



em

■ **Beiträge empirischer Musikpädagogik**

■ **bulletin of empirical music education research**

Vol. 1, No. 1

April 2010

ISSN: 2190-3174

Andreas Lehmann-Wermser (Hrsg./ed.)

Elektronischer Artikel/ electronic article:

Reinhard Kopiez

Luisa Rodehorst-Oehus

*Hochschule für Musik und Theater Hannover
University of Music and Drama Hanover, Germany*

**"Eigentlich komponiert man immer " - Ein offenes
Leitfadeninterview zum kreativen Prozess mit dem Komponisten
Johannes Schöllhorn, dem Jazzmusiker Herbert Hellhund und dem
Musikproduzenten Johann Weiß**

**"Actually, you are always composing" - An open guided interview on
the creative process with the composer Johannes Schöllhorn, the jazz
musician Herbert Hellhund and the music producer Johann Weiß.**

Elektronische Version: <http://www.b-em.info/index.php?journal=ojs&page=article&op=viewFile&path%5B%5D=28&path%5B%5D=55>

© *b:em* 2010 All rights reserved

"Eigentlich komponiert man immer " - Ein offenes Leitfadeninterview zum kreativen Prozess mit dem Komponisten Johannes Schöllhorn, dem Jazzmusiker Herbert Hellhund und dem Musikproduzenten Johann Weiß

Reinhard Kopiez & Luisa Rodehorst-Oehus

Abstract

Diese Studie untersucht kreative Prozesse aus Sicht von Musik-Experten. Grundlage ist ein fokussiertes Leitfaden-Gruppeninterview mit drei kreativen Musikern aus den Bereichen Jazz, Avantgarde und Pop zu verschiedenen Aspekten „generativer musikalischer Performanz“ (vgl. Lehmann, 2005). Die Interview-Leitfragen wurden aus bestehenden Kreativitäts-Theorien (Wallas, Bahle und Csikszentmihalyi) abgeleitet und konzentrieren sich auf die Aspekte Inspiration, Komposition/Improvisation, mediale Bedingungen der Musikproduktion und das Verhältnis zwischen Werk und Gesellschaft. Konkretisiert wurden diese theoretischen Perspektiven im Verlauf des Interviews durch Beispiele medialer Darstellung musikalisch-kreativer Prozesse (zwei Filmausschnitte mit filmdokumentarischen Selbstzeugnissen von Arthur Honegger und Jacques Brel über ihre kompositorische Arbeit). Die drei Interviewten diskutierten die Ausschnitte vor dem Hintergrund ihrer eigenen Arbeitsweise. Das Interview wurde in Schriftsprache transkribiert. Als ein Ergebnis zeigten sich hochgradig individuelle und stilgebundene kreative Arbeitsweisen. Als ein weiteres Ergebnis ergab sich die grundsätzliche Schwierigkeit einer authentischen Darstellung des Kompositionsvorgangs in der filmischen Dokumentation. Besonders deutlich wurden zwei Probleme medialer Darstellung des Komponierens: die schwierige Erzeugung inhaltlicher Authentizität und die Reaktivität der Filmsituation. Es wird geschlussfolgert, dass bisherige Modelle der Kreativität nur als Idealtypen zu verstehen sind. Zwischen „Inspiration“ und „Arbeit“ scheint es eher ein Kontinuum als eine Trennung im strengen typologischen Sinn zu geben. Besonders in der populären Musik haben iterative Arbeitsweisen, die zudem durch die Bedingungen der digitalen Musikproduktion stark medial gebunden sind, eine besondere Bedeutung.

Schlagwörter: Kreative Expertise; Musikalische Kreativität; Song writing

Summary:

This study investigates creative processes from the perspective of musical experts. The study is based on guided interviews with three creative musicians from the musical genres of jazz, avant-garde and pop. The theoretical perspectives consider different aspects of “generative musical creativity” (Lehmann, 2005). The central questions were derived from existing theories of creativity (Wallas, Bahle and Csikszentmihalyi) and focus on aspects of inspiration, composition/improvisation, medial conditions of music production and the relationship between the creative product and society. The aim of the study was the evaluation of these theories from the subjective perspective of creative experts. Theoretical perspectives were specified by two excerpts from documentaries on composers about their creative work (Arthur Honegger und Jacques Brel). The three interviewees gave comments on the excerpts based on their own experiences. The interview was transcribed in literary language. As a first result, the study revealed clear differences in creative processes, which could be attributed to the interviewees’ personal style of working and their musical genre. As a second result, we observed the principal difficulty of authentic communication about the process of composition in the medium film. In particular two problems became evident: the production of authenticity and reactivity in the filmic situation. We observed reservation among the interviewees concerning the validity of previous models of creativity. For example, the “creative triangle” by Csikszentmihalyi (1997) is mainly geared to acknowledged cultural achievements. Creative products of children would not be considered. Thus, models should be applied with caution and would be better understood in idealized terms. Furthermore, “inspiration” and “work” seem to be poles of a continuum and not separate types of creative behavior. In particular, the creative processes in popular music (e.g., songwriting) seem to be characterized by iterative working strategies and influenced by distinct conditions of digital music production.

Keywords: creative expertise; musical creativity; song writing

1 Einleitung

Die westliche Gesellschaft ist durch eine sehr romantische Auffassung vom Ursprung kreativer Leistungen in Kunst und Wissenschaft geprägt. So halten viele Menschen Komponisten für Personen, die auf unerklärliche Weise herausragende Musikwerke schaffen. Komponistenbiografien lassen die Leser oft glauben, der Künstler würde aus unbewusster Inspiration heraus oder nach einem plötzlichen „Geistesblitz“ sein Werk zu Papier bringen (vgl. Bullerjahn, 2004, S. 125ff.; Weisberg, 1989, S. 15ff.).

Das Ziel dieses Beitrags ist es, die individuellen Voraussetzungen des kreativen Prozesses aufzuzeigen. Dabei sollen Unterschiede zwischen Personen und zwischen Musikstilen berücksichtigt werden. Deshalb werden Musik-Schaffende aus den Stilbereichen Jazz, Pop und Avantgarde als Interviewpartner ausgewählt. Eine besondere Rolle spielten Ausschnitte aus Dokumentarfilmen mit Selbstaussagen von Komponisten über ihre kreative Arbeit.

Diese Filmausschnitte dienten als Impulse für das Gruppeninterview. Das Interview fand im Juni 2008 an der Hochschule für Musik und Theater Hannover (HMT) im Rahmen eines Podiumsgesprächs als Gruppeninterview mit drei Experten statt. Vor dem eigentlichen Interviewteil sollen zunächst in einem Theorieteil die Hintergründe für die verwendeten Leitfragen kurz dargestellt werden. Darauf folgt die Transkription des Interviews. Der Beitrag schließt mit einer einordnenden Gesamtdiskussion der Ergebnisse.

2 Theoretischer Hintergrund

2.1 Ein kreativer Prozess? - Komposition, Improvisation und Musikproduktion aus psychologischer und soziologischer Sicht

Eine halbwegs hinlängliche Annäherung an Inhalt und Bedeutung des Kreativitätsbegriffes müsste drei Aspekte berücksichtigen (vgl. Flossdorf, 1994, S. 573):

- Kreativität ist ein Konstrukt der fast ausschließlich psychologischen Kreativitätsforschung.
- Begriffsgeschichtlich tritt das Kreativitätskonstrukt das Erbe des alten Geniebegriffs unter gesellschaftlich und ökonomisch strukturellen Bedingungen an und muss diese Bedingungen reflektieren.
- Die Forderung nach Kreativität setzt eine veränderte Beziehung zwischen abweichendem Verhalten und sozialer Kontrolle voraus. Hieraus ergibt sich die Frage, inwieweit die der Kreativität oft unterstellte Divergenz des Denkens mit der gesellschaftlich unterdrückten Devianz des Verhaltens korreliert.

Die Auffassung, dass kreative Menschen, durch göttliche Eingebung verursacht, etwas in sich Vollkommenes hervorbringen, lässt sich bis in die Zeit der Antike zurückverfolgen. Man glaubte, dass die Musen den Künstlern kreative Ideen „einhauchten“. So wurden die Musen, die neun Töchter des Zeus, als Schutzgöttinnen der Künste und des geistigen Lebens um Inspiration angerufen. Noch heute hört man mitunter den Ausspruch: „Meine Muse stand mir bei“ (vgl. Weisberg, 1989, S. 15).

Der erste Psychologe, der sich mit dem musikalischen Schaffensprozess auseinandergesetzt hat, war Julius Bahle (1936). Er untersuchte sowohl die Äußerungen historischer wie auch die Antworten zeitgenössischer Komponisten auf einen Fragenkatalog zu ihrer Arbeitsweise und kam dabei zu dem Ergebnis, dass man zwei verschiedene Komponistentypen unterscheiden kann: den Arbeits- und den Inspirationstyp.

Diese beiden Typen schöpferischen Verhaltens unterscheiden sich in Hinblick auf die Findung und Lösung musikalischer Probleme. [...] Der Inspirationstypus arbeitet unbewusst, er erlebt die einzelnen Arbeitsschritte stärker als außen gesteuert und zufällig, während der Arbeitstypus sie als Teil intendierter und bewusster Schaffensarbeit deutet (Lehmann, 2005, S. 927).

Seit den 1920er Jahren wird in der Psychologie das Modell vertreten, dass kreative Prozesse verschiedene Phasen durchlaufen (z. B. Poincaré, 1913; Wallas, 1926). Nach diesem Modell gibt es folgende vier Hauptphasen (vgl. Weisberg, 1989, S. 33):

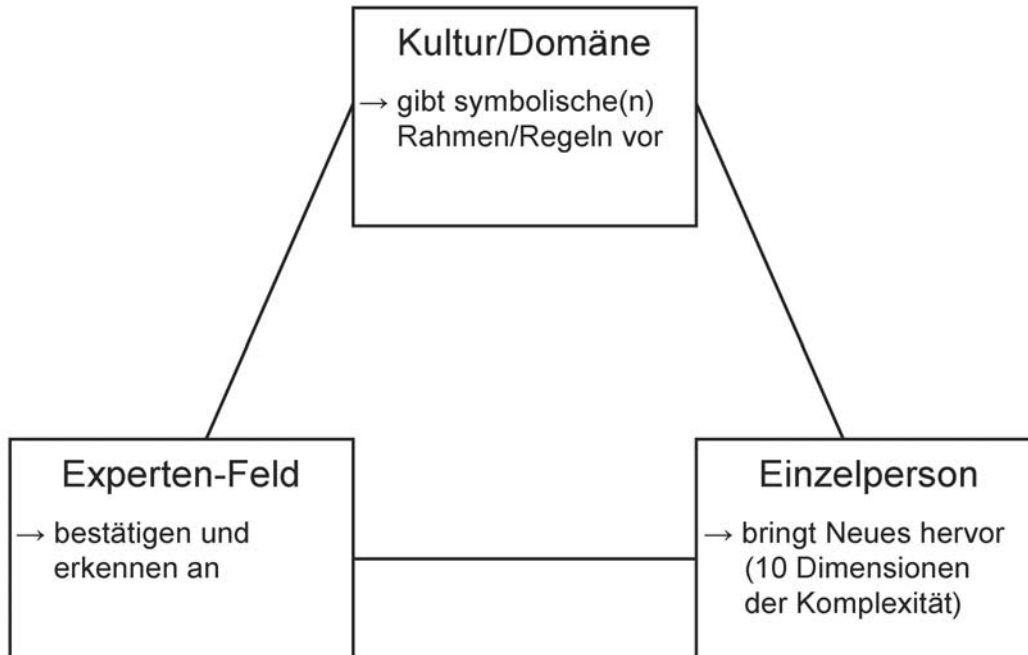
- Vorbereitung: Diese Phase ist durch langwieriges, intensives Bemühen gekennzeichnet. Hierzu gehören das genaue Erkennen, die Definition des Problems und das Sammeln von Informationen.
- Inkubation: Die Inkubation beschreibt den Prozess der unbewussten Weiterverarbeitung des Problems, beispielsweise in Arbeitspausen.
- Illumination: Verläuft die Inkubationsphase erfolgreich, so erlebt die betreffende Person in dieser Phase eine Erkenntnis in Form einer Problemlösung oder intuitiven Idee.
- Verifikation: In der letzten Phase wird die Idee ausgearbeitet und auf Korrektheit hin überprüft.

Dieses weit verbreitete Phasenmodell kreativer Leistungen ist aus heutiger Sicht jedoch unvollständig, denn es vernachlässigt die Beziehung zwischen der kreativen Person und ihrem sozialen Umfeld. Deshalb hat in jüngerer Zeit der Psychologe Mihály Csikszentmihalyi ein Systemmodell zur Kreativität entworfen (das sogenannte „kreative Dreieck“), mit dem er verdeutlichen will, dass sich ein kreatives Produkt hinsichtlich der Anerkennung seiner Originalität stets in einem Spannungsfeld bewegt, das aus den Regeln und Praktiken einer Kultur, den Persönlichkeitsmerkmalen und der Expertise des kreativen Individuums und den Normvorgaben einer Gesellschaft besteht (Csikszentmihalyi, 1997). Für den Autor ist Kreativität Ausdruck eines komplexen Systems und nicht durch isolierte Komponenten erklärbar. Sein Modell will nicht erklären, was Kreativität ist, sondern will vielmehr aufzeigen, wo und unter welchen Bedingungen diese stattfindet.

Dies stellt er an der wechselseitigen Beeinflussung folgender drei Hauptfelder dar (s. Abbildung 1): Das erste Feld, die Domäne, in der eine kreative Leistung stattfindet, besteht aus einer Reihe symbolischer Regeln und Verfahrensweisen. Diese wiederum sind in der Kultur, dem symbolischen Wissen, welches von einer bestimmten Gesellschaft oder der gesamten Menschheit geteilt wird, verankert (Csikszentmihalyi, 1997, S. 48ff.). Zum zweiten Feld des Modells gehören alle Personen, welche die Domäne mitbestimmen. Dies aus Experten bestehende Feld entscheidet, ob eine neue Idee oder ein neues Werk in die Domäne aufgenommen werden kann. Das Individuum selbst stellt das dritte Feld des kreativen Systems dar. Auch hier ist Komplexität ein entscheidendes Merkmal. Dies stellt Csikszentmihalyi anhand von zehn scheinbar antithetischen Merkmalspaaren dar, die stellvertretend zum Ausdruck bringen sollen, dass kreative Personen viele verschiedene, widersprüchliche Eigenschaften in sich vereinen und so gegenüber weniger kreativen Personen eine größere Bandbreite an Handlungsmöglichkeiten besitzen. Kreativität findet nach diesem Modell also dann statt, wenn ein Mensch, der mit den Symbolen einer bestehenden Domäne, wie Musik, Technik, Wirtschaft oder Mathematik vertraut ist, eine neue Idee oder ein neues Muster entwickelt, und wenn diese Neuentwicklung von dem

entsprechenden Feld ausgewählt und in die entsprechende Domäne aufgenommen wird (Csikszentmihalyi, 1997, S. 49). Auch musikalisches Schaffen steht im gesellschaftlichen Kontext und ist so in seiner Ausprägung, in den Rahmenbedingungen, und in seinen ästhetischen Paradigmen von ihm abhängig (Lehmann, 2005, S. 921).

Abb. 1: Das Systemmodell der Kreativität („kreatives Dreieck“) nach (Csikszentmihalyi, 1997, S. 48ff.)



In jüngerer Zeit hat der Musikpsychologe Andreas Lehmann (Lehmann, 2005, S. 925) den Versuch unternommen, die Vorgänge beim musikalischen Schaffensprozess in Regeln zu fassen:

- Es müssen aus der Fülle an vorhandenen Informationen die aktuell relevanten herausgefiltert und in eine sinnvolle Ordnung gebracht werden.
- Kleinere Einheiten müssen zu größeren Einheiten und weiterhin zu ganzen Bewegungsabläufen verarbeitet werden.
- Fortführungen von einem aktuellen Punkt aus müssen, um ein qualitativ hochstehendes Produkt zu erzeugen, in der Vorstellung antizipiert werden können.
- Automatisierte Abläufe müssen weitgehend ohne kognitive Vermittlung ablaufen können, um sich komplizierteren Aufgaben, Problemlösungen und Planungen zuwenden zu können.

Die aufgeführten Anforderungen wurden vorrangig für den Improvisationsprozess formuliert, können jedoch mit kleineren Einschränkungen auch für den Vorgang der

Komposition gelten, wobei zu berücksichtigen ist, dass beim Komponieren die motorische Komponente geringer ist und auch die sofortige akustische Rückmeldung fehlt, welche durch inneres Hören ersetzt werden muss.

3 Das Interview

3.1 Methodische Vorüberlegungen

In der Tradition des Forschungsansatzes von Julius Bahle wurde als Methode das direkte Gespräch mit kreativen Musikern gewählt. Obwohl sich die Methode des Experteninterviews für das Themengebiet musikalischer Kreativität bereits in früheren Studien als fruchtbar erweisen hat (z. B. Boyd, 1992; Kopiez & Altenmüller, 2008), finden sich im deutschsprachigen Raum auf Grundlage dieser Methodik bisher nur wenige Veröffentlichungen zu diesem Thema. Als musikalisch-kreative Experten wurden folgende drei an der Hochschule für Musik und Theater lehrende Personen zu einem Interview eingeladen: Prof. Dr. Herbert Hellhund (Jazzmusiker, Studiengangsleiter JazzRockPop), Prof. Johannes Schöllhorn (Komponist, Professor für Komposition) und Johann Weiß (Musikproduzent, Mitarbeiter am Popinstitut). Als Methode wurde das (theoriegeleitete) Leitfadeninterview mit offenen Fragen gewählt, wobei sich durch die Vorgabe eines einheitlichen Reizes (als Impulsgeber wurden zusätzlich Filmausschnitte aus dokumentarischen Komponistenbiografien verwendet)¹ der Subtyp des „fokussierten Interviews“ ergibt (Flick, 1995, S. 94). Die Interviewsituation war öffentlich². Zu berücksichtigen bleibt deshalb, dass durch die öffentliche Gesprächssituation und die Gruppen-Interviewsituation die Interviewten nicht unabhängig voneinander geurteilt haben und möglicherweise die öffentlich dargestellte Meinung nicht mit der privaten übereinstimmt.³ Da die Interaktion zwischen den Interviewpartnern jedoch Teil des Konzepts war, wurde diese reduzierte Kontrolle über die Interviewsituation in Kauf genommen. Charakteristisch für diesen Beitrags ist die besondere Qualität der direkten und persönlichen Aussagen von Experten. In Übereinstimmung mit Gläser & Laudel (2009, S. 11) sind Experten "Menschen, die über besonderers Wissen verfügen, das sie auf Anfrage weitergeben oder für die Lösung besonderer Probleme einsetzen." Dieser Beitrag dient dazu, dieses Wissen für den Leser verfügbar zu machen. Dabei sprechen die Aussagen weitgehend

¹ Die Filmausschnitte wurden mit einem Beamer auf eine Leinwand projiziert. Ich danke Andreas C. Lehmann (Würzburg) für den Hinweis auf die Dokumentation über Jacques Brel.

² Das Interview fand am 27.06.2008 an der HMT Hannover in der Zeit von 11:00-12:30 Uhr statt. Interviewer waren Luisa Rodehorst-Oehus und Hannes Binder.

³ Das Interview wurde unter Verwendung des folgenden Transkriptionscodes in Schriftsprache transkribiert: MOD = Die Moderatoren, HH = Prof. Dr. Herbert Hellhund, JS = Prof. Johannes Schöllhorn, JW = Johann Weiß, [...] = Auslassung einzelner Satzabschnitte, Sätze oder Dialogteile, die für die Fragestellung wie auch für den weiteren Verlauf irrelevant waren (zu den verschiedenen Aufbereitungsverfahren verbaler Daten s. Mayring, 1996, S. 65ff.).

für sich und bedürfen nur in der abschließenden Diskussion einer kurzen, "explizierenden Paraphrase" (vgl. Mayring, 2008, S. 82).

Zusammenfassend ergeben sich aus den theoretischen Ausführungen folgende Leitfragen:

- Was ist das Verhältnis zwischen bewussten und unbewussten Prozessen?
- Welche Rolle spielen regressive Prozesse (z.B. Schlafen)?
- Welche Bedeutung haben situative Voraussetzungen (z.B. Arbeitsroutinen, Stimmungen)?
- Was ist das Verhältnis zwischen Improvisation und Komposition?
- Welche Rolle spielen äußere Impulse und Zwänge (z.B. Abgabefristen)?
- Welche Rolle spielt die mediale Gebundenheit (z.B. Notenpapier, Arbeit am Instrument)?
- Wann entsteht eine erste kreative Idee?
- Was ist das Verhältnis zwischen handwerklichen Mustern (z.B. musiktheoretische Schablonen) und der Lösung von diesen Vorgaben?

3.2 Musikalisches Schaffen als inspirativer Prozess?⁴

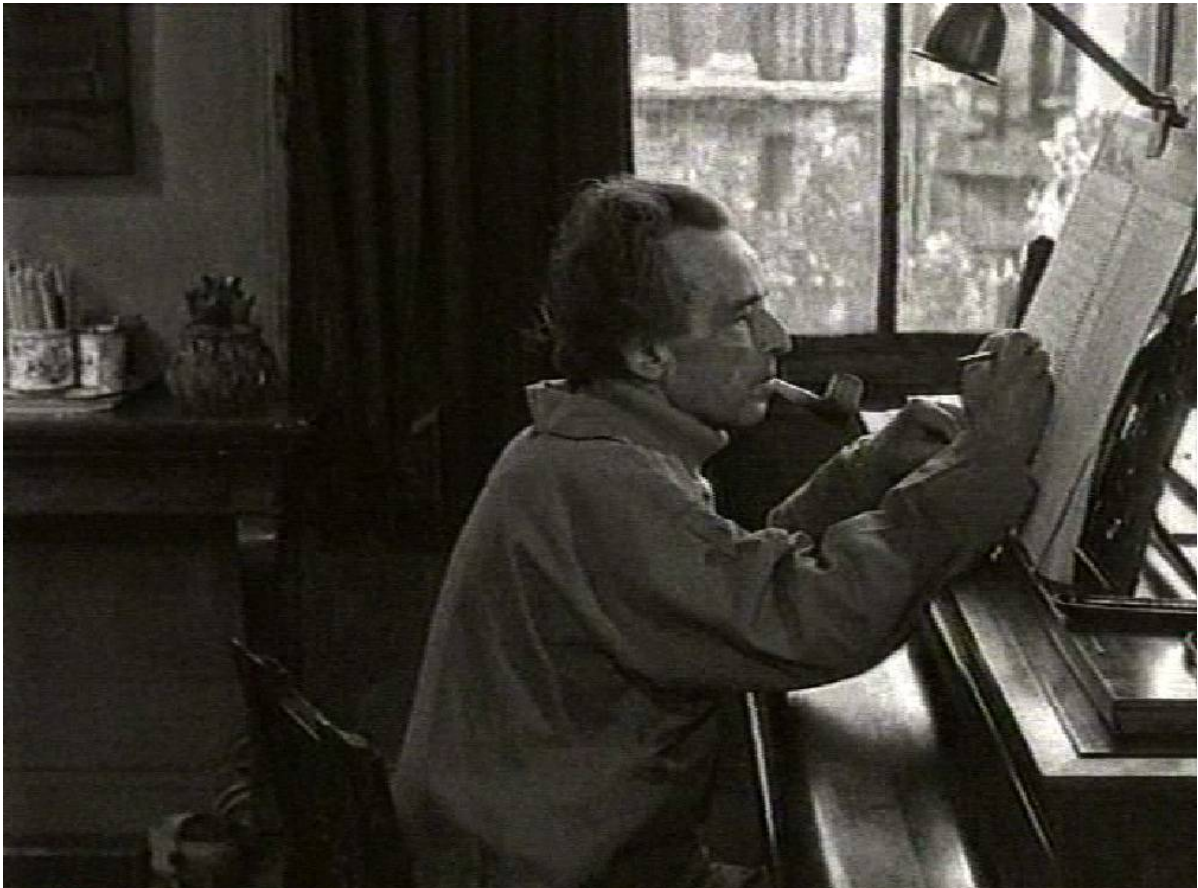
⇒ Filmausschnitt 1⁵

⁴ Die Transkription orientiert sich im Wesentlichen am zeitlichen Ablauf des Interviews. Die Gliederung in einzelne Abschnitte wurde im Sinne einer übersichtlichen Strukturierung vorgenommen. Die Transkription wurde von allen Interviewpartnern zur Veröffentlichung freigegeben.

⁵ *Musikarchive - Arthur Honegger* (F 1954, Regie: Georges Rouquier). In dem Filmausschnitt wird der Schaffensprozess, dargestellt durch den französisch-schweizerischen Komponisten Arthur Honegger (1892-1955), als inspirativ-kognitiver Prozess dargestellt. Drehort ist ein einzelner Raum mit Bett, Schreibtisch und Klavier. Die vielen gerahmten Fotos und eine große Pfeifensammlung an den Wänden fallen durch die umherschweifende Kamera ins Auge. Durch das Fenster fällt helles Licht, man kann Bäume und Vögel erkennen. In dieser Szene beginnt Honegger mit seiner Arbeit, die sich wie folgt skizzieren lässt: Er hält eine Pfeife in der Hand, läuft durch den Raum; geht zum Schreibtisch und notiert eine viertaktige Melodie; er blickt länger gedankenversunken aus dem Fenster; setzt sich ans Klavier und spielt einige Takte; klappt den Klavierdeckel zu und blickt durch den Raum; geht zur Pfeifensammlung und füllt Tabak nach; läuft erneut zum Klavier und verändert etwas an den schon geschriebenen Noten.

Link zum Filmausschnitt: <http://www.b-em.info/index.php?journal=ojs&page=article&op=download&path%5B%5D=28&path%5B%5D=56>

Abb. 2: Arthur Honegger im Dokumentarfilm „Musikarchive - Arthur Honegger“ (F 1954, Regie: Georges Rouquier) beim Komponieren.



MOD: Können Sie sich mit dieser Arbeitsweise identifizieren?

HH: Die Szene (s. Abbildung 2) wirkt sehr gestellt. Ich finde Honegger ist ein schlechter Schauspieler. Ich denke, niemand kann komponieren, wenn die Kamera zuschaut. [...] Das wirkt sehr gestellt und ist auch schauspielerisch nicht besonders gut gelungen. [...] Überspitzt formuliert könnte man sagen, Honegger spielt Honegger beim Komponieren, so wie er sich Honegger vorstellt.

MOD: Könnte man die Situation als Selbstinszenierung bezeichnen?

HH: Ja, es ist wie eine Selbstinszenierung unter Anweisung. Ich glaube, Honegger will etwas für ihn sehr Typisches darstellen: das Konzentrieren oder Fokussieren von Aufmerksamkeit. [...] Die Psychologen würden auch von primär-prozesshaftem Denken im Wechsel mit fokussiertem Denken sprechen.

MOD: [...] Ich fasse noch einmal zusammen. Herr Hellhund, Sie meinen, die im Film dargestellte Situation sei lediglich inszeniert und Honegger komponiert dort nicht. Würde ein Kompositionsprozess überhaupt so ähnlich aussehen?

HH: Er versucht etwas nachzustellen, von dem er glaubt, dass es für den Kompositionsprozess im Allgemeinen oder für ihn typisch ist - das „Fokussieren“ und „Entfokussieren“. In der entfokussierten Phase lösen sich oft Probleme und durch die Abschweifungen kann das Wesentliche hervortreten. Das Wesentliche ist das, was man gesucht hat.

MOD: Wie sieht dieses „Entfokussieren“ bei Ihnen aus?

HH: Ich würde die Trompete absetzen und aus dem Fenster schauen. [...]

MOD: Honegger bringt sich gezielt in eine Situation: Er steht am Fenster, er blättert in Zeitschriften, entspannt sich immer wieder. Dann hat er auf einmal diesen Einfall, diese Melodie und geht zum Klavier. Wie ist das bei Ihnen, Herr Schöllhorn? Gibt es für Sie eine Ausgangssituation, in der Sie kreativ sein können?

JS: Ja, die gibt es natürlich. Aber mir gefällt das Wort „kreativ“ nicht.

MOD: Warum gefällt es Ihnen nicht?

JS: [...] Ich finde mich nicht „kreativ“, aber das liegt eher an dem Wort als an mir. Es ist richtig, dass man sich in eine Situation bringen muss. Jedoch ist diese nicht immer vorhersehbar, die kann einfach kommen. Eigentlich komponiert man immer. Es kann einen anfallen oder man muss es kitzeln und provozieren. Und man muss es auch üben. Meiner Meinung nach muss man sich jeden Tag damit beschäftigen. Man kann sich nicht einfach hinsetzen und sagen „Muse komm und küss mich“!

MOD: Heißt das, das Ganze ist planbar?

JS: Ja, es muss sogar planbar sein.

MOD: Kann man denn sagen, dass Komponieren aus anstrengenden Denkprozessen in Abwechslung mit Entspannungsphasen passiert?

JS: Ja, genau, so wie jede ordentliche Arbeit abläuft.

MOD: Sie meinen, jede ordentliche Arbeit passiert im Wechsel von Entspannung und Anstrengung?

JS: Das hoffe ich.

MOD: Auf der Webseite des Popinstituts⁶ steht über Sie, Herr Weiß, alles, was Sie außer Musik machen, sei Schlafen. Ist ihre Arbeitsweise auch ein Wechsel aus Anspannung und Entspannung?

⁶ <http://www.popinstitut.de/profil/johann-weiss> (eingesehen am 21.08.2009).

JW: Ja, bei mir funktioniert das so: Es gibt Phasen, in denen arbeite ich tagelang ganz intensiv. Dann kann ich abends erst mit der Arbeit aufhören, wenn mir fast die Augen zufallen. Nach einer solchen Phase kommt meistens eine Ruhephase. Dann bin ich nur zu Hause, lese, schlafe, liege einfach wach im Bett und mache gar nichts, außer dasjenige Revue passieren zu lassen, was geschehen ist. Ich glaube, dass dieser Wechsel ganz wichtig für meine Arbeit ist. Auf der Website des Popinstituts ist über mich nicht nur von Schlafen, sondern auch von Urlaub Machen die Rede. Denn alle anderen Tätigkeiten, die nicht primär etwas mit der Musikproduktion zu tun haben, inspirieren mich: Urlaub, Konzerte, andere Leute. Da läuft immer ein „Film“ mit.

MOD: Da gibt es noch ein sehr schönes weiteres Zitat auf der Seite. Dort steht: „Meine Philosophie in Bezug auf Musik ist: Erst die Idee, dann gut spielen, dann gut aufnehmen und dann Urlaub machen.“

JW: Genau das ist der Satz, der da steht.

3.3 Der Prozess der Improvisation

MOD: Herr Hellhund, wie ist das bei der Improvisation? Was ist da die erste Idee oder das erste Element?

HH: Irgendetwas, das einem gerade in den Sinn kommt.

MOD: Ist das erste Element zufällig?

HH: Vielleicht ist das etwas, was man in einem inneren Suchprozess gerade thematisiert hat. Ich glaube, für das, was hier „kreativ“ oder „kreativer Prozess“ genannt wird, ist es ganz wichtig, dass man immer bewusst oder unbewusst ein bisschen auf der Suche ist. Dabei kann man auch etwas ganz anderes machen, z. B. im Bett liegen, wie Johann Weiß nach der Aufnahme. Ihn beschäftigt dann irgendwann garantiert wieder irgendetwas. Vielleicht eine kleine Geschichte von einem Konzert hier an der Hochschule, die ich bei solchen Gelegenheiten, wenn es um Reaktionen geht, gerne erzähle: Der freie Improvisator und Posaunist Günther Christmann spielte einmal im Rahmen eines Workshop-Konzerts eine Soloperformance. Er geht immer sehr virtuos mit verschiedenen Dämpfern um. Plötzlich fiel ihm sein Cup, ein Dämpfer mit einem nach vorne spitz zulaufenden Kopf, herunter auf den Schwingboden der Bühne. Der Dämpfer rollte hin und her. Zuerst war Christmann ganz erschrocken, doch sofort hat er gemerkt: „Aha, der Dämpfer macht eine Art rhythmische Geräusch.“ Dann hat er dem Dämpfer zugeschaut und nahm dann, aus der Dämpferbewegung heraus, total musikalisch den Dämpfer wieder auf und spielte mit erhöhter Intensität weiter. Dabei haben die Zuschauer nicht nur verstanden, was er gemacht hat, sondern sie empfanden es auch als musikalische Leistung. Es ist immer ein Reagieren auf irgendetwas.

MOD: Kann man sich immer darauf verlassen, dass man so einen Impuls von außen bekommt?

HH: Nein.

MOD: Was passiert, wenn kein Impuls kommt und es muss z. B. eine Auftragsarbeit fertig werden. Gibt es Situationen, in denen Sie etwas kreieren müssen und Ihnen fehlt ein Impuls?

JS: Es ist nicht so klar, wo der Impuls herkommt. Es gibt den Impuls und es gibt Dinge. Es kommen immer Impulse, man muss aber dafür empfänglich sein. Das kennt ja jeder: Wenn man sich plötzlich mit irgendetwas beschäftigt, beispielsweise mit Wandfarben, dann sieht man, wenn man durch die Stadt fährt, nur Wandfarben. Die waren vorher auch da, aber man hat sie nicht gesehen. Das heißt also, wenn ich mein Thema in irgendeine Richtung schicke - wenn ich irgendwas Bestimmtes möchte, dann werde ich sensibel und dann nehme ich die Dinge auf. Dann passiert etwas und dann wird das Stück auch fertig.

MOD: Wie ist das beim Improvisieren? Ist man immer kreativ?

HH: Hemingway wurde gefragt, was für ihn das kreative Element ausmacht, und er antwortete: „Der für mich stärkste kreative Puls ist der Abgabetermin beim Verlag.“ Das wäre Kreativität, erzeugt durch eine gewisse Drucksituation.

MOD: Wenn Sie improvisieren, fällt Ihnen dann immer etwas Neues ein oder greifen Sie auch oft auf Muster zurück, die Sie gelernt haben?

HH: Ja, die Frage trifft ins Schwarze. Die Ideologie sagt: Jazzmusiker improvisieren immer Neues. Das ist falsch, aber es ist nicht ganz falsch: Falsch ist es deswegen, weil das, was man spielt, meistens schon in einer bestimmten Idiomatik gespielt wird. Man benutzt ein musikalisches Vokabular, ein bestimmtes Ensemble von Artikulationsformen und dergleichen, und das ist nicht neu, sondern bewegt sich in einer Sprache, die quasi tradiert ist. Bei diesen Wortschatzelementen, die man benutzt, handelt es sich oft um für den Instrumentalisten technisch recht anspruchsvolle Strukturen, die man dann auch in allen Tonarten können sollte. Und das bedeutet, man muss viel üben. Hieraus ergibt sich folgende Gefahr: Indem man es übt, verfestigt es sich auch. Dabei muss man darauf achten, dass man den Grad des Übens nicht bis zu dem Punkt vorantreibt, an dem die Verfestigung größer ist als die Hantierbarkeit. Das ist die Grenze, an der man sich ständig bewegt.

MOD: Das heißt, ein Improvisator darf nicht zu viel geübt haben, kann man das so sagen?

HH: Ich kenne Jazzer, die sagen, man darf gar nicht üben, um kreativ zu sein. Das ist aber ungültig, weil das nicht auf die Improvisation einer tradierten Idiomatik beziehbar ist. Es ist entscheidend, dass man nicht „falsch“ geübt hat. Für mein Empfinden ist die beste Art des Übens, eine gewisse Art von „Geläufigkeit“ herzustellen und dann sofort zu variieren, denn ein großer Teil der Jazzimprovisation besteht aus Variation und Weiterentwicklung. Durch eine Vernetzung mit anderen Dingen kann man jederzeit etwas nicht völlig Neues, aber so noch nicht Gesagtes produzieren.

MOD: Herr Hellhund, Sie schreiben, dass das Beherrschen der musikalischen Grammatik und Dramaturgie neben dem persönlichen Wortschatz des Jazzmusikers seine kreative Basis bildet.⁷ Sprechen Sie dort schon vom „Beherrschen“ der Musik?

HH: Nein, nicht der Musik - nur ihres Basismaterials. Musik zu beherrschen strebe ich nicht an.

MOD: Gibt es nicht auch Beispiele in der Popmusik, in denen Musiker, die ihr musikalisches Material gar nicht und selbst ihre Instrumente nicht gut beherrscht haben, die Musik trotzdem weitergebracht haben?

HH: Die haben dann das Notwendige im erforderlichen Maße und im entscheidenden Moment beherrscht. Es muss ja nicht immer eine virtuose Leistung sein. Die Beatles zum Beispiel haben das Arrangieren, auch vielleicht das Spielen auf ihren Instrumenten, nicht im Sinne eines heutigen Virtuosen beherrscht, aber dass, was sie beherrscht haben, ist der Prozess der Produktion. Natürlich auch mit Hilfe von anderen Leuten, insbesondere der des Produzenten George Martin, der auf der handwerklichen Seite sehr viel dazu beigetragen hat, was später für das Endergebnis von kausaler Bedeutung war. Der wichtige Punkt ist, dass man eine Idee hat. Hochgestochen könnte man sagen eine „Vision“ und eine Vorstellung vom Weg dorthin. Da holpert und stolpert man vielleicht mal, aber man kommt immer irgendwie zum Ziel.

3.4 Der Prozess der Komposition

MOD: Herr Schöllhorn, würde das auf den Kompositionsprozess bezogen bedeuten, dass John Cage nicht bei Schönberg Komposition hätte studieren müssen, um „4'33'“ zu schreiben?⁸

JS: Doch, das musste er. Aber um das zu verstehen, muss man die Geschichte von „4'33'“ kennen. Das Stück ist ja nicht vom Himmel gefallen. Man muss sich den Entstehungsprozess des Stückes vergegenwärtigen, also die Frage stellen, warum dieses Stück entstanden ist und wie lange dies gedauert hat! [...] John Cage hätte das Stück „4'33'“ nie ohne das Studium der Komposition geschrieben.

MOD: Könnte man sagen, Kreativität ist eine Art Reaktion?

⁷ <http://www.herberthellhund.de/einfuehrung.pdf> (eingesehen am 21.08.2009).

⁸ Dieses Stück besteht aus drei Sätzen mit der Anweisung „Tacet“, d. h. sie bestehen aus völliger Stille. In der Uraufführung am 29. August 1952, in der Maverick Concert Hall in Woodstock, New York, zeigte der Pianist David Tudor die drei Sätze durch Schließen und Öffnen des Klavierdeckels an. Laut Partitur ist die Dauer des Stückes frei wählbar und der Titel soll diesen Wert in Minuten und Sekunden genau angeben. Obwohl also streng genommen der Titel je nach gewählter Dauer variieren kann, hat sich die Bezeichnung 4'33'', der Dauer der Uraufführung durchgesetzt. Ebenso frei wählbar ist die Zahl der Ausführenden und die Art der (nicht) benutzten Instrumente.

JS: Ja sicher. Also ich habe mich mit einigen meiner Lehrer wahnsinnig gestritten, bis zur Sprachlosigkeit. Aber ich habe danach sehr viel gewusst - dass, was ich nicht will, zum Beispiel.

MOD: Der Psychologe Julius Bahle hat Anfang des 20. Jahrhunderts versucht, mit dem Mittel der Befragung den kreativen Prozess von Komponisten zu untersuchen (Bahle, 1936). Er ist dabei auf großen Widerstand gestoßen, weil viele Komponisten zur damaligen Zeit dem Prozess des Komponierens etwas Mysteriöses anhaften lassen wollten. Bahle hat immerhin herausgefunden, dass es zwei verschiedene „Typen“ unter den Komponisten gibt: den „Arbeitstyp“ und den „Inspirationstyp“. Könnten Sie sich zu einem Typ dazuzählen?

JS: Man kann das nicht so klassifizieren. Der reine „Inspirationstyp“ hat kein Handwerk. Inspiration schlägt um in die Wiederholung von Konventionen, die man irgendwo aufgegabelt hat. Der „Handwerkstyp“, der braucht die Inspiration, weil Handwerk nur Handwerk sein kann. In dem schönen Wort „Inspiration“ steckt das Wort „Geist“ drin. Wenn ein Stück nicht „beseelt“ wird, um es anders zu sagen, dann kann ich viel Tonsatz schreiben, ohne Erfolg zu haben. Das eine und das andere gehören immer zusammen!

MOD: Würden Sie denn den Prozess des Komponierens als „mysteriös“ bezeichnen oder kann man diesen erklären?

JS: Ich finde, „mysteriös“ ist der überhaupt nicht, aber erklären kann ich ihn nicht.

MOD: Und wie erklären Sie, dass ein Vorgang zwar nicht „mysteriös“, aber trotzdem unerklärbar ist?

JS: Ich erzähle Ihnen zur Erklärung einen Witz: Zwei Rabbiner sitzen vor ihrer Thora und studieren. Der eine stöhnt: „Ich versteh es nicht. Ich versteh es nicht.“ [...] Da sagt der andere: „Ach das. Ja das kann man doch ganz leicht erklären.“ - „Ja, erklären kann ich es auch, aber ich versteh es nicht.“ Also mysteriös ist es überhaupt nicht. Aber erklären kann ich es nicht. [Publikum lacht].

3.5 Der Prozess der Musikproduktion

MOD: Wie viel Prozent bei einem guten Popsong ist Inspiration und wie viel Prozent ist Handwerk oder Arbeit?

JW: Das ist eine gute Frage. Also ich weiß nicht, ob das bei Popmusik anders ist als beispielweise bei Neuer Musik. Es kommt darauf an, unter welchen Voraussetzungen ein Stück entstehen soll. Bei einer Auftragskomposition, mit der ein kommerzieller Zweck erfüllt werden soll, ist es vielleicht mehr Handwerk. Wenn man eigene Ideen umsetzen und produzieren will, dann ist es vielleicht mehr das andere.

MOD: Könnte man sagen, dass man bei einem kommerziellen Stück weniger Inspiration benötigt?

JW: Ich glaube, das läuft dann anders ab. Ein Auftrag aus der Zeit, in der Robbie Williams ganz hoch im Kurs war, hätte beispielsweise so lauten können: „Schreibe einen Song im Stil von Robbie Williams, am besten gemischt mit etwas Police, und auch Pink soll irgendwie enthalten sein.“. Dann kaufe ich mir die Platten und analysiere sehr genau, was das Spezielle, das den Künstler ausmacht, ist, und versuche, die Dinge zu kombinieren. Das ist eher „Malen nach Zahlen“, also mehr Handwerk als Inspiration. Natürlich brauche ich zusätzlich Analysetechniken und letztendlich am Instrument das Handwerk, um das Ganze auch wirklich umsetzen zu können.

MOD: Herr Hellhund, arbeiten Sie auch so? Ein bisschen hiervon und ein bisschen davon?

HH: Ich bekomme nicht solche Aufträge, aber ich kann Ihnen eine Prozentzahl anbieten - wieder in Form einer Anekdote: Der bekannte Jazzpianist Herbie Hancock hat einmal über seine Zeit im zweiten großen Quintett mit Miles Davis Mitte der 1960er Jahre gesagt: „It was 10 percent inspiration and 90 percent getting lost.“ Und dieses „getting lost“, das setzen die Mitglieder dieser großartigen Band sehr gekonnt um. Mit diesem Zustand, jetzt gerade auseinandergelaufen zu sein und wieder irgendwie zusammenkommen zu müssen, geht die Gruppe hochgradig produktiv und kreativ um. Es ist die Offenheit und Spannung, die diese Musik ausmacht. Man muss ständig an die Grenzen gehen, darf sich dabei aber nicht restlos verlieren. Das mit den Prozentangaben sollte man allerdings nicht so wörtlich nehmen.

MOD an das Publikum gewandt: Haben Sie dazu Fragen?

STUDENTIN: Herr Schöllhorn, können Sie den kreativen Prozess, der beim Komponieren abläuft, dokumentieren?

JS: Am Anfang des Films mit Arthur Honegger wird ein Satz eingeblendet, den Honegger gesagt haben soll: „Das, was eigentlich abläuft, lässt sich nicht darstellen, das läuft im Kopf ab.“ Dem ist nichts hinzuzufügen. Und noch etwas ist ganz wichtig: Ich weiß oft nicht, was genau während meiner Arbeit passiert, aber ich mache es. Wochen, Jahre oder später erst begreife ich, was ich getan habe. Das heißt nicht, dass meine Arbeit unlogisch ist, nur weil ich Sie nicht begreife. Ich bin nur der Komponist.

STUDENTIN an JS: Wie viel von einer Komposition ist schon fertig, wenn Sie anfangen Noten zu schreiben?

JS: Das ist unterschiedlich und hängt vom jeweiligen Stück ab. Jedes Stück hat eine andere Aufgabe und somit eine andere Richtung. Ich kann es nicht in Prozentzahlen ausdrücken, aber ich kann sagen, wie lange ich an einem Stück normalerweise arbeite und wann ich anfangen Noten zu schreiben. In der Regel arbeite ich ungefähr zwei Jahre an einem Stück. Ich würde ungefähr die letzten sechs Wochen, vor Ende der zwei Jahre, anfangen Noten zu schreiben. Dann schreibe ich sehr schnell und es kommt meist etwas ganz anderes heraus, als ich mir vorher gedacht habe.

3.6 Musikalisches Schaffen als aktiver Prozess?

⇒ Filmausschnitt 2⁹

Abb. 3: Jacques Brel in der Dokumentation „Jacques Brel - Une Scene de vie“ (F 2003, Regie: Serge Dzwonek) bei der Demonstration seiner Art des Komponierens eines Chansons.



MOD: Herr Weiß, glauben Sie, dass Jacques Brel so komponiert hat?

JW: Das ist eine gestellte Szene, aber ich glaube, er hat das so gemacht. [...]

⁹Jacques Brel - Une Scene de vie (F 2003, Regie: Serge Dzwonek). Dieser Filmausschnitt zeigt den musikalischen Schaffensprozess als aktiven Prozess an der Gitarre. Der französisch-flämischsprachige Chansonier Jacques Brel (1929-1978) erzählt über seinen Schaffensprozess und demonstriert dies gleichzeitig am Instrument. Er spielt mit Akkorden, entwickelt eine Geschichte, erfindet eine Melodie dazu und verwirft diese mitunter gleich wieder. Durch die gleichzeitige Kommentierung seiner Handlungen bekommt der Zuschauer Einblicke in die Denk- und Arbeitsweise des Künstlers.

Link zum Filmausschnitt: <http://www.b-em.info/index.php?journal=ojs&page=article&op=download&path%5B%5D=28&path%5B%5D=57>

MOD: Entstehen so Popsongs? Ist das eine Art fließender Prozess?

JW: Das ist eben die Frage. Ich glaube, es gibt Leute, bei denen das so funktioniert. Brel stellt das gut dar, indem er sagt, wir brauchen mehr von dem und mehr von dem. Ich habe das Gefühl, dass er weiß, was man von ihm erwartet: „Wir brauchen mehr das und wir brauchen diese Situation“. Und genau das versucht er umzusetzen. Der Produktionsprozess kann so ablaufen und es ist natürlich schön, wenn er so abläuft. Das ist jedoch oftmals nicht so. Oft fehlt anfangs eine Idee, hier sind schon konkrete Ideen da. Wenn konkrete Ideen da sind, kann man sich an den Computer setzen, sich von verschiedenen Samples inspirieren lassen und daraus einen Song machen. Man kann sich aber auch zuerst nur eine grobe Richtung überlegen und dann mit den ganzen anderen Gerätschaften, Instrumenten und Aufnahmemöglichkeiten, arbeiten und eine Idee entwickeln.

MOD: Was steht meistens am Anfang?

JW: Das ist bestimmt bei jedem anders. Bei Jacques Brel ist es ein sehr fantasievolles Arbeiten. Er stellt sich etwas vor: Er stellt sich die Vororte vor, er stellt sich die Situation eines Zwanzigjährigen in Frankreich vor und versucht sich in seine Situation hineinzudenken. Hierbei ist Vorstellungskraft ganz wichtig. Wenn ich mich in eine Situation hineindenke, probiere ich mir vorzustellen, wie eine Situation klingen könnte.

HH: Ich finde, dass Jacques Brel mit seiner Arbeitsweise wesentlich mehr über das Komponieren verrät als Arthur Honegger. Brel macht Handlungen, die kompositorisch aktiv sind, sichtbar. Er probiert auf seiner Gitarre herum und er fantasiert frei einen Text dazu. Dabei wird deutlich, dass er ein bestimmtes Suchraster hat für die Metaphern und Bilder, die er in seine Chansontexte einbaut. Er versucht, existenzialistisches Dasein in Dur und Moll darzustellen. Was mir besonders gefallen hat, ist seine spielerische Art und Weise, mit der er Ideen generiert, erprobt, verwirft, beibehält und dann weiter testet. Er macht den Prozess des Probierens sichtbar.

JS: Ich finde, bei Jacques Brel hat man das Gefühl, man versteht, warum er das macht. Bei der Melodie, die Arthur Honegger komponiert, habe ich das Gefühl, dass diese keine wirkliche Relevanz hat. [...] Die Art, wie Jacques Brel spielt, hat viel mehr mit Neuer Musik zu tun, als alles, was Honegger macht. Er spielt den ersten Ton auf eine so ganz charmante Weise, dass das, was er spielt, Dur- oder Moll-Akkorde, völlig egal ist. Honegger macht das sehr akademisch: Erst schreibt er eine Melodie, dann sucht er seine Akkorde dazu und dann testet er seine Akkorde. Das ist primitiv. Jacques Brel macht das völlig anders: Er fragt erst einmal: „Warum mache ich das eigentlich? – Da habe ich die Atmosphäre. Der Akkord wäre auch noch gut, den kann ich jetzt da einbauen.“ Er springt ständig zwischen Text, Situation und Musik hin und her. Zwischen Kopfarbeit und Probieren. Das ist viel raffinierter.

MOD.: Herr Schöllhorn, Sie haben einen Vortrag über Aleatorik und Chaos gehalten und haben darin das „Chaos“ als zugleich „interessant und unheimlich“ bezeichnet.¹⁰ Ist das Chaos eine Voraussetzung für Ihr Arbeiten? Oder anders gefragt: Muss man vom gewohnten Denken abkommen und seine Denkgewohnheiten bewusst verändern?

JS: Ja genau. In dem Moment, in dem man das Gefühl bekommt, dass einem der Boden entzogen wird und man in einer unvorhergesehenen Situation landet, da fängt es an, interessant zu werden. Ich kann aus meiner kompositorischen Praxis sagen, dass diejenigen Stellen, an denen ich am meisten Angst beim Komponieren hatte, hinterher immer die Besten waren.

MOD: Bedeutet das, dass man sich in eine gefährliche Situation begeben muss, um gut zu komponieren?

JW: Ja genau.

MOD: Herr Weiß, gilt das auch für eine kommerzielle Pop-Produktion?

JW: Das ist sehr unterschiedlich, aber es gibt Stücke, bei denen das so ist. Die Beatles beispielsweise haben sich dadurch ausgezeichnet, dass sie viele neue, gewagte und unerwartete Elemente in ihre Musik eingefügt haben, und damit haben sie den damaligen Zeitgeist perfekt getroffen. Diese ganzen, für Popmusikverhältnisse sehr experimentellen Platten leben im Prinzip davon, dass Konventionen gebrochen werden. Es kann aber auch anders sein: Viele erwarten heute von einer Paul McCartney-Platte einen ganz bestimmten Musikstil. Deswegen wiederholt er diesen auch immer wieder und das funktioniert. Die Stücke sind zwar nicht mehr innovativ, aber ich halte es trotzdem für authentische Musik, weil er seine Stücke aus voller Überzeugung genau so macht.

MOD: Aber wir reden jetzt gerade davon, dass man sich in eine Gefahr begibt, in ein Chaos oder eine offene Situation, um da wieder etwas Neues zu schaffen. Das macht McCartney ja nicht, er verwendet nur Klischees.

JW: In diesem Fall ja, das ist richtig.

HH: McCartney tut etwas mit den Klischees. Man muss sich vergegenwärtigen, dass ein Klischee eine Art Rahmen darstellt. Und diesen baut er auf eine sehr überraschende Weise neu zusammen. Die Frage ist immer, wie man damit umgeht. Ohne Klischees kommt kein Mensch aus. Aber die Frage ist, was ich damit mache.

MOD: Es entsteht also schon etwas Neues?

HH: Auf jeden Fall.

MOD: Es kam die These auf, dass McCartney schon ein Bild davon hat, was die Leute von ihm erwarten - und das er das bedient.

¹⁰ [http://www.johannes-schoellhorn.de/aleatoric oder chaos.htm](http://www.johannes-schoellhorn.de/aleatoric%20oder%20chaos.htm) (eingesehen am 21.08.2009).

JW: Ich glaube, er bewegt sich da in einem relativ weiträumigen Bereich. Es gibt einfach sehr viele Elemente, die er miteinander kombinieren kann, um zu einem Schluss zu kommen. All das sind Elemente, die sich innerhalb dieses Bereichs schon befinden und von denen er weiß, dass sie funktionieren. Er hat sich die Elemente angeeignet, selektiert sie und führt sie wieder zusammen und das ist sein persönlicher Wortschatz, mit dem er spielt.

HH: Er bewegt sich in einer Tradition, mit einer bestimmten Spannweite von Themen, Harmonien, Formen und so weiter, mit denen er kreativ umgeht. Er macht nicht etwas, das völlig neu ist, das noch niemals jemand gehört hat, sondern er benutzt Elemente aus einer Tradition.

JW: Bei der Produktion von Popmusik geht es primär gar nicht darum, die Innovation zu schaffen. [...]

JS: Ganz ohne Innovation geht es nicht, dann interessiert es niemanden mehr. [...] Da muss schon etwas Neues sein.

MOD: Also, Sie haben an jedes Werk den Anspruch, dass es etwas Neues, etwas Innovatives hat?

JS: Das sage ich nicht in der Frühe, wenn ich mich an den Schreibtisch setze, aber das ist schon wichtig. Das ist ein wichtiger Aspekt der ganzen Geschichte und auch der Punkt, der mich interessiert. Ich setze mich nicht hin und sage, ich schreibe eine Sonate im Stil von Beethoven und das ist dann ein Stück von mir. Das interessiert mich nicht, denn das gibt es schon.

MOD: Das Spielen mit schon vorhandenen Elementen. Johann Weiß redete vorhin von „ein bisschen Robbie Williams, ein bisschen Police“. Gibt es bei Ihnen etwas Vergleichbares, Herr Schöllhorn?

JS: [...] Das ist etwas anderes. Ich habe einmal einen Auftrag für ein Akkordeonstück mit Madrigalen bekommen. Zwei Wochen später bekam ich vom Auftraggeber die Anweisung, einen Kontrabass in das Stück mit einzubauen und wieder zwei Wochen später sollte auch noch eine Bassklarinettenstimme dazu geschrieben werden. Diese ungewöhnliche Kombination wäre mir im Leben nicht eingefallen und ich glaube, dass dies eins meiner besten Stücke wurde. Manchmal bringen einen die Zwänge dazu, über etwas nachzudenken, worüber man vorher nie nachgedacht hätte. Einschränkung ist manchmal besser für den Prozess als völlige Entscheidungsfreiheit.

MOD: Also ist eine schwierige Situation ein guter Ausgangspunkt?

JS: Ja, zusätzlich zur „Deadline“.

MOD: Herr Hellhund, schaffen Sie sich Schwierigkeiten beim Improvisieren?

HH: Ja, jederzeit. Man muss mit anderen Leuten zusammenspielen, das ist immer Chaos und Schwierigkeit - Schwierigkeit in dem Sinne, dass man eine Aufgabe in kürzester Zeit lösen muss, für die man eigentlich länger Zeit bräuchte. Das ist beim Improvisieren nicht

möglich. Die Schwierigkeiten, die wir gerne haben, sind solche, die man sofort lösen kann, improvisatorisch. Von daher bedarf es eines intuitiven Verständnisses von denen, die da spielen. Es muss aber auch eine gewisse Spannung da sein, sonst kommt die Energie nicht, die man braucht. Eine gewisse Spannung ist wichtig, aber nicht im Sinne eines langen Anlaufes und von viel Zeitaufwand - dafür ist der Vorgang der Improvisation zu schnell.

JS: Es gibt auch das Phänomen des unlösbaren Problems, mit dem man komponieren muss - es gibt Dinge, die funktionieren immer. Mir ist zu Beginn meiner Laufbahn einmal Folgendes passiert: Ich hatte mir bestimmte Dinge vorgenommen für ein Stück und hatte mir, wie man das so zu Anfang als zeitgenössischer Komponist macht, einen Zeitplan angelegt, in dem auch die Anzahl der Formteile und die Richtung festgelegt waren. Nach diesem Plan habe ich dann bis zur Mitte komponiert, abschließend das Geschriebene durchgelesen und gemerkt, dass alles gesagt war, was ich sagen wollte und ich eigentlich fertig war. Dann habe ich aber nach Plan weiter komponiert. Das war dann besonders interessant, weil das Stück letzten Endes ganz anders wurde, als es meine ursprüngliche Absicht war.

MOD: Das heißt, es gibt gar nicht einen wirklichen Abschluss bei einer Komposition?

JS: [...] Das Phänomen gibt es. Manchmal erzeugen Musikstücke neue Probleme oder neue Stücke, das ist überall so. Auch bei der Improvisation.

MOD: Herr Weiß, haben Sie manchmal schon nach einigen Zeilen das Gefühl: Das ist jetzt schlüssig, das wird nicht mehr angetastet?

JW: Das habe ich auch schon erlebt. Gerade beim Mastern besteht die Gefahr, einzelne Takte, die der Plattenfirma missfallen könnten, viel zu schnell herauszuschneiden und schon ist diese Komposition essenziell verändert. Das kann auch von Vorteil sein, sollte aber natürlich vermieden werden.

MOD: Herr Hellhund, wann oder woran merkt man, dass man eine Improvisation zum Ende führen sollte?

HH: Das ist sehr unterschiedlich und hängt unter anderem davon ab, wie gut es läuft, wie inspiriert man ist, an welchem Zeitpunkt man in einem Stück unterwegs ist und ob man den Mitspielern noch Raum geben möchte. Im Grunde genommen hängt es einfach davon ab, wie man sich fühlt. Manchmal denkt man, man sollte aufhören zu improvisieren, kurz nachdem man den ersten Ton gespielt hat.

MOD: Ist in einem solchen Fall die Improvisation zufriedenstellend oder eher nicht?

HH: Es ist beides möglich. In der Regel bin ich dann unzufrieden.

3.7 Das musikalische Werk als Teil eines gesellschaftlichen Systems?

MOD: Ich möchte abschließend noch auf ein Modell der Kreativität von Csikszentmihalyi zu sprechen kommen.¹¹ Dort wird beschrieben, dass Kreativität nicht nur das kreative Produkt ist, was am Ende steht, sondern dass Kreativität und das kreative Werk quasi Teil eines ganz komplexen Systems sind, welches aus drei verschiedenen, sich einander beeinflussenden Feldern besteht.¹² [...]

JS: Ich finde dieses Modell sehr problematisch, weil es implizit eine Reihe von Dingen ausschließt, die man nicht ausschließen darf. So beispielsweise die Kreativität von Kindern, deren Qualität gar nicht hoch genug zu schätzen ist. Das Modell beschreibt die Produktion anerkannter Kulturleistungen. Anerkannte Experten bestätigen und erkennen einen offensichtlich schöpferischen Akt an. Ein Systemmodell der Kreativität sollte, wenn es den Anspruch hat, allgemeingültig zu sein, auf einem ganz anderen Level ansetzen. Ich finde, das Konzept ist zu speziell.

MOD: Welche Relevanz hat eine kreative Leistung, wenn Sie keine Anerkennung findet?

HH: Meiner Meinung nach muss kreative Leistung nicht immer etwas bringen (finanziell oder sozial), sie kann schließlich auch zweckfrei stattfinden.

JS: In dem Systemmodell wird fälschlicherweise immer von „Produkt“ gesprochen. Ein Produkt ist etwas, das man verkauft. Aber Komponist wird man nicht, weil man Produkte herstellt, sondern weil irgendetwas in einem sagt: „Du musst komponieren!“

MOD: Herr Schöllhorn, gerade in der Neuen Musikszene werden regelmäßig Festivals organisiert. Dienen diese nicht auch der Profilierung?

JS: Das ist sehr unterschiedlich. Oft sind die Komponisten, die man auf Festivals feiert, nicht diejenigen, die herausragende Leistungen bringen. Hier liegen andere Mechanismen zugrunde, die mit dem, was man Kreativität oder Inspiration nennt, nicht unbedingt etwas zu tun haben müssen -, das ist vielmehr Marketing oder Selbstmanagement. Die Organisatoren solcher Festivals reagieren meiner Meinung nach auf andere Reize als verschiedene künstlerische Kollegen oder ein sensibles Publikum. Wenn ein Redakteur die Leistung eines Komponisten anerkennt, dann ist das zwar wichtig, aber es ist viel zu kurzlebig. Das greift überhaupt nicht.

MOD: Herr Schöllhorn, steht hinter jeder Kunst nicht ein gesellschaftlicher Auftrag oder, anders gesagt, sollte Kunst nicht sozial relevant sein?

JS: Warum muss sie das? Wer gibt den Auftrag?

MOD: Bedeutet das, dass Sie nur für sich komponieren?

¹¹ s. Einleitungsteil.

¹² Präsentation von Abbildung 1.

JS: Nein, ich komponiere. Aber deswegen habe ich noch keinen Auftrag.

MOD: Könnte man sagen, der Kompositionsprozess geschieht ohne willentliche Steuerung?

JS: Es gibt das schöne Bild von Sigmar Polke¹³ mit dem Titel „Höhere Wesen befehlen: rechte obere Ecke schwarz malen!“ Das ist ein schönes Gleichnis für das Komponieren. Die „höheren Wesen“ sind wohl eher ein Witz. Es handelt sich um ein Bild mit weißem Hintergrund. Darauf ist lediglich oben die Ecke schwarz ausgemalt und auf dem Bild steht in schwarzer Schrift: „Höhere Wesen befehlen: rechte obere Ecke schwarz malen.“ Genauso läuft das. Ob das nun „höhere Wesen“ sind, kann ich nicht sagen, aber ich habe nicht automatisch einen Auftrag. Ich komponiere. Musik ist nicht nur Musik. Musik sind nicht nur Töne, Musik ist etwas Gesellschaftliches. Aber deswegen bin ich nicht „Sozialarbeiter in Sachen Musik“.

MOD: Kann man daraus schließen, dass die soziale Relevanz kein Qualitätsmerkmal für die Musik oder für das Produkt ist?

HH: Ein Produkt ist in erster Linie nie sozial relevant, ein Produkt wird verkauft.

MOD: Herr Weiß, spielt bei einem nicht-kommerziellen Popsong, die soziale Relevanz in dem Sinne eine Rolle, dass musikalische Mittel benutzt werden, um ein sehr weites Publikum zu erreichen?

JW: Es gibt verschiedene Beispiele für das Ausschachten nicht kommerziell orientierter Musik in der Popmusik. Ich denke da an „Grunge“ oder „Techno“, die im sogenannten „Underground“ entstanden sind. Dabei hat meiner Meinung nach jeder Anfang ein sehr egoistisches Moment. Man fängt an zu komponieren, weil man alles Bisherige unerträglich findet und es einen nicht ausreichend berührt. Und deswegen macht man etwas Eigenes. Ich mache Songs immer zu hundert Prozent so, wie ich sie gerne hätte, denn dann macht es erst richtig Spaß, diese zu spielen. In der Popmusik sind die Komponisten zumeist auch gleichzeitig die Spieler, da schreibt man meistens speziell für sein Instrument. Wenn ich als Gitarrist für meine Band schreibe, verwende ich viele harte Gitarrenriffs und endlose Gitarrensoli, weil mir das besonders gut gefällt. Mir ist es dann auch nicht so wichtig, wie mein Stück von anderen bewertet wird. Meistens ist es so, dass ein Stück dann am Ende auch kommerziell erfolgreich wird, weil es, wie bei Jacques Brel, authentisch ist. Die eigene Idee, das ist das egoistische Moment für mich. Man muss vorsichtig sein mit dem Begriff des „nicht-kommerziellen“ Popsongs.

MOD: Könnte man sagen, dass man sowohl mit kommerziell orientierten wie auch mit authentischen Produktionen kommerziell erfolgreich sein kann?

¹³ Sigmar Polke (*1941) deutscher Maler und Fotograf. Das Bild „Höhere Wesen befehlen: rechte obere Ecke schwarz malen!“ entstand 1969.

JW: Das kann ich nicht beantworten. Das müsste man tatsächlich mal Robbie Williams fragen, der sich schon so oft wiederholt hat. Er schreibt selbst, dass seine Musik im Prinzip eine einzige Wiederholung aus den letzten 30 Jahren der Popmusikgeschichte ist. Das kann ich so nicht beantworten.

MOD an das Publikum gewandt: Gibt es dazu Fragen?

STUDENT: Herr Hellhund, wie oft kommt man in die Situation, dass man sich Wochen und Monate in Inspiration gewälzt hat und beim Vorspiel sagt einem einer: „Ja, aber das ist doch das, was schon vor zwei Jahren der und der gespielt hat?“

HH: So etwas passiert Jazz-Musikern oft, vor allem dann, wenn sie sich in gängigen stilistischen Bahnen bewegen. Es lässt sich zwar nie ganz vermeiden, aber man darf nicht zu tief in diese eingefahrenen Gleise hineingeraten, denn es ist sehr schwer, diesen Routinen wieder zu entkommen. Aber es ist durchaus möglich, sich bekannter stilistischer Mittel, also eines gängigen Repertoires oder Vokabulars, zu bedienen. Wichtig ist, dass ein persönlicher, kreativer Impuls dabei ist. Wenn das Stück etwas individuell Expressives hat, dann ist es dennoch neu. [...] Es ist im Jazz so, dass die meisten Leute den Lernweg gegangen sind, sich an Vorbildern zu orientieren, Dinge zu übernehmen und andere nachzuahmen. Aber ein halbwegs kreativer Mensch kreierte am Ende etwas, das nicht mehr nach Kopie klingt, sondern nach etwas Eigenem. Warum? Weil neuartige Vernetzungen stattfinden oder ein individuelles, vielleicht ein in der Person selbst verankertes Ausdruckselement dazukommt.

MOD: Ich möchte Ihnen zum Abschluss verschiedene Satzanfänge geben, die Sie einfach spontan fortsetzen. Herr Weiß, „ich werde kreativ, wenn (...)“

JW: (...) es mir gut geht.

MOD: Herr Schöllhorn, um eine Idee zu bekommen, muss man (...)

JS: (...) warten.

MOD: Eine Idee ist tragfähig, wenn (...)

JS: (...) ich das so empfinde.

MOD: Der Vorteil einer Improvisation ist, (...)

HH: (...) dass sie eine relativ direkte Beziehung zum Spaßfaktor haben kann.

MOD: Herr Schöllhorn, der Vorteil einer Komposition ist, (...)

JS: (...) Sagen wir es anders: Das Schöne an einer Komposition ist, dass ich vielleicht das hören kann, was ich noch nirgendwo gehört habe und was ich jetzt gern mal hören möchte.

MOD: Herr Weiß, ein Stück ist abgeschlossen, wenn (...)

JW: (...) ich meinen Urlaub buche. (Publikum lacht).

MOD: Herr Schöllhorn, Musik ist neu, wenn (...)

JS: (...) sie mich überrascht.

MOD: Wir bedanken uns vielmals für ihre Mitwirkung.

4 Diskussion der Ergebnisse

In der abschließenden Diskussion sollen noch einmal die wichtigsten Aussagen zusammengefasst und ihr Bezug zu den anfangs formulierten theoretischen Perspektiven herausgearbeitet werden. Dies Vorgehen orientiert sich im wesentlichen an der Methode der "explizierenden Paraphrase" (Mayring, 2008, S. 79), nach der auf Grundlage des Interviewmaterials zusammenfassende Formulierungen gebildet werden.

4.1 Eine Typologie des kreativen Schaffens?

Ein wichtiger Fragenkomplex galt dem Verhältnis von (unbewusster) Inspiration und (bewusster) kreativer Arbeit. Theoretischer Hintergrund hierfür war Bahles einfache Typologisierung von Komponisten in einen „Inspirationstyp“ und einen „Arbeitstyp“. Die Aussagen der Interviewten weisen aber darauf hin, dass es sich hierbei um eine stark vereinfachte Typologie handelt. Zutreffender wären dagegen Beschreibungsmodelle, die individuelle Arbeitskonzepte berücksichtigen. Auffällig war vielmehr die Betonung eines Kontinuums der Arbeitsweisen, mit einer wechselnden Folge von bewussten und unbewussten Abläufen:

„Eigentlich komponiert man immer. Es kann einen anfallen oder man muss es kitzeln und provozieren. Und man muss es auch üben. Meiner Meinung nach muss man sich jeden Tag damit beschäftigen. (...) Man kann das nicht so klassifizieren“ [JS]

„Man muss ständig an die Grenzen gehen, darf sich dabei aber nicht restlos verlieren.“ [HH]

Diese Selbstauskünfte mit ihrer Betonung eines "kontrollierten Kontrollverlusts" stimmen überein mit neueren neurowissenschaftlichen Studien zu Gehirnaktivitäten beim Improvisieren (Limb & Braun, 2008): Bei improvisierenden Pianisten zeigte sich eine zunehmende Deaktivierung des präfrontalen Kortex', was als Hinweis auf eine verringerte Kontrolle des Bewusstseins gewertet werden kann. Interessant ist auch die Betonung kontinuierlicher Arbeitsprozesse: wichtig scheint es zu sein, im Kompositionsprozess permanent involviert zu bleiben. Dies kann durch feste Kompositionszeiten unterstützt werden, wie von Schubert oder Brahms bekannt, oder das kreative Denken wird einfach als "Hintergrundaktivität" betrachtet:

"(...) ist es ganz wichtig, dass man immer bewusst oder unbewusst auf der Suche ist. Dabei kann man auch etwas ganz anderes machen, z.B. im Bett liegen (...)" [HH]"

"In der Regel arbeite ich ungefähr zwei Jahre an einem Stück. Ich würde ungefähr die letzten sechs Wochen, vor Ende der zwei Jahre, anfangen Noten zu schreiben." [JS]

Unterschiede in den jeweiligen Arbeitsabläufen zeigten sich auch je nach musikalischem Genre. Eine besondere Rolle spielt hierbei der je nach Genre unterschiedliche Grad der medialen Gebundenheit der kreativen Tätigkeit: Während es bei der Arbeit mit Bleistift und Notenpapier und natürlich bei der Improvisation relativ viele Freiheiten gibt, ist die kreative Arbeit im Tonstudio unter den Bedingungen der digitalen Musikproduktion in erheblichem Maße an den jeweiligen Ort und die Medien gebunden:

„Man kann sich aber auch zuerst nur eine grobe Richtung überlegen und dann mit den ganzen anderen Gerätschaften, Instrumenten und Aufnahmemöglichkeiten, arbeiten und eine Idee entwickeln.“ [JW]

Besonders in der Popmusik scheint der kreative Prozess eher von medial gebundenen, iterativen Prozessen bestimmt zu sein. Hierzu gehört auch das „Erspielen“ einer Idee am Instrument, was auch eine gewisse Ähnlichkeit mit den Vorgängen bei der Improvisation hat:

„Was mir besonders gefallen hat, ist seine spielerische Art und Weise, mit der er Ideen generiert, erprobt, verwirft, beibehält und dann weiter testet. Er macht den Prozess des Probierens sichtbar.“ [HH über die Arbeitsweise von Jacques Brel]

Wie Behne (1993a, S. 106) am Beispiel des Improvisators Walter Fährndrich beschreibt, sind solche Arbeitsweisen, forschend und experimentierend vom Instrument ausgehen und sich das Produkt quasi "erspielen", durch einen spielerischen Entstehungsprozess charakterisiert. Am Ende eines solchen quasi-improvisierten Prozesses steht jedoch ein Werk, das als abgeschlossen gilt und sich von Aufführung zu Aufführung nur geringfügig verändert. Insgesamt bestätigen die Expertenaussagen ein iteratives Modell der Musik-Erschaffung von Lehmann (2005, S. 935), indem sich verschiedene Genres nur durch die Anzahl benötigter Iterationen von der ersten Skizze bis zum fertigen Produkt unterscheiden: während in der klassischen Musik sehr viele Iterationen der Überarbeitung von der ersten Idee bis zum fertig elaborierten Werk üblich sind, beginnen Jazzkomponisten bereits mit einem relativ hohen Grad an Elaboration, der durch weitere Iterationen nur noch geringfügig gesteigert wird. Die Arbeitsweise in der Pop-Rock-Musik liegt zwischen diesen beiden Polen.

4.2 Sonderfall Improvisation

Eine Sonderrolle innerhalb der generativen musikalischen Performanz nimmt die Improvisation ein. In der Charakterisierung von Klaus-Ernst Behne (1993b, S. 121) ist bei dieser kreativen Tätigkeit besonders die Schnelligkeit und Unumkehrbarkeit der Abläufe ein Alleinstellungsmerkmal. Dies bedeutet auch eine notwendigerweise erhöhte

Risikobereitschaft des Improvisierenden beim Spiel, die stets das Risiko des Scheiterns in sich trägt:

„Im Grunde genommen hängt es einfach davon ab, wie man sich fühlt. Manchmal denkt man, man sollte aufhören zu improvisieren, kurz nachdem man den ersten Ton gespielt hat.“ [HH]

Man sollte dieses Risiko des Scheiterns jedoch nicht auf die Improvisation beschränken, denn ein Bewusstsein hierfür gibt es auch bei Komponisten:

„Ich kann aus meiner kompositorischen Praxis sagen, dass diejenigen Stellen, an denen ich am meisten Angst beim Komponieren hatte, hinterher immer die Besten waren.“ [JS]

Ebenfalls betont wurde die Rolle handwerklicher Voraussetzungen, etwa im Sinne erlernter Patterns. Dies ist in Übereinstimmung mit einem jüngeren Improvisationsmodell von Johnson-Laird (2002), in dem Improvisation als „geschickte Rekombination“ von bereits Gelerntem betrachtet wird. Gleichzeitig ist den Interviewten aber auch bewusst, dass die erlernten Patterns wieder verlassen werden müssen. Improvisation geschieht aus dieser Sicht also auf Grundlage einer Beherrschung des Basismaterials, erschöpft sich aber nicht darin:

„Dabei muss man darauf achten, dass man den Grad des Übens nicht bis zu dem Punkt vorantreibt, an dem die Verfestigung größer ist als die Hantierbarkeit“ [HH]

4.3 Die Bewertung des „kreativen Dreiecks“

In Hinblick auf die Bewertung aktueller Modelle der Kreativität dominierte eher eine kritische Position. So wurde das weit verbreitete Modell des „kreativen Dreiecks“ (s. Abb. 1) von Csikszentmihalyi (1997), in dem die Entstehungsbedingungen für das kreative Produkt im Wechselverhältnis von kreativer Persönlichkeit, kulturellen Rahmenbedingungen und der jeweiligen Domäne gesehen werden, aus Sicht der drei Experten überraschenderweise als zu wenig musikspezifisch eingeordnet. Besonders der selbstreferentielle Charakter wurde als störend bewertet:

„Das Modell beschreibt die Produktion anerkannter Kulturleistungen. (...) Wenn ein Redakteur die Leistung eines Komponisten anerkennt, dann ist das zwar wichtig, aber es ist viel zu kurzlebig.“ [JS]

4.4 Die Aussagekraft filmischer Dokumente zum kreativen Moment

Die als Impulsgeber beim Interview verwendeten Filmausschnitte mit dokumentarischen Darstellungen der kompositorischen Arbeitsweise von Jacques Brel und Arthur Honegger zeigten ein anderes Grundproblem auf: Die Annäherung an den kreativen Prozess ist nicht

beliebig dicht möglich. Besonders das Medium Kamera scheint sich durch seine Reaktivität negativ auf die Natürlichkeit der Beobachtungssituation auszuwirken:

„Honegger spielt Honegger beim Komponieren, so wie er sich Honegger vorstellt.“ [HH]

Eine Konsequenz aus dieser Einsicht wäre, dass man möglicherweise akzeptieren muss, dass der eigentliche kreative Vorgang der Komposition (und nicht die vorbereitenden Rahmenhandlungen dazu) im Moment seines Auftretens medial nur annäherungsweise einzufangen ist:

„Das, was eigentlich abläuft, lässt sich nicht darstellen, das läuft im Kopf ab. Dem ist nichts hinzuzufügen.“ [JS]

Möglicherweise sind unsere Vorstellungen vom kreativen Vorgang auch durch die stereotype Darstellung in fiktionalen Komponistenbiografien (Biopics) als quasi "müheloser" Prozess geprägt, von dem sich unseres Wissens nur die Darstellung der Arbeitsweise Schuberts im Spielfilm "Mit meinen heißen Tränen" (A 1986, Regie: Fritz Lehner) abhebt (vgl. Fritz, 2000). In dokumentarischen und fiktionalen Filmen jeweils neue filmische Umsetzungen für die Darstellung des Erschaffungsvorgang von Musik zu finden, bleibt eine spannende Herausforderung an Drehbuchautoren und Regisseure.

5 Literatur

- Bahle, J. (1936). *Der musikalische Schaffensprozess. Psychologie der schöpferischen Erlebens- und Antriebsformen*. Leipzig: S. Hirzel.
- Behne, K.-E. (1993a). Singen und Würfeln. Zur Psychologie kreativer musikalischer Prozesse. In K.-E. Behne (Ed.), *Gehört - Gedacht - Gesehen. Zehn Aufsätze zum visuellen, kreativen und theoretischen Umgang mit Musik* (pp. 87-111). Regensburg: Con Brio.
- Behne, K.-E. (1993b). Zur Psychologie der freien Improvisation. In K.-E. Behne (Ed.), *Gehört - Gedacht - Gesehen. Zehn Aufsätze zum visuellen, kreativen und theoretischen Umgang mit Musik* (pp. 113-130). Regensburg: Con Brio.
- Boyd, J. (1992). *Musicians in tune. Seventy-five contemporary musicians discuss the creative process*. New York: Simon & Schuster.
- Bullerjahn, C. (2004). Der Mythos um das kreative Genie: Einfall und schöpferischer Drang. In C. Bullerjahn & W. Löffler (Eds.), *Musikermymthen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen* (Musik-Kultur-Wissenschaft, Bd. 2pp. 125-161). Hildesheim: Olms.
- Csikszentmihalyi, M. (1997). *Kreativität: Wie Sie das Unmögliche schaffen und Ihre Grenzen überwinden*. Stuttgart: Klett.
- Flick, U. (1995). *Qualitative Forschung. Theorie, Methoden, Anwendung in Psychologie und Sozialwissenschaften*. Reinbek: Rowohlt.

- Flossdorf, B. (1994). Kreativität. In S. Grubitsch & R. Rexilius (Eds.), *Psychologische Grundbegriffe* (pp. 572-578). Reinbek: Rowohlt.
- Fritz, H. (2000). Der Tod und der Künstler. Fritz Lehnert's Schubert-Trilogie. In J. Felix (Ed.), *Genie und Leidenschaft. Künstlerleben im Film* (pp. 115-128). Sankt Augustin: Gardez! Verlag.
- Gläser, J. & Laudel, G. (2009). *Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Johnson-Laird, P. N. (2002). How Jazz musicians improvise. *Music Perception*, 19(3), 415-442.
- Kopiez, R. & Altenmüller, E. (2008). Der Prozess der Improvisation: Ein Interview mit dem Gitarristen Thomas Brendgens-Mönkemeyer. In A. Lehmann-Wermser & G. Adler (Eds.), *Das Musikleben fördern - Musik vermitteln* (Freundesgabe zum 65. Geburtstag von Karl-Jürgen Kemmelmeierpp. 167-181). Hannover: Hochschule für Musik und Theater.
- Lehmann, A. C. (2005). Komposition und Improvisation: Generative musikalische Performanz. In T. H. Stoffer & R. Oerter (Eds.), *Allgemeine Musikpsychologie* (Enzyklopädie der Psychologie, Vol. D/VII/1, Allgemeine Musikpsychologiepp. 913-954). Göttingen: Hogrefe.
- Limb, C. J. & Braun, A. R. (2008). Neural substrates of spontaneous musical performance: An fMRI study of Jazz improvisation. *PLoS ONE*, 3(2), e1679.
- Mayring, P. (1996). *Einführung in die qualitative Sozialforschung*. Weinheim: Psychologie Verlags Union.
- Mayring, P. (2008). *Qualitative Inhaltsanalyse*. Weinheim: Beltz.
- Poincaré, H. (1913). *The foundations of science*. New York: The Science Press.
- Wallas, G. (1926). *The art of thought*. London: J. Cape.
- Weisberg, R. W. (1989). *Kreativität und Begabung. Was wir mit Mozart, Einstein und Picasso gemeinsam haben*. Heidelberg: Spektrum.

Autor:

Reinhard Kopiez

Hochschule für Musik und Theater

Institut für musikpädagogische Forschung/ Hanover Music Lab

Emmichplatz 1

30175 Hannover

Email: kopiez@hmt-hannover.de