

Musikzeit

FRIEDER REININGHAUS

Generell ist Musik ‚Zeitkunst‘ – anders als die Arbeiten der Steinmetze und Bildhauer, die von Alters her in den Tempeln der Götter oder an den Fassaden von Gotteshäusern prangen. Bis heute ist ihre Wahrnehmung auf öffentlichen Plätzen in Wind und Wetter oder unterm Dach von Repräsentationsbauten und Museen an bestimmte Zeiten nicht gebunden (außer gegebenenfalls an die Öffnungstermine der Gebäude). Mit den Bildern verhielt es sich lange Zeit analog. Erst indem sie laufen lernten, haben sie sich in exakt fixierte Zeitabläufe eingefügt – und haben nicht mehr die Ruhe weg. Die technischen Bedingungen der Aufbereitung für Präsentationen im Fernsehen, dann auch die auf Wirtschaftlichkeit angewiesenen Betreiber von Ausstellungsstätten (wie das ehemalige Refektorium des Klosters Santa Maria delle Grazie in Mailand) haben die Verweildauer der Betrachter mit der Stoppuhr reglementiert. Seitdem sind auch Produkte der Bildenden bzw. Restaurations-Kunst nicht länger der Zeit enthoben, sondern stehen gleichfalls unterm Diktat der Zeit. Der auf einer Vielzahl von kopierten und nachempfundenen Gemälden basierende Film *Loving Vincent* hat dies unlängst auf exzessive Weise vorgeführt.

Fraglos braucht auch die Kenntnisnahme von Texten aller Arten und Ansprüche seine Zeit. Die aber kann von Fall zu Fall unterschiedlich portioniert sein. Der Lesevorgang selbst ist nicht an eine normierte Geschwindigkeit gebunden. Gelangt Literatur oder dramatische Dichtung ins Theater, können Regie und Akteure die Sprachrhythmen bis zu einem gewissen Grad dehnen oder beschleunigen. Der Beliebigkeit der Tempi scheinen zwar durch den möglicherweise intendierten Sinn Grenzen gesetzt, aber es besteht immerhin eine Unabhängigkeit von der exakt bemessenen Zeit.

Hinsichtlich dieser unterscheiden sich die Musik und das auf sie gegründete Theater von ihren Schwesterkünsten. Weithin folgen sie genau festgelegten zeitlichen Abläufen, zumal wenn sie mit mehreren oder – was bei der Oper die Regel ist – mit vielen Mitwirkenden in Aktion

treten. Die Zeitschemata, die bei der improvisierten Musik innerhalb von ‚Eckwerten‘ flexibel sein können, werden bei (nach Noten) ‚aufgeführter‘ Musik in der Regel streng eingehalten. Ausnahmen bilden mit einer gewissen Schwankungsbreite die Fermaten sowie auch einzelne Passagen in Kadenzen – gesungenen wie instrumentalen – oder das kurzfristige Anhalten des musikalischen Fortgangs, z. B. wegen Zwischenbeifalls. Es gehört zur Routine von Kapellmeistern, solchen Einbruch des Spontanen in einen ansonsten präfixierten Ablauf ebenso ‚aufzufangen‘ wie spontane Tempoabweichungen von SolistInnen gegenüber einem größeren Verbund von MusikerInnen.

Die Subjektivität und Willkür bei der Tempogestaltung wurde spätestens zu Beginn des 19. Jahrhunderts als Problem wahrgenommen. Zunehmend genaue Vorschriften reagierten auf das, was nun als Desiderat erschien: Satzbezeichnungen wie *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck* oder *cantabile assai – sehr sangbar vorzutragen* (bei Ludwig van Beethoven, op. 90, 1814). Insbesondere aber erwiesen sich mechanische Geräte, die rasch eine erstaunliche Verbreitung fanden, als geeignet, einen allzu unbändigen Willen zum ‚Ausdruck‘ und einen Teil der Bekundungen von ‚Freiheit‘ der musikalischen Interpretation zu zügeln. Beethoven profilierte sich in beiden Fällen als Vorreiter – sowohl bei der Präzisierung der Tempobezeichnungen als auch bei ergänzenden Angaben von exakten Geschwindigkeiten für die wünschenswerte Ausführung.

Die Ausgeburt mechanischer Tüftelei und die Hochgeschwindigkeitsmusik

Die Entwicklung und Verbreitung von „musikalischen Chronometern“ kam aus der Tradition deutscher Instrumentenbauer. Die Erfindung wurde von dem nach Amsterdam ausgewanderten Orgelbauer Diederich Nikolaus Winkel und dem in Wien ansässigen Uhrmacher Johann Nepomuk Mälzel zum selben Zeitpunkt reklamiert. Letzterer brachte nach seinen Patentanmeldungen in Paris (1815) und London (1816) eine serienmäßig zu produzierende Steuerungsvorrichtung für den Tempogestaltungswillen der Komponisten, zugleich ein musikpädagogisches

Hilfsinstrument, auf den Markt. Der Basler Musikjournalist Sigfried Schibli beschrieb das Metronom in einem Huldigungsartikel zu dessen 200. Geburtstag vor dem Hintergrund rationalistischen Denkens und charakterisierte Beethoven als den „prominentesten Promotor und Propagandisten“ des kleinen tickenden Diktators.

Die Wiener *Vaterländischen Blätter für den österreichischen Kaiserstaat* berichteten am 13.10.1813 unter dem Titel *Melzel's musikalischer Chronometer*: „Herr Beethoven ergreift diese Erfindung als ein willkommenes Mittel, seinen genialen Compositionen aller Orten die Ausführung in dem ihnen zugedachten Zeitmass, das er so häufig verfehlt bedauert, zu verschaffen.“ Beethoven selbst war entschlossen, die „widersinnigen Benennungen Allegro, Andante, Adagio, Presto aufzugeben“. „Ich gebe Ihnen mein Wort hier, dass ich sie in allen meinen neuern Kompositionen nicht mehr gebrauchen werde“, versicherte er 1817 in einem Brief an den Hofrat Ignaz Franz von Mosel. Im selben Jahr veröffentlichte er in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* Metronomzahlen zu seinen ersten acht Sinfonien, zum Septett und zu den damals elf Streichquartetten. Auch wenn sich Beethoven selbst nicht an sein Vorhaben gehalten hat [...], war der Siegeszug des Metronoms nicht aufzuhalten. Damit ging die wachsende Kritik an der „Mechanisierung“ und Quantifizierung der Musik einher. Beethoven selbst erkannte diese Gefahr [...]. 1826 schrieb er im Zusammenhang mit dem cis-Moll-Quartett op. 131 flapsig an den Verlag B. Schott's Söhne in Mainz: „Die Metronomisierungen (hol' der Teufel allen Mechanismus) folgen.“ Sie folgten niemals. Dialektik der Aufklärung: Die Rationalisierung der Musik als Teufelszeug...¹

In der Interpretations- und Rezeptionsgeschichte wirkte das Metronom durchaus ‚diabolisch‘. Es half, Virtuosen zu messbaren Rekordleistungen zu treiben. Neben dem auf die Herzen und noch tiefer sitzenden Organe zielenden Schönspielen hatte sich bereits im 18. Jahrhundert das Schnellspielen zu einer beliebten Disziplin entwickelt, gegen die Mozart mit seinen Einwänden gegen das zu seiner Zeit um sich greifende *prestississimo* polemisierte. Erst recht im ersten Goldenen Zeitalter der reisenden Virtuosen, das mit der Entstehung des Eisenbahnnetzes zur Prachtentfaltung gelangte, basierte ein nicht unerheblicher Teil

¹ Sigfried Schibli, *Das umstrittenste Musikinstrument oder Der Traum von der Messbarkeit*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 69/5 (2014), S. 69–71.

der Hahnenkämpfe auf der „veloziferischen“ Komponente der Musik (von Goethe stammt der wunderdynamische Begriff). Über den Atlantischen Ozean hinweg entwickelte sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts eine inoffizielle Weltmeisterschaft zwischen dem Champion Franz Liszt (1810–1886) in der Alten und dem jugendlichen Herausforderer Gottschalk in der Neuen Welt. Louis Moreau Gottschalk (1829–1869) avancierte durch seine Auftritte im Circus Barnum zum amerikanischen Helden. Er war wohl eine Zeitlang der Klavierspieler mit der größten Reichweite und wurde nicht nur von sich selbst, sondern auch von anderen rekordsüchtigen Landsleuten als der schnellste gefeiert – sowohl hinsichtlich des Reisetempos als auch beim Spurt über die Tasten. Die eher zu Selbstüberschätzung als zu Understatement inklinierenden autobiografischen Notizen des Pianisten verweisen (wenn denn die Herausgeberin die Hieroglyphen korrekt entziffert hat) auf die Anfrage eines Physiologieprofessors im Anschluss an ein glamouröses Konzert in der Hauptstadt Washington. Ein Kollege des Gelehrten hatte in einem kurz zuvor veröffentlichten Werk behauptet, das menschliche Nervensystem ließe nicht mehr als 25 Anschläge pro Sekunde zu. Da er beobachtet habe, dass Gottschalk schneller als alle anderen spiele, würde er sich glücklich schätzen, die Behauptung zu widerlegen.² Gottschalk will sich dem Experiment im März 1862 unterzogen haben. Die Messung seiner Gehirnströme hinterließ jedoch, soweit sich dies bislang nachprüfen ließ, keinen Niederschlag in der neurophysiologischen Fachliteratur. Der ‚Bericht‘ dürfte deshalb primär für die Sozialgeschichte des Künstler-Marketings von Interesse sein. Er unterstreicht unbeschadet des Wahrheitsgehalts en détail, dass die Hochgeschwindigkeitsfrage im Hinblick auf Pianisten keineswegs als peripher angesehen wurde. Analoges gilt auch für die Artistik der Streich- und Blasinstrumente.

Aber gerade die „wahre Art das Clavier zu spielen“ definierte sich allemal und gegebenenfalls unausgesprochen auch durch Mindestgeschwindigkeiten. Schon im 19. Jahrhundert gerieten die Torturen des Trainings und die Opfer, die das Erlangen der Geläufigkeit forderte, ins Visier von

² Louis Moreau Gottschalk, *Notes of a Pianist*, hrsg. von Jeanne Behrend, New York 1979, S. 54ff. (Übersetzung: F. Reininghaus, erstmals präsentiert im Musikliterarischen Studio des SWF/SWR Baden-Baden, 19.10.1995).

Kritikern. Das Klavier, „Pionierinstrument des 19. Jahrhunderts“ (Max Weber) und „sein heimlicher, sein gelegentlich unheimlicher, sein oft auch unheimlich komischer Held“, sei nicht nur „friedlicher Eroberer“, sondern oft „tyrannischer Besatzer, der ein strenges Regiment führt, ein lautes Kommando. Bald terrorisiert er ganze Städte, macht in vielen Straßen das Wohnen zur Plage, ein allgegenwärtiger früher Großer Bruder“, resümierte Dieter Hildebrandt in *Pianoforte. Der Roman des Klaviers*.³ Auch die in nur bedingt sinnvollen ‚Diensten an der Musik‘ investierten, dann erfolglos verstrichenen und verplemperten Zeiten sind im großen Kontext der Musikzeit in Anschlag zu bringen.

Tempokontinuitäten und Beschleunigung

Im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts wurden um die Tempi einiger Interpreten besonders wütende Wortgefechte ausgetragen. Unvergesslich mögen die Ausfälle des Münchener Klavier-Kaisers sein, der mit Gould und Gulda wegen deren „seltsamsten Exzentrizitäten“ ins Gericht ging. „Gerade bei dem Gedanken an Friedrich Gulda und Glenn Gould wird sich niemand mit der schönen Vorstellung beruhigen, daß die tönenden Flügel unserer Konzertpodien nach wie vor in guten Händen seien. Mit dem Talent hat sich offensichtlich auch der Fluch vererbt“ – jener Fluch, mit dem „ihnen so viel selbstzerstörerische Extravaganz in die Wiege gelegt wurde“.⁴

Sigfried Schibli hat nicht nur die im Gefolge der Siegeszüge des Metronoms ausgebrochenen Glaubenskriege kommentiert, in deren Kontext sich Angriffe nicht zuletzt auf die mit der Schnellspiel-Konkurrenz einhergehenden Zumutungen des Trainings einstellten, und Unbehagen für beschaulich ausgerichtete Ohren und Gemüter. Er spürte auch prinzipiell der Frage nach, ob im Laufe der Jahrhunderte sich die musikalischen Tempi beschleunigten – wobei nach aktuellem Erkenntnisstand dies bei der durchschnittlichen Herzschlagfrequenz der Menschen in den letzten

³ Dieter Hildebrandt, *Pianoforte. Der Roman des Klaviers im 19. Jahrhundert*, München 1985, S. 12.

⁴ Joachim Kaiser, *Große Pianisten in unserer Zeit*, München 1989, S. 194.

Jahrhunderten nicht der Fall war. Was als Analogieschluss zu den Veränderungen bei den Verkehrs- und Kommunikationsmitteln oder den Arbeitsprozessen zunächst naheliegen mochte, hielt dann genauerer Nachprüfung nicht stand.

Als wichtige Quelle, die in die Zeit vor den Schallaufzeichnungen zurückreicht, dienen Notizen des Dirigenten George Smart, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Zeitdauern zahlreicher Orchesterwerke festhielten (bereits 1966 von Nicholas Temperley veröffentlicht).⁵ Dort, wo Smart angibt: „mit allen Wiederholungen“, lassen sich belastbare Vergleiche anstellen.

Das Ergebnis ist verblüffend. Die Zeitdauer der meisten Stücke war um 1830 nicht wesentlich anders als um 1930 oder 2017! So brauchte Smart für Beethovens Neunte 67 ½ Minuten – ungefähr gleich lang wie die meisten späteren Dirigenten der Schallplattenära. Beethovens Sechste brachte er in 37 Minuten über die Bühne, vier weniger als hundert Jahre später Wilhelm Furtwängler, aber drei Minuten mehr als Hermann Scherchen. [...] Es ist somit Skepsis geboten gegenüber Verallgemeinerungen wie „Früher spielte man langsamer“ oder „Die Tempi werden immer rascher“.⁶

Gerade hinsichtlich des ‚klassischen‘ Repertoires ist dies offensichtlich *nicht* der Fall. Nicht selten erweisen sich z. B. Schallplatten-Aufzeichnungen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gegenüber späteren Aufzeichnungen als zügiger.

Es spricht daher viel dafür, „die Wirkung lebendiger Aufführungen in realen Räumen“ als flexiblen Maßstab für die Tempowahl anzunehmen. „Langsam‘ und ‚schnell‘ – das ist letzten Endes nicht eine Frage der Epoche, sondern der individuellen Situation im Raum und eine Frage des Konzepts.“⁷ Und dies gilt für die Konzertsäle wie für die Opernhäuser, in denen ja seit langem über die einzelnen Abende bis hin zu den Beifallsdauern Protokoll geführt wird. Selbst wenn die Kämpfe, die um die Tempogebung ausgetragen wurden und die letztlich auf Metronom

⁵ Nicholas Temperley, *Tempo and Repeats in the Early Nineteenth Century*, in: *Music & Letters* 47 (1966), S. 323–336.

⁶ Sigfried Schibli, *Ticken wir wirklich schneller?*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 72/1 (2017), S. 48–51, hier S. 50f.

⁷ Ebd., S. 51.

und Stoppuhr gestützt waren, auf den Feldern der Instrumentalmusik wohl ungleich heftiger und unerbittlicher gewesen sein dürften: Auch dem Musiktheater waren und sind diese so schwer beirrbaren Instrumente hilfreich, um die komplexen Arbeitsabläufe zu koordinieren. Aber das ist im Theateralltag so selbstverständlich, dass selten ein Gedanke darauf verwendet wird. Ohnedies ist die durch Rhythmus, Metrum und Form von Kompositionen festgelegte Zeitordnung Grundlage des Musiktheaters von Anfang an, somit also lange vor aller Erfassung durch Rationalismus oder gar Rationalisierung mit von der Partie.

Das unaufhörliche Ringen mit der Zeit

Selten bringt sich die Zeit in einem Theater so explizit in Erinnerung wie bei sämtlichen Vorstellungen in der Semperoper zu Dresden. Lateinische Ziffern überm Bühnenportal, die alle fünf Minuten weiterrücken, stellen den Bezug zur ‚Echtzeit‘ her – wenn die Zuschauer denn auf die rekonstruierte alte Uhr Acht geben. Wenn sie es tun, könnten die Gründe dafür bei den Darstellern liegen oder bei dem von ihnen Dargebotenen, das die Aufmerksamkeit nicht in Gänze auf das Bühnengeschehen zu lenken vermag. Doch eigentlich sollte die ‚wirkliche‘ Zeit hier suspendiert sein: Das Theater hat seine eigene.

Von Anfang an gehört zu den Optionen der Oper, dass sie auch mit großen Sprüngen durch Räume und Zeiten operieren kann, durch Ober- und Unterwelten (*Orfeo*), durch Weltregionen und Epochen (siehe zahlreiche *Armida*- und *Alcina*-Versionen, später Webers *Oberon* oder Wagners *Kundry*). Schon wegen des – gegebenenfalls zeitenthobenen – Zeithaushalts seiner Werke konnte und kann das Musiktheater nicht einfach ‚realistisch‘ sein (nicht einmal die Inszenierungen von *Dschungelcamps* oder Christoph Schlingensiefs Vorführungen *Behinderter sind/waren* übrigens dergleichen, sondern allemal ‚Kunst‘ mit allem ihr allgemein und amtlich zugestandenem Vorbehalt). Die Verhältnisse von Plot, Handlung und Libretto nötigen in der Regel, die vorgegebenen bzw. vorgestellten Handlungsabläufe zwischen agierenden Personen, deren übrige Lebenszeit etc. in der durch die Musik vollzogenen Taktung zu raffen. Oder, im Gegenzug, die Momente des Glücks wie die des

Schreckens zu dehnen, um dem Augenblick das eigentlich Unmögliche zuzusingen: „Verweile doch, du bist so schön.“ Die Dimension der ‚gefühlten Zeit‘ spielt bei all dem eine besondere Rolle.

Es ist eine Banalität, dass das Theater nie einfach nur ‚das Leben‘ sein kann, selbst wenn es seit einigen Jahren erhebliche Anstrengungen unternimmt, sich in diese Richtung zu erweitern, und in besonderer Weise den Zeithaushalt der BesucherInnen in Anspruch nimmt. Und selbst dann, wenn es ein extremes Leben im Theater tatsächlich geben mag – seitens derer, die ihm ihr Leben radikal verschrieben haben bzw. die aus dem einen oder anderen Grund zum Phantom der Oper werden. Der Roman *Le Fantôme de l'Opéra* von Gaston Leroux hat dies 1910 exemplarisch und folgenreich geschildert und eine für wenigstens vier IntendantInnen der Deutschen Oper Berlin unverzichtbare Chefsekretärin hat dies exemplarisch der Opernrepublik vorgelebt. Eher schon kann das Leben zum Theater ausarten – und das nicht nur bei Thomas Bernhard. Aber selbst bei ihm ist ja auch allemal, bei allen epischen Breiten und artistischen Redundanzen, ein bisserl ‚Verdichtung‘ mit von der Partie.

So ist also Musiktheater ganz wesentlich ein unaufhörlicher Kampf mit der Zeit und um die Zeit. Zumal er halt partout nicht verweilt, der schelmische Augenblick. Auch der Musik zuliebe und um der Liebe willen nicht.

Die Zeit als Thema des musikalischen Theaters

Was es geschlagen hat, wurde immer wieder veristisch in Oper(ette)n ein- und auskomponiert: in Verdis *Rigoletto* („mezzanotte“), Puccinis *Tosca* (mit der jähem Erkenntnis, dass der Geliebte entgegen des Deals erschossen wurde und für alle Ewigkeit verloren ist) oder beim Gralsritter-Meeting in Wagners *Parsifal* (bei dem die Zeit zum Raum zu werden verspricht). Weniger präventiv und ideologisch befrachtet funktioniert es in der *Fledermaus*. Da hat der morgendliche 6-Uhr-Schlag zwar durchaus die Funktion, die große Ernüchterung nach dem Exzess der nächtlichen Maskerade einzuleiten; zuvor aber spielt das Uhrchen als Lockvogel die Schlüsselrolle. Herbert Wernicke, in dessen Œuvre Uhren ohnedies eine erhebliche Rolle spielten, hat dies bei

seiner kunstvoll reduzierten Johann Strauß-Produktion krass hervorgehoben (Basel 1992).

Immer wieder hat das Musiktheater der Zeit heiter-turbulent oder abgründig Referenz erwiesen. Zuletzt mit dem Uhrmacher Athanasius Pernath in Peter Missottens und Bernhard Langs *Golem* (Mannheim 2016). Auf halbem Weg zwischen den immer wieder heftig angeschlagenen Sturmglocken der Grand Opéra und dieser auf ein surrealistisches Video-Libretto gestützten Arbeit stehen Richard Heuberger's Operette *Der Sechsubrzug* (Wien 1900) und Maurice Ravels *Heure espagnole* (Paris 1911). Letztere mit dem doppelt nützlichen Maultiertreiber und Träger der großen Standuhren, der das erotisch-sexuelle Ergänzungsprogramm der unerfüllten Uhrmachergattin Concepción ermöglicht. Der Plot und die schlank-elegante Partitur spielen das kleinstädtisch reglementierte Triebleben virtuos frei – und fügen es wieder in die althergebrachte patriarchalische Ordnung. Beim jüngsten Wiederbelebungsversuch der Spanisch-Stunde (Köln 2016) standen etliche Exemplare von Man Rays Metronom auf der Balustrade vorm Orchester; der Dirigent François-Xavier Roth setzte sie in Bewegung, bevor er den ersten Einsatz erteilte, und stellte damit klar: *Zeit läuft* – und ist in unterschiedlichen Geschwindigkeiten getaktet.

Ein Überblick über die Facetten des Themas Musik und Zeit kommt nicht umhin, der Marschallin des *Rosenkavaliers* zu gedenken. Der Modeschöpfer dieser Rokoko-Figur, Hugo von Hofmannsthal, hat sie mit maliziöser Frauenverächtlichkeit als ein eitles Wiener Geschöpf charakterisiert, das vom Leben mitnimmt, was immer es bekommen kann, ohne einen Gedanken an mögliche sinnvolle Existenzformen zu verschwenden. Das markiert die ‚zeitlose‘ oder gar ‚philosophische‘ Dimension der Molière-Bearbeitung, die Richard Strauss mit seiner passgenau prächtig-anachronistischen Musik bediente. Nirgendwo erscheint diese Oper des musikgeschichtlichen Schwellenjahrs 1911 heute so passend wie bei den Salzburger Festspielen. Die lassen sich von vier ‚global sponsors‘ aushalten: Nestlé, Audi, Siemens und Rolex. Da sich der Lebensmittelkonzern kaum wegen seines Beitrags zur Bekämpfung des Hungerelends auf Erden rühmen ließ, die Autobauer in Ingolstadt nicht für ihre Bemühungen um Reinhaltung der Luft und Siemens schon gar nicht als Vorkämpfer gegen die Korruption, war es

so zeitgemäß wie hintersinnig, dass Rüdiger Safranski, ein aus Fernseh-Unterhaltungssendungen bekannter Biograf deutscher Geistesgrößen, 2015 als Festredner aus einem in Arbeit befindlichen Buch vortrug – über die „Zeit, was sie aus uns macht und was wir aus ihr machen“.⁸ Er diagnostizierte, dass „die Zeit knapp ist“, um den Untergang des Abendlandes noch abzuwenden. „Im Ernst“ forderte er schließlich „eine Revolution des gesellschaftlichen Zeitregimes“. Hörte man, las man wirklich richtig? Ja, durchaus. Als er in den 70er Jahren als germanistischer Studentenvertreter durch Westberlin lief, wollte Genosse Rüdiger die dortige Arbeiterklasse und andere kleinbürgerliche Schichten revolutionieren. – Hat aber, was nach 50 Jahren wieder in Erinnerung gerufen wird, nicht geklappt. Tempora mutantur: Safranski entdeckte im Dienste des Rolex-Marketings „die Zeit“ als aktuelles und vielleicht letztes der denkbaren „revolutionären Subjekte“. Es ist freilich unwahrscheinlich, dass es sich gerade mit dieser schnelllebigen Dame anders verhält als mit den zuvor auserkorenen. Im Sinne des deutschnationalen Festredners „hat die Marschallin im *Rosenkavalier* schon wieder recht, wenn sie des Nachts aufsteht und die Uhren anhält“. Der Musiktheaterbetrieb aber ist gut beraten, dass er den Bemühungen, die Zeit zurückzudrehen, so viel entgegensetzt, was danach drängt, „auf der Höhe der Zeit zu stehen“ (Robert Schumann). Dass die Zeit nicht revolutionierbar ist, dürfte fortdauernd ein Segen für die Musik sein.

Literaturverzeichnis

- Gottschalk, Louis Moreau: *Notes of a Pianist*, hrsg. von Jeanne Behrend, New York 1979.
- Hildebrandt, Dieter: *Pianoforte. Der Roman des Klaviers im 19. Jahrhundert*, München 1985.
- Kaiser, Joachim: *Große Pianisten in unserer Zeit*, München 1989.
- Safranski, Rüdiger: *Zeit. Was sie mit uns macht und was wir aus ihr machen*, München 2015.

⁸ Rüdiger Safranski, *Zeit: Was sie mit uns macht und was wir aus ihr machen*, München 2015.

- Schibli, Sigfried: *Ticken wir wirklich schneller?*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 72/1 (2017), S. 48–51.
- Schibli, Sigfried: *Das umstrittenste Musikinstrument oder Der Traum von der Messbarkeit*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 69/5 (2014), S. 69–72.
- Temperley, Nicholas: *Tempo and Repeats in the Early Nineteenth Century*, in: *Music & Letters* 47 (1966), S. 323–336.