Satzes zu einander und ihrer Proportionen gelangt.

Der erste Teil des Brucknerschen Symphoniesatzes gliedert sich in der Regel dreifach. Dem verhältnismäßig knapp gehaltenen Hauptsatz folgen zwei Seitensätze, meist durch scharfe Cäsuren getrennt. In ihrer Ausdehnung übertreffen sie oft den Hauptsatz und lassen, da sie meist aus gänzlich anderer Sphäre stammen, den Hauptgedanken in der Erinnerung zunächst sehr zurücktreten. Erst die Durchführung oder die Überleitung zu ihr nimmt die anfängliche Hauptrichtung wieder auf, während der dritte, repetierende Teil Haupt- und Seitensätze wieder in voller

oder in noch weiterer Ausdehnung und vor allem abermals scharf getrennt von einander bringt. Es leuchtet ohne weiteres ein, welche Folgen sich für den Gesamteindruck ergeben müssen.

Läßt die starke Ausdehnung der Seitensätze nur vom engherzig formalistischen Standpunkt aus Einwendungen zu, so bedingt der völlig heterogene Ursprung und Inhalt der Seitenthemen umso genauere Prüfung.

Die Entwicklung jedes musikalischen Formschemas ist, abgesehen von äußeren, historisch gegebenen Einflüssen, stets inneren Gesetzen der Kunst gefolgt. So wird der von Bach zur höchsten Vollendung erhobene imitatorische Stil (und auch das Repetitionsschema des Sonatensatzes) von dem inneren Prinzip beherrscht, daß das intensive Überzeugungsmittel des musikalischen Gedankens die Wiederholung ist. Dieses Prinzip wieder hat seine ästhetisch-psychologischen Gründe: Während die bildende Kunst, um mit Lessing zu reden, zur Darstellung des „Koexistenten im Raume“ eine Dauerwirkung auf das Auge hervorzurufen imstande ist, bedarf das dramatische und, wie der Verfasser eines neuen „Laokoon“ hinzufügen müßte, in noch viel höherem Grade das musikalische Kunstwerk zur Beschreibung des „konsekutiven (einander sich folgenden) in der Zeit“ andere Mittel. Das Wort, beziehungsweise das melodische Gebilde ist nach seinem Erklängen real nicht mehr vorhanden; was ist natürlicher, als sich in erster Linie des Prinzips der Wiederholung, sei es eines einzelnen Gedankens oder eines ganzen Teiles zu bedienen, um den akustisch sich momentan verflüchtigenden Eindruck aufrechtzuerhalten und zu verstärken.

(Schluß folgt)

ZUR FORMFRAGE DER BRUCKNER- SCHEN SYMPHONIE

Von Werner Wolff, Hamburg

II

Glücklicherweise stehen der Musik hiezu noch andere Mittel zur Verfügung und deren wichtigstes ist: der Kontrast. In ihm liegt das Motiv, dem der Seitensatz seine innere Herkunft verdankt. Alles Musizieren ohne Kontrast ist flächenhaft; erst die Gegenüberstellung wirkt plastisch; sie kann mittels scharfer konträrer, ja selbst kontradiktorischer, also widersprechender, ausschließender Gegensätzlichkeit erfolgen. Hievon hat Bruckner in seinen, dem Hauptsatz oft völlig unverwandten Seitensätzen reichsten Gebrauch gemacht. Niemals aber ist zu übersehen, daß auch der schärfste Gegensatz eine (wenn auch negative) Beziehung ist. Sage ich von einem Blatt, es ist grün, von einem anderen, es ist gelb oder auch: es ist nicht grün, so ist die gemeinsame Beziehung der gegensätzlichen Aussagen die, daß

beide Blätter sind, die eben verschieden gefärbt sein können. Ziehe ich diesen Schluß nicht, so stelle ich zwei Urteile auf, die nichts beweisen und die Beziehungen ungeklärt lassen: stelle ich zuerst ein heroisches Thema und sodann ein elegisches oder lyrisches auf, so lasse ich zunächst unausgesprochen, welcher Art die Beziehung beider ist, welches ihr gemeinsamer Nenner ist. Hier kann eingewendet werden: ist dies im Kunstwerk nötig? Die Beantwortung hängt von der vorherigen Erledigung der Frage ab: Was will das Kunstwerk? Wir sagten vorher, das Kunstwerk will überzeugen. Leugnen wir auch dies, so berauben wir das Kunstwerk seiner Lebensäußerung. Denn das Kunstwerk spricht (in weitestem Sinne). Sprache aber ist Betätigung eines Willens. Was spricht es aus? Die in ihm ruhende Idee seines Schöpfers. Wollte man auch diesen Satz leugnen, so nähme man der Kunst jedes Objekt ihres Ausdrucks und damit diesen selbst. Diese Idee kann allgemeinsten, nicht in Worte zu fassender Natur oder auch positiv-poetischer Art sein. Sie darzustellen sei der Wille des Kunstwerkes, von ihr will es überzeugen. Hierzu bedient es sich seines höchsten Mittels, des Ausdrucks. Die Ausdrucksformen sind mannigfaltig, ja gegensätzlich; gleichwohl: sie dienen dem Wohl des Kunstwerkes, also der Idee. Sie allein ist der gesuchte gemeinsame Nenner, sie gibt dem Werk die Richtung, in deren Gemeinsamkeit die Beziehung auch der schärfsten Gegensätze ruht.

Im ersten Teil des Brucknerschen Symphoniesatzes nun erzeugen Haupt- und Seitensatz, scharf plastisch gegliedert auftretend, in ihrer Unverbundenheit und Gegensätzlichkeit das Gefühl der Spannung, des Suchens nach der gemeinsamen Idee. Der Durchführungsteil bringt in kontrapunktischer Kombination uns der Lösung der Spannung scheinbar näher oder er erhöht dieselbe noch; dann jedoch tritt das für den Gesamteindruck entscheidende Moment ein, wenn im Repetitions-teil alle Gegensätze unberührt vom Vorhergegangenen in voller Schärfe und Ausdehnung wieder erscheinen. Dieselbe Spannung, wie im ersten Teil, vermögen sie nicht mehr zu erzeugen. Kein Versuch, sie als Ausdrucksform eines verbindenden Willens, einer Gesamtidee hinzustellen, kein Bestreben, von etwas anderem als von ihrem isolierten Dasein zu überzeugen. In ihrer wundervollen Schönheit und Kraft genügen sie sich selbst. Die im Durchführungsteil angegebene Richtung ist als solche wieder aufgegeben. Es ist klar: die Ausdrucks-mannigfaltigkeit der unüberbrückten Gegensätze kann nichts anderes als Mannigfaltigkeit des Eindrucks hervorrufen. Hierunter aber muß naturgemäß die Überzeugungsfähigkeit des Werkes leiden. Dies der Kernpunkt der ganzen Frage.

Sofort aber erhebt sich die weitere: Wie kommt diese Bruckner eigentümliche Form zustande? Die Antwort ist merkwürdig genug. Nicht, wie man früher glaubte, mangelnde, sondern zu strenge Befolgung des symphonischen Schemas hat dieses Resultat gezeitigt. Die genaue Beobachtung der Vorschriften erfordert die wörtliche Repetition des ersten Teiles im dritten Teil (von gewissen Transpositionen abgesehen) — aber bot dieses starre Schema Platz für den ungeheuren Gedanken- und Empfindungsreichtum eines Bruckner? Was er zu sagen hatte, war von allergrößter Dimension und neuartig. Warum gestaltete und erweiterte er die Form, wenn er die hergebrachte schon übernahm, nicht mit kühnem Griff für seine persönlichsten Zwecke, wie Beethoven, Berlioz und Richard Strauß es taten? Die Antwort auf diese Kardinalfrage kann nur eine Betrachtung der Psyche des Meisters geben.

Zeitgenossen wie Biographen wissen nicht genug immer wieder von der bis zum Greisenalter reichenden, fast kindlichen Naivität des Meisters zu berichten.



Naiv sein bedeutet nichts anderes, als den Zusammenhängen der Außenwelt fremd gegenüberstehen. Wir wissen nun, daß Bruckners allgemeine Bildung stets eine primitive geblieben ist. Hieraus für die Beurteilung eines Künstlers Schlüsse zu ziehen, wäre Anmaßung. Hervorragende, ja allergrößte Künstler aller Zeiten, die zu universalster Bedeutung für die Geistesgeschichte ihrer Epochen gelangten, verdankten diese keineswegs der ihnen zuteil gewordenen Bildung. Nicht das Wissen, sondern das innere Streben gibt dem Geiste des Menschen Form und Richtung. Kunstbestätigung ist aber immer nur e i n e Seite menschlicher Geistestätigkeit. Es ist nicht denkbar, daß das künstlerische Schaffen unbeeinflußt von der gesamten intellektuellen Anlage des Künstlers bleibt. Wer das Bedürfnis nach geistiger Vervollkommnung empfindet, der sucht den Dingen Zusammenhang, Beziehung und Form zu geben. Dieses Streben verleiht den Menschen die Fähigkeit, formal (in philosophischem Sinne) zu denken. Jede geistige Tätigkeit wird vom formal gerichteten Intellekt aufs stärkste beeinflußt. Nach allem, was wir von Bruckner wissen, hat er dieses Bedürfnis nach allgemeiner geistiger Vervollkommnung nie empfunden. Sein kindlich rührendes Verhältnis zu Gott war ihm von seiner Kirche vorgeschrieben. Seine Werke legen von dieser echt katholischen Frömmigkeit immer wieder beredtes Zeugnis ab. Daneben erkennen wir ein starkes allgemeines Naturgefühl (romantische Symphonie), das jedoch sein persönlichstes Verhältnis zur Natur unausgesprochen läßt. Seine Musik betrachtete er wohl als einen ihm von Gott anvertrauten Schatz, den er unter steten Dankesbezeugungen gegen seinen Spender verwaltete. Das Bedürfnis, sich als denkender Mensch mit seinem Gott und der Welt auseinanderzusetzen, empfand er jedoch nicht.

Mit formaler Geistesrichtung geht das Assoziationsvermögen Hand in Hand. War bei Bruckner die Fähigkeit, die Dinge der Außenwelt untereinander und mit sich in Beziehung zu setzen (Assoziation) nur schwach entwickelt, so mußten sich hieraus die gleichartigen Folgen für die Wirkungen seines Werkes ergeben. Gewiß, nur der Programmusiker betrachtet die konkrete Welt oder seine Vorstellungen von ihr als Vorwurf (Objekt) seiner Kunst. Aber der allgemein assoziativ arbeitende Geist auch des absolut schaffenden Komponisten wird stets entsprechende Wirkung auszulösen vermögen. Wie deutlich erkennen wir bei Brahms in der ersten Symphonie den gewaltig ringenden, Befreiung suchenden Menschen. In der dritten den Mann im Vollbewußtsein befestigter Kraft, in der vierten den rückschauenden! Von alledem kann bei Bruckner naturgemäß keine Rede sein. Von einer Entwicklung der gesamten geistigen Persönlichkeit innerhalb der neuen Symphonien ist kaum etwas zu verspüren. Wir erkennen sein kindlich frommes Gemüt, aber zum Ausdruck universeller Religiosität eines Bach können sich seine Werke nicht erheben. Alle Versuche seiner Interpreten, seinen Symphonien ein Programm, ja nur die Schilderung positiver Seelenvorgänge unterzulegen, tun den Werken Gewalt an. Selbst Bruckners eigene nachträgliche Aussprüche in dieser Richtung sind mit Vorsicht aufzunehmen. (Vereinzelte Ausnahmen, wie die Jagdfanfaren im dritten Satz der romantischen Symphonien, die österreichischen Ländler in mehreren Scherzi, beziehungsweise Trios beweisen nichts dagegen.)

Aus dieser Betrachtung Brucknerscher Psyche erklärt sich seine musikalische Formgestaltung: er akzeptierte gläubig das traditionelle Schema, aber sein nicht allgemein formal denkender Geist empfand die innere Notwendigkeit der Form nicht. So blieb sie, starr und ungebildet vom Willen dessen, der sie mit gewaltigstem

Inhalt überflutete. Alle oben beschriebenen Eigentümlichkeiten: die unbekümmerte Anwendung trennender Generalpausen, das Wiederauftauchen unversöhnter, der gemeinsamen Richtung entbehrender Gegensätze in der Reprise gewinnen so ihre psychologische Erklärung. Sie sind zugleich die eigentlichen Ursachen für das mangelnde und nur schwer sich erschließende Verständnis Brucknerscher Werke, die bis heute ihrer populären Verbreitung hindernd im Wege gestanden haben. Nicht daß die für die Beliebtheit maßgebenden Faktoren, Fachkritik und Publikum, sich selbst über die Gründe ihrer oft skeptischen Haltung Rechenschaft zu geben bemüht gewesen wären — es genügte, daß man sich an den Ecken und Kanten der (an die Zyklopenbauten von Mykene erinnernden) Riesenblöcke immer wieder stieß, um paradoxerweise dort von Formlosigkeit zu sprechen, wo gerade im Gegensatz zu kühnen Neuerern der Form an ihr vom Schöpfer des Werkes starr festgehalten wurde.

Noch ein Moment mag der Verbreitung der Brucknerschen Symphonien bis zu einem gewissen Grade im Wege gestanden haben: Zur selben Zeit, da man überhaupt an häufigere Aufführungen der Werke denken konnte, erschienen die ersten symphonischen Dichtungen eines Richard Strauß auf dem Plan, und ohne daß dieselben in ihrem hohen musikalischen Gehalt und Werte von vornherein richtig erkannt werden konnten, wandte sich ihnen schon aus objektiv-stofflichen Gründen das allgemeine Interesse so frühzeitig zu und beeinflusste die öffentliche Meinung und Sinnesrichtung so stark, daß eine Zeitlang die Aufnahmefähigkeit für jede dem Gedanklichen so ferne Musik wie für die Brucknersche in weiten Kreisen nur gering war. Erst das letzte Dezennium hat — sicherlich auch unter dem Eindruck der in der Mitte stehenden Mahlerschen Werke — zutage treten lassen, wie gut beide „Richtungen“ nebeneinander bestehen können.

Mag auch dem Brucknerschen Lebenswerk eine eigentliche Popularität nicht zu prophezeien sein, immer wird eine große Gemeinde von Gläubigen den Offenbarungen dieses erhaben-einfältigen Genies im Innersten ergriffen lauschen.