Einleitung

> In the end, everything is improvisation. Even the greatest classical works began as improvisations and then become written down and crystallized. Is there anything in this world that doesn't begin as an improvisation?
>
> John McLaughlin, interviewed by Daniel Fischlin (2010, p. 7)

i Improvisieren: Mystik, Herausforderung und Relevanz

Die Nerven werden beim Erlernen des musikalischen Improvisierens auf eine harte Probe gestellt: Empfindungen wie Glück, Faszination, Respekt, Angst und Frustration liegen hier oft dicht beieinander. Eine Art Achterbahn der Gefühle konnte ich bei meinen Weggefährten und Kollegen, Musikerfreunden und ehemaligen Kommilitonen, bei mir selbst, und nun bei meinen Studierenden feststellen. Es dauert, bis sich zufriedenstellende Resultate zeigen, und nicht selten müssen Lernende von Routiniers ermutigt und vertröstend auf Geduld und Ausdauer hingewiesen werden[8]. Speziell in Phasen intensiver Beschäftigung können die potentielle Unbegrenztheit einer Auseinandersetzung und die Unbestimmtheit eines langen Weges überfordern.

Es zeigt sich eine schwierige (Be-)Greifbarkeit des Improvisierens, es erscheint nebulös und unkonkret und dies gilt für Laien wie für berühmte Improvisationskünstler. So erinnert sich der Jazztrompeter Wynton Marsalis an seine Verwunderung über die Fähigkeiten der Idole seiner Anfangszeit – Miles Davis, John Coltrane, Sonny Rollins und Dizzy Gillespie: "(…) all of these giants could play and sound different" und: "When you're just learning Jazz, everything is mystical." (Berliner, 1994, S. 2). Auch nach Jahrzehnten der Erfahrung beschrei-

8 Auch nachzulesen bei Sloboda (1984) und Berliner (1994). Musiker beschreiben, dass der Weg zu den „Geheimnissen" der Improvisationskunst zwar von freudigen persönlichen Einblicken und Entdeckungen, aber auch von viel Frustration und unangenehmen Erlebnissen und Enttäuschungen gekennzeichnet ist.

© Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH 2018
P. Roidinger, *Musikalisches Improvisieren*, BestMasters,
DOI 10.1007/978-3-658-18423-0_2

ben Musiker ein mystisches Verhältnis zum Improvisieren – und selbst wenn es das *eigene* Improvisieren betrifft. Etwa rätselt Doc Cheatham, ein Trompeter der älteren Jazzgarde: "That's the thing I don't understand myself, and I've been asked about it so many times. When I play a solo, I never know any more about what I am going to play than you do." (Berliner, 1994, S. 2).

Eine Unzugänglichkeit der Musiker zu den Produktionsprozessen ihrer eigenen improvisierten Musik hat auch die Wissenschaft beobachtet. Johnson-Laird (1991) bezeichnet dieses fehlende Gewahrsein als „essentielles psychologisches Merkmal" von musikalischem Improvisieren und es sei dabei unerheblich, ob es sich um Jazz, Klassische Musik, Afrikanische Musik oder eine andere Stilistik handelt (S. 292). Walton, Richardson, Langland-Hassan und Chemero (2015) erklären: "Not only is the act of musical improvisation demanding and complex, but at the peak of performance musicians are often unaware of their actions and the details of how their skills are being executed." (S. 2). Berliner (1994), Berkowitz (2010), Iyer (1998, 2002, 2004), Pressing (2000) und Sudnow (2001) beschreiben, dass viele Künstler das Gefühl haben, ihren eigenen Körper beim Improvisieren eher zu „beobachten," als „bewusst" zu lenken. Der Musiker und Neurowissenschaftler Aaron Berkowitz (2010) bezeichnet dieses Phänomen als *creator-witness phenomen,* eine Art mysteriöse Beziehung zwischen improvisierenden Musikern und ihrer eigenen performativen Wahrnehmung. Er zitiert den Pianisten Robert Levin: "When I play, I am reacting (…) I never, and I mean never, say 'I'm going to modulate to f-sharp major now,' or 'I'm going to use a dominant seventh now,'(…) I do not for one millisecond when I'm improvising think what it is I'm going to be doing." (Berkowitz, 2010, S. 123).

In Bezug auf die Pädagogik beschreibt Berkowitz (2010), dass sowohl Malcom Bilson als auch Robert Levin – zwei bekannte Improvisationskünstler der Klassischen Musik – nicht wussten, *wie* sie das Improvisieren gelernt haben: "Levin's and Bilson's statements that they are unable to articulate how they 'learned to improvise' are mirrored in many musical traditions in which improvisation occurs, but *how* to improvise is not explicit taught" (S. 85). Er sieht ein kulturübergreifendes Phänomen, dass Improvisieren selbst in musikalischen Traditionen, in welchen es eine tragende Rolle spielt, nicht explizit gelehrt wird und verweist auf Studien, welche die Pädagogik von Improvisation in der Iranischen Klassischen Musik, in der Südindischen Klassischen Musik und im Jazz untersuchten (S. 86).

Zwar ist letztere Ansicht diskutierbar, da in Bezug auf Jazz und viele andere afroamerikanische Musikrichtungen (Reggae, Hip-Hop, Soul, R'n'B, Son,

Salsa, Samba, Bossa Nova) sowie in der Indischen Musik mittlerweile durchaus hochqualitative Improvisationspädagogik angeboten wird. Allerdings ist die Fähigkeitenaneignung und pädagogische Nachvollziehbarkeit der didaktischen Vermittlung von Improvisationsfähigkeiten schwer einsehbar und komplex – und für den Anfänger und insbesondere den Außenstehenden nicht immer durchsichtig. Beispielsweise können die Kompetenzen zum musikalischen Improvisieren weniger klar „festgenagelt" werden als die zum Interpretieren – etwa westlich klassischer Musik – und dies erschwert einen direkten analytischen Bezug und eine klare Nachvollziehbarkeit. Dem Lernenden stehen insgesamt weniger Stützen zum Festhalten bereit, wie „Noten" oder schrittweisen Erfolgserlebnissen, z. B. durch Erweiterung eines persönlichen Repertoires[9]. Diese Faktoren können potentiell verunsichernd wirken – aus eigener Erfahrung für Erwachsene tendenziell mehr als für Kinder.

Vermittlungserschwernisse gibt es nicht nur in der Pädagogik, sondern ebenso nach außen, in eine potentielle Zuhörerwelt. Viele Improvisationskünste leiden unter Verständnis- und Übertragungsschwierigkeiten und auch dies trägt zu ihrer Mystik bei. Berliner (1994) schreibt im Zusammenhang mit Jazz von einer "remarkableness of the training and rigorous musical thinking that underlie improvisation" (S. 15) und meint: "There is, in fact, a lifetime of preparation and knowledge behind every idea that an improviser performs." (S. 17). Er bedauert jedoch gleichzeitig Verständnislücken und Stereotypen im Zusammenhang mit Jazz und Improvisation, welche seiner Meinung nach ein potentielles Publikum limitiert und zu einer Abschottung der Jazz-Community beiträgt:

> Despite the contribution of jazz as a unique musical language – one of the world's most sophisticated – the marginal existence of jazz musicians and the negative feedback to their community from some of the writings about jazz leave many of its practitioners with the perception that their skills are poorly understood, even downright misunderstood, and their knowledge undervalued by outsiders. (Berliner, 1994, S. 5)

9 Etwa dauert es vergleichsweise lange, bis ein Jazzstandard einigermaßen „Session-tauglich" gemeistert wird, da bereits ein relativ hohes improvisatorisches Niveau benötigt wird. Wird dieses wiederum erreicht, dann können potentiell viele Stücke in vergleichsweise kurzer Zeit gelernt werden, da Jazzkompositionen weniger „statische Information" beinhalten als ausnotierte Kompositionen. (eigene Erfahrung, pädagogische Erfahrung und informelle Kollegengespräche)

Umgekehrt wird eine „geheimnisvolle Aura“ auch bewusst gepflegt. Ramshaw (2010) sieht eine “tradition of illusion”. Dahinter stehe einerseits die Absicht, einen *mystischen Geniekult* aufrechtzuerhalten, wie auch die Befürchtung, ein musikalischer Ausdruck, ein „Spirit“ könne durch zu viel Analyse und „Bewusstsein“ verloren gehen (S. 8). Manche Musiker wollen aber auch ganz profan ihre mühsam erworbenen Fähigkeiten vor Nachahmung schützen (Berliner, 1994).

Eine interdisziplinäre Grundfrage

Die wissenschaftliche Nachvollziehbarkeit und systematische Erforschung des Improvisierens steht gleichfalls vor nicht einfach zu lösenden Herausforderungen. Aus insbesondere folgenden Gründen:

Um sich vielen Fragestellungen zu nähern, wird eine interdisziplinäre Auseinandersetzung und ein Know-How auf verschiedenen Gebieten benötigt – etwa in den Bereichen der Kognitionswissenschaften, der Neurologie, der Psychologie und der Soziologie. Dabei ist es oft schwer, einzelne Variablen aus gröberen Zusammenhängen zu trennen, woraus eine schwierige Quantifizierbarkeit und ein hoher Aufwand in der methodischen Erfassung resultieren. Insgesamt sind die kognitiven Vorgänge zum Improvisieren kaum von anderen kognitiven Prozessen und Vorgängen abgrenzbar. Etwa ist es per se nicht möglich, eine *rein* improvisatorische Position einzunehmen, da aus einem kognitiven Blickwinkel zuvor „gelerntes Material“ nicht komplett vermeidbar ist – ebenso wenig wie Variationen bei einem „Interpretieren“ komplett vermieden werden können (Pressing, 1984). Es ist grundsätzlich nicht objektivierbar, ob in einem gegebenen Moment *überhaupt* (musikalisch) improvisiert wird: „Wann komponiert oder improvisiert wird, ist eigentlich nur phänomenologisch, das heißt aus der Sicht des Musikers zu bestimmen“ (Lehmann, 2011, S. 341). Diese Nicht-Objektivierbarkeit von „außen“ und die oben beschriebene Nichttrennbarkeit vieler Variablen machen eine Expertise zum Improvisieren schwer einsehbar und verleihen ihr auch in wissenschaftlicher Hinsicht eine gewisse *Mystik* – wie auch Walton et al. (2015) in einer Auseinandersetzung mit Berkowitz (2010, S. 130) beschreiben:

> Berkowitz claims that “letting go” allows for the automated components and processes that make up a musician’s expert knowledge base to run the show. But despite its importance, exactly how this knowledge base and these processes are at play during these creator-witness experiences is left an enchanting mystery (…). (Walton et al., 2015, S. 2)

Dennoch scheint sich die wissenschaftliche Grundlagenforschung diesen Herausforderungen zunehmend zu widmen, nicht zuletzt ersichtlich an der Publikationszunahme der letzten Jahre.

Dabei werden (traditionellerweise) überwiegend die Bereiche der Künste erforscht, beispielsweise Musik, Tanz, Theater, Contact Improvisation, Kampfkunst oder Kalligraphie. Vermehrt widmet sich die Wissenschaft jedoch auch anderen Lebensaspekten, wie Improvisieren in Extrem- und Notsituationen (vgl. Mendonça, Beroggi & Wallace, 2001; Mendonça & Wallace, 2007) oder im Zusammenhang mit Organisation und Management (vgl. Barrett, 1998; Crossan, 1998). Die Erforschung des Improvisierens steigt in der Konjunktur und dies hängt mit mehreren Bewegungen zusammen:

Zunächst verhilft die technische Entwicklung, Fragen nachzugehen, welche früher einer systematischen Erforschung verborgen geblieben wären (insbesondere im Bereich der neuropsychologischen Forschung – u. a. Berkowitz & Ansari, 2008; Limb & Braun, 2008). Darüber hinaus steigt der „Wert" von Improvisieren als *Fähigkeit*, da sich eine marktwirtschaftliche Nachfrage an der Aufklärung, Übertragung und Instrumentalisierung einer *improvisatorischen Kompetenz* (beispielsweise in Bereichen von Organisation und Management) entwickelt.

Vor allem aber wird dem Improvisieren ein zunehmend zentralerer Stellenwert im menschlichen Handeln beigemessen. Improvisieren wird mittlerweile als fundamentaler Bestandteil und feste Eigenschaft des menschlichen Lebens betrachtet: "Life in a complex world, and a life which reflects and values the complexity of both self and world, requires the ability to improvise – to deal with, and indeed to create, the unforeseen, the surprise." (Montuori, 2003, S. 240). Jeff Pressing (1984) – Wissenschaftler und Musiker – meint: "To the extent that we are unpredictable, we improvise. Everything else is repeating ourselves or following orders. Improvisation is thus central to the formation of new ideas in all areas of human endeavour." (S. 345). Berkowitz (2010) sieht Improvisieren als zentralen Bestandteil jeder menschlichen Handlung (S. 19, Vorwort) und die Fähigkeit zu improvisieren als überlebensnotwendig in stark wechselnden Umweltbedingungen (S. 182). Sawyer (2000) beschreibt Improvisation im täglichen Zusammenleben und findet in den Herzen der Sozialtheorien von Jürgen Habermas, Michel Foucault und Pierre Bourdieu Aspekte der Improvisation: "The tension between preexisting structure and interactional creativity is at the core of many contemporary social theories, (…) improvisation is a critical issue for the social sciences, and the study of everyday social life faces the same key issues as the study of improvisation." (S. 184). Generell sei eine zentrale Frage

der Sozialwissenschaften: “How much of everyday life is scripted and structured and how much of it is improvised?” (S. 185).

Improvisieren wird zusammenfassend nicht mehr nur auf die Künste oder disziplinäre Bereiche begrenzt, sondern als fundamentale Strategie im menschlichen Handeln angesehen. Möglicherweise ist es sogar als fundamental für alle Formen des Lebens und der Evolution anzusehen:

> Die Fähigkeit, kreative Lösungen bei neuen Aufgaben zu improvisieren, ist ein absolut notwendiges Verhalten, wenn ein Organismus in einer Umgebung überleben soll, die ständig im Fluss ist. Diese flexible Strategie ist nicht nur auf der Ebene des Verhaltens wichtig, sie scheint sogar hinab bis auf die Ebenen der Zellen und Moleküle zu funktionieren. Improvisation ist nicht nur ein Zeichen evolutionärer Anpassung – die Evolution selbst kann man als improvisierend verstehen. (Berkowitz, 2010, S. 182 von Englisch auf Deutsch)

Prinzipiell sehe ich dadurch auch keinen Anlass, dass sich ein alltägliches Improvisieren von einem künstlerischen oder musikalischen Improvisieren fundamental und in der Basis unterscheiden müsste. Diesbezüglich kann das Improvisieren ganz allgemein als eine zu lösende Grundfrage der Kognitions- und Sozialwissenschaften angesehen werden.

Eine pankulturelle künstlerische Ausdrucksform

Noch kurz zur Verbreitung des (musikalischen) Improvisierens als „Kunstform“: In den Bereichen Kunst und Kultur ist das Improvisieren als künstlerische Fähigkeit des Ausdrucks pankulturell verbreitet. Hoch entwickelte Improvisationsexpertisen sind global anzutreffen, variantenreich und epochenübergreifend. Zu nennen sind u. a. der indische *Raga,* der arabische *Magam,* der persische *Dastgah,* der *Generalbass* des Barock, der Jazz und insbesondere *Free Jazz,* die Musik der Stummfilmbegleitung, das historische italienische Improvisationstheater des 16. bis 18. Jahrhunderts, das zeitgenössische Theater, das Ballett und der *Modern Dance,* der zeitgenössische Tanz und die *Contact Improvisation* (Pressing, 1984).

Musik ist nach Johnson-Laird (2002) ganz allgemein öfter improvisiert als komponiert und musikalisches Improvisieren ist in den meisten Kulturen gebräuchlich. In abendländischen populärmusikalischen Stilrichtungen zeigen sich zahlreiche improvisative Elemente, beispielsweise in Form von Instrumen-

talsoli oder *Freestylen* im Hip-Hop. Im Jazz ist das Improvisieren stilprägend (Berliner, 1994). Pressing (1984) sieht etwa den improvisativen Anteil im Free Jazz bei über 90 Prozent (S. 347).

Montuori (2003) beschreibt, dass das Improvisieren auch in historisch westlichen Musikrichtungen bis Ende des 18. Jahrhunderts fester Bestandteil von Aufführungen gewesen ist. L.v.Beethoven, J.S. Bach oder W.A. Mozart beherrschten diese Fähigkeit. Berkowitz (2010) sieht ebenfalls eine historische Normalität: "In the eighteenth and early nineteenth centuries, hearing compositions and improvisations in the contemporary style was commonplace." (S. 81). Das Verschwinden von Improvisation nach Anfang des 19. Jahrhunderts in der westlichen Musikkultur hängt nach Montuori (2003, S. 247) einerseits mit einem immer stärker werdenden Konzept des *genialen Komponisten* – einem *Geniekult* – und andererseits mit der Möglichkeit der Vereinfachung von Organisation und Kontrolle, speziell in der symphonischen Orchestermusik, zusammen. So konnten in großen Formationen auskomponierte Stücke Note für Note wiedergegeben werden. Die als wichtig erachtete Kalkulierbarkeit und Kontrollierbarkeit der Musiker und der „korrekten" Interpretation war eine erachtete Notwendigkeit in Zeiten hierarchisch strikter sozialer Strukturen. Dieses Zusammentreffen aus Geniekult, Kontrollbedürfnis und organisatorischer Vereinfachung führte in der „ernsten westlichen Musik" zu einem Verschwinden der Fähigkeit zu improvisieren – oder „fantasieren", wie es in dieser Zeit genannt wurde (Montuori, 2003, S. 248). In zeitgenössischen Strömungen wird das musikalische Improvisieren wieder vermehrt aufgegriffen und immer häufiger werden improvisatorische Partien in Kompositionen wieder eingeflochten.

Ganz allgemein entdeckt Sloboda (1985) in der westlichen Geschichte der Instrumentalmusik häufiger improvisative Elemente als in der Vokalmusik.

ii Forschungsfragen und inhaltlicher Überblick

J. P. Guilford bemerkt 1950 in einem frühen, aber sehr einflussreichen Artikel zu Kreativität: "No creative person can get along without previous experiences or facts; he never creates in a vacuum or with a vacuum." (S. 448). In diesem Zitat werden zwei wichtige Eigenheiten von kreativem Schaffen angesprochen: Es wird erstens konkretes „Baumaterial" benötigt und es wird zweitens in Bezug zu „Etwas" geschaffen.

Das Baumaterial wird in der vorliegenden Arbeit mit *musikalische Improvisationsentitäten* übersetzt. Damit ist auditorisches Material gemeint, welches konkrete musikalische Bezüge aufweist: Klänge, Akkorde, Melodien, Rhythmen, Patterns, Licks, Kadenzen und vieles mehr. Diese Entitäten können zeitlich und klanglich unterschiedlich umfangreich und reichhaltig sein. Die Auseinandersetzung mit der Perzeption und Produktion von musikalischen Improvisationsentitäten bildet einen allgemeinen Schwerpunkt dieser Arbeit. Es stellt sich zunächst die allgemeine Frage:

> Wie können musikalische Improvisationsentitäten bestimmt werden und welche Faktoren sind für eine Improvisationsentität konstituierend?

Einer Improvisationsentität werden diesbezüglich zwei zu klärende Aspekte zugeordnet: Ein *musikalischer* und eine *handlungsschematischer Aspekt.* Ersterer bezieht sich auf eine „Ebene des Produkts", auf alle *musikalischen Entitäten,* die potentiell beim Improvisieren generiert werden können (siehe oben: Klänge, Akkorde, Melodien, Rhythmen, Patterns, Licks, Kadenzen und vieles mehr). Zweitere bezieht sich auf die „Ebene der Produktion", da nur potentiell „produzierbare musikalische Entitäten" auch potentielles Baumaterial sein können. Die *Handlungsschematik* bezeichnet hier die motor-kognitiven Kompetenzen, eine spezifische musikalische Entität potentiell generieren zu können. Schematisch, da sich eine Kompetenz, „etwas" erzeugen zu können, von einer eigentlichen motorischen Umsetzung unterscheidet (vgl. Pressing, 1987, 1998). Beide Aspekte werden in dieser Arbeit zunächst einzeln behandelt und im weiteren Verlauf zusammengeführt. Zuerst zu den Fragen nach den *musikalischen Produkten:*

> Wie können die musikalischen Entitäten als *potentielle Improvisationsprodukte* bestimmt werden? *Was* wird beim Improvisieren potentiell erzeugt?

Diese Auseinandersetzung mit der musikalischen Entität erfolgt im **zweiten Kapitel.** Die musikalischen Elemente werden als *(qualitative) Produkte* der menschlichen Wahrnehmung diskutiert (vgl. Fricke & Louven, 2011; Humphreys, 2008; Levine, 2001; Shepard, 2001; Stephan, 1999, 2006) und hinsichtlich ihrer wahrnehmungskonstituierenden Eigenschaften und Merkmale untersucht. Es wird dargestellt, dass musikalische Entitäten in der menschlichen Wahrnehmung in Bezug zu zwei psychischen Kriterien gesetzt werden können – zu Kriterien einer

musikalischen Gestalt und zu Kriterien einer *musikalisch affizierenden Wirkung*. Dazu werden insbesondere Erkenntnisse aus der Gestaltpsychologie, Musikpsychologie und Psychoakustik herangezogen. Die diesbezüglichen Wahrnehmungsmuster sind einerseits universal biologisch verankert (Bregman, 1990; Ebeling, 2011; Helmholtz, 1870; Pierce, 2001; Shepard, 2001, 2001b; Wertheimer, 1923) und andererseits in ihrer Ausgestaltung als stark kultur- und kontextspezifisch anzusehen (Ebeling, 2011; Kreutz, 2011; Sloboda, 1985; Zentner & Scherer, 2008). Insbesondere bei höheren Gestalt- und Wirkungsebenen sind große kulturelle, subkulturelle, individuelle und kontextuelle Unterschiede zu entdecken. Diese universalen Grundlagen und kontextualen Ausgestaltungen – sowohl in der musikalischen Gestaltwahrnehmung als auch in der Wahrnehmung einer musikalisch affizierenden Wirkung – werden eingehend untersucht und miteinander in Verbindung gebracht (synthetische Theoriebildung). Es erfolgt eine Auseinandersetzung mit den musikalischen Entitäten auf den verschiedenen musikphänomenalen Ebenen der Wahrnehmung. Diese wird mit vielen Musikbeispielen unterlegt. Im Verlauf dieses Kapitels soll das Zusammenspiel von wahrgenommener Wirkung und wahrgenommener Gestalt aufgezeigt werden.

Gegen Ende des Kapitels wird eine *affektive Konzeptualisierung* von musikalischen Wirkungen vorgestellt und gezeigt, dass improvisierende Musiker – und Menschen im Allgemeinen – ihren eigenen dynamischen musikalischen Wirkungsapparat (ihre eigene musikalische Affizierung) *konstruieren.* Diese Vorstellung wird auf gegenwärtige Strömungen der Affektforschung[10] aufgebaut und mit Erkenntnissen der Musikpsychologie und Psychoakustik abgeglichen (synthetische Theoriebildung).

Im **dritten Kapitel** wird die Produktionsebene herausgearbeitet:

> Wie wird ein Kompetenzsystem zur Bildung von Improvisationsentitäten angelegt? Wie arbeitet eine *Knowledge-base* – allgemein und hinsichtlich dessen, dass sie Flexibilität, „Ad-hoc-Abzweigungen“ und Ähnliches einbringen kann?

10 Vgl. Barrett, 1998, 2006; Barrett & Fossum, 2001; Barrett, Mesquita & Gendron, 2011; Colombetti, 2009, 2014; Colombetti & Russel, 2003, 2009; Daynes, 2010; Eorola & Vuoskoski, 2011; Fogel, Nwokah, Dedo, Messinger, Dickson, Matusov & Holt, 1992; Freeman, 2000; Freeman & Nunez, 1999; Grewe et al., 2009; Lewis, 2005; Lindquist, Wager, Kober, Bliss-Moreau & Barrett, 2012; Torrance, 2009.

Zunächst wird detailliert und anhand vieler Beispiele aus der Praxis gezeigt, wie eine Kompetenzebene zum *handlungsschematischen Bilden* von Improvisationsentitäten errichtet werden kann (originäre Theoriebildung). Im zweiten Teil des dritten Kapitels wird ein Kompetenzsystem zur echtzeitlichen Generierung sowie dessen Arbeitsweisen herausgearbeitet. Dieses entspricht im Wesentlichen einem aus vergangenen Lernerfahrungen errichteten dynamischen System, aus komplex vernetzten (hierarchisch angelegten) kognitiven und motor-kognitiven Strukturen und Beziehungsmustern – zwischen und innerhalb der Ebenen der Gestalt, des Affekts und der Motorik. Es wird dargestellt, dass Improvisatoren mittels dieser „verkörperten" Knowledge-base und auf Basis von *soft-assembled-structures* (vgl. Kello & Van Orden, 2009; Kelso, 1995; Thelen & Smith, 1994) tendenziell unvorhersehbar, aber situativ dynamisch zielgerichtet musikalische Improvisationsentitäten generieren können (teils synthetische, teils originäre Theoriebildung). Diese Fähigkeit, im Moment der Generierung *automatisiert* zu arbeiten, wird von weiteren Ressourcen unterstützt: von einem *theoretisch abstrahierten Know-How* und von der Fähigkeit, beim Improvisieren auf unterschiedlich differenzierte Art mental zu *antizipieren,* wodurch es gewissermaßen möglich ist, „in die Zukunft zu improvisieren" (vgl. Berliner, 1994; Hargreaves, 2012; Pressing, 1984, 1988; Sloboda, 1985; Sudnow, 2001).

Im **vierten Kapitel** wird auf Basis der vorhergehenden Kapitel der *Steuerung des Improvisierens* und den einem Auswahlprozess zu Grunde liegenden Faktoren nachgegangen:

> Wie wird das Improvisieren echtzeitlich gesteuert? Welche Faktoren einer *Steuerebene* sind für den echtzeitlichen Bildungsprozess entscheidend? Wie läuft ein *Auswahlprozess* ab?

Hier wird dargelegt, dass der *Affektebene* eine wichtige Rolle zukommt und dass eine Generierung der Improvisationsentitäten mit einer Generierung von *musikalisch affizierenden Wirkungen* (siehe oben, zweites Kapitel) einhergeht. Diese erzeugbaren musikalisch affizierenden Wirkungen werden zusammenfassend als wichtige Steuervariable im echtzeitlichen Bildungsprozess vorgestellt (originäre Theoriebildung). Über diese Variable kann ein eigenes und auch fremdes Affektsystem, mittels selbst sowie kollektiv produzierter Musik, in ansprechender Weise *reguliert* werden. Auf dieses Vorstellung aufbauend, wird eine *musikalische Affektregulierung* als eine dem musikalisch improvisatorischen Prozess

zu Grunde liegende dynamische Steuerebene herausgearbeitet (originäre Theoriebildung). Damit einhergehend wird argumentiert, dass ein wichtiger Teil der Faszination am Improvisieren – und der mitunter außerordentlich hohen intrinsischen Übemotivation – auf diese mit zunehmender Expertise potentiell intensiver und lohnenswerter erlebbare, musikalische Affektregulierung rückführbar ist.

Die Einbeziehung der Affektebene und die Auseinandersetzung mit ihrer Bedeutung für das musikalische Improvisieren, sind zentrale Anliegen dieser Arbeit. Die interessierenden Fragen lauten diesbezüglich noch einmal zusammengefasst:

Welche affizierenden Wirkungen gehen mit musikalischem Material einher?
Welche Bedeutung haben diese für das musikalische Improvisieren?
Wie werden diese Wirkungen im Improvisationsverlauf erzeugt?
Wie wird gelernt, affizierende Wirkungen im Improvisationsverlauf zu erzeugen?
Wie arbeitet eine bedürfnisorientierte musikalische Affektregulierung?

Dazu später. Zunächst und im **ersten Kapitel** werden in einem ausführlichen Basisteil die für die weitere Auseinandersetzung grundlegenden Faktoren und Merkmale des musikalischen Improvisierens aufbereitet (teils synthetische Theoriebildung). Der Schwerpunkt liegt hier auf der Analyse, Amplifizierung und Diskussion einschlägiger Fachliteratur[11], von Interviews und Biographien[12] sowie

11 Ayede & Robbins, 2009; Berkowitz, 2010; Berkowitz & Ansari, 2008; Berti, 2010; Betsch, 2004; Bourdieu, 1987; Braun & Gautschi, 2011; Brower, 2008; Ebeling, 2011; Epstein et al., 1996; Feltovich et al., 2006; von Förster, 1993, 1993b, 2008, 2011; Gillick, 2009; Gold & Shadlen, 2007; Goldman, 2013; Goodman, 1990; Hargreaves, 2012; Hodhod et al., 2012; Horst, 2015; Iyer, 1998, 2002, 2004; Johnson-Laird, 1991, 2002; Keller & Morrison, 2007; Kemdal & Montgomery, 1997; Klein, 1993, 2008; Lehmann, 2011; Limb & Braun, 2008; Linson et al., 2012; Lubart, 2001; Luhmann, 1997, 2008; Lewis, 2005; Maslow, 1994; Maturana, 1999, 2002; Maturana & Varela, 1980, 2010; Meelberg, 2009, 2014; Mendonça & Wallace, 2004; Miller, 1956; Montgomery & Willén, 2014; Moser, 2010; Newell, 1990; Norgaard, 2008, 2014; Pacini & Epstein, 1999; Parfy & Schneider, 2009; Perkiömäki, 2002; Prem, 1996; Pressing, 1984, 1987, 1987b, 1998; Sawyer, 1996; Simon, 1993; Sloboda, 1985; Stephan, 1999, 2006; Sternberg, 2006; Sudnow, 2001; Ulrich, 1977; Varela et al., 1995; Walton et al., 2015; Wiggins & Papadopoulos, 1998; Witteman et al., 2009; Zack, 2000.

12 Baumann, 2002; Barret, 1998; Berliner, 1994; Bolling, 2012; Crook, 1990; Fischlin, 2010; Globokar, 1994; Goldsen & Aebersold, 1978; Hawes & Asher, 1983; Levine, 1992; Lewien, 1993; Milkowski, 1995; Peplowski, 1998; Ponzio & Postif, 1997; Sander, 2010; Schulz, 2007.

eines Eigenwissens. Der inhaltliche Fokus liegt dabei auf verschiedenen kognitiven Aspekten in Zusammenhang mit dem improvisatorischen Verlauf, den improvisatorischen Rahmenbedingungen (den sogenannten *Constraints*) und der Kompetenz.

http://www.springer.com/978-3-658-18422-3

Musikalisches Improvisieren
Eine generische Einheit von Handlung, Gestalt und Wirkung

Roidinger, P.

2018, XVIII, 230 S., Softcover
ISBN: 978-3-658-18422-3