

Wether it is celebrated or rejected, attended or ignored, the past is omnipresent. (David Lowenthal, *The past is a foreign country*, Cambridge 1985)

Geschichtsbewusstsein ist kein Selbstwert. Das hat bereits Nietzsche in seiner immer noch höchst lesenswerten zweiten *Unzeitgemäßen Betrachtung* mit beißender Kritik am selbstgefälligen, philiströsen historischen Akademismus seiner Zeit wortstark bekundet; wobei er übrigens gegenüber den Sammlern und Aufbewahrern große Milde walten ließ. Sein Spott galt den historiographischen Theoriekonstrukten, die sich als unantastbares Wissen absolut setzten und – allen voran – dem Hegelschen »Weltprozess«, der seiner Meinung nach lediglich eine bornierte, handlungsunfähige Untertanenmentalität heranzüchtete.¹

Ausbruchsversuche

Das 20. Jahrhundert kennt einige künstlerische Strömungen, die sich ausdrücklich anti-historisch verstanden haben – durchaus nietzscheanisch beziehungsweise anti-hegelianisch inspiriert. Während Duchamps sein *Pissoir* bekanntlich signierte, verzichtete der Fluxist George Brecht auf solche kunstgeschichtlich relevante Markierung seiner Multiples – in diesem Fall alle nur erdenkbaren industriell gefertigte Alltagsgegenstände wie zum Beispiel Küchen- oder sonstige handwerkliche Geräte, vom Schneebesen bis zum Schraubenschlüssel –, die er großzügig unter seinen Freunden und Bekannten verteilte. Er wollte damit einerseits eine möglichst bruchlose Verschmelzung von Kunst und Leben erreichen, zum anderen versuchte er aber mittels dieser paradoxen Strategie auch, eine Historisierung der Werke des

Marion Saxer

Kein Entkommen!

Historisches Bewusstsein und Geschichtsvergessenheit

Fluxus zu verhindern. Dies ist ihm teilweise gelungen: Die unsignierten Multiples sind tatsächlich im Meer der Alltagsdinge unter- oder aufgegangen und für die Künste unwiederbringlich verloren. In diesen Grenzbereichen ist Fluxus möglicherweise am stärksten zu sich gekommen. Andere Hervorbringungen des Fluxus, wie etwa die Fluxkits, gehören allerdings heute zu den Museumsbeständen des 20. Jahrhunderts.²

Auch John Cage, wie übrigens viele amerikanische Künstler aller Gattungen, die ungefähr in der Mitte des 20. Jahrhunderts ihre Hauptschaffensphase hatten, richtet sich häufig ausdrücklich gegen eine vor allem in Europa gewachsene und geläufige historische Haltung. Cage vermeidet in seinen Texten weitgehend alle Rückbezüge zur Tradition – zu den wenigen Ausnahmen gehören bekanntlich Mozart und Erik Satie – und wenn er den Schallplattenspieler als »tragbares Museum« bezeichnet und statt des Abspielens von Tonaufnahmen empfiehlt, ihn als klanggenerierendes Werkzeug zu benutzen, dann ist der Begriff des Museums bei ihm zweifellos negativ konnotiert. Cages Haltung gegenüber der Geschichte ist jedoch letztlich nicht konsequent und ein Beleg dafür, dass es, genau betrachtet, schlechterdings unmöglich ist, der Geschichte zu entkommen. Die Tatsache, dass er seine Zufallskonzepte vorwiegend in der Ausein-

1 Friedrich Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, in: Ders., *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV*, Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München, Neuausgabe 1999, S. 243-334.

2 Vgl. dazu Kerstin Skrobaneck, *Intermedia-Produktion in den 1960er Jahren: Die Event-Scores der Fluxuskünstler*, in: Elisabeth Oy-Marra u.a. (Hrsg.), *Intermedialität von Bild und Musik*, Stuttgart 2018, S. 437-455; hier besonders S. 443.



Fluxus-Zitat oder Anwendung einer Fluxus-Idee heute? Performance von Georg Nussbaumer *Bogenübung. Die Pfeile des Heiligen Sebastian* bei den *rainy days* 2015 in Luxemburg, die Pfeile (Bogenschütze: Roland Volk) zerstören allmählich das Cello. Kommentar des Komponisten: Es gehe nicht um Zerstörung, sondern um den »Beweis der Grausamkeit, die uns umgibt« (Fotos: Gisela Nauck)

andersetzung mit der traditionellen Partitur entwickelt – es gibt nur zwei Stücke von Cage, die ausschließlich aus wortsprachlichen Texten bestehen –, erzeugt diesbezüglich zweifellos einige Ambivalenzen, denn auch das von ihm vorgenommene fortwährende Modifizieren, Umbrechen und Neufassen der standardisierten Notation kann als Auseinandersetzung mit der Tradition begriffen werden.

Sicher ist es kein Zufall, dass Cage von der historischen Musikwissenschaft inzwischen weitaus stärker beforscht wird, als Fluxus. Cages Notationen sind als textliche Niederlegungen ergiebige, bei weitem noch nicht ausgeschöpfte musikwissenschaftliche Forschungsgegenstände. Dass auch Fluxus historischen Bezügen nicht gänzlich entkommen kann, belegt übrigens bereits allein die Verwendung historischer Instrumente, wobei es unerheblich ist, dass Klavier oder Geige zertrümmert werden. Auch diese brachiale Verneinungsgeste ist nur aus dem historischen Kontext heraus verständlich.

Werden Geschichtsbezüge vehement verneint, so ist es stets interessant nach den Motiven zu fragen. Die dezidierte Absage an die Geschichte im Amerika der Mitte des 20. Jahrhunderts hängt mit einem neuen Selbstbewusstsein der amerikanischen Kunst zusammen, die zu Beginn des Jahrhunderts noch keinerlei Eigenständigkeit besessen hatte. (Kunst- und Musik-)Geschichte waren deshalb in Amerika bislang immer europäische Geschichte gewesen und die wollte man im Zuge der neuen, endlich in Amerika selbst stattfindenden Entwicklungen von den 1940er Jahren an und stärker noch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts endgültig loswerden. Die Frage, ob es eine genuin amerikanische Kunst gebe, wurde etwa in den 1950ern besonders in den bildenden Künsten breit diskutiert.³

4 Vgl. Christian Thorau (Hrsg.), *Rückspiegel. Zeitgenössisches Komponieren im Dialog mit älterer Musik*, Mainz 2010; Dieter Torkewitz (Hrsg.), *Zwischen Bearbeitung und Recycling. Zur Situation der neuen Musik im Kontext der postmodernen Diskussion über Kunst und Ästhetik*, Wien 2016 (letzte Publikation mit einem eher problematischen Fortschrittsbegriff).

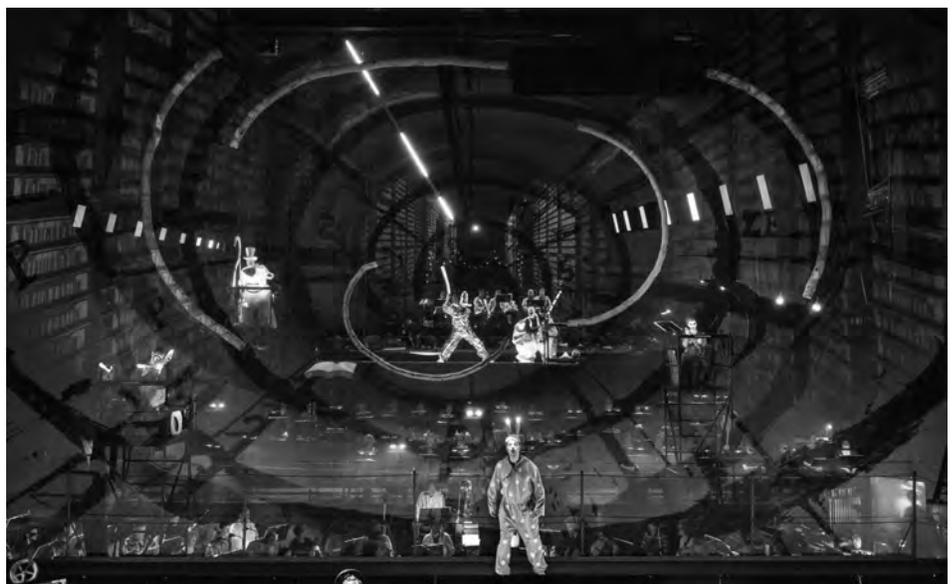
3 Vgl. Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal (Hrsg.), *AK Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993*, Berlin 1993.

Lucia Ronchettis erstes Musiktheater *Esame di mezzanotte* (Text: Ermanno Cavazzoni) am Nationaltheater Mannheim in der Regie von Achim Freyer und unter der musikalischen Leitung von Johannes Kalitzke wurde von der *Opernwelt* 2015 zur Uraufführung des Jahres gekürt. (Foto: © Nationaltheater Mannheim)

Geschichtsbezug als künstlerisches Bekenntnis

Die Situation in Europa war eine andere, eine Abkehr von der Geschichte, wie sie in Amerika das nationale Selbstgefühl stärken sollte, stand niemals zur Debatte. Und so sind die europäischen Avantgarden in der Jahrhundertmitte durchweg deutlich stärker in historischen Rückbezügen verankert, was nicht bedeutet, dass es nicht auch kritische Auseinandersetzungen mit der Geschichtsbezogenheit gab. Die künstlerischen Ausformungen dieser Geschichtsbezüge sind außerordentlich vielfältig.

Da ist zum einen das breite, schier unüberschaubare Feld der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstandenen Werke, die ausdrücklich Bezüge zur Vergangenheit herstellen, indem sie ältere Musik zitieren oder bearbeiten.⁴ Von Bernd Alois Zimmermanns Zitatkollage *Roi Ubu* (1968) über Hans Zenders *Winterreise* (1993) bis zu Lucia Ronchettis Musiktheater *Esame di mezzanotte* (2015) bietet die Auseinandersetzung mit der musikalischen Tradition immer wieder eine künstlerische Herausforderung für viele Komponistinnen und Komponisten, wobei stets der historische Abstand zur eigenen musikalischen Gegenwart mitberücksichtigt und eigens reflektiert wird. Das Feld der Möglichkeiten hat sich hier in den letzten beiden Jahrzehnten allerdings nicht nur erweitert, sondern darüber hinaus auch prinzipiell verändert: Denn aufgrund der Tatsache, dass gegenwärtig zum ersten Mal annähernd der gesamte Bestand der Musikkultur allgemein zugänglich ist, sind völlig neue Formen des Rückbezugs auf ältere musikalische Hervorbringungen entstanden, in denen auch der Geschichtsbezug selbst unweigerlich neu formuliert wird. Im digitalen Werkzeug des Samplings und den zahlreichen mit ihm verbundenen künstlerischen Neu-



artikulationen manifestiert sich diese neue Situation am greifbarsten.

In dieses Feld der Entwicklung gehören jedoch auch zahlreiche Stücke, die mit einem medienarchäologischen Impetus historische Medialitäten wie etwa den Kassettenrecorder oder die Schallplatte zitieren oder thematisieren. Hier geht es nicht mehr um die Historizität kompositorischer Strukturen, die in Neukompositionen neu beleuchtet werden, sondern um eine Auseinandersetzung mit der Geschichte der medialen Formate und deren Einfluss auf das künstlerische Handeln.

Eine weitere Möglichkeit des Geschichtsbezugs sind Kompositionen des ausdrücklichen Gedenkens an nicht-musikalische historische Ereignisse, die häufig mit einem politischen Anspruch einhergehen. Werke, wie zum Beispiel, Luigi Nonos *Canto Sospeso* nach Texten von zum Tode verurteilten Widerstandskämpfern (1956) und *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (1966), Rolf Riehms, *KlageTrauerSehnsucht* für zwei Gitarren von 1977, das im Gedenken an die brutale Ermordung des chilenischen Sängers und Gitarristen Victor Jara entstanden ist, Klaus Hubers *Ernie drigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet* für Soli, Chor und Orchester (1975-1983) oder Isang Yuns *Engel in Flammen* (1994), um nur wenige Beispiele zu nennen, partizipieren an der kulturellen Praxis kollektiven Erinnerns, die, wie Astrid Erll gezeigt hat, immer mit kreativen Konstruktionsprozessen verbunden ist und spezifischer medialer Vermittlungsformen bedarf.⁵ Die Problematik, dass der ethisch höchst schätzbare Anspruch solcher Kompositionen möglicherweise in Konflikt mit der kompositorischen Qualität geraten kann, ist schlechterdings nicht auflösbar. So gehört etwa Isang Yuns *Engel in Flammen* aufgrund der Verwendung verbrauchter expressiver Klischees nicht unbedingt zu seinen besten und auf keinen Fall zu seinen avanciertesten Kompositionen, ohne dass Yuns persönliche Betroffenheit über die Selbstverbrennungen, die in den frühen 1990er Jahren in Süd-Korea stattfanden und deren Gedenken er das Werk widmet, auch nur andeutungsweise in Zweifel gezogen werden könnten.⁶

Jüngere Komponistinnen und Komponisten finden hier neue Wege des gedenkenden Geschichtsbezugs. So geht es etwa Annesley Black in ihrem Orchesterstück *Misinterpreting the 2008 south sudanese budget reform for orchestra* für großes Orchester (2011/12) um das Gedenken an ein noch nicht lange zurückliegendes politisch relevantes Ereignis, das nicht in der westlichen Kultur sondern in Afrika verortet ist. Bereits durch die Wahl dieses Sujets wird die Praxis kollektiven Erinnerns, die sich

meist exklusiv auf den eigenen kulturellen Raum bezieht, prinzipiell hinterfragt. Darüber hinaus thematisiert Black bereits im Titel des Werks das Problem der unhintergehbaren Fehlinterpretation realer Ereignisse in der künstlerischen Bearbeitung. Damit erreicht sie eine Reflexivität der kompositorischen Prozesse, die den Gedenkkompositionen aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch fremd ist. Auch *Generation Kill* (2012) von Stefan Prins geht neue Wege, indem der Künstler den Bezug zum Irak-Krieg vorwiegend mit medialen Mitteln herstellt.

Fehleranfälligkeit historiographischer Theoriemodelle

Annesley Blacks Verweis auf das generelle Misunderstanding kann letztlich als Prämisse für jegliche historische Narration bzw. historiographische Theoriekonstruktion geltend gemacht werden. Denn jedem Versuch, geschichtliche Prozesse medial zugänglich zu machen und zu repräsentieren, wohnen unweigerlich Momente der Hypothesenbildung, der Rekonstruktion und der Projektion inne. In diesem Sinn bemerkt Malcolm Chapman: »In order to account for the present, to justify it, to understand it, or criticize it, the past is used, selectively appropriated, remembered, forgotten, or invented.«⁷

Dies belegt zum Beispiel bereits die erste deutschsprachige Musikgeschichte, die 1788 und 1801 im Druck erschienen ist und von Johann Nikolaus Forkel stammt.⁸ Forkel stellt die Geschichte der Musik, die nun erstmals als singularisierte Akteurin auftritt, konsequent im Modus eines »entwicklungsgeschichtlichen Erzähltypus«⁹ dar, das heißt, er beschreibt Musikgeschichte als einen Prozess kontinuierlicher Weiterentwicklung und Ausdifferenzierung durchaus bereits im Sinn eines modernen Fortschrittsnarrativs. Oliver Wiener betont mit einem Verweis auf Fotis Jannidis zu Recht, welche Leistung darin zu sehen ist, die Vielfalt der musikalischen Phänomene überhaupt erst »in einem medial repräsentierenden Rahmen narrativ [zu machen]«.¹⁰ Darüber hinaus – auch dies vermerkt Wiener – wurde bereits seit längerem erkannt und kritisiert, welche inhaltlichen Schief lagen aus einer solchen Geschichtskonstruktion resultieren: Die für die Homogenität und Kategorisierung der dargestellten Phänomene unabdingbaren Prozesse der Abstraktion und Reduktion gehen mit dem Verlust der kulturellen und medialen Kontexte einher.

Für Forkel steht das Medium der Schrift methodisch im Brennpunkt, um die angestrebte Homogenisierung zu erreichen. Seine Geschichte der musikalischen Notation ist al-

7 Malcolm Chapman, *History and ethnicity*, London and New York: Routledge 1989, S. 13.

8 Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig 1788 und 1801.

5 Astrid Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, 3. Aktualisierte und erweiterte Aufl., Stuttgart 2017.

9 Oliver Wiener, *Schrift und Schriftlichkeit als mediale und kulturgeschichtliche Matrix in der Musikhistoriographie des späten 18. Jahrhunderts*, in: Detlev Altenburg und Rainer Bayreuther (Hrsg.), *Musik und kulturelle Identität, Band 2: Symposien B*, Kassel 2012, S. 90-100.

6 Vgl. zu diesem Problem auch Matteo Nanni, *Auschwitz – Adorno und Nono*, Freiburg 2004.

10 Oliver Wiener, S. 91.

lerdings in hohem Maße normativ. Sie ist nämlich von der Überzeugung getragen, dass nur eine Musikkultur, die eine Musik-Schrift ausgeprägt hat, eine schätzenswerte Musikkultur sei. Nicht-schriftliche Musikkulturen dagegen sind nach Forkels Auffassung defizient.

Die normative Grundannahme von der Überlegenheit musikalischer Schriftkulturen im Verbund mit der Erzählstruktur der Entwicklungsnarration zieht tatsächlich eine De-Kontextualisierung der Musikgeschichtsschreibung nach sich. Für Forkel ist ausschließlich der Prozess der allmählichen Ausdifferenzierung des musikalischen Satzes und damit einhergehend der Notation von Interesse. Die überaus vielfältigen und einem permanenten dynamischen Wandel unterworfenen, konkreten medienpraktischen Situationen der Musikproduktion und -ausübung berücksichtigt er nicht. Sie werden innerhalb seines Theoriekonstrukts zu bloßen Marginalien degradiert. Die Entwicklungs- bzw. Fortschrittsnarration funktioniert so gut, dass diese als Grundstruktur der Musikhistoriographie teilweise bis ins 21. Jahrhundert hinein fortgeschrieben wird. Forkels Theoriekonstrukt wurde dabei insofern tatsächlich zum historischen Akteur, als es die musikwissenschaftliche Forschung selbst nachhaltig bestimmte: Unter der Hegemonie des Entwicklungs- und Fortschrittsnarrativs rückten Fragen der Medienpraxis überhaupt erst gar nicht in den Fokus wissenschaftlicher Untersuchungen.

Historiographisch bedingtes Vergessen

So wurden etwa die mit dem Aufkommen der Reproduktionsmedien und des Radios entstehenden vielfältigen Mischformen, welche die neuen Medien mit bereits existierenden Kompositions- und Darbietungsformen eingingen, nicht in den Blick genommen und marginalisiert, weil man ausschließlich die neuen Möglichkeiten der »Maschinenmusik« als Speerspitze des Fortschritts betrachtete. In den 1920er Jahren war man aufgrund eines fehlgeleiteten Fortschrittsdenkens allen Ernstes der Meinung, dass das Reproduktionsklavier die musikalische Live-Darbietung durch menschliche Interpreten ablösen könne.¹¹

Erst heute geraten die vielfältigen Formen der medialen Vernetzungen in den Blick der Forschung,¹² was unter anderem auch daran liegen mag, dass in der zeitgenössischen Musik nach der Jahrtausendwende das mediale Setting vieler Ensemblekompositionen zum kompositorischen Parameter aufgerückt ist und das Bewusstsein für die Bedeutsamkeit medialer

18 Konstellationen auch gesamtulturell zuneh-

mend an Bedeutung gewinnt. Der Blick auf den Prozess der Vernetzung medialer Möglichkeiten, welcher die Kulturen aller Zeiten prägt, kann einen Ausweg aus dem irregeleiteten Fortschrittsdenken eröffnen. Ihm ist das alte lineare Strukturmodell des Entwicklungs- und Fortschrittsnarrativs inadäquat. Dies vermag den nicht-linearen historischen Prozess kontinuierlichen musikalischen Medienwandels, nicht angemessen zu beschreiben.

Altes Fortschrittsdenken – neue Geschichtsvergessenheit

Auch das künstlerische Denken und Handeln der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts selbst wurde in nachhaltiger Weise von den theoretischen Grundannahmen der historiographischen Entwicklungs- bzw. Fortschrittsnarration geprägt, die im 19. und 20. Jahrhundert durch geschichtsphilosophische Diskurse noch weitere Zuspitzungen erfuhr (unter anderem tatsächlich in den Schriften der Neudeutschen hegelianisch befeuert). Wenn etwa Pierre Boulez in seinem berühmten Darmstädter Vortrag *Schönberg est mort* aus dem Jahr 1951 Schönberg der künstlerischen Inkonsequenz bezichtigt, dann argumentiert er aus einem Geschichtsdenken heraus, das einer stringenten, geschichtlichen Fortschrittslogik huldigt. In die Materialdiskussionen der Avantgarde der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist dieses – letztlich aus dem 18. Jahrhundert stammende – Denkmodell tief eingeschrieben. Es wirkte häufig bis in feinste künstlerische Entscheidungen hinein, ohne dass sich die KomponistInnen der Konsequenzen und der theoretischen Prämissen, die mit diesem Modell einhergingen, bewusst waren.

Die künstlerischen Bestrebungen vieler junger Komponistinnen und Komponisten heute zeichnet ein Ringen um Gegenwart aus, das nicht einmal mehr Bezüge zur Nachkriegsavantgarde erkennen lässt. Man kann dies auch als Reflex gegen jenes überkommene Geschichtsmodell verstehen.

Ihm liegt keineswegs ein genuin anti-historischer Impuls, wie etwa der amerikanischen bildenden Kunst und Musik der 1950er Jahre zu Grunde. So ist den jüngeren KünstlerInnen-Generationen auch nicht eine prinzipielle Geschichtsvergessenheit vorzuwerfen, auch wenn sie teilweise den direkten Bezug zur musikalischen Tradition verweigern. Es scheint vielen Komponistinnen und Komponisten viel eher um das berechtigte Anliegen zu gehen, aus dem tradierten Geschichtsdenken auszubrechen und ein neues Verhältnis zur Geschichte zu finden.

So sind etwa in Brigitta Muntendorfs Text *Anleitung zur künstlerischen Arbeit mit der*

11 Martin Elste hat entsprechende Diskurse der 20er Jahre aufgearbeitet, vgl. Martin Elste, *Hindemiths Versuche »grammophonplatteneigener Stücke« im Kontext einer Ideengeschichte der mechanischen Musik im 20. Jahrhundert*, in: Marion Saxer (Hrsg.), *Spiel (mit) der Maschine. Musikalische Medienpraxis in der Frühzeit von Phonographie, Selbstspielklavier, Film und Radio*, Bielefeld 2016, S. 347-367.

12 Vgl. Marion Saxer (Hrsg.), *Spiel (mit) der Maschine. Musikalische Medienpraxis in der Frühzeit von Phonographie, Selbstspielklavier, Film und Radio*, Bielefeld 2016.



Die neueste Arbeit von Brigitta Muntendorf, *Ballett für Eleven* für Ensemble, Videoprojektionen und Elektronik, uraufgeführt am 20.10.2018 während der Donaueschinger Musiktage, thematisierte den Verlust von Identitäten. Ausführende waren das Ensemble Modern unter Leitung von Bas Wiegers, Klangregie: Norbert Ommer (Foto: SWR/ DOMT2018)

*Gegenwart*¹³ die Geschichtsbezüge ihres Denkens offensichtlich, ist doch eine Kernfrage ihrer Ausführungen die nach den Möglichkeiten und Prozessen der Gewinnung kultureller Anerkennung und Bedeutsamkeit und mithin des historischen Überdauerns – sie nennt es »Verifizieren« – künstlerischer Arbeiten der Gegenwart. In dem Text problematisiert Muntendorf einige Aspekte historischer Positionierungen, die mit dem linearen Geschichtsmodell verknüpft und schlichtweg nicht mehr haltbar sind. Ihre Betonung der »Kommunikationssituation«¹⁴ zeitgenössischen Komponierens und der Wunsch, die Vorrangstellung, die »Material und Strukturen in der Vergangenheit zugeordnet wurden«¹⁵, aufzulösen, erscheint wie eine Antwort auf die De-Kontextualisierungen des Fortschrittsnarrativs. Die Künste selber fordern damit gleichsam eine Korrektur des tradierten Geschichtsdenkens ein, indem sie kontextuelle Aspekte wie das mediale Setting und die Beziehung zum Publikum als kompositorische Parameter definieren.

Muntendorf gibt auch Auskunft darüber, warum für ihre Generation kompositorische Rückbezüge, die sich auf ältere Werke beziehen, keine Option mehr sind: Der historische Rang, den solche verifizierten Quellen besitzen, wird als blinde Geschichtsgläubigkeit und etwas unlautere Aufwertung des eigenen Komponierens durch Name-Dropping entlarvt – dies gilt möglicherweise auch für die historisch bedeutsamen Ereignisse der Memento-Kompositionen. Aus *YouTube* oder *Skype* generiertes Material besitzt dagegen noch keinen historischen Rang oder Verbindlichkeit. Muntendorf notiert: »Die Bedeutung dieser Quellen und des Materials, das ich daraus generiere, kann heute eine große, morgen gar keine mehr sein.«¹⁶

Das Risiko solchen Verzichts, sich auf bereits historisch etablierte Werke oder Sachverhalte zu beziehen, besteht darin, selber

historisch irrelevant zu werden. Es scheint nicht verfehlt, hier von einem neuen digitalen Pathos des Scheiterns zu sprechen. Während für Künstlerinnen und Künstler des 20. Jahrhunderts jenes Risiko des Scheiterns eher darin bestand, den existentiell angemessenen Ausdrucksakt zu verfehlen, liegt die Gefahr aktuell eher darin, im Datenstrom unterzugehen. Zudem fehlt dem künstlerischen Tun jenseits des historischen Fortschrittsnarrativs der theoretische Halt, der es vorab legitimiert. Die Hoffnung auf ein Überdauern des eigenen Tuns – und damit auf historische Relevanz – wird dabei allerdings keinesfalls aufgegeben, allerdings werden die Prozesse, die zur Anerkennung durch ein kulturelles Kollektiv und damit auch zur historischen Bedeutsamkeit führen als undurchschaubar und nicht kontrollierbar erkannt. Darin besteht das existentielle Wagnis aktueller künstlerischer Produktion. Die Geschichte bleibt auch als Abwesende Mit-Akteurin in diesem Geschehen.

Gibt es Aussichten auf ein alternatives Geschichtsmodell? Vielleicht. In der Wissenschaft sind es gegenwärtig die vielfältigen Bestrebungen der Re-Kontextualisierung, die Abstraktionen des Fortschrittsnarrativs offenlegen und häufig zu präziseren Beschreibungen und angemesseneren Einschätzungen historischer Sachverhalte führen können. In den Künsten führen die Suchbewegungen der neuen »Geschichtsvergessenheit«, die keine ist, durchaus weiter, auch wenn im Moment der Überblick fehlt. Vielleicht wird ja nach einer Phase der Abstinenz von einer neuen KünstlerInnengeneration die Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in unerwarteter Weise wieder aufgegriffen und in ein neues Licht gerückt. ■

13 Brigitta Muntendorf, *Anleitung zur künstlerischen Arbeit mit der Gegenwart*, in: Jörn Peter Hiekel (Hrsg.), *Zurück zur Gegenwart? Weltbezüge in Neuer Musik*, Mainz 2015, S. 50-66.

14 dies., a.a.O., S. 51.

15 dies., a.a.O., S. 55.

16 dies., a.a.O., S. 57.