

FRIEDRICH GOLDMANN

Aspekte seines Komponierens

Versuch über **ZEIT** nachzudenken

veritas filia temporis

Jede Zeit ist eine Sphinx,
die sich in den Abgrund stürzt,
sobald man ihr Rätsel gelöst hat.

Heinrich Heine

Triumph der Zeit

... Und, wie ich kann, bereit ich mich zum Grabe,
Denkend, wie kurzes Dasein mir gegeben,
Der ich ein Greis, heut morgen noch ein Knabe.
Ist mehr denn, als ein Tag, das Menschenleben,
...

Gesetzt, ein Name leuchte hell nach Jahren,
Was wär's denn nun, daß solchen Preis es trüge?
Ihn zwingt die Zeit und läßt ihn nimmer fahren,
Heißt Ruhm und ist nur zweiter Tod zu heißen;
Vor ihm kann, wie vorm ersten, nichts bewahren.
So siegt die Zeit ob Welt und Ruhmes Gleißern.

Francesco Petrarca (1304-1374)

aus der Sammlung „*Triumphe*“ von 1351

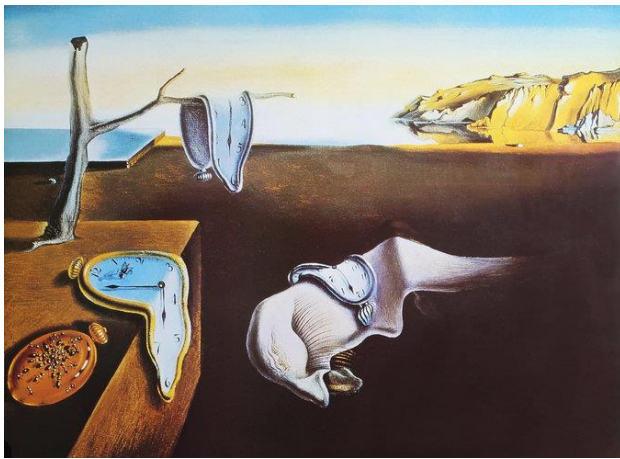


Abb. 1: Salvador Dalí, *Die Beständigkeit der Erinnerung*,
auch: *Die zerrinnende Zeit*, auch: *Die weichen Uhren*.
(Öl auf Leinwand 26,3 x 36,5)

Inhalt

Was ist „Zeit“?	4
Zeitorganisation.....	8
Zeitdilatation.....	9
Zeitpunkt – Augenblick.....	15
Sinfonie 1.....	16
Konzert für Oboe und Orchester	17
R. Hot bzw. Die Hitze	18
Intervall, Zeitdauer und deren Wahrnehmung	20
Konzert für Klavier und Orchester	20
Zeit als physikalische Größe	23
Das Zeitbewusstsein – Retention und Protention.....	24
Vergegenwärtigung von Vergangem - Reproduktion	30
Anton Bruckner	31
Johann Sebastian Bach	32
Heinrich Schütz	32
Friedrich Goldmann - Johann Michael Reinhold Lenz – Thomas Körner	33
Literatur	34

Was ist „Zeit“?

Im Roman *Der Zauberberg* von Thomas Mann ist die Zeit ein zentrales Motiv. In ihm wird thematisiert, inwiefern Interessantheit und Neuheit des Gehalts die Zeit vertreibt.

„... es ist das Erlebnis der Zeit, — welches bei ununterbrochenem Gleichmaß abhanden zu kommen droht und mit dem Lebensgeföhle selbst so nahe verwandt und verbunden ist, daß das eine nicht geschwächt werden kann, ohne daß auch das andere eine kümmerliche Beeinträchtigung erföhre. Über das Wesen der Langenweile sind vielfach irrige Vorstellungen verbreitet. Man glaubt im ganzen, daß Interessantheit und Neuheit des Gehaltes die Zeit >vertreibe<, das heißt: verkürze, während Monotonie und Leere ihren Gang beschwere und hemme. Das ist nicht unbedingt zutreffend. Leere und Monotonie mögen zwar den Augenblick und die Stunde dehnen und >langweilig< machen, aber die großen und größten Zeitmassen verkürzen und verflüchtigen sie sogar bis zur Nichtigkeit. Umgekehrt ist ein reicher und interessanter Gehalt wohl imstande, die Stunde und selbst noch den Tag zu verkürzen und zu beschwingen, ins Große gerechnet jedoch verleiht er dem Zeitgange Breite, Gewicht und Solidität, so daß ereignisreiche Jahre viel langsamer vergehen als jene armen, leeren, leichten, die der Wind vor sich her bläst, und die verfliegen.“ „... große Zeiträume schrumpfen bei ununterbrochener Gleichförmigkeit auf eine das Herz zu Tode erschreckende Weise zusammen; wenn ein Tag wie alle ist, so sind sie alle wie einer; und bei vollkommener Einförmigkeit würde das längste Leben als ganz kurz erlebt werden und unversehens verfliegen sein.“¹

„Wir wissen wohl, daß die Einschaltung von Um- und Neugewöhnungen das einzige Mittel ist, unser Leben zu halten, unseren Zeitsinn aufzufrischen, eine Verjüngung, Verstärkung, Verlangsamung unseres Zeiterlebnisses und damit die Erneuerung unseres Lebensgeföhls überhaupt zu erzielen.“²

Bedenkenswert ist auch die „Erzählbarkeit“ von Zeit, der Zusammenhang zwischen der Dauer eines Berichts und der Länge des Zeitraums, auf den er sich bezieht.

Im Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* von Marcel Proust bemerkt der Romanheld, dass die Vergangenheit einzig in seiner Erinnerung bewahrt ist. Er erkennt am Ende seines

¹ Mann, 2012, S. 146.

² Ebenda, S. 147.

Lebens, dass ein Roman seiner Erinnerungen die letzte Möglichkeit ist, das Kunstwerk zu schaffen, das er sich vorgenommen hatte. So endet das Buch damit, dass der Autor beginnt, es zu schreiben. Die „verlorene Zeit“ ist mehrdeutig: Zeit, die der Erzähler vergeudet hat; Zeit, die unwiederbringlich verloren ist, wenn sie nicht in der Erinnerung oder in einem Kunstwerk konserviert wurde, die Erinnerungen oder Imaginationen, die Namen oder Gegenstände hervorrufen.

Das Konzept des „zeitlosen Jetzt“ ist ein zentraler Bestandteil in Arthur Schopenhauers Metaphysik, das eng mit seiner Unterscheidung zwischen der Welt als Vorstellung (Erscheinung) und dem Willen (Ding an sich) verknüpft ist. Es beschreibt die Einsicht, dass das eigentliche Wesen der Welt nicht in der Zeitlichkeit, sondern in einer ewigen Gegenwart existiert. Vergangenheit und Zukunft existieren nur in unserem Denken und in der Vorstellung. In der Realität gibt es nur das Jetzt – ein zeitloses Jetzt oder ein ewiges Jetzt, welches keine Dauer hat, sondern eine unendlich kleine Grenze darstellt.

Im Gebrauch unserer Alltagssprache ist „Zeit“ ein ständig verwendetes Nomen: Wir können Zeit schenken, gewinnen, vergeuden, nutzen verlieren, sparen, geben, vergessen oder überbrücken. Die Zeit läuft uns davon, sie verrinnt oder sie verstreicht. Seit Jahrtausenden denken Philosophen und Naturwissenschaftler über das Phänomen „Zeit“ nach. Ist es eines der ungelösten Rätsel der Menschheit, gleich der Sphinx, von der Heine spricht? (s.o.) Und was ist mit dem „Jetzt“, dem Moment, dem Augenblick der „Gegenwart“? Ein „Zeitraum“ kann es nicht sein, denn der wäre mit einer Dauer verbunden, und man müsste fragen: Wie lange währt die Gegenwart?³ Dennoch sagt uns die Erfahrung, dass die Gegenwart nicht zeitlos ist.

Wiederum aber verlassen unsere Wahrnehmungen die Gegenwart recht schnell. Ist das Phänomen „Zeit“ das Ergebnis eines komplexen Zusammenspiels von physikalischen Gesetzen, menschlicher Wahrnehmung und philosophischen Überlegungen? In jedem Fall ist es ein vielschichtiges Konzept, das einerseits alltägliche Erfahrungen, andererseits aber auch tiefgreifende philosophische und naturwissenschaftliche Fragestellungen umfasst.

³ Homer um 850: „Die Gegenwart ist wie die Schneide eines Messers, zu scharf um darauf sitzen zu bleiben.“

Die Werke von Augustinus (354-430) gehören zu den wirkungsmächtigen der abendländischen Geistesgeschichte. Er greift das Erbe der antiken Philosophie auf und wird so ein Wegbereiter für das Mittelalter. Aurelius Augustinus von Hippo spricht über drei Zeiten: Gegenwart des Vergangenen (Erinnerung), Gegenwart des Gegenwärtigen (Anschauen) und Gegenwart des Zukünftigen (Erwartung). Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft als solche existieren nach Augustinus nicht.

„Oder sind sie doch, aber nur als ein Versteck, aus dem die Gegenwart hervorkommt, wenn Zukünftiges gegenwärtig wird und in das sie zurückweicht, wenn Gegenwärtiges zu Vergangenen wird?“⁴

Vielmehr ist also die Vergangenheit eine Erinnerung in der Gegenwart, und die Zukunft eine Erwartung in der Gegenwart, während die Gegenwart selbst, ein aus der Zukunft in die Vergangenheit an unserem Geiste vorüberziehender Moment ist.

Seit der Antike haben sich die Philosophen mit dem Begriff der Zeit befasst. Das Schrifttum ist heute nahezu unüberschaubar. Für Platon haben Raum und Zeit keine Wesenheit, sondern sind nur bewegte Abbilder des eigentlich Seienden (Ideenlehre). Für Aristoteles ist der Zeitbegriff untrennbar an Veränderungen gebunden, Zeit ist das Maß jeder Bewegung und kann nur durch diese gemessen werden. Sie lässt sich in unendlich viele Zeitintervalle einteilen (Kontinuum). Was also ist ‚Zeit‘? Für Isaac Newton bilden Zeit und Raum die „Behälter“ für Ereignisse, sie sind für ihn ebenso real wie gegenständliche Objekte. Nach Immanuel Kant ist die Zeit ebenso wie der Raum eine „reine Anschauungsform“ des inneren Sinnes. Sie seien unser Zugang zur Welt, gehörten also zu den subjektiv-menschlichen Bedingungen der Welterkenntnis, in deren Form das menschliche Bewusstsein die Sinneseindrücke erlebt. Kant sagt, die Zeit ist eine

„notwendige Vorstellung, die allen Anschauungen zugrunde liegt. Man kann in Ansehung der Erscheinungen die Zeit selbst nicht aufheben, ob man zwar ganz wohl die Erscheinungen aus der Zeit wegnehmen kann. Die Zeit ist also a priori gegeben. In ihr allein ist alle Wirklichkeit der Erscheinungen möglich.“⁵

Bernd Alois Zimmermann schreibt, dass Intervall und Zeit sich

„nicht als etwas darstellen, was den Tönen als objektive Bestimmung anhinge. Vielmehr sind Intervall und Zeit, in Anwendung der Kantschen Auffassung, eine apriorische Anschauungsform des Subjekts, und zwar seines inneren Sinnes. Durch sie wird der Stoff

⁴ Flasch, 1993, Augustinus, Kap. XVII/22, S. 255.

⁵ Kant, 1971, S. 103f.

der Sinnlichkeit, des Hörens also, in eine erste Ordnung gebracht und so Erfahrung, im engeren Sinne musikalische Erfahrung, erst ermöglicht.“⁶

Und weiter philosophiert Zimmermann über die Art der Ordnung, die den Stoff der Sinnlichkeit, also der Musik, in die Zeit setzt:

„Ganz allgemein eine Ordnung der Bewegung, die auf besondere Weise Zeitlichkeit zum Bewußtsein bringt und den Menschen so in einen Prozeß des inneren Erlebens von geordneter Zeit hineinbezieht; die auf Grund ihrer Kommunikation mit den Grundformen der menschlichen Erfahrung überhaupt in tiefste Erlebnisbezirke hinabreicht; die den Menschen in seiner ganzen Wesenheit erfaßt und ihm, jenseits der Erscheinungsformen der Zeit in ihrem Ablauf in der Musik, die Zeit als umfassende Einheit zum Bewußtsein bringt.“⁷

Die Komponisten haben in der Musikgeschichte ihre Zeit und ihren Ort, und nach Zimmermann auch ihre Aufgabe, nämlich das Notwendige zu tun.

„Das setzt voraus, daß der Komponist sich darüber klar sein muß, wo er steht; der geschichtliche Raum, in dem er sich befindet, muß ihm kritisch bewußt sein, und ebenso muß er sich bewußt sein der Aufgabe, die ihm gestellt wurde, welche letzten Endes in der Schaffung einer Tradition besteht; denn nicht die Tradition schafft den Komponisten, sondern der Komponist die Tradition.“⁸

Anthony Giddens nimmt die Bedingungen sozialer Ordnung in den soziologischen Blick.

„Die Kategorien Raum und Zeit rücken ins Zentrum der sozialwissenschaftlichen Analyse, da sie soziale Praxis strukturieren und konstitutiv in die Dynamik gesellschaftlicher Konfigurationen eingebunden sind [...]. Diese (gesellschaftlichen Entwicklungsprozesse) vollziehen sich niemals evolutionär, quasi gesetzmäßig, sondern lassen sich nur in Abhängigkeit von der spezifischen Raum-Zeit-Ausdehnung sozialer Systeme, deren damit zusammenhängenden strukturellen Voraussetzungen und der Art und Weise der institutionellen Vernetzung bestimmen.“⁹

⁶ Zimmermann, 2020, S. 37.

⁷ Ebenda, S. 38.

⁸ Ebenda, S. 50.

⁹ Giddens, in: Kaesler/Vogt, 2007, S. 157.

Zeitorganisation

„Zeit“ war dem Komponisten Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) Obsession, Zeitorganisation, Zeitüberwindung und Zeitdehnung waren Prinzipien seines Komponierens. Die Zahl derer, die sich mit der Zeit beschäftigt haben ist scheinbar endlos: Von Plato (427-347 v.u.Z) über Aristoteles (384-322 v.u.Z) und Augustinus (354-430), von Kant (1724-1804) bis zu Nietzsche (1844-1900), Husserl (1859-1938), Heidegger (1899-1976) und Gadamer (1900-2002) reicht die Namensliste. Sie alle befassen sich mit Zeit-Gedanken in Phänomenologie, Lebens- und Existentialphilosophie. Allen Erwägungen zu dem Thema „Zeit“ und seinen Begrifflichkeiten haften unverstandene Reste und die Unsicherheiten der Vieldeutigkeit an. Bernd Alois Zimmermann spricht von der „unbegreiflichen Paradoxie alles Zeitlichen“ und formulierte schon im Mozart-Aufsatz das Paradoxon, dass die „Überwindung der Zeit kraft vollkommenster Organisation der Zeit“¹⁰ gelingen könne.

Obwohl die Zeit nicht direkt definiert werden kann, gibt es verschiedene Möglichkeiten, sie zu messen und zu skalieren. Dies ermöglicht einen quantitativen Umgang und die Ableitung von Zeitderivaten sowie die Schaffung künstlicher Zeitbasen.

Die Zeit beschreibt die Abfolge von Ereignissen, hat also eine eindeutige, nicht umkehrbare Richtung. Das würde bedeuten, die Zeit „vergeht“. Kant sagt: „Die Zeit ist die formale Bedingung a priori aller Erscheinungen überhaupt.“ Das heißt „alle Gegenstände der Sinne sind in der Zeit und stehen notwendiger Weise in Verhältnissen der Zeit.“¹¹ Aus einer philosophischen Perspektive beschreibt die Zeit das Fortschreiten der Gegenwart von der Vergangenheit kommend und zur Zukunft hinführend. Nach der Relativitätstheorie bildet die Zeit mit dem Raum eine vierdimensionale Raumzeit, in der die Zeit die Rolle einer Dimension einnimmt. Dabei ist der Begriff der Gegenwart nur in einem einzigen Punkt definierbar, während andere Punkte der Raumzeit, die weder in der Vergangenheit noch der Zukunft dieses Punkts liegen, als „raumartig getrennt“ von diesem Punkt bezeichnet werden. In Wissenschaftsbereichen rechnet man mit kleinsten Zeit-Einheiten: Sekunden (s), Millisekunden (ms), Mikrosekunden (μ s), Nanosekunden (ns) usw. Für den musikalischen Bereich spielen die kleineren Zeit-Einheiten – ausgenommen vielleicht bis zu einem gewissen Grade in der elektronischen oder der Film-Musik – keine Rolle, eher die größeren, wie Jahre, Jahrzehnte und

¹⁰ Zimmermann, 2020, S. 31.

¹¹ Kant, 1971, S. 107.

Jahrhunderte, zum Beispiel bei den Benennung der musikalischen Stil-Epochen wie Barock, Klassik oder Romantik.

In der Musik gibt es viele ästhetische Strategien, die eine Erfahrung erzeugen, als würde die Zeit gedehnt, verlangsamt oder nahezu aufgehoben. Komponisten nutzen verschiedene Techniken, um das Gefühl zu erzeugen, dass Zeit langsamer fließt, stillsteht oder gar eingefroren wirkt.

Zeitdilatation

Die wahrgenommene (psychologische) und strukturelle (kompositorische) Zeitdilatation

Um musikalisches Material bewusst langsamer vergehen zu lassen, bedienen sich die Komponisten vergrößerter Notenwerte (der Augmentation) oder ein sehr langsames Tempo, durch lange gehaltene Töne, reduzierte rhythmische Ereignisse oder statische Harmonik.

György Ligeti hatte mit der Orchesterkomposition *Atmosphères* etwas aufgegriffen, was sich nachträglich an einer Reihe sehr verschiedenartiger Stücke mit teilweise verwandten Tendenzen feststellen lässt:

„etwa an Giacinto Scelsi¹² spät berühmt gewordenen *Quattro pezzi su una nota sola* von 1959 oder seinem die Klang-Tiefenperspektive auslotenden *Vierten Streichquartett* (1964); an Stockhausens¹³ *Mikrophonie I* (ebenfalls 1964), die all ihr Tönen aus einem einzigen Tamtam holt; an La Monte Youngs¹⁴ *Composition 1960, No. 7*, in der lediglich eine Quinte »für eine lange Zeit auszuhalten« ist, [...] auch an Li Terry Rileys¹⁵ minimalistischem *In C* (1964) oder Steve Reichs¹⁶ *Piano Phase* (1966) als komponiertem Erstling horizontaler Phasenverschiebung derselben Patterns; am Ende gar, wegen der konzeptionellen Rigorosität, an John Cages¹⁷ Tacet-Stück *4'33"* (1952), bei dem überhaupt kein Ton erklingen soll. In all diesen Beispielen wird Zeit durch äußerste Schrumpfung dessen, was in ihr passiert, zur ungeformt neutralen Dauer gedehnt.“¹⁸

Der Unterschied zu Ligetis *Atmosphères* liegt jedoch darin, daß etwas geschieht, das sich jedoch permanent in einem mikrotonalen Geflecht selbst aufhebt.

¹² 1905-1988.

¹³ 1928-2007.

¹⁴ Geb. 1935.

¹⁵ Geb. 1935.

¹⁶ Geb. 1936.

¹⁷ 1912-1992.

¹⁸ Dibelius, 1994, S. 61f.

Das Materiale der Musik, jenes Ineinander von Texturen und Farben, das ansonsten als Beiwerk und Begleiterscheinung des tragenden Geflechts der Stimmen gegolten hatte, wurde unter Ausklammerung aller herkömmlichen Sprachmittel zur Hauptsache der kompositorischen Arbeit gemacht. Nicht länger ging es darum, Klang- oder Tonpunkte, melodische Kurvenverläufe und polyphone Schichtungen zu erfinden. Es wurde gleich von komplexen Phänomenen ausgegangen, die in ihrer Zusammensetzung kaum noch aufzuschlüsseln waren. Mit solchen Klangmassen ließen sich plastische Formen modellieren.¹⁹

„Zum einen kann sich die stoffliche Beschaffenheit des musikalischen Bildwerks, weil sie Ergebnis einer vermengenden – und bei Ligeti höchst minuziösen – Synthese ist, dauernd verändern kann, außerdem die Farben wechseln [...]. Gerade auf diese ständigen internen Mutationen hatte Ligeti in *Atmosphères* abgehoben,“ und „im Inneren den jeweiligen Sonoritätszustand durch subtiles Mischen und Kombinieren der 88 einzelnen Orchesterstimmen, inklusive strikter „divisi“-Technik für die Streicher, bis ins Detail genau auskomponiert. Zum anderen aber spielt in der Musik [...] die Zeit eine entscheidende Rolle. Sie schließt, allein schon durch die akustischen Voraussetzungen, daß Klang überhaupt entsteht, eine Existenz ohne Dauer, also einen Stillstand oder ein Verharren in Ruhestellung faktisch aus, vielmehr herrscht stets ein Mindestmaß an Bewegung. Und gerade diese internen Fluktuationen, dieses sachte Dahinfließen, Auf- und Abblenden oder langsame, manchmal auch ruckartige Umbilden der farblich schillernden Klang- und Geräuschmassen waren für Ligeti bei *Atmosphères* – obwohl er selbst gerne vom *stationären* Habitus spricht [...] – der eigentliche Anlaß und der vorgeordnete Konzentrationspunkt seiner akribisch ausformenden kompositorischen Arbeit.“²⁰

Von den Konzerten Friedrich Goldmanns könnten sowohl das Posaunenkonzert als auch das Klavierkonzert jeweils in seinen Anfängen als Beispiele für eine Zeitdehnung dienen. Das *Konzert für Posaune und drei Instrumentalgruppen*²¹ aus dem Jahr 1977 beginnt in den ersten vier Takten mit der mathematischen Zeitorganisation, der Viertel-Dauernfolge 3-2-[2-3]-1-4-5 in allen vier Stimmen, das Tempo ist Andante, calmo. Auch der erste Einsatz der Soloposaune erfolgt mit langen Tönen. Es ist ein äußerst sparsamer, sehr ruhiger Ablauf der Akkordfolgen, von großer Milde und Abgeklärtheit, von einem unerschütterlichen In-sich-ruhen. Und eben dieses geringe „Fließen“ der Zeit zieht uns unmittelbar in den Bann (vgl. NB 1).

¹⁹ Ebenda, S. 53.

²⁰ Ebenda, S. 53.

²¹ Vgl. Kontressowitz, 2014, S. 30ff.

Andante, calmo (♩ ca. 72)

I Flöte
Englischhorn
Viola
Kontrabaß

III 1 Holzblock
Moracas
2 Schlagzeug
Tomtom
gr. Trommel

Posaune

III 3

NB 1: Goldmann, „Konzert für Posaune“, Gruppe I und III, Einsatz der Soloposaune T. 8.

Der Vorläufer ist unverkennbar (vgl. NB 2), nicht zuletzt durch die mathematische Zeitorganisation, nämlich die Komposition *Zusammenstellung, Musik für Bläser* aus dem Jahr 1976.²²

²² Vgl. Kontressowitz, 2020, S. 104f.

Lento (♩ ca. 54)
 Altflöte

p Englischhorn

p Klarinette

p Horn

p Fagott

p

NB 2: Goldmann, „Zusammenstellung“, Abschnitt 1.

In ungewöhnlicher Zeitdehnung offenbart Friedrich Goldmann im *Konzert für Klavier und Orchester*²³ in der ersten Sektion das kompositorische Ausgangsmaterial (vgl. NB 3). Das in acht Sektionen gegliederte Klavierkonzert bildet in der ersten Sektion fünf Abschnitte, die jeweils von einem statischen Klang, einem Intervall, dominiert werden. Wie Silben, die für Wortbildungen vielfältiger Art noch offen sind, graviert sich Intervall für Intervall in unser Gedächtnis. Die gewissermaßen Unendlichkeit des anfänglich Offenen, das scheinbar endlose Band der Erscheinungen wird in Oppositionen zerschnitten, dem Grenzenlosen werden Ränder und Rahmen angemessen, das Formlose nimmt Gestalten an. Die „Silben“ bilden „Worte“, Klangverbindungen und Fügungen, die Sinnhaftigkeit generieren.

²³ Vgl. Kontressowitz, 2014, S. 77ff., 132ff., 186ff.

Kontrafagott.

[illegible]

NB 3: Klavierkonzert, Sektion 1, T. 1-11 (-16), Intervall im ersten Abschnitt: die kleine Terz.

Extreme Dehnung der Zeit bis hin zum Zeitstillstand finden wir bei dem US-Amerikaner Morton Feldman (1926-1987). Seine Stücke dauern oft mehrere Stunden und verändern sich nur minimal. Zeit wirkt fast aufgehoben oder schwebend (z. B. im *String Quartet II*). Mit einer Dauer von ca. 6 Stunden ist es wohl das längste dieser Gattung. La Monte Youngs *Dream House* ist ein nahezu mythisches Werk, es ist eine Licht- und Musik-Installation, die von dem US-amerikanischen Komponisten La Monte Young und seiner Ehefrau Marian Zazeela geschaffen wurde. Auf die gespielte Musik, bestehend aus gehaltenen Noten, die unendlich verlängert werden können, reagieren die aufgehängten Mobiles auf äußerst minimale Art. Diese einzigartige Erfahrung regt zur Introspektion, Meditation und zum Träumen an. Die Zeit scheint sich zu verlangsamen und die Beziehung zu Raum und Dauer verändert sich völlig zwischen dem Realen und dem Imaginären. Der US-Amerikaner Steve Reich (geb. 1936) nutzt Phasing, das heißt zwei identische Patterns laufen minimal gegeneinander und verschieben sich ganz langsam. Bei seinem Landsmann Philip Glass (geb. 1937) erzeugen Wiederholungsstrukturen eine hypnotische, kontinuierliche Zeitwahrnehmung.

Die Spektralmusik (*Musique spectrale*) war in den 1970er Jahren in Paris entstanden. Ihre wichtigsten Vertreter sind u.a. die Komponisten Gérard Grisey (geb. 1946), Tristan Murail (geb. 1947), Georg Friedrich Haas (geb. 1953) und Philippe Manoury (geb. 1952). Die akustischen Charakteristika eines Klanges wurden wissenschaftlich untersucht und Grundlage eines neuen Komponierens. Es basierte vor allem auf feinste Modifikationen der Klangfarben. Zur zweiten Generation der Spektralmusikkomponisten gehören unter anderem die finnischen Komponisten Magnus Lindberg (geb. 1958) und Kaija Saariaho (geb. 1952), die französischen Komponisten Philippe Hurel (geb. 1955), Thierry Blondeau (geb. 1961), Jean-Luc Hervé (geb. 1960) sowie die Italiener Ivan Fedele (geb. 1953) und Marco Stroppa (geb. 1959). Bedeutsam für die Spektralmusik ist der Aspekt der »gestreckten Zeit«. Klang wird verstanden als Verhältnis von Frequenz zu Zeit. Die Tonhöhen sind Frequenzen, und man benutzt die Mikrotonalität. Die Frequenzstrukturen werden so gerastert, dass sie von herkömmlichen Musikinstrumenten, zum Beispiel einem Ensemble oder einem Symphonieorchester, gespielt werden können.

Zeitpunkt – Augenblick

Für die quantitative Angabe einer Zeit wird unterschieden in eine Zeitspanne, deren Nullpunkt durch ein spezielles, jeweils einzeln bekanntes Ereignis festgelegt ist, und einem Zeitpunkt in Bezug zu einem willkürlich festgelegten, aber durch Konvention bekannten Nullpunkt. Zur Angabe eines Zeitpunkts werden das Kalenderdatum und die Uhrzeit verwendet. Letztere ist als gesetzliche Zeit durch staatliche Regelungen jeweils innerhalb einer Zeitzone einheitlich.

In der Philosophie fragt man seit jeher nach dem *Wesen der Zeit*, was auch Themen der Weltanschauung berührt. Für die physikalischen, die Bio- und Humanwissenschaften ist die Zeit ein zentraler, auch messtechnisch erfassbarer Parameter, u. a. bei allen bewegten Körpern (Dynamik, Entwicklung), in der Chronobiologie oder der Zeitsoziologie. Die Psychologie untersucht die Zeitwahrnehmung und das Zeitgefühl. Die Ökonomie betrachtet Zeit auch als Wertgegenstand.

Die wohl markanteste Eigenschaft der Zeit ist der Umstand, dass es stets eine in gewissem Sinne aktuelle und ausgezeichnete Stelle zu geben scheint, die wir die Gegenwart nennen, und die sich unaufhaltsam von der Vergangenheit in Richtung Zukunft zu bewegen scheint. Dieses Phänomen wird auch als das Fließen der Zeit bezeichnet. Dieses Fließen entzieht sich jedoch einer naturwissenschaftlichen Betrachtung, auch die Geisteswissenschaften können die Frage nicht eindeutig klären.

Das scheinbare Fließen der Zeit wird daher von vielen Physikern und Philosophen als ein subjektives Phänomen oder gar als Illusion angesehen. Man nimmt an, dass es sehr eng mit dem Phänomen des Bewusstseins verknüpft ist, das sich ebenso einer physikalischen Beschreibung oder gar Erklärung entzieht und dadurch zu den großen Rätseln der Naturwissenschaft und Philosophie zählt. Hinfällig wäre damit unsere intuitive Vorstellung, es gäbe eine von der eigenen Person unabhängige Instanz nach Art einer kosmischen Uhr, die bestimmt, welchen Zeitpunkt wir alle im Moment gemeinsam erleben, und die damit die Gegenwart zu einem objektiven uns alle verbindenden *Jetzt* macht.

Musik will „nicht bloß die Fantasie interessieren“ – um einen Gedanken von Friedrich Schlegel (1772-1829) zu adaptieren,

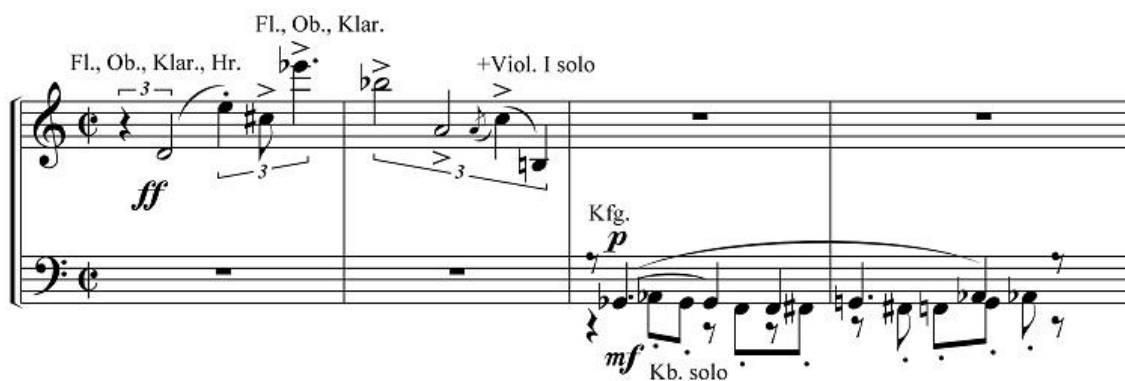
„sondern auch den Geist bezaubern und das Gemüt reizen; und das Wesen des Bizarren scheint eben in gewissen willkürlichen und seltsamen Verknüpfungen und Verwechslungen des Denkens, Dichtens und Handelns zu bestehn. Es gibt eine Bizarrerie

der Begeisterung, die sich mit der höchsten Bildung und Freiheit verträgt, und das Tragische nicht bloß verstärkt, sondern verschönert.“²⁴

In der Musik wollen wir für uns den „Zeitpunkt“ als den Moment verstehen, der in Relation zum Ganzen steht, in der Komposition zu einem Satz oder Abschnitt. Der „Zeitpunkt“ ist der kompositorisch herausgestellte, bedeutungsträchtige Augenblick, er enthält in der Regel den Verweis auf einen substantiellen Kern der Komposition, gibt den Impuls für den gesamten Satz oder der Komponist führt zu einer bestimmten Zeit zu einem bestimmten Punkt hin.

Sinfonie 1

Friedrich Goldmann hat – wie in kaum einem anderen Werk – in der *1. Sinfonie* ohne Umschweife mit der Eröffnung in den beiden ersten Takten einen „Zeitpunkt“ gewählt, dessen Dynamik mit äußerster Energie angereichert ist und dadurch ungeheuer wirkmächtig erscheint,²⁵ offenbar die bewusste Sprengung einer Zeitachse im Augenblick der Inspiration.



NB 4: *Sinfonie 1*, 1. Satz, T. 1-4.

Mit der gestauchten Zeit in den Takten 1 und 2 (vgl. NB 4) und der kraftvollen (*ff*) Überwindung der großen Intervalle (Nonen) erscheint das „Thema“ wie ein energetischer Imperativ. „Die Dynamik ist die Größenlehre der Energie“, schreibt Friedrich Schlegel 1798 in seinen *Athenäums-Fragmenten*²⁶. So gesehen beginnt Goldmann seine *Sinfonie 1*²⁷ (komponiert von März 1972 bis Januar 1973) ohne Umschweife mit einer Eruption von gewaltiger Energie.

„Eines der bemerkenswertesten Phänomene des Hörens besteht darin, daß wir in der Lage sind, den Abstand zwischen verschiedenen Tönen zu erleben: das Intervall. Mit

²⁴ Schlegel, 1978, S. 137.

²⁵ Vgl. Kontressowitz, 2020, S. 53ff.

²⁶ Schlegel, 1978, S. 141.

²⁷ Eine umfassende Analyse bietet auch Frank Schneider in: *Momentaufnahme*, Notate zu Musik und Musikern in der DDR, Friedrich Goldmann, *Sinfonie Nr. 1 für Orchester* (1972/73), Leipzig 1979, S. 352-383.

seiner Hilfe entsteht mit einem Schlage ein umfassendes System von Beziehungen, welches das Tonwesen in eine erste Ordnung bringt. Darin vor allem liegt die Bedeutung des Intervalls.“²⁸

Wie um den Rezipienten Gelegenheit zu geben das Gehörte aufzunehmen, folgen zwei Takte (Kontrafagott) in gedehnter Zeit. Nach der ersten Eruption verbleibt ein dumpfes, dunkles Grollen, ein spannungsvolles Aufladen (Takte 3, 4) für den Fortgang.

Später, in einem Interview mit Helga de la Motte-Haber, wird Goldmann sagen:

„Um auf diese 1. Symphonie zurückzukommen, so ist diese Zwölftönigkeit, vor allem im 1. Satz etwas, das mich heute schon wieder etwas stört. Diese Art der spezifischen Anordnung der zwölf Töne in Gruppen, die eine permanente Präsenz von Chromatik schafft, stört mich heute. Das wird ja dann im 2. und auch im 3. Satz etwas aufgebrochen, obwohl der 2. Satz strukturell zunächst genauso beginnt. Aber über einen ganz anderen Einsatz von Farben führt er hinaus.“²⁹

Konzert für Oboe und Orchester

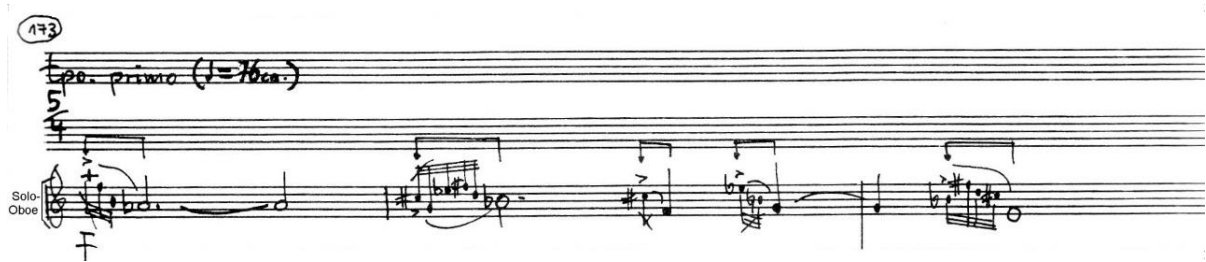
Ganz anders setzt Goldmann einen markanten „Zeitpunkt“ im ersten Satz des *Oboenkonzertes* von 1978/79. Nach einer Kadenz des Solisten erklingt in der Solo-Oboe eine Gestalt, die so deutlich als „Thema“ wahrgenommen wird. Das Hinführen zu diesem Zeitpunkt, vor allem aber der „Zeitpunkt“ selbst, ist geschickt gewählt und zeigt einmal mehr Goldmanns ausgeprägten Sinn für die dramaturgische Gestaltung von Ablauf und Form. Es scheint als würde die gesamte große Tradition des Solokonzertes in diesem Moment aufleuchten, auch wenn es nur für einen Augenblick ist. Dieser Augenblick genügt, um eine Fülle von Erinnerungen im Bewusstsein zu erzeugen und möglicherweise eine Reihe von Konzerten vergangener Jahrhunderte zu vergegenwärtigen. Gleichsam entsteht in diesem Augenblick durch das verstärkte Erinnern das Phänomen der Zeitdehnung.

Unmittelbar nach der fulminanten, äußerst virtuoson Kadenz des Solisten (T. 172), bläst die Solo-Oboe (T. 173-175, tempo primo) die wie in Stein gemeißelt klingende Gestalt, die so exponiert nun stärker denn je als thematisch wahrgenommen wird, im *forte* mit der mathematischen Organisation von 3-5-1-2-4 Vorschlägen, 5-3-1-2-4 Dauernfolgen und dem Tonmaterial aus den Modi A und B.³⁰

²⁸ Zimmermann, 2020, S. 34.

²⁹ de la Motte-Haber, 1992, S. 27.

³⁰ Vgl. Kontressowitz, 2014, S. 27.



NB 5: Oboenkonzert, Exponiertes Thema der Solo-Oboe T. 173.

Die Fünftonreihe in ihrer Abfolge $as^1-b^1-f^1-g^1-e^1$ lässt uns an Frescobaldis *Capriccio sopra La Sol Fa Re Mi* denken, auch wenn Goldmann, anders als Frescobaldi, die fünf Töne als kontingentes Material verwendet.

R. Hot bzw. Die Hitze

Auch in der Kammeroper *R. Hot bzw. Die Hitze* von 1972-1974, nach Jakob Michael Reinhold Lenz, scheint es einen Zeitpunkt zu geben, der für den Verlauf und das Verständnis des Stückes eminent wichtig ist. In der Adaptation von Thomas Körner wird ein Handlungsverlauf gezeigt, der in 112 dramatischen, komischen und phantastischen Posen die Vorlage stark abwandelt. In Pose 36 erfolgt das Umschalten von Aktion in Reaktion, denn erst die Vergegenwärtigung des Geschehenen ermöglicht das sinnvolle Handeln für die Zukunft.

Dritter Akt, Erste Szene: Lord Hot hat seinen Sohn durch einen festlichen Abend von der Prinzessin ablenken wollen. Doch Robert Hot durchschaut die Absicht des Vaters. Die Elektronische Orgel spielt eine triolische Quartfolge in weiten Intervallsprüngen aufwärts im *ff* zum ausgehaltenen h^2 („Himmel“?). Hot: „Ärger ist das als würden Himmel und Erde ein Spiel der Säue ... alle betrüg' ich durch verstellte Gleichgültigkeit.“ Erst als Lord Hamilton ihm von einer jugendlich schmach tenden Italienerin vorschwärmt, verliert er seine „Gleichgültigkeit“ und springt aus dem Fenster.

Damit stellt Körner eine Weiche für den folgenden Verlauf. Alles Weitere unterläuft die gespielte Handlung. Von Pose 36 an wird das Publikum Teil des Stückes. Es weiß nun von der „verstellten Gleichgültigkeit“ Robert Hots Er „interagiert“ mit dem Publikum.³¹ Dem Protagonisten erschließen sich nun phantastische Utopien.

³¹ Die „vierte Wand“ ist eine imaginäre Grenze im Theater zwischen Bühne und Zuschauerraum, die das Publikum vom Geschehen trennt. Schauspieler agieren, als existiere diese Wand, was eine geschlossene Illusion erzeugt. Wird diese Wand durch direkte Ansprache oder Interaktion durchbrochen, spricht man vom „Durchbrechen der vierten Wand“.

Von diesem Zeitpunkt an, der Pose 36, wird aus der Kammeroper eine Opernphantasie. Die Handlungen unterlaufen die Realität des Lenz'schen Stückes und verwandeln die Adaptation in ein Gegenwartsstück aufgrund der phantastisch-phantasievollen Handlungsführung in Form eines Übersprungs, in dem der Wunschtraum Robert Hots als gelebte Realität distanziert vorgeführt wird. Die Prinzessin Armida eilt schließlich auf ihn zu und beide einander in die Arme. Goldmann/Körner reflektieren ganz ausdrücklich die gesellschaftliche Realität ihrer Zeit, die auf der Suche nach Räumen für eine individuelle Entfaltung war. In dem historisch politischen Grundgedanken fanden die beiden Autoren den wohl entscheidenden Impuls, die Handlungs-Geschichte in die „Gegenwart“ zu holen und für das Musiktheater zu aktualisieren.

Intervall, Zeitdauer und deren Wahrnehmung

„Zeitdauer“ ist die Zeit, die eine Komposition benötigt, um ihren klingenden Raum zu durchschreiten, sie bezeichnet gemeinhin die Länge, die Aufführungsdauer einer Komposition bzw. ihrer Formteile. Je nach Anlage der Komposition gilt die Zeitdauer als Baustein auch für kleinere Abschnitte.

Kern eines Musikstückes von Goldmann ist das Intervall, wir nehmen es sowohl horizontal als vertikal in der Zeit wahr. Die horizontalen Tonfolgen erleben wir zeitlich verschoben, die vertikalen sind ein Gleichzeitiges, Töne ohne jeglichen Zeitabstand. Seine Musik ist eine „Zeitkunst“, eine „Kunst der zeitlichen Ordnung.“³²

Zwischen der subjektiv wahrgenommenen Zeit und der objektiv messbaren bestehen oft deutliche Differenzen. Die Wahrnehmung der Zeitdauer hängt davon ab, was in der Zeit passiert. Ein ereignisreicher Zeitraum erscheint kurz, „vergeht wie im Flug“. Hingegen dauern ereignisarme Zeiträume manchmal quälend lange. Von dieser Beobachtung leiten sich auch die Begriffe Kurzweil und Langeweile ab.

Paradoxerweise empfindet man im Rückblick die Zeiten gerade umgekehrt: In ereignisreichen Zeiten hat man viele Informationen eingespeichert, sodass dieser Zeitraum lange erscheint. Umgekehrt erscheinen ereignisarme Zeiten im Rückblick kurz, da kaum Informationen über sie gespeichert sind.

Konzert für Klavier und Orchester

Um eine Tonfolge nachhaltig prägen zu können, muss der Komponist dem Rezipienten genügend Zeit geben, damit er die Abfolge in seinem Gedächtnis speichern kann. Anders als beim Oboenkonzert, ließe sich analog für das Klavierkonzert das Motto setzen: „alles ist Variation“ oder vielleicht besser noch: „alles ist Veränderung“. Auch eine so originelle Begabung wie Friedrich Goldmann kann oder will nicht über gewisse Grenzen hinausgehen, die ihn aufgrund seines Geburtsjahres als Zeitzeugen festschreiben. „Es ist nicht alles zu allen Zeiten möglich, und gewisse Gedanken können erst auf gewissen Stufen der Entwicklung gedacht werden.“³³ Für Goldmann scheinen Grenzen jedoch eine geradezu magische Anziehungskraft besessen zu haben; für ihn waren sie wie Herausforderungen, sie weit auszudehnen oder gar zu überwinden.

³² Zimmermann, 2020, S. 33.

³³ Wölfflin, 1979, S. 9.

Man könnte durchaus auch von einem kompositorischen Netzwerk sprechen aufgrund der engen Verflechtung und der Verbindung zwischen horizontalem und vertikalem Geschehen, was wiederum als kompositorisches Handwerk so neu nicht wäre, doch aber als Beleg für Goldmanns solides und zeitgemäßes, komplexes künstlerisches Arbeiten gelten könnte.

Zunächst selektioniert Goldmann aus dem Modus (vgl. NB 7) jeweils ein Intervall. Jedes dieser Intervalle (vgl. NB 6) wird in der Section 1 – einer Exposition gleich – aus gutem Grund in einem eigenen Abschnitt ausführlich und einprägsam vorgestellt: die kleine Terz von T. 1-16, der Tritonus von T. 17-27, die reine Quinte von T. 28-34, die kleine Sexte (hier überm. Quinte) von T. 35-45 und schließlich die große Sekunde von T. 46-61: Wie in einer Zeitdehnung, einer Zeitdilatation, erklingen die Intervalle.



NB 6: Die fünf fundamentalen Intervalle des Klavierkonzerts.



NB 7: Section 1, Grundbaustein des gesamten Klavierkonzerts.

Erst nach der bewussten Wahrnehmung der einzelnen Intervalle kann Goldmann sein überaus anspruchsvolles und komplexes Variationenwerk gestalten; sei es das variierende Spiel mit den fünf Intervallen, mit Dreitonketten und den daraus entwickelten Akkorden, oder den sehr entfernt an eine Chaconne oder Passacaglia erinnernden quasi-ostinaten Bass-Variationen.

Während es sich in der 3. Section um Variationen der fünf Intervalle handelt, so sind die zwölf Variationen in der Section 6 (vgl. NB 8) Variationen des ‚kontingenten Themas‘, per sinngebender Entscheidung ausgewählt aus 40320 Permutationsmöglichkeiten (Formel: Fakultät 8).³⁴

³⁴ Vgl. Kontressowitz 2014, S. 77-90, 132-141.

lento ♩ = ca. 60

Dauern

507 solo 4 3 8 1 6 5 2 7

1-8

509 5 2 1 6 3 4 7

1-7

516 6 3 2 5 4 1

1-6

522 3 4 1 5

1-5

525 2 1 3 4

1-4

528 1 2 3

1-3

536 8 7 6

6-8

541 8 5 6 7

5-8

546 6 5 8 7 4

4-8

552 6 3 4 5 8 7

3-8

562 4 3 8 5 6 7 2

2-8

571 4 1 6 3 2 5 8 7

1-8

p

NB 8: Die zwölf Variationen des kontingenten Bass-Themas im Solo-Klavier in Section 6.

Zeit als physikalische Größe

In der Physik ist Zeit (Formelzeichen t oder τ (tau), von lat. *tempus* (Zeit)) die fundamentale Größe, über die sich zusammen mit dem Raum die Dauer von Vorgängen und die Reihenfolge von Ereignissen bestimmen lassen. Da sie sich bisher nicht auf grundlegendere Phänomene zurückführen lässt, wird sie über Verfahren zu ihrer Messung definiert, wie es auch bei Raum und Masse der Fall ist. Im SI-Einheitensystem wird Zeit in Sekunden (Einheitenzeichen s) gemessen. Daraus leiten sich unmittelbar die Einheiten Minute und Stunde ab, ebenso (über die Erdbewegung und gesetzlich festgelegte Schaltsekunden) auch Tag und Woche, dazu (abhängig vom Kalender) Monat, Jahr, Jahrzehnt, Jahrhundert und Jahrtausend. Heute ist die Zeit in der Physik, wie andere Messgrößen auch, operational, das heißt über ein Messverfahren, definiert. Zur Zeitmessung werden hauptsächlich Systeme verwendet, die nach allgemeiner Ansicht periodisch (d. h. nach gleichen Zeitintervallen) in denselben Zustand zurückkehren. Die Zeit wird dann durch das Zählen der Perioden bestimmt. Eine Uhr ist umso besser, je genauer der periodische Vorgang reproduzierbar ist und je weniger er sich von äußeren Bedingungen beeinflussen lässt, beispielsweise von mechanischen Störungen aufgrund von Schwankungen der Temperatur oder des Luftdrucks. Daher sind Quarzuhren deutlich genauer als mechanische Uhren. Die genauesten Uhren sind Atomuhren, die auf atomaren Schwingungsprozessen beruhen. Damit ist eine relative Gangabweichung von 10^{-15} erreichbar, was einer Sekunde Abweichung in 30 Millionen Jahren entspricht. Die Frequenz und damit auch als ihr mathematischer Kehrwert die spezielle Zeit der Periodendauer sind die physikalischen Größen, die mit der höchsten Genauigkeit überhaupt messbar sind. Das hat unter anderem dazu geführt, dass die Definition der Längeneinheit Meter mittlerweile auf die Definition der Zeiteinheit Sekunde zurückgeführt wird, indem der Meter so definiert ist, dass das Licht im Vakuum während exakt einer Sekunde 299 792 458 Meter zurücklegt.

„Was also ist ‚Zeit‘? Für Isaac Newton bilden Zeit und Raum die „Behälter“ für Ereignisse, sie sind für ihn ebenso real wie gegenständliche Objekte: „Zeit ist, und sie tickt gleichmäßig von Moment zu Moment.“ In der Naturphilosophie dominiert Newtons Auffassung, weil sie ermöglicht, Zeit und Raum unabhängig von einem Bezugspunkt oder Beobachter zu beschreiben.

Im Gegensatz dazu äußert sich Gottfried Wilhelm Leibniz in einem Briefwechsel mit Samuel Clarke: „Ich habe mehrfach betont, dass ich den Raum ebenso wie die Zeit für etwas Relatives halte; für eine Ordnung der Existenzen im Beisammen, wie die Zeit eine Ordnung des

Nacheinander ist.“³⁵ Raum und Zeit haben kein Wesen und es gibt daher auch keinen Fluss der Zeit. Er definiert die Zeit als die Ordnung des nicht zugleich Existierenden.

Nach Immanuel Kant ist die Zeit ebenso wie der Raum eine „reine Anschauungsform“ des inneren Sinnes. Sie seien unser Zugang zur Welt, gehörten also zu den subjektiv-menschlichen Bedingungen der Welterkenntnis, in deren Form das menschliche Bewusstsein die Sinneseindrücke erlebt.

Musik ist eine Gegenwartskunst, sie ist logischerweise immer in einer Gegenwart komponiert worden, gleich ob an einem Tag oder während eines oder mehrere Jahre. Unser scheinbar „ordnender“ Sinn, Musik aufgrund ihrer stilistischen Eigenheiten und des beständigen Wandels ihrer Erscheinungsformen, verschiedenen Zeiten, also bestimmten Epochen zuzuweisen (etwa Mittelalter, Renaissance, Barock, Klassik, Romantik, Moderne, Postmoderne etc.), gewissermaßen einer jeweils anderen Gegenwart, ändert daran nichts. In einem wahrscheinlich begrenzten Ausmaß ist uns die Musik, sind uns die Werke zahlreicher Komponisten früherer Jahrhunderte gegenwärtig, sie sind uns aufgrund unserer erinnernden Fähigkeit „Gegenwart“.

Das Zeitbewusstsein – Retention und Protention

Wir haben „ein Bewusstsein von Dauer, erfahren Zeit und besitzen Zeitmaßstäbe. Das ist offenbar nur möglich, wenn das menschliche Bewusstsein die Fähigkeit hat, die Spuren, die der flüchtige Sinneseindruck hinterlässt, als [Klang-] *Bilder* im Gedächtnis zu bewahren und ihnen [mit der Fähigkeit des Erinnerns] Dauer zu verleihen.“ Auf diese Weise – zum Beispiel der *Vergegenwärtigung* der Klänge – sind die drei Zeitdimensionen als „Gegenwart von Vergangenen“, eben der Erinnerung; „das Gegenwärtige“, nämlich die augenblickliche Aktion; sowie „die Gegenwart von Künftigem, nämlich [der] Erwartung“³⁶, gekennzeichnet. Wahrhaft wäre demnach nur das Gegenwartserlebnis, das sich in die Vergangenheit und in die Zukunft durch Vergegenwärtigung ausdehnt. Und diese Ausdehnung in die Vergangenheit und in die Zukunft ist eine ausgesprochen individuelle Bewusstseinsleistung, denn das Wahrgenommene entschwindet oder verdunkelt sich zunehmend mehr oder weniger an den Rändern. Somit ist der menschliche Geist, der die Zeitdimensionen hervorbringt, ist das Innere des Menschen in ständiger Erwartung, permanentem Vollzug und von einer Fülle an

³⁵ Leibniz, 1991, zitiert nach Scharff 2017, S. 28.

³⁶ Flasch: Augustinus, XX/26, S. 259.

ortszeitbezogenen Erinnerungen. Der Mensch zeigt sich als Einheit von Bewusstsein (memoria), Verstand (intelligentia) und Wille (voluntas).

Die Problematik liegt im Gebrauch des Wortes „Gegenwart“. Das Universalwörterbuch des Dudens³⁷ definiert „Gegenwart“ ganz allgemein zwischen Vergangenheit und Zukunft. Irritierend ist dann die Duden-Wendung „bis in die jüngste Gegenwart nach-, fortwirken.“ Der Gebrauch des Superlativs ließe eine unterschiedliche Gegenwart vermuten, etwa eine junge oder eine jüngere. Interessant wird dann auch die Wendung „etwas gegenwärtig haben (sich an etwas genau erinnern können)“. Das verweist auf die evolutionäre Fähigkeit des menschlichen Gehirns, Erlebtes, Gesehenes oder Gehörtes zu speichern und sich zu gegebener Zeit zu vergegenwärtigen, in die Gegenwart zu holen. Boulez spricht „von der fernen wie der nahen Vergangenheit“³⁸ und meint die Rolle der Wahrnehmung bei der Fähigkeit, sich Klangobjekte vergangener Epochen vorzustellen oder sie zu erschaffen.

Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist die Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins von Edmund Husserl (1859-1938). Hier zeigt er, „wie sich das Bewußtsein einer objektiven Zeit, innerhalb derer Gegenstände und Ereignisse an einer unverrückbaren Stelle lokalisiert werden, auf das innere Bewußtsein der Zeitlichkeit der Erlebnisse gründet.“³⁹ Primär ist dabei das Gegenwartsbewußtsein, als aktuelles Jetzt der Empfindung, weil es der Ort aller Vergegenwärtigung vergangener und zukünftiger Erlebnisse ist.

Das Gegenwartsbewusstsein bei Edmund Husserl ist ein zentrales Thema seiner Analyse des Zeitbewusstseins in der *Phänomenologie*. Es beschreibt, wie wir den gegenwärtigen Moment erleben, obwohl unsere Erfahrung immer eine kleine zeitliche Ausdehnung hat. Seine Grundidee ist, dass die Gegenwart kein punktueller Moment ist. Husserl argumentiert, dass das Bewusstsein der Gegenwart kein mathematischer Zeitpunkt ist, denn wenn wir zum Beispiel eine Melodie hören, erleben wir sowohl den gerade klingenden Ton, den Ton, der eben verklungen ist, als auch die Erwartung des nächsten Tones, die erlebte Gegenwart als Kompositum von Vergangenheit und Zukunft.

Die Struktur des Gegenwartsbewusstseins bilden drei miteinander verbundene Momente: Die Ur-Impression (die Primäre Impression), das jetzt aktuell Gegebene, zum Beispiel der Ton, der gerade erklingt; die Retention, das eben Vergangene, das noch im Bewusstsein nachklingt, aber nicht die Erinnerung im normalen Sinn (die Reproduktion), sondern ein frisches Nachhalten,

³⁷ Mannheim 1989, S. 574f.

³⁸ Boulez, Kassel 2000, S. 419.

³⁹ Kunzmann/Burkard/Wiedmann, München 1991, S. 195.

die primäre Erinnerung meint. Während die Protention, nämlich die Erwartung des unmittelbar Kommenden, um im Beispiel zu bleiben, die Erwartung des nächsten Tons oder einer Melodie meint. Diese drei Momente bilden für Husserl zusammen das lebendige Jetzt. Er beschreibt die Gegenwart als ein Zeitfeld (vergleichbar etwa dem Gesichtsfeld) oder Zeitstrom. Das Jetzt fließt kontinuierlich. Jede neue Urimpression erzeugt neue Retentionen. Frühere Retentionen sinken immer weiter in die Vergangenheit. So entsteht eine kontinuierliche Zeitstruktur des Bewusstseins. Wenn man eine Melodie hört, hört man nicht nur einen isolierten Ton, sondern den Zusammenhang der Töne, und das funktioniert nur, weil vergangene Töne retentional präsent bleiben und kommende Töne protentionell erwartet werden. Ohne diese Struktur gäbe es keine Wahrnehmung von Dauer oder Bewegung.

Das Gegenwartsbewusstsein zeigt, dass Zeit nicht nur eine objektive physikalische Größe ist, sondern eine Struktur des Bewusstseins selbst. An diesem Beispiel wird deutlich, wie Erfahrung überhaupt möglich ist. Denn die Gegenwart ist kein punktueller Moment, sondern sie zeigt eine Ausdehnung, innerhalb derer das eben Gewesene, das eben Gehörte noch gegenwärtig behalten wird. Diese Leistung des Gedächtnisses in Bezug auf Reproduzieren und Wiedererkennen wird als Retention bezeichnet. Dagegen ist Protention bei Edmund Husserl der Ausdruck für eine Intention des Bewusstseins, die in einem Erlebnisfluss zeitlicher Objekte eine Erwartung von Zukünftigem enthält. Sie bildet mit der aktuellen, als Ur-Impression bezeichneten Wahrnehmung und der Retention eine Einheit. „Das gegenwärtige Jetzt ist durch eine Kette von Retentionen mit Verganzen verbunden, dessen gegenwärtiges Jetzt es einmal war. Diese Retentionskette, die als »abgesunkenes« Gegenwärtiges erhalten bleibt, ermöglicht es, in der Erinnerung Verganzen an seiner Stelle aufzufinden und zu vergegenwärtigen.“⁴⁰

Das innere subjektive Zeitbewusstsein ist ein zentraler Begriff aus der Philosophie. Er bezeichnet die Art und Weise, wie wir Zeit im Bewusstsein erleben, also nicht die objektiv messbare Zeit (Uhrenzeit), sondern die Zeit, wie sie sich für uns anfühlt und im Bewusstsein strukturiert ist. Beim inneren Zeitbewusstsein geht es um die subjektive Erfahrung von Zeit im Geist. Hört man zum Beispiel ein Musikstück, dann hört man nicht nur den Ton oder den Klang im aktuellen Moment, sondern erinnert sich gewissermaßen gleichzeitig an das soeben Gehörte. Unser Bewusstsein verbindet Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ständig miteinander. Auf diese Weise wird musikalische Gestalthaftigkeit, als da sind Melodien, Themen, Motive, durch das retentionale Bewusstsein ermöglicht.

⁴⁰ Kunzmann/Burkard/Wiedmann, 1991, S.195.

Das folgende Notenbeispiel aus der Fuga der Sonata I von Johann Sebastian Bach möge das veranschaulichen.



NB 9: J. S. Bach, Sonata I, Fuga, Allegro: Takt 14-17.

Je nach Kenntnisstand und Ausbildung wird man die Urimpression als Anfang der Konstitution und die Retentionen, etwa den Rhythmus des Themas wahrnehmen (T. 14) oder gar die Wiederholung, vielleicht sogar die beiden Quartan zwischen den jeweiligen Einsätzen. Als das unmittelbare Noch-Bewusstsein vom soeben in die Vergangenheit Absinkende ist die Retention der originäre und behaltende intentionale Bezug auf solches Bewusste, das gerade aus der Präsenzsphäre in die Vergangenheit übergeht. Das ausdrückliche Bewusstsein vom Vergangenen, die thematische, objektivierende Wiedererinnerung, ist in der Retention fundiert. Vergangene Objekte sind nur dadurch als identische und individuelle an einer bestimmten Zeitstelle in der Erinnerung wiederauffindbar, dass ihr originäres Auftreten in einer bestimmten Bewusstseinsgegenwart in kontinuierlich sich anschließender Retention unmittelbar behalten wurde.

Husserl beschreibt die drei zentralen Momente als *Retention* (das Behalten), das gerade Gehörte bleibt noch im Bewusstsein präsent, es klingt gewissermaßen noch nach. *Präsenz/Impression* (Gegenwart) meint den aktuellen Moment der Erfahrung, die Urimpression. Die *Protention* (die Erwartung) ist eine Vorwegnahme dessen, was gleich zu erleben, oder um im Beispiel zu bleiben, zu hören sein wird. Man erwartet den nächsten Ton, die nächste Tonfolge oder den nächsten Klang. Diese drei Prozesse laufen gleichzeitig ab und erzeugen unser Gefühl eines kontinuierlichen Zeitflusses. Die Zeit ist also nicht nur ein physikalisches Maß, sondern sie ist auch eine Struktur unseres Bewusstseins, denn ohne ein derartiges Zeitbewusstsein würden wir weder eine Melodie verstehen noch Bewegungen wahrnehmen, auch könnten wir keine Erinnerungen als zeitlich geordnet erleben.

Ein anderes Beispiel für die Relevanz von Retentionen ist eine latente Polyphonie, eine verdeckte Zweistimmigkeit, die es dem geübten Hörer erlaubt, gewissermaßen zwei Stimmen separat zu verfolgen, wie im Notenbeispiel (vgl. NB 10) demonstrativ entsprechend in einer „zweistimmigen“ Halsung angedeutet wurde.



NB 10: Georg Philipp Telemann, 2. Fantasie für Querflöte, TWV 40:3, Takt 12-18.

Die Unterstimme im obigen Notenbeispiel macht deutlich, wie das aus der Präsenzsphäre unmittelbare Noch-Bewussthaben oder Bewussthalten in die Vergangenheit absinkt. Gleichzeitig wird gemäß Husserls Verständnis von Protention deutlich, wie der intentionale Bezug des Bewusstseins auf solches Bewusste, dessen Eintritt in die Bewusstseinsgegenwart unmittelbar bevorsteht, und das in seinem soeben eintretenden Übergang in urimpressionales Gegebensein mitbewusst ist.

In *Die Struktur des Verhaltens* geht Merleau-Ponty davon aus, dass „Struktur die unlösliche Verbindung zwischen einer Idee und einer Existenz [ist], das kontingente Arrangement, durch das Materialien vor unseren Augen einen Sinn annehmen“⁴¹

In der *Phänomenologie der Wahrnehmung* zeigt Merleau-Ponty,

„wie unser Verhältnis zur Welt auf den unendlich offenen Horizont der Wahrnehmung bezogen ist, vorgängig aller wissenschaftlichen Objektivierung. So nimmt das Bewußtsein keinen unbeteiligten Beobachtungsstandpunkt ein, sondern ist immer *engagiertes* Bewußtsein, weil es auf den Kontakt zur Welt angewiesen bleibt.“⁴²

Die Zeit ist ein grundlegender Bestandteil der menschlichen Wahrnehmung von Veränderungen und Abfolgen von Ereignissen.

„Das bei der Wahrnehmung dynamisch wirksame Gedächtnis, die Anamnese, ist nicht im schematisch rationalen Sinne, sondern als dynamisch erlebend und mitgestaltend zu verstehen. Proleptisch greift auch die Einbildungskraft, das Denkbare und Vorgestellte, in den Prozeß der Wahrnehmung und Gestaltung ein, wobei sie zugleich von der sekundären Erinnerung mit gespeist und modifiziert wird.“⁴³

Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) glaubte, man könne die „Zeit urbar machen“⁴⁴. Das ließe den Gedanken zu, man könnte die „stehende Zeit“⁴⁵ mit schöpferischen Werken partiell

⁴¹ Merleau-Ponty, in: Kunzmann, Burkard, Wiedmann, 2002, S. 197.

⁴² Ebenda, S. 197.

⁴³ Pochat, 1984, S. 40.

⁴⁴ Lichtenberg, 2009, S. 43.

⁴⁵ Vgl. Keller, 1958, S. 260: „Die Zeit gehet nicht, sie stehet still, wir gehen durch sie hin ...“

ausfüllen, etwa ein bildnerisches oder architektonisches Kunstwerk in ihr etablieren oder eine musikalische Komposition in sie einschreiben. Das erinnert an den „Behälter“-Gedanken von Isaac Newton.

Für die Musik adaptieren wir einen Satz des Augustinus (354-430): „Nur wenn wir die Klänge [er spricht von Bildern, RK] dieser Eindrücke im Gedächtnis bewahren, zusammenfügen und vergleichen können, gewinnen wir Klarheit über die Beschaffenheit der Sinnendinge.“⁴⁶

Die Musik, und nicht nur sie, sondern jede schöpferische Tätigkeit, verbindet Zeit mit einem historischen Ort, einer Gegenwart, einer vergangenen Zeitphase, einer Epoche, einem Kompositions-Stil. Doch „verschiedene Zeiten sind nur Teile eben derselben Zeit“, sagt Kant.⁴⁷ Kaum eine andere Kunst ist so mit der Zeit verbunden wie die Musik. Wir nehmen sie wahr als Veränderungen und Abfolgen von klanglichen Ereignissen. Der lineare oder der akkordische, der rhythmische oder dynamische Ablauf „addiert“ in unserer Wahrnehmung Verläufe, die wir mit Hilfe unserer Erfahrung bekannten oder fremden „Konstruktionen“ als vertraute Formen oder neuartige Gebilde zuordnen.

Und wir bemühen noch einmal Augustinus, wenn er sagt: Der Geist „erwartet, er erfaßt aufmerksam ein Gegenwärtiges (attendit), er erinnert sich. So kann das, was er erwartet, auf dem Weg über das, worauf er als ein Gegenwärtiges achtet, übergehen in das, woran er sich erinnert. Zweifellos existiert Zukünftiges noch nicht, aber im Geist existiert die Erwartung zukünftiger Dinge. Zweifellos existiert das Vergangene nicht mehr, aber im Geist existiert noch die Erinnerung ans Vergangene. Zweifellos bildet die Gegenwart keinen Zeitraum, da sie im Augenblick vorbeigeht, aber was dauert, ist das aufmerksame Erfassen des Gegenwärtigen (attentio), durch das hindurch das Kommende übergeht ins Abwesende.“⁴⁸

⁴⁶ Kunzmann/Burkard/Wiedmann, 2002, S. 69.

⁴⁷ Kant, 1971, S. 104.

⁴⁸ Flasch, 1993, S. 275.

Vergegenwärtigung von Vergangenenem - Reproduktion

Wenn wir Zeit als etwas objektiv Gegebenes betrachten zeigt sich, dass die Zeit, wie Augustinus sagt, in disparate Zeitpunkte zerfällt.

„Denn das Vergangene ist nicht mehr, das Zukünftige noch nicht und die Gegenwart reduziert sich auf den winzigen Punkt des Überschlags von Vergangenheit zu Zukunft. Dennoch haben wir ein Bewußtsein von Dauer, erfahren Zeit und besitzen Zeitmaßstäbe. Das ist offenbar nur möglich, wenn das menschliche Bewußtsein die Fähigkeit hat, die Spuren, die der flüchtige Sinneseindruck hinterläßt, als *Bilder* im Gedächtnis zu bewahren und ihnen somit Dauer zu verleihen. Die Weise der *Vergegenwärtigung* der Bilder kennzeichnet die 3 Zeitdimensionen als »Gegenwart von Vergangenenem, nämlich Erinnerung; Gegenwart von Gegenwärtigem, nämlich Augenschein; Gegenwart von Künftigem, nämlich Erwartung«⁴⁹

Für Maurice Halbwachs ist das Gedächtnis ein soziales Geschehen und die Erinnerung ein kollektiver Akt.

„Kollektives Gedächtnis als das Gedächtnis von sozialen Gruppen äußert sich darin, wie diese mit ihrer Vergangenheit umgehen. Da es von Individuen verwirklicht wird, ermöglicht es ihnen die Verortung ihres eigenen Gedächtnisses und damit die Rekonstruktion von Gegenwart.“⁵⁰

Der Bewusstseinsforscher Oleg Lohnes (geb. 1970) spricht in einem Interview davon, dass die Vergangenheit nicht so ist, wie sie sich die meisten Menschen vorstellen. Sie ist nur ein Jetzt, von dem wir uns verabschiedet haben aufgrund einer Entscheidung.

„Nicht die Vergangenheit wird wahrgenommen, sondern zwei verschiedene Jetzt miteinander verglichen. Jedesmal, wenn wir vergleichen, haben wir unterschiedliche Energieprozesse im Spiel, ohne Wiederholung. Das bedeutet: Wir nehmen im Rückblick nicht die Vergangenheit wahr, sondern erschaffen ein neues Jetzt. Genauer gesagt: Es findet eine Bewusstmachung des aktuellen Verhältnisses zwischen dem jetzigen Jetzt und dem vergangenen Jetzt statt. Es entsteht also die Illusion von der Wahrnehmung der Vergangenheit.“⁵¹

⁴⁹ Kunzmann/Burkard/Wiedmann, 2002, S. 71.

⁵⁰ Kaesler/Vogt, Stuttgart 2007, S. 193.

⁵¹ Scharff, Höhr-Grenzhausen 2017, S. 306.

In der Phänomenologie Edmund Husserls bezeichnet „Reproduktion“ die vergegenwärtigende Wiederholung eines früheren Erlebnisses in der Vorstellung (Erinnerung, Fantasie). Sie unterscheidet sich von der ursprünglichen Wahrnehmung dadurch, dass der Gegenstand nicht leibhaftig selbst da ist, sondern als abwesend oder modifiziert bewusst wird.

An vier Kompositionen von Friedrich Goldmann (1941-2009) seien uns die im Gedächtnis bewahrten Zeit-Eindrücke als bekannte Formensprache in Erinnerung gerufen.

Anton Bruckner

Im *Ensemblekonzert II* für sechzehn Spieler von 1985/86 adaptiert Friedrich Goldmann eine mediantische Akkordreihe aus der Erstfassung der *4. Sinfonie* von Anton Bruckner.⁵² Auch in den *Klangszenen II für Orchester* (1991/92) von Friedrich Goldmann⁵³ taucht diese Akkordreihe wieder auf. Ab Takt 113 werden wir vorübergehend in eine romantische Welt geführt, die uns ins 19. Jahrhundert versetzt. Gebrochene Akkorde reihen sich mediantisch aneinander: E-Dur - C-Dur - As-Dur, D-Dur - B-Dur - Ges-Dur. Goldmann hatte im Juni 1985 ein Konzert des Rundfunk-Sinfonieorchesters Leipzig unter anderem mit eben der Urfassung der vierten Sinfonie von Anton Bruckner aus dem Jahr 1874 dirigiert. Zu dieser Zeit des Dirigates arbeitete Goldmann am *Ensemblekonzert II*, das er 1986 fertigstellte und in dem er erstmals die Brucknerschen Medianten adaptiert. Die Collage beschränkt sich auf die mediantische Akkordfolge, die bei Bruckner naturgemäß ausgedehnter verläuft, während die Adaptation entsprechend dem Kontext gedrängter, luftiger, geradezu feenhaft verläuft. Und noch einmal gestaltet Goldmann stark verändert, doch der Brucknersche Ursprung ist noch erkennbar, in der Kammermusik ... *fast erstarrte Unruhe* ... 2 von 1992 die Kunst des schönen Scheins mit wirkungsvoller Perfektion, nicht aufdringlich, sondern einschmeichelnd im Pianissimo. Er verabschiedet sich von den mediantischen Akkordfolgen, und passt die Klangwechsel im Tritonus-Abstand (B-Dur - E-Dur, c-Moll - Ges-Dur, a-Moll - Es-Dur) seiner Materialkonzeption ein.⁵⁴ Es ist die Kunst der Verführung, der Rückgriff auf die vertraute schöne Vergangenheit.

Woher kommt dieser Rückgriff auf das 19. Jahrhundert? Friedrich Goldmann hatte, wie gesagt, im Juni 1985 ein Konzert des Rundfunk-Sinfonieorchesters Leipzig dirigiert. Diese aktualisierte Erinnerung wirkte also nachhaltig als Vergegenwärtigung. Möglicherweise hatte sich Anfang der 90er Jahre das Anspruchsempfinden des Publikums bezüglich neuer Musik bereits stark

⁵² Anton Bruckner (1824-1896): *4. Sinfonie* Es Dur von 1874 (revidiert 1877/78, 1878-80, 1887/88).

⁵³ Vgl. Kontressowitz, Neumünster 2021, S. 108.

⁵⁴ Vgl. Kontressowitz, Neumünster 2025, S. 267.

verändert. Bei den Rezipienten funktioniert ein solcher „Rückgriff“ wohl nur, wenn sie Bruckners hier andeutungsweise vergegenwärtigte 4. *Sinfonie* kennen. Die Entnahme von Klangfolgen aus den ihnen geläufigen Zusammenhängen und die Übernahme aus dem Denken der Romantik zerstört natürlich die organischen Zusammenhänge.

Johann Sebastian Bach

Mit Johann Sebastian Bachs (1685-1750) 14 *Kanons* über die ersten acht Fundamentalnoten der Aria aus den „Goldberg-Variationen“ von 1742, die Friedrich Goldmann 1977 für Kammerorchester einrichtet, greift der Komponist noch 136 Jahre weiter in der Zeit zurück. Der Anhang im Druckexemplar der Goldberg-Variationen enthält 14 Kanons in Bachs Handschrift unter dem Titel *Verschiedene Canones über die ersteren acht Fundamentalnoten vorheriger Arie*. Es handelt sich dabei um verschlüsselte, kontrapunktische Miniaturen. Das Autograph bezeichnet zwar die technische Anlage eines jeden Kanons, verzichtet aber auf Angaben zur interpretatorischen Ausführung. Sie könnten als eine zusammenfassende Demonstration von Bachs kontrapunktisch höchsten Kombinationsfähigkeiten betrachtet werden. In den „verschiedenen Canones“ kommen die Fundamentalnoten meist im Bass in Originalgestalt und Umkehrung sowie in deren Krebs vor. Sie bestimmen zudem die melodische Gestalt nahezu aller anderen Kanon-Stimmen. Dass die Sammlung 14 Canones umfasst, könnte als Symbol Bachs gelten, denn die Zahl 14 entspricht der Addition der Zahlen für die Buchstaben von Bachs Nachnamen im Alphabet ($B \triangleq 2$, $A \triangleq 1$, $C \triangleq 3$ und $H \triangleq 8 = 14$). Friedrich Goldmann kam 1951 im Alter von zehn Jahren nach Dresden zum Kreuzchor. Die Jahre bei den Kruzianern werden den Jungen nachhaltig geprägt haben. So verwundert die Hinwendung zu Bach 26 Jahre später keineswegs, dabei handelt es sich bei den Canones nicht um eine historische Rekonstruktion, sondern um zeitgenössisches „Komponieren“.

Heinrich Schütz

Und natürlich gehörten auch die Werke von Heinrich Schütz (1585-1672) für den ehemaligen Kruzianer Goldmann zum Fundus des Erlernen und Praktizierten. Insofern wird der Auftrag des Orchesters der Komischen Oper Berlin eine willkommene Gelegenheit für ihn gewesen sein, sich der *Italienischen Madrigale* des Opus 1 von 1611 oder der *Musikalischen Exequien* Opus 7 aus dem Jahre 1636 zu erinnern. *Exkursion – Musica per orchestra con Henrico Sagittario* nennt er sein Werk 1984, in dem er 350 Jahre zurückblickt und sich diese Werke vergegenwärtigt, sie in Augustinus' „Gegenwart von Vergangenen“ heraufholt. Er tut dies in

Form von Zitaten aus den lebensfrohen *Italienischen Madrigalen*, die er Fragmenten aus den *Musikalischen Exequien* gegenüberstellt. Dadurch wird eine Fülle von Gegensätzen exponiert und miteinander in Beziehung gesetzt: geistig der Umbruch zwischen Spätrenaissance und protestantischer Reformation; stilistisch der Kontrast von musikalisch gezeugter Sinnlichkeit, [...] von Üppigkeit und Kargheit, expressivem Überschwang und glaubensfester Vernunft; thematisch die Entgegensetzung von südlicher Lebensfreude und von deutschen Leidensgedanken.

„Auch Musikalisch gibt es zwischen den verschiedenen Stücken und Fragmenten manches Gemeinsame, vor allem die lapidare viertönige Skala im Rahmen einer Quarte, die Goldmann ausfiltert und zur Grundlage seiner Materialdisposition bestimmt. Über solche Motive vermittelt er die disparaten Sprachschichten: die fremde von Schütz und die eigene, moderne.“⁵⁵

Friedrich Goldmann - Johann Michael Reinhold Lenz – Thomas Körner

Ein weiteres Beispiel wäre die Opernphantasie *R. Hot bzw. Die Hitze* (1972-1974) nach dem Stück „Der Engländer“ von J. M. R. Lenz (1775/76) und dem Libretto von Thomas Körner.⁵⁶

In der Adaptation von Thomas Körner wird ein Handlungsverlauf gezeigt, der in 112 dramatischen, komischen und phantastischen Posen das Original zwar stark abwandelt, doch Goldmann und Körner reflektieren ihre gesellschaftliche Realität in ihrer Zeit, die auf der Suche nach ihren Räumen für eine individuelle Entfaltung war. In diesem politischen Grundgedanken fanden die beiden Autoren den wohl entscheidenden Impuls, die Handlungsgeschichte in die Gegenwart zu holen und für das Musiktheater zu aktualisieren.

.

⁵⁵ Schneider, Neumünster 2021, S. 191.

⁵⁶ Siehe Kontressowitz, 2025, S. 97-210.

Literatur

- Augustinus, Aurelius: *Confessiones*. 11. Buch, siehe: Flasch.
- Boulez, Pierre: *Leitlinien*, Kassel 2000.
- Dalí, Salvador: *Retrospektive 1920-1980*, München 1980.
- Dibelius, Ulrich, *György Ligeti*. Eine Moographie in Essays. Mainz 1994.
- Drosdowski, Günther (Hrsg.): DUDEN. *Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim ²/1989, S. 574f.
- Flasch, Kurt: Was ist Zeit? Augustinus von Hippo, Das XI. Buch der Confessiones. Historisch-philosophische Studie, Frankfurt a. M. 1993.
- Heine, Heinrich: *Die romantische Schule*, Erstes Buch (1836), Berlin und Weimar 1974.
- Kaesler, Dirk/Vogt, Ludgera (Hrsg.). *Hauptwerke der Soziologie*, Stuttgart ²/2007.
- Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*. Leipzig 1971.
- Kant, Immanuel: *Die Kritiken. Kritik der reinen Vernunft*. Der transzendentalen Ästhetik zweiter Teil: Von der Zeit. Frankfurt/M. 2008.
- Keller, Gottfried: *Sämtliche Werke und ausgewählte Briefe*, hrsg. von Clemens Heselerhaus, 3. Band, München 1958.
- Kontressowitz, Reiner: *Fünf Annäherungen zu den Solokonzerten von Friedrich Goldmann*, Altenburg 2014, S. 61ff.
- Kontressowitz, Reiner: *Annäherungen II. Zur Biographie und zu den Sinfonien von Friedrich Goldmann*, Altenburg 2020, S. 53ff.
- Kontressowitz, Reiner: *Friedrich Goldmann – Der Weg zur »5. Sinfonie«*, Neumünster 2021.
- Kontressowitz, Reiner: *Friedrich Goldmann – Unruhe 7*. Neumünster 2025.
- Kunzmann, Peter / Burkard, Franz-Peter / Wiedmann, Franz (Hrsg.): *dtv-Atlas Philosophie*, München ¹⁰/2002.
- Leibniz, Wilhelm: *Der Leibniz-Clarke Briefwechsel 1715/1716*, hrsg. von Volkmar Schüller, Berlin 1991.
- Lichtenberg, Georg Christoph: *Aphorismen der Weltliteratur*, hrsg. von Friedemann Spicke, Stuttgart ²/2009.
- Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. Frankfurt a. Main, ⁹/2012.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Die Struktur des Verhaltens*, Berlin 1976.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Die Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 2011.
- Motte-Haber, Helga de la: *Avantgarde in einer postmodernen Situation*, in: „positionen“ Heft 11, hrsg. von Gisela Nauck, Mühlenbeck 1992.

- Petrarca, Francesco: *Triumphe*, (1351), Basel 1578.
- Pochat, Götz: *Erlebniszeit und bildende Kunst*, in: Thomsen/Holländer: *Augenblick und Zeitpunkt*, Darmstadt 1984.
- Scharff, Klaus: *Faszinosum Zeit. 50 und mehr Denkansätze zu einem der spannendsten Rätsel der Wissenschaft*. Höhr-Grenzhausen 2017.
- Schlegel, Friedrich: *Athenäums-Fragmente* und andere Schriften, Stuttgart 1978.
- Schneider, Frank: *Momentaufnahme*, Notate zu Musik und Musikern in der DDR, Leipzig 1979.
- Schneider, Frank: *Form und Klang*. Essays und Analysen zur Musik von Friedrich Goldmann, hrsg. von Reiner Kontressowitz und Gisela Schneider, Neumünster 2021.
- Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, (1972) Köln 2009.
- Thomsen, Christian W. / Holländer, Hans: *Augenblick und Zeitpunkt*. Darmstadt 1984.
- Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Basel 1979, Dresden 1983.
- Zimmermann, Bernd Alois: *Intervall und Zeit*. Vorwort von Rainer Peters, Berlin u. Mainz 2020.