

Disrupt yourself!

Die Kunst der kreativen Selbst-Unterbrechung

Vortrag im Rahmen des Symposiums „Üben und Kreativität“

Vielleicht hat der ein oder andere schon einmal die Erfahrung gemacht: Wenn sich die Kreativität scheinbar ungehindert Bahn bricht, können sich Erfindungsprozesse wie Glücksstrahlen anfühlen, die einen zum Weitermachen zwingen. Der vorliegende Beitrag dreht sich um die Frage, warum es dennoch nützlich sein kann, solche Flow-Erlebnisse bewusst zu unterbrechen.

WARUM DISRUPTION?

Auf den ersten Blick scheint es ja widersinnig, einen „kreativen Lauf“ zu unterbrechen. Ist es nicht vielmehr eines der wichtigsten Ziele – zum Beispiel des Improvisationsunterrichts – der Kreativität in Echtzeit die Bahn zu ebnen und dafür Routinen zur Verfügung zu stellen, damit der Improvisierende nicht dauernd innehalten muss? Wir alle brauchen solche Routinen. Sie entlasten unser Denken und sorgen in Stresssituationen für souveränes Auftreten. Und so kreist ein Teil dieses Symposiums zum Thema Üben auch darum: Wie man sich ein souveränes Polster solcher zuverlässig abrufbaren Fertigkeiten zulegen kann.

Mit der Kreativität ist es möglicherweise anders. *Disrupt yourself* – so der Titel eines Buches aus der Start-Up-Szene, in der es stets darum geht, Gewohntes neu zu denken und Trends zu begründen, statt ihnen hinterherzulaufen.¹ Mit anderen Worten: Hier dreht es sich um die Kreativität und Techniken, sie zu fördern. Auch wenn das Buch auf wirtschaftliche Entscheidungsprozesse zielt, so ist es trotzdem nicht unwahrscheinlich, dass ein generalistischer gedachtes Disruptionsprinzip auch im Bereich künstlerischer Kreativität äußerst produktive Wirkungen entfalten könnte – indem es auf höherer Ebene Routinen entstehen lässt, die dabei helfen, musikalisch Gegebenes neu zu denken. Die erste dieser Routinen ist die Disruption schlechthin, das bewusste Durchbrechen eines Flows, den man ja oft hat – und in dem man sich so wohlfühlen kann, dass man Gefahr läuft, den Punkt zu verpassen, ab dem sich die Dinge zwangsläufig totreiten. Die zweite besteht in kreativen Strategien, mit denen man Dinge einprägsamer machen kann. Ich beziehe mich hier auf die sogenannte Gestaltpsychologie. Und schließlich

gehört dazu eine gleichsam alltagsphilosophische Grundhaltung, die hinter dem scheinbar Gegebenen Wesenskern, vielleicht auch abstrakte Verfahren sucht, welche die eigene Kreativität anregen und herausfordern. Hier können systematische Anregungen aus der philosophischen Phänomenologie mit einbezogen werden.

Diese Routinen zielen keinesfalls auf bahnbrechende Ideen, wie sie zu Wagners *Tristan*, zur Einstein'schen Relativitätstheorie oder kürzlich in atemberaubendem Tempo zum Corona-Impfstoff geführt haben; vielmehr geht es um etwas, das man „Alltagskreativität“ nennen könnte. Wir alle suchen oder erleben sie, wenn wir uns neu einrichten wollen oder aus bekannten Zutaten ungewohnte Gerichte zu zaubern versuchen. Bei improvisierenden Kirchenmusikern könnte es darum gehen, eine schlichte Tonfolge in ein inspirierendes Thema zu verwandeln.

¹ Christoph Keese, *Disrupt yourself. Vom Abenteuer, sich in der digitalen Welt neu erfinden zu müssen*, München 2018.



► Abb. 1 Ludwig van Beethoven, Hauptthema der „Hammerklaviersonate“ op. 106

REDUNDANZ UND DISRUPTION

Wir Musiker sind gewohnt, durch Wiederholung zu lernen. Üben heißt in erster Linie – oft quälende – Redundanz. Auch improvisatorische Geschicklichkeit setzt viele Routinen voraus, deren Aneignung zahlloser, oft stupider Übeeinheiten bedarf.

Andererseits scheint es aber Dinge zu geben, die man sofort behält. An seinen Hochzeitstag kann man sich erinnern, vielleicht auch an die erste Fahrstunde. Die Älteren dürften noch wissen, was sie am 11. September 2001 gemacht haben. Diese Ereignisse bleiben präsent, weil sie sich prägnant aus dem Alltag herausheben.

Auch Kreatives prägt sich uns oft bewusst ein. Wir spüren, dass der Anfang von *Beethovens 5. Sinfonie* besonders ist. Wer dieses Thema vor gut 200 Jahren zum ersten Mal hörte, hat es gewiss sofort behalten – einfach deshalb, weil es sich aus der Masse dessen, was man damals so komponierte, heraus gehoben hat.

Nun muss nicht alles, was kreativ ist, auch zwingend auffallen – man kann ja auch ein Automatikgetriebe optimieren. Aber in der Kunst scheint es zum Wesen kreativer Anstrengung zu gehören, dass Markantes entsteht, das sich unmittelbar einprägt – und das zugleich so inspirierend ist, dass man darüber zum Beispiel lange improvisieren kann. Der Anfang von Beethovens *Hammerklaviersonate* hat zweifellos diese Wirkung (Abb. 1).

Eine massive Geste, zweimal fast gleich. Ein Rhythmus, der markant auf den nächsten Takt zielt. Und ein gewisser Mut des Komponisten, konsequent auf jeden Harmoniewechsel zu verzichten. Auf diese Weise kann der Rhythmus „pur“ wirken, weil er mit keinem anderen Parameter konkurrieren muss. Wir spüren die Originalität dieses Anfangs. Man suche das Repertoire der Wiener Klassik nach einer solchen Geste ab – vermutlich wird man kaum ähnliches finden.

War dieses Thema eine Augenblickseingebung? Keinesfalls!

Beethoven hat uns bekanntlich viele Skizzen hinterlassen, aus denen seine experimentelle Arbeitsweise deutlich wird. Auch zu diesem Anfang existieren zahlreiche Entwürfe, die zeigen, wie sehr hier

„gearbeitet“ worden ist.

Bevor wir jedoch den Beethovenischen Erfindungsprozess genauer untersuchen, lohnt es sich, einmal selbst darüber nachzudenken, wie die Ursprungsversion dieses Themas ausgesehen haben könnte. Hier eine Art kompositorischer Kern:



► Abb. 2 „Kern“ des „Hammerklavier“-Themas

Auch wenn man bezweifeln darf, dass jemals ein zündender Einfall in Gestalt solcher radikal vereinfachten Vorformen dahergekommen ist, helfen sie doch, das Wesentliche des Themas herauszustellen.



► Abb. 3 Beethoven, Skizzen zur „Hammerklaviersonate“

Nun der Blick in die Skizzen (Abb. 3): Der erste Entwurf (1) präsentiert ein längeres Thema, das Beethoven wohl einfach so improvisiert hat. Spätere Stadien (3) zeigen zunehmend getrennte Motive.

Der „Einfall“ verbirgt sich hier also zunächst in einem längeren Erfindungsstrom, aus dem Beethoven ihn schrittweise herausschält. Er tut das, indem er den ursprünglichen Fluss immer mehr unterbricht. Aus improvisatorischem „Flow“ entsteht durch Unterbrechung schließlich eine isolierte Geste.

Komponieren als schrittweises „Freilegen von Gestalten“: Nicht wenige Beethovensche Themen sind genau so entstanden, so zum Beispiel auch das erwähnte Hauptthema der 5. Sinfonie, das ebenfalls einer fließenden Bewegung entstammt (Abb. 4).

ZWEI ARTEN DER IMPROVISATION

Beethovens Erfindungsprozess legt uns also nahe, zwei Arten des Improvisierens zu unterscheiden: Die eine, gewissermaßen „öffentliche“, ist auf Funktionieren ausgelegt. Sie basiert auf erlernbarem Handwerk und lässt sich nicht auf große Risiken ein, zumindest nicht auf solche, die sich möglicherweise nicht mehr beherrschen lassen. In offeneren Stilikontexten kann zwar auch hier eine große Freiheit herrschen, jedoch weiß der Improvisierende, dass sein Erfindungsprozess linear verläuft und er nichts zurücknehmen kann. Themen, Einfälle, Entwicklungen müssen sofort „sitzen“ bzw. so „genommen“ werden, wie sie sind. Diese Art der Improvisation entspricht einem „Komponieren ohne Alternative in Echtzeit“. Beethoven, dessen legendäre Klavierimprovisationen



► Abb. 4 Beethoven, Eine frühe Skizze zum Anfangsmotiv der 5. Sinfonie

die Zeitgenossen begeisterten, war offenbar auch darin ein Meister.

Die andere Art der Improvisation könnte man „privat“ nennen. Sie stellt sich nicht dem Zwang linear verlaufender Zeit. Sie will nicht glattes Funktionieren. Vielmehr probiert sie aus, bricht ab, vergleicht, stellt in Frage. Sie gleicht also einer Werkstatt, wo der Arbeitsprozess dominiert – während im Improvisationskonzert „geerntet“ wird. Diese experimentierende Art des Improvisierens begleitet den Kompositionsprozess nicht nur, man könnte sie im Grunde als seine Essenz ansehen.

ZWEI DENKSYSTEME

Zurück zur Wirtschaft. In seinem wegweisenden Buch *Schnelles Denken – Langsames Denken*² beschreibt der Psychologe Daniel Kahneman zwei fundamentale menschliche Denksysteme, die bei Entscheidungs- und Problemlösungsprozessen miteinander konkurrieren und sich zugleich ergänzen.

System 1 steht für das schnelle, gleichsam automatisierte Denken, das die Routinen unserer alltäglichen Lebenswelt und unsere Intuition steuert. Fahrradfahren, Schwimmen, die regelmäßige Chorprobe, oder die Art, wie wir Organisten gewöhnlich einen Choral harmonisieren: Hierbei handelt es sich um Vorgänge, an die man sich in der Regel nicht bewusst erinnert.

System 2 hingegen ist für disruptives – bewusst eingreifendes, die Routinen unterbrechendes – Denken verantwortlich. Ein Denken, das sich öfters fragt: Kann das stimmen, was ich da gerade gehört habe? Oder das den Flow einer Improvisation unterbricht, um eine Idee herauszupicken. („Halt mal, könnte man damit nicht...?“).

System 2 ist langsam, gründlich – und eher träge im Zugriff. Denn Nachfragen braucht Überwindung. Disruption ist vor allem auch eine Frage der Geduld und Willenskraft, und sie bedarf zudem eines ausgeprägten Spieltriebs: Wer immer alles sofort perfekt können will, wird die Sicherheit von System 1 wohl selten verlassen. Er wird sich mit dem zufrieden geben, was sofort funktioniert. Improvisationen in diesem Geist können – wenn gekonnt – eine sehr beeindruckende Wirkung entfalten und wunderbare Flow-Erlebnisse beim Spieler und auch beim Hörer erzeugen. Doch stellen sie auch experimentierende Geister zufrieden, denen improvisatorisches „Gelingen“ weit weniger wichtig ist als Ausdruckskraft und Originalität?

DISRUPTIVES KOMPONIEREN BEI BEETHOVEN

Ganz offensichtlich war Beethoven ein solcher Geist, und er gibt damit ein gutes Vorbild für diejenigen ab, die – auf der Suche nach Individualität und Neuartigkeit – Lust verspüren, ihr System 2 zu trainieren.

2 Daniel Kahneman, *Thinking, fast and slow* (2011), dt. *Schnelles Denken, Langsames Denken*, München 2012.

Schauen wir uns ein zweites Beethoven-Thema an (Abb. 5).

Auch hier zeigt der Blick in die Skizzen (Abb. 7) eine lange, vom Komponisten kritisch begleitete „Entwicklungsphase“ des Themas.

Die erste Themenvariante (1) ist noch ziemlich lang, und sie enthält zwei Harmoniewechsel. Nun scheint Beethoven Verschiedenes auszuprobieren: Er spaltet ein Kopfmotiv ab und macht einen musikalischen Satz daraus (2). Wenn ich ein Motiv wiederhole, mache ich es als Gestalt erfahrbar. Wiederholung trennt!

Er ist jedoch offenbar nicht zufrieden und spaltet bei den nächsten Versuchen längere Motive ab. Nun scheint er das rhythmische „Zielen“ auf den zweiten Takt interessant



► Abb. 5 Beethoven, Streichquartett F-Dur op. 18/1, Hauptthema des 1. Satzes



► Abb. 6 Mozart, Nachmusik-Thema, Umtaktierungsversuche

zu finden: Zunächst findet er einen punktierten Rhythmus, der das Zielen verstärkt (5), anschließend versetzt er die Verzierung nach hinten (9). Spätestens jetzt wird er entdeckt haben, wie attraktiv es ist,

den zweiten Takt zu betonen. „tiert“ werden. Hier einige Versuche (Abb. 6):

Durch den Wegfall einer Zählzeit scheint die erste Version rhythmisch an Prägnanz zu verlieren – sie „verschwimmt“ sozusagen. Erst die Schärfung des Rhythmus’ gewinnt dem Thema Neues ab.

Gerade bei extrem bekannten, sozusagen im kollektiven Gedächtnis befindlichen Themen fallen solche grundsätzlichen Veränderungen der Statik schwer. Zugleich sind sie lehrreich, weil sie den Bearbeiter zwingen, sich mit dem wiedererkennbaren Wesen der Thematik auseinanderzusetzen: Wo liegen die Schwerpunkte; auf welche Elemente kommt es an? Was könnte man weglassen?

In diesen Fragen offenbart sich Beethovens Arbeitsweise. Er löst musikalische Objekte aus dem Zusammenhang – entzieht sie gleichsam ihrem natürlichen Fluss – und schärft sie, so dass sie an Prägnanz gewinnen, gleichsam Ohrwurm-Qualitäten entwickeln. Wie wirksam diese Arbeitsweise sein kann, mag ein Vergleich eines der bekanntesten Beethoven-Themen mit seinem „gedanklichen Vorgänger“ bei Bach zeigen (Abb. 8).

Zweimal die gleiche Idee – erst Tonwiederholungen und dann ein Antwortmotiv in höherer Lage.



► Abb. 7 Streichquartett op. 18/1, Skizzen zum Hauptthema



► Abb. 8 Bach, Beginn von Kantate 60 „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (oben)
Beethoven, Anfang der „Waldsteinsonate“ op. 53 (unten)

Doch warum klingt Beethovens Idee ungleich markanter? Bei Bach hat die Initialkadenz ein gleichmäßiges harmonisches Tempo, und der Lagenwechsel ist moderat. Bei Beethoven hingegen tritt der Harmoniewechsel spät ein und zielt unmittelbar auf den nächsten Takt. Dann folgt innerhalb der gleichen Harmonie, die zum Hintergrund wird, ein extremer Lagenwechsel. Beethoven bringt seine Information also ungleichmäßig an. Zunächst passiert scheinbar nichts – wir nehmen das vermutlich als Spannungsaufbau wahr – dann zwei schnelle Kammerschwenks, erst harmonisch, dann tonräumlich. Es entsteht kein gleichmäßiges Aktionstempo, das die Aufmerksamkeit in „antizipierbare Bahnen“ lenken könnte.³ Vermutlich deshalb heben sich Beethovens „Gestalten“ – der Harmoniewechsel und die fallende Diskantfigur – wesentlich stärker als bei Bach von der reperkussiv trommelnden Begleitung als „Hintergrund“ ab und bleiben erinnerbar.

Soweit zur Interaktion der Kahneman'schen Denksysteme. Um die eigene Kreativität weiter zu entwickeln, ist es offenbar hilfreich, wenn man sich traut, das zweite System bewusst disruptiv einzusetzen. Etwa indem man den Takt

wechselt, wenn man sich festgefahren hat, oder aus einem kontinuierlichen Erfindungsstrom ein Motiv löst und dieses systematisch „anscharft“. In der Regel geschieht das über den Rhythmus.

DIE GESTALTBILDENDE FUNKTION DES RHYTHMUS'

Rhythmus kann – grob gesagt – zwei Funktionen haben. Zum einen lässt sich mit seiner Hilfe eine gewisse Einheitlichkeit der Musik garantieren. So etwa bei einer Gigue: Der Rhythmus spannt sich wie ein Netz über das Stück und sorgt für Zusammenhalt. Die zweite Funktion zielt genau auf das Gegenteil: Rhythmus als isolierte Gestalt, die sich von einem Hintergrund abhebt. Oft sind originelle Themen rhythmisch interessant, so zum Beispiel das äußerst einprägsame KopftHEMA des *Es-Dur*

Klavierkonzerts von Franz Liszt (Abb. 9). Auch populäre Filmmusik-Themen zeigen oft eine starke rhythmische Prägnanz – man denke an *Star Wars*, *Pink Panther* und *Mission impossible* –, welche sicherlich maßgeblich zu ihrer Einprägsamkeit beiträgt. Offenbar verstärken rhythmische Konturen die ohrwurm-artigen Qualitäten einer Melodie, weil sie dadurch aus einem komplexen musikalischen Fluss heraussticht, so dass man mit ihr gezielt illustrieren – etwa das Auftauchen einer bestimmten Person signalisieren – kann.

HINTERGRUND: GESTALTPSYCHOLOGIE

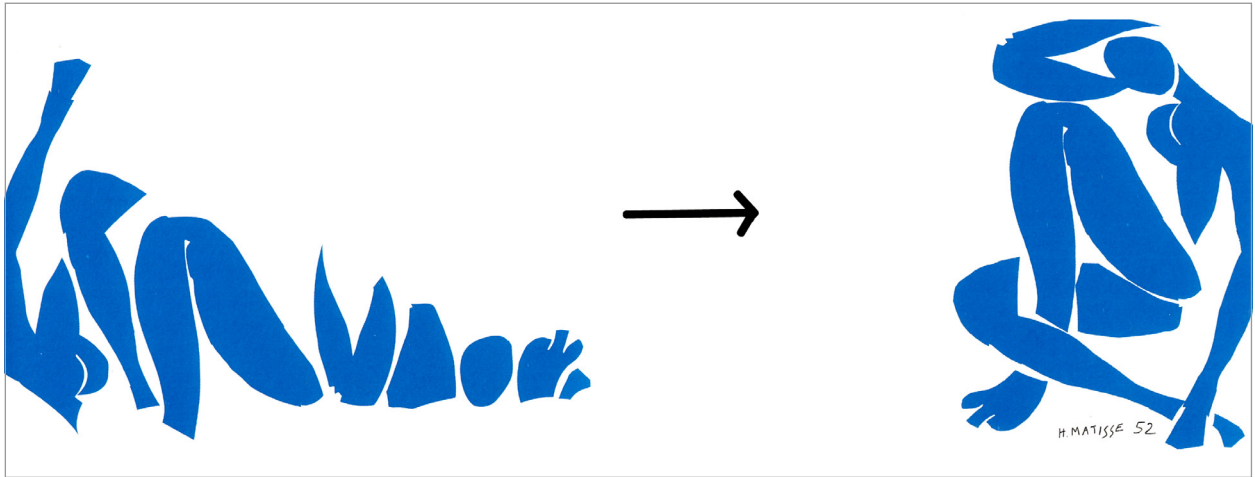
Und damit sind wir beim zweiten Tool: Durch Disruption löst man Dinge aus ihrem Hintergrund und macht sie gezielt erfahr- und erinnerbar. Wie geht das genau? Wie lässt sich (musikalisches) Material so anscharfen, dass prägnante Gestalten entstehen?

Mit dieser Frage hat sich die sogenannte Gestaltpsychologie beschäftigt. Dieser Zweig der Psychologie entstand Ende des 19. Jahrhunderts und zwar aus der Erkenntnis, dass der Mensch wesentliche Aspekte der Wahrnehmungswelt primär ganzheitlich wahrnimmt. Abb. 10 illustriert dies auf lustige Weise („Kunst aufräumen“ nach Urs Wehrli).



► Abb. 9 Franz Liszt, Anfang des Klavierkonzerts Nr. 1 *Es-Dur* S. 124

3 Um das zu verifizieren, möge man bei beiden Themen die jeweils erreichten Harmonien einmal versuchsweise um ein paar Takte verlängern. Man wird leicht feststellen, dass dies bei Beethoven wesentlich weniger „stört“ als bei Bach...



► Abb. 10 Die Teile und das Ganze... (Henri Matisse, Nu Bleu 1952)

Die Formelemente werden erst durch ihre Anordnung zu dem, was sie darstellen sollen, nämlich eine knieende Gestalt. Und die Figur – weniger ihre extrem stilisierten Gliedmaßen – ist das, was uns dabei als erstes ins Auge springt. 1890 formulierte der österreichische Philosoph Christian von Ehrenfels zwei grundsätzliche Galtsgesetze, die man seither Ehrenfels-Kriterien nennt⁴:

1. **Übersummativität**

(„Das Ganze ist mehr und anderes als seine Teile“). Eine Melodie lässt sich nicht allein aus ihren Tönen erklären. Denn aus denen kann man viele unterschiedliche Melodien bilden.

2. **Transponierbarkeit**

Man kann die gleiche Gestalt aus unterschiedlichem Material herstellen.

Von diesen Kriterien ausgehend entstand im frühen 20. Jh. die Gestaltpsychologie.

Sie nahm an, dass die menschliche Wahrnehmung tendenziell „top-down“ funktioniert. Gehirnforschung und moderne Kognitionspsychologie haben das inzwischen bestätigt. Das heißt: Wir neigen

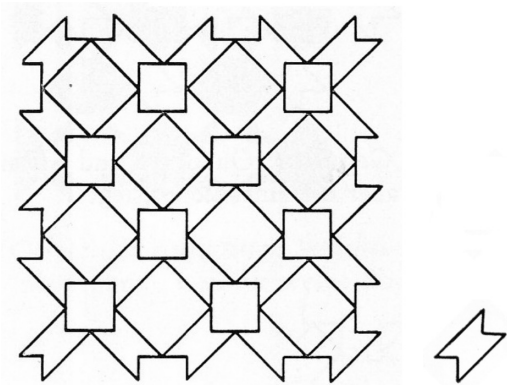
dazu, den über unsere Sinne empfangenen Wahrnehmungsstrom bereits früh zu strukturieren.

Dabei ist der Begriff der Prägnanz zentral. Er bezeichnet die Eigenschaften, durch die etwas aus einem Feld von Sinneseindrücken heraussticht – ins Auge oder ins Ohr springt – und sich als gestalthafte Einheit wahrnehmen lässt (Abb. 11).

Die Quadrate springen ins Auge. Auch, wenn man weiß, dass dieses Geflecht eigentlich aus anderen Figuren, nämlich kleinen Spulen (rechts) zusammengesetzt ist, kann man sich dieser Wahrnehmung nicht entziehen.

Das Quadrat ist eine sogenannte „gute Gestalt“. Eine gute Gestalt ist so prägnant, dass sie die Wahrnehmung gewissermaßen an sich reißt. Der Intellekt kann wenig dagegen tun. Wir sehen nicht die Spulen, sondern die Quadrate.

Es gibt eine Reihe experimentell erforschter Prägnanzkriterien, deren Relevanz von der modernen Kognitionspsychologie inzwischen



► Abb. 11 Die „gute Gestalt“

bestätigt worden ist.⁵ Das oberste und allgemeinste von ihnen – man könnte es auch als Leitvorstellung der Gestaltpsychologie auffassen – ist das Prinzip der Figur-Grund-Differenz: Wie stark und auf welche Weise hebt sich eine Gestalt von ihrem Umfeld ab?

Abb. 12: Im Schnee fällt der Löwe auf, in der Savanne weniger, und die Kachelstruktur des Wandfließes ist so dominant, dass man den Löwen hier erst auf den zweiten Blick erkennt. Figur und Hintergrund durchdringen einander. Als musikalische Beispiele für die Figur-Hintergrund-Differenz kommen einem sofort Melodien und ihre Begleitung in den Sinn. Auch hier ist Unterscheidbarkeit wichtig. Man stelle sich vor, Beet-

4 Christian von Ehrenfels, „Über Gestaltqualitäten“, in: *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie*, 14 (1890), S. 249–292.

5 Sie wurden bislang vor allem im optischen Bereich erforscht und werden oft als „Gesetze“ formuliert: Gesetz der Nähe, Gesetz der Geschlossenheit, Gesetz der gemeinsamen Bewegung, Gesetz der guten Fortsetzung usw. – Gute Einführungen in die Gestaltpsychologie gibt Wolfgang Metzger in seinen Klassikern *Gesetze des Sehens* (1933), Frankfurt a. M. ³1975, und *Psychologie* (1940), Wien ⁶2001.



► Abb. 12 Gestalt und Hintergrund



► Abb. 13 Beethoven, Reduktion des Waldstein-Themas

hoben hätte seine *Waldstein-Sonate* so begonnen, wie in Abb. 13 angedeutet.

Melodie und Begleitung heben sich hier nicht sehr stark voneinander ab. Im Original (Abb. 8) ist das anders. Die größere Prägnanz entsteht hier durch markante Rhythmen, durch einen größeren Lagenwechsel und durch die punktuellere harmonische Veränderung.

Es kommt also darauf an, wo man den Schwerpunkt verortet. Als musikalisches Beispiel hierfür bietet sich wiederum das Hauptthema des Beethoven-Quartetts an:



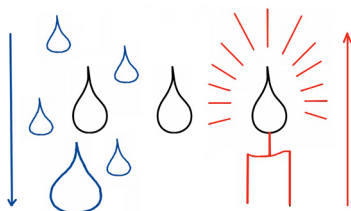
► Abb. 15 Beethoven, „Zielpunktvariation“ im Thema aus op. 18

Hier liegt der Schwerpunkt des Motivs auf seinem Schlusston. Er wird durch ein Ornament und zusätzlich durch einen „Daumenkinoeffekt“ betont: Bei der Motivwiederholung ändert sich nur der eine Ton - ein Effekt, der die Wahrnehmung ganz im Sinne der Gestaltpsychologie an sich reißt.

Zugleich lässt sich damit ein Verfahren beschreiben: Ich erfinde eine markante Gestalt, die ihren Schwerpunkt hinten hat, variiere genau diesen Schwerpunkt und nenne das *Zielpunktvariation*. Und dadurch, dass ich es nicht einfach anwende, sondern benenne und damit abstrahiere (Denksystem 2!), eröffnet sich eine neue Gedankenwelt. Denn zum Beispiel ließe sich auch der Anfang - nennen wir ihn *Quellpunkt* - variieren:

BEZUGSSYSTEME

Nicht zu unterschätzen ist, wie sehr die Gestaltwahrnehmung von Voreinstellungen - man nennt sie auch *Bezugssysteme* - geleitet wird. Die Figur in Abb. 14 lässt sich als fallender Tropfen auffassen, wenn man „abwärts“ denkt. Dreht man jedoch die Orientierung um, wird das Objekt zur Flamme:



► Abb. 14 „Wahrnehmungsrichtung“



► Abb. 16 „Quellpunktvariation“

Eine dritte Variante wäre z. B. die *Scheitelpunktvariation*:



► Abb. 17 „Scheitelpunktvariation“



► Abb. 18 César Franck, *Fantaisie A-Dur* FWV 35

Die Mühe der Abstraktion hat uns also gleich drei Prägnanz-erzeugende Verfahren geliefert. Mit ihr öffnet sich ein ganzes Feld kreativer Themengestaltung, auf das man sonst vielleicht gar nicht gekommen wäre. Mit prominenten Vorbildern: Man denke etwa an das erste Thema aus César Francks *A-Dur-Orgelfantaisie* (Abb. 18).

PHÄNOMENOLOGIE ALS „WESENSSUCHE“

Hier kommt nun eine dritte, noch abstraktere Ebene ins Spiel. Denn was ist hier eigentlich geschehen? Es wurde etwas Grundlegendes – oder Wesenhaftes, wie die Philosophie sagt – offengelegt, nämlich ein Thementyp, der Motive verkettet, welche sich in einem Ton

unterscheiden. Diese Freilegung geschah, indem das Verfahren benannt und variiert wurde. Eine verwandte Methode ist die Reduktion auf das Wesen(tliche), wie sie Abb. 2 und Abb. 13 zeigt.

Man variiert oder reduziert ein Phänomen mit dem Ziel, das herauszubekommen, was es eigentlich essenziell ausmacht. Der Philosoph Edmund Husserl nannte das eidetische Variation bzw. Reduktion. Es ging ihm darum, den „Wesenskern“ einer Sache freizulegen.⁶ Seine Phänomenologie, die man auch als Wahrnehmungslehre bezeichnen könnte, entwickelte sich zu einer der einflussreichsten philosophischen Denkrichtungen des 20. Jahrhunderts und steht in enger Verbindung zur Gestaltpsychologie. Sehr deutlich wird diese

Verbindung von Husserls Schüler Maurice Merleau-Ponty beschrieben.⁷

Wie angedeutet, lässt sich Wesensvariation natürlich auch als „mutige Disruption des Bekannten“ auffassen. Je prominenter die Themen, desto besser, denn sie setzen der Disruption durch die Macht des Gewohnten besonders viel Widerstand entgegen.

FAZIT

Das Beschriebene lässt sich in drei „Institutionen“ zusammenfassen:

1. Disruption
2. Prägnanz
3. Wesenssuche

Ich habe versucht, bewusst zu machen, wie sich diese drei Faktoren beim Musik-Erfinden gegenseitig unterstützen können bzw. „kreativ zusammendenken“ lassen. Gutes Gelingen für Ihre eigenen Versuche!

6 Edmund Husserl, u. a.: *Logische Untersuchungen. Teil 2*, Halle 1901 sowie *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, Halle (Saale) 1913.

7 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception* (1945), dt. *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1965.



Prof. Dr. Gerhard Luchterhandt

studierte Mathematik, Geschichte und Musik in Marburg und Hannover. Er beendete seine Ausbildung mit dem Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien, dem Kirchenmusik-A-Examen, dem Diplom in Musiktheorie/Tonsatz sowie dem Konzertexamen im Fach Orgel, und promovierte über Arnold Schönbergs Tonalitätsbegriff.

1993–2000 war Luchterhandt zunächst Kantor an St. Katharinen Osnabrück und anschließend an der Düsseldorfer Johanneskirche. 1999 wurde er auf eine Professur für Musiktheorie und Orgelimprovisation an die HfK Heidelberg berufen. Seit 2006 ist er deren stellvertretender Rektor. Außerdem wirkt er als Kirchenmusiker an der Heidelberger Christuskirche, wo er die beiden historischen Orgeln (Krämer 1790 und Walcker 1903) betreut.

Seit 2016 ist Gerhard Luchterhandt außerdem Professor an der Basler Musikhochschule.