Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 38 (1999)

Artikel: Interpretation

Autor: Eggebrecht, Hans Heinrich

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858820

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: 09.12.2025

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

Interpretation

Hans Heinrich Eggebrecht

Wo ist das musikalische Werk? Wo ist sein Ist, das Sein des Werks? Dies sei meine Frage hier. Um sie verständlich zu machen, sei zunächst bedacht, was heisst hier: ist?

Im Blick auf diese Frage sei unterschieden zwischen Identität, Dasein und Sein.

Die Identität ist angezeigt durch das Wiedererkennen, die Identifikation des Werkes, die es bei aller Verschiedenheit seines Erscheinens als mit sich selbst identisch erkennt. Dies betrifft die Substanz, die Formung («Zeichnung») oder in der jüngsten Musik auch den klanglichen Habitus des Werkes, die beide auf allen Ebenen und in allen Bereichen seines Daseins, zum Beispiel im Bereich der musikalischen Interpretation und ihrer beständigen Verschiedenheit, nie völlig verschwinden, solange benennbar von ein und demselben Werk gesprochen werden kann. Aber die Identität des Musikwerkes mit sich selbst ist nicht sein Ist. Hier fehlt dem Werk ihm wesentliches, insbesondere die Vielfältigkeit und die Wirklichkeit: die zu seinem Wesen und seiner Totalität gehörigen vielfältigen Möglichkeiten seines Erscheinens und Wirkens in der Wirklichkeit seines Daseins in Geschichte und Gegenwart.

Das Dasein des Werkes zweitens ist seine reale Präsenz, seine Gegenwärtigkeit in der Wirklichkeit, seine konkrete Anwesenheit, zum Beispiel auf der Ebene der tonschriftlichen Aufzeichnung oder auch hier wieder im Bereich der musikalischen Interpretation, der Klangverwirklichung. Zunächst könnte man sagen wollen: So unterschiedlich und nicht selten nebeneinander gültig das Werk als notiertes überliefert sein kann und so verschieden die Interpretationen eines Werkes ausfallen mögen, in jeder Überlieferung und in jeder Interpretation ist das Werk anwesend, ist es da. Aber dieses Dasein ist nicht gleichzusetzen mit Identität; denn in Wirklichkeit ist das Werk nicht nur da als immer dasselbe (als Substanz), sondern auch als immer anders. Und insofern ist es als Dasein in der Wirklichkeit etwas der Identität entgegengesetztes: Als Identität ist es immer dasselbe, als Wirklichkeit aber ist es nur einmal da, weil immer verschieden.

Nun könnte gesagt werden, und es wird vielfach so gesagt: Das Sein, das Ist des Musikwerkes ist seine Identität, für die es wesentlich ist, dass sie als Diversität ins Dasein tritt. Die Frage «Wo ist das musikalische Werk?» wäre somit beantwortet durch den Verweis auf die Diversität seines Daseins, die es als Identität in sich birgt und in der Begegnung mit den Rezeptionssituationen und -individuen in unerschöpflichen Möglichkeiten aus sich entlässt. Und zu fragen wäre nun gewissermassen «nur noch» nach den Bedingungen und Er-

scheinungsweisen dieser Möglichkeiten im Spannungsfeld zwischen Identität und Rezeption, wie es die Interpretations- und Rezeptionsforschung weithin zu ihrem Geschäft sich macht.

Aber das beantwortet meine Frage, wo das Ist des musikalischen Werkes sei, noch nicht. Denn das Ist, nach dem ich suche, ist seine Totalität, sein Alles (was es ist und sein kann) als Wirklichkeit, versammelt sozusagen an einem Punkt. An diesem Punkt ist das Sein des Werkes mehr als seine Identität und mehr als sein Dasein und mehr als beides zusammen. Denn zur Totalität des Seins gehört nicht nur die Identität (als Substanz), sondern auch das Dasein in der Wirklichkeit, zum Beispiel die Interpretation als Klangverwirklichung; deshalb ist das Ist mehr als die Identität. Aber in seinem Dasein als Klangverwirklichung ist das Werk nur einmal da, nicht in Totalität; deshalb ist das Sein mehr als das Dasein. Es ist aber auch mehr als Identität und Dasein zusammen. Denn die Identität braucht viele Punkte des Daseins, um sich als solche zu beweisen, und das Dasein etwa in einer Interpretation ist nur ein Wirklichkeitspunkt von unerschöpflich vielen, wobei zur Ebene der Interpretation noch die zahlreichen anderen Ebenen hinzukommen. Wo ist der Punkt oder Ort, bei dem dies alles in Wirklichkeit beisammen ist?

Begeben wir uns also auf die Suche nach diesem Punkt oder Ort, indem wir die verschiedenen Ebenen oder Bereiche oder Räume des potentiellen, des gedachten und des wirklichen Daseins des Musikwerks durchschreiten. Dabei wird sich nur immer deutlicher und krasser bestätigen, was man bereits von vornherein weiss, nämlich dass meine Frage: Wo ist das musikalische Werk als Totalität seines Daseins in der Wirklichkeit an einem Ort? als falsch gestellt zu gelten hat. Gleichwohl erinnere ich die verschiedenen Weisen seines Daseins, um – ohne dabei irgendwelche Neuigkeiten entdecken zu wollen – in Gedanken zu versammeln, was alles zu dem Sein des Werkes dazugehört und an jenem einen Ort als Wirklichkeit dasein müsste – falls es ihn dennoch gibt.

Als erstes bedenken wir die Zeit, die Entstehungszeit des Werkes. Es entstand oder entsteht in seiner Zeit als Ausdruck der Zeit. In seinem Dasein gehört es kompositorisch einem Zeitstil an und beinhaltet den Geist der Zeit. Es deutet, erklärt, es übersetzt, versteht, es interpretiert den Stil und den Geist der Zeit zu sich hin. So gehört die Entstehungszeit zu dem Ist des Werkes, äusserlich als Formung und innerlich als Aussage; sie ist an ihm und in ihm. Aber es selbst als Totalität ist nicht nur seine Zeit, deren Übersetzung ins Werk, sondern weit mehr. Weit mehr als auch das potentielle Überdauern der Zeit und das Dasein in der Gegenwart. – Der Historiker, das historisch erkennende Verstehen, befragt auf der Suche nach dem Ist die Relation von Entstehungszeit und Werk: wie Stil und Geist im Werk erscheinen. Hier aber, auch hier, gibt es keine Totalität: keine Ist-Antwort («so ist es»), keine Endgültigkeit, sondern nur Auslegung, die verbale Interpretation, das hermeneúein, das vom

Objekt inszenierte, es meinende und doch stets subjektiv geprägte und selektiv verfahrende Übersetzen einer Offenheit des Bedeutens in die Begrenztheit eines Verstehens. Indessen: wo das Werk in der Totalität seines Seins an einem Ort in der Wirklichkeit versammelt sein soll, da muss auch das Licht seiner Entstehungszeit es beleuchten.

Als nächstes betreten wir auf der Suche nach der Totalität des Ist den Raum des Komponisten. Dort ist das Werk anwesend zunächst als Vorhaben zufolge eines Auftrags oder aus freiem Willen, dann als Vorstellung, als Idee und schliesslich als Prozess, als Entstehungsprozess in Einfällen und Arbeitsgängen, in Notizen, Skizzen, Entwürfen und Fassungen – beständig in Richtung einer als gültig oder endgültig zu erachtenden tonschriftlichen Aufzeichnung. Im Raum des Komponisten entsteht das Werk, und soweit die Entstehung dokumentiert ist, lässt uns die Dokumentation in den Entstehungsprozess Einblick nehmen. Dieser Prozess gehört zu dem Inneren des Ist, zu seinem Gedachtwerden und Gedachtsein, und als solcher zur Totalität des Werkes, wie die Genesis von allem, was ist, das Ist prägt und durchwaltet, erhellt und zu verstehen gibt – wenn auch die Genesis nicht die Totalität ist und auch hier wieder, bei der Genesis, das Verstehen als Interpretation, als Übersetzung einer Dokumentation in ihr Verstehen, zu keiner Endgültigkeit gelangen kann.

In dem Raum des Komponisten kann es sein, dass der Komponist über sein Werk spricht, über die Ideen und Vorstellungen, die ihm zugrunde liegen, über den kompositorischen Sinn und das gehaltliche Bedeuten. Da ist das Werk auf der Ebene des Sprechens gleichsam mit seiner Quelle verbunden; da gerät es in eine authentische Beleuchtung. Indessen auch dies, dieses gewissermassen originale Sprechen über das Werk, ist nur ein Bruchteil seines Ist. Denn so sehr die Ebene der Verbalität dem Musikwerk zugehören mag, erreicht und umfasst sie doch niemals dessen Totalität. Und hinzukommt, dass auch das Sprechen des Komponisten bei aller Authentizität eine Interpretation ist, insofern jedes Sprechen, so auch dieses, gegenüber der ästhetischen Komplexität des Werkes nur perspektivisch und selektiv verfahren kann und zumal das Sprechen des Komponisten ein spezifisch musikalisches, das heisst ein originär ästhetisches (begriffsloses), ein kompositorisches Denken ins sprachbegriffliche Denken übersetzen muss.

Ein dritter Daseinsbereich des Werkes ist seine tonschriftliche Aufzeichnung, die Daseinsart als Notentext. Ein als endgültig autorisierter Notentext ist die Fixierung des Werkes zu einem Ein-für-allemal. Und man kann sagen: Hier ist und bleibt das Werk auf einer Ebene seines Daseins in der Wirklichkeit mit sich identisch. Diese Identität ist der Identifizierung benachbart, dem Wiedererkennen des Werkes aufgrund der Werksubstanz. Beide Identitäten indessen können unsere Frage: Wo ist das musikalische Werk? nicht beantworten. Auch tonschriftliche Fixierung ist nicht das Ist in seiner Totalität. Sie ist nicht mehr als das interkommunikativ erfundene (stumme) Mittel des

Transports des Werkes aus der Vorstellung des Komponisten zur Wirklichkeit des Erklingens. Und auch bei dieser Transport- oder Vermittlerfunktion sind alle beteiligten Grössen variabel.

Die Vorstellung des Komponisten bewegt sich zwar in Richtung und in Form von Schrift, zugleich aber ist diese Bewegung zur Schrift insofern variationsbedingt und eine Interpretation (eine Übersetzung), als sie sich den Möglichkeiten und Grenzen der Schrift beugen, sich ihnen anpassen muss: Die Vorstellung muss sich der Schriftfähigkeit unterwerfen, und auch bei dieser Unterwerfung kann – selbst wenn neue Schriftzeichen erfunden werden – längst nicht alles als Schrift ausgedrückt werden, was mit der Aufzeichnung gemeint ist. Weitgehend in diesem Sinne schrieb Ferruccio Busoni in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907): «Jede Notation ist schon Transkription eines abstrakten Einfalls. Mit dem Augenblick, da die Feder sich seiner bemächtigt, verliert der Gedanke seine Originalgestalt.»

Auch die Notenaufzeichnung selbst, das Transportmittel zwischen Vorstellung und Klangverwirklichung, ist in unzähligen Fällen keine feste Grösse, die als Endgültigkeit und Identität ein Ist repräsentiert. Nicht selten erfährt eine Werkaufzeichnung bis hin zum Tode des Komponisten von seiner Hand Retuschen, Zusätze oder Streichungen, Uminstrumentierungen, Bearbeitungen, Neufassungen, wobei der Komponist seine einstige zur Schrift geronnene Vorstellung revidiert, und das heisst – wenn man es so sehen will – sie in der Weise von Interpretation in eine neue Vorstellung überträgt (übersetzt), wobei oftmals mehrere Vorstellungen Gültigkeit haben können, so dass es die eine feste Gestalt, das Ein-für-allemal, auch hier nicht gibt.

Doch Variabilität besteht im Raum der notenschriftlichen Aufzeichnung des Werkes nicht nur erstens zwischen der originären Vorstellung des Komponisten und der tonschriftlichen Fixierung dieser Vorstellung und nicht nur zweitens auf der Ebene der Aufzeichnung selbst, sondern drittens auch und vor allem im Zielbereich der Aufzeichnung als Transportmittel: im Bereich der Klangverwirklichung des Werkes.

Hier nun betreten wir den Raum, in dem das Musikwerk zu seiner eigentlichen Bestimmung, seinem Dasein als Klangwirklichkeit gelangt. Und zugleich ist dies der Raum der Musik, auf den sich der Begriff der Interpretation vornehmlich bezieht und in dem die in diesem Begriff gelegene Diversität des wirklichen Daseins von Musik heute am meisten reflektiert wird.

Das Begriffswort Interpretation ist angesiedelt im Begriffsfeld von Auslegung, Erklärung, Deutung, auch Übersetzung. Musikalische Interpretation ist die Übersetzung eines Sinnträgers Schrift in den Sinnträger Klang, die stets mit auslegenden oder deutenden Entscheidungsprozessen verbunden ist, und dies auch in der älteren Zeit, in der man nicht von Interpretation, sondern von Vortrag (pronunciatio) oder von der Ausführung (executio) einer Musik sprach.

Alles, was über das ästhetische und das erkennende Verstehen des Musikhörers gesagt werden kann, betrifft prinzipiell auch den Interpreten. Das objektgesteuerte, von der ästhetischen Erfahrung gespeiste sinnlich-begriffslose Musikverstehen als potentielles Vermögen, das von dem konkreten Werk zum konkreten ästhetischen Verstehen herausgefordert wird, ist die Basis, die durch das erkennende, das analytische, reflektive Verstehen bereichert, ergänzt und vertieft wird. Der Unterschied zwischen dem Interpreten und dem Hörer der Musik ist nun freilich der, dass der Hörer die Musik als ästhetische Wirklichkeit vor sich hat, während der Interpret diese Wirklichkeit einem Text gemäss erst schaffen muss.

Dabei wird für den Interpreten alles das akut, was der Notentext bei seiner Übersetzung in die ästhetische Verwirklichung nicht ausdrücken, als Text nicht visualisieren, nicht fixieren kann und was er zudem gänzlich offen und unentschieden lässt. Der Umsetzungsprozess von einer Note zum Ton ist, auch wenn die Note noch so viele Vortragsbezeichnungen bei sich trägt, immer eine Interpretation dieser Note, divers von einem Spieler zum anderen. Und gegenüber dieser Umsetzungsinterpretation ist der Interpretationsspielraum noch weit grösser bei den Leseoffenheiten des Textes, bei dem also, was der Text nicht notiert, was jedoch bei der ästhetischen Realisation eine unabdingbare Rolle spielt – etwa im Bereich des Tempo, der Dynamik und Agogik, der Phrasierung und Artikulation, der Ornamentik und so weiter, zu schweigen von den ebenfalls nicht durch Noten ausdrückbaren gehaltlichen Intentionen eines Werks.

Der Interpret muss die gehaltliche Intention erspüren und ergründen, die Umsetzung des Notierten entscheiden und die Leseoffenheiten schliessen. Dabei setzt er sich in der Regel die Stimmigkeit, das Zutreffende, die Gültigkeit seines Tuns, mit einem Wort: die «richtige» Interpretation zum Ziel – richtig etwa im Sinne des vom Komponisten Gemeinten, der Werktreue oder historischen Aufführungspraxis. Und zum Erreichen der Richtigkeit stehen ihm zur Verfügung: die ästhetische Erfahrung, das heisst die Bildung des ästhetischen Verstehens im Bereich des Sinnlichen; die Philologie, die den kritisch gereinigten Text vorlegt; das erkennende Verstehen auf den Ebenen insbesondere der musikalischen Analyse, der Komponisten-Äusserungen und der Zeitdokumente. Zwischen diesen Polen bewegt sich der Interpret wie in einer aufsteigenden Spirale hin und her der Richtigkeit entgegen. Indessen: «die» richtige, die endgültig zutreffende klangliche Verwirklichung eines Textes kann es nicht geben, obwohl sie das Ziel jeder Interpretation ist oder sein kann. Das Umsetzen ist bei jeder Note ein individueller Prozess; die Leseoffenheiten sind nicht und niemals endgültig zu schliessen; und die Gehaltsintentionen lassen sich zu keiner Eindeutigkeit rationalisieren. Keine Interpretation ist gleich der anderen; jede ist divers. Denn bei dem Verstehen der Intentionen, beim Umsetzen des Notierten und beim Entscheiden der Offenheiten spielt

der Interpret als Subjekt, seine zeitgeprägte und im Rahmen dieser Prägung zugleich individuelle Disposition, die letztlich massgebliche Rolle.

Durch den Akt der Interpretation gelangt das Werk dorthin, wo wir es suchen: zum Dasein als ästhetischer Wirklichkeit. Es fehlt ihm aber auch hier, was wir finden möchten: das Ist des Werkes im Sinne der Totalität seines Daseins in der Wirklichkeit an einem Ort.

Es erübrigt sich im Rahmen dieses Suchens, auf andere Arten der Interpretation eines Musikwerkes näher einzugehen, etwa auf jene Arten, die durch Begriffe wie Bearbeitung, Paraphrase und Transkription, Zitat und Collage angesprochen sind. Sie vergrössern die Diversität der Daseinsmöglichkeiten eines Werkes und beantworten gerade dadurch unsere Frage nicht.

Von den verschiedenen Zielrichtungen der musikalischen Interpretation sei hier jedoch noch jene Richtung eigens angesprochen, die das Ist eines der Vergangenheit zugehörigen Musikwerkes in der Rekonstruktion der historischen Klangverwirklichung zu erreichen sucht. Dieses Suchen und Versuchen ist von dem durchaus legitimen Gedanken getragen, dass sich die strukturellen und informativen Eigenheiten einer älteren oder alten Musik nicht nur vielleicht neuartig reizvoll, sondern auch deutlicher, authentischer, geschichtsoriginaler zu verstehen geben können in der ihnen geschichtlich zugehörigen Klanggestalt. Aber auch hier ist das Ist, nach dem wir suchen, nicht zu finden. Denn erstens sind die Fragen der historischen Aufführungspraxis umstritten. Und wären sie es nicht, so ergibt sich zweitens doch auch hier im Blick auf die Intention, das Umsetzen und die Leseoffenheiten die unendliche Diversität der Interpretation. Drittens aber – und das ist keine Nebensache – können zwar die Tatbestände der einstigen Aufführungsart versuchsweise wiederverwirklicht werden, nicht aber rekonstruierbar ist das einstige, das zeitgenössische musikalische Verstehen dieser Tatsachen. Das rekonstruierte Dasein des Werkes, sein damaliges Erklingen, begegnet dem gegenwärtigen Dasein des Hörers, seiner durch die nachfolgende Geschichte und die aktuelle Gegenwart geprägten ästhetischen Erfahrung und Urteilsart, und auch oder gerade an dem polarisierten und dabei beständig sich erneuernden Ort dieser Begegnung kann das Werk in der Totalität seines Ist nicht zu finden sein – ebensowenig wie bei dem Gegenteil der historischen Klangrekonstruktion, nämlich bei der bewussten Neuinterpretation aus dem Geist und im Geist der Gegenwart, der Uminterpretation historischer oder traditioneller Befunde in Richtung einer Aktualisierung, einer klanglichen Neufassung, die das Werk in die heutigen Hörerfahrungen und Verstehenskategorien übersetzt.

Mit den Bemerkungen zur musikalischen Interpretation haben wir schon die Tür geöffnet zu dem letzten Raum, in den wir unsere Frage: Wo ist das musikalische Werk? nun hineintragen können, den Raum, in dem wir Hörer des Werkes versammelt sind. Hier gelangt das Werk nicht nur zur ästhetischen Wirklichkeit seines Daseins, zur Klangwirklichkeit, sondern auch zu seiner

gewissermassen letzten Station und Bestimmung, zur Aufnahme seitens des Hörers.

Die gesamte Wissenschaft des Musikverstehens kann nur hier, auch hier wieder, an- und eingebracht werden, um den Prozess des Sich-Begegnens und Zusammenfindens von Musik und Hörer zu durchschauen: die ästhetische Erfahrung in ihren graduellen Abstufungen; das ästhetische (sinnliche, begriffslose) Verstehen des musikalischen Sinns auf der Basis dieser Erfahrung; das Mitspielen des Spiels auch beim Empfinden der Farbreize, beim Erfassen der Abbilder, beim Fühlen der Emotion; das erkennende Verstehen in all seinen Dimensionen, auch als Reflexion in Richtung der Zeitgeschichte und Werkentstehung, der Person des Komponisten, der Werküberlieferung, der musikalischen Sinn- und Gestaltserkundung, der Beurteilung der Interpretation aus der ästhetischen und erkennenden Erfahrung heraus und so weiter.

Was in dem Raum des Hörers bei der Begegnung von Musik und Hörer geschieht und was eine Theorie des Musikverstehens zu erfassen, anzusprechen und zu systematisieren sucht, bezieht sich – obwohl dabei beständig von «dem» musikalischen Hören und «dem» Musikhörer im Singular die Rede sein kann – stets nicht auf einen Hörer allein, sondern auf eine unbestimmte Menge, eine Allheit von Hörern, für welche die Aussagen über das Musikverstehen in Wirklichkeit in unterschiedlicher Weise Geltung haben. Und diese tatsächliche Unterschiedlichkeit, das Vielheitliche, das nur im Denken zu einer Einheit des Schauens, Wissens und Sagens verbunden wird, vergrössert sich noch, wenn wir in das Verstehen von Musik auch noch die individuellen Prämissen, also die je unterschiedliche subjektive Disposition der Hörer und ihre je andersartige subjektive Reaktion auf das Gehörte und Verstandene mit einbeziehen.

Auch hier also, auf der Ebene des Hörens des Werkes als Klangwirklichkeit, ist das Werk divers in einer in Geschichte und Gegenwart unendlichen Diversität; auch hier gibt es das Werk nicht als jenes Ist, nach dem wir auf der Suche sind, nämlich als die Totalität seines Daseins in der Wirklichkeit an einem Ort.

*

Das Ergebnis meiner Frage: Wo ist das musikalische Werk? – im Sinne von: wo ist es als Totalität seines Daseins in der Wirklichkeit an einem Ort? war – wie schon eingangs angedeutet – vorauszusehen, und das Voraussehbare hat sich bei dem Suchen nur immerfort bestätigt: Die Frage ist falsch gestellt. Die Frage nach diesem Wo (wo ist es?) widerspricht der Antwort auf die Frage nach dem, was das musikalische Werk ist. Sein Ist als Kunst ist in sich beständig offenbarender Weise ein Nicht-Ist im Sinne einer sein Wesen bestimmenden Nicht-Endlichkeit, einer unendlichen Offenheit in bezug auf Dasein,

Wirklichkeit und Ort. Seine Totalität ist die unerschöpfliche Diversität, derart, dass das Werk nur in der Weise von unauslotbarer Vielheit und nur durch sie hindurch als das sich zeigt, was es ist, wobei die Interpretation als Übersetzung des Sinnträgers Schrift in den Sinnträger Klang nur einen Raum bezeichnet in der Reihe von Räumen, die wir auf der Suche nach dem Ist flüchtig durchschritten haben – nur ein Glied in jener Kette von Übersetzungen, die bei dem ersten Einfall beginnt und bis zu den ins Unendliche sich verlierenden Rezeptionsprozessen reicht.

Möglicherweise liegt der Sinn der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts, sofern sie angesiedelt ist in den Bereichen der Aleatorik und offenen Form, der intuitiven Musik und musikalischen Graphik, der Zufallsmusik, der «nicht determinierten», der intendiert «sinnlosen» und «chaotischen» Musik, nicht zuletzt darin beschlossen, die Musik von jenen traditionellen Vorstellungen zu befreien, die den Gedanken entstehen lassen können, nach ihrem Ist zu suchen. Möglicherweise hat die Abkehr von dem Werkbegriff, von der Musik als fixiertem Sinngefüge und in sich selbst abgegrenztem Sinnbereich, vom Hören als strukturellem Hören, vom Verstehen als Sinnverstehen, vom Erkennen als analytischem Erkunden, von der Interpretation als dem auf Richtigkeit, Adäquatheit, Werktreue abzielenden Transport der Musik von einem Ist zum anderen und, mit all dem verbunden, das Ausbrechen aus der Gefangenschaft der unauflösbaren Zirkelstruktur jedweden Interpretierens – möglicherweise hat dies alles etwas zu tun mit jener Befreiung und Erhebung: Indem die Neue Musik dahin tendiert, die Frage nach dem Ist radikaler abzuweisen als alle Musik zuvor, zeigt sie auf die Sinnlosigkeit dieser Frage angesichts des Wesens von Kunst.

Und doch will ich mich nicht damit abfinden, dass meine Eingangsfrage ins Leere geht, weil sie falsch gestellt war; dass es das Ist und den Ort, nach dem ich suche, nicht gibt; und dass die Moderne gerade darauf zu zeigen scheint.

Es gibt hier noch eine Instanz, die befragt werden, noch einen Raum oder Ort, der aufgesucht werden kann.

Das ist das Ich. Nicht das Ich als Vielheit: als Komponist, Interpret, Hörer, Wissenschaftler, Pädagoge und so weiter; nicht als Mensch im Sinne von Pluralität, als «man», als bloss Gedachtes, als anonyme Menge der Interpreten, als Masse der Rezipienten. Sondern «ich» als einzelner, bei mir und für mich seiender, als ich, das ich bin, indem ich lache und weine, sehe und schaue, fühle und denke, schreibe und spreche.

Das in den verschiedenen hier durchschrittenen Räumen unterschiedliche Dasein des Werkes: Entstehungszeit, Komponist, notenschriftliche Aufzeichnung, Interpretation, Hörer, all dies in seiner Verschiedenheit zueinander und in seiner grenzenlosen Diversität je in sich, ist für mich, kann zu mir gelangen, kann sich in meinem Ich einfinden und versammeln zu einem Dasein ohne

Differenz der Zeit, ohne die Diversität der subjektiven Prädispositionen, ohne das «man» in seiner bloss gedachten anonymen Mengenhaftigkeit.

> Die Wirklichkeit dieses Daseins ist das Ich als Wirklichkeit;
> der eine Ort ist das Ich als Ort;
> und die Totalität ist die potentielle Totalität des Ist als die unbegrenzte Möglichkeit seines Sich-Einfindens und Sich-Versammelns in diesem Ich.