

Tom Rojo Poller

„...wie die Zeit vergeht...“

Zu Husserls Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins  
aus musikphilosophischer Perspektive

## Inhaltsverzeichnis:

1. Einleitung	1
2. Dimensionen des Zeitbewusstseins	3
3. Retention und Reproduktion	6
4. Protention und Proproduktion	13
5. Rück- und Ausblick	20
6. Literaturverzeichnis	22

## 1. Einleitung

Nicht zufällig hat beim philosophischen Nachdenken über Zeit seit jeher die Musik eine prominente Rolle gespielt, stellt sie doch diejenige Kunst dar, für welche das Zeitphänomen am offensichtlichsten und vielleicht am essentiellsten konstitutiv ist: Bei Gemälden, Skulpturen und Bauwerken drängt sich die räumliche Erfahrung sehr viel stärker auf als die scheinbar willkürlich zeitliche (im selbstgewählten, so und so langen Weg der Beine durch ein Haus oder der Augen über ein Bild), bei Theaterstücken, Filmen und Literatur liegt die zeitliche Erfahrung zwar offener zu Tage, durch latent oder explizit vorhandene unterschiedliche Zeiten (Zeitdauer der Darstellung bzw. des Erzählens und evtl. des Lesens, Dauer und Zeitkontext des Dargestellten/Erzählten) drängt sich aber vielmehr das Verhältnis dieser einzelnen Zeitschichten zueinander und vor allem ihre separierbaren repräsentationalen Gehalte (am offensichtlichsten bei narrativen Inhalten) in den Vordergrund als die Erfahrung *eines* inneren Zeitbewusstseins. Alleine bei der Musik, und hier besonders bei absoluter oder – besser – autonomer Instrumentalmusik scheint durch das Fehlen eines offensichtlichen repräsentationalen Gehaltes<sup>1</sup> (eine ‚Inhaltsangabe‘ einer Brahms-Sinfonie, wie sie etwa von Vertretern der sog. musikalischen Hermeneutik versucht wurde<sup>2</sup>, macht im Gegensatz zu der eines Fontane-Romans überhaupt keinen Sinn) eine einzige homogene Zeit und unmittelbare Zeiterfahrung gegeben zu sein. Der Musikwissenschaftler Hans Heinrich Eggebrecht spricht in diesem Zusammenhang von ‚Musik als Zeit‘: Die „Zeit des Tons tritt in Erscheinung nicht *in* der Zeit (als gäbe es Zeit schon vor und unabhängig von ihm), sondern *als* Zeit (indem der Ton selber sie setzt)“.<sup>3</sup> Die Plausibilität des metaphysischen Aspekts einer solchen Sichtweise sei dahingestellt, deutlich wird in Eggebrechts Zitat aber, dass das Hören von Musik eine privilegierte Zugangsweise zum inneren Bewusstsein von Zeit gewährt, da – paradigmatisch betrachtet – ein Ton weder von einem repräsentationalen Gehalt, der in der Zeit währt, abtrennbar ist noch eine persistente Materialität jenseits seiner Dauer (wie etwa ein Gemälde oder eine Skulptur) besitzt, also eigentlich *nichts* ist außerhalb der Zeit.

Bereits der antike μουσική-Begriff, der ursprünglich die Trias aus Musik, Dichtung als gesprochenem bzw. gesungenem Wort und Tanz umfasste, lässt den theoretischen Bezug zur

---

<sup>1</sup> Die hier arbeitshypothetisch undifferenziert negativ beantwortete Frage, ob absolute Musik repräsentational sein kann, ist in der Musikphilosophie viel diskutiert. In diesem Zusammenhang sei der meiner Meinung nach überzeugende Ansatz Kendall Waltons erwähnt, der besagt: Musik kann nur in dem Sinne repräsentational sein, dass sie in der individuellen Musikerfahrung repräsentationale Gehalte in der Einbildungskraft zu induzieren in der Lage ist (vgl. Kendall Walton: Listening with Imagination: Is Music Representational?, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 52, Nr. 1 (Winter, 1994), S. 47-61).

<sup>2</sup> Vgl. Hermann Kretzschmar: *Führer durch den Concertsaal*, Leipzig 1898.

<sup>3</sup> Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik als Zeit*, Wilhelmshaven 2001, S. 21.

Zeit klar erkennen. Zwar ist in ihm noch keine Differenzierung von repräsentationalen Gehalten vollzogen<sup>4</sup> – eine antiker Tanz etwa (z. B. der Labyrinthanz Geranos) stellt in der untrennbaren Einheit von Musik, Tanz und Gesang immer etwas dar<sup>5</sup> –, doch wird schon bei den Pythagoreern die Musik, Tanz und Dichtung gleichermaßen betreffende hervorragende Stellung des ῥυθμός als zeitstrukturierendes Element betont und sogar zu einem Grundstein der zahlenmäßig begründeten Seelen- und Kosmoslehre. Auch in der berühmten aristotelischen Zeitdefinition „χρόνος ἀριθμός ἐστίν“ („Zeit ist Zahl“ im Sinne von „an der Bewegung (κίνεσις)“, an die Zeit in ihrem Sein gebunden ist, „das Zahlmoment“)<sup>6</sup> schwingt die gesamte antike Denken entscheidend prägende pythagoreische Zahlenbezogenheit mit, die ihren Ursprung in einer musikalischer Erfahrung, nämlich der Entdeckung der geradzahlig intervallischen Schwingungsverhältnisse am Monochord hatte.

Wenn man seit der Antike die musikalische Entwicklung als einen Abstraktionsprozess begreift, der Musik ihres repräsentationalen Gehalts nach und nach entkleidet und auf ein reines Klang- und Zeitphänomen reduziert,<sup>7</sup> zeigt sich eine interessante Parallele zu Edmund Husserls phänomenologischer Methode, in der es ja darum geht, durch die phänomenologische Epoché, die universale Enthaltung vom Glauben an eine an sich seiende Weltwirklichkeit, und die eidetische Reduktion auf die wesensmäßigen Grundgesetze der Arten des Gegebenseins im Bewusstsein von jeglichen metaphysischen und epistemologischen Vorurteilen zu abstrahieren und so ein Phänomen im Kern zu verstehen. (Wenn ich in Husserls Analysen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins den Beschreibungsversuch der Wahrnehmungserfahrung einer Melodie oder – noch kondensierter – nur eines einzelnen Tones lese, drängt sich mir sogar spontan der Eindruck auf, dass in dieser philosophischer Reduktion die tatsächlich vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stattgefundenen musikalisch-ästhetische Abstraktion antizipiert wird.)<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Auch wenn sich in Theorie und Praxis von der archaischen zur klassischen griechischen Gesellschaft eine Entwicklung hin zu einer Verselbstständigung der drei Musikè-Bestandteile nachvollziehen lässt, so bleibt noch bei Aristoteles die Trias aus λόγος, ἁρμονία, καὶ ῥυθμός Kern des Musikè-Begriffs (vgl. Aristoteles: *Politics*, Book VIII, 1340ff., London 1990, S. 657ff.).

<sup>5</sup> Vgl. Hermann Koller: *Die Mimesis in der Antike*, Bern 1954, S 119ff.

<sup>6</sup> Aristoteles: *Physik*, IV, 11, übers. von Hans Günter Zekl, Hamburg 1987.

<sup>7</sup> In einer groben Skizze wären die wichtigsten Stationen in diesem Prozess der Wegfall des Tanzes aus der ursprünglichen Musikè-Trias im Mittelalter, die durch die Rhetorik vermittelte nur noch indirekte Wortbezogenheit in barocker Instrumentalmusik, die aufklärerische Emanzipation von musikalischer Sprachbezogenheit in der Auffassung von Musik als Sprache und schließlich die Transzendierung weltimmanenter sprachlicher Verweisungszusammenhänge durch Musik in der Romantik.

<sup>8</sup> Darauf spielt der Titel dieser Arbeit, „...wie die Zeit vergeht...“, an, der einem gleich überschriebenen, einschlägigen Aufsatz von Karlheinz Stockhausen aus dem Jahr 1957 entlehnt ist, in dem der Autor versucht, sozusagen vom Nullpunkt aus, wissenschaftlich genau und neutral zu klären, was musikalische Zeit ist (vgl. Karlheinz Stockhausen: „... wie die Zeit vergeht...“, in: die Reihe, Bd. III, hrsg. von Herbert Eimert unter Mitarbeit von Karlheinz Stockhausen (Wien 1957), S. 13 ff.).

Auch wenn sich also eine gewisse Verwandtschaft der Husserl'schen Analysemethoden mit der Entwicklung musikalisch-historischer Phänomene und damit die relativ leichte Anwendung der philosophischen Ergebnisse auf musikalische Beispiele konstatieren lässt<sup>9</sup>, so muss sich eine philosophische Theorie doch an der aktuellen Pluralität der durch sie erfassten Phänomene messen lassen. In dieser Arbeit will ich versuchen sozusagen in einer reziproken eidetischen Reduktion Husserls Theorie an konkreten Beispielen zu überprüfen. Dabei geht es mir in den ersten zwei Kapiteln hauptsächlich darum, die Geltung der Zeitdimensionen Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft und ihrer Aspekte Retention bzw. Reproduktion nachzuvollziehen und unter anderem auch Winke zu geben, inwieweit die philosophischen Ergebnisse für die Musiktheorie fruchtbar gemacht werden kann. Im Laufe dieser exemplifizierenden Untersuchung werden sich musikalische Phänomene zeigen, die mir eine der Differenzierung zwischen Retention und Reproduktion analoge Unterscheidung in der Zukunftsdimension als sinnvoll erscheinen lassen. Schließlich will ich in der Schlussbetrachtung die Frage stellen, inwieweit Husserls Theorie des inneren Zeitbewusstseins den vielfältigen zeitgenössischen wie geschichtlichen musikalischen Phänomenen gerecht wird und ob sie nicht zum Teil auch selbst nur zeitlich ist, d. h. auf historischen Bedingungen beruht, die der postulierten überzeitlichen Geltung einer wesensmäßigen Analyse widersprechen.

## 2. Zeit und subjektives Zeitbewusstsein

Von Augustinus stammt in Bezug auf die Frage, was denn die Zeit sei, das berühmte Diktum: „Si nemo a me quaerat, scio, si quaerenti explicare velim, nescio [Wenn niemand mich fragt, weiß ich es, wenn ich es jemandem, der mich fragt, erklären will, weiß ich es nicht]“.<sup>10</sup> Diese gleichzeitig paradox wie plausibel anmutende Formulierung<sup>11</sup> gibt einen Hinweis darauf, warum es die meisten Philosophen – Augustinus bildet hier für Jahrhunderte eine herausragende Ausnahme<sup>12</sup> – gemieden haben, die basale Frage nach der Zeit unter der subjektiven Erfahrungsperspektive zu stellen. Denn einerseits lässt sich im Gegensatz zu anderen

---

<sup>9</sup> So ließe sich etwa für die Erfahrung der (notwendigerweise nur sehr partiell erlebbaren) 639 Jahre lang dauernden Aufführung des Orgelstücks *Organ 2/ASLSP* von John Cage in Halberstadt wortwörtlich Husserls Beschreibung eines einzelnen Tones heranziehen (es sei denn man hört den ca. einmal jährlich stattfindenden Wechsel eines Tones zum nächsten).

<sup>10</sup> Augustinus: *Confessiones/Bekenntnisse*, XI, 14, Frankfurt a. M. 1987, S. 22.

<sup>11</sup> Genauer: unter philosophischem Aspekt paradox erscheinende Formulierung – denn Wissen erfordert die Rechenschaft über seine Gründe –, unter nichtphilosophischer, alltäglicher Perspektive jedoch plausibler Aussage – denn wir glauben in unserem tagtäglichen Umgang mit der Zeit als Grundgegebenheit unseres Lebens ein fast selbstverständliches, intimes Verhältnis zu haben.

<sup>12</sup> Was sicherlich mit der existentiellen Dimension der Frage nach dem Wesen von Zeiterfahrung im Kontext seiner eigenen Lebensgeschichte zu tun hat.

scheinbaren Selbstverständlichkeiten die Frage nach der Zeitwahrnehmung weit weniger durch die Enttarnung von falschen Meinungen oder Konventionen im Sinne einer sokratischen Maieutik klären, da für die meisten Menschen pragmatisch gesehen wenig Grund besteht, die von Augustinus angesprochene Schwierigkeit der begrifflichen Reflexion über das Phänomen Zeiterfahrung auf sich zu nehmen (im Gegensatz zu alltagsrelevanten intersubjektiven Phänomenen wie z. B. ethischen Werten); andererseits widersetzt sich die Zeiterfahrung gerade durch ihre subjektive und intuitive Zugangsweise einem von der abendländischen Metaphysik geprägten Denken, das hinter den Phänomenen liegende Wahrheiten begrifflich zu fassen sucht. In diesem essentialistischen Sinne gab es freilich auch seit den Anfängen der Philosophie immer schon kosmologische und metaphysische Theorien über die Zeit, allerdings immer als Zeit jenseits des subjektiven Bewusstseins, in Husserls Terminologie die ‚Weltzeit‘ – angefangen bei dem zirkulären Zeitdenken der griechischen Naturphilosophen, das sich noch in der Kosmologie des *Timaios* deutlich widerspiegelt, über die eschatologisch gefärbte und damit eindeutig gerichtete christliche Zeitvorstellung bis zu den wissenschaftlichen Ansätzen der Neuzeit, die Zeit vor allem als objektive Größe, die aus unendlich vielen kleinen Jetztpunkten auf einer Zeitlinie besteht, zu analysieren versuchte. Erst Kant öffnete durch seine transzendente Bestimmung der Zeit als reiner Form der Anschauung, und hier primär des inneren Sinns, und damit durch die Eingrenzung metaphysischen Spekulierens unbewusst das Feld für die Auseinandersetzung mit dem Zeitphänomen unter subjektiver Perspektive. Im 19. Jahrhundert waren es vor allem Kierkegaard und Nietzsche, die in ihrem existentialistischen, ‚wildem‘ Denken die Bedeutung der Zeit für das Individuum ausloteten<sup>13</sup>. Unter explizit wissenschaftlicher Perspektive war es Husserl, der – vor allem an den zeitgenössischen Zeitdiskurs bei Brentano, James, Meinong, Stern und Strong anknüpfend<sup>14</sup> – als erster systematisch die subjektive Zeiterfahrung mit der Frage nach der Konstitution von Zeit im Bewusstsein untersuchte und – seiner von ihm entwickelten phänomenologischen Methode gemäß – den metaphysischen Status von Zeit dabei von vornherein klar ausklammerte. Augustinus’ Diktum paraphrasierend, könnte man mit Husserl formulieren: „Wenn niemand mich fragt, was die Zeit sei, meine ich es zwar zu wissen, wenn ich es jemandem, der mich fragt, erklären will, kann ich mich aber nur auf die Art und Weise verlassen, wie die zu untersuchende Erscheinung subjektiv im Bewusstsein gegeben ist.“ Husserl geht also konträr zum bis dahin vorherrschenden sozusagen deduktiv-objektivistischen Ansatz zum ersten mal mit dem scharfen Auge des genau beobachtenden und sprachlich virtuos-präzise beschreibenden

---

<sup>13</sup> Übrigens auch Nietzsches oft metaphysisch missverstandene These von der ewigen Wiederkehr gehört in diesen Bereich praktischen Individualphilosophierens (vgl. Volker Gerhardt: *Friedrich Nietzsche*, München 1992, S. 189ff.).

<sup>14</sup> Vgl. Toine Kortooms: *Phenomenology of Time*, Dordrecht 2002, S. 28ff.

Analytikers von der Subjektivität aus, um dem Zeitphänomen von der Seite des gesicherten Bewusstseinsphänomens auf die Spur zu kommen. In einem zweiten Schritt kann dann geklärt werden, „wie sich zeitliche Objektivität, also individuelle Objektivität überhaupt, im subjektiven Zeitbewußtsein konstituieren kann“<sup>15</sup>, so Husserl in der Einleitung zu den *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, einem ersten grundlegenden Text seiner Beschäftigung mit dem Zeitphänomen, die – wie die im Zitat durch den Zusammenhang von zeitlicher und individueller Objektivität überhaupt zum Ausdruck kommende Wichtigkeit ahnen lässt – sein ganzes Leben lang andauerte.

Fundamental für Husserls Zeitverständnis sind die drei Dimensionen von Zeiterfahrung: Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft. Im Gegensatz zur aus der bis dahin gängigen objektiven Zeitauffassung abgeleiteten Vorstellung von diskreten, sozusagen unendlich dünnen Gegenwartszeitpunkten auf einer von der Vergangenheit in die Zukunft führenden Zeitgerade, steht für Husserl das Kontinuum der drei Zeitdimensionen und gleichsam die Dicke und Reihhaltigkeit der deshalb von ihm später auch so genannten ‚lebendigen‘ Gegenwart im Vordergrund. Das Jetzt ist nach Husserl eine Grenze, die nur als ‚ideale‘ im aus Vergangenheit und Zukunft zusammenströmenden Zeitkontinuum der lebendigen Gegenwart gezogen werden kann. Subjektive Zeiterfahrung kann danach nur gleichsam als ein stetig sich wandelnder Fluss im Bewusstsein gedacht werden, bei dem zwar die Fließrichtung feststeht, aber ständig Wasserkräuselungen und Binnenströmungen entstehen, so dass nur die Gesamtheit dieser Fließeigenschaften eines bestimmten Flussabschnittes die Zeitdimensionen Gegenwart, gewesene Gegenwart, sprich Vergangenheit, oder kommende Gegenwart, sprich Zukunft, konstituieren.

Wesentlich für die Entwicklung der umfassenden Zeitauffassung Husserls, die – wie bereits erwähnt – letztendlich nicht nur die Konstituierung der subjektiven Zeit, sondern auch der objektiven Zeit im Bewusstsein erklären will, muss daher zunächst die genauere Betrachtung des komplexen Phänomens Gegenwart als eines Kompositums von Vergangenheits- und Zukunftsaspekten sein. Eine erste grundlegende Differenzierung, der ich mich im folgenden zuwenden möchte, betrifft die Unterscheidung von Retention und Reproduktion, also von zwei Arten der Erinnerung, nämlich der Wiedererinnerung (Reproduktion) und der ‚frischen‘ oder ‚primären‘ Erinnerung (Retention).

---

<sup>15</sup> Edmund Husserl: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, Tübingen 2000, S. 368.

### 3. Retention und Reproduktion

Husserl entwickelt in den *Vorlesungen* (und in variiert Form auch in einem (Nr. 50) der *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*) die Differenzierung von Wiedererinnerung und frischer Erinnerung anschaulich anhand der genauen phänomenologischen Beschreibung eines Tones: Der Ton

„fängt an und hört auf, und seine ganze Dauerseinheit, die Einheit des ganzen Vorgangs, in dem er anfängt und endet, »rückt« nach dem Enden in die immer fernere Vergangenheit. In diesem Zurücksinken »halte« ich ihn noch fest, habe ich ihn in einer »Retention«, und solange sie anhält, hat er seine eigene Zeitlichkeit, ist er derselbe, seine Dauer ist dieselbe.“<sup>16</sup>

Das ‚Zurückhalten‘, die Retention einer Dauernphase des Tons im Bewusstsein ist laut Husserl also ein Vorgang, der die Identität und zeitlichen Eigenschaften des Tones selbst nicht betrifft, sondern nur ihre Erscheinungsweisen in unserem Bewusstsein. Husserl vergleicht dieses Zurücksinken des Tones in die Retention mit der allmählichen Entfernung eines Beobachters von einem räumlichen Objekt: Wie der Gegenstand seinen Ort behält, „ebenso behält der Ton seine Zeit, jeder Zeitpunkt ist unverrückt, aber er entflieht in Bewusstseinsfernen“<sup>17</sup>. Die Veränderungen der Art und Weise, die ein dauerndes Phänomen im Bewusstsein durchläuft, nennt Husserl ‚Modifikationen‘, im vorliegenden Fall werden die Phasen des Tones, die in die ‚Bewusstseinsfernen‘ entfliehen, also retentional modifiziert. Entscheidend ist, dass sich dies kontinuierlich vollzieht, denn wir hören *einen* Ton und verschiedene Phasen *einer* Tondauer und nicht Brüche oder diskrete Punkte, die es nicht mehr gestatten würden, von einem einheitlichen zeitlichen Objekt zu sprechen. Retentionales Bewusstsein zeichnet sich also offenbar dadurch aus, dass es sich kontinuierlich an das Jetzt-Bewusstsein anschließt und die Abfolge der verschiedenen Jetztpunkte in sich konstant eine Zeit lang als eben präsente einbehält. Synonym für retentionales Bewusstsein benutzt Husserl an anderer Stelle die Begriffe ‚frische‘ oder ‚primäre‘ Erinnerung, um zu kennzeichnen, dass es sich um ein Phänomen handelt, das bis dato undifferenziert als die Gesamtheit der Vergangenheit betreffendes behandelt und mit dem Erinnerungsvermögens qua Phantasie (so bei Brentano, mit dessen Position sich Husserl eingehend auseinandersetzt) erklärt wurde. Wie unterscheidet sich nun die primäre von der sekundären Erinnerung?

Ein zentrales Differenzkriterium, das Husserl in Anschlag bringt, lässt sich in der Dichotomie Präsentation/Repräsentation fassen. Retentionales Bewusstsein schließt sich unmittelbar und in einem Kontinuum an die aktuelle Wahrnehmung (oder – in Husserls Terminologie –, Impression) an, es hält gleichsam die Präsenz der Wahrnehmung für eine Zeit zu-

<sup>16</sup> Edmund Husserl: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, Tübingen 2000, S. 385.

<sup>17</sup> Ebd., S. 386.

rück, während die sekundäre Erinnerung in der Vergegenwärtigung, also dem Zurückholen einer vergangenen Wahrnehmung ins Jetzt besteht. Sekundäre Erinnerung oder – von Husserl synonym gebraucht – Wiedererinnerung reproduziert und re-präsentiert, vergegenwärtigt also einen vergangenen Bewusstseinsgehalt und ist deswegen wesentlich diskret im Hinblick auf das Jetztbewusstsein und seinen repräsentierten Gehalt, der in sich in keiner Weise als Kontinuum an die gegenwärtige Impression anschließt. Husserl führt dazu auch den Begriff der ‚originären Selbstgegebenheit‘ ein: Analog zur Wahrnehmung als einem Akt, der etwas im Jetzt „als es selbst vor Augen stellt, [...] der das Objekt ursprünglich konstituiert“<sup>18</sup>, konstituiert die primäre Erinnerung das dem Jetzt das direkt Vorhergegangene originär, indem sie das „Soebengewesen, das Vorher im Gegensatz zum Jetzt [...] zur primären, direkten Anschauung“<sup>19</sup> bringt.

Einher mit dem Repräsentation/Präsentation- und Kontinuum/Diskretion-Unterschied geht eine Differenz bezüglich der zeitlichen Ordnung des Bewusstseinsinhaltes. In der reproduzierenden Wiedererinnerung erscheint nämlich ein Auffassungsinhalt, beispielsweise ein zeitliches Objekt wie ein Ton, in seiner Zeitlichkeit anders als in der Wahrnehmung und der sich an sie anschließenden Retention<sup>20</sup>. Wenn wir uns den Ton vergegenwärtigen, können wir, wenn wir wollen, einerseits versuchen, den Ton noch einmal in seinem zeitlichen Verlauf zu hören (wobei – hier liegt ein weiteres Differenzkriterium zur primären Erinnerung – die Evidenz und die Klarheit des Tons tendenziell geringer ist als im retentionalen Bewusstsein). Dann durchlaufen wir die einzelnen Phasen des Tones (wenn auch evtl. ungenau oder sogar in falscher Reihenfolge<sup>21</sup>) noch einmal repräsentativ in unserer Phantasie so, als wenn der Ton tatsächlich präsentativ gegeben wäre. Andererseits können wir uns aber auch an den Ton erinnern, ohne ihn uns in seiner ganzen Dauer vorstellen zu müssen, sondern indem wir ihn vielmehr wie ein räumliches Objekt sozusagen als ganzes in den Blick nehmen; möglich wird das dadurch, dass seine Dauer und sein Ablauf ja gerade nicht mehr an seine originäre Konstitution in der Gegenwart gebunden sind und damit reproduktiv separierbar und sozusagen zu einem wiedererinnerten Gesamteindruck werden kann, in dem die einzelnen Dauernphasen

---

<sup>18</sup> Ebd., S. 400.

<sup>19</sup> Ebd., S. 401.

<sup>20</sup> In der Beziehung der Begriffe Wahrnehmung und primäre Erinnerung ist in den *Vorlesungen* eine gewisse Unschärfe festzustellen, denn Husserl unterscheidet sie am Anfang klar, setzt er sie in eins, wenn es heißt: „Nennen wir aber Wahrnehmung den Akt [...], der originär konstituiert, so ist die primäre Erinnerung Wahrnehmung“ (S. 401). Die Unklarheit entsteht hier durch die hypothetische Setzung („Nennen wir...“), die offensichtlich nur eine notwendige, nicht hinreichende Bedingung der Kongruenz der beiden Begriffe gibt, denn sonst würde ihre differenzierte Verwendung im gesamten übrigen Text keinen Sinn ergeben. Auch an anderer Stelle wird diese Unschärfe nicht aufgelöst, wenn die primäre Erinnerung als ‚Quasi-Wahrnehmung‘ bezeichnet wird.

<sup>21</sup> Etwa wenn wir uns ein stärkeres Crescendo vor einem schwächeren vorstellen, das tatsächlich nach dem schwächeren erklang.

nicht notwendigerweise als zeitlicher Ablauf repräsentiert werden müssen. Dass Wiedererinnerung nicht nur in einer Art und Weise auftreten kann, macht einen weiteren wesentlichen Unterschied zu primären Erinnerung deutlich. Sekundäre Erinnerung ist nämlich dadurch, dass wir sie „»schneller« oder »langsamer«, deutlicher und expliziter oder verworren, blitzschnell in einem Zuge oder in artikulierten Schritte usw. vollziehen“ können, „etwas Freies“, während die primäre Erinnerung „etwas Festes, etwas durch »Affektion« Bewußtes“ ist.<sup>22</sup> Primäre Erinnerung zeichnet sich also durch die Unveränderlichkeit ihrer zeitlichen Präsentationsstruktur aus, in deren Grenzen wir uns, ob wir wollen oder nicht, immer schon bewegen, während wir in der reproduzierenden Erinnerung aktiv die Zeitlichkeit des Repräsentierten gleichsam abtasten können.<sup>23</sup>

Das hier in der Theorie abstrakt Differenzierte wird plausibel und anschaulich, wenn wir einige Beispiele aus dem Bereich der Musik heranziehen. Husserl selbst erwähnt in der Weiterentwicklung seiner Tonbeschreibung das Beispiel einer Melodie: Damit wir eine Melodie nicht als bloße Abfolge einzelner Töne, gleichsam als zu Klang gewordenes Abbild der diskreten Jetzpunkte, sondern als ein zusammenhängendes Gesamtgebilde wahrnehmen können, müssen die Töne in unserer Retention verbleiben, sonst wäre ein Bezug zueinander unmöglich, wir würden den ersten Ton, wenn er aufhörte, sofort gleichsam aus dem Blick unseres Zeitfeldes<sup>24</sup> verlieren und ihn wenigstens nicht spontan in ein Verhältnis zum nächsten setzen können – es sei denn wir würden ihn wiedererinnern, was allerdings sehr unplausibel erscheint, denn eine Tonfolge einer Melodie kann beispielsweise so schnell ablaufen, dass wir überhaupt keine Zeit haben, jeden einzelnen Ton als Repräsentation ins Bewusstsein zu rufen<sup>25</sup>. Husserls Beispiel zeigt also, dass musikalische Gestalthaftigkeit überhaupt, d. h. Melodien, Motive, Themen u. ä. überhaupt erst durch retentionales Bewusstsein ermöglicht wird. Ein anderes, vielleicht noch etwas deutlicheres Beispiel für die Relevanz von Retentionen in musikalischer Wahrnehmung ist das Phänomen der sog. latenten Polyphonie, wie sie besonders in der Barockmusik häufig vorkommt. Im folgenden dazu ein Beispiel aus der zweiten Fantasie für Querflöte ohne Bass, TWV 40:3, von Georg Philipp Telemann:

---

<sup>22</sup> Edmund Husserl: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, Tübingen 2000, S. 406.

<sup>23</sup> Inwieweit sekundäre Erinnerungen unwillkürlich wie in der Proust'schen Konzeption oder willkürlich, wie von Benjamin als explizite Gegenposition zu Proust, vertreten, ist eine andere Frage, die Auslöser und Anlass des Erinnerungsvorgangs betrifft, nicht die Struktur der Zeitlichkeit des Erinnerns selbst.

<sup>24</sup> Das Zeitfeld ist übrigens in Analogie zum Gesichtsfeld eine Analogie für die begrenzte Struktur unserer gegenwärtigen (inklusive retentionalen) Zeiterfahrung, die Husserl selbst wiederholt anführt.

<sup>25</sup> Häufig passiert es z. B. auch, dass wir, gerade wenn wir eine Melodie gehört haben und wir sie nachsingen möchten, uns ein Ton als Tonhöhe nicht mehr präsent ist, aber seine Stellung in der Zeit, im musikalischen Kontext also seine rhythmische Stellung innerhalb des diastematischen Verlaufs aber sehr wohl.



Genau betrachtet, besteht das zitierte Beispiel aus zwei Stimmen, die sich jeweils durch kleine diastematische Schritte auszeichnen und bei den größeren Intervallsprüngen ineinander verschachtelt sind. Kennzeichnend gemacht durch die unterschiedliche Richtung der Notenhäule, kann man diese Binnenstruktur noch deutlicher sehen (das „gis“ am Ende kann man entweder als neuen Stimmeinsatz oder Oktavtransposition der vorherigen oberen Stimme deuten):



Dass es sich bei dieser analytischen Beschreibung um ein tatsächlich akustisch erfahrbares Phänomen handelt, wird man beim ersten Hören dieser Passage unmittelbar nachvollziehen können. Die beiden Stimmen sind so klar konturiert (beide schreiten fast nur in Sekunden abwärts, die obere diatonisch, die untere chromatisch), dass sie ein antiphonisches Wechselspiel zweier gleichberechtigter Dialogpartner entfalten. Wenn man die eine Stimme aushalten würde, während die andere sich einschleibt, ergäbe sich ein regelgerechter kontrapunktischer Satz. Dass dies für die klare Erkennbarkeit einer zweistimmigen polyphonen Satzstruktur<sup>26</sup> aber, nicht nötig ist, kann nur dadurch erklärt werden, dass die Töne, obwohl sie real nicht ausgehalten sind, im Bewusstsein sozusagen ausgehalten werden, also noch retentional präsent bleiben. Man kann freilich einwenden, dass diese Art von Hören nur durch Training und Vorwissen zustande kommen kann und durch dieses Beispiel deshalb nicht bewiesen ist, dass es retentionales Bewusstsein gibt. Darauf lässt sich einerseits erwidern, dass ein Beispiel, aber auch die phänomenologische Methode überhaupt nichts im Sinne exakter logischer Schlüsse beweisen kann; außerdem spielen zwar Übung, Vorwissen und die bewusste Lenkung der Aufmerksamkeit eine große Rolle – so ist es beispielsweise für einen geübten Hörer relativ leicht, sich bei einem Bachchoral nur auf die Bassstimme, die ein ungeübter überhaupt nicht distinkt wahrnimmt, zu konzentrieren und die anderen Stimmen fast ganz auszublenden, und ebenso kann man beim vorliegenden Telemannbeispiel die Auffassung, in Husserl'scher Terminologie die Apprehension, z. B. nur auf die Intervallsprünge lenken und dadurch gar nicht eine latente Polyphonie hören. Allerdings scheint mir für dieses Beispiel die

<sup>26</sup> Bach komponiert ganze Fugen nach diesem Prinzip der latenten oder – eine oftmals benutzte, vielleicht treffendere Bezeichnung – immanenten Polyphonie für ein Soloinstrument, das gar keine oder nur eingeschränkt Mehrklänge erzeugen kann (z. B. die Fuga der Sonata II für Violine, BWV 1002) und steigert die Anzahl der immanenten Stimmen bis auf vier (so in der Ciacona der Partita II, BWV 1004).

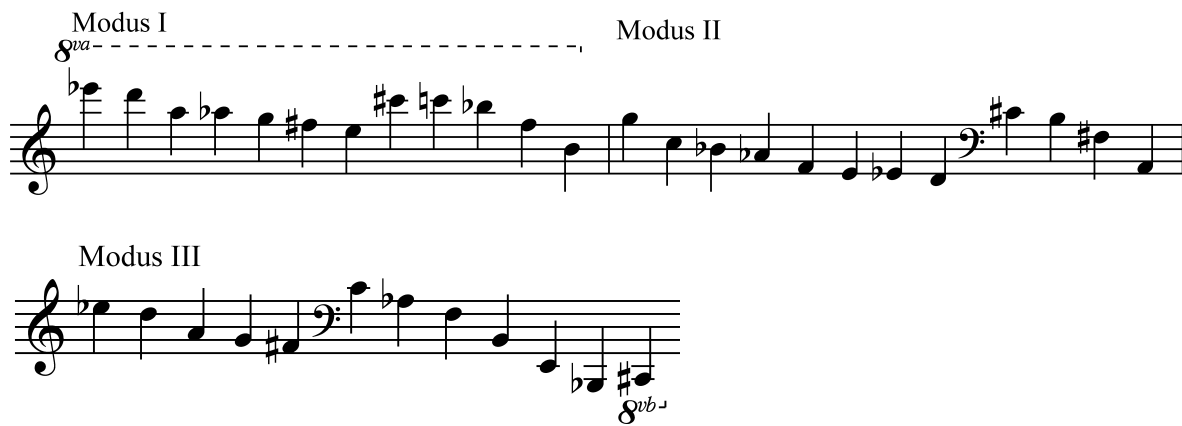
latent polyphone Auffassungsart unter bestimmten Normalbedingungen (eine gewisse Vertrautheit mit europäischer Musik, keine willkürliche Lenkung der Apprehension) evident – denn mit Evidenzen, nicht deduktionistischen Beweisen hat es die Phänomenologie zu tun – und durch keine anderes Modell als durch retentionales Bewusstsein plausibel erklärbar zu sein.

Ein weiterer ganzer Beispielkomplex für primäre Erinnerung in Musikwahrnehmung umfasst die gesamte Thematik, die unter dem Oberbegriff Tonalität verhandelt wird. Hauptsächlich fällt darunter freilich die Dur-Moll-Tonalität klassisch-romantischer Prägung, die mit einem begrenzten Klangvokabular und einer sprachähnlichen Syntax<sup>27</sup> gravitationale Schwerpunkte zu setzen im Stande ist. Mit dieser Art von Tonalität will ich mich im Zusammenhang mit der Protention, die dabei eine ebenso große Rolle spielt, genauer auseinandersetzen. Erwähnt sei hier nur soviel: Die von einem Ton bzw. einem Klang, der Tonika (die sich wiederum auf einen Grundton bezieht), ausgehende Anziehungskraft wird fast immer so etabliert, dass der Ton bzw. Klang einmal gesetzt wird und durch den Kontext und die syntaktisch-grammatische Struktur, die als internalisiertes Vorwissen vorausgesetzt werden muss, so im retentionalen Bewusstsein präsent bleibt, dass er jederzeit als fixer Bezugspunkt dienen kann<sup>28</sup> Aber auch in dem, was gemeinhin als atonale Musik bezeichnet wird, spielt Retention als Konstituent von Tonalität im weitesten Sinne eine große Rolle. Ein besonders interessantes Beispiel ist dafür das 1950 komponierte Stück *Mode de valeurs et d'intensités* von Olivier Messiaen, das immer wieder – allerdings missverständlich – als erstes rein serielles Stück angeführt wird, denn es benutzt zwar Dauernreihen, allerdings nicht Zwölftonreihen, sondern folgende Modi, die freilich jeweils aus allen zwölf Tönen bestehen (hier ohne die dazugehörigen ebenfalls feststehende Dauern angegeben):

---

<sup>27</sup> Die mit teilweise interessanten Ergebnissen im Sinne der Chomsky'schen generativen Grammatik in: Fred Lerdahl u. Ray Jackendoff: *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Massachusetts 1985 auf ihre Tiefenstrukturen hin analysiert wurde, wobei – das sei hier nur ganz am Rande angedeutet – die Analysen dort problematisch werden, wo sie in der Tradition des Schenker'schen Ursatzes gestaltmäßige Phänomene hypothetisch zusammenbringen, die durch kein retentionales Zeitbewusstsein mehr gefasst werden können (etwa über Minuten augmentierte Kadenzformeln).

<sup>28</sup> Die drei Großabschnitte der Sonatenhauptsatzform lassen sich durch dieses Prinzip sehr einfach beschreiben: In der Exposition wird zunächst ein tonaler Bezugspunkt statuiert (die evtl. langsame Einleitung steuert diesen Bezugspunkt oft protentional an, dazu mehr im nächsten Kapitel) und zu einem zweiten, der Tonart des zweiten Themas, in Beziehung gesetzt; die Durchführung ist meistens durch die Aufhebung oder zumindest Irritation fester tonaler Bezugspunkte gekennzeichnet, der Inhalt retentionalen Bewusstseins hat hier eine viel kürzere Verweildauer, um dann in der Reprise den ersten Tonalitätspol der Exposition durch ständige (retentionale) Präsenz zu affirmieren.



Es handelt sich um Modi, weil im Gegensatz zu den meisten Zwölftonreihen die Oktavlage der Töne determiniert ist (Ausnahmen bilden einige Reihen von Webern, etwa in der *Symphonie, op. 21*) und keine Gestaltveränderungen wie Krebs oder Umkehrung vorkommen. Gerade in der Ortsfixation der Töne besteht nun auch der harmonische Reiz des Stückes, denn oft folgen gleiche Töne oder Tongruppen sehr schnell aufeinander, so dass sie real oder retentional präsent sind und in diesem Sinne eine stabile Tonalität ausbilden können, an anderen Stellen werden Töne erst nach längeren Strecken repetiert, so dass sie schon aus dem retentionalen Zeitfeld entschwunden sind und als relativ beziehungslos erscheinen. Das Stück spielt also geradezu mit der – individuell sicherlich recht unterschiedlichen – Kapazität retentionalen Bewusstseins, man könnte es mit gewissem Recht in *Mode de modifications et d'intensités rétentionnelles* umbenennen (denn protentionales Bewusstsein spielt hier durch die ungewohnte Struktur und Klanglichkeit, für die wir noch keine vorgefertigte Erwartungshaltung haben, eine relativ geringe Rolle).

Sekundäre Erinnerung tritt in musikalischem Kontext ohne Frage ebenso auf wie primäre Erinnerung, allgemein könnte man sagen, dass sie eher bei Gestaltqualitäten als bei der Konstituierung von Tonalität und Verortungen absoluter Tonhöhe eine Rolle spielt. Ein interessantes Phänomen ist in diesem Kontext das Phänomen des absoluten Gehörs, also der Fähigkeit, Tonhöhen ohne äußere Bezugsgröße genau verorten zu können. Nach jüngerem Forschungsstand zu urteilen basiert das absolute Gehör darauf, dass der internalisierte Referenzpunkt, zu dem das Gehörte in Beziehung gesetzt wird, eine Art Tonlangzeitgedächtnis ist<sup>29</sup>, also eine sekundäre Erinnerung, auf die als Repräsentationsschema ständig zurückgegriffen werden kann. Mein These vom Primat der sekundären Erinnerung für Gestaltqualitäten nun wird dadurch gestützt, dass Absolut Hörer, obwohl sie die Fähigkeit zur genauen Verortung von tonalitätsbildenden Strukturen haben, effektiv, was die Konstituierung von Tonalität im musikalischen Verlauf betrifft, ebenso auf ihr retentionales Bewusstsein angewiesen

<sup>29</sup> Vgl. Alfred Lang: Das „absolute Gehör“ oder Tonhöhengedächtnis, in Herbert Bruhn, Rolf Oerter u. Helmut Rösing: *Musikpsychologie - ein Handbuch*, Reinbek 1993, S. 558-565.

sind wie Relativhörer<sup>30</sup>, denn entscheidend ist der sich in der Zeit entfaltende harmonische Kontext, in dem ein Klang z. B. im einen Fall funktional als Tonika, im anderen als Dominante aufgefasst wird. Bei der Wiedererkennung von musikalischen Gestalten, deren Konstitution – wie wir weiter oben gesehen haben – erst durch retentionales Bewusstsein ermöglicht wird, spielt für alle Hörertypen die sekundäre Erinnerung eine entscheidende Rolle (und daneben – vielmehr als bei der ‚passiven‘ primären Erinnerung – die Kenntnis und Vertrautheit mit der gehörten Musikart, also die individuelle Gedächtnisaktivierung). Wenn z. B. in der *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz in jedem der fünf Sätze die *Idée fixe*, eine Art Leitthema, in verschiedenen musikalischen und harmonischen Kontexten, aber immer im Kern identisch erscheint, so erkennt der Hörer die thematische Gestalt wie einen alten Bekannten wieder und erinnert sich im Sinne einer reproduktiven Repräsentation z. B. an die vorherigen Stellen seines Auftretens oder auch einfach nur, dass es schon irgendwann da gewesen ist<sup>31</sup>, während der (nicht absolut hörende) Hörer im ersten Satz der Jupitersymphonie das *c'* am Anfang der Reprise, das an sich noch keine Gestaltqualität besitzt, wie neu und ohne jeglichen repräsentationalen Rückbezug an seine vorherigen Präsenzen erfährt.

Die Distinktion von retentionalen und reproduktiven musikalischen Phänomenen sollte freilich nicht nur als sich selbst genügende Exemplifikation der Husserl'schen Theorie dienen. Meiner Meinung nach könnte durch sie wertvolle Einsichten in die Methodik musikalischer Verstehens- und Analyseprozesse gewonnen werden. Beispielsweise würde es möglich sein, den Begriff der musikalischen Referenz, die z. B. in der Frage des Verhältnisses von Sprache und Musik in der Musiktheorie und -philosophie viel diskutiert wird<sup>32</sup>, neu zu definieren. Hypothetisch formuliert, könnten nur diejenigen Phänomene, deren Konstitution primär durch sekundäre Erinnerung bestimmt sind, im engeren, Saussure'schen Sinne als musikalische Referenzen angesprochen werden, andere Beziehung müssten durch einen erweiterten Zeichenbegriff erfasst werden.<sup>33</sup> Eine besondere Herausforderung würde es darstellen, mit Hilfe der Husserl'schen Theorie den Formbegriff genauer zu bestimmen, denn offenbar sind in der musikalischen Form sowohl reproduktionale als auch retentionale Momente intrikat verwoben. So sind beispielsweise wiedererkennbare Motive, Themen, Harmonieschemata,

---

<sup>30</sup> Wobei es einige Absoluthörere durchaus als problematisch empfinden, im retenierten harmonischen Verlauf eines Musikstückes immer wieder durch punktuelle Wiederinnerungen einzelner Tonhöhen im Grunde abgelenkt zu werden. So

<sup>31</sup> Ein anderes prominentes Beispiel sind die (nicht vom Komponisten selbst genannten) Leitmotive Richard Wagners, die gerade mit dem repräsentationalen Gehalt ihrer stipulativen Setzungen im musiktheatralischen Kontext eine zusätzliche semantische Dimension schaffen.

<sup>32</sup> Albrecht Riethmüller (Hrsg.): *Sprache und Musik, Perspektiven einer Beziehung*, Regensburg 1999.

<sup>33</sup> Einen interessanter Ansatz mit Hilfe der Peirce'schen Konzepte von Ikonizität und Indexikalität dazu: Thomas Turino: *Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music*, in: *Ethnomusicology*, Bd. 43, Nr. 2, Frühling/Sommer 1999, S. 221-255.

also – allgemein gesprochen – musikalische Gestalten eminent formbildend, vor allem was großformale Abschnitte angeht (etwa in der Sonatenhauptsatzform die Ankündigung der Reprise durch den Wiedereintritt des Hauptthemas). Andererseits sind ebenso im retentionalen Bewusstsein verweilende kürzere Dauern für das Formempfinden signifikant wichtig (besonders auffällig bei unerwarteten Bildungen<sup>34</sup> wie z. B. unregelmäßigen Perioden bei Haydn, und in manchen Fällen haben wir, selbst wenn wir ein langes Stück Musik gehört haben, ein recht gutes Gefühl, sprich retentionales Bewusstsein für die Proportionen eines Stückes (besonders bei geraden, klaren Periodenstrukturen wie etwa bei Bruckner), andere Male wiederum sind zwei objektiv gleich lange Abschnitte in unserer Erinnerung vollkommen unterschiedlich gefüllt. Wahrscheinlich kann nur die genaue phänomenologische Analyse des jeweiligen Einzelfalls Aufschluss darüber geben, von welchen Faktoren unser Zeitempfinden signifikant beeinflusst wird; auf diesem skizzenhaft projektierenden Niveau bleibt nur zu konstatieren, dass Musik, die in ihrem Wesen (wenigstens die abendländische Kunstmusik) irgendwo zwischen „klingender Architektur“ (Goethe) und „tönend bewegter Form“ (Hanslick) angesiedelt ist, sehr genau die Paradoxie von objektiver und erlebter Zeit reflektiert, die Husserl treffend auf den Punkt gebracht hat: „Die Zeit ist starr, und doch fließt die Zeit.“<sup>35</sup>

#### 4. Protention und Proproduktion

Die Protention als intentional in die Zukunft gerichtetes Bewusstsein wird von Husserl in mehrfacher Hinsicht analog und symmetrisch zur Retention konzipiert. Protentionales ist ebenso wie retentionales Bewusstsein kontinuierlich, da die auf das Kommende gerichtete Protentionen in *einer* Reihe aneinander anknüpfen und sich auseinander ergeben und gegenseitig beeinflussen. So bestimmt eine erfüllte Protention, d. h. wenn das, was wir eben als Bewusstsein von der Zukunft hatten, im Jetzt eingetroffen ist, jede weitere Protention genauso wie der umgekehrte Fall, dass das protentional Bewusste nicht eintritt. Ein sehr anschauliches musikalisches Beispiel dafür ist die tonale Kadenz und das Spiel mit der von ihr erzeugten Erwartungshaltung: Durch Konvention und Repetition hat sich in der klassisch-romantischen Musik die Abfolge der Grundfunktionen Subdominante, Dominante, Tonika als ein Schema etabliert, das in einer eindeutigen Strebetendenz die harmonische Spannung in der abschließenden Tonika auflöst und dadurch den Eindruck eines stabilen harmonischen Zu-

---

<sup>34</sup> Bei denen freilich die noch zu untersuchende Protention ins Spiel kommt.

<sup>35</sup> Edmund Husserl: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, Tübingen 2000, S. 420.

standes evoziert. Wenn wir<sup>36</sup> die Abfolge Subdominante, Dominante oder auch nur die Dominante hören, richtet sich unser protentionales Bewusstsein auf die Tonika als schließendes Kadenzglied. In der Regel wird diese Protention erfüllt, und wir knüpfen weitere protentionale Erwartungen daran, etwa auf den Neuanfang einer Phrase oder das Verbleiben in der erreichten Tonart. Wenn als Ausnahme der Regel dagegen ein anderer Klang erscheint, was in der Musiktheorie als Trugschluss bezeichnet wird, beeinflusst unsere unerfüllte Protention die sich kontinuierlich an sie anschließenden Protentionen, z. B. erwarten wir auf einem anderen Weg das Erreichen der angesteuerten Zieltonika oder auch das vollkommene Abschweifen in neue harmonische Felder. Wenn man das hier aus dem Kontext gelöste Paradigma der Kadenzbildung an den einzelnen Erscheinungsformen in einem konkreten Sonatensatz des klassischen Repertoires exemplarisch nachvollziehen würde, sähe man das komplexe Beziehungsgeflecht, das sich aus erfüllten, unerfüllten oder teilerfüllten Protentionen im Laufe des Stückes entfalten würde: Mozart beispielsweise ist ein Meister der phantasievollen individuellen Kadenzvariantenbildung, die früher konstituierten und wieder reproduzierte Protentionen (denn da Protentionen Aspekte der lebendigen Gegenwart, können sie in ihrer Zeitlichkeit wiedererinnert werden und so kommende Protentionen beeinflussen) nie ganz erfüllt und immer wieder neu bezaubert; Haydn versteht es wie kein anderer mit Überraschungen und ungeahnten Wendungen den Hörer ständig auf Abwege zu führen, er spielt also bewusst mit der Nichterfüllung von etablierten Protentionsabläufen; Beethoven hingegen macht sich die Protentionalität der kadentiellen Strebekräfte zu eigen, um durch Aufschub und Spannungssteigerung prägnante, oft überwältigende Schluss- oder auch Verweigerungswirkungen zu erzielen.

Innerhalb der strukturellen Symmetrien besteht freilich ein Hauptunterschied der Protention zur Retention darin, dass protentionales Bewusstsein in die Offenheit der Zukunft gerichtet ist, während Retention schon immer mit gewesener Gegenwart erfüllt ist.<sup>37</sup> Daraus ergibt sich die strukturelle Asymmetrie, dass eine Protention zu einem früheren Zeitpunkt ‚voller‘ ist als zu einem späteren, während es sich bei einer Retention umgekehrt verhält: Ihr Eindruck schwächt sich in der Zeit ab. Die frühere Protention ‚erfüllt‘ also die spätere, bei der Retention ist dies nur über den Weg der Reproduktion möglich (nur wenn ich mich an eine frühere Retention wiedererinnere, kann sie ‚voller‘ sein). Daher steht die frühere mit der späteren Protention in einem kontinuierlichen Verhältnis, „tandis que la modification régissant le

<sup>36</sup> ‚Wir‘ steht hier verkürzend für den mit der klassisch-romantischen Musik vertrauten Hörer.

<sup>37</sup> Vgl. eine Randbemerkung Husserls in: Edmund Husserl: *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917)*, Hamburg 1985, S. 163: „Wesentlicher Unterschied aber zwischen Protention, die offen läßt, wie das Kommende sein mag und ob nicht die Objektdauer aufhören und ‚wann‘ sie aufhören mag, und der Retention, die gebunden ist“.

remplissement d'une rétention postérieure par une rétention antérieure es inéluctablement *discrète*“<sup>38</sup>

Trotz diese strukturellen Unterschiedes, der seinen Grund in der Gerichtetheit des Zeitpfeiles hat, der unabänderlich die Fließrichtung der Zeit in die Zukunft anzeigt, ist die Analogie und Parallelität der Konzeption von Protention und Retention auffällig, die Husserl an einer Stelle auch sehr konkret im Bild der Erwartungsanschauung als ‚umgestülpter‘ Erinnerungsanschauung‘ ausdrückt.<sup>39</sup> Dabei entwickelt Husserl den Retentionsbegriff sehr viel ausführlicher und differenzierter, besonders in der Abgrenzung zur reproduzierenden Wiedererinnerung. Protention hingegen wird – wenigsten in den *Vorlesungen* – für Husserls Verhältnisse recht unsystematisch eingeführt und auch zur Erwartung – denn zur erwartenden Zukunftsdimension gehören Protentionen ganz offensichtlich – nicht in einen klaren begrifflichen Zusammenhang gebracht (die Rede von ‚Erwartungsanschauung als umgestülpter Erinnerungsanschauung‘ statt ‚Protention als umgestülpter Retention‘ macht dies deutlich). Eine Differenzierung wie die zwischen primärer und sekundärer Erinnerung findet sich auf der Ebene der Zukunftsdimension des Zeitbewusstseins nicht. Mir scheint darin eine gewisse Inkohärenz zu liegen, die auch an folgender Stelle aufscheint: „In der anschaulichen Vorstellung eines künftigen Ereignisses habe ich jetzt anschaulich das produktive »Bild« eines Vorgangs, der reproduktiv abläuft.“<sup>40</sup> Hier wird die bewusst evozierte Erwartung, also wenn ich mir z. B. vorstelle, morgen im Konzert Beethovens fünfte Symphonie zu hören, als ein reproduktiver Vorgang beschrieben, der ein produktives ‚Bild‘, also eine sinnliche Anschauung hervorbringt. Es ist ohne Frage zutreffend, dass ich, um mir überhaupt vorstellen zu können, was eine Symphonie ist, was ein Konzert ist, was überhaupt Musik ist etc., dementsprechende Begriffe gebildet haben und dafür reproduktiv auf irgend eine Art von Anschauung zurückgreifen können muss. Gleichwohl bleibt zu bedenken, ob nicht das Beispiel der (unter Umständen sehr detaillierten) Vorstellung eines Konzertes eine genauere Erklärung erfordert als die von Husserl angeführte, dass alleine durch die Reproduktion eines Auffassungsinhaltes, der intentional in die Zukunft projiziert wird, eine Erwartungshaltung entsteht, und ob überhaupt nicht die subjektive Einstellung zur Zukunftsdimension bei Husserl im Vergleich zur Gewichtung der Vergangenheitsdimension und der Erinnerung zu kurz kommt.<sup>41</sup>

<sup>38</sup> Alexander Schnell: *Temps et phénomène*, Hildesheim/Zürich/New York 2004, S. 135.

<sup>39</sup> Edmund Husserl: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, Tübingen 2000, S. 413.

<sup>40</sup> Ebd., S. 413.

<sup>41</sup> Hier setzt auch Heideggers Kritik an, die im Rahmen dieser Arbeit nicht ausgebreitet werden kann. Erwähnt sei nur, dass Heidegger ein umfassendes Verständnis des Strukturanzuges der menschlichen Existenz durch die Fokussierung ihrer Zeitlichkeit und – wesentlich darin – ihres ‚Vorlaufen‘ in die Zukunft anstrebt, um die Grundverfasstheit des menschlichen Daseins, die ‚Sorge‘, zu erklären, zu der entscheidend auch das ‚Seinkönnen‘, in der die Möglichkeit des Entwerfens beschlossen ist, beiträgt.

Um der Klärung dieser Fragen näher zu kommen, will ich zwei musikalische Beispiele unter die Lupe nehmen. Zunächst die langsame Einleitung des Streichquartetts C-Dur, KV 465, des sog. „Dissonanzen-Quartetts“, von Wolfgang Amadeus Mozart:

In der gesamten Einleitung (die hier nicht wiedergegebenen letzten sechs Takte verharren im erreichten G-Dur) stellt sich, obwohl das Quartett in C-Dur steht, kein einziges Mal der C-Dur-Klang in stabiler Grundstellung ein, nur einmal wird er auf einem schwachen Achteldurchgang gestreift, und auch ansonsten fehlt jede Form klaren Kadenzierens, so dass wir keinen festen Anhaltspunkt eines fundierten harmonischen Bezugspunktes haben. Gleichwohl hören wir – spätestens am Ende, wenn die Dominante G-Dur erreicht ist und über mehrere Takte ausgebreitet wird, wird uns das klar – die gesamte Einleitung in Bezug auf C-Dur. Offensichtlich reicht hier die Retentionalität unseres Hörens in ihrer eminenten Rolle für die Konstitution von Tonikalität als Erklärung nicht aus, denn es ist ja kein C-Dur-Klang da, was „festgehalten“ werden könnte. Vielmehr werden wir vom anhebenden C im Cello, dem gleich ein As in der Bratsche folgt, so dass sich das C nicht als Grundton eines C-Dur-Klanges affirmieren kann, gleichsam in ein harmonisches Labyrinth geführt, in dem die Orientierung nicht über klare tonale Wegmarken, sondern hauptsächlich durch unsere geweckten Erwartungen, also durch die Protentionen funktioniert, wie ich sie oben in Analogie zu den Retentionen skizziert habe. An diesem Beispiel erweist sich meiner Ansicht nach die Gültigkeit der für die Retentionen aufgezeigten Kriterien auch für die Protentionen: Die Erwartungen der harmonischen Progressionen erfolgt quasi passiv, ich erwarte die Auflösung etwa des Vorhalts des ersten Violine im dritten Takt (das a') aufgrund meiner internalisierten Hörgewohnheiten wie von selbst, die Erwartung schließt sich unmittelbar an das Gehörte an und lässt sich nicht vom Jetzt trennen, sondern gehört ins Feld der lebendigen Gegenwart; außerdem ist sie sehr klar, evident, was man etwa daran sieht, dass eine Enttäuschung der

Erwartung eine starke Wirkung hinterlässt (wie z. B. in Takt 2 das querständige, aufgrund des vorherigen As in der Bratsche unerwartet und sehr dissonant wirkende a' in der ersten Violine). Anscheinend liegt hier also eine Form von Erwartung vor, die sich von derjenigen, welche geweckt wird, wenn ich mir vorstelle, dass ich morgen ins Konzert gehe, signifikant unterscheidet.

Es liegt für mich daher nahe, die Differenzierung von Retention und Reproduktion, von primärer und sekundärer Erinnerung also, auf die Zukunftsdimension analog zu übertragen. Demnach wäre die Protention also primäre, affizierte, evidente Erwartung, während sekundäres Erwarten und Entwerfen oder – in Analogie zu Reproduktion – Proproduktion ein mit einem vom Jetzt diskreten und in seiner Zeitlichkeit eigenständiger Vorstellungsgehalt befasster Entwurf in die Zukunft, der mehr ist als bloße Projektion von reproduziertem Anschauungsinhalten. Diese Art der Zukunftshaltung ist sicherlich unter existentialistischer Perspektive von entscheidender Bedeutung für den individuellen Entwurf des eigenen Daseins; um ihre alltägliche und metaphysisch unbelastete phänomenologische Relevanz zu erweisen, will ich aber an einem einfachen, dem vorliegenden Mozart-Beispiel bleiben: Wenn am Ende der langsamen Einleitung (in den dem obigen Ausschnitt folgenden Takten) G-Dur als tonaler und zwar eindeutig (durch die Anspielung der Doppeldominante und der Dominantsept) als Dominante bestimmter harmonischer Referenzpunkt erreicht ist, wird der Hörer nicht nur die Wendung nach entweder C-Dur oder C-moll<sup>42</sup>, sondern – als mit der Sonatenhauptsatzform Vertrauter – auch den Eintritt des ersten Themas erwartet. Während der relativ langen Zeitstrecke der sieben Takte stabilen G-Durs (ca. 25 Sekunden) wird ihm nicht alleine die allgemeine Erwartung des kommenden Hauptthemas zu Bewusstsein kommen, er wird vielleicht sogar anfangen, sich dieses Thema vorzustellen, es innerlich auf Grundlage des Gehörten vorzubilden, sich einen Charakter, eine Klangfarbe auszumalen etc. Er würde im obigen Sinne das Kommende proproduzieren, eine Erwartung durch seine Phantasieleistung aufbauen. Dabei muss er nicht notwendigerweise das Thema tatsächlich innerlich im Tempo mit jedem einzelnen Ton singen oder hören, also es in seiner ablaufenden Zeitlichkeit genau vorproduzieren, sondern er kann – analog zu dem Phänomen, das Husserl bei der Zeitlichkeit von Repräsentationen beschreibt – die Phasen des Zeitobjekts aus verschiedenen Perspektiven (ausschnittsweise, gestaucht, synoptisch) antizipieren. Die Spannung hingegen, die eine Dominante dadurch auslöst, dass wir eine nachfolgende Tonika erwarten, bekommt ihre Kraft aus ihrem protentionalen Charakter, der nur im Jetzt und seiner intentionalen Richtung auf das Gleich,

---

<sup>42</sup> Die Bestimmung des Tongeschlechts bleibt aufgrund des Vorhergegangenen, das sich sogar eher im tonalen von Kontext von C-moll verorten lässt, offen, wodurch das tatsächlich eintretende C-Dur umso frischer und strahlender erscheint.

also in der gegenwärtig sich ereignenden zeitlichen Abfolge voll erlebt werden kann. Für das Verhältnis von Protention und Proproduktion kann also im musikalischen Kontext ähnliches konstatiert werden wie früher hinsichtlich der Funktion von Retention und Reproduktion: Protentionales Bewusstsein ist essentiell für die Konstitution harmonischer Zusammenhänge und Spannungsverläufe, während die Proproduktion vielmehr Gestaltqualitäten betrifft (z. B. die evozierte aktive Erwartung von Themeneinsätzen, Formteilen u.ä.; ein prominentes Beispiel sind Scheinreprise, bei denen der Hörer eine Zeitlang im Glauben gelassen wird, dass die erwartete Reprise eingetreten ist, bevor eine digredierende Fortsetzung folgt). Freilich, zu bedenken bleibt, was schon weiter oben in Bezug auf das Kontinuum der lebendigen Gegenwart gesagt wurde: Auch die Protentionen und Proproduktionen gehen in die erlebte Gegenwart ein und bilden mit den anderen Zeitbewusstseinsformen ein ineinander verflochtenes Zeitnetz. Dieses Kapitel abschließend, möchte ich an einem kurzen Beispiel anzureißen versuchen, wie komplex die verschiedenen Erwartungs- und Erinnerungsformen miteinander verwoben sind.

Im ersten Satz von Beethovens dritter Sinfonie, der sog. „Eroica“, gibt es im Übergang zur Reprise eine bemerkenswerte Stelle:

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. The first system starts with a piano (*pp*) dynamic marking. The second system begins at measure 8. The third system begins at measure 15 and features a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.

Dem Hörer wird durch die dem Ausschnitt vorhergehende Rückentwicklung deutlich gemacht, dass die Durchführung langsam zu Ende geht. Am Anfang des Notenbeispiels wird nun im geheimnisvollen Pianissimo der Dominantklang B-Dur angesteuert und nach Vor-

haltsbildungen im siebten Takt auch als Dominantseptakkord erreicht. Nach einem nochmaligen Vorhalt im neunten Takt wird in Takt 11 die Sekunde As-B, die durch den Kontext eindeutig dominantisch gehört wird, tremoliert. Zwei Takte später setzt das Horn – immer noch im Piano – mit dem Hauptthema in der Tonika Es-Dur ein, während die Dominantsekunde noch weiter ausgehalten wird, bevor schließlich im Forte ein Dominantseptakkord im Tutti unerwartet und beinahe gewaltsam einfällt, um zwei Takte später in die Reprise mit dem eindeutig in Es-Dur stehenden Hauptthema einzumünden. Im Gesamtzusammenhang des Sonatenhauptsatzes wird dem Hörer – ähnlich wie beim vorherigen Mozart-Beispiel – durch die Zurückführung auf die Dominante und den dramaturgischen Kontext die proproduktive Antizipation der Reprise suggeriert. Die Vorstellung des erwarteten Themas beruht freilich stark auf repräsentativem Bewusstsein des bisherigen Auftretens des Themas, ist aber, was den Kontext und die individuelle Gestalt (z. B. was Dynamik, Klangfarbe etc. angeht, die signifikanten Einfluss auf das Zeiterleben haben können) relativ frei. Retentionen konstituieren vor allem die harmonische Kohärenz, die uns erst den B-Dur-Klang funktional als Dominante hören lassen kann und dadurch Protentionen gemäß den internalisierten Fortschreitungen und Auflösungen in die Tonika evoziert. Der Einsatz des Themas im Horn, das repräsentativ wiedererinnernd erkannt wird, erfolgt vollkommen überraschend, da die durch die Harmonie und Periodenbildung von Vierertaktgruppen gebildeten Protentionen nicht erfüllt werden. Die neue Situation der – modern gesprochen – Polytonalität ist nun aber so ambivalent, dass sich auch keine eindeutigen neuen Protentionen bilden können; erst der Forte-Einsatz schafft wieder Klarheit und eindeutiges protentionales Bewusstsein. Vor allem die kurze Zeit der beiden Takte, in denen die alte erwartungsschaffende Struktur, die Dominante, und die neue, eigentlich erwartungserfüllende Struktur, das Thema, überlagert werden, macht in ihrer irritierenden Wirkung – deutet man das Phänomen nicht spontan semantisch simplifizierend als humoristisch gemeintem falschen Themeneinsatz (was im Kontext der ‚ernsten‘ Eroica nicht sehr plausibel ist) – die Verwobenheit der Zeitbewusstseins eben deutlich. Poetisch formuliert könnte man sagen, dass an dieser Stelle die Musik erinnernd nach vorne weist, dass also gleichsam in einem kurzen epiphanischen Augenblick Zukunft und Vergangenheit konstellationsartig zusammentreten und die Struktur von Zeitlichkeit überhaupt blitzartig aufscheinen lassen.

## 5. Rück- und Ausblick

Nach dem bisherigen Verlauf der Untersuchung zu urteilen, sind Husserls Konzepte von Retention, Reproduktion und Protention als Zeitbewusstseinsformen zum Verständnis musikalischer Phänomene adäquat und hilfreich. Wenn man – wie vorgeschlagen – die Trias um eine weitere, der Repräsentation analoge Form von Vorstellungsbewusstsein<sup>43</sup>, die Proproduktion, erweitert wird, könnte dieses theoretische Begriffsensemble ein wertvolles Instrumentarium zum Verständnis zeitlicher musikalischer Phänomene bilden und für musikalische Analysen in Hinblick auf die angedeuteten Relevanzfelder (Re-/Proproduktion: Gestaltqualitäten und Makroform, Re-/Protention: Harmonik, Diastematik, Mikroform) fruchtbar gemacht werden. Freilich blieb ein wesentliche kritische Fragestellung bisher unberücksichtigt, nämlich inwiefern die von Husserl entwickelte phänomenologische Beschreibungsweise universale Geltung hat. Einerseits will Husserl jede metaphysische Vorannahmen, also auch die nach ‚Wahrheit‘ im traditionellen metaphysischen Sinne ausklammern und nur die Gegebenheitsweisen der Phänomene untersuchen, andererseits setzt er unausgesprochen eine intersubjektive Geltung seiner phänomenologischen Bewusstseinsanalysen voraus und gerät damit, wenn die Berufung auf die reine Evidenz nicht mehr überzeugen kann, unweigerlich in transzendente Legitimitätsprobleme. Was das Zeitproblem angeht, versucht Husserl dieses Problem mit der Konzeption eines absoluten Bewusstseins aufzulösen; ich kann dieses umfassende Projekt hier nicht weiter verfolgen, sondern nur versuchen, auf eine für die Zwecke und im musiktheoretischen Kontext dieser Arbeit abschwächend umformulierte kritische Frage einzugehen, nämlich: Inwieweit kann die entworfene phänomenologische Perspektive überhistorische und interkulturelle Gültigkeit beanspruchen, oder – konkreter ausgedrückt: Haben bzw. hatten Menschen anderer Kulturen und anderer Zeiten beim Hören von Musik dieselben Bewusstseinsformen wie die von Husserl konzipierten oder sind Husserls phänomenologische Analysen einfach nur unhistorisch, euro- und subjektzentrisch?<sup>44</sup>

Ich denke, hier gilt es genau zu differenzieren. Freilich gibt und gab es vollkommen anders strukturierte Musik, der auch andere Zeitkonzeptionen zugrunde liegen. So geht z. B. die klassisch indische Musik von einer zyklischen Zeitgestalt (die auch für die antike griechische Zeitvorstellung prägend war) aus, für japanische Gagaku-Musik ist das sozusagen zeitvergessene, konzentrierte Momentanhören viel wichtiger als das europäische Prozesshören

---

<sup>43</sup> Das deutsche Wort ‚Vorstellung‘ ist übrigens im Gegensatz zum meistens synonym gebrauchten lateinischen Repräsentation zeitlich noch unbestimmt, es könnte also als Überbegriff für Re- und Proproduktion fungieren.

<sup>44</sup> Was die kritisch weiterentwickelnde Rezeption von phänomenologischen Ansätzen Husserls in Hinblick auf ihre existentielle Relevanz angeht, wurde schon Heidegger erwähnt, unter explizit historischem und ästhetischem Aspekt sind noch Gadamer und Derrida hinzuzufügen.

in Zeitstrecken; und auch in der Geschichte unserer eigenen Musikkultur gab es andere Paradigma musikalischer Zeit, beispielsweise im Mittelalter das aus dem Aeternitas-Gedanken abgeleitete Ideal eines ungestaut, sozusagen in die Ewigkeit fließenden Zeitstroms. Ohne Frage, Husserl reflektiert diese Phänomene nicht, weder in Einzelfällen noch systematisch, und alleine die Bilder seiner Sprache (z. B. Zeit als Fluss mit einer Richtung) zeugen omnipräsent von ihrer neuzeitlich europäischen Prägung. Dennoch wäre es falsch, deswegen die Geltung von Husserls Zeitanalysen überhaupt zu diskreditieren, vielmehr kann das Programm der Phänomenologie, über die Beschreibung der Erscheinungsweise ‚zu den Sachen selbst‘ zu kommen, notwendigerweise immer nur in *sprachlichen* Erscheinungsweisen geschehen, und sowohl eine – um die Extrempositionen zu nennen – wissenschaftlich abstrakte und scheinbar genaue als auch eine historisch-kulturell umfassend informierte und gleichsam empathisierende Sprache<sup>45</sup> können die Grenzen sprachlicher Erscheinung von Weltauffassung nicht sprengen. Die Kritik an Husserl sollte sich also nicht *pauschal* an seiner Ahistorizität und seinem Akulturalismus entzünden, sondern alleine am Phänomen selbst Maß nehmen. Meiner Meinung nach können Husserls Zeitanalysen, was die basalen Konzeptionen angeht, in vieler Hinsicht überzeugen. Die Zeitdimensionen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und die ihnen zugehörigen Bewusstseinsformen sind, auch wenn sie in ihrer Bedeutung und Bewertung ganz verschieden gewichtet und wahrgenommen werden können<sup>46</sup>, von Husserl in nuce zum ersten mal differenziert beschrieben und erfasst worden. Das Phänomen freilich bleibt in seiner Erscheinungsweise für neue Sichtweisen offen (z. B. für Methoden der Neurowissenschaften und der Cognitive Science, die – verbunden mit dem oft von beiden Disziplinen unterschätztem introspektivem Zugang der Philosophie – in Bezug auf evtl. materielle Unterschiede der Bewusstseinsformen interessante Ergebnisse liefern könnten), je nach Untersuchungsstandpunkt verhält es sich vielleicht sogar im quantenphysikalischen Sinn unscharf; Husserl bleibt das Verdienst anzurechnen, sozusagen das Feld für eine Elementarteilchenlehre oder – besser – eine tiefendimensionale Flächenlehre der Zeit nach jahrhundertelanger philosophischer Abstinenz wieder eröffnet zu haben.

---

<sup>45</sup> Sozusagen das postmoderne Äquivalent zu Schleiermachers divinatischem Akt.

<sup>46</sup> Die Dominanz des Vergangenheitsaspekts bei Husserl z. B. könnte, wenn man will, auf die historistisch geprägte Entstehungszeit der *Vorlesungen* mit zurückgeführt werden.

## 6. Literaturverzeichnis:

- Augustinus: *Confessiones/Bekenntnisse*, Frankfurt a. M. 1987.
- Aristoteles: *Physik*, übers. von Hans Günter Zekl, Hamburg 1987.
- Aristoteles: *Politics*, transl. by H. Ruckham, London 1990.
- Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik als Zeit*, Wilhelmshaven 2001.
- Volker Gerhardt: *Friedrich Nietzsche*, München 1992.
- Edmund Husserl: *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1893-1917)*, Hamburg 1985.
- Edmund Husserl: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, Tübingen 2000.
- Hermann Koller: *Die Mimesis in der Antike*, Bern 1954.
- Toine Kortooms: *Phenomenology of Time*, Dordrecht 2002.
- Hermann Kretzschmar: *Führer durch den Concertsaal*, Leipzig 1898.
- Alfred Lang: Das „absolute Gehör“ oder Tonhöhengedächtnis, in Herbert Bruhn, Rolf Oerter u. Helmut Rösing: *Musikpsychologie - ein Handbuch*, Reinbek 1993.
- Simone Marenholz: *Musik und Erkenntnis, Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*, Stuttgart 2000.
- Albrecht Riethmüller (Hrsg.): *Sprache und Musik, Perspektiven einer Beziehung*, Regensburg 1999.
- Alexander Schnell: *Temps et phénomène*, Hildesheim/Zürich/New York 2004.
- Karlheinz Stockhausen: "... wie die Zeit vergeht...", in: die Reihe, Bd. III, hrsg. von Herbert Eimert unter Mitarbeit von Karlheinz Stockhausen, Wien 1957, S. 13 ff.
- Thomas Turino: Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music, in: *Ethnomusicology*, Bd. 43, Nr. 2, Frühling/Sommer 1999, S. 221-255.
- Kendall Walton: Listening with Imagination: Is Music Representational?, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 52, Nr. 1 (Winter, 1994), S. 47-61.