

Zeitschrift: Studia philosophica : Schweizerische Zeitschrift für Philosophie = Revue suisse de philosophie = Rivista svizzera della filosofia = Swiss journal of philosophy

Herausgeber: Schweizerische Philosophische Gesellschaft

Band: 43 (1984)

Artikel: Zeit und Musik : kritische Betrachtungen zum Kunstverständnis im Schaffen H.-G. Gadammers und R. Ingardens

Autor: Risch, Claudia

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-883149>

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: 03.04.2026

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

CLAUDIA RISCH

Zeit und Musik

Kritische Betrachtungen zum Kunstverständnis im Schaffen
H.-G. Gadamer und R. Ingardens

Die folgenden Betrachtungen gelten der Frage, ob nicht zwischen dem Zeitverständnis, d.h. dem Platz, der dem Phänomen der Zeit in einem philosophischen Denken zugewiesen wird, und der Fähigkeit dieses Denkens, die Seinsweise der Musik zu erhellen, enge Beziehungen bestehen.

Eine generelle Antwort kann nicht gegeben werden, wohl aber dürfte es von Interesse sein, dem Problem anhand der Äusserungen zweier Philosophen – H.-G. Gadamer und R. Ingarden – nachzugehen, in deren Werk das Nachdenken über Zeit und Musik eine gewichtige Rolle spielt. Dabei wird sich zeigen, dass beiden ein adäquates Verständnis des Wesens des musikalischen Kunstwerkes gerade durch ihre Auffassung der Zeit verwehrt wurde.

I. *Zu Hans-Georg Gadamer*

Zeitbegriff

In Gadamer's Gedanken über Zeit und Zeitlichkeit scheint sich zunächst der Wille zu bekunden, Veränderungen als der Zeit wesentlich anzuerkennen und der Veränderlichkeit allen Daseins positiv zu begegnen. Im Anschluss an seine Kritik¹ der Verfestigung des griechischen Zeitbegriffs stellt er der Leere der physikalisch messbaren Zeit, die nur als verwaltbarer Zwischenraum zwischen dem Jetzt und einem geplanten oder vorausgesehenen Ereignis aufzufassen ist, eine Zeit gegenüber, die, vermittelt durch «Angst» als Agens des tätigen Verhaltens (Schelling)

¹ H.-G. Gadamer, Über leere und erfüllte Zeit, in: Kleine Schriften III, Tübingen 1972, S.221 ff.

und «Sorge» als Hinwendung zur Substantialität (Heidegger), durch Vorstellungen von «Leben» und «Lebendigkeit» charakterisiert ist. So wird der Ort des Übergangs, der Ort der Zeitwende historischer Epochen ebenso, wie Zeit als Ort einschneidender Ereignisse im Leben des Individuums, als Ort «wahrer Zeit» beschrieben – einer Zeit, die, indem Altes untergeht, denjenigen, der mutig Gewohntes loslassen kann, neue Horizonte erblicken lässt, ihn frei macht zur Hoffnung auf Neues.

Allerdings schränkt der Text dieses «Sich-der-Zeit-überlassen» auch sogleich ein – durch einen ständigen Rückzug auf «Zeitloses», «Ewiges». Kaum hat sich der Blick des Lesers auf die vorwärtsdrängende Beweglichkeit des so exponierten Zeitbegriffs eingestellt, bringt Gadamer den «Fluss der Zeit zum Stehen»². Für Gadamer beinhaltet das doppelte Antlitz der Zeitwende nicht nur die Öffnung zum Neuen, sondern im Abschiednehmen vom Alten auch dessen umfassende, abschliessende Erkenntnis und damit dessen Entrückung in die Dauerhaftigkeit. Ja mehr noch: im Übergang zwischen «Nicht mehr» und «Noch nicht» sei neben der Erinnerung keimhaft ein «Zugleich» allen zukünftigen Geschehens enthalten, womit wiederum eine zeitliche Entrücktheit erreicht ist . . .

Wie lange dauert dann aber dieser «zeitlose» Augenblick des Übergangs? Ragt der Gedanke dieses Übergangs etwa in eine intelligible Welt hinein, der die Zeit ohnehin fremd ist? – Das ist anzunehmen. Denn die geschichtliche Epoche ist nach Plato – von Gadamer in durchaus zustimmendem Sinne zitiert – vor dem Hintergrund der Ewigkeit zu sehen. Hier gilt «Zeit» als «bewegtes Abbild der Ewigkeit», so wie es auch eine «Zeit vor der Zeit» (Plotin) gibt, in der sich so etwas wie eine «Identität des Lebensstromes» konstituiert – eine Identität, die durchaus abgehoben wird vom Bewusstsein eines persönlichen Ich. Es findet ein Gedanke Ausdruck, der für Gadamers Kunstauffassung ebenso wie für seine Hermeneutik bezeichnend und leitend ist und der uns noch weiterhin beschäftigen wird. Wohl nicht zufällig bekundet Gadamer tiefes Wohlwollen für den Ausspruch Alkmaions³, demzufolge Unsterblichkeit bedeuten würde, Anfang mit Ende verknüpfen zu können, im Gleichgewicht eines sich ewig erneuernden Zyklus eingebettet zu sein.

Die Dynamik, das Abenteuer der Zeitwende und die Ungewissheit der Zukunft werden also aufgehoben, indem Gadamer, gleichsam zurücktretend, die Dinge aus grösserer Distanz betrachtet und sie in einer Ewigkeit einzufangen weiss, die wohl als «bewegte Unbewegtheit» zu bezeichnen erlaubt sein dürfte.

² Ebd., S.233.

³ Ebd., S.228.

Hermeneutik des «Zwischen»

Diese zeitliche Transzendenz, die der Bewegung enthoben ist, kann nun tragender Grund der hermeneutischen Position zwischen «historisch gemeinter, abständiger Gegenständlichkeit» und «Zugehörigkeit zu einer Tradition»⁴ sein, einer Position, die Gadamer als ein verbindendes «Zwischen» anspricht, wie er auch die Stellung zwischen sprachlicher Fremdheit und Vertrautheit mit der Stellung zwischen den Zeiten parallelisiert⁵.

So finden also die drei Orte des «Zwischen» – der zeitliche, der historische und der sprachliche – zusammen, letzterer auch als Ort der Begegnung zwischen Leser und Text. Diese hermeneutische Position setzt sich gegen die romantische Auffassung ab, die einen Text als Lebensausdruck des Autors versteht. Ihr gegenüber will Gadamer auf die «Wahrheit der Sache»⁶ zurückgehen, d. h. unter Ausschluss der Subjektivität des Verfassers und weitgehend auch derjenigen des Lesers, soweit nicht dessen «wahre Vorurteile» in ihrer historischen Bedingtheit gerade einen schöpferischen Beitrag zur Wirkungsgeschichte des Textes liefern.

Der unbewegte Moment zwischen den Zeiten⁷ wird umso kraftvoller und in seiner Wirkung unfehlbarer, je weiter er sich ausdehnt zum «Abstand der Zeiten»: d. h. je historisch weiter entfernt der Text vom Leser ist, desto eher kann mit «sicheren» Massstäben der Beurteilung gerechnet werden.

Diese Ausschaltung des subjektiven Anteils des Betrachters oder Lesers wird sprachlich in einer Weise expliziert, die es erlaubt, Gadamers hermeneutischen Ort noch schärfer zu fassen: es wird nämlich vom «Absterben aller aktuellen Bezüge» zugunsten einer verbindlichen Allgemeinheit der Interpretation gesprochen, ja Gadamer empfiehlt eine «Abtötung des eigenen Interesses»⁸. Man erinnert sich der oben zitierten Stelle, an der sichtbar wurde, dass der Vergangenheit gerade durch ihr Absterben und Vergehen Grösse und Zeitlosigkeit erwächst. So schliesst sich auch hier wieder ein Kreis dadurch, dass dem Hermeneuten zugemutet wird, mit seiner Interpretation zu warten, bis der Text «tot genug ist, um nur noch historisch zu interessieren»⁹.

⁴ H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 4. Aufl., Tübingen 1975, S.279.

⁵ Über leere und erfüllte Zeit, a. a. O., S.233.

⁶ *Wahrheit und Methode*, a. a. O., S.280.

⁷ Über leere und erfüllte Zeit, a. a. O., S.233.

⁸ *Wahrheit und Methode*, a. a. O., S.282.

⁹ Ebd.

Kunstverständnis

Gadamer's Darlegung der hermeneutischen Aufgabe orientiert sich vorzugsweise an der Kunst. Es ist daher in jedem Falle erlaubt, «Text» mit «Kunstwerk» gleichzusetzen und zu fragen, an welcher Kunst sich Gadamer orientiert und wie ihm zufolge dem Kunstwerk begegnet werden soll.

Die erste Frage kann kurz beantwortet werden, da später, besonders was die Kunstgattungen betrifft, noch ausführlicher darauf eingegangen werden soll: Es handelt sich um die Kunst der Klassik. Sie ist es, die ihre «Zeitlosigkeit» nach Gadamer gerade dadurch beweist, dass sie der hermeneutischen Vermittlung eigentlich ja nicht bedarf, da sie eine solche von sich aus leistet¹⁰. Dies schliesst den Gedanken ein, dass eine Historisierung des Begriffes (als Stilbegriff im Gegensatz zu seinem normativen Aspekt) «seine Entwurzelung»¹¹ bedeuten würde.

Schwieriger scheint die zweite Frage nach der aktuellen Begegnung mit der Kunst zu beantworten. Denn hier stellt sich sogleich das Problem, ob eine wahre Begegnung im methodischen Dreischritt des zeitlich-zeitlosen Ortes (in dessen Unbewegtheit die Abtötung des eigenen Interesses den Ort der Überwindung sprachlicher Distanz bezeichnet, und bevorzugte Beschäftigung mit «toten» Artefakten den Ort «sicherer» Interpretation und der Überwindung historischer Distanzen) möglich wird. Bleibt bei dieser methodischen Umklammerung überhaupt noch Leben genug übrig, um die Begegnung zu vollziehen? Diese Frage wird kaum durch Gadamer's Bemerkung beantwortet, dass «wahrer Sinn» als «unendlicher Prozess» aufgefasst werden muss¹².

Vielmehr gilt es zu sehen, dass Gadamer's Tendenz dahin geht, Bewegung stillzulegen und die Kommunikation zwischen Individuen – das Gespräch also – zugunsten eines Rückzugs auf Sachen abzurechnen. Beides erstaunt, denn gerade 1) der Gesichtspunkt der wirkungsgeschichtlichen Unabgeschlossenheit wie auch 2) die Vorstellung des Dialogs mit dem Text gehören doch zum Wesentlichen im Werk Gadamer's.

Zu 1. Der Bevorzugung des «zeitlos Klassischen» entspricht der versteckte Rückzug auf Unbewegtheit, selbst bei expliziter Berufung auf Unabgeschlossenheit eines Prozesses. Dies wird z.B. deutlich, wenn es heisst: «In der Sprache . . . liegt die Vermittlung von Endlichem und Unendlichem . . . Was in ihr ausgelegt ist, ist eine stets endliche Erfahrung, die *gleichwohl nirgends an eine Schranke stösst, an der ein unend-*

¹⁰ S.274.

¹¹ S.273.

¹² S.282.

lich Gemeintes nur noch geahnt und nicht mehr gesagt werden kann.» (Die sprachliche Formulierung verdeckt hier beinahe, dass also doch alles gesagt und – sei es auch nur in Andeutungen – dem Sprachuniversum einverleibt werden kann!) Und weiter: «Ihr eigener Fortgang ist niemals begrenzt und ist doch *keine fortschreitende Annäherung* an einen gemeinten Sinn, sondern ist in jedem seiner Schritte *beständige Repräsentation dieses Sinnes.*»¹³

Zu 2. In jedem Falle steht hinter einem Text oder einem Kunstwerk ein Individuum – der Schöpfer, auch allenfalls ein Kollektiv von Künstlern. Gadamer zufolge ist das Gespräch mit diesem potentiellen «Du» gar nicht erst aufzunehmen, obschon ein echter Dialog genau genommen zwischen zwei oder mehreren Menschen stattfinden müsste. Doch das Objekt – das «Objektivität» gewährleisten soll –, die Sache tritt dazwischen: «Ist nicht die Sprache weniger die Sprache des Menschen als die Sprache der Dinge?»¹⁴ Diese Frage ist alles andere als rhetorisch gemeint. Dass die Sprache der Dinge vernommen werden kann, dafür bietet wiederum nicht etwa derjenige Gewähr, der diese Sprache spricht, sondern die Sprache selbst! Damit soll nicht etwa behauptet werden, Gadamer verkenne die Tatsache, dass sprachlicher Weltbezug ein spezifisch menschlicher ist. Und doch wird die menschliche Partikularität so rigoros ausgeschaltet, und die Sprache gewissermassen von menschlichen Gefühlen gereinigt, dass ein Sprachuniversum entsteht, aus dem das Subjekt, dem es zugehört, verbannt ist. Volle Menschlichkeit, zu der auch das Zufällige, Vergängliche, Emotionale gehört, hat hier keinen Platz¹⁵.

Dem Plädoyer für die Absolutheit der Sprache und ihrer «Totalität des Weltzuganges»¹⁶, ihrer Fähigkeit, tragendes Medium¹⁷ von Kunst und Religion zu sein, muss mindestens in diesem Argumentationszusammenhang misstraut werden.

«Ästhetische Unterscheidung» und «Verwandlung ins Gebilde»

Gewiss wird niemand Gadamers Verdienste um die Aufdeckung wichtiger Zusammenhänge leugnen, so, wenn er seine Forderung, das ästhetische Urteil im Abstand von der eigenen Subjektivität zu fällen, in den

¹³ H.-G. Gadamer, Die Natur der Sache und die Sprache der Dinge, in: Kleine Schriften I, Tübingen 1967, S. 68 (Hervorhebungen von C.R.).

¹⁴ Ebd., S. 65.

¹⁵ Wahrheit und Methode, a.a.O., S. 150ff. In solcher Umgebung wird Kunst zum Kunstgewerbe!

¹⁶ H.-G. Gadamer, Semantik und Hermeneutik, in: Kleine Schriften III, a.a.O., S. 251.

¹⁷ Kleine Schriften I, a.a.O., S. 65.

Zusammenhang der Explikation von «sensus communis» und «Geschmack» stellt¹⁸. Nur scheint es im Zwang des Argumentationszusammenhanges zu liegen, dass mit der an sich begrüßenswerten Rehabilitierung der Allegorie auch gleich die Kritik der Erlebniskunst einhergeht, so dass im gesamten Werk hinfort der Begriff «Erlebnis» ausgeschlossen bleibt. So wird von nun an Zeit *erfahren*, nicht *erlebt*¹⁹.

Wenn jedoch die Begegnung mit dem Kunstwerk in der Tat die Form des Gespräches hat, so könnte man auch behaupten, dass es an Unmittelbarkeit gewinnt, je mehr es vom Erlebnischarakter durchdrungen wird. Gadammers Diffamierung des Begriffs gründet darin, dass das Erlebnis in seinem Ausnahme- und Abenteuercharakter stets über «die Sache» hinausgehe. Das aber könnte geradezu ein Konstituens des Umgangs mit künstlerischen Objekten sein, womit freilich ein Gebiet umrissen wäre, das sich sowohl wissenschaftlichem Zugriff verweigert wie sich auch mit Gadammers methodischem Ansatz kaum vertragen würde.

Nun sagt Gadamer selbst von der Erfahrung, dass sie in «unaufhebbarer Gegensatz» zur Wissenschaft stehe²⁰ (eine Äusserung, die in besonderem Mass dazu veranlassen kann, «Erfahrung» durch «Erlebnis» zu substituieren), da sie durch ihre undogmatische Offenheit aller Theorie und allem technischen Allgemeinwissen fernstehe. Wenn aber die Möglichkeit jeder Erfahrung, also auch der künstlerischen, im tragenden Grund des «sprachlichen Weltverhältnisses» liegt und diesem Sachlichkeit und Distanz zum Sprechenden innewohnen, bleiben die Möglichkeiten künstlerischer Kommunikation trotzdem beschnitten.

Was unterscheidet denn die von Gadamer abgelehnte «ästhetische Unterscheidung» von einer durch ihn gutgeheissenen «ästhetischen Distanz»? Die Selbstvergessenheit, mit der dem Vorgang etwa der Aufführung einer Tragödie in kontemplativer Haltung beigewohnt werden soll, darf doch wohl nicht so weit gehen, dass die Kontinuität des Ich aufgehoben wird. Doch verbietet sie die aktive, handelnde Teilnahme am künstlerischen Geschehen²¹, das Spiel muss sich «ins Gebilde verwandeln»²².

¹⁸ Wahrheit und Methode, a. a. O., S. 16 ff.

¹⁹ Kleine Schriften III, a. a. O., S. 226.

²⁰ Wahrheit und Methode, a. a. O., S. 338.

²¹ S. 122.

²² S. 105.

Bewegungslosigkeit

Die Vorstellung, dass ein Werk verschiedene Aufführungen zulasse, indem seine Zeitlosigkeit mit seiner Zeitlichkeit zusammenzudenken sei²³, bedeutet letztlich einen Vorrang der Zeitlosigkeit. Denn diese bildet die Grundlage der Möglichkeit einzelner zeitlich beschränkter Aufführungen. Zeitlosigkeit durch zyklische Wiederholung, Hermeneutik als Ort zwischen den Zeiten, Abstand vom Individuum, das Individuum als kontemplatives und nicht aktiv teilnehmendes – hier wird ein theoretischer Rahmen sichtbar, der sehr gut verständlich macht, warum sich Gadamer's Äusserungen über Musik im Gegensatz zu denjenigen über bildende Kunst und Literatur in engen Grenzen halten, ja sich meist im Hinweis auf die Okkasionalität des Kunstereignisses und seine Abhängigkeit vom Lebenszusammenhang erschöpfen²⁴.

Auf der gleichen Ebene liegt Gadamer's Ablehnung des dionysisch-rauschhaften Kunsterlebnisses, dessen Zusammenhang mit Tanz und Bewegung, d. h. aktiver Teilnahme am Kunstgeschehen (man denke an den jungen Nietzsche), und somit mit Musik nicht zu übersehen ist. – Der Rhythmus, diese Quelle jeden musikalischen Ereignisses, wird von Gadamer wohl als Form unseres Hörens und Verstehens begriffen²⁵, gilt ihm aber nur als «strukturelles Moment alles Sprachlichen»²⁶, als nicht zu vollständiger Sinnkonstituierung befähigt.

Musik

Eine etwas umfangreichere Arbeit, die ganz der Musik gewidmet ist, hat Gadamer nur okkasionell, auf äusseren Anlass hin, publiziert. Es ist «Bach und Weimar»²⁷. Eine kurze Zusammenfassung zeigt auch diesen Text ganz auf der Linie des bisher Dargelegten: Es geht primär um die Erhebung zum Allgemeinmenschlichen; Bach ist der Konstrukteur eines als «tönende Mathematik» verstandenen Kunstwerks, eines Tongebäudes, das Urgestalt ist, Abbild mathematischer Ordnung. Jede auf subjektive Momente zurückgehende Interpretation wird abgelehnt. «Jede psychologische Interpretation ist daher widrig. Es ist als ob die sich aussprechende und auslebende Subjektivität, das individuelle Gesetz der Persön-

²³ S. 115.

²⁴ S. III.

²⁵ H.-G. Gadamer, Die Aktualität des Schönen, in: Kunst heute, Graz 1975.

²⁶ Kleine Schriften I, a. a. O., S. 67.

²⁷ Weimar 1946, Abdruck in: Kleine Schriften II, Tübingen 1967, S. 75 – 81.

lichkeit, hier noch nicht freigegeben würde und keine formbildende Geltung besäße wie in der späteren klassischen und romantischen Musik.»²⁸

Diese Bemerkung zeigt andererseits, dass die Subjektivität mindestens für gewisse Stilrichtungen der Kunst, sogar als formbildend, anerkannt werden muss. Warum versäumt es Gadamer dann, diesem Phänomen Rechnung zu tragen? Oder muss man ihn so verstehen, dass die musikalische Entwicklung des 19. Jahrhunderts als Irrweg anzusehen wäre?

II. Zu Roman Ingarden

Zeitbegriff

Dem Zeitproblem wird in Ingardens «Streit um die Existenz der Welt»²⁹ schon aus systematischen Gründen breiter Raum gewährt. Denn dieses Werk soll ja eine umfassende Phänomenologie der Welt liefern, zu der auch eine angemessene Thematisierung von Zeit bzw. Zeitlichkeit gehört. Ingarden unterscheidet drei zeitliche Existenzweisen: Ereignis, Vorgang und in der Zeit verharrende Gegenständlichkeiten.

Unter «*Ereignis*» versteht Ingarden einen kurzen, gewissermassen ausdehnungslosen Moment, in dem sich ein einzelner Sachverhalt realisiert bzw. eine bestimmte Tatsache konstituiert. Wohl kann ein solches Ereignis durch bestimmte Sachverhalte vorbereitet werden und auch seinerseits wiederum länger dauernde Auswirkungen haben, – dies muss sogar so sein. Denn eigentlich isolierte Gegebenheiten kann es nach Ingarden nicht geben. Dies macht eben die Seinsselbständigkeit eines Ereignisses aus. Das Ereignis selbst ist aber in seiner zeitlichen Ausdehnung beschränkt.

«*Vorgang*» ist etwas, was sich innerhalb einer fallweise variablen Zeitstrecke abspielt. Der Vorgang als Ganzes konstituiert sich im kontinuierlichen Ablauf einer oder mehrerer Phasen, wobei die einzelnen Phasenmomente sofort nach ihrem Eintritt in die Aktualität gleichsam in die Vergangenheit zurückfallen. Doch verbleiben sie trotz ihres Vergangenheitscharakters als Vergangenes irgendwie im Sein. Andernfalls würde ja ein Phasenganzes in diskrete und disparate Ereignisse zerfallen. Diese Verwandlung des Aktuellen in Vergangenes bildet nach Ingarden das «innerste Wesen» der Zeitlichkeit. Dabei ist es wichtig zu sehen, dass dieser Gedanke auch die Vorstellung «einer gewissen Unvollkommenheit des auf diese Weise Seienden einschliesst und Zeitlichkeit also mit

²⁸ S. 79.

²⁹ R. Ingarden, *Der Streit um die Existenz der Welt*, deutsch Tübingen 1964.

der Unfähigkeit, in der Aktualität zu verharren . . . wesentlich verbunden ist.»³⁰

In der Zeit verharrende Gegenstände sind Gebilde, die längere Zeitabschnitte überdauern, obwohl sie in Grenzen durchaus veränderlich sind. Im Unterschied zu den Vorgängen konstituieren sie sich also nicht in der Zeit. (Der Einwand, dass ein Lebewesen zwar eine in der Zeit verharrende Gegenständlichkeit sei, sich aber in einzelnen Lebensabschnitten verändere, so dass man eigentlich eher an Phasen eines Vorganges denken könnte, greift für Ingarden nicht. Er macht geltend, dass sich ein Erwachsener nicht aus seinen einzelnen Lebensabschnitten, Kindheit und Erwachsenenalter, zusammensetzt – genau dies müssten wir annehmen, wenn wir den Begriff des Vorganges anwenden wollten.)

Auch in diesem Zusammenhang findet sich ein deutlicher Hinweis, dass zeitloses Sein das Vollkommenste ist: «Konzentriert man seine Aufmerksamkeit» auf das Verharren des Gegenstandes «in der Zeit, so hat man den Eindruck, als ob er, als zeitverharrender, eigentlich dazu befähigt wäre, nie aus dem aktuellen Sein hervorzutreten . . . , wenn er das aber doch tut, so liegt dies nicht an ihm als einem verharrenden Gegenstande, sondern gewissermassen an irgendeiner seiner Unvollkommenheiten, an irgendeiner in ihm verborgenen . . . Gebrechlichkeit seines materialen Wesens.»

So kann es nicht erstaunen, wenn das ideale Sein durch Nicht-Aktualität ausgezeichnet ist, während relatives Sein nur aktuell, postaktuell oder möglich ist.

«Hierarchie» der Seinsweisen

Tatsächlich nimmt im Denken Ingardens das absolute Sein eine zentrale Stelle ein. Absolutes Sein schliesst ein: Autonomie, Ursprünglichkeit, Seinsselbständigkeit und Unabhängigkeit. Das Gebiet der Ideen, die im wesentlichen absolutes Sein repräsentieren, bildet die Spitze einer mit Fug hierarchisch zu nennenden Gliederung möglicher Seinsweisen oder Seinsgebiete³¹.

An der Spitze steht die «allgemeine Idee», deren gehaltliche Allgemeinheit durch die «reinen (= idealen) Qualitäten» (= «Wesenheiten») näher bestimmt werden kann und die dadurch zur «besonderen Idee»

³⁰ Ebd., S.202 f.

³¹ Erörterungen zum Thema finden sich vor allem in: *Der Streit um die Existenz der Welt*, a. a. O., Teile I und II; *Essentiale Fragen*, in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Bd. VII, Halle 1925.

wird. Ein Beispiel für die zunehmende Spezifizierung einer allgemeinen Idee wäre die fortschreitende Einschränkung des Begriffes «geometrische Figur» zu «Vieleck – Viereck – Parallelogramm – Quadrat». Innerhalb der reinen Qualitäten ist zwischen den unveränderlichen Gehalten, d. h. den «Konstanten» wie etwa «Gesichtsfarbe», und veränderlichen Gehalten (= «Variablen»), d. h. unbestimmten und daher vieldeutigen Komponenten (z. B. «irgendein» im Begriff «irgendeine Gesichtsfarbe»), zu unterscheiden. Wird eine besondere Idee individualisiert, ergibt sich entweder ein individueller *idealer* (d. h. ausserhalb von Zeit und Raum liegender) oder ein individueller *realer* Gegenstand. Beim letzteren ist nur je *eine* reale Entsprechung zu den Variablen und den Konstanten vorhanden. Die beiden Kategorien bilden sich auf einen individuellen realen Gegenstand nur insofern verschieden ab, als dessen *artmässige* Bestimmung durch die Konstante erfolgt (z. B. «Mensch»), das Individuelle (z. B. «brauner Mensch») jedoch von der Variablen bestimmt wird. Doch ist die Bestimmung nun vollständig. Offen bleiben nur die zeitliche Lokalisation, der Modus existentiae und der Modus individuationis des Gegenstandes. Aus dem System der Existenzen geht hervor, dass die Idee als «Vorbild» individueller Gegenstände deren notwendige Zusammenhangs- und Ausschlussgesetze liefert³².

Neben den angesprochenen Seinsgebieten gibt es die «intentionalen Gegenständlichkeiten». Sie müssen eingehender zur Sprache kommen, da die Kunstwerke in diesen Bereich gehören. Ingarden hat die Art dieser Zugehörigkeit ausführlich untersucht und die verschiedenen Künste in Betracht gezogen. Doch gilt sein besonderes Interesse dem literarischen Kunstwerk³³. Eine kurze Charakteristik des literarischen Kunstwerks, so wie es Ingarden sieht, ist deshalb notwendig.

Schon bei Eingrenzung des Gegenstandgebietes schliesst Ingarden in der Abwehr eines psychologistischen Kunstverständnisses sowohl die subjektiven Befindlichkeiten des Autors wie auch die psychische Zuständlichkeit des Lesers vom Kunstwerk aus. Man erinnert sich hier an den Antipsychologismus Gadamers. Ingarden weist darüber hinaus auch reale Vorbilder in stofflicher Hinsicht ab.

Typisch für das literarische Kunstwerk ist sein Schichtenaufbau, wobei vier «Hauptschichten» unterschieden werden können:

- Wortlaute und Lautgebilde höherer Stufe
- Bedeutungseinheiten
- «schematische» Gebilde (= «schematische Ansichten»)
- Gegenständlichkeiten.

³² Der Streit um die Existenz der Welt, a. a. O., II/1, S. 252.

³³ Vgl.: R. Ingarden, Das literarische Kunstwerk, 2. Aufl., Tübingen 1960.

Von «schematischen Ansichten» spricht Ingarden, weil der Künstler ja tatsächlich nur ein Gebilde liefern kann, das die gemeinte Gegenständlichkeit gerüsthafte andeutet. Die volle Bestimmtheit, die ein realer Gegenstand hat, kann der so intendierte nie erhalten. Alle seine Eigenschaften aufzuzählen ist weder möglich noch überhaupt erwünscht. Gerade die Art der Auslassungen ist oft unverwechselbar und bezeichnend für einen bestimmten Stil oder Künstler.

Der Leser verfügt also lediglich über das Gerüst des dargestellten Gegenstandes. Das Gerüst seinerseits ist die Gesamtheit derjenigen Elemente, die unentbehrlich sind für die Selbstgegebenheit der gemeinten Gegenständlichkeit. Der Leser ergänzt die von Ingarden so genannten «Unbestimmtheitsstellen», indem er sie mit Eigenschaften seiner eigenen Phantasie versieht. Jeder Leser wird und kann das auf seine Weise tun. Während das Auffüllen dieser Unbestimmtheitsstellen aber das Werk in seiner Identität unberührt lässt, würde die Beseitigung der Variablen im Gehalt einer Idee entweder zu einem individuellen Gegenstand oder aber zu einer neuen Idee führen.

Hier zeichnet sich schon ab, dass Ingarden die Interpretation oder Ausführung eines Werkes als sekundär gegenüber diesem selbst empfindet.

Die Seinsweise des musikalischen Werkes

Beim musikalischen Werk handelt es sich um ein intentionales Gebilde, das im Autor seine Seinsquelle und in der Partitur sein Seinsfundament hat, welches durch den ausübenden Musiker in jeweils neuen «Werkentwürfen» zur Aufführung gebracht wird³⁴. Da die Notenschrift eine unvollständige Ausführungsschrift darstellt, ist sie immer Ursache einer schematischen Weise der Bestimmung, wie wir sie als eine der vier Schichten im literarischen Kunstwerk bereits angetroffen haben.

Das Werk bildet also hier wie im literarischen Kunstwerk das intentionale Korrelat entsprechender Bewusstseinsakte und ist als solches ein Ideal, dem sich die verschiedenen Interpretationen möglichst annähern. Es wird von Ingarden somit als «überindividuelle» Gestalt aufgefasst³⁵. Hier ergibt sich wieder ein Berührungspunkt mit Gadamer. Denn auch Ingarden orientiert sich – obwohl nicht explizit wie jener – am klassischen Kunstwerk (wobei bei ihm wohl auch die Romantik hinzuzuzählen wäre). Nur so fügen sich Ästhetik, Kunsttheorie und praktische Bei-

³⁴ R. Ingarden, Untersuchungen zur Ontologie der Kunst, Tübingen 1967, bes. S.41, 48, 61, 88, 99.

³⁵ Ebd.

spiele bei Ingarden zu einem kohärenten System. Insbesondere besitzt die Opusmusik für ihn vorrangige Bedeutung – eine Orientierung, von der er wohl auch unter anderen kulturpolitischen Bedingungen kaum abgesehen hätte. Kulturelle Erscheinungen wie Jazz oder auch verschiedene neuere Richtungen in der klassischen Musik des 20. Jahrhunderts und aussereuropäische Musik sind damit eigentlich ausgeschlossen.

Die Aufführung eines Werkes – so sagt Ingarden – wird geprägt durch das jeweilige «Zeitquale», d.h. durch die besonderen und einmaligen Umstände einer Aufführung. Das Werk selbst bleibt davon unberührt. Die Begründung dieses Gedankens geht dahin, dass das Werk sonst durch den Autor vieldeutig bestimmt, die Verschiedenheit der Aufführungen eingeplant werden müsste. Das aber sei deshalb unmöglich, weil die zukünftigen «konkreten Zeitphasen» nicht vorhersehbar seien. Dagegen ist einzuwenden, dass es heute mehrdeutige, die Verschiedenheit der Aufführungen vorhersehende Notationen gibt, – man denke etwa nur an aleatorische Musik oder Partituren mit eingeplanten variablen Partien. Dieser Einwand erschüttert oder schwächt zumindest jene These Ingardens, wonach Kunstwerke im allgemeinen und Musikwerke im besonderen spezifisch unter dem Gesichtspunkt ihrer Überzeitlichkeit gesehen werden müssen.

«Die Überzeitlichkeit eines Musikwerks verleiht ihm den Charakter des <Nicht-zu-dieser-Welt-gehörens> und trägt zur vollkommenen Abgrenzung und Abgeschlossenheit bei. Das Musikwerk bildet . . . ein Ganzes, das allen, sowohl musikalischen wie nicht-musikalischen, Gegenständen gegenüber abgeschlossen ist.»³⁶ Diese Abgeschlossenheit wird im 20. Jahrhundert von verschiedenster Seite und unter verschiedensten musikideologischen Vorzeichen aufgebrochen. Es seien hier nur drei Beispiele genannt:

· John Cage fixierte 1951 in «Imaginary Landscape No 4» für 12 Radios und 24 Spieler zwar die «Handlungen» der Spieler, die die Radios nach bestimmten Regeln zu bedienen haben, das klangliche Ergebnis war jedoch bei jeder Aufführung verschieden, indem diese sich ja auf jedesmal andere, unvorhersehbare Programme bezog.

In «4'33''» (1952) lässt der gleiche Komponist vom Opus – nach Ingarden also vom eigentlichen Werk – nur noch die Idee, sozusagen die Konzeption übrig, indem das Werk völlig von den «kontingenten» Reaktionen des Publikums, sonstigen «nicht zum Werk gehörenden» Geräuschen und Aufführungsumständen getragen wird. Die Werkidee Cages besteht in einer Provokation des Publikums; zwar treten die Musiker auf und machen ihre Instrumente bereit, spielen aber keinen Ton, sondern

³⁶ S.48.

brechen sämtliche dazu erforderlichen Bewegungen in ihren Ansätzen sofort ab.

Generell lässt sich sagen, dass Cage, Kagel u.a. die übliche Aufführungssituation verändern wollen. Sie halten deren zeitliche und örtliche Gebundenheit auf jede Weise variabel, indem es dem Publikum erlaubt sein soll, im Konzertsaal herumzugehen oder sich auch ohne weiteres vorzeitig wegzubegeben. Auch müsste es M. Kagel zufolge möglich sein, Werke nur unvollständig aufzuführen, in Bruchstücken also, auch wenn sie als geschlossenes Opus gedacht waren.

Hier handelt es sich um Tendenzen, die Ingardens Kunstverständnis wenigstens insofern in Frage stellen, als sie die klare Grenze zwischen Werk und Aufführung bewusst und systematisch verwischen. Allerdings gilt es auch hier zu sehen, dass Ingarden niemals und nichts dogmatisiert, immer gewissermassen sein eigenes Denken neuen Möglichkeiten offenhält, so etwa, wenn er zu bedenken gibt: «Es scheint, dass man . . . über das Musikwerk hinausgehen müsste, etwa zu Wandlungen, denen das Werk in verschiedenen (zugelassenen) Ausführungen unterliegt oder auch zu besonderen Bedingungen der subjektiven ästhetischen Erfassung . . .»³⁷, oder wenn er an anderer Stelle³⁸ meint, dass das Gegenstandsgebiet der Kunstwerke selbst ja nach Zeit und kulturellem Hintergrund variabel sei, was auf das zur Diskussion stehende Problem bezogen heisst, dass seine eigenen Kriterien dessen, was ein Musikwerk ausmacht (also auch z.B. seine Forderung der Überzeitlichkeit und Abgeschlossenheit) nicht unumstösslich sind³⁹.

Ähnlich wie Gadamer, der dem Rhythmus zwar eine grundlegende, in seiner selbständigen Bedeutung aber durchaus eingeschränkte und untergeordnete Rolle zuweist, meint Ingarden: «Endlich kann in einem Werk noch ein anderes Moment im Aufbau der Tongebilde Grundfaktor werden» (gemeint sind hier die verschiedenen Parameter, wie z.B. Melodik oder Harmonik), «obwohl es in sich selbst seinsunselbständig ist und nur an Ton- bzw. Klanggebilden als deren nähere Bestimmung auftreten kann. Es sind der Rhythmus bzw. die rhythmischen Qualitäten»⁴⁰. Rhythmus gehört zum Tanz – er erfordert ein besonders spontanes Mit-

³⁷ S.99.

³⁸ Der Streit um die Existenz der Welt, a. a. O., S.210.

³⁹ Ingarden relativiert seinen Standpunkt verschiedentlich noch in grösserem Zusammenhang, indem er sich bewusst ist, dass das künstlerische Objekt als Glied eines ganzen Gegenstandssystems zu gelten hat, womit die Bezogenheit auf Schöpfer und Rezipient wieder ins Spiel kommt (vgl.: Betrachtungen zum Problem der Objektivität, in: Erlebnis, Kunstwerk und Wert, Tübingen 1969).

⁴⁰ Untersuchungen zur Ontologie der Kunst, a. a. O., S.61.

schwingen des Zuhörers. Harmonik und besonders Melodik kann man eher gewissermassen gestalthaft «vor sich hinstellen», besser – um einen Gadammerschen Term zu benützen – ins Gebilde verwandeln, zu dem Distanz zu gewinnen ist.

Teilhabe an den Ideen

Mit dieser Neigung, jede unmittelbar subjektive Wirkung auf den Hörer als kontingentes Phänomen anzusehen, das dem Kunstwerk selbst äusserlich ist, mag es zusammenhängen, dass Ingarden Programmmusik ablehnt. Was in einer aussermusikalische Vorgänge schildernden Komposition zur Wirkung kommt, sind zumeist nur Impressionen, Assoziationen zu flüchtigen Eindrücken, jedoch selten eigentliche Gestalten, die sich z. B. durch Symmetrie oder andere den Intellekt ansprechende Figuren auszeichnen. Geräusche oder Bewegungen, die nachgeahmt werden, sind nicht in der Musik selbst begründet und daher in gewissem Sinne dieser willkürlich aufgezwungen, wogegen rein musikalische Qualitäten sich nach Ingarden offenbar zu einer «qualitativen Einheit» zusammenschliessen, die zwar auch einen gewissen «Anmutungscharakter» (Weltek) hat, der jedoch in den «überzeitlichen Wesenheiten», den Ideen, verankert wäre, da das Musikwerk ja als intentionales mindestens partiell an diesen teilhaben kann.

Diese Teilhabe spricht Ingarden immer wieder an⁴¹, so etwa, wenn er das Kunstwerk in den Brennpunkt zwischen realem und idealem Sein stellt. Das reale Moment würde im physischen Fundament der Partitur bestehen, wohl auch im physikalischen Anteil des akustischen Ereignisses. Von diesem abstrahiert man, um reine Qualitäten herauszuhören, die ihrerseits zum Gehalt der Ideen gehören. An dieser Stelle verschärft sich der Verdacht, dass Ingarden seine Vorstellungen über den Status des Kunstwerks am Modell der Literatur abgezogen hat. Wenn es aber dort relativ einsichtig ist, wie man sich die Verankerung des Kunstwerkes im Seinsgebiet der Ideen vorzustellen hat, so macht das im Falle der Musik weit grössere Schwierigkeiten.

Im literarischen Kunstwerk kann diese Verankerung durch die «idealen Begriffe» geschehen, die nebst dem physisch-realen der schriftlichen Fixierung das ideale Seinsfundament und Identitätskriterium liefern. Musik ist «begrifflos», hier ist also keine Kommunikation mit den Ideen möglich. Es bleiben nur noch die «metaphysischen Qualitäten». Was Ingarden genau darunter versteht, ist allerdings nur unvollständig zu

⁴¹ S.38 und 49.

eruiieren. Ingarden liefert eine Liste dieser Qualitäten, in der u. a. Epitheta wie «erhaben», «wahr», aber auch «traurig» und «grotesk» figurieren.

In der Literatur kommen die metaphysischen Qualitäten durch eine bestimmte Situation der Handlung zum Ausdruck oder aber auch in der Weise ihrer Darstellung. Nur in bezug auf diesen letzten Punkt kommt eine Entsprechung seitens der Musik in Frage, so dass ihre «Nähe» zu den Ideen so gesehen deutlich hinter der literarischen Kunstwerke zurückbleibt. Aber ist dies glaubhaft?

Die Zeitlichkeit der Musik

Obschon Ingarden sehr feine Bemerkungen zur zeitlichen Struktur der Musik liefert, scheint ihm auch in dieser Frage die methodische Ausrichtung an der Literatur einerseits und an seinem gesamten ontologischen System andererseits hinderlich zu sein. Dies geht u. a. aus seiner Einschätzung der Tatsache zweier Zeiten in der Musik hervor. Dass die Musik an zwei Zeiten partizipiert, ist an sich unbestritten. Sie läuft in einer bestimmten Zeit ab, nämlich in jener, die durch ihre konkrete Aufführungsdauer und das jeweilige *hic et nunc* der Aufführung bestimmt ist. Andererseits besitzt ein musikalisches Werk eine «Eigenzeit», was Ingarden an der Tatsache demonstriert, dass ein langsamer Satz mitunter als länger dauernd empfunden wird als einer in raschem Tempo, obschon ersterer in Wirklichkeit weniger Zeit beansprucht als der letztere. An der realen Zeit nimmt das Kunstwerk qua Kunstwerk nicht teil. Dazu einige weitere, kritische Gesichtspunkte. Sicher lässt sich der Anteil des literarischen Kunstwerks an der «Spalthaftigkeit» – der «haecceitas» der realen Zeit – auf ein Minimum beschränken, nämlich auf die Niederschrift, die Anlass zu je individuellen intentionalen Akten der Leser bietet. Ob das Werk auf gelbem oder weissem Papier, und in was für Typen gedruckt wurde, ist – abgesehen von einigen Grenzfällen – unwesentlich. Anders liegen die Dinge bereits im Falle der bildenden Kunst: Eine Skulptur ruht in viel substanziellerer Weise im physischen Objekt, da sie zu den «Unikatskünsten» gehört. Als solche nimmt sie entschieden teil an der Seinsweise der in der Zeit verharrenden Gegenstände. Die Musik hat, ausser der Kontingenz der Darstellung und Fixierung auf dem Notenpapier, die sie mit dem literarischen Kunstwerk gemeinsam hat, noch die bereits erwähnte zweite materielle Grundlage, nämlich ihre akustische Erscheinung. In dieser Hinsicht eignet der Musik die Seinsweise des «Vorganges» im Ingardenschen Sinne; sie nimmt also in ganz essentieller Weise an der realen Zeit teil. Der «Vorgangsgegenstand» ist zwar von

Anfang an ideell vorhanden, wird aber im Vollzug des Spielens erst konstituiert.

Denkt man diesen Gedanken zu Ende – er ist ja im Ansatz von Ingarden selbst begründet –, so muss man zugeben, dass Musik sehr weitgehend in der Weise der «Aktualität» existiert. Echte Idealität bedingt Zeitferne, wie wir gesehen haben und somit Seinsursprünglichkeit; Aktualität aber eignet dem realen Sein und ist damit seinsabgeleitet und vergänglich, was mithin auch für das musikalische Kunstwerk zu gelten hätte. Dies ist eine Konsequenz, die Ingarden zwar zieht, da er verschiedentlich vom «Leben» des Kunstwerks spricht (seinem «historischen» Wachstum, gefolgt von einer «Blütezeit» und der Tendenz, Vergessenheit und Verständnislosigkeit anheim zu fallen), wobei dies allerdings für alle Künste gilt. Insofern muss man sich wiederum fragen, ob diese an sich richtige Einschätzung das eigentliche Problem nicht verdeckt. Denn Ingarden wird wohl nicht zugeben, dass sich die einzelnen Gattungen der Kunst in ihrer Seinsweise – wie gezeigt wurde – als eminent verschieden erweisen dürften, wenn man seine Ästhetik konsequent anwendet, da für ihn darin eine wertmässige Hierarchisierung – mit dem literarischen Kunstwerk an der Spitze – impliziert wäre; das musikalische Kunstwerk, dessen Vergänglichkeit sich nur mühsam in einem gedanklichen Konstrukt in eine Überzeitlichkeit transformieren lässt, wäre weniger schätzenswert.

III. Zusammenfassende Bemerkungen

Zeitlosigkeit (sei sie nun in mehr oder weniger platonisch anmutenden Ideen begründet oder nicht) wird im ästhetischen Denken von Gadamer und Ingarden höher geschätzt als Zeitlichkeit. Wie beide Philosophen sich dies im einzelnen vorstellen, mag dahingestellt bleiben. Unpersönliche Distanziertheit, Abkehr von der Subjektivität, Kontemplation, Allgemeingültigkeit sind wichtiger als Einmaligkeit des persönlichen Erlebnisses im Umgang mit dem Kunstwerk.

Intersubjektivität ist bei beiden zwar angestrebt, muss aber auf komplexe Weise hergestellt werden.

Das Verhältnis zum Rhythmus ist bei beiden Philosophen ambivalent. Wohl gilt er ihnen mehr oder minder ausdrücklich als zwar notwendiger Träger «höherer» Gestalten. Doch scheint das Dionysische als Vermittler einer direkten Kommunikation von Subjekt zu Subjekt eher «verdächtig».

Eingestanden oder nicht resultiert daraus eine im System begründete Bevorzugung des Klassischen einerseits und des Literarischen andererseits. Es kann mit Fug geargwöhnt werden, dass der adäquaten Erfassung

der Musik auf diesem Hintergrund vieles im Wege steht. Zu vieles wahrscheinlich.

Beabsichtigt war nicht eine Kritik der Philosophien Gadammers und Ingardens, sondern – wie schon einleitend bemerkt – der Aufweis der Auswirkungen einer bestimmten Konzeption des Phänomens «Zeit» auf das philosophische Musikverständnis.