

Claus-Steffen Mahnkopf

Kritische Theorie der Musik

© Velbrück Wissenschaft 2006

Vorwort

Dieses Buch ist eine Konstellation von Studien, die konzentrisch um eine Kritische Theorie der Musik angeordnet sind. Was Kritische Theorie sei, liegt mit historischem Abstand, der editorischen Zugänglichkeit ihres Textkorpus und der ideengeschichtlichen Kontextualisierung im Sinne eines hermeneutischen Horizonts genauso offen, wie eine solche Vielfalt nicht zuletzt angesichts veränderter gesellschaftlicher Verhältnisse ein konsensuales Verständnis gerade auszuschließen scheint. Beides – die Vorzüge wie die Probleme – fehlt für die Musik. Trotz Theodor W. Adornos Inaugurieren einer modernen Musikphilosophie und seinem Einfluß auf das Musikdenken, trotz der relativen Abgeschlossenheit der neuen Musik (im doppelten Sinne: als historisch zyklische Schließung wie als monadische Isolation) ist für Musik eine Kritische Theorie weder entwickelt noch appliziert worden.

Der Beginn sei hier gemacht. Es geht um eine Konfrontation aus soziologischen, musikalischen, historischen, philosophischen, zeitdiagnostischen und politischen Überlegungen, die, ohne starres System, einzig aus ihrer Anordnung, nicht nur eine Gestalt dessen entwickelt, worin eine Kritische Theorie der Musik bestehen, sondern auch zeigt, welche – in einem emphatischen Sinne – praxisrelevanten Auswirkungen sie haben müßte. Kritische Theorien gehören zu den dialektischen, autoreflexiven Theorien, sie wissen darum, daß sie in den Gegenstandsbereich fallen, den sie reflektieren. Im Falle einer Kritischen Theorie der Musik heißt das, daß sie nicht nur dem (beobachtenden) Wissenschaftssystem, sondern auch dem Kunst- und darin dem Musiksystem zugehört. Sie nimmt daher eine doppelte Kompetenz in Anspruch: eine theoretische und eine musikalische, und das letztere heißt ein kompositorisches Reflexionswissen, ohne das eine Kritische Theorie die Musik in ihren Spezifitäten verfehlen müßte. Dieses unhintergehbare Moment von Autoreflexivität ist der Grund dafür, daß Adorno, in Ansätzen, eine solche entwickeln konnte – er verfügte über

jenes kompositorische Reflexionswissen –, und ist der Grund dafür, daß seit seinem Tode genau diese Ansätze nicht weiter gefolgt werden konnten. Sein musikalisches Denken wurde entweder bloß theoretisch weitergesponnen oder in praxi Musik. Eine Vermittlung beider Momente blieb aus.

Es soll nicht postuliert werden, daß Kritische Theorie der Musik heute, am Beginn eines neuen Jahrhunderts, Adorno einfach nochmals restituieren kann, wohl aber, daß in seinem Musikdenken Unabgegoltenes und Unverstandenes liegen, so daß eine Lektüre heute, in kritisch-theoretischer Absicht, dringlicher denn je ist. Im folgenden ist es zu tun um eine Kreuzung aus der Relektüre Adornos, jenen musikalischen und kompositorischen sowie geschichtlichen und gesellschaftlichen Erfahrungen, die in den letzten 30, 40 Jahren gemacht wurden, und Theorieansätzen – Walter Benjamin und Niklas Luhmann vor allem –, die sich im Umkreis der Musik nicht von allein ergeben.

Die Aktualität einer Kritischen Theorie der Musik ergibt sich auch aus dem Zeitkern der Situation der Kunstmusik am Beginn des 21. Jahrhunderts. Deren Existenz sieht sich zunehmend einer Legitimationsbasis beraubt. Sie erhält sich durch die geschichtliche Macht, die sie einst hervorbrachte, das reale Bedürfnis aber, das authentisch aus der Gegenwart erwüchse, schwindet, der ökonomische Druck des globalen Neoliberalismus tut ein Übriges. Dies gilt nicht minder für die neue Musik, das Stiefkind der musikalischen Hochkultur. Aus Gründen, die eigens zu rekonstruieren sind, hat sich im Ausgang des 20. Jahrhunderts ein ›Loch‹ aufgetan, das sich im Fehlen künstlerischer Kräfte ebenso zeigt wie in der Perspektivenlosigkeit der theoretischen Orientierung und dem Fehlen eines programmatischen Zugriffs auf die Zukunft. Die sogenannte öffentliche Meinung fällt, vielleicht um dieses Loch auszufüllen, regressiv auf frühere Bewußtseinsstände zurück, wo sie sich nicht gänzlich zurückbildet und abzusterben droht. Besteht aber Gesellschaft aus Kommunikationen und ist Kunst eine Form der Kommunikation, dann bildet Öffentlichkeit das A und O auch auf dem Gebiet der Musik. Insofern folgt auch diese Kritische Theorie einem kommunikationstheoretischen ›turn‹.

Die Niederschrift dieses Buchs fällt in eine Zeit, in der ein kritisches Musikdenken vergessen zu machen versucht wird und selbst diejenigen, die sich als dessen Bewahrer dünken, zumeist

übersehen, daß Erbschaften sich an der ›harten‹ Realität der gesellschaftlichen Dynamik zu bewähren haben, will man sie nicht gänzlich verspielen, sprich: dem herrschenden Ungeist überantworten. Die Kritische Theorie der Musik möchte dieser Tendenz Einhalt gebieten und hofft vor allem auf offene, neugierige Leser. Und zwar an doppelter Front. Nichts wünscht sich der Autor mehr, als daß die vielfältigen und in ihrem Niveau bewundernswerten Ästhetikdiskurse endlich damit begönnen, die Musik zu berücksichtigen und ihr Potential als theoretisch anschlufähig zu betrachten. Wenn dieses Buch zu diesem Schritt verhülfe, wäre viel gewonnen. Zugleich sehnt sich der Autor danach, daß das Messianische, das Jacques Derrida als eine allgemeine Erfahrungsstruktur charakterisiert, die Musik selber erfaßte. Denn Kritischer Theorie geht es in erster Linie nicht um Theorie, sondern um Gesellschaftsveränderung.

Vers une culture musicale future

Jacques Derrida hat unter dem Titel einer unbedingten Universität versucht, deren Bedingungen zu bestimmen, die beileibe nicht nur institutionelle und kognitive sind, sondern auch und wesentlich performative. »Die Universität müßte ... der Ort sein, an dem nichts außer Frage steht. Die europäische, durch das Licht der Aufklärung gekräftigte Idee eines Orts, dem jegliche Unterdrückung des Denkens fremd wäre. Ein solcher Ort, der alles einem Diskurs aussetzt: das Philosophische, Ethische, Politische, Normative, Präskriptive, Axiologische und das Performative, ist unverzichtbar für eine Demokratie, die sich dem Unmöglichen öffnet, das aber eben die kommende Universität ist, die um ihrer Möglichkeit willen gedacht werden muß. Dieser Ort ist nicht die heutige Universität: »Die unbedingte Universität hat ihren Ort nicht zwangsläufig, nicht ausschließlich innerhalb der Mauern dessen, was man heute Universität nennt. Sie wird nicht notwendig, nicht ausschließlich, nicht exemplarisch durch die Gestalt des Professors vertreten. Sie findet statt, sie sucht ihre Stätte, wo immer diese Unbedingtheit sich ankündigen mag.« Hier fände die Dekonstruktion statt.

Dieser Gedanke läßt sich für die Kultur und die Kunst wiederholen. Wo wäre deren Ort, an dem beispielsweise deren Kommerzialisierung, deren Vereinnahmung für Macht, Prestige und

Personenkult tatsächlich in Frage ständen? Wo die Sache – und nur sie – im Zentrum der Energie losziert wäre? Mithin ihre Autonomie, ihre Eigenlogik? Für die Musik müssen solche Orte gefunden werden – an denen alles möglich ist: offene Diskussion in Form von Musik und Denken; sozusagen ein »Institut für Sozialforschung«; eine Akademie im griechischen Sinne, aber nicht nur: ein Ort, an dem geprüft, experimentiert wird – ein Ort des freien Hörens. Ein internationaler, einer, der durch alle Schichten der Gesellschaft reicht. Ein Ort der unbedingten Kunst, der unbedingten Musik. Derrida bestimmt – im Namen der Demokratie, die ihm eine kommende ist und eine kommende sein muß – eine Utopie, ein Unmögliches, und nur das Unmögliche ist bei Derrida wert zu geschehen. Allein, solange die Gesellschaft keine freie ist, ist die Einklage dieses Unbedingte, eine kontrafaktische Antizipation, eine Theorieanstrengung, die etwas über den eigenen Status verrät.

Kritische Theorie ist dialektische und selbstreflexive. Sie begreift sich als Teil der gesellschaftlichen Totalität. Dabei steht sie in einem differentiellen Verhältnis zur Praxis. Sie ist an der Selbstaufklärung der eigenen – theoretischen wie gesellschaftlichen – Interessen interessiert; sie leistet die Reflexion auf sich selbst in Form einer begleitenden Selbstbeobachtung und Selbstkritisierung. Sie steht in der Tradition der politischen Ökonomie und ist daher an der Aufklärung des ideologischen Scheincharakters von Machtdispositiven sowie der damit einhergehenden Formen des falschen Bewußtseins und an der Arbeit an den Traumata nicht nur der Kulturgeschichte interessiert.

Weil die Kritische Theorie Gesellschaft als Totalität begreift – und nicht als einen willkürlichen Ausschnitt, einer kontingent entstandenen Arbeitsteilung im Wissenschaftssystem entsprechend –, kann sie sich nicht mit den diversen Teilaspekten der Musik wie Kompositionspraxis, Musiktheorie, Musikwissenschaft, Musikpädagogik et cetera bescheiden, sondern muß vielmehr den Anschluß an Gesellschaftstheorie, Kulturkritik, Theorie der Moderne, Psychoanalyse et cetera suchen. Denn Kritische Theorie der Musik zielt auf Universalität und akzeptiert dann nicht die Systemeinteilung der Systemtheorie, wenn diese sich gebärdet, als sei sie eine idealistische Konstellation und halte es nicht für nötig, Systeme, Grenzen und Interpenetrationen empirisch und historisch zu untersuchen, gegebenenfalls normativ zu belangen. Mehr noch: Kritische Theorie der Musik zielt auf eine faktische Änderung der empirischen Bedingungen in der Zukunft. Kritische Theorie der

Musik sieht sich auch als ein Instrument, sich selbst – zugunsten einer freien Musikpraxis – überflüssig zu machen. Bis dahin wird sie ein unverzichtbarer Motor der Selbstreflexion immer dann sein, wenn die Selbstbewegung der musikalischen Produktion versagt.

Da Kritische Theorie der Musik darum weiß, daß sie Teil des Musiksystems ist, kann sie nicht – das wäre eine traditionelle Theorie im Sinne Horkheimers – von außen Musik betrachten, als sei diese losgelöst von Kultur und Gesellschaft und vor allem als sei die Theoriearbeit losgelöst von Theorietraditionen und dem Eingebundensein in der *histoire de la pensée*. Im besonderen kann sie nicht abstrahieren von der wissenschaftlich-künstlerischen Dichotomie, die aller Musik zukommt, nicht von der Dichotomie von Produktion (Komposition) und Reproduktion (Musizieren) und nicht von der Dichotomie dieser beiden Dichotomien, also dieser vierstelligen Matrix. Adorno spielte – als einziger – auf diesen vier Manualen gleichzeitig. Deswegen wird jede Kritische Theorie der Musik ihn ebensowenig umschiffen können wie eine jede politische Ökonomie Marx.

Ist denn, wie Horkheimer beansprucht, die Kritische Theorie die »fortgeschrittenste Gestalt des Denkens in der Gegenwart«, eine »oppositionelle Theorie«, die die »Idee einer künftigen Gesellschaft als der Gemeinschaft freier Menschen« verfolgt, dann ist ihr Geschäft nicht nur die Selbstaufklärung des Musiksystems über ihre gesellschaftliche und kulturelle Bedingtheit, sondern auch die Klärung ihrer normativen Grundlagen und der »politischen Interessen«, die mit diesen verbunden sind. Eines ihrer vordringlichen Interessen ist die Geltung der großen und wahrheitsfähigen Musik für die Demokratie aller mündigen Menschen weltweit, die jetzige und die kommende. Kritischer Theorie ist dabei die Differenz von Theorie und Praxis essentiell; eine Theorie, als kritische betrieben, ist somit kein gesetzliches Dekret für Realveränderungen, sondern ein Instrument des Denkens, in die autologischen Diskurse der entsprechenden gesellschaftlichen Systeme einzugreifen. Ob das Musiksystem sich ändere, ist ein kollektiver Prozeß und abhängig von der Demokratisierung, ob sich die Musik ändere, ein kreativer und abhängig von der Kulturhöhe, die solche Demokratisierung erreicht. Kritische Theorie der Musik ist – fast trivial zu sagen – keine andere Form musikalischer Praxis, kein Ersatz fürs Komponieren und Musizieren, keiner fürs Musikhören. Sie ist lediglich die höchste Reflexionsstufe von all dem.

Die Schriften Adornos, der bewußt kein Revolutionsprogramm, keine ›neue‹ Anthropologie und keinen Utopismus à la Bloch verfaßte, sind – seit der Emigrationserfahrung – durchzogen von der Idee einer befreiten Menschheit. Dies geschieht emphatisch, aber nicht pathetisch; die entsprechenden Gedankenfiguren eher eingestreut denn Überschriften von Paragraphen. Er spricht von der »Menschheit, Prinzip des Menschseins, keineswegs die Summe aller Menschen«, die noch nicht verwirklicht sei; von der »Abschaffung des Leidens«; davon, daß »erst in einer freien Gesellschaft die Einzelnen frei« seien; vom »befreite(n) Bewußtsein«; von der »Lehre vom richtigen Leben«; von der »befriedeten Menschheit«. Erst einer künftigen »vernünftigen Einrichtung der Gesamtgesellschaft als Menschheit«, mithin dem Kantischen Weltbürgertum – nach Abschluß der Marxschen Vorgeschichte –, käme die Erfüllung dessen zu, was jetzt schon als vernünftig erkannt werden kann.

Die Größe von Adornos Werk besteht darin, daß es das Schwärzeste an Geschichte – den Zivilisationsbruch im 20. Jahrhundert – nutzt, um das Gegenprogramm der absoluten Befreiung anzugehen. Das Nicht-Ablassen von der messianischen Idee ist das Gegenstück zu Adornos Auschwitz-Erfahrung: »damit Auschwitz nicht noch einmal sei, ... müsse Freiheit wirklich sein.« Ja – und das ist mehr als kühn –, »das Böse [ist] die Unfreiheit« und verschwände in einer befreiten Welt. Zwischen der benennbaren schwarzen Katastrophe im Rücken und der namenlosen Utopie eines – eben auch materiell und kulturell – ewigen Friedens im Fluchtpunkt der Imagination, in dem paradoxen Verweisungsverhältnis zwischen einer überstarken Erfahrung und einer herkulischen Idee, ist Adornos immanente Gesellschaftskritik positioniert: das Sensorium zwischen dem konkret erfahrenen Leiden dessen, der überlebte und weiß, daß das Leben ein Gastgeschenk (im Sinne von George Steiner) ist, und der Hoffnung auf eine Vernunft, deren List das Gedulddhaben erträglich macht. Freilich erfährt man von Adorno über den messianischen Zustand wenig. Kryptisch, fast ägyptisch ehm und wohl mit Bezug auf Hölderlin steht geschrieben: »Utopie wäre die opferlose Nichtidentität des Subjekts.« Daß von der befreiten Gesellschaft nichts gesagt werden kann, ist geradezu logisch, und Kleingeist, wer das ankreidet. Immerhin erfahren wir mehr als von Benjamin, dessen grandioses Bild von den Sonntagskindern das einzige ist, was uns angeboten wird. Der 100. Aphorismus der Minima Moralia wird deutlich: »Rien faire comme une bête, auf dem Wasser liegen und friedlich in den Himmel schauen, ›sein, sonst nichts, ohne alle weitere Bestimmung und Erfüllung‹ könnte an Stelle von Prozeß, Tun,

Erfüllen treten. Keiner unter den abstrakten Begriffen kommt der erfüllten Utopie näher als der vom ewigen Frieden.«

Weil Adorno diese Spanne ausmaß – die breiteste unter den Denkern der Frankfurter Schule – , konnte er die radikalste Kritische Theorie entwerfen und in der Musik am radikalsten voranschreiten. Vor allem konnte er eine »kommende Musik« zu denken beginnen. Und 35 Jahre nach seinem Tode, inmitten der globalen Rotation der Weltgesellschaft, ist es an uns, die Kantische Frage nach dem Endzweck des Menschengeschlechts mit der Musik zusammenzudenken.

Vor allem Derrida hat in den letzten Jahren die Struktur des Messianischen einerseits bestimmt und andererseits im Zusammenhang mit politischen Fragen konkretisiert. Im Anschluß an sein Buch *Das andere Kap* beharrt er, was die Demokratie betrifft, auf einer »Dringlichkeit des Hier und Jetzt, das nicht wartet, aber auch auf der Struktur des Versprechens, eines erinnerten, vererbten, ererbten, gegebenen Versprechens.« Hier geht Derrida über Kants regulative Idee hinaus: »eher ist (die) Idee der Demokratie etwas, was noch gedacht werden muß und was noch im Kommen bleibt«. »Der Ausdruck ›kommende Demokratie‹ steht zweifellos für eine kämpferische und schrankenlose politische Kritik«; an anderer Stelle spricht er von einer »Revolution, von der wir noch keine Vorstellung haben«. Zugleich bewegt sich die Idee des Kommenden in einem »anderen Denken des Ereignisses ... (des einzigen, unvorhersehbaren, horizontlosen, von keiner Selbstheit und keiner konventionellen, also konsensuellen Performativität beherrschbaren Ereignisses)«. Oder: »Das Messianische setzt sich der absoluten Überraschung aus.« Derrida spricht hierbei gerne vom »Messianischen ohne Messianismus« und gebraucht den Ausdruck »Messianizität«, die eine allgemeine – und eben nicht nur religiöse – Erfahrungsmodalität darstellt.

Die Demokratie als eine kommende denkt Derrida in einer strikten Paradoxie zwischen der Handlungsnotwendigkeit im Hier und Jetzt und der prinzipiellen und prinzipiell uneinholbaren Offenheit des zukünftigen Ereignisses. »›Kommende Demokratie‹, ohne sich auf eine neutrale und konstative Begriffsanalyse zu beschränken, (kann) eine performative Äußerung bezeichnen, kann suggestiv die Überzeugung zu vermitteln versuchen, daß man ›trotzdem daran glauben muß‹, ›ich glaube daran, ich verspreche, ich bin im Versprechen und

in der messianischen Erwartung, ich handele, ich jedenfalls harre aus, tut ihr es ebenfalls< usw. Der modale Status des ›Kommenden‹ – das ›à‹ in ›démocratie à venir‹ – schwankt zwischen einem gebieterischen Befehl (einer performativen Aufforderung) und dem geduldigen Vielleicht des Messianischen (der nichtperformativen Feststellung dessen, was kommt, aber auch nicht kommen oder gar bereits eingetroffen sein mag).«

Diese paradoxe Struktur des Kommenden gilt auch für Kultur, die Kunst, die Musik. Änderungen, ihren normativen Grundlagen folgend, sind keine, die hintangestellt werden können. Zugleich darf Kultur, der Kunst, der Musik keine Konkretion anbefohlen werden. Kritische Theorie der Musik muß Normativität als Prinzip des Kunstsystems aufklären (und gegen postmoderne Ansprüche, Kunst sei normenfrei, verteidigen), darf aber keine Ästhetiken, Stile, Produktionsmethoden, Materialien oder gar einzelne Werke propagieren. Sie muß das Kommende vorbereiten – hier und jetzt, aber ohne daß es mit einer zeitgenössisch-modischen Verhinderungsstrategie verwechselt werden kann. Um den Talmud abzuwandeln: Die kommende Kultur, die kommende Kunst, die kommende Musik – und so die unbedingte Kultur, die unbedingte Kunst, die unbedingte Musik – wartet auf dich. In diesem Sinne besteht zwischen der Kritischen Theorie der Musik und der Musik selbst eine Arbeitsteilung: Jene ist eine Reflexionsinstanz, nicht das Agens.

Wenn Lew Dawidowitsch Bronstein, der unter dem Namen Trotzki von Stalins Schergen erschlagen wurde, der Ansicht war, daß im Kommunismus der durchschnittliche Mensch das Niveau eines Aristoteles oder Goethe erreichen werde, so darf für die Musik reklamiert werden, daß dieser Mensch Musik von Dufay und Alban Berg so lieben werde, wie heute die Massen sich ein Leben ohne den zweiwertigen Beat nicht vorstellen können. Daß die Kunstmusik von Leoninus bis heute allen verständlich und heimisch sei, ist das Mindeste, dem eine Kritische Theorie zuarbeiten muß. Die kommende Kultur, die kommende Kunst, die kommende Musik gilt der Veredelung des Menschen, das heißt der moralischen Vervollkommnung und der Verfeinerung seiner Umgangsformen: »Der Mensch wird unvergleichlich viel stärker, klüger und feiner, sein Körper wird harmonischer, seine Bewegungen werden rhythmischer und seine Stimme wird musikalischer werden« (Trotzki). Dazu bedarf es einer Musik, die sich weder an die gleichstufige zwölfstimmige Oktavaufteilung noch an die zweiwertig-hierarchische Rhythmik klammert, es bedarf einer Musik mit nicht-

identischem Material. Keine Kunst als die Musik vermag den Menschen in seinem Inneren zu formen, keine Kunst als die Musik verbindet dieses Innere mit dem Außen im umfassendsten Sinne, keine Kunst als die Musik imprägniert heute den Menschen mit Verdinglichung, dem Gegenteil der Vorbedingung für eine kommende Demokratie, eine kommende Kultur, eine kommende feine Lebensart, ein kommendes glückseliges Leben.

Über die kommende Musik läßt sich kaum etwas sagen; dem Kritischen Theoretiker ist Schweigen auferlegt um der Möglichkeiten willen. Abstrakt gesagt, dürfte gesellschaftlich das Dringlichste sein, daß die Kunstmusik aus ihrer systemischen Schließung und semantischen Autoreferentialität erlöst werde und die populäre Musik ihren Fetischcharakter verliere und nicht-kommerzielle werde. Das ist nicht unmöglich, setzte aber eine Emanzipationsbewegung in Sachen Kunst und Kultur voraus wie ehemals bei den Frauen, den Kindern, den Rassen, der Umwelt und der Gesundheit. Die ökonomische Seite wartet auf den dialektischen Umschlag: Die Produktionsmittel erlauben längst eine unbedingte Kunst für alle, die Produktionsverhältnisse verhindern – in immer festerem Griff – genau diese. Muß die Theorie sich der Konkretion enthalten, darf der Musiker spekulieren um der Ermöglichung des Unmöglichen willen. Eine kommende Musik – als erlöste, als zu sich gekommene – dürfte ein symbiotisches Verhältnis zur historischen Zeit unterhalten; sie dürfte der Vergangenheit eingedenk sein, ohne Ressentiment und ohne Chuzpe, allein um des unbegrenzten Schatzes willen, den die europäische Musikgeschichte birgt. Dabei wird die kommende Musik nicht umhin können, das Verzeihen zu lernen. Freundschaft und Aussöhnung werden ohne Nachsicht nicht möglich sein. Im Epilog sagt Shakespeares Prospero: »As you from crimes would pardoned be, Let your indulgence set me free.« Die Musik muß das Moment der Barbarei, der sie im Benjaminschen Sinne auch geschuldet ist, entschulden. Anders ist nicht möglich, was Prosperos Tochter Miranda ausjubelt: »O wonder! How many goodly creatures are there here! How beauteous mankind is! O brave new world that has such people in't!«

Vor gut zweihundert Jahren meinte Beethoven – der avancierteste Komponist seiner Zeit, der Künstler, der an den Fortschritt glaubte –, Schillers Wort »Alle Menschen werden Brüder« – die Utopie der befreiten und vereinten Menschheit – in Musik, in symphonische Musik setzen zu müssen. Er fand eine Melodie, die so einfach ist, daß jedes Kind sie singen kann, eine populäre Melodie. Seit dem 1. Mai 2004 ist sie die Hymne von rund 450 Millionen

Menschen, die in Europa leben, in Ländern, die sich seit dem Verfall des Römischen Reichs immer wieder bekriegt. Beethovens Traum, der eines wahren Avantgardisten, ist in Erfüllung gegangen, seine Musik ist 200 Jahre später ein Stück Wirklichkeit geworden. Ob dermaleinst eine brüderlich und – ebenso – schwesterlich vereinte Menschheit diese Melodie oder eine andere wählen wird, ist zweitrangig gegenüber der Einsicht, daß wir nur zu jener gelangen, wenn es auch Künstler gibt, die, wie Beethoven, weit blicken.