

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 60 AÑO 2007

TEMA 5: WAGNERIANISMO

TÍTULO: **ALGUIEN A QUIEN ECHAMOS DE MENOS – EN MEMORIA DE ALFRED LORENZ.**  
(fallecido el 20 de noviembre de 1939)

AUTOR: *Prof. Univ. Dr. Hans Alfred Grunsky, Munich*

*Creemos que la mejor manera de expresar la gran pérdida que para la investigación wagneriana supone la muerte de Lorenz es comenzar la serie de trabajos que componen este tomo con una reseña sobre su personalidad y su producción científica.*

*Este artículo forma parte de las “Neue Wagner-Forschungen” (Nuevas investigaciones sobre Wagner). Publicación de la Richard-Wagner-Forschungsstätte Bayreuth. Erste Folge (Otoño 1943).*

A muy pocos eruditos les ha sido concedido poder crear en su ciencia algo totalmente nuevo, más allá del mero desarrollo de los principios ya conocidos. A ellos pertenece Alfred Lorenz, el pensador más importante en el campo de la nueva teoría de la música. “Richard Wagner” fue el inamovible norte que guió toda su vida. Gracias a su dedicación infatigable y llena de amor al mundo del Maestro de Bayreuth, brotaron en él unas ideas que enriquecerían enormemente la musicología: es descubrimiento de las leyes básicas de toda forma musical. Con ayuda de esta nueva arma expulsó definitivamente a los adversarios de Wagner de posiciones de las que anteriormente no habrían podido ser eliminados por caminos científicos, defendiendo siempre con intensidad la sana intuición frente a las habladurías sobre la presunta incorrección de la música wagneriana. Gracias a la obra de Lorenz “Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner” (El Misterio de la Forma en Richard Wagner) (así se denomina su obra principal en cuatro tomos), que demuestra que las obras de Wagner sí se someten a una perfección de formas, se han visto obligados a enmudecer para siempre aquellos argumentos que,

con muy malas intenciones se utilizaban para rebajar la música de Wagner a algo inferior, puramente teatral.

Y como sucede a veces en la historia de la ciencia, una novedad tan decisiva surgió de un hombre que no procedía mayoritariamente de la acostumbrada carrera académica. Sólo a través de un largo camino en el campo de la práctica, llegó Lorenz a sus investigaciones teóricas. No debemos olvidar que por sus venas corría sangre de eruditos. Nació en Viena el 11 de julio de 1868, hijo del historiador Ottokar Lorenz, quien más tarde desarrollaría su actividad en la Universidad de Jena. Por parte materna, nieto de Lott (1), el alumno de Herbart (2). Sin embargo, su enorme talento musical le llevó primero por otros caminos. Inició los estudios de Derecho pero no tardó mucho en abandonarlos para dedicarse plenamente a la música. Ya desde su época de estudiante (en Leipzig y Berlín) fue miembro de las asociaciones wagnerianas estudiantiles, a las cuales pertenecía lo mejor de la juventud alemana de aquel entonces y cuyo objetivo era luchar para conseguir una comprensión más profunda de la obra de Wagner. Y es en este marco que vemos a un joven Lorenz dando dos conferencias sobre “Die Charakteristik der Tonarten” (La característica de las tonalidades) y sobre “Das Formale bei Wagner” (Sobre lo formal en Wagner) que, con claridad sorprendente, anuncian los puntos de partida de lo que serán sus futuras investigaciones.

Pero para llegar a ellas aún le faltaba un camino bien largo que recorrer. En un primer momento su interés se encaminó más hacia la música en si y su primer objetivo fue llegar a ser maestro de capilla. Paralelamente a la realización de sus estudios de ciencia musical, el maestro de capilla de la corte, Robert Radecke, le instruyó en la lectura de partituras y en la dirección. No es de extrañar que, en aquel tiempo, entusiasmado por la reforma operística de Wagner, intentara también componer. Su ópera “Helges Erwachen” (El despertar de Helge) fue distinguida en el Concurso de Opera de Gothaer. Tras licenciarse del servicio militar en un regimiento de infantería de Turingia, comenzó su actividad como maestro de capilla en los Teatros de Königsberg, Libau y Elberfeld y como maestro repetidor (Solorepetitor) en el Höftheater de Munich. Su permanente interés por Bayreuth le llevó, al igual que a otros maestros de capilla de la época, a participar como asistente en los Festivales

de 1902. Esta primera etapa de la carrera de Lorenz culminó cuando fue llamado al Teatro Ducal de Coburgo donde ejerció con gran reconocimiento, como Director de la Opera, de los Conciertos Sinfónicos de la Capilla de la Corte, de la Asociación de Música y de la Asociación de Oratorios de Coburgo. En 1917 fue nombrado Director Musical General (Generalmusikdirektor). Al mismo tiempo, se dedicó infatigablemente a dar a conocer la obra de Wagner, pronunciando conferencias que iban más allá de las clásicas explicaciones sobre los Leitmotive.

Por aquel entonces y como Director de innumerables representaciones wagnerianas, había llegado al total convencimiento de que la acusación de falta de forma (Formlosigkeit) que se hacía a la música wagneriana era injustificada. Por el contrario, sus dramas musicales se le acontecían como una sucesión totalmente ordenada de eslabones que se articulaban para formar un todo unitario. Esta experiencia musical vivida desde el podio de Director de Orquesta es, sin duda, una de las condiciones previas más importantes para sus posteriores descubrimientos. El mismo Lorenz escribiría más adelante: “Sólo el Director que, como nuevo creador, pueda cada vez desarrollar de forma completa la obra en cuestión (mantenida en estado puro a través de los ‘compases’), funda en si mismo un sentimiento tal hacia las ondas formales de la música que realmente puede respirar con ellas”.

Efectivamente: si sus posteriores enseñanzas de la forma se acercaron de manera tan viva a la obra de arte fue precisamente por provenir de una “experiencia sentida”. Pero para hacerlas realidad era necesaria una segunda condición: “poder reflexionar más profundamente de forma teórica sobre la experiencia sentida”. Y como sucede en muchas ocasiones, el destino se sirvió de un medio muy duro para conseguir esta segunda condición. Quién sabe si Alfred Lorenz hubiera podido desplegar sus grandes dotes científicas y hacerse así un nombre como investigador wagneriano y musicólogo si hubiera seguido desarrollando su actividad como Director de Orquesta y no hubiera sido despedido en 1920. La revolución cortó de golpe la actividad en Coburgo de este hombre íntegro y de fuerte personalidad.

Lo que para cualquier otro hubiera significado el fin, supuso para él la ocasión para un nuevo comienzo que resultaría aún más fructífero. Una

personalidad tan sólida como la suya no iba a dejarse aplastar por un imprevisto así. El mismo año se trasladó con su familia a Munich, que desde entonces y hasta su muerte se convirtió en su patria para inmediatamente retomar -a sus cincuenta y dos años- los estudios de ciencia musical. En la Universidad asistió a conferencias sobre historia de la música, psicología e historia. Realizó progresos con sorprendente rapidez. Ya en 1921 le vemos ocupado en dar forma científica a aquellas ideas sobre Richard Wagner que había ido desarrollando en el curso de su actividad práctica. Doctorados que realmente llamen la atención no son muy habituales. Lorenz sorprendió a la comunidad científica con uno de ellos. En él se contempla una nueva y significativa teoría aplicada al “Anillo” de Wagner. Como consecuencia de la postguerra no pudo ser editada hasta 1924. Entonces apareció en la Editorial Max Hesse el primer tomo de su obra maestra “Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner” (El Misterio de la Forma en Richard Wagner). Este primer tomo llevaba por título “Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspieles: Der Ring des Nibelungen” (La estructura musical del festival escénico: El Anillo del Nibelungo).

Con ello se inicia un rápido ascenso en su carrera científica. El fatal 9 de noviembre de 1923, mientras su hijo tomaba parte en la marcha del Feldherrnhalle, daba él su primera clase (“Introducción a la Musicología”) en la Universidad de Munich. Se le había encargado el impartir los cursos de Teoría de la Música. Para la preparación de un trabajo sobre las óperas de juventud de Alessandro Scarlatti, que también probaban la solidez de sus nuevos puntos de vista, realizó en 1925 un viaje de estudios por diferentes bibliotecas italianas. Ello resultó en un nuevo trabajo sobre historia de la música (publicado en dos tomos en la Editorial Benno-Filser), que en 1926 le valió el título de catedrático honorario. Aún más amplio fue un nuevo escrito sobre el terreno histórico, publicado en 1928 en la Editorial Hesse con el título “Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen” (Historia de la Música Occidental en el Curso de las Generaciones) en el que aplica al campo de la música la teoría de las generaciones desarrollada por su padre, el historiador Ottokar Lorenz. De la impronta polémica que iba a tener este fascinante librito era plenamente consciente: más que exponer hechos probados, lo que

pretendía era incentivar estímulos. Entre otros trabajos, mencionaremos también su participación en una publicación crítica sobre las obras de Carl Maria von Weber.

En medio de todo ello, Richard Wagner y la nueva teoría de la forma se mantienen como punto central de toda la obra de Lorenz. Ya en 1926 apareció el segundo volumen de su obra maestra “Der musikalische Aufbau von Tristan und Isolde” (La estructura musical de Tristan e Isolda). Aquí ofrece con más sencillez su manera de exponer el tema en forma de cuadro sinóptico, ofreciendo multitud de explicaciones que convierten la obra en mucho más asequible para el público en general. En 1931 y 1935 aparecieron los siguientes tomos dedicados a “Los Maestros Cantores” y a “Parsifal”. Inicialmente había planeado un quinto tomo que debía versar sobre las obras de juventud de Wagner. Pero motivos tanto de tipo externo como interno le llevaron a renunciar a su realización. Comprensiblemente, le debió parecer más importante coronar la obra de su vida con un importante trabajo en que su teoría de la forma se aplicara a la historia de la música en general. Resulta trágico que la muerte le sorprendiera con la pluma en la mano mientras trabajaba en este último proyecto (3), así que actualmente tenemos que contentarnos con un par de apuntes y esbozos para aplicar su teoría a Maestros como Bach, Mozart y Beethoven, entre otros.

Y así es como su teoría de la forma ha quedado definitivamente unida a la obra de Wagner, como si el Maestro a quien dedicó su vida entera no hubiera querido liberarle más. A él regresó también de nuevo al final de su vida aunque de una manera distinta. Un año antes de su muerte, en 1938, en el mismo año en que, con ocasión de su 70 cumpleaños, sonaba en la radio de Munich su Cuarteto para Cuerda y él era proclamado Presidente del Departamento de Música de la Academia Alemana, la Editorial Bernhard Hanefeld de Berlín publicó dos tomos de selección de escritos y cartas de Richard Wagner, recogidos e introducidos por él. Ello porque se consideraba que era la persona más apropiada para aclarar la importancia de Richard Wagner en los tiempos actuales. Alfred Lorenz se sentía especialmente capacitado para realizar esta tarea. Fue uno de los pocos profesores universitarios que, mucho antes de la llegada al poder, se adhirió

incondicionalmente a Adolf Hitler pues era un hombre íntegro a quien conmovía profundamente el destino de Alemania. Y mientras otros eruditos hablaban de falta de espacio o desgraciadas circunstancias, Lorenz supo llamar las cosas por su nombre en una obra científica: así en su libro sobre “Los Maestros Cantores” de 1930 justifica una supresión diciendo que tal reducción “es desgraciadamente necesaria debido a la miseria en que se halla Alemania avasallada por el extranjero”.

Pasemos ahora a examinar el contenido básico de la teoría de Lorenz. En palabras suyas: “La estructura del drama musical es totalmente diferente de todo lo que hasta ahora han sostenido tanto los seguidores como los detractores de Wagner. La teoría según la cual el drama musical consta, al igual que la ópera clásica, de ‘pasajes hermosos’ unidos entre si por largas escenas recitativas es tan falsa como aquella otra según la cual la música de Wagner no es más que un texto dramático sin reglas, al que se le van pegando automáticamente los “Leitmotive”. A este último error no ha contribuido en menor grado el abuso de la mayoría de estudiosos de música, intentando repetidamente rastrear nuevos Leitmotive. Con ello sólo se consigue, como Lorenz observa con razón “una fatal desunión de la obra”, cuando el tratamiento adecuado de los Leitmotive, a lo que tiene que tender es precisamente a lo contrario, es decir, a una interrelación de los motivos, tal como se apunta en las innovadoras publicaciones de Hans von Wolzogen. El propio Lorenz ha revelado a este respecto gran cantidad de nuevas relaciones enormemente significativas, un resultado complementario pero nada menospreciable en su investigación principal que, sin duda, supera esencialmente la mera explicación del Leitmotive.

Lorenz se pregunta “si se reconoce el significado de un valioso tejido cuando se descubre que por allí y allí pasan los mismos hilos rojos mientras que por aquí y por otra parte los mismos hilos azules. ¡Lo importante es la delineación del dibujo! De igual forma no basta en la música el conocimiento de los Leitmotiv. Lo importante es que se hace con ellos”. Esta acertada comparación señala el punto básico en el que se asienta la cuestión de forma musical. Siguiendo con el mismo ejemplo, se trata ahora de decidir si el tejido está formado por una caótica serie de hilos colocados en desordenada mezcla

de colores o bien si muestra un aspecto claramente bello y un conjunto perfectamente articulado.

Que la música de Wagner encaja en el segundo caso lo habían reconocido ya con evidencia unos pocos investigadores anteriores a Lorenz, frente a los generalizados juicios erróneos mencionados hace un momento (Lorenz hace mención de ellos en el Anexo al tomo primero de su obra principal). Habían corroborado sus opiniones con algunos ejemplos como la comparación del Acto III de "Tristan" con una sinfonía completa en cuatro tiempos. Pero Lorenz fue el primero en conseguir descubrir el método científico con el que demostrar la perfección formal de las obras de Wagner desde el primer compás hasta el último. Hasta entonces la solución global de este problema había sido tan estéril como pretender realizar un análisis armónico sin poseer los mas mínimos conocimientos de armonía.

Tampoco Lorenz hubiera podido llegar a sus teorías si no se hubiese familiarizado con los procedimientos utilizados por Wagner y seguido sus propuestas hasta el momento inobservadas. Si era cierta la aseveración de que la música de los grandes dramas constituía efectivamente un todo articulado, entonces los actos tenían que subdividirse sin lugar a dudas en secciones de una naturaleza diferente y más sutil que la simple división de escenas. ¿Qué características ostentaban estas secciones y cómo encontrarlas en el torrencial flujo continuo de la música de Wagner? Esta era en efecto la primera cuestión.

Lorenz se refiere aquí a un importante pasaje de "Opera y Drama", en el cual Wagner crea el concepto de un "Periodo poético-musical" regido por una tonalidad principal (equivalente a un sentimiento principal). Wagner desarrolla en largas exposiciones estos cambios de sentimientos, consiguiendo que en este determinado período tengan lugar las más variadas modulaciones. Pero al final, siempre se regresa a la tonalidad principal que confirma el dominio del sentimiento principal, garantizando con ello la unidad del periodo. Y, de este modo concluye Wagner su argumento, "podemos por el momento considerar como obra de arte más completa para la expresión, aquella en que muchos periodos de este tipo se presenta en su máxima plenitud, de tal manera que... se condicionan uno a otro y se desarrollan en una rica manifestación total".

A partir de aquí, Lorenz pudo mostrar que los actos por separado de los grandes dramas musicales pueden ser divididos en una serie de una o dos docenas de estos periodos tonales compactamente agrupados. La solución de este cometido suponía una gran cantidad de conocimientos y de sensibilidad armónica por lo que uno no debe fiarse naturalmente de la a menudo simple armadura externa pues, a veces, los periodos se hallan concatenados unos dentro de otros.

Descubierta así una primera división idónea, se planteaba ahora una segunda cuestión: ¿en qué forma, es decir, cómo se presentan cada uno de estos periodos en su compacta particular estructuración? No se necesita tomar un periodo wagneriano, basta tomar como ejemplo cualquier Preludio de Bach para darnos cuenta de lo desvalida que se encontraba la anterior teoría de la música a la hora de afrontar un problema semejante. Así que también ahora se trataba de explorar nuevos horizontes. Y de nuevo aquí partió Lorenz del propio Wagner. ¿No hace al Maestro alusión con mucho humor pero también con la claridad de una, por decirlo así, lección estético-musical en el tercer acto de “Los Maestros Cantores”, a la existencia de una forma, de la que no se habla en los libros de enseñanza musical pero que cualquier persona que aguace bien el oído puede descubrir de mil maneras diferentes, no sólo en el propio Wagner sino también en toda la música clásica? Se trata de la forma pura (Barform) en la cual dos pilares (“Stollen”) (4) iguales o semejantes se van trenzando hasta engendrar una melodía derivada de ellos, un proceso que Wagner compara a la tan alegre como profunda relación entre padres e hijos.

Lorenz había percibido ya en su juventud el significado de la forma pura (Barform) al igual que también presintió pronto el papel de la unidad tonal. Pero ello constituía tan sólo la primera piedra de la tarea que debía ser realizada. Sobre ella debía ser construida toda una teoría de la forma completamente nueva, una teoría de la forma que pudiera ser llamada así en un sentido estricto de teoría de la música. Que se haya llegado a su desarrollo y hoy podamos disfrutar de ella, debemos agradecerlo al genio investigador de Alfred Lorenz, tal como se desarrolló en su etapa de Munich.

La teoría de la música propia de la antigua musicología se había construido casi exclusivamente sobre una base histórica. Se trataba de buscar

determinados modelos en las obras de los grandes maestros y ser capaces de asegurar su validez a lo largo del tiempo. Así surgió el concepto de Sonata. Pero tal método suponía confusión entre cuestiones de forma y estilo y además no bastaba para sacar a la luz la forma estructural completa de la obra de arte tomada en consideración. Pensemos por ejemplo en la pretendida ejecución de los movimientos de la Sonata. Si bien en la exposición y reexposición del tema se requería rigurosidad de "Forma", es decir, cumplimiento de un pretendido modelo de composición, en cambio en la parte central, cuánto más vehemente fuera la desencadenada fantasía, cuánto más genial fuera el desorden, cuánto más grandioso el libre tratamiento, más maestra sería la ejecución. Lo absurdo de un tal concepto de la Forma, que concede a una parte de una pieza más Forma y a otra parte de esa misma pieza menos Forma, resulta evidente.

Lorenz, en cambio, llegó a internarse en los elementos de toda Forma musical, una revolución que, en su género, sería comparable con la transformación de los cuatro "Elementos" tradicionales de la química: Tierra, Agua, Fuego y Aire en los auténticos elementos básicos de la materia. La mejor prueba de la importancia de un paso semejante la tenemos en el hecho de que, hoy en día, por vez primera, ha sido posible mostrar la perfección de formas de un Preludio de Bach o de una "ejecución" de Beethoven. ¡Que singular designio de la historia de la ciencia, el que el camino que condujera a este resultado pasase a través de Wagner, a quien tantas veces se le ha criticado su supuesta falta de Forma!

El punto crucial del nuevo modo de ver las cosas consiste, sin embargo, en que Lorenz presenta las formas elementales -junto a la Forma Pura (Barform) y su inversa, es necesario tomar en consideración, sobre todo en el "Arco" ("Bogen") la-si-la y la reiterativa forma de estrofa- como, por su dimensión, resultados finales completamente independientes, algo así como actúan las leyes de toda estructura formal que, al igual que las leyes de la naturaleza, poseen el mismo valor tanto a pequeña como a gran escala. Tanto si las tres partes de una Forma Pura (Bar) ya no son más fraccionables (como, por ejemplo, las tres partes de la diminuta frase melódica "(1) Alles neu, (2) macht der Mai, (3) macht die Seele frisch und frei") como si se pueden desdoblar en estructuras formales más o menos complicadas (como podrían

ser las gigantescas dimensiones de cada uno de los tres actos de “Los Maestros Cantores”), ello resulta totalmente indiferente en lo que se refiere a la naturaleza y determinación de la Forma Pura (Barform).

Para comprender a Lorenz hay que insistir siempre en que el método de su Teoría de la Forma posee una validez general y es aplicable a toda la Historia de la Música. Se adelanta a toda definición de estilo. De hecho, hace posible tal definición en sus puntos esenciales.

En lo que se refiere a Wagner, Lorenz llegó al importantísimo resultado de que el Drama de Wagner “fluye de forma incontenible, inundado por una corriente sinfónica que se mantiene en admirable armonía con la trama dramática, algo comprensible únicamente para quien llega a apreciar que esta Sinfonía constituye justamente el Drama”. Y con razón determina Lorenz que Wagner “es precisamente lo contrario de aquello a lo que Nietzsche , al clasificarle de “farsante” (“Schauspieler”), quería rebajarle”. Esta música ha sido creada como testimonio de la suprema perfección de forma, no a través de la investigación de la diversidad sino de la genial unidad.

La obra acometida por Lorenz ha recibido ya notable reconocimiento. Las últimas repercusiones de su Teoría de la Forma dependen claro está del futuro pues en ninguna otra parte triunfan las revoluciones de forma más lenta que en el gremio de los investigadores. Ningún reconocimiento puede en cualquier caso sobrepasar al que su trabajo -por paradójico que suene- ha recibido del propio Wagner. De acuerdo con un pasaje de la obra “Sobre la aplicación de la música al drama” (5), escribía Hans von Wolzogen a Alfred Lorenz el 12 de mayo de 1921: “Me congratula en sumo grado que, con la mayor seriedad, haya decidido examinar y demostrar la Forma musical en Wagner. Esto es precisamente lo que Wagner siempre había deseado y nunca pudo conseguir de los músicos que se contaban entre sus seguidores y admiradores”.

## **NOTAS:**

(1) Francisco Carlos Lott. Filósofo y pedagogo austríaco nacido en Viena en 28 de enero de 1807 y muerto en Görz el 15 de febrero de 1874. Estudió derecho en Viena y desde 1834 se dedicó a la filosofía en Gotinga bajo la dirección de Herbart. En 1842 se graduó de

'privatdocent', en 1848 se le nombró profesor supernumerario de filosofía en Gotinga, en 1857 profesor numerario en Viena y en 1864 miembro del consejo imperial y real de enseñanza. Lott es uno de los más sabios representantes de la escuela de Herbart, si bien considera las 'Realidades' de su maestro como eternas actividades de Dios. Además de sus principales obras "Zur Logik" (Gotinga, 1845, contra Trendelenburg) y "Herbarti de anim immortalitate doctrina" (Gotinga, 1842) ha publicado varios escritos en su mayoría de carácter pedagógico. Su "Kritik der Herbartschen Ethik" se publicó con la oposición de Herbart, después de la muerte de su autor (Viena, 1874); su "Metaphysik" ha sido publicada por Vogt en el Anuario pedagógico de Ziller (1880). (Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana. Tomo XXXI. Barcelona. Hijos de J. Espasa, Editores).

(2) Juan Federico Herbart. Filósofo alemán nacido en Oldemburgo el 4 de mayo de 1776 y muerto en Gotinga el 14 de agosto de 1841. Aficionose desde niño a la música y pronto dio dotes de un talento excepcional. Estudió humanidades. En 1890 escribió su primer trabajo que trataba de la libertad. En 1794 se trasladó a Jena donde asistió a la cátedra de Fichte. En 1802 estudia matemáticas y prepara su tesis de habilitación para la enseñanza de filosofía y pedagogía. En 1805 es nombrado profesor titular de filosofía. En 1809 acepta la cátedra que había ocupado Kant en Königsberg. Aquí permanece 25 años, entregado con ardor a los estudios de psicología, pedagogía y filosofía, siendo ésta la época más fecunda de su vida académica. En 1833 volvió a la cátedra de filosofía de Gotinga, continuando su labor pedagógica que empezaba a cundir por Alemania, logrando algunos adeptos. El punto de partida de Herbart es la experiencia. El objeto de la filosofía es la elaboración de los conceptos. Las cosas no son solamente nuestros pensamientos sino que existen realmente con independencia del sujeto pensante. La misión de la Filosofía es explicar el Universo. (Enciclopedia Universal Europeo-Americana. Tomo XXVII. Barcelona. Hijos de J. Espasa. Editores).

(3) Aparte de los dos primeros capítulos que dejó completos, se trata únicamente de un esquema muy básico que, pese a ello, aporta ideas nuevas de tan gran interés que nos sentimos obligados a darlas a conocer a la sociedad científica. Agradecemos a su viuda, la Señora Maria Lorenz, la confianza que ha demostrado al depositar en nuestras manos, para su publicación, los últimos escritos de su marido.

(4) "Stolle": Pasta típica alemana de Navidad en forma de trenza. El original alemán viene entrecomillado para dar a entender que se utiliza como ejemplo descriptivo de lo que se intenta exponer.

(5) "Sämtl. Schr. u. Dichtgn" (Escritos y Poemas completos), X, S.185.