Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: - (1931)
Heft: 8

Artikel: Vom Wesen der musikalischen Schöpfung
Autor: Dami, Aldo
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-853402

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Vom Wesen der musikalischen Schöpfung

von Aldo Dami

Es gibt viele Arten des Mißverstehens der musikalischen Schöpfung. Hier soll nur von derjenigen die Rede sein, die in allem einzig den Menschen sieht und auf Schritt und Tritt biographische Zusammenhänge wittert. Wer ermißt das Leid, das die Anekdotenjäger und Biographen der Kunstgeschichte seit je angetan?

Hat man nicht versucht, ganze Abschnitte der Kunstgeschichte auf das Wirken einiger Männer zurückzuführen? und dabei einen weiten Garten künstlich umzäunt? Hat man nicht (ich denke dabei an Brunetière), ein Werk mit dem andern in Beziehung und Abhängigkeit zu bringen versucht und derart durch einen sozusagen zoologischen Begriff, die launenhafte Einmaligkeit der Kunst gefälscht? Wie oft hat man nicht irgendein Bruchstück eines Werks aus seinem Zusammenhang ausgesondert und es einem andern Kapitel einverleibt, nur weil es die heikle Unterscheidung der Gattungen so wollte? Freilich geruhten nur sehr wenig Komponisten oder Schriftsteller in einem bestimmten Jahr zur Welt zu kommen, Werke zu schaffen oder zu sterben, um die Einteilung zu rechtfertigen. Nicht die Ideen leben in den Menschen, sondern die Menschen in den Ideen, von ihrem Strom getragen. Zu diesem anthropozentrischen und historischen tritt oft ein dritter, ein geographischer Irrtum. Weil die Literaturen national sind, hat man oft (vor allem in Lehrbüchern) von der französischen oder von der deutschen Musik gesprochen und dabei verkannt, daß die Musik ihrer ganzen Natur nach nur universal sein kann und muß. Man hat von französischer, von deutscher Musik gesprochen, – als ob diese Begriffe in der Musik ebenso streng geschieden wären wie in der Literatur. Diese Einteilungen sind ebenso irreführend wie die Unterscheidung der Gattungen: Oper, Lied, Concerto, Symphonie. Ihrem Wesen entsprechend kann sich die Musik begrifflich nur in der Zeit, das heißt während einer bestimmten Dauer, auswirken und zwar mehr als jede andere Kunst. Fortschreitend in ihrem Gang, ist sie es auch in der Aufeinanderfolge ihrer Strömungen. Gerade hier muß man ein Einordnen in den Raum vermeiden, denn der reine Ton kennt keine Grenzen; rasch erreicht er das menschliche Gehör; er durchzieht die

ewigen Weiten und verhallt im Raum. Boito steht Wagner näher als Bellini; Rameau Lotti näher als Méhul; Rossini näher bei Mozart als bei Verdi; Debussy näher bei Mussorgsky als bei Franck; die gegenwärtigen Franckianer sind in Wahrheit Anhänger Wagners; Respighi und Malipiero sind mit Debussy verwandt; die Negermusik Amerikas offenbart sich in manchen modernen Musikstücken... Andererseits gibt es auch unter den Werken desselben Komponisten Wertunterschiede: (Beethoven schrieb, obwohl ich immer Zweifel hege, es zu glauben, leider auch die *Phantasie* oder *Zur Weihe des Hauses.*) Aber es gibt auch feinste Schwankungen, die nur im Zusammenhang mit der Zeit zu verstehen sind. Einen Komponisten als Einheit zu betrachten, scheint mir höchst fragwürdig und verfehlt. Brauche ich an die drei Zeitalter Beethovens zu erinnern und daß zwischen der *ersten* und der *achten Symphonie* eine größere Wegstrecke liegt als zwischen der ersten und einer Symphonie Haydns? Daß *Der fliegende Holländer Oberon* näher kommt als dem *Parsifal* oder sogar *Tristan?* Man wird uns sehr verwegen finden, wenn wir behaupten, daß die Musikgeschichte, wie die Geschichte der andern Künste, nicht mit Rücksicht auf Künstler, Gattungen, Jahrhunderte oder Länder gegliedert werden darf. Man wird sich fragen, was nach dieser Hekatombe bleibt.

Es bleiben die Schulen. Hier, zwischen den einzelnen Schulen, sind die nötigen Vergleiche zu ziehen, so unbestimmt ihre Ausdehnung und Grenzen auch immer sein mögen. Eben dieses Fehlen scharf umrissener Grenzen wird zur Untersuchung der wechselweisen Durchdringung und Beeinflussung anspornen (man denke nur an die Stellung Roussels zwischen der Schule von Franck und jener Debussys). Nur die Schulen zählen, weil die eine auf die andre wirkt, und weil es nur hier möglich wird, die Einwirkung einer Schöpfung auf eine andre aufzudecken. Sie scheinen uns weit bedeutsamer zu sein als die gebrechliche Unterscheidung zwischen Vers und Prosa, zwischen Oper und lyrischem Drama oder zwischen den sogenannten « nationalen » Kunstwerken.

Bei einer wahrhaft schöpferischen Schau der Musik sollte diese dürftige Betrachtungsweise nach biographischen, dogmatischen oder nationalen Gesichtspunkten unterbleiben. Neben der Analyse des Werks an sich wird sie mit Recht auch der Wechselwirkung der Kompositionen untereinander nachforschen. Sie hält besonders darauf, sich nicht nur auf technische Fragen zu beschränken: sie will in der Musik *Ideen* haben.

Allzuviele Musikschriftsteller vergessen das, beispielsweise Romain Rolland, in seinen *Musiciens d'aujourd'hui*, der (besonders mit Hinsicht auf Richard Strauß) die Kritik in sentimentale Biographien verwandelt. Er verfällt dabei in einen der vier Irrtümer, den wir eben den Lehrbüchern zur Last legten (weil diese sie meist noch häufen): nämlich in den « anthropozentrischen » Irrtum. Wenn man dabei in der musikalischen Schöpfung nichts als eine Aufeinanderfolge von Komponisten sieht, bei denen nur ihr Leben entscheidend wäre, und wenn man diese Komponisten gleichzeitig dem Jahrhundert opfert, nur um sie einer einmal fertigen Form anzupassen, dann trägt man zwei Dinge in die musikalische Schöpfung hinein, die unserer Meinung nach durchaus nebensächlich sind. Einzig die Naturalisten konnten glauben, daß das alltägliche Leben, das Aufstehen am Morgen ebenso wie das Trocknen der Wäsche Literatur sei. Romain Rolland tut etwa dasselbe, wenn er meint, daß uns die Abenteuer von Richard Strauß irgendwie interessieren oder gar sein Werk zu erklären geeignet sind. Es war eben sein Kapitel über Strauß aus den *Musikern von heute*, das, nach einem Vortrag der *Domestica*, uns diesen Artikel aufgezwungen hat.

Für Romain Rolland ist Strauß, wie übrigens alle Künstler, von denen er spricht, in erster Linie Mensch und erst nachher Komponist. Ein Mensch, mehr als nur ein Name unter einer Anzahl von Werken. Wir verkennen das in vielen Fällen Begründete und durchaus Vornehme dieser Auffassung keineswegs. Aber sie läßt sich eben nicht immer anwenden, zum Beispiel wohl auf Beethoven, auf Berlioz, auf Schumann: aber nicht auf Mozart und noch weniger auf den großväterlichen Haydn, der, wenn auch nicht immer sehr glücklich, so doch eigentlich ohne eigene Geschichte lebte.

Abgesehen von einer ermüdenden Aufzählung von Eigennamen, die ungefähr auf jeder zehnten Seite eingeschoben werden, in keinerlei Beziehung zueinander stehen und wie vom Himmel herabgefallen scheinen, enthält das Buch, – wie die meisten seiner Gattung –, keine eigentliche Musikgeschichte, die Wesentliches darstellte: eine ästhetische Analyse in der nötigen Schärfe und Durchsichtigkeit, an deren Stelle eben die Biographie tritt, mit ihren « Subjekten » und deren «Analyse ». Als ob wir heutzutage eine symphonische Dichtung, ein Gemälde oder einen Film des Gegenstandes wegen lieben und bewundern könnten. Als ob dem Gegenstand irgendwelche selbständige Bedeutung zukäme, und nicht der Art, in der er behandelt wird. Ein Kapitel über Strauß, welches sein Leben darstellt und die detaillierte Beschreibung jedes sei-

ner Werke!... Was sonst noch bleibt, ist wenig: nichts. Romain Rolland ist ein biographischer und sentimentaler Kritiker.

Sentimental, weil er, um das Leben seines « Helden » zu beleuchten, Verzweiflungsrufe und pathetische Briefe braucht und mißbraucht, aus denen sich beispielsweise sein ganzes Buch über Beethoven zusammensetzt, ein Werk, dessen Einheitlichkeit und Größe dieses Verfahren entschuldbar macht. Aber wie viele andre sind es eben nicht! Denn nicht alle Musiker sind Helden. Man kann sich die Verlegenheit der Kritiker Franck gegenüber vorstellen, der jeden Tag im Laden an der Ecke für zwanzig Pfennig Milch holen ging. Es gibt Künstlerleben, die ereignislos verlaufen. Wer ihre Werke nur nach dem Ablauf äußerer Ereignisse erhellen wollte, ginge immer im Kreis, es sei denn er fände Eingang und Weg in die unergründlichen Tiefen der Künstlerseele. Diesen Kritikern fehlen *Ideen* zur Musikgeschichte, der Sinn für Ästhetik geht ihnen ab, der Sinn für große Bewegungen und Richtlinien, für ihre gegenseitige Abhängigkeit, das heißt der Sinn, *Beziehungen* zwischen den einzelnen Künsten herzustellen. Was zum Beispiel die Größe eines Ansermet ausmacht, scheint mir vor allem seine umfassende Kenntnis aller Künste, mit Einschluß der intellektuellen modernen Strömungen zu sein.

So möchte ich denn meinem Hang zu allgemeinen Ideen freien Lauf lassen und weiterhin den entgegengesetzten Standpunkt eines Romain Rolland und der Lehrbücher vertreten.

*

Unter der scheinbaren Auflösung der Form, ja selbst hinter den allerneusten Werken, die völlig mit der Vergangenheit zu brechen scheinen, herrscht dennoch eine tiefe Kontinuität. Strawinski wußte wohl, was er sagte, als er Mozart seinen Meister nannte. Was man auch sagen mag: Strawinski und Schönberg sind weiter voneinander entfernt als Strawinski von Mozart und Schönberg von Beethoven. Man kann sagen, daß sich die ganze Musikgeschichte hindurch, ganz besonders seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, zwei verschiedene Strömungen um die Oberhand streiten: für die einen ist die Musik ein Handwerk oder eine reine Kunst, das heißt Ziel und Endzweck (« l'art pour l'art »), während sie für die andern besonders ein Ausdrucksmittel darstellt, das affektive Zustände zu übertragen imstande ist. Dieses Mittel könnte ebensogut Dichtung oder Malerei sein. In einer diskursiven

Kunst, wie der Literatur, besteht eine dritte Möglichkeit; auch dort bleibt die Literatur ein Mittel, aber ein objektives, nicht mehr ein subjektives Mittel: das Mittel, Ideen zu verbreiten, nicht Gefühle auszudrücken. Also behalten die Ideen, die zur allgemeinen Verbreitung bestimmt sind, immer einen objektiven Charakter. Dies wäre die Kategorie der Propaganda. Man denke einmal an Gautier, Lamartine und Hugo, und man hat drei Repräsentanten dieser verschiedenen Richtungen, die alle der französischen romantischen Literatur angehören. In der Musik kann es nur die beiden ersten geben.

Die erste Strömung mit ihren typischsten Vertretern Mozart und Haydn findet in den sogenannten « Realisten » eine Weiterführung bis auf den heutigen Tag, bei den *Six* und besonders bei den Russen, die alle vor dem äußern Objekt verschwinden (mit Ausnahme von Tschaikowski und Scrijabin). Man könnte auch sagen, daß sie es immer verwandeln, denn Verwandlung ist die Wiege und Quelle aller Kunst. Dieses Objekt ist etwas anderes als sie selbst. Sie legen großen Wert darauf, daß Objekt und Subjekt scharf geschieden sind; zweifellos haben wir auch zu unterscheiden zwischen dem, was man die reine Kunst, das Handwerk und das Objekt nennt; aber weder Mozart, noch Haydn, noch Mussorgsky geben ihr Ich in ihren Werken vollkommen auf. Ihr musikalisches, nicht ihr menschliches Ich. Die zweite Strömung beginnt mit Philipp-Emmanuel Bach, findet in Beethoven, der deutschen Romantik, und Wagner ihre Erfüllung und in Strauß und Schönberg ihre eigentlichen Nachfolger. Man könnte sie zur Not die romantische Strömung nennen oder die deutsche, obwohl ja die Musik, sofern nicht von bestimmten Musikern die Rede ist, keine Nationalität besitzt; wir sagen also deutsch, weil es Deutschland ist, das die hervorragendsten Vertreter dieser Tendenz besitzt.

Man könnte auch zwischen subjektiven und objektiven Musikern unterscheiden, Künstler, für welche die Kunst eine äußere Realität ist, eine Materie, mit der sie arbeiten, und Künstlern, die nur aus sich selbst schaffen, indem sie nicht nur ihre Persönlichkeit (ihre Seele), sondern auch ihre Gefühle (ihr Herz) spielen lassen. Hier kann das Leben des Menschen eine Rolle spielen oder nicht. Erst aus dem Leben eines Beethoven, eines Musset, eines Schiller, kann deren Kunst restlos verstanden werden. Das ist bei Haydn oder Boileau weit weniger der Fall. Und wenn es bei Racine oder Voltaire wieder eher zutrifft, so nur, weil Racine in seiner klassischen Kunst die Gefühle objektiviert, Gefühle, die manchmal die seinen sind und die unter der Toga oder

unter griechischen Gewändern letzten Endes nur vom menschlichen Herzen künden; weil Voltaire, ebenfalls Klassiker, der dritten Kategorie angehört und weil jedes seiner Werke, als Reflex der Ereignisse, von sich aus eine Tat ist.

Mozart und Haydn schrieben auf Bestellung, mußten und konnten, je nachdem es gefordert wurde, froh oder traurig schreiben, nach italienischer oder auf deutsche Art. Ganz entgegengesetzt denkt man sich Beethoven, der unmöglich dergleichen hätte vollbringen können, besonders nachdem er seine erste Kompositionsweise überwunden hatte. Seine Schöpfungskraft ist reich und sprühend wie die Mozarts, aber sie ist nicht « reine Musik », sie bleibt nicht immer jung und frisch, denn sie geht tiefer, und dann noch, wenn sie im Inneren dramatisch geworden ist, bleibt sie immer von einem Seelenzustand abhängig. Stellen wir uns einen Dichter vor, der einen Toten beweint und diesen Tod erlebt und fühlt, denken wir uns andererseits einen Bildhauer, der das Grabmal schaffen soll. Der Erste empfindet Gefühle, die er schließlich veräußerlicht und auf die Welt ausdehnt; der zweite kann seinen Marmor voll Liebe behauen und trotzdem nach Kräften dabei singen. (Ein Schöpfer im wahrsten Sinne des Wortes: artifex, das heißt Handwerker und Künstler in einem.) Der Erste drückt *seinen* eigenen Schmerz aus; der Zweite bildet *den* Schmerz, wie ein Maler. Der Erste lebt innen drin im Schmerz und der Zweite abseits. Der Erste ist selbst das Objekt seiner Kunst; der Zweite formt seinen Gegenstand. Der Erste empfindet ein unmittelbares Bedürfnis, sich auszudrücken, ohne vorerst an die Kunst zu denken. Der Zweite, der weniger passiv ist, geht handelnd ans Werk und erschafft eine neue Ästhetik. Wer dürfte behaupten, daß der Künstler *nur* ein fühlender Mensch sei? Der strenge und gewissenhafte Architekt ist auch ein Künstler.

Dichter sind beispielsweise Schönberg und Beethoven. Bildhauer dagegen Mozart, Strawinski oder Mussorgsky. Der Tod des Boris Godonnow ist kein romantischer Tod, er ist eine Romantik, von außen her gesehen. Es ist ein Schmerz, der Maß und Vernunft kennt: eine unaufhörlich elegante Tragik, ein verschämter Kummer, wie der von Mozart oder Marivaux; ein Kummer, der nicht ihr eigener ist. Dahinter steht der Autor, der sich freut an seinem Werk – lächelnd und skeptisch. Er wagt nicht, große Worte darum zu machen, und wenn er es doch einmal tut, dann ist es, als ob er sich selbst daran belustigt. Er ist *unbeteiligt*. Das ist das Wesen des Klassizismus.

Der unerfahrene Konzertbesucher sollte sich nicht durch äußerliche

Ähnlichkeiten, die einzig auf der Gleichheit technischer Mittel beruhen, verleiten lassen, welche lediglich die Erfahrungen und Hilfsmittel einer gewissen Epoche verkörpern. Nur auf das Neuzeitliche eingestellt, entdeckt er eine falsche Einheit in dieser sogenannten « modernen » Musik, die er oberflächlich von der « klassischen » Musik scheidet. Eine sinnvolle Unterscheidung müßte die Musiker *aller* Zeiten und *aller* Völker ihrer tiefsten Natur nach gliedern, ohne Rücksicht auf Art und Form. Eben das nennen wir Schule: umfassende Schulen, unendlich nuanciert, mit unbestimmten Grenzen.

Gewiß lassen sich manche Musiker nicht restlos in der einen oder andern Kategorie unterbringen. Ihr Werk enthält mehrere oder vereinzelte Ausnahmen. So hat Mozart die *Sonata quasi una Fantasia* geschrieben, die ganz gut von Beethoven sein könnte; Beethoven seinerseits die *Erste Symphonie*, die noch Haydn ist. Besonders viele gehören gleichzeitig beiden Kategorien an: Bach ist in seinen Präludien « objektiv », wie auch in den Fugen, wo sich die Inspiration zwischen Schulbeispiele nistet; « subjektiv » dagegen in den Chorälen. Franck ist gleichzeitig scholastisch und romantisch; Debussy ist romantisch, – im impressionistischen Sinne, d. h. soweit der Eindruck eine subjektive Manifestation der Kunst ist und den Persönlichkeitsinhalt des XIX. Jahrhunderts fortsetzt, indem hier die Sinne das Gefühl ersetzen. – Dennoch kommt Debussy immer wieder zu äußern, gegenständlichen Themen; sein Geschmack ist der eines Malers, (wie man ja den ganzen Impressionismus als Quintessenz eines gewissen Realismus bezeichnen könnte, der aus einer Summe von Einzelheiten zusammengesetzt ist). Andererseits offenbart sich der Einfluß der Russen und besonders derjenige von Mussorgsky auf Debussy vor allen Dingen in der Form (Tonleiter in Ganztönen). Aber umgekehrt ist ebenso sicher, daß uns *Pelléas et Mélisande* letzten Endes wieder zur Romantik führen, selbst als Reaktion gegen Wagner, in der Ästhetik, in der Form, in der Art der Auseinandersetzung mit dem Theater. Dennoch denkt man dabei an *Tristan;* man weiß, daß hier niemals von Realismus die Rede sein kann und daß die Musik hier immer nur Mittel, niemals Selbstzweck ist.

Ganz allgemein darf gesagt werden, daß Frankreich in der Musik stets darauf bestanden hat, darüber zu wachen, die Tonkunst vor Einseitigkeiten und Exzessen zu bewahren und auszugleichen. So hat sie zum erstenmal im 17. Jahrhundert mit Claude le Jeune das verlorengegangene Gleichgewicht wieder hergestellt, ein zweites Mal im

18. mit Rameau, ein drittes im 19. mit Berlioz, ein viertes Mal im 20. Jahrhundert mit Debussy. So hat Frankreich eine glückliche Synthese zwischen Realismus und Spiritualismus gefunden, die beide zu gewissen Zeiten beachtenswerte Höhepunkte erreichten, aber sich oft den Weg selbst verbauten. Immer wenn sich die Franzosen zu « befreien » suchten, indem sie die Tradition beiseite warfen, erweckten sie den Eindruck von Revolutionären... Tatsache ist, daß Berlioz nicht romantisch ist, wie die Deutschen es sind! Seine Romantik ist mit einem gewissen Realismus, mit Primitivität und Lebendigkeit durchsetzt.

Wenn aber auch die Romantik mit Berlioz einen etwas unerwarteten Einzug hielt, so lebt sie in Deutschland dank einer kaum spürbaren Verwandlung fort. Beethoven ist gleichzeitig der größte Klassiker und der erste Vertreter der Romantik. Von Beethoven zu Mendelssohn, von Mendelssohn zu Schubert, sind die Übergänge kaum nachweisbar. Manchmal sogar kaum von Schubert zu Schumann. Die zweite Art wurde von Weber ins Leben gerufen, im Ausland besonders von Chopin und Liszt, und die dritte von Wagner. So könnte man Gattung an Gattung reihen, Epoche an Epoche, französische Romantiker der Dichtung und deutsche Romantiker der Musik. Man könnte an die innige Lyrik eines Lamartine und Schumann denken; es wäre von der zehrenden Schwelgerei eines Musset und Chopin zu sprechen und von der apokalyptischen und sozialen Großartigkeit eines Hugo oder Wagner.

Die Romantik, ursprünglich Darstellung und Ausdruck des eigenen Wesens, wurde nach und nach zur musikalischen Illustration von außen her gegebener Subjekte verwendet, deskriptiv und apokalyptisch bei Liszt, metaphysisch und mystisch bei Wagner; historisch bei beiden. So objektivierte sich die Romantik nach und nach, eroberte neue Gebiete, versuchte die großen philosophischen Probleme zu gestalten, die ewigen Zweifel und Ängste der Menschheit auszudrücken. So wuchs sie von subjektiven Lyrismen bis zum Wissen um das allgemeine und ewige Streben des menschlichen Herzens. Eben hierin wurde sie klassisch, im Sinne des Universellen, Vernunftgemäßen. Schon Baudelaire hatte in der romantischen Literatur Frankreichs den Kult einer allgemeinen Betrachtung der Dinge wieder aufkommen lassen; dazu glitt die Wort-Ästhetik der Romantiker zum Kunstideal des *l'Art pour l'Art* und weiter zur Unbeweglichkeit.

In der Musik wirkte Wagner ebenso reformierend. Auch er verzichtete auf das Persönliche, das Schumann immer wieder inspirierte.

Er kennt nur objektive Gegenstände: die Themata des Schicksals, der Liebe, der Reinheit. Aber gerade darin liegt nun die Gefahr. Sowie man verallgemeinert, idealisiert und sich vom Konkreten lossagt, löst sich die Musik in Formeln auf und übertreibt den Wert des geistigen Elementes, das sie letzten Endes ganz verschlingt. Brahms und Franck sind gute Beispiele dafür, wie gefährdet eine Kunst ist, die sich allzu kategorisch vom Leben abwendet. Was bedeutet Beethovens Formel denn in den Händen eines Brahms? Allzuoft eine verwässerte, eine abstrakte, eine lebensarme Abart der Romantik. Dieses Hineingleiten der Romantik, zuerst mit Wagner in eine objektivierte Welt, dann mit Brahms in eine vergeistigte, ist nun eine Eigentümlichkeit der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts.

Es sollte Strauß vorbehalten bleiben, diese Musik zu entgeistigen, sie von neuem lebendig zu machen und eine Synthese zwischen dem Bereich des Geistigen und des Realen herzustellen.