

IV. Herausforderungen der Musikgeschichtsschreibung

Herausforderungen der Musikgeschichtsschreibung. Doris Lanz im Gespräch mit Nina Polaschegg, Pascal Decroupet und Thomas Gartmann

Am Schluss des dreitägigen Symposiums »Musikdiskurse nach 1970« vom 23. bis 25. März 2023 stand eine Podiumsdiskussion. Diese kreiste um die Konstruktion von Narrativen und Kanons, um die Frage, wie Geschichtsbilder entstehen und welche Rolle dabei Diskurselemente neben dem Mainstream erhalten, etwa der Rechtfertigungsdrang involvierter Komponist:innen, Referenzaufnahmen und Höranalysen. Eine lineare Fortschrittsgeschichte wird so abgelöst durch ein Denken in Querverweisen und Querbeziehungen, durch Parallelgeschichten und deren Verbindungen sowie durch spartenübergreifende Bezüge. Plädiert wird für multiperspektivische Darstellungen von Vernetzungen, Geflechten und Rhizomen. Das Gespräch wurde nur unwesentlich redigiert, um seinen spontanen mündlichen Charakter zu wahren.

Challenges of Music Historiography

The three-day symposium "Music Discourses after 1970", from 23 to 25 March 2023, closed with a panel discussion about the construction of narratives and canons, how images of history are created, and the role that elements of the discourse play between the lines – such as the urge felt by composers to justify themselves, reference recordings and listening analyses. A linear history of progress is replaced here by thinking in terms of cross-references and cross-relationships, by parallel histories and their connections, and by cross-disciplinary references. An argument is made for multi-perspective representations of networks and rhizomes. This conversation was only lightly edited, in order to preserve its spontaneous character.

DORIS LANZ: Stellen wir uns vor, unsere Nachkommen müssten in beispielsweise 150 Jahren ein möglichst treffendes Bild unserer Musikgeschichte der vergangenen rund 50 Jahre entwerfen. Wo lägen die Herausforderungen? Könnt Ihr hierzu bitte ein, zwei Stichworte nennen? Diese nehmen wir dann als Ausgangspunkt für die Diskussion.

THOMAS GARTMANN: Die neue Unübersichtlichkeit.

NINA POLASCHEGG: Für mich ist es: gegenseitige Wahrnehmung und Wertschätzung. Fragezeichen.

PASCAL DECROUPET: Die Frage, weshalb dasjenige, was ›heute‹ normal erscheint, vielleicht ›damals‹ in dieser Form noch nicht existiert hat oder noch nicht diskutiert wurde.

LANZ: Mit ›heute‹ meinst Du die Zukunft, die Zeit besagter Nachkommen ...

DECROUPET: ... den Blick von später zurück, ja. Wir haben ein konkretes Lebensumfeld, und was für die Nachkommen normal ist, ist bei der Betrachtung und Einschätzung von historischen

Phänomenen nicht unbedingt normal. Es ginge also darum, zuerst einmal genau diesen Unterschied zu thematisieren.

LANZ: Beginnen wir mit der ›neuen Unübersichtlichkeit‹. Thomas Gartmann: Ist sie wirklich so neu? Oder haben wir einfach einen zu engen Blick auf die Musikgeschichte der Vergangenheit?

GARTMANN: Früher hatte man vielleicht das Gefühl, dass man wüsste, was richtig und was nicht richtig ist. Man hatte auch einen sehr viel stärkeren Wertekanon, und dieser ist zum Glück aufgebrochen. Es ist sehr viel fluider geworden. Heute können sehr viele Dinge nebeneinander existieren – auch in der gleichen Person.

POLASCHEGG: Wobei ich glaube, dass – wenn man noch weiter in die Geschichte zurückgeht – dieses Nebeneinander durchaus schon sehr lange Zeit bestanden hat, nur hat man es nicht so stark wahrgenommen. Wenn man etwa an die Barockzeit denkt: Wie viele Stilistiken sich da gleichzeitig nebeneinander entwickelt haben. Aber natürlich gab es diese Debatten nicht so direkt, weil einfach der Informationsfluss noch wesentlich langsamer war als vor 50 Jahren, im Vergleich zu heute oder zu einer Zukunft in 100, 150 Jahren. Aber diese Diskrepanz und diese Debatten gab es natürlich auch schon früher. Aber eben, in derselben Person nicht so stark ausgeprägt.

DECROUPET: Und vielleicht ist dann eben auch die Veränderung des Geschichtsbildes zu berücksichtigen. Ich erinnere mich zum Beispiel an eine Session 1985 im kleinen Darmstadt: Da ging es darum, die Musik der 1950er-Jahre wieder neu zu betrachten.¹ Sehr interessant war, dass man auf der einen Seite als gegeben voraussetzte, was als Darmstädter Mainstream galt, diesen Mainstream an sich aber nicht etwa erneut zur Diskussion stellte, obwohl sich ja auch der Blick auf diesen Mainstream verändert haben könnte. Und in der Tat: Es ist eine Tatsache, dass wir heute ein größeres Bewusstsein für Gleichzeitigkeit und Parallelströmungen haben und dafür, wie sich verschiedene Praktiken – wie beispielsweise Improvisation und geschriebene oder konzeptuelle Komposition – gegenseitig unterschwellig beeinflussen können. Das hängt natürlich auch davon ab, über welches historische Bewusstsein wir verfügen.

LANZ: Könntest Du dies etwas näher ausführen?

DECROUPET: Jemand wie der junge Boulez war sich sehr bewusst, dass er irgendetwas machen muss, um sich selbst in einen als Fortschrittsgeschichte aufgefassten Diskurs hineinzuschreiben. Und um auch noch ein anderes Feld zu öffnen: Das wiederholt angesprochene Verschwinden des Diskurses hat vielleicht auch mit einer Generationenfrage zu tun. Der Rechtfertigungsdrang, der ja auch ein historisches Phänomen ist, ist wohl heute bei den Künstler:innen nicht mehr in der gleichen Art und Weise präsent. Und da wäre zu fragen, wie unsere Diversität oder unser Umgang mit Diversität uns erlauben könnte, frühere Phänomene, die in einem anderen Geschichtsbewusstsein operiert haben, heute für uns anders zu lesen. Dies wäre nicht nur Geschichte als archäologische Rekonstruktion, sondern auch als Betrachtungsfeld für dasjenige, was wir als Bereicherung für unsere Gegenwart daraus herausziehen könnten.

POLASCHEGG: Daran würde ich gerne anschließen. Dieses Geschichtsbild hängt ja auch ganz stark mit dem Befragen eines Kunstbegriffs zusammen: Wie hat sich ein Kunstbegriff überhaupt entwickelt, auch der Begriff der Moderne – wir lassen hier mal die Postmoderne weg und damit Überlegungen einer reflexiven Moderne. Der Kunstbegriff, wie wir ihn die letzten

1 Es handelte sich um die 39. Hauptarbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt; vgl. Dahlhaus 1985.

100, 150 Jahre sehen und diskutieren, ihn heute verstehen und anwenden, hat sich überhaupt erst in der Aufklärung entwickelt.

LANZ: Ich möchte noch einmal bei der ›neuen Unübersichtlichkeit‹ anknüpfen. Wie kann man dem Befund nun konkret historiografisch gerecht werden? Du, Pascal, hast ja anhand des Parameters ›Klang‹ vorgeschlagen, Kennzeichen einer Epoche aufzuspüren, darin verschiedene Entwicklungslinien aufzudecken und auf dieser Basis ein Geflecht und eben keinen teleologischen Strang zu konstruieren.

DECROUPE: Dieses Geflecht herzustellen, bedeutet eigentlich, die Diskurselemente zwischen den Linien zu aktivieren. Denn der Komponist ist ja nicht ein Musikhistoriker. Und wenn ein Komponist oder eine Komponistin sich irgendwie positioniert, ist das eine persönliche Angelegenheit. Die Art und Weise, wie die Musikwissenschaft dann diese Aussagen übernimmt, das ist ein Problem der Musikwissenschaft. Diese Klammer wollen wir gar nicht aufmachen. Aber es geht in der Tat darum, dass man auch versucht, irgendwelche unschwelligen Argumente miteinander in Beziehung zu setzen. Das bringt allerdings – gerade auch angesichts der Vielfalt der diskutierten Themen – Schwierigkeiten mit sich, denn jeder agiert natürlich ausgehend von seinen Gewohnheiten. Ich selbst zum Beispiel denke eher strukturell und versuche, diese Dinge irgendwie miteinander in Beziehung zu setzen. Wäre es demnach plausibel, dass jemand aus der quasi-strukturellen Domäne jetzt versucht, etwas Neues nach den gleichen Strukturen zu systematisieren, so wie es der Schweizerische Tonkünstlerverein gemacht hat, als er die Improvisation integrierte? Braxton zum Beispiel sagt: Nach einer Improvisation von zehn Minuten beginne ich mich zu wiederholen, also muss ich mir ein System zurechtlegen, mit dem ich mein Material relativ genau benennen kann, um es dann in der Zeit variieren zu können.² Das ist im Grunde kein großer Unterschied zu anderen Praktiken. Doch wir wissen, in was für einer für solche Aussagen zum Teil gefährlichen Zeit wir heute leben. Ist es statthaft, dass jemand, der aus dieser strukturellen Ecke kommt, überhaupt über eine andere Praxis spricht, aufgrund von irgendwelchen Informationen, die man quasi von Spezialist:innen zugespielt bekommt? Oder gilt auch hier das Argument, dass man eigentlich nur über das reden darf, was man wirklich selbst gut kennt? Aber es wäre doch gerade interessant, dass man manchmal, ohne diese Identitäten zu negieren, auch diesen Sprung über den Tellerrand wagt. Ich fand es jedenfalls sehr interessant, dass viele Dinge, die im Verlauf des Symposiums³ aus der Improvisationspraxis genannt worden sind, Elemente betreffen, die in dem anderen Bereich von Bedeutung sind. Diese Bereicherung soll keineswegs dazu führen, dass sich jemand mit seinem Strukturmodell quasi als der Oberguru in Improvisationsfragen hinstellt. Vielmehr geht es darum, dass man sich manchmal auf das Risiko einlässt, über seinen spezifischen Bereich mithilfe von Denkkategorien des andern zu reflektieren, weil das einen Wechsel der Perspektive hineinbringen kann. Und manchmal gibt es dann doch so *une étincelle*, einen kleinen Funken, der etwas ganz Neues anregen kann.

GARTMANN: Zweieinhalb Punkte dazu. Erstens: Die Geschichte des Gänsemarsches hat sich – so glaube ich – abgenutzt. Die schreiben wir nicht mehr weiter. Viel interessanter ist eine Geschichte der Parallelgeschichten und von deren Verbindungen, die man an Klängen aufzeigen kann oder am Transfer von bestimmten Elementen, wie Du es jetzt bei der Improvisation angesprochen hast. Also eine Geschichtsschreibung, die grundsätzlich von einem rhizomatischen Denken geleitet ist, von der Vorstellung – Du hast es genannt – eines Geflechts. Dann:

2 Vgl. im Beitrag von Roman Stolyar in diesem Band (Stolyar 2025), S. 416 f.

3 Vgl. Institut Interpretation 2023.

Die Position des Komponisten, der Komponistin, oder auch des Improvisators, der Improvisatorin, ist ja interessant. Früher hat jeder Komponist sich irgendwo in der Musikgeschichte verortet. Heute ist solches eigentlich nicht mehr so wahnsinnig wichtig. Und früher hat die Musikwissenschaft dies dann auch total autorengläubig nachgeschrieben, also: Stockhausen hat dies und das gesagt, und Boulez hat dies und das gemeint, bis zu den Selbstanalysen, die man auch perpetuiert hat. Und das Dritte ist, anknüpfend an das, was Du, Nina, eingangs erwähnt hast: die gegenseitige Wertschätzung. Sie ist wahrscheinlich größer geworden, weil die gegenseitige Kenntnis und die Praxis sehr viel breiter geworden sind. Es gibt natürlich immer noch Autist:innen auf beiden Seiten, aber ich glaube, die sind weniger geworden.

LANZ: Nina Polaschegg, Du hast den Aspekt der gegenseitigen Wertschätzung eingangs aber ja mit einem Fragezeichen versehen ...

POLASCHEGG: Sie ist größer geworden, diese gegenseitige Wertschätzung. Aber ich denke, da ist noch sehr, sehr, sehr viel zu tun. Gerade, was solche genre- oder disziplinenübergreifende Wertschätzung betrifft – dieses Problem erlebe ich quasi am eigenen Leibe. Peter Niklas Wilson ist es ähnlich gegangen: Er war ein Mann – das Geschlecht hat damals vielleicht auch noch eine Rolle gespielt –, der in mehreren Genres aktiv war. Und ich bewege mich auch quasi im Zwischenraum, sowohl in der sogenannten komponierten zeitgenössischen Musik als auch in der improvisierten Musik bis hin zum Jazz. Und es ist mir sehr lange passiert, dass die einen Kollegen gesagt haben, ah, das ist die Neue-Musik-Tante, und die andern haben gesagt, ach, das ist die Jazz-Tante. So ungefähr. Wenn man sich dann vielleicht auch noch mit historischer Musik beschäftigt, stiftet das zusätzlich Verwirrung. Das ist mir nach fünfzehn Jahren Arbeit für den Österreichischen Rundfunk passiert. Diese Schere im Kopf und dieses Schubladen-Ziehen sind zum Teil leider immer noch sehr verankert. Aber da ist eben der Wunsch, das zu ändern. Um das Argument von Pascal aufzugreifen: Ja, natürlich, man geht vom eigenen Standort aus, man kann ja nicht aus seiner Haut heraus. Es ginge also darum, mit den eigenen Strukturdenkqualitäten etwas anderes zu betrachten und sich dann mit genau diesen anderen Spezialist:innen, die vielleicht umgekehrt mit ihren Denkkategorien den Blick auf das jeweils andere werfen, an einen Tisch zu setzen und ins Diskutieren zu geraten. Ich habe in meinem eigenen Beitrag von diesen *Grabenfesttagen* gesprochen, wo die Kuratoren und Kuratorinnen so etwas ähnliches versucht haben.⁴ Es gab einmal einen Schwerpunkt, bei dem wurden Kompositionsaufträge vergeben – oder einfach Aufträge, Musik zu schaffen. Und zwar haben die genuinen Jazz-, Free Jazz- und Improvisationsmusiker:innen den Auftrag bekommen, sich auf ein klassisches Werk zu beziehen – oder jedenfalls auf ein Werk der komponierten Musik. Und umgekehrt haben die Komponierenden aus der sogenannten Neuen oder notierten Musik den Auftrag bekommen, sich mit einem Werk, ich glaube, des Jazz auseinanderzusetzen und so mit ihrem Blickwinkel auf die jeweils andere Musik zu schauen. Es war also, vielleicht in Ansätzen, vergleichbar. Und da sind sehr, sehr spannende Sachen herausgekommen. Natürlich sind das alles Experimente, und Experimente können, qua Definition des Begriffs »Experiment«, auch schiefgehen. Aber wenn man das nicht einkalkulieren würde, dann würden wir alle gar nicht hier sitzen. Wissenschaft ist ja auch ein Stück weit Experimentieren. Und so verstehe ich eigentlich auch Kunst.

LANZ: Wenn wir das Stichwort »gegenseitige Wertschätzung« in etwas breiterem Fokus betrachten, so ist damit auch das ›offiziell‹ abgehakte, möglicherweise aber doch immer noch wirksame Konzept einer »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen« angesprochen. Wie gehen wir mit so

4 In diesem Band (Polaschegg 2025), S. 355.

einem Denkmuster um, das an die Vorstellung des Materialfortschritts gekoppelt ist und immer latent wertet? Dabei denke ich hier konkret etwa an die Gleichzeitigkeit von ›Sozialistischem Realismus‹ und westlicher ›Avantgarde‹.

GARTMANN: Kann man das nicht ganz entspannt angehen und sagen, ja, es gibt einfach verschiedene Vokabulare? Darmstadt hatte ein Vokabular, sozialistischer Realismus hatte ein Vokabular. Und so hat's dann in Belgrad, in Bulgarien, in Russland sehr ähnlich geklungen, und analog haben die Darmstädter Jünger sehr ähnlich geklungen, egal wo sie tätig waren. Das ist einfach ein Dialekt, eine Sprache, ein Vokabular.

LANZ: Und da muss man dann weiter differenzieren ...

GARTMANN: ... und es gab natürlich auch Leute, die sich von einem solchen Diskurs abgegrenzt haben, die sich eingemischt haben, sich auch eingeschlichen haben – das waren dann die Interessanteren.

LANZ: Pascal Decroupet, bei Dir fiel auch einmal der Begriff der Etikette. Wie können wir historiografisch vom Etikettieren wegkommen und gleichzeitig doch so etwas wie Orientierung, ›Ordnung‹ bieten?

GARTMANN: Beschreibenderweise mit einem Mapping, also mit einem Regelwerk, das man aus gewissen theoretischen Abhandlungen von Komponist:innen oder Selbstdeutungen abschreibt.

POLASCHEGG: Ich stelle mir diese Frage als Rundfunkautorin immer wieder. Denn ich habe am Radio eine beschränkte Zeit und muss etwas irgendwie vermitteln, und zwar nicht an Musikwissenschaftler, Musikwissenschaftlerinnen – ja, die dürfen natürlich auch zuhören, aber die wissen ja einfach schon mehr –, sondern an möglichst viele Menschen. Und Orientierung bedeutet immer auch: Schubladen ziehen. Unser Denken, unser Gehirn funktioniert ja auch mittels – plakativ gesagt – Schubladen. Wir sind sonst irgendwie handlungsunfähig, wenn wir nicht zuordnen können. Und wir ordnen zu, ob wir wollen oder nicht. Der erste Schritt muss einfach sein, sich dieser Schubladen oder dieses – auch individuellen – Zuordnens, wiederum rhizomatisch und als Netzwerk, bewusst zu werden und zu sagen: Das sind alles nur Hilfsmittel und quasi momentane Spots, Spots aus dem Blickwinkel des- oder derjenigen, die die Schubladen zieht. Das ist das eine. Und das zweite ist, dass ich immer wieder den schon genannten Kunstbegriff befrage. Wie weit kann ich mit diesem Begriff unterschiedliche stilistische Ansätze, die parallel laufen, und unterschiedliche Varianten des Musikschaffens – oder des ästhetischen Musikschaffens – zu fassen kriegen? Wie bringe ich das mit dem bislang letzten Endes immer noch fortgeschriebenen Kunstbegriff in Einklang? Und wie kann ich diesen Kunstbegriff öffnen oder neu schreiben, fortschreiben, ohne dass er sich auflöst? Denn ich schätze so etwas wie Kunst, und für mich gibt es auch tatsächlich einen Unterschied zwischen Kunst und – jetzt laboriere ich mich grad in Teufels Küche, bin mir dessen aber auch bewusst, wenn ich davon abgrenze – einem ›Mainstream‹ von grob vermarkteten Populärmusiken. Auch da gibt's künstlerische Fraktionen, das ist klar. Und umgekehrt. Das ist kein trennscharfer Begriff. Aber letzten Endes geht es mir darum, dass man nicht in ein ›anything goes‹ gerät. Denn dann wird es schwierig für viele Elemente des Musiklebens oder des künstlerischen Lebens und Gestaltens. Nicht nur für Förderkriterien. Aber das ist alles ein großes Netzwerk, worüber ich immer wieder nachdenke und – man merkt es an meiner zögerlichen und fragenden Formulierung – mit dem ich mich sehr, sehr schwertue. Oder einfach immer mit Fragezeichen operieren muss.

DECROUPET: Ich habe dazu zwei Anmerkungen: Die erste rührt wahrscheinlich daher, dass ich es immer wieder mit relativ präzisen Publikumsteilen zu tun habe; ich arbeite nicht für den Rundfunk, habe aber verschiedene Arten von Student:innen vor mir. Daher stellt sich mir die Frage: Für wen würde man eine solche differenzierte Geschichte zu schreiben versuchen? Ein ganz banales Beispiel: Ich habe Interpret:innen vor mir. Sie müssen Schönberg spielen, sie müssen Xenakis spielen und sie müssen Grisey spielen. Und in den Noten steht eine große Septime. Die ist in den drei Kontexten mit einem komplett anderen Ausdruck zu spielen. Das heißt, die Art von Information, die man gibt, muss verständlich machen, weshalb die gleiche Symbolkonstellation jeweils einen anderen Sinn bekommen muss. Und die zweite Anmerkung beziehungsweise Frage: Welche Geschichte wollen wir denn schreiben? Wir dürfen diese Geschichte in Linien nicht mehr schreiben. Es gibt zwar immer wieder diese große Frage, wer wen beeinflusst hat. Aber es stellt sich auch die Frage: Wie ordnen wir gewisse Sachen zu beziehungsweise welche Arten von Beziehungen wären wichtig herzustellen, damit jemand, der eine bestimmte Information sucht oder für den wir eine bestimmte Information aufbereiten möchten, über den besonderen Kontext irgendetwas erfährt, ohne dass wir alle diese Informationen in Form von komplett anonymen Listen gar nicht mehr in Beziehung setzen? Denn das ist auch problematisch.

LANZ: Könntest Du das an einem Beispiel erläutern?

DECROUPET: Es wurde über den Minimalismus diskutiert.⁵ Was am Minimalismus und zum Beispiel an der spektralen Musik gleich erscheint, ist, dass sie irgendwelche Formen von Zeiterfahrung wieder in die Musik haben hineinbringen wollen, die es weder in Amerika in der Aleatorik Cages noch in Europa in der seriellen Musik gab. Es gab eine andere Formvorstellung, eine andere Vorstellung davon, wie Zeit illustriert werden sollte. Und dennoch fanden zwei Tendenzen, die vielleicht ästhetisch nicht viel miteinander zu tun hatten und die auf zwei ganz unterschiedliche Sachen reagierten, zu einem gemeinsamen Phänomen. Vielleicht ist dieses gemeinsame Phänomen ja auch etwas, das sich dann noch in anderen Formen der Musikausübung wiederfindet beziehungsweise in anderen Musikformen dann plötzlich ganz anders akzentuiert wird. Natürlich ist es schwierig, jedes Element für sich gerecht und so reichhaltig wie möglich zu beschreiben. Aber es sich quasi verbieten zu müssen oder nicht genau zu wissen, auf welchen rohen Eiern man herumtanzt, um es mit anderen Dingen in Beziehung zu setzen ...

POLASCHEGG: Es könnte ja auch helfen, sich zu überlegen, auf welcher Basis wir Musikgeschichte schreiben. Eine fest zementierte Basis ist immer noch die niedergeschriebene Partitur. Da schaue ich hinein und analysiere. Aber es gibt ja faszinierende Forschungen, die zwar von der Partitur nicht weggehen, diese aber durch Höranalyse ergänzen. Christian Utz in Graz hat zum Beispiel sehr spannende Forschungsprojekte durchgeführt, eben Höranalysen mit zeitgenössischer Musik von Lachenmann bis Ferneyhough, computergestützte akustische Analysen.⁶ Da wurden dann ganz andere Aspekte herausgehoben als durch die Partituranalyse. Das heißt: Geschichtsschreibung auch in Ergänzung von Methoden, in Ergänzung von Blickwinkeln ...

GARTMANN: ... und Ergänzung auch von Kontexten. Auch der Ort oder die grafische Aufmachung einer Veranstaltung können das Hören beeinflussen.

⁵ Vgl. den Beitrag von Michael Baumgartner in diesem Band, S. 271–292 (Baumgartner 2025).

⁶ Vgl. Utz 2023.

POLASCHEGG: Genau. Das wäre dann quasi eine multiperspektivische Geschichtsschreibung, mit Vernetzungen.

DECROUPET: Nur eine Ergänzung zu dieser Frage von Hören und Lesen. Ich meine, wir können zwanzig Jahre lang Solfège machen, dann nehme ich die erste Seite von György Ligetis *Atmosphères*, ich kann alle Stimmen lesen, aber ich weiß noch immer nicht, wie es klingt. Irgendwann ist eben auch die Funktion der Notation eine andere geworden. Und das ist natürlich auch sehr wichtig, wenn man zum Beispiel mit Interpret:innen arbeitet. Welchen Wert haben diese einzelnen Symbole? Wenn ich zum Beispiel ›blblblbl‹ [eine sehr schnelle, kurze Figur] spielen soll: Ist das jetzt so wichtig, ob dieses *fi*s ein bisschen hoch oder ein bisschen tief ist, weil ich den Griff nehme, der einfach ist, der es aber auch erlaubt, die Figur so schnell zu spielen, dass sie verschmilzt? Das ist vielleicht das Ziel. Mit anderen Worten: Da kommt eben auch die Relativität der Notation hin zum vermittelnden akustischen Signal. Ich bin sehr einverstanden damit, dass das Hören oder das *Vorhören* des Resultats oder desjenigen, was man vermitteln will, zu einer eigenständigen Kategorie werden sollte, um zu wissen, wie man überhaupt einen Text zu behandeln hat, der sich außerhalb der gewohnten Notations-tradition bewegt, wo wir doch bei Debussy, Strawinsky hängen bleiben – und danach wird es schwierig.

POLASCHEGG: Das war ja auch bei den Früheren schwierig.

DECROUPET: Natürlich, klar. Bloß, bei den Früheren haben wir Quantz.⁷ Und wir haben einige Leute, die Hinweise geben können, wie man eine in einer einfach standardisierten Form notierte Partitur sozusagen belebt, um stilistisch authentisch zu sein. Vielleicht weil wir im 20. Jahrhundert nun die Tonaufnahmen hatten, haben so viele Komponist:innen und Interpret:innen nichts mehr darüber geschrieben.

POLASCHEGG: Deshalb und weil natürlich dieses Diktat, die Konvention der komplexen und genau notierten Partitur, ja lange tradiert wurde. Quasi: Das Werk ist die Partitur, und sie besteht aus den Noten, die man eins zu eins zu spielen hat.

GARTMANN: Das war lange Zeit der Fall oder vermeintlich der Fall – bis dann ein Nicholas Cook kam, mit *Beyond the Score*,⁸ oder Hermann Gottschewski mit *Interpretation als Kunstwerk*.⁹ Ich meine, es genügt ja, wenn man einige Interpretationen der gleichen Partitur hört. Dann merkt man manchmal nicht einmal, dass das das gleiche Werk ist.

DECROUPET: Aber trotzdem hat jemand wie Lachenmann dann irgendwann eine CD hergestellt, wo er selbst auf den Instrumenten herumgekratzt hat, um zu zeigen: Das ist dasjenige, was eigentlich hinter meiner Notation, von der man glauben könnte, dass sie unpräzise sei, steckt. Da gab's eine ganz genaue Klangvorstellung. Und weil man sie allein aufgrund der Partitur nicht mehr in irgendeiner Art und Weise beschreiben kann, hat er mit bestimmten Musiker:innen geübt, um quasi zu demonstrieren, wie es sein sollte.

GARTMANN: Es gab dann diese sogenannten Referenzaufnahmen, und an denen haben sich dann alle orientiert, und es entwickelte sich daraus so ein bisschen ein Einheitsbrei. Manchmal ist es aber interessanter, wenn eine gewisse Vielfalt da ist.

POLASCHEGG: Diese Vielfalt, die gibt's ja sogar, wenn wir jetzt bei Lachenmann sind. Wenn man sich Aufnahmen von Lachenmanns *Pression* anhört, dann ist der Interpretationsunter-

7 Quantz 1752.

8 Cook 2013.

9 Gottschewski 1996.

schied riesig, obwohl es derselbe Grundklang ist, den Lachenmann vorschrieb. Das reicht von Tonhöhe durchhören über Mischklang bis zu reinem Geräusch.

LANZ: Ich versuche kurz zusammenzufassen, was wir an Anforderungen an eine Musikgeschichtsschreibung – den Fokus bilden immer noch die letzten rund 50 Jahre – zusammengetragen haben: Geflecht und Rhizom anstelle des ohnehin überholten Gänsemarsches; multiperspektivisch; beschreibend statt wertend; Blick und Austausch über den eigenen Teller- und Rand hinaus. Überdies gilt es kritisch zu reflektieren, auf welcher Basis wir Musikgeschichte schreiben und wer unsere Adressat:innen sind. – Wie aber könnte das nun konkret vorgehen?

GARTMANN: Nur noch eine Klammerbemerkung. Mir hat so gut gefallen, Nina, wie Du vorhin einmal plötzlich zu Strahlen begonnen hast und gesagt: »Ich hab' eigentlich diese Kunst(musik) ja auch gerne.« Dass man das irgendwie auch rüberbringt, das ist ja immer sehr schwierig in der Geschichtsschreibung.

LANZ: Ja, die eigene Begeisterung.

GARTMANN: Die eigene Begeisterung ist ein wichtiger Vermittlungsaspekt.

POLASCHEGG: Begeisterung – und gleichzeitig die notwendige Distanz.

GARTMANN: Ja!

POLASCHEGG: Nicht aus der Fanperspektive schreiben, sondern ...

LANZ: ... mit einem Feuer.

POLASCHEGG: Genau!

LANZ: Noch einmal zu meiner Frage: Wie könnte man nun historiografisch ganz konkret vorgehen?

POLASCHEGG: Wahrscheinlich kommt man nicht umhin, verschiedene Geschichten zu schreiben ...

LANZ: ... Geschichten, ja ...

POLASCHEGG: ... und dann, quasi als Angebot, diese wiederum miteinander zu vernetzen.

LANZ: Also Anschlüsse herzustellen?

POLASCHEGG: Ja, als Vorschläge. Es gelingt ja niemandem von uns, aus der eigenen Haut herauszutreten. Wirklich objektive Geschichtsschreibung kann es nicht geben. Geschichtsschreibung oder Wahrnehmung ist immer ein Stück weit Konstruktion und muss Konstruktion bleiben. Eine gewisse Subjektivität oder Intersubjektivität bleibt. Und auch ein allumfassendes Wissen aus den unterschiedlichen Perspektiven ist unmöglich. Ein bisschen provokativ gesagt: Wenn man an Gott glaubt, könnte man das Gott zuschreiben. Aber ich maße mir nicht an, das wirklich zu schaffen, egal in welchem Spezialgebiet ich jetzt arbeite. Selbst wenn ich mich mit einer Geschichte der sogenannten Freien Improvisation beschäftige, weiß ich ganz genau, wo meine eigenen Grenzen der Wahrnehmung sind. Und dann gilt es, diese zu thematisieren und zu sagen: Ich bitte um Ergänzungen, bitte um Korrekturen, bitte um andere Perspektiven. Das ist nur ein Vorschlag – womit wir eigentlich auch bei einer *kollektiven* Geschichtsschreibung wären.

LANZ: Genau. Eine *Oxford History* mit einem einzelnen Autor wäre wahrscheinlich nicht das, was wir ...

POLASCHEGG: ... ja, vielleicht eine *Oxford History* in zwanzig Bänden aus zwanzig verschiedenen Blickwinkeln. Mit dem Versuch natürlich, sich an einen Tisch zu setzen und diese Fäden möglichst gemeinsam zu spinnen.

DECROUPET: Das ist nicht unbedingt notwendig. Man braucht sich jetzt auch nicht irgendwie darauf einzustellen, dass der Leser dumm ist und man ihm alles vorkauen muss. Aufgrund dessen, was mir in der Diskussion aufgefallen ist, habe ich mir gedacht: Weshalb sollen wir heute als Musikhistoriker:innen die Fehler der frühen seriellen Musiker reproduzieren? Wenn wir alle Parameter gleichzeitig verändern, resultiert ein Grau in Grau. Vielleicht ist es doch interessanter, verschiedene Regionen so anschaulich wie möglich darzustellen, mit Enthusiasmus, aber ohne Militanz und so, dass die Dinge dann in einer Weise bereitliegen, dass jemand, der besondere Interessen hat, sie verknüpfen kann. Oder man kann in verschiedenen Projekten versuchen, Verbindungslinien herzustellen. Und natürlich werden alle etwas anderes herauslesen. Jetzt aber ein Regelwerk zu erfinden, das dann paternalistisch verordnet und sagt, wie dies und das sein muss, das wäre doch gerade etwas, was man zu überwinden versuchen sollte. Und zwar, indem man – und damit wären wir gerade bei den unterschiedlichen Praktiken in der Komposition wie in der Improvisation – gutes Material zur Verfügung stellt und die Aufarbeitung des resultierenden Sinnes denjenigen überlässt, die damit etwas anfangen wollen. In diesem Falle wären es eben die Leser:innen oder die Interpret:innen oder die Zuhörer:innen. Jeder hat damit die Möglichkeit, eben nicht nur ein vorgegebenes Schema verstehen zu müssen, sondern frei mit den Informationen umzugehen.

GARTMANN: Eine solche Geschichtsschreibung würde viel stärker dem *Inhalt* entsprechen, den wir vorher als nicht mehr so autoritativ und linear beschrieben haben, sondern als eine mit sehr vielen Parallelstrukturen, mit sehr vielen Vernetzungen und Möglichkeiten. Wenn die Geschichtsschreibung selbst dies ein bisschen spiegeln könnte, wäre das gar nicht so übel.

DECROUPET: Ich weiß nicht, wie man dies drucken würde. Es wäre ein mobiles Kunstwerk à la ...

GARTMANN: ... wie das *Klavierstück XI* von Karlheinz Stockhausen, wo die Reihenfolge der einzelnen Gruppen durch die Interpret:innen »absichtslos« bestimmt wird. So werden dann die einzelnen Gruppen miteinander verbunden, genau, wie in einem Mobile.

LANZ: Zur Vernetzung von Orientierungspunkten geistert mir auch immer das Bild eines schönen alten Karteikastens im Kopf herum, den man dann allerdings mit einem Bohrer bearbeitet, mit kommunizierenden Löchern und Kanälen versieht ...

GARTMANN: Genau, das vernetzte Denken hat schon auch ein bisschen etwas mit der Abschaffung der Karteikästen zu tun. Und mit einem neuen, vom Internet geprägten Denken in Links, Querverweisen und Querbeziehungen.

DOMINIK SACKMANN: Vernetzung ist ja schon gut – aber am Schluss muss ja ein Text entstehen. Und der Text ist kein Netz.

POLASCHEGG: Aber man kann natürlich dieses Netz quasi öffnen – oder schon einmal einen Knopf hinein machen und dann den Faden loslassen –, indem man gewisse Fragestellungen meinetwegen allen Autorinnen und Autoren gibt, die sie aus ihrer Perspektive dann beantworten.

SACKMANN: Ich stimme allen diesen Anregungen zu, Musikgeschichte als Vernetzung beziehungsweise rhizomartig (Gartmann/Polaschegg) aufzufassen, spartenübergreifende Bezüge einzubeziehen, poly-auktoriale und multi-perspektivische Darstellungen anzustreben et cetera. Das Problem bleibt – selbst innerhalb einer vom Internet geprägten Disposition »in Links, Querverweisen und Querbeziehungen« (Gartmann) – das Wesen der Erzählzeit (einer

Musik-›Geschichte‹), also die lineare Anordnung von nicht-linear verlaufenen, ebenfalls an einen Zeitverlauf gebundenen Gegenständen in einem sehr beschränkten zeitlichen Rahmen. Vielleicht ist mein Diskussionsbeitrag nur die Darlegung eines trivialen Fallbeispiels (in Verlängerung der Äußerungen vor allem von Pascal Decroupet und Nina Polaschegg) aus meiner langjährigen Berufserfahrung als Musikgeschichtslehrer an einer Hochschule. Dabei sind immer zwei konträre Erfordernisse miteinander verknüpft, nämlich einerseits extremer Zeitdruck und andererseits professionelle Ansprüche punkto Detaillierung und Auf-dem-aktuellen-Stand-der-Forschung-Sein. Diesen divergierenden Anforderungen gerecht zu werden, ist nur möglich, wenn man einen Kanon oder eine Reihe von Narrativen zugrunde legt, die später den Studierenden ermöglichen, überall in der behandelten Musikgeschichte Anknüpfungspunkte zu finden, um jenseits davon ihre je eigenen Erfahrungen und Repertoires darin zu spiegeln, wobei ›spiegeln‹ je nach dem eine eher deduktive oder induktive Bezugnahme bedeutet. Wichtig ist dabei, dass ich auf das Wesen des gewählten Kanons oder Narrativs als einer Konstruktion hinweise. »Geschichtsschreibung oder Wahrnehmung ist immer ein Stück weit Konstruktion und muss Konstruktion bleiben« (Polaschegg). Wenn ich die Musikgeschichtsvorlesung mit einem Pferderennen vergleiche, nämlich schnell und sprunghaft, so weise ich auf die Relativität meiner Unternehmung hin und begründe gleichzeitig, warum ich mich mit Hinweisen auf spartenübergreifende Phänomene (Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen) zurückhalten muss. Deswegen setze ich jeweils einen Rahmen und lege meine Perspektiven und Interessen offen, stecke den Rahmen ab, benenne meine Betrachtungs- und Darstellungsmethoden. Dabei ist das Pronomen »meine« von erstrangiger Bedeutung, damit erstens klar wird, dass die aktuelle Auswahl nur eine unter vielen möglichen ist und dass ich als Geschichte-Erzähler mit dem Stoff emotional und sachlich verbunden bin (Stichwort »Feuer«). Ein wie auch immer zugrunde gelegter Kanon ist so lange kein Problem, als der Konstruktions- und Restriktions-Charakter transparent ist und alternative Aufsichten der Lesenden oder Zuhörenden ermöglicht, ja geradezu provoziert. Dies wird noch verstärkt durch die Tatsache, dass ich im Verlauf meiner Vorlesung gelegentlich gewisse Narrative infrage stelle oder mit meinen eigenen, alternativen Einsichten konfrontiere. So wird implizit auch klar, wo ich bestehendem *common sense* folge und wo nicht. Narrative sind wie Krücken: Man braucht sie eine gewisse Zeit lang mit dem Ziel, sie möglichst bald wieder loszuwerden. Insofern sind sie, so fantasielos deren Verwendung auch sein mag, hilfreich.

DECROUPET: Einverstanden, aber für das 20. Jahrhundert stellt sich die Frage vielleicht doch etwas anders. Aus dem einfachen Grund, dass wir eine sich allmählich zu einem universellen Bewusstsein entwickelnde Einstellung haben. Früher hat nicht interessiert, was drei Dörfer weiter passierte. Man kam ja nicht dorthin, selbst wenn natürlich schon in frühen Jahrhunderten Komponist:innen und Musiker:innen gereist sind – es gibt *natürlich* Einflüsse, ohne Frage. Aber – und das ist bisher nur ansatzweise zur Sprache gekommen – wir haben gegenwärtig doch auch einen Kontext, in dem es so viele unterschiedliche Musikpraktiken gibt, dass man sich fragen muss: Haben die irgendetwas miteinander zu tun? Um es zuzuspitzen: Vor vielen Jahren ist in *Twentieth-Century Music* ein Aufsatz erschienen, der eine Paralleldiskussion über zwei Werke führte, die im Juni 1955 in die Welt getreten sind: ein Elvis-Album und *Le Marteau sans maître* von Pierre Boulez.¹⁰ Na und? *Where is the point*, könnte man sich fragen. Aber dann stellt sich eben auch die Frage, welches Geschichtsbild es aufzubrechen gilt, und welche Diskusselemente zu ergänzen wären. Man kann jetzt nicht einfach sagen: »Okay, aus dem elitären Geschichtsbild müssen wir heraus, und wir müssen auch

10 Clarke 2007.

andere Dinge hineinnehmen.« Sondern vielmehr: Was will man damit bewirken? Das ist der Grund, weshalb ich mir eben auch immer überlege, welches Publikum ich vor mir habe.

LANZ: Dein Hinweis auf die ›vielen unterschiedlichen Musikpraktiken‹ erinnert uns daran, dass wir hier nur über kleine Ausschnitte eines gigantischen Spektrums an musikalischen Praktiken, Stilen, Genres und Kulturen diskutiert haben. Die Frage, wie mit diesem Spektrum historiografisch umzugehen wäre, liefert Stoff für unzählige weitere Podien. *Unsere* Diskussion aber möchte ich mithilfe einer kleinen Episode aus der jüngeren Schweizer Geschichte schließen. 1992 deklarierte der Schweizer Konzeptkünstler Ben Vautier an der Weltausstellung in Sevilla »Suiza no existe!« Dieser Schriftzug auf dem Länderpavillon führte zu einem Riesen-Eklat – dabei meinte er doch nur, dass es nicht bloß eine *einzig*e Sicht auf sein Land geben dürfe. Analog lässt sich lakonisch festhalten: »Die Musikgeschichte gibt es nicht.«

Literatur

Alle Weblinks in diesem Beitrag zuletzt abgerufen am 29.8.2025.

- Baumgartner 2025 | Michael Baumgartner: On Music, Machines and Posthumanism. American Minimalism and Video Art, in: Gartmann et al. 2025, S. 271–292, <https://doi.org/10.5771/9783987402289-271>.
- Clarke 2007 | David Clarke: Elvis and Darmstadt, or: Twentieth-Century Music and the Politics of Cultural Pluralism, in: *Twentieth-Century Music* 4/1 (2007), S. 3–45.
- Cook 2013 | Nicholas Cook: *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford: Oxford University Press 2013.
- Dahlhaus 1985 | *Die Musik der fünfziger Jahre. Versuch einer Revision. Sechs Beiträge*, hg. von Carl Dahlhaus, Mainz: Schott 1985 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 26).
- Gartmann et al. 2025 | *Musik-Diskurse nach 1970*, hg. von Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan und Gabrielle Weber, Baden-Baden: Ergon 2025 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 19), <https://doi.org/10.5771/9783987402289>.
- Gottschewski 1996 | Hermann Gottschewski: *Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905*, Laaber: Laaber 1996.
- Institut Interpretation 2023 | Institut Interpretation: *Musik-Diskurse nach 1970 – Music Discourses after 1970*, online, 2023, www.hkb-interpretation.ch/musik-diskurse.
- Polaschegg 2025 | Nina Polaschegg: Wechselwirkungen zwischen Improvisation und Komposition in Österreich nach 1970, in: Gartmann et al. 2025, S. 351–362, <https://doi.org/10.5771/9783987402289-351>.
- Quantz 1752 | Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert*, Berlin: Voss 1752.
- Stolyar 2025 | Roman Stolyar: Bailey, Stockhausen, Braxton. Three Approaches to Free Improvisation, in: Gartmann et al. 2025, S. 413–418, <https://doi.org/10.5771/9783987402289-413>.
- Utz 2023 | Christian Utz: *Unerhörte Klänge. Zur performativen Analyse und Wahrnehmung posttonaler Musik und ihren historischen Voraussetzungen*, Baden-Baden: Olms 2023.

Doris Lanz ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der HKB und Lehrbeauftragte an den Universitäten Zürich und Genf.

Pascal Decroupet ist Professor für Musikwissenschaft an der Universität von Nizza.

Thomas Gartmann ist Leiter der HKB-Forschung.

Nina Polaschegg ist freie Journalistin und Improvisatorin aus Wien.

Aus dem Publikum schaltete sich im Verlauf des Gesprächs auch **Dominik Sackmann** ein, Professor für Musikgeschichte an der Zürcher Hochschule der Künste.

