

Soziologie des Klavierquintetts: Zur Spezifik eines Genres

Vor einem Vierteljahrhundert stolperte ich in der Musikabteilung der Lübecker Stadtbibliothek über eine Aufnahme von Gabriel Faurés Klavierquintett Nr. 2 c-Moll (1921). Eingespielt im Jahr 1985 gemeinsam mit Faurés Klavierquintett Nr. 1 d-Moll op. 89 (1906) durch das Quintetto Fauré di Roma und erschienen bei dem kleinen Schweizer Label Claves. Meine erste Begegnung mit diesem Genre.

Es war ein Zufallsfund. Ich weiß es nicht mehr. Aber ich vermute, dass es das Coverdesign war, das mich ermutigte, jene Fauré-CD auszuleihen. Es zeigt einen Ausschnitt aus einem späten Seerosenbild Claude Monets. Ich mochte Monet. Von Fauré kannte ich hingegen bis dato nur ein Stück. Es war seine Berceuse D-Dur op. 16 für Violine und Klavier. Auch selbst das zu kennen, war einem Zufall geschuldet. Während eines Schulpraktikums im traditionsreichen Lübecker Musikhaus Ernst Robert, das selbst schon lange Geschichte ist, verkaufte ich dort Tonträger. Faurés Berceuse befand sich auf einem Sampler, den man mir empfahl. Seine Eleganz und heitere Melancholie gefielen mir. Ich war 14. Und entdeckte sehr viel für mich neue Musik in dieser einen Woche. Meine Eltern waren sehr musikliebend. Klassik spielte immer eine wichtige Rolle dabei. Aber wenn, dann liefen bei uns Standards. Mozart. Beethoven. Chopin. Oder Wagner. Vertraute Markennamen der Klassischen Musik. Erste Reihe der Prominenz. Kernbestandteile des Kanons. Die kleinstädtische Bibliothek meines Heimatortes nahe Lübeck hatte ihre Stärken eher im Bereich *Fünf Freunde*, *Drei Fragezeichen* und *Was ist Was*. Da war nicht viel zu holen. Das Internet mit seiner heutigen unfassbaren Angebotsvielfalt von YouTube über Spotify bis SoundCloud gab es noch nicht. Jedenfalls in meinem bundes-

deutschen Alltag. Die lokalen Konzertsäle in nahen Lübeck waren tatsächlich weit weg. Ohne Auto kam man dort nämlich abends nicht mehr weg, derart sportlich früh fuhr die letzte Regionalbahn gegen 22 Uhr in Richtung Süden. Man ging gelegentlich zum Schleswig-Holstein Musik Festival. Aber das blieb ein saisonales Ereignis. Und zu Konzerten vor Ort. Im Ratzeburger Dom vor allem. Und es gab wohl NDR3, Vorläufer des heutigen NDR Kultur. Doch davon wusste ich nichts. Ich hörte mich stattdessen nach der Entdeckung der Lübecker Musikbibliothek einmal quer durch deren reiche Bestände. Einmal in der Woche ging es für Instrumentalunterricht in die Hansestadt. Und anschließend zum Tauschen von Musik.

Das Klavierquintett ist das Offensichtlichste, was mir als Interesse für ein ganzes Genre aus dieser Erkundungsphase blieb. Eine enorme Sammlung an Tonaufnahmen ist über die Jahre entstanden. Ein ganzes Regal voll. Seit langem dreistellig und immer noch anwachsend. Und ein korrespondierender Auswahlordner »Klavierquintette« auf meinem iPod. Ein oft gehörter Ordner. Von der Eigenart eben dieses Ordners möchte ich hier erzählen. Seiner Eigenart als kuratierter Musikgeschichte. Als persönlicher Musikgeschichtsschreibung mittels Auswahl und Zusammenstellung. Von ihm nehmen meine Beobachtungen ihren Ausgang. Er wird den Referenzpunkt bilden. In ihm ist versammelt, was sich mit Paul Guyers Begriff des »emotional impact« adressieren lässt. Dieser wird zentral werden für das Weitere. Für das, was mich hier umtreibt.

Für die Frage nämlich nach den Alternativen zu einer allein an Markennamen orientierten Konstruktion und Tradierung von Musikgeschichte, wie sie den Umgang der Leitmedien Klassischer Musik mit dem Klavierquintett prägt. Hilflos vor einem Genre stehend, das sich von wenigen Ausnahmen abgesehen mangels Markennamen den üblichen Erschließungsstrategien und Vermittlungsmechanismen entzieht, von der Heroen- über die Einfluss- bis zur Gattungsmusikgeschichtsschreibung.

Und darauf aufbauend für das Nachdenken über die Grenzen der Digital Humanities als Basis und Strategie für eine solche alternative Musikgeschichtsschreibung. An dieser Stelle hier nicht ein Nachdenken über die technischen und organisatorischen, rechtlichen und ethischen Grenzen. Sondern die inhaltlichen. Was werden der Aufbau und die Auswertung großer Datenmengen auf ein Genre wie das Klavierquintett hin historiographisch nicht leisten können? Was muss notwendige Ergänzung und produktives Korrektiv dazu bleiben, egal, wie gut sich die Möglichkeiten der Da-

tensammlung, -vernetzung und -erschließung auch weiterentwickeln werden, an denen derzeit an anderer Stelle in den Digital Humanities gearbeitet wird? U.a. von mir selbst. Als längerfristig angelegtes Pilotprojekt zum Klavierquintett in Rahmen meiner Aufgaben als Strategiereferent für Digital Humanities an der Deutschen Nationalbibliothek.

Dies ist mein zweiter Beitrag, der in Flankierung meiner eigenen Projektarbeit in den Digital Humanities über die Grenzen dieser Form digitaler Geisteswissenschaft als Basis und Strategie für Musikgeschichtsschreibung reflektiert.¹ Nicht als Kritik an den Digital Humanities. Oder gar als deren Zurückweisung.² Sondern als Teil eines Diskurses, der nicht zuletzt auch in den Digital Humanities selbst zu führen ist und geführt wird.³ Um ihr spezifisches Potential in den Griff zu bekommen. Um dieses möglichst gezielt für die passenden historiographischen Fragestellungen einzusetzen. Um überhaupt zu verstehen, wo es passt. Was diese Annäherung an Musikgeschichte kann. Was aber auch nicht. Bei einer dem Grundsatz nach performativen und ephemeren Kunst wie der Musik, die oberdrein einer weithin eigenen Semantik folgt.

In der ersten Studie stand ebenfalls die Auseinandersetzung mit einem Genre im Vordergrund. Gegenstand war dort eine Tradition populärer amerikanischer A-cappella-Musik namens Barbershop Harmony. Ein ähnlich speziell gelagertes Genre wie es das Klavierquintett für die Klassische Musik darstellt. Gezeichnet von allerlei Besonderheiten und Eigenarten. Abseits des musikalischen Mainstreams gelegen. Aber aufgrund seiner Spezifik besonders geeignet, sehr präzise historiographische Fragen zu stellen. An den Gegenstand. Aber mit ihm vor allem über ihn hinaus. So beobachtet mein auf die Barbershop Harmony bezogenes Langzeitprojekt die Entwicklung digitaler Archive. Und zeigt, dass die Akkumulation von Daten und die Verfeinerung der Möglichkeiten ihrer Auswertung nicht notwendig historiographische Streitstände aufzulösen vermögen. Im Fall der Barbershop Harmony ist das der für das Genre konstitutive Konflikt darüber, ob es sich bei dieser musikalischen Praxis um eine Historische Aufführungspraxis oder eine Invented Tradition handelt.⁴

Auch mein Fallbeispiel hier, das Klavierquintett, ist geprägt von Besonderheiten und Eigenarten. Das Klavierquintett ist in seiner über mehr als zwei Jahrhunderte gewachsenen musikalischen Vielfalt als Genre musikalisch zuvorderst durch seine Besetzung definiert: Klavier plus Streichquartett. Allein wissenschaftlich sind über 1000 Werke erfasst.⁵ Man stößt auf

ein weites Spektrum an Erscheinungsformen. Von Ein- bis Fünfsätzigkeit, von kurzen, nur wenige Minuten langen Stücken bis zu monumentalen Opera an der Stundengrenze und darüber hinaus ist alles dabei. Ebenso an Stilen. Satztechniken. Ensemblebalancen. Musikalischen Milieus. Ausdrucksabsichten. Virtuositätsgraden. Zielgruppen. Doch die Besetzung ist fix: Sie hält das Genre zusammen.

Es handelt sich beim Klavierquintett also um ein Genre und damit um einen Genrebegriff, für den Züge besonders konstitutiv sind, die man im landläufigen akademischen Sprachgebrauch vielleicht an anderer Stelle alternativ unter Gattung besprochen sieht, gerade im Kontext Klassischer Musik.⁶ Und steht damit zugleich in Kontrast zu Genres, die eine starke Überschneidung zu Charakteristika aufweisen, die wiederum andernorts bevorzugt unter Begriffen wie Subkultur,⁷ Szene⁸ oder Stil⁹ beschrieben werden. Nichtsdestotrotz spreche ich im Folgenden von Genre – und wenn von Gattung, dann nicht in Abgrenzung, sondern der Abwechslung halber und synonym hierzu gemeint –, weil Genre der tendenziell weiter gefasste Begriff ist. Der dabei besonders klar und konsequent in seinem Gebrauch soziale Aushandlungsfragen als konstituierend mit im Blick hat. Und diese sind für das Klavierquintett als Genre genauso prägend wie das Besetzungsgebot.

Versucht man, den Genrebegriff noch weiter einzuzugrenzen oder gar zu definieren, stößt man bei aller Alltäglichkeit des Sprechens in Genrebegriffen auf eine enorme Diversivität und Komplexität. Eine ausführliche Diskussion habe ich als Endnote beigefügt, denn sie ist nicht das eigentliche Anliegen hier.¹⁰ Letztlich zwingt einen die dort eingehend beschriebene Situation vor allem dazu, klar zu sagen, was man selbst im eigenen Forschungskontext mit dem Genrebegriff meint und warum man es nützlich findet, mit ihm zu arbeiten. Wenn ich hier nun also Genre sage, meine ich nicht nur eine Besetzung und die damit einhergehenden musikalischen Möglichkeiten. Sondern einen Cluster aus Orientierungen, Erwartungen und Konventionen.¹¹ Ein solcher Cluster setzt sich, falls die Genreetablierung gelingt, als ein zur Identität fähiges Netzwerk aus Produktion, Zirkulation und Bedeutung durch. Der Produktion z.B. von Werken, Tonaufnahmen und Aufführungen. Der Zirkulation z.B. von Tonträgern, Noten und Diskursen. Aber eben auch der Bedeutung, die Akteure des Genres diesem zuweisen oder aus ihm ziehen. Zur sozialen Identifikation. Oder für ökonomischen oder pädagogischen Gewinn. Oder als intellektuelle Herausfor-

derung. Oder für »emotional impact«, worum es mir hier gehen wird. Dieser Cluster integriert dabei mitnichten nur musikalische, sondern des Weiteren eben auch u.a. soziale, ökonomische, historische, technologische, mediale, visuelle und ideologische Faktoren zu einer relativ stabilen »Genrewelt«, wie Simon Frith sagt.¹² In dieser Genrewelt wird in Pierre Bourdieus Sinne ökonomisches, kulturelles und soziales Kapital erworben und investiert.¹³ Sofern ihr eine Verstetigung gelingt, liegt der Schwerpunkt dieses Kapitalumschlags auf der Schaffung von Identifikationspunkten, auf der Strukturierung von Diskurs und, bar aller zur Verstetigung gleichfalls notwendigen Momente von Originalität und Dynamik, auf der Schaffung von Bedeutung durch die kontinuierliche Herstellung von Vertrautem. All dies erfolgt in musikalischen Genres natürlich nicht zuletzt auch durch das Normieren und Standardisieren musikalischer Traditionszusammenhänge, Verfahren und Materialien, die sich als genrekonform etablieren, wie beim Klavierquintett die Besetzungsfrage – ist aber eben nicht hierauf beschränkt oder gar damit identisch. Für die Verfasstheit des Genres des Klavierquintetts heutzutage ist das weitgehende Fehlen der Markennamen Klassischer Musik z.B. nicht weniger konstitutiv als die Besetzungsfrage.

Der Ausgangspunkt dafür, dass sich dieses Genre mit seinem Ensembleformat fest etablierte, wird gemeinhin an der Erstveröffentlichung von Robert Schumanns Klavierquintett Es-Dur im Jahr 1843 fest gemacht.¹⁴ Schumann hatte sein op. 44 einige Monate zuvor im September und Oktober 1842 als Geschenk für seine Frau, die Pianistin Clara Schumann, komponiert. Sie machte das Werk in den Folgejahren allgemein bekannt, indem sie damit durch ganz Europa tourte.¹⁵ Diese Arbeit initiierte nicht nur eine ganze Welle von Werken für Klavier plus Streichquartett. Der Trend blieb auch keine kurzzeitige Mode. Vielmehr stieß Schumann eine nachhaltig andauernde Produktivität an.¹⁶ Bis heute. So wird am Ende dieses Buches u.a. eine Reihe von Werken näher betrachtet, die nach dem Jahr 2000 entstanden sind. Mehr als anderthalb Jahrhunderte nach Schumann. Umgekehrt blickte das Klavierquintett zum Zeitpunkt von Schumanns genreprägender Komposition bereits auf ein gutes halbes Jahrhundert, wenn auch inkohärenter Vortradition zurück.¹⁷

Im Bereich des Klavierquintetts haben sich, von der Besetzungsfrage einmal abgesehen, im Gefolge Schumanns freilich keine allzu starken musikalischen Gattungsnormen ausgebildet.¹⁸ Das ist die erste Spezifik des Genres. Selbst die unmittelbare Vorbildfunktion der beiden meistgespiel-

ten, -kommentierten und -aufgenommenen Kompositionen ihrer Art, Robert Schumanns op. 44 und Johannes Brahms' op. 34, ist begrenzt auf eine vergleichsweise kleine Gruppe eher unspektakulärer zentraleuropäischer Stücke der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.¹⁹ Die reiche Tradition im französischsprachigen Raum zum Beispiel entwickelte sich, wie die Forschung gezeigt hat, weitgehend unabhängig: Das gilt etwa hinsichtlich der in diesem Repertoire vorherrschenden, von raschen Akkordbrechungen geprägten Faktur des Klaviersatzes.²⁰ Oder im Blick auf die Entwicklung »zur bestimmenden Gattung einer für den Konzertsaal geschriebenen Kammermusik«²¹ im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts – eine Position, die in Deutschland das Streichquartett einnahm.

Die einzige Ausnahme als Gattungsnorm stellt eben der besagte Besetzungstypus dar, der sich mit Schumann durchsetzte. Klavier plus Streichquartett. Das Gros der Kompositionen, die man seit dem späten 18. Jahrhundert als Quintett für Klavier und Streicher publiziert und aufgeführt sieht, bedient sich noch des vollen Streichersatzes. Anstelle der zweiten Violine wie im Streichquartett ist ein Kontrabass vorgeschrieben. Das berühmteste Werk dieser Art ist Franz Schuberts sogenanntes »Forellenquintett« A-Dur D 667 von 1820, das einzige Werk diesen Besetzungszuschnitts, das sich noch im allgemeinen Konzert- und Tonaufnahmenrepertoire findet, dafür aber sehr häufig.

Der gattungsstiftende Erfolg von Schumanns op. 44 hat neben dem Umstand, dass es schlicht ein fulminantes Stück Musik ist, vor allem zwei Gründe: Erstens verbindet das Klavierquintett in seiner Besetzung zwei renommierte Standardformate des bürgerlichen Konzertlebens: den Solopianisten und das Streichquartett. Bis Mitte des 19. Jahrhunderts hatten sich feste Streichquartettensembles, die über Jahre in Ensemblesnamen und Zusammensetzung der Instrumentalisten stabil blieben, bereits als ein solches Format etabliert.²² Klaviersolisten waren ohnehin seit langem fester Bestandteil des öffentlichen Konzertlebens.

Aber es war nicht nur eine strategisch kluge Formatidee, die Schumann nachhaltig popularisierte. Die vorausgegangenen Klavierquintette, gleich ob in der seinerzeit vorherrschenden Kontrabass- oder schon in der Streichquartettbesetzung, hatten bis Schumann durchweg konzertanten Charakter, nachdem sie sich um 1800 aus dem Kontext der Generalbassbegleitung emanzipiert und sich zugleich die zuvor oft unisono geführten tiefen Streicherpartien geteilt hatten. Es waren vorwiegend Miniaturklavierkonzerte,

vielfach von führenden Klaviervirtuosen ihrer Zeit wie Jan Ladislav Dussek und Johan Baptist Cramer, Johann Nepomuk Hummel und Friedrich Kalkbrenner, John Field und Ferdinand Ries für den Eigengebrauch in räumlich kleineren Konzertrahmen verfasst oder als Arrangements von Klavierkonzerten oder Sinfonien angefertigt. Entsprechend fiel die Ensemblebehandlung aus, in welcher das Klavier mit virtuosen Passagen dominierte. Wechsel zwischen Klavier und Streichergruppe, wie sie typisch für virtuose Klavierkonzerte dieser Ära sind, prägen auch die Struktur dieser frühen Klavierquintette. Schumann brach mit diesem Modell radikal. Klavier und Streichquartett werden bei ihm nicht nur gleichberechtigt behandelt, sondern durch das ganze Werk hindurch miteinander verwoben, zu wenigstens der Tendenz nach gleichberechtigten Akteuren entwickelt. Dieser neue Ansatz erwies sich offenkundig als künstlerisch attraktiv, insofern er eine breite Produktion in Gang setzte, die eben diese Idee aufgriff. Die Unabhängigkeit der fünf Instrumente und ihre gleichzeitige Balance in Kompositionsanlage und Klangbild ist ein zentrales Thema des Genres geblieben.²³

Das Klavierquintett verbreitete sich als Gattung nach Schumann über ganz Europa. Umfängliche Repertoires entstanden im französischsprachigen und im deutschsprachigen Raum sowie vor allem ab der Jahrhundertwende in Russland, Großbritannien und später auch in den USA. Wir finden jedoch eine nennenswerte Produktion ebenso in Südeuropa von Spanien über Italien bis in den Balkan wie in Skandinavien oder in Tschechien und Polen vor. Das Klavierquintett ist auch in der sogenannten zeitgenössischen Musik respektive Neuen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg ein regelmäßig genutztes und damit lebendiges Format geblieben. Selbst nach der Jahrtausendwende gibt es unermüdlich jedes Jahr Uraufführungen und Ersteinspielungen.

Das Klavierquintett ist also eine gut 200 Jahre alte Gattung der klassischen Musik. Eine nachhaltige musikalische Praxis mit langer Tradition. Als Format immer noch aktuell und regelmäßig genutzt von Komponistinnen und Komponisten. Eine Erfolgsgeschichte, die seit langem kontinuierlich weiterläuft. Aber eine mit zwei Besonderheiten, konstitutiv für die Identität und Verfasstheit des Genres heute. Einer geradezu absurd engen Auswahl an Arbeiten, die die Aufmerksamkeitsschwelle der Leitmedien klassischer Musik erreichen. Und einer Indie-Grass-Roots-Bewegung, die diese Zuspitzung seit gut einer Generation parallel zum Internetzeitalter systematisch unterläuft und das Genre über Tonaufnahmen erschließt. Für

diese beiden Diagnosen interessiert sich mein besagtes Digital-Humanities-Projekt.

Denn wie ich erst über die Jahre lernen sollte, ist jene Konstellation charakteristisch für die Gattung des Klavierquintetts und seine Rezeption insgesamt, auf die ich vor einem Vierteljahrhundert in der Musikabteilung der Lübecker Stadtbibliothek traf mit jener Aufnahme des Quintetto Fauré di Roma von Faurés Klavierquintett Nr. 2 c-Moll bei Claves. Musiker, von denen ich oftmals noch nie gehört habe, engagieren sich für Werke, die vielfach meine erste Berührung mit dem Schaffen einer Komponistin oder eines Komponisten darstellen. Und sie tun dies meist bei kleinen Labels, die ihre Nische jenseits der international gefeierten ›Klassikstars‹ und säulenheiligen ›Meisterwerke‹ gefunden haben. Oder werden gleich direkt im Internet veröffentlicht, etwa auf Plattformen wie YouTube oder Sound-Cloud.

Wer sich über ein Format wie das Klavierquintett die Welt der Klassischen Musik erschließt, kann eine außerordentlich reiche mittelständische Musikpraxis entdecken. Wie bei spezialisierten Handwerksbetrieben oder Manufakturen wird hier exzellente Arbeit geleistet, in Komposition wie Interpretation wie Produktion. Doch sucht man nicht nach diesen Produkten, stößt man meist nur durch Zufall darauf. So wie ich damals in der Lübecker Stadtbibliothek. Oder wenn man gezielt nach ihnen fahndet, oft nur mit erheblichen Aufwand. So wie es nur Sammler tun. Sammler wie ich.

Tut man das, ist verschiedenes auffällig an dem dann sichtbar werden den Genre: So z.B. der singuläre, oft bekenntnishafte Charakter der Werke, die Komponistinnen und Komponisten in diesem Format schaffen. Viele, für ihre jeweiligen Schöpfer zentrale frühe Werke finden sich z.B. in dieser Gruppe. Bei älteren Arbeiten ist dies oftmals sogar unmittelbar sichtbar anhand der Opuszahlen, so bei Alexis de Castillon (op. 1) und Jean Sibelius (o. op.), Joaquín Turina (op. 1) und Ernst von Dohnányi (op. 1), James Friskin (op. 1) und Louis Ferdinand von Preußen (op. 1), Miklós Rózsa (op. 2) und Christian Sinding (op. 5), Giovanni Sgambati (opp. 4 und 5) und Camille Saint-Saëns (op. 14), Josef Suk (op. 8), Ludwig Thuille (o. op.) und Ralph Vaughan Williams (o. op.). Diese Stücke stehen neben ›letzten Worten‹ reifer Künstler, so u.a. bei Gabriel Fauré und Edward Elgar, Sergej Tanejew, Morton Feldman und Olivier Messiaen, bei denen nach jahrzehntelangen Laufbahnen die jeweiligen Klavierquintette zu den allerletzten

größeren vollendeten Arbeiten überhaupt gehören. Autobiographisch stark aufgeladene Stücke wie etwa bei Dmitri Schostakowitsch, Alfred Schnittke und Louis Vierne existieren ebenfalls viele. Genauso wie Kompositionen, an denen die jeweiligen Künstler oft Jahre, manchmal über Jahrzehnte hinweg arbeiteten wie bei Johannes Brahms und Nikolai Medtner, John Alden Carpenter und Wilhelm Furtwängler. Was es im Klavierquintett insbesondere ab Schumann hingegen wenig gibt, ist Ware von der Stange. Kaum lieblose Auftragswerke. Und nur selten Prestige suchende Stücke, die vor lauter Gattungstradition und Ringen um Aufnahme in den Kanon kaum laufen können. Eher scheint es so, dass wenn sich Komponistinnen und Komponisten dazu entschließen, ein Klavierquintett zu schreiben, es ihnen typischerweise ein Anliegen ist. Das Gros der Werke in diesem Genre, die ich kenne, wirkt zumindest so. Auf mich jedenfalls.

Ein weiterer Aspekt tritt an dieser Stelle verstärkend hinzu. Was ich zunächst nicht wusste, war, dass ich mit der Aufnahme von Faurés Musik durch das Quintetto Fauré di Roma eine Rarität in den Händen gehalten hatte: Es stellt eine Ausnahme dar, dass jemand wie Fauré gleich zwei oder gar noch mehr Klavierquintette hinterlässt. Es kommt vor, so wie bei Fauré. Vom 18. Jahrhundert bis ins 21. Jahrhundert hinein. Aber zwei scheint das Limit für Vielschreiber. So etwa bei Louise Farrenc (mit Bass), Franz Berwald und Antonín Dvořák, Giovanni Sgambati und Friedrich Gernsheim, Paul Juon und Ludwig Thuille, Charles-Marie Widor und Karl Goldmark, Ernst von Dohnányi und Max Reger, Cyril Scott und Hans Huber, Ernest Bloch und Grażyna Bacewicz, Mario Castelnuovo-Tedesco und Charles Wourinen, Migueal del Aguila und James Friskin, Vijay Iyer und Albin Fries. Schon ein zweites Stück in dieser Gattung zu schreiben, ist vergleichsweise selten. Darüber hinaus zu gehen aber handverlesen, beschränkt auf wenige Ausnahmen wie Salomon Jadassohn (3) und Bohuslav Martinů (3). Insgesamt ist dies eine Gattung, die von Solitären geprägt ist. Einzelstücken. Komponistinnen und Komponisten, die ganze Serien schreiben wie sonst an Opern oder Sinfonien, Streichquartetten oder Kunstliedern, Violinsonaten und Sinfonischen Dichtungen gibt es hier nicht mehr seit Luigi Boccherinis opp. 56 und 57 mit je 6 Kompositionen. So war es selbst bei Schumanns Klavierquintett Es-Dur op. 44 der Fall, das die Gattung revolutionierte. Denn trotz der großen Resonanz, den diese Arbeit unter Kollegen fand, sah sich weder Schumann noch ein anderer Komponist im näheren zeitlichen Umfeld veranlasst, eine Serienproduktion zu be-

ginnen. Das war schon bei den Vorläufern zu Schumann so (Arrangements nicht mitgerechnet). Etwa den Quintetten für Klavier und Streicher von Komponisten wie Jan Ladislav Dussek und Friedrich Witt, Louis Ferdinand von Preussen und Ferdinand Ries, John Field und Johann Nepomuk Hummel, Antonín Reicha und Johann Baptist Cramer, George Onslow und Franz Limmer, Louis Spohr und Franz Schubert. Und so blieb es auch hiernach die Regel.

Wie all diese Namen von Komponistinnen und Komponisten bereits anzeigen und sich auf der Ebene von Interpreten und Labels, Spielstätten und Kommentatoren fortsetzt, ist das Klavierquintett aber vor allem weithin eine Welt jenseits der Markennamen Klassischer Musik, unter den Künstlern und Institutionen, den Kritikern wie den Wissenschaftlern. Selbst jenseits des musikgeschichtlichen Bewusstseins vieler, die sich mit Klassischer Musik professionell beschäftigen. All diese Werke und Tonaufnahmen erreichen nicht den Mainstream, die Leitmedien Klassischer Musik.

Unter dem Begriff Leitmedien fasse ich für hiesigen Zweck in einem weiten Sinne all jene Orte und Akteure zusammen, an bzw. von denen Musikgeschichte mit der Autorität, eine dafür maßgebliche Institution zu sein, geformt und tradiert wird.²⁴ Dafür entlehne ich den Begriff der Publizistik und Medienwissenschaft, in welcher der Terminus für Medien gebraucht wird, die eine – Zitat des Medientheoretikers Udo Götlich – »Hauptfunktion in der Konstitution gesellschaftlicher Kommunikation und von Öffentlichkeit zukommt.«²⁵ Um eben jene Hauptfunktion geht es mir hier auch. Mich interessieren unter dem Begriff Leitmedien also jene Orte und Akteure, in bzw. von denen das gebildet und verhandelt wird, für das es in der Rechtswissenschaft einen vortrefflich präzisen Begriff gibt: die »herrschende Meinung« – »The artworld system«²⁶, wie es der Philosoph Noël Carroll in seiner Kritik an der Bestimmung des Kunstbegriffs durch Arthur C. Danto und George Dickie genannt hat. Der Mainstream des heutigen Klassikbetriebs.

Die Aufmerksamkeitsökonomie dieser Leitmedien mit ihren weitreichenden wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Konsequenzen ist in der Klassischen Musik in Werken wie Interpreten, Labels wie Spielstätten, Kommentatoren wie Publikationsrahmen ganz auf Markennamen zugeschnitten, die wiederum aus der Bedeutung der jeweiligen Instanz abgeleitet sind.²⁷ Das jedenfalls führt das Genre des Klavierquintetts als Fallbeispiel vor.

Überraschungserfolge von – aus Sicht des Mainstreams – No-Name-Produkten gibt es auch in der Klassischen Musik. Ebenso wie One-Hit-Wonder. Wie etwa die Einspielung von Henryk Góreckis Sinfonie Nr. 3 op. 36 (1977) im Jahr 1992 (Elektra Nonesuch 9 79282-2) von London Sinfonietta unter David Zinman mit der Sopranistin Dawn Upshaw, die sich siebenstellig verkaufte.²⁸ Sie machte die Sängerin zum Star. Und das Werk eines polnischen Avantgardekomponisten zu einem Stück Popkultur. Aber dergleichen ist selten. Die Ausnahme, die die Regel bestätigt. Das Genre des Klavierquintetts hat in zwei Jahrhunderten keine einzige solche Ausnahme hervorgebracht. Die systemischen Mechanismen sind stark und selbst dann auf Markennamenprodukte konzentriert, wenn etwas Neues, Ungewöhnliches versucht wird, etwa, um mittels alternativer Marketingkonzepte oder Aufführungskontexte neue Hörerkreise für Klassische Musik zu erschließen.²⁹ Auch das zeigt das Genre des Klavierquintetts in exemplarischer Weise.

Dergleichen im üblichen Blick der Leitmedien Klassischer Musik auf das Genre des Klavierquintetts wiederfinden und diagnostizieren zu können, ist natürlich nicht allzu überraschend. Vielmehr bestätigt sich hier vieles, was in einer kaum überschaubaren Fülle von kultursoziologischen Beobachtungen vom Kapitel *Kulturindustrie* Max Horkheimers und Theodor W. Adornos über Pierre Bourdieus *Die feinen Unterschiede* und Gerhard Schulzes *Die Erlebnisgesellschaft* bis zu Hartmut Böhmes *Fetischismus und Kultur* an vielen Stellen aufscheint.³⁰ Das Interessante ist nicht der Befund an sich. Es ist die bedingungslose Konsequenz, mit der man diese Mechanismen im Fall des Klavierquintetts in den Leitmedien Klassischer Musik durchgeführt sieht. Das hat mit der besonderen Beschaffenheit dieses Genres zu tun. Den Beiträgen zu ihm über all die Jahrzehnte. Von wem diese stammen.

Dem Verständnis der Spezifik der Position des Klavierquintetts innerhalb jener Leitmedien kann man sich vielleicht am besten mittels eines Vergleichs annähern: Seiner Eigenart kommt recht nahe, wenn man an jemanden wie Birgit Fischer mit einer Sportart wie Kanu denkt. Deutschlands erfolgreichste Olympionikin überhaupt. Herausragend – aber allgemein unbekannt. Aufmerksamkeit Sport gegenüber ist ganz auf wenige Hauptportarten konzentriert. Allen voran Fußball. Schon mit Abstand folgen Handball, Eishockey, Volleyball, Formel 1 oder Tennis. Bootsportarten sind demgegenüber eine Nische. Und innerhalb derer Kanu nochmals

eine. Vom »Deutschlandachter« haben die meisten schon einmal gehört. Beim Kanu werden die Nichteingeweihten – also fast alle – erstmal überlegen, welche Paddelart damit gemeint ist. Und wie das Boot aussieht. Aber gesamtgesellschaftlich ist Kanu keineswegs zur Gänze irrelevant. Alle vier Jahre zu den Olympischen Spielen tritt es in den Vordergrund des Interesses. Bekommt Sendezeit und Berichterstattung. Spricht Aufmerksamkeit abseits der kleinen Spezialistenkreise. Ähnlich, wie es in den seltenen Fällen geschieht, in denen ein Klavierquintett von einem Meister Klassischer Musik mit berühmtem Namen verfasst wird, einem Robert Schumann etwa oder einem Johannes Brahms oder Antonin Dvořák. Bei einem Label wie der Deutschen Grammophon erscheint. Und dann Interpreten wie das Emerson String Quartet sein eigen nennt. Kanu wie Klavierquintett sind Nischenwelten mit einem deutlich sichtbaren, ritualisierten, aber letztlich punktuellen Zugang zu allgemeiner Relevanz, Resonanz und Anerkennung in ihren jeweiligen Bereichen: Sport hier, Klassische Musik dort. Über Großereignisse hier – und Markennamen dort.

Einige Beispiele mögen diesen Befund stellvertretend anhand von vier Bereichen näher belegen: Tonträgermarkt – Konzertwesen – Musikkultur – Musikjournalismus. Ob in den Katalogen der Majorlabels oder bei YouTube. Ob in den Programmen der Carnegie Hall oder der kleinen Berliner Off-Klassik-Spielstätten von Schwartzscher Villa bis Heimathafen. Ob in kanonischen Musikgeschichtsbüchern oder in Kammermusikführern. Ob in den meinungsführenden Printfeuilletons oder auf speziell der Klassik gewidmeten Websites. Egal, wohin man schaut, gleichgültig, wie man die zu sammelnden Informationen dreht und wendet: Alle denkbaren Ansätze für derartige Stichproben führen zum selben Ergebnis. Das Genre des Klavierquintetts kommt in den Leitmedien Klassischer Musik nur in höchst selektiver Weise vor. Ungeachtet der Überfülle an verfügbaren Werken und mittlerweile auch an Tonaufnahmen, trotz über 200 Jahren Genregeschichte, trotz einer ungebrochen hohen kompositorischen Produktivität in diesem Format, trotz einer enormen Breite an vergleichbarer musikalischer Qualität: Besprochen, ediert, aufgenommen, aufgeführt, ja wahrgenommen sieht man in den Leitmedien Klassischer Musik nur Franz Schuberts »Forellenquintett« A-Dur D 667 (das schon seiner Besetzung mit Kontrabass wegen noch gar nicht recht zur Gattung gehört), Robert Schumanns op. 44 in Es-Dur, Johannes Brahms op. 34 in f-Moll, Antonin Dvořáks zweites Klavierquintett op. 81 in A-Dur und schließlich Dmitri Schostakowitschs Klavier-

quintett op. 57 in g-Moll – ›die üblichen Verdächtigen‹, wie man sagen könnte. Mit schon einigem Abstand folgen heutzutage, quasi als zweite Reihe, die Klavierquintette von Edward Elgar in a-Moll op. 84, César Franck in f-Moll und Gabriel Fauré Nr. 2 in c-Moll op. 115 und vielleicht noch das zumindest häufig aufgenommene Klavierquintett von Alfred Schnittke stellvertretend für die Neue Musik nach 1945. Das war es.³¹

Tonträgermarkt – Eine klare Sprache spricht der Tonträgermarkt, d.h. die Quantität der Einspielungen und ihre Relation zueinander. Schon eine bloße Stichprobe über arkivmusic.com ermittelt für das Kernrepertoire stattliche Zahlen unterschiedlicher Einspielungen (zum Teil dort mit – hier herausgerechneten – Mehrfachveröffentlichungen vertreten):

- Schubert: 88
- Schumann: 64
- Brahms: 57
- Dvořák (Nr. 2): 44
- Schostakowitsch: 37
- Franck: 23
- Fauré (Nr. 2): 11
- Schnittke: 9
- Elgar: 8

Dass diese Zahlen dabei nur Stichproben sind, sieht man z.B. daran, dass arkivmusic.com für Schnittke 9 Tonträger dokumentiert, ich aber allein 20 kenne.³² Die tatsächlichen Zahlen sind also noch deutlich höher. Und das, bevor die übers Internet und die Rundfunkarchive zugänglichen Tonaufnahmen mitgezählt werden. Aber an dieser Stelle genügt, ein Gefühl für die Größenordnungen und ihre Relationen zu bekommen. Und da reichen bereits diese Zahlen. Denn die anderen Arbeiten, die im letzten Kapitel aufgelistet werden, verfügen nicht selten schon über keine Vergleichseinspielung. Ein Stück wie das Klavierquintett von Frank Bridge, von dem ich sechs Tonträger kenne, erscheint in diesem Kontext als ein vergleichsweise oft aufgenommenes.³³ Das Gros der wissenschaftlich erfassten Klavierquintette wurde dagegen sogar noch gar nicht für den regulären Musikmarkt eingespielt. Man hat bei ihnen Glück, wenn man irgendwo eine Liveaufnahme im Internet oder einem Rundfunkarchiv dokumentiert findet.

Stellvertretend illustrieren diese Aufmerksamkeitsökonomie die Kataloge der führenden drei Majorlabels, Universal, Sony und Warner, die gut Dreiviertel des Tonträgermarktes untereinander aufteilen.³⁴ Eine strenge Hierarchie zwischen einem sehr eng begrenzten Kanon, den in der Regel die bekannten Interpreten der Häuser bedienen, wenn sie sich einmal dem Genre des Klavierquintetts zuwenden. Und dem Rest, der nicht systematisch gepflegt wird und oft nur zufällig, meist aber gar nicht die Programme dieser Firmen erreicht. Das Kernrepertoire des Genres ist bei allen drei Majors in dieser Weise jeweils klar als solches definiert mit dem Angebot von gleich mehreren, regelmäßig prominent besetzten Einspielungen von Schubert, Schumann, Brahms, Dvořák (Nr. 2) und Schostakowitsch.

Diese Bildung eines engen Kernrepertoires im Tonträgermarkt ist nicht neu für das Klavierquintett, wie man z.B. am Katalog des Deutschen Musikarchivs ablesen kann. In diesem werden seit einem halben Jahrhundert die von Unternehmen mit Sitz oder zumindest Niederlassung in Deutschland veröffentlichten Tonaufnahmen erfasst. Und dessen Bestand ist ebenfalls zunächst ganz auf die »üblichen Verdächtigen« hin konzentriert.³⁵ Was umgekehrt anzeigt, dass dies das einzige war, was aus dem Genre heraus damals als Tonträger produziert wurde.

Daneben vertreiben die drei marktbeherrschenden Unternehmen zwar durchaus ausgewählte Aufnahmen weiterer Klavierquintette, so aktuell bei Universal Music Classical Aljabjew, Tanejew, Webern, Elgar, Bacewicz (Nr. 1 und 2) und Lewensohn, bei Sony Classical Franck, Fauré (Nr. 2), und Schmidt sowie bei Warner Classic Ries, Borodin, Franck, Zarębski, Fauré (Nr. 1 und 2), Dohnányi, Arensky, Tanejew, Bloch (Nr. 1), Granados, Korngold, Milhaud, Medtner, Tcherepnin und Adès.³⁶ Die meisten dieser Aufnahmen finden freilich nur über größere CD-Boxen quasi der Vollständigkeit halber den Weg ins Programm. Oder sind gegenwärtig über die Majors lieferbar aufgrund der Übernahme älterer Kataloge Dritter. Oder sind als Einspielungsprojekte unschwer als persönliches Anliegen einem einzelnen prominenten Interpreten des jeweiligen Labels zuzuordnen und nicht als repertoireseitig liberale Programmpolitik zu interpretieren. So z.B. die Bacewicz-Aufnahmen ihres Landsmannes Krystian Zimerman bei der Deutsche Grammophon (Universal Music Classical). Das Album mit Einspielungen von Korngold (Klavierquartett für die linke Hand) und Franz Schmidt (Klavierquintett für die linke Hand) u.a. durch Leon Fleisher und Yo-Yo Ma bei Sony Classical. Oder die Darbietungen der Stücke von Ries,

Borodin, Franck, Zarębski, Dohnányi, Arensky, Tanejew, Bloch, Granados, Korngold, Milhaud, Medtner und Schnittke, die allesamt dem jährlichen mehrteiligen Festivalbericht »Martha Argerich and Friends« vom *Progetto Martha Argerich* aus Lugano (2002-2016) zugehören (EMI bei Warner Classic). Das Beispiel Argerich zeigt obendrein, wie stark die Aktivitäten auch nur einer Künstlerin in einem in der Aufmerksamkeitsökonomie derart zugespitzt aufgestelltem Genre wie dem Klavierquintett das Gesamtbild beeinflussen, aber auch verzerren können.

Wo sich wenigstens die lieferbaren Tonträger im Allgemeinen und die Programme der Majors im Besonderen mit einiger Mühe noch einigermaßen gut aus verschiedenen Ressourcen zusammensuchen und auf die Frage nach der Teilhabe an diesem Teil der Leitmedien klassischer Musik befragen lassen, wäre zusätzlich natürlich ein Abgleich mit anderen Hörangeboten sinnvoll. Also z.B. dem, was ausschließlich online zum Kauf angeboten wird, dem, was der Rundfunk an Repertoire überträgt und dem, was an Klavierquintetten über Streamingangebote genutzt wird, von Webradios bis YouTube und Spotify. Man vergleiche nur die zahlreichen, auf SoundCloud veröffentlichten zeitgenössischen Klavierquintette, von denen keine Aufnahmen den regulären Tonträgermarkt erreichen, um einen Eindruck davon zu bekommen, wie wichtig es wäre, auch solche Veröffentlichungsbereiche systematisch zu erfassen, wollte man insgesamt eine Bestandsaufnahme des Klavierquintettgenres erarbeiten.³⁷ Hier sind aber auch noch viele weitere lohnende Folgefragen zu erkennen, etwa zum merklichen Kontrast zwischen den Verkaufszahlen von Tonaufnahmen klassischer Kammermusik, die sich typischerweise in den drei- bis maximal vierstelligen Größenordnungen von akademischen Publikationen bewegen, und den Streamingkennzahlen bei YouTube oder Spotify im regelmäßig fünf- und sechs- bis manchmal gar siebenstelligem Bereich gerade für die bekannteren Klavierquintette.

An dieser Stelle gibt es allerdings noch sehr viel zu tun für die Digital Humanities. Und an Music Data Mining im engeren Sinne ist da noch gar nicht gedacht. Etwa für Werkvergleiche oder Interpretationsforschung oder Höreranalysen. Denn schon auf der ganz basalen Ebene der Gewinnung von Primärinformationen über das gepflegte Repertoire sind die bislang ungelösten Herausforderungen enorm. Man denke nur an die eben angeführte Aufgabe, überhaupt einmal einen belastbaren Gesamteindruck von den medial verfügbaren Hörangeboten und ihrer Nutzung im Bereich des

Klavierquintetts zu gewinnen. Etwa, um zu klären, inwiefern sich diese Aktivitäten zwar abseits der Majorlabels vollziehen, aber vielleicht aufgrund von Prestige und Resonanz auch zu den Leitmedien Klassischer Musik zu zählen wären. Bis dato lassen sich jedoch Annahmen darüber gar nicht so leicht überprüfen. Denn die Playlists der Rundfunksender der ARD-Anstalten sind z.B. nach gesendeten Stücken öffentlich nur für die jeweils vergangene Woche und dies mit erheblichem manuellem Aufwand zu durchsuchen.³⁸ Oder man denke an YouTube, das via google allein für den Suchbegriff »Piano Quintet« 70.000 Treffer ausweist, die erst einmal technisch auf Einschlägigkeit hin zu sortieren und zu systematisieren wären. Von den erheblichen juristischen Herausforderungen für das Data Mining im Bereich der Tonaufnahmen ganz zu schweigen.³⁹ Für hiesiges Anliegen stellt all das natürlich kein Problem und keinen Einwand dar. Ich weise dennoch hier explizit auch auf die Daten-, Forschungs- und letztlich Erkenntnislücken hin, weil es Perspektiven für digitale Musikwissenschaft auch jenseits ihres derzeitigen Kernarbeitsbereichs anzeigt, den hybriden und digitalen Ausgaben Klassischer Musik.⁴⁰

Eine bereits jetzt mögliche Sortierung der Streamingkennzahlen nach quantitativer Resonanz, d.h. nach der Höhe der Aufrufe, zeigt z.B. exakt den skizzierten Kanon an. Und damit die ungebrochene, rezeptionsleitende Kraft der in den Leitmedien Klassischer Musik einzig unterstützten Markennamen auch unter den Bedingungen heutiger digitaler Musikdistribution im Internet. Bei YouTube z.B. sind die Top Ten, mit Aufrufzahlen zwischen 845.000 und 189.000, von Platz eins bis zehn runtergezählt Schubert (2x), Dvořák (Nr. 2), Brahms, Schuman, Elgar, Schubert, Dvořák (Nr. 2), Schostakowitsch und Brahms.⁴¹ Die nächsten Werke außerhalb dieser elitären Gruppe, die in der Liste erscheinen, sind dann wie zu erwarten, da insofern korrespondierend zum Tonträgermarkt, Fauré (~168.000) und Franck (~158.000) und, dann schon mit deutlicherem Abstand, Schnittke (~62.000). Das Kernrepertoire wird erst viel später erstmals verlassen, mit Medtner (~43.000) und Borodin (~41.000), Ornstein (~34.000, mit Marc-André Hamelin am Klavier), Korngold (~32.000) und Adès (~31.000). Sowie einem kuriosen Gattungsbeitrag (~43.000) aus dem später noch zu adressierenden Bereich der Neoklassik, das vom polnischen Pianisten Adam Sztaba stammt und in der polnischen Ausgabe der TV-Show *Must Be The Music* 2012 gezeigt wurde, in der Sztaba auch als Juror mitwirkte.⁴² Bis dahin und auch dazwischen erscheinen freilich noch zahlreiche weitere

Interpretationen der ›üblichen Verdächtigen‹, die das Bild unübersehbar dominieren. Bei Spotify sieht es z.B. nicht anders aus.

Eine Stichprobe für das Jahr 2018 im Bereich Rundfunk, hier im öffentlich-rechtlichen Programm von BR Klassik, ergab ein korrespondierendes Bild.⁴³ Die zu erwartenden Stücke dominieren. Ganz oder in Auszügen übertragen, entfiel auf vier der ›Big Five‹ das Gros der Sendezeit: Schumann (26), Dvořák (Nr. 2) (23), Schubert (16) und Brahms (7). Elgar (2) und Fauré (2 [Nr. 1], 1 [Nr. 2]) erhielten deutlich weniger. Ansonsten zu hören waren die Klavierquintette von Arensky (2), Dussek, Goldmark (Nr. 2), Hummel (2), Longo, Suk, Tanejew, Weinberg und Wolf-Ferrari. Wirkliche Überraschungen wie das Klavierquintett (1934) des Italieners Achille Longo (1900-1954) finden über Konzertübertragungen ihren Weg ins Programm, hier eines Konzerts mit der Pianistin Lauma Skride. Gemäß ihrer sonstigen Resonanz auffallend ist hingegen, dass Franck sowie die etwas ›sperrigeren Modernen‹ Schostakowitsch und Schnittke nicht gespielt wurden – eine statistische Auffälligkeit der Stichprobe, die in einer großen Datenerhebung zu überprüfen und ins Verhältnis zur allgemeinen Programmpolitik des jeweiligen Senders hinsichtlich Neuer und Neuester Musik zu stellen wäre. Die Dominanz von Schubert, Schumann, Brahms und Dvořák (Nr. 2) ist freilich überdeutlich.

Konzertwesen – Die Erstellung auswertbarer vernetzter Datenkorpora auch nur zu den wesentlichen, d.h. im Kontext der Leitmedien Klassischer Musik relevanten Aufführungsorte für Kammermusik in Deutschland steht noch aus.⁴⁴ Die Informationslage ist noch viel schwieriger als im Bereich der Tonaufnahmen, das Potential für datengetriebene Geisteswissenschaft allein schon zur Herstellung eines differenzierten Gesamtbildes über die tatsächlich aufgeführte Musik innerhalb eines Genres wie dem Klavierquintett noch viel größer. Man schaue als Beispiel nur einmal, wie wenig statistisches Material das Deutsche Musikinformationszentrum derzeit an dieser Stelle zum Konzertwesen anbietet.⁴⁵ Bislang fehlt es schon an einer zentralen Quellenerfassung für Ressourcen zu Konzertdaten, einem Pendant für Konzertprogramme zu RISM (schriftliche Primärquellen zur Musik), RILM (musikwissenschaftliche Sekundärliteratur) und RIdIM (musikalische Ikonographie). Hier gibt es tatsächlich für die Digital Humanities noch sehr viel Basisarbeit zu leisten. Insbesondere in der Vernetzung von Beständen. Aber auch auf der Ebene der Primärschließung von Quellen hin zu computerunterstützt auswertbaren Informationen. Entsprechende Bemühungen

laufen derzeit z.B. unter dem Stichwort *musiconn.performance* im Rahmen des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft und bei der GEMA.⁴⁶ Der Bereich der datengetriebenen Musikereignisforschung steht jedoch noch recht am Anfang.⁴⁷ Auch international ist er bislang auf Pilotprojekte beschränkt, die an Beispielen wie dem Wiener Musikverein oder der New Yorker Carnegie Hall aber bereits andeuten, was hiermit geleistet werden könnte.⁴⁸ Etwa um zu verstehen, wie sich ein Genre wie das Klavierquintett im Konzertleben historisch entwickelt hat und heute platziert. Oder wie sich die Aufführungspolitik zu dem noch zu besprechenden aktuellen Trend im Tonträgermarkt verhält, das Genre des Klavierquintetts jenseits des Mainstream Klassischer Musik im Rahmen einer Indie-Grass-Roots-Bewegung zu erschließen. Oder um zu überprüfen, ob die behauptete markennamengetriebene Aufmerksamkeitsökonomie dem Klavierquintett gegenüber sich auch im Konzertwesen so widerspiegelt. Das bereits bis 1891 zurück digital durchsuchbare Konzertarchiv der Carnegie Hall deutet z.B. genau hierauf hin. Die danach dort meistgespielten Stücke sind wenig überraschend: Schumann (47), Brahms (45), Dvořák (Nr. 2) (44), Schubert (37) und Schostakowitsch (16).

Bislang sind aber in der Regel nur aufwendig recherchierte Stichproben möglich, indem man z.B. die einzelnen Spielpläne einschlägiger Konzerthäuser und Festivals, Konzertagenturen und Kammermusikvereinigungen zu Rate zieht. Etwa sich stellvertretend durch die Programme der laufenden Spielzeit 2018/19 jener Institutionen arbeitet, die insoweit über das Deutsche Musikinformationszentrum erfasst sind.⁴⁹ Oder sich durch ältere, z.B. partiell auch über den Datenbankdienst issuu.com zugängliche Saisonvorschauen liest.⁵⁰

Für hiesigen Zweck genügen zur Illustration wieder einige repräsentative Schlaglichter auf typische Spielpläne in etablierten Häusern der Metropolen, um die grundsätzliche Situation des Genres zu belegen. Die nachfolgenden Konzerte sind alle Stand März 2019 über issuu.com in Saisonvorschauen nachgewiesen und wurden aufgrund der dortigen allgemeinen digitalen Zugänglichkeit für hiesigen Zweck exemplarisch ausgewählt. So waren z.B. zu hören in der

- Elbphilharmonie Hamburg:
 - Spielzeit 2016/17: Arenksy und Schostakowitsch (11.4.2017) sowie Schubert (16.5.2017).

- Spielzeit 2017/18: Schumann und Weinberg (19.10.2017), Dvořák (Nr. 2) (3.11.2017), Schostakowitsch (3.12.2017), Ginastera (25.1.2018 – Themenabend zum Komponisten), Dvořák (Nr. 2) (24.2.2018), Brahms (23.2.2018), Franck (3.4.2018) sowie Schumann (6.5.2018).
- Spielzeit 2018/19: Medtner (16.10.2018), Schubert (20.10.2018), Dvořák (Nr. 2) (27.11.2018), Fauré (Nr. 2) (9.12.2018) sowie Elgar (28.5.2019).
- Konzerthaus Berlin:
 - Spielzeit 2014/15: Brahms (8.5.2015).
 - Spielzeit 2018/19: Schubert (8.1.2019) sowie Brahms (11.5.2019).
 - Spielzeit 2019/20: Brahms (19.11.2019) sowie Gubaidulina (29.3.2020).
- Philharmonie Berlin:
 - Spielzeit 2018/19: Dohnányi (Nr. 2) (18.1.2019), Schumann (9.9.2018) sowie Trifonov (Artist-in-Residence) und Brahms (23.6.2019).
- Pierre-Boulez-Saal Berlin:
 - Spielzeit 2018/19: Schumann (9.9.2018 – Boulez Ensemble XV in Philharmonie), Brahms (14.1.2019) sowie Schostakowitsch (23.2.2019).
- Wiener Konzerthaus:
 - Spielzeit 2016/17: Weinberg und Brahms (4.12.2016), Schumann (26./27.2.2017) sowie Dvořák (Nr. 2) (31.5.2017).
 - Spielzeit 2017/18: Elgar und Schumann (27.4.2018) sowie Dvořák (Nr. 2) und Schostakowitsch (14./15.5.2018).
 - Spielzeit 2018/19: Schumann (21.10.2018), Schumann (14.12.2018), Schostakowitsch (24./25.2.2019) sowie Schostakowitsch (7.4.2019).
- Tonhalle Zürich:
 - Spielzeit 2014/15: Schnittke (5.2.2015).
 - Spielzeit 2015/16: Fauré (Nr. 2) (26.11.2015), Schubert (17.1.2016), Dohnányi (Nr. 1) (29.5.2016) sowie Ives und Martin (2.6.2016).
 - Spielzeit 2016/17: Schumann (17.4.2017) sowie Bloch (Nr. 2) (25.6.2017).
 - Spielzeit 2017/18: Schostakowitsch (21.1.2018) sowie Dvořák (Nr. 2) (2.4.2018).
 - Spielzeit 2018/19: Enescu (14.10.2018) sowie Nowakowski (29.11.2018).

Korrespondierend weist z.B. die in der Hauptstadt sehr präsente Konzert-Direktion Hans Adler per März 2019 auf ihrer Website für Berlin für die laufende und vorherige Spielzeiten Aufführungen der Klavierquintette von Schubert, Schumann, Brahms, Franck, Dvořák (Nr. 2) (3x), Dohnányi (Nr. 2), Tanejew und Schostakowitsch aus.⁵¹ Einen Eindruck für eine Langzeit-

perspektive vermittelt hierneben z.B. ein Blick in das Repertoire, das bei der seit 1988 in Berlin bestehenden Kammermusikreihe Spectrum Concerts (mit Teilschwerpunkt US-amerikanische Musik) gegeben wurde: Arensky (3x), Bartók, Brahms (5x), Dvořák (Nr. 2) (3x), Franck, Korngold (2x), R. Liebermann, Schnittke, Schubert (4x), Schumann (2x), Schostakowitsch (7x), Tanejew (2x) und Toch (2x).⁵² Ein Blick stellvertretend in die vergangenen sechs Monate (11/2018-04/2019) der Regionalausgabe Berlin/Brandenburg des Veranstaltungsmagazins *Concerti* zeigt analoges, wonach in diesem Zeitraum, insbesondere auch in den hier zusätzlich erfassten kleineren Spielstätten, folgende Stücke zu hören waren: Brahms (4.12.2018), Bridge und Schumann (15./16.12.2018), Schubert (8.1.2019), Brahms (12.1.2019), Dohnányi (Nr. 2) und Dvořák (Nr. 2) (18.1.2019), Brahms (27.1.2019), Schostakowitsch (23.2.2019), Brahms (16.3.2019) sowie Dvořák (Nr. 2) (3.4.2019).⁵³

Schon in diesen wenigen Schlaglichtern zum Konzertwesen wird die Stabilität des Kernrepertoires deutlich sichtbar. Ebenso, dass die renommierten Interpreten fast ganz auf dieses konzentriert sind – und nicht, was anzunehmen vielleicht nahe läge, ihr Prestige nutzen, seltener zu hörende Stücke bekannter zu machen. Auch deutet sich hier bereits an, dass der derzeitige, noch näher zu beschreibende Boom im Genre des Klavierquintetts an Aufnahmen auch sehr weit abseits des Kanons die Konzertprogramme noch nicht in nennenswerter Weise erreicht. Gemessen am Status quo sind die Kammermusikkonzerte des Deutschen Symphonie Orchesters Berlin, die z.B. seit der Spielzeit 2014/15 Ankündigungen für Aufführungen der Klavierquintette von Fauré (Nr. 2) (10.4.2015), Kapustin (16.9.2016), Vaughan Williams (7.5.2017), Brahms (15.6.2018) sowie Pfitzner (28.4.2019) enthielten, schon ein rares Beispiel für eine vergleichsweise progressive Programmpolitik. Und nur der fulminante russische Jazzpianist und -komponist Nikolai Kapustin dürfte hier für die meisten Klassikinteressierten wirklich ein unbekannter Künstler sein. Vertreten mit einem sehr originellen Genrebeitrag, auf den ich noch zu sprechen kommen werde.

Musikliteratur – Mit dem Musikschritftum verhält sich nicht anders als mit dem Tonträgermarkt und dem Konzertwesen. Eher wird die Auswahl noch strenger gehandhabt. Das wird sichtbar, egal in welche Standardmonographien, -handbücher und -enzyklopädien zur allgemeinen Musikgeschichte man schaut. Auch hier mögen im Kontext des hiesigen Anliegens wieder stellvertretend einige Schlaglichter genügen.

Je allgemeiner und zugleich komprimierter eine Musikgeschichte auftritt, desto unwahrscheinlicher ist es, dass das Klavierquintett überhaupt gestreift wird, von Hans Heinrich Eggebrechts *Musik im Abendland* über Werner Keils *Musikgeschichte im Überblick* bis zu Alex Ross' *The Rest is Noise*.⁵⁴ Das von Carl Dahlhaus herausgegebene dreizehnbändige *Neue Handbuch der Musikwissenschaft* z.B. führt trotz eines 408-seitigen Registerbandes nicht einmal einen Registereintrag zum Klavierquintett.⁵⁵

Wenn das Genre berührt wird, dann regelmäßig mit den üblichen Verdächtigen. Von Richard Taruskins *Oxford History of Western Music* (Brahms, Dvořák und Franck)⁵⁶ und J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout und Claude V. Palisca's *Nortons History of Western Music* (Schubert, Brahms, Beach)⁵⁷ über Paul Griffiths *A Concise History of Western Music* (Schumann und Franck)⁵⁸ und Walter Frisch's *Music in the Nineteenth Century. Western Music in Context* (Schubert, Brahms)⁵⁹ bis zu den beiden Bänden der *Cambridge History* zur Musik des 19. und 20. Jahrhunderts (Schumann, Brahms).⁶⁰ Überall dasselbe Bild. In populärwissenschaftlichen Werken verhält es sich im Übrigen erst recht nicht anders. Man vergleiche nur Matthew Ryes *1001 Klassik-Alben, die sie hören sollten, bevor das Leben vorbei ist*, Arnold Werner-Jensens *Das Reclam Buch der Musik* oder Kurt Pahlens *Die große Geschichte der Musik*.⁶¹

An Monographien zum Genre oder zumindest zu Teilrepertoires sind, soweit ich sehe, in den vergangenen 50 Jahren überhaupt nur drei veröffentlicht worden.⁶² Und auch hier sind Schumann und Brahms die Fixpunkte. Um ein Gefühl für die völlig anderen publizistischen Größenordnungen im Mainstream Klassischer Musik zu bekommen, erinnere man sich nur an die Hundertschaft neuer Monographien und Sammelbände zu Richard Wagner aus Anlass des Jubiläumsjahres 2013.⁶³ Oder an den Umstand, dass auch ohne einschlägiges Komponisten- oder Werkjubiläum seit dem Mauerfall allein zu Beethovens *Neunter Sinfonie* im Schnitt alle zwei Jahre eine Monographie veröffentlicht wurde.⁶⁴

Die Artikel zur Klavierkammermusik in der über 20.000 Artikel und 25.000 Seiten Umfang verfügenden zweiten, aktuellen Ausgabe der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* und Ludwig Finschers 121 Seiten starke Einführung »Gattungen und Besetzungen der Kammermusik« im über 1200 Seiten umfassenden *Reclams Kammermusikführer* widmen der Angelegenheit ein wenig mehr Aufmerksamkeit und nennen zumindest deutlich mehr Komponistennamen.⁶⁵ Freilich stellen sie insgesamt keine

Ausnahmen von der Regel dar. Die jeweiligen Einführungen in die Gattung gehen nicht tiefer als ›Name-dropping‹. Wie sollen sie auch? Bar des Umfangs dieser beiden Gesamtwerke umfassen die Abschnitte zur Gattung des Klavierquintetts und seiner über 200jährigen Geschichte und Vorgeschichte in beiden Fällen jeweils knapp fünf Seiten zuzüglich der einen oder anderen Bemerkung in Komponistenartikeln bzw. Einzelwerkbesprechungen. Der Eintrag ›piano quintet‹ von David Fenton im *New Grove Dictionary of Music and Musicians* ist noch kürzer und ganz auf Namenslisten konzentriert.⁶⁶

Ergänzt wird das Musikschritftum um eine Reihe von Fachaufsätzen zu Einzelwerken, typischerweise wiederum mit Fokus auf die bekannten Komponisten und Werke.⁶⁷ Ausnahmen wie Thomas Adès betreffen vor allem zeitgenössische Musik. Man vergleiche zu solchen wissenschaftlichen Artikeln und ihren Schwerpunkten stellvertretend die bibliographischen Angaben hierzu, die jeweils den Werkportraits am Ende des Buches beigegeben sind.

Und immer wieder findet man kurze Analysen zu Stücken oder Interpretationen in Büchern über einzelne Komponisten, Performer oder in den großangelegten, systematisch konzipierten Musikgeschichtsprojekten wie dem vierzehnbändigen *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* oder dem siebzehnbändigen *Handbuch der musikalischen Gattungen*.⁶⁸ Oder in National- und Regionalmusikgeschichten wie der *Geschichte der russischen und sowjetischen Musik* von Dorothea Redepenning.⁶⁹ Informationen jenseits des Kernrepertoires sind jedoch meist mühsam zu ermitteln und mitunter sogar nur in archivbasierten, unveröffentlichten Dissertationen zu finden. Oder durch eigene Primärforschung.

Selbst die dezidiert der Kammermusik gewidmeten Führer konzentrieren sich auf das gängige Repertoire, bestätigen und tradieren es dadurch zugleich, so z.B.

- Ingeborg Allihns *Kammermusikführer*: ›Big Five‹ plus Borodin, Elgar, Farrenc, Meyer und Zarebski;
- *Harenberg Kulturführer Kammermusik*: ›Big Five‹ plus Elgar, Fauré (Nr. 1 und 2), Franck, Reger (Nr. 1 und 2) und Spohr;
- Melvin Bergers *Guide to Chamber Music*: ›Big Five‹;
- James M. Kellers *Chamber Music: A Listener's Guide*: ›Big Five‹ plus Elgar, Fauré (Nr. 2) und Franck;

- Lucy Miller Murrays *Chamber Music: An Extensive Guide for Listeners*: ›Big Five‹ plus Adès, Bloch (Nr. 1), Dohnányi (Nr. 1 und 2), Elgar, Fauré (Nr. 1 und 2), Foote, C. Franck, E. Franck, Korngold, Schnittke und Vaughan Williams.⁷⁰

Ein Musterbeispiel für all dies ist der gut informierte Artikel von Colin Lawson im *Cambridge Companion to String Quartet*.⁷¹ Die skizzierte Gewichtung zwischen ausführlicher betrachtetem Kernrepertoire und auf Namensnennung und Nebensätze reduzierter Genreperipherie ist hier geradezu idealtypisch umgesetzt.

Musikjournalismus – Die zentralen Feuilletons wie hierzulande *DIE ZEIT*, die *FAZ* und die *SZ* zeigen keinen anderen Befund. Ebenso wenig wie die auf Klassische Musik spezialisierten Magazine und Onlineangebote. Ein klarer Fokus auf das skizzierte Kernrepertoire mit einer Ausnahme hier und da ist auch hier vorherrschend. Bunter wird es meist erst, wenn das Medium wie nmbx.newmusicusa.org einen klaren Schwerpunkt auf zeitgenössischer Musik hat. Stellvertretend sei auf *DIE ZEIT* verwiesen, die in den vergangenen 20 Jahren in Konzert- und vor allem Plattenkritiken wiederholt das Genre des Klavierquintetts berührt hat, aber wie zu erwarten steht mit klarem Fokus auf das besagte Kernrepertoire: Schubert, Schumann (mehrfach), Brahms (mehrfach), Schostakowitsch sowie Elgar, Fauré (Nr. 1 und Nr. 2) und Schnittke, dazu als Raritäten Joachim Raff, August Klughardt, Anton Webern, Wilhelm Furtwängler, George Enescu und Thomas Adès.⁷² Eine erste Stichprobe im digitalen Tageszeitungsarchiv der Deutschen Nationalbibliothek in *FAZ*, *Tagesspiegel* und *SZ* ergab ein korrespondierendes Bild. Das seltene Auftauchen von Klavierquintetten abseits des Kernrepertoires beschränkt sich fast ausschließlich auf die Ankündigung von Aufführungen oder Übertragungen in TV und Rundfunk, ohne nähere musikjournalistische Besprechung oder Einordnung.

All dies sind natürlich Schlaglichter. Stichproben. Eine systematische empirische Untersuchung mit den Mitteln der Digital Humanities steht noch aus. In den zu diesen vier und weiteren Teilbereichen der Leitmedien und darüber hinaus bereits vorhandenen oder noch zu erstellenden thematisch einschlägigen Datenkorpora. Sie ließe sich geraume Zeit fortsetzen und datenseitig nach Leitmedien, Indieszene, Untersuchungszeitraum, Untersuchungsorten und -regionen usw. umfänglich ausweiten, ausdifferenzieren und vertiefen. Und um analoge Studien zu Vergleichsgenres wie dem Streichquartett ergänzen. Zu eruieren, wie weit man damit kommt, ist

u.a. Aufgabe meines eingangs erwähnten laufenden Pilotprojekts an der Deutschen Nationalbibliothek. Um die empirische Basis für die vorherigen Aussagen zu stärken. Aber umgekehrt auch, um die Eigenart und Aussagekraft der hauseigenen Sammelschwerpunkte und digitalen Datenbanken zu verstehen.

Die Rezeptionssituation des Klavierquintetts stellt mit ihrem eben skizzierten Status quo keine Ausnahme dar. Vielmehr treten hieran Mechanismen zu Tage, der allgemein bestimmend sind für den heutigen, markennamengetriebenen Mainstream Klassischer Musik. Der im Übrigen schon seit langem so funktioniert. In der spezifischen Rezeption dieses Genres scheint also etwas Generelles auf. Deutlicher aber als vielleicht andernorts aufgrund einer Eigenart der Geschichte dieses Genres. Der Anomalie, dass in einer jahrhundertelangen Produktion ausgerechnet die berühmten Leitkomponisten so auffallend und konsequent fehlen. Selbst jene, die viel und profiliert Kammermusik verfasst haben.

Diese Anomalie selbst ist sicher zufällig. Dafür, dass man es mit etwas anderem zu tun hat, gibt es keinerlei belastbare geschweige denn verallgemeinerbare Hinweise. Das Klavierquintett genoss nie die schlechte Reputation einer Gattung, die höchsten Kunstansprüchen nicht genügen könne. Im Gegenteil liegt es nahe, für diese Gattung zu schreiben, da sowohl Solopianist als auch Streichquartett lange etablierte Standardformate des bürgerlichen Konzertlebens sind. Prädestiniert für Arbeiten von höchstem ästhetischem Prestige. Und reich hieran. Von vielen der stärksten Markennamen unter den Leitkomponisten auch bedient.

Aber mag diese Anomalie Zufall sein. Dass also gefühlt die meisten, an Kammermusik interessierten Komponistinnen und Komponisten zweiter, dritter, vierter und oft gar keiner Prominenz sich beteiligt haben. Und ausgerechnet die Markennamen nicht. Die Konsequenz, die daraus gezogen wird und in dem skizzierten Rezeptionsbild aufscheint, in den Leitmedien Klassischer Musik ausschließlich Markennamen zu beachten, kann es aber nicht sein. Alle wenigen Werke von Komponisten ersten Ranges und Renommées sind in den Leitmedien präsent? Ohne Abstriche? Ausschließlich die? Nicht ein einziges ›One-Hit-Wonder‹ eines wenig bekannten Autors, das es in diesen Kreis geschafft hat? Kein einziges Werk aus 200 Jahren eines ansonsten vielleicht unbeachteten Komponisten, das lohnt? Das auf Augenhöhe steht. Kein Alexis de Castillon, Wilhelm Berger, Frank Martin, Giuseppe Martucci, Nikolai Medtner, keine Addela Maddison, Amy Beach,

Grażyna Bacewicz, Sofia Gubaidulina, kein Juliusz Zarebski, Sergej Tanejew oder Arnold Bax – um nur einige der von ihren Genrebeiträgen her durchaus naheliegenden Kandidatinnen und Kandidaten zu nennen?

Das nun ist eben keinem Zufall mehr geschuldet. Das hat System. Markennamen werden in der Klassik von der Vorstellung von Bedeutung getrieben und davon abgeleitet mit dem Versprechen auf besonders hochwertige Qualität verbunden. Sie seien besser. Historisch und ästhetisch, sozial und pädagogisch relevanter. Mit ihnen gilt es sich zu beschäftigen. Bedeutung kann dabei verschieden begründet sein, wie sich stellvertretend an Werken zeigen lässt. Etwa darüber, »die Stellung zu bestimmen, die [ein Werk] im geschichtlichen Prozess einnimmt«⁷³ (Carl Dahlhaus) oder über eine »Vorstellung von musikalischen Kunstwerken, deren Wert gerade nicht verhandelbar, sondern *intrinsisch* ist« (Friederich Geiger/Tobias Janz).⁷⁴ Auf die genaue Begründung der Bedeutung kommt es letztlich nicht an. So oder so wird Bedeutung der jeweiligen Instanz eingeschrieben und sie damit zum Markennamen verfestigt, die – das ist der an dieser Stelle entscheidende Aspekt daran – für eine besonders hochwertige Qualität steht. In den Markennamen finden wir also die »Stabilität, Identitätsstiftung und Wertbeständigkeit als Funktionsmerkmale des Kanons« wieder, der als ein Faktor neben anderen im Markennamensystem aufgeht.⁷⁵ Das System ist in seinen Bestandteilen, sprich den jeweils prägenden Markennamen, dynamisch, so wie es das Kanondenken im engeren Sinne auch stets war.⁷⁶ Und es sind eine Vielzahl an Akteuren und Einflussfaktoren zu bedenken, wie etwa Richard A. Peterson und Narasimhan Anand gezeigt haben.⁷⁷ Aber das Spiel bleibt das Gleiche. Und es ist die Qualitätsunterstellung Markennamen gegenüber, die im Kontext Klassischer Musik in ihren Leitmedien entscheidend ist, das »unhintergehbare Argument ästhetischer Qualität« (Melanie Wald-Fuhrmann).⁷⁸

Den Status quo des Klavierquintetts in den Leitmedien Klassischer Musik zu hinterfragen, die Musikgeschichte des Klavierquintetts, die dort konturiert und tradiert wird, ist daher natürlich überhaupt nur interessant, wenn sich der Eindruck aufdrängen sollte, dass dort Ware zweiter Qualität bevorzugt behandelt wird, ausschließlich, weil Markennamen sie verantwortet haben. Oder weil die Produktion des Genres im Übrigen eben nicht durchweg spürbar schlechter wäre als das Kernrepertoire. Denn natürlich ist es grundsätzlich denkbar, dass die Markenprodukte, von Dvořák oder Schostakowitsch, Schumann oder Brahms, schlicht tatsächlich jene mit der

höheren Qualität sind: Bessere Stücke. Bessere Interpretationen. Bessere Aufnahmen. Bessere Kommentierungen. Größere Wirkung.

Will man das Klavierquintett als Genre verstehen, seine Gegenwart beschreiben, seine Geschichte erzählen, ist diese Frage nach der Zuspitzung ausschließlich auf Markennamen in den Leitmedien zu stellen. Die heikle, selten einmal explizit gemachte, meist nur in der immer gleichen Auswahl implizit werdende Qualitätsunterstellung zu adressieren. Man kann ihr nicht ausweichen. So dominant ist in seiner öffentlichen Wahrnehmung die Bildung jenes Kernrepertoires ›großer Namen‹ für dieses Genre. Eine Auswahl, die jedenfalls zunächst einmal eben nur über die beteiligten Markennamen ausgezeichnet und als solche nachvollziehbar gemacht ist.

Ästhetische Qualität? Ästhetisches Erleben vielleicht sogar? An dieser Stelle kommt die Planung meines Digital-Humanities-Pilotprojekts natürlich an eine Grenze. Und setzt das Nachdenken über die selbige ein. Denn wenn der Schlüssel zum Verständnis der Verfasstheit der Gegenwart des Klavierquintetts als Genre besagte Qualitätsunterstellung ist, muss man sich dann nicht der Frage ästhetischer Qualität stellen? Sich fragen, was das heißen kann, auf Produktions- wie Rezeptionseite? Das ist keine bloß rhetorische Frage. Auf letzteres werde ich tatsächlich später versuchen, eine konkrete Antwort anzubieten.

Man muss dies nicht tun. Die Anwendung digitaler Analyse- und Interpretationsmethoden auf große Datenmengen wie z.B. große Audio-, Video-, Noten- und Textarchive (hier z.B. Tageszeitungen, Konzertprogramme, Briefe, wissenschaftliche Fachliteratur, Foren- und Blogdiskussionen) als ein Kernbereich dessen, was unter dem Lemma Digital Humanities getan werden kann und getan wird, von Text-, Bild- und Audio- über Sentiment- und Netzwerkanalyse bis Mapping, Stilometrie und Topic Modeling, bieten auch so einiges an, wenn man sich im Fall des Klavierquintetts dem skizzierten Rezeptionsbild mit seiner inhärenten Qualitätsunterstellung annähern will.⁷⁹ Das gilt insbesondere, wenn man diesen Status quo als historischen und soziokulturellen Fakt hinnehmen, einen Schnitt machen und sich auf die Aufgabe konzentrieren, aber zugleich eben auch beschränken will, den angedeuteten Tanz um ein maximal zugespitztes Kernrepertoire möglichst umfassend zu beschreiben, zu belegen und zu dokumentieren. Es ist natürlich immer eine sinnvolle Aufgabe, Bauchgefühl und Stichproben sofern möglich auf eine verlässliche empirische Basis zu stellen. Aussagen werden belastbarer. Und oftmals Folgefragen mit ganz anderer Präzision

stellbar, bisweilen überhaupt erst als solche sichtbar. Auch für die Musikwissenschaft und das bis ins musikalische Material hinein, wie z.B. das Projekt *Dig That Lick* für die Jazzforschung vorführt.⁸⁰ Ebenso unmittelbar einschlägig erscheint der Mehrwert der Digital Humanities an dieser Stelle für Diskursanalysen, die über ausgewählte repräsentative Leitmedien wie die meinungsführenden Feuilletons und kanonischen Musikgeschichten hinausgehen wollen. Etwa zu der Frage, ob sich die Akteure des Genres über die Jahrzehnte hinweg im Zusammenhang mit ihren Aktivitäten in der Gattung korrespondierend zum skizzierten Status quo geäußert haben? Ob sie darauf reagiert haben? Ob sie ihn überhaupt als solchen, vielleicht sogar als Problem wahrgenommen haben? Oder es heute tun? Oder man könnte an die Frage denken, wie die diesen Status quo tragenden Leitmedien argumentativ und personell miteinander vernetzt sind? Oder was die Fachcommunity jenseits der wenigen kanonischen Leitautoren in Musikwissenschaft und Musikjournalismus sagt.⁸¹ Oder welche ästhetischen Kriterien auf Nutzerseite vorgebracht werden, etwa in Foren der Massenkommunikation wie den Kommentarlisten von YouTube.⁸² Hier lässt sich mit Gewinn in viele Richtungen denken.⁸³ Was u.a. im besagten Pilotprojekt auch passiert.

Nur: Der für die Gegenwart des Genres essentiellen Regulierungswirkung der Markennamen und der mit ihnen verbundenen Qualitätsunterstellung dürfte man auf diese Weise am Ende nicht substantiell näher gekommen. Da muss man sich nichts vormachen. Es gibt keinerlei Anlass, anderes zu erwarten. Von mehr Daten, von einer besseren Datenerschließbarkeit. Zu einheitlich ist das Bild. Zu verlässlich erscheinen die Stichproben. Zu implizit – stillschweigend – regelmäßig das Handeln. Zu konstant aber in der Aussage. Egal, in welche Richtung man sich wendet: Je tiefer man bohrt, desto mehr verfestigt sich das Bild.

Das es das tut, ist auch nicht das Problem. Es ist halt, was es ist. Abgesehen davon, dass anderen vorzuhalten, wie unvertretbar ihr Kanon ist und nur den eigenen wertvoll und begründet – und sich selbst erleuchtet – zu finden, zwar ein traurig beliebter Zeitvertreib ist. Aber halt nicht nur zu nichts führt. Sondern vor allem in seiner Inkonsequenz unaufrichtig, anmaßend und unproduktiv ist, die Bruno Latour so beherzt beschrieben hat.⁸⁴ Entsprechend motiviert mich keine Revisionsagenda, wenn ich bei besagter, durch Markennamen abgesicherter Qualitätsunterstellung stutze. Und weiterfragen möchte. Ich habe also kein Problem damit, wenn Leute nur

Schumann und Brahms, Schubert, Dvořák und Schostakowitsch aufführen, aufnehmen und kommentieren wollen. Sollen sie. Dies ist kein Plädoyer für eine vermeintlich vernachlässigte Gattung und angeblich verkannte Kleinmeister. Mein Anliegen ist es nicht, einen Kanon durch einen anders zusammengesetzten auszutauschen. Mich interessiert an dieser Stelle im Gegenteil, dass die Dinge in der beschriebenen Weise sind wie sie sind. Nicht, um sie zu dekonstruieren. Und über digitale Methoden vielleicht Munition dafür zu gewinnen. Etwa, um das Markennamenspiel als Elitenprojekt jenseits der Hörer dieser Musik zu entlarven. Über den Vergleich der Leitmedienpolitik mit dann ihr möglicherweise widersprechenden Kommentaren im Internet oder Verkaufszahlen (was alle Stichproben nicht erwarten lassen). Nein, was mich interessiert, ist der Konflikt mit meinem so anderen eigenen ästhetischen Erleben dieses Genres. Das so gar nicht zu der skizzierten Situation passen will. Und von besagter Qualitätsunterstellung provoziert wird. Höre ich so falsch?

Wie soll diese Dimension des Ganzen aber ins Verhältnis gesetzt werden zu dem, was ich im besagten Pilotprojekt mit den Methoden der Digital Humanities anstrebe? Oder ist im Gegenteil auf diese Dimension zu verzichten, sie als irrelevant oder gar als wissenschaftlich inadäquat zurückzuweisen?