

Sinnhubermanifest

Zu Albrecht Wellmers *Versuch über Musik und Sprache*

Dezember 2011

Erschienen in: *Musiktheorien heute 4* (2012)

0.

Friedrich Theodor Vischer spricht vom Streit zwischen den »Formhubern« und »Sinnhubern«. Ich bin ein entschiedener Sinnhuber.

1.

Jeder gesunde Mensch sieht und hört gliedernd, er kann hell von dunkel und hohe Töne von tiefen unterscheiden, und um der vielen Sinneseindrücke Herr zu werden und um mit anderen Menschen über sie zu kommunizieren, differenziert er auch aktiv und erfindet für die Teile aussprechbare und aufschreibbare Namen, wie »hell« und »dunkel« oder »hoch« und »tief«, und verknüpft diese Wörter zu logischen Sätzen. Richtig und falsch gibt es dabei nicht, nur zwischenmenschliche Übereinkünfte und Privatsprachen.

Der Mensch strukturiert mit Sprache das Wahrgenommene und gleichsam seine Wahrnehmung, ja, Sprache erzeugt auch Wahrnehmungen. Der Wortschatz kann eingelöst werden. Hingegen verkümmert die Wahrnehmung ohne sprachliche Ausbildung.

2.

Sprache wird früh erworben. Das Wesen der sogenannten Muttersprache ist speziell: Man kann sie sich nicht aussuchen. Nie wird man die Welt wieder unschuldig, ganz ohne sprachliche Einordnung wahrnehmen können. Am Anfang war das Wort.

So wie ein Mensch einen Elefanten gar nicht sehen kann, ohne an das Wort »Elefant« denken zu müssen, so ist die Masse des Klingenden voll von Bezeichnungen. Natürlich ist das Tier ein unendlicher Komplex, und trotz des Begriffs wird man es bewundern oder die Flucht ergreifen, und ebenso ist das Klingende ein unendlicher Komplex, aber dieser entfaltet sich gerade an Begriffen, die von ihm gemacht werden. Versprachlichung von Höreindrücken schmälern diese nicht, sondern geben ihnen just die Kraft der Differenz.

Auch beim Sex ist es nicht nur die Nervenstimulation, sondern auch das Bewusstsein von exklusiver Intimität oder gar Sünde, die Begierde nach gerade dieser Person und die Hingabe an sie etc., was die Lust erzeugt oder steigert.

»Leiden heißt am Bewusstsein leiden, nicht an Todesfällen.« (Gottfried Benn)

3.

Musik komponieren heißt, eine Musik gut finden. Woher kommt das Urteil beim Notenschreiben und teilweise wieder Ausradieren? Woher kommen die Ideen?

Die Muttersprache wirkt hierbei ein. Das ist zwar im Einzelnen schwer nachweisbar, aber beispielsweise ist das geradezu diametrale Erscheinungsbild der Neuen Musik in Frankreich und in Deutschland, so schätze ich, vor allem der Verschiedenheit der gesprochenen Sprachen, der Satzmelodiken und Sprechtempi geschuldet (die Franzosen mögen Beethoven so wenig wie Lachenmann, auch den Holländern ist die deutsche Musik zu »eckig«; ich glaube nicht oder nur in zweiter Linie, dass die Geschichte dafür verantwortlich ist).

Zum Glück gibt es diese Sprachgrenzen, sie erzeugen Vielfalt.

4.

Unsere Wahrnehmung ist sprachlich »präpariert«; und in dieser Sprache ist die ganze Kultur eingelassen.

Man muss in der Musik »Welthaltigkeit« oder »Weltbezug« nicht eigens ausfindig machen, als ob die kleine Terz oder das Cello oder sonst irgendetwas an der Musik erst einmal nicht von dieser Welt wären. Jede Musik ist welthaltig – denn die Welt ist musikhaltig. (Es ist vielmehr die Frage, wie damit umgegangen wird.) Ein Gegensatz von »intern« und »extern« in der Musik kann zwar aufgespannt und fruchtbar gemacht werden, aber unter der Bedingung, dass ihre Konstruktion kenntlich bleibt. Doch selbst dann sind auch die vorgeblich »internen«, strukturell-formalen Analysen nichts Jenseitiges, sie haben wiederum ihre Geschichte und ihre politischen Subtexte, wie beispielsweise die Funktionstheorie.

Sprachliches ist der Musik immanent, insofern gibt es keine musikalische Immanenz. »Absolute Musik« hat es, aus heutiger Sicht, nie gegeben. Es gibt nur eine mediale Verschiedenheit (Akustisches, Optisches, Olfaktorisches, usw.).

Man könnte fast sagen: So wie es keinen Raum ohne Zeit gibt, gibt es auch keine Musik ohne Sprache.

5.

Nichts ist autonom, nichts hat eine reine Eigenlogik. Es gibt nur unterschiedliche Medien, für die Menschen unterschiedliche Wahrnehmungen, Affinitäten, Begabungen, Fantasie, Konzentration und Kompetenz besitzen, bis hin zur Entfremdung und Fachidiotie. Das alte Bonmot Hanns Eislers kann immer noch nicht oft genug zitiert werden: »Wer nur von Musik etwas versteht, versteht auch davon nichts.«

Alles findet in Raum und Zeit statt, und alle Raummedien haben latente Verbindung untereinander, wie auch alle Zeitmedien. Die Sprache hat hierbei die größte Universalität, sie steht allen Sinnen bei. Deutlich wird das an Titeln: Jedes Kunstwerk hat einen sprachlichen Titel; kein Bild trägt eine Musik als Titel, oder umgekehrt.

6.

Es ist heute überhaupt keine Besonderheit mehr, in Schuberts Musik nicht nur Themen und Motive festzustellen, sondern auch die biedermeierliche Restauration oder die frühe Reaktion auf die Industrialisierung, in Paganinis Virtuosität das aufstrebende Bürgertum, im Serialismus die Entnazifizierung oder in Heinrich Schütz' Homophonie die Reformation.

7.

Wenn es eine Frage der Interpretation oder Konstruktion ist, dann bin ich gegen die Unterscheidung von intern-extern, vom Klang hier und der Welthaltigkeit oder der Sprache da. So wie die zentralen politischen Probleme heute global vernetzte sind, sollte Musik in ihren Kontexten gesehen werden, und keine Isolierung erfahren. Letztlich gibt es nur den »Weltinnenraum«, und »Weltinnenpolitik«.

Ich abstrahiere im Konzertsaal nicht vom Konzertsaal, nicht vom Sitzen auf einem Stuhl und nicht von den Menschen, die die Musik spielen, und zu Hause nicht vom Kopfhörer der Firma Apple. Nicht trotzdem, sondern mitunter deswegen berührt mich Musik. Das Kunstwerk besteht nicht nur aus Ästhetischem, zwei Stunden im Konzertsaal auf einem Stuhl in Reihe Ausharren kann man zwar auch eine ästhetische Erfahrung nennen, aber keine allzu schöne. Die Rezeption ist Teil des Werks selbst, nicht erst bei Beuys, sondern schon bei Schubert. Die Berliner Philharmonie ist eine soziale Skulptur; die Schubert-Sonate steht bei ihr nicht einmal am Anfang.

Diese Sensibilisierung, die ja auch mit der Identifizierung von Machtdispositiven zu tun hat, müsste sich eigentlich in den letzten zwanzig, dreißig Jahren verbreitet haben, zumindest unter den Jüngeren.

8.

»Musik ist die sprachfernste, ungegenständlichste Kunst.«

Erstens: Es gibt ungegenständliche Malerei, Experimentalfilm und abstrakten Tanz, die unverständlicher sein wollen als jedes Musikstück von Nicolaus A. Huber.

Zweitens: Jeder Schall entsteht durch die Erregung der Luft mittels eines physischen *Gegenstands*.

Drittens: Wir sind umgeben von Musik, meist in deutlicher Funktion, als Klingelton, als Werbung, als Abendunterhaltung, so wie die abstraktesten Formen heute Firmenlogos geworden sind. Vollends trägt man mittlerweile mit dem mp3-Player bzw. mit dem internetverbundenen Smartphone die ganze Musikgeschichte überall mit sich herum. Wenn im Radio eine Musik kommt, die mich interessiert, brauche ich nur die iPhone-App *Shazam* dreißig Sekunden in Richtung des Lautsprechers zu halten – es funktioniert sogar in der Kneipe –, und ich bekomme angezeigt, wie das Stück heißt. Es gibt im Internet – dem tendenziell *totalen Archiv* – Klangportale, die bald jede Frequenzkombination beherbergen, und jede Datei hat einen Namen und Tags. Bei der Metal-Music lassen sich über sechzig verschiedene Stile ausmachen; und so, wie die Eskimos angeblich für Schnee über siebzig Wörter haben (das ist nur ein schönes Bild für die Differenziertheit von Fachsprache), hat die Musiktheorie für alle melodischen Bausteine Namen wie Durchgang, Wechselnote etc., Begriffe und Begriffssysteme, die sich sogleich mit dem Handy auf Wikipedia abrufen lassen. Was an der Musik ist eigentlich noch nicht versprachlicht worden?

9.

Der Künstler kann versuchen, die Begriffe zu vergessen oder zu ignorieren und ganz in den Bildern oder Klängen zu operieren, vielleicht hat er hierfür ein viel feineres Sensorium und eine freiere Fantasie, als wenn er alles in Worte fassen würde, etwa wie wenn ein Maler jeden Pinselstrich einem Assistenten anweisen müsste (– Regisseure müssen das).

Es wird aber schwer, ganz im sinnlichen Medium zu agieren, wenn in der Farbfläche sogleich das Lila der Schokoladenwerbung oder im Cembaloton der Hofstaat aufscheint. Darum ist es auch gut, bewusst und gekonnt zu wechseln. Wo man klanglich nicht weiterkommt, lässt sich vielleicht begrifflich, grafisch oder mathematisch vordringen, und umgekehrt. So entwickelt man seine Fähigkeiten immer feiner und komplexer aus. Das alles gehört zu den heutigen Arbeitsmethoden.

Letztlich gibt es in der vernetzten Welt jedoch immer weniger ein Entkommen von der Objektivierung. Man kann auf einem Cello die unsprachlichste Musik versuchen, das Cello ist aber ein Sprachliches. Umgekehrt liegt darin wieder enormes ästhetisches Potenzial.

Ganz positiv gesehen: »Musik trägt das Genie der Sprache in sich.« (Julien Green)

10.

»Als ästhetische Konfiguration ist das Kunstwerk gleichsam selbstreferentiell, eine fensterlose Monade, weil seine Prozessualität an die je spezifische Konfiguration von Elementen – Klängen, Farben, Worten usw. – gebunden ist.«

Erstens: Kunst hat ihre eigene Geschichte (die Konfigurationen verweisen auf andere Kunst-Konfigurationen).

Zweitens: Diese Elemente und Konfigurationen sind von der Welt nicht verschieden, nur weil das Bild einen Rahmen hat und die Aufführung von Applaus umrandet wird (besser nannte man es eine punktuelle Überhöhung) – auch sonst existieren konfigurierte Klänge, Farben und Worte. Ästhetik waltet allererst in der Natur und im Design, also im Alltag.

Notabene: Im »Material« kehren auch nicht die Denk- und Arbeitsweisen der Zeit wieder, wie Adorno meinte, sondern sie *sind* darin: »Realität in der Musik ist die Realität der Musik« (Hermann Danuser).

Fazit: Wenn heute noch jemand das Kunstwerk als fensterlose Monade beschreibt, stellt sich sehr die Frage, welches unausgesprochene Interesse hinter dieser falschen Distinktion liegt, sofern es sich nicht einfach um eine unhinterfragte Übernahme von Adorno handelt, der nun gut vierzig Jahre tot ist und die Postmoderne und den Medienwandel nicht mehr erlebt hat.

11.

Wer für Geige schreibt, schreibt ab.

12.

Ein Klavier klingt schön, aber auch nach Klavier.

(Vgl. Nelson Goodman – ein graues Bild exemplifiziert gleichsam das Grau.)

13.

Aus der Entsprachlichung der Töne im Zuge der Atonalität, erst recht durch die parametrische Zersetzung, resultierte kein neutrales »Material«, das dann von Null ab neu geformt werden konnte. Im Gegenteil sind dabei andere Qualitäten erst zum Vorschein gekommen: Jeder

Orgelton, auch der seriell geordnete, riecht nach Weihrauch; jedes dirigierte Ensemble exemplifiziert die arbeitsteilige Produktionsweise.

Vollends ist die Digitalisierung nicht nur eine gigantische Verzifferung, sondern auch eine gigantische Nominalisierung. Für Suchmaschinen wird verschlagwortet.

14.

Es steht außer Frage, dass das Nicht-Identische, das nicht Identifizierte, das nicht sprachlich Festgelegte als ein Moment von Freiheit gerade in den Künsten essenziell ist. Aber vielleicht entsteht dies heute mehr durch Arbeit *in* der Semantik denn durch Flucht vor ihr. Gerade im Sprachspiel wird das Nicht-Identische freigesetzt.

Es ist wohl auch eine geschichtliche Tendenz, dass der Sprache immer mehr wird, sie alles einholt; die Tendenz zeigt sich an der Häufigkeit von Ironie einerseits, andererseits in der Frage, was wirklich wichtig ist.

15.

Bei Cage sieht man gut die Sinnsubversion durch Sinnverkreuzung.

Es ist aber auch klar, dass die Anarchie des Zufalls erstens Disziplin, um nicht zu sagen Repression einfordert, und dass zweitens dieser Ansatz klar begrenzt sein muss. Die Fenster zu öffnen, um ungefiltert den Klang selbst hineinzulassen, ist nicht mehr so schön, wenn draußen Bomben fallen. Wie eine Gesellschaft aussähe, die möglichst ganz durch Würfelwurf und Loseziehen organisiert würde, hat Jorge Luis Borges in der Erzählung *Die Lotterie von Babel* 1941 schrecklich-faszinierend gezeigt.

16.

Wie hat Cage eigentlich das Ur-Problem von Konzeptkunst, nämlich auf welche Weise das Konzept dem Publikum mitgeteilt wird, gelöst? Er hat Partiturseiten an die Wände des Konzertsaals gehängt, wenn er nicht gerade selber eine Lecture-Performance gehalten hat.

17.

Was an der Musik ist nicht Sprache? Von den sinnlich-energetischen Wirkungen ganz abgesehen: ihre Mehrdeutigkeit und ihre Zusammenhänge. Sie verläuft nicht syntaktisch-logisch. Es gibt zwar immer wieder plausible Analogien (Periode, Vordersatz und Nachsatz), und einzelne Klänge können in ihrer Funktionalität oder Aura fast begriffliche Schärfe

annehmen; dennoch übersteigt die klangliche Komplexion jedes Klanges, und somit seine Art der Verbindbarkeit mit anderen Klängen das Wesen der Wörter und der Grammatik.

Nicht alles ist Text, wie Derrida und Lyotard meinten.

Noch einmal zu Ausdruck und Energetik: Sie haben einen direkten, affektiven Draht zur ›Seele‹. Das wird aber allzu gerne verabsolutiert. Das Meiste ist doch das Sekundäre.

Es reicht nicht (mehr), die klangliche Komplexität zu entfalten, und auch seine Kombinationen erschöpfen sich. Der Materialfortschritt ist fast zu Ende, es tritt die »gehaltsästhetische Wende« (Harry Lehmann) ein. Dies betrifft in erster Linie die aktuelle Musik, wirkt sich aber retrospektiv auch auf die vergangene aus.

18.

Ein Lachenmann-Moment: Der Becken-Akzent, der strukturalistisch aufgelöst wird.

Ein Beckenschlag ist ein Geräusch ohne bestimmte Tonhöhe; in der tonalen Musik wird er als Verstärkereffekt für harmonische Momente eingesetzt, sein scharfer Akzent und seine metallene Farbigkeit kommen zur Geltung. Lachenmann dagegen kontextualisiert einen solchen, in der Klassikwelt häufig vorkommenden Beckenschlag zum Beispiel mit Streicherflageoletts, die die Wahrnehmung weg von der Tonika-Verstärkung, hin zum immanenten Frequenzreichtum lenken. Der tonalen, also gesellschaftlich normierten Reduzierung auf den Akzent hält er die atonale Diffusion des komplexen Geräuschanteils entgegen.

Aber hat Lachenmann mit seinem restaurativen Verbleib in der »klassischen Musik«, mit den alten Instrumenten, seinem alten Werkbegriff und dem konsistenten Personalstil das nicht auch wieder versprachlicht? Es ist kein Zufall, dass just mit Erscheinen seiner gesammelten Schriften der Weltruhm einsetzte, und irgendwann ist auch jeder Quadratmillimeter auf der Geige abgegrast und hat sein eigenes Notationszeichen und seine professionelle Praxis. Der Beckenschlag, dessen Geräuschgehalt nicht mehr unterm tonikalen Effekt subsumiert werden soll, sondern strukturalistisch ins Offene aufgelöst wird, gerinnt letztlich doch wieder, er ist, eben, zum typischen »Lachenmann-Moment« abgekühlt. Die Sprache ist wieder da.

19.

Lachenmann sieht seine Musik zwar als Negation des »ästhetischen Apparats«, der Kulturindustrie, aber wenn er ein Stück wie den *Caudwell* für zwei Gitarren schreibt, fällt ihm nicht die notorische Gitarre in der Popmusik ein, sondern der einstige Bürgerkrieg in Spanien und Tango; mutatis mutandis ist auch die Orchestermusik, die den Großteil seines Oeuvres

ausmacht, vor allem rückblickend. Die Studiobasterei war ihm zu harmlos, er wollte dorthin, wo es weh tut, und setzte voll auf das Klassikpublikum. Das stirbt nun aber weg, hingegen hat heute jeder Elektronik zu Hause. Übrig bleibt eine expressiv starke, geschmackvolle, unmittelbar schöne Musik – es ließ sich irgendwann auch nicht mehr verheimlichen, dass diese Musik ganz »sauber« komponiert ist. Dagegen bleibt der konzeptuellere (und technologisch experimentierfreudigere) Cage der nachhaltig Subversive. Über ihn, den »Scharlatan«, ist man sich weiterhin uneins, anders als bei Lachenmann.

20.

Strukturelles Hören: das möglichst analytisch an den Phänomenen ist, ohne sie zu benennen oder wenn dann sachlich-naturwissenschaftlich. Es hört zum Beispiel Tonhöhenbewegungen nach oben und unten, ohne diese Begriffe ständig anzubringen. Eher noch übersetzt es in grafische Vorstellungen, hat ein Gefühl (keine Emotion) für Proportionen, Dichtegrade und Prozesse, wenn es die gliedernden Qualitäten nicht abstrakt, im rein Klanglichen aufzufassen vermag. Es wird der Frequenzanteile dieses und jenes Geräusches gewahr.

Das körperlich-sensitive Hören spürt jede Bewegung nach oben und unten als Energiezufuhr und -verlust, spannt den eigenen Körper mit an, wartet erregt auf das Folgende, freut sich an der strahlenden Intensität von Flageolettklängen, es ist mimetisch voll dabei, die Dissonanz und ihre Auflösung bewegen die »Seele«.

Das semantische Hören sagt »hoch« und »tief«, es sagt vielleicht auch »Anabasis« und »Katabasis« (als historische Objekte), es sagt »Tonhöhenmusik«, »Klavier« (Filzhammer schlägt auf Stahlsaite), »Konzertsaal«, »bürgerliches Publikum«, »minimalistischer Spektralismus«. Die Musik wird mit dem Archiv abgeglichen.

Keine dieser Hörweisen existiert in Reinform, und keine schließt die andere aus: Man kann auch beim minimalistischen Spektralismus erschauern, man kann die Schönheit dieses Frequenzgemischs genießen, Semantiken hören und diese erzeugen im Kopf wiederum Bilder, und so weiter. Man kann die Inkommensurabilität als Erhabenheit empfinden und die unendlich feinen Differenzierungen als human, und geht doch gestärkt hinaus auch mit einem Begriff von dem, was geschehen ist. Es gibt Mathematiker, denen beim Anblick einer Formel Tränen in die Augen treten.

Wie aber oben expliziert: Der Anteil der Sprache nimmt heutzutage deutlich zu.

21.

»Sich einmischendes Sprechen«.

In der Praxis haben die sprachlichen Momente, die der Musik beigelegt werden, tatsächlich keinen guten Stand. Sprachliche Interpretationen gelten als das Sekundäre, das Nachträgliche (also mutmaßlich Hineinprojizierte) als notwendiges Übel, die Leiter, die man so bald wie möglich wieder abstößt.

Titel und Programmtext gibt es zwar, aber sie haben etwas Verklemmtes, was daran deutlich wird, dass dem selten eine klare Funktion zugewiesen wird: Muss man die Informationen des Programmtextes nun vorab wissen oder nicht? Erst allmählich ergreifen Komponisten die Initiative, es kommen jetzt (oder wieder, nach Cage) Formen auf, bei denen Text projiziert wird oder ein Moderator Informationen ausgibt, der Text also gezielt und zeitlich justiert verabreicht wird.

22.

Präpariertes Hören:

Schon als Jugendlicher hatte ich die Idee für ein Klavierstück in fünf Sätzen, die alle die gleichen Noten haben, aber der erste Satz trägt einen philosophisch-religiösen Titel, der zweite einen abstrakten, der dritte einen privat-amourösen, der vierte einen ironischen und der fünfte keinen. (Die Sätze haben als Entstehungsdatum unterschiedliche Jahreszahlen.)

Ähnliche Filmexperimente sind bekannt: Zur Aufnahme eines Mannes, der ein Haus betritt, lässt man Alltagsmusik, Horrormusik, Slapstickmusik etc. erklingen. In jedem Fall ist es eine andere Handlung.

Paul Klee versah Ladenhüter einfach mit neuen Titeln. So wurde aus dem Aquarell *Erinnerung eines Erlebnisses* ein *Orientalisches Erlebnis*, und fand bald einen Käufer.

In einem psychologischen Test wurden Probandinnen Matheaufgaben zu lösen gegeben; man teilte die Testpersonen per Zufallsgenerator in zwei Gruppen, und eine Gruppe erhielt zusätzlich einen angeblich wissenschaftlichen Text, in dem dargelegt wurde, dass Frauen erwiesenermaßen nicht rechnen könnten. Diese Gruppe schnitt wesentlich schlechter ab.

Aufführungen meines Stücks *Fremdarbeit*, das Autorschaft und Ausbeutung thematisiert, indem ich Komponisten aus Billiglohnländern Plagiate meiner Musik habe komponieren lassen, moderiere ich, damit die Hörer das Konzept auch wirklich wissen. Bei der Premiere war ich eher herablassend und ironisch, und prompt urteilten die meisten, dass die Auftragsmusiken ja auch schlecht gewesen wären. Bei der zweiten Aufführung musste ich englisch sprechen und drückte mich viel sachlicher aus, gab mir auch mehr Mühe in punkto Charme, und das Publikum fand die Stücke durchaus gelungen!

Das heißt nicht, dass das Klingende selbst nicht sprechen würde und ihm darum mit anderen Medien alles angetan werden könnte; vielmehr handelt es sich um gezielte Konstruktionen mit den klanglichen Semantiken. Es liegt in der Sache – in den semantisch mannigfach aufgeladenen Klängen –, dass auch mit außermusikalischen Medien weiter an der Versprachlichung gearbeitet wird.

23.

Im Epilog seines Buchs *Versuch über Musik und Sprache*, auf Seite 323, bemerkt Albrecht Wellmer (wobei er den Gedanken schon relativ zu Beginn einmal angesprochen hat), dass sprachliche Strukturen latent allen Medien eingeschrieben seien; angesichts der heutigen multimedialen Situation begänne nun ein neues Buch.

Aber hat dies nicht schon längst begonnen? Die ganze Crux offenbart sich in Fußnote 143, Seite 123. Darin berichtet Wellmer, dass es eine starke Gegenbewegung zu rein formalistischen Analysen in der amerikanischen Musikologie gebe. Wohlgermerkt bezieht er sich auf eine Publikation von 1987 und zwei von 1991, also von vor über zwanzig Jahren! (Dass diese Strömung seither weiterging, kann man zum Beispiel in dem von Andrew Dell'Antonios herausgegebenen Buch *Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing* von 2004 nachlesen.) Wellmer konzidiert die Berechtigung dieser Gegenbewegung, zwingt sie aber wieder ein in seine schematische Dichotomie von Musik und Welt, um dann, es ist fast ein Totschlagargument, nur die Unfasslichkeit zu diagnostizieren, die das Kunstwerk ja doch ausweise.

Vor den Lachenmann- und Cage-Kapiteln, die referieren, was zum Thema über die beiden bekannt ist, konstatiert Wellmer auf Seite 209 erstmalig, dass zum Kunstwerk der Kontext dazugehört, nachdem er bis dahin dem monadischen Werk gefrönt hat; auf Seite 215 fällt ihm das erste Mal auf, dass ein Werk auch einen konzeptuellen, sinnhaften Anteil hat, nachdem er zuvor immer wieder ins Reich der tönend bewegten Formen entrückt ist. Die Einsichten kommen zweihundert Seiten zu spät, und der Epilog hätte das Vorwort bilden müssen!