

Beethovens *Eroica* und die musikalische Temporalisierung im langen 18. Jahrhundert

Kritische Anmerkungen zu Forschungsstand und Methodik

Frank Hentschel

- 1 *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M. 1979; »Fortschritt und Niedergang«, in: Reinhart Koselleck / Paul Widmer (Hg.), *Niedergang. Studien zu einem geschichtlichen Thema* (Sprache und Geschichte 2), Stuttgart 1980, S. 214–230; *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt a.M. 2003.
- 2 *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt a.M. 2005.
- 3 Johann Anton Friedrich Justus Thibaut, *Ueber Reinheit der Tonkunst*, zweite, vermehrte Auflage, Heidelberg 1826, S. 65; Wilhelm Christian Müller, *Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst*, 2 Bde., Leipzig 1830, Bd. 1, S. 68; Wilhelm Fink, »Preis-Symphonie von Franz Lachner«, in: *AMZ* 1837, Sp. 218f.; Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten an bis auf die Gegenwart*. 25 Vorlesungen, sechste, neu durchgesehene und vermehrte Auflage, hg. von Friedrich Stade, Leipzig 1878, S. 220f.; August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 2 (1864), zweite, verbesserte Auflage, Leipzig 1880, S. V; ders., *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart* (1860), Leipzig 1865, S. 156; Wilhelm Heinrich Riehl, *Culturstudien aus drei Jahrhunderten* (1859), Stuttgart 1873, S. 95; Wilhelm Langhans, *Das musikalische Urtheil und seine Ausbildung durch die Erziehung*, Berlin 1872, S. 7.
- 4 W. H. Riehl, *Culturstudien aus drei Jahrhunderten* (wie Anm. 3), S. 95.

Dass sich seit dem späteren 18. Jahrhundert eine Beschleunigung der Lebenswelt vollzogen habe, die auch die Mentalität der Menschen nachhaltig prägte, ist eine unter Historikern und historisch arbeitenden Soziologen weithin akzeptierte Ansicht. Reinhart Koselleck hat dem damit verbundenen Themenkreis einen Großteil seines Lebenswerks gewidmet¹, und bis in die jüngste Vergangenheit hinein beschäftigt dieser Themenkreis die Wissenschaft, wie das Buch *Beschleunigung* des Soziologen Hartmut Rosa belegt, das auf nachhaltige Resonanz gestoßen ist.²

Das Bewusstsein einer beschleunigten Zeitwahrnehmung und Lebenswirklichkeit war präsenter, als man intuitiv vielleicht annehmen würde. Das gilt sogar für Musikhistoriker, die es immer wieder explizit ansprachen: Johann Friedrich Justus Thibaut, Wilhelm Christian Müller, Gottfried Wilhelm Fink, Franz Brendel, August Wilhelm Ambros, Wilhelm Heinrich Riehl, Wilhelm Langhans.³ Man bezog sich auf die zu hohe Aufführungsgeschwindigkeit der Musik Haydns, auf Feldzüge, Dampfschiffe, Eisenbahnen, Telegrafie. So klagte Riehl, um nur dieses eine Beispiel anzuführen: »Wir sind ganz in demselben Maße rascher geworden, wie wir höher hinaufgestiegen sind in der Stimmung. Wir leben noch einmal so schnell wie das achtzehnte Jahrhundert, darum musizieren wir auch noch einmal so schnell.«⁴

Es kann also kein Zweifel daran bestehen, dass Beschleunigungserfahrungen im 19. Jahrhundert präsent waren; und gerade die Musik als Zeitkunst müsste, das scheint eine naheliegende Annahme zu sein, diesen Prozess reflektieren. Der Frage nachzugehen, ob die Musik seit dem späteren 18. Jahrhundert auf die Beschleunigung der Lebenswelt reagiert oder diese in ihrem Medium abbildet, ist deshalb eine so vielversprechende Aufgabe, weil sie die Möglichkeit bietet, Musik und Geschichte in einen direkten Zusammenhang zu bringen; und es gehört m.E. zu den wichtigsten Herausforderungen der historischen Musikwissenschaft, die Historizität der Musik, d.h. die Wechselwirkung von politischer, gesellschaftlicher und sonstiger lebensweltlicher Geschichte bzw. Kultur und Musik, herauszuarbeiten. Die Gefahr, an sich abstrakte Klänge mit konkreten historischen Bedeutungen aufzuladen, die ihnen gar nicht zukommen, ist freilich außerordentlich groß, sollte Musikhistoriker indes nicht davon abhalten, entsprechende Fragen aufzuwerfen. Allerdings verlangen sie ein hohes Maß an methodischer Reflexion und Selbstkritik.

Einen kritischen Ansatz verfolgt auch der vorliegende Beitrag; solche Kritik ist aber kein Selbstzweck, sondern ergibt sich daraus,

dass die behandelte These als wichtig genug erachtet wird, gründlich durchleuchtet zu werden, sowie aus der Überzeugung, dass wissenschaftlicher Fortschritt auf Falsifikation angewiesen ist. In diesem Sinne soll ein Aufsatz Reinhold Brinkmanns aufgegriffen werden, der die Frage nach der musikalischen Beschleunigung in der Zeit um 1800 in den Fokus gerückt hat.⁵

Brinkmann war nicht der Erste, der sich mit dem Verhältnis von Musik und Zeit im 18. oder frühen 19. Jahrhundert befasste: Rudolf Wendorff, *Zeit und Kultur. Geschichte des Zeitbewusstseins in Europa*, Opladen 1980, S. 256–266; Reinhart Kannonier, *Zeitwenden und Stilwenden. Sozial- und geistesgeschichtliche Anmerkungen zur Entwicklung der europäischen Kunstmusik*, Wien u.a. 1984, S. 101–156. Diese Arbeiten stützen sich ihrerseits wiederum substanziell auf ältere Literatur, insbesondere Heinrich Bessler, *Das musikalische Hören der Neuzeit* (Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-hist. Klasse 104, Heft 6), Berlin 1959, S. 43–60; Friedrich Blume, »Fortspinnung und Entwicklung. Ein Beitrag zur musikalischen Begriffsbildung«, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 36 (1929), S. 51–70; Leo Balet / E. Gerhard, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, Leiden 1938 (Nachdruck Frankfurt a.M. 1973). Diese Arbeiten sind jedoch allesamt zu spekulativ, terminologisch zu unpräzise, methodisch zu unscharf und mit Blick auf die Materialbasis viel zu schwach gestützt, um sie auf den Prüfstand der Falsifikation zu stellen.

I

Brinkmann zufolge spiegelt sich in Beethovens *Eroica* eine durch die Französische Revolution veränderte Wirklichkeitswahrnehmung wider. Den Bogen von Beethoven zur Französischen Revolution schlägt Brinkmann über drei Merkmale: Die Revolution habe in den Menschen erstens ein Bewusstsein von einer großen geistigen Aufgabe geschaffen; sie habe zweitens einen Sprachgestus evoziert, der von Begeisterung gekennzeichnet war und insbesondere häufig auf Naturmetaphern zurückgriff; und schließlich habe sie drittens eine beschleunigte Zeiterfahrung hervorgebracht.⁶ Brinkmann begreift daher Beethovens Symphonie erstens als ein Werk, in dem sich das Bewusstsein von einer solchen großen Aufgabe reflektiere.⁷ Dieser Gedanke bleibt im weiteren Verlauf des Aufsatzes indes ohne argumentationslogische Relevanz. Der erwähnte Sprachgestus umfasst Ausdrücke und Metaphern aus dem Umfeld des Erhabenen, etwa wenn die Revolution mit überwältigenden Naturereignissen wie Lawinen und Vulkanausbrüchen verglichen wird, und Brinkmann zeigt daher zweitens, dass dasselbe terminologisch-assoziative Wort- und Bildreservoir unmittelbar mit der beethovenschen Symphonik in Zusammenhang gebracht werden kann. Denn in der für Beethovens Ästhetik vermutlich wichtigen Odentheorie des 18. Jahrhunderts⁸ scheinen sich genau jene Begriffe des Erhabenen zu reflektieren.⁹ Wichtiger Beleg und Schnittstelle zwischen Theorie der Symphonik und nachrevolutionärem Sprachgestus ist für Brinkmann Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (Autor des Artikels über die Symphonie: Johann Abraham Peter Schulz). Dieser meinte, ihren »Endzweck« erreiche die Symphonie »nur durch eine volltönige glänzende und feurige Schreibart«; und weiter heißt es:

»Die Allegros der besten Kammersymphonien enthalten große und kühne Gedanken, freye

- 5 »Die Zeit der *Eroica*«, in: Richard Klein / Eckehard Kiem / Wolfram Ete (Hg.), *Musik in der Zeit, Zeit in der Musik*, Weilerswist 2000, S. 183–211, bzw. »In the Time(s) of the ‚Eroica‘«, in: Scott Burnham / Michael P. Steinberg, *Beethoven and His World*, Princeton 2000, S. 1–26.
- 6 R. Brinkmann, »Die Zeit der *Eroica*« (wie Anm. 5), S. 184.
- 7 Ebenda, S. 187.
- 8 Vgl. Carl Dahlhaus, »E. T. A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen«, in: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 88–111.
- 9 R. Brinkmann, »Die Zeit der *Eroica*« (wie Anm. 5), S. 192, 199–202.

- 10 Johann George Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste. In einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*, Bd. 1-2, Leipzig 1771/1774, hier Bd. 2, S. 1122 (zit. nach der digitalisierten Ausgabe, hg. von Mathias Bertram / Martin Mertens), Berlin 2002 (Digitale Bibliothek 67); vgl. R. Brinkmann, »Die Zeit der *Eroica*« (wie Anm. 5), S. 200.
- 11 R. Brinkmann, »Die Zeit der *Eroica*« (wie Anm. 5), S. 205.
- 12 »Beethovens ›neuer Weg‹«, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1974, Berlin 1975, S. 46–62.

Behandlung des Sazes, anscheinende Unordnung in der Melodie und Harmonie, stark marquierte Rhythmen von verschiedener Art, kräftige Baßmelodien und Unisoni, concertierende Mittelstimmen, freye Nachahmungen, oft ein Thema, das nach Fugenart behandelt wird, plötzliche Uebergänge und Ausschweifungen von einem Ton zum andern, die desto stärker frappiren, je schwächer oft die Verbindung ist, starke Schattirungen des Forte und Piano, und fürnämlich des Crescendo, das, wenn es zugleich bey einer aufsteigenden und an Ausdruk zunehmenden Melodie angebracht wird, von der größten Würkung ist. [...] Ein solches Allegro in der Symphonie ist, was eine pindarische Ode in der Poesie ist [...].«¹⁰

Drittens argumentiert Brinkmann – und dies ist sein Hauptbeweisgrund –, dass sich die in der Französischen Revolution begründete neue Zeiterfahrung musikalisch in der »Fingierung von Beschleunigung durch das betonte Auskomponieren des Prozeßhaften« niederschläge; hierzu gehören bei Brinkmann auch die nachdrückliche »Zielgerichtetheit« und die »dynamische Vorwärtsbewegung« der Musik.¹¹ Die These stützt sich auf eine formalanalytische Deutung des ersten Satzes der Symphonie durch Carl Dahlhaus¹², insbesondere die Beobachtung, dass das Hauptthema der Symphonie nie in einer in sich abgeschlossenen Gestalt in Erscheinung tritt. Bekannt-

Allegro con brio

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Eroica, measures 1-12. The score is for Violini I, Violini II, Violen, Violoncelli, and Bassi. It shows a 3/4 time signature and a key signature of two flats. The music features dynamic markings such as f, p, cresc., and sf.

Notenbeispiel 1: Beethoven, *Eroica*, 1. Satz, T. 1–12

- 13 R. Brinkmann, »Die Zeit der *Eroica*« (wie Anm. 5), S. 206.

lich driftet es schon bei seiner Vorstellung gleich im fünften Takt ab, indem es in ein akzentuiertes cis ablenkt, das die Tonart Es-Dur empfindlich stört:

Das die tonartlichen Gegebenheiten störende und die Setzung eines in sich abgeschlossenen Themas verhindernde cis führt im Anschluss außerdem zu weiteren harmonischen und rhythmischen Störungen. Weiterhin zeigt Brinkmann, dass an keiner Stelle des Satzes das Thema je zu einer in sich ruhenden Gestalt findet. Die dem KopftHEMA eingeschriebene Unruhe und Bewegung färbe sich auf die Form des gesamten Satzes ab. Wiederholung sei zum Problem geworden.¹³ Brinkmann illustriert dies durch Hinweis auf zwei weitere wichtige Formzäsuren. Zum einen werde in der Reprise das cis enharmonisch in des umgedeutet, indem es nun zum c hinunter leitet (T. 402–404), also anders fortgeführt wird als in der Exposition. Die-

se harmonische Veränderung reflektiert sich auch instrumentarisch: Der zweite Themenansatz wird jetzt solistisch vom Horn vorgebracht (T. 408ff.). Dabei erhält das Thema eine neue Gestalt: Es bleibt auf der Quinte stehen und mündet wiederum ins des (T. 416). Das Thema erhält weiterhin keine abgeschlossene Gestalt, und, mehr noch, es öffnet sich für ganz neues Geschehen. Zum anderen werde die Harmoniefolge Es-Dur, Des-Dur, C-Dur, die in der Themenentwicklung zu Beginn der Reprise angelegt worden war, am Anfang der Coda dann ausgespielt (T. 551–566). Und die letzte Ausprägung des Themas, nun ohne die Unruhe stiftende Chromatik, wird vom Horn vorgetragen, wobei das Thema endgültig auf der Quinte verharrt (T. 631ff.). So werden Elemente fortgesetzt, die in der Reprise eingeführt worden waren. Doch zu einer Auflösung, einer in sich abgeschlossenen Themengestalt kommt es nicht.¹⁴ Brinkmann meint daher: »Virtuell könnte der Satz endlos weitergehen. Sein Telos ist die Zukunft.«¹⁵ Form werde als Prozess komponiert.¹⁶

Die so entwickelte These lässt sich indes falsifizieren, wie in drei Schritten demonstriert werden soll, die uns immer weiter in die Zeit vor der Französischen Revolution zurückführen werden. Denn die Frage, ob die Beschleunigungserfahrung das 19. Jahrhundert, beginnend vielleicht mit Beethoven, in besonderer Weise charakterisierte, kann nicht durch Herbeischaffung von Dokumenten dieses Jahrhunderts erwiesen werden, sondern nur durch die Untersuchung früherer Zeiten. Denn das Neue und Charakteristische einer Zeit kann nur durch den Vergleich mit der vorangegangenen Zeit erwiesen werden. Denkbar wäre z.B., dass eine jede Zeit sich als hastiger als die jeweils frühere empfand. Und dass Beethoven Form als Prozess komponiert habe, kann nur dann als ein »qualitativer Sprung«¹⁷ begriffen werden, der wesentlich von der Französischen Revolution ausgelöst wurde, wenn sich solches nicht bereits in Musik aus der Zeit vor der Revolution nachweisen lässt.

1. Man darf nicht erwarten, in einem Streichquartett von Joseph Haydn in derselben Weise die Auflösung der Form ins Prozesshafte zu finden wie in Beethovens *Eroica*. Die Auflösung einer Form lässt sich nur relativ bemessen, das heißt in Abgrenzung vom Umgang mit Form in älteren Kompositionen. Deshalb genügt es, in Kompositionen Haydns eine weniger weit reichende, aber prinzipiell ähnliche Formdynamik aufzuzeigen. Denn dass sich die kompositorische Auseinandersetzung mit der Form zwischen 1781 und 1803 verändert hat, wird man kaum als hinlängliche Begründung für die Behauptung ansehen, der kompositorische Habitus habe sich im Gefolge der Französischen Revolution beschleunigt. Insbesondere wird man nicht von einem »qualitativen Sprung« reden können.

Aber gleich die ersten zwei Takte von Haydns op. 33, Nr. 4 (1. Satz) frappieren durch den unvermittelten Beginn auf einem Dominantseptakkord, der nur in einen instabilen Sextakkord aufgelöst wird. Das Stück setzt also bereits mit einem nachdrücklichen Vorwärtsdrang ein. Nur ganz nebenbei sei darauf hingewiesen, dass ein solcher Beginn erst wieder in Beethovens Ballettmusik zu den *Geschöpfen des Prometheus* begegnet¹⁸,

14 In Bezug auf diese Aussage beruft sich Brinkmann (S.209) auf Scott Burnham, *Beethoven Hero*, Princeton 1995, S. 19 und 53.

15 R. Brinkmann, »Die Zeit der *Eroica*« (wie Anm. 5), S. 210.

16 Ebenda, S. 205.

17 Ebenda, S. 204.

18 Vgl. James Webster, *Haydn's »Farewell« Symphony and the Idea of Classical Style*, Cambridge u.a. 1991, S. 127.

das wiederum mit der Entstehung der *Sinfonia Eroica* eng verknüpft ist.

Allegro moderato Hoboken III:40

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Violine I, Violine II, Viola, and Violoncello. The second system includes VI. 1, VI. 2, Vla., and Vc. The score is in 3/4 time and features various dynamic markings such as *p*, *f*, and *f(z)*. Trills are indicated with 'tr' above notes. The woodwind parts (VI. 1, VI. 2, Vla., Vc.) have specific articulations like *f(z)* and *p*.

Notenbeispiel 2: Haydn, Streichquartett op. 33, Nr. 4, 1. Satz, T. 1–12

Das Kopfsthema ist ansonsten in sich geschlossen. Zwar handelt es sich nicht um eine Periode, sondern um ein asymmetrisches Gebilde, doch gibt es nach 12 Takten einen sehr klaren Schluss auf der Tonika mit Grundton im Bass. (Dass Haydn bei diesem Schluss keine Ruhepause zulässt, sei nur am Rande erwähnt: Ein Motivpartikel im Cello führt sogleich in einen harmonischen Schwebeszustand, der die folgende modulierende Passage einleitet.)

Es ließen sich nun natürlich zahlreiche Details anführen, die den kompositorischen Fluss begründen, die aber im Einzelnen nicht überzubewerten sind. Besondere Aufmerksamkeit verdient hingegen die Reprise. Denn wo man erwarten würde, dass das Thema in seiner

Originalgestalt aufgegriffen würde, geschieht dies auf raffinierte Weise nur unvollständig: Haydn wandelt den letzten Takt des Themas (T. 63) so ab, dass harmonische, artikulatorische und formale Offenheit entsteht. Statt des satten Schlussakkords in B-Dur lenken

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

die Violinen, im piano verharrend, zur Terz f-as ab. Haydn baut im Hörer so eine Erwartungshaltung auf, die den weiteren Fortgang notwendig macht, also vorwärts drängt. Auch hier wird die Form in einen Prozess aufgelöst. Haydn verhindert die identische Wiederholung und erzeugt dadurch Bewegungsdrang. Die der harmonisch-formalen Öffnung zugrunde liegende rhythmische Floskel wird überdies, als wäre es die Konsequenz dieser Ablenkung, im weiteren

Notenbeispiel 3: Haydn, Streichquartett op. 33, Nr. 4, 1. Satz, T. 56–64

Notenbeispiel 4: Haydn, Streichquartett op. 33, Nr. 4, 1. Satz, T. 85–89

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Verlauf der Reprise durchführend und polyphon besonders nachdrücklich aufgegriffen.

Wichtiger aber ist, dass das falsche Ende des Hauptthemas in Takt 63 am Ende des Stücks, im letzten Takt, gleichsam repariert wird. Hier erst erfolgt der erwartete Schluss im forte, indem die letzten zwei Takte des Themas so vorgetragen werden, wie es in der Exposition der Fall war und wie es in der Reprise zu erwarten gewesen wäre. Es kommt zu keinem Ruhepunkt, ehe Durchführung und Reprise wiederholt wurden und in einer fünftaktigen Coda (T. 85–89) das gleichsam reparierte Schlussmotiv nachgereicht wird. Auch hier wird nachdrücklich Form als Prozess komponiert.

Schon hier, in einem Quartett aus der Zeit vor der Revolution, wird Form als Prozess komponiert – gewiss nicht so dezidiert wie bei Beethoven, aber um diese Differenz zu erklären, braucht man nicht auf die Revolution zurückzugreifen. Sie ist erklärbar als Weiterentwicklung oder Zuspitzung, wie man sie in der Musikgeschichte überall nachweisen kann. Haydns Quartett aber führt uns in die Zeit vor der Revolution: ins Jahr 1781. Man darf hieraus nicht schließen, dass es kein Phänomen der Beschleunigung gegeben habe, wohl aber, dass die Französische Revolution nicht sein Hauptauslöser sein kann und nicht erst Beethoven es musikalisch umgesetzt hat.

Es ist jedoch unklar, was diese Einsicht impliziert. Will man an den politischen Suggestionen festhalten, so ließe sich argumentieren, dass die Revolution selbst nur das Ergebnis von gesellschaftlichen und ideengeschichtlichen Veränderungen war, die sich sehr viel früher herauszubilden begannen, so dass sich Haydn und Beethoven durchaus in einer Kontinuitätslinie befinden. Man kann aber auch die spezifisch politische Perspektive zu allgemeineren Tendenzen hin überschreiten und sich direkter an Reinhart Koselleck anschließen, der den Beschleunigungsschub keineswegs hauptsächlich mit der Französischen, sondern sehr stark auch mit der Industriellen Revolution verknüpft.¹⁹ Aus beiden Varianten wäre allerdings zu folgern, dass die Französische Revolution kompositionsgeschichtlich nicht als Ursache für einen »qualitativen Sprung« der Beschleunigung betrachtet werden kann, sondern allenfalls dass sich im weiteren zeitlichen Umfeld der Französischen Revolution, zu dem auch die Industrielle Revolution gehört, kompositorische Tendenzen finden lassen, die sich mit »Prozessualisierung« beschreiben lassen.²⁰

2. Zitiert man die *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* in der Auflage von 1794, wirkt der Zusammenhang zwischen Sprachgestus der Odentheorie, Ästhetik der Symphonik und Französischer Revolution zunächst plausibel. Prüft man aber die erste Auflage von 1774, so findet sich darin schon wörtlich dieselbe Theorie der Symphonik. Damit befinden wir uns 15 Jahre vor der Französischen Revolution. Überdies lässt sich die Odentheorie von der Ästhetik des Erhabenen nicht trennen, die noch viel älter ist und – auf Longinus fußend – mindestens bis auf den *Traité du sublime* des Nicolas Boileau-Despréaux von 1674 zurückzuführen ist.²¹ Nicht nur die komposito-

19 R. Koselleck, *Zeitschichten. Studien zur Historik* (wie Anm. 1), S. 157ff. – Den möglichen Einfluss der Industriellen Revolution auf Beethoven hat Ulrich Schmitt untersucht (*Revolution im Konzertsaal. Zur Beethoven-Rezeption im 19. Jahrhundert*, Mainz 1990). Die Arbeit ist allerdings eher impressionistisch gehalten und bleibt den Nachweis schuldig, dass Beethoven für die Musik seiner Zeit überhaupt repräsentativ ist; sie enthält aber zahlreiche anregende Ideen.

20 Vgl. auch Wolfgang Fuhrmanns Beitrag im vorliegenden Heft.

21 Siehe Jörg Heiningers, »Erhaben«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart und Weimar 2001, Bd. 2, S. 275–310, hier S. 281.

22 Vgl. Carl Dahlhaus, »Dschinistan« oder Das Reich der absoluten Musik«, in: *Klassische und romantische Musik-ästhetik*, Laaber 1988, S. 86–166, insb. S. 86–111.

rische Praxis, sondern auch die mit Beschleunigung assoziierten musiktheoretischen Diskurse führen in die Zeit vor der Revolution zurück. Erwiesen ist damit, dass der Zusammenhang von Odentheorie und Ästhetik der Symphonik kein Resultat der Französischen Revolution ist. Nicht erwiesen hingegen ist, dass diese drei Faktoren nicht allesamt auf gemeinsame gesellschaftliche, ideengeschichtliche und politische Vorgänge reagieren, die insbesondere auch zur Französischen Revolution geführt haben.

3. Indem Reinhold Brinkmann, wiederum an Überlegungen von Carl Dahlhaus anknüpfend²², die *Eroica* mit der Odentheorie und die daran anknüpfende Ästhetik der Symphonie in Verbindung bringt, wendet er eine Ästhetik auf die Musik Beethovens an, die zu der Zeit, da Beethoven an der *Eroica* arbeitete, bereits über 30 Jahre alt war. Es ist keineswegs ausgeschlossen, dass dies ein angemessener Ansatz ist. Indes scheint es mit Blick auf den Versuch, einen Zusammenhang zwischen Beethovens Musik und den Erfahrungen der Französischen Revolution herzustellen, nicht unproblematisch, jene Musik außer Acht zu lassen, auf die sich die aus der Odentheorie abgeleitete Musikästhetik ursprünglich bezog.

In der oben zitierten Passage zielen mehrere Ausdrücke auf Beschleunigung, Dynamisierung, Vorwärtsdrang und Zielgerichtetheit ab: die Vorrangstellung der schnellen Sätze, die feurige Schreibart, die plötzlichen Übergänge und die bewusste Arbeit mit Lautstärke, insbesondere dem Crescendo, vielleicht auch die kühnen Gedanken und die markierten Rhythmen. Die Frage, auf welche Musik die Formulierung zugeschnitten sei, beantwortet Sulzer (Schulz) selbst; denn als »Muster« führt Sulzer (Schulz) die Symphonien des Niederländers Pierre van Maldere an.²³ Die Aussage lässt sich ohne Weiteres aber auch schon auf die Symphonien der »Mannheimer« Komponisten beziehen, zumal Maldere Einflüsse der Mannheimer Schule aufgegriffen hatte.²⁴ Es ist deshalb auch kein Zufall, dass sich Daniel Schubart in Worten über das Mannheimer Orchester äußerte, die den zitierten Sulzers weitreichend ähneln:

»Sein Forte ist ein Donner, sein Crescendo ein Catarakt, sein Diminuendo – ein in die Ferne hin plätschernder Krystallfluss, sein Piano ein Frühlingshauch. Die blasenden Instrumente sind alle so angebracht, wie sie angebracht seyn sollen: sie heben und tragen, oder füllen und beseelen den Sturm der Geigen.«²⁵

Donner, Katarakt, Sturm – das sind Begriffe, die eine Hörerfahrung von Dynamisierung und Beschleunigung wiedergeben. Sie lässt sich problemlos auf präzise fassbare Merkmale der Musik selbst zurückführen. Manfred Hermann Schmid gebraucht für die Beschreibung Mannheimer Crescendi Begriffe wie »Verdichtung« und »Beschleunigung«²⁶, ohne dass sein Erkenntnisinteresse mit dem gegenwärtigen Thema verknüpft wäre. Das Crescendo der Symphonie Op. 3, Nr. 2 (Beginn des ersten Satzes, Presto) von Johann Stamitz, entstanden in den frühen Fünfzigerjahren (ca. 1752–1755)²⁷, konstituiert sich durch »melodischen Anstieg«, »Beschleunigung der Notenwerte auf Viertel«, den »Fortgang von der Tonika zu Subdominante und Dominante«, die »Temposteigerung« in der »Progression von Ganztakt auf Halbtakt«, durch »Oktaverweiterung« und »Zunahme der Besetzung«.²⁸

23 J. G. Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste (wie Anm. 10), S. 1122.

24 Marie Cornaz, »Maldere, Pierre van«, in: *MGG²*, Personenteil Bd. 11 (2004), Sp. 901–903, hier Sp. 902.

25 *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hg. von Fritz und Magrit Kaiser, Hildesheim u.a. 1990, S. 130.

26 Manfred Hermann Schmid, »Typen des Orchesterrescendo im 18. Jahrhundert«, in: *Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Mainz u.a. 1993, S. 96–132, hier S. 108, 109 und 112.

27 Eugene K. Wolf, *The Symphonies of Johann Stamitz*, Den Haag / Boston 1981, S. 399.

28 M. H. Schmid, »Typen des Orchesterrescendo« (wie Anm. 26), S. 109.

29 Helmut Hell, *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1971, S. 354–376.

30 R. Brinkmann, »Die Zeit der *Eroica*« (wie Anm. 5), S. 205.

Lange vor der Französischen Revolution weist die Musik offensichtlich Charakteristika von Beschleunigung, Dynamisierung, Vorwärtsdrang und Zielgerichtetheit auf. Nicht zuletzt hieraus erklärt sich die Anwendung der Odentheorie auf die Symphonik. Dass sich dies ausgerechnet an Musik des Mannheimer Hofes zeigen lässt, ist für die Konstruktion einfacher historischer Zusammenhänge lehrreich. Denn eine Brücke von Kurpfalz zur Französischen Revolution zu schlagen, stellt einen Historiker vor keine geringe Herausforderung. Im Übrigen wären auch bezüglich dieser Problematik voreilige Thesenbildungen zu vermeiden, denn schon 1971 hat Helmut Hell gezeigt, dass das Orchestercrecendo auf die Neapolitanischen Opernkomponisten des frühen 18. Jahrhunderts zurückgeht, namentlich Niccolò Jommelli.²⁹

Brinkmann richtete den Fokus freilich auf eine spezielle Art musikalischer Temporalisierung, nämlich die Prozesshaftigkeit der Form. Ob allerdings die Bemerkung überzeugt, *Accelerando* und *Tempoerhöhung* seien eher »äußere« Mittel der Temporalisierung³⁰, kann man bezweifeln. In spezifischer Weise Zeit auskomponierende Verfahren sind *Accelerando* und *Crescendo* in jedem Falle, und sie sind auch beide auf ein Ziel hin gerichtet. Und wieso nun ausgerechnet nur die Prozesshaftigkeit der Form als Resultat der Französischen Revolution gelten solle – was Brinkmann zwar nicht behauptet, hier aber zu diskutieren wäre, sofern der Musik der Mannheimer oder Neapolitanischen Komponisten ihre falsifizierende Bedeutung abgesprochen werden sollte –, das wäre erst zu begründen.

II

Die Schwierigkeiten, in die die These führt, Beethovens *Eroica* spiegele die durch die Französische Revolution hervorgerufene beschleunigte Wirklichkeitserfahrung, sensibilisiert für eine ganz andere Frage: Was ist überhaupt gemeint, wenn eine solche These ausgesprochen wird?

Zunächst sind zwei Varianten der These zu unterscheiden: Entweder bezieht sie sich auf die Möglichkeit, Beschleunigung, Zielgerichtetheit oder Prozesshaftigkeit zu komponieren. Nach der Revolution, so würde die These dann lauten, habe ein Komponist wie Beethoven die Möglichkeit beschleunigten, prozesshaften und zielgerichteten Komponierens entdeckt. Oder aber die These bezieht sich auf ein Wahrnehmungsparadigma von Wirklichkeit: Nach der Revolution habe ein Komponist wie Beethoven die Wirklichkeit grundsätzlich als beschleunigt, prozesshaft und zielgerichtet erfahren, was sich dann wiederum kompositorisch niederschläge.

Die erste Lesart kann mit Verweis auf die angeführten falsifizierenden Umstände rasch ausgeschlossen werden. Die Möglichkeit, Beschleunigung, Zielgerichtetheit oder Prozesshaftigkeit zu komponieren, bestand schon seit Langem. Sie ist mindestens seit den Neapolitaner Opernkomponisten gegeben. Wo die genaue Grenze

zu ziehen wäre, hinge davon ab, wie man die genannten Temporalisierungsmomente präziser definieren würde: Was genau gilt als Prozesshaftigkeit der Form, wann ist eine Musik zielgerichtet, wann ist sie beschleunigt?

Eine These hierzu hat Karol Berger vorgelegt (*Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity*, Berkeley u.a. 2007), die aber ebenfalls auf nicht geringe Schwierigkeiten stößt. Eine Falsifikation erforderte eine eigenständige Studie. Hier sei nur darauf verwiesen, dass die Auswahl zweier Philosophen (Augustinus und Rousseau) und zweier Komponisten selbstverständlich nicht hinreichen kann, einen epochalen Wandel zu belegen. Hierzu wäre die Einbeziehung quantitativer Methoden und ein entsprechend umfangreiches Quellenkorpus erforderlich. Zweitens ist es außerordentlich problematisch, dass Berger bei Bach hauptsächlich auf geistliche Musik und bei Mozart hauptsächlich auf weltliche, dramatische Musik zurückgreift. Denn daraus resultiert schon fast zwangsläufig ein jeweils unterschiedlicher Umgang mit Zeit. (Man kann sich fragen, ob Berger nicht lediglich den Unterschied zwischen dem Gestus geistlicher bzw. weltlich-dramatischer Musik untersucht und ihn dann irrtümlich mit einem veränderten Zeitbewusstsein in Verbindung bringt.) Drittens formuliert Berger seine These so, dass sie nicht falsifizierbar ist: Bach sei lediglich der letzte typische Vertreter des älteren Zeitbewusstseins, das ungefähr mit Monteverdi ganz allmählich einsetzen soll (S. 12). Damit sind Gegenbeispiele aus der von Berger untersuchten Zeit als Falsifikationsindizien ausgeschlossen; denn Berger könnte immer argumentieren, dass sie eben schon das neue Zeitbewusstsein ausdrückten. Man müsste also mindestens bis ins 16. Jahrhundert zurückgehen, aber für diese Zeit hat Berger seine These gar nicht konkretisiert.

Für jegliche Form dramatischer Musik, also insbesondere für die Opernmusik seit der Zeit um 1600 sind zumindest Affektwechsel, etwa Zornes- oder Wutausbrüche, konstitutiv. Ob diese nicht bereits als eine Form der Dynamisierung und Beschleunigung zu begreifen sind, wäre daher ebenfalls zu diskutieren. Vorderhand erscheint es intuitiv sehr viel überzeugender, in der Zeit um 1600 einen wirklich einschneidenden Wandel im Umgang mit musikalischer Zeit zu vermuten. Allerdings wäre auch hier behutsam vorzugehen, denn beispielsweise die Messen Palestrinas mit den Madrigalen und Opern Monteverdis zu konfrontieren, wäre methodisch unsauber, da die in den allgemeinen Musikgeschichten notorisch unterbelichteten Chansons etwa eines Clément Janequin oftmals keine gering zu schätzende Dramatik besitzen, z.B. *La chasse* oder *La guerre*.³¹ Zu retten wäre der mit dieser Lesart verbundene Ansatz allenfalls, indem man quantitativ argumentiert: Zwar habe man schon längst beschleunigt komponiert, aber es würde nun immer häufiger und nachdrücklicher beschleunigt komponiert. Die entsprechende quantitative Erhebung wäre allerdings erst zu leisten; und methodisch müsste sie auf die Schwierigkeit reagieren, dass Beschleunigung ein relativer Begriff ist. Die Frage, wie hoch die Beschleunigungsfaktoren einer Komposition zu werten sind, hängt daher grundsätzlich von den vorangehenden Werken ab und kann nicht aus einem Werk oder einer Werkgruppe an sich abgeleitet werden.

Entscheidet man sich hingegen für die zweite Lesart, also die Annahme, dass sich in einer bestimmten Kompositionsweise so etwas wie ein spezifisches Wahrnehmungsparadigma von Wirklichkeit reflektiere, dann wäre nachzuweisen, dass sich in sämtlichen Werken Beethovens (oder

31 Klaus Wolfgang Niemöller hat außerdem Beispiele für auskomponiertes *Accelerando* aus der Zeit seit dem 14. Jahrhundert gesammelt (»Das komponierte *Accelerando*«, in: *Quaestiones in musica. Festschrift für Franz Krautwurst zum 65. Geburtstag*, Tutzing 1989, S. 445–455).

32 Nur nebenbei sei angemerkt, dass ein einziger Komponist als Zeitzeuge in Bezug auf die dargelegte Fragestellung ohnehin niemals genügen kann, weil nicht ausgeschlossen werden könnte, dass die Musik lediglich dessen individuellen Charakter reflektiere. Um zu einer kulturhistorisch schlüssigen Aussage zu gelangen, wären also möglichst viele Komponisten heranzuziehen, damit ein quantitativ repräsentatives Korpus zugrundegelegt werden könnte.

- 33 Rudolf Bockholdt, *Beethoven: VI. Symphonie F-Dur op. 68, Pastorale* (Meisterwerke der Musik), München 1981, S. 3.
- 34 R. Bockholdt, *Beethoven: VI. Symphonie F-Dur op. 68, Pastorale* (wie Anm. 33); Wolfram Steinbeck, »6. Symphonie F-Dur, Pastorale, op. 68«, in: Albrecht Riethmüller u.a. (Hg.), *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 1, Laaber 1996, S. 503–515; Rainer Cadenbach, »5. Symphonie c-Moll op. 67«, in: ebenda.
- 35 W. Steinbeck, *6. Symphonie F-Dur, Pastorale, op. 68* (wie Anm. 34), S. 506.
- 36 Aus der reichhaltigen Literatur seien herausgegriffen: Constantin Floros, *Beethovens »Eroica« und »Prometheus«-Musik. Sujet-Studien*, Wilhelmshaven 1978; Martin Geck / Peter Schleuning, »Geschrieben auf Bonaparte«. *Beethovens »Eroica«: Revolution, Reaktion, Rezeption*, Reinbek 1989; Scott Burnham, »On the Programmatic Reception of Beethoven's *Eroica* Symphony«, in: *Beethoven Forum* 1 (1992), S. 1–24; Peter Schleuning, »3. Symphonie Es-Dur, *Eroica*, op. 55«, in: A. Riethmüller u.a. (Hg.), *Beethoven. Interpretationen seiner Werke* (wie Anm. 34), S. 386–400; Walther Brauneis, »...composta per festeggiare il sovvenire di un grand uomo«: *Beethovens Eroica* als Hommage des Fürsten Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz für Louis Ferdinand von Preußen«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 53 (1998), S. 4–24; Fabrizio della Seta, *Beethoven: »Sinfonia Eroica«*, Rom 2004.

zumindest denjenigen einer bestimmten Phase) dasselbe Paradigma bemerkbar mache. Um dies zu leisten, wäre zunächst genauer zu definieren, worin die Beschleunigung bestehen solle. Im vorliegenden Aufsatz lassen sich natürlich nicht alle möglichen Ansätze durchspielen. Bezieht man sich aber speziell auf die von Brinkmann hervorgehobene Tatsache, dass es im Kopfsatz der dritten Symphonie kein je abgeschlossenes Thema gibt, so handelt es sich um ein Spezifikum dieses Werkes. Dass es überhaupt ein Paradigma reflektiere, ist daher auszuschließen. Denn zu dessen Begriffsgehalt gehört es ja, dass es prinzipiell die Wahrnehmung von Wirklichkeit bzw. die daraus hervorgehenden künstlerischen Äußerungen prägt. Zu viele andere Symphonien Beethovens besitzen durchaus in sich abgeschlossene Themen (in der 4. Symphonie findet das KopftHEMA in T. 65 einen Abschluss, in der 6. Symphonie in T. 53, in der 7. Symphonie in T. 74 und 96 und in der 8. Symphonie – wo es keine langsame Einleitung gibt – schon in T. 8 bzw. 12).³²

Aufschlussreich ist insbesondere ein Blick auf Beethovens einige Jahre später komponierte, zum Teil aber auf Ideen des Jahres 1803, also der Entstehungszeit der dritten Symphonie, zurückgreifende³³ sechste Symphonie. Denn für deren in eine ganz andere Richtung weisenden, im Werknamen angezeigten Charakter – *Pastorale* – wählte der Komponist einen vollständig anderen Umgang mit musikalischer Zeit. In den Interpretationen Rudolf Bockholdts, Wolfram Steinbecks und Rainer Cadenbachs begegnen einvernehmlich Begriffe wie Statik, Verweilen, In-sich-Ruhen oder In-sich-Kreisen.³⁴ Der Kopfsatz besitzt ein Hauptthema, das tonal fest geschlossen ist (T. 29–54), nicht wie das der *Sinfonia Eroica* permanent ausweicht und fortdrängt. Eine dramatische Entwicklung gibt es in der *Pastorale* nicht.³⁵ Der Eindruck des Statischen, Ruhenden wird insbesondere durch die oft weiträumige Ausbreitung harmonischer Flächen und die überaus originelle Technik der Repetition erzielt. So wiederholt Beethoven in der Durchführung ein Motiv des Hauptthemas zwölf Takte lang in G-Dur, bevor er effektiv nach E-Dur schwenkt, wo das Motiv in noch großflächigeren Repetitionen ausgespielt wird (T. 197–225).

Das zentrale Mittel der Repetition hatte Beethoven dem KopftHEMA selbst eingeschrieben – und zwar gleich in mehrfachem Sinne. Wenn man mit Rudolf Bockholdt die ersten vier Takte als eine Einleitung betrachtet, so beginnt der eigentliche Hauptsatz in Takt 5. Dort wird langsam zum Hauptthema hingeführt, doch diese Hinführung beginnt mit einer Wiederholung. Schon nach zwei Takten wird die Entwicklung zugunsten einer Wiederholung ebendieser zwei Takte angehalten (T. 7f.); und die anschließenden Takte 9–12 werden ebenfalls sogleich repetiert (T. 13–16). Wenige Takte später wird das rhythmisch prägnante Motiv des noch nicht richtig etablierten Hauptthemas in einer chromatischen Variante ganze elf Mal unverändert wiederholt. Es ist an ein Crescendo gekoppelt, das allerdings nicht auf ein besonderes Ziel hinleitet. Außer dem kurzen

Einsatz der Fagotte geschieht nichts am Höhepunkt; das Crescendo wird bis zum *pianissimo* zurückgenommen (T. 16–26). Es ist ein An- und Abschwollen des Immergleichen. Bei der eigentlichen Setzung des Hauptthemas dann werden dessen erste vier Takte noch zweimal wiederholt, bevor es in Takt 41 zu einer neuen Fortführung kommt (T. 29–54). Hier wird »Wiederholung« als eine zentrale kompositorische Idee der ganzen Symphonie eingeführt, so wie mit dem *cis* in der *Eroica* die Idee des Prozessualen – oder einfach des Drängenden – eingeführt worden war.

Die Beispiele sind zu bekannt, um sich länger mit ihnen auseinanderzusetzen. Aber mit Blick auf die Beschleunigungsthese ist festzuhalten, dass Beethoven eben auch ganz anders komponieren konnte. Diese Feststellung jedoch lenkt das Augenmerk wiederum auf eine andere Dimension der Werke Beethovens, nämlich die der ihnen je zugrunde liegenden Ideen.

Wie immer man die politischen, programmatischen und psychischen Dimensionen der *Sinfonia Eroica* ausloten, ob man mehr an Napoleon, Prometheus oder den Komponisten denken möchte³⁶, steht doch so viel fest, dass sie das Heroische »irgendwie« zum Thema hat; und ebenso hat die sechste Symphonie das *Pastorale* zum Thema. Hieraus erklärt sich das Drängend-Strebende der dritten bzw. das in sich Ruhende der sechsten Symphonie. Diese Selbstverständlichkeiten werden nun im Rahmen der Erörterung der Beschleunigungsthese wieder wichtig. Denn wo das Charakteristische der Musik durch die ihr eingeschriebenen Inhalte erklärbar ist, haben darüber hinaus weisende Erklärungen einen schweren Stand.³⁷ Wenn der programmatische Inhalt bestimmte musikalische Eigenheiten bereits nahelegt, dann ist es zwar nicht ausgeschlossen, aber schwer beweisbar, dass sie »eigentlich« andere kulturgeschichtliche Ursachen besitzen. (Um ein anschauliches Beispiel heranzuziehen: Die Auswirkungen, die die Verbreitung der Eisenbahn auf kompositorische Prinzipien gehabt hat, ausgerechnet am Beispiel von Honeggers *Pacific 231* aufzuzeigen, wäre methodisch höchst unklug; ein Klavierkonzert oder ein Streichquartett wären die zuverlässigeren Quellen.) Für die Erforschung des Verhältnisses von Musik und Geschichte eignet sich programmatische und verwandte Musik daher wenig.

Das Beispiel der sechsten Symphonie scheint nahe zu legen, dass Beethoven in der *Sinfonia Eroica* nicht »beschleunigt« komponiert hat, weil sich seine Wirklichkeitswahrnehmung gegenüber vorrevolutionären Menschen geändert hätte, sondern weil er darin Heldenhaftes porträtierte, wobei das Heldenhafte mit demjenigen assoziiert ist, der anpackt, aktiv ist, in die Schlacht zieht, Änderungen herbeiführt usw. Das Heldenhafte wäre in diesem Sinne über das Ideenfeld von Tatendrang mit dem Begriffsfeld der Beschleunigung verbunden. (Und dass die Wahl eines solchen Themas mit den kulturhistorischen Umständen zusammenhängt, liegt durchaus nahe.) Die Identifikation der Person Beethovens mit einem solchen Helden wurde durch dessen früh einsetzende Stilisierung zum Titanen freilich begünstigt. Aber auch wenn Beethoven selbst geäußert ha-

37 Zur charakteristischen Symphonie siehe Richard Will, *The characteristic symphony in the age of Haydn and Beethoven*, New York 2002.

38 Zitiert nach P. Schleuning, »3. Symphonie Es-Dur, *Eroica*, op. 55« (wie Anm. 36), S. 394.

ben soll, seine dritte Symphonie sei doch die gelungenste³⁸, ist es ratsam, diese durchaus einseitige Sicht auf einen »eigentlichen« Beethoven zu meiden. Und der eventuell sich aufdrängenden Versuchung, die *Pastorale* im Gegensatz zur *Eroica* als Flucht vor der Temporalisierung zu begreifen, also als gegensätzlich geartete Reaktion auf dieselbe Zeitauffassung zu deuten, sollte man ebenfalls widerstehen. Denn wenn man Symphonien mit Temporalisierungselementen als Reaktion auf die durch die Französische Revolution veränderte Zeitauffassung deutet und Symphonien, die solche Temporalisierungsmomente nicht aufweisen, als Flucht vor dieser Zeitauffassung, dann werden die Interpretationen beliebig. Vielmehr zeigt die *Pastorale*, dass Beethoven den jeweiligen Umgang mit Zeit von Werk zu Werk unterschiedlich gestaltet, so dass die Annahme, in der *Eroica* reflektiere sich ein Wahrnehmungsparadigma ausgeschlossen werden kann.

III

Den Forschungsansatz Reinhold Brinkmanns kann man dennoch fortführen, muss dabei aber zwei klar unterscheidbare Perspektiven auseinanderhalten. Die Musik Beethovens scheint erstens Qualitäten aufzuweisen, die Brinkmann zu seiner Thesenbildung bewogen haben. Beethovens Musik mag sich derart signifikant von seinen Vorgängern unterscheiden, dass man nach den Ursachen dieser (angenommenen) Tatsache fragen kann. Ob es für sie Wurzeln in den historisch-gesellschaftlichen Ereignissen der damaligen Zeit gab, wäre erst zu erweisen. Falls ja, wäre plausibel zu machen, um welche Ereignisse es sich handelte, z.B. die Französische oder die Industrielle Revolution, und ob es einzelne Ereignisse waren oder eine spezifische Gemengelage mehrerer Ereignisse usw. Zweitens kann man auch umgekehrt von einem bestimmten historischen Ereignis bzw. einer gesellschaftlichen Besonderheit – z.B. der Temporalisierung – ausgehen und nach deren Auswirkung auf Beethovens Musik fragen.

In beiden Fällen darf man freilich keine Vorannahme darüber ans Material herantragen, welche Parameter als signifikant anzusehen seien, welche nicht. Dass das Besondere Beethovens ausgerechnet im Formalen gesucht wurde, reflektiert lediglich eine Tradition des Faches, die möglicherweise Wesentlicheres verdeckt. Sie geht vielleicht bis auf Eduard Hanslick zurück, ob er das nun wollte oder nicht, mindestens aber auf die Methodendiskussion der Siebzigerjahre. Wenn es darum geht, die Charakteristika der Musik Beethovens zu beschreiben und kulturhistorisch zu verankern, wird man Faktoren wie die Dauer seiner Werke, die Lautstärke seiner Musik, die Größe seiner Orchesterbesetzungen, die expressive Charakteristik seiner Themen, die Klangfarbe usw. in gleichem Maße einbeziehen müssen. Nicht nur gibt es keinen Grund, das Formale gegenüber diesen anderen Faktoren hervorzuheben, sondern es ist geradezu kontraintuitiv: Der Umgang mit Lautstärke etwa, das Spiel mit Kontrasten oder harmo-

39 *The Great Chain of Being*, Cambridge / London 1964 (1936), Kap. IX: »Temporalizing the Chain of Being«, S. 242–287.

40 Stephen Toulmin / June Goodfield, *The Discovery of Time*, London 1965.

41 Artikel »Geschichte«, in: Otto Brunner / Werner Conze / Reinhart Koselleck, *Geschichtliche Grundbegriffe*, Bd. 2, Stuttgart 1975, S. 593–717, insb. S. 695–702; *Vergangene Zukunft*, Frankfurt a.M. 1989, z.B. S. 188 und 321. Bei dem klassisch gewordenen Band handelt es sich um eine Kompilation von Aufsätzen aus den 1960er und 1970er Jahren.

42 Ein Beispiel ist Wolf Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, München 1976.

nischen Unruhen usw. dürften den von Beethovens Musik bewirkten Eindruck viel eher bestimmen.

Im Folgenden soll lediglich die auf Temporalisierung fokussierte Forschungsperspektive näher beleuchtet werden. Dabei ist das Ziel der Betrachtungen aber keine Thesenbildung bezüglich Beethoven und Temporalisierung, sondern eine Sondierung möglicher und sinnvoller Fragestellungen im Kontext des Forschungsstandes. Will man der Frage nach musikalischer Beschleunigung (und dergleichen) weiter nachgehen, so muss man sich zunächst den geschichtswissenschaftlichen und soziologischen Erkenntnissen zur Thematik zuwenden und dabei insbesondere auch die kritischen Stimmen sowie die Gegensätzlichkeit ihrer Positionen zur Kenntnis nehmen. Zeiterfahrung und -verständnis des 18. Jahrhunderts sind insbesondere in den Geschichtswissenschaften in mehrerlei Hinsicht diskutiert worden. Mindestens folgende Facetten sind zu unterscheiden:

1. Verzeitlichung. Die Verzeitlichung von Natur und Kultur im 18. Jahrhundert, d.h. die Auflösung oder Lockerung der religiös begründeten, in die Eschatologie eingebundenen Ordnung, in der die Zeit in einer höheren Statik aufgehoben war, ist zuerst von Arthur Lovejoy beschrieben worden.³⁹ Ihm folgten Stephen Toulmin und June Goodfield⁴⁰ sowie Reinhart Koselleck⁴¹, der den Begriff zu einem Standardterminus der neueren Geschichtsschreibung machte. Nicht selten wird die Vorstellung, das 18. Jahrhundert sei durch Verzeitlichung geprägt gewesen, als Prämisse eingesetzt.⁴² Die Annahme einer prinzipiell unendlichen irdischen Geschichtlichkeit, das Fortschrittsdenken, die Zivilisationsgeschichte, der Terminus »Geschichte« als Kollektivsingular werden alle als Ergebnisse dieser Verzeitlichung betrachtet.

Man muss allerdings zugestehen, dass die Kritik an dieser Idee der Verzeitlichung zuerst durch Arno Seifert und dann durch Jan Marco Sawilla durchaus Substanz besitzt.⁴³ Seifert leugnet keineswegs, dass sich im 18. Jahrhundert – wie in früheren und späteren Jahrhunderten auch – Änderungen vollzogen haben, und zwar auch solche, die mit der Erfahrung von Zeit zu tun hatten. Er zeigt jedoch, dass es sich dabei um derart vielschichtige Vorgänge handelte, dass ein Begriff wie »Verzeitlichung« zu ihrem Verständnis in keiner Weise hinreicht. Es ist nicht möglich, den substanzreichen Aufsatz in wenigen Sätzen wiederzugeben; stichpunktartig seien daher nur die wichtigsten jener Vorgänge zusammengefasst.

- Vorstellungen von einem menscheitsgeschichtlichen Urzustand wurden von Pufendorf bis Rousseau als Fiktion begriffen. Im Laufe des 18. Jahrhunderts werden solche Fiktionen gegen die Annahme frühgeschichtlicher Wirklichkeiten ausgetauscht.⁴⁴ Es wurden also keineswegs neue Erfahrungs- oder Gedächtnisdimensionen erschlossen; allenfalls wurden sie inhaltlich neu besetzt.⁴⁵
- Während in der frühen Neuzeit Fallbeispiele mit moralphilosophischer Absicht aus der Geschichte herausgelöst, also abstrahiert und gleichsam entzeitlicht wurden, rückte im 18. Jahrhundert wieder der chro-

43 Kritik an R. Kosellecks Thesen übt auch Ernst Wolfgang Becker, *Zeit der Revolution! – Revolution der Zeit? Zeiterfahrungen in Deutschland in der Ära der Revolutionen 1789–1848/49* (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 129), Göttingen 1999; siehe dazu aber die Rezension von Eric-Oliver Mader, in: *H-Soz-u-Kult*, 01.11.1999, [<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/id=91>] (zuletzt eingesehen am 25. Januar 2012). – Stefanie Stockhorst (»Zur Einführung: Von der Verzeitlichungsthese zur temporalen Diversität«, in: *Das Achtzehnte Jahrhundert 30/2* [2006], S. 157–164) versucht, die Thesen Kosellecks zu retten, bleibt aber weit hinter der notwendigen Material-sättigung zurück.

44 Arno Seifert, »Verzeitlichung. Zur Kritik einer neueren Frühneuzeitkategorie«, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 10 (1983), S. 447–477, hier S. 450f.

45 Ebenda, S. 452.

46 Ebenda, S. 452f.

47 Ebenda, S. 453f.

48 Ebenda, S. 458f.

49 Ebenda, S. 460–465.

50 Ebenda, S. 468, 471, 472.

51 Ebenda, S. 475.

- 52 Ebenda, S. 477.
- 53 An solcher Präzisierung mangelt es auch Janina Klassen, »Nähmaschinen – Eisenbahnen – Klangkaskaden: Geschwindigkeit und Virtuosität«, in: *Musik, Wissenschaft und ihre Vermittlung. Bericht über die internationale musikwissenschaftliche Tagung der Hochschule für Musik und Theater Hannover* (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 12), Augsburg 2002, S. 113–118.
- 54 Jan Marco Sawilla, »Geschichte: Ein Produkt der deutschen Aufklärung? Eine Kritik an Reinhart Kosellecks Begriff des ›Kollektivsingulars Geschichte‹«, in: *Zeitschrift für historische Forschung* 31 (2004), S. 381–428, hier S. 428.
- 55 Ebenda, S. 426.
- 56 R. Koselleck, *Zeitschichten. Studien zur Historik* (wie Anm. 1), S. 167.
- 57 Ebenda. – Ein Beispiel hierfür findet sich bei Hans-Günter Funke, »Das Phänomen der Beschleunigung der Geschichte: Der Italienzug Karls VIII. (1494) in der Wahrnehmung Guicciardinis und Machiavellis«, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes (RZL)* 28/3–4 (2004), S. 401–414.
- 58 R. Koselleck, *Zeitschichten. Studien zur Historik* (wie Anm. 1), passim, z.B. S. 153 und 160.
- 59 Z.B. Manfred Riedel, »Vom Biedermeier zum Maschinenzeitalter«, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 43 (1961), S. 100–123; Walter Asmus, »Nähe, Ferne, Geschwindigkeit. Wandlungen des Zeit-Raum-Empfindens im 19. Jahrhundert an Beispielen aus Schleswig-Holstein«, in: *Subjektive Welten*, Neumünster 1998, S. 321–354; Wolfgang Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 42007.

nologische Verlauf in den Fokus; hierbei handelte es sich also um eine Wiederherstellung von Diachronie, nicht deren Entdeckung.⁴⁶

- Etwa zur selben Zeit, da die Naturgeschichte sich ihren zeitlichen Horizont zu erschließen begann, begann die Humangeschichte, sich ihre empirisch-atemporale Dimensionen zu erschließen. Beide Vorgänge sind als komplementär zu betrachten; sie ergänzen eine zuvor jeweils ausgeblendete Perspektive.⁴⁷
- Die Deutung des Sechstageswerks als eine Metapher für sehr viel längere Zeitabschnitte wurde schon seit dem 16. Jahrhundert erwogen und führte schließlich zur Umdeutung des Hexaemeron zu »einem alle vorgegebenen Zeitvorstellungen sprengenden Naturprozeß«.⁴⁸ Spätestens seit dem 17. Jahrhundert existierte eine Tradition der Erdgeschichte⁴⁹, in deren Verlauf die Entstehungsgeschichte der Erde nicht temporalisiert, sondern der immer schon zeitlich gedachte Vorgang entzerrt wurde: »Was der Erfahrungsdruck, unter dem dieses Zeitalter zweifellos stand, sprengte, war also nicht die Atemporalität des Erfahrungsraums, sondern schlicht seine zeitliche Enge.«⁵⁰
- Entzeitlichung der Natur, d.h. die Annahme, es gäbe eine Konstanz der Natur, war die Voraussetzung für die Etablierung einer Naturwissenschaft. Zugleich reagierte diese Annahme auf ältere verfallsgeschichtliche Modelle der Natur, die eine verzeitlichte Vorstellung von Natur notwendigerweise voraussetzten. »Nur solange man das Konstanztheorem mit der Naturauffassung überhaupt verwechselt, kann seine Überwindung im 18. Jahrhundert als erstmalige ›Verzeitlichung‹ der Natur mißverstanden werden.«⁵¹

Seifert bezweifelt nicht die Bedeutung der aufgelisteten Vorgänge. Aufgrund der Komplexität der mit ihnen zusammenhängenden wissenschaftsgeschichtlichen Änderungen schlägt er jedoch vor, auf den Begriff der Verzeitlichung »mit seinen wahrnehmungsphilosophischen und systemtheoretischen Ambitionen« ganz zu verzichten.⁵² Mit Blick auf die Musikgeschichte stellt sich in der Tat die Frage, welche dieser Facetten veränderter Zeitvorstellungen mit welchen Facetten der Musik auf welche Weise korrespondieren mag. Offenbar ließ nur ein allzu einfacher Begriff von Verzeitlichung eine solche Präzisierung überflüssig erscheinen.⁵³ (Es ist anzunehmen und zu hoffen, dass die Leser und Leserinnen inzwischen nicht mehr wissen, was musikalische Beschleunigung oder Temporalisierung eigentlich sein kann und soll.)

Jan Marco Sawilla richtete das Augenmerk auf den vielbeschworenen Kollektivsingular »Geschichte«, der für Reinhart Koselleck so wichtig war. Sawilla weist auf gravierende Forschungslücken hin, ohne deren Füllung die Feststellung, im deutschsprachigen Raum habe sich der Kollektivsingular »Geschichte« durchgesetzt, nahezu bedeutungslos bleibt. Hinreichende terminologische Untersuchungen zu anderen Termini, anderen Sprachen und früheren Zeiträumen liegen bislang nicht vor. Sawilla greift das Französische heraus und kommt zu dem vorläufigen Ergebnis, dass im Französischen »spätestens seit dem letzten Drittel des 17.

Jahrhunderts ein konventionell etabliertes transnumerales Kollektivum *histoire* im Singular« auftrete, »das Kosellecks Basisbegriff des ›Kollektivsingulars‹ entspricht«.54 Frühneuhochochdeutsche Pluralformen und insbesondere der Plural *historien* als Eigenname für die *ars historica* sind »mit großer Wahrscheinlichkeit als Eigenarten allein dieser Sprache zu erachten«.55

2. Beschleunigung. Befasst man sich mit Beschleunigung, so müssen zumindest die mögliche Beschleunigung durch die Französische Revolution einerseits und die Beschleunigung durch die Industrielle Revolution andererseits auseinandergehalten werden, worauf bereits Koselleck hinwies.⁵⁶ Revolutions- oder Krisenzeiten haben sich offenbar spätestens seit der Antike in der Empfindung von Beschleunigung niedergeschlagen.⁵⁷ Man muss also vorsichtig sein, wenn man der Französischen Revolution eine Sonderrolle zuschreiben möchte. Die Beschleunigung durch die Industrielle Revolution könnte daher sogar für unsere Fragestellung als folgenreicher einzuschätzen sein. Koselleck sieht die spezifischen Wirkungen der Industriellen Revolution in dem Moment gegeben, da es zu einer Denaturalisierung der Zeiterfahrung kommt, da mit anderen Worten Maschinen eine Beschleunigung ermöglichen, die außerhalb der natürlichen Fähigkeiten des Menschen liegen.⁵⁸

Aus dem 19. Jahrhundert, etwa ab 1830, lassen sich zahlreiche Zeugnisse anführen, die die durch Telegrafie, Dampfschiff und Lokomotive ausgelöste Beschleunigung der Wirklichkeit ansprechen und als Signatur der Gegenwart begreifen. Beispiele aus der Musikgeschichtsschreibung wurden eingangs angeführt. Von Historikern wurden insbesondere die Auswirkungen der Eisenbahn auf die Lebenswelt und ihre Wahrnehmungsweise ausführlich untersucht.⁵⁹ Wenn man aber bei der Suche nach musikalischen Beschleunigungsverfahren wenigstens auf die Mannheimer stößt, gerät man in eine Schieflage, weil vorerst undeutlich bleibt, wie die zwischen diesen Vorgängen liegenden 100 Jahre zu erklären sind, während man umgekehrt mit der Musik aus dem mittleren 19. Jahrhundert vermutlich viel weniger als mit Beethovens Werken Beschleunigung assoziieren dürfte. Anstatt sich diesbezüglich allerdings wie auch immer gearteten Spekulationen hinzugeben, wäre zunächst Quellenarbeit zu leisten. Denn man muss feststellen, dass die Thesen über die Beschleunigung der Geschichte noch kaum auf einer materialgesättigten Grundlage ruhen. Es überrascht, über wie wenig konkrete Informationen wir in Bezug auf Beschleunigung verfügen und wie widersprüchlich die Resultate entsprechender Studien sind. In Form einer Liste sei angeführt, was sich an Forschungsergebnissen finden lässt:

- Folke Dovring ist der Auffassung, Beschleunigung sei ein mindestens seit der Eroberung des Feuers andauernder Prozess.⁶⁰
- Ernst Benz hat schon 1977, wie es scheint völlig unabhängig von dem von Koselleck ausgelösten Diskurs, Akzeleration als ein für das Christentum spezifisches, von der Spätantike bis zur Gegenwart reichendes Charaktermerkmal begriffen. Gerade die Idee der Heilsgeschich-

60 »The Principle of Acceleration: A Non-Dialectical Theory of Progress«, in: Comparative Studies in Society & History 11/4 (1969), S. 413–425.

61 *Akzeleration der Zeit als geschichtliches und heilsgeschichtliches Problem* (Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur 1977/2), Mainz 1977.

62 *Die Geschichte der Stunde. Uhren und moderne Zeitordnung*, München / Wien 1992, S. 302f.; siehe auch Peter Borscheid, *Das Tempo-Virus. Eine Kulturgeschichte der Beschleunigung*, Frankfurt a.M. / New York 2004, S. 35–50.

63 »Künstliche Akzeleration und Akzeleration der Künste in der Frühen Neuzeit. Eine ästhetisch-geschichtliche Problemskizze«, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 24 (1997), S. 159–177.

64 »Abkürzung und Beschleunigung: Didaktische und enzyklopädische Rationalisierungsverfahren in der frühen Neuzeit«, in: Morgen-Glantz: Zeitschrift der Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft 12 (2002), S. 453–479.

65 Epistola ad Michaellem: »Namque postquam hoc argumentum cepi pueris tradere, ante triduum quidam eorum poterunt ignotos cantus leviter canere, quod aliis argumentis nec multis hebdomadibus poterat evenire« (Martin Gerbert [Hg.], *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, Bd. 2, St. Blasien 1784, Nachdruck Hildesheim u.a. 1990, S. 45).

66 G. Dohrn-van-Rossum, *Akzeleration der Zeit als geschichtliches und heilsgeschichtliches Problem* (wie Anm. 62), S. 292.

67 Z.B. J. J. Berns, *Künstliche Akzeleration und Akzeleration der Künste in der Frühen Neuzeit* (wie Anm. 63), S. 159.

68 W. Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte* (wie Anm. 42), S. 23.

- 69 J. J. Berns, *Künstliche Akzeleration und Akzeleration der Künste in der Frühen Neuzeit* (wie Anm. 63), S. 160; über Gutenberg siehe auch P. Borscheid, *Das Tempo-Virus* (wie Anm. 62), S. 60ff.
- 70 »durch etzliche Gebüsch, sandich und morastichte einöder Länder: – Zum Reisen auf dem Heer- und Ochsenweg in der Frühen Neuzeit«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte* 122 (1997), S. 322–347, hier S. 337.
- 71 »Die Post – ein Netzwerk«, in: Hermann Glaser / Thomas Werner (Hg.), *Die Post in ihrer Zeit: eine Kulturgeschichte der Kommunikation*, Heidelberg 1990, S. 26.
- 72 P. Borscheid, *Das Tempo-Virus* (wie Anm. 62), S. 53f.; Hermann Glaser, »Die Überwindung des Raumes«, in: H. Glaser / T. Werner, *Die Post in ihrer Zeit* (wie Anm. 71), S. 77–179, hier S. 80.
- 73 G. Dohrn-van-Rossum, *Akzeleration der Zeit als geschichtliches und heilsgeschichtliches Problem* (wie Anm. 62), S. 315.
- 74 T. Werner, »Die Post – ein Netzwerk« (wie Anm. 71), S. 9–75; P. Borscheid, *Das Tempo-Virus* (wie Anm. 62), S. 56.
- 75 »England's »Age of Invention«: The Acceleration of Patents and Patentable Invention During the Industrial Revolution«, in: *Explorations in Economic History* 26/4 (1989), S. 424–452.
- 76 Hierbei kann es sich auch um Zeugnisse handeln, die die Ausführungsgeschwindigkeit betreffen. Bekanntlich liegen gerade aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Klagen über zu hohe Ausführungsgeschwindigkeiten vor. Doch stand die Sichtung dieser Zeugnisse derart im Kontext der ideologisch geführten Diskussion über die Deutung der Metronomzahlen, dass eine nüchterne Bilanz bislang aussteht.
- te habe Beschleunigungstendenzen nach sich gezogen. Dabei berücksichtigt er, insbesondere am Beispiel Thomas Müntzers, auch den Zusammenhang zwischen Reformation und politischer Revolution.⁶¹
- Gerhard Dohrn-van-Rossum hat gezeigt, dass für Geschwindigkeit schon im späten Mittelalter hohe Preise gezahlt wurden: Bedarf für Schnelligkeit im Transport- und Nachrichtenwesen bestand damals vor allem bei der merkantilen Spekulation und im militärischen Bereich.⁶²
 - Jörg Jochen Berns hat die Kombinationsbilder des späten 15. und 16. Jahrhunderts, bei denen Druckstöcke nach dem Vorbild der Buchstaben im Drucksatz mehrfach verwendet und neu kombiniert wurden, als Element von Beschleunigung gedeutet.⁶³
 - Andreas B. Kilcher hat auf Bestrebungen des 17., teilweise sogar bereits des 16. Jahrhunderts, verwiesen, Lernprozesse durch neue pädagogische Strategien zu beschleunigen.⁶⁴ Und dieses Bestreben scheint sich noch wesentlich weiter zurückverfolgen zu lassen. Denn Guidos von Arezzo Plädoyer für seine Form der Liniennotation bedient sich im 11. Jahrhundert ebensolcher Argumente.⁶⁵
 - Schon um 1700 wurde zum Teil eine geradezu pathologische Überwachung der Arbeitszeit praktiziert, wie wieder Gerhard Dohrn-van-Rossum darlegte.⁶⁶
 - Oft wird die Entstehung des Buchdrucks als ein Moment der Beschleunigung interpretiert.⁶⁷ Wolf Lepenies erblickt Beschleunigung eher in dem Anstieg der Buchproduktion zwischen 1450 und 1800⁶⁸, diskutiert indes nicht das Verhältnis zwischen Buchdruck und Handschriftenproduktion. Doch sagt die Buchproduktion nichts über Beschleunigung und nicht einmal über das Leseverhalten aus, solange nicht beleuchtet wird, wie viele Handschriften im selben Zeitraum produziert wurden. Dem Anstieg der Buchproduktion dürfte nämlich ein Abstieg der Handschriftenproduktion entsprechen haben. Aufschlussreicher ist daher Berns Hinweis auf die Verbreitung der Tageszeitung seit 1650, die sich aus Jahreskalendern im frühen 16. Jahrhundert über Halbjahresperiodika seit Ende des 16. Jahrhunderts, Monatszeitungen und bald darauf Wochenzeitungen seit ca. 1600 sowie Halbwochenzeitungen ab 1630 entwickelt haben.⁶⁹
 - Im 17. Jahrhundert haben sich, wie Thomas Hill darstellt, die Verkehrswege im 17. Jahrhundert deutlich verbessert.⁷⁰
 - Nach der Französischen Revolution ist laut Thomas Werner das Postwesen nachhaltig verbessert und beschleunigt worden.⁷¹ Doch wenn man dies betont, dann muss man natürlich erst recht die Einrichtung der Post vor 1490 hervorheben.⁷² Zwischen 1500 und 1775 transportierte die Post Nachrichten offenbar mit ungefähr gleichbleibender Geschwindigkeit.⁷³ Dennoch hat es Innovatio-

nen gegeben: Insbesondere wurde nach dem Dreißigjährigen Krieg die Personenpost eingeführt.⁷⁴

- Richard J. Sullivan zeigte in einer überaus sorgfältigen Studie, dass es im 18. Jahrhundert, und zwar merkwürdigerweise ganz besonders im Jahr 1757, einen sprunghaften Anstieg an Patenten in England gegeben hat.⁷⁵

Möglicherweise ließe sich diese Liste noch erweitern – ein Forschungsbericht über Phänomene der Beschleunigung liegt ebenfalls noch nicht vor –, aber von einer sicheren Materialbasis, die es wenigstens erlaubte, eindeutig zu bestimmen, wann ein Beschleunigungsschub stattgefunden hat, kann jedenfalls nicht die Rede sein, auch wenn die aufgelisteten Faktoren sicherlich keine Gleichberechtigung beanspruchen können. Es ist daher auch noch keineswegs möglich, wenigstens das zeitliche historische Umfeld zu bestimmen, das die Ausschau nach einem musikhistorischen Analogon der Beschleunigung erfolgversprechend erscheinen ließe.⁷⁶

Damit ist nicht gesagt, dass die Frage prinzipiell aussichtslos ist. Nur wäre von vorn zu beginnen. Methodisch müssten entsprechende Arbeiten drei Gegenstandsbereiche unterscheiden, in denen sich Beschleunigung beobachten lässt:

1. die Realgeschichte (die keinen Niederschlag in der Mentalitätsgeschichte hinterlassen haben muss),
2. Wahrnehmungs- und Verhaltensraster (die – umgekehrt – mit realgeschichtlichen Entwicklungen theoretisch gar nichts zu tun haben müssen) und
3. Konzepte und Begriffe von Beschleunigung.

Gerade die Musikwissenschaft ist dazu prädestiniert, sich an dem Diskurs über das Verhältnis von Zeit und Kultur zu beteiligen, weil ihr Gegenstand grundsätzlich mit Zeit verknüpft ist, doch erfordert die Verzahnung von Notentext (Analyse) und Geschichte (Historiografie) besonders umsichtige methodische Verfahren.

Summary

This article examines the hypothesis, articulated by Reinhold Brinkmann, that Beethoven's *Eroica* is a witness of a new time experience or concept caused by the French Revolution. Three ways leading to possible falsifications of this hypothesis are unfolded in the first section of the article. This results in a second section in which problems of the relationship between music and the culturally determined time experience are discussed from a broader methodological and historical perspective. The final section discusses factors that a fresh approach towards the relationship between music and time experience would have to consider.