

Anmerkungen

- 1 Vgl. Frédéric Döhl: »Potential und Risiken des Archival Turns in den Digital Humanities für die Musikwissenschaft«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 75/4 (2018), S. 301-320.
- 2 In den vergangenen Jahren gab es viel Fundamentalkritik. Vgl. nur für einige bekannte und mit den vielen Reaktionen aus der DH-Community quitierte Beispiele Kathryn Schulz: »The Mechanic Muse: What Is Distant Reading?«, in: *The New York Times* (24. Juni 2011), www.nytimes.com/2011/06/26/books/review/the-mechanic-muse-what-is-distant-reading.html; Adam Kirsch: »Technology Is Taking Over English Departments. The False Promise of the Digital Humanities«, in: *The New Republic* (2. Mai 2014), <https://newrepublic.com/article/117428/limits-digital-humanities-adam-kirsch>; Danielle Allington/Sarah Brouillette/David Golumbia: »Neoliberal Tools (and Archives): A Political History of Digital Humanities«, in: *Los Angeles Review of Books* (1. Mai 2016), lareviewofbooks.org/article/neoliberal-tools-archives-political-history-digital-humanities; Timothy Brennan: »The Digital-Humanities Bust«, in: *The Chronicle of Higher Education* (15.10.2017), www.chronicle.com/article/The-Digital-Humanities-Bust/241424; Nan Z. Da: »The Computational Case against Computational Literary Studies«, in: *Critical Inquiry* 45/3 (2019), S. 601-639, <https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/702594>.
- 3 Vgl. stellv. Bernhard Rieder/Theo Röhle: »Digital Methods: Five Challenges«, in: *Understanding Digital Humanities*, hrsg. von David Berry, Palgrave Macmillan: Basingstoke 2012, S. 67-84; Manfred Thaller (Hrsg.): *Controversies around the Digital Humanities = Historical Social Research* 37/3 [Special Issue] (2012), <https://www.gesis.org/hsr/volltext-archiv/2012/373-digital-humanities/>; Melissa Terras/Julianne Nyhan/Edward Vanhoutte (Hrsg.): *Defining Digital Humanities. A Reader*, Ashgate: Farnham 2013; Gerben Zaagsma: »On

Digital History«, in: *BMGN – Low Countries Historical Review* 128/4 (2013), <https://www.bmgn-lchr.nl/articles/abstract/10.18352/bmgn-lchr.9344/>, S. 3-29; Constanze Baum/Thomas Stäcker: »Methoden – Theorien – Projekte«, in: *Grenzen und Möglichkeiten der Digital Humanities* (= Sonderband der Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften, Bd. 1), hrsg. von dies., 2015, http://www.zfdg.de/sb001_023; Martin Huber/Sybille Krämer/Claus Pias (Hrsg.): *Digitalität. Theorien und Praktiken des Digitalen in den Geisteswissenschaften*, 2016, <https://digigeist.hypotheses.org/>; Mareike König: »Was sind Digital Humanities? Definitionsfragen und Praxisbeispiel aus der Geschichtswissenschaft«, in: *Digital Humanities am DHIP*, 2016, <https://dhdhi.hypotheses.org/2642>; Mark Sample: »Difficult Thinking about the Digital Humanities«, in: *Debates in the Digital Humanities*, hrsg. von dies., 2016, <http://dhdebates.gc.cuny.edu/debates/text/90>; William G. Thomas III: »The Promise of the Digital Humanities and the Contested Nature of Digital Scholarship«, in: *A New Companion to Digital Humanities*, hrsg. von Susan Schreibman/Ray Siemens/John Unsworth, Wiley Blackwell: Malden/MA 2016, S. 524-537; Jörg Wettlaufer: »Neue Erkenntnisse durch digitalisierte Geschichtswissenschaft(en)? Zur hermeneutischen Reichweite aktueller digitaler Methoden in informationszentrierten Fächern«, in: *Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften* (2016), http://zfdg.de/2016_011; Angela Dressen: »Grenzen und Möglichkeiten der digitalen Kunstgeschichte und der Digital Humanities – eine kritische Betrachtung der Methoden«, in: *Critical Approaches to Digital Art History = kunsttexte.de Nr. 4*, 2017, <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/19402/Angela%20Dressen%20-%20final.pdf>; James Smithies: *The Digital Humanities and the Digital Modern*, Palgrave Macmillan: London 2017; Manfred Thaller: »Geschichte der Digital Humanities« und »Digital Humanities als Wissenschaft«, in: *Digital Humanities. Eine Einführung*, hrsg. von Fotis Jannidis/Hubertus Kohle/Malte Rehbein, J.B. Metzler: Stuttgart 2017, S. 3-18; Sybille Krämer/Martin Huber: »Dimensionen Digitaler Geisteswissenschaft. Zur Einführung in diesen Band«, in: *Wie Digitalität die Geisteswissenschaften verändert: Neue Forschungsgegenstände und Methoden* (= Sonderband der Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften, Bd. 3), hrsg. von dies., 2018, http://www.zfdg.de/sb003_013; Gabriel Viehhauser: »Digital Humanities als Geisteswissenschaften. Zur Auflösung einer Tautologie«, in: *Digital Humanities. Perspektiven der Praxis*, hrsg. von Peggy Bockwinkel/Beatrice Nickel/Gabriel Viehhauser, Frank & Timme: Berlin 2018, S. 17-42; Ted Underwood: *Distant Ho-*

- rizons. *Digital Evidence and Literary Change*, University of Chicago Press: Chicago 2019.
- 4 Vgl. zum Begriff Historische Aufführungspraxis Lawrence Dreyfus: »Early Music Defended Against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century«, in: *The Musical Quarterly* 69/3 (1983), S. 297-322; Harry Haskell: *The Early Music Revival*, Thames and Hudson: London 1988; Nicholas Kenyon (Hrsg.): *Authenticity and Early Music*, Oxford University Press: New York/Oxford 1988; Richard Taruskin: *Text and Act: Essays on Music and Performance*, Oxford University Press: New York/Oxford 1995; Lydia Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, 2. Aufl., Oxford University Press: New York/Oxford 2007, S. 279-284. Vgl. zum Begriff Invented Tradition Eric Hobsbawm/Terence Ranger (Hrsg.): *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press: Cambridge 1983. Vgl. zum Konflikt zwischen diesen beiden Konzepten im Fall der Barbershop Harmony Frédéric Döhl: »From Harmonic Style to Genre: The Early History (1890s-1940s) of the Uniquely American Musical Term Barbershop«, in: *American Music* 32/2 (2014), S. 123-171; Frédéric Döhl: »Zu einigen Strategien der Genreetablierung und -verfestigung in einem ›Traditionalist Genre‹ populärer Musik. Die Barbershop Harmony zwischen Historischer Aufführungspraxis und ›Invented Tradition‹«, in: *Musiktheorie* 30/1 (2015), S. 9-22.
 - 5 Vgl. Wilhelm Altmann: *Handbuch für Klavierquintettspieler. Wegweiser durch die Klavierquintette*, Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft: Wolfenbüttel 1936; Gottfried Heinz: *Die Geschichte des Klavierquintetts von den Anfängen bis Robert Schumann*, Männles: Neckargemünd 2001, S. 237-287; Joanne Richardson: *The Piano Quintet. Influence of Medium on Genre* [Diss.], City University London: London 2014, <http://openaccess.city.ac.uk/3163/>, S. 268-304; Raymond Silvertrust: *The Silvertrust Guide to Piano Quintets and Sextets for Piano & Strings*, Eigenverlag: Riverwoods/IL o.J., <http://www.editionsilvertrust.com/guide-to-piano-quintets.htm>.
 - 6 Vgl. etwa Carl Dahlhaus: »Zur Theorie musikalischer Gattungen«, in: *Systematische Musikwissenschaft*, hrsg. von Carl Dahlhaus/Helga de la Motte-Haber, Laaber: Laaber 1982, S. 109-124; Hermann Danuser: »Gattung« in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 3, Bärenreiter/J.B. Metzler: Kassel/Stuttgart 1995, Sp. 1055-1069; Carl Dahlhaus: »Was ist eine musikalische Gattung?«, in: *Carl Dahlhaus*.

- Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber 2000, S. 348-358.
- 7 Vgl. Dick Hebdige: *Subcultures: The Meaning of Style*, Methuen: London 1979; Sarah Thornton: *Club Cultures. Music Media and Subcultural Capital*, Polity Press: Cambridge 1995; Ken Gelder (Hrsg.): *The Subcultures Reader*, 2. Aufl., Routledge: New York 2005; Rupa Huq: *Beyond Subculture. Pop, Youth and Identity in a Postcolonial World*, Routledge: New York 2006; Ken Gelder: *Subcultures: Cultural Histories and Social Practice*, Routledge: New York 2007; Ross Haenfler: *Subcultures: The Basics*, Routledge: New York 2014.
 - 8 Vgl. Will Straw: »Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communities in Popular Music«, in: *Cultural Studies* 5/3 (1991), S. 361-375; Roy Shuker: »scenes«, in: ders., *Popular Music: The Key Concepts*, 2. Aufl., Routledge: New York 2005, S. 238-240; Robert Futrell/Pete Simi/Simon Gottschalk: »Understanding Music in Movements: The White Power Music Scene«, in: *The Sociological Quarterly* 47/2 (2006), 275-304; Fabian Holt: *Genre in Popular Music*, University of Chicago Press: Chicago 2007, S. 6.
 - 9 Vgl. etwa Charles Rosen: *The Classical Style: Haydn – Mozart – Beethoven*, Faber and Faber: London 1971; Leonard B. Meyer: »Toward a Theory of Style«, in: *The Concept of Style*, hrsg. von Berel Lang, Cornell University Press: Ithaca/NY 1987, S. 21-71; Leonard B. Meyer: *Style and Music. Theory, History and Ideology*, University of Pennsylvania Press: Philadelphia/PA 1989; Peter van der Merwe: *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, Clarendon Press: Oxford 1989, S. 3; Allan F. Moore: »Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre«, in: *Music & Letters* 82/3 (2001), S. 432-442, hier S. 432; James Wierzbicki (Hrsg.): *Music, Sound and Filmmakers: Sonic Style in Cinema*, Routledge: New York 2012; Jennifer C. Lena: *Banding Together. How Communities Create Genres in Popular Music*, Princeton University Press: Princeton/NJ 2012, S. 6.
 - 10 Die nachfolgende Begriffsbestimmung habe ich meinem seit geraumer Zeit im Druck befindlichen Beitrag »Genre« für den Band *Musik und Medien* entnommen, der im Rahmen der Reihe Kompendien Musik beim Laaber-Verlag erscheinen soll, mit den ausführlichen Literaturangaben zu den Kurzverweisen im Text dann am Ende dieser Endnote.
Es bedarf einer Klarstellung, was ich mit Genre meine, weil Genres unauflöslich immer eine Verbindung von einerseits Kontinuität stiftenden Momenten

(z.B. musikalische und soziale Konventionen), andererseits Instabilität und hierin doch zugleich eben auch Dynamik verantwortenden Momenten (z.B. Vielfalt der Meinungen und Funktionen) darstellen. Schon auf ganz basaler Ebene macht es einen großen Unterschied, ob man sich für die erstgenannten oder die letztgenannten Aspekte interessiert – oder beides auszubalancieren versucht. Es ist schon deswegen gar nicht so einfach, zu sagen, was ein Genre ist und was es ausmacht, obwohl über Genres zu sprechen Alltag ist. Für Vertreter der erstgenannten Perspektive schaffen Genres vor allem Stabilität im historischen Wandel und Orientierung in einer für den Einzelnen unüberschaubaren Maße an musikalischer Produktion und musikbezogener Kommunikation (vgl. Frith 1996, Negus 1999, Holt 2006, Brackett 2016). Für Vertreter letztgenannter Perspektive erweist sich diese Stabilität als eine leere Behauptung, die im schlimmsten Fall obendrein alles Individuelle dem Diktat von Genrenormen und der Suche nach Ähnlichkeiten und Ähnlichem opfert (vgl. Derrida 1994; Drott 2013). Wieder andere meinen, dass gerade Individualität anders als über vergleichsweise stabile Genrebegriffe gar nicht erst als solche wahrnehm- und beurteilbar wäre (vgl. Carroll 2009).

Welche Position man auch vertritt: Es ist unvermeidbar, dass Musik stets zu Genres gehört, und zugleich unmöglich, Genres quasi rein zu bestimmen (vgl. Berger/Döhl/Morsch 2016, S. 7-10). Genres sind Diskursräume, in denen Schnittmengen ausgehandelt werden (vgl. Atton 2010, S. 523). Immer wird ein Erwartungshorizont an Musik herangetragen, der nicht erst durch diese Musik entstanden ist. Immer verbleiben Dimensionen im Vergleich von Musik und Erwartungshorizont, die nicht zur Deckung gelangen. Man kann keine genrelose Musik schreiben oder spielen – auch wenn Musiker das auffallend oft behaupten, wenn sie für sich künstlerische Autonomie reklamieren (vgl. Toynbee 2000, S. 104; Holt 2006, S. 4; Drott 2013, S. 3). Zugleich kann man keine Musik schreiben oder spielen, in der ein Genre aufgeht – auch wenn Kritiker gerne von ›Prototyp‹ oder ›Inbegriff‹ eines Genres sprechen und damit so tun, als ob eben dies ginge. Das ist, was Jacques Derrida in seinem grundlegenden Aufsatz *Das Gesetz der Gattung* »Teilhabe ohne Zugehörigkeit« (1994, S. 252) nennt. Schaut man genau hin, sieht man u.a. eine Vielzahl an Akteuren, die sich explizit oder durch ihr Handeln konkludent an Genrebestimmungen beteiligen (1). Man erkennt des Weiteren eine Vielfalt an Funktionen der Genrekategorie (2). Und man beobachtet ein immanentes, fortwährendes, unvermeidliches Ringen von Momenten, die für Stabilität sorgen, mit solchen, die für Instabilität, zugleich aber eben auch für Dynamik verantwortlich sind (3).

(1) Eine Vielzahl an Akteuren beteiligt sich an der Bestimmung von Genres. Dass es überhaupt solche Akteure gibt, die sich bisweilen sogar gezielt und bewusst um den Prozess der Genrebestimmung bemühen, zeigt sich z.B. immer dann besonders deutlich, wenn Genres gegen die Nutzung durch Dritte verteidigt werden, deren Handeln als genrefremd angesehen wird (vgl. Toynbee 2000, S. 103, 111). Keineswegs ist dabei gesichert oder vereinheitlicht, wessen Meinung jeweils den Ausschlag gibt (vgl. Brackett 2015, S. 196). Die Erfahrung zeigt allerdings, dass es sehr oft einen großen Unterschied macht, wen man wann in welcher Position fragt (vgl. Anderton 2010, S. 421). Es existieren zudem große Unterschiede zwischen den Genres. Und auch innerhalb eines Genres können sich Sichtweisen ändern (vgl. Lena/Peterson 2008). Die Sache verkompliziert sich dabei nicht nur zusätzlich durch die Vielzahl der Akteure. Akteure können zudem mehrere Positionen gleichzeitig innehaben oder ihre Position wechseln. Ein Labelmitarbeiter kann z.B. gleichzeitig Musiker und Musikhörer sein. Seine Sichtweisen können sich je nach Kontext verschieben, müssen das aber natürlich nicht (vgl. Wald 2009, S. 6). Völlig unabhängig von der Frage multipler Akteurspositionen können sich auch schlicht die Ansichten eines jeden Diskursteilnehmers ändern. Die Gruppen der Akteure sind darüber hinaus in sich heterogen. Musikberichterstattung etwa: Fachmedien werden von professionellen Journalisten betreut, aber z.B. im Bereich der Fanzines von Fans (vgl. Atton 2010). Und verändern ihre Zusammensetzung fortwährend durch Ausscheiden und Neueintritt alter bzw. neuer Mitglieder. Es sind also sehr unterschiedliche, dabei in sich heterogene Typen von Akteuren involviert mit durchaus unterschiedlichen Zielen. Verbände und staatliche Institutionen der direkten Kulturpolitik verstehen sich oft z.B. als Institutionen zur Förderung und zum Erhalt von Genres, wie sich mustergültig an der Verankerung des Jazz im öffentlichen Bildungs- und Subventionssystems studieren lässt (vgl. Ake/Garrett/Goldmark 2012, S. 2). Genredefinition erfolgt dann im Einklang mit diesen Zielen. Industrielle Akteure hingegen orientieren sich z.B. bevorzugt am Ziel der Umsatzgenerierung und -optimierung (vgl. Frith 1996, Negus 1999). Aber auch hier ist Vorsicht geboten. Die typischen Akteure dürfen nicht zu schablonenhaft interpretiert werden: Die Rolle der Musikwirtschaft ist z.B. eine hochkomplexe, die auf sehr unterschiedliche Weise das Feld der Genrebestimmung beeinflusst und in keinem Fall im Sinne binärer Opposition – alles kommerziell Relevante absorbierende, Genreidentitäten dabei negierender Mainstream vs. Genrekulturen (vgl. Miller 2010; Keunen 2014; Nathaus 2015, S. 24f.) – gedacht werden kann. Zumal für alle Ak-

teurspositionen mehrere Ziele gleichzeitig relevant sein können. Einem Musiker mag es um künstlerische Freiheit gehen und zugleich um soziale Relevanz und hinreichende Einnahmen, um von seiner Musik leben zu können. Die Akteure stehen nicht nur in einem komplexen Verhältnis auf der Ebene der Ziele zueinander. Sie können auch Genres unterschiedlich interpretieren, Fans z.B. die Arbeit eines Musikers genreseitig ganz anders zuordnen als es dem Musiker als adäquat vorschwebt (vgl. Atton 2010, S. 522). Dann steht es dem Musiker frei, das zurückzuweisen. Je nach Ziel (Genrezugehörigkeit, Prestige, Erlöse usw.) mag ihm das aber nichts nutzen. Dabei geht es für die Genrebildung nicht zwingend zuvorderst um Fragen von Konsens und Herrschaft, d.h. darum, wer alles mitreden kann und wer sich am Ende wie durchsetzt. Immer wieder gibt es nämlich auch Genres, für die gerade der Mangel an Konsens und vielmehr der offene Streit über ästhetische und soziale Normen identitätsstiftend ist, gerade in avantgardistischeren Kontexten, die hieraus viel an Dynamik und Produktivität ziehen (vgl. Atton 2012).

(2) Genres dienen überdies ganz unterschiedlichen Funktionen. Die Verwendung von Genrebegriffen ist z.B. eine dominierende Kommunikationsstrategie in der Musikwirtschaft (seit Tonaufnahmen Noten als primäre Distributionsform von Musik abgelöst haben, vgl. Toynbee 2000, S. 103, 115; Wald 2009, S. 89) und in den Kommunikationsmedien, insbesondere im Musikjournalismus. Neben Künstlernamen und Emotionsbegriffen fungieren Genrebegriffe heutzutage mehr denn je als ein Hauptorientierungsmittel in einem für den Einzelnen unüberschaubaren Musikangebot (vgl. Negus 1999, S. 29; Holt 2006, S. 2), das nur in Deutschland alleine im Bereich der Tonaufnahmen alljährlich um mehr als 20.000 Veröffentlichungen wächst und Phänomene wie die Hauptplaylist von Spotify kennt, über die aktuell mehr als 40 Millionen Nutzer wöchentlich personalisierte Empfehlungen bekommen. Dass Genres für Künstler auf Produktionsseite Spielräume und Spielregeln definieren, zu denen sie sich verhalten können, ist jedoch nicht nur in organisatorischer und wirtschaftlicher Hinsicht produktiv. Nach dergleichen Rahmungen und Orientierungspunkten besteht nämlich auch unter den Kreativen selbst eine nicht geringe Sehnsucht in Zeiten, in denen es in den Künsten in vielen Bereichen eben an verbindlichen Grenzen, Dogmatiken und Lehren fehlt, wie schon Adorno konstatierte (vgl. 1970, S. 9), da die alten Maßstäbe ihre einstige Autorität verloren haben (vgl. Kramer 1995, S. 5). Das kann man mit Danto als künstlerische Freiheit feiern (vgl. Danto 1997, S. 5, 12. 27f.). Man kann aber umgekehrt auch den damit einhergehenden Verlust betonen, wie es Lyotard

tut: »Composers today have the feeling that everything is possible and that they must invent for each work not only its musical form, but the rules of the music« (Lyotard 2009, S. 39). Schon Arnold Schönberg kämpfte mit der Erfahrung, dass ihn die in harmonischer Sicht maximale Freiheit der Atonalität an anderer Stelle massiv einschränkte, da es in einem Gestaltungsraum, in dem alles möglich ist, problematisch wird, zu überraschen oder lange dramatische Formen zu gestalten – und komponierte in Reaktion hierauf ein Jahrzehnt lang nicht. Ihm fehlte plötzlich ein Erwartungshorizont, mit dem er operieren konnte. Genau an einer solchen Stelle machen Genres Angebote. Deren regulatorische Kraft kann man schon daran ablesen, wie wenige erfolgreiche Crossoverkünstler vom Schlage eines Leonard Bernstein, David Bowie, Bobby McFerrin oder André Previn es gibt, die genreseitig ein wirklich weites Betätigungsfeld aufweisen. So steckt in der Anziehungs- und Regulierungskraft des Genrekonzepts für Musikschaftern wie Musikrezeption stets ein ambivalenter Balanceakt zwischen Ermöglichen und Verhindern (vgl. DeNora 2005, S. 148). Aber Genres sind vielmehr. Genres konditionieren in mannigfaltigster Weise den sozialen Umgang mit Musik (vgl. Nathaus 2015, S. 23). Sie fungieren in vielen Fällen z.B. als primärer Bezugspunkt kultureller Identität (vgl. Toynbee 2000, S. 177; DeNora 2007, S. 153; Brackett 2015, S. 190). Genrekonventionen steuern bei allen Akteuren Erwartungen und ermöglichen hierdurch überhaupt erst, zu vergleichen, einen Diskurs zu etablieren und sich nicht in einer disparaten Sammlung von Einzelfällen zu verlieren (vgl. Neale 1980, S. 19; Holt 2006, S. 3; Carroll 2009, S. 93-99). Genres schreiben zudem Musik Bedeutung ein (vgl. Frow 2006, S. 10), stehen aber immer auch zugleich für Wertzuschreibungen – Genres sind nie neutrale, bloß sachlich beschreibende Begriffe (vgl. Holt 2006, S. 17). Genrediskurse schließen dadurch eine Vielzahl sozialer Faktoren ein, einschließlich Rasse, Geschlecht, Religion und Nation (vgl. Döhl 2008; Ake/Garrett/Goldmark 2012, 3f.; Brackett 2015, S. 190; James 2017, S. 24). Genrezuordnungen gehen dabei regelmäßig mit weitreichenden, ganz praktischen Konsequenzen einher, von Qualitätsurteilen und Entscheidungen über Zugehörigkeit bis zur Frage, welche Clubs, Festivals oder Playlists einer Musik offen stehen (vgl. Atton 2010, S. 522; Ake/Garrett/Goldmark 2012, S. 3f.).

(3) Wäre dem nicht schon genug, sind Genres eben stets im selben Atemzug stabil und instabil, gleichermaßen von Kontinuität zu Vorherigem und Veränderungen geprägt (vgl. Wald 2009, S. 28; Atton 2010, S. 522f.; Brackett 2015, S. 190). Es gibt wie gesehen keine Musik, die nicht zu einem Genre gehört, keine Musik, die nur zu einem Genre gehört, und keine Musik, in der ein Gen-

re aufgeht. Jeder neue Beitrag verändert jedoch zugleich ein Genre und seine Konventionen (vgl. Brackett 2015, S. 195). Es gibt umgekehrt Normen, die übergeordnet in einer Vielzahl Genres auftreten, so die Grundregeln kommerziell relevanter Musik: Einfachheit, Repetitivität und Kürze (vgl. Suisman 2009, S. 277). Dies erschwert gleichfalls die Präzision von Genrebegriffen. Manche Genres werden dabei sehr alt, andere scheinen nur eine Saison, eine Modewelle lang zu existieren (vgl. Berger/Döhl/Morsch 2016, S. 8). Manche Genres bleiben lange allgemein relevant, manche nur kurz, andere wiederum verlassen nie »einen Status des Marginalen und Prekären« (Berger/Döhl/Morsch 2016, S. 8). Gleichzeitig kann sich ein neues Publikum ein Genre erobern und es dabei auch verändern (vgl. Toynbee 2000, S. 116). Oder der originale Musikkreis wird verdrängt, etwa im Zuge einer musikindustriellen Erschließung (vgl. ebd.). Musiker fusionieren und erweitern aber auch selbst fortwährend bestehende Genres oder spalten Genrespezifika ab und gewichten sie neu, all dies oftmals sogar gezielt als künstlerische Strategie (vgl. Walser 1993, S. 27).

Zu diesen drei hier exemplarisch herausgegriffenen Ebenen der Akteure, Funktionen und Dynamiken des Genrebegriffs kommen eine ganze Reihe weiterer grundsätzlicher Herausforderungen hinzu, die Genre zu einer derart fluiden und zugleich attraktiven, da gerade hierin lebensnahen Kategorie machen: So ist der Genrebegriff z.B. nicht trennscharf geschieden von Begriffen wie Stil, Subkultur, Szene oder Gattung. Sie werden mal synonym, mal partiell überlappend, mal kategorisch getrennt voneinander gebraucht. In unterschiedlichen Gegenstandsbereichen westlicher Musik wie klassischer Instrumentalmusik, Oper, Jazz, Filmmusik und Populärer Musik existieren dabei verschiedene Traditionen und Konventionen im Begriffsgebrauch (vgl. Moore 2001, S. 432). Die Lesart dieser Begriffe wechselt aber immer wieder auch innerhalb desselben musikalischen Milieus zwischen verschiedenen Beiträgen. Darüber hinaus treten Unterschiede auf, je nachdem, ob der Beitrag aus der Musikwissenschaft stammt oder aber eine musikalische Praxis zum Gegenstand hat, aber z.B. aus Sicht von Nachbardisziplinen wie der philosophischen Ästhetik, Soziologie, Kulturwissenschaft oder Geschichtswissenschaft verfasst wurde. Neben fragilem Begriffsgebrauch stellt die Quellenlage ein weiteres fundamentales Problem der Genreforschung dar: Regelmäßig fehlt es an klar identifizierbaren, expliziten Gründungsdokumenten, Regelbüchern, Kriterienkatalogen usw., was einen zu einer Diskursanalyse, oft gar Diskursrekonstruktion zwingt, die regelmäßig z.B. Oral History einzubeziehen hat (vgl. Holt 2006, S. 14).

Schon, ab wann ein Genre existiert und wer für seinen Namen verantwortlich ist (vgl. Fabbri 2012, S. 179f.), lässt sich meist nur ausnahmsweise präzise sagen. Und man muss an dieser Stelle zudem sehr vorsichtig sein, denn allzu oft ergibt eine solche retroaktive Suche vor allem Gründungsmythen und die Behauptung einer quasi reinen Lehre, was das Genre »eigentlich« mal war und wieder sein sollte (vgl. Atton 2011, S. 324). Auch wenn die Namensgebung eine hinreichende, aber keine notwendige Bedingung für die Existenz eines Genres ist, so ist die Vergabe von Genrenamen ein wichtiger Indikator, zeigt sich hier doch oft, dass Akteure das Erreichen eines Aggregatzustands ausmachen, dem eine neu gewonnene Spezifik innewohnt, die etwas unterscheidbar macht – worin auch immer diese Eigenart im Einzelfall liegt (vgl. Fabbri 2012, S. 187f.). Ob das Neue dann wirklich neu ist, spielt regelmäßig nur eine untergeordnete Rolle, da es sich bei der Namensgebung zuvorderst um eine soziale, vor allem kommunikative Geste handelt. Im Wechsel und Zusammenspiel der beteiligten Akteursgruppen entstehen fortwährend neue Genrenamen – die dabei keineswegs musikalisch-deskriptiv (Noise Rock, Cool Jazz) angelegt sein müssen, sondern z.B. atmosphärische (Psychedelic, Trance), inhaltlich-thematische (Christian Pop, Christmas Carol), geographische (Charleston, Britpop), sozio-kulturelle (College Rock, Lounge), relationale (Post-Punk, Neo-Soul) oder symbolische (Hair Metal, Baggy) Gesichtspunkte betonen können (vgl. Marino 2012, S. 245f.). Schon in einer eng begrenzten Fallstudie zur elektronischer Tanzmusik im Großbritannien der Jahre 1998 und 1999 förderte Kembrew McLeod mehr als 300 Subgenrenamen unter dem Genremantel der EDM zu Tage, von »abstract beat, abstract drum-n-bass, acid house, acid jazz, acid rave« über »downtempo funk, downtempo future jazz, drill-n-bass, droncore, drum-n-bass« und »hard chill ambient, intelligent drum-n-bass, intelligent jungle, intelligent techno, miami bass« bis »twilight electronica, two-step, UK acid, UK breakbeat, underground, world-dance« (McLeod 2001, S. 60). Eine zentrale Konsequenz einer solchen Begriffs-inflation und -partikularisierung ist natürlich, dass die »normative Bedeutung von Genremodellen und die Halbwertszeit generischer Begriffe« (Wicke 2010, S. 8) sinkt – so wie Genres selbst oftmals nur einen vergleichsweise kurzen Moment im popkulturellen Rampenlicht haben und hiernach vielfach auf deutlich kleinerer Flamme, von einem überschaubaren Kreis von Liebhabern meist dogmatisch deutlich enger ausgelegt (vgl. Lena/Peterson 2008, S. 703-707), weiterköcheln (vgl. Toynbee 2000, S. 116). Das Operieren mit Genrebegriffen ist dabei kommunikativ gesehen in jeder Hinsicht ein permanentes Justieren zwischen zu allgemein (z.B. Pop,

Jazz) und zu speziell (z.B. Happy Hardcore oder Progressive Low Frequency). Begriffe wie »Metagenre« oder »Subgenre« zeigen dieses Problem an (vgl. McLeod 2001; Anderton 2010). Und doch ist es notwendig, beide Extreme stets gleichzeitig im Blick zu halten – das Verallgemeinern und das Interesse an der Besonderheit des Einzelfalls –, damit die Kategorie des Genres als Verständnis- und Beschreibungsmittel produktiv sein kann (vgl. Holt 2006, S. 7). Genres bedeuten zu einer bestimmten Zeit für bestimmte Leute etwas Bestimmtes (vgl. Brackett 2015, S. 192). Das setzt eine erhebliche historische und soziale Sensibilität voraus, gerade wenn man sich Genres in der Vergangenheit annähert. Denn die Gefahr ist groß, dass man aktuelle Genrevorstellungen auf die Vergangenheit projiziert (vgl. Miller 2010, S. 11). Diese Gefahr ist im hiesigen Fall noch größer als bei anderen historiographischen Fragen, da Genreformierung, insbesondere die damit einhergehende Konventionsbildung, meist stark retrospektive Züge trägt (vgl. Anderton 2010, S. 422). Genres gehen nicht in musikalischen Konventionen auf, sind jedoch keineswegs beliebig in den musikalischen Möglichkeiten, die sie gestatten (vgl. Toynbee 2000, S. 102; Brackett 2016, S. 3). Das Klavierquintett ist hierfür ganz typisch in dem Besetzungsgebot, das es formuliert. Jedes Genre scheint hierbei einen eigenen Toleranzbereich auszuhandeln, bis wohin etwas noch dem Genre als zugehörig angesehen werden kann. Manche sind sehr strikt wie Barbershop Harmony oder Northern Soul (vgl. Toynbee 2000, S. 126; Döhl 2015), andere nicht. Je genauer man die musikalischen Konventionen eines Genres zu beschreiben versucht, desto exklusiver geht man natürlich vor, in dem man zwangsläufig anfängt, Musik auszusortieren, die anderen wie selbstverständlich als dem Genre zugehörig erscheint (vgl. Toynbee 2000, S. 104, 126; Brackett 2016, S. 3). Unterlässt man derart analytische Bemühungen jedoch, ignoriert man die musikalische Praxis, in der regelmäßig ganz bewusst künstlerische Entscheidungen getroffen werden, die z.B. eine Genrezuordnung musikalisch absichern sollen. So problematisch diese widersprüchliche Situation auch bleibt, so klar ist jedoch, dass solche Annäherungen bei aller Vorsicht analytisch durchaus erreichbar sind: Man denke zum Beleg nur an die Möglichkeit, Genres außerhalb ihres Ursprungskontextes zu parodieren (vgl. Brackett 2016, S. 12f). Ohne benenn- und adaptierbare Ähnlichkeiten, die u.a. eine Wiedererkennbarkeit gestatten, wäre dies nicht möglich (vgl. Toynbee 2000, S. 110; Fabbri 2012, S. 186). So oder so muss man jedoch aufpassen, denn das, was in vielen Genres vorkommt, ist nicht zwangsweise weniger wichtig für ein bestimmtes Genre als das, was ihm an Besonderem zu eigen ist und auf das man sich allzu leicht

konzentriert (vgl. Wald 2014, S. 26). Abgesehen davon, dass gerade musikalische Eigenarten besonders selten Genres exklusiv zu eigen bleiben, sondern gerade und oftmals ausgesprochen rasch ihren Weg auch in andere Genrekontexte finden. Man denke z.B. an Bluesphrasierung oder Funkrhythmisierung. Letztlich muss man Genres relational zueinander verstehen. Genres existieren im Verhältnis zu einem komplexen Netzwerk anderer Genres. Nur ein relationaler Zugriff erlaubt, die Andersartigkeit und zugleich Identität von Genres, nämlich im Verhältnis zu anderen zu verstehen.

In dieser Endnote angeführte bzw. zitierte Literatur: Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* [1970] (= Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften, Bd. 7, hrsg. von Rolf Tiedemann), Suhrkamp: Frankfurt am Main 2003; Jacques Derrida: »Das Gesetz der Gattung« [orig. frz. 1980], in: ders.: *Gestade*, Passagen: Wien 1994, S. 245-284; Stephen Neale: *Genre*, British Film Institute: London 1980; Robert Walser: *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Wesleyan University Press: Middletown/CT 1993; Lawrence Kramer: *Classical Music and Postmodern Knowledge*, University of California Press: Berkeley/CA 1995; Simon Frith: *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Harvard University Press: Cambridge/MA 1996; Arthur C. Danto: *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press: Princeton/NJ 1997; Keith Negus: *Music Genres and Corporate Cultures*, Routledge: New York 1999; Jason Toynbee: *Making Popular Music. Musicians, Creativity and Institutions*, Arnold: London 2000; Kembrew McLeod: »Genres, Subgenres, Sub-Subgenres and Social Differentiation within Electronic/Dance Music Communities«, in: *Journal of Popular Music Studies* 13 (2001), S. 59-75; Allan F. Moore: »Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre«, in: *Music & Letters* 82/3 (2001), S. 432-442; Fabian Holt: »Genre Formation in Popular Music«, in: *Musik & Forskning* 28 (2003), S. 77-91; Tia DeNora: »Music and Social Experience«, in: *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*, hrsg. von Mark D. Jacobs/Nancy Weiss Hanrahan, Blackwell: Oxford 2005, S. 147-159; John Frow: *Genre*, Routledge: New York 2006; Fabian Holt: *Genre in Popular Music*, University of Chicago Press: Chicago 2006; Jennifer C. Lena/Richard A. Peterson: »Classification as Culture. Types and Trajectories of Music Genres«, in: *American Sociological Review* 73 (2008), S. 697-718; Noël Carroll: *On Criticism*, Routledge: New York 2009; Jean-François Lyotard: »Music and Postmodernity« [org. frz. 1996], in: *new formations* 66 (2009), S. 37-45; Elijah Wald: *How the Beatles Destroyed Rock*

'n' Roll. *An Alternative History of American Popular Music*, Oxford University Press: New York/Oxford 2009; Chris Anderton: »A Many-Headed Beast: Progressive Rock as European Meta-Genre«, in: *Popular Music* 29/3 (2010), S. 414-435; Chris Atton: »Popular Music Fanzines: Genre, Aesthetics, and the »Democratic Conversation««, in: *Popular Music and Society* 33/4 (2010), S. 517-531; Karl Hagstrom Miller: *Segregating Sound: Inventing Folk and Pop Music in the Age of Jim Crow*, Duke University Press: Durham/NC 2010; Peter Wicke: »Genres, Stile und musikalische Strömungen populärer Musik in Deutschland«, Bonn 2010, http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/04_JazzRockPop/wicke_genres.pdf, S. 1-11; Chris Atton: »Fan Discourse and the Construction of Noise Music as a Genre«, in: *Journal of Popular Music Studies* 23/3 (2011), S. 324-342; David Ake/Charles Hiroshi Garrett/Daniel Goldmark: »Introduction«, in: *Jazz/Not Jazz*, hrsg. von dies., University of California Press: Berkeley/CA 2012, S. 1-9; Chris Atton: »Genre and the Cultural Politics of Territory: The Live Experience of Free Improvisation«, in: *European Journal of Cultural Studies* 15/4 (2012), S. 427-441; Franco Fabbri: »How Genres Are Born, Change, Die: Conventions, Communities and Diachronic Processes«, in: *Critical Musicological Reflections. Essays in Honour of Derek B. Scott*, hrsg. von Stan Hawkins, Ashgate: Farnham 2012, S. 179-191; Jennifer C. Lena: *Banding Together. How Communities Create Genres in Popular Music*, Princeton University Press: Princeton 2012; Eric Drott: »The End(s) of Genre«, in: *Journal of Music Theory* 57/1 (2013), S. 1-45; Gert Keunen: *Alternative Mainstream. Making Choices in Pop Music*, Antennae: Amsterdam 2014; Elijah Wald: »Forbidden Sounds: Exploring the Silences of Music History« in: *Geschichte wird gemacht*, hrsg. von Dietrich Helms/Thomas Phleps, transcript: Bielefeld 2014, S. 25-39; David Brackett: »Popular Music Genres: Aesthetics, Commerce and Identity«, in: *The SAGE Handbook of Popular Music*, hrsg. von Andy Bennett/Steve Waksman, Thousand Oaks/CA: SAGE 2015, S. 189-206; Gabriele Marino: »»What Kind of Genre Do You Think We Are?« Genre Theories, Genre Names and Classes within Music Intermedial Ecology«, in: *Music Analysis Experience. New Perspectives in Musical Semiotics*, hrsg. von Constantino Maeder/Mark Reybrouck, Leuven University Press: Leuven 2015, S. 239-254; Klaus Nathaus: »From Versatility to Art and Authenticity. The Making of Popular Music's Genre Matrix, 1890-1930«, in: *MusikTheorie* 30/1 (2015), S. 23-41; David Brackett: *Categorizing Sound. Genre and Twentieth-Century Popular Music*, University of California Press: Berkeley/CA 2016; Frédéric Döhl: *Mashup in der Musik. Fremdrefe-*

- renzielles Komponieren, *Sound Sampling und Urheberrecht*, transcript: Bielefeld 2016; Robin James: »Is the Post- in Post-Identity the Post- in Post-Genre?«, in: *Popular Music* 36/1 (2017), S. 21-32.
- 11 Genrebestimmung nach Frédéric Döhl: *Mashup in der Musik. Fremdreferenzielles Komponieren, Sound Sampling und Urheberrecht*, transcript: Bielefeld 2016, S. 131f. unter Bezugnahme insbesondere auf Stephen Neale: *Genre*, British Film Institute: London 1980, S. 19-22; Franco Fabbri, »A Theory of Musical Genres: Two Applications«, in: *Popular Music Perspectives*, hrsg. von David Horn/Philipp Tagg, IASPM: Gothenburg/Exeter 1982, S. 52-81, hier S. 52, 55; Sarah Thornton: *Club Cultures. Music Media and Subcultural Capital*, Polity Press: Cambridge 1995, S. 14; Keith Negus: *Music Genres and Corporate Cultures*, Routledge: New York 1999, S. 25; Christine Gledhill: »Rethinking Genre«, in: *Reinventing Film Studies*, hrsg. von Christine Gledhill/Linda Williams, Arnold: London 2000, S. 221-243, hier S. 223; Jim Samson: »Genre«, in: *Grove Music Online*, 2001 (Abruf am 7. August 2014); Kembrew McLeod: »Genres, Subgenres, Sub-Subgenres and Social Differentiation within Electronic/Dance Music Communities«, in: *Journal of Popular Music Studies* 13 (2001), S. 59-75, hier S. 60; Stuart Borthwick/Ron Moy: *Popular Music Genres: An Introduction*, Edinburgh University Press: Edinburgh 2004, S. 3; Roy Shuker: »genre; meta genres; subgenres«, in: ders., *Popular Music: The Key Concepts*, 2. Aufl., Routledge: New York 2005, S. 145-149, hier S. 147f.; John Frow: *Genre*, Routledge: New York 2006, S. 10; Fabian Holt: *Genre in Popular Music*, University of Chicago Press: Chicago 2007, S. 2; Jennifer C. Lena/Richard A. Peterson: »Classification as Culture. Types and Trajectories of Music Genres«, in: *American Sociological Review* 73 (2008), S. 697-718, hier S. 698; Jennifer C. Lena: *Banding Together. How Communities Create Genres in Popular Music*, Princeton University Press: Princeton/NJ 2012, S. 6; David Hesmondhalgh: *The Cultural Industries*, 3. Aufl., SAGE: Los Angeles/CA 2013, S. 32.
 - 12 Simon Frith: *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Harvard University Press: Cambridge/MA 1996, S. 87, 94.
 - 13 Vgl. Pierre Bourdieu: »Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital«, in: *Soziale Ungleichheiten*, hrsg. von Reinhard Kreckel, Schwartz: Göttingen 1983, S. 183-198, insb. S. 185.
 - 14 Vgl. Wilhelm Altmann: *Handbuch für Klavierquintettspieler. Wegweiser durch die Klavierquintette*, Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft: Wolfenbüttel 1936, S. 24; Basil Smallman: *The Piano Quartet and Quintet*.

- Style, Structure, and Scoring*, Clarendon Press: Oxford 1994, S. 53; Gottfried Heinz: *Die Geschichte des Klavierquintetts von den Anfängen bis Robert Schumann*, Männles: Neckargemünd 2001, S. 1, 216; Joanne Richardson: *The Piano Quintet. Influence of Medium on Genre* [Diss.], City University London: London 2014, <http://openaccess.city.ac.uk/3163/>, S. 51.
- 15 Vgl. Basil Smallman: *The Piano Quartet and Quintet. Style, Structure, and Scoring*, Clarendon Press: Oxford 1994, S. 51; Gottfried Heinz: *Die Geschichte des Klavierquintetts von den Anfängen bis Robert Schumann*, Männles: Neckargemünd 2001, S. 216.
 - 16 Vgl. Basil Smallman: *The Piano Quartet and Quintet. Style, Structure, and Scoring*, Clarendon Press: Oxford 1994, S. 51; Klaus Aringer: »Deutsche Romantik«, in: *Die Sonate: Formen instrumentaler Ensemblesmusik* (= Handbuch der musikalischen Gattung, Bd. 5), hrsg. von Claus Brockmaier/Siegfried Mauser, Laaber: Laaber 2005, S. 263-284, hier S. 270.
 - 17 Vgl. Basil Smallman: *The Piano Quartet and Quintet. Style, Structure, and Scoring*, Clarendon Press: Oxford 1994, S. 51; Gottfried Heinz: *Die Geschichte des Klavierquintetts von den Anfängen bis Robert Schumann*, Männles: Neckargemünd 2001, S. 1.
 - 18 Vgl. Colin Lawson: »The String Quartet as a Foundation for Larger Ensembles«, in: *The Cambridge Companion to the String Quartet*, hrsg. von Robin Stowell, Cambridge University Press: Cambridge 2003, S. 310-327, hier, S. 323.
 - 19 Vgl. zu dieser Werkgruppe innerhalb der Gattung mit Klavierquintetten u.a. von Max Bruch, Friedrich Gernsheim, Hermann Goetz, Karl Goldmark, Heinrich von Herzogenberg, Friedrich Kiel, August Klughardt, Joachim Raff, Carl Reinecke, Josef Rheinberger oder Ferdinand Thieriot weiter Michael Aschauer: *Einheit durch Vielfalt? Das Klavierkammermusikwerk ausgewählter »Konservativer« um Johannes Brahms: Klaviertrios, Klavierquartette und Klavierquintette von Robert Fuchs, Hermann Goetz, Karl Goldmark, Heinrich von Herzogenberg, Josef Gabriel Rheinberger, Richard Strauss und Robert Volkmann*, Peter Lang: Frankfurt am Main 2006.
 - 20 Joël-Marie Fauquet: »Chamber Music in France. From Cherubini to Debussy«, in: *Nineteenth-Century Chamber Music*, hrsg. von Stephen E. Hefling, Routledge: New York 1998, S. 287-314, hier S. 303f.
 - 21 Klaus Aringer: »Deutsche Romantik«, in: *Die Sonate: Formen instrumentaler Ensemblesmusik* (= Handbuch der musikalischen Gattung, Bd. 5), hrsg. von

- Claus Brockmaier/Siegfried Mauser, Laaber: Laaber 2005, S. 263-284, hier S. 270.
- 22 Gut eine Generation, nachdem Ignaz Schuppanzigh, ein wichtiger künstlerischer Partner Beethovens, 1808 in Wien das sogenannte Rasumowsky-Quartett formiert hatte, das als erstes seiner Art gilt. Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht (Hrsg.), *Riemann Musik Lexikon*, Sachteil, Mainz 1967, S. 912. Freilich wechselte seine Besetzung wiederholt, vgl. Jan Caeyers: *Beethoven: Der einsame Revolutionär. Eine Biographie*, C.H. Beck: München 2012, S. 392f. Diese Rahmenbedingung machen das Klavierquintett als Gattung dabei besonders attraktiv: Fast alle berühmten Pianisten des 20. Jahrhunderts von Swjatoslaw Richter bis Glenn Gould und Streichquartette vom Julliard Quartet bis zum Emerson String Quartet haben Klavierquintette aufgeführt und aufgenommen.
 - 23 Vgl. einführend Wilhelm Altmann: *Handbuch für Klavierquintettspieler. Wegweiser durch die Klavierquintette*, Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft: Wolfenbüttel 1936; Basil Smallman: *The Piano Quartet and Quintet. Style, Structure, and Scoring*, Clarendon Press: Oxford 1994; Gottfried Heinz: *Die Geschichte des Klavierquintetts von den Anfängen bis Robert Schumann*, Männeske: Neckargemünd 2001; Joanne Richardson: *The Piano Quintet. Influence of Medium on Genre* [Diss.], City University London: London 2014, <http://openaccess.city.ac.uk/3163/> sowie die im letzten Kapitel genannten Aufsätze zu Einzelwerken.
 - 24 Damit sind die ihrem Selbstverständnis wie ihrer öffentlichen Wirkung nach maßgeblich für Kanonisierung verantwortlichen Instanzen benannt. Eine Differenzierung, die Autoren wie Joseph Kerman oder Carl Dahlhaus mit Vehemenz einforderten. Vgl. Joseph Kerman: »A Few Canonic Variations«, in: *Critical Inquiry* 10 (1983/84), S. 107-125, insb. S. 111; Carl Dahlhaus: »Historik – Grundlagen der Musikgeschichte – Ästhetik«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber 2000, S. 11-155, insb. S. 97.
 - 25 Udo Göttlich: »Massenmedium«, in: *Metzler Lexikon. Medientheorie Medienwissenschaft*, hrsg. von Helmut Schanze, J.B. Metzler: Stuttgart 2002, S. 193f.
 - 26 Noël Carroll: *Art in Three Dimensions*, Oxford University Press: Oxford/New York 2010, S. 47.
 - 27 Vgl. zur Klassikbetrieb Nina Polaschegg: *Populäre Klassik – Klassik populär: Hörerstrukturen und Verbreitungsmedien im Wandel*, Böhlau: Köln 2005; Dawn Bennett: *Understanding the Classical Music Profession. The Past, the Present and Strategies for the Future*, Ashgate: Aldershot 2008; Michael

- Custodis: *Klassische Musik heute. Eine Spurensuche in der Rockmusik*, transcript: Bielefeld 2009; Jörn Peter Hiekel (Hrsg.): *Populär vs. elitär. Wertvorstellungen und Popularisierungen der Musik heute*, Schott: Mainz 2013; Martin Lücke: »Der deutsche Klassikmarkt: Eine wirtschaftliche Betrachtung«, in: *Musikwirtschaft 2.0. Bestandsaufnahme und Perspektiven*, hrsg. von Steffen Höhne/Matthias Maier/Wolf-Georg Zaddach, Leipziger Universitätsverlag: Leipzig 2014, S. 71-92; Marius Carboni: »The Classical Music Business«, in: *The Music Industry Handbook*, 2. Aufl. hrsg. von Paul Rutter, Routledge: New York 2016, S. 195-223; Chris Dromey/Julia Haferkorn (Hrsg.): *The Classical Music Industry*, Routledge: New York 2018; Gregor Herzfeld (Hrsg.): *Popularisierung »klassischer« Musik = Musiktheorie* 33/4 (2018), S. 282-368; Christian Kellersmann: »Die »neue Klassik««, in: *Das Konzert II. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*, hrsg. von Martin Tröndle, transcript: Bielefeld 2018, S. 379-387 (erweiterte Fassung von Christian Kellersmann: »Wege der Erneuerung«, in: *Das Konzert I. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, 2. Aufl., hrsg. von Martin Tröndle, transcript: Bielefeld 2011, S. 221-226); Barbara Balba Weber: *Entfesselte Klassik. Grenzen öffnen mit künstlerischer Musikvermittlung*, Stämpfli und Cie.: Bern 2018.
- 28 Vgl. Marius Carboni: »The Classical Music Business«, in: *The Music Industry Handbook*, 2. Aufl. hrsg. von Paul Rutter, Routledge: New York 2016, S. 195-223, hier S. 202f.; William Robin: »How a Somber Symphony Sold More Than a Million Records«, in: *The New York Times* (9. Juni 2017), <https://www.nytimes.com/2017/06/09/arts/music/how-a-somber-symphony-sold-more-than-a-million-records.html>.
- 29 Vgl. Marius Carboni: »The Classical Music Business«, in: *The Music Industry Handbook*, 2. Aufl. hrsg. von Paul Rutter, Routledge: New York 2016, S. 195-223, hier S. 195-203; Eve Klein: »When Divas and Rock Stars Collide: Interpreting Freddie Mercury and Montserrat Caballé's *Barcelona*«, in: *Popular Music, Stars and Stardom*, hrsg. von Stephen Loy/Julie Rickwood/Samantha Bennett, Australian National University Press: Canberra 2018, S. 115-135, hier S. 116-119.
- 30 Vgl. Theodor W. Adorno: »Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug«, in: *Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften Bd. 3*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp: Frankfurt am Main ²1984, S. 19-60 (mit Max Horkheimer als *Dialektik der Aufklärung*); Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2003; Gerhard

- Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, 2. Aufl., Campus: Frankfurt 2005; Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Rowohlt: Reinbek bei Hamburg 2006.
- 31 Vgl. Colin Lawson: »The String Quartet as a Foundation for Larger Ensembles«, in: *The Cambridge Companion to the String Quartet*, hrsg. von Robin Stowell, Cambridge University Press: Cambridge 2003, S. 310-327, hier, S. 324-327.
 - 32 Vgl. 1984, Philips 411 107-1 (Elena Bashkistrova, Gideon Kremer, Kathrin Rabus, Gerard Caussé, Ko Iwaski); 1991, Virgin Classics 0777-7590402-4 (Ludmilla Berlinsky, Borodin String Quartet); 1991, Etcetera KTC 1124 (Fred Oldenburg, Mondriaan String Quartet); 1992, BIS CD-547 (Roland Pöntinen, The Tale Quartet); 1993, Sony Classical SK 53357 (Irina Schnittke, Mark Lubotsky, Tamaz Batiashvili, Grazyna Filipajtis-Lubotsky, Karl-Bernhard von Stumpff); 1994, Russian Disc RD CD 10031 (Constantine Orbelian, Moscow String Quartet); 1995, Globe 5069 (The Harmonies of the World); 1996, Amati AMI9304 (Maida Magomedbekowa, Lysenko-Quartett); 1996, Erasmus Muziekproducties WVH170 (Doelen Ensemble); 1996, Hyperion CDA66885 (Capricorn); 1998, BMG 74321 56264 2 (Yuri Smirnov, Gideon Kremer, Tatiana Grindenko, Yuri Bashmet, Karina Georgian – Aufnahme von 1977); 1998, Arabesque Recordings Z6707 (Gary Graffman, The Lark Quartet); 1999, Naxos 8.554728 (AFCM Ensemble); 2000, Marquis Classics (Lev Natochenny, Penderecki String Quartet); 2000, Naxos 8.554830 (Boris Berman, Vermeer Quartet); 2001, ASV Quicksilver CD QS 6251 (Barbican Piano Trio, Jan Peter Schmolck, James Boyd) = 2004, Black Box BBM1093; 2002, Northern Flowers NF/PMA 9908 (Yuri Serov, Lidia Kovalenko, Alexey Baev, Alexey Popov, Kirill Timofeev); 2003, ECM 4618152 (Alexei Lubimov, Keller Quartett); 2011, Crystal Classics N 67 083 (Ewa Kupiec, Petersen Quartett) = 2012, Delta Classics DLT 90083; 2011, EMI Classics 50999 070836 2 4 (Lilya Zilberstein, Dora Schwarzberg, Lucia Hall, Lida Chen, Jorge Bosso); 2013, ATMA Classique ACD 22669 (Louise Bessette, Quatuor Molinari); 2014, Melodiya MEL CO 0172 (Eliso Virsaladze, Borodin Quartet – Aufnahme von 1986); 2016, Odradek ODRCD341 (Erato Alakiozidou, Lutosławski Quartet).
 - 33 Vgl. auch 1996, ASV CD DCA 678 (Allan Schiller, Coull String Quartet); 2009, Hyperion CDA67726 (Piers Lane, Goldner String Quartet); 2009, Somm Recordings SOMMCD 087 (Michael Dussek, Bridge Quartet); 2010, Dutton Vocalion CDLX 7254 (London Bridge Ensemble); 2010, Naxos 8.572474

- (Ashley Wass, The Tippett Quartet); 2015, Naxos 8.571355 (Raphael Terroni, Bingham String Quartet – Reissue, Aufnahme von 1989).
- 34 Vgl. Ulrike Altig/Michel Clement/Dominik Papies, »Marktübersicht und Marktentwicklung der Musikindustrie«, in: *Ökonomie der Musikindustrie*, hrsg. von Michel Clement/Oliver Schusser/Dominik Papies, 2. Aufl., Gabler: Wiesbaden 2008, S. 17-26, hier S. 24; Paul Rutter: *The Music Industry Handbook*, New York 2011, S. 113, 118; Geoffrey P. Hull/Thomas Hutchinson/Richard Strasser, *The Music Business and Recording Industry*, 3. Aufl., Routledge: New York 2011, S. 174; Tim J. Anderson: *Popular Music in a Digital Music Economy. Problems and Practices for an Emerging Service Industry*, Routledge: New York 2014, S. 7.
 - 35 Vgl. <https://portal.dnb.de/opac.htm?method=moveDown¤tResultId=%22klavierquintett%22%26dnb.dma&categoryId=music>. Suche im Katalog des Deutschen Musikarchivs nach »Klavierquintett«.
 - 36 Die Angaben wurden zusammengetragen aus den Angaben in den Katalogen auf den Websites der drei Labels plus den Angeboten auf Amazon, JPC, discogs.com, arkivmusic.com, musicline.de (Phononet) und im Bielefelder Katalog.
 - 37 Vgl. <https://soundcloud.com/search/sounds?q=%22piano%20quintet%22>; <https://soundcloud.com/search/albums?q=%22piano%20quintet%22>; <https://soundcloud.com/search/sets?q=%22piano%20quintet%22>. Suche nach »Piano Quintet« (oder »Klavierquintett«) in Tracks, Alben und Playlists.
 - 38 Vgl. http://www.ard.de/home/radio/Was_lief_wann_wo_/96872/index.html.
 - 39 Vgl. Gerald Spindler: »Text und Data Mining – urheber- und datenschutzrechtliche Fragen«, in: *GRUR* (2016), S. 1112-1120; Benjamin Raue: »Text und Data Mining«, in: *CR* (2017), S. 656-662; Benjamin Raue: »Urheberrecht der digitalen Wissen(schaft)sgesellschaft«, in: *GRUR* (2017), S. 11-19; Fabian Rack: »Music Data Mining und das Urheberrecht«, in: *Jahrbuch für Musikwirtschafts- und Musikkulturforschung 1* (2018), S. 23-51.
 - 40 Vgl. Frédéric Döhl: »Potential und Risiken des Archival Turns in den Digital Humanities für die Musikwissenschaft«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 75/4 (2018), S. 301-320.
 - 41 Vgl. https://www.youtube.com/results?search_query=%22Piano+Quintet%22&sp=CAM%253D.
 - 42 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=q-Of5GTSBPk>. Aus der Neoklassik kommen im Übrigen auch weitere Beiträge von außerhalb der Liste, aber

- innerhalb des Genres, die Popmusikzahlen erreichen, so Chilly Gonzales' »Advantage Points« (~577.000), wie noch Thema sein wird.
- 43 Ich danke herzlich Bernhard Neuhoﬀ und Martina Bulla für die freundliche Unterstützung durch die Erstellung einer entsprechenden Repertoirestatistik aus dem internen Archivsystem.
 - 44 Vgl. stellvertretend zum Bereich Konzerte und Konzertprogramm Barbara Wiermann: »musicconn.performance – Musikalische Ereignisdaten im Fachinformationsdienst Musikwissenschaft«, in: *Kooperative Informationsstrukturen als Chance und Herausforderung*, hrsg. von Achim Bonte/Juliane Rehnolt, De Gruyter: Berlin 2018, S. 398-415.
 - 45 Vgl. <http://www.miz.org/statistiken/konzerte-musiktheater-s1511>.
 - 46 E-Mails von Andrea Hammes (SLUB Dresden, 7.3.2019) und Jens Kindermann (GEMA, 18.3.2019) an den Autor.
 - 47 Vgl. stellvertretend zum Bereich Konzerte und Konzertprogramm Barbara Wiermann: »musicconn.performance – Musikalische Ereignisdaten im Fachinformationsdienst Musikwissenschaft«, in: *Kooperative Informationsstrukturen als Chance und Herausforderung*, hrsg. von Achim Bonte/Juliane Rehnolt, De Gruyter: Berlin 2018, S. 398-415, hier S. 404-409.
 - 48 Vgl. <https://www.musikverein.at/konzertarchiv>; https://www.carnegiehall.org/About/History/Performance-History-Search?q=&dex=prod_PHS.
 - 49 Vgl. <http://www.miz.org/themenportale/konzerte-musiktheater/konzertthaeuser-s119>; [http://www.miz.org/themenportale/konzerte-musikfestspiele-festwochen-festivals-s626](http://www.miz.org/themenportale/konzerte-musiktheater/musikfestspiele-festwochen-festivals-s626)<http://www.miz.org/themenportale/konzerte-musiktheater/konzertdirektionen-kuenstleragenturen-s558>.
 - 50 Vgl. <https://issuu.com/search?q=klavierquintett>.
 - 51 Vgl. <http://www.musikadler.de/suche.html>.
 - 52 Vgl. <http://www.spectrumconcerts.com/home/%C3%BCber-spectrum/1988-2019-repertoire/>.
 - 53 Vgl. <https://issuu.com/concerti>.
 - 54 Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik im Abendland*, Piper: München 1996; Alex Ross: *The Rest is Noise: Das 20. Jahrhundert hören*, Piper: München 2009; Werner Keil: *Musikgeschichte im Überblick*, 3. Aufl., UTB: Paderborn 2018.
 - 55 Vgl. Carl Dahlhaus (Hrsg.): *Neue Handbuch der Musikwissenschaft. Bd. 13: Register*, Laaber: Laaber 1995.
 - 56 Vgl. Richard Taruskin: *Music in the Nineteenth Century*, Oxford University Press: New York/Oxford 2010, S. 139, 731, 754, 776.

- 57 Vgl. J. Peter Burkholder/Donald Jay Grout/Claude V. Palisca: *A History of Western Music*, 9. Aufl., Norton: New York 2014, S. 598, 728, 754.
- 58 Vgl. Paul Griffiths: *A Concise History of Western Music*, Cambridge University Press: Cambridge 2009, S. 186, 208.
- 59 Vgl. Walter Frisch: *Music in the Nineteenth Century. Western Music in Context*, Norton: New York 2013, S. 46, 179.
- 60 Vgl. Jim Samson (Hrsg.): *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge University Press: Cambridge 2002, S. 190, 203, 504.
- 61 Vgl. Matthew Rye: *1001 Klassik-Alben, die sie hören sollten, bevor das Leben vorbei ist*, Ed. Olms: Zürich 2008; Arnold Werner-Jensen: *Das Reclam Buch der Musik*, 3. Aufl., Reclam: Stuttgart 2012; Kurt Pahlen: *Die große Geschichte der Musik*, Cormoran: München 1998.
- 62 Vgl. Basil Smallman: *The Piano Quartet and Quintet. Style, Structure, and Scoring*, Clarendon Press: Oxford 1994; Gottfried Heinz: *Die Geschichte des Klavierquintetts von den Anfängen bis Robert Schumann*, Männeles: Neckargemünd 2001; Michael Aschauer, *Einheit durch Vielfalt? Das Klavierkammermusikwerk ausgewählter »Konservativer« um Johannes Brahms: Klaviertrios, Klavierquartette und Klavierquintette von Robert Fuchs, Hermann Goetz, Karl Goldmark, Heinrich von Herzogenberg, Josef Gabriel Rheinberger, Richard Strauss und Robert Volkmann*, Peter Lang: Frankfurt am Main 2006.
- 63 Vgl. für einen Überblick Christine Lemke-Matwey: »Ektasen mit viel Rosenwasser. Richard Wagner wird 200 – und die Wagner-Literatur dreht sich emsig im Kreis«, in: *DIE ZEIT* 41 (13. November 2012), <http://www.zeit.de/2012/41/Richard-Wagner-200-Geburtstag-Literatur>; Wolfram Goertz: »Wie klingen Gier, Wonne, Tod? Zum 200. Geburtstag von Richard Wagner gibt es Berge von Büchern. Über die Musik findet sich darin – fast nichts!«, in: *DIE ZEIT* 31 (7. August 2013), <http://www.zeit.de/2013/31/literatur-sachbuch-richard-wagner-200-jahre>.
- 64 Vgl. zuletzt etwa Alexander Rehding: *Beethoven's Symphony No. 9*, Oxford University Press: New York/Oxford 2017; Christopher Alan Reynolds: *Wagner, Schumann, and the Lessons of Beethoven's Ninth*, University of California Press: Berkeley/CA 2015; Harvey Sachs: *The Ninth. Beethoven and the World in 1824*, Faber and Faber: London 2010; Christina M. Stahl: *Was die Mode streng geteilt?! Beethovens Neunte während der deutschen Teilung*, Schott: Mainz 2009; Michael Wasserman: *Le sacre de l'hiver. La Neuvième Symphonie de Beethoven, un mythe de la modernité japonaise*, Les Indes Savantes: Pa-

- ris 2006; Dieter Hildebrandt: *Die Neunte. Schiller, Beethoven und die Geschichte eines musikalischen Welterfolgs*, Hanser: München 2005; Mario Bois: *Beethoven et l'hymne de l'Europe. Genèse et destin de l'Hymne à la joie*, Séguier: Biarritz 2005; Gianfranco Belardini: *La nona sinfonia de Beethoven. Una storia universale*, Il Candelario: Florenz 2004; David Benjamin Levy: *Beethoven: The Ninth Symphony*, Yale University Press: New Haven ²2003; Esteban Buch: *Beethovens Neunte. Eine Biographie*, Propyläen: Berlin 2000; Karl-Heinz Köhler: *...Tochter aus Elysium. Werden und Uraufführung der Neunten Sinfonie Ludwig van Beethovens und die abenteuerlichen Wege des zerteilten Autographs*, Peter Lang: Frankfurt am Main 2000; Nicholas Cook: *Beethoven: Symphony No. 9*, Cambridge University Press: Cambridge 1993; Andreas Eichhorn: *Beethovens Neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption*, Bärenreiter: Kassel 1993; Johannes Bauer: *Rhetorik der Überschreitung. Annotationen zu Beethovens Neunter Symphonie*, Centaurus: Pfaffenweiler 1992; Dieter Rexroth: *Ludwig van Beethoven, Symphonie Nr. 9 d-Moll op. 125*, 2. Aufl., Schott: Mainz 1988.
- 65 Vgl. Basil Smallman/Christina Nobach/Michael Töpel: »Klavierkammermusik«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Sachteil Bd. 5, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel/Stuttgart 1996, S. 326-346; Ludwig Finscher, »Gattungen und Besetzungen der Kammermusik«, in: *Reclams Kammermusikführer*, 13. Aufl., hrsg. von Arnold Werner-Jessen, Reclam: Stuttgart 2005, S. 11-132, hier S. 88-92 (vgl. zum Streichquartett S. 101-116).
- 66 Vgl. David Fenton: »Piano Quintet«, in: *New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, hrsg. von Stanley Sadie, MacMillan: London 2001. Abruf über Grove Music Online.
- 67 Vgl. auch John H. Baron: *Chamber Music. A Research and Information Guide*, 3. Aufl., Routledge: New York 2010, S. 29, 121-124.
- 68 Vgl. *Handbuch der musikalischen Gattungen* (div. wechselnde Hrsg. je Band) Laaber: Laaber 2000-2010; *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* (div. wechselnde Hrsg. je Band), Laaber 1999-2011.
- 69 Vgl. Dorothea Redepenning: *Geschichte der russischen und sowjetischen Musik*, 3. Bd., Laaber: Laaber 1994/2008.
- 70 Vgl. Ingeborg Allihn (Hrsg.): *Kammermusikführer*, dtv/Bärenreiter: Kassel/München 2000; Meyers Lexikonverlag (Hrsg.): *Harenberg Kulturführer Kammermusik*, 3. Aufl., Meyers Lexikonverlag: Mannheim ³2008; Melvin Berger: *Guide to Chamber Music*, Dover: Mineola/NY 2001; James M. Keller: *Chamber Music: A Listener's Guide*, Oxford University Press: New York/

- Oxford 2011; Lucy Miller Murray: *Chamber Music: An Extensive Guide for Listeners*, Scarecrow: Lanham/MD 2015.
- 71 Vgl. Colin Lawson: »The String Quartet as a Foundation for Larger Ensembles«, in: *The Cambridge Companion to the String Quartet*, hrsg. von Robin Stowell, Cambridge University Press: Cambridge 2003, S. 310-327, hier, S. 324-327.
 - 72 Vgl. Heinz Josef Herbort: »Tod und Verklärung«, in: *DIE ZEIT* 36 (2.9.1994), <http://www.zeit.de/1994/36/tod-und-verklaerung/seite-4>; Heinz Josef Herbort: »Kein Randbezirk von Byzanz mehr«, in: *DIE ZEIT* 36 (1.9.1995), http://www.zeit.de/1995/36/Kein_Randbezirk_von_Byzanz_mehr/seite-4; Michael Naura: »Zeit zum Hören«, in: *DIE ZEIT* 52 (22.12.1995), http://www.zeit.de/1995/52/Zeit_zum_Hoeren; Andreas Nentwich: »Im Kerker des Zweifels«, in: *DIE ZEIT* 43 (19.10.2000), http://www.zeit.de/2000/43/Im_Kerker_des_Zweifels; Oswald Beaujean: »Inwendig glühend«, in: *DIE ZEIT* 26 (20.6.2002), http://www.zeit.de/2002/26/Inwendig_gluehend; Oswald Beaujean: »Schostakowitschs Schatten«, in: *DIE ZEIT* 12 (13.3.2003), http://www.zeit.de/feuilleton/kulturbrief/kulturbrief_140303; Volker Hagedorn: »Raff in Form«, in: *DIE ZEIT* 36 (28.8.2003), http://www.zeit.de/2003/36/Raff_in_Form; Frank Hilberg, »Musik. In der Meisterschmiede«, in: *DIE ZEIT* 4 (21.1.2004), <http://www.zeit.de/feuilleton/kulturbrief/2004/04/tontraeger1>; Anonymous: »Konzerte«, in: *DIE ZEIT* 17 (21.4.2004), <http://www.zeit.de/feuilleton/kulturbrief/2004/17/konzerte>; Volker Hagedorn: »Allein mit seinem Willen«, in: *DIE ZEIT* 49 (25.11.2004), http://www.zeit.de/2004/49/Allein_mit_seinem_Willen/seite-2; Christine Lemke-Matwey: »Klassik. Scheppert wie im Westen«, in: *DIE ZEIT* 31 (27.7.2006), <http://www.zeit.de/2006/31/D-Aufmacher>; Volker Hagedorn: »Die Klassik-Platte. Forelle Blau«, in: *DIE ZEIT* 12 (14.4.2009), <http://www.zeit.de/2013/07/CD-DVD-Jazz-Klassik-Pop-Film>; Wolfram Goertz: »Pianist Éric Le Sage«, in: *DIE ZEIT* 35 (31.8.2010), <http://www.zeit.de/2010/35/Pianist-Le-Sage>; Volker Hagedorn: »Komponist Gabriel Fauré«, in: *DIE ZEIT* 41 (4.11.2011), <http://www.zeit.de/2011/41/M-Faure>; Volker Hagedorn: »August, der Starke«, in: *DIE ZEIT* 7 (7.2.2013), <http://www.zeit.de/2013/07/CD-DVD-Jazz-Klassik-Pop-Film>.
 - 73 Carl Dahlhaus: »Was ist Musikgeschichte?«, in: *Europäische Musikgeschichte*, Bd. 1, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort/Ludwig Finscher/Giselher Schubert, Bärenreiter/Metzler: Kassel/Stuttgart 2002, S. 59-79, hier S. 65.
 - 74 Friedrich Geiger/Tobias Janz: »Ökonomie und Kanon«, in: *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hrsg. von Klaus Pietschmann/

- Melanie Wald-Fuhrmann, edition text + kritik: München 2013, S. 858-888, hier S. 862f.
- 75 Friedrich Geiger/Tobias Janz: »Ökonomie und Kanon«, in: *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hrsg. von Klaus Pietschmann/Melanie Wald-Fuhrmann, edition text + kritik: München 2013, S. 858-888, hier S. 862.
 - 76 Vgl. Carl Dahlhaus: »Was ist Musikgeschichte?«, in: *Europäische Musikgeschichte*, Bd. 1, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort/Ludwig Finscher/Giselher Schubert/Bärenreiter/Metzler: Kassel/Stuttgart 2002, S. 59-79, hier S. 60. Vgl. einführend zum Thema einschließlich einer Übersicht über die Standardliteratur zum Thema Melanie Wald-Fuhrmann: »Musikwissenschaft«, in: *Handbuch Kanon und Wertung*, hrsg. von Gabriele Rippl/Simone Winko, J.B. Metzler: Stuttgart 2013, S. 371-379.
 - 77 Vgl. Narasimhan Anand/Richard A. Peterson: »The Production of Culture Perspective«, in: *Annual Review of Sociology* 30 (2004), S. 311-334.
 - 78 Melanie Wald-Fuhrmann: »Musikwissenschaft«, in: *Handbuch Kanon und Wertung*, hrsg. von Gabriele Rippl/Simone Winko, J.B. Metzler: Stuttgart 2013, S. 371-379, hier S. 378.
 - 79 Vgl. einführend zu den Methoden der Digital Humanities Ruth Reiche/Rainer Becker/Michael Bender/Mathew Munson/Stefan Schmunk/Christof Schöch: *Verfahren der Digital Humanities in den Geistes- und Kulturwissenschaften*, GOEDOC/DARIAH_DE: Göttingen 2014, <http://webdoc.sub.gwdg.de/pub/mon/dariah-de/dwp-2014-4.pdf>; Tanya E. Clement: »Where Is Methodology in Digital Humanities?«, in: *Debates in the Digital Humanities*, hrsg. von Matthew Gold/Lauren F. Klein, 2016, <http://dhdebates.gc.cuny.edu/debates/text/65>; Susanne Kurz: *Digital Humanities. Grundlagen und Technologien für die Praxis*, 2. Aufl., Springer: Wiesbaden 2016; Lorna Hughes/Panos Constantopoulos/Costis Dallas: »Digital Methods in the Humanities: Understanding and Describing their Use across the Disciplines«, in: *A New Companion to Digital Humanities*, hrsg. von Susan Schreibman/Ray Siemens/John Unsworth, Wiley Blackwell: Malden/MA 2016, S. 150-170; Angela Dressen: »Grenzen und Möglichkeiten der digitalen Kunstgeschichte und der Digital Humanities – eine kritische Betrachtung der Methoden«, in: *Critical Approaches to Digital Art History = kunsttexte.de Nr. 4*, 2017, <https://edoc.huberlin.de/bitstream/handle/18452/19402/Angela%20Dressen%20-%20final.pdf>; Fotis Jannidis/Hubertus Kohle/Malte Rehbein: *Digital Humanities. Eine Einführung*, J.B. Metzler:

- Stuttgart 2017; Lewis Levenberg/Tai Neilson/David Rheams (Hrsg.): *Research Methods for the Digital Humanities*, Palgrave Macmillan: Cham 2018.
- 80 Vgl. <http://dig-that-lick.eecs.qmul.ac.uk/>.
- 81 Vgl. Andrew Goldstone/Ted Underwood: »The Quiet Transformations of Literary Studies: What Thirteen Thousand Scholars Could Tell Us«, in: *New Literary History* 45/3 (2014), S. 359-384, <https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/49323/QuietTransformations.pdf?sequence=2&isAllowed=y>.
- 82 Vgl. Ossi Naukkarinen/Darius Pacauskas: »Aesthetics in Digital Worlds«, in: *Contemporary Aesthetics* 16 (2018), <https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=837>. Vgl. für eine Beispieluntersuchung Ralf von Appen: *Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären*, transcript: Bielefeld 2007.
- 83 Man kann sogar darauf hoffen, dass dereinst ein technisches und methodisches Level erreicht wird, auf dem mit Computerunterstützung großangelegte Werk- und Interpretationsvergleiche möglich werden, um z.B. quantitativ zu überprüfen, ob hinter Kernrepertoirebildung und Qualitätsunterstellung benennbare Differenzen in kompositorischer Machart oder ästhetischen Reaktionen zwischen den Genrebeiträgen stehen. Vgl. Johanna Barzen/Uwe Breitenbücher/Linus Eusterbrock/Michael Falkenthal/Frank Hentschel/Frank Leymann: »The Vision for MUSE4Music«, in: *Computer Science – R&D* 32/3-4 (2017), S. 323-328.
- 84 Vgl. Bruno Latour: »Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern«, in: *Critical Inquiry* 30/2 (2004), S. 225-248, hier S. 237-242.
- 85 <https://www.fu-berlin.de/sites/dhc/programme/termine/dh-gespraech-2019-3.html>.
- 86 Anselm Gerhard: »»Kanon« in der Musikgeschichtsschreibung. Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche«, in: *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hrsg. von Klaus Pietschmann/Melanie Wald-Fuhrmann, München 2013, S. 54-71, hier S. 68.
- 87 Joseph Kerman: *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Harvard University Press: Cambridge/MA, S. 12. Vgl. im Übrigen die Einleitung ebd., S. 11-30, und Kap. 4, S. 113-154.
- 88 Anselm Gerhard: »»Kanon« in der Musikgeschichtsschreibung. Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche«, in: *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hrsg. von Klaus

- Pietschmann/Melanie Wald-Fuhrmann, edition text + kritik: München 2013, S. 54-71, hier S. 67. Vgl. zu Edison Morton Jr., Daniel L.: *Sound Recording. The Life Story of a Technology*, The John Hopkins University Press: Baltimore/MD 200, S. 8.
- 89 Vgl. Bundesverband Musikindustrie: *Musikindustrie in Zahlen 2017*, Berlin 2018, www.musikindustrie.de/fileadmin/bvmi/upload/02_Markt-Bestseller/MiZ-Grafiken/2017/BVMI_ePaper_2017.pdf; Deutsches Musikinformationszentrum: *Gesamtangebot und Neuerscheinungen von Pop- und Klassik-Tonträgern (physisch)*, Bonn 2017, www.miz.org/downloads/statistik/102/102_Gesamtangebot__Pop-Klassiktontraeger_2017.pdf.
- 90 Vgl. Maria Eriksson/Rasmus Fleischer/Anna Johansson/Pelle Snickars/Patrick Vonderau: *Spotify Teardown. Inside the Black Box of Streaming Music*, MIT Press: Cambridge/MA 2019, S. 96. Vgl. des Weiteren z.B. <https://www.cnet.com/news/spotify-vs-apple-music-which-is-the-best-music-service-compared-comparison/>; <https://www.androidcentral.com/youtube-music-vs-spotify>; <https://www.digitaltrends.com/music/apple-music-vs-spotify/>.
- 91 Vgl. Felix Oberholzer-Gee/Koleman Strumpf: »File Sharing and Copyright«, in: *Innovation Policy and the Economy* 10/1 (2010), S. 19-55, hier S. 20; Deutsches Musikinformationszentrum: *Gesamtangebot und Neuerscheinungen von Pop- und Klassik-Tonträgern (physisch)*, Bonn 2017, www.miz.org/downloads/statistik/102/102_Gesamtangebot__PopKlassiktontraeger_2017.pdf.
- 92 Peter Gülke: »Die Verjährung der Meisterwerke. Überlegungen zu einer Theorie der musikalischen Interpretation«, in: ders.: *Auftakte – Nachspiele. Studien zur musikalischen Interpretation*, Metzler/Bärenreiter: Stuttgart/Kassel 2006, S. 181-192, hier S. 181.
- 93 Vgl. Albrecht Riethmüller: »»She Speaks, Yet She Says Nothing: What of That?«. *Romeo and Juliet* bei Hector Berlioz und Leonard Bernstein«, in: *Albrecht Riethmüller: Annäherung an Musik. Studien und Essays*, hrsg. von Insa Bernds/Michael Custodis/Frank Hentschel, Franz Steiner Verlag: Stuttgart 2007, S. 140-154.
- 94 Vgl. die Aussagen von Ben Ratliff im Podcast Jon Caramanica: »Popcast: A Send-Off for Ben Ratliff«, in: *The New York Times* (5. August 2016), <https://www.nytimes.com/2016/08/05/arts/music/popcast-a-send-off-for-ben-ratliff.html>.
- 95 Vgl. Òscar Celma: *Music Recommendation and Discovery. The Long Tail, Long Fail, and Long Play in the Digital Music Space*, Springer: Heidelberg 2010; Anja Nylund Hagen: »The Playlist Experience: Personal Playlists in

- Music Streaming Services«, in: *Popular Music and Society* 38/5 (2015), S. 625-645; Peter Knees/Markus Schedl: *Music Similarity and Retrieval. An Introduction to Audio- and Web-based Strategies*, Springer: Berlin 2016; Kieran Fenby-Hulse, »Rethinking the Digital Playlist: Mixtapes, Nostalgia, and Emotionally Durable Design«, in: *Networked Music Cultures. Contemporary Approaches, Emerging Issues*, hrsg. von Raphaël Nowak/Andrew Whelan, London 2016, S. 171-188; Bastian Lange: »The Evolution of Music Tastemakers in the Digital Age: The Rise of Algorithms and the Response of Journalists«, in: *The Production and Consumption of Music in the Digital Age*, hrsg. von Brian J. Hracz/Michael Seman/Tarek E. Virani, Routledge: New York 2016, S. 237-247; Dietmar Jannach/Geoffray Bonnini: »Music Recommendation«, in: *Music Data Analysis. Foundations and Applications*, hrsg. von Claus Weihs/Dietmar Jannach/Igor Vatolkin/Günter Rudolph, CRC Press: New York 2017, S. 563-588; Maria Eriksson/Anna Johansson: »Keep Smiling!<: Time, Functionality and Intimacy in Spotify's Featured Playlists«, in: *Cultural Analysis* 16/1 (2018), S. 68-84; Sofia Johansson/Ann Werner/Patrik Åker/Gregory Goldenzwaig: *Streaming Music. Practices, Media, Cultures*, Routledge: New York 2018; Maria Eriksson/Rasmus Fleischer/Anna Johansson/Pelle Snickars/Patrick Vonderau: *Spotify Teardown. Inside the Black Box of Streaming Music*, MIT Press: Cambridge/MA 2019.
- 96 Gerhard Lauer: »Die Vermessung der Kultur. Geisteswissenschaften als Digital Humanities«, in: *Big Data. Das neue Versprechen der Allwissenheit*, hrsg. von Heinrich Geiselberger/Tobias Moorstedt, Suhrkamp: Berlin 2013, S. 99-116, hier S. 110.
- 97 Vgl. Frédéric Döhl: »Potential und Risiken des Archival Turns in den Digital Humanities für die Musikwissenschaft«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 75/4 (2018), S. 301-320; Frédéric Döhl: »Digital Humanities und Bibliotheken. Über technisch-organisatorische Infrastruktur hinausgedacht«, in: *ZfBB – Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie* 66/1 (2019), S. 4-18.
- 98 Dieser Abschnitt zur Verfasstheit der Digital Humanities ist übernommen aus Frédéric Döhl: »Potential und Risiken des Archival Turns in den Digital Humanities für die Musikwissenschaft«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 75/4 (2018), S. 301-320, hier S. 307-311.
- 99 Mareike König: »Was sind Digital Humanities? Definitionsfragen und Praxisbeispiel aus der Geschichtswissenschaft«, in: *Digital Humanities am DHIP*, 2016, <https://dhdhi.hypotheses.org/2642>.

- 100 Vgl. Susan Schreibmann/Ray Siemens/John Unsworth: »Preface«, in: *A New Companion to Digital Humanities*, hrsg. von dies., Wiley Blackwell: Malden/MA 2016, S. xvii-xviii, hier S. xvii.
- 101 Vgl. <https://whatisdigitalhumanities.com/>; Matthew Gold/Lauren F. Klein: »Digital Humanities: The Expanded Field«, in: *Debates in the Digital Humanities*, hrsg. von dies., 2016, <http://dhdebates.gc.cuny.edu/debates/text/51>; Mareike König: »Was sind Digital Humanities? Definitionsfragen und Praxisbeispiel aus der Geschichtswissenschaft«, in: *Digital Humanities am DHIP*, 2016, <https://dhdhi.hypotheses.org/2642>.
- 102 Julie Thompson Klein: *Interdisciplining Digital Humanities: Boundary Work in an Emerging Field*, University of Michigan Press: Ann Arbor/MI 2015, https://www.press.umich.edu/2525468/interdisciplining_digital_humanities.
- 103 Für eine Einführung in die Vorgeschichte der Digital Humanities, vgl. Julie Thompson Klein: *Interdisciplining Digital Humanities: Boundary Work in an Emerging Field*, University of Michigan Press: Ann Arbor/MI 2015, https://www.press.umich.edu/2525468/interdisciplining_digital_humanities, Kap. 1 und 2; Manfred Thaller: »Geschichte der Digital Humanities« und »Digital Humanities als Wissenschaft«, in: *Digital Humanities. Eine Einführung*, hrsg. von Fotis Jannidis/Hubertus Kohle/Malte Rehbein, J.B. Metzler: Stuttgart 2017, S. 3-18.
- 104 Open access hier: <http://www.digitalhumanities.org/companion/>. Eine zweite Ausgabe, welche die Entwicklungen in den anderthalb Jahrzehnten dazwischen reflektiert, erschien 2016.
- 105 Vgl. <https://www.musicology.org/networks/sg/digital-musicology>.
- 106 Vgl. John Ashley Burgoyne/Ichiro Fujinaga/J. Stephen Downie: »Music Information Retrieval«, in: *A New Companion to Digital Humanities*, hrsg. von Susan Schreibmann/Ray Siemens/John Unsworth, Wiley Blackwell: Malden/MA 2016, S. 213-227, hier S. 215.
- 107 Einen guten Überblick über den Stand der Dinge bis 2011 in Deutschland gibt die vom CCEH hrsg. Broschüre *Digitale Geisteswissenschaften*, https://dig-hum.de/sites/dig-hum.de/files/cceh_broschuereweb.pdf.
- 108 Adam Kirsch: »Technology Is Taking Over English Departments. The False Promise of the Digital Humanities«, in: *The New Republic* (2.5.2014), <https://newrepublic.com/article/117428/limits-digital-humanities-adam-kirsch>.
- 109 Vgl. BMBF: *Newsletter August 2018*, www.research-in-germany.org/en/info-service/newsletter/newsletter-2018/august-2018/digital-humanities--the-rise-of-a-new-academic-discipline.html.

- 110 Vgl. Patrick Sahle: *Zur Professionalisierung der Digital Humanities*, <https://dhd-blog.org/?p=6174>.
- 111 Vgl. Stephen Robertson: »The Differences between Digital Humanities and Digital History«, in: *Debates in the Digital Humanities*, hrsg. von Matthew Gold/Lauren F. Klein, 2016, <http://dhdebates.gc.cuny.edu/debates/text/76>.
- 112 Vgl. Camilla Leathem/Domink Adrian: *Survey and Analysis of Basis Social Science and Humanities research at the Science Academies and Related Research Organisations in Europe (SASSH)*, ALLEA: Berlin 2015, <https://edoc.bbaw.de/frontdoor/index/index/docId/2331>; DFG (GRF): <http://gepris.dfg.de/gepris/OCTOPUS>, Suchbegriff »Digital Humanities«.
- 113 So wurde es z.B. im Rahmen des Akademientag 2018 für die Akademienförderung postuliert.
- 114 Vgl. etwa die Hochschulen in Bamberg, Bern, Bielefeld, Darmstadt, Erlangen, Gießen, Göttingen, Graz, Hamburg, Köln, Leipzig Lüneburg, Mainz, München, Passau, Regensburg, Saarbrücken, Stuttgart, Trier, Tübingen, Wuppertal, Würzburg und Zürich.
- 115 Vgl. <http://www.gcdh.de/en/>; <http://ceeh.uni-koeln.de/>; <http://dch.phil-fak.uni-koeln.de/>; <http://kompetenzzentrum.uni-trier.de/de/>; <https://informationsmodellierung.uni-graz.at/>.
- 116 Vgl. <https://www.hsu-hh.de/kdh/>; <http://tasaom.iwr.uni-heidelberg.de:8080/>; <http://mainzed.org/de/>; <https://www.uni-muenster.de/news/view.php?cmdid=8993>; <https://www.uni-stuttgart.de/forschung/verbuende/digital-humanities/>; <http://kallimachos.de/kallimachos/index.php/Hauptseite>.
- 117 Vgl. <http://www.ifdhberlin.de/>; <https://www.saw-leipzig.de/de/ueber-die-akademie-arbeitsgruppen/ag-digital-humanities-mitteldeutschland>.
- 118 Vgl. <https://www.listserv.dfn.de/sympa/subscribe/digmus>; <http://das.americanstudies.de/>; <https://www.historikerverband.de/arbeitsgruppen/ag-digitale-gw.html>; <http://digitale-kunstgeschichte.de/>; <https://www.mediaevistenverband.de/digitale-mediaevistik/>; <http://deutscher-romanistenverband.de/der-drv/ag-digitale-romanistik/>; <http://www.semiotik.eu/Digital-humanities>. Die AG Germanistik im digitalen Zeitalter im Deutschen Germanistenverband hat keine Webpräsenz. Fotis Jannidis ist ein möglicher Ansprechpartner hier.
- 119 Vgl. <https://www.allea.org/working-groups/overview/working-group-e-humanities/>; <https://www.akademienunion.de/arbeitsgruppen/ehumanities/ag-ehumanities/>; <https://libereurope.eu/strategy/digital-skills-services/digitalhumanities/>; <https://www.vdb-online.org/kommissionen/forschungsnahe-dienste/>.

- 120 Vgl. <http://www.digitalhumanities.org/dhq/>; <https://www.digitalstudies.org/>; <http://journalofdigitalhumanities.org/>; <https://dhcommons.org/>; <http://www.zfdg.de/>; <https://academic.oup.com/dsh>.
- 121 Vgl. nur Dariah-DE (Hrsg.): *Doing Digital Humanities – A DARIAH Bibliography*, https://www.zotero.org/groups/113737/doing_digital_humanities_-_a_dariah_bibliography?
- 122 Für einen Einstieg und Überblick, vgl. Anne Burdick/Johanna Drucker/Peter Lunenfeld/Todd Presner/Jeffrey Schnapp: *Digital Humanities*, MIT-Press: Cambridge/MA 2012; Manfred Thaller (Hrsg.): »Controversies around the Digital Humanities«, in: *Historical Social Research* 37/3 (2012), <https://www.gesis.org/hsr/volltext-archiv/2012/373-digital-humanities/>; Melissa Terras/Julianne Nyhan/Edward Vanhoutte (Hrsg.): *Defining Digital Humanities. A Reader*, Ashgate: Farnham 2013; Susanne Kurz: *Digital Humanities. Grundlagen und Technologien für die Praxis*, 2. Aufl., Springer: Wiesbaden 2016; Matthew Gold/Lauren F. Klein (Hrsg.): *Debates in the Digital Humanities*, 2016, <http://dhdebates.gc.cuny.edu/debates/text/51>; Susan Schreibmann/Ray Siemens/John Unsworth (Hrsg.): *A New Companion to Digital Humanities*, Wiley Blackwell: Malden/MA 2016; Fotis Jannidis/Hubertus Kohle/Malte Rehbein: *Digital Humanities. Eine Einführung*, J.B. Metzler: Stuttgart 2017.
- 123 Vgl. Frédéric Döhl: »Potential und Risiken des Archival Turns in den Digital Humanities für die Musikwissenschaft«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 75/4 (2018), S. 301-320.
- 124 Vgl. für die Musikwissenschaft so zuletzt etwa Christiane Wiesenfeldt: »Zu viele Noten? Digital Humanities 2/6«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (10.5.2018), <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/hoch-schule/digital-humanities-es-eine-bilanz-2-6-musikwissenschaft-15579191.html>.
- 125 Ramón Reichert: »Einführung«, in: *Big Data. Analysen zum digitalen Wandel von Wissen, Macht und Ökonomie*, hrsg. von ders., transcript: Bielefeld 2014, S. 9-31, hier S. 13, 20.
- 126 Vgl. Frédéric Döhl: »Potential und Risiken des Archival Turns in den Digital Humanities für die Musikwissenschaft«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 75/4 (2018), S. 301-320.
- 127 Fotis Jannidis: »Digitale Literaturwissenschaft«, in: *Digitalität. Theorien und Praktiken des Digitalen in den Geisteswissenschaften*, <https://digeist.hypotheses.org/114>. Vgl. ebenso Gerhard Lauer: »Die Vermessung der Kultur. Geisteswissenschaften als Digital Humanities«, in: *Big Data. Das neue Versprechen der Allwissenheit*, hrsg. von Heinrich Geiselberger/Tobias Moor-

- stedt, Suhrkamp: Berlin 2013, S. 99-116, hier S. 109f.; Malte Rehbein: »Geschichtsforschung im digitalen Raum. Über die Notwendigkeit der Digital Humanities als historische Grund- und Transferwissenschaft«, in: *Papstgeschichte im digitalen Zeitalter. Neue Zugangsweisen zu einer Kulturgeschichte Europas*, hrsg. von Klaus Herbers/Viktoria Trenkle, Böhlau Verlag: Köln 2018, S. 19-44; Malte Rehbein: »L’historien de demain sera programmeur ou il ne sera pas.« (Digitale) Geschichtswissenschaften heute und morgen, in: *Digital Classics Online* 4/1 (2018), <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/dco/article/view/48491/41870>.
- 128 Vgl. stellvertretend zum Bereich Konzerte und Konzertprogramm Barbara Wiermann: »musiconn.performance – Musikalische Ereignisdaten im Fachinformationsdienst Musikwissenschaft«, in: *Kooperative Informationsstrukturen als Chance und Herausforderung*, hrsg. von Achim Bonte/Juliane Rehnolt, De Gruyter: Berlin 2018, S. 398-415.
- 129 Zitat aus der Erinnerung von Lauers Keynote Lecture. Die Aussage war zuge-spitzt, Lauers Position ist tatsächlich vermittelnder, vgl. Gerhard Lauer: »Die Vermessung der Kultur. Geisteswissenschaften als Digital Humanities«, in: *Big Data. Das neue Versprechen der Allwissenheit*, hrsg. von Heinrich Geiselberger/Tobias Moorstedt, Suhrkamp: Berlin 2013, S. 99-116.
- 130 Vgl. Bruno Latour: »Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern«, in: *Critical Inquiry* 30/2 (2004), S. 225-248.
- 131 Frank Hentschel: »Über Wertung, Kanon und Musikwissenschaft«, in: *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hrsg. von Klaus Pietschmann/Melanie Wald-Fuhrmann, edition text + kritik: München 2013, S. 72-85, hier S. 75.
- 132 Vgl. im direkten Kontrast zueinander z.B. die benachbart erschienenen Auf-sätze Frank Hentschel: »Über Wertung, Kanon und Musikwissenschaft«, in: *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hrsg. von Klaus Pietschmann/Melanie Wald-Fuhrmann, edition text + kritik: München 2013, S. 72-85, hier S. 79, 81; Michael Walter: »Kanonbildung durch begrün-detes Werturteil in der Musikwissenschaft«, in: ebd., S. 86-100, S. 93.
- 133 Vgl. für eine Diskussion genau solcher Positionen Malte Rehbein: »L’histo-rien de demain sera programmeur ou il ne sera pas.« (Digitale) Geschichts-wissenschaften heute und morgen, in: *Digital Classics Online* 4/1 (2018), <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/dco/article/view/48491/41870>.
- 134 Ben Ratliff: *Every Song Ever. Twenty Ways to Listen to Music Now*, Allen Lane: London 2016, S. 3f., 10.

- 135 Ted Underwood: *Why Everyone Should Welcome the Coming Controversy over Digital Humanities*, 2011, <https://tedunderwood.com/2011/01/21/a-few-reflections-on-things-that-arent-digital/>.
- 136 Lawrence Kramer: *The Hum of the World. A Philosophy of Listening*, University of California Press: Berkeley/CA 2019, S. 14. Vgl. ausführlich Lawrence Kramer: *Interpreting Music*, University of California Press: Berkeley/CA 2011, S. 50-62.
- 137 Paul Guyer: *A History of Modern Aesthetics*, Bd. 1, Cambridge University Press: Cambridge 2014, S. 9-11, 25f., 34.
- 138 Das Misstrauen der Emotionsforschung gegen jede Form des Selbstberichts teile ich nicht. Vgl. hierzu Patrik N. Juslin: »Music and Emotion: Seven Questions, Seven Answers«, in: *Music and the Mind. Essays in Honour of John Sloboda*, hrsg. von Irène Deliège/Jane W. Davidson, Oxford University Press: New York/Oxford 2011, S. 113-135, hier S. 114-116.
- 139 Bruno Latour: »Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern«, in: *Critical Inquiry* 30/2 (2004), S. 225-248, hier S. 232.
- 140 Vgl. Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1999, S. 313 (= Nr. 144 a.E.).
- 141 Ebd.
- 142 Vgl. nur die im zweiten Kapitel aufgegriffenen Argumente aus Joseph Kerman: »How We Got into Analysis, and How to Get Out«, in: *Critical Inquiry* 7/2 (1980), S. 311-331; Joseph Kerman: *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Harvard University Press: Cambridge/MA 1985; Albrecht Riethmüller: »Fremdsprache Musik«, in: *Albrecht Riethmüller: Annäherung an Musik. Studien und Essays*, hrsg. von Insa Bernds/Michael Custodis/Frank Hentschel, Franz Steiner Verlag: Stuttgart 2007, S. 255-268; Lawrence Kramer: *Interpreting Music*, University of California Press: Berkeley/CA 2011; Nicholas Cook: *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford University Press: New York/Oxford 2013; Lawrence Kramer: *The Thought of Music*, University of California Press: Berkeley/CA 2016.
- 143 Vgl. Frédéric Döhl: »Potential und Risiken des Archival Turns in den Digital Humanities für die Musikwissenschaft«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 75/4 (2018), S. 301-320; Frédéric Döhl: »Digital Humanities und Bibliotheken. Über technisch-organisatorische Infrastruktur hinausgedacht«, in: *ZfBB – Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie* 66/1 (2019), S. 4-18.

- 144 Frank Hentschel: *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776-1871*, Campus: Frankfurt am Main 2006, S. 11.
- 145 Nicholas Cook/Mark Everist: »Preface«, in: *Rethinking Music*, hrsg. von diess., Oxford University Press: New York/Oxford 1999, S. v-xii, hier S. v.
- 146 Walter Feilchenfeldt: *Vincent van Gogh. The Years in France. Complete Paintings 1886-1890*, Philip Wilson: London 2013, S. 138.
- 147 *Endstation Sehnsucht* [1951], Warner Bros. DVD 1000052297, 2006.
- 148 *The Royal Ballet: Romeo and Juliet* [1966], Kultur DVD D1183, 1999.
- 149 F. Scott Fitzgerald: *The Great Gatsby* [1925], Broadview Press: Peterborough 2007, S. 142.
- 150 Vgl. Basil Smallman: *The Piano Quartet and Quintet. Style, Structure, and Scoring*, Clarendon Press: Oxford 1994.
- 151 Vgl. Wilhelm Altmann: *Handbuch für Klavierquintettspieler. Wegweiser durch die Klavierquintette*, Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft: Wolfenbüttel 1936.
- 152 Vgl. Hayden White: *Metahistory. Die historisch Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa* [1973], 2. Aufl., Fischer: Frankfurt am Main 2015.
- 153 Carl Dahlhaus: »Was ist Musikgeschichte?«, in: *Europäische Musikgeschichte*, Bd. 1, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort/Ludwig Finscher/Giselher Schubert, Bärenreiter/Metzler: Kassel/Stuttgart 2002, S. 59-79, hier S. 65.
- 154 Bruno Latour: »Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern«, in: *Critical Inquiry* 30/2 (2004), S. 225-248. Hier zitiert nach der an diese Stelle instruktiv erläuternden ausführlicheren Übersetzung von Heinz Jatho als *Elend der Kritik. Vom Krieg um Fakten zu Dingen von Belang*, Diaphanes: Zürich 2007. Latour spricht im Original nur von »matters of concern«.
- 155 Vgl. Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2003, S. 43.
- 156 Den Streit in der Forschung, ob es sich nun um Gefühle, Stimmungen, eine spezielle Art ästhetischer Gefühle oder gar keine wirkliche Emotion, sondern z.B. eine Erfahrung von An- und Entspannung handelt, lasse ich hier außen vor, da jedenfalls für mein eigenes ästhetisches Erleben, um das es hier geht, die Frage klar im ersten Sinne beantwortet ist. Vgl. Patrick G. Hunter/E. Glenn Schellenberg: »Introduction to the Study of Music and Emotion«, in: *Music Perception*, hrsg. von Mari Riess Jones/Richard R. Fay/Arthur N. Popper, Springer: New York 2010, S. 129-164, hier S. 129-137; Patrik N. Juslin:

- »Emotional Reactions to Music«, in: *The Oxford Handbook of Music Psychology*, hrsg. von Susan Hallam/Ian Cross/Michael Thaut, 2. Aufl., Oxford University Press: New York/Oxford 2016, S. 197-214, hier S. 199f.
- 157 Vgl. Albrecht Wellmer: *Versuch über Musik und Sprache*, Carl Hanser: München 2009, S. 9. Kursivierung gemäß Vorlage.
- 158 Vgl. Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2003, S. 43.
- 159 Vgl. Joseph Kerman: »How We Got into Analysis, and How to Get Out«, in: *Critical Inquiry* 7/2 (1980), S. 311-331; Joseph Kerman: *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Harvard University Press: Cambridge/MA 1985, S. 17.
- 160 Richard Taruskin: »Foreword«, in: Lydia Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works*, 2. Aufl., Oxford University Press: Oxford 2007, S. viii.
- 161 Noël Carroll: *On Criticism*, Routledge: New York 2009, S. 14.
- 162 Elijah Wald: *How the Beatles Destroyed Rock 'n' Roll. An Alternative History of American Popular Music*, Oxford University Press: New York/Oxford 2009, S. 8.
- 163 Paul Guyer: *A History of Modern Aesthetics*, Bd. 1, Cambridge University Press: Cambridge 2014, S. 9-11, 25f., 34.
- 164 Ebd., S. 10.
- 165 Für meine Zwecke jedenfalls. In der Ästhetik ist die Begriffsgeschichte durchaus komplex, wie Guyer anmerkt. Vgl. ebd., S. 9.
- 166 Vgl. Theodor W. Adorno: »Schöne Stellen« [1965], in: *Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften Bd. 18., Musikalische Schriften V*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2003, S. 695-718, insb. S. 700.
- 167 Vgl. Arthur C. Danto, »Embodiment, Art History, Theodicy, and the Abuse of Beauty: A Response to My Critics«, in: *Inquiry* 48/2 (2005), S. 189-200, hier S. 190f.
- 168 David Hume: »On the Standard of Taste« [1757], in: *David Hume. Essays. Moral, Political, and Literary*, hrsg. von T. H. Green/T. H. Grose, Scientia: Aalen 1992, S. 266-284, hier S. 268f.
- 169 Darauf wird noch zurückzukommen sein. Vgl. einführend zu dem Unterschied Patrik N. Juslin/John A. Sloboda: *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications*, Oxford University Press: New York/Oxford 2010; Peter Rinderle: *Die Expressivität von Musik*, Mentis: Paderborn 2010; Patrik N. Juslin: »Music and Emotion: Seven Questions, Seven Answers«, in: *Music and the Mind. Essays in Honour of John Sloboda*, hrsg. von Irène Deliège/Jane W.

- Davidson, Oxford University Press: New York/Oxford 2011, S. 113-135;
 Susan Hallam/Ian Cross/Michael Thaut (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Music Psychology*, 2. Aufl., Oxford University Press: New York/Oxford 2016;
 Stefan Zwinggi: *Musik als affektive Selbstverständigung. Eine integrative Untersuchung über musikalische Expressivität*, Karl Aber: Freiburg im Breisgau 2016; Alexander Wilfing: »Automania« und »Ideology of Autonomy«. Die Autonomie-Diskussion in der analytischen Musikästhetik und der New Musicology«, in: *Von der Autonomie des Klangs zur Heteronomie der Musik. Musikwissenschaftliche Antworten auf Musikphilosophie*, hrsg. von Nikolaus Urbanek/Melanie Wald-Fuhrmann, J.B. Metzler: Stuttgart 2018, S. 179-210.
- 170 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: »Epiphanien«, in: *Dimension ästhetischer Erfahrung*, hrsg. von Joachim Küpper/Christoph Menke, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2003, S. 203-222.
- 171 Ben Ratliff: *Every Song Ever. Twenty Ways to Listen to Music Now*, Allen Lane: London 2016, S. 228. Kursivierung hinzugefügt.
- 172 Heinz Schlaffer: »Wolfgang Braungart/Joachim Jacob, *Stellen, schöne Stellen. Oder: Wo das Verstehen beginnt* (Besprechung)«, in: *Arbitrium* 32/1 (2014), S. 10-12, hier S. 11. Vgl. auch Theodor W. Adorno: »Schöne Stellen« [1965], in: *Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften Bd. 18., Musikalische Schriften V*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2003, S. 695-718, hier S. 700.
- 173 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: »Epiphanien«, in: *Dimension ästhetischer Erfahrung*, hrsg. von Joachim Küpper/Christoph Menke, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2003, S. 203-222.
- 174 Stefan Majetschak: *Ästhetik. Eine Einführung*, Junius: Hamburg 2010, S. 48.
- 175 Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2003, S. 190.
- 176 Paul Guyer: *A History of Modern Aesthetics*, Bd. 1, Cambridge University Press: Cambridge 2014, S. 25f., 34.
- 177 Vgl. Nicholas Cook: *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford University Press: New York/Oxford 2013, S. 32, 56-90.
- 178 Joseph Kerman: *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Harvard University Press: Cambridge/MA 1985, S. 18f.
- 179 Susan McClary: »Writing about Music – and the Music of Writing«, in: *The Future of Scholarly Writing. Critical Interventions*, hrsg. von Angelika Bammmer/Ruth-Ellen Boetcher Joeres, Palgrave Macmillan: Basingstoke 2015, S. 205-214, hier S. 206.

- 180 Albrecht Riethmüller: »Musikästhetik und musikalischer Genuss«, in: *Albrecht Riethmüller: Annäherung an Musik. Studien und Essays*, hrsg. von Insa Bernds/Michael Custodis/Frank Hentschel, Franz Steiner Verlag: Stuttgart 2007, S. 155-190, hier S. 189.
- 181 Albrecht Riethmüller: »Erkaltete Gefühle. Wie in den Diskursen über Musik die Emotionalität unter die Räder kam«, in: ders.: *Lost in Music. Essays zur Perspektivierung von Urteil und Erfahrung*, Franz Steiner Verlag: Stuttgart 2015, S. 198-203, hier S. 198.
- 182 Frank Hentschel: *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Campus: Frankfurt am Main 2006, S. 11.
- 183 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* (= Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften, Bd. 7, hrsg. von Rolf Tiedemann), Suhrkamp: Frankfurt am Main 2003, S. 449.
- 184 Michel-Rolph Trouillot: *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Beacon Press: Boston 1995, S. 26.
- 185 Friedrich Geiger/Tobias Janz: »Ökonomie und Kanon«, in: *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hrsg. von Klaus Pietschmann/Melanie Wald-Fuhrmann, edition text + kritik: München 2013, S. 858-888, hier S. 862f.
- 186 Vgl. Eberhard Ortland: »Ästhetik als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 49/2 (2001), S. 257-274; Ursula Franke: »Sinnliche Erkenntnis – was sie ist und was sie soll. A.G. Baumgartens Ästhetik-Projekt zwischen Kunstphilosophie und Anthropologie«, in: *Aufklärung* 20 (2008), S. 73-99.
- 187 Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2003, S. 16f.
- 188 Ben Ratliff: *Every Song Ever. Twenty Ways to Listen to Music Now*, Allen Lane: London 2016, S. 228.
- 189 Vgl. Stefan Majetschak: *Ästhetik. Eine Einführung*, Junius: Hamburg 2010, S. 41-51.
- 190 A. O. Scott: *Better Living Through Criticism. How to Think about Art, Pleasure, Beauty, and Truth*, Jonathan Cape: London 2016, S. 52, 54.
- 191 Ebd., S. 80.
- 192 Ramón Reichert: »Digital Humanities«, in: *Handbuch Medienwissenschaft*, hrsg. von Jens Schröter, J.B. Metzler: Stuttgart 2014, S. 511-515, hier S. 514.

- 193 Vgl. einführend Frédéric Döhl: »Potential und Risiken des Archival Turns in den Digital Humanities für die Musikwissenschaft«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 75/4 (2018), S. 301-320; Frédéric Döhl: »Digital Humanities und Bibliotheken. Über technisch-organisatorische Infrastruktur hinausgedacht«, in: *ZfBB – Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie* 66/1 (2019), S. 4-18.
- 194 Ramón Reichert: »Digital Humanities«, in: *Handbuch Medienwissenschaft*, hrsg. von Jens Schröter, J.B. Metzler: Stuttgart 2014, S. 511-515, hier S. 514.
- 195 Julie Thompson Klein: *Interdisciplining Digital Humanities: Boundary Work in an Emerging Field*, Michigan University Press: Ann Arbor/MI 2015, Kap. 2, https://www.press.umich.edu/2525468/interdisciplining_digital_humanities.
- 196 Bruno Nettl: »Contemplating Ethnomusicology: What Have We Learned?«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 67/3 (2010), S. 173-186, hier S. 184.
- 197 Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1999, S. 313 (= Nr. 144 a.E.).
- 198 Vgl. zur Streitbarkeit Melanie Wald-Fuhrmann: »Musik und Subjektivität«, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella/Nikolaus Urbanek, J.B. Metzler: Stuttgart 2013, S. 289-306.
- 199 Vgl. Elijah Wald: *How the Beatles Destroyed Rock 'n' Roll. An Alternative History of American Popular Music*, Oxford University Press: New York/Oxford 2009, S. 10.
- 200 Lawrence Kramer: *The Hum of the World. A Philosophy of Listening*, University of California Press: Berkeley/CA 2019, S. 14.
- 201 Vgl. Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776-1871*, Campus: Frankfurt am Main 2006.
- 202 Susan Sontag: »Against Interpretation«, in: *Against Interpretation and Other Essays*, 6. Aufl., Dell: New York 1966, S. 13f. Abs. vor »What« im Original.
- 203 Gerhard Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart*, Campus: Frankfurt am Main 1992, S. 67.
- 204 Lawrence Kramer: *The Hum of the World. A Philosophy of Listening*, University of California Press: Berkeley/CA 2019, S. 13.
- 205 Vgl. Georg W. Bertram: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Suhrkamp: Berlin 2014, S. 13, 19.
- 206 Vgl. Stefan Zwinggi: *Musik als affektive Selbstverständigung. Eine integrative Untersuchung über musikalische Expressivität*, Karl Aber: Freiburg im Breisgau 2016.

- 207 Vgl. Matthias Vogel: »Music that changed my life. Pop-Musik und Selbstverständnis« (2018) in: *Pop weiter denken. Neue Anstöße aus Jazz Studies, Philosophie, Musiktheorie und Geschichte*, hrsg. von Ralf von Appen/André Doehring, transcript: Bielefeld 2018, S. 211-228.
- 208 Ben Ratliff: *Every Song Ever. Twenty Ways to Listen to Music Now*, Allen Lane: London 2016, S. 3f., 10.
- 209 Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=CmNUhNHG-_Y.
- 210 Vgl. Nina Polaschegg: *Populäre Klassik – Klassik populär: Hörerstrukturen und Verbreitungsmedien im Wandel*, Böhlau: Köln 2005. Vgl. auch Jörn Peter Hiekel (Hrsg.): *Populär vs. elitär. Wertvorstellungen und Popularisierungen der Musik heute*, Schott: Mainz 2013; Christian Kellersmann: »Die »neue Klassik«, in: *Das Konzert II. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*, hrsg. von Martin Tröndle, transcript: Bielefeld 2018, S. 379-387 (erweiterte Fassung von Christian Kellersmann: »Wege der Erneuerung«, in: *Das Konzert I. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, 2. Aufl., hrsg. von Martin Tröndle, transcript: Bielefeld 2011, S. 221-226); Marius Carboni: »The Classical Music Business«, in: *The Music Industry Handbook*, 2. Aufl. hrsg. von Paul Rutter, Routledge: New York 2016, S. 195-223; Julia Haferkorn: »Dancing to Another Tune: Classical Music in Nightclubs and Other Non-Traditional Venues«, in: *The Classical Music Industry*, hrsg. von Chris Dromey/Julia Haferkorn, Routledge: New York 2018, S. 148-171. Primäre Ressource für Informationen über die Neoklassik sind bislang aber musikjournalistische Beiträge, Interviews sowie Rezensionen von Konzerten und Alben (vgl. nur die vielen Kritiken auf Popseiten wie pitchfork.com), aber auch allgemeinere Berichte wie Selim Bulut: »Just Don't Call It »Indie Classical«, in: *The Guardian* (1.11.2013), <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2013/nov/01/neo-classical-nils-frahm>; Tobias Ruderer: »Die neueste Form der Gebrauchsmusik nennt sich Neoklassik. Spur einer Regression«, in: *VAN-Magazin* (29.7.2015), <https://van.atavist.com/neoklassik>; Bettina Jech: »Neo-Classical: The Unexciting Mixture«, in: Goethe-Institut Australien (2016), <https://www.goethe.de/ins/au/en/kul/mag/20771217.html>; Hartmut Welcher: »Wo Genres nicht mehr gedehnt oder ausgetrickst werden, sondern einfach gesprengt, entsteht meistens ziemlich langweilige Musik«, *VAN-Magazin* (1.2. 2017), <https://van.atavist.com/genreloses-feelgood>; Michael Hann: »Neoclassical Superstars: Leaders of a Gentle Revolution«, in: *Financial Times* (4.7. 2018), <https://www.ft.com/content/402bb948-7de9-11e8-af48-190d103e32a4>; Anna Codrea-Rado: »Is It Classical, or Pop? Nils Frahm Is Worried, but Not

About That«, in: *The New York Times* (1.2.2018), <https://www.nytimes.com/2018/02/01/arts/music/nils-frahm.html>; Jesper Klein: »Zwischen den Stilen«, in: *nusic.de* (5.2.2019), <https://www.nusic.de/artikel/reportage-pascal-schumacher> (unter Verweis auf eine Konzertreihe der Philharmonie Luxemburg in der Spielzeit 2018/19 mit Vertretern der Neoklassik wie Helbig, Arnalds und Gonzales). Man vgl. auch die Reihe »Neue Meister« beim großen Indielabel Edel Germany (<https://neue-meister-music.com/de/>), die Christian Kellersmann aufgebaut hat, der zuvor bei Universal Classics vergleichbare Initiativen wie Yellow Lounge oder die Reecomposed-Reihe initiierte und seit Anfang 2019 für das Themengebiet bei BMG zuständig ist.

- 211 Vgl. William Robin: »The Rise and Fall of ›Indie Classical‹: Tracing a Controversial Term in Twenty-First Century New Music«, in: *Journal of the Society for American Music* 12/1 (2018), S. 55-88.

- 212 Zu Brahms, Sørensen und Say, vgl. die Besprechungen später.

Im Fall von John Alden Carpenter war sein 1934 komponiertes Klavierquintett sein letztes vollendet größeres Kammermusikwerk. Ein hörenswertes Stück, vgl. 2002, Naxos 8.559103 (Paul Posnak, Vega Quartet). In Carpenters Fall nahm die Musik die interessante Wendung hin zu einer Sinfonie, Carpenters II. In den Jahren 1946/47 überarbeitete er beide Varianten. Eine dritte, unvollständig gebliebene Revision des Klavierquintetts findet sich obendrein in den Manuskripten Carpenters. Vgl. an Literatur zu Komponist und Werk Gregory Burnside Pike: *The Three Versions of the Quintet for Piano and Strings by John Alden Carpenter* [Diss.], University of Miami: Miami 1981; Joan O'Connor: *John Alden Carpenter. A Bio-Bibliography*, Greenwood Press: Westport/CT 1994; Howard Pollack: *Skyscraper Lullaby: The Life and Music of John Alden Carpenter*, Smithsonian Institute Press: Washington D.C. 1995 = *John Alden Carpenter. A Chicago Composer*, University of Illinois Press: Urbana 2001.

Im Fall von Henze steht sein dreisätziges Klavierquintett aus den frühen 1990er Jahren im Kontext von Trauermusik. Insgesamt hat das Klavierquintett mit den drei Sätzen Con Ferocia – Adagio – Litanía über weite Strecken einen vergleichsweise sphärischen Charakter, vgl. 1999, Philips 4467102 (Peter Serkin, Guarneri Quartet – Uraufführungsbesetzung, Ersteinspielung). Die oft einstimmigen Linien des Klaviers im Register der Violinen sorgen für ein auffallend hohes Maß an Verschmelzung der Ensembleteile. Jedoch ist es die Ekstase des Schlusses, die den stärksten Eindruck auf mich hinterlässt. Wiederholt setzt die Musik an und bricht wieder ab. Um plötzliche in einer

hochenergetische Motorik überzugehen. Wie wenn ein Auto Gas gibt und immer schneller wird. Die Umgebung erscheint immer verschwommener. Die Intensität wächst. Doch plötzlich, völlig unvermittelt, bricht die Musik ab. Kein Verlangsamung. Kein Aufprall. Nichts als Nachhall bleibt. Und völlige Irritation. Die Arbeit entstand parallel zu Henzes *Requiem*. In diesem Fall erschöpft sich die Beziehung jedoch nicht wie so oft in zeitlicher Koinzidenz oder recht oberflächlichen Ähnlichkeiten im Ausdruck. Henzes *Requiem*, im gleichen Jahr wie das Klavierquintett uraufgeführt, sind, wie bereits der Untertitel anmerkt, »Neun geistliche Konzerte für Klavier solo, konzertierende Trompete und großes Kammerorchester«. Die drei Sätze des Klavierquintetts sind zugleich Vorstudien und Variationen der Sätze II-IV dieses *Requiem*. Die Distanz ist jedoch hoch, schon aufgrund der Größe seines Orchesterapparats und den damit einhergehenden, ungleich größeren Differenzierungsmöglichkeiten in der Orchestration, von denen Henzes vielfarbige Partitur auch reich gebraucht macht. Vgl. an Literatur zu Komponist und Werk Peter Petersen: *Hans Werner Henze. Werke der Jahre 1984-1993*, Schott: Mainz 1995; Hans-Klaus Jungheinrich (Hrsg.): *Im Laufe der Zeit – Kontinuität und Veränderung bei Hans Werner Henze*, Schott: Mainz 2002; Jens Rostek: *Hans Werner Henze. Rosen und Revolution. Eine Biographie*, Propyläen: Berlin 2009; Norbert Abels/Elisabeth Schmierer (Hrsg.): *Hans Werner Henze und seine Zeit*, Laaber: Laaber 2013; Stephen C. Doves: *After Mahler. Britten, Weill, Henze, and Romantic Redemption*, Cambridge University Press: Cambridge 2013.

Im Fall von Gourzis *Vibrato 1* und *Vibrato 2*, geschrieben für die *Festspiele Europäische Wochen Passau 2010* und in deren Rahmen von Siegfried Mauser und dem Rodin Quartett uraufgeführt, handelt es sich um hypnotische Studien von gut 8 Minuten Aufführungsdauer. So nah aufeinander bezogen, dass die Komponistin in einer nicht alltäglichen Werknotiz anrät, sie nicht direkt hintereinander zu spielen. *Vibrato 2* wirkt dabei wie ein freier gehaltener Kommentar auf *Vibrato 1*. Die Streichquartette spielen in beiden Varianten dasselbe. Das Klavier hat aber in *Vibrato 2* Wahlmöglichkeiten, wann und wie oft es seinen Part spielt, ganz frei in seinem Tempo. Anders als in *Vibrato 1*. *Vibrato 1* schreitet langsam, aber unerbittlich im 5/4-Metrum voran. Eine immer gleiche Basslinie, vorgestellt in Klavier (linke Hand) und Cello, kreist und kreist: e – f – c – a – h. Das bleibt auch in *Vibrato 2*. Konsonante Musik. Dissonanz als Farbe. Diatonische Sekundreibungen vor allem zu Beginn. Aber nicht als Hauptsache. Bewusst leise Musik. Mit vielen kleinen Details. Und einem be-

- eindruckend desorientierenden Effekt des 5/4-Metrum, das vordergründig doch so gleichmäßig voranschreitet. Man achte z.B. auf den Effekt, den es in der Referenzaufnahme macht, wenn *Vibrato 1* als Ende einfach abbricht, in der hier aufgenommenen Version von *Vibrato 2* aber an derselben Stelle des Streichquartettsatzes nicht aufhört zu spielen. Sondern noch ein wenig nachsinnt. Vgl. 2014, ECM 2309 (Lorenda Ramou, Ensemble Coriolis). Vgl. an Literatur zu Komponistin und Werk Steffen Ramlow/Hannes Ravic: *Der Taktstock: Dirigenten erzählen von ihrem Instrument*, Zsolnay: Wien 2001, S. 116-118; Anon.: »11 Fragen an Konstantia Gourzi«, in: *Neue Musikzeitung* 56/3 (2007), <https://www.nmz.de/artikel/11-fragen-an-konstantia-gourzi>; Hans-Dieter Grünefeld: »Aus Allem Eins und aus Einem Alles – die Komponistin Konstantia Gourzi«, in: *Musik & Theater* 6 (2013), S. 33-35, https://web.archive.org/web/20161029193047/http://www.konstantiagourzi.com/content/33_35_gourzi.pdf; Christoph Schlüren: *Konstantia Gourzi: Ein biographischer Essay*, 2016, <https://repertoire-explorer.musikmph.de/de/konstantia-gourzi/> (Verlagsseite).
- 213 Uraufführung: München, 7. Januar 1980. Referenznoten: Berlin: Ries & Erler, 2002. Aufnahmen: 1993, Timpani 1C1018 (François Kerdoncuff, Quatuor Sine Nomine); 1996, Bayer Records BR 100 269 (Daniele Bellik, Quatuor Élyséen – Aufnahme von 1979); 2004, Tacet 119 (Clarens Quintet) = 2017, Tacet B 119; 2004, Faculty WFFC-0601 (Erwin Stein, Michael Arlt, Albena Danailova, Ruth Elena Schindel, Dietrich von Kaltenborn).
- 214 Vgl. 2004, Tacet 119 (Clarens Quintet), 47.27-47.37 min.
- 215 Roman Brotbeck: »Alles sehr allmählich: Anmerkungen zum Komponisten Wilhelm Furtwängler«, in: *Wilhelm Furtwängler in Diskussion*, hrsg. von Chris Walton, Amadeus: Winterthur 1996, S. 41-55, hier S. 41.
- 216 Elisabeth Furtwängler/Günter Birkner (Hrsg.): *Wilhelm Furtwängler. Aufzeichnungen 1924-1954*, Brockhaus: Wiesbaden 1980, S. 275. Vgl. des Weiteren insb. Roman Brotbeck: »Alles sehr allmählich: Anmerkungen zum Komponisten Wilhelm Furtwängler«, in: *Wilhelm Furtwängler in Diskussion*, hrsg. von Chris Walton, Amadeus: Winterthur 1996, S. 41-55; Günter Birkner: *Furtwänglers Selbstverständnis als Komponist*, in: *Furtwängler-Studien I*, hrsg. von Sebastian Krahnert, Ries & Erler: Berlin 1998, S. 36-45; Bruno d’Heudières: »Wilhelm Furtwängler als Komponist – das Ethos eines Künstlers«, in: *Furtwängler-Studien I*, hrsg. von Sebastian Krahnert, Ries & Erler: Berlin 1998, S. 71-95; Roman Brotbeck: »Der dirigierende Komponist. Anmerkungen zu Furtwänglers kompositorischem Werk«, in: *Zwischen Skylla*

- und *Charybdis*. *Wilhelm Furtwängler im Brennpunkt*, hrsg. von der Stiftung Lucerne Festival, Lucerne Festival: Luzern 2004, S. 75-82; Norbert Meurs: »Dirigieren oder Komponieren? Der merkwürdige Zwiespalt des Wilhelm Furtwängler«, in: *Musikgeschichten – Vermittlungsformen*, hrsg. von Martina Bick/Julia Heimerdinger/Krista Warnke, Böhlau: Köln 2010, S. 147-158; Wolfgang Auhagen: »Wilhelm Furtwängler: ein Dirigent des »Espressivo««, in: *Ereignis und Exegese: Musikalische Interpretation, Interpretation der Musik*, hrsg. von Camilla Bork/Tobias Robert Klein/Burkhard Meischein/Andreas Meyer/Tobias Plebuch, Ed. Argus: Schliengen 2011, S. 54-63; Chris Walton: »Wilhelm Furtwängler and the Return of the Muse«, in: ders., *Lies and Epiphanies. Composers and Their Inspiration from Wagner to Berg*, University of Rochester Press: Rochester/NY 2014, S. 94-109 [dt. 2017]; John Knight: »Prolific Composers and Transcribers in Spite of Active Conducting: Felix Weingartner, Wilhelm Furtwängler, and Leopold Stokowski«, in: *Dirigieren und Komponieren*, hrsg. von Alexander Drčar/Wolfgang Gratzner, Rombach: Freiburg im Breisgau 2017, S. 99-130.
- 217 Haruki Murakami: *Wovon ich rede, wenn ich vom Laufen rede*, DuMont: Köln 2008, S. 6.
- 218 Vgl. Elijah Wald: *How the Beatles Destroyed Rock 'n' Roll. An Alternative History of American Popular Music*, Oxford University Press: New York/Oxford 2009; Elijah Wald: »Forbidden Sounds: Exploring the Silences of Music History«, in: *Geschichte wird gemacht. Zur Historiographie populärer Musik*, hrsg. von Dietrich Helms/Thomas Phleps, transcript: Bielefeld 2014, S. 25-39.
- 219 Vgl. Pierre Bourdieu: »Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital«, in: *Soziale Ungleichheiten*, hrsg. von Reinhard Kreckel, Schwartz: Göttingen 1983, S. 183-198.
- 220 Vgl. Patrik N. Juslin: »Music and Emotion: Seven Questions, Seven Answers«, in: *Music and the Mind. Essays in Honour of John Sloboda*, hrsg. von Irène Deliège/Jane W. Davidson, Oxford University Press: New York/Oxford 2011, S. 113-135, hier S. 114-116.
- 221 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* (= Theodor W. Adorno. Gesamelte Schriften, Bd. 7, hrsg. von Rolf Tiedemann), Suhrkamp: Frankfurt am Main 2003, S. 449.
- 222 Vgl. Patrik N. Juslin/John A. Sloboda: *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications*, Oxford University Press: New York/Oxford 2010; Susan Hallam/Ian Cross/Michael Thaut (Hrsg.): *The Oxford Handbook*

- of *Music Psychology*, hrsg. von, 2. Aufl., Oxford University Press: New York/Oxford 2016.
- 223 Trotz Adornos Vorwurf des Dilettantismus, wenn man nicht zugleich über die Musik als Ganzes reflektiere. Vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* (= Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften, Bd. 7, hrsg. von Rolf Tiedemann), Suhrkamp: Frankfurt am Main 2003, S. 449.
- 224 Albrecht Riethmüller: »Fremdsprache Musik«, in: *Albrecht Riethmüller: Annäherung an Musik. Studien und Essays*, hrsg. von Insa Bernds/Michael Custodis/Frank Hentschel, Franz Steiner Verlag: Stuttgart 2007, S. 255-268, hier S. 268.
- 225 Vgl. einführend zum Kuratorischen Paul O'Neill (Hrsg.): *Curating Subjects*, Open Ed.: London 2007; Paul O'Neill: »The Curatorial Turn: From Practice to Discourse«, in: *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, hrsg. von Judith Rugg/Michèle Sedgwick, Intellect: Bristol 2007, S. 13-28; Hans Ulrich Obrist: *A Brief History of Curating*, JRP Ringier Kunstverlag: Zürich 2009; Sheena Iyengar: *The Art of Choosing*, Grand Central: New York 2010; Beatrice von Bismarck/Jörn Schaffaff/Thomas Weski (Hrsg.): *Cultures of the Curatorial*, Sternberg Press: Berlin 2012; Paul O'Neill: *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, MIT Press: Cambridge/MA 2012.
- 226 Hans Ulrich Gumbrecht: »Was am »Kuratieren« nervt«, in: *Digital/Pausen. FAZ Blogs* (3.8.2012), <https://blogs.faz.net/digital/2012/08/03/warum-kuratieren-nervt-80/>.
- 227 Dorothea von Hantelmann: »Affluence and Choice. The Social Significance of the Curatorial«, in: *Cultures of the Curatorial*, hrsg. von Beatrice von Bismarck/Jörn Schaffaff/Thomas Weski, Sternberg Press: Berlin 2012, S. 41-51, hier S. 47.
- 228 Nicht, dass es in diesen Forschungsbereichen allzu viele Anschlussmöglichkeiten zu meinem Thema hier gäbe, vgl. Dean Keith Simonton: »Emotion and Composition in Classical Music: Historiometric Perspectives«, in: *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications*, hrsg. von Patrik N. Juslin/John A. Sloboda, Oxford University Press: New York/Oxford 2010, S. 347-366, hier S. 362; Patrik N. Juslin: »Emotional Reactions to Music«, in: *The Oxford Handbook of Music Psychology*, hrsg. von Susan Hallam/Ian Cross/Michael Thaut, 2. Aufl., Oxford University Press: New York/Oxford 2016, S. 197-214, hier 201.
- 229 Vgl. William K. Wimsatt/Monroe C. Beardsley: »Der intentionale Fehlschluss«, Roland Barthes: »Der Tod des Autors« und Michel Foucault: »Was

- ist ein Autor?«, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hrsg. von Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko, Reclam: Stuttgart 2000, S. 84-104, 185-193, 198-229.
- 230 »In most academic disciplines, the premium put on objectivity [...]«, wie es bei McClary heißt. Vgl. Susan McClary: »Writing about Music – and the Music of Writing«, in: *The Future of Scholarly Writing. Critical Interventions*, hrsg. von Angelika Bammer/Ruth-Ellen Boetcher Joeres, Palgrave Macmillan: Basingstoke 2015, S. 205-214, hier S. 205. »And if it is the nature of much music theory to de-emphasise both individual agency and history, then the same is true of music psychology«, wie es bei Nicholas Cook heißt. Vgl. Nicholas Cook: *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford University Press: New York/Oxford 2013, S. 61.
- 231 Vgl. Robert Christgau: »Writing about Music is Writing First«, in: *Popular Music* 24/3 (2005), S. 415-421, hier S. 415f.
- 232 Vgl. David Howes/Constance Classen: *Ways of Sensing. Understanding the Senses in Society*, Routledge: New York 2014, S. 11-13; David Howes: »Law's Sensorium: On the Media of Law and the evidence of the Senses in Historical and Cross-Cultural Perspective«, in: *Sensing Law*, hrsg. von Sheryl N. Hamilton/Diana Majury/Dawn Moore/Neil Sargent/Christiane Wilke, Routledge: New York 2017, S. 53-72, hier S. 55f. Vgl. zu den hieran anschließenden mal musiknahen, mal musikfernen Themen und Schwerpunkten der Sound Studies einführend Holger Schulze (Hrsg.): *Sound Studies: Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung*, transcript: Bielefeld 2008; Trevor Pinch/Karin Bijsterveld (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford University Press: New York/Oxford 2012; Andi Schoon/Axel Volmar (Hrsg.): *Das geschulte Ohr. Eine Kulturgeschichte der Sonifikation*, transcript: Bielefeld 2012; Jonathan Sterne (Hrsg.): *The Sound Studies Reader*, Routledge: New York 2012; Axel Volmar/Jens Schröter (Hrsg.): *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*, transcript: Bielefeld 2013; Jens Gerrit Papenburg/Holger Schulze (Hrsg.): *Sound as Popular Culture A Research Companion*, MIT Press: Cambridge/MA 2016; Michael Bull (Hrsg.): *The Routledge Companion to Sound Studies*, Routledge: New York 2019.
- 233 Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, De Gruyter: München 1974, S. 7.
- 234 Vgl. Bruno Latour: »Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern«, in: *Critical Inquiry* 30/2 (2004), S. 225-248.

- 235 Lydia Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works*, 2. Aufl., Oxford University Press: New York/Oxford 2007, S. 174.
- 236 Vgl. Nicholas Cook: *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford University Press: New York/Oxford 2013, S. 6; Nicholas Cook: *Music as Creative Practice*, Oxford University Press: New York/Oxford 2018, S. 49.
- 237 Vgl. Christoph Conrad: »Die Dynamik der Wenden. Von der neuen Sozialgeschichte zum cultural turn«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 22 [Sonderheft] (2006), S. 133-160; Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture*, De Gruyter: Berlin 2016.
- 238 Wolfgang Braungart/Joachim Jacob: *Stellen, schöne Stellen. Oder: Wo das Verstehen beginnt*, Wallstein: Göttingen 2012, S. 7, 9.
- 239 Vgl. Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2003, S. 190.
- 240 Vgl. Lawrence Kramer: *Interpreting Music*, University of California Press: Berkeley/CA 2011, S. 46-62.
- 241 Jerrold Levinson: *Musical Concerns. Essays in Philosophy of Music*, Oxford University Press: New York/Oxford 2015, S. 25f.
- 242 Jerrold Levinson: *Music, Art, and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*, Oxford University Press: New York/Oxford 2011, S. 333f.
- 243 Vgl. für einen einführenden Überblick Patrik N. Juslin/John A. Sloboda: *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications*, Oxford University Press: New York/Oxford 2010; Peter Rinderle: *Die Expressivität von Musik*, Mentis: Paderborn 2010; Susan Hallam/Ian Cross/Michael Thaut (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Music Psychology*, 2. Aufl., Oxford University Press: New York/Oxford 2016; Stefan Zwinggi: *Musik als affektive Selbstverständigung. Eine integrative Untersuchung über musikalische Expressivität*, Karl Aber: Freiburg im Breisgau 2016; Alexander Wilfing: »«Autonomia» und »Ideology of Autonomy«. Die Autonomie-Diskussion in der analytischen Musikästhetik und der New Musicology«, in: *Von der Autonomie des Klangs zur Heteronomie der Musik. Musikwissenschaftliche Antworten auf Musikphilosophie*, hrsg. von Nikolaus Urbanek/Melanie Wald-Fuhrmann, J.B. Metzler: Stuttgart 2018, S. 179-210.
- 244 Vgl. Patrik N. Juslin: »Music and Emotion: Seven Questions, Seven Answers«, in: *Music and the Mind. Essays in Honour of John Sloboda*, hrsg. von Irène Deliège/Jane W. Davidson, Oxford University Press: New York/Oxford 2011, S. 113-135.

- 245 Vgl. Vladimir J. Konečni: »Music, Affect, Method, Data: Reflections on the Carroll Versus Kivy Debate«, in: *American Journal of Psychology* 126/2 (2013), S. 179-195.
- 246 Vgl. Susan McClary: »Writing about Music – and the Music of Writing«, in: *The Future of Scholarly Writing. Critical Interventions*, hrsg. von Angelika Bammer/Ruth-Ellen Boetcher Joeres, Palgrave Macmillan: Basingstoke 2015, S. 205-214, hier S. 205.
- 247 Die Herkunft des Zitats scheint unklar, vgl. <http://www.78s.ch/2010/01/07/drop-von-wem-stammt-das-zitat-%E2%80%9Cwriting-about-music-is-like-dancing-about-architecture/>.
- 248 Vgl. Lawrence Kramer: *The Thought of Music*, University of California Press: Berkeley/CA 2016, S. 46; Robert Christgau: »Writing about Music is Writing First«, in: *Popular Music* 24/3 (2005), S. 415-421, hier S. 415.
- 249 Albrecht Riethmüller: »Fremdsprache Musik«, in: *Albrecht Riethmüller: Annäherung an Musik. Studien und Essays*, hrsg. von Insa Bernds/Michael Custodis/Frank Hentschel, Franz Steiner Verlag: Stuttgart 2007, S. 255-268, hier S. 265.
- 250 Vgl. Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst* [1968], Suhrkamp: Frankfurt am Main 1997.
- 251 Albrecht Riethmüller: »Fremdsprache Musik«, in: *Albrecht Riethmüller: Annäherung an Musik. Studien und Essays*, hrsg. von Insa Bernds/Michael Custodis/Frank Hentschel, Franz Steiner Verlag: Stuttgart 2007, S. 255-268, hier S. 266.
- 252 Albrecht Riethmüller: »Fremdsprache Musik«, in: *Albrecht Riethmüller: Annäherung an Musik. Studien und Essays*, hrsg. von Insa Bernds/Michael Custodis/Frank Hentschel, Franz Steiner Verlag: Stuttgart 2007, S. 255-268, hier S. 264.
- 253 Robert DiYanni: »Sound and Sense. Writing about Music«, in: *Journal of Basic Writing* 2/4 (1980), S. 62-71, hier S. 62.
- 254 Vgl. stellv. nur zuletzt Stephen A. Crist/Roberta Montemorra Marvin (Hrsg.): *Historical Musicology: Sources, Methods, Interpretations*, University of Rochester Press: Rochester/NY 2004; J. P. E. Harper-Scott/Jim Samson (Hrsg.): *An Introduction to Music Studies*, Cambridge University Press: Cambridge 2009; Nicole Schwindt-Gross: *Musikwissenschaftliches Arbeiten. Hilfsmittel – Techniken – Aufgaben*, Bärenreiter: Kassel 2010; Burkhard Meischlein: *Einführung in die historische Musikwissenschaft*, Dohr: Köln 2011; Marcus S. Kleiner/Michael Rappe (Hrsg.): *Methoden der Populärkulturforschung*, LIT Verlag:

- Münster 2012; Kordula Knaus/Andrea Zedler (Hrsg.): *Musikwissenschaft studieren. Arbeitstechnische und methodische Grundlagen*, Herbert Utz: München 2012; Laurie Sampsel: *Music Research: A Handbook*, Oxford University Press: New York 2013; Matthew Gardner/Sara Springfield, *Musikwissenschaftliches Arbeiten. Eine Einführung*, Bärenreiter: Kassel 2014; Jan Hemming: *Methoden der Erforschung populärer Musik*, Springer VS: Wiesbaden 2016.
- 255 Vgl. stellv. nur Robert DiYanni: »Sound and Sense. Writing about Music«, in: *Journal of Basic Writing* 2/4 (1980), S. 62-71; Mark A. Radice: *Irvine's Writing about Music*, 3. Aufl., Amadeus Press: New York 1999; Patricia J. Flowers: »What Was That? – Talking about What We Hear in Music«, in: *Applications of Research in Music Education* 21/2 (2002), S. 42-51; James R. Cowdery: *How to Write About Music. The RILM Manual of Style*, RILM: New York 2006; Jonathan Bellman: *A Short Guide to Writing about Music*, 2. Aufl., Person Longman: New York 2007; Richard J. Wingell: *Writing about Music. An Introductory Guide*, 4. Aufl., Prentice Hall: Upper Saddle River/NJ 2009; Thomas Donahue: *A Style and Usage Guide to Writing about Music*, Scarecrow Press: Lanham/MD 2010; Trevor Herbert: *Music in Words. A Guide to Researching and Writing about Music*, 2. Aufl., ABRSM: London 2012; Martina Krause-Benz/Lars Oberhaus (Hrsg.): *Musik und Gefühl. Interdisziplinäre Annäherungen in musikpädagogischer Perspektive*, Olms: Hildesheim 2012; D. Kern Holoman: *Writing about Music. A Style Sheet*, University of California Press: Berkeley/CA 2014; Susan McClary: »Writing about Music – and the Music of Writing«, in: *The Future of Scholarly Writing. Critical Interventions*, hrsg. von Angelika Bammer/Ruth-Ellen Boetcher Joeres, Palgrave Macmillan: Basingstoke 2015, S. 205-214; Marc Woodworth/Ally-Jane Grossan (Hrsg.): *How to Write about Music. Excerpts from the 33 1/3 Series, Magazines, Books and Blogs with Advice from Industry-Leading Writers*, Bloomsbury: New York 2015. Vgl. auch z.B. Rebekka Hüttmann: *Wege der Vermittlung von Musik. Ein Konzept auf der Grundlage allgemeiner Gestaltungsprinzipien*, Wißner: Augsburg 2009; Wolfgang Rüdiger (Hrsg.): *Musikvermittlung – wozu? Umriss und Perspektiven eines jungen Arbeitsfeldes*, Schott: Mainz 2014.
- 256 Vgl. Lawrence Kramer: *Interpreting Music*, University of California Press: Berkeley/CA 2011, S. 13-17; Lawrence Kramer: *The Thought of Music*, University of California Press: Berkeley/CA 2016, S. 23-64.

- 257 Vgl. nur an jüngeren Studien stellv. zuletzt Gunter Reus: »Musikjournalismus – Ergebnisse aus der wissenschaftlichen Forschung«, in: *Wissenschaftliche Perspektiven auf Musik und Medien*, hrsg. von Stefan Weinacht/Helmut Scherer, Wiesbaden 2008, S. 85-102; Till Krause/Stefan Weinacht: »Musikzeitschriften«, in: *Handbuch Musik und Medien*, hrsg. von Holger Schramm, Konstanz 2009, S. 329-361; Gunter Reus: »Musikjournalismus in der Zeitung«, in: *Handbuch Musik und Medien*, hrsg. von Holger Schramm, Konstanz 2009, S. 299-328; Chris Atton: »Writing About Listening: Alternative Discourses in Rock Journalism«, in: *Popular Music* 28/1 (2010), S. 53-67; Óscar Celma: *Music Recommendation and Discovery. The Long Tail, Long Fail, and Long Play in the Digital Music Space*, Springer: Heidelberg 2010; Don McLeese: »Straddling the Cultural Chasm: The Great Divide between Music Criticism and Popular Consumption«, in: *Popular Music and Society* 33/4 (2010), S. 433-447; André Doebling: *Musikkommunikatoren: Berufsrollen, Organisationsstrukturen und Handlungsspielräume im Popmusikjournalismus*, transcript: Bielefeld 2011; Christoph Griessner: »Journalistische Qualität von Musikkritiken. Eine inhaltsanalytische Untersuchung unter Berücksichtigung subkultureller Funktionen von Popjournalismus«, in: *Weißbuch Kulturjournalismus*, hrsg. von Wolfgang Lamprecht, Wien 2012, S. 563-573; Paula Hearsum: »Music Journalism«, in: *Specialist Journalism*, hrsg. von Barry Turner/Richard Orange, New York 2013, S. 107-123; Christoph Jacke: *Einführung in Populäre Musik und Medien*, LIT Verlag: Berlin 2013, insb. S. 115-131; Chris Atton: »Curating Popular Music. Authority and History, Aesthetics and Technology«, in: *Popular Music* 33/3 (2014), S. 413-427; Gert Keunen: »The Social Process of Second-Order Selection«, in: ders., *Alternative Mainstream. Making Choices in Pop Music*, Amsterdam 2014, S. 311-362; Gunter Reus/Teresa Naab: »Verhalten optimistisch. Wie Musikjournalistinnen und Musikjournalisten ihre Arbeit, ihr Publikum und ihre Zukunft sehen – eine Bestandsaufnahme«, in: *Publizistik*, 59/2 (2014), S. 107-133; Marco Frei: »Klassikfeuilleton«, in: *Kulturjournalismus. Portraits & Perspektiven*, hrsg. von Petra Weber, Berlin 2015, S. 251-265; Anja Nylund Hagen: »The Playlist Experience: Personal Playlists in Music Streaming Services«, in: *Popular Music and Society* 38/5 (2015), S. 625-645; Morten Michelsen: »Music Criticism and Taste Culture«, in: *The Routledge Reader in the Sociology of Music*, hrsg. von John Shepherd/Kyle Devine, New York 2015, S. 211-220; Jeremy Wade Morris/Devon Powers: »Control, Curation and Musical Experience in Streaming Music Services«, in: *Creative Industries Journal* 8/2 (2015), S. 106-122;

- Simon Warner, »In Print and On Screen: The Changing Character of Popular Music Journalism«, in: *The SAGE Handbook of Popular Music*, hrsg. von Andy Bennett/Steve Waksman, Thousand Oaks/CA 2015, S. 439-455; Chris Atton: »Writing about Popular Music: Continuity, Change and Convergence in a Digital Age«, in: Simon Obert/Fritz Trümpi (Hrsg.): *Musikkritik: Historische Zugänge und systematische Perspektiven*, Mille Tre: Wien 2015, S. 11-32; Kieran Fenby-Hulse, »Rethinking the Digital Playlist: Mixtapes, Nostalgia, and Emotionally Durable Design«, in: *Networked Music Cultures. Contemporary Approaches, Emerging Issues*, hrsg. von Raphaël Nowak/Andrew Whelan, Palgrave Macmillan: London 2016, S. 171-188; Charles Lindsay: »An Exploration Into How the Rise of Curation Within Streaming Services Has Impacted How Music Fans in the UK Discover New Music«, in: *Journal of Promotional Communications* 4/1 (2016), S. 115-141; Dietmar Jannach/Geoffray Bonnin, »Music Recommendation«, in: *Music Data Analysis. Foundations and Applications*, hrsg. von Claus Weihs/Dietmar Jannach/Igor Vatolkin/Günter Rudolph, New York 2017, S. 563-588; Joachim Mischke: »Musikjournalismus für alle – zwischen Qualität und Quote?«, in: *Studien zum 250. Todestag Johann Matthesons. Musikschriftstellerei und -journalismus in Hamburg*, hrsg. von Simon Kannenberg, Weidler: Berlin 2017, S. 207-230; Gunter Reus/Ruth Müller-Lindenberg (Hrsg.): *Die Notengeber. Gespräche mit Journalisten über die Zukunft des Musikkritik*, Springer: Wiesbaden 2017; Gunter Reus: »Musikjournalismus in Zeitungen und Blogs«, in: *Handbuch Musik und Medien*, 2. Aufl., hrsg. von Holger Schramm, Springer: Wiesbaden 2019 (im Druck).
- 258 Susan Holtfreter: *Die Musikkritik im Wandel. Eine soziologisch-textlinguistische Untersuchung*, Peter Lang: Frankfurt am Main 2013, S. 166f. Vgl. auch Robert D. Schick: *Classical Music Criticism*, Routledge: New York 1996; Marc Woodworth/Ally-Jane Grossan (Hrsg.): *How to Write about Music. Excerpts from the 33 1/3 Series, Magazines, Books and Blogs with Advice from Industry-Leading Writers*, Bloomsbury: New York 2015.
- 259 Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht/Albrecht Riethmüller (Hrsg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Franz Steiner Verlag: Wiesbaden/Stuttgart 1992-2005, https://www.sim.spk-berlin.de/handwoerterbuch_der_musikalischen_terminologie_1742.html; D. Kern Holoman: *Writing about Music. A Style Sheet*, 3. Aufl., University of California Press: Berkeley/CA 2014.

- 260 Vgl. Max Haas: »Warum schreibt man über Musik?«, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella/Nikolaus Urbanek, J.B. Metzler: Stuttgart 2013, S. 26-34.
- 261 Vgl. Peter Benary: *Klangrede und Wortlaut. Zum Verhältnis von Musik und Sprache*, Chronos: Zürich 2006.
- 262 Vgl. stellv. nur zuletzt Enrico Fubini: *Geschichte der Musikästhetik*, J.B. Metzler: Stuttgart 1997, S. 204-213, 385-414; Albrecht Riethmüller (Hrsg.): *Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung*, Laaber: Laaber 1999; Albrecht Wellmer: *Versuch über Musik und Sprache*, Carl Hanser: München 2009; Klaus Wolfgang Niemöller: *Der sprachhafte Charakter der Musik*, 2. Aufl., Dohr: Köln 2010; Christian Grüny (Hrsg.): *Musik und Sprache. Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses*, Velbrück: Weilerwist 2012; Christian Utz (Hrsg.): *Musik-Sprachen. Beiträge zur Sprachnähe und Sprachferne von Musik im Dialog mit Albrecht Wellmer*, Pfau: Saarbrücken 2013; Diedrich Diederichsen: *Über Pop-Musik*, Kiepenheuer & Witsch: Köln 2014, S. 87-114; Hartmut Krones (Hrsg.): *Rhetorik und Sprache*, De Gruyter: Berlin 2016.
- 263 Vgl. stellv. nur Gerhard Albersheim: *Die Tonsprache*, Schneider: Tutzing 1980; Peter Benary: *Klangrede und Wortlaut. Zum Verhältnis von Musik und Sprache*, Chronos: Zürich 2006.
- 264 Vgl. Annette Kreutziger-Herr/Winfried Böinig: *Die 101 wichtigsten Fragen: Klassische Musik*, C.H. Beck: München 2009, S. 131; Kathleen Marie Higgins: *The Music between Us. Is Music a Universal Language?*, University of Chicago Press: Chicago 2012; Stefan Zwinggi: *Musik als affektive Selbstverständigung. Eine integrative Untersuchung über musikalische Expressivität*, Karl Aber: Freiburg im Breisgau 2016, S. 70.
- 265 Diedrich Diederichsen: *Über Pop-Musik*, Kiepenheuer & Witsch: Köln 2014, S. 107.
- 266 Vgl. Lawrence Kramer: *Interpreting Music*, University of California Press: Berkeley/CA 2011, S. 46.
- 267 Lawrence Kramer: *Interpreting Music*, University of California Press: Berkeley/CA 2011, S. 54. Vgl. auch Lawrence Kramer: *The Hum of the World. A Philosophy of Listening*, University of California Press: Berkeley/CA 2019, S. 14-16.
- 268 Vgl. Kai Müller: »Der Unfassbare. Zum Tod von David Bowie«, in: *Der Tagesspiegel* (12.1.2016), <https://www.tagesspiegel.de/themen/reportage/zum-tod-von-david-bowie-der-unfassbare/12817544.html>.

- 269 »Nicht nur wurden durch ihn zahllose Genres wie Glam Rock, New Wave, New Romance und Disco geprägt.« »Er begeisterte sich früh für Jazz-Aufwiegler wie Charles Mingus und John Coltrane und spielte selbst Saxophon.« »Eines androgynen, märchenhaft-wilden Alter Ego, das Schminke und Fummel in der Rockmusik populär machte.«
- 270 »Er begeisterte sich früh für Jazz-Aufwiegler wie Charles Mingus und John Coltrane [...]«
- 271 »Klar, wurde er jetzt auch nostalgisch, wenn er sich in ›Where Are We Now‹ an den Potsdamer Platz erinnerte, auf dessen Brache er einst vom Hansa Studio aus blicken konnte, während er ›Heroes‹ sang.«
- 272 Kein Anschauungsbeispiel im Müllers Text. Eine gute Übersicht zum Einstieg, auf welche Parameter sich alles achten ließe, findet sich in Robert D. Schick: *Classical Music Criticism*, Routledge: New York 1996, S. 141f. Eine ausführliche Vertiefung bieten Lawrence Kramer: *Interpreting Music*, University of California Press: Berkeley/CA 2011; Ben Ratliff: *Every Song Ever. Twenty Ways to Listen to Music Now*, Allen Lane: London 2016.
- 273 »Der deutschen Maschinen-Musik setzte Bowie mit seinen drei Alben ›Low‹, ›Heroes‹ (beide 1977) sowie ›Lodger‹ (1979) und beraten von Mastermind Brian Eno ein elegisches Denkmal [...]« »Ohnehin suchte Bowie stets nach Gefährten, die ›echt‹ waren, die keinen Umweg brauchten für ihre Emotionen und geradeheraus auf ein Ziel zustürmten wie Lou Reed oder Iggy Pop.«
- 274 »›Blackstar‹ ist Bowies Abschiedsgruß.«
- 275 »Sein Körper – eine Skulptur, die Musik – lebendiger Raum.« »[...] und das alte Warhol-Credo in zeitgemäß apokalyptischer Zuspitzung – ›we can be heroes, just for one day.‹«
- 276 »Mit erschöpften Atemgeräuschen, stolpernden, einander überholenden Beats und der kraftlos gewordenen, geisterhaften Stimme eines Sterbenden, der noch einmal große Fragen wälzt.« »Und sein erster Hit ›Space Oddity‹ trägt diese defensive Vorsicht in sich wie ein Wasserzeichen, das von der hymnischen Melodie erst allmählich übermalt wird.«
- 277 »[...] in die Fläche treibende Schrammelriffs der Gitarre [...]«
- 278 »[...] in die Fläche treibende Schrammelriffs der Gitarre, stupide Beats in der Endlosschleife [...]« »Musikalisch stach in den 90er Jahren nur noch ›Outside‹ heraus, eine Musik, die auch für ein Computerspiel konzipiert war und Bowies wachsendes Interesse an undeterminierten, frei wabernden Sounds verriet.«

- 279 Frank Sibley: »Ästhetische Begriffe« [1959/62], in: *Das ästhetische Urteil. Beiträge zur sprachanalytischen Ästhetik*, hrsg. von Rüdiger Bittner/Peter Pfaff, Kiepenheuer & Witsch: Köln 1977, S. 87-110, hier S. 90f. Anhand der Auswertung und des Vergleichs von Fallbeispielen aus der Musikkritik ist diese theoretische Position empirisch unterlegt z.B. in Robert D. Schick: *Classical Music Criticism*, Routledge: New York 1996; Christiane Thim-Mabrey: *Grenzen der Sprache – Möglichkeiten der Sprache: Untersuchungen zur Textsorte Musikkritik*, Peter Lang: Frankfurt am Main 2001; Robert Christgau: »Writing about Music is Writing First«, in: *Popular Music* 24/3 (2005), S. 415-421; Susan Holtfreter: *Die Musikkritik im Wandel. Eine soziologisch-textlinguistische Untersuchung*, Peter Lang: Frankfurt am Main 2013. Zahlreiche Anthologien von Fallbeispielen stehen überdies zur Verfügung, sich unschwer selbst an einem Vergleich zu versuchen, z.B. Jacques Barun: *Pleasures of Music. An Anthology of Writing about Music and Musicians from Cellini to Bernard Shaw*, The Viking Press: New York 1951; Nicolas Slonimsky: *Lexicon of Musical Invective. Critical Assaults on Composers since Beethoven's Time* [1953], Norton: New York 2000; Friedrich Geiger: *Verdikte über Musik. Eine Dokumentation*, J.B. Metzler: Stuttgart 2005 oder die Buchreihe *Da Capo Press' Best Music Writing* (2000-2011).
- 280 Frank Sibley: »Ästhetische Begriffe« [1959/62], in: *Das ästhetische Urteil. Beiträge zur sprachanalytischen Ästhetik*, hrsg. von Rüdiger Bittner/Peter Pfaff, Kiepenheuer & Witsch: Köln 1977, S. 87-110, hier S. 91.
- 281 »Mit erschöpften Atemgeräuschen, stolpernden, einander überholenden Beats und der kraftlos gewordenen, geisterhaften Stimme eines Sterbenden, der noch einmal große Fragen wälzt.« Eine ausführliche Vertiefung zum Thema Metaphern in der Musikvermittlung findet sich in Roger W. H. Savage: *Hermeneutics and Music Criticism*, Routledge: New York 2010, S. 85-102; Daniel Hesselmann: *In Methaphern über Musik sprechen. Grundlagen zur Differenzierung metaphorischer Sprache im Musikunterricht*, Dohr: Köln 2015.
- 282 »Es brauchte Jahre, um diese Verlegenheit abzulegen. Und sein erster Hit ›Space Oddity‹ trägt diese defensive Vorsicht in sich wie ein Wasserzeichen, das von der hymnischen Melodie erst allmählich übermalt wird.« »Der deutschen Maschinen-Musik setzte Bowie mit seinen drei Alben ›Low‹, ›Heroes‹ (beide 1977) sowie ›Lodger‹ (1979) und beraten von Mastermind Brian Eno ein elegisches Denkmal: [...]«
- 283 »Mit erschöpften Atemgeräuschen, stolpernden, einander überholenden Beats und der kraftlos gewordenen, geisterhaften Stimme eines Sterbenden, der noch

- einmal große Fragen wälzt.« »Mit ›Let's Dance‹ hatte Bowie 1983 abermals einen solchen Hit und tanzte im weißen Anzug eines Midnight-Macho durch die Disco.«
- 284 »Mit dem Effekt, dass eine heitere, zutiefst depressive Musik entstand. Sie drückte einfach nur Bowies Trauer darüber aus, nicht der sein zu können, der er gerne wäre, [...].«
- 285 »Mit dem Effekt, dass eine heitere, zutiefst depressive Musik entstand.«
- 286 »Das ist die letzte Inszenierung des ewigen Verwandlungskünstlers, eine treue, versöhnliche Geste, die den edlen Charakter Bowies auch im Abgang noch einmal sichtbar macht. Wenn man auch hören kann, dass ihm dieser nicht leicht fällt. Mit schmerzhafter Dringlichkeit beklagt er, nicht ›alles‹ geben zu können. Der Schatten senkt sich auf sein Lebenscredo: ›Seeing more and feeling less / Saying No but meaning Yes / This is all I ever meant / that's the message that I sent.‹«
- 287 »Als die Popmusik ihr Heil in den Methoden suchte, derer sich Bowie lange vorher bedient hatte, wandte er sich von ihr ab. Mit seinen elektronischen Ausflügen der späten 90er gewann er kaum jemanden für sich.«
- 288 Man könnte den Beispieltext von Müller insgesamt so lesen. Der Text versucht vor allem, Bowies Vielseitigkeit zu vermitteln. Auf sprachlicher Ebene korrespondiert das damit, dass der Text mit ganz unterschiedlichen Stil- und Beschreibungsmitteln arbeitet. Hauptanwendungsbereich wäre aber die Ekphrasis.
- 289 Vgl. Robert Christgau: »Writing about Music is Writing First«, in: *Popular Music* 24/3 (2005), S. 415-421, hier S. 416f.
- 290 Vgl. Jacques Derrida: »Das Gesetz der Gattung« [1980], in: ders.: *Gestade*, Passagen-Verlag: Wien 1994, S. 245-284.
- 291 Für Anmerkungen und Vorschläge an dieser Stelle danke ich Mario Dunkel.
- 292 »Mit erschöpften Atemgeräuschen, stolpernden, einander überholenden Beats und der kraftlos gewordenen, geisterhaften Stimme eines Sterbenden, der noch einmal große Fragen wälzt.« »Denn als früherer Kunststudent faszinierte ihn die Idee des Gesamtkunstwerks. Sein Körper – eine Skulptur, die Musik – lebendiger Raum.« »Er kaufte sich ein großzügiges Appartement, und da er immer weniger auf andere Musiker angewiesen sein wollte, entstanden viele seiner Alben nun am Computer.«
- 293 »Mit erschöpften Atemgeräuschen, stolpernden, einander überholenden Beats und der kraftlos gewordenen, geisterhaften Stimme eines Sterbenden, der noch einmal große Fragen wälzt.« »Denn als früherer Kunststudent faszinierte ihn

die Idee des Gesamtkunstwerks. Sein Körper – eine Skulptur, die Musik – lebendiger Raum.« »Er kaufte sich ein großzügiges Appartement, und da er immer weniger auf andere Musiker angewiesen sein wollte, entstanden viele seiner Alben nun am Computer.«

- 294 »Bowie ließ eine exquisite Auswahl weißer Session-Musiker in Philadelphia schwarzen Soul spielen und verzichtete auf den Mumpitz der Selbstüberhöhung.«

- 295 »Doch das Geheimnis der Popularität findet sich nicht nur in guten Songs, konventionell genug, um von vielen Menschen gemocht zu werden, aber auch neu und so ambitioniert, dass sie dem Publikum neue Gefühle erschließen. Mit ›Let's Dance‹ hatte Bowie 1983 abermals einen solchen Hit [...].« Sehr interessant sind an dieser Stelle die Aussagen vieler Musikjournalisten, die einen Schwerpunkt auf ihre eigene Hörposition legen, bei Popkonzerten etwa am Rand, in der Menge, vor der Bühne, tanzend oder stehend, vgl. Marc Woodworth/Ally-Jane Grossan (Hrsg.): *How to Write about Music. Excerpts from the 33 1/3 Series, Magazines, Books and Blogs with Advice from Industry-Leading Writers*, Bloomsbury: New York 2015, S. 45-48.

- 296 <https://www.youtube.com/watch?v=Jb7vDC5les4>.

- 297 Alte Gesamtausgabe. Via IMSLP ist u.a. auch die Ausgabe von 1865 und das Autograph einsehbar. Das Werk ist als Teil der neuen wissenschaftlichen Brahms-Gesamtausgabe – Serie II, Bd. 4 – auch bereits in aktuellerer historisch-kritischer Fassung erschienen, vgl. München: Henle 1999. Und in vielen weiteren zeitgenössischen Ausgaben.

Soweit möglich habe ich für diese virtuelle, imaginierte Ausstellung mit Noten gearbeitet, die frei im Internet einzusehen sind. Das ist Absicht. Um einen schnellen ersten Nachvollzug zu ermöglichen. Denn darum geht es hier. Aktuelle, manchmal auch wissenschaftlich-kritische Ausgaben, sind bei Bedarf rasch recherchiert. Werke mit Kontrabass und ohne 2. Violine sind mit [*] gekennzeichnet. Das angegebene Jahr ist, soweit ermittelbar, jenes der Uraufführung, ansonsten jenes der Erstveröffentlichung, hilfsweise der Entstehung, wenn die Uraufführung und die Erstveröffentlichung sehr viel später erfolgten.

- 298 <https://www.youtube.com/watch?v=Jb7vDC5les4>.

- 299 <http://www.editionsilvertrust.com/fruhling-piano-quintet-Op.30.htm>.

- 300 Vgl. auch Michael Staudinger (Hrsg.): *Bruno Walter erinnern*, Universal Edition: Wien 2013 (mit Noten des Klavierquintetts).

- 301 Über deutsche Bibliotheken kann man auch die Erstausgabe einsehen, vgl. Mainz: Schott 1915.

- 302 <https://ianvenables.com/product/piano-quintet-op-27-full-score-and-parts/>.
- 303 Vgl. auch 2008, Live at Colburn School (<https://www.youtube.com/watch?v=TL0dqOhnf4Q>; <https://www.youtube.com/watch?v=oYmBSBZL1-w> – Gloria Cheng, Calder Quartet); 2015, Signum Classics SIGCD413 (Thomas Adès, Calder Quartet); 2017, Cybele Records SACD 261603 (Dimitri Vassilakis, DoelenKwartet).
- 304 Vgl. auch 2007, Sello Autor SA01398 (Paula Coronas, García Abril Quartett [heute: Estarellas Quartett] – Ersteinspielung); 2007, Live at Málaga (<https://www.youtube.com/watch?v=8De-BkMjNZg> – Paula Coronas, García Abril Quartett [Satz I]).
- 305 [https://imslp.org/wiki/Piano_Quintet_No.1%2C_Op.10_\(Fries%2C_Albin\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Quintet_No.1%2C_Op.10_(Fries%2C_Albin)).
- 306 <https://www.youtube.com/watch?v=Bk5Uwbc5QMq>. Vgl. auch 2014, Tzadik TZ 9007 (Sarah Rothenberg, Brentano String Quartet – Uraufführungsbesetzung).
- 307 <https://www.newsounds.org/story/listen-jefferson-friedman-chiara-string-quartet-simone-dinnerstein/> und <https://blogcritics.org/concert-review-chiara-string-quartet-and-simone-dinnerstein-piano-quintets-brahms-and-friedman/> (Simone Dinnerstein, Chiara String Quartet – Uraufführung). Vgl. auch 2015, Live at The Metropolitan Museum of Art (<https://www.metmuseum.org/metmedia/video/concerts/chiara-string-quartet-simone-dinnerstein> – Simone Dinnerstein, Chiara String Quartet).
- 308 Ein sechszeiliges Gedicht, dessen Zeilen sich auf das Stück als Ganzes beziehen, dient den Sätzen zugleich als Überschrift. Ein Satz, ein Vers. Das Gedicht stammt von Margaret LeMay und wurde laut dem Programmheft zur Uraufführung in Reaktion auf Friedmans Musik geschrieben. Diese ist also keine Gedichtvertonung. Es passt jedoch nicht weniger durch diese vertauschten Rollen. Im Gegenteil: »The Heart Wakes Into: the way in – which touches | the lights of others cut into the hills. | Dawn alone, being | rent and want; | the fold of bald wings | is having, had, departed.« <https://blogs.loc.gov/music/files/2014/12/Fine-Program-Final.12.01.2014.pdf>, S. 16.
- 309 <https://www.youtube.com/watch?v=dMxQDbQiTNU> – Vgl. auch 2014, Live at Da Camera of Houston (<https://www.youtube.com/watch?v=QfsIpE2lmIU> – Vijay Iyer, Bretano Quartet – Ausschnitt [Sätze 5, 6 und 8] von der Uraufführung); 2017, Live at the Ojai Music Festival (<https://www.youtube.com/watch?v=XiklJQEC5kl> – Vijay Iyer, Brentano Quartet).
- 310 Vgl. <http://dig-that-lick.eecs.qmul.ac.uk/>.

- 311 Vgl. Marie-Agnes Dittrich: »Tradition und Innovation im Klavierquintett in f-Moll op. 34«, in: *Die Kammermusik von Johannes Brahms: Tradition und Innovation: Bericht über die Tagung Wien 1997*, hrsg. von Gernot Gruber, Laaber: Laaber 2001, S. 175-185; Siegfried Oechsle: »Klaviertrios, Klavierquartette, Klavierquintett«, in: *Brahms-Handbuch*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, J.B. Metzler: Stuttgart 2009, S. 408-436; Thomas Hauschka: »Klavierquintett f-Moll op. 34 – Sonate für zwei Klavier, op. 34bis«, in: *Johannes Brahms. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 1, hrsg. von Claus Brockmaier/Siegfried Mauser, Laaber: Laaber 2013, S. 227-233. Aufgrund der kanonischen Position von Komponist und Werk finden sich zahlreiche weitere Bemerkungen zu op. 34 in Brahms-Literatur, allg. Literatur zur Kammermusik (einschl. Konzertführern) und allg. Literatur zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts.
- 312 »Emotional impact« für dieses säulenheilige Standardstück des Genres habe ich tatsächlich erst hier das erste Mal erfahren. In dieser Darbietung. Als ob es diese Autorität von einem Meisterwerk für mich vermenschlicht hat. Nicht nur Sockel. Nicht nur Kanon. Nicht nur Lehrbuchwissen. Hier geht es auch um etwas, dass mich angeht. Eine spannende Erfahrung, zu sehen, wie viel eine einzige Interpretation noch für einen ändern kann nach so vielen desselben Stücks, die man zuvor schon gehört hatte.
- 313 Smallman gibt 1870 als Entstehungsjahr an, vgl. Basil Smallman: *The Piano Quartet and Quintet. Style, Structure, and Scoring*, Clarendon Press: Oxford 1994, S. 74. Castillon-Spezialist Fauquet im Booklettext zur Referenzaufnahme vermerkt aber den 5. April 1864 für die Uraufführung und 10. März 1870 als Tag der Erstaufführung in Paris. Referenzliteratur zum Komponisten ist einzig Joël-Marie Fauquet: *Alexis de Castillon, sa vie, son œuvre* [Diss.], L'École Pratique des Hautes Études: Paris 1976.

Bazille, nur wenig jünger als Castillon, gehörte zum Kern der frühen Impressionisten, deren Entwicklung er aufgrund seiner von Haus guten ökonomischen Situation auch wirtschaftlich wesentlich förderte. Bazille freilich starb als einziger aus diesem Kreis früh, kurz vor dem Durchbruch dieser künstlerischen Bewegung als Soldat im Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71. Auch Castillon diente und seine ohnehin fragile Gesundheit erholte sich nicht mehr von diesem Krieg. Er erlag wenig später 1873 einem Fieber. Bazille und Castillon verbinden daher nicht nur Alter, Epoche und Kriegserfahrung, die Qualität ihrer Arbeit und deren ästhetische Anmutung. Gemeinsam ist ihnen auch eine zentrale Position bei der Etablierung künstlerischer Gruppen, an deren

zentraler Bedeutung für die Kunst- bzw. Musikproduktion des verbleibenden 19. Jahrhunderts in Frankreich ihr eigenes Schaffen aufgrund ihres frühen Todes aber kaum mehr einen Anteil haben konnte. An Bazilles einstige Position innerhalb der Gruppe, die erst nach Bazilles Tod ab ihrer ersten gemeinsam Ausstellung 1874 Impressionisten genannt werden sollte, erinnern z.B. die gegenseitigen Portraits mit Pierre-Auguste Renoir und Claude Monet, Bazilles Aufnahme in Henri Fatin-Latours Gruppenportrait *Un atelier aux Batignolles* (1870) neben u.a. Édouard Manet, Monet und Renoir oder Bazilles eigenes Ensemblebild *L'atelier de Bazille* (1870). Castillon seinerseits war wiederum nach dem Krieg Gründungssekretär der Société Nationale de Musique und stand am 17. November 1871 neben Werken u.a. von César Franck, Jules Massenet und Camille Saint-Saëns auf dem Programm des ersten Konzerts jener Vereinigung, die für gut zwei Generationen ein großer Motor für die Produktion neuer heimischer Kammermusik wurde.

- 314 Vgl. Ennio Speranza: »Alcuni appunti sulla musica da camera di Giovanni Sgambati: i due Quartetti per archi e i due Quintetti per archi e pianoforte«, in: *La Musica di Giovanni Sgambati*, hrsg. von Paola Canfora/Francescantonio Pollice, Curci: Mailand 2014, S. 87-108.
- 315 Vgl. Folco Perrino: *Giuseppe Martucci*, 4 Bd., Centro Studi Martucciani: Novara 1992-2009; Francesco Bissoli: »Il Quintetto per pianoforte e archi op. 45. Modificazioni e intenzioni compositive nell'autografo del Conservatorio di Napoli«, in: *Giuseppe Martucci. Da Capua all'Accademia di Santa Cecilia*, hrsg. von Antonio Rostagno, Accademia Nazionale di Santa Cecilia: Rom 2012, S. 275-294.
- 316 Vgl. 1992, Aura 416-2 (Patrizia Prati, Quartetto di Venezia); 1995, Dynamic 1999 (Ex Novo Ensemble); 2016, Brilliant Classics 94968 (Maria Semeraro, Quartetto Noferini).
- 317 Vgl. Katharine Leiska: *Skandinavische Musik in Deutschland um 1900. Symphonien von Christian Sinding, Victor Bendix und Carl Nielsen zwischen Gattungstradition und Nord-Imagines*, Peter Lang: Frankfurt am Main 2012.
- 318 Vgl. David R. Beveridge: »Dvořák's Piano Quintet, Op. 81: The Schumann Connection«, in: *Chamber Music Quarterly* (1984), S. 2-10; David R. Beveridge: »Dvořák's *Dumka* and the Concept of Nationalism in Music Historiography«, in: *Journal of Musicological Research* 12/4 (1993), S. 303-325; Klaus Döge: *Dvořák. Leben – Werke – Dokumente*, 2. Aufl., Atlantis: Zürich 1997; Wolfgang Winterhager: »Gebrochene Akkordik als Begleitfiguration in Dvořáks Klavierkammermusik, am Beispiel von op. 81 und op. 87«, in: *The Work*

of Antonín Dvořák (1841-1904): *Aspects of Composition – Problems of Editing – Reception*, hrsg. von Jarmila Gabrielová/Jan Kachlík, Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik: Prag 2007, S. 111-119; Markéta Štědranská: *Die Klaviermusik von Antonín Dvořák. Studien und Vergleiche mit Werken von Brahms*, Schneider: Tutzing 2010. Aufgrund der kanonischen Position von Komponist und Werk finden sich zahlreiche weitere Bemerkungen zu op. 81 in Dvořák-Literatur, allg. Literatur zur Kammermusik (einschl. Konzertführern) und allg. Literatur zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts.

- 319 Vgl. Fabian Huss: *The Chamber Music of Frank Bridge* [Diss.], University of Bristol: Bristol 2010, <https://core.ac.uk/download/pdf/33134389.pdf> (insb. S. 161-182); Trevor Bray: *Frank Bridge. A Life in Brief*, 2016, <http://trevor-bray-music-research.co.uk/Bridge%20LinB/contents.html>; Fabian Huss: *The Music of Frank Bridge*, The Boydell Press: Woodbridge 2015.

Die frühe, noch tonale Kammermusik von Bridge zwischen Jahrhundertwende und Weltkriegsende steht ganz im Zentrum seines damaligen Schaffens. Sie ist voller solcher Momente wie der skizzierten Passage des Klavierquintetts, über die man sich an dieser Stelle mit gleichem Recht beugen könnte. Die extrovertierte Rückkehr des Kopfhemas im I. Satz der Cellosonate d-Moll H. 125 (1913-17) etwa. Oder die strahlende, vollstimmige Eröffnung des Streichsextetts Es-Dur H. 107 (1906-12). Die schmeichelnden Vorhaltgesten in der Mitte des II. Satzes des Klavierquartetts fis-Moll H. 94 (1910). Das düstere Kopfhema des I. Satzes des Klaviertrios c-Moll H. 79 (1907). Die nebeligen Akkordflächen des Beginns des Finales des Streichquartetts Nr. 2 g-Moll H. 115 (1914-15). Der Beginn des Andante aus dem Streichquintett e-Moll H. 7 (1901), der klingt, als würde der späte Dvořák der Neunten Sinfonie e-Moll op. 95 *Aus der neuen Welt* Urlaub in Cambridgeshire machen. Der zweifach kurz vor dem abschließenden Agitato der Stretta am Ende des I. Satzes des Streichquartetts Nr. 1 e-Moll H. 70 (1906) auftauchende, lang gehaltene, terzlose dominant Sept-Non-Akkorde, der in seinem scharf akzentuierten musikalischen Kontext faszinierend isoliert klingt.

- 320 Vgl. Catherine Lorent: *Florent Schmitt*, Bleu Nuit: Paris 2012.
- 321 Vgl. auch 1989, Live Broadcast via BBC Radio 3 (<https://soundcloud.com/user-272563906/schmitt-piano-quintet-in-b-minor-op-51-1-lent-et-grave-anime-with-57-sec-spoken-introduction-2-lent>; <https://soundcloud.com/user-272563906/schmitt-piano-quintet-in-b-minor-op-51-movement-3> – Music Group of London); 1993, EMI Classics 0777 7 54840 2 1 (Florent Schmitt, Quatuor Clavet – Reissue [II. Satz], Aufnahme von 1935); 2008, Timpani 1C1152 (Chris-

- tian Ivaldi, Quatuor Stanislas); 2011, Live at Hortus Festival/Niederlande (<https://www.concertzender.nl/programma/concertzender-live-4135/> – Hortus Ensemble); 2011, Naxos 8.570489 (Solisten-Ensemble Berlin).
- 322 Vgl. Anna Zassimova: *Georges Catoire. Seine Musik, sein Leben, seine Ausstrahlung*, Kuhn: Berlin 2011, S. 323-328.
- 323 Vgl. Allan Evans: *Ignaz Friedman. Romantic Master Pianist*, Indiana University Press: Bloomington/IN 2009.
- 324 Vgl. Lewis Foreman: *Bax. A Composer and His Times*, 3. Aufl., The Boydell Press: Woodbridge 2007.
- 325 Vgl. auch 2010, Naxos 8.572474 (Ashley Wass, The Tippett Quartet); 2010, Live at Indian Summer in Levoca Festival [Slowakei] (<https://www.youtube.com/watch?v=M-jhPsZvxhA> – Jonathan Powell, Post Scriptum Quartet).
- 326 Vgl. Jean-Michael Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*, Cambridge University Press: Cambridge 1991; Claudia Breifeld: *Form und Struktur in der Kammermusik von Gabriel Fauré*, Bärenreiter: Kassel 1992; Marie-Maud Thomas: »Stilelemente in Faurés Kammermusik«, in: *Gabriel Fauré. Werk und Rezeption*, hrsg. von Peter Jost, Bärenreiter: Kassel 1996, S. 58-65.
- 327 Dieser Paragraph übernimmt Auszüge aus Frédéric Döhl: »Postmoderne, biographische und gattungsgeschichtliche Motive in Alfred Schnittkes Klavierquintett«, in: *Postmoderne hinter dem Eisernen Vorhang*, hrsg. von Stefan Weiss/Amrei Flechsig, G. Olms: Hildesheim 2013, S. 107-119. Vgl. des Weiteren Joachim Hansberger: »Alfred Schnittke im Gespräch über sein Klavierquintett und andere Kompositionen«, in: *Zeitschrift für Musikpädagogik* 20/7 (1982), S. 44-50; Alfred Schnittke: »In memoriam (Orchesterfassung des Klavierquintetts)« und »Klavierquintett«, in: *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag*, hrsg. von den Internationalen Musikverlagen Hans Sikorski, Internationale Musikverlage Hans Sikorski: Hamburg 1994, S. 105-106 und 119-120; Gottfried Eberle: »Figur und Struktur von Kreuz und Kreis am Beispiel von Alfred Schnittkes Klavierquintett«, in: *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag*, hrsg. von den Internationalen Musikverlagen Hans Sikorski, Internationale Musikverlage Hans Sikorski: Hamburg 1994, S. 46-54; Frans C. Lemaire: »Tod einer Mutter – zum Klavierquintett von Alfred Schnittke«, in: *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag*, hrsg. von den Internationalen Musikverlagen Hans Sikorski, Internationale Musikverlage Hans Sikorski: Hamburg 1994, S. 223-226; Basil Smallman: *The Piano Quartet and Quintet. Style, Structure, and Scoring*, Clarendon Press: Oxford 1996, S. 150-157; Alexander Ivashkin: *Alfred Schnittke*, Phaidon: London 1996; Alexander Ivashkin (Hrsg.): *A Schnittke Reader*, Indiana

- University Press: Bloomington/IN 2002, S. 87-90; Walter-Wolfgang Sparrer: »Quintett für Klavier und Streicher (1972)«, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1945-1975*, hrsg. von Hanns-Werner Heister, Laaber: Laaber, 2005, S. 303-307; Dorothea Redepenning: »Polystilistik in Alfred Schnittkes Konzeption«, in: dies., *Geschichte der russischen und sowjetischen Musik*, Bd. II/2, Laaber: Laaber 2008, S. 684-699; Christian Storch: »Tanz an die verstorbene Mutter? – Der B-A-C-H-Walzer in Alfred Schnittkes Klavierquintett«, in: *L'art macabre*, hrsg. von Uli Wunderlich, Europäische Totentanzvereinigung: Düsseldorf 2008, S. 201-212.
- 328 Vgl. Christopher Fox: »Tempestuous Times: The Recent Music of Thomas Adès«, in: *The Music Times* 145 (2004), S. 41-56; John Roeder: »Co-operating Continuities in the Music of Thomas Adès«, in: *Music Analysis* 25/1-2 (2006), S. 121-154; Thomas Adès/Tom Service: *Thomas Adès: Full of Noises. Conversations with Tom Service*, Farrar, Straus and Giroux: New York 2012; Dominic Wells: »Plural Styles, Personal Style: The Music of Thomas Adès«, in: *Tempo* 66/260 (2012), S. 2-14; Emma Gallon: »Narrativities in the Music of Thomas Adès: The Piano Quintet and ›Brahms‹«, in: *Music and Narrative since 1900*, hrsg. von Michael L. Klein/Nicholas Reyland, Indiana University Press: Bloomington/IN 2013, S. 216-233; Philip Stoecker: »Aligned Cycles in Thomas Adès's Piano Quintet«, in: *Music Analysis* 33/1 (2014), S. 32-64; Edward Venn: »Thomas Adès and the Spectres of ›Brahms‹«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 140/1 (2015), S. 163-212; Felix Wörner: »Tonality as ›Irrationally Functional Harmony‹: Thomas Adès's Piano Quintet«, in: *Tonality since 195*, hrsg. von Felix Wörner/Ullrich Scheideler/Philip Rupprecht, Franz Steiner Verlag: Stuttgart 2017, S. 295-312.
- 329 Vgl. http://thomasades.com/compositions/piano_quintet.
- 330 Vgl. Fernando J. Cabañas Alamán: *Antón García Abril. Sonidos en libertad*, 2. Aufl., Ediciones del ICCMU: Madrid 2001; Paula Coronas Valle: *Antón García Abril. Imagen y música en armonía*, Primera Edición: Málaga: 2009; Paula Coronas Valle: *La obra pianística de Antón García Abril*, Universidad de Málaga: Málaga 2010; Yanira Soria: *Antón García Abril: Alba de los Caminos and the Concept of Polimelodiosidad* [Diss.], University of Houston: Houston 2016, <https://uh-ir.tdl.org/handle/10657/2643>, insb. S. 16-36.
- 331 Vgl. Nate Chinen: *Playing Changes. Jazz for the New Century*, Pantheon: New York 2018, S. 137-155.

- 332 Vgl. etwa die Projektübersicht für »Klassische Werke« bei Iyers Mainzer Verleger Schott, <https://www.eamdc.com/audio/presskit/83b47b02-56a1-11e7-add-0a1edf4187b9/>.
- 333 Vgl. Nate Chinen: »DNA of a Polymath, Restlessly Mutating«, in: *The New York Times* (7. März 2014), <https://www.nytimes.com/2014/03/09/arts/music/vijay-iyers-new-release-bridges-string-quartet-and-improvisation.html>.
- 334 Vgl. 2014, ECM 2372 (Vijay Iyer, Miranda Cuckson, Michi Wiancko, Kyle Armbrust, Kivie Cahn-Lipman).
- 335 An deren Projekt *Fragments* hatte Iyer sich neben Komponistinnen und Komponisten wie Charles Wuorinen, Sofia Gubaidulina, John Harbison, Bruce Adolph und Stephen Hartke beteiligt. Die Idee des Ensembles war, ausgehend von eigenen Erfahrungen mit einem Schubert-Fragment, zeitgenössische Komponisten zu bitten, ausgehend von weiteren Fragmenten bekannter Komponisten etwas zu schreiben. Iyer entschied sich für Mozart. So entstand 2011 *Mozart Effects*. Vgl. <https://www.brentanoquartet.com/project/an-introduction-to-the-brentano-string-quartets-fragments-project/>.
- 336 Vgl. https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=-hOFmDcT_qc.
- 337 Vgl. Zachary Woolfe: »Hear the Piece That Won One of Music's Biggest Prizes«, in: *The New York Times* (28.11.2017), <https://www.nytimes.com/2017/11/28/arts/music/grawemeyer-award-bent-sorensen.html>. Anlass für Woolfes Kommentar war die Verkündung des Gewinns des Grawemeyer Kompositionspreises 2018 für sein Triplekonzert für Klaviertrio und Orchester *L'isola della città*. Mit 100.000 Dollar dotiert, eine der bedeutendsten Auszeichnungen ihrer Art.
- 338 Evoziert *Papillons* offenkundig die Erinnerung an Robert Schumanns gleichnamiges op. 2, verweist *Rosenbad* auf die letzte Erzählung von Karen Blixen, *Ehregard*, die zur Zeit von Schumanns Schaffen spielt und dort einem Schloss seinen Namen gibt.
- 339 Vgl. <https://de.schott-music.com/shop/autoren/fazil-say>; https://www.youtube.com/watch?v=RV8LIDQz_Tw.
- 340 Vgl. 2019, Warner 0190295504656.
- 341 Vgl. 2018, Live in Brüssel, <https://www.youtube.com/watch?v=P1hA0Rz4QFo>; 2018, Live in Melbourne, <https://www.youtube.com/watch?v=jB5nMI4U90s>. Noten: Mainz: Schott o.J..
- 342 Vgl. 1999, Philips 4467102 (Peter Serkin, Guarneri Quartet – Uraufführungsbesetzung). Noten: Mainz: Schott 1993.

- 343 »The work is in one movement of many changing characters and contrasts. The moods and materials of the piano are contrasted with those of the string quartet, which, itself, is a combination of four different strands that maintain somewhat independent existences, played by the four strings.« Elliott Carter: *Programmhinweis*, https://www.boosey.com/pages/cr/catalogue/cat_detail?=&musicid=3066&langid=1.
- 344 Vgl. 2003, Mode 128 (Ursula Oppens, Arditti Quartet – Uraufführungsbesetzung, Ersteinpielung); 2001, Live [o.A.] (<https://www.youtube.com/watch?v=PvhUqpOcxZE> – Marc-André Hamelin, Arditti Quartet). Noten: London: Boosey & Hawkes 1997.

Musikwissenschaft



Anna Langenbruch (Hg.)

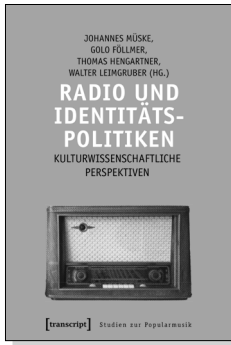
Klang als Geschichtsmedium

Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung

Januar 2019, 282 S., kart., Klebebindung, 19 SW-Abbildungen

34,99 € (DE), 978-3-8376-4498-2

E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4498-6



Johannes Müske, Golo Föllmer,

Thomas Hengartner, Walter Leimgruber (Hg.)

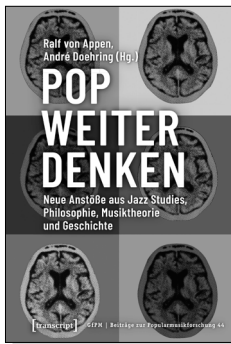
Radio und Identitätspolitik

Kulturwissenschaftliche Perspektiven

Januar 2019, 290 S., kart., Klebebindung, 22 SW-Abbildungen

34,99 € (DE), 978-3-8376-4057-1

E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4057-5



Ralf von Appen, André Doehring (Hg.)

Pop weiter denken

Neue Anstöße aus Jazz Studies, Philosophie,
Musiktheorie und Geschichte

2018, 268 S., kart., Klebebindung, 6 Farbabbildungen

22,99 € (DE), 978-3-8376-4664-1

E-Book: 20,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4664-5

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Musikwissenschaft



Wolf-Georg Zaddach

Heavy Metal in der DDR Szene, Akteure, Praktiken

2018, 372 S., kart., Klebebindung,
21 SW-Abbildungen, 11 Farbabbildungen
39,99 € (DE), 978-3-8376-4430-2
E-Book: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4430-6



Jörn Peter Hiekel, Wolfgang Mende (Hg.)

Klang und Semantik in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts

2018, 268 S., kart., Klebebindung, 42 SW-Abbildungen
34,99 € (DE), 978-3-8376-3522-5
E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3522-9



Eva-Maria Houben

Musikalische Praxis als Lebensform Sinnfindung und Wirklichkeitserfahrung beim Musizieren

2018, 246 S., kart., Klebebindung, 84 SW-Abbildungen
29,99 € (DE), 978-3-8376-4199-8
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**