



DOZ. DR. STEFAN WEBER
Sachverständiger für Plagiatsprüfung

weber@plagiatsgutachten.de | <http://plagiatsgutachten.de>
Schopperstraße 10 | 5020 Salzburg | Österreich | +43 664 13 13 444

Sachverständigengutachten über die Einhaltung der Regeln guter wissenschaftlicher Praxis in der Dissertation „*Wert und Sinn im musikalischen Kunstwerk*“ von Prof. Dr. Gustav Kuhn, angenommen 1969 an der Philosophischen Fakultät der Universität Salzburg

Maßgeblich für die Beurteilung der Redlichkeit oder eines etwaigen Täuschungscharakters der untersuchten Dissertation ist nicht die heutige Methodenliteratur, sondern jene Methodenliteratur, die zum Zeitpunkt des Verfassens der Dissertation allgemein anerkannt und insbesondere auch in der Hauptbibliothek der Universität Salzburg verfügbar war.¹

Die Grundregel, dass alles wortwörtlich Übernommene unter Anführungszeichen zu setzen ist, war schon im Jahr 1969 und in den Jahren zuvor allgemein bekannt:

„Wörtliche Zitate stehen stets in Anführungszeichen. Wenn Sie einen fremden Gedanken mit eigenen Worten wiedergeben, muß auch das zu erkennen sein. Sie geben dann an: vgl. (...)“. (BAUMER 1967, S. 105, Hervorhebung in Fett durch S.W.)

Dass wörtliche Übernahmen, die nicht unter Anführungszeichen stehen und auch sinngemäße Übernahmen ohne Quellenangaben ein **Plagiat** konstituieren, muss zumindest seit Mitte des 19. Jahrhunderts in den Wissenschaften als *Common Sense* gelten.² KRÖBER (1963⁴, S. 109 f.) widmet dementsprechend auch einen Absatz (Ziffer 6422) explizit dem Thema „Plagiat“.

Von dieser Grundregel abweichende Zitier-Usancen gibt es nur in der juristischen Wissenschaft (im Falle der wörtlichen Zitation von Gesetzestexten genügt in der Regel

¹ Hier kommen zumindest diese beiden Werke in Betracht: Franz BAUMER (1967): *Gewußt wo – gewußt wie. Eine Anleitung zur Methodik der geistigen Arbeit.* Klett und Walter KRÖBER (1963⁴): *Kunst und Technik der geistigen Arbeit.* Quelle & Meyer.

² Paul ENGLISCH (1933): *Meister des Plagiats oder die Kunst der Abschriftstellerei.* Hannibal.



eine Quellenangabe) und in der Theologie. Schließlich gibt es Wissenschaftsdisziplinen, in denen die Unterscheidung von Zitat und Plagiat überhaupt nur schwer anzuwenden ist, wie etwa die Mathematik.

Bei der vorliegenden Dissertation handelt es sich um eine primär *philosophische* Arbeit, die philosophisch-theologische Literatur zitiert, um diese für gewisse Begriffsfragen der Musikästhetik fruchtbar zu machen. Das *Zitiergebot* trifft also zu, und der *Plagiatsbegriff* ist anzuwenden.

Eine manuelle Untersuchung der Dissertation und ein Abgleich mit Printliteratur hat ergeben, dass sich in ihr **werkprägende Plagiatsfragmente** befinden. Die Plagiatsfragmente sind genau deshalb als werkprägend zu bewerten, weil sie sich vom Inhaltsverzeichnis (Strukturplagiat) bis zu S. 146 der Arbeit erstrecken³ und sowohl zitierte als auch nicht-zitierte Literatur betreffen.

Die Universität Salzburg hat ein erstes Plagiatsprüfverfahren im Jahr 2018 (d.h. vor dem vorliegenden Gutachten) mit folgender Begründung eingestellt:

„Erst im fünften Kapitel seiner Dissertation entwickle Kuhn seine eigene Theorie, so die Kommission in ihrer Begründung: ‚Wären hier Textteile, die von anderen Autoren stammen, nicht ausgewiesen gewesen, so wäre dies gravierend und hätte zum Vorwurf vorsätzlichen Plagiats führen müssen. Solche Passagen konnten jedoch nicht identifiziert werden.“

(<https://salzburg.orf.at/news/stories/2927733>)

Das nunmehr vorliegende Gutachten zeigt jedoch, dass **auch im fünften Kapitel der Dissertation, in dem Kuhn vorgeblich seine „eigene Theorie“ entwickelt, gravierende Plagiatsfragmente identifiziert** werden konnten. Es wäre für die Universität Salzburg bei einer gewissenhaften und professionellen Plagiatsprüfung durchaus möglich gewesen, diese Stellen zu finden.

Die Stellen werden auf Grund ihrer besonderen Bedeutung (die bisherige Entlastung des Verfassers vom „Vorwurf vorsätzlichen Plagiats“ gründete auf der Absenz solcher Stellen) hier separat wiedergegeben:

³ Fließtext und Anmerkungen der Dissertation reichen bis S. 180.



Aus Kap. 5 der Dissertation Kuhns	Nicht-zitierte Quellen Grunsky und Hengstenberg
<p>Jedes Sinngebilde wird – so haben wir gefunden – konstituiert durch drei ihm transzendente Relate und drei ihm immanente Faktoren: Urheber, Maß Zweck; Geschehen, Material und Ziel. (S. 106)</p>	<p>Wir haben vorstehend nachgewiesen, daß die sechs Stücke, nämlich Geschehen, Material und Ziel als Faktoren und Urheber, Zweck (Adressat) und Maß als Relate notwendig für das Zustandekommen eines realen Sinngebildes sind. (Hengstenberg 1961, S. 139)</p>
<p>Doch bereits der Schall von Becken, Triangel und Trommel, aber vor allem die „eigentlichen“ Töne, die eine bestimmte Tonhöhe [sic] sind Elemente der Musik. (S. 129 f.)</p>	<p>Der Schall von Becken, Triangel, Trommel, vieler Glocken ist von dieser Art; er findet Einlass in die Tonwelt, obgleich er keine bestimmte Tonhöhe gibt. Erst der eigentliche Ton ist es, der die Musik macht. (Grunsky 1911, S. 9)</p>
<p>Die Höhe eines Tones ist direkt abhängig von der inneren Spannung des tönenden Körpers (im weiteren Sinne) selbst. Jeder Körper muß gespannt werden, ehe er tönt. (S. 130)</p>	<p>Die Spannung aber, welche den Ton über das Geräusch und den Schall emporhebt, ist vielmehr die innere Spannung des tönenden Körpers selbst. Genau beobachtet: Der tönende Körper wird gespannt, ehe er tönt. (Grunsky 1911, S. 10)</p>
<p>Die Spannung ist das Grundgesetz der Tonwelt [...]. (S. 130)</p>	<p>Der einfachste meßbare Ton läßt uns erkennen, dass Spannung das Grundgesetz der Tonwelt ist [...]. (Grunsky 1911, S. 11)</p>
<p>Durch die Überzeitlichkeit des Geistes, bzw. durch die Überzeitlichkeit des schöpferischen Ausdrucksverhältnisses zwischen Geist und Ausdrucksmaterial wird jene spezifische und wesentliche Fähigkeit des Menschen begründet, die es ihm ermöglicht, Gestalten überhaupt zu schaffen und damit auch die Gestalt eines musikalischen Kunstwerks. (S. 140)</p>	<p>Durch die Überzeitlichkeit des Geistes in seinem Sein und die Überzeitlichkeit des schöpferischen Ausdrucksverhältnisses zwischen Geist und Leib wird eine ganz wesentliche Fähigkeit des Menschen begründet, die ihn radikal vom Tier unterscheidet: er vermag Gestalten zu schaffen. (Hengstenberg 1957, S. 266)</p>
<p>Ein musikalisches Kunstwerk ist eine Zeitgestalt, im Unterschied zu einer</p>	<p>Eine Zeitgestalt ist z. B. eine Melodie, aber auch das gesprochene Wort⁴². Eine</p>



<p>Raumgestalt, etwa der bildenden Kunst. (Anm. 1) Daß der Künstler die Zeitgestalt, etwa eine Melodie, schaffen kann, beruht darauf, daß er im Ausdrucksgeschehen jedem der aufeinanderfolgenden Elemente seines Ausdrucksmaterials, den Tönen, einen unauswechselbaren sinnhaft notwendigen Zeitwert mitzuteilen vermag und daß dadurch – durch die zeitliche Individuierung der Elemente – ein geistiger Gehalt zum Ausdruck kommt [...]. (S. 140; die im Text erwähnte Anmerkung 1 verweist nicht auf die Quelle Hengstenberg, sondern auf Ingarden)</p>	<p>Raumgestalt ist jedes Werk der bildenden Kunst, aber auch schon das geschriebene Wort. [...] Daß der Mensch solche schaffen kann, ist entscheidend darin begründet, daß er jedem der aufeinanderfolgenden Elemente einen unvertauschbaren Zeitwert zu geben vermag, und daß durch diese zeitliche Individuierung der Elemente ein geistiger Gehalt zum Ausdruck kommt. (Hengstenberg 1957, S. 267)</p>
<p>Jeder Ton enthält nicht nur eine bestimmte Zeitstelle in der Reihenfolge der Töne, sondern auch eine Zeitdauer, bzw. Zeitlänge. Dadurch daß jeder einzelne Ton nach Zeitstelle und -dauer im musikalischen Rhythmus individuiert ist, wird eine wesentliche Bedingung dafür erfüllt, daß der geistige Akt, der dem musikalischen Thema zugrundeliegt, sich objektivieren kann. (S. 140 f.)</p>	<p>Jeder Laut erhält nicht nur eine bestimmte Zeitstelle in der Reihenfolge der Laute, sondern auch eine Zeitlänge. Dadurch, daß jeder einzelne Laut nach Zeitstelle und -länge im sprachlichen Rhythmus individuiert ist, ist eine wesentliche Bedingung dafür geschaffen, daß der geistige Akt, der der Konzeption des Wortes zugrunde liegt [...], sich in diesem Lautgebilde einkörpern kann. (Hengstenberg 1957, S. 267)</p>
<p>Der Ton erhält seine Zeitstelle und -dauer, d.h. seinen Zeitwert, vom geistigen Akt her, der bzw. durch den der Sinnurheber diese Ordnung dem Klangmaterial mitteilt. Jeder Ton hat – dadurch – seinen „Kairos“, d.h. der Zeitwert geht konstitutiv in den Sinn der Melodie ein, und dadurch ist die Zeit, in der die Melodie erklingt eine „rhythmisch gestaltete“ Zeit. (S. 141)</p>	<p>Der Laut erhält seinen individuellen Zeitwert (Zeitstelle und -länge) vom Akt her, der die Ordnung an die Klangmaterie mitteilt. [...] Jeder Laut hat seinen „Kairos“, d.h. der Zeitwert geht konstitutiv in den Realsinn des Wortes ein, eben dadurch ist die Zeit, in der das Wort erklingt, eine rhythmisierte, gefüllte, gestaltete. (Hengstenberg 1957, S. 267)</p>
<p>Die Zeitlinie in der ein musikalischer Ausdruck erfolgt, ist in ihren einzelnen</p>	<p>Demgegenüber ist die Zeitlinie, in der ein sprachlicher Ausdruck erfolgt, in ihren</p>



<p>Punkten mit Ausdrucksvalenzen besetzt, ohne damit als objektive Zeitlinie in ihrem Ablauf gestört zu sein. (S. 141)</p>	<p>Punkten mit einmaligen Valenzen besetzt, ohne damit als objektive Zeitlinie in ihrem Fluß gestört zu sein. (Hengstenberg 1957, S. 267)</p>
<p>Die Vollendung der sinngemäßen künstlerischen Interpretation eines musikalischen Kunstwerks hängt entscheidend davon ab, daß der Interpret aus seinem akthaften Erleben heraus jeder Note ihren unveräußerlichen, sinnhaft notwendigen Zeitwert zu erteilen vermag – im Gegensatz zum bloßen Techniker oder „Stümper“, der nur das formale, sinnindifferente Regellaß der Notenvorlage in den Klangraum übersetzt. (S. 141, die nachgefügte „Anm. 1“ verweist auf einen Gedanken im Anhang, auch dort keine Erwähnung von Hengstenberg.)</p>	<p>Erinnert sei noch an die künstlerische Interpretation eines Musikwerkes, deren Vollendung wesentlich davon abhängt, daß der Interpret aus seinem akthaften Erleben heraus jeder Note einen unveräußerlichen Zeitwert zu erteilen vermag, im Gegensatz zum bloßen Techniker oder Stümper, der nur das Regellaß der Notenvorlage in den Klangraum übersetzt. (Hengstenberg 1957, S. 268)</p>
<p>Es liegt im Wesen des Menschen, daß sein sinnhaftes Wirken z.B. in einem musikalischen Kunstwerk – als Urheber oder Adressat – zu der in ihm angelegten Wesenserfüllung beiträgt. (S. 142 f.)</p>	<p>Es liegt im Wesen des Menschen, daß er zu der in ihm angelegten Wesenserfüllung durch sinnhaftes Wirken mit beiträgt. (Hengstenberg 1957, S. 71)</p>
<p>D.v.H., stellt in seiner großartigen „Metaphysik der Gemeinschaft“ (Augsburg 1930) in ähnlichem Sinne fest, daß jede Gemeinschaft einen gemeinsamen Wert (gemeinsam „intendierten Wert“) voraussetzt. (S. 146, Fußnote 1)</p>	<p>D. v. Hildebrand sagt in seiner groß angelegten Metaphysik der Gemeinschaft, Augsburg 1930, in ähnlichem Sinne, daß jede Gemeinschaft einen „intendierten Wert“ (bzw. mehrere, für die betreffende Gemeinschaft spezifische) voraussetze. (Hengstenberg 1957, S. 96, Fußnote 95)</p>



Es ist somit zu bezweifeln, dass die Universität Salzburg ihrer Pflicht nachgekommen ist, bei auftauchendem Plagiatsverdacht eine korrekte Prüfung vorzunehmen:

„Der Begutachter einer Diplomarbeit hat bei auftauchendem Plagiatsverdacht das Recht und die Pflicht, dem Verdacht nachzugehen, er hat aber nicht die Pflicht, von vornherein mit einem derartigen Verdacht an die Beurteilung jeder Arbeit heranzugehen.“ (VwGH 09.03.1982, 81/07/0230)

Vorausgesetzt wird, dass dieser Rechtssatz analog für das im Nachhinein prüfende universitäre Organ und eine Doktorarbeit anzuwenden ist.

Erschwerend kommt hinzu, dass zwei der plagiierten Werke – GRUNSKY 1911 und HEINEMANN 1959 – vom Verfasser der Dissertation an keiner Stelle, **nicht einmal im Literaturverzeichnis, erwähnt werden**, wodurch der **Täuschungscharakter** umso offensichtlicher wird.

Bekanntlich folgt aus der wissenschaftsethischen Feststellung, dass eine Arbeit werkprägende Plagiatsfragmente enthält, nicht von vornherein die studienrechtliche Entscheidung, dass die Beurteilung der Arbeit für nichtig erklärt werden und der akademische Grad widerrufen werden muss. Der Wortlaut des VwGH lässt hier einen großen Interpretations- und Ermessensspielraum der österreichischen Universitäten zu:

„Der Verwaltungsgerichtshof tritt der Auffassung der belangten Behörde bei, dass vor dem Hintergrund des Beschwerdefalles der Begriff des ‚Erschleichens‘ im Sinne der Ausführungen im hg. Erkenntnis vom 9. März 1982, Slg. Nr. 10.670/A, zu verstehen ist, also ein ‚Erschleichen‘ dann anzunehmen ist, **wenn in Täuschungsabsicht wesentliche Teile der Dissertation ohne entsprechende Hinweise abgeschrieben wurden**, mit der Maßgabe, dass die Wesentlichkeit dann anzunehmen ist, wenn bei objektiver Betrachtung die Beschwerdeführerin davon ausgehen musste, **dass bei entsprechenden Hinweisen die Dissertation nicht positiv oder zumindest weniger günstig beurteilt worden wäre** (§ 45 Abs. 1 UniStG normiert ja vier positive Noten für wissenschaftliche Arbeiten) und die Unterlassung dieser Hinweise zu einem günstigeren Ergebnis geführt hat, entsprechende Hinweise daher zu einem ungünstigeren Ergebnis geführt hätten (vgl. dazu Bast-Langeder, UniStG, Anm. 15 zu § 46).“ (VwGH 22.11.2000, 99/12/0324)

Die Durchsetzung einer Titelaberkennung bei einem im Jahr 1969 verliehenen Titel wäre zudem vermutlich juristisch schwierig, da zumindest dem Gutachter keine Fälle, die bis an den VwGH gingen, vor dem Jahr 1982 bekannt sind.



DOZ. DR. STEFAN WEBER
Sachverständiger für Plagiatsprüfung

Eine allenfalls ‚tolerante‘ Auslegung der Universität Salzburg darf aber keinesfalls darüber hinwegtäuschen, dass sich **auch im Kern der Arbeit, in Kapitel fünf, gravierende Plagiatsfragmente befinden.**

Der **Vorwurf des Plagiats** gegenüber der Dissertation von Prof. Dr. Gustav Kuhn ist also ohne jeden Zweifel eine **wahre Tatsachenbehauptung**, die durch die Tabelle in diesem Gutachten zweifelsfrei verifiziert wird.



Dissertation „Wert und Sinn im musikalischen Kunstwerk“ von Prof. Dr. Gustav Kuhn, Universität Salzburg, 1969 ⁴	An Ort und Stelle nicht zitierte Quellen
<p>Die Entscheidung für oder gegen Sachlichkeit</p> <p>Sinn und Sinngebilde</p> <p>VORFRAGEN ZUR ONTOLOGIE DER PERSON</p> <p>Der Geist als ontologischer Grund und als Prinzip der Sachlichkeit (S. 46)</p> <p>Sinn und Schöpfung</p> <p>Kunst, Freiheit und Notwendigkeit (<i>Inhaltsverzeichnis</i>, S. 1)</p>	<p>Die Entscheidung für oder gegen Sachlichkeit (<i>Hengstenberg 1961, S. 275</i>)</p> <p>Sinn und Sinngebilde (<i>Hengstenberg 1961, S. 130 ff.</i>)</p> <p>ONTOLOGIE DER PERSON ALS ZENTRALES THEMA DER ANTHROPOLOGIE (<i>Hengstenberg 1961, S. 213 ff.</i>)</p> <p>Der Geist als das Prinzip der Sachlichkeit (<i>Hengstenberg 1957, S. 131 ff.</i>)</p> <p>Sinn und Schöpfung (<i>Hengstenberg 1961, S. 162 ff.</i>)</p> <p>Freiheit und Notwendigkeit (<i>Hengstenberg 1961, S. 290 ff.</i>)</p>
<p>Zu dieser Entscheidung ist der Mensch aufgerufen, ja gezwungen, in ihr aber ist er frei. (S. 17)</p>	<p>Zur Entscheidung ist der Mensch gezwungen, in ihr aber frei [...]. (<i>Hengstenberg 1961, S. 226</i>)</p>
<p>Was also ist das Gemeinsame an allen realen Sinngebilden [...]? (S. 29)</p>	<p>Was ist nun das Gemeinsame an allen realen Sinngebilden? (<i>Hengstenberg 1957, S. 69</i>)</p>
<p>Unsere erste ontologische Frage muß also lauten: [...] Welches ist also zunächst das Prinzip, das ihn befähigt, ein sachliches Verhalten einzugehen, es durchzuhalten, es auch übergehen zu lassen in ein</p>	<p>Die erste Frage muß dabei diese sein: welches gründende Prinzip befähigt den Menschen, ein sachliches Verhalten zu Dingen einzugehen und dieses durchzuhalten, bzw. das sachliche</p>

⁴ In der Dissertation gesperrt Hervorgehobenes wird in der vorliegenden Tabelle in Fett wiedergegeben.



unsachliches und es z.B. dann als solches durchzuhalten? (S. 45 f.)	Verhalten in ein unsachliches übergehen zu lassen und das letztere wiederum durchzuhalten? (Hengstenberg 1957, S. 131)
Wenn wir „Geist“ zeigen und verstehen wollen, müssen wir auf den geistigen Akt verweisen, jene Wirklichkeit, die dem Einleuchten der Wesenheit eines begegnenden Seienden entspricht. (S. 47 f.)	Der Geist ist seinerseits dem metaphysischen Verständnis zu erschließen durch eine Lehre vom <i>geistigen Akt</i> . Wir verstehen darunter jene Wirklichkeit, die dem Einleuchten einer Wesenheit entspricht. (Hengstenberg 1961, S. 236)
[...] vom anheben [<i>sic</i>] des ersten Lautes ist der Sinn, die Bedeutung vom Geiste her da und verändert seine Gegenwärtigkeit, seine Präsenz überhaupt nicht während der ganzen Abfolge der Laute. (S. 49)	Beim ersten Anheben der Artikulation des Sprachwortes, beim Erklingen des ersten Lautes, ist die Bedeutung vom Geiste her gegenwärtig da und verändert ihre Präsenz überhaupt nicht während der Abfolge der einzelnen Laute. (Hengstenberg 1957, S. 170)
Es gibt höhere und niedere Akte; ihr Miteinandersein in der Person konstituiert das, was wir „Selbst“ nennen. Die Akte des Selbst stehen also im Verhältnis der Über- und Unterordnung; sie bilden eine Akthierarchie. (S. 49 f.)	Es gibt höhere und niedere Akte. Die Akte des Selbst stehen im Verhältnis der Über- und Unterordnung. Das nennen wir eine Akthierarchie. (Hengstenberg 1957, S. 195)
Die Höhe des Aktes richtet sich nach der Höhe des Seinsbereiches, dem der korrespondierende Gegenstand angehört. (S. 50)	Die Höhe des Aktes richtet sich primär nach der Höhe der korrespondierenden Wesenheit. (Hengstenberg 1957, S. 195) (Auch:) Die Höhe des Aktes richtet sich wieder nach der Seinshöhe des Gegenstandes. (Hengstenberg 1961, S. 257)
Tiefe und Breite machen die Weite des Selbst aus, die Erweiterung des Horizontes und des Formats. (S. 50)	Tiefe und Breite machen zusammen die Weite des Selbst aus. (Hengstenberg 1957, S. 241)
Jenen realen Sinn aber, den der Mensch in Freiheit hervorbringt und einem Material mitteilt, nennen wir den persönlichen	Jenen realen Sinn dagegen, den der Mensch selber aus eigener personaler Initiative in Freiheit urhebt, nennen wir



Sinn. (S. 51, die Übernahme der Wir-Form zeigt das Plagiat eindeutig an.)	den persönlichen Sinn. (Hengstenberg 1961, S. 151)
Das Sinngeschehen, in welches der Mensch einbezogen ist, geht von seinem unerfüllten ontologischen Sinn über den persönlichen Sinn zum erfüllten ontologischen Sinn. (S. 51)	Vom unerfüllten ontologischen Sinn geht es über den persönlichen zum erfüllten ontologischen Sinn. (Hengstenberg 1961, S. 151)
Durch die eigene Sinnurhebung vollendet sich der Mensch in seinem Sein immer mehr. (S. 51)	Durch die eigene Sinnurhebung vollendet sich der Mensch in seinem Sein. (Hengstenberg 1961, S. 150)
[...] denn durch jede Sinnrealisierung wird der Mensch auf eine höhere Stufe seiner selbst, „seines Selbst“, gehoben. (S. 51)	[...] da wird er eben durch diese Sinnrealisierung auf eine höhere Stufe seiner selbst erhoben. (Hengstenberg 1961, S. 178)
Nun muß noch betont werden, daß der Mensch, soll er zu seiner Seins- und Sinnverwirklichung finden, die ihm mit seinem ontologischen Sinn zugewiesene Sachlichkeit in allen Bereichen der Seinsordnung zu verwirklichen hat: (S. 52)	Die entscheidende anthropologische Folgerung ist, daß der Mensch nur dann seine Seins- und Sinnvollendung findet, wenn er die ihm zugewiesene Sachlichkeit <i>in allen drei Bereichen</i> verwirklicht. (Hengstenberg 1961, S. 217)
Liebe ist die höchste Verwirklichungsform der Sachlichkeit! (S. 53)	<i>Liebe ist in der Tat die höchste Verwirklichungsform der Sachlichkeit.</i> (Hengstenberg 1961, S. 217)
Liebe konspiriert mit dem dynamischen Zielsinn und Wertentwurf des begegnenden Du [...]. (S. 53)	Das ist die höchste Ausprägung des besagten Konspirierens, nämlich Konspirieren mit dem <i>dynamischen Wertentwurf</i> des Du. (Hengstenberg 1961, S. 217)
4. Kunst als Tätigkeit Keinesfalls können wir behaupten, daß es eine künstlerische Tätigkeit gibt, die so fundamental ist, wie etwa Sprechen und Denken. (S. 76)	<i>Kunst als Tätigkeit</i> Nein, es gibt keine künstlerische Tätigkeit, die so fundamental ist wie Sprechen und Denken. (Heinemann 1959, S. 471)
Dadurch hat er (<i>der Künstler, Anm.</i>) Anteil an etwas, was der Teilung in Denken und	Denn die Kunst hat Anteil an etwas, was der Teilung in Denken und Sprechen



<p>Sprechen vorausliegt, nämlich an der ungeteilten Schöpferkraft des menschlichen Geistes: (S. 76)</p>	<p>vorausliegt, nämlich an der ungeteilten Schöpferkraft des menschlichen Geistes [...]. (Heinemann 1959, S. 471)</p>
<p>[...] so sind in der Sinnerfassung des Künstlers, in seiner Einbildungs-Kraft Vorstellung, Gedächtnis und Phantasie noch nicht aufgespalten; er hat die Fähigkeit, sich zu sinnvollen Gestalten zu erheben, die der Aufteilung in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vorausliegen: (S. 77)</p>	<p>Indem der Künstler in gesteigertem Maße teilhat an dieser Kraft des Erfassens von gestalthaften Zusammenhängen, an dieser Ein-Bildungs-Kraft vor ihrer Aufspaltung in Vorstellung, Gedächtnis und Phantasie, hat er die Fähigkeit, sich zu sinnvollen Gestalten zu erheben, die der Aufteilung in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vorausliegen. (Heinemann 1959, S. 472)</p>
<p>In der Antike meinte man, der künstlerische Mensch habe nur die „künstlerische“ Tätigkeit der Tiere nachgeahmt: den Wabenbau der Bienen, die Netze der Spinnen, den Nestbau und den Gesang der Vögel. (S. 77)</p>	<p>Die Alten meinten, der Mensch habe die künstlerische Tätigkeit der Tiere nur nachgeahmt. Sie fanden Ansätze zur Bewegungs- und Baukunst und zur Musik im Wabenbau der Bienen, im Spinnen der Netze, im Nestbau und Gesang der Vögel. (Heinemann 1959, S. 472)</p>
<p>Wir bezeichnen auch die Gebilde und Formen als „künstlerisch“ und erleben ästhetische Freude an ihnen, weil sie durchformt sind und weil die Natur als quasi-künstlerische, quasi-geistige Gestalterin einfachste, schöne Lösungen errungen hat, einen „Sieg über die Materie“. (S. 77)</p>	<p>Warum nennen wir all diese Gebilde schön und erleben ästhetische Freude an ihnen? Weil sie durchgeformt sind, weil die Natur unter den gegebenen Bedingungen einfachste Lösungen nach dem Prinzip der kleinsten Wirkung gefunden und damit einen Sieg über die Materie errungen hat. (Heinemann 1959, S. 472 f.)</p>
<p>5. Kunst als Spiel</p> <p>Auch darin, daß der Natur die schönen Formen gleichsam spielerisch gelingen, nähert sie sich der Kunst. Kunst ist auch Spiel. Das deutet schon der Sprachgebrauch an: wir sprechen vom</p>	<p><i>Kunst als Spiel</i></p> <p>All das scheint der Natur gleichsam spielerisch zu gelingen, und darin nähert sie sich wiederum der Kunst, denn Kunst ist Spiel. Daß dem so ist, beweist schon der Sprachgebrauch. Wir sprechen von</p>



Schauspiel und Singspiel, vom Geigenspiel und Klavierspiel usw. (S. 78)	Geigen-, Klavier-, Flöten-, Schau- und Singspiel. (Heinemann 1959, S. 473)
In seinem berühmten Buch „Homo ludens“ vertritt J. Huizinga die These, daß der Mensch wesentlich ein spielendes Tier sei und daß die Kultur aus dem Spiel entstehe und im Spiel wachse. (S. 78)	J. Huizinga hat in einem geistreichen Buch, <i>Homo Ludens</i> , die These vertreten, daß der Mensch wesentlich ein spielendes Tier sei, daß die Kultur selbst als Spiel entstehe und wachse [...]. (Heinemann 1959, S. 473)
Und für die Kunst bedeutet das Spiel einen ersten Schritt zur Eroberung einen den Alltag und seiner materiellen Sorgen überschreitenden Sphäre. (S. 78)	Für die Kunst bedeutet das Spiel einen ersten Schritt zur Eroberung einer das tägliche Leben und seine Bindungen überschreitenden Sphäre. (Heinemann 1959, S. 473)
Gewiß ist es richtig, daß auch Tanz, Fechtkunst, jede Art von Sport, weitgehend vom spielerischen Charakter bestimmt werden, aber Kunst kommt aus tieferen Quellen des menschlichen Wesens. (S. 78)	Dieser spielerische Charakter beherrscht die objektlosen Künste wie Tanz, Ballett, Fechtkunst und jede Art von Sport, solange sie nicht finanziell ausgenutzt werden. Das Spiel der autonomen Kunst steigt jedoch aus tieferen Quellen auf. (Heinemann 1959, S. 473)
Auch die Seele des Menschen spielt: der Traum ist ein unbewußtes Spiel mit Vorstellungen und Erinnerungen, gewiß „der erste Dichter“. Im Traum lebt die Einbildungskraft noch unbewußt und ungestört, frei verfügend über Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges; der Traum ist der „Vater“ des Poetischen in der Kunst. (S. 78 f.)	Auch unsere Seele spielt. Der Traum ist ein unbewußtes Spiel mit Vorstellungen und Erinnerungen und damit der erste Dichter. [...] Im Traum offenbart sich die Einbildungskraft auf ihrem tiefsten, unbewußten Niveau und verfügt frei über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft [...]. [...] kann der Traum der Vater der Poesie und des Poetischen in der Kunst genannt werden. (Heinemann 1959, S. 473 f.)
Im Künstler ist die Fähigkeit zum innerlich gestaltenden Spiel auf das höchste gesteigert. Er spielt mit allen Inhalten der Natur und Geschichte, der Wirklichkeit und	Die Fähigkeit des innerlich gestaltenden Spieles ist im Künstler aufs höchste gesteigert: er spielt mit allen Inhalten der Natur und Geschichte, der Wirklichkeit und



der Möglichkeit, mit Stoffen und Formen, mit Farben und Tönen – aber Kunst ist eben nicht nur Spiel. (S. 79)	Möglichkeit, der Unter- und Überwelt, und zugleich auch mit den „Erkenntniskräften, mit Einbildungskraft und Verstand“ (Kant) oder, wie Schiller sagen würde, mit dem Stoff- und Formtrieb. (Heinemann 1959, S. 474)
Und in diesem Sinne ist Kunst ernst, – auch wenn sie den Ernst nie aufdrängt. (S. 79)	Dieser Ernst darf sich jedoch nicht aufdrängen [...]. (Heinemann 1959, S. 474)
6. Kunst und Können Schon in der Einleitung dieses Kapitels haben wir festgestellt, daß Kunst sich von Können herleitet [...]. (S. 79)	<i>Kunst und Können</i> Leider wird dabei heutzutage nur zu oft vergessen, daß Kunst sich von Können herleitet. (Heinemann 1959, S. 475)
Die „abstrakte Kunst“ (Malerei, Bildhauerei) wird oft geradezu als eine Staffage mißbraucht, hinter der sich Nichtkönnen verbirgt. Solchem Mißbrauch gegenüber muß immer wieder betont werden: Kunst ist Können! (S. 79 f.)	Die abstrakte Kunst kann geradezu als eine Staffage mißbraucht werden, hinter der sich das Nichtkönnen verbirgt. Demgegenüber muß betont werden: <i>Kunst ist Können</i> . (Heinemann 1959, S. 475)
Es gibt auch ein natürliches Können [...]. Aber auch manche „gewöhnliche“ Kinder können einfach – von Natur aus – tanzen oder singen, ohne es je gelernt zu haben. (S. 80)	Es gibt ein <i>natürliches Können</i> . Manche Kinder können tanzen oder singen, ohne es je gelernt zu haben. (Heinemann 1959, S. 475)
In gewissem Sinne ist das Können der Natur vom Menschen unerreicht und für ihn unerreichbar. Es übersteigt unsere Fassungskraft, wie es die Natur schafft, den unermeßlichen Reichtum an schönen Naturformen, oder ein Wunderkind wie Mozart hervorzubringen. (S. 80)	Auch die Natur <i>kann</i> , ja sie ist unerreicht in ihrem Können. Wie sie es fertigbringt, den unerhörten Reichtum der Naturformen oder ein Wunderkind wie Mozart hervorzubringen, übersteigt unsere Fassungskraft. (Heinemann 1959, S. 475)
Das gelernte Können des Menschen ist	Daneben gibt es ein <i>gelerntes Können</i> , das



<p>eine Steigerung des natürlichen Könnens, eine Folge seiner Anlage, einer Spezialisiertheit zur Sachlichkeit, – die vor allem in der menschlichen Hand zum Ausdruck kommt. Mit den „befreiten“ Händen ist dem Menschen ein Werkzeug zur Verfügung gestellt, das ihm gesteigerte Beweglichkeit und Tastfähigkeit verleiht. Der Hände freier Gebrauch ermöglicht nicht nur die „Handwerke“, sondern auch die Sonderkünste Schreiben, Zeichnen, Malen, Plastik, nicht zuletzt Musik. (S. 80)</p>	<p>den Menschen zum Herrn der Tiere macht. Sein aufrechter Gang hat seine Hände befreit und ihm damit Werkzeuge mit gesteigerter Beweglichkeit und Tastfähigkeit zur Verfügung gestellt. Er hätte allen Grund, das Lob der Hand zu singen. Auf ihrem freien Gebrauch beruhen nicht nur die Handwerke, sondern auch die Sonderkünste: vom Schreiben (das in China zu einer der Wurzeln der Malerei wurde) und Zeichnen bis zur Plastik, Baukunst und Musik. (Heinemann 1959, S. 475)</p>
<p>Kunst und Handwerk gehören zusammen. Ein Künstler muß das Handwerkliche von Grund auf verstehen, um den Sinn, um den es ihm geht, ins „Werk“ setzen zu können; er darf dies nicht dem Zufall oder Gehilfen überlassen, will er das Gelingen des Werkes nicht gefährden. (S. 80)</p>	<p>Kunst und Handwerk sind verschieden und doch verbunden. [...] Ein wirklicher Künstler muß das Handwerkliche von Grund aus verstehen, er darf es weder dem Zufall überlassen (obwohl der ein mächtiger Gehilfe sein kann) noch den Gesellen oder gar der Maschine. (Heinemann 1959, S. 475)</p>
<p>Ein Künstler muß natürlich die seinem Ausdrucksmaterial angemessenen Techniken beherrschen, aber eben wirklich beherrschen, er darf nicht ihr Sklave werden [...]. (S. 81)</p>	<p>Ein Künstler muß die seinem Material angemessenen Techniken beherrschen [...]. In jedem Falle sollte der Künstler Herr und nicht Sklave seiner Techniken sein. (Heinemann 1959, S. 475)</p>
<p>7. Kunst als Sprache</p> <p>[...] Dafür, daß die Kunst eine erweiterte Sprache sein kann, Mitteilungsmöglichkeit in einer Form des Ausdrucks, auch dort, wo Worte versagen, gibt es das schöne Beispiel in den Briefen L.v. Beethovens, in denen plötzlich Noten erscheinen, wo die</p>	<p><i>Die Kunst als Sprache</i></p> <p><i>Die Kunst kann als eine erweiterte und verallgemeinerte Sprache verstanden werden. Sie setzt da ein, wo die Sprache versagt; plötzlich treten in Beethovens Briefen Noten auf, wo die Worte nicht ausreichen [...]. (Heinemann 1959, S. 479)</i></p>



Worte versagen [...]. (S. 81)	
<p>8. Die Kunst als Formung</p> <p>Manche großen Künstler, künstlerische „Naturen“ schaffen „in begnadeten Augenblicken“ wie die Natur als „forma se formans“; (Anm. 1) dann formen sich ihnen Kunstwerke wie von selbst. (S. 89; Anm. 1 erwähnt keine Literaturangabe.)</p>	<p><i>Die Kunst als Formung</i></p> <p>1. Die sich selbst bildende Form (<i>forma se formans</i>). [...] Künstler, wie etwa Goethe, Shakespeare und Walt Whitman, in deren Werk diese sich selbst formende Form vorherrscht, können wir Naturen nennen: in begnadeten Augenblicken formen sich ihnen Dichtungen wie von selbst [...]. (Heinemann 1959, S. 481)</p>
Die Vorentscheidung ist eine Selbstdetermination des Subjekts [...]. (S. 91)	Durch die Vorentscheidung ist eine <i>Selbstdetermination</i> des Subjektes gesetzt. (Hengstenberg 1961, S. 277)
<p>Wurde in der Vorentscheidung eine sachliche Grundhaltung aufgerichtet, so haben damit alle Gegenstände einen bestimmten Aspekt gewonnen; sie blicken den sachlichen Menschen anders an als den unsachlichen. Die Weise des Sehens ist bestimmend für die Ausbildung von Motiven: künstlerische Motive zeigen sich nur dem, der künstlerisch zu schauen vermag. (S. 91)</p>	<p>Habe ich in der Vorentscheidung eine sachliche Grundhaltung in mir aufgerichtet, so hat damit die Welt der Gegenstände einen bestimmten Aspekt für mich gewonnen. Sie „blicken mich anders an“ als denjenigen, der die gegenteilige Vorentscheidung vollzogen hat. Damit bilden sich von selbst <i>Motive</i>, die durch meine „Weise des Sehens bedingt sind, ähnlich wie die „malerischen Motive“ nur für den ansichtig und plastisch werden, der mit „malerischem Blick“ auf die Welt zu sehen vermag. (Hengstenberg 1961, S. 277 f.)</p>
<p>Aus den Motiven, die sich auf Grund der Grundhaltung gebildet haben, entwerfen sich konkrete Ziele für das Innere und für das äußere Handeln, – auch künstlerische Ziele. Erst zur Verwirklichung der Ziele werden schließlich die geeigneten Mittel gewählt.</p>	<p>Aus den Motiven, die bestimmen, was aus der Welt des Begegnenden „ernstgenommen wird“, entwerfen sich konkrete <i>Ziele</i> für mein äußeres und inneres Handeln. Schließlich werden zu diesen Zielen, wenn es überhaupt noch nötig ist, die passenden <i>Mittel</i> gewählt.</p>



<p>Diese Auswirkung der Vorentscheidung in Haltung, Motive, Ziele und Mittel entspringt in der Freiheit der Vorentscheidung, die notwendig gefällt werden muß, aber doch in absoluter Indeterminiertheit, und nimmt dann auf dem Wege der konkreten Verwirklichung immer noch Notwendigkeit in sich auf: (S. 91)</p>	<p>Das ist ein Stufenreich der extensio von der Vorentscheidung über die Haltung, das Motiv und das Ziel bis zu den Mitteln, ein Stufenreich, das – in der Vorentscheidung – im absoluten Indeterminismus beginnt (ohne die oben besagte Bedingtheit der Vorentscheidung auszuschließen), aber in den folgenden Stufen auf dem Wege zur konkreten Verwirklichung immer mehr Notwendigkeit in sich aufnimmt [...]. (Hengstenberg 1961, S. 278)</p>
<p>Freiheit und Notwendigkeit sind konstitutiv einander zugeordnet; die Relation des Ausschlusses besteht zwischen Freiheit und Zwang einerseits, und zwischen Notwendigkeit und Zufälligkeit andererseits. Zufall bedeutet Auslieferung an das sinnindifferente Spiel der Kausalgesetzhelchkeiten, zugleich also Zwang. (S. 96)</p>	<p>Freiheit und Notwendigkeit sind gar keine einander ausschließenden Gegensätze [...]. Einander ausschließende Gegensätze sind nicht Freiheit und Notwendigkeit, sondern Freiheit und Zwang einerseits, Notwendigkeit und Zufälligkeit andererseits. Dementsprechend sind nicht nur Freiheit und Notwendigkeit konstitutiv miteinander liiert, sondern auch Zwang und Zufälligkeit [...]. Wenn ich mich in meinen Motiven, Zielen, Mitteln und Handlungen dem Zufall ausliefere, dann habe ich mich damit zugleich dem Zwang ausgeliefert, denn „Zufall“ bedeutet ja nichts anderes als Auslieferung an das sinnindifferente Spiel der Kausalgesetzhelchkeiten. (Hengstenberg 1961, S. 291)</p>
<p>Und jeder Zuwachs an Sachlichkeit ist ein Zuwachs an Seinsfreiheit [...]. (S. 97)</p>	<p>Jeder Zuwachs an Sachlichkeit ist ein Zuwachs an Seinsfreiheit [...]. (Hengstenberg 1961, S. 297)</p>
<p>Jedes echte Kunstwerk offenbart, daß durch die Relationsetzung neues Sein entstehen kann. Der Komponist z.B. setzt Töne, Harmonien, Intervalle so</p>	<p>Jedes echte Kunstwerk zeigt, daß durch Relationssetzung [...] neues Sein entstehen kann. Der Komponist z. B. setzt Noten miteinander in Beziehung, schafft</p>



miteinander in Beziehung, daß eine Melodie entsteht, ein schöpferisches Novum. (S. 97)	Intervalle, von denen jedes eine besondere Relation darstellt [...]. (Hengstenberg 1961, S. 306)
Der „ehrliche“ Künstler ist erst dann vom Druck seiner Aufgabe befreit, wenn er sein Werk ganz vernetwendigt hat, wenn alle Einzelheiten dort stehen, wo sie stehen „müssen“, wo sie hingehören, wenn keine mehr „auswechselbar“ ist. (S. 97 f.)	Der schaffende Künstler [...] ist erst dann vom Druck der Aufgabe befreit, wenn sein Werk ganz vernetwendigt ist, das heißt, wenn alle Einzelheiten da stehen, wo sie stehen müssen und keine mehr durch eine andere ersetzbar ist. (Hengstenberg 1961, S. 306)
Nocheinmal: diese Notwendigkeit ist auch Ausdruck der Freiheit, denn der schaffende Künstler hat sich frei zu dieser Notwendigkeit bestimmt, aus seiner eigenen Initiative, aus seinem Engagement mit der ihm begegnenden, ihm vorgegebenen Wirklichkeit, an deren Ordnung er immer gebunden bleibt. (S. 98)	Zugleich ist diese Notwendigkeit Ausdruck der Freiheit. Denn der Schaffende hat sich selbst zu ihr bestimmt, aus seiner personalen Initiative, aus seinem Engagement mit Welt und Wirklichkeit. (Hengstenberg 1961, S. 306)
Die Freiheit des Künstlers ist also weder demiurgisches Schöpfertum, noch reine Willkür: [...] sie ist ein regulatives Prinzip, eine Regel der sich der Künstler unterwerfen muß, will er ein vollkommenes Werk schaffen. (S. 98)	Die Freiheit des Künstlers ist aber keineswegs Willkür [...]. Das ist ein regulatives und nicht ein konstitutives Prinzip, eine Regel, der sich ein Künstler unterwerfen muß, wenn er ein vollkommenes Werk schaffen will. (Heinemann 1959, S. 483)
In Leonardos berühmtem Abendmahl-Gemälde bilden die Worte „Einer von Euch, wird mich verraten“ den Erscheinungs- und Gestaltungsgrund für die verschiedenen Gesten und Gesichtsausdrücke der Jünger. So muß jedes Kunstwerk in einem Gestaltungsgrund verankert sein, auf dem seine Ordnung ruhen kann, – als Sinnordnung. (S. 98)	In Leonardos Abendmahl sind Jesus' Worte: „Es ist einer unter Euch, der mich verraten wird“ der Erscheinungsgrund für die verschiedenen Gesten und Gesichtsausdrücke der Jünger. [...] Darum muß das Geschaffene in einem Gestaltungsgrund verankert sein. (Heinemann 1959, S. 483)
Im Vorgang der realen Stiftung des	Die eigentliche Sinnmächtigkeit (energeia)



<p>künstlerischen Sinngebildes „lebt“ sein Sinn, hier ist er primär existent in der Hinführung des Ausdrucksgeschehens auf sein Ziel, das fertige Kunstwerk [...]. (S. 100)</p>	<p>liegt bei einem Satz, einem Werkzeug, einem Kunstwerk usw. im Vorgang der realen Stiftung dieser Sinngebilde. Die Herstellung eines Stuhles ist z. B. eine geordnete Folge von Teilhandlungen an einem Material; und der Sinn ist primär existent in der Hinführung dieses Geschehens zum entsprechenden Ziel: dem fertigen Stuhl. (Hengstenberg 1957, S. 68)</p>
<p>Jedes Sinngebilde wird – so haben wir gefunden – konstituiert durch drei ihm transzendente Relate und drei ihm immanente Faktoren: Urheber, Maß Zweck; Geschehen, Material und Ziel. (S. 106)</p>	<p>Wir haben vorstehend nachgewiesen, daß die sechs Stücke, nämlich Geschehen, Material und Ziel als Faktoren und Urheber, Zweck (Adressat) und Maß als Relate notwendig für das Zustandekommen eines realen Sinngebildes sind. (Hengstenberg 1961, S. 139)</p>
<p>Doch bereits der Schall von Becken, Triangel und Trommel, aber vor allem die „eigentlichen“ Töne, die eine bestimmte Tonhöhe [sic] sind Elemente der Musik. (S. 129 f.)</p>	<p>Der Schall von Becken, Triangel, Trommel, vieler Glocken ist von dieser Art; er findet Einlass in die Tonwelt, obgleich er keine bestimmte Tonhöhe gibt. Erst der eigentliche Ton ist es, der die Musik macht. (Grunsky 1911, S. 9)</p>
<p>Die Höhe eines Tones ist direkt abhängig von der inneren Spannung des tönenden Körpers (im weiteren Sinne) selbst. Jeder Körper muß gespannt werden, ehe er tönt. (S. 130)</p>	<p>Die Spannung aber, welche den Ton über das Geräusch und den Schall emporhebt, ist vielmehr die innere Spannung des tönenden Körpers selbst. Genau beobachtet: Der tönende Körper wird gespannt, ehe er tönt. (Grunsky 1911, S. 10)</p>
<p>Die Spannung ist das Grundgesetz der Tonwelt [...]. (S. 130)</p>	<p>Der einfachste meßbare Ton läßt uns erkennen, dass Spannung das Grundgesetz der Tonwelt ist [...]. (Grunsky 1911, S. 11)</p>
<p>Durch die Überzeitlichkeit des Geistes, bzw. durch die Überzeitlichkeit des schöpferischen Ausdrucksverhältnisses</p>	<p>Durch die Überzeitlichkeit des Geistes in seinem Sein und die Überzeitlichkeit des schöpferischen Ausdrucksverhältnisses</p>



<p>zwischen Geist und Ausdrucksmaterial wird jene spezifische und wesentliche Fähigkeit des Menschen begründet, die es ihm ermöglicht, Gestalten überhaupt zu schaffen und damit auch die Gestalt eines musikalischen Kunstwerks. (S. 140)</p>	<p>zwischen Geist und Leib wird eine ganz wesentliche Fähigkeit des Menschen begründet, die ihn radikal vom Tier unterscheidet: er vermag Gestalten zu schaffen. (Hengstenberg 1957, S. 266)</p>
<p>Ein musikalisches Kunstwerk ist eine Zeitgestalt, im Unterschied zu einer Raumgestalt, etwa der bildenden Kunst. (Anm. 1) Daß der Künstler die Zeitgestalt, etwa eine Melodie, schaffen kann, beruht darauf, daß er im Ausdrucksgeschehen jedem der aufeinanderfolgenden Elemente seines Ausdrucksmaterials, den Tönen, einen unauswechselbaren sinnhaft notwendigen Zeitwert mitzuteilen vermag und daß dadurch – durch die zeitliche Individuierung der Elemente – ein geistiger Gehalt zum Ausdruck kommt [...]. (S. 140; die im Text erwähnte Anmerkung 1 verweist nicht auf die Quelle Hengstenberg, sondern auf Ingarden)</p>	<p>Eine Zeitgestalt ist z. B. eine Melodie, aber auch das gesprochene Wort⁴². Eine Raumgestalt ist jedes Werk der bildenden Kunst, aber auch schon das geschriebene Wort. [...] Daß der Mensch solche schaffen kann, ist entscheidend darin begründet, daß er jedem der aufeinanderfolgenden Elemente einen unvertauschbaren Zeitwert zu geben vermag, und daß durch diese zeitliche Individuierung der Elemente ein geistiger Gehalt zum Ausdruck kommt. (Hengstenberg 1957, S. 267)</p>
<p>Jeder Ton enthält nicht nur eine bestimmte Zeitstelle in der Reihenfolge der Töne, sondern auch eine Zeitdauer, bzw. Zeitlänge. Dadurch daß jeder einzelne Ton nach Zeitstelle und -dauer im musikalischen Rhythmus individuiert ist, wird eine wesentliche Bedingung dafür erfüllt, daß der geistige Akt, der dem musikalischen Thema zugrundeliegt, sich objektivieren kann. (S. 140 f.)</p>	<p>Jeder Laut erhält nicht nur eine bestimmte Zeitstelle in der Reihenfolge der Laute, sondern auch eine Zeitlänge. Dadurch, daß jeder einzelne Laut nach Zeitstelle und -länge im sprachlichen Rhythmus individuiert ist, ist eine wesentliche Bedingung dafür geschaffen, daß der geistige Akt, der der Konzeption des Wortes zugrunde liegt [...], sich in diesem Lautgebilde einkörpern kann. (Hengstenberg 1957, S. 267)</p>
<p>Der Ton erhält seine Zeitstelle und -dauer, d.h. seinen Zeitwert, vom geistigen Akt her, der bzw. durch den der Sinnurheber diese Ordnung dem Klangmaterial</p>	<p>Der Laut erhält seinen individuellen Zeitwert (Zeitstelle und -länge) vom Akt her, der die Ordnung an die Klangmaterie mitteilt. [...] Jeder Laut hat seinen „Kairos“,</p>



<p>mitteilt. Jeder Ton hat – dadurch – seinen „Kairos“, d.h. der Zeitwert geht konstitutiv in den Sinn der Melodie ein, und dadurch ist die Zeit, in der die Melodie erklingt eine „rhythmisch gestaltete“ Zeit. (S. 141)</p>	<p>d.h. der Zeitwert geht konstitutiv in den Realsinn des Wortes ein, eben dadurch ist die Zeit, in der das Wort erklingt, eine rhythmisierte, gefüllte, gestaltete. (Hengstenberg 1957, S. 267)</p>
<p>Die Zeitlinie in der ein musikalischer Ausdruck erfolgt, ist in ihren einzelnen Punkten mit Ausdrucksvalenzen besetzt, ohne damit als objektive Zeitlinie in ihrem Ablauf gestört zu sein. (S. 141)</p>	<p>Demgegenüber ist die Zeitlinie, in der ein sprachlicher Ausdruck erfolgt, in ihren Punkten mit einmaligen Valenzen besetzt, ohne damit als objektive Zeitlinie in ihrem Fluß gestört zu sein. (Hengstenberg 1957, S. 267)</p>
<p>Die Vollendung der sinngemäßen künstlerischen Interpretation eines musikalischen Kunstwerks hängt entscheidend davon ab, daß der Interpret aus seinem akthaften Erleben heraus jeder Note ihren unveräußerlichen, sinnhaft notwendigen Zeitwert zu erteilen vermag – im Gegensatz zum bloßen Techniker oder „Stümper“, der nur das formale, sinnindifferente Regemaß der Notenvorlage in den Klangraum übersetzt. (S. 141, die nachgefügte „Anm. 1“ verweist auf einen Gedanken im Anhang, auch dort keine Erwähnung von Hengstenberg.)</p>	<p>Erinnert sei noch an die künstlerische Interpretation eines Musikwerkes, deren Vollendung wesentlich davon abhängt, daß der Interpret aus seinem akthaften Erleben heraus jeder Note einen unveräußerlichen Zeitwert zu erteilen vermag, im Gegensatz zum bloßen Techniker oder Stümper, der nur das Regemaß der Notenvorlage in den Klangraum übersetzt. (Hengstenberg 1957, S. 268)</p>
<p>Es liegt im Wesen des Menschen, daß sein sinnhaftes Wirken z.B. in einem musikalischen Kunstwerk – als Urheber oder Adressat – zu der in ihm angelegten Wesenserfüllung beiträgt. (S. 142 f.)</p>	<p>Es liegt im Wesen des Menschen, daß er zu der in ihm angelegten Wesenserfüllung durch sinnhaftes Wirken mit beiträgt. (Hengstenberg 1957, S. 71)</p>
<p>D.v.H., stellt in seiner großartigen „Metaphysik der Gemeinschaft“ (Augsburg 1930) in ähnlichem Sinne fest, daß jede Gemeinschaft einen gemeinsamen Wert (gemeinsam „intendierten Wert“)</p>	<p>D. v. Hildebrand sagt in seiner groß angelegten Metaphysik der Gemeinschaft, Augsburg 1930, in ähnlichem Sinne, daß jede Gemeinschaft einen „intendierten Wert“ (bzw. mehrere, für die betreffende</p>



voraussetzt. (S. 146, Fußnote 1)	Gemeinschaft spezifische) voraussetze. (Hengstenberg 1957, S. 96, Fußnote 95)
-------------------------------------	--

Literaturverzeichnis:

GRUNSKY, Karl (1911): Musikästhetik. Sammlung Göschen. **(Das Werk wird von Kuhn an keiner Stelle erwähnt und auch nicht im Literaturverzeichnis angeführt.)**

HEINEMANN, Fritz (1959): Ästhetik. In: Heinemann, Fritz (Hg.): Die Philosophie im XX. Jahrhundert. S. 469-487, Klett. **(Das Werk wird von Kuhn an keiner Stelle erwähnt und auch nicht im Literaturverzeichnis angeführt.)**

HENGSTENBERG, Hans-Eduard (1957²): Philosophische Anthropologie. Kohlhammer. **(Das Werk wird von Kuhn an anderen Stellen der Dissertation zitiert.)**

HENGSTENBERG, Hans-Eduard (1961): Freiheit und Seinsordnung. Gesammelte Aufsätze und Vorträge zur allgemeinen und speziellen Ontologie. Kohlhammer. **(Das Werk wird von Kuhn an anderen Stellen der Dissertation zitiert.)**

Unbefangenheitserklärung des Gutachters

Der Gutachter ist Sachverständiger für Texte mit dem Schwerpunkt Plagiatsprüfung. Er ist Autor des Buchs „Das Google-Copy-Paste-Syndrom. Wie Netzplagiate Ausbildung und Wissen gefährden“ (Heise, 2. Auflage, 2008) und hat bislang mehr als 150 Plagiatsfälle aus Wissenschaft, Politik und Journalismus dokumentiert. Seit 2007 ist er professionell mit der Erstellung von Gutachten und dem damit verknüpften Einsatz spezialisierter Software beschäftigt und hat seitdem hunderte Sprachwerke überprüft. Das Spektrum der zu begutachtenden Texte reichte dabei von Dissertationen bis zu Patentschriften, von Projektexposees bis zu Gerichtsgutachten.

Der Gutachter ist mit dem Verfasser des hier überprüften Sprachwerks nicht persönlich bekannt. Er hat diese Dokumentation nach objektiven Parametern und wissenschaftlichen Standards sowie unabhängig von möglichen persönlichen, politischen oder wirtschaftlichen Einflussfaktoren erstellt. Sein Plagiatsmaßstab folgt der Lehrbuchliteratur sowie der einschlägigen Judikatur.



DOZ. DR. STEFAN WEBER
Sachverständiger für Plagiatsprüfung

Es handelt sich bei diesem Gutachten um ein Sachverständigengutachten im privaten Auftrag.

Mit freundlichen Grüßen

Doz. Dr. Stefan Weber

Salzburg, 03.02.2019