ROMAN INGARDEN

(1893—1970)

In der polnischen Wissenschaft gilt der Name von Roman Ingarden besonders in zwei Wissenschaftszweigen: in der Philosophie und Literaturtheorie. Sowohl in dem einen als in dem anderen Fach ist seine schöpferische Leistung unbestreitbar, bestätigt durch den Einfluß, den seine Ansichten auf die zeitgenössischen Geisteswissenschaften ausgeübt haben. Es ist bezeichnend, daß Ingardens Literaturtheorie fest in seiner Philosophie verwurzelt ist, und daß er aus den ins einzelne gehenden Analysen, die er in diesem Bereich durchgeführt hat, Nutzen für die Philosophie ziehen konnte. In seinem literaturtheoretischen Werk kann man einige Interessengebiete unterscheiden: Das literarische Werk interessierte ihn als eine künstlerische Schöpfung, der Gegenstand des unmittelbaren Erlebnisses — genau so übrigens, wie auch andere Kunstzweige, denen er eine Reihe von Abhandlungen widmete; Ingarden war ein authentischer, leidenschaftlicher Kunstliebhaber, besuchte Konzerte, las Gedichte, besichtigte Kunstausstellungen und unternahm Auslandsreisen; sie brachten ihm immer zahlreiche tiefe Erlebnisse, die seine Erfahrungen und sein Wissen von der Kunst bereicherten. Dies war bestimmt eine der Quellen der von ihm behandelten Problematik im Bereich der Literaturtheorie und Ästhetik. Das zweite Untersuchungsgebiet gilt dem Bau des Kunstwerkes. Es sind theoretische Arbeiten, die sich bemühen, das Besondere der literarischen Gattungen zu entdecken, die Fragen zu klären: Wie ist ein literarisches Kunstwerk gebaut, durch welchen Bau zeichnet sich ein Gemälde aus, eine Theateraufführung, ein Bauwerk, ein Film. Es sind dies Untersuchungen, die Ingarden Morphologie des Kunstwerks nannte. Der Weg führte von Einzelanalysen zu Verallgemeinerungen, Vergleichen, die das Gesamte der Kunst umfassen. In den Analysen bemühte sich Ingarden zu entdecken, worin der besondere ästhetische Charakter der Kunstwerke sich äußert — er behandelte sie sowohl in der Theorie als auch im persönlichen Empfinden, als Gegenstände, denen man „Gerechtigkeit widerfahren las-

sen", ihre Strukturen ergründen und ihre Werte näher bezeichnen soll. In diesen Erwägungen, manche machen es Ingarden zum Vorwurf, fehlt das für die Historiker wesentliche Moment der Berufung auf die Genese, die Berücksichtigung des historischen Kontextes. Diese Vorwürfe treffen jedoch nicht den Kern des kritisierten Standpunkts. Ingarden unterschätzte nie die historische Forschung, er selbst setzte sich jedoch ein anders Ziel, entsprechend der Überzeugung, daß man zuerst wissen muß, was der Gegenstand ist, mit dem wir uns befassen, welche besonderen Merkmale er besitzt, die ihn von Gegenständen anderer Art unterscheiden, um erst dann nach ihm zu fragen, nach seiner geschichtlichen Bedingtheit, nach Einflüssen, Abhängigkeiten usw. Das Kunstwerk kann auf verschiedene Art untersucht werden, und jede von ihnen ist wissenschaftlich begründet, man soll jedoch immer in Betracht ziehen, daß die Berechtigung der Existenz eines Kunstwerks sein ästhetischer Wert ist. Dieser wiederum kann in dem Werk dank seines besonderen Baus auftreten. Indem Ingarden sich auf diese Weise den Grundlagen der Literaturtheorie zuwandte, behandelte er sie als eine Abteilung der Ontologie. Bezeichnend ist hier der Untertitel seines grundlegenden Werkes *Über das literarische Werk*, das diesen Problemen gewidmet ist: *Untersuchungen vom Grenzgebiet der Ontologie, der Sprachtheorie und der Literaturphilosophie*. Man muß auch zugeben, daß in der Literaturtheorie vom Anfang des 20. Jahrhunderts die Untersuchungen über den Bau des literarischen Werkes brachlagen. Übereinstimmend mit den Grundsätzen des damals herrschenden Psychologismus, legte man in literarischen Untersuchungen Nachdruck auf die psychologische Genese des Werkes. Auf diese Weise wurde das literarische Werk auf psychische Prozesse des Schöpfers oder auf das Empfinden des Empfängers zurückgeführt. Eben diese geschichtliche Situation, in der die Werke Ingardens entstanden, die die Literaturtheorie betrafen, erhellt sein scharfes Widersetzen den damals herrschenden Methoden gegenüber. Es ging ihm sowohl darum, daß das Kunstwerk als eine besondere Wesenheit anerkannt würde, als auch darum, daß man als seine wesentliche Eigenschaft und grundlegende Funktion das Schaffen von ästhetischen Werten anerkenne. Das literarische Werk ist weder ein psychisches noch ein physisches Gebilde (es ist keine Sache, wie es die Physikalisten wollten). So wie in jedem Kunstwerk, kann man auch hier die Unterscheidung der Existenzgrundlage des literarischen Kunstwerkes durchführen (physischer Gegenstand: Aufzeichnung auf dem Papier, das Schwingen der akustischen Wellen während des Vortrags; im Fall eines Gemäldes — Leinwand und Farben, im Fall einer Skulptur — Stein, usw.).

Das literarische Werk besitzt zwei verschiedene Dimensionen: Erstens zeichnet es sich durch eine besondere Anordnung der Folge seiner ein-

zelen Teile, Sätze und Worte aus, also durch das, was manchmal zur Grundlage für die Anerkennung des zeitlichen Charakters des literarischen Werkes wird. Das Werk existiert in der Ausdehnung „von Anfang bis zum Ende“, ist jedoch nicht *sensu stricto* zeitlich — zeitlich wird es erst, wenn es gelesen oder aufgeführt wird (Vortrag, Bühnenaufführung usw.). Ingarden spricht hier von quasi-zeitlichem Charakter des literarischen Kunstwerkes. Die zweite Dimension des literarischen Werkes ist sein Schichtenbau. Das Werk zeichnet sich durch Merkmale aus, die gleichzeitig auftreten: In jedem Abschnitt des literarischen Werkes sind vier Elemente gleichzeitig enthalten, die Ingarden Schichten nannte. Es sind: Die sprachlich-klangliche Schicht, die Bedeutungsschicht, die Schicht des schematisierten Aussehens, sowie die Schicht der dargestellten Gegenstände. Jede von ihnen erfüllt im Werke eine besondere Funktion, jede ist mit anderen Schichten verbunden, und alle zugleich bilden eine polyphone Einheit (sie existieren nicht gesondert, sondern immer in enger Koexistenz und gegenseitiger Abhängigkeit). Die Gegenstände, die im literarischen Werk dargestellt werden, können nicht ohne das Aussehen auskommen, da das Aussehen zu der Art der Präsentation der Gegenstände gehört, die uns in der sinnlichen Betrachtung gegeben sind, und wir können sie nicht anders erkennen, wie einzig nur durch ihr Aussehen. Das Aussehen wird im literarischen Werk nicht aktualisiert, schematisiert, da es durch Vermittlung der Sprache gegeben ist, und nicht optisch, so wie dies zum Beispiel im Falle eines Bildes geschieht. Die Sprache, die uns dargestellte Welt im bestimmten Aussehen zugänglich macht, enthält in sich Klänge und Bedeutungen, beide Faktoren, die wesentlich sind für den Bau der polyphonen Einheit des literarischen Werkes. Im Zusammenhang mit der Besprechung der Zweischichtigkeit der Sprache (der klanglichen und bedeutenden) führte Ingarden eine Reihe von Analysen durch, die in den Bereich von Sprachwissenschaft und Stilistik eindringen. Besonders bekannt sind seine Erwägungen, die den Charakter der Sätze betreffen, die im literarischen Werk auftreten: Es sind keine Sätze im logischen Sinn, keine Urteile, sie sind nämlich weder wahr noch falsch, sie machen dagegen eine fiktive Welt zugänglich. Ingarden nennt sie Quasi-Urteile. Diese These rief eine besonders rege Diskussion hervor, zumal in den Jahren der Zwischenkriegszeit; sie weckte Widerspruch wegen der im Werk enthaltenen allgemeinen Feststellungen, die doch Sätze von Erkenntniswert sind und denen eine Richtigkeit im logischen Sinne zukommt. Dies zeugt jedoch nach Ingarden nicht gegen seine These: Wenn der Verfasser in das literarische Werk allgemeine Sätze einführt, die sogenannten Wahrheiten, die Lebensweisheiten enthalten, usw., so erfüllen sie eine aktive ästhetische Funktion im literarischen Kunstwerk nicht des-

halb, weil sie in der außerkünstlerischen Welt wahr sind, sondern deshalb, weil sie in den Kontext der Angelegenheiten eingeflochten sind, die im Werk präsentiert werden, weil sie dort die spezifische Rolle der Ergänzung der ganzen dort dargestellten Angelegenheiten erfüllen, der Erlebnisse des Helden usw., schließlich weil sie durch die dargestellte Person oder das Subjekt des Werkes wegen der Situation, die im Werk kreiert wird, ausgesagt werden. Ähnlich verhält es sich mit dem historischen Roman — er unterscheidet sich von der Chronik der Ereignisse, und obwohl sich der Verfasser der Fakten bedient und manchmal um die geschichtliche Treue bemüht ist, führt er unabwendbar das Element der Fiktion ein (es beruht zum Beispiel auf der Auswahl des Aspekts des präsentierten historischen Augenblicks, der Ergänzung durch die Phantasie konkreter Einzelheiten, die notwendig sind, um ein überzeugendes und lebendiges Ganzes zu schaffen).

Das dritte Interessengebiet in Ingardens Werk ist seine beispielhafte Bedeutung. An Hand seines Werkes kann man nämlich viel allgemeinere Probleme analysieren und augenscheinlich machen, die außerhalb des Bereichs der Literaturtheorie und Ästhetik liegen: Es sind ontologische Probleme, die die Art der Existenz und des Baus von intentionalen Gegenständen betreffen. Eben diese Problematik, die sich seit der Zeit kristallisiert, als Ingarden im Jahre 1923 seine Habilitationsschrift über *essentielle Fragen* (1925) schrieb, hat ihn noch mehr der Ästhetik und Literaturtheorie genähert. Keine von den historisch bekannten Lösungen der Probleme, die die Art der Existenz und der Natur der Welt betreffen, hat Ingarden befriedigt, im besonderen solidarisierte er sich nicht mit den Entscheidungen Husserls, die in Richtung des transzendentalen Idealismus geführt wurden. Um die Frage zu entscheiden, ob die wirkliche Welt die Folge von Akten des reinen Bewußtseins ist, unternahm er die Analyse des literarischen Werkes, indem er es als Beispiel eines Gegenstandes auffaßte, bei dem es keinem Zweifel unterliegt, daß er seine Existenz sowie die Summe seiner Eigenschaften dem Bewußtsein des Schöpfers verdankt. Die von Ingarden angewandte Methode versprach keine raschen Entscheidungen, sie hatte jedoch den Vorzug, daß jeder Schritt von ihr gezeichnet war durch fundamentale ontologische Erwägungen, durch Analysen verschiedenartiger Gegenstände, die in der Welt auftreten. Besonders ertragreich wurde die Bestimmung der Existenzart und des Baus intentionaler Gegenstände, und für sie eignete sich am besten das literarische Werk (aus zwei Gründen: Es ist, wie jedes Kunstwerk, die Schöpfung eines Künstlers und es enthält in seinem Bau die Schicht der dargestellten Gegenstände). Existiert das literarische Werk auf dieselbe Weise wie die Wirkliche Welt? — Das ist eine der grundlegenden Fragen, die hier gestellt wurden. Wenn ja,

dann ist die Welt auch in Akten eines Jemand, in den Operationen des Subjekts konstituiert; so müßte man also den Idealisten recht geben. Ingarden weist in seinen Werken eine realistische Orientierung auf: Nach ihm unterscheidet sich der Bau der Welt von den Gebilden der Bewußtseinsoperationen und unterschiedlich ist auch ihre Existenzart. Im allgemeinen gab man zu, daß das literarische Werk auf eine andere Art existiert als physische Gegenstände, doch es gab verschiedene Standpunkte über die Entscheidung dieser Frage: Die Psychologen versuchten die These zu verteidigen, daß das Werk eine psychische Wesenheit ist, doch der Psychologismus wurde durch die Phänomenologie wissenschaftlich diskreditiert, durchbrochen — das tut Ingarden vielmals, indem er die antipsychologistischen Erwägungen F. Husserls fortsetzt. Das literarische Werk ist auch keine Idealessenz, es existiert nämlich in der Zeit, entsteht in dem Augenblick, in dem der Künstler es beendet hat. Das Kunstwerk besitzt eine Reihe von dauerhaften Merkmalen, die ihm eigen sind, unabhängig von den variablen Einschätzungen der Abnehmer, unabhängig von ihren Urteilen und Wertungen. Man kann das Kunstwerk nicht auf eine Reihe von physischen Merkmalen reduzieren, da seine Funktion in der Kultur und dem menschlichen Denken nicht mittels seiner materiellen Eigenschaften erfüllt wird, sondern durch das, was darauf aufgebaut, was durch sie bestimmt wird und was sich von ihnen unterscheidet. Weittragend ist hier für die Erwägungen Ingardens die Unterscheidung des Kunstwerks von seiner Seinsgrundlage: Die letztere ist eine physische, das Werk dagegen eine intentionale Schöpfung. Jedoch nicht nur die Kritik und Elimination der verschiedenartigsten Vorschläge, die auf dem Weg von theoretischen Erwägungen erbracht wurden, verleiten zu dem Zugeständnis, daß das literarische Werk eine intentionale Schöpfung ist — es spielen hier auch Argumente mit, die mit den Ergebnissen der Strukturanalysen des literarischen Werkes in Beziehung stehen. Diese Struktur eben unterscheidet sich sowohl von der Struktur der physischen Gegenstände — Sachen, so wie von den ideellen Gegenständen, und endlich — von der Erlebnisstruktur und allgemeiner vom Menschenbewußtsein. In der realen Welt finden wir Sachen vor, die uns mittels unserer Sinne gegeben sind, in jeder Hinsicht allseitig bestimmt — wir kennen nicht alle ihre Eigenschaften, doch sie stecken in dem Gegenstand. Wenn wir den Gegenstand kennenlernen, erhalten wir bei seiner Betrachtung eine Reihe von Bildern, an Hand deren wir das Ganze rekonstruieren; wir lernen das kennen, was dieser Gegenstand ist. Mit dem literarischen Werk verhält es sich anders: Es enthält in seinem Bau laut Ingarden unvollständig bezeichnete Stellen; sie charakterisieren die dargestellte Welt des Werkes. Indem der Verfasser die literarischen Personen kreiert, kann er sie nie in jeder Hinsicht

bezeichnen — das Nennen aller Merkmale, die der beschriebene Gegenstand besitzt, wäre in der Praxis unmöglich und wegen des künstlerischen Ausdrucks des Werkganzen nicht nötig. Der Verfasser wählt also nur gewisse Merkmale der beschriebenen Gegenstände, Prozesse, Ereignisse usw. aus, und zwar diejenigen, die sich dazu eignen, um beim Leser bestimmte Bilder, Überzeugungen, Visionen von der Welt, die mit den Absichten des Autors übereinstimmen, entstehen zu lassen. Der Leser muß an Hand dessen den Rest rekonstruieren, das dazusagen, was nicht gesagt wurde, sich das vorstellen, was nicht gezeigt wurde; er muß an Hand eines vom Verfasser gezeichneten Schemas das Ganze rekonstruieren, indem er diese Stellen des unvollständig Bezeichneten mit konkreten Vorstellungsinhalten füllt. Durch diesen schematischen Bau unterscheidet sich das literarische Werk von realen Gegenständen, die konkret sind und in jeder Hinsicht bezeichnet. Diese Erwägungen über den Schematismus des literarischen Werkes gaben den Ausgangspunkt für die Einführung des Begriffes der ästhetischen Konkretisierung und des ästhetischen Gegenstandes — es ist der Gegenstand der unmittelbaren Perzeption des Empfängers, vollständig und konkret.

Von anderen Problemen, die im Bereich der Erwägungen Ingardens stehen, die ebenfalls einen ähnlichen dreidimensionalen Charakter aufweisen, sei auf den Fragenkreis betreffs des ästhetischen Erlebnisses und der ästhetischen Werte des Kunstwerks hingewiesen. Das erste Problem untersuchte Ingarden im Zusammenhang mit der Analyse der Erkenntnisart des literarischen Werks, mit dem zweiten befaßte er sich verhältnismäßig spät, in der Nachkriegszeit, obwohl die Priora dieser Problematik bereits in der ersten Arbeit über dieses Gebiet enthalten waren (1930). Ästhetische Erlebnisse sind für Ingarden die Sphäre der Empfindungen, die ihm unmittelbar bekannt sind, doch in sich eine Vielzahl von Problemen epistemologischer und ästhetischer Natur bergen. Es entsteht die Notwendigkeit der Bestimmung, auf welche Art dieser besondere Gegenstand — das Kunstwerk, erlebt und erkannt wird, dessen Struktur Ingarden in ontologischen Erwägungen zu enthüllen versuchte. Indem er auf das Spezifische des Erlebnisses hinwies, beschrieb er seinen Verlauf und deckte seine Struktur auf, indem er sich der Auffassung widersetzte, daß das ästhetische Erlebnis eine passive Kontemplation sei. Übereinstimmend mit den durchgeführten Analysen ergab sich dagegen, daß es ein aktiver Prozeß sei, voll innerer Spannungen, der weitgehende Unterscheidungen verschiedener Phasen aufweist — das ästhetische Erlebnis beschränkt sich nicht auf einen Augenblick, sondern bildet einen unterschiedlichen, in der Zeit dauernden Prozeß. Es spielen in ihm eine Rolle sowohl intellektuelle als auch emotionale Faktoren. Da das Kunstwerk in seinem Bau Stellen enthält, die nicht voll bezeichnet werden, ist es

eine der Aufgaben des Empfängers, diese Stellen auszufüllen, sowie die Qualitäten des Werkes in ein geschlossenes, einheitliches Ganzes zusammenzustimmen, um auf diese Art seinen ästhetischen Wert zu entdecken. Die Problematik des ästhetischen Erlebnisses wurde in einen breiteren Kontext von epistemologischen Erwägungen eingegliedert: Im Buch *Erlebnis, Kunstwerk und Wert* (1969) untersucht Ingarden Probleme, die die Objektivität der Erkenntnisergebnisse betreffen, die im ästhetischen Erlebnis erreicht wurden, und im Zusammenhang damit unterzieht er einer Analyse den Sinn der Gegenüberstellung von Objektivität und Subjektivität, der Begriffe, die so oft in der Wissenschaft verwendet werden und so wenig präzise und so vieldeutig sind.

Nun folgt die für die Ästhetik zentrale Angelegenheit, die der ästhetischen Werte. Für Ingarden sind sie einerseits engstens mit dem ästhetischen Erlebnis verbunden, mit dem persönlichen Interesse, mit der Existenz des Kunstwerkes als eines Gegenstandes, dessen grundlegende Funktion es ist, diese Werte zu zeigen, zu enthüllen — andererseits wiederum sieht hier der Forscher eine viel breitere philosophische Problematik, die sowohl die Art der Existenz von ästhetischen Werten als auch ihre Stelle innerhalb anderer Essenzen betrifft. Ingarden legt darauf Nachdruck, daß ästhetische Werte nicht subjektiven Wertungen entspringen, sie sind auch nicht durch wechselnde Neigungen bedingt, durch das Angenehme usw. Die Art, auf welche sie dem Subjekt in der ästhetischen Perzeption gegeben sind, verweist auf ihre objektive Existenz. Um jedoch diese Werte zu sehen, ist das ästhetische Erlebnis nötig; dieses tritt aber selten bei den Empfängern von Literatur und Kunst auf, die Empfänger suchen in der Kunst meistens leichte Unterhaltung, ohne sich der Mühe unterziehen zu wollen, die im Werk steckenden künstlerischen Strukturen abzulesen, um seinen Wert kennenzulernen. Die ästhetischen Werte sind im Werk selbst fundiert; um diese These zu dokumentieren, unterscheidet Ingarden dreierlei Werte des Werkes: ästhetisch gleichgültige (z. B. der Schichtenbau, die Existenz von Stellen, die unvollständig bezeichnet werden, usw.), relativ wertvolle ästhetische Qualitäten (dank dem Auftreten zusammen mit anderen Qualitäten, dank der Rolle, die sie unter ihnen erfüllen); die ästhetischen Werte an sich (z. B. die Qualitäten der Farben, der Töne, die einzelnen Kompositionszusammenstellungen, usw.). Der ästhetische Wert des Kunstwerkes ist eine Qualität, der eine Reihe aufeinander abgestimmter wertvoller einfacher ästhetischer Qualitäten zu Grunde liegt. Die philosophische Konsequenz, die nach Ingarden zugleich methodologisch richtungweisend für ästhetische Untersuchungen ist, besteht darin, daß die einzelnen ästhetisch wertvollen Qualitäten in notwendigen Zusammenhängen und Abhängigkeiten zueinander verbleiben (z. B. das, was tragisch ist, kann nicht gleichzeitig

seicht sein, das, was schön ist, ist gleichzeitig tief, usw.). Diese Zusammenhänge, bisher noch unerforscht, können Untersuchungsfeld von ästhetischen Analysen werden, und die erhaltenen Ergebnisse können einen allgemeinen Wert besitzen, können für viele wissenschaftliche Disziplinen sich nützlich erweisen. Auf diese Weise wird man die notwendigen Verbindungen zwischen den Qualitäten, die nicht nur in der Kunst, sondern auch in der Realität auftreten, zu ergründen haben.

So besitzt also der theoretische Gedanke Ingardens sehr breite Horizonte, bei gleichzeitigem Beibehalten von Präzision, wenn es um einzelne Fragen geht. Dank dessen kann die Literaturwissenschaft die Errungenschaften dieses Denkers nutzen, ohne sich in metaphysischen Streit einzulassen. Für die Philosophen bleibt Ingarden derjenige, der definitiv die psychologistische Denkweise durchbrach, sowie der, der in die Phänomenologie das Element des ontologischen Realismus hineintrug; für die Literaturwissenschaft sind die Erwägungen Ingardens eine hervorragende Schule einer mutigen, grundsätzlichen Problemstellung und sehr vorsichtigen methodologisch fehlerlosen Probe ihrer Entscheidung. So erstaunt nicht, daß an seine Thesen die bedeutendsten Literaturtheoretiker anknüpfen, um beispielsweise von den Ausländern nur R. Wellek und von den Polen S. Skwarczyńska oder H. Markiewicz zu nennen.

Der Tod von Roman Ingarden weckt das Gefühl eines großen Verlustes, war er doch bis ans Ende des Lebens voll schöpferischer Invention; gleichzeitig ruft die Größe dessen, was er geleistet hat, Bewunderung hervor. Es seien hier nur die bedeutendsten Werke genannt: *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931 (2. Ausg. Tübingen 1960, 3. Ausg. ebenda 1965). *Spór o istnienie świata*, Warszawa 1947, 1948, 2 Bde (2. Ausg. 1960, 1961). Das Werk erschien auch in deutsch: *Der Streit um die Existenz der Welt*, Tübingen 1964, 1965, 2 Bde; *Studia z estetyki*, Warszawa 1957, 1968, 2 Bde; es ist eine Sammlung von Ingardens Schriften zur Ästhetik; ein Teil dieser Studien erschien in deutscher Sprache u.d.T. *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk — Bild — Architektur — Film*, Tübingen 1962; *Z badań nad filozofią współczesną*, Warszawa 1963; *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1967, deutsch: *Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik*, Tübingen 1969; *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen 1968.

Roman Ingarden wurde am 5. Februar 1893 in Kraków geboren. Er studierte Philosophie und Mathematik in Lwów, dann in Göttingen bei F. Husserl, D. Hilbert und G. F. Müller. Auf Grund einer Dissertation über Intuition und Intellekt bei Henri Bergson wurde er in Freiburg im Breisgau zum Doktor phil. promoviert. Die Lehrtätigkeit in Polen

beginnt er als Dozent der Jan-Kazimierz-Universität in Lwów im Jahre 1925, im Jahre 1933 wird er Professor. Seit 1945 war er Professor der Philosophie der Jagiellonischen Universität in Kraków. Professor Ingarden war ordentliches Mitglied der Polnischen Akademie der Wissenschaften, Mitglied vieler wissenschaftlichen Vereine in Polen und im Ausland, u.a. des Polnischen Philosophenverbandes, des Polnischen Mathematikerverbandes, des Internationalen Phänomenologenverbandes, des Amerikanischen Ästhetischen Verbandes. Im Jahre 1957 wurde er mit einem hohen polnischen Orden, dem Kreuz Polonia Restituta III. Klasse, ausgezeichnet. Im Jahre 1968 erhielt er den wissenschaftlichen Herder-Preis in Wien. Er starb am 14. Juni 1970.

In tiefer Trauer von Professor Roman Ingarden auf immer Abschied nehmend, sind wir verpflichtet festzustellen, daß Professor Ingarden für die Problematik der Literaturtheorie lebhaft interessiert und Mitarbeiter der Zeitschrift „Zagadnienia Rodzajów Literackich” war. Im ersten Band veröffentlichte er einen wichtigen Aufsatz *Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel* (Bd. 1, 1958, S. 65—91, mit polnischer Zusammenfassung).

Maria Gołaszewska

Übersetzt von *Marian Szyrocki*