



HAL
open science

Künstlerische Innovation

Damien Ehrhardt

► **To cite this version:**

Damien Ehrhardt. Künstlerische Innovation: unter besonderer Berücksichtigung der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Humboldt Kolleg "Innovation und Widerstand", Outi Merisalo, Oct 2012, Helsinki, University of Helsinki, Finland. hal-02628899

HAL Id: hal-02628899

<https://hal.science/hal-02628899>

Submitted on 27 May 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Künstlerische Innovation

unter besonderer Berücksichtigung der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts

Referat am Humboldt Kolleg *Innovation und Widerstand*
Universität Helsinki, 19.-20. Oktober 2012
vorgetragen von Damien Ehrhardt (Université d'Evry Val d'Essonne)

Begriffliche Variabilität: Innovation ist nicht gleich Innovation

Humboldt-Kollegs bilden ideale Orte des wissenschaftlichen Austausches, um über interdisziplinäre und transversale Fragestellungen wie Innovation vs. Widerstand nachzudenken. Jede *scientific community* verfügt über fachspezifische Redewendungen und fachübergreifende Begriffe. Letztere können von einem wissenschaftlichen Feld zum anderen unterschiedlich definiert werden, sodass Missverständnisse im interdisziplinären Dialog bestehen können. Das gleiche gilt auch für Übersetzungen von Begriffen, deren Sphären sich nicht mit derjenigen der übersetzten Worte überdecken. Ist man sich dieser begrifflichen Variabilität von einer Sprache oder von einem Fach zum anderen bewusst, so gelangt man nicht mehr zu Missverständnissen, sondern zu einer interkulturellen bzw. interdisziplinären Bereicherung. Auch der Innovationsbegriff ist nicht der gleiche in der Kunst und in der Wirtschaft.

Ich werde hier versuchen, folgende Fragen zu beantworten: Was versteht man in der Kunst unter Avantgarde, Kreativität, Innovation und Paradigmenwechsel? Sind diese Begriffe vergleichbar mit denjenigen, die in anderen Gebieten, insbesondere in der Wissenschaft, gebraucht werden? Wie kann man diese Begriffe kontextgebunden am Beispiel der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts festsetzen?

1. Innovation und Avantgarde

1.1. Etymologische Bedeutung von Innovation

Einige Worte zur Etymologie. Innovation stammt von dem Lateinischen *innovare*, das zusammengesetzt wird aus Präfix *in-* und Verb *novare* (Erneuern). *Innovieren* verstanden im Sinne von *Innovare* heißt also wörtlich *in-, ein- oder hinein-erneuern* und bezeichnet eigentlich das Streben nach Neuem, die Hingabe zur Neuerung.

1.2. Innovation und Avantgarde am Beispiel von Robert Schumanns Jugendwerk

Als ich vor einiger Zeit einen Artikel über die Innovationen im Jugendwerk von Robert Schumann verfasst habe, nahm ich diese ursprüngliche Definition auf. Neue musikalische Formen und Wendungen können anhand des historischen Kontexts und der musikalischen Analyse von Werken aus Schumanns Zeit aufgedeckt werden:

- negatives Arpeggio
- „klangliche Täuschung“
- metrische Verschiebung entlang eines ganzen Stückes
- Insistierender Rhythmus, auf großen Längen ausgelegt
- 5/16-Takt im Finale der 1. Ausgabe von op. 14
- neuartige Harmonik
- *evolutive tonality* in op. 6: der Zyklus fängt in G-dur an und endet in C-dur
- orchestraler/symphonischer Klavierstil: *Etudes symphoniques* op. 13, *Concert sans orchestre* op. 14
- musikalische Aphorismen und musikalischer Humor: das Groteske wird als positiver Faktor dargelegt
- Fantasie-Variation
- formale Ambiguitäten innerhalb der unabhängigen Variationsform
- Zyklus von Charakterstücken mit einem Netzwerk von semantischen und kompositionstechnischen Beziehungen zwischen den einzelnen Stücken Gerade diese neuen musikalischen Elementen habe ich damals als Innovationen bezeichnet wie z.B. das „negative Arpeggio“ am Ende der *Papillons* oder „formale Ambiguitäten“ innerhalb der Variationsform wie bei der letzten Fassung der *Beethoven-Etüden*.

In jenem Artikel zeigte ich, dass das Auftreten dieser Innovationen mit der von Schumann erstrebten Poetisierung und Dramatisierung der Instrumentalmusik einhergeht. Berlioz und Schumann hatten sich damals in den 1830er Jahren für diese Stilrichtung eingesetzt: Berlioz' Beitrag galt der Symphonik mit dem Schaffen der Programmsymphonie, Schumanns Beitrag dem Zyklus von Charakterstücken. Interessanterweise zeugt dieser ästhetische Wandel von Schumanns neuer Positionierung im musikalischen Feld. Auch engagierte er sich gegen die Oberflächlichkeit der Großproduktion mit dem Ziel, eine „neue poetische Zeit“ hervorzubringen, in der die Poesie der Kunst wieder zu Ehren kommen sollte. Sowohl in Leipzig als auch in Paris, sowohl im Umkreis von Schumann als auch im Umkreis von Berlioz wollte man eine zukunftsweisende Schule der Musik. So kamen auch Wechselbeziehungen zwischen der *Neuen Zeitschrift für Musik* in Leipzig und der *Gazette musicale* in Paris zustande. Schumann und Berlioz waren wichtige Akteure dieser Transformation. Sie waren Avantgardisten ihrer Zeit.

1.3. Innovation und Avantgarde. Allgemein

Innovation und Avantgarde scheinen im Bereich der Kunst in enger Beziehung miteinander zu stehen. Das Beispiel Schumann zeigt, wie Innovationen als neue musikalische Formen und Wendungen mit einer avantgardistischen Haltung einhergehen können. Dennoch erscheint der Begriff der Avantgarde weiter gefasst zu sein als derjenige der Innovation. Avantgardistische Bewegungen erzeugen Transformationen innerhalb des kulturellen Feldes, was bei den oben aufgeführten Beispielen von Schumannschen Innovationen nicht unbedingt der Fall ist. Doch kann die Herausbildung einer Avantgarde ebenfalls als Innovation im breiteren Sinne des

Wortes verstanden werden. Denn avantgardistische Bewegungen sind nichts Starres. Obwohl Bourdieus Modell etwas systematisch erscheint, lässt es deutlich den allmählichen Übergang von der Avantgarde zur Garde und von der Garde zur Arrièregarde erkennen. Dies geschieht innerhalb von zwei künstlerischen Generationen. Der Wandel findet durch das Auftreten immer wieder neuer autonomen Avantgarden statt, die sich mit ihrem ästhetischen Programm bzw. Manifest gegen bereits anerkannten Bewegungen wenden oder sich einfach von ihnen entfernen und sich somit hohes symbolisches Kapital sichern. Insofern könnte man im künstlerischen Bereich zwei Innovationstypen unterscheiden:

- die **formaltechnische künstlerische Innovation** als Ausprägung neuer Formen, Techniken, Wendungen, usw.;
- die **soziosymbolische künstlerische Innovation** als Herausbildung avantgardistischer Künstlerbewegungen.

Beide Typen sind verbunden: Wer sich aktiv an einer avantgardistischen Bewegung beteiligt, verwendet oftmals neuartige Formen, Techniken, usw. Dies ist jedoch nicht immer der Fall. Man braucht nicht unbedingt der Avantgarde zuzugehören, um neue Formen oder Techniken zu benutzen; auf der anderen Seite sind Avantgardisten nicht in all ihren Werken innovativ. Ein Beispiel: Obwohl Henri Herz' Klaviervariationen sehr oft als oberflächliche Negativbeispiele von Avantgardisten wie Schumann abqualifiziert wurden, zeugt sein op. 174 von einem besonders innovativen Tonartenplan, in dem das Thema und die drei Variationen laut einem groß Terz-Zyklus angelegt sind.

2. Innovation und Kreativität

2.1. Innovation und Kreativität des Künstlers

Sind nicht alle Künstler innovativ, so sind sie – in dem sie Kunstwerke schaffen – an und für sich schon kreativ, egal ob es sich dabei um eine Symphonie von Beethoven, einem Pop-Song oder einer Performance wie 4'33 von John Cage handelt. Dies erklärt auch, warum viele Künstler, Musikwissenschaftler oder Kunsthistoriker sich weigern, überhaupt das Wort Kreativität für ‚künstlerische Innovation‘ zu verwenden, es sei denn sie gehören zur alternativen Szene der Designer, Konzepture oder Architekten an. In diesem Milieu ist man eher stolz darauf, sich als ‚junge Kreative‘ zu bezeichnen.

Wie dem auch sei. Die alltägliche Kreativität ist meist wenig innovativ: man kann sie als ‚traditionell‘ bezeichnen. Wer sich in einer geschlossenen Umgebung befindet und sich nur dem Fluss der ‚traditionellen Kreativität‘ hingibt, ist geneigt, den Weg des künstlerischen Akademismus einzugehen. Zu dieser ersten Stufe kommen weitere hinzu, die dem Künstler neue Horizonte eröffnen. Es handelt sich um die vorhin definierten Typen der formaltechnischen und der soziosymbolischen Innovation. Der Erneuerungsgrad ist bei dem letzteren Typ am höchsten: Er kommt dem Begriff des „Paradigmenwechsels“ nahe, ohne sich jedoch mit ihm vollständig zu decken.

Insgesamt können drei künstlerische Kreativitätsstufen unterschieden werden:

1. Die **traditionelle Kreativität** des künstlerischen Schaffens;
2. Die **formaltechnische innovative Kreativität**, die auf die Ausprägung neuer Formen, Techniken, Wendungen, usw. gerichtet ist;
3. Die **soziosymbolische innovative Kreativität**, welche die Herausbildung avantgardistischer Künstlerbewegungen ermöglicht.

2.2. Innovation und Kreativität außerhalb der Kunst

Innovation in der Kunst ist nicht gleich Innovation auf ökonomischer Ebene. Etymologisch gesehen bedeutet „Innovation“ Erneuerung im allgemeinen Sinne des Wortes. Ökonomisch gesehen bezieht sich Innovation auf den Produktionsprozess, und genauer gesagt auf die Erzeugung und die wirtschaftliche Umsetzung von technischen oder organisatorischen Neuerungen. Laut dieser durch Joseph Schumpeter geprägten Theorie wird eine Invention erst durch ihren Verkauf oder ihre Nutzung zur Innovation. Demnach ist klar, dass nicht nur der Erfinder an der Innovation beteiligt ist, sondern auch Akteure des ökonomischen Feldes wie risikobereite Umsetzer oder Investoren.

Die Innovationstheorie wurde seit Schumpeter viel verbreitet. Insgesamt beobachtet man eine Öffnung des Innovationsprozesses von der *closed innovation* zur *open innovation*. Bei der *open innovation* werden Ideen- und Neuerungsimpulse von unternehmensexternen Akteuren stärker für die eigene Innovationspipeline genutzt. Bei der Cross-Industrie-Innovation werden Technologien, Funktionen usw. aus anderen Gebieten angepasst.

Diese Begriffserklärung hat sich heute ziemlich allgemein durchgesetzt auch in Mark A. Runcos Buch über Kreativität (2007). Für ihn ist der Anteil der Originalität grösser bei der Kreativität als bei der Innovation, da Vermarktung für diese eine große Rolle spielt und das neuartige Produkt bei aller Originalität auch Nutzenkriterien gerecht werden muss. Dabei bildet die „radikale Innovation“ eine Art Idealfall. Bezeichnend für das Zusammenspiel von Betrieb und Innovation ist das neuaufkommende Konzept des Innovationsmanagements auf normativer, strategischer und operativer Ebene. In einer Zeit der Krise wird die Aufmerksamkeit mehr auf den finanziellen Umsetzungsgrad der Innovation gelenkt als auf den Erneuerungsgrad als solchen, der bei der Kreativität mehr in den Vordergrund gesetzt wird. Dies ist leider auch der Fall bei der Forschung, die uns als Wissenschaftler besonders betrifft.

2.3. Innovation und wissenschaftliche Kreativität

Die Frage nach der Motivation von Wissenschaftlern in einer Wettbewerbssituation, die durch bibliometrische Auswertung und das ungezügelte Streben nach Innovation im Bereich der angewandten Wissenschaft verschärft wird, war Gegenstand des letzten Pariser Humboldt Kollegs zum Thema: „Welche Herausforderungen gibt es für die Wissenschaftskultur im zeitgenössischen sozialen Raum?“ Dieses Streben nach Innovation geht mit einer Beschleunigung der Zeit einher, die immer mehr die Forscher unter Druck setzt. Dies geschieht auf Kosten der Grundlagenforschung, die für eine nachhaltige Innovation unentbehrlich ist. In dieser Situation plädieren Wissenschaftler für mehr Freiräume und eine neue Form von Innovation, bei der der unmittelbare Profit weniger im Vordergrund steht.

Diese neue Form entspricht mehr dem etymologischen Sinne des Wortes und kommt der „künstlerischen Innovation“ näher. Wegen der negativen Befrachtung des Begriffs ‚Innovation‘ ist immer mehr die Rede einer notwendigen, der künstlerischen Innovation entsprechenden „wissenschaftlichen Kreativität“, die man ebenfalls mit dem Wort ‚Erfindungsgeist‘ verbinden könnte.

2.4. Innovation und Kreativität in Kunst und Wissenschaft. Ein Vergleich

Der Begriff der Kreativität bzw. Innovation kann zweidimensional festgehalten werden:

1. der wissenschaftliche bzw. künstlerische Erneuerungsgrad (N+/N-);
2. der finanzielle Umsetzungsgrad (F+/F-).

Durch die Kombination von hohe und tiefe Erneuerungs- und Umsetzungsgrade entstehen insgesamt vier Quadranten: N+ F+, N+ F-, N- F+ und N- F-. Traditionelle künstlerische Kreativität und gängige wissenschaftliche Arbeit sind beide durch tiefe Erneuerungs- und Umsetzungsgrade gekennzeichnet (N- F-). Künstlerische Innovation und wissenschaftlichen Kreativität weisen gemeinsam einen hohen Erneuerungs- und einen tiefen Umsetzungsgrad auf (N+ F-). Wissenschaftliche Innovation im heute viel verbreiteten managerialen Sinne des Wortes dagegen wird durch einen hohen Umsetzungsgrad bezeichnet (F+). Dennoch basiert diese Form von Innovation nicht immer auf wissenschaftliche Erneuerung (N+ oder N-): Die Erneuerung kann auch auf organisatorischer Ebene stattfinden, z.B. durch die Einführung eines neuen Managements im wissenschaftlichen Betrieb. Ein künstlerisches Pendant zur wissenschaftlichen Innovation im künstlerischen Bereich wäre der den Verkauf und die kommerzielle Nutzung der Kunst betreffende Kunsthandel.

Die Positionierung von Innovation und Kreativität im Hinblick auf ihre Erneuerungs- und Umsetzungsgrade ist nicht die gleiche, wenn es um Kunst oder Wissenschaftsmanagement geht.

3. Fallstudie. Paradigmenwechsel in der Musikgeschichte von 1750 bis 1925

Formaltechnische künstlerische Innovationen wurden am Beispiel Schumann untersucht. Sie erscheinen mit großer Regelmäßigkeit. Soziosymbolische künstlerische Innovationen sind seltener zu finden, da sie die Herausbildung avantgardistischer Künstlerbewegungen mit sich bringen. Paradigmenwechsel sind noch seltener, da sie mit einer Revolution verbunden sind. Die „wissenschaftliche Revolution“ bei Thomas S. Kuhn, die durch eine oftmals radikale Änderung einer disziplinären Matrix gekennzeichnet ist, kann auf das kulturelle Feld verallgemeinert werden.

Insgesamt erkenne ich vier Paradigmenwechsel zwischen 1750 und 1925 in der „klassischen Musik“ und im deutschsprachigen Kulturraum. Sie sind von P1 bis P4 nummeriert. Die n -te künstlerische Generation von P_m wird als $P_m V_n$ bezeichnet, wenn es eine Avantgarde-Bewegungen ist, $P_m G_n$, falls es sich um die Garde handelt und $P_m R_n$ wenn wir es mit einer Arrière-Garde-Bewegung zu tun haben:

- P1 wird durch den Wechsel von der kontrapunktischen Komplexität eines J. S. Bachs zur Kantabilität und Einfachheit der Melodielinie des sogenannten „galanten Stils“ charakterisiert. P1V1 und P1V2 bezeichnen zwei Avantgarde-Bewegungen, wobei die zweite „künstlerische Generation“ P1V2 sich erheblich von der ersten unterscheidet. Haydn und Mozart stehen noch unter dem Einfluss des galanten Stils, obwohl ihre Musik schon viele Merkmale des nächsten Paradigma aufweisen.
- P2: Gegen 1800 geht Beethoven nach seinen eigenen Worten einen „neuen Weg“ ein. Die neuen Kompositionen sind durch ihre ernste musikalische Auffassung geprägt. Dies gilt insbesondere für die Symphonik, die einen Anspruch auf Monumentalität und Erhabenheit erhebt. Schumanns *Davidbund* und der Umkreis der *Gazette musicale* in Paris, zu dem auch Berlioz und Liszt gehören, bilden eine weitere Avantgarde P2V2, die den von Beethoven eingeschlagenen Weg verfolgen. Nichtsdestoweniger stellen die Poetisierung und Dramatisierung ihrer Instrumentalmusik wichtige Vorstufen für die Herausbildung des Neuen Weimars dar. Brahms und Hanslick gehören zur zweiten künstlerischen Generation, die den neuen beethovenschen Weg verfolgen. Sie gehören eigentlich nicht mehr zur Avantgarde, sondern zur eigentlichen Garde und werden deshalb als P2G3 bezeichnet.
- P3: In den 1850er Jahren entwickelt sich im Umkreis von Liszt in Weimar eine neue musikalische Bewegung (P3V1). Diesmal geht es um die Idee des Fortschritts als historische Dimension. Laut Franz Brendel verfolgt die Musik in ihrer Entwicklung verschiedene Stadien: in einer früheren Phase war sie noch von der Sprache abhängig; dann wurde sie autonom in der sogenannten „Ära der absoluten Musik“. Liszts Umkreis setzt sich für das Eintreten einer dritten Phase ein, in der die Verschmelzung der Künste und der Literatur angestrebt wird. Diese Verschmelzung findet in der Programmmusik, im Musikdrama und im Gesamtkunstwerk statt. Brendel führt den Gedanken des Neuen Weimars fort, indem er den Begriff der Neudeutsche Schule bei der ersten Sitzung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins 1859 einführt und somit den Weg zur Gründung vieler nationalen Schulen, besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, eröffnet (P3V2).
- P4: 1923 schafft Schönberg eine neue Art zu komponieren mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen, die sog. Dodekaphonie (P4V1). Mit dieser neuen Kompositionstechnik verbindet er die Prinzipien der Emanzipation der Dissonanz, der musikalischen Prosa und der entwickelnden Variation.

Der Paradigmenwechsel erfolgt auf verschiedene Weise:

- Von P1 zu P2 verläuft der Übergang konfliktlos, da er von Beethoven selbst initiiert wurde;
- Das Auftreten von P3 löst dagegen eine zehnjährige Debatte zur Ästhetik der Instrumentalmusik aus: zwischen Liszt und Wagner einerseits, Brahms und Hanslick andererseits. Letztere liefern Widerstand gegen die sogenannte Fortschrittspartei. Eigentlich geht es hier um die Frage, ob das Programm zum Inhalt des Werks gehört oder ob Musik nur durch tönend bewegende Formen besteht. Brendel endet diesen

Konflikt, indem er die Aufmerksamkeit nicht mehr auf die Programmmusik, sondern auf die Gründung der Neudeutschen Schule lenkt. Der Titel seiner Rede „Zur Anbahnung einer Verständigung“ zeugt von seiner Absicht, die streitenden Parteien wieder zu versöhnen.

- Um sich von der Neudeutschen Schule zu unterscheiden erkennt der zur radikalen Avantgarde zugehörige Schönberg seinen Vorläufer gerade in Brahms, der gegen Wagner als konservativ galt. 1947 schreibt Schönberg einen Essai mit dem provokativen Titel: „Brahms, the progressive“. Man könnte denken, dass Schönberg sich damit kurz nach dem Zweiten Weltkrieg von Wagner als Autor antisemitischer Schriften distanzieren wollte. Dennoch kann man diesen Vergleich auch musikalisch nachvollziehen, da die Technik der entwickelnden Variation ebenfalls Brahms' Werke charakterisiert. Andererseits besteht ein weiterer Zusammenhang zwischen Schönberg und P2: die musikalische Prosa, die auch schon bei Berlioz oder Schumann zu finden ist.

Der künstlerische Paradigmenwechsel wird durch die Möglichkeit gekennzeichnet, sich bei der Konstruktion eines neuen Paradigmas auf frühere Paradigmen zurückzugreifen. Dies ist nicht der Fall in der Wissenschaft, wo immer neue Paradigmen zum Vorschein kommen und frühere Theorien teilweise oder gänzlich in Frage gestellt werden, es sei denn man arbeitet interdisziplinär: Dann kann man eventuell auf frühere Theorien in anderen Fächern zurückgreifen.

Es sei abschließend auf zwei Innovationstypen und drei künstlerische Kreativitätsstufen erinnert. Dazu könnte man noch eine weitere Kategorie hinzufügen: die revolutionäre künstlerische Innovation bzw. Kreativität, die zu einem künstlerischen Paradigmenwechsel führt. Jean Cottraux hat auf beide Pole der traditionellen und der revolutionären Kreativität aufmerksam gemacht. Neu hier ist die Bestimmung von zwei weiteren Stufen zwischen diesen beiden Polen, welche die Kreativität auf dem Gebiet der Kunst betreffen. Das heutige Humboldt Kolleg ermöglicht eine transdisziplinäre Untersuchung der Innovation. Der Dialog zwischen Kunst und Wissenschaft ist in dieser Hinsicht sehr vielversprechend. Man kann nur wünschen, dass er bald eine weite Resonanz finden wird.