

# **Wie neu ist das Neue? Innovation zwischen schöpfen und schaffen**

Vortrag mit Musikbeispielen von Rolf Basten, anlässlich der ersten Sommerakademie im „Haus am Waldsee“, vom 13. – 15 Juli 2012 in Berlin

*Track 1 (2 Ausschnitte!)*

## ***Chaos – Wille – Schöpfung und ästhetische Probleme***

„Am Anfang war das Wort“ – so beginnt der Schöpfungsbericht aus dem Johannes-Evangelium. Für einen Vortrag, wo ja Ihre Erkenntnisse aus musikalischen Erfahrungen heraus entstehen sollen, kann dies jedoch nicht gelten. Weil eine Erfahrung eben dann besonders intensiv sein kann, wenn man sie unvoreingenommen oder unvorbereitet macht, erteilte ich der Musik das erste Wort, ehe ich Sie nun herzlich zu meinem Vortrag „Wie neu ist das Neue – Innovation zwischen Schöpfen und schaffen“ willkommen heiße! Für die soeben erfolgte unerwartete musikalische Attacke auf Ihre Ohren darf ich Sie ausdrücklich um Entschuldigung bitten.

Sehr ungleiche Brüder waren hier in diesem Musikbeispiel aufeinander getroffen, einmal „Treu sein“, aus der 1883 in Wien uraufgeführten Operette „Eine Nacht in Venedig“ von Johann Strauß Sohn (1825 – 1899). Düster, drohend und schrill wirkte das zweite Beispiel, beinahe wie eine Strafankündigung auf die besungene Treulosigkeit der Johann Strauß Operette. Beide Kompositionen trennen 146 Jahre. Wir vernahmen hier eine tremolierende Tontraube, in der Musiktheorie Cluster genannt.

Das zweite Beispiel hatte ich vor Jahren mehrfach in einem Experiment zur Aufnahmebereitschaft des Publikums für moderne Musik verwendet. Einmal kündigte ich es als typisches Beispiel für die musikalische Avantgarde der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts an, und schon zeigten sich mir Mienen im Publikum, wie jene von Kindern, die man zur notwendigen Einnahme bitterer Medizin zwingen muss.

Das andere Mal kündigte ich das Werk als Ballettmusik des frühen 18. Jahrhunderts an. In diesem Falle reagierten die Zuhörer anerkennend beeindruckt ob der Kühnheit und Progressivität der Komposition.

Je nach Ankündigung zeigte das Publikum also völlig gegensätzliche Reaktionen auf ein und dasselbe Musikstück.

Moderne Musik macht es den Zuhörern anscheinend schwer, oder ist es vielleicht umgekehrt, oder ist am Ende beides der Fall?

Grundsätzlich müssen wir uns vergegenwärtigen, dass wir es bei der Musik mit ästhetischen Problemen ganz spezifischer Art zu tun haben. Flüchtig ist ihr physisches Wesen, gebunden an den Ablauf der verrinnenden Zeit verzehrt sie die

Zukunft, um sie augenblicklich als Vergangenheit hinter sich zu lassen., Weder sichtbar noch greifbar ist sie. Wie soll sie da denn bloß begreifbar sein?

Tatsächlich handelte es sich beim zweiten Stück um das Ballett „Les Elements“, Uraufführung 1737 von Jean Féry Rébél, 1666 bis 1747. Der 1.Satz lautet „Dass Chaos“. Rébél sieht das Chaos als unverbindliche, willkürliche Koexistenz aller Elemente und setzt diese Anschauung musikalisch um, indem er 12 Elemente der Musik, nämlich alle 12 Töne des Abendländischen Tonsystems gleichzeitig nebeneinander auf Streichinstrumenten tremolieren lässt. Und kurioserweise ist dieses musikalische Mittel am Anfang des Chaos-Satzes zugleich eines der typischen Stilmerkmale der Avantgarde des 20. Jahrhunderts, besagte tremolierende Tontraube nämlich.

Hören wir zum Beweis eine Komposition des Polen Krzysztof Penderecki, geboren 1932. Seine „Flourescences“ hatte Penderecki 1962 für das seinerzeit renommierteste internationale Festival zeitgenössischer Musik in Donaueschingen erschaffen.

#### *Track 2*

Wie frappierend also! Durch ein und dasselbe musikalische Mittel können sich zwei völlig konträre Prinzipien musikalisch manifestieren: hie Chaos, Beliebigkeit und Willkür, da vollkommen durchorganisierende, keinen Zufall, keine Abweichung duldende kreative Willensvollstreckung .

Hier sollte nun aber auf keinen Fall der Eindruck erweckt werden, das Neue sei gar nicht neu. Vielmehr darf Rebels Chaos und Pendereckis Flourescences gewissermaßen als zufälliges Homophon gesehen werden. Ich wollte Ihnen aber unbedingt zur Erfahrung verhelfen, dass ein früheres Werk – wie das Rébél's - durchaus kühner und moderner klingen kann, als ein wesentlich später komponiertes, in diesem Falle die „Nacht in Venedig“ von Johann Strauß

. Musikgeschichte ist keineswegs ein linearer Prozess vom Simplen zum Komplizierten, vom Primitiven zum hoch Entwickelten, vom Dilettierenden zum Gekonnten, wie Manche eventuell vermuten mögen.

Knapp 60 Jahre nach Jean Féry Rébél komponierte Joseph Haydn, 1732 bis 1809, auch ein Chaos, in dem großen Oratorium „Die Schöpfung“, das zusammen mit den Jahreszeiten sein Werk krönt.

Hören wir also hinein, wie Haydn die Schilderung des Chaos ästhetisch bewältigt!

#### *Track 3*

Vom ersten Eindruck her wirkt dieser Ausschnitt gewiss „harmloser“ als das

Chaos Rebels, doch man täusche sich nicht. Haydn stellt sich das Chaos als Abwesenheit von Gestalt und Gesetz vor. Insofern gibt es in seinem Chaos-Satz keine prägnante thematische Substanz, keine formale Entwicklung, zugleich werden harmonische Gesetze immer wieder außer Acht gelassen, werden willkürlich gebrochen, Dissonanzen werden einfach nicht „vorschriftsmäßig“ in einen Wohlklang aufgelöst. Zudem lässt die unausgewogene Orchestrierung diesen Satz als spröde, wüst und leer erscheinen. Dennoch eröffnet sich uns beim Anhören des vollständigen Chaos ein sinnvoller symphonischer Satz, welcher ein geistreiches Meisterstück! Freilich entgehen den Zuhörern, gewohnt an das permanent Kühne und Schrofne der musikalischen Welt nach Richard Wagner, Arnold Schönberg und der Avantgarde des 20. Jahrhunderts, die Feinheiten der „Vorstellung des Chaos“, präsentiert uns Haydn doch eine geistige Abstraktion und keine akustische Simulation von Chaos.

### ***„Dein Wille gescheh!“***

Weil eine Schöpfung nur durch Energievorrat in Gang gebracht bzw. gehalten werden kann, muss logischerweise direkt nach Himmel und Erde sogleich auch das Licht erschaffen werden, eine geringe ästhetische Herausforderung für einen Meister wie Haydn, die er selbstverständlich sehr wirkungsvoll bewältigt!

#### *Track 4*

Bei der Wiener Uraufführung musste diese Stelle mehrere Male hintereinander gespielt werden. Immer wenn bestimmte Stellen eines Stückes dem Publikum besonders Gefallen hatten, applaudierte und schrie es leidenschaftlich, woraufhin dann diese Stelle so oft wiederholt wurde, bis die Zuhörer zufrieden waren und sich beruhigt hatten. Nach der letzten Wiederholung der Erschaffung des Lichts deutete Haydn dann zum Himmel und sagte lächelnd „es kommt von dort“.

Für ihn war nicht nur die Inspiration sondern auch das gelungene Kunstwerk selbst unmittelbar gottgegeben. Er verstand sich lediglich als Geburtshelfer der Schöpfung Gottes, dessen Willen er geschehen ließ, dessen Plan er Umsetzte und Ausführte. Komponieren ist Gottesdienst, so konstatierte der Meister immer wieder. Für die Menschen war bis ins 19. Jahrhundert hinein jeglicher Akt der Schöpfung, des Schöpfens, des Erschaffens - in allen Bereichen – immer von Gott gewollt und initiiert. Somit drückten weder kreativer Prozess noch künstlerische Verantwortung die Künstler nieder, wie einst das Himmelsgewölbe den zermürbten Atlas in der antiken Herkules-Sage. Tatsächlich lässt sich im Hinblick auf historische Weiterentwicklung und Qualität eine relative Unbefangenheit, sozusagen eine lässliche Verantwortungslosigkeit beim Schaffen konstatieren.

### ***Mein Wille geschehe***

In den neuen und geänderten gesellschaftlichen Verhältnissen des 19. Jahrhunderts, nach Überwindung der

Adelsgesellschaft, galt das Individuum selbst als genuin schöpfend. Mit ihrer vollkommenen Übernahme historischer sowie künstlerischer Verantwortung alleine, wandelten sich die Produzierenden somit von Schaffenden zu Schöpfern. Als Folge schwand logischerweise die Gottergebenheit zunehmend. Für den Atheisten Richard Wagner, 1813 bis 1883, lagen Aufgabe, Vollzug und Verantwortung jeglicher geschichtlichen Weiterentwicklung ausschließlich in der Hand des Individuums. In seiner Schrift „das Kunstwerk der Zukunft“, stellt er fest, so wie der Mensch sich zur Natur verhalte, so verhalte sich die Kunst zum Menschen. Solange der Mensch die Zusammenhänge der Natur nicht erkenne, sehe er die Natur als willkürlich an und solange sei auch die Kunst der Willkür, der Mode wie dem Geschmack unterworfen. Erst wenn der Mensch die Natur Kraft des Verstandes vollkommen begriffen habe, so Wagner, halte er sie nicht länger für willkürlich und fortan werde auch die Kunst jeglicher Willkür oder Beliebigkeit entledigt. Kunst wird somit zur kompletten Willensvollstreckung des Schöpfenden. Infolge der beträchtlich voran geschrittenen Individualisierung und Subjektivität von Gesellschaft und Kunst kam es ab dem 19. Jahrhundert zwangsläufig zu Verständigungsschwierigkeiten und Missverständnissen zwischen den Künstlern untereinander sowie ihnen und ihrem Publikum.

#### *Track 5*

Der Tristanakkord am Anfang des Tristanvorspiels von Richard Wagner war eine vollkommene Neuschöpfung gewesen. Eigentlich hatte ihn Franz Liszt (1811 bis 1886) am Schluss seines Liedes „ich möchte hingehn im Abendrot“ gesetzt. Diesen Neuklang machte sich Wagner zueigen, er zitierte ihn aber nicht einfach, vielmehr führte er ihn ständig – ähnlich wie Haydn in seinem Chaos-Satz – wieder und wieder auf unerwartete Art weiter. Argwöhnisch und empört reagierten Musiker und Publikum auf all die ungewohnten Klänge und Wendungen, denn sie glaubten, der Meister habe sich verschrieben bzw. verstehe sein Handwerk nicht. Seit dem Zeiten des Tristan etablierte sich der Uraufführungsskandal zum festen Bestandteil des Premieren-Rituals. Beizeiten werden dann gar mehrfache Polizeieinsätze nötig, so etwa um 1902 bei der Uraufführung von Claude Debussys „Pelleas et Melisande“, um Tätlichkeiten zwischen aufgeschlossenen, progressiven und konservativen Zuhörern zu beenden. Bei der Premiere von Igor Strawinskys „Le Sacre du Printemps“, 1913, ein Schlüsselwerk für die Moderne, kam es gleichzeitig zu zwei Konzerten im selben Raum: auf der Bühne Strawinskys Werk und im Zuschauerraum das dröhnende Pfeifkonzert des Publikums.

#### *Track 6*

Die beiden unterschiedlichen Anschauungen zum Schöpfungs- oder Schaffensprozess wirkten sich ganz entschieden auf die Musikgeschichte aus. Solange man die Welt als Manifestation göttlichen

Willens und Waltens angesehen hatte, befand sich unsere Kultur gewissermaßen im Ambiente des Ereignishaften. Seit aber das Individuum selbst als Verantwortungsträger und Gestalter der Welt gilt, befindet sich unsere Kultur im Ambiente des Willens und Wollens, mit einer eindrucksvollen Dramatik der Innovationsprozesse.

### ***Musikgeschichte im Ambiente des Ereignishaften***

Um die eindrucksvolle Dramatik der Innovationsprozesse im Ambiente des Willens und Wollens zu begreifen, werfen wir einen Blick auf die Innovationsgeschwindigkeit im Ambiente des Ereignishaften. Dazu lassen wir die Musikgeschichte vom 14. Jahrhundert bis hin zur Geburt der Klassischen Musik sozusagen im Zeitraffer Revue passieren.

Bei der Musikgeschichte - wie bei der Geschichte überhaupt - haben wir es nicht etwa mit einem Automaten zu tun, welcher Veränderungen oder Innovationen mechanisch und gleichmäßig vorwärts schiebt. Vielmehr erzeugen kulturelle, soziale Ereignisse oder Prozesse die Kumulation von Widersprüchen, wodurch Nöte entstehen, die es zu wenden gilt, will heißen, Notwendigkeiten sind gefragt. Werden Spannungen durch Notwendigkeiten gelöst, so erfolgt recht zügig ein qualitativer Sprung und eine neue Epoche bricht an. Teils überlappen sich vorangegangene und nachfolgende Epoche, , teils reiben sie aneinander,so wie die tektonischen Kontinentalplatten unseres Planeten. Kunst spiegelt Notwendigkeiten eines Entwicklungsprozesses aber nicht einfach wieder, vielmehr stellt sie selber eine Notwendigkeit dar. Dies macht sie zuweilen für repressive Staaten oder Herrscher höchst gefährlich, insofern sie Partei für die angestrebten Veränderungen und deren Protagonisten ergreift.

Unser Gang beginnt mit einer Motette Phillippe de Vitrys (1291 bis 1361). Der Komponist hatte in seinem bedeutenden Traktat „Ars Nova“ von 1322 neue ästhetische Prinzipien formuliert. Der Titel seines Traktates gab dann dieser Epoche ihren Namen und die neuen Prinzipien führten zu einer Vervollkommnung der polyphonen Satztechnik. Polyphonie bedeutet, dass sich Musik aus einem dichten Geflecht vieler, verschiedener, gleichberechtigter und selbstständig verlaufender Stimmen besteht. Strenge Vorschriften waren hier zu beachten, denn erlaubt war ausschließlich der Wohlklang. Das Empfinden der Ars nova Epoche für Wohlklang unterscheidet sich sehr deutlich vom heutigen . So wirkt die damalige Musik in ihrer Herbheit gleichermaßen fremd und modern auf uns.

#### *Track 7*

In der Motette „Ecco la primavera“ aus der Feder Francesco Landinis(1325 bis 1397) präsentiert sich fast zwei Generationen später noch keine wesentliche Veränderung.

#### *Track 8*

Das folgende „et Crucifixus est“ aus einer Messe von Giovanni Pierluigi da Palestrina, etwa 1514 bis 1594, kommt unseren heutigen Vorstellungen von Wohlklang schon sehr nahe. Bevorzugt werden (Hinweis für die Kenner unter Ihnen) immer eine Kombination der Intervalle Oktave, Terz und Quinte zum Zusammenklang. Dennoch handelt es sich bei Palestrinas Werk um eine zur Perfektion gereifte Fortsetzung dessen, was mit der Ars nova begonnen hatte.

#### *Track 9*

Verursacht durch den Humanismus trug sich während des 16. Jahrhunderts ein gewaltiges Erdbeben in der Abendländischen Kultur zu. Sie hatte ihren Blick vom Kollektiven auf das Individuelle, vom Allgemeinen auf das Spezielle gewandt. Jetzt war die persönliche Erfahrung der Ausgangspunkt aller Dinge. In den Wissenschaften kommt es zum Empirismus eines Francis Bacon, In den Künsten entsteht die Renaissance, deren Blick durchs antike griechische Fernrohr das Individuelle und Persönliche fokussiert. Dieser Saht wiederum entspringt zwischen 1580 und 1600 das Barockzeitalter als qualitativer Sprung. Erstmals strebt man jetzt in der Musik danach, Affekte nicht nur auszudrücken sondern im Hörer selbst zu generieren.

Das Madrigal „Questi Vaghi concenti“, aus dem 5.

Madrigalbuch, 1605 von Claudio Monteverdi (1567 bis 1643), wartet am Anfang denn auch gleich mit einer Überraschung auf: das Madrigal, eigentlich die bedeutendste Gattung rein vokaler weltlicher Musik, wird hier von einem rein instrumentalen Vorspiel eingeleitet, das den Hauptaffekt des Stückes vorbereitet, ehe Vokalensemble und Solisten endlich zum Einsatz kommen.

#### *Track 10*

Hier beginnt der langsame Siegeszug reiner Instrumentalmusik. Von der Rücksichtnahme auf die Begrenzung der menschlichen Stimme entbunden, sind der Fantasie und der Virtuosität keine Grenzen mehr gesetzt, wie beispielsweise im Schlusssatz des Violinkonzerts op. 8, Nr. 4 in f-Moll, der Winter, von Antonio Vivaldi, 1678 bis 1741.

#### *Track 11*

Beinahe 100 Jahre benötigte die Musikgeschichte seit Monteverdi, bis sich das italienische Hochbarock herausgebildet hatte.

Im 18. Jahrhundert erfahren die musikgeschichtlichen Veränderungen nun aber eine auffällige Beschleunigung. Das Bürgertum gewinnt an ökonomischer Bedeutung, in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts ist es bereits entscheidender Kulturträger. So ist nur 50 Jahre nach Vivaldi die nächste Epoche, der frühklassische Stil, voll ausgeprägt. In der 2. Bläsymphonie, Es-Dur, 1. Satz, des jüngsten Bachsohnes Johann Christian Bach, 1735 bis 1785, hören wir eine vollkommen geänderte Ästhetik, wie etwa die Vorherrschaft von Melodik, Leichtigkeit und Einfachheit.

#### *Track 12*

Und nur 20 Jahre später ist die Klassische Musik durch das Schaffen Joseph Haydns geboren. Im Verarbeitungsteil des 1. Satzes seiner Symphonie 101, vom

Beginn der 1790er Jahre, stellen wir fest, mit welcher selbstbewusster, affirmativer Geste sich Sinfonik nunmehr gebärdet.

### *Track 13*

Gedankenarbeit steht hier im Mittelpunkt und reduziert den vormals üblichen Unterhaltungsfaktor von Instrumentalmusik aufs Minimale. Die ernsthafte Musik hat, befreit von ihrer dienenden Funktion im höfischen oder geistlichen Ritual, die Weltbühne betreten! Im Wirken der Weimarer Klassiker, unter allen voran Goethe und Schiller, hatte sich die Vision von der Autonomie des Individuums entwickelt. Gebildet, ausgerüstet mit Urteilskraft und durch Schönheit zur Freiheit gelangt, sollte es in der vernünftig geregelten demokratischen, bürgerlichen Weltrepublik leben. Diese Vision spiegelt sich im neuen Qualitätsanspruch, im Wertekodex und in der geistigen Thematik - vor allem - der Sinfonienkomposition wieder.

Ludwig van Beethoven (1770 bis 1827, übernimmt Haydns Errungenschaften, hier im ersten Satz seiner berühmten Fünften deutlich hörbar!

### *Track 14*

Allerdings entwickelt Beethoven sie noch weiter und übersteigert sie in seinem Spätwerk.

Jedes Kunstwerk muss ein Unikat sein, so forderte Beethoven. Seit seinem Schaffen verbindet sich mit klassischer Musik neben höchstem ethischen und kompositorischen Anspruch auch bewusste zukunftsorientierte musikhistorische Verantwortungsübernahme. Damit war die weltliche Instrumentalmusik zu einem Niveau aufgestiegen, wie es zuvor, vom gesamten Schaffen Johann Sebastian Bachs einmal abgesehen, höchstens geistlicher Musik gelegentlich vorbehalten war.

Seit dem Mittelalter war Musik zu den Septem Artes liberales gezählt worden, wobei Ars eher im Sinne von Wissenschaft denn von schöner Kunst verstanden wurde. Noch in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts feierte die Londoner Presse Haydn daher ganz selbstverständlich als den „größten Wissenschaftler“ seiner Zeit. In Sulzers „Theorie zur Ästhetik der schönen Künste“, aus der Zeit der 101. Symphonie Haydns, wird noch zwischen Musik und den schönen Künsten unterschieden. Erst im 19. Jahrhundert wurde die Musik dann endlich in den Bund der schönen Künste aufgenommen, wo sie geradezu eine Vorrangstellung einnahm.

Rückblickend auf die soeben gemachten Erfahrungen lässt sich konstatieren, dass Innovationen zunächst ziemlich schleppend von statten gingen, dann aber im 18. Jahrhundert deutlich an Fahrt zunahm, bis dann die Wiener Klassik den Wendepunkt in das andere Schaffensambiente einleitete. Alles hing letztlich mit der voranschreitenden kulturellen Emanzipation des Individuums zusammen.

## ***Zwei Prinzipien zur Erschaffung von Innovation***

Bislang hatte sich künstlerisches Schaffen also im Ambiente des Ereignishaften befunden. Wodurch aber hatte sich Innovation bis zum Eintritt in die neue Gesellschaft des 19. Jahrhunderts denn eigentlich immer manifestiert?

Wenden wir den Blick noch einmal in die Zeiten vor 1800 zurück, so lassen sich zwei bedeutende Prinzipien erkennen .

Reduktion, Vereinfachung

Beim ersten Prinzip handelt es sich um Reduktion, um Vereinfachung. Ohne sie, wären viele Phänomene, welche wir heute als selbstverständlich erachten, gar nicht möglich. Die Polyphonie, Musik also als ein Geflecht vieler, verschiedener, selbstständiger Stimmen hatte im späten 16. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht. Infolge tiefgreifender geistiger Veränderungen durch den Humanismus hatte die Abendländische Kultur ihren Blick auf das Individuelle gewandt, so dass nun auch in den Künsten das Individuum, das Persönliche ins Zentrum rückte. Früher oder später musste es folglich dazu kommen, dass die Komponisten es widersinnig fanden, wenn die modernen Texte, alle in der ersten Person stehend, gleichzeitig von drei bis 5 Personen gesungen wurden.

Hier ein fünfstimmiges Madrigal von Gesualdo da Venozza, 1560 bis 1613. Worte eines Liebenden, die schönen Augen seiner Angebeteten preisend – gleich von 5 verschiedenen Musikern gesungen .

#### *Track 15*

Nur ein einzelner Sänger sollte solche Texte, gemäß den Forderungen progressiver Komponisten zu Florenz, alleine vortragen. Für diese neue Kompositionsart schuf man das griechische Lehnwort „Monodie“, was übersetzt „Gesang eines Einzelnen“ heißt. Ohne Rücksicht auf andere, gleichberechtigte Mitsänger wie vormals, konnte sich nun der Künstler ungebunden entfalten. Seine persönlichen Empfindungen vermochte er nun recht frei und dramatisch vorzutragen, weil die begleitenden Instrumente sich sehr stark zurückhielten, indem sie nur bei wichtigen Worten einen dem Wortgehalt angemessenen Akkord spielten. Das Prinzip „komplexes dicht verwobenes Stimmgeflecht“ wich dem einfacheren, reduzierten Prinzip „Hauptstimme mit Begleitung“. Ungeahnte, neue Möglichkeiten eröffneten sich in diesem neuen Prinzip: etwa erstmals der dramatische Ausdruck von Verzweiflung und Wut in Claudio Monteverdis erster Oper L'Orfeo von 1608, wenn Orfeo der Eintritt in die Unterwelt und damit der Zugang zu seiner Euridice verwehrt wird.

#### *Track 16*

Das „monodische“ Prinzip vervollkommnete man rasch zum Rezitativ und zur Arie, den Hauptelementen von Oper, Oratorium und Kantate. hier folgende furiose, brillante Koloraturarie Vivaldis.

#### *Track 17*

Erst durch das einfache Prinzip „Hauptstimme mit Begleitung“, konnte ein ganz neuer, wichtiger Ausdrucksträger überhaupt erst entstehen: die Melodie. Sie erlebt im Bel Canto eines Bellini und Donizetti ihren überragenden Höhepunkt, was Bedeutung, Schönheit und Eingängigkeit anbetrifft.

Die Errungenschaft schöner, liedhafter Melodik war aber nicht nur für Vokalmusik von Bedeutung, sondern auch für die reine Instrumentalmusik. In den Hauptsätzen von Sonate, Streichquartett und Symphonie bildet sie beim zweiten Thema das so notwendige Gegengewicht zum markanten ersten Thema, und natürlich auch für die langsamen Mittelsätze ist sie von größter

Bedeutung. Hier folgt als Beispiel das liedhafte zweite Thema des ersten Satzes aus Johann Christian Bachs Symphonie op. 18, Nr. 6 in B-Dur.

*Track 18*

Aus dem Prinzip Hauptstimme mit Begleitung war kurz nach der Monodie auch das Lied als neue, schlichte musikalische Gattung hervorgegangen. Seine Transformation zum bedeutenden Kunstlied bewerkstelligte Franz Schubert, 1791 bis 1828. Hier ein Ausschnitt aus „auf dem Wasser zu singen“

*Track 19*

Schuberts Errungenschaft löste sehr viele Form- und Gestaltungsprobleme der romantischen wie der darauffolgenden Epoche.

Selbst im 20. Jahrhundert wurde Innovation durch Reduktion, durch Vereinfachung erreicht. So erklimmt Carl Orff, 1895 bis 1982, den Gipfel seines Spätstils durch die vollkommene Reduktion der Musik auf den reinen

Sprachrhythmus, unterstützt von Schlagwerk. Der Wirkung dieser Archaik vermag sich kaum Jemand zu entziehen, wie ein Ausschnitt seines letzten Werks „De Fine Temporum Comedia“, aus den Siebzigerjahren des vorigen Jahrhunderts deutlich macht.

*Track 20*

Die Reduktion von Musik auf den Sprachrhythmus machte sich seit den Achtzigerjahren des 20. Jahrhunderts auch eine Richtung jenseits der Klassischen Musik zunutze: Rap und Hiphop. Mit den skandierten Texten fällt es gerade ohne Melodie besonders leicht, mangelhafte Textqualität zu kaschieren, suggestiv zu wirken und sogar destruktive Inhalte bis hin zu kriminellen Gedanken den Hörern „unter die Weste zu jubeln“. Hier nun einer der ersten Raps aus dem Jahr 1983, jedoch mit einem guten, sozialkritischen Text. „Cityjungle“ von der Gruppe „the furious Five“!

*Track 21*

### Rückgriff

Das zweite wichtige Innovationsprinzip ist paradoxer Weise der Rückgriff. Johann Sebastian Bach, 1685 bis 1750, hatte sich dem Stilwandel seiner Zeit mit zunehmendem Alter mehr und mehr verschlossen, weil er darin den Verfall traditioneller, unverzichtbarer Werte sah. Nicht zuletzt komponierte er seine „Kunst der Fuge“ gleichsam als Gegenargument und mahnendes Vermächtnis polyphoner Satzkunst. Nur mit ihr hielt er es für machbar, die eigentliche und wahre Aufgabe der Musik zu erfüllen: nämlich die göttliche Schöpfung als vollkommen logisch, vollendet, frei von Beliebigkeit oder Zufall zu spiegeln. Hören wir den Anfang von Contrapunctus V aus der Kunst der Fuge!

*Track 22*

Tatsächlich nähert sich Bach hier einer Tonsprache, wie sie rund 2 Jahrhunderte zuvor üblich gewesen war. Wir hören kurz den Beginn einer fünfstimmigen Fantasie für Gamben-consort von Orlando Gibbons aus der elisabethanischen Epoche .

*Track 23*

Und jetzt noch einmal der Beginn von Contrapunctus V aus Bachs Kunst der Fuge.

*Track 24*

Bachs Zeitgenossen indessen favorisierten einen ganz anderen Stil und hielten die „Heiligtümer“ des Thomaskantors für überholt.

Und so klang das, was man damals hören wollte! Mit Einfachheit, Schwung, Feuer und Pepp reißt uns der Anfang des 1. Satzes einer D-Dur-Symphonie von Georg Christoph Wagenseil, 1715 bis 1777 mit.

*Track 25*

Auf Bachs kompositorische Meisterschaft selbst bezogen, spiegelt sein Rückgriff einen grandiosen qualitativen Fortschritt. Auf den Stilwandel vom Barock zur Klassik bezogen, der sich in Wagenseils Sinfonik abzeichnet, bedeutete Bachs Rückgriff aber tatsächlich das Gegenteil.

Im Spätwerk von Wolfgang Amadeus Mozart, 1756 bis 1791, findet sich eine kleine Gigue für Klavier, hier kommt sie!

*Track 26*

Welche Überraschung: die Gigue offenbart sich polyphon und fugiert. In den alten Zeiten des Barock, überwunden durch Wagenseil und seine Zeitgenossen, war die Fuge der Repräsentant strenger polyphoner Satzkunst schlechthin gewesen. Und jetzt präsentiert sich sogar der schnelle Overtüreenteil der komischen Oper „Die Zauberflöte“, Spätwerk des Klassikers Mozart, als Fuge!

*Track 27*

Mit zunehmendem Alter hatte Mozart seine Aufmerksamkeit mehr und mehr dem Fugenschaffen Johann Sebastian Bachs geschenkt. Nun bedeutete Mozarts Rückgriff auf eine alte Gattung keineswegs Manierismus oder Marotte. Eine künstlerische, geistige Notwendigkeit war in den Achzigerjahren des 18. Jahrhunderts entstanden. . Als Haydn die Sonate und Symphonie zur bedeutenden Großform ernsthafter Musik entwickelt hatte, bestand erheblicher Bedarf an Ausdruckskraft, Rationalität, Tiefe und Dichte. Mozart fand in der alten polyphonen Satzkunst nun seine Möglichkeiten zur Deckung dieses Bedarfs. Seine letzten Streichquartette und Symphonien lassen polyphone Elemente deutlich vernehmen, denken wir nur an die Prager und die Jupitersymphonie. Im ganzen 19. Jahrhundert fügten die Komponisten an besonders dramatischen, wichtigen Stellen ihrer symphonie- oder Sonatensätze Fugenepisoden ein.

Selbst ein Revolutionär wie Arnold Schönberg griff bei der Aufstellung seiner radikal neuen Kompositionsgesetze der Zwölftonmusik auf polyphone Techniken des 15. Jahrhunderts zurück.

Wenn fortschrittlicher Geist auf Notwendigkeiten seiner Zeit reagiert, kann durch einen Rückgriff etwas Altes zu Neuem transformiert werden.

### ***Innovationsunikate und Multiplikation von Innovationsimpulsen im Ambiente des Willens***

Dass ein einzelner Mensch, wie Schönberg eben, durch die Erfindung einer neuen Kompositionstechnik ein neues Zeitalter einleiten konnte, lag an der geänderten Haltung unserer Kultur zum Schöpfungsprozess ab dem 19. Jahrhundert. Seither befindet sich unsere Kultur und Gesellschaft nicht mehr im Ambiente des Ereignishaften sondern des Willens. Das Individuum alleine treibt die Musikgeschichte aus eigener Kraft voran.

Dies bedeutet die Multiplikation von Veränderungsimpulsen. Gingen diese zuvor vordergründig vom Wunsch nach Abwechslung oder neuer Mode aus, so erfolgen sie nunmehr von sehr zahlreichen, unterschiedlichen Künstlerpersönlichkeiten in ein und der selben Epoche, jeder einzelne davon mit seiner eigenen Idee einer Zukunftsmission erfüllt.

Zunächst hatte sich die Überwindung der Adelsgesellschaft nach dem Scheitern der Französischen Revolution und den Napoleonischen Kriegen ziemlich lange hingezogen. Trotzdem schufen Aufklärung und Liberalismus immer freiere Verhältnisse – zumindest geistig. Nun stand eine eigene, persönliche Wertewahl im Vordergrund. Immer schwerer fiel dabei die Unterordnung unter historisch gewachsene, vom Kollektiv angeeignete und damit allgemeingültige Wertesysteme. Logischerweise schwanden kontinuierlich die religiösen Bezüge, während proportional zu diesem Prozess Die Subjektivität stetig anstieg, bis sie die Oberhand gewann.

Der Pessimismus nach der gescheiterten Revolution führte zur Flucht in die Romantik, Byrons apolitische, unglückliche und labile Helden wurden zu provokanten Identifikationsfiguren von Gebildeten und Künstlern.

Genie allein galt als unabdingbare Voraussetzung für eine Künstlerexistenz. Die progressiven Menschen des 19. Jahrhunderts sahen in den Künstlern genuine Neuschöpfer, Eingebungen kamen nicht von Gott sondern vom Menschen. Wagners Aufsatz „Das Kunstwerk der Zukunft“ belegt dies unmissverständlich. Beethovens Unikatsforderung wurde eine Generation später mit dem Streben nach permanenter, totaler Innovation verknüpft. Macht neues, Neues und noch mal Neues skandierete Wagner oft genug. Mit rasanter Beschleunigung und Vielfalt vollzogen sich nunmehr musikhistorische Veränderungen. Bei insgesamt nur 12 Tönen in der abendländischen Musik kam es dabei zwangsläufig zu erheblichem Druck und zu Engpässen.

Wie keinem Anderen gelang es Richard Wagner in Fülle, totale Innovationsunikate zu schaffen. Hier nur 3 signifikante Beispiele:

- 1) Inspiriert durch Hector Berlioz, hatte Wagner die Orchester-Klangfarbe als

neues und selbstständiges Ausdrucksmittel entdeckt und perfektioniert. Er schuf ganz neue Farben, indem er die verschiedenen Instrumente des Orchesters auf eine Weise kombinierte, wie noch niemand zuvor. Im Lohengrin beispielsweise an jener Stelle, wo der Chor singt „Seht, sie naht, die hart Beklagte“. Elsa von Brabant erscheint, ihre Vision der Ehelichung mit Lohengrin in sich tragend. Wagner wollte Elsas heimliche Vision an dieser Stelle unbedingt andeuten. Im Text wird die betreffende Vision verschwiegen. Der Meister löste das Problem auf folgende Weise: man ehelichte in alten Zeiten bekanntlich in der Kirche, wo Orgelklänge ertönten. Eine Orgel setzte Wagner hier natürlich nicht ein, denn noch ist die Hochzeit mit Lohengrin an dieser Stelle des Dramas keine Realität sondern vorerst nur Vision. Also schrieb Wagner für Klarinetten und Flöten die selben Stimmen. Dadurch löschen sich beim Spielen bestimmte Obertöne der Instrumente aus, deren charakteristische Klangfarbe wird hierdurch zu Gunsten einer Verschmelzung aufgehoben. Das Resultat klingt wie eine Orgel, welche aus der Ferne der Unwirklichkeit hereinzutönen scheint.

#### *Track 28*

2) Ein weiteres Beispiel sei der Beginn der Walküre. Sigismund ist in einem Wald aufgeregt und gehetzt auf der Flucht vor Hunding. Die damalige Bühnentechnik vermochte noch nicht, wie es heute eine Kamera könnte, den Fliehenden auf seinem langen Weg bis zur Hütte, wo Sieglinde weilt, mitzuverfolgen, weil der Film ja bekanntlich noch nicht erfunden war. Also musste Wagners Musik die Abbildung von Siegismunds Bewegung durch den Raum übernehmen. Hören Sie selbst, dass rein akustisch die visuelle Illusion räumlicher Fortbewegung generiert werden kann. Mit relativ wenigen Tönen der Bässe im Perpetuum-mobile-Rhythmus und heftigen Wechsel von Crescendi und Decrescendi, darüber ein monoton flirrendes Tremolo der hohen Streicher, gelingt Wagner dies unübertroffen.

#### *Track 29*

So etwas hatte kein Komponist vor Wagner getan, und Jeder, der es nach ihm so machte, würde als Eklektiker oder Imitierender gelten. Totale Innovationsunikate durften aber auf keinen Fall von Anderen imitiert werden. Imitationen galten als wertlos, wie dies bei Schmuckstücken der Fall ist. Man vermag sich wohl gut vorzustellen, welche große Bürde für die Komponistengenerationen seit und nach Wagner entstand, respektive was für eine Hektik im Innovationsgeschehen Einzug hielt!

3) Wenden wir uns noch einmal dem Tristanakkord zu, der ursprünglich die Erfindung Franz Liszts (1811 – 1886) war, den Wagner dann quasi als Initialzündung für eine schier endlose Kette damals innovativer Neuklänge einsetzte.

#### *Track 30*

Die Töne Des Tristanakkordes, F – H – Dis – Gis, entzogen dem damaligen Publikum jegliche Zuordnung zum geläufigen Akkordsystem. Jahrhunderte lang hatten die Komponisten über eine erstaunlich begrenzte Zahl von Akkorden, sogenannten Harmonien, verfügt. Indem sie die gebräuchlichen Akkorde dann

jeweils unterschiedlich kombinierten, ergab sich das Individuelle einer Komposition. Die verwendeten Harmonien stehen alle in einer hierarchischen Beziehung zueinander. Darunter gibt es einen Klang, der – und dies empfinden bis heute alle Rezipienten gleich– eine Erwartungshaltung erzeugt, nämlich die Erwartung nach Auflösung. An folgender Stelle im Finalsatz von Bruckners 2.Symphonie lässt sich dies sehr gut nachempfinden, weil die betreffende, die Erwartung schürende Harmonie so insistierend und eindringlich gebracht wird.

### *Track 31*

Jenen dissonanten Akkord, welcher unsere Auflösungs-erwartung erregt, nennt man im Fachjargon „Dominantseptakkord“. Wo er auftauchte, konnten sich erfahrene wie unerfahrene Hörer ziemlich sicher sein, dass bald eine Auflösung erfolgen würde. Auch im Tristan wurden Auflösungs-erwartungen durch die ständigen Dissonanzen geweckt, jedoch wieder und wieder nicht so erfüllt wie erwartet. Die unidentifizierbaren Klänge verwirrten Musiker wie Zuhörer gleichermaßen. Ein absoluter Kontrollverlust fand hier für die Rezipienten statt. Man vermochte nicht zu beurteilen, ob der Komponist einfach nur foppte oder ein Scharlatan war. Und dies stellt ja bekanntlich bis heute noch das Hauptproblem für die Rezeption neuer Musik dar.

Den Kontrollverlust im Tristan hatte Wagner allerdings beabsichtigt, weil dieses Werk die musikalische Umsetzung von Schopenhauers „Welt als Vorstellung und Wille“ war. Nur indem Wagner mit seiner neuen Harmonik dem Publikum die Kontrolle entzog, konnte Wagner das endlose ausgeliefert sein an Trieb, Instinkt und den Weltwillen für sein Publikum persönlich bewusst und erfahrbar machen.

Wagners progressive, innovative Instrumentationskunst und die Tristan-Harmonik revolutionierten die Ästhetik der nachfolgenden Komponistengeneration ganz außerordentlich.

In seiner 6.Symphonie ging es Gustav Mahler, 1860 bis 1911, um bedrohliche, düstere Vorahnungen hinsichtlich des vor ihm liegenden 20.Jahrhunderts. Er hatte alle Errungenschaften Wagners in die Ästhetik seiner Sinfonik integriert und führte sie so kompromisslos und schonungslos fort, dass er bereits an die Schwelle der Moderne trat, Es folgt ein Ausschnitt aus dem Finalsatz der 6. Symphonie von 1906!

### *Track 32*

In Mahlers Schaffen verkörpert sich mehr als je zuvor das, was Klassische Musik von allen Genres der funktionalen Musik unterscheidet. Weder ist sie bloß Ausdruck von Empfindungen, noch ist sie bloße Bewältigung des eigenen Schicksals. Sie ist nach der Romantik die bewusste, schonungslose geistige Reflektion einer Wirklichkeit. Dies hatte Alles mit ihrer Befreiung aus dem Ritualen, dienenden und werbenden durch die Wiener Klassik im 19. Jahrhundert begonnen.

Rapide Ästhetische Veränderungen stürzten ab jetzt mehr und mehr auf die Rezipienten ein, wandelte sich doch vor allem im 20. Jahrhundert die Realität mit atemberaubender Geschwindigkeit.

## Emanzipation des Klangs

Claude Debussy 1862 bis 1918, war zunächst ein großer Wagner-Verehrer gewesen. Um seiner eigenständigen Künstlerpersönlichkeit willen wurde es für ihn dann aber beizeiten notwendig, sich von seinem Vorbild zu lösen. Strikte Opposition bedeutet aber nicht den vollkommenen Bruch, wird sie doch nur dadurch möglich, dass sie sich immer auf einen Opponenten bezieht. Aus der Tristan-, Ästhetik mit ihren permanenten Dissonanzen zog Debussy logische, effektive Konsequenzen. Dissonanzen mussten traditionsgemäß irgendwann einmal in einen Wohlklang aufgelöst werden. Zunehmend schwand bei Debussy die bewertende Einteilung der konventionellen Harmonielehre in Wohl- und Missklang. Klänge behandelte er wertfrei und schlicht als Farbe. Dissonanzen mussten demzufolge nicht mehr unbedingt in Wohlklänge aufgelöst werden. Bis heute ist für viele Rezipienten diese Ästhetik bereits recht schwierig. Bei ihnen scheint die Hörerwartung immer noch auf die konventionelle Bindung oder hierarchische Beziehung der Klänge untereinander geprägt zu sein, die in Rock und Pop nach wie vor erfüllt wird. Der Klang als solcher war durch Debussy und seine Kollegen autonom geworden, er war emanzipiert

In „Jeux, poème dansé“, Uraufführung am 15. Mai 1913 in Paris, präsentiert Debussy uns auf der Grundlage fortentwickelter, Wagnerscher Instrumentationskunst ein faszinierendes Klangfarbengewebe.

*Track 33*

## Emanzipation des Tones

Das Fenster zu gewaltigen Entwicklungen der Moderne des 20. Jahrhunderts ist jetzt aufgestoßen. Der Emanzipation des Klangs folgte alsbald die Emanzipation des Tones. Seit je her hatten 7 der 12 möglichen Töne unseres Tonsystems eine Tonleiter gebildet. Diese war der Baukasten für Themen und Harmonien einer Komposition gewesen. Auch für unser heutiges Hörempfinden besteht unter den Tonleitertönen eine Rangordnung, jeder von ihnen strahlt seine charakteristische, unterschiedlich starke Beziehung zum ersten Ton, dem sogenannten Grundton der Leiter aus. Der Grundton nimmt die oberste Stelle in der Hierarchie ein. Sein Name gibt auch der Tonleiter, der Tonart ihren Namen.

Ein Stück stand immer in einer bestimmten Tonart, in ihr begann es und in ihr endete es auch. Bewusst und unbewusst bedeutet dies so eine Art Orientierung beim Musikhören. Seit Tristan hatte sich der Bezug zu einer bestimmten Tonart bereits erheblich verringert, durch Debussys Innovationen wurde er dann noch wesentlich mehr abgeschwächt. Kollektiv erworbene und angenommene Regeln wurden in der gestiegenen Subjektivität unserer Kultur immer weniger als bindend erachtet, denn individuelle Freiheit war das wichtigste Ziel von Mensch und Kunst. Im Expressionismus schien jetzt endlich Alles möglich oder erlaubt zu sein, vor allem was den Pessimismus der Zeit ausdrückte.

Aber ohne Begrenzung kann Freiheit gar nicht existieren, weil sie sonst nur Willkür wäre. In "Das Kunstwerk der Zukunft" hatte Wagner ja festgestellt, dass vollendete, wahrhaftige, realistische Kunst jedwede Willkür ausschließe. Folgerichtig löste sich Arnold Schönberg vom Expressionismus und beendete dessen Chaos durch die Einführung seiner Zwölftontechnik im Jahre 1921. Jeder der 12 möglichen Töne war von jetzt an gleichberechtigt. Rückrad seiner strengen, durchorganisierten Kompositionen stellte jetzt eine Reihung von 12 Tönen dar, wobei jeder Ton nur einmal darin vorkommen durfte. Schönbergs gleichzeitiges Verbot von Wohlklängen und regelmäßigen rhythmischen Strukturen ließ freilich eine Ästhetik entstehen, die den inzwischen allgegenwärtigen Kontrollverlust der Rezipienten nicht beendete sondern verstärkte. Selbst geübten Hörern ist es kaum möglich, den Unterschied zwischen einer freien Komposition ohne Tonart und einer strengen Zwölftonkomposition festzustellen. Schönbergs optimistische Vision, Briefträger würden Ende des 20. Jahrhunderts seine „Melodien“ beim Austragen der Post pfeifen, haben sich nicht erfüllt, viel mehr pfeifen Briefträger auf die Melodien, des Vaters der Klassischen Moderne. Hier der Beginn des dritten Satzes, Intermezzo – allegro moderato, aus Schönbergs Streichquartett Nr. 3, uraufgeführt zu Wien, im Jahre 1927!

#### *Track 34*

Der Schönberg-Schüler Anton Webern intensivierte die Strukturierung und die Durchorganisation der Zwölftontechnik noch und kam so zur streng mathematisch reglementierten seriellen Technik.

### Die Emanzipation alles Klingenden

Im Streben nach immer Neuem, sahen die Komponisten normale Töne als Quelle neuen Klangmaterials allmählich versiegen. Nach dem zweiten Weltkrieg bestand das komponieren für die Vertreter der Avantgarde im fortwährenden Erfinden neuer, individueller, singulärer Klangmaterialien. Jegliches musikalisches Mittel wurde diesem Ziel untergeordnet. Hierzu erweiterte man das Klangspektrum Ernsthafte Musik erstmals vom reinen Geräusch über den natürlichen Ton bis hin zum elektronisch erzeugten, erbarmungslosen longitudinal-Sinuston. Man setzte Tonbandgeräte bei Aufführungen neuer Werke ein, damit rückwärts abgespielte Bandaufzeichnungen neue, ungewohnte Klangphänomene liefern konnten, aber auch Maschinen und Küchengeräte verleihte man der Klangerzeugung ein. Dabei war Alles selbstverständlich strikt reglementiert und durchorganisiert, nur ganz wenig blieb dem Zufall überlassen. Damit erfüllte sich denn auch Wagners Vorhersage, je mehr der Mensch die Gesetze der Natur verstehe und anwende, desto mehr werde Willkür und Beliebigkeit aus den Künsten verbannt sein. Und auch die fortschrittliche Idee der Ernsthafte Musik seit dem 19. Jahrhundert, Kunst sei geistige Reflexion der Realität, wurde verwirklicht, indem man einen wesentlichen Teil moderner Realität, die Technik und all ihre akustischen Erscheinungsformen in die Musikpraxis einbezog.

Luigi Nono, 1924 bis 1990  
hatte 1964 „Fabrica illuminata“ für Sologesang und vierspuriges Tonbandgerät erschaffen. Hier ein Ausschnitt.

*Track 35*

Karl Hein Stockhausen, 1928 bis 2007, übersteigerte schließlich die avantgardistische Klangproduktion zum gigantischen, technisch hoch aufwendigen Monumentalereignis. Bis an die Grenzen des Machbaren geht sein „Hubschrauber-Streichquartett“, Uraufführung 1996. Die Besetzung spricht Bände: Streichquartettspieler, je einer in vier Hubschrauber inklusive je einem dazugehörigen Piloten plus Tontechniker, nicht zu vergessen vier Fernsehkameras zur Bildübertragung, je drei Tonübertragungsgeräte pro Quartettspieler und Hubschrauber. In einem Konzertsaal mit vier Fernsehgeräten und Lautsprecheranlagen bereiteten ein Tontechniker mit seinem Mischpult und ein Moderator die Rezipierbarkeit des grandiosen Werkes auf.

*Track 36*

***Die Spirale und der wichtigste Ort der Innovation***

Am Beginn meines Vortrages hatte ich „Flourescences“ von Krsistov Penderecki aus dem Jahre 1962, für Donaueschingen komponiert, vorgeführt. Hier ein weiterer Ausschnitt aus dem Werk.

*Track 37*

Und nun das Adagio aus Pendereckis 1988 uraufgeführten 3. Symphonie. Nicht bloß wegen der Sexte aufwärts, im Einklang, sondern auch wegen dem depressiven, klagenden, durchaus konventionell anmutenden Akkordmaterial im Streichersound fühlen wir uns zu Tristan, mitte des 19. Jahrhunderts zurück versetzt.

*Track 38*

Von der Kritik war Penderecki damals als Renegat abgestempelt worden. Auf seinen „Sinneswandel“ angesprochen erwiderte der Komponist, es sei bereits Alles, was möglich ist, erarbeitet worden und stehe zur Verfügung. Etwas Neues könne nicht mehr generiert werden, man könne lediglich nur noch das, was bereits vorhanden ist, immer wieder unter neuen Aspekten kombinieren. Im Grunde kommt dies einer neuen Deutung dessen nahe, was das Lehnwort „komponieren“ übersetzt heißt, nämlich „zusammensetzen“.

Wolfgang Riem, geboren 1952, trägt dieser Anschauung Rechnung. Er zählt zur Postmoderne. Freilich verrät der nicht allzu glückliche Name dieser Strömung, dass eine echte Loslösung vom Progressionismus der Moderne noch nicht stattgefunden hat, kann doch auf „Moderne“ darin nicht verzichtet werden.

Hier kommt als letztes Beispiel ein Ausschnitt aus Wolfgang Riems Sommerstück „Lichtes Spiel“, !  
*Track 39*

Über den Rückgriff als Mittel zum Fortschritt wurde ja zuvor schon ausführlich genug gesprochen, man erinnere sich: je nach Notwendigkeit und Bedarf eines gesellschaftlichen Stadiums, kann aus etwas „Altem“ durchaus etwas Neues gemacht werden. Durch fortschrittlichen Geist und fortschrittliche Gedanken wird das Alte dann zu Neuem transformiert.

Beim Versuch, Innovation zu definieren, wird man schnell bemerken, welche eine komplexe Aufgabe sich hier stellt. Heißt Innovation etwa restaurieren oder renovieren? Heißt Innovation, etwas Vorhandenes abzuschaffen oder durch etwas Anderes zu ersetzen? Oder ist Innovation all dies? Ist Innovation in letzter Konsequenz am Ende bloß Illusion, weil beispielsweise Materie stets aus den gleichen Urbestandteilen, etwa Molekülen, zusammengesetzt ist? Hier befinden wir uns bereits mitten im Bereich der Philosophie.

Innovation stellt natürlich für die Produktionsverhältnisse des Kapitalismus eine permanente Notwendigkeit dar, damit Verkauf und Konsum nicht zum Stillstand kommen. Die Bevorzugung des Lehnwortes „Innovation“, abgeleitet vom der Sprache der Mystik und der Liturgie, dem Lateinischen also, anstelle des einfachen deutschen Begriffs „Erneuerung“, lässt das Phänomen als quasi religiöses Anbetungsobjekt unserer Gesellschaft erkennen. Beteten wir vormals bei der Eucharistiefeier die Realpräsenz Gottes in der Hostie an, so beten wir inzwischen vielfach die Realpräsenz des unausweichlich notwendigen Wirtschaftswachstums in der Innovation an. Der Fortschritt schreitet mit atemberaubender Geschwindigkeit einher. Aber welcher Fortschritt denn eigentlich?

Nicht alle Phänomene der Künste lassen sich so ohne weiteres auf andere Wissenschaftsgebiete oder Lebensbereiche übertragen. Eines aber mag grundsätzlich für sämtliche Bereiche des menschlichen Daseins zutreffend: Innovation allein um der Innovation willen, wird nur zu Grotesken führen. Innovationsgeschehen wird nur dann nicht ins Leere laufen, wenn es sich genuin nach gesellschaftlichen Notwendigkeiten, nach Bedürfnissen und vor allem nach dem richtet, was das Mensch sein an sich bedeutet.

Hildegard von Bingen, die überragende mittelalterliche Mystikerin sagte, der Teufel fliege geradeaus, die Engel aber in Spiralen. Es geht für den Menschen, für die Menschheit um das Wesentliche und ums nie endende Bemühen, ins Wesentliche einzudringen. Die Spirale mit ihren stets enger werdenden Kreisen, die jedoch nie das Spiralzentrum erreichen stellt ein eindrucksvolles Symbol für die geistige Ergründung und Erkenntnis des Wesens und des Selbstes dar. Wahre

Innovation ist Resultat eines Erkenntnisprozesses und muss da beginnen, wo sie am effektivsten und wichtigsten ist: in unserem Inneren!