

## **4. FORIM-Arbeitstagung**

**München**

**Stephanie Porschen-Hueck**

**Reader**

**„Improvisation und implizites Wissen“**

Das 4. Treffen des Forschungsnetzwerkes "Implizites Wissen" fand am 08. und 09. März 2012 in München am ISF München statt.

Das Treffen hatte die Erforschung des Zusammenhangs von Improvisation und implizitem Wissen zum Ziel. Dabei sollte der Fokus auf der "Kunst des Improvisierens" und nicht auf dem ebenfalls häufig damit verbundenen "Durchwurschteln" liegen. Was bietet beispielsweise M. Polanyis Theorie für die Entschlüsselung dieser spontan umgesetzten aber dennoch nicht willkürlichen Handlung an? Was bieten andere Theoretiker aus der Diskussion um implizites Wissen zur Erklärung an?

Die Veranstaltung begann mit einer Jazzimprovisation. Die Aufgabe der Teilnehmer war die Interpretation bzw. Beschreibung des Erlebten mit Bezügen zur eigenen Forschungsperspektive.

Den Zusammenhang von Improvisation und implizitem Wissen hat jeder in der Runde dann nochmals dezidiert für sich formuliert. Im Folgenden ist eine Sammlung der dazu eingebrachten Statements (nach Sitzreihenfolge) zu ersehen, die zum einen aus überarbeiteten Transkriptionsschriften zu den Beiträgen, zum Teil aber auch aus extra formulierten Texten bestehen. Es wurden auch von den Autoren nicht überarbeitete Transkriptionen einbezogen, insofern die zugrunde liegende Aufnahme gut verständlich war und die Transkription eine gute Qualität aufwies. Andere Beiträge waren leider nicht verständlich und blieben unkommentiert, sie wurden deshalb nicht in den Reader aufgenommen.

Wir danken allen Beteiligten für die engagierte Diskussion, die im Frühjahr nächsten Jahres in Wien weitergeführt werden soll!

München, 03.08.2012  
Stephanie Porschen-Hueck

1. Tasos Zembylas.....	3
2. Emil Simeonov.....	8
3. Silvana Figueroa-Dreher .....	10
4. Georg H. Neuweg.....	12
5. Judith Neumer .....	14
6. Stefan Fothe.....	15
7. Szivos Mihaly.....	20
8. Jörg Markowitsch.....	21
9. Sybille Peters.....	23
10. Robert Weiss (Improvisationsmusiker).....	24
11. Fritz Böhle.....	26
12. Stephanie Porschen .....	27
13. Katharina Rosenberger.....	29

## 1. Tasos Zembylas

Das Zusammenspiel der Musiker ist mehr als eine kognitive Übereinstimmung der musikalischen Intentionen und Vorstellungen oder der Bedeutung, sondern es ist eine Übereinstimmung im Handeln. Hier beziehe ich mich auf Wittgensteins Auffassung, dass alles sinnvolle Verhalten Regelverhalten ist. Bei Wittgenstein lassen Regeln und Regelsysteme immer eine interpretative Offenheit zu, weil es keine Metaregeln ad infinitum gibt, die die Anwendung der Regeln bestimmen. In der Improvisation entstehen immer wieder Muster. Und diese Musterhaftigkeit deutet auf ein regelgeleitetes Verhalten hin. Die Regeln sind allerdings im Prinzip vergleichbar mit den grammatikalischen Regeln der Sprache, wenn ich spreche. Ich denke während des Sprechens nicht darüber nach, ob ich maskuline oder feminine Artikel bei Substantiven oder ob ich Dativ oder Akkusativ bei Objekten verwende. Ich muss die Grammatik der deutschen Sprache nicht unbedingt explizit gut beherrschen und kann trotzdem korrekt sprechen. (Leute sprechen ihre Muttersprache korrekt aus ohne alle linguistischen Regeln zu kennen.) Die Regeln bleiben also im doppelten Sinn implizit: Ein kompetenter Sprecher denkt während des Sprechens nicht an sie und er kennt meistens nicht alle Regeln der Sprache explizit.

Eine weitere Idee, die mir einfällt, ist, dass Improvisation mit Sinngenerierung verbunden ist. Improvisation ist nicht irgendein beliebiges Herumspielen, etwas vollkommen Konzeptloses, sondern es gibt so vieles, was imaginativ passiert – beim Musiker wie auch bei den Zuhörern. Dieser musikalische Sinn ist in einem hohen Grad implizit und lässt sich nicht immer

versprachlichen bzw. die Versprachlichung bleibt immer partiell und unvollständig. Die Forschung benötigt eine elaborierte Bedeutungstheorie, um dieses Phänomen der Sinngenerierung thematisieren zu können. Und diese Bedeutungstheorie muss die Tatsache einschließen, dass Sinn eine wesenhafte Ambiguität hat. Wir können das Gleiche mit unterschiedlichem Sinn aufladen. Diese semantische Ambiguität und Polyvalenz ist in der gegenwärtigen Kunstpraxis etwas Fundamentales, Nicht-weg-zu-Denkendes. Aus dieser innewohnenden Ambiguität kann auch das Missverstehen oder das Scheitern einer Improvisationssession gedeutet werden.

Eine weitere Anmerkung: Wir sprachen über das Lernen und die Verortung des praktischen Wissens. Hier liegt für mich eine Grundproblematik: Konzentrieren wir uns auf das Individuum (Mikroebene) oder gehen wir davon aus, dass das Wissen kollektiv entsteht (Mesoebene)? Ich würde für eine Kollektivität des Wissens plädieren, weil ich glaube, um überhaupt improvisieren zu können, brauche ich ein Vorverständnis des ästhetischen Rahmens. Und dieser ästhetische Rahmen ist nicht meine Erfindung; nein, ich bin sozusagen in eine Tradition des musikalischen Improvisierens ‚hineingeworfen‘. Ich kann diese Tradition entwickeln, aber es ist nicht meine Tradition, sondern eine sozial geteilte Praxis. Das spielt auch für die Bewertung meines Improvisationsspiels eine Rolle.

Und der allerletzte Einwurf meinerseits ist eine Annahme, die ich mir noch nicht wirklich bis zu Ende überlegt habe: Da wo unsere Fähigkeit, eine Improvisationssession zu beschreiben, an ihrer Grenzen stößt - entweder weil uns die Worten fehlen oder weil wir nicht mehr erfassen können - beginnt womöglich ein Bereich, den wir nur mit einer Theorie des impliziten Wissens weiter beforschen können. Also die Grenzen der Beschreibbarkeit zu präzisieren, ist insofern wichtig, um zu wissen, was wir nicht mehr rein wahrnehmungsmäßig erfassen können. Hier ende ich erst einmal...!

Ergänzend zu der überarbeiteten Transkription hat Tasos Zembylas folgende ergänzende Notizen zum Zusammenhang von Improvisation und implizitem Wissen:

## IMPROVISATION UND VORVERSTÄNDNIS

Improvisation ist kein Beispiel für eine creation ex nihilo. Wer *sich* auf das musikalische Improvisieren *versteht*, muss nicht nur ein Instrument, beherrschen sondern er/sie muss ein *Vorverständnis* für eine spezifische ästhetisch-musikalische Praxis haben. Es gibt unterschiedliche musikalische und improvisatorische Praxen und wer eine bestimmte Praxis beherrscht, kann in einer anderen Praxis scheitern oder nur sehr eingeschränkt handlungsfähig sein.

Eine wichtige Grundannahme moderner Musikwissenschaften ist, dass Musik weder eine lingua franca noch ein authentischer Ausdruck eines expressiven Subjekts ist. Mit anderen Wor-

ten ist Musik eine kulturelle und somit historisch und geografisch variable Erscheinung. Als Kulturgut muss sie gelernt werden. Dieses Lernen ist folglich in einer vorgefundenen musikalischen Tradition kulturell situiert. Man kann diese Grundannahme als behavioristisch kritisieren; man kann sie auch ablehnen, aber man braucht eine theoretische Erklärung für das Verstehen von Musik.

Natürlich gibt es experimentelle Settings, wo MusikerInnen aus unterschiedlichen musikalischen Traditionen bzw. MusikerInnen gemeinsam mit Nicht-MusikerInnen ‚Versuchsanordnungen‘ starten. Hier muss man die unterschiedlichen Intentionen mitberücksichtigen: Vielleicht will man quasi ‚ikonoklastisch‘ musizieren und bestimmte musikalische Dogmen dekonstruieren. Oder im Vordergrund steht nicht die Improvisation, sondern das Experimentieren usw. Nicht jede Praxis der Improvisation ist mit einer anderen kompatibel und nicht jeder Gebrauch des Wortes „Improvisation“ bezieht sich auf dieselbe Bedeutung bzw. auf das gleiche Praxisverständnis. Improvisation ist nicht ein „Alles-oder-nichts-Phänomen. Es muss möglich sein, Improvisation unterschiedliche, nicht kompatible Bedeutungen zu geben.

#### IMPROVISATION, MUSTERHAFTIGKEIT UND GESTALTWAHRNEHMUNG

Improvisation definiert sich als eine musikalische *Praxis*, die ohne explizite und ausführliche Vorgaben (Partitur) Musik generiert, die Anspruch auf Neuheit im Sinne von Originalität erhebt. Improvisationsmusik ist originäre, weil sie nicht im Voraus erdacht worden ist. Daraus folgt noch nicht, dass sie innovativ ist. Auch traditionsorientierte Kulturen kennen Improvisationspraxen. Mit anderen Worten, Improvisation muss nicht unbedingt mit einer Innovationsästhetik gekoppelt sein, wie es beispielsweise bei bestimmten Formen der avancierten Jazzmusik oder informellen Malerei der Fall ist.

Wenn wir davon ausgehen, dass jede Praxis regelgeleitet ist, dann kann Improvisation als regelgeleitetes Handeln betrachtet werden – siehe Wittgensteins Regelbegriff. Das heißt, es muss ein ‚Flussbett‘ geben, das Begrenzungen impliziert. Innerhalb dieses Flussbetts können sich musikalische Elemente nach unterschiedlichen Regeln frei bewegen. (Auch eine Radikalimprovisation hat Begrenzungen, auch wenn ihre Proponenten diese gelegentlich negieren bzw. nicht reflektieren.) Es gibt also stets einen räumlichen, temporären und materiellen Kontext, der Begrenzungen vorgibt. Regeln, egal welche Form sie haben, lassen immer einen Interpretationsspielraum offen, worin unterschiedliche Auffassungen über die Regelanwendung entwickelt werden können. Die semantische Offenheit führt nicht zu Beliebigkeit, wenn das Praxiskollektiv kasuistisch die Missverständnisse ausräumt und durch Bewertungen einen

Legitimitätsrahmen absteckt. Das will heißen, dass Regeln und Regelhaftigkeit nicht deterministisch verstanden werden dürfen.

In jeder Praxis gibt es Vorbilder (Personen) sowie paradigmatische Beispiele. Lernprozesse mögen vielfältig sein, aber Mimesis und Variation stellen typische Formen des Lernens dar. Ein Aspekt des Improvisierens ist folglich die Aneignung und Variierung bestimmter anerkannter oder typischer Muster (Melodien, Kombinationen, Phrasierungen u.a.) Solche Muster können häufig in verschiedenen Improvisationen vorkommen; MusikerInnen können darüber aber auch durch eine/n Lehrer/in oder Kollegen/in aufmerksam gemacht werden. Die Theorie der Gestaltwahrnehmung ist sicherlich nützlich, um das Wechselspiel von Übung und Hinweisen (Ratschläge, Belehrungen) zu deuten.

Da die Variation in actu also im Prozess des Improvisierens stattfindet, schleicht sich in der Iteration auch eine Differenz ein, die Neues impliziert. Diese Differenz ist eben kein Regelbruch, sondern bleibt, sofern sie als wertvolle Leistung innerhalb eines Musikgenres von Peers anerkannt wird, innerhalb des gemeinsamen Verständnisses der Regeln bzw. ihrer künstlerischen Praxis. Der integrierte Zufall ist nicht beliebig.

#### KOORDINATION IM ENSEMBLE

Sofern die Improvisation in einem Ensemble stattfindet, ist das Problem der Koordination interessant. Koordination zeigt sich durch die Feinabstimmung des Handelns. Ähnlich wie beim Autoverkehr, wo wir unsere Fahrweise mit anderen StraßenteilnehmerInnen spontan koordinieren müssen, können wir zwischen planmäßigen und unvorhersehbaren Formen der Koordination unterscheiden. Gibt es eine implizite ‚Grammatik‘ der Koordination? Und, sind die Formen der Koordination innerhalb der verschiedenen Musikgenres bzw. Musikpraxen unterschiedlich? Da die Koordination teilweise stillschweigend (tacit) und synästhetisch erfolgt, ist es wahrscheinlich einfacher, sich auf Beispiele des Scheiterns zu konzentrieren. Eine nicht gelungene Improvisation zeigt sich beispielsweise im Nicht-Zustandekommen eines Flow-Erlebnisses oder in der Nicht-Erfüllung von bestimmten Erwartungen seitens der MusikerInnen. (Robert Weiss zitierte Miles Davis, der den ‚falschen Ton‘ aus den vorangegangenen und darauf folgenden Tönen also aus dem Zusammenhang erkennt.) Und die Gründe dafür können musikalisch und nicht-musikalisch sein. Mit anderen Worten, wir können das Phänomen der Improvisation generell besser verstehen, wenn wir auch die Fragilität des Improvisierens begreifen.

#### IMPROVISATION ALS KULTURELLE PRAXIS

Improvisation ist kein genuin künstlerisches Phänomen, sondern findet auch im Alltagshandeln statt. In der Musik hat sie allerdings eine spezifische Bedeutung, weil sie mit einer ästhetischen Auffassung (Zielvorstellung, Kriterien, internen Gütern, ...) verknüpft wird. Während im Alltag Improvisation erforderlich ist, um Nicht-Planmäßiges zu bewältigen bzw. auf situative Umstände eingehen zu können, ist musikalische Improvisation (z.B. im Jazz) nicht bloß Mittel, sondern auch Zweck.

Wenn man Improvisation als kulturelle Praxis versteht – das Gegenteil wäre eine angeborene Disposition, die ohne große Mühe einsetzt vergleichbar mit dem Gehen oder dem Sprechen –, dann muss sie notwendigerweise mit einem mehr oder weniger mühevollen und fokussierten Lernprozess in Verbindung gedacht werden. Dieser Lernprozess kann sowohl auf einer individuellen als auch auf einer kollektiven Ebene gedacht werden, wobei beide Ebenen rekursiv sind. Fehlt diese Wechselbezüglichkeit besteht die Gefahr, die Gleichzeitigkeit von impliziten, leiblichen und expliziten, diskursiven Wissens-elementen zu übersehen. Ich meine, dass komplexes, praktisches Wissen selten nur praktisch ist, sondern es weist auch eine kognitive Dimension (Vorverständnis) auf.

## 2. Emil Simeonov

Anmerkung: Der gesprochene Beitrag wurde lediglich von den Workshopveranstaltern ein wenig überarbeitet!

Das Erste ist das Thema der Kommunikation, was sehr viel mit dem Vorverständnis zu tun hat: dem Vorverständnis von Codes, dem Vorverständnis von Idiomen, die Möglichkeit der Generierung von Metaphern in beide Richtungen. Wir hatten gestern diese Wolkengeschichte angesprochen. Es handelte sich sozusagen um eine Wolkenmetapher, die dann übersetzt wird in eine Musik. Aber wir haben durchaus auch Metaphern innerhalb des musikalischen Codes, die jetzt zwischen den Teilnehmenden oder einer im Selbstgespräch mit sich selber natürlich auch entsprechend aufnimmt. Sowohl nach außen in Richtung der Zuhörerschaft als auch nach innen - ich verwende diese Assoziation, um in dem Flow entsprechend weiter zu kommen. Entweder mit jemand anderem oder mit mir selber. Das nur als Zusatz zu dieser Wolkengeschichte. Eine gewisse Sinnästhetik wird wahrscheinlich eine Rolle spielen. Dies ist aber nicht unbedingt notwendig.

Ein anderer Punkt: Die Sache der Expertise, Vermittlung, Aneignung bzw. Schulung. Offensichtlich muss eine gewisse Expertise vorhanden sein. Dann ist natürlich die Frage, wie eignet man sich die an? Das ist alles in Bezug auf das implizite Wissen gerichtet. Es sind Hinweise, die in Richtung implizites Wissen führen oder von dort her kommen. Mit dieser Expertise hängt auch das Problem des Bewertens zusammen. Was ist improvisieren und was ist Klimpern? Auf den Punkt gebracht: Wie müsste oder wie sollte ein Improvisationswettbewerb ausschauen? Jetzt haben wir 17 und welche ist die Beste und wie können wir unterscheiden? Wir haben 1.000 Euro zu vergeben und wer kriegt die jetzt? Wieso? Das Publikum hat da am meisten geklatscht. Wieso haben die da am meisten geklatscht? Oder gibt es da eine Jury von fünf Improvisationsgurus, die sagen: das ist der Beste, der gehört zu uns oder gehört nicht zu uns... Das ist dasselbe Problem wie generell in Wettbewerben im Kunstbereich. Das ist der generelle Wahnsinn. Aber ich glaube das trifft es auf den Punkt.

Die andere Sache, die auch aufgefallen ist, hat wieder mit diesem Flow zu tun, die Echtzeitproblematik. In Bezug auf die Sprache können wir das auch vergleichen: Die Sprache hat dieselbe Echtzeitproblematik wie die Improvisation, die wir gestern erlebt haben. Da hängen viele Sachen mit Know how oder implizitem Wissen zusammen. Das manifestiert sich in den meisten Fällen oder allen Fällen in Handlungen. Und Handlungen sind Echtzeitakte – in den meisten Fällen. Indirekt gilt dies auch für einen Maler der malt. Das Bild ist ein Ergebnis, aber wenn der malt, hat er kein Publikum und die Wahrnehmung in der Echtzeit spielt eine Rolle. Aber da kenne ich mich nicht so genau aus. Diese Echtzeit hat wiederum mit der Regelbezogenheit zu tun. Für mich ist das immer ein Übergang. Das hat wahrscheinlich nicht nur mit Echtzeit etwas zu tun, sondern auch etwas mit Qualität. Der Übergang von einer Re-



gelgeleitetheit zu einer Verinnerlichung der Regeln zu einer Art Transzendenz dieser Regeln: Dann spiele ich einfach! Also d. h. dieser Verzicht auf die Regeln ist schwierig. Irgendwo beim Übergang von Stufe 3 zu 5 - irgendwo dazwischen passiert diese Verinnerlichung der Regeln. Das ist eine Transzendenz dieses Aktes. Ich weiß nicht wo das genau liegt, aber für mich spielt dies eine zentrale Rolle.

Als letztes: Das hat wieder mit dieser Transzendenz zu tun. Ob das beim Radfahren ist, beim Führen ist oder beim Musizieren, das ist ja eine Frage des persönlichen Wissens, das bringt so eine Art Einverleibung mit sich. Eine zentrale Frage ist, wie man untersuchen kann, wie es mit dem Verlernen dieser Sachen steht. Wie ist es möglich improvisieren zu verlernen, wenn man es schon kann. Beispielsweise zu sagen: ‚Ich bin aus der Übung.‘ Am Anfang wissen wir das, mitsamt der Übung, setze mich dann aber hin und dann geht es wieder mehr oder weniger. Und bei anderen Sachen, die so einverleibt sind, da ist es wirklich ganz schwierig, das zu verlernen. Aber ich glaube, das ist ein ganz wesentlicher Bestandteil von implizitem Wissen: Dieses Unvermögen, das zu verlernen oder teilweise Unvermögen. Ich weiß nicht, wie weit die Forschung hier ist. Ich denke dieses Vergessen oder Verlernen ist ein spannender Aspekt.

### 3. Silvana Figueroa-Dreher

Mir ist nicht klar: Wenn wir ‚explizit‘ sagen, reduzieren wir uns auf Sprache, also deklaratives Wissen, oder sind z. B. musikalische Äußerungen auch explizit? Für mich ist die Frage, wie soll man das behandeln? Man kann Wissen auf eine andere Art und Weise vermitteln als verbal. Wie verbinde ich musikalische Improvisation und implizites Wissen? Ich bezeichne das musikalische Material als die Basis für das improvisatorische Handeln. Musikalisches Material verstehe ich als sedimentierte Erfahrung, als Wissen und dieses Wissen, das implizit und explizit ist, ermöglicht, zu handeln und zu improvisieren. Da kann ich sehr viel dazu sagen, aber ich werde mich nur auf einen Punkt beziehen: Dieses regelgeleitete Handeln reicht mir nicht, um Improvisieren zu erklären. Denn wir haben noch nicht das Wort Kreativität fallen lassen und für mich ist Improvisieren ohne Kreativität nur reproduzierendes Handeln. Und dieser generative Aspekt des Handelns - die Möglichkeit mit musikalischem Material als Wissen zu handeln, zu modellieren, zu verwandeln - der fehlt. Ein Teil von diesem musikalischen Material als sedimentierte Erfahrung ist, dass man automatisches Handeln gelernt hat und dieses automatische Handeln kann unterschiedlich definiert werden. Die kognitiven Psychologen definieren das als sensomotorische Vorgänge ohne bewusste Kontrolle. Und wiederum die Ethnomusikologen unterscheiden zwischen zwei Formen. Also eine Form des Automatismus ist „just hammering away at my own thing“ und das ist nicht gut für Improvisation, weil ich nur was durchziehe, ohne Bezug auf die anderen zu nehmen. Und es gibt diesen *automatic pilot* und das ermöglicht diese Verbindung mit den anderen und kreativ zu handeln. Auch ein großes Thema. Ich kann (aus mangelnder Zeit) nicht viel drüber sagen...

Die letzte Verbindung zwischen implizitem Wissen und Improvisieren ist für mich im Besonderen auf radikale Formen des Improvisierens bezogen. Formen, die implizites Wissen in Frage stellen und irgendwie auch ändern. Ich habe zwei Beispiele. Ein Beispiel, das in der Literatur über Improvisation - insbesondere radikale oder absolute Improvisation - zu lesen ist, läuft darauf hinaus, dass die Improvisation die Möglichkeit des Kommunizierens schlechthin erkunden soll und in Frage stellt. Da wird Bezug genommen auf unterschiedliche Rahmen, auf unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten, was auch immer. Man könnte es vielleicht so verstehen und deswegen spreche ich da nicht von Ordnungen, von mikrosozialen Ordnungen, sondern von Ordnungsprozessen oder Prozessen des Ordnen. Also so eine Metaebene. Und das zweite Beispiel, das sich darauf bezieht, stellt heraus, dass das Improvisieren neues implizites Wissen erzeugt und in Frage stellt: Es gibt den Begriff der ‚*musical saves*‘ im Jazz

und das ist, wie man Fehler löst, man muss es wirklich beherrschen. Wenn jemand in einer Skala spielt und einen Ton macht, der gar nicht dazu passt, dann kann diese Person, weil sie in dem Moment die Darbietung macht, nicht aufhören und sagen: ‚Oh Entschuldigung, ich muss jetzt zurück.‘ Das geht nicht, also muss weitergespielt werden. Und die Lösung ist: Er/sie muss zu dem Fehler stehen, er/sie muss ihn aber umdeuten oder neu umrahmen. Man sieht einen Fehler, weil man einen Bezugsrahmen hat, aber wenn man den Bezugsrahmen ändert, dann ist es kein Fehler mehr! Und das ist eine sehr gängige Sache im Jazz.

## 4. Georg H. Neuweg

Also ich habe mir überlegt, was sind die Zuschreibungsbedingungen für implizites Wissen und warum wäre ich geneigt, dem Vorgang der Improvisation implizites Wissen zuzuschreiben? Ich glaube, es gibt zwei Zuschreibungsbedingungen. Erstens: Man muss zeigen können, dass die Handlung überhaupt wissensförmig ist, also man braucht Gründe, um zu behaupten, die Handlung ist wissensförmig oder wissensgeleitet. Und das Zweite ist: Man braucht Gründe dafür, dass man explizites Wissen ausschließt als Kandidat für die Erzeugung des Phänomens.

Zum ersten Punkt: Warum bin ich geneigt, (Anm.: den Improvisationsmusikern) Robert und Fritz Wissen zuzuschreiben? Ich glaube, dass dazu der folgende Satz sinnvoll ist: "Die Jungs wissen, wie man improvisiert." Und weil wir den Satz mit Sinn belegen können, glaube ich, ist gezeigt, die Handlung ist wissensförmig. Es macht Sinn zu sagen, "es war skillful, es war gekonnt." Oder wenn ich jetzt die Frau F... noch nachklingen lasse in mir: Es macht Sinn zu sagen: "Ihr habt unsere Erwartungen bedient." Das steckt da drin, eben zu sagen, jemand hat etwas gekonnt, ja Du hast meine Erwartungen bedient, Dein Verhalten war für mich nicht chaotisch oder so. Ich glaube auch, dass es sinnvoll ist zu sagen, die Praxis, die Ihr gezeigt habt, war regelmäßig, insofern uns Regelverstöße aufgefallen wären oder euch oder uns allen. Insofern gibt es Momente von Nichtbeliebigkeit. Es gibt Grenzüberschreitungen, die man als solche auch wahrnehmen würde. Insofern wäre die Handlung wissensförmig, man kann sie mehr oder weniger kompetent ausüben, man kann sie einüben, erlernen usw.

Explizites Wissen kann man aus zwei Gründen ausschließen: Das eine ist das Momentum der extremen zeitlichen Verdichtung, das in Emil Simeonovs Wortmeldung sehr prominent war, und das zweite Momentum ist nicht Nicht-Algorithmizität.

Zur zeitlichen Verdichtung - das ist aber eh klar: Die Improvisation lebt davon, dass niemand sagt: "Augenblick, ich möchte noch nachdenken!" Sie lebt davon, dass Du sofort reagieren musst und die Frage ist, welches ist die Grundstimmung, die Grundbefindlichkeit, in die ein Mensch geraten muss, um das zu können. Emil Simeonov hat hier das Thema "Flow", "Mood" stark gemacht. In welcher Grundbefindlichkeit muss der Mensch sein, um das zu können? Das ist spannend und ich glaube etwas sehr Typisches für Improvisation. Man muss sehr bei der Sache sein, man muss sehr beim anderen sein, man muss sehr bei sich sein und man muss ein bisschen außer sich sein. Das ist eine Form von Befindlichkeit, die für andere Handlungsformen nicht so geeignet ist.

Zum letzten Punkt der Nicht-Algorithmizität: Selbst wenn wir uns im Gedankenexperiment vorstellen würden die Zeit zu dehnen, so dass dieser unmittelbare Handlungsdruck wegfällt, wäre es immer noch nicht algorithmisch, weil es sinnlos ist, Pläne zu schmieden. Denn würden die beiden (Anm.: Musiker) Pläne schmieden, wären die Pläne so dramatisch interdependent, dass sie sich wechselseitig sinnlos machen würden. Und das hat nichts mit zeitlicher Verdichtung zu tun. Sondern das ist das Wesen dieses Bezogenseins. Und daher gibt es auch im Wesentlichen dieses Moment der Nichtvorhersehbarkeit. Es ist für die Akteure und für die Zuschauer nicht vorhersehbar, was in den jeweils nächsten Momenten passiert und trotzdem gibt es so was wie den Regelverstoß. Und das ist ein Paradoxon. Diese Paradoxie macht das Nichtalgorithmische aus. Und deswegen gibt es auch diese Zonen der Unschärfe, dass es gar nicht so klar ist, was ein Regelverstoß ist und deswegen denkt der Miles Davis wahrscheinlich auch darüber nach, ob es einen falschen Ton gibt. Es gibt ihn in gewisser Weise, aber doch wieder nicht.

## 5. Judith Neumer

Ich bin anders an die Aufgabe herangegangen als meine Vorredner: Weitaus weniger theoriegeleitet, weitaus weniger abstrakt, insofern fasse ich mich kurz. Ich habe mich darauf konzentriert, Phänomene der gestrigen Improvisation zu suchen, in denen vermutlich implizites Wissen steckt bzw. die über implizites Wissen erklärt werden können. Man könnte natürlich genauso - wie es bereits angesprochen wurde - darüber diskutieren, ob diese Phänomene, die ich gesammelt habe, überhaupt wissensförmig sind, und wenn ja, ob implizites Wissen dennoch ausgeschlossen werden kann. Folgende Phänomene und Fragen erscheinen mir aber Hinweise auf implizites Wissen zu enthalten. Zum Beispiel der "Charakter", oder auch die "Stimmung" eines Stückes: Wie wird die Stimmung eines Stückes hergestellt und wie wird sie durch die Musiker oder das Publikum erfasst? Der Körper als Instrument: Inwiefern kann der Körper als Instrument dienen? Man kann mit dem Körper Geräusche erzeugen (rhythmisch oder unrhythmisch), man kann aber auch durch Körperhaltungen und körperliche Ausdrucksweisen Stimmungen erzeugen. Beeinflusst das sowohl die Erzeugung als auch die Perzeption der Musik und hat der Körper somit instrumentalen Charakter? Das Instrument zum Klingen bringen: Keine Geige fühlt sich an und klingt wie die andere, jedes Instrument erfordert - selbst bei gleicher Gattung - eine spezifische Handhabung, um ihm seinen spezifischen Klang zu entlocken, ihn zu verbessern und mit den, dem Instrument eigenen Klangfarben spielen zu können. Interaktion als Improvisation: Die Interaktion zwischen den Musikern scheint mir ein zentrales Element einer gelungenen Gruppenimprovisation zu sein. Wer lenkt, wer unterstützt, wer nimmt welche Rolle in der Gruppe ein usw.? Und vor allem: Wie lenkt man, wie unterstützt man und wie verändern sich Rollen auch in der Improvisation, werden weitergegeben oder auch aufgedrängt? Zu guter letzt ein Aspekt, der bereits öfter angesprochen wurde, der Erfolg einer Improvisation: Wann ist eine Improvisation erfolgreich, gelungen oder nicht gelungen? Wer beurteilt das? Welche Kriterien können dabei gelten? Soweit meine kurze Sammlung von Phänomenen, zu deren Begreifen und Erklärung der Blick auf implizite Wissensformen vermutlich hilfreich sein kann.

## 6. Stefan Fothe

### Vorbemerkungen

Eine erste Vorbemerkung: Das Verhältnis von Improvisation und implizitem Wissen ist augenscheinlich sehr komplex. Erschwerend kommt hinzu, dass bereits das Verständnis dessen, was Improvisation und was implizites Wissen ist, sehr herausfordernd ist. Beide Konstrukte sind so komplex oder greifen ihre Theoretisierungen so tief, so dass sich Phänomene, in denen sich die Konstrukte externalisieren, sehr stark voneinander unterscheiden. Im Ergebnis drohen (i) Kollektionen unintegrierter Phänomenbeschreibungen, (ii) unrelationierte bis augenscheinlich inkonsistente Konstruktdefinitionen oder (iii) oberflächliche Definitionen, die zwar alle Phänomene aufnehmen, dabei aber ihren Erklärungswert verlieren. Gerade aus diesen Gründen ist die Frage nach dem Verhältnis von Improvisation und implizitem Wissen wichtig.

Eine zweite Vorbemerkung: Worte beschreiben Phänomene. Allerdings drohen Worte häufig mit besonders paradigmatischen Phänomenen verknüpft zu werden. Man denke an die assoziative Verknüpfung des Wortes „Improvisation“ mit dem Phänomen musikalischer Darbietungen. Damit aber droht eine Verengung des Phänomenbereichs, die auf die Konzeptebene zurückwirkt, wo die Gefahr droht, dass die Eigenschaften eines vermeintlich paradigmatischen Phänomenbereichs ungeprüft verallgemeinert werden. Für musikalische Darbietungen könnte dies z.B. die Betonung des Prozesshaften, die Betonung der Expression des Künstlers oder den sozialen Charakter dieser Praxis betreffen. Wenngleich der Begriff „implizites Wissen“ kein vorbelastetes Alltagskonzept triggert, stellt sich das identische Problem auf den zweiten Blick ebenso. Auch hier drohen je nach Phänomen, bestimmte Facetten über- und andere unterbelichtet zu werden. Insbesondere beschwört die Nähe zum Wort „Wissen“ auf Konzeptebene mentalistische Wissensvorstellungen sowie Versuche, die Herkunft von Können in propositionalem Wissen und episodisch in der Lerngeschichte des Könners aufzuspüren.

Versuchen wir einseitige Konzentrationen auf bestimmte Phänomene und Konzeptionalisierungen zu vermeiden und stattdessen nach dem generellen Wesen des Impliziten und des Improvisatorischen zu fragen, fällt zunächst auf, dass beide mehr verbindet als trennt. Ein gewisses Maß an Improvisation ist unweigerlich in jedem Handlungsakt enthalten; eine Universalität, die Michael Polanyi auch dem impliziten Wissen zuspricht. Ungeachtet dessen sind Handlungsformen unterschiedlich stark von Improvisation und implizitem Wissen geprägt. Es erscheint insofern sinnvoll, ganze Handlungsformen (also die Melange aus improvisierten/impliziten und deliberativen „Anteilen“) in den Blick zu nehmen als nur deren improvisierte/implizite „Anteile“. Dies freilich führt dazu, dass zunächst das Vereinende von Impro-

visation und impliziten Wissen – in Abgrenzung zum Deliberativen und zum Geplanten – betont wird.

Wer das Verbindende betont, muss umso mehr erklären, worin der Unterschied von Improvisation und impliziten Wissen besteht. Die Begriffe „Improvisation“ und „implizites Wissen“ sind Brillen. Es ist insofern wichtig zu fragen, inwieweit sich beide Brillen ergänzen bzw. was sie dem Panorama der anderen hinzu zu fügen haben. Es gibt Phänomene, für die Theoretisierungen von Improvisation und impliziten Wissens eher konvergieren (z.B. intuitives, erfahrungsgeleitetes Handeln unter Druck), aber auch solche, wo sie divergieren. Beispielsweise kann implizites Wissen als implizites Regelanwenden konzeptionalisiert sein, wohingegen Improvisation gerade die Verletzung bestimmter impliziter Regelvorstellungen bzw. deren Verlassen, Ausdehnen oder Entfremden betont.

Bisher habe ich versucht herauszuarbeiten, dass es einerseits wichtig ist, weder Phänomene zu spezifisch auszuwählen noch Konstrukte zu assoziativ zu verwenden. Zudem habe ich betont, dass es m. E. wichtig ist, bei einer Konzeptionalisierung des Verhältnisses von Improvisation und impliziten Wissens nicht zu fokussiert vorzugehen, sondern zu beachten, dass sowohl Improvisation als auch implizites Wissen vielfältig in deliberative und explizite Elemente und Prozesse eingebettet ist. Hat man diese Gefahren umschifft, beginnt die eigentliche Frage nach dem Verhältnis von Improvisation und implizitem Wissen.

### Zwei Perspektiven als Ausgangspunkte zur Rekonstruktion

Ich möchte im Folgenden einen weiteren Aspekt betrachten, der m. E. das Potential hat, den Blick auf die Frage nach dem Verhältnis zu verstellen. Insofern muss auch er umschifft werden. Mein Punkt ist, dass es quer zu Unterscheidung auf konzeptioneller Ebene (Improvisation vs. implizites Wissen) Unterschiede gibt, aus welcher Perspektiven das jeweilige Konstrukt rekonstruiert wird (und natürlich Unterschiede, wie diese Perspektiven operationalisiert sind).

Basalerweise lassen sich Phänomene der Improvisation und des impliziten Wissens aus zwei Perspektiven rekonstruieren: Aus der Erst-Person-Perspektive können phänomenologische Berichte z.B. Aufschluss über Fragen der Handlungsregulation geben. Andererseits gibt es die Dritt-Person-Perspektive, aus der einer Praxis bestimmte Qualitäten zugeschrieben werden. Der Normalfall der Rekonstruktion dürfte darin bestehen, die Perspektiven miteinander zu verschneiden, um ein umfassendes Bild zu erhalten. Diese Relationierung der Perspektiven kann methodologisch und methodisch in vielfältiger Weise geschehen. Insofern ist eine Systematisierung der Ansätze bereits bei der Konstanthaltung der unterliegenden Konzepte kom-



plex (Improvisation *oder* implizites Wissen). Das Problem verschärft sich, wenn sich Ansätze zudem begrifflich und konzeptionell unterscheiden.

Wenn die Frage der Perspektivik quer zur Frage der gewählten Begriffe liegt, kann das, was als unterschiedliche Konzeptionalisierung erscheint tatsächlich auf unterschiedliche Perspektiven der Betrachtung zurückgehen. Insofern ist darauf zu achten, dass unterschiedliche (methodologische) Perspektiven nicht als Unterschiede der Konzepte Improvisation und impliziten Wissen fehl gedeutet werden, sondern zunächst als unterschiedliche Zugänge. (In weiterer Folge wäre allerdings sehr wohl zu klären, ob es sich um unterschiedliche Zugänge zum gleichen Konstrukt oder zu unterschiedlichen Konstrukten handelt.) Kurzum: Wer versucht, die Konstrukte *Improvisation* und *implizites Wissen* zueinander ins Verhältnis zu setzen, muss Aspekte der Perspektivik berücksichtigen; bereits isoliert für das jeweilige Konstrukt und erst recht über Konstrukte hinweg.

Forschungsansätze können sich in ihrer Perspektive (und damit ihrem Forschungsinteresse) teils massiv unterscheiden. Man vergleiche eine soziologische Rekonstruktion von Improvisation als soziale Praxis mit kognitionspsychologischen Ansätzen, die Handlungsregulation impliziter Handlungsformen zu theoretisieren. Wer insofern aus Dritt-Person-Perspektive versucht, Improvisation zu rekonstruieren, wird große Differenzen zu einem Ansatz wahrnehmen, der aus Erst-Person-Perspektive Handlungsformen impliziten Wissens rekonstruiert. Tatsächlich sind die Differenzen aber nicht unbedingt unterschiedlichen Konzepten geschuldet, sondern verschiedenen Perspektiven (und damit methodologischen und methodischen Zugängen). Zwar können Differenzen tatsächlich konzeptioneller Natur sein, um dies aber zu überprüfen, müssen Effekte der Perspektivik jedenfalls heraus genommen werden.

Nachfolgend soll die Unterschiedlichkeit der Perspektiven kurz illustriert werden. (Dabei ist zu bedenken, dass die schlichte Zweiteilung von Erst- und Dritt-Person-Perspektive der konzeptionellen wie forschungsmethodischen Komplexität existierender Ansätze nicht gerecht werden kann, in denen überwiegend versucht wird, die Perspektiven zueinander zu relationieren. (Dennoch hilft die Zweiteilung sich das Grundmuster präsent zu halten.) Konzeptionalisierungen, die die Erst-Person-Perspektive betonen, versuchen bspw. phänomenologische Beschreibungen zu liefern oder die Handlungsregulation der Akteure zu rekonstruieren. Beispielsweise kann man aus dieser Perspektive fragen, was für den Akteur konstitutiv für Improvisation/implizite Handlungsformen ist, z.B. ob er während des Handelns den dezidierten Drang verspürt Regeln zu verletzen oder derartige Verletzungen Beiprodukte seiner Konzentration auf die Sache sind.

Konzeptionalisierungen, die eine Dritt-Person-Perspektive einnehmen, versuchen hingegen die Hintergründe von Zuschreibungen zu systematisieren, d.h. zu rekonstruieren, aufgrund welcher Kriterien eine Performanz als *improvisiert* oder *gelingen* wahrgenommen bzw. einem Akteur *Improvisationstalent* zugeschrieben wird. Wir sind bei unseren Diskussionen im Rahmen dieses Workshops alle mehr oder weniger über diesen Punkt hinweg gegangen, in dem wir von „gelingen“, „gut gefunden“ oder ähnlichen Variablen gesprochen haben. Gerade in der Musik und gerade im Hinblick auf die Zuschreibung „improvisiert“, dürfte die Frage der Kriterien extrem komplex sein. Neben den Eigenschaften der Performance selbst ist ihre Passung zum Kontext und den dortigen Erwartungen extrem wichtig. (Es wäre eine eigene Frage, welche Aspekte für die Zuschreibung relevanter sind.) Diese Passung zum Kontext und zu den Erwartungen jedoch ein komplexes Spiel von Erfüllen, Erschüttern und Kokettieren mit Erwartungen sowie von Einlassen und Sich-Erwartungen-versperren. Es wäre insofern reizvoll genauer zu schauen, welche Ansprüche und Erwartungen an eine Improvisation in welchem Kontext und von wem gestellt werden.

#### An einer sozialen Praxis sind zwei Parteien beteiligt

Eine letzte Sache wäre im Zusammenhang mit den Perspektiven zu bedenken: Tasos Zembylas wird nicht müde, dafür zu plädieren, Improvisation und implizites Wissen als soziale Praxis zu rekonstruieren, die sich einerseits um den Künstler als Subjekt zentriert und andererseits aber um das Publikum, das eine Zuschreibung vornimmt. Insofern sind mit dem Künstler/der Künstlerin und dem Publikum zwei Parteien beteiligt. Und beide Parteien verfügen je über eine Erst-Person-Perspektive und eine Dritt-Person-Perspektive. (Genau genommen müsste die Partei „Publikum“ in ihre Elemente, d.h. die Personen im Publikum, zerlegt werden.) So kann der Künstler seine eigene Performance aus der Dritt-Person-Perspektive betrachten, sobald er sich dezentriert, ebenso wie das Publikum eine Phänomenologie des Bewohnens der Performance hat, sich aber auch dezentrieren kann, um die Performance quasi „von oben“ zu betrachten.

Es ergibt sich die Situation, dass Improvisation und implizites Wissen aus dem Wechselspiel der zwei beteiligten Parteien zu rekonstruieren wäre, wobei jede Partei zwei Perspektiven einnehmen kann. Insofern gibt es zwei Zusammenspiele: Für den Künstler zwischen Erst- und Dritt-Person-Perspektive, für das Publikum zwischen deren Erst- und Dritt-Person-Perspektive und zwischen Künstler und Publikum. Es tut sich ein Universum an Fragen auf, für die man überprüfen kann, inwieweit die Konzepte Improvisation und implizites Wissen

unterschiedliche Aspekte beleuchten: Inwieweit ist das Verhalten des Akteurs, z.B. sein Gesichtsausdruck (d.h. nicht das Erscheinen der Musik) für die Bewertung bzw. die Zuschreibung durch das Publikum relevant? Wie und durch was lässt sich der Akteur durch Zeichen der Zuschreibung bzw. Nicht-Zuschreibung durch das Publikum positiv oder negativ in seiner Improvisation beeinflussen? (Erneut ist das Bedingungsgefüge sehr komplex, denn es kann gerade Nicht-Zuschreibung durch den Akteur als provozierend erlebt werden und damit seine Improvisation erst anstacheln.) Hier dürfte sich sowohl auf der Ebene der Handlungsregulation als auch der Ebene der Zuschreibungen ein Panorama zwischen Künstler und Zuschauern (d.h. phänomenologische Wahrnehmungen des Erfüllens oder Nichterfüllens von Erwartungen) über den Verlauf einer Performance aufbauen.

Es wäre extrem spannend, dieses Spannungsverhältnis näher zu betrachten. Auf diesem Auflösungslevel wäre es dabei gut möglich, moderierende Effekte der Perspektivik im Blick zu behalten, um sich schlussendlich der Frage des Verhältnisses von Improvisation und implizitem Wissen zuwenden zu können.

## 7. Szivos Mihaly

Die Künstlerzentrität ist ein guter Ausgangspunkt für meine Ausführungen. Ich versuche einige Aspekte der Tätigkeit des Improvisierenden in einen Strauß zusammen zu binden. Der erste Aspekt ist der Bezug des Improvisierenden zur musikalischen Tradition, auch was das zitierte oder aufgearbeitete Stück betrifft. Der zweite Aspekt ist sein Verhältnis zur zeitgenössischen Improvisation mit denselben Themen. Der dritte Aspekt ist sein Verhältnis zu zeitgenössischer Musiksprache, viertens zum aktuellen Publikum und fünftens zu den Möglichkeiten des eigenen Instruments.

Die Frage des Verhältnisses des Künstlers zur musikalischen Tradition ist von doppelter Natur, denn es gibt eine explizite Seite und eine implizite Seite. Das formale Erlernen und Zitieren des ausgewählten Stückes kann am meisten als ein kodifiziertes Wissen betrachtet werden. Am Anfang des Spieles beginnt die Einbettung des Stückes oder das Zitat von einem seiner Teile in die unterschiedlichen Formen des impliziten Wissens. Ähnlicherweise gibt es eine explizite und eine implizite Seite im Verhältnis des Künstlers zu den zeitgenössischen Improvisationen. Das Verhältnis zu der zeitgenössischen Musiksprache kann am meisten durch das implizite Wissen gekennzeichnet werden. Der Künstler muss gleichzeitig seinen Platz darin finden und seine eigene Töne, Intonationen und Ausdrucksformen ausgestalten. Das Verhältnis zum aktuellen Publikum wird am meisten von implizitem Wissen gesteuert, weil der Künstler den Kontakt mit diesem Publikum, zu seinem Gemüt, zu seinen Dispositionen dort und damals aufbauen muss. Schließlich ist es absolut nötig, die Möglichkeiten des eigenen Instruments zu kennen und ins Spiel bringen zu können. Das Fingerspitzgefühl des Künstlers muss im Dienst des eigenen Spiels und der Erwartung des Publikums stehen. Besonders bei diesem Verhältnis zum eigenen Instrument handelt es sich um „tacit knowing“, eine aktive Variante des impliziten Wissens, während die anderen impliziten Wissensformen passiver sind, aber beim Improvisieren aktiviert werden können. Das „tacit knowing“ hat also eine organisierende Rolle in seinem Verhältnis zu den anderen passiven Teilen des ganzen impliziten Wissensvorrats, die zum Improvisieren auch vonnöten sind.

## 8. Jörg Markowitsch

Ich erschließe mir den Begriff oder die Handlung der Improvisation eigentlich immer vereinfacht als gleichzeitige Interpretation und Komposition. In dieser Aufschlüsselung macht schon einmal allein das Konzept ‚Improvisation‘ viel Sinn in Analogie zu anderen Bereichen, weil es sehr gut in verschiedenen Bereichen angewendet werden kann: In meinem Bereich - der Arbeit von Mathematikern - entspricht das Vortragen dem Interpretieren und das Erarbeiten mathematischer Kenntnisse dem Komponieren. Ich werde dazu noch ein Beispiel geben, das ich häufig zu diesem Zweck zitiere. Für beide Tätigkeiten, das Interpretieren und Komponieren, ist klar, dass Erfahrungswissen, Könnerschaft, eine außerordentliche Rolle spielt, und daher folglich auch für das Improvisieren.

Warum ist das Improvisieren so besonders interessant für das Thema des impliziten Wissens? Weil es sich hier meines Erachtens viel unmittelbarer zeigt und sozusagen in hohem Maße virulent wird. Damit eignet sich auch Improvisation oder das Improvisieren in besonderer Weise zur Beurteilung oder Feststellung des Vorhandenseins von implizitem Wissen - sei es in der Beurteilungs- oder Prüfungssituation. Warum das in der gestrigen Situation - wir hatten ja drei Demonstrationen gehört - kaum funktionierte, dafür gibt es meines Erachtens zwei Hauptursachen: Eine ist schon mehrfach zitiert worden, das ist das hohe Voraussetzungspotenzial, das Vorverständnis, das gegeben sein muss: Um bei Anderen Könnerschaft zu beurteilen, muss ich selbst Könnler sein. Die zweite Ursache liegt darin begründet, dass wir keinen Vergleich zum ‚Nicht-Könnler‘ oder zu weniger kompetenter Könnerschaft gesehen haben, woraus Schlüsse hätten gezogen werden können.

Meine Antwort darauf, warum Improvisation für das Thema implizites Wissen so interessant ist, ist eben gerade deshalb, weil sich implizites Wissen hier in hohem Maße unmittelbar zeigt oder zeigen kann. Nun das Beispiel: Ein Studienkollege von uns, der mathematisch sehr begabt ist und der auch in verkürzter Studienzeit studierte (8 statt 10 Semester für das Diplomstudium), bekommt beim Rigorosum wie üblich ein mathematisches Problem zu lösen. Schließlich schafft er es nicht, dieses Problem zu lösen. Er versucht verschiedene Ansätze, ist völlig verzweifelt, ist praktisch mit „sehr gut“ durchs Studium und die Diplomprüfung gegangen und denkt nun, er sei wohl durchgefallen. Da wird er nach der Prüfung hereingeholt und hört: ‚Ja, das war sehr gut!‘ Er denkt sich: ‚Was ist jetzt passiert? Ich habe das Problem ja nicht gelöst.‘ Und der Prüfer sagt zu ihm: Ja, er arbeitet auch schon seit mehreren Jahren an

dem Problem und er finde, die Ansätze, die er zu Problemlösung gezeigt habe, sehr interessant!

Gut, das ist nun also ein gleichzeitiger Fall von Interpretieren und Komponieren. Das ist nichts, was ich sozusagen schon weiß, wo ich die Lösung dazu weiß. Er musste improvisieren, keine Frage. Und das Improvisieren wurde beurteilt. Es ist in dem Zusammenhang besonders interessant für Prüfungssituationen. Natürlich ist er von einem Könnern beurteilt worden, aber hier ist eben auch diese Analogie, wo ich meine, dass das Thema Improvisationen auch für andere Handlungsbereiche spannend ist.

## 9. Sybille Peters

Mir ging die ganze Zeit das Wort Motivation durch den Kopf. Wir sind gewohnt, dass wir Motivation und explizites Lernen aufeinander beziehen. Lernerfolge sind stimuliert durch explizites Wissen und wir haben Erkenntnisse, das Lernen auch durch implizites Wissen stimuliert wird. Erfahrungen sind auch eine Basis für Lernen. Wie stimulieren Erfahrungen die Fähigkeit explizites und implizites Wissen zu entwickeln, und wie führen wir das zurück? Im Begriff von Motivation und Lernen sind uns Grenzen gegeben. Ich habe mich gefragt, nehmen wir das implizite Wissen für Lernprozesse und in der Erfassung von Lernergebnissen wirklich auf? Ist es nicht doch eher so, dass, wenn wir von einem Transfer von Lernen sprechen, von einem Transfer von Lernen mit expliziten Wissen sprechen und Lernen und das Gelernte aus dem impliziten Wissen nicht Gegenstand von Lernergebnissen wird? Ich denke wir haben hier sozusagen einen blinden Fleck. Gibt uns jetzt die Improvisation die Möglichkeit, Motivation zu relativieren und zu öffnen oder ist Motivation wirklich die einzige Möglichkeit, uns mit dem Lernen auseinander zu setzen? Gibt uns die Improvisation zu Fragen des Zugangs zum impliziten Wissen neue Möglichkeiten? Oder können wir irgendwie anders mit Motivation und Lernen umgehen? Gibt uns die Improvisation neue Annäherungschancen und -wege? Und kann Improvisation ein neuer Schlüssel sein, um Lernen und implizites Wissen aufeinander beziehen zu können?

In der Diskussion wird weiter erläutert, dass die Improvisation als Bewertungsmöglichkeit generell thematisiert werden sollte.

## 10. Robert Weiss (Improvisationsmusiker)

Anmerkung: Der gesprochene Beitrag wurde lediglich von den Workshopveranstaltern ein wenig überarbeitet!

Das ist interessant, dass die Diskussion in Richtung Lernen driftet. Das ist sozusagen mein zu Hause.

Eine Erklärung für das was wir improvisiert haben, habe ich nicht gegeben. Ich setze mich hin und tue es. Und lerne. Das haben wir gestern auch demonstriert. An irgendeinem Punkt bin ich oder sind wir gescheitert, das zu erklären, was wir letztlich tun konnten. Also das ist schon ein Beleg dafür, dass da implizites Wissen im Spiel ist. Weil sonst hätten wir es erklären können.

Was ich mir überlegt habe ist die Frage: Wie gehe ich jetzt als Unterrichtender anders heran? Ich kann es zwar nicht erklären, aber unterrichten kann ich es offenbar. Ich halte Kurse über Improvisation und ich habe Schüler, die mittlerweile auch improvisieren können.

Ich habe nach Begriffen an der Schnittstelle zwischen allgemein gültigen Begriffen gesucht, also z. B. Verstand versus Gefühl. Mir sind die Grenzziehungen zwischen implizitem Wissen oder Handlungen zwischen implizit und explizit, Plausibilität versus Kalkül etc. aufgefallen. Das zeigt sich erst im Tun.

Ich kann mit einer sehr hohen Wahrscheinlichkeit sagen: Wenn ich das tue, nehme ich an, wird das passieren. Das kann ich beim Improvisieren nicht. Ich konnte gestern nicht annehmen, ich spiele etwas und der Mitspieler reagiert garantiert so und so.

Das führt uns jetzt zum Lernen der Kinder, die können gar nichts anderes, die können eigentlich nur so vorgehen. Und ich kann Kindern beibringen: ‚Probiert es mal aus!‘ Also dieser Umgang mit Unwägbarkeit, das wäre jetzt das spielerische Lernen von Kindern.

Die Rekonstruktion des richtigen Kontextes, also die Umkehrung einer zeitlichen Folge, was sozusagen die Kausalität auf den Kopf stellt: Ich habe das natürlich auch schon mal realisiert: Ups da habe ich jetzt was gespielt, das ist auch die Bewertung, ich bin jetzt damit nicht so ganz zufrieden! Na gut, dann spiele ich nachher etwas, das macht es wieder gut. Ob das jetzt der Politiker dann so angeht oder ich habe es zuerst spitz gesagt, sozusagen Improvisation und Wahlversprechen oder Wahlversprechen als Improvisation, jedenfalls diese Rekonstruktion des richtigen Kontexts hat mit richtig und falsch zu tun und mit Kontext zu tun. Wenn ich es aber vorher nicht weiß, das ist wieder die Plausibilität versus Kalkül. Also hätte ich überhaupt erst einmal die moralische Instanz, dass ich richtig und falsch spielen kann. Wenn ich es dann gut genug machen könnte, würde ich aus dem Blickpunkt heraus überhaupt nie falsch spielen können. Beim Improvisieren kann ich es aber auch nicht, wenn ich sozusagen auf mich selber ständig reagiere. Das war auch die Sache mit der zeitlichen Verdichtung.



Bleibt für mich eine Frage, die aber z. T. auch schon angeklungen ist bzw. beantwortet wurde: Ist eine Transformation möglich? Also ist zunächst mal implizites Wissen sozusagen explizierbar? Kann es irgendwann einmal aufgrund unserer intensiven Beschäftigung, den langjährigen Erfahrungen im Unterricht etc. so werden, dass ich das, was ich lange genug nur vormachen konnte, irgendwann auch einmal explizit verbal erklären kann und sage: ‚Eigentlich geht es so!‘

In der Diskussion ergibt sich der Hinweis, dass dies dann nicht mehr implizit wäre. Für die Kritiker des impliziten Wissens sei es immer nur eine Frage der Zeit, wann es expliziert werden kann. Dahinter steckt die grundsätzliche Frage, ist alles Wissen explizierbar? Ein Kommentar hierauf lautet: Es gibt so etwas wie ein radikales implizites Wissen und es gibt dieses partiell implizite Wissen, für das wir unter gewissen Bedingungen eine Form der Explikation finden können. Es ist nicht unbedingt ein ‚Alles-oder-Nichts-Phänomen‘, sondern es kann auch etwas Graduelles sein.

## 11. Fritz Böhle

Mir geht es um die Frage wie ein gemeinsames Verständnis und musikalische Mitteilungen entstehen. Dies ist kulturell bestimmt, gelernt und evt. gibt es da klare Pattern oder da spielt möglicherweise etwas mit, was man nicht vollständig beschreiben kann (implizites Wissen).

Des Weiteren stellt sich die Frage, wie finde ich die richtigen Töne auf dem Instrument? Worauf beruht die „Fingerfertigkeit“? Ist das eine Routine, sind das Motor Skills, so wie bei der tacit knowledge Definition von Harry Collins? Ich sage dazu nein. Das Erzeugen einer Melodie ist kompliziert und die Fingerfertigkeit muss immer wieder neu zusammengesetzt werden. Um die „richtigen“ Tasten, den richtigen Ton zu finden, spielt immer so etwas wie die Intelligenz des Körpers mit. Das ist zu kompliziert, als dass man es nur als Routine abtun kann. Die sensomotorischen Fertigkeiten reichen nicht aus! Eine weitere Frage bezieht sich auf den Entwurf oder die Gestaltung und die Dramaturgie einer Improvisation. Es bedarf eines Gespürs für eine Entwicklung, eine Ahnung, wo könnte es hingehen. Da ist ein Moment von implizitem Wissen am Werk. Man nennt das auch Gespür. Es gibt einen Zusammenhang von Gespür und implizitem Wissen. Es ist zwar etwas Verschiedenes, ergänzt sich aber. Und schließlich stellt sich die Frage, was die Kriterien der Beurteilung sind. Da ist für mich der Begriff der Stimmigkeit wesentlich, „da stimmt etwas“. Gestern Abend bei der freien Improvisation war das zwar nicht in einem klassischen Sinne stimmig oder harmonisch; aber man kann feststellen und beurteilen, ob das für einen selbst „stimmt“. Mich hat der Saxophonist wahnsinnig gemacht. Vielleicht war es Absicht, aber das Piano und das Saxophon waren für mich zwei Welten – zwei verschiedene Formen, Musik zu machen. Da stellt sich die Frage, sind solche Beurteilungen Konvention, persönlicher Geschmack nach dem Grundsatz jeder empfindet subjektiv eben anders? Oder hat das doch etwas mit implizitem Wissen und Stimmigkeit zu tun, über das man sich auch austauschen kann?

## 12. Stephanie Porschen-Hueck

Ein paar Gedankenblitze: Inwieweit kann Improvisierendes Handeln und ein generelles Handlungsmuster sein, mit dem man sich die Welt erst mal erschließt? Das lehnt sich für mich auch an das kindliche Lernen an. Das ist ein improvisierendes Handeln und das kann dann eben bis zum professionellen Improvisieren gehen. Bei professionellem Improvisieren wird explizites Wissen zur Anwendung gebracht, das durch implizites Wissen fundiert und unterfüttert wird. Implizites Wissen beruht auf Übung aber auch weitergehenden Grundlagen. Zu diesen anderen Grundlagen haben wir vielleicht mit dem Konzept zum impliziten Erfahrungswissen, wie wir es vertreten, ein paar Dimensionen an der Hand.

Wenn ich mir nochmals die Improvisationsakte vergegenwärtige - insbesondere die im Workshop dargebrachten - dann sticht die situative Vorgehensweise hervor. Es musste unmittelbar agiert und reagiert werden. Es steckt eine auch andere Form des Denkens dahinter. Die würde ich jetzt mal als assoziative wahrnehmungsgeladene Form des Denkens beschreiben. Dazu wurde das Beispiel mit den Wolkenbildern genannt. Die Musiker haben weniger überlegt, welchen musikalischen Akzent sie setzen wollen, als vielmehr welche Wolkenstimmung erzeugt werden soll. Eine komplexe sinnliche Wahrnehmung kommt ins Spiel, als die Musik im Raum entsteht: Wie klingt sie auf mich zurück? Wie ist der Einbezug des Anderen möglich? Wie ist die Reaktion des Publikums usw.? Das läuft alles über feine Kanäle – und das führt mich direkt zur Beziehungsebene. Was für eine Art von Beziehung hat man praktisch bei dieser Improvisation? Ich würde sie als empathisch beschreiben. Im Gegensatz zu anderen Vorgehensweisen, die erst geplant und dann praktisch umgesetzt werden, geht es zunächst einmal darum, Nähe herzustellen, um in einem gemeinsamen Raum einzutauchen und aus den Bestandteilen „ein Ganzes“ zu machen“. Auch die Klavierspielerin und der Saxophonist auf der Veranstaltung gestern Abend sind immer in einen gemeinsamen Raum eingetaucht. Ich konnte allerdings keine gemeinsame Beziehungsebene erkennen. Bei der in den Workshop eingebrachten musikalischen Improvisation im Vorfeld unserer Diskussion hatte ich das Gefühl, da wurde zusammen gespielt, es wurde etwas zusammen hergestellt: Das war wie eine Einheit, das war mehr als die Summe seiner Teile. Eintauchen ist also ein Moment von Improvisation. Eintauchen ist auch ein Weg für die Aktivierung impliziten Wissens. Explizites Wissen beruht eher auf logisch rationalem Abarbeiten, Denken, Analysieren, das auf Distanz abzielt. Dementsprechend muss auch die Vermittlung von Improvisation über verschiedene Ansprechmöglichkeiten (Kanäle) geschehen. Zum Lernen impliziten Wissens fielen schon zahlreiche Stichworte: Vermittlungsformen über Training, gemeinsame Übung – Vermittlung von Gespür.

Man kann es nicht lehren, aber man kann es lernen, indem man es tut und im Grunde eben eine Sensibilität entwickelt. In der industriesoziologischen Diskussion zum Wissensmanagement benennt man solche Lerngemeinschaften gerne als Communities of Practice. Man begibt sich zusammen wo hinein, kann gemeinsam Erfahrungen machen und zeigt sich gegenseitig auch Erfahrungen Problemlösungswege improvisierend zu bewältigen.

### 13. Katharina Rosenberger

Es läuft hier ein schwieriges methodisches Handlungsmuster ab und ich habe mehrere Lösungswege improvisiert. Ich wusste, wenn ich dran komme, bin ich die letzte und meine Kärtchen sind immer weiter angewachsen. Das Erste war, dass ich immer mehr Verbindungen geschaffen habe und die einzelnen Wortmeldungen zu meinen Kärtchen zugeordnet habe. Aber das System hat dann nicht mehr funktioniert und dann habe ich begonnen, neue Kärtchen zu schreiben, damit ich keine Redundanzen erzeuge. Ich spreche nun die letzten Gedanken kurz an, die ich auf die Kärtchen geschrieben habe.

Improvisation könnte man ein wenig metaphorisch als Lösen von Problemen sehen. Und die Improvisation in der Musik ist ja zur Kunstform erhoben. Wir machen uns eine Problemsituation, in der wir also bestimmte Dinge nicht von vornherein klar machen. Also manche Rahmenbedingungen lassen wir bewusst aus. Das heißt, wir stellen uns von vornherein auf eine problematische Situation ein und versuchen diese zu lösen. Was ist jetzt eine missglückte Improvisation? Bis jetzt haben wir immer nur geglückte Improvisationen gehabt, oder ungenügende Improvisationen in Verbindung zu impliziten Wissen. Heißt das, da kommt falsches implizites Wissen zur Geltung oder zu wenig impliziertes Wissen oder deplatziertes implizites Wissen, also welches implizite Wissen kommt bei ungenügenden Improvisationsakten zum Vorschein?

Oder es kommt gar nicht oder eben zu wenig zum Einsatz. Bei den letzten drei SprecherInnen habe ich mir ein weiteres Kärtchen geschrieben: Wie schaut denn die Wissensvermittlung von implizitem und explizitem Wissen in nicht westlichen Gesellschaften aus? Und da habe ich an meine Erfahrungen oder Nicht-Erfahrungen mit Afrikanern gedacht. Sie geben z. B. auf ganz klar gestellte Fragen keine klare Antwort. Wenn man beispielsweise fragt: „Wie geht es Dir?“ So etwas kam dann als Antwort: „Stell Dir einen Baum vor, auf dem viele Vögel sitzen“. Oder bei Musikern, z. B. ein Djembe-Spieler, die mindestens sieben Jahre lang die Basistrommel spielen müssen, bevor sie überhaupt einmal einen Solopart ausprobieren dürfen. D. h. einfach tun und wo es einfach kein Notationssystem, keine Sprache gibt, über die produzierte Musik, also zumindest keine verbale Sprache. So meine abschließenden Punkte.

Übersicht meiner damaligen Gedanken:

Improvisation braucht:

- ein Verstehen der Situation
- ein Verstehen der Tradition
- ein Verstehen der anderen (MusikerInnen, Publikum)
- ein bestimmtes Vorverständnis
- das Einschätzen der Möglichkeiten in der Situation und Erwartungen (anderer) an die Situation
- ein Lesen von Zeichen (Körpersprache, akustische Signale, Reaktionen der MitspielerInnen, Reaktionen des Publikums u.a.)
- spontan-flexibles Eingehen auf Situation/Impulse

Improvisation funktioniert:

- wenn Grenzen (der Rahmen) ausgelotet werden: des Instruments, des Musikstils, des Settings, der Zeitvorstellungen etc.
- als „Taktung“
- als Spiel zwischen Regelanwendung und Regelüberschreitung (vgl. radikale Improvisation)
- als Spiel mit Bezugssystemen (vgl. „musical safes“)
- als Spiel mit Ambivalenzen
- auch durch Assoziationen

Improvisation enthält:

- immer ein Moment des Neuen, Kreativen im Verlauf des Beherrschens von konventionellen Techniken, Fähigkeiten
- körperliches/leibliches Wissen
- Herausforderungen

Weitere Themen:

- Glücken und Missglücken von Improvisation
- Unterschied von Solo- und Gruppenimprovisationen
- Vergleich mit Improvisation auf anderen Gebieten

- Improvisation in Bereichen unterschiedlicher sozialer Praxis (Musikgenres, kulturelle Traditionen)
- Historische Wurzeln musikalischer Improvisation
- Wissensvermittlung in nicht-westlichem Kontext (implizit/explicit)
- Gibt es falsches/deplaziertes/ungenügendes/zu wenig implizites Wissen?
- Fehlerkultur bei Improvisation (vgl. Miles Davis: “It's not the note you play that's the wrong note – it's the note you play afterwards that makes it right or wrong.”)