

Exkurs I: What of That?

Zur Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen der Digital Humanities für die Musikgeschichtsschreibung

Das ist das Problem: Die Qualitätsunterstellung. Die Frage, ob die übrige Produktion des Genres tatsächlich durchweg derart schlechter ist, wie die Pflege primär des rigiden Kernrepertoires impliziert. Das Unbehagen, das daraus resultiert, dass das eigene ästhetische Erleben dieses Genres so gar nicht zu der skizzierten Rezeptionslage und Markennamenfixierung passen will. Und die Herausforderung, der ich mich deswegen gegenübersehe. Zu klären, ob das eigene ästhetische Erleben an dieser Stelle eine Rolle spielen darf. Vielleicht aber auch gerade muss. Für mich als Musikhistoriker. In einem musikhistorischen Projekt, das sich für die Entwicklung und Gegenwart eines Genres interessiert. Und dafür im Kontext der Digital Humanities operiert. Nach Erkenntnis in großen Datenmengen sucht. Hier scheint eine Grenze erreicht. Eine Konfliktlinie berührt, die Barbara Flückiger in aller Schärfe umrissen hat:

»Zwischen dem Anspruch ästhetische Phänomene detailliert zu analysieren und dem Einsatz von computer-gestützten Verfahren scheint es eine grundlegende Diskrepanz zu geben. Denn subtile Details der Gestaltung erfordern die Kontextualisierung und Differenzierung durch ein menschliches Subjekt, während digitale Systeme streng formalisierte Verfahren der Erfassung und Prozessierung von Daten verlangen.«⁸⁵

Sich über dieses Genre selbst hörend ein Urteil bilden zu können, um z.B. zu einer Einschätzung über diese musikalische Praxis zu gelangen wie ich sie eben vertreten habe – dass mein ästhetisches Erleben nicht zum kohärenten Leitbild des Mainstreams passt –, ist überhaupt erst seit kurzem möglich. Und damit zu der Herausforderung zu gelangen, vor der ich hier stehe. Entgegen der beschriebenen Verfasstheit der Leitmedien Klassischer Musik hat sich in den vergangenen gut 20 Jahren nämlich eine Art Indie-Grass-Roots-Bewegung entwickelt. Die das in den Leitmedien ausgegebene Gebot eines streng im Fokus zu haltenden Kernrepertoires unterläuft. Und auch die Randbereiche des Genres inzwischen in einer Weise in Noten und insbesondere zum Hören erschlossen hat, dass die Grenze dessen erreicht ist, was ein Einzelner ohne Computerunterstützung, d.h. klassisch analog lesend und hörend verarbeiten kann. Welch scharfer Kontrast zu den zwei Handvoll Werken, die unverdrossen das Kernrepertoire bilden.

Über diese Indie-Grass-Roots-Bewegung als solche weiß man noch nicht viel. Es fehlt, soweit ich jedenfalls sehe, noch jede systematische Forschung. Über ihre Ökonomie und ihre Motivation, ihr Netzwerk und ihre Resonanz, worüber bis dato vor allem gelegentliche Interviews, Medienberichte und Diskussionen in sozialen Medien, Foren und Blogs etwas andeuten. Diese dezentral entstandene und organisierte Indie-Grass-Roots-Bewegung besser beschreiben zu können, ist ebenfalls Teil des Programms des eingangs erwähnten laufenden Pilotprojekts an der Deutschen Nationalbibliothek. An dieser Indie-Grass-Roots-Bewegung beteiligen sich zahllose kleine und kleinste Plattenfirmen, Musikverlage und Musiker, Blogger, Autoren von Wikipediaartikeln und Liebhaberseiten usw., bis in die Amateurrkultur hinein (deswegen ›Grass Roots‹). Massiv befördert durch das Internet und sein Potential, unmittelbar Öffentlichkeit herstellen zu können, hat sich hier in der Zwischenzeit potenziert, was Anselm Gerhard schon zur Jahrtausendwende als Trend wahrnahm:

»Dass es gerade um die letztgenannte Eigenschaft [Neugierde ist gemeint, Anm. d. A.] in der akademischen Musikforschung nicht (mehr) zum Besten bestellt ist, zeigt der Umstand, dass inzwischen [...] weit mehr Entdeckungen durch forschende Interpreten auf Tonträgern präsentiert werden als in den Publikationsorganen der musikhistorischen Forschung selbst.«⁸⁶

Man muss nur auf die Plattenfirmen, Künstlernamen und Veröffentlichungsdaten in den diskographischen Angaben des Schlusskapitels schauen, um hiesige Diagnose bestätigt zu finden. Inzwischen ist ein signifikanter Teil des über die Jahrzehnte enorm angewachsenen Repertoires in gedruckten Noten greifbar. Mehr noch sind über diese Indie-Grass-Roots-Bewegung mittlerweile Klavierquintette in dreistelliger Zahl als Tonträger allein schon über die üblichen Handelshäuser wie Amazon und jpc oder über iTunes unschwer erhältlich oder über allgemeine Streamingportale wie YouTube und Spotify oder speziell auf Klassische Musik ausgelegte wie die Naxos Music Library oder Idagio abrufbar. Zahlreiche, nie auf Tonträger veröffentlichte Klavierquintette kommen in Liveaufnahmen hinzu, zugänglich über das Internet. Während in den 1990er Jahren meine Liste der Stücke in diesem Genre, die ich gerne einmal hören wollte, ausgesprochen lang war, sind nun nicht mehr allzu viele verblieben, bei denen ich in der Zwischenzeit nicht auf die eine oder andere Weise Gelegenheit dazu hatte, weil nirgendwo im Netz eine Studioaufnahme oder mitgeschnittene Liveaufführung zu finden war. Wo ich in den 1990er Jahren vor dem allgemeinen Zugriff auf das Internet über die meisten Werke in meist schon ziemlich vergilbten Büchern kaum mehr als einen Namen finden konnte, oft versteckt in irgendwelchen Nebensätzen, Fußnoten oder gar Chroniken und Listen, habe ich heute vielfach mit ein paar Klicks Noten und Tonaufnahmen verfügbar. Mitunter nicht in der Qualität kritischer wissenschaftlicher Ausgaben oder der Einspielungen der besten Ensembles auf den renommierten Labels, in exzellenten Studios oder Konzertsälen von führenden Produzenten aufgenommen. Aber doch regelmäßig gut genug. Und nicht selten sogar hervorragend. Viele Werke, oft als Erstveröffentlichungen, mitunter als reine Netzpublikationen, erreichen mittlerweile über diese Indie-Grass-Roots-Bewegung auch den regulären Tonträger- und Notenmarkt. Auf seine nerdig-verquere Art in den Größenordnungen, die Kammermusik überhaupt möglich sind, boomt dieses Genre also. Nur tut es dies eben konsequent abseits des Mainstreams Klassischer Musik (deswegen ›Indie‹). Der sich nicht bewegt.

All diese Musik hören zu können, erlaubt es einem nun, sich selbst ein Urteil zu bilden, ob der skizzierte rigide Status quo sich in einer nachvollziehbaren Weise einer offensichtlich geringeren Qualität derjenigen Werke und Akteure verdankt, die einem in diesem Genre abseits der wenigen Markennamen in Komponist und Interpret, Aufführungsort und Label be-

gegnert. Für mich jedenfalls ist das Klavierquintett keineswegs die 3. Liga der Klassischen Musik, beschenkt nur mit wenigen Lichtblicken. Hier geht es nicht um Schundliteratur, leere Kommerzware oder handwerklich dilettantische Amateurkunst. Wer sich Zutritt verschafft zu diesem Genre abseits des Mainstreams Klassischer Musik merkt schnell: Das Gegenteil ist der Fall. Mir jedenfalls ging es so. Das Missverhältnis zwischen Qualität und Aufmerksamkeit erscheint mir geradezu eklatant. Jedenfalls im heutigen Musikbetrieb, um den er mir hier geht. Ich jedenfalls erfahre das Klavierquintett als ein Genre mit einer hohen Dichte an hörenswerter Musik, wie im letzten Teil des Buchs eingehend verhandelt werden wird. Einer Dichte, die in keinem Verhältnis steht zur extrem zugespitzten markennamengetriebenen Aufmerksamkeitsökonomie in den Leitmedien heutiger Klassischer Musik.

Wie immer man das auch sieht: Die Entwicklung besagter Indie-Grass-Roots-Bewegung im Bereich des Klavierquintetts ist jedenfalls ein Faktum. Und gehört zu einem weit größeren Trend. Bereits 1985 wies Joseph Kerman in *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, seiner klassischen Studie zur Verfasstheit der Musikwissenschaft, auf einen Umstand hin, der ihm für die Musik der Gegenwart besonders wesentlich erschien – das Anwachsen der zum Hören verfügbaren Musik:

»But the crucial thing, I believe, was that now listeners could and did obtain great masses of music of all kinds and were able to browse through it on recordings, in something like the way they were used to browsing through literature of all kinds in books. Previously only professional musicians had been able to move around in music with such (actually less) flexibility by reading scores. The range and sheer amount of music known to non-musicians and musicians alike went up exponentially; musical composition, musical performance, and musical consumption were all affected by the electronic revolution of the 1950s, but consumption was affected most.«⁸⁷

Das quantitative Ausmaß dieses Anwachsens seit Thomas Alva Edisons Erfindung der Tonaufnahme gut ein Jahrhundert zuvor im Jahre 1877 kann man sich nicht deutlich genug vor Augen halten, wie Anselm Gerhard 15 Jahre nach Kerman anmerkte:

»seit der Begründung der modernen Musikgeschichtsschreibung durch Guido Adler [sind] mehr als 100 Jahre vergangen, und über Kataloge, Bibliografien, Editionen und Tonträger haben wir leichtesten Zugang zum Mehrhundertfachen an historischer Musik als unsere Urgroßeltern [...]«.«⁸⁸

Die Dynamik dieser Entwicklung hat sich in den vergangenen Jahren durch das Internet nochmals geradezu exponentiell potenziert. Allein hierzulande stehen derzeit Hörern fast 2.380.000 digitaler Alben und gut 280.000 physische Alben auf Tonträgern zur Verfügung, bei gut 20.000 Neuerscheinungen jährlich, davon 20-25 % im Bereich Klassischer Musik.⁸⁹ Der Schwerpunkt liegt dabei digital inzwischen auf Streaming, wo Anbieter wie Apple, Pandora und Spotify riesige Musikbibliotheken von zwischen 35 und 45 Millionen Einzeltracks anbieten – von YouTube und SoundCloud ganz zu schweigen.⁹⁰ Noch nie war so viel Musik zu haben. Nicht nur in der kleinen Genrewelt des Klavierquintetts. Selbst das Gesamtangebot physischer Tonträger hat sich seit Gerhards Kommentar zur Jahrtausendwende binnen einer Generation nochmals verdoppelt.⁹¹ Es ist eine »alexandrinische Bibliothek der Musik«⁹² (Peter Gülke) entstanden.

Dabei ist für einen Zugang zu dieser »Bibliothek« meist keine aufwendige Anreise mehr erforderlich. Oder eine nennenswerte Investition. In weiten Teilen steht sie einem stattdessen mit nur wenigen Klicks zum Anhören zur Verfügung. Vieles für mittlerweile sehr geringe Anschaffungs- oder Abonnementgebühren. Oder gleich ganz umsonst. Nach dem Tauschbörsenboom der Jahrtausendwende inzwischen sogar vielfach ganz legal frei zugänglich. Werbefinanziert. Oder als historische, rechtfreie Tondokumente. Oder weil die Künstler es von sich aus kostenlos ins Netz stellen. Für jemanden wie mich, der Musik liebt, der ganz unterschiedliche Arten von Musik hört, der dem Entdecken und Erkunden neuer Musik mit Leidenschaft nachgeht, aber in den Mühen und engen Grenzen der vordigitalen Musiksuche in der norddeutschen Provinz aufgewachsen und sozialisiert wurde, ist all dies schlicht ein Traum.

Nur: »She speaks, yet she says nothing: what of that?«, wie sich Romeo beim Anblick von Julia zu Beginn der Balkonszene von William Shakespeares gleichnamigem Drama fragt.⁹³ Ein klassisches Beispiel für einen traumhaften Moment, einen Moment wie im Traum – bevor die Protagonisten die Konsequenzen ihres Traums mit voller Wucht trifft, als sie versuchen, den Traum zu leben, mit Sinn zu erfüllen.

What of that? Die Frage an dieser Stelle ist also nicht, wie man ›seine Julia findet‹. Eine zentrale Frage. Aber nicht die, die ich verfolgen werde. D.h. in meinem Fall hier nicht, wie man in dieser Überfülle zu Musik kommt, die für einen von Belang ist. Einen mit der Intensität angeht wie Julia Romeo. Intellektuell, funktional, emotional – weswegen auch immer man nach Musik sucht, wonach auch immer in Musik. Das Gesuchte möglicherweise sogar in Kontexten entdeckt, in denen man es gar nicht erwartet.⁹⁴ Vielleicht gar nicht danach gesucht hat. Weil man nichts davon ahnte. Oder in der Überfülle nicht wusste, wo man zu suchen anfangen soll. Oder man nie auch nur daran gedacht hätte, dass es an der einen oder anderen Stelle überhaupt etwas für einen zu finden geben könnte. Wider den eigenen Vorurteilen etwa. So wie Romeo Julia auf einer Feier der Erzfeinde seiner eigenen Familie begegnet. *Of all places*.

All das sind Themen, die mich in meinem Umgang mit Musik sehr beschäftigen. Und enorme Herausforderungen für die Erschließung besagter alexandrinischer Bibliothek bergen. Für die Orientierung in ihr. Für ihre Lebendigkeit. Für all die Algorithmen und Playlists etwa, deren Stärke bislang doch vor allem darin liegt, passende, aber regelmäßig eben erwartbare Ergebnisse zu produzieren, über Ähnlichkeiten etwa.⁹⁵

Aber die Analogie zu Romeo und Julia, das Shakespeare-Zitat, die Frage *What of that?* – all das zielt auf etwas anderes, das mich gleichermaßen umtreibt und dem ich hier nachgehen werde: Wie soll man für sich Sinn ziehen aus dieser unüberschaubaren, undurchdringlich wirkenden Fülle an stetig neu erschlossener und neu entstehender Musikgeschichte? Schon im Fall des Klavierquintetts mittlerweile in der erreichten Erschließungsquote an Noten, Aufnahmen, Kommentaren usw. für einen Einzelnen mit den manuellen Mitteln des Hörens, Spielens und Lesens eigentlich nicht mehr zu beherrschen? Bleibt einem heutzutage überhaupt noch etwas anderes, um Orientierung, ja überhaupt eine eigene Meinung über eine Sache wie ein solches Genres zu gewinnen, als sich der Herrschaft und Führung durch Algorithmen und Statistiken zu überlassen? Getreu Gerhard Lauers Prognose:

»Die schiere Datenmenge solcher und ähnlicher Vorhaben braucht den Computer. [...] Die aktuelle Transformation der Geisteswissenschaften betrifft weniger die Tiefe, in der Kultur mithilfe neuer Ansätze erschlossen werden kann, sondern die Breite der entsprechenden Unterfangen. Im analogen Zeitalter waren

kulturellen Beständen enge Grenzen gesetzt, weshalb man sich auf einen abgeschlossenen Kanon konzentrieren musste. Das digitale Zeitalter macht nun (fast) die gesamte Kultur zugänglich. Kulturelle Evolution statt Geschichte – so könnte man zugespitzt die Richtung umschreiben, welche die geisteswissenschaftliche Forschung in den nächsten Jahren bestimmen wird.«⁹⁶

Versperrt einem also der ›Traum‹ dieser vor einer Generation nicht absehbaren Erschließung des Klavierquintettgenres, die einem Musikhistoriker nun die einst ebenso plausible wie gängige Entschuldigung nimmt, den Rest abseits der Kernrepertoires nicht kennen und entsprechend beachten zu können, jede andere Form, Musikgeschichte adäquat und produktiv zu erzählen, mit Sinn zu erfüllen, als mit den großen Datenmengen zugewandten Analysezielen und -methoden der Digital Humanities? Jenem derzeit politisch so stark geförderten Zugriff auf das Feld der Geisteswissenschaften, für den ich eben thematisch verantwortlich bin im Leitungsstab der Generaldirektion eben einer der auch für die Musik zentralen Gedächtnisinstitutionen und Kulturerbeeinrichtungen dieses Landes, der Deutschen Nationalbibliothek. In dessen Diskurse ich entsprechend vertieft bin. Und mit dessen Entwicklungen und Herausforderungen ich ringe.⁹⁷

Digital Humanities ist leicht gesagt. Die überbordende Dynamik der Digital Humanities dieser Tage geht aber bei genauem Hinsehen einher mit einer großen Unsicherheit über ihre Verfasstheit, ihren Auftrag und ihre Leistungsfähigkeit.⁹⁸ Hier lohnt also ein kurzes Innehalten. Denn schon die

»Gretchenfrage, ob es sich bei den Digital Humanities um eine Disziplin, eine Sammlung an Methoden oder eine in den jeweiligen [geisteswissenschaftlichen] Disziplinen verankerte Grundwissenschaft handelt«,⁹⁹

wie Mareike König erläutert, d.h. u.a. eben, ob man im Fall der Digital Humanities Infrastrukturfragen und Forschungsinhalte, hilfswissenschaftlichen Auftrag und eigenständig-disziplinären theoretisch-methodischen Anspruch sauber trennen kann oder gar sollte, ist bis in die Digital Humanities hinein weithin umstritten.¹⁰⁰ Definitionsversuche sind ein Genre für sich.¹⁰¹ Aber ebenso Witze und Äußerungen des Unbehagens über die Schwierigkeit, genau dies nicht präzise leisten zu können.¹⁰² Diese ungebrochene Verunsicherung darüber, was Digital Humanities sind und in welchem Verhältnis traditionelle Geisteswissenschaften wie die Musikwissenschaft

dazu stehen, d.h. womit man es beim Digital Turn eigentlich zu tun hat, hat vor allem drei Gründe:

Erstens ist das Feld viel älter als sein heutiger Name Digital Humanities.¹⁰³ Die Bezeichnung etablierte sich erst im Gefolge eines für dieses Feld und seine jüngere Entwicklung grundlegenden Sammelbandes, des *Companion to Digital Humanities* von Susan Schreibman, Ray Siemens und John Unsworth aus dem Jahr 2004.¹⁰⁴ Heute überstrahlt der Begriff als geradezu omnipräsentes Buzzword, als der nächste große Turn, den Wissenschaftsdiskurs geisteswissenschaftsübergreifend geradezu – oder überschattet ihn, je nach Sichtweise und Position. Die Association for Literary and Linguistic Computing (ALLC), seit 2012 die European Association of Digital Humanities [EADH], hatte sich als europäischer Zentralverband freilich bereits 1973 gegründet, die amerikanische Association for Computers and the Humanities (ACH) war nur fünf Jahre später gefolgt. Die einschlägige IMS Study Group, die heute Digital Musicology heißt, stammt immerhin auch schon aus dem Jahr 1987.¹⁰⁵ Da war das erste Fachjournal des Feldes, *Computers and the Humanities* (1966), bereits in seinem 21. Erscheinungsjahr, genauso alt, wie die ersten Konferenzreihen und universitären Forschungszentren. Auch Fachbegriffe wie »Computational Musicology« und »Music Information Retrieval« erscheinen bereits in den 1960er Jahren in der Literatur.¹⁰⁶ Die konzeptuellen Anfänge des traditionell als Gründungsprojekt computergestützter Geisteswissenschaft angeführten *Index Thomisticus* zu den Schriften Thomas von Aquins, erarbeitet von Roberto Busa, hatten sogar bereits in der Mitte der 1940er Jahre gelegen und waren schon 1949 in eine langanhaltende Kooperation mit IBM überführt worden. D.h., dass sich heute unter dem Lemma Digital Humanities vieles wiederfindet, das früher anders hieß bzw. eingeordnet war.

Zweitens ist das Feld von einer großen, aber einigermaßen ungeordneten Dynamik geprägt, gerade in Deutschland, wo die Entwicklung eigentlich erst zu Beginn des noch laufenden Jahrzehnts so richtig an Fahrt aufgenommen hat.¹⁰⁷ Digital Humanities sind derzeit eine akademische »growth industry«.¹⁰⁸ Diese Dynamik der Digital Humanities, international wie hierzulande, zeichnet sich an vielen unschwer von außen erkennbaren Entwicklungen ab. Das BMBF hat z.B. die Digital Humanities im August 2018 zur eigenständigen akademischen Disziplin ausgerufen.¹⁰⁹ In den vergangenen zehn Jahren wurden allein im deutschsprachigen Hochschulbereich gut 60 Digital-Humanities-Professuren besetzt.¹¹⁰ Der Mittelbauar-

beitsmarkt ist ebenfalls ausgesprochen lebendig. Digital-Humanities-Kompetenzen werden jedenfalls als Softskill inzwischen in geisteswissenschaftlichen Stellenausschreibungen regelmäßig nachgefragt.¹¹¹ Das war zuletzt von München bis Kiel auch in der Musikwissenschaft zu beobachten. Der Schwerpunkt auf Digital Humanities im Bereich der Drittmittelförderung ist ebenfalls nicht mehr zu ignorieren.¹¹² Ebenso wenig wie der Umstand, dass Digital-Humanities-Projektstrategien inzwischen auch formal zu Antragsvoraussetzungen bei Drittmittelverfahren gemacht werden, etwa hinsichtlich der Nachnutzbarkeit von Daten.¹¹³ Bis 2011 gab es überhaupt nur zwei grundständige Studienprogramme, die Digital Humanities im Titel führten – inzwischen eröffnen jedes Wintersemester drei bis vier neue.¹¹⁴ Lange Zeit gab es nur wenige universitäre Kompetenzzentren wie GCDH (Göttingen), CCeH (Cologne), Trier Center for Digital Humanities (Trier) und Austrian Centre for Digital Humanities (Graz).¹¹⁵ Inzwischen kommen ständig neue hinzu, wie in Hamburg, Heidelberg, Mainz, Münster, Stuttgart oder Würzburg.¹¹⁶ Gleichzeitig werden regionale Netzwerke erprobt, wie der ifDHB in Berlin/Brandenburg und die AG Digital Humanities Mitteldeutschland in Mitteldeutschland.¹¹⁷ Die traditionellen Fachgesellschaften der Geisteswissenschaften etablieren ebenfalls Working Groups, so wie neben der Fachgruppe Digitale Musikwissenschaft der Gesellschaft für Musikforschung (2016) zuletzt z.B. auch die Amerikanistik, Germanistik, Geschichtswissenschaft, Kunstgeschichte, Mediävistik, Romanistik und Semiotik.¹¹⁸ Der europäische Dachverband der Akademien ALLEA hat eine E-Humanities Working Group, die Union der deutschen Akademien ebenso wie z.B. das europäische Pendant im Bibliothekswesen, LIBER, oder der deutsche Bibliothekarsverband VDB.¹¹⁹ Inzwischen fällt als geisteswissenschaftliche Institution eher auf, wer keine Digital-Humanities-AG hat. Darüber hinaus wurden neue Fachzeitschriften wie *Digital Humanities Quarterly* (2007), *Digital Studies/Le Champ Numérique* (2008), *Journal of Digital Humanities* (2011-2014), *DH Commons* (2015) und *Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften* (2015) etabliert bzw. im Fall des führenden Field Journals von *Literary and Linguistic Computing* (1986) zu *Digital Scholarship in the Humanities* (2015) umbenannt, was gleichfalls die geisteswissenschaftlich übergreifende Expansion des Feldes markiert.¹²⁰ Überhaupt ist die Publikationsdichte sehr hoch.¹²¹ All das heißt natürlich, dass derzeit in großer Zahl aus unterschiedlichster Richtung neue Akteure mit verschiedensten Hintergründen und Zielen zum Feld dazustoßen oder in-

nerhalb dessen ihre Position modifizieren. Die skizzierte Dynamik befördert nicht nur das aktuelle Momentum der Digital Humanities, sondern zugleich natürlich auch die Heterogenität des Feldes. Zum Beleg hierfür muss man sich nur anschauen, an wie vielen verschiedenen Fakultäten die besagten neuen Digital-Humanities-Professuren und -Studienprogramme angebunden sind und wie verschieden ihre Curricula gestaltet sind.

Drittens schließlich wirkt der Begriff wie ein Schwamm. Praktisch jede Betätigung in den Geisteswissenschaften, die mit einem Computer zu tun haben, findet sich aufgesogen und als Teil in die Digital Humanities eingemeindet. Da kaum noch etwas in den Geisteswissenschaften ohne Computer vonstatten geht, ist das daraus entstehende Problem unvermeidlich: Digital Humanities ist zu einem ausnehmend heterogenen Sammelbegriff geworden für unterschiedlichste Aktivitäten im Bereich digitaler Geisteswissenschaft.¹²² Dazu gehören die wichtigen und oftmals ganz praktisch sehr nützlichen, aber eben klar hilfswissenschaftlichen Bereiche der Digitalisierung und Aufbereitung nicht-digitaler Daten wie Handschriften (insb. Fragen der Automatisierung der Erfassung nicht-digitaler Daten und der Fehlerreduktion hierbei), der Strategien zur Erfassung und Erhaltung originär digitalen Kulturerbes (einschließlich des Diskurses, was digitales Kulturerbe ist), der technischen und inhaltlichen Standards für digitale Daten, der Langzeitarchivierung und Langzeitnachnutzbarkeit (digitalisierter und originär digitaler Daten, des Zugangs zu digitalen Daten (einschließlich Fragen des Designs von Suchmaschinen, des Urheberrechts, des Datenschutzes und der Forschungsethik), der Verknüpfung digitaler Datenbestände, der digitalen Philologie und Editionswissenschaft, der Möglichkeiten des Text und Data Mining (TDM), des digitalen Veröffentlichens (einschließlich Open Access), der Weiterentwicklung von Evaluationsstandards für Forschung unter digitalen Bedingungen (einschließlich neuer Publikationsformen), der computergestützten Visualisierung von Forschungsergebnissen, des digitalen, crossmedialen Storytellings, der Öffnung von Forschung für Nichtwissenschaftler (Crowdfunding, Crowdsourcing, Wikitools etc.), der Auseinandersetzung mit dem Einfluss digitaler Rahmenbedingungen wie User Interfaces auf die Wahrnehmung und Erschließung von Daten einschließlich des Einbringens in die Weiterentwicklung von Computerhard- und -software sowie schließlich die Weiterentwicklung der digitalen Lehre. In diesem weiten Sinne betreibt letztlich jeder Musikwissenschaftler, der für seine Arbeit einen Computer verwendet, und sei es auch

nur für die Recherche oder die Präsentation seiner Forschungsergebnisse oder Lehrinhalte, zumindest bis zu einem gewissen Grad Digital Humanities. Die Sache wird dadurch weiter verkompliziert, dass Infrastrukturentscheidungen in diesem Kontext immer wieder inhaltliche Implikationen aufweisen und hiervon nicht sauber zu trennen sind.¹²³ Sogar noch herausfordernder ist das vielfach formulierte Versprechen der Digital Humanities, »neue« Fragestellungen, Methoden und Antworten bereitzustellen.¹²⁴ Mitunter wird sogar der Maximalanspruch formuliert, insgesamt »das gesellschaftliche Wissen neu zu organisieren« und zugleich »eine paradigmatisch alternative Form der Wissensgenerierung darzustellen«¹²⁵, wie Ramón Reichert referiert.

Als Begriff und Feld lassen sich die Digital Humanities in Verfasstheit, Auftrag und Leistungsfähigkeit derzeit also aus vielerlei Gründen nicht klar bestimmen. Das gilt erst recht im Fall eines anders als bei Literaturwissenschaft oder Archäologie spät hinzustoßenden Gegenstandsbereichs wie jenem der Historischen Musikwissenschaft. Wo bislang also vergleichsweise wenig passiert ist, abseits des Kerngeschäfts von Editionsprojekten.¹²⁶ Doch ungeachtet all dieser Dynamiken und Unsicherheiten, trotz all der offenen Fragen zum Vorgehen: Erscheint der Rekurs auf die Digital Humanities aufgrund ihres Griffs nach großen Datenmengen nicht letztlich dennoch bereits jetzt geradezu alternativlos, so muss man fragen, will man heutzutage Musikgeschichte adäquat und produktiv erzählen, mit Sinn erfüllen? Eine Frage, die sich nicht nur aufdrängt angesichts der genannten, einen unvermeidlich überfordernden Zahlen zur nun in Schrift, Ton und Bewegtbild verfügbaren Musik. Sondern auch in Anbetracht der skizzierten ungebrochen dominierenden Art und Weise, wie Musikgeschichte in den Leitmedien Klassischer Musik konstruiert und tradiert wird. Die so aus der Zeit gefallen ist in der Enge ihres Zugriffs auf Musik. Wo es geschafft wird, aus einer mehr als zwei Jahrhunderte langen Produktion von Klavierquintetten lediglich einem guten Dutzend Arbeiten überhaupt nennenswert Aufmerksamkeit zu schenken. Während das Genre über einen Bestand an Werken im vierstelligen Bereich verfügt. Müsste man nicht all diese Musik erst einmal in den Griff bekommen, bevor man etwas über das Genre als Genre sagen, gar eine Geschichte und ein Gegenwartsportrait dieses Genres schreiben kann? Denn was ist das überhaupt für Musik? Und was ist das für eine musikalische Praxis darum herum, von Komponisten bis Interpreten, von Verlagen bis Labels, in der Vergangenheit wie heute?

Angesichts dieses Fallbeispiels in Richtung Digital Humanities zu denken, drängt sich also schon deswegen auf, weil das Genre des Klavierquintetts als geradezu paradigmatischer Gegenstand erscheint, für die Musik einmal jenes große Versprechen und Potential der Digital Humanities zu erkunden, das Fotis Jannidis für die Literaturwissenschaft so treffend beschrieben hat, das aber gleichermaßen für die Musikwissenschaft gilt:

»Formelhaft könnte man davon sprechen, dass die traditionelle Literaturwissenschaft sehr viel über sehr wenige Texte weiß, die digitale Literaturwissenschaft dagegen sehr wenig über sehr viele Texte. Literaturgeschichte kann auf diese Weise z.B. den dunklen Kontinent der einstmals gelesenen, heute aber weitgehend unbekanntem Texte wenigstens in Grundzügen erschließen.«¹²⁷

Schon auf den ersten Blick erscheint das Genre des Klavierquintetts in den Leitmedien Klassischer Musik als genau so ein ›dunkler Kontinent‹. Geradezu als Inkarnation dessen angesichts der Enge des Kernrepertoires. Über dies als ein Musterbeispiel, das sich aufgrund seiner Spezifik als Genre den üblichen Mechanismen zur Rechtfertigung der hinter dieser Dunkelheit stehenden, konzentrierten historiographischen Auswahl entzieht, von der Heroen- über die Gattungs- bis zur Einflussmusikgeschichtsschreibung. Schon alleine deswegen, weil sich eine Annäherung an Geschichte und Gegenwart dieses Genres in Meistern und genredefinierenden Meister- und Referenzwerken eben nicht sinnvoll finden lässt. Weil aus historischem Zufall die Markennamen Klassischer Musik fast vollständig fehlen.

Sich dem Klavierquintett in dieser Weise als Fallbeispiel für digitale Musikwissenschaft anzunähern, mehr Licht ins historiographische Dunkel dieses Genres zu bringen, ist genau deswegen eines der Anliegen meines derzeit laufenden Pilotprojekts an der Deutschen Nationalbibliothek. Dessen Ergebnisse werden dereinst Thema an anderer Stelle werden. Hier bedarf es noch viel Entwicklungsarbeit. Schon auf der Ausgangsebene der Erstellung auswertbarer vernetzter Datenkorpora.¹²⁸ Hierfür entscheidende Rahmenbedingungen wie das Urheberrecht (vgl. nur § 60d UrhG und Art. 3 der EU-Richtlinie über das Urheberrecht im digitalen Binnenmarkt) oder das nun von Bund und Bundesländern aufgelegte Programm zum Aufbau von Nationalen Forschungsdateninfrastrukturen (NFDI) haben überhaupt gerade erst begonnen, sich in dafür erforderlicher Weise zu ändern.

Im Folgenden werde ich das Pferd jedoch von der anderen Seite aufzäumen. Den Blick schon einmal auf jene genau in diesem Zusammenhang auftretende, aber bereits jetzt adressierbare Vorfrage zu richten: Jene nach der ästhetischen Qualität. So wie sie sich u.a. eben in meinem eigenen ästhetischen Erleben des Genres zeigt. Ein für den angestrebten Versuchsaufbau essentieller Schritt. Was soll ich damit anfangen? Soll ich überhaupt etwas damit anfangen? Das ist etwas, das von vornherein mitbedacht werden muss. Denn verantwortlich für eben jene Digital Humanities bei der Deutschen Nationalbibliothek, ringe ich derzeit eben nicht nur in institutioneller und forschungspolitischer Hinsicht mit all den angeführten Herausforderungen. Vielmehr noch stehe ich in Auseinandersetzung mit den Potentialen und Grenzen, Versprechen und Risiken, Erfolgen und Enttäuschungen, Best-Practice-Beispielen und versandten Einzelprojekten digitaler Geisteswissenschaften. Und eine der Fragen, die ich mir in diesem Kontext stelle, ist quasi die ultimative Gegenfrage schlechthin. Jene nach der Reichweite eines solch digitalen, großdatengetriebenen Forschungsansatzes. Lohnt die Mühe überhaupt? Worauf lässt sich hoffen, dass auf diesem Wege erreicht werden kann? Und was vor allem erscheint unerreichbar, egal, wie gut die Datenkorpora, gleichgültig, wie aussagekräftig die Analysemethoden werden? Unerreichbar, aber eben nicht vernachlässigbar? Wie hier, so ist die Frage, eben das Unbehagen über die vorgefundene Situation des Genres in den Leitmedien Klassischer Musik im Abgleich mit meinem eigenen ästhetischen Erleben dieser musikalischen Praxis?

Das ist die Vorfrage, um die es mir hier geht. Wie sähe also eine Musikgeschichte des Klavierquintetts aus, die nicht den großen Datenmengen zugewandten Analysezielen und -methoden der Digital Humanities folgt? Als radikaler Gegenentwurf quasi zu Gerhard Lauers Postulat beim Akademientag 2018: »Die Zukunft der Geisteswissenschaften ist die Mathematik«?¹²⁹ Als radikaler Gegenentwurf aber auch zu meinem eignen Pilotprojekt? Lohnt es, einen solchen Gegenentwurf überhaupt zu denken? Gar dafür zu streiten? Als Korrektiv? Als Ergänzung? Als gleichfalls unverzichtbarer Teil eines historiographisch zu schaffenden Gesamteindrucks von der Sache, dem Genre des Klavierquintetts also? Ist das zu tun vielleicht sogar zwingend notwendig? Erst recht angesichts der überbordenden Dynamik und Reichweite der Versprechen, die derzeit in den Digital Humanities stecken?

Denn was ist, so ließe sich im Angesicht von Lauers zugespitztem Postulat zurückfragen, wenn es einem als Musikhistoriker einmal nicht um das Ermitteln von und Berichten über Korrelationen und Muster, Daten und Zahlen, Fakten und Tatsachen, Standards und Normen, Statistiken und Kanons geht. Sondern um das, was Bruno Latour schlagend »*matters of concern*, Dinge, die uns angehen oder Dinge von Belang« genannt hat?¹³⁰ Musik etwa, für die eine Leidenschaft besteht. Die für einen zählt. Die einen erreicht. Für die einem aber völlig egal ist, ob sie statistisch wichtig oder repräsentativ ist, ob sie soziales Prestige hat oder historische Relevanz, wissenschaftlichen Wert, politische Bedeutung oder ökonomische Signifikanz. Hinsichtlich derer einem gleichgültig ist, ob viele sie mögen oder man sich ganz allein damit fühlt. Ob sie zum Kanon gehört oder nicht. Oder all diese Ebenen durcheinander gehen und einander abwechseln, von Track zu Track. Etwa in einem Ordner auf dem eigenen iPod. Den man ganz für sich zusammenstellt und anhört. Als gelebte, persönlich kuratierte Musikgeschichte quasi.

Vom eigenen ästhetischen Erleben von Musik auszugehen, erscheint mir nicht nur mit Barbara Flückiger einen Grenzkonflikt zwischen traditionell-hermeneutischer und digital-empirischer Geisteswissenschaft aufzurufen. Sondern eine maximale Gegenposition zu formulieren. Sowohl zu den Digital Humanities als im Übrigen auch, wie noch zu sehen sein wird, zur herkömmlichen Historischen Musikwissenschaft. Die radikalste Basis also, um einen Gegenentwurf zu denken. D.h. dort anzufangen, wo einen selbst eine Musik emotional erreicht. Beim Nachdenken über die selbst kuratierte Musikgeschichte. Nicht, um die ästhetischen Wertungen Anderer heute oder gar in der Vergangenheit an den eigenen gegenwärtigen Erfahrungen und Maßstäben zu messen – ein in der Musikgeschichtsschreibung verbreitetes, aber deprimierend ahistorisches Unternehmen, wie Frank Hentschel annahmt.¹³¹ Sondern weil empirische Annäherungen jeder Art, von physiologischen und neurologischen Messdaten über Befragungsstatistiken bis hin zu Verkaufs- und Klickzahlen, die Reflexion über das eigene ästhetische Erleben und dessen Verortung in den musikalischen Bezugspunkten anreichern, informieren und herausfordern, aber als Instanz eben nicht ersetzen können. Und deren Relevanz schlicht zu leugnen, wie immer wieder allorts in musikwissenschaftlicher Literatur zu lesen, widerspricht zumindest meinem eigenen Umgang mit Musikgeschichte, meinem Bewegen in Mu-

sikgeschichte. Das setzt sich in meinem Ringen um die Möglichkeiten und Grenzen der Digital Humanities fort. Hierfür möchte ich streiten.

Ob Geisteswissenschaft das eigene ästhetische Erleben und die damit einhergehenden Werturteile überhaupt berücksichtigen, geschweige denn ihnen historiographisch folgen darf, ist nicht nur in der Musikwissenschaft bekanntlich heiß umstritten.¹³² Von der Perspektive der Digital Humanities aus gesehen muss es abgelehnt werden, wie Lauers Aussage impliziert.¹³³ So wie es zuvor schon von Geschichts- und Kulturwissenschaft, Philosophie, Psychologie und Soziologie abgelehnt wurde, wenn sie von ihrer jeweiligen disziplinären Position aus die Musik in den Blick nahmen. Aber mich irritiert mein Unbehagen, wenn ich Aussagen wie jene von Lauer höre. Und das gerade, weil ich viel wissenschaftlich ausgesprochen ertragreich finde, was unter dem Lemma Digital Humanities erarbeitet wird – so wie es mir schon mit den Ansätzen und Erkenntnisinteressen gegenüber Musik von Geschichts- und Kulturwissenschaft, Philosophie, Psychologie und Soziologie ging. Derzeit wie angesprochen etwa im Blick darauf, eine Vorstellung von den heute potentiell zum Hören verfügbaren Musikmassen zu gewinnen. Nicht nur der Musik überhaupt, den Abermillionen nichtgehörten Tracks bei Spotify, YouTube und SoundCloud etwa – eine mich sehr interessierende Frage. Sondern schon beim Klavierquintett, wo das inzwischen erreichbare Material beginnt, sich meinen manuellen Erschließungskapazitäten zu entziehen. Um z.B. die außerordentliche musikalische Produktivität der Gegenwart nachvollziehen zu können. Etwa die besagte Indie-Grass-Roots-Bewegung. Und wie soll dies anders gehen als mittels algorithmischer Analyse, will man sich eben nicht auf die Position einer über Markennamen vorgerechtfertigten Auswahl zurückziehen?

Für mich bleibt aber bei alledem, beim Ruf nach dem Primat der Mathematik, der algorithmischen Erschließung großer Datenmengen, eine besonders deutlich spürbare und daher zu adressierende Leerstelle zurück. Und zwar eben genau dann, wenn man dergleichen ›matters of concern‹, wie sie Latour im Blick hat, nicht nur zufällig finden will, sondern man in Musikgeschichte aktiv nach ihnen sucht und zugleich anderen als Musikgeschichte zeigen will in dem Sinne, den Ben Ratliff in seiner Studie *Every Song Ever, Twenty Ways to Listen to Music Now* als Fragen aufgeworfen hat:

»Now we can hear nearly everything, almost whenever, almost wherever, often for free: most of the history of Western music and a lot of the rest. We know all that music is there. Some of us know, roughly, how to encounter a lot of it. But once we hear it, how can we allow ourselves to make sense of it? [...] The most significant progress in the recent history of music has to do with listening. How we listen to music could be, for perhaps the first time in centuries, every bit as important to its history and evolution [...]. How are we going to access it, and how can we listen to it with purpose – meaning, how can we pay just enough attention to it so that it could change our lives?«¹³⁴

Auf eben diese Fragen steuert diese kleine Abhandlung im Folgenden zu. Auf Ratliffs »purpose«. Um für mich selbst einmal zu klären, welche Art Musikgeschichte ich eigentlich wirklich schreiben und lesen will. Keineswegs immer. Und erst recht nicht gegen die Digital Humanities. Aber in Ergänzung dazu. Im Zusammenspiel damit. Vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit der dortigen Perspektive eben doch immer dann, wenn mir an »matters of concern« gelegen ist. Meinen »matters of concern«. Und die Frage in den Raum tritt: *What matters in »matters of concern«*, was geht einen an bei Dingen von Belang? Das Nachdenken darüber ist mein Anliegen hier.

So zählt, was nun als zweiter Hälfte dieses Buches folgt, als Gegenfrage zum Diskurs um die Digital Humanities. Und ist eben keine Position gegen den Wert der Digital Humanities. Ganz im Gegenteil, wie Ted Underwood in einer Verteidigung digitaler Literaturwissenschaft schon vor einem guten Jahrzehnt erklärt hat, als er auf jene anstehenden Konflikte um die Digital Humanities vorausschaute, in denen wir uns tatsächlich jetzt am Ende des Jahrzehnts befinden:

»Over the next several years, I predict that we're going to hear a lot of arguments about what the digital humanities can't do. They can't help us distinguish insightful and innovative works from merely typical productions of the press. They can't help us make aesthetic judgments. They can't help students develop a sense of what really matters about their individual lives, or about history. [...] The best way to get people to pay attention to the humanities is for us to have a big, lively argument about things that matter – indeed, I would go so far as to say that no humanistic project matters much until it gets attacked. And critics of the digital humanities will be pointing to things that really do matter. We ought

to be evaluating authors and works, and challenging students to make similar kinds of judgments. We ought to be insisting that students connect the humanities to their own lives, and develop a broader feeling for the comic and tragic dimensions of human history. Of course, it's not as though we're doing much of that now. But if humanists' resistance to the digitization of our profession causes us to take old bromides about the humanities more seriously, and give them real weight in the way we evaluate our work – then I'm all for it.«¹³⁵

Am Ende gehört das Folgende aber über die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen der Digital Humanities hinaus zugleich auch zu dem, was Lawrence Kramer umtreibt, wenn er schreibt: »The topic is the formation of auditory experience in and through the accounts we give of it.«¹³⁶ Im Anschluss an Latours ›matters of concern‹ werde ich nach vorheriger Begründung im Schlussteil dieses Buches daher einen ausgewählten Aspekt meines eigenen ästhetischen Erlebens des Klavierquintetts in den Mittelpunkt rücken. Nämlich das, was Paul Guyer in seiner *History of Modern Aesthetics* »emotional impact« genannt hat.¹³⁷ Mein ›matter of concern‹ hier. Eine der auf Rezeptionssseite erkundbaren ästhetischen Qualitäten der Sache. Und diese ins Verhältnis setzen zur besagten Qualitätsunterstellung der skizzierten Kernrepertoirebildung, die das Genre so sehr prägt. Dabei wird es darum gehen, zu prüfen, ob ich beschreiben kann, wo genau der »emotional impact« in dem zu verorten ist, was ich höre. Und ob ich dies so beschreiben kann, dass zumindest ich selbst mein eigenes ästhetisches Erleben in den Beschreibungen wiedererkenne.¹³⁸ Oder um dieses Ziel nochmals mit Latour zu bündeln: »My question is thus: Can we devise another powerful descriptive tool that deals this time with matters of concern?«¹³⁹ Um im Anschluss in Ludwig Wittgensteins Sinne den Bezugspunkt dieses »emotional impact« in der jeweiligen Musik zeigen zu können.¹⁴⁰ »Betrachten« zu ermöglichen, wie Wittgenstein sagt.¹⁴¹ Nicht bloß um seiner selbst willen. Sondern um dieses Zeigen dann als eine alternative Zugangsweise zu Musikgeschichte nicht nur zu erkunden, sondern als legitime und produktive, nicht bessere, aber für mich am Ende eben insbesondere notwendige parallele Zugangsweise zu reklamieren und zu verteidigen. In einer Argumentationsline von Joseph Kerman und Albrecht Riethmüller bis Lawrence Kramer und Nicholas Cook als Perspektive auf Musikgeschichte stark zu machen.¹⁴² Nicht obwohl, sondern gerade weil mein primäres Aufgabenfeld derzeit – und dies mit großem Interesse – die

Digital Humanities sind.¹⁴³ Und damit eine dem hiesigen Anliegen genau entgegengesetzte Annäherungsweise an Musik.

Die Spezifik der Soziologie des Klavierquintettgenres prädestiniert es als Fallbeispiel für dieses Unternehmen hier. Denn das Genre des Klavierquintetts erlaubt es aufgrund seiner Spezifik schlicht nicht, wie andere Gattungen Klassischer Musik als Einflussgeschichte erzählt zu werden. Oder als Heroenmusikgeschichte. Es wäre nicht viel zu holen. Man kann hier aber auch nicht einfach auf selbstevident tun. Markennamen lassen sich nicht vorschieben. Wie es so typisch ist für Musikgeschichtskonstruktion und -tradierung. Gerade für solche, die das eigene ästhetische Erleben als historiographisch relevante Kategorie zurückweist. In dem hier regelmäßig die eigenen Werturteile als tragendes Moment für Auswahlentscheidungen verschwiegen werden, wie Frank Hentschel herausgearbeitet hat:

»Musikgeschichtsschreibung, so lautet die kurz gefasste These der Arbeit, stützt sich immer auf ästhetische Urteile, deren Begründung jedoch nach Johann Nikolaus Forkel von den Musikhistorikern nicht mehr ausdrücklich vorgenommen wurde.«¹⁴⁴

Im Fall des Klavierquintetts lässt sich die Autoritätslücke für eigene Auswahlentscheidungen aber eben nicht durch Autoritätstransfer von Markennamen schließen, wie Nicholas Cook und Mark Everist am Beispiel des Theoriediskurses als übliches Vorgehen beschrieben haben:

»Not surprisingly, then, many musicologists have sought to resolve – or at least to evade – such uneasy tensions through an unquestioning adherence at all costs to some fixed theoretical point; not just Schenker or Marx, but Adorno, Benjamin, and even Dahlhaus have acquired the status of authorities who do not require [...] question or challenge. [...] And it is the notion of authority that is central [...].«¹⁴⁵

Man muss beim Klavierquintett also nach alternativen Zugangsweisen suchen und für diese streiten. Das Problem ist also nicht das Auswählen. So wie es die Leitmedien mit ihrem Kernrepertoire tun. Es muss sein. Die Tradierung von Musikgeschichte kann aufgrund der Überfülle von Musikern und Musiken, der dazugehörigen Ressourcen samt dem diesbezüglichen Fortschreiten der Forschungsarbeit und schließlich dem Umstand,

dass ständig neue Musikgeschichte geschaffen wird, die nach Aufmerksamkeit ruft, gar nicht anders als auswählend vorgehen. Historiographisch muss Auswählen sein, um sich nicht in Datenbanken, Chroniken und Statistiken zu verlieren. Aber ohne die Möglichkeit des Autoritätstransfers über Markennamen ist man plötzlich angehalten, aktiv zu rechtfertigen, was man warum auswählt. Dafür zu streiten und zu werben. Gerade auch als Musikhistoriker. Darüber nachzudenken, wovon man eigentlich erzählen will. Die Eigenart des Klavierquintettgenres zwingt einen dazu. Das hat etwas ungemein Befreiendes.

