

Ästhetik des Klavierquintetts: Situatives Hören, Emotional Impact und das Kuratieren alternativer Musikgeschichte

SITUATIVES HÖREN ALS PERSPEKTIVE

Der zweite Teil dieses Buches schließt an den ersten an, hat aber ein völlig anderes Anliegen. Die verschiedenen Kapitel markieren diametral entgegengesetzte Annäherungsweisen an denselben Gegenstand. In *Ästhetik des Klavierquintetts* geht es um das Genre als spezifische musikalische Praxis. Um die Kombination von Klavier und Streichquartett als charakteristisches Soundscape. Um individuelle künstlerische Lösungen, die innerhalb dieses vorgegebenen Settings operieren. Ganz konkret in Gestalt einer Auswahl von Werken als Tonaufnahmen, ja einzelner musikalischer Passagen, Episoden, Momente in diesen Realisierungen.

Nachdem ich eben also ein hunderte Werke starkes, über zwei Jahrhunderte altes Genre in gewisser Weise als kohärente Entität betrachtet habe, interessiert im Folgenden das genaue Gegenteil: ausgewählte musikalische Situationen in einzelnen Klavierquintetten, oft nur wenige Sekunden und Takte lang. Einzelbeobachtungen also. Situatives Hören als Perspektive auf den Gegenstand.

Als wenn ich bei Vincent Van Goghs Gemälde *Die Brücke von Langlois bei Arles* (1888, Fassung mit Dame und Sonnenschirm) nur über die filigrane Struktur und Linienführung der Seile der hölzernen Zugbrücke spräche.¹⁴⁶

Oder bei Elia Kasans Verfilmung (1951) von Tennessee Williams' Theaterstück *A Streetcar Named Desire* (1947) nur über die Intensität von Vivien Leighs alias Blanche DuBois' Gesichtsausdruck, wenn sie vor Karl Malden alias Mitch kniet und ihm im Streit entgegenschleudert: »I don't want realism! I want magic!«¹⁴⁷

Oder bei der Realisierung der Choreographie von Kenneth MacMillan für Covent Garden (1965, Filmfassung von 1966) von Sergej Prokofjews Ballett *Romeo und Julia* op. 64 (1938) auf William Shakespeares Theaterstück (1597) durch Margot Fonteyn alias Julia und Rudolf Nurejew alias Romeo nur über den Dialog der Gesten zwischen den beiden, wenn sie sich in der Balkonszene das erste Mal berühren, nachdem Julia die Treppe heruntergeeilt ist, Romeo nicht sofort sieht und er von hinten an sie herantritt.¹⁴⁸

Oder nur über den Augenblick in F. Scott Fitzgeralds *The Great Gatsby* (1925), wenn in der Plaza-Szene Daisy Buchanan Gatsby entgegruft:

»Oh, you want too much!« she cried to Gatsby. »I love you now – isn't that enough? I can't help what's past.« She began to sob helplessly. »I did love him once – but I loved you too.«¹⁴⁹

– und er schlagartig alles verloren hat und seine sorgsam etablierte Position der Stärke für alle sichtbar mit einem Wimperschlag in sich zusammenfällt, nur für ihn selbst noch nicht.

Mein Anliegen hier ist also gerade keine Analyse, die vollständige Klavierquintette in den Blick nimmt. Oder gar deren Gesamtinterpretation. Im Gegenteil. Auch Vergleiche verschiedener Darbietungen erfolgen nur punktuell. Erst recht schreibe ich keine umfassende Kompositionsgeschichte des Genres, etwa durch Gegenüberstellung von verschiedenen Klavierquintetten. So wie es für diese musikalische Praxis am ehesten noch Basil Smallman 1994 unternommen hat.¹⁵⁰ Ob alle »wichtigen« Werke und Komponistennamen vorkommen, was auch immer sie in Historiographie, Aufführungspraxis und Musikwirtschaft dazu macht, spielt dementsprechend keine Rolle. Anders als im ersten Kapitel. Und es wird tatsächlich am Ende auch nicht hiernach ausgewählt worden sein. Eine Anleitung und Orientierungshilfe im Repertoire für Aufführende mit Darbietungshinweisen zu Schwierigkeitsgrad etc., wie sie z.B. Wilhelm Altmanns klassisches Handbuch zum Klavierquintett von 1936 anbietet, ist dies ebenfalls nicht.¹⁵¹

Wenn Carl Dahlhaus die Konzentration auf das Schreiben eines historiographischen Metanarrativs – für mich stets Metahistory im Sinne Hayden Whites¹⁵² – mit den Worten beschreibt und begründet,

»Die Frage, was ein Werk für sich, als isoliertes, in sich geschlossenes Gebilde sei und bedeute, wird abgelöst von dem Versuch, die Stellung zu bestimmen, die es im geschichtlichen Prozess einnimmt«,¹⁵³

so ist es genau das, wovon er diesen übergeordneten – oder besser: überordnenden – Zugriff auf Musikgeschichte abgrenzt, was mich hier interessiert. Klavierquintette als isolierte, in sich geschlossene Gebilde. Genauer noch: einzelne Situationen in eben diesen Gebilden.

HERLEITUNG DER PERSPEKTIVE

Warum diese diametral entgegengesetzte, fast schon mikroskopisch konzentrierte Annäherungsweise an denselben Gegenstand?

Der erste Teil dieses Buches war eine musiksoziologische Annäherung an die Mechanismen hinter einer – so die Diagnose – markennamengetriebenen Musikgeschichtstradierung. Innerhalb derer der Fokus gerade nicht, wie im Musikleben weithin suggeriert, auf den (wie auch immer ermittelt) ›besonders guten‹ Werken liegt, sondern auf einem vergleichsweise kleinen Kanon von Genres und vor allem Komponistennamen, die wiederum diese Genres dominieren. Genres wie Oper, Sinfonie oder Streichquartett. Man trifft auf Mechanismen, die im Gegenteil mit verblüffendem Desinteresse gegenüber der Qualitätsfrage jenen des Managements von Produktmarken auffallend nahe kommen. Bis hin zu einer Verehrung irgendwo zwischen quasi-religiöser Überhöhung und Fetisch. Das Produkt mag exzellent sein oder nicht. Was im Zweifel zählt ist aber der Wert der Marke. Sie ist die eigentliche Basis des Kommunikationshandelns. Sie gilt es zu reklamieren und zu verteidigen.

Getragen war der erste Teil dabei von der Diagnose, dass diese generell greifenden Mechanismen aufgrund der Geschichte des Klavierquintetts anhand Spezifik dieses Genres hier in besonders pointierter Weise sichtbar werden. Der *Soziologie des Klavierquintetts* war es also um verallgemeinerbare Aussagen über typische, im herrschenden Diskurs dominante Um-

gangsweisen mit Klassischer Musik und ihre Folgen gegangen. Kontrastiert mit dem Versuch, auf aktuelle Veränderungen hinzuweisen, welche die Macht dieser Mechanismen herausfordern. Entsprechend ging es im ersten Teil um eine Makroperspektive auf das Klavierquintett. Auf das einzelne Werk kam es hier nicht an, um besagte Diagnose zu stützen, ebenso wenig wie auf eine bestimmte Aufführung oder Aufnahme. Letztlich muss die Diagnose im Gegenteil, sollte sie denn wie von mir behauptet belastbar sein, sogar implizieren, dass es am Ende nicht einmal auf das Klavierquintett als solches ankommt, d.h. auf seine ästhetische Spezifik als Genre insgesamt. Dieses hat an der dortigen Stelle viel mehr exemplifikativen Charakter.

Das Klavierquintett ist für mich aber mehr als abstrakte Gattung, oft genutztes Format, langlebiges Genre – und als Datensammlung wissenschaftliches Mittel zum argumentativen Zweck. Für die Beweisführung des ersten Kapitels bleibt das Klavierquintett zwangweise in seinen einzelnen Beiträgen austauschbar. Reduziert auf die schiere Quantität und Kontinuität seiner Gesamtproduktion, die Namen seiner Protagonisten, seine Präsenz im Konzertleben und unter den Notenausgaben und Tonaufnahmen Klassischer Musik. Aber das ist eben nicht alles. Ich höre einen Großteil dieser Musik tatsächlich. Seit langem. Immer noch. Und als Hörer ist das Genre für mich in seinen einzelnen Beiträgen gerade nicht austauschbar. Das Gegenteil ist der Fall. Ich habe hier »matters of concern«, wie Latour sagt.¹⁵⁴

Der so anders geartete Blickwinkel des zweiten Teils nimmt von dieser Selbstbeobachtung seinen Ausgang. Deswegen ist das Folgende derart zugespitzt und konzentriert auf bestimmte musikalische Situationen in einzelnen Klavierquintetten. Suchte das eröffnende Kapitel etwas zu beschreiben, das mir ganz generell das Metier der Klassischen Musik zu prägen scheint, suche ich im Folgenden musikalische Besonderheiten für mich zu verstehen und soweit mir möglich für andere zu beschreiben. Und zwar eben nicht das Besondere im Verhältnis zum Allgemeinen, so Martin Seel, wie es die übliche Aufgabe der Ästhetik ist.¹⁵⁵ Nicht das absolut Besondere, objektiv Besondere also, das kompositionsgeschichtlich Besondere etwa – sondern schlicht das für mich Besondere. Die musikalischen Situationen, an denen ich stets hängen bleibe, die meine Aufmerksamkeit binden, mich als Hörer emotional involvieren.¹⁵⁶ Mich beschäftigt also, wie Albrecht Wellmer schreibt,

»die Frage, was die Musik nicht nur für den komponierenden und aufführenden Musiker, sondern auch für die *Musikhörer* bedeutsam und wichtig macht«¹⁵⁷.

In meinem Fall mehr noch: nicht *auch* bedeutsam macht für Musikhörer, sondern *gerade*. Und nicht für irgendwelche Musikhörer. Oder den Musikhörer an sich als objektivierte, normalisierte Größe. Sondern für mich als Musikhörer.

»Ziel dieses Erkennens ist nicht das – durch Klassifikation und Generalisierung zu erfassende – Allgemeine, sondern die Beachtung des Besonderen. Das Besondere in seiner Besonderheit zu erkennen, [...]«¹⁵⁸

wie Seel seine Lektüre von Alexander Gottlieb Baumgarten zusammenfasst – darum geht es mir.

»EMOTIONAL IMPACT« ALS FOKUS DER PERSPEKTIVE

Der zweite Teil dieses Buches ist damit unverkennbar »academic music criticism« im Geiste Joseph Kermans.¹⁵⁹ Akademisch zwar, da stets wissenschaftlich gemeint in Richard Taruskins Sinne einer »proper doubting, interrogatory, and consciousness-raising role« dessen, was hier sogleich versucht werden wird.¹⁶⁰ Aber doch etwas anderes als z.B. das erste Kapitel. Nämlich nun als ausdrücklich wertorientierte, da wertende Musikkritik gemeint. Ich sage, was ich gut finde und warum. Offen. Ohne Netz und doppelten Boden. Ganz so, wie Noël Carroll es in *On Criticism* als Aufgabe des Kritikers beschrieben hat:

»For me, the primary function of the critic is not to eviscerate artworks. Rather, I hypothesize that the audience typically looks to critics for assistance in discovering the value to be had from the works under review.«¹⁶¹

Dabei ist mein Unternehmen in seiner Suche nach ästhetischem Wert versehen mit einem klaren Fokus auf die Relevanz der Sache für das Hier und Jetzt. Für mich in meiner Gegenwart. Darin folge ich Elijah Walds zentralem Charakteristikum für »academic music criticism«:

»The critic's job is to assign value and importance on an artistic level, which necessarily is a judgement about how the work stands up in the present.«¹⁶²

D.h., es geht hier gerade nicht darum, die Vergangenheit in ihrer Zeit verstehen zu wollen – ein oft faszinierendes Unterfangen, aber eben doch ein dezidiert ganz anders geartetes. Sondern die Gegenwart des Klavierquintetts. In dieser Hinsicht also ganz so wie im ersten Kapitel auch.

Ausgehend von diesen beiden Prämissen Carrolls und Walds, ist es dann ein ganz spezifischer ästhetischer Wert für das Hier und Jetzt, der von mir mit Paul Guyer in den Blick genommen wird: »emotional impact«.¹⁶³ Guyer verwendet »emotional impact« als einen zentralen Begriff in seiner monumentalen *History of Modern Aesthetics*. Für Guyer ist »emotional impact« eine der wesentlichen Neuerungen der Ästhetik des 18. Jahrhunderts (die beginnend mit Alexander Gottlieb Baumgartens unvollendet publizierter Schrift *Aesthetica* von 1750/58 überhaupt erst diesen Terminus ausprägt). Eine Neuerung, die sich zu einer »distinct line of thought« in der Ästhetik verdichtet – freilich mit einer problematischen Geschichte, wie Guyer ausführlich beschreibt.¹⁶⁴

Aus meiner Sicht ist »emotional impact« eine sehr glückliche Formulierung. Denn sie bezeichnet als Terminus in sich schon sehr genau, worum es geht.¹⁶⁵ Klarer etwa, als wenn man, wie klassischer Weise üblich, von »schönen Stellen« spricht. D.h. von musikalischen Momenten, die – neutral gesprochen – die eigene ästhetische Aufmerksamkeit in herausgehobener Weise binden, wie Theodor W. Adorno erläutert.¹⁶⁶ Darum geht es mir zwar auch. Aber eben nur in einer bestimmten Hinsicht, mit einem spezifischen Fokus. »Emotional impact« macht unmissverständlich klar, dass die Rezeptionsperspektive gemeint ist. Momente intellektueller Faszination an den Gegenständen, an ihrer Innovationskraft oder ihrer technischen Meisterschaft oder ihrem historischen Einfluss, sind hier also nicht das Thema. Auch nicht, wie jener Ausdruck impliziert, »Schönheit« als Qualität der »schönen Stellen« selbst. Nicht nur haben die Moderne wie die Postmoderne dies aus so vielfältigen Gründen und in so interessanten Weisen als künstlerisch relevante Kategorie diskreditiert, wie Arthur C. Danto zeigt.¹⁶⁷ »Schönheit« als beschreibbarer Qualität der Gegenstände selbst nachzuspüren, erscheint mir mit David Hume überhaupt einigermassen müßig:

»All sentiment is right; because sentiment has a reference to nothing beyond itself, and is always real, wherever a man is conscious of it. [...], a thousand different sentiments, excited by the same object, are all right: Because no sentiment represents what is really in the object. It only marks a certain conformity or relation between the object and the organs or faculties of the mind; [...]. Beauty is no quality in things themselves: It exists merely in the mind which contemplates them; and each mind perceives a different beauty.«¹⁶⁸

Aber nicht nur geht es nicht um die Schönheit »schöner Stellen«. Es geht in keiner Hinsicht um die emotionale Expressivität einer bestimmten Musik. Einer Expressivität, die ihr eingeschrieben ist, ob ich sie selbst nun so nachempfinde oder nicht.¹⁶⁹ »Emotional impact« als Begriff macht klar, dass die Rezeptionsperspektive im Vordergrund steht. Er betont ferner, dass dies ausschließlich auf der Ebene der sinnlichen Wahrnehmung geschieht. Anliegen ist nicht, Emotion oder Schönheit oder was auch immer im Gegenstand selbst dingfest zu machen. Das ästhetische Erleben ist hier das Thema. Von spezifischen musikalischen Situationen, die etwas sind, das Hans Ulrich Gumbrecht treffend »Augenblicke der Intensität« nennt.¹⁷⁰ Und Ben Ratliff als »perfect moment« näher umschreibt:

»A perfect moment is often wordless, or indirect if it has words. It is the song blushing: an unplanned or perhaps only semiplanned occurrence in which the music suddenly embodies its own meaning. The conscious mind of the singer or the instrumentalist temporarily goes out the window. *It can contain everything of value about the piece of music in one note or chord, or a very short sequence of time.* It communicates a complicated human gesture, feeling, or interaction that could not be literally demonstrated or sung; it transcends or surpasses the listener's expectation set up by context in order to create a moment of beneficial confusion or satisfaction. It is the song turning itself inside out for you, sleep-walking or convulsing or speaking a temporary truth.«¹⁷¹

Letztlich geht es mir also bei »emotional impact«, mit Heinz Schläffer gesprochen, um die »Wirkung schöner Stellen, [...] deren intensive Präsenz und die oft lebenslang anhaltende Zuneigung zu ihnen«.¹⁷² Man könnte mit Gumbrecht traditioneller auch von Epiphanien sprechen.¹⁷³ Nur, dass diese in besagten musikalischen Situationen für mich in ihrem »emotional impact« gezielt wiederholbar, ja durch wiederholtes und hierdurch vertiefend

informiertes Hören in der spezifischen Erfahrung, die sie mir ermöglichen, intensivierbar sind.

Die Qualifizierung lebenslang ist im Übrigen wichtig. Sie zeigt eine Nachhaltigkeit an. Alle später betrachteten musikalischen Situationen haben sich in der Tat in ihrem »emotional impact« als ausgesprochen nachhaltig und belastbar erwiesen. Ich habe nur solche aufgenommen. Es gibt andere, die nur eine temporäre Wirkung entfaltet haben. Und auf die man mit Abstand zurückschaut und nicht mehr recht weiß, warum man sie einmal geliebt hat. Das hierarchisiert die Fälle nicht. Das eine ist nicht wichtiger oder betrachtenswerter oder beschreibungswürdiger als das andere. Aber es ist eben etwas anderes. Und es ist das Erste, worauf ich mich hier konzentriere. Der Frage nachzugehen, warum einem manches bleibt und anderes nicht, wäre ein Thema für sich. Nicht weniger spannend, weil man wahrscheinlich nicht weniger über sich und seinen Verhältnis zur Musik dabei lernt. Aber doch vorbehalten für einen anderen Tag.

Zwar spreche ich damit in meinen nachfolgenden Exkursen in und über diverse musikalische Situationen in Klavierquintetten, wie Stefan Majeschak präzisiert, zuvorderst

»gar nicht über eine Eigenschaft des Gegenstandes, sondern bloß über eine im Zuge der Reflexion über dessen Wahrnehmung sich einstellende Befindlichkeit des urteilenden Subjekts selbst.«¹⁷⁴

Aber es hat eben doch zugleich wieder mit diesen musikalischen Reflexionsgegenständen selbst zu tun, wie Martin Seel hervorhebt, denn

»Kunstwerke sind Objekte, die in einer bestimmten Weise aufgefaßt werden. Das aber, was in diesen unterschiedlichen Arten der Wahrnehmung zur Erfahrung kommt, ist keine Projektion; es ist nichts, was nicht wirklich da wäre.«¹⁷⁵

Guyer beschreibt entlang seines Begriffs vom »emotional impact«, wie eben dieser im ausgehenden 18. Jahrhundert in der ästhetischen Theorie beginnt, mehr und mehr außen vor zu bleiben. Spätestens ab Kant hat die Emotion in der Ästhetik einen schweren Stand in der Begründung der Spezifik und Relevanz ästhetischer Erfahrung wie des Wertes von Kunst.¹⁷⁶ (Und in der Musikwissenschaft seit Eduard Hanslick, wie Nicholas Cook ergänzt.¹⁷⁷) Abgeschoben in die vermeintlichen Untiefen von Journalismus

und Alltagsgespräch. Und verpönt als wissenschaftliche, an Erkenntnis interessierte Zugangsweise. Mit Joseph Kerman halte ich dies für einen Fehler, eben weil »emotional impact«, mit Seel gesprochen, mit der Sache selbst zu tun hat und keineswegs von außen an sie herangetragen, lediglich auf sie projiziert ist:

»But with the majority of them [musicologists], in my experience, it is not so much a matter of inherent unmusicality as of a deliberate policy of separating off their musical insights and passions from their scholarly work. I believe this is a great mistake; musicologists should exert themselves towards fusion, not separation. When the study of music history loses touch with the aesthetic core of music, which is the subject matter of criticism, it can only too easily degenerate into a shallow exercise.«¹⁷⁸

Die Folgen sind weitreichend, wie Susan McClary ergänzt:

»Consequently, »the music itself« continues in most quarters to maintain its status as ineffable, immune from the kinds of debates that take place as a matter of course within literary, film, or art-historical studies.«¹⁷⁹

Sich auf »emotional impact« als Agenda einzulassen, ist daher für mich als Zugangsweise wesentlich. Aber es ist keine Selbstverständlichkeit. Dass stattdessen meist sogar »Ästhetiker dafür optieren, die Werke selbst unabhängig davon zu untersuchen, wie sie erlebt werden«,¹⁸⁰ hat vielfältige Gründe, einigen Ertrag und eine lange Tradition, wie Albrecht Riethmüller ausführlich beschrieben hat, ebenso wie die damit zusammenhängende

»Melange von sich überschneidenden und gegenseitig überlagernden, sich stützenden und zugleich ineinander opponierenden Gedanken – einerseits eine Art Objektivitätsideal des Komponierens und Musizierens, andererseits einer Reserviertheit gegenüber Gefühl und subjektivem Ausdruck.«¹⁸¹

Freilich handelt es sich dabei oftmals um eine lediglich vorgeschobene Position, wie Frank Hentschel ergänzt.¹⁸² Die unglaublich ist. Denn wer »emotional impact« nicht fühlen, »Augenblicke der Intensität« nicht zulassen und »perfect moments« nicht erkennen kann, sei schlicht »taub«, wie Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* anmerkt.¹⁸³ Und das dürfte den

wenigsten zu unterstellen sein. Vielmehr handelt es sich um eine strategische Entscheidung, wie Kerman anmerkt. D.h., dass es sich in den meisten Fällen um mit Absicht gesetzte Leerstellen im Sinne der vierten von Michel-Rolph Trouillots »silences« handelt,

»silences enter the process of historical production at four crucial moments: the moment of fact creation (the making of *sources*); the moment of fact assembly (the making of *archives*); the moment of fact retrieval (the making of *narratives*); and the moment of retrospective significance (the making of *history*)«. ¹⁸⁴

Bevorzugt ersetzt schließlich von jener »Vorstellung von musikalischen Kunstwerken, deren Wert gerade nicht verhandelbar, sondern *intrinsisch* ist« ¹⁸⁵, wie Friedrich Geiger und Tobias Janz schreiben.

Mir jedoch scheint dies nicht nur in vielen Fällen unaufrichtig und vorgeschoben zu sein, sondern vor allem auch unproduktiv. Eine solche Position verpasst nämlich notwendig wesentliche Facetten des Ganzen, wie Kerman und Seel anmahnen. Schon Baumgarten hat hierauf in seiner *Aesthetica* hingewiesen, wenn er reklamiert, dass die sinnliche Wahrnehmung auch erkenntnisfördernd ist. ¹⁸⁶ »[A]uf die Wahrnehmung komplexer Phänomene spezialisiert«, letztlich gar zwingende Voraussetzung ist für ein »vollständiges« Erkennen«, das »nur durch wissenschaftliches *und* ästhetisches Denken erreicht werden« kann, wie Seel zuspitzt. ¹⁸⁷

Ich jedenfalls will Offenheit. Will verstehen, warum jemand für etwas streitet. Wo seine Faszination liegt. Vielleicht überzeugt es mich ja? Zeigt mir einen Zugang, den ich so noch nicht gesehen habe? Und da ist wenigstens für mich »emotional impact« ein genauso legitimes, valides und gleichwertiges Argument, etwas zur näheren, gar wiederholten Beschäftigung auswählen, wie das Maß an Kunstfertigkeit oder der Innovationsgrad, der Einfluss als Vorbild auf die Geschichte eines Genres oder die soziale Resonanz einer Arbeit, um nur einige der anderen denkbaren Blickwinkel zu nennen. Oder wie im ersten Kapitel angedeutet, als strategisches Mittel der Beweisführung zur Dekonstruktion von letztlich unaufrichtig auftretenden sozialen Umgangsweisen mit Musik.

Etwas *als anders* auf andere Weise als durch Abgleich mit dem Allgemeinen »zeigen zu wollen«, ist natürlich riskant, wie Ratliff warnt:

»Perhaps here we're on the thinnest ice of subjectivity. Is my perfect moment your perfect moment? Possibly. No guarantees there.«¹⁸⁸

Man kann nicht sagen: ›Es ist.‹ Sondern nur: ›Ich finde.‹ Und versuchen, dies nachvollziehbar, im besten Fall vielleicht durch die Qualität der Beschreibung als Erfahrung sogar nacherlebbar zu machen. Man muss nicht gleich auf eine Ekphrasis hoffen. Aber in der Verbindung von Beschreibung und Nachhören scheint doch erreichbar, die eigene Hörperspektive für jemand anderen einnehmbar zu machen.

Das macht natürlich nur Sinn, wenn man von der Kantschen Idee der Teilbarkeit der dahinter stehenden ästhetischen Erfahrungen und Urteile ausgeht.¹⁸⁹ Und auch das ist allemal eine heikle Angelegenheit, worin ich A. O. Scott uneingeschränkt beipflichte, wenn er einwendet:

»Subjective universality – the notion that what is beautiful to one is beautiful to all [...]. Our age does not feel comfortable with the idea of subjective universality. The phrase sounds a bit too presumptuous, too coercive, for our sensitive, pluralistic postmodern ears.«¹⁹⁰

Unter anderem deswegen beanspruchen meine nachfolgenden Situationsbeschreibungen für sich auch nicht, mehr zu sein als das, was Scott in Form einer Gegenfrage formulierte:

»[Criticism] has always been part of the landscape, though, arising from our desire – nearly as strong as the urge toward pleasure itself – to think about, recapture, and communicate our delights, to make them less solitary, less ephemeral. The origin of criticism lies in an innocent, heartfelt kind of question, one that is far from simple and that carries enormous risk: Did you feel that?«¹⁹¹

Genau diese Frage zu stellen, ist mir jedoch wichtig. Eine ganze Reihe Gründe kommen dabei zusammen, warum ich ihr hier einmal nachgehe. Warum ich an dieser Stelle mit Absicht anders verfähre. Diametral anders als im ersten Kapitel für mein laufendes Pilotprojekt an der Deutschen Nationalbibliothek skizziert. Anders aber auch als im Gros meiner sonstigen Forschungsarbeit. Insbesondere die Übernahme jener Verantwortung für den Bereich der Digital Humanities im Leitungsstab der Generaldirektion der Deutschen Nationalbibliothek hat zuletzt meinen Blick für die

konkrete ästhetische Einzelheit, die Spezifik des künstlerisch-expressiven Details, und ihre ganz persönliche Wahrnehmung paradoxerweise enorm geschärft und mein reflexives Interesse hieran potenziert. Denn sich mit Digital Humanities zu beschäftigen, heißt eben, sich mit computerunterstützter Forschung auf Basis großer Datenmengen auseinanderzusetzen.¹⁹² Oft faszinierender Forschung. Auf der Suche nach Mustern, Trends und Korrelationen verschwindet aber rasch gerade die konkrete ästhetische Einzelheit, wird ihre Spezifik wie ihr ästhetisches Erleben zum statistisch Vernachlässigbaren. Noch weit über jene Verallgemeinerung des Klavierquintettgenres hinaus, die hier aus musiksoziologischer Perspektive schon das erste Kapitel trug. Auch deswegen wird im hiesigen Abschnitt im Vergleich zum vorangegangenen der Blickwinkel auf den Gegenstand von der Makro- zur Mikroperspektive radikal verschoben. Aufgrund der Provokation der Digital Humanities, die Berechtigung zu hinterfragen, sich überhaupt noch als Wissenschaftler für die konkrete ästhetische Einzelheit zu interessieren.¹⁹³ Dies zu tun zu marginalisieren mit dem Gegenpostulat eines »metrischen Paradigmas«. ¹⁹⁴ Manche Forschungsperspektiven scheinen mir aber unbeeindruckt von Big Data jedweder Art »subjectivity, aesthetics, interpretation, and emergent phenomena« zu fordern und »qualitative, interpretive, experiential, emotive, and generative in nature« zu sein, wie Julie Thompson Klein im Rekurs auf Johanna Drucker reklamiert.¹⁹⁵ Das, worum es mir in diesem Kapitel geht, gehört für mich genau hierzu.

In Zeiten, in denen mit Nachdruck institutionell und finanziell geförderte disziplinäre Zugriffe auf Musik von Digital Humanities bis Neuroästhetik eine Vernaturwissenschaftlichung der Auseinandersetzung betreiben, spüre ich, dass mir etwas fehlt. Dass ich in Baumgartens Geiste einen anderen Zugang als Korrektiv und Ergänzung des Bildes mir neben das halten möchte, was auf anderem methodisch-theoretischem Weg an Verallgemeinerung und – meist wertvollem, oft gar faszinierendem – Allgemeinen gewonnen wird. Ich bin also an einem ganz ähnlichen Punkt wie dem, den Bruno Nettl beschrieben hat, als er von einem Rat des Anthropologen Bronislaw Malinowski an ihn berichtet:

»But Malinowski warned: Do not just accumulate data but constantly interpret. Thus, instead of amassing a lot of data, which should certainly be done, I decided that I might best contribute something by taking an interpretive perspective.«¹⁹⁶

Die in meinem Fall von mir an dieser Stelle gewählte, dem allgemeinen Trend entgegengesetzte interpretative Perspektive folgt nun der Erfahrung, dass ich oft besonders großen Gewinn davontrage, wenn mir jemand konkret zeigt, was sie oder ihn ganz persönlich erreicht. D.h.: »emotional impact« entfaltet. Meinen Blick genau darauf lenkt. Sicht traut, öffnet und mir im besten Fall einen Nachvollzug ermöglicht. Und so vielleicht meine »Anschauungsweise« ändert dahingehend, »einen gegebenen Fall anders zu betrachten«, wie es bei Ludwig Wittgenstein heißt.¹⁹⁷

Das sagt sich leicht, ist aber eine große Sache. Und entsprechend selten. Umso seltener, je gebildeter und qualifizierter der Umgang von Autoren oder Gesprächspartnern mit Musik ist. Viele mögen es nicht, diese Perspektive zuzulassen. Schließlich macht man sich auf gewisse Weise angreifbar.¹⁹⁸ Festzustellen nämlich, dass das, was einen berührt, jemand anderen kalt lässt, ist eine einigermaßen frustrierende Erfahrung. Als ob es die eigene Emotion in Frage stellen würde. Dagegen z.B. über eine formale Frage uneins zu sein, ist ein intellektuelles Problem. Uneinigkeit scheint hier leichter zu ertragen zu sein. Hinzukommt, wie Elijah Wald anmerkt, die Tendenz des »academic music criticism«, musikalische Phänomene und Musik insgesamt höher zu schätzen und stärker zu beachten, je mehr sie etablierten, ausgefeilten Analyseinstrumenten zugänglich ist und eine vertiefte Annäherung auf diesem Weg gesichert scheint.¹⁹⁹ »Emotional impact« tut sich hier schwer. Aber es muss nicht so bleiben: »One person's trying it may encourage others to do the same in their own words«, wie Lawrence Kramer anmerkt.²⁰⁰

»Emotional impact« ästhetischer Erfahrung ist jedenfalls genau das, was ich zumindest in Musik am liebsten finde und am häufigsten suche. Andere wenden sich hierfür vielleicht eher einem Buch oder einem Theaterstück zu. Einer Landschaft oder einem Fußballspiel. Mitmenschen oder Religion. Wechselnd allem zusammen. Oder zwar Musik, aber vielleicht ganz anderer als jener, die mich erreicht. Und »emotional impact« ist beileibe auch nicht das einzige, was mich an Musik interessiert, wie das erste Kapitel illustriert. Dafür bin ich zu sehr Wissenschaftler. Aber dass »emotional impact« in der akademischen Rezeption des Klavierquintetts argumentativ als Wert eine derart untergeordnete Rolle gegenüber z.B. dem Wert von Markennamen spielt, wie mir evident zu sein scheint und wie ich zu beschreiben versucht habe, hat mich bei der Arbeit am ersten Kapitel in

ganz grundlegender Weise provoziert.²⁰¹ Auch deswegen gibt es diesen zweiten Teil. Und wurde der erste nicht ein solitär bleibender Aufsatz.

Letztlich bin ich mit der hier erkundeten Perspektive an einer Stelle angelangt, die Susan Sontag schon vor einem halben Jahrhundert beschrieben hat. In ihrem Essay *Against Interpretation* in der *Argumentation*, die der berühmten, viel zitierten Schlusszeile »In place of a hermeneutics we need an erotics of art« direkt vorausgeht und argumentativ zu ihr hinführt:

»Interpretation takes the sensory experience of the work of art for granted, and proceeds from there. This cannot be taken for granted, now. Think of the sheer multiplication of works of art available to every one of us, superadded to the conflicting tastes and odors and sights of the urban environment that bombard our senses. Ours is a culture based on excess, on overproduction; the result is a steady loss of sharpness in our sensory experience. All the conditions of modern life – its material plenitude, its sheer crowdedness – conjoin to dull our sensory faculties. And it is in the light of the condition of our senses, our capacities (rather than those of another age), that the task of the critic must be assessed. What is important now is to recover our senses. We must learn to *see* more, to *hear* more, to *feel* more.«²⁰²

Genau darum geht es mir hier. Mit Sontag bewusster zu hören und zu fühlen. Um dann im Wittgensteinschen Sinne zu zeigen, um anschließend mit Scott zu fragen: Fühlst Du das auch?

BEWUSSTES HÖREN, HÖREN MIT ZIEL

Im Nachdenken über Sontags »hear more« ist mir erst das Ausmaß bewusst geworden, mit dem ich inzwischen auf dem iPod unterwegs oder im Konzert oder zu Hause, während ich arbeite, Musik nur mit halber Aufmerksamkeit höre. Wie oft dies im Alltag der Fall ist. Das provozierte mich noch viel mehr. Denn wenn ich doch heutzutage mit dem Drücken weniger Tasten die Auswahl zwischen gefühlt unendlich vielen faszinierenden Musiken habe. Viel mehr, als Sontag schon bei Begriffen wie Exzess und Überproduktion vor Augen hat. Viel mehr aber selbst noch, als Gerhard Schulze Anfang der 1990er Jahre erahnen konnte, als er *Die Erlebnisgesellschaft* an die Diagnose einer »Gesellschaftsbildung durch Überfluß« knüpft.²⁰³ Und

persönlich tatsächlich auch seit jeher einen breit diversifizierten Musikgeschmack pflege: Warum kehre ich als Hörer dann doch immer wieder zum Klavierquintett zurück? Ja, warum eigentlich? Schließlich hat man nur endlich Zeit zur Verfügung. Und davon auch nur einen deprimierend kleinen Teil zum Hören von Musik. Irgendetwas muss mich motivieren, immer wieder ausgerechnet zum Klavierquintett zu greifen.

So habe ich mir das Suchen nach einer Antwort nach dem »Warum Klavierquintett?« zum Anlass genommen, mich bewusst wieder auf das Hören überhaupt zu konzentrieren. Und dies eben nicht für ein oder zwei Gelegenheiten für ein oder zwei Stunden. Sondern gezielt als längeres Projekt. Allein die für dieses Buch näher betrachteten Werke und Darbietungen summieren sich auf über 50 Stunden Musik. Voneinander oft sehr verschiedene und in sich ausnehmend heterogene Musik. So ist das Folgende in gewisser Weise auch Dokument eines Selbstversuchs in »close attention«, wie es Lawrence Kramer nennt.²⁰⁴ Und zugleich Selbstversuch im Selbstverstehen im Sinne Georg W. Bertrams:

»Was der Mensch ist, ist er immer auch dadurch, dass er Stellung nimmt, und zwar zu sich [...] [Menschen] entwickeln durch ihre Auseinandersetzung mit Kunstwerken Verständnisse von sich und bestimmen damit, was sie als Menschen sind.«²⁰⁵

Ein Selbstversuch, den das interessiert, was Stefan Zwinggi »Musik als affektive Selbstverständigung« genannt hat.²⁰⁶ Und Matthias Vogel, auf Populäre Musik bezogen, beschreibt als »Entwicklung und Transformation der personalen Identität«.²⁰⁷ Ein Nachdenken darüber, dass in meinem Fall von den eingangs zitierten Fragen angestoßen wurde und ausgeht, die Ben Ratliff in seiner Studie *Every Song Ever, Twenty Ways to Listen to Music Now* 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?«²⁰⁸

»Listen to it with purpose« in Ratliffs Sinne, ist also die Aufgabe, die ich mir als Selbstversuch gestellt habe: Wenn ich mir Zeit nähme und bewusst hinhörte, ob ich wohl identifizieren könnte, was mich als Hörer an diesem Genre reizt? Und warum? Nicht an ein, zwei oder drei Arbeiten oder Performances. Und sicherlich auch nicht an allem, was innerhalb dieses Genres je gemacht worden ist. Aber doch in auffallend weiten Teilen? Bei welchen musikalischen Situationen kann ich eigentlich fragen: Fühlst Du das auch? Und bei welchen ist es mir wirklich wichtig? Bei welchen will ich das überhaupt? Welche schaffen es, ob ich will oder nicht?

ALTERNATIVE MUSIKGESCHICHTE

Schaut man auf die Enge des Kernrepertoires, auf die skizzierte Aufmerksamkeitsverteilung im Falle des Klavierquintetts in den Leitmedien Klassischer Musik, auf die geballte Kompetenz, die mit ihrer Autorität hinter diesem Narrativ steht, könnte man meinen, links und rechts davon gäbe es nichts interessantes an Musikgeschichte zu holen. Als Musikgeschichte zu erzählen. Das ist nicht nur langweilig. Sondern vor allem falsch. Den Weg über »emotional impact« zu gehen ist also keineswegs eine Notlösung, um einen über den engen Status quo hinausgehenden historiographischen Zugriff auf den Reichtum der Geschichte und Gegenwart dieses Genres zu finden.

Nehmen wir als Beispiel für einen solchen möglichen Ansatzpunkt den vorhin diskutierten Auszug der Videos mit den höchsten Klickzahlen aus der Trefferliste »Piano Quintet« bei YouTube. Der so überdeutlich das Kernrepertoire der Leitmedien Klassischer Musik als das von den Streamingnutzern dieser Plattform auch bevorzugt gewählte Repertoire bestätigte. Allerdings ist die Liste etwas verfälscht. Denn sie weist nur Videos von Musik aus, die als Klavierquintett gekennzeichnet ist. Das trifft aber nicht auf alle einschlägige Musik zu. So z.B. nicht auf »Advantage Points« vom Album *Chambers* (2015, Gentle Threat Gentle018CD), komponiert von Chilly Gonzales und eingespielt gemeinsam mit dem Kaiser Quartett. Dieses Stück ist für klassisches Klavierquintett komponiert. Wie

das ganze Album. Und »Advantage Points« kommt auf gut ~580.000 Streams.²⁰⁹ Das wäre Platz 3 in der Trefferliste »Piano Quintet«, direkt nach zwei Mal Schubert und vor allen anderen. Platz 3!

Das Stück »Advantage Points« wie das ganze Album *Chambers* gehören zum Genre Neoklassik. Neoklassik steht als jüngste Variante in einer langen Popularisierungstradition Klassischer Musik.²¹⁰ Als Genrebezeichnung setzte sich der Begriff in den 2010er Jahren durch. Es gibt dabei gewisse Überschneidungen mit dem zeitlich parallelen, in Künstlern wie Musik aber nur eingeschränkt überlappenden Diskurs um das Genre Indie Classical.²¹¹ Während Neoklassik deutlich Richtung Pop- und Filmmusik neigt, hat Indie Classical weit mehr mit junger, aber popkulturinformierter Neuer Musik zu tun. Dem ungeachtet verbindet jedoch beides als Marketing- und Kommunikationsstrategie das Ziel, Aufmerksamkeit für Musik abseits des Mainstreams Klassischer Musik zu gewinnen.

Neoklassik steht inzwischen freilich im Kontext der Bemühungen der Leitmedien Klassischer Musik selbst, insbesondere der Musikindustrie und der diese prägenden Majorlabels, neue, vor allem jüngere Hörschichten überhaupt für den Bereich Klassischer Musik zu interessieren. Jene, die nicht ohnehin über die Bildungsbürgerschicht kommen und vergleichsweise leicht für ein kernrepertoireorientiertes Angebot zu interessieren sind. Aber dafür vielleicht sphärische Filmmusik mögen. Oder meditative Klaviermusik. Oder stark repetitive elektronische Clubmusik.

Neoklassik sucht in seinen Aufführungsstätten gleichermaßen die Respektabilität renommierte Konzerthäuser und die Wildheit angesagter Clubs, das Prestige traditionsreicher Klassiklabels und den Flair progressiver Indielabels. Neben neuen Werken wird remixed und gesampled, recomposed und von DJs aufgelegt. Das eigentliche Zuhause dieser Musik ist jedoch die Welt der userkuratierten Playlists in Streamingportalen. Chilly Gonzales, seines Zeichens immerhin Grammy-Gewinner für ein Crossover-Projekt mit dem französischen Elektronik-Duo Daft Punk, steht in einer langen Reihe von Namen. Neben Nils Frahm, Ólafur Arnalds, Joep Beving, Max Richter, Sven Helbig, Ludovico Einaudi, Jóhann Jóhannsson, Hauschka, Dustin O'Halloran, Grandbrothers oder Francesco Tristano (wie in der Klassik generell üblich, finden sich selbst in ihrer heutigen Popvariante, der Neoklassik, nur ausnahmsweise Frauen wie Anna Meredith oder Micachu/Mica Levi). Angenehm auftretende Hipstermänner. Angenehm auftretende

Musik. Musik, die wie die anderen vollbärtigen Kreuzberger Papas klingt, die ich samstags in Berlin beim Vater-Kind-Sport treffe.

Die Sache hat einen Markt. Hübsch. Meditativ. Repetitiv. Zeitgemäß inszeniert. Dass sich die Sache oft verhält wie der New Age der 1970er und 1980er Jahre zu seinen Auslösern, insbesondere den lyrischen Passagen in den Soloimprovisationen des Jazzpianisten Keith Jarrett und Teilen der Minimal Music, ohne Interesse an den Details und den Ausdruckskontrasten, aber auch der Virtuosität und den Widerständigkeiten der Vorbilder, stört die Zuneigung des Publikums nicht. Mitunter klingt Neoklassik wie die Bonusinstrumentalversionen, die sich gerne als Dreingabe auf Singles befanden, als man noch auf Vinyl und dann CD Singles veröffentlichte. Vor allem aber scheinen alle Michael Nymans Soundtrack zu *The Piano* und Yann Thiersens Score zu *Die fabelhafte Welt der Amélie* zu lieben. Ohne freilich im Dialog mit deren kinematographischer Ästhetik, deren eindringlichen Drehbüchern und deren beeindruckend spielenden Besetzungen ihre Atmosphärik entfalten zu können.

Das Klavier ist entsprechend das zentrale Instrument des Genres. Und damit ist der Weg nicht weit zum Format des Klavierquintetts. Insbesondere, wenn man bedenkt, dass viel dieser Musik sich an Emotionen wie Traurigkeit, Melancholie und Einsamkeit abarbeitet. Und daher die Sehnsucht nach Streichern groß ist. Die Synthese des Klavierquintetts liegt nicht fern. Alben der Neoklassik operieren daher immer wieder nahe der Klangspezifik des Klavierquintetts. Klassische Platten des Genres wie Ludovico Einaudis *Eden Roc* (1999, BMG Ricordi 74321 707172), Ólafur Arnalds' *Eulogy for Evolution* (2007, Erased Tapes Records ERATP4CD = 2017, Erased Tapes Records ERATP101CD – Remastered durch Nils Frahm) oder Max Richters *Infra* (2010, FatCat Records CD13 11 = 2017, Deutsche Grammophon 4797006 – Reissue). Nur, dass diese Alben zwar an vielen Stellen die Idiomatik des Klavierquintetts suchen und andeuten, aber die Besetzung nicht strikt achten – Einaudi besetzt einen Kontrabass (und bisweilen ein Duduk), Arnalds eine zusätzliche Violine (und gen Ende noch traditionelle Rockbandinstrumentation) und Richter ein Cello mehr. Arnalds und Richter nutzen zudem alle möglichen Elektronika und alle drei arbeiten mit Postproduktionseffekten. Vor allem aber bleibt der Klavierquintettbezug stets Nebensache. Oft nur klangliche Allusion. Es geht nicht zuvorderst um das Ensembleformat oder gar seine spezifische Tradition.

Immer steht das Instrument des Komponisten, das Klavier, im Zentrum, der Alben. Aber die Allusion zum Klavierquintett ist doch stets gegenwärtig.

Das ist bei Gonzales' *Chambers* anders. Er inszeniert tatsächlich das klassische akustische Klavierquintett als solches. Ohne Schnickschnack. Ohne Extras. Nur eben hier als Popband. Kurze, meist prägnante Nummern in Popformen. Künstler wie Einaudi, Arnalds und Richter operieren irgendwo zwischen Ambient und Easy Listening, New Age und Minimal Music. Oft sehr langsame, sphärische Musik. »Advantage Points« oder etwa »Green's Leaves« von *Chambers* sind anders. Sie sind charmante, frohgestimmte Popmusik, die auch gut auf Indieplatten wie jenen von The Style Council gepasst hätten und nicht weit weg sind von The Smiths – nur ohne den doppelten Boden der bitterbösen Lyrics von Morrissey.

Gonzales' *Chambers* ist ziemlich einfache Musik, in Komposition wie Arrangement. Was innerhalb der Neoklassik in der Symbiose von populären Idiomen und klassischen Spielweisen möglich wäre für Klavierkammermusik, wenn die Arrangements der spieltechnischen und interpretatorischen Qualität exzellenter klassischer Interpreten gerecht werden, hat freilich schon vor Jahren ein von Sven Helbig produziertes Album für Klavierquartett vorgeführt. *Popsongs* des Fauré Quartett (2009, Deutsche Grammophon 476 361-0). Voll an B-Seiten und versteckten Albumtracks etablierter, oft aber auch nur in ihren jeweiligen Genres prominenter Popkünstler. Dieser Tonträger klingt auch nach 10 Jahren noch frisch, verspielt, detailreich, überraschend, virtuos, fantasievoll, einnehmend. Anspruchsvoll, interessant und zugänglich zugleich. Bei allem Charme muss Gonzales' *Chambers* gegenüber dieser Musik für Klavierquartett flach wirken. Aber nichtsdestotrotz markiert sein Album ein Extrem im Spielraum des Klavierquintetts heutzutage. Der so viel größer ist als das omniprésente Kernrepertoire. Einen Spielraum, der eben auch Resonanz in Größenordnungen populärer Musik provozieren kann. Wie eben bei »Advantage Points« bei YouTube.

Die Sache hat allerdings eine Konsequenz. Diese lässt sich z.B. am Klavierquintett *Alba de Los Caminos* von Antón García Abril erläutern, eines, das ich später wieder aufgreifen werde. Es stammt aus dem Jahr 2007. Verfasst von einem über 70jährigen Spanier. Provokant könnte man sagen, es ist die Art von Musik, von der die mit dem Flair der Jugend flirtende Neoklassik träumt, sie zu schreiben, in ihrem Versprechen, Hörer mit einer primären Sozialisation in populärer Musik dort abzuholen und für

Traditionen Klassischer Musik zu gewinnen. Traditionen wie das Klavierquintett. Die Sache wird zum Problem, weil Stücken wie *Alba de Los Caminos* kein Raum für Aufmerksamkeit verbleibt. Wenn nämlich die Intellektuellen nur die aggressive Moderne der Klavierquintette eines Xenakis, Messiaen oder Carter und die eher depressiv-sphärische Variante eines Schnittke oder Feldman, Henze oder Adès gelten lassen und überhaupt beachten. Und zugleich die großen, prestigeträchtigen Plattenfirmen und Interpreten sowie der sie begleitende Musikjournalismus umgekehrt nur Klassiker berühmter Namen im Blick haben. Oder eben Neoklassik. Carter und Schnittke, Feldman und Henze, Adès und Chilly Gonzales: Sie alle finden gleichberechtigt ihren Platz in diesem Buch. Neben Schumann und Brahms. Faszinierend auf ihre Art. Völlig gegensätzlich in ihren ästhetischen Zielen und kompositorischen Mitteln, spieltechnischen Voraussetzungen und Wissensanforderungen an den Hörer. Was aufgegeben wird zwischen alldem ist aber der Platz für etwas, das im Englischen *middlebrow* genannt wird. Und sich in meinem eigenen Zugriff als Hörer auf die Gegenwart dieses Genres völlig selbstverständlich gleichberechtigt daneben gesellt. Das Zugängliche mit Anspruch. Das Anspruchsvolle, das den Zugang nicht zu einem extrem aufwändigen Unterfangen macht. Musik wie den *New Yorker* zu lesen oder Quality-TV-Serien zu schauen wie *Breaking Bad* oder *The Wire*. *Alba de Los Caminos* ist genau dies: *middlebrow*. Wie die in diesem Buch aufgegriffenen, wieder im Vergleich miteinander jeweils völlig anders gearteten zeitgenössischen Stücke von Bent Sørensen (2014) oder Jefferson Friedman (2014), Nikolai Kapustin (1998) oder Morten Gaathaug (2005), Vijay Iyer (2005, 2014) oder Ian Venables (1995), Fazil Say (2017) oder Albin Fries (2007, 2008) auch. Der Bereich des *middlebrow* ist nicht nur groß. Er ist heterogen. Er ist spannend. Er ist Kunst. Und er ist verdammt schwer zu erkunden.

Dieses Fallbeispiel ist keine Ausnahme. Ohne auf die Kategorie des »emotional impact« verwiesen zu sein, lassen sich viele vergleichbar produktive Ansatzpunkte finden, vom Klavierquintett zu erzählen, ohne bei Schubert, Schumann und Brahms zu verharren – oder im Zusammenspiel mit ihnen. So könnte man darüber berichten, bei wie vielen Komponisten von Brahms und John Alden Carpenter über Hans Werner Henze und Konstantia Gourzi bis Bent Sørensen und Fazil Say das jeweilige Klavierquintett in eine komplizierte, aber instruktive Fassungsgeschichte gehört.²¹² Weil man nie zufrieden mit der Gestalt der Sache war (Brahms, Carpenter).

Weil das Klavierquintett als Vorstufe eines größeren Werkes diene (Henze). Oder weil absichtsvoll verschiedene Varianten desselben musikalischen Materials nebeneinander gestellt und gleichberechtigt veröffentlicht wurden (Sørensen, Gourzi, Say). Und all dies erlaubt, Varianten, manchmal auch nur noch Spuren der gleichen Musik in verschiedenen Gewändern zu hören. Was etwa gestattet, im direkten Vergleich viel über die Eigenart des Klavierquintetts als Genre zu lernen.

Oder man könnte seine Aufmerksamkeit darauf richten, die angesprochene Indie-Grass-Roots-Bewegung zu beschreiben, in ihren Akteuren und Zielen, ihrer Strategie und Resonanz. Oder sich einmal systematisch durch all die No-Name-Komponisten arbeiten, die jetzt, hier und heute, Klavierquintette schreiben und diese auf Plattformen wie SoundCloud oder YouTube zum Hören anbieten, erkunden, was für Musik das ist und wer sie warum macht, ohne jede realistische Chance auf ein größeres ökonomisches oder kritisches Echo.

Oder man könnte sich mit extremen Fällen und ihrem historiographischen Potential beschäftigen. Etwa Wilhelm Furtwänglers krudem Klavierquintett in C-Dur WF 112 (1912-35) von gut 80 Minuten Aufführungsdauer.²¹³ Das ein Engagement jenseits des Werks belohnt. Nach seinem 1909 komponierten und im November 1910 in Breslau uraufgeführten *Te Deum* hatte Wilhelm Furtwängler für zweieinhalb Jahrzehnte kein fertiges Werk mehr vorgelegt. In jenen Jahren erarbeite er sich stattdessen den Ruf des neben Arturo Toscanini wohl bedeutendsten Dirigenten seiner Zeit, ab 1922 insbesondere am Pult der Berliner Philharmoniker. Ein Ruf, der bis heute nachhallt. Der Fokus auf das Dirigieren änderte sich erst, als der sogenannte »Fall Hindemith« Furtwängler Ende 1934 vorübergehend aus dem öffentlichen Musikleben zwang. Furtwängler war öffentlich für Paul Hindemith eingetreten, der in den Monaten zuvor unter erheblichen Druck der nationalsozialistischen Kulturpolitik und Presse geraten war. Erst ab diesem Zeitpunkt, nach einer Pause von immerhin gut einem Vierteljahrhundert, beschäftigte sich Furtwängler wieder mit dem Komponieren, jedenfalls in einer Ernsthaftigkeit und Konsequenz, die veröffentlichungsfähige Werke entstehen ließ. Die ersten beiden der nun entstehenden auffallend zahlreichen späten Schöpfungen waren zwei Kammermusikstücke: die Violinsonate Nr. 1 d-Moll und eben das Klavierquintett C-Dur, die beide 1935 fertiggestellt wurden. Sie griffen Vorarbeiten auf, die zum Teil mehr als 20 Jahre zurückreichten. Letzteres ein Stück, das kein Ende nimmt. Ohne klare

Richtung. Und vor allem anderen laut. Dabei wirkt es in allem bitterernst. Ganz wie die Bildaufnahmen Furtwänglers und seine ästhetischen Schriften. Mich lässt es ratlos zurück. Bis auf einen kurzen Augenblick, an dem ich immer lachen muss. Ob diese Stelle wohl so gemeint war? Mitten im zweiten Satz wird vom Klavier wie aus dem Nichts der »Walkürenritt« aus Richard Wagners Oper *Die Walküre* zitiert.²¹⁴ Es sind nur wenige Sekunden. Aber es drückt in dieser einen Geste aus, was diese Musik sein will: *Ring des Nibelungen*. Maximal große Geste. Dass dieses Zitat dabei wenigstens für meine Ohren leider der prägnanteste Augenblick in der ganzen Partitur ist, illustriert jedoch, voran all dies scheitert. Das ist komisch. Vielleicht unfreiwillig komisch. Aber dafür doch ziemlich. Es lohnt sich, dass Werk allein für diese Passage anzuhören. Das zu tun aber, ist musikhistoriographisch in anderer Hinsicht viel interessanter: Denn es ist durchaus produktiv, der engen Verzahnung von Dirigent und Komponist nachzugehen, die Furtwängler selbst oft hervorgehoben hat. Roman Brobeck hat darauf hingewiesen, dass

»gewisse Momente, die beim Komponisten [Furtwängler] als Defizite in Erscheinung treten, sowohl zu den spezifischen Qualitäten des Dirigenten gehören als auch dessen historische Grenzen anzeigen.«²¹⁵

Angesicht des unstrittigen Umstandes, dass Furtwängler ein bedeutender, origineller und einflussreicher Dirigent war, als Komponist all dies jedoch nicht verkörperte, ist der historiographische Mehrwert ungleich höher, wenn man den Komponisten Furtwängler nutzt, um dem Dirigenten Furtwängler näher zu kommen. Und die auf diese Weise zu gewinnenden Erkenntnisse sind tatsächlich weiterführend. So scheinen etwa in den ausführlichen Tempobeschreibungen in Furtwänglers Partituren der Art wie »Sehr allmählich das Tempo steigern«, »Kaum merklich überleiten« oder »Immer dasselbe fieberhaft vorwärtsdrängende Tempo (ohne eigentlich schneller zu werden)« Interpretationscharakteristika des Dirigenten durch. Nicht umsonst waren das Tempo rubato oder die Preisgabe großformaler Tempodispositionen zugunsten momentaner Spannung Hauptkritik- bzw. Bewunderungspunkte am Dirigierstil Furtwänglers, je nach Position des Betrachters. Auch Charakteristika wie Pathos, Emphase und Streben nach Monumentalität finden sich hier wie dort. Was jedoch dem Dirigenten zur Individualität verhilft, scheint dem Komponisten zu schaden, da er hier nicht mit einer

dramaturgisch wirkungsvoll gestalteten Vorlage arbeiten und diese um seinen Interpretationsansatz ergänzen kann, sondern auf diesen vollständig verwiesen bleibt. Das jedoch erweist sich als Zuviel des Guten. Ob Furtwängler dies wohl selbst ahnte, als er feststellte: »Die Gefahr beim monumentalen Kunstwerk ist die Ermüdung«²¹⁶

All dies sind nur Beispiele für Angebote, die das Genre des Klavierquintetts dem Musikhistoriker macht. Um über die Enge des Kernrepertoires hinauszuschauen. Musikgeschichte kann man dabei auf sehr viele Arten schreiben. Als kompositorische Innovationsgeschichte etwa. Oder als Geschichte von Einflüssen, der Übernahmen, aber insbesondere auch dem, was in Auseinandersetzung mit Bestehendem jeweils gerade nicht übernommen wurde. Man kann mittels Biographik vorgehen. Oder von technisch-mediale Entwicklungen berichten. Ereignisse wie Konzerte oder Tonaufnahmen in den Blick nehmen. Oder Erinnerungsorte aufsuchen. Eine Erzählung entwerfen, für die Relevanz durch die Quantität von Resonanz begründet wird, in Gestalt von Verkaufszahlen oder Kritikerreaktionen oder politischer Wirkung etwa. Oder in Epochen oder Ideen denken. Sich an Genres, Stilen oder Subkulturen orientieren. Oder Musikgeschichte entlang von Dokumenten, Institutionen oder Werken erkunden. Dies sind nur einige der gangbaren und häufig gewählten Wege. Jede Herangehensweise rückt andere Aspekte des Gegenstands in den Vordergrund. Lässt einen eine andere Perspektive auf ihn einnehmen. Und es ist der Vergleich pointiert eingennommener und konsequent durchgeführter Perspektiven, aus dem ich jedenfalls oft am meisten Gewinn ziehe. Die Enge des Kernrepertoires verstellt den Blick darauf, dass all dies auch mit dem Klavierquintett geht und lohnt.

Schaue ich freilich auf meinen iPod, sehe ich noch eine ganz andere Musikgeschichte. Eine, die selten vorkommt und die ich selbst zuvor auch wenig reflektiert habe. Die mehr oder weniger einfach passiert ist. Eine Musikgeschichte in »emotional impacts«. Eine persönliche Musikgeschichte zwar. Aber doch eine Musikgeschichte.

Dass ich diesen Selbstversuch aufschreibe, hat daher nicht nur mit dem zu tun, was Haruki Murakami so eindrücklich in der Einleitung seines Buches *Wovon ich rede, wenn ich vom Laufen rede* schildert: »[...] ich kann viele Dinge nur begreifen, indem ich meine Gedanken zu Papier bringe. Ich muss verfassen, um zu erfassen.«²¹⁷ Ich spüre der Selbstbeobachtung vielmehr mit einer bestimmten Stoßrichtung nach. Ganz wie im ersten

Kapitel mit der Beschreibung der Leitmedien Klassischer Musik wird versucht, zu erschließen und nachzuvollziehen, was für ein Zugang zu Musikgeschichte durch die jeweilige Zugangsweise geformt wird. Welche Mechanismen am Werk sind. Mit welchen Konsequenzen. Nur während es mir im ersten Kapitel um das Tun anderer ging, geht es mir hier um mein eigenes Tun. Zu erkunden, wie jenseits gängiger historiographischer Mechanismen und ihrer Ausgangs- und Ansatzpunkte letztlich etwas entsteht, das man mit Elijah Wald ›Alternative Musikgeschichte‹ nennen kann.²¹⁸ Auswählen aber nicht wie im Fall von Wald über das alternative, vermeintlich objektivierbare Kriterium dessen, was zu einer gegebenen historischen Zeit jeweils quantitativ gesehen das Populärste war. Sondern aufgrund eines jahrzehntelangen Erkundens eines jeweiligen Repertoires entlang dessen, was »emotional impact« auf mich entfaltet. Meine ›Alternative Musikgeschichte‹ des Klavierquintetts. So wie ich für mich in meinem alltäglichen Umgang mit Musik für ganz unterschiedliche musikalische Praxen ›Alternative Musikgeschichten‹ geschrieben habe. In meinem Hörverhalten lebe. Für das Broadway-Musicals. Oder den britischen Indierock. Oder die amerikanische Gegenwartsooper. Oder das Indiefolk. Oder des zeitgenössischen Jazz. Um andere Ordner auf meinem iPod zu nennen. Andere Auswahlen, die ich treffe.

Guyers Kategorie des »emotional impact« wurde deswegen bestimmend für mein Nachdenken, weil sich mein Auswahlhandeln als einfacher Hörer bei genauer Selbstbeobachtung als eben von »emotional impact« geleitet herausstellte. Nicht immer. Aber eben doch oft. So oft, dass mich interessierte, dieses Auswahlhandeln besser zu verstehen. So wie im ersten Kapitel die Lenkungswirkung von Markennamen auf das Auswahlhandeln.

Dabei zeigte sich mehrerlei recht schnell: »Emotional impact« wird nicht durch Namen von Komponisten oder Interpreten, Verlagen oder Plattenfirmen getriggert. Den zentralen Akteuren des ersten Kapitels also. Das Auswahlhandeln bleibt zudem weitgehend unbeeinflusst von Fragen kulturellen und sozialen Kapitals in Pierre Bourdieus Sinne.²¹⁹ Allein schon schlicht deswegen, weil solch kulturelles und soziales Kapital nach meiner langjährigen Erfahrung von Wissenschaftskollegen bis Social Media mit einer solch randständigen musikalischen Praxis abseits der Markennamen wie dem Klavierquintett allenfalls ausnahmsweise zu generieren ist. Praktisch ist das aber sehr selten. Aus diesem Grund teile ich in diesem Fall auch nicht das generelle Misstrauen der Emotionsforschung gegenüber

Selbstbeobachtungsberichten über »emotional impact«, das stark auf den Einfluss des sozialen Befragungsrahmens abstellt – neben der mutmaßlichen Unfähigkeit des Beschreibenden, nicht zwischen eigener Emotion und Emotion in der Musik differenzieren zu können, eine Befürchtung, die mir hier keine Sorge bereitet.²²⁰

Aber nicht nur soziale Faktoren haben sich als vernachlässigbar gezeigt. Auch kompositorische Gesamtarchitekturen treten entgegen Adornos unterschiedener Forderung als Faktor deutlich in den Hintergrund, zugunsten eben von oft erstaunlich kurzen musikalischen Situationen.²²¹ Deren »emotional impact« in diesem Fall schließlich auch nicht von außermusikalischen Faktoren provoziert und gelenkt wurde, die ich natürlich auch kenne, aber eben nicht an dieser Stelle. D.h., dass »emotional impact« hier nicht ausgelöst oder verstärkt oder geformt wurde etwa durch die Verbindung der Musik mit herausgehobenen autobiographischen Momenten oder über die Bedeutung der Musik für eine Gruppe und meine Zugehörigkeit zu dieser und damit letztlich über meine Identifikation mit ihr.²²² Schon, weil in meiner Welt – Freunde und Familie, Fachkollegen, Studierende, Social Media usw. – sich wirklich niemand für das Thema begeistert. Das Hören von Klavierquintetten ist in meinem Fall also tatsächlich ein ziemlich privates Privatvergnügen. Anders als in den meisten anderen Musikbereichen, die mich involvieren. Diese Spezifik des Klavierquintetts für mich erlaubt es mir aber wiederum in der Selbstbeobachtung, gezielter die Frage nach den musikalischen Situationen zu stellen, die hier einmal ganz klar für den »emotional impact« verantwortlich zu machen sind. Ein zentraler Grund für die Auswahl ausgerechnet des Klavierquintetts als Fallbeispiel.

Diese Selbstbeobachtungen lege ich später im abschließenden Kapitel offen.²²³ Und spüre ihnen nach. Nach, um zu erkunden, wie hierdurch eine ›Alternative Musikgeschichte‹ des Klavierquintetts entsteht. So ist jenes Kapitel dann ein Unternehmen ganz im Geiste dessen, was Albrecht Riethmüller vor einem Vierteljahrhundert in abstracto als Ansatz für ›Alternative Musikgeschichte‹ beschrieben hat:

»Was änderte sich, wenn wir uns einigten, die Namen der Komponisten nicht mehr zu verwenden, sondern nur noch die Musikwerke so bezeichneten, wie wir auch von Büchern des Alten Testaments nur Titel, keine Verfasser kennen und wie das Buch Hiob nicht von Hiob und das Seikilos-Lied nicht von Seikolos stammt: Namen für Werke, keine Namen für Autoren. [...] Durch die Privation

der Namen zerbräche die fraglose Gleichung Genie = Verfassersname, zerbräche unsere von diesen Wörtern bzw. Namen bestimmte Sicht der Musik und von Teilen ihrer Geschichte. Man müsste sich dann mit der Sache selbst abgeben [...]«²²⁴

Ich kontrastiere mit den Teilen dieses Buches also diametral entgegengesetzte Zugänge auf denselben Gegenstand miteinander. Mit Absicht. Auf Augenhöhe. Um im Vergleich sichtbar zu machen, welche unterschiedlichen Musikgeschichten des Klavierquintetts sich auf diese Weise ergeben. Und was für einen Unterschied macht es hier! Denn während das erste Kapitel mit dem Klavierquintett eine musikgeschichtlich ziemlich nebensächliche Angelegenheit beschreibt und erklärt, warum ihm dieser Charakter des Nebensächlichen anhaftet, offenbart das abschließende Kapitel einen ungewöhnlich reichen Strang an Musikgeschichte, eine Hauptsache sozusagen. Für mich.

MIXTAPE: EINE IMAGINIERTE, VIRTUELLE AUSSTELLUNG MUSIKALISCHER SITUATIONEN

Die Auswahl an Musik, über die ich sogleich sprechen werde, ist bewusst und ausdrücklich subjektiv gemeint. Sie kommt ohne jeden Anspruch auf Verallgemeinerbarkeit, historische Korrektheit, kompositions- und/oder interpretationshistorische oder gar universelle ästhetische Relevanz. Dies ist kein Kanon. Es geht nicht um Meisterwerke und ihre Schlüsselstellen. Nicht um ihre Rolle für die Entwicklung des Genres. Das Folgende steht einem Mixtape mit Lieblingsliedern ungleich näher. Ich trage schlicht jene musikalischen Situationen zusammen, auf die ich verweise, d.h. z.B. in Noten zeige oder als Tonaufnahme vorspiele oder in Worten beschreibe, wenn ich gefragt werde, warum ich mich für das Klavierquintett als Genre nicht nur als eine wissenschaftlich ertragreiche Praxis interessiere. D.h. so, wie ich das Genre im ersten Teil dieses Buchs argumentativ genutzt habe, um hierüber eine soziale Praxis zu beschreiben. Sondern abweichend zu vielen anderen meiner wissenschaftlichen Arbeitsfelder tatsächlich seit langem und immer noch oft höre. Daher ist Musikgeschichtsschreibung eigentlich das falsche Wort für mein Anliegen hier. Denn genauer gesagt wird nicht geschrieben, sondern kuratiert, wie schon die Analogie zum

Mixtape nahelegt.²²⁵ Getreu Hans Ulrich Gumbrechts Definition des Kuratierens:

»Daneben – und wohl vor allem – bezieht sich das Verb ›kuratieren‹ auf die Entfaltung eines Themas oder eines Phänomens in all seinen Dimensionen und auf verschiedenen organisatorischen Ebenen: durch die Auswahl, das grundlegende Verständnis und die spezifische Auslegung dieses Themas; durch die kurzen Texte, mit denen die Gegenstände der Ausstellung für ihre Besucher identifiziert und in den weiteren Kontext einer Konzeption eingeordnet werden; aber auch durch die Art und Weise, wie der Kurator die Ausstellungsgegenstände im zur Verfügung stehenden Raum verteilt und zueinander in Beziehung setzt.«²²⁶

Kuratieren in all der entschiedenen Subjektivität, die Dorothea von Hantelmann als Kerncharakteristikum des Kurators ausmacht: »The curator emerges as a figure who exemplarily constitutes himself or herself through aesthetic choices [...].«²²⁷

Es geht mir also darum, zu erkunden, wie diese ›Alternative Musikgeschichte‹ des Klavierquintetts entsteht, indem ich jene musikalischen Situationen offenlege, die bei mir »emotional impact« hervorrufen. Und hierdurch wiederum eben jener ›Alternativen Musikgeschichte‹ Kontur verleihen, ja diese überhaupt erst als solche entstehen lassen, die der Ordner »Klavierquintette« auf meinem iPod darstellt. Weil das Vorhandensein einer solchen musikalischen Situation in diesem Fall der einzige Grund für die Aufnahme einer bestimmten Interpretation eines bestimmten Werks in eben diesen Ordner ist. Das ist von Hantelmanns »ästhetische Auswahl«, so wie sie hier getroffen wird. Diese Auswahl wird dann in Gumbrechts Sinne ausstellungsgleich lediglich mit einer kurzen Beschreibung versehen. Mit Wittgenstein sollen diese Angaben einzig leisten, den Standort zu markieren – die situativen musikalischen Anlässe für »emotional impact« nämlich –, von dem ich aus vorschlage, den jeweiligen Ausstellungsgegenstand wie die imaginierte, virtuelle Ausstellung insgesamt als Zusammenhang zu betrachten, d.h. genauer: zu hören.

Die Gesamtheit dieser Ausstellungsgegenstände formt jene ›Alternative Musikgeschichte‹ des Klavierquintetts, als die diese Musik über den Ordner »Klavierquintette« zusammen gehört wird. In dieser Zusammenstellung Gemeinsamkeiten und Unterschiede betont. Hinsichtlich dessen, was »emotional impact« verantwortet. Aber natürlich auch darüber hinaus. Eine sol-

che Auswahl sieht je nach Anlass und Ziel des Kuratierens ganz unterschiedlich aus. Das ist keine Best-of-Liste. »Emotional impact« ist an dieser Stelle nur eine Option. Ein Zugangsmodus. Eine Perspektive auf die Sache. Alternative Blickwinkel, der mich an anderer Stelle beschäftigen, sind z.B. die Genderfrage, der Mangel an Frauen in diesem musikalischen Milieu, oder die Frage, was die besagte Indie-Grass-Roots-Bewegung wann, wo und warum an Repertoire erschließt. Jedes Kuratieren stellt Musik nebeneinander und setzt sie ins Verhältnis. Was in Relation zueinander wieder andere Gesichtspunkte betont. Manchmal überhaupt erst sichtbar macht. Ich kenne keinen objektiven Zugang zur Geschichte und Gegenwart des Genres. Keine neutrale Position. Nur offengelegte Gründe für den jeweiligen Blickwinkel. Verschiedene Blickrichtungen. Und Unterschiede in dem, was je nach Betrachterposition erkennbar werden kann und wird.

Mich interessiert hier hingegen nicht, warum die ausgewählten musikalischen Situationen psychisch, physiologisch oder neurologisch einen »emotional impact« auf mich haben. Warum ich körperlich einen Unterschied spüre. Warum es sich anders anfühlt – was es tut. Es mich berührt. Deswegen ist dieses Kapitel auch kein Beitrag zu eben diesen Bereichen der Emotionsforschung geworden.²²⁸

Mich interessiert an dieser Stelle gleichfalls nicht, ob die Komponistinnen und Komponisten der nachfolgenden Werke oder ihre musikalischen Interpretinnen und Interpreten intendiert haben, dass die musikalischen Situationen, die ich herausgreifen werde, einen besonderen »emotional impact« auf einen Hörer wie mich entfalten. Manche musikalische Situation ist klar so inszeniert. Manch andere nicht. Das ist mir zwar wichtig, im Blick zu halten. Weil es mitunter einen Unterschied macht. Ob es intendiert ist, scheint mir jedoch mit William K. Wimsatt und Monroe C. Beardsley, Roland Barthes und Michel Foucault sekundär.²²⁹ In diesem konkreten Fall sekundär, weil es die einschlägigen musikalischen Situationen für mich nicht hierarchisiert. Ob diese herausgehobene Wirkung auf mich oder Musikhörer ganz allgemein nun von Komponistin oder Komponist, Interpretin oder Interpret intendiert war oder nicht, spielt letztlich keine Rolle. Der »emotional impact« ist für mich da, so oder so. Und ihn möchte ich benennen. Dafür werben, dies im Kontext von Musikgeschichtsschreibung offen zu tun. Und in Kermans Sinne gelten zu lassen. Dabei prüfen, ob ich eruieren 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 dieser musikalischen Situationen in den Beschreibungen wiedererkenne. Damit ich überhaupt wagen kann, zu versuchen, dies jemand anderem zu zeigen. Und um Zeigen können im Wittgensteinschen Sinne geht es am Ende.

Deswegen interessiert an dieser Stelle schließlich ebenfalls nicht, wie viele Menschen diesen »emotional impact« am Ende teilen, heute oder in der Vergangenheit. Ich zeige nur auf etwas, das ich sehe. Und schaffe Raum für die Frage: Fühlst du das auch? Doch die Antwort ist nicht entscheidend. Mit Kant genügt, dass ich ästhetische Erfahrung und Urteil für teilbar halte. Sie muss es nicht empirisch sein. Die Antwort interessiert mich zwar. Aber sie spielt für den Ansatz selbst keine Rolle. Die Frage zu stellen, die Frage überhaupt zuzulassen, darauf kommt es mir an. Den Blick auf den »emotional impact« dieser musikalischen Situationen zu lenken. Und diese Perspektive in ihren persönlichen historiographischen Konsequenzen zu verfolgen. Um diese einmal nicht gleich wieder hinter dem Bemühen um Objektivier- und Verallgemeinerbarkeit verschwinden zu lassen. Hinter den Messdaten von Musikpsychologie und Neuroästhetik etwa und den Befragungsstatistiken der Musiksoziologie.²³⁰ Oder hinter den sich auf formale Aspekte konzentrierenden Analysestrategien in Musikwissenschaft und Musiktheorie.²³¹ Oder hinter der Beschreibung der kulturellen Rahmenbedingungen und Einflussfaktoren auf mein ästhetisches Erleben, wie etwa im Sensory Turn insbesondere der Anthropologie, Ethnologie, Geschichts- und Kulturwissenschaften in den Vordergrund gerückt ist – oder, der Musik oft am nächsten, in den Sound Studies.²³² Um nur stellvertretend einige alternative, wissenschaftlich produktive Annäherungsweisen zu nennen. Sondern eben hierneben als Perspektive »emotional impact« in seiner ganzen Subjektivität zuzulassen. Zu erkunden, wo es hinführt, wenn man beachtet, wohin und worauf das, was in der Selbstbeobachtung hervortritt, in der jeweiligen Musik bezogen, ihr zugewandt ist. »Zugeeignet der Welt«, wie es in Maurice Merleau-Pontys Verteidigung dieser Position, seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung*, heißt.²³³ Nicht um seiner selbst willen, sondern um in meinem Fall daran anschließend gerade hierüber eine »Alternative Musikgeschichte« des Klavierquintetts zu erzählen. Den entsprechenden Ordner auf meinem iPod überhaupt als solche zu erkennen und zu reflektieren. Denn genau eine solche entsteht hier nämlich: eine »Alternative Geschichte« des Klavierquintetts. Nicht etwa eine »bessere«, im Kontrast etwa zu der im ersten Kapitel skizzierten Art von Musikgeschichte –

was erzählen zu wollen in jeder Hinsicht ein deprimierendes kritisches Unternehmen wäre, wie Bruno Latour gezeigt hat.²³⁴ Vielmehr wird lediglich eine parallel hierzu, aber eben nicht weniger real existierende Musikgeschichte offengelegt.

Ebenso beiläufig wie unvermeidlich entsteht mit dem hier gewählten kuratorischen Ansatz natürlich mit der anschließenden Sammlung an Beschreibungen ausgewählter musikalischer Situationen etwas, das Lydia Goehr mit kritischem Verve ein ›imaginiertes Museum musikalischer Werke‹ genannt hat.²³⁵ Und nicht nur von Werken, sondern zugleich auch von bestimmten, als Tonaufnahmen materialisierten Interpretationen dieser Stücke, seien diese Aufführungen nun durch den Tonträger dokumentiert oder – was, wie Nicholas Cook beschrieben hat, die Regel ist – als Aufführung in der Postproduktion modifiziert, bisweilen über Schnitte überhaupt erst als kohärente Darbietung simuliert.²³⁶ Genau so wirkt das Verzeichnis zu Beginn des letzten Kapitels auf mich: Wie ein ›imaginiertes Museum musikalischer Werke‹. Wie ein Ausstellungskatalog.

Aber: So folgenreich und limitiert das Werkkonzept in vielerlei Hinsicht sein mag. So sehr dies gleichermaßen für sein Pendant, das Sprechen von Referenzinterpretationen gilt, das Tonaufnahmen letztlich wie Werke behandelt. So sehr die Künstwissenschaften in einer endlosen Kette an ›Turns‹ in den vergangenen Jahrzehnten andere Aspekte von Musik und Musikgeschichte in den Vordergrund gerückt haben oder hierfür genutzt werden können, von Aesthetic Turn, Spatial Turn, Material Turn, Body Turn, Linguistic Turn, Cultural Turn, Affective/Emotional Turn, Biographical Turn, Iconic/Pictorial Turn über Historic Turn, Hermeneutic Turn, Ecological Turn, Reflexive/Literary Turn, Mnemonic Turn, Neurological Turn, Postcolonial Turn, Translational Turn sowie Sociological Turn, Post-human Turn, Praxeological Turn, Interpretative Turn, Performative Turn, Sensory Turn, Ethical Turn, Realistic Turn bis zum wohl aktuellsten Turn, dem Digital Turn der Digital Humanities.²³⁷ Das virtuelle Museum, das so entsteht, hat ungeachtet aller aus dem einen oder anderen Blickwinkel sicher zurecht möglichen Einwände viel mit jedenfalls meiner Lebenswirklichkeit zu tun, meinem Umgang mit Musik – und sei es eben in der lapidaren Gestalt des besagten Ordners ›Klavierquintette‹ auf meinem iPod. Ich mache nicht Spotify an und lasse mir per Zufallsmodus irgendwelche Musik vorspielen. Oder gehe zu Konzerten nach Location, gleichgültig, wer spielt und was. Ich wähle aus. Auch wenn ich weiß, dass es nur ein Ausschnitt bleibt: Ich

baue mir so eine eigene Musikgeschichte des Klavierquintetts. Oder eben des Broadway-Musicals. Oder des britischen Indierocks. Oder der amerikanischen Gegenwartsoper. Oder des Indiefolk. Oder des zeitgenössischen Jazz.

Es mag ein imaginiertes, virtuelles Museum sein, das so entsteht. Und gewiss nicht der vollkommene Bau zum Verstehen dieser Musik. Oder gar der einzig legitime Zugang. Oder der alleinig produktive. Aber es ist beileibe kein totes Konstrukt, lediglich unreflektiert einer überkommenen Art der Musikgeschichtsschreibung als Werkgeschichte geschuldet. Sondern ein sehr lebendiges, nämlich in meinem Alltag ungebrochen präsent. Es ist ein imaginiertes, virtuelles Museum, wie es letztlich jeder für sich baut. Und zu dem man bei Gelegenheit anderen Zugang gewährt. So wie ich hier.

Wobei Goehrs Begriff des Museums hier eigentlich der falsche Ausdruck ist, so er zu viel Dauerhaftigkeit impliziert. Die Angelegenheit ist flüchtiger. Vergleichbar eher einer imaginierten, virtuellen Ausstellung, die temporär auf einen bestimmten Ausstellungszweck hin kuratiert, zusammengetragen und gehängt ist. Nicht von Wiederholbarkeit der Ausstellung ausgeht. Oder sich wichtiger nimmt als andere Ausstellungen im gleichen Museumsbau der Musikgeschichte, davor und danach. Aber doch einem spezifischen Ausstellungszweck folgt, in dem Fälle von »emotional impact« in einem allen Exponaten gemeinsamen Metier – Klavierquintett – einander gegenübergestellt werden. In Neugierde darauf, was in dieser Verbindung über den jeweiligen einzelnen Ausstellungsgegenstand hinaus sichtbar wird beim Flanieren durch diese imaginierte, virtuelle Ausstellung. Und was ich selbst über mich und die Sache lerne in dieser Selbstbeobachtung meines eigenen Kuratierens.

Für mich jedenfalls ist »emotional impact« eine relevante Qualität von Musik. Die eine solch imaginierte, virtuelle Ausstellung als Anlass, Thema und Auswahlkriterium tragen kann. Die als derart motivierte Ausstellung wiederum einen alternativen Zugang zu Musikgeschichte vorführt. Dabei keineswegs ein künstliches Setting schafft. Sondern einen ganz und gar alltäglichen Zugang zu ihr aufgreift, wie Joachim Jacob und Wolfgang Braungart erläutern, wenn sie in analoger Weise über »schöne Stellen« in Literatur schreiben:

»Stellenweise trifft uns die Literatur, suchen wir aus, naiv oder versiert, was uns gefällt; so lange, wie Aufmerksamkeit und Konzentration anhalten. Wenn wir uns an Literatur erinnern, erinnern wir uns an Stellen; wenn wir uns über sie unterhalten, machen wir uns auf schöne Stellen aufmerksam. Stellen legen wir genau aus. Darum muss sich auch eine literarische Ästhetik für Stellen interessieren, stärker und vielleicht auch unvoreingenommener, als sie es bislang getan hat. [...] In der *schönen* Stelle schließlich findet sich alles aufs Engste beisammen. [...] Die schöne Stelle vereint demnach das Finden wie das Sich-Überlassen. Sie ist viel mehr als nur eine ›schöne‹ Stelle. Sie provoziert die Frage nach dem Gelungenen, das sie einlöst und zugleich begrenzt, und nach dem Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen. Die schöne Stelle schließlich zielt auch auf den Augenblick des Glücks in der Lektüre, der, wie im Leben, nicht dauern kann. Darum kann man aber doch von ihm sprechen.«²³⁸