
BestMasters

Mit „BestMasters“ zeichnet Springer die besten Masterarbeiten aus, die an renommierten Hochschulen in Deutschland, Österreich und der Schweiz entstanden sind. Die mit Höchstnote ausgezeichneten Arbeiten wurden durch Gutachter zur Veröffentlichung empfohlen und behandeln aktuelle Themen aus unterschiedlichen Fachgebieten der Naturwissenschaften, Psychologie, Technik und Wirtschaftswissenschaften.

Die Reihe wendet sich an Praktiker und Wissenschaftler gleichermaßen und soll insbesondere auch Nachwuchswissenschaftlern Orientierung geben.

Weitere Bände in dieser Reihe <http://www.springer.com/series/13198>

Philipp Roidinger

Musikalisches Improvisieren

Eine generische Einheit
von Handlung, Gestalt und Wirkung

Mit einem Geleitwort von
Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Thomas Slunecko

 Springer

Philipp Roidinger
Berlin, Deutschland

Diplomarbeit Universität Wien, 2016

u.d.T.: Philipp Roidinger: „Improvising feelings – the feeling improviser. Musikalisches Improvisieren: Eine generische Einheit von Handlung, Gestalt und Wirkung.“

BestMasters

ISBN 978-3-658-18422-3

ISBN 978-3-658-18423-0 (eBook)

DOI 10.1007/978-3-658-18423-0

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH 2018

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer ist Teil von Springer Nature

Die eingetragene Gesellschaft ist Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Abraham-Lincoln-Str. 46, 65189 Wiesbaden, Germany

Vorbemerkung zum Buch

Interessiert man sich für das menschliche Handeln, dann begegnet einem immer häufiger das Thema Improvisation. Auch, da die Wissenschaft vom klassischen Bild des computationalen und überwiegend explizit handelnden menschlichen Wesen immer mehr Abstand nimmt. Indessen verbreitet sich die Vorstellung, dass ein implizites Wissen, eine Expertise auf Basis verinnerlichter und bis zu einem Grad verkörperter Erfahrungen (*embodied knowledge*) die Grundlage für ein subjektiv sinnvolles Handeln in einer komplexen Welt darstellt. Ein Handeln, welches dann auch im Wesentlichen intuitiv und improvisiert erfolgt. *Wie* allerdings dieses Wissen angelegt und im Moment genutzt wird, *wie* improvisiert wird und wie es gelernt wird, ist nicht leicht einsehbar. Nicht nur sind zahlreiche kognitive Vorgänge wie Wahrnehmung, Motorik, Gedächtnis, Lernen, Planen, Erkennen, Denken, Entscheiden, Motivation und Affekte dabei involviert, sondern all diese Prozesse sind komplex verzahnt und in diesem Zusammenhang kaum voneinander getrennt behandelbar. Prinzipiell wirft eine *Handlungstheorie Improvisation* die Frage auf, ob eine klassische Separierung kognitiver Subbereiche hierbei überhaupt (noch) sinnvoll und schlüssig ist. Jedenfalls ist es nicht verwundernswert, dass sich die Wissenschaft dem Thema Improvisation erst in jüngerer Zeit und nicht zuletzt mittels fortgeschrittenen technischen Möglichkeiten (etwa im Bereich fMRT) verstärkt widmet. Dabei ist auffällig, dass die Improvisationsforschung ihren Fokus, einst wie gegenwärtig, auf Expertisen des zumindest erweiterten künstlerischen Bereichs legt, etwa auf Musik, Tanz, Schauspiel oder Kampfkunst. Dahinter steht die auch nachvollziehbare Vermutung, dass sich improvisative Handlungen und die damit verbundenen kognitiven Prozesse gerade im Rahmen besonders elaborierter Improvisationskulturen gut filtern und beobachten lassen. Ein (wieder) aufkeimender Gedanke nun ist, dass auch regelmäßige *Blicke von innen* hier sehr wertvoll sein können. Gerade wenn schwer einsehbare Lebenswelten oder Expertisen die Wissenschaft fordern, können die Beobachtungen und Introspektionen der Praktizierenden Lücken füllen und potentielle Missverständnisse oder bis dato vernachlässigte Aspekte zur Diskussion stellen, die aus einer überwiegend theoretischen Beobachterposition womöglich kaum ersichtlich sind. Diese Idee, hier in Bezug auf das musikalische Improvi-

sieren einen Beitrag zu leisten, begleitete mich tatsächlich einige Jahre lang. Sie erwies sich in der Umsetzung als sehr herausfordernd und auch herausfordernder als ich mir das im ersten Moment so vorgestellt hatte. Umso mehr freue ich mich heute, dass diese Arbeit nun als Buch erscheint. Dafür möchte ich mich ganz herzlich bei den Springer Fachmedien bedanken.

Die vorliegende Schrift entstand zwischen 2012 und 2016 in Berlin und entspricht dem leicht überarbeiteten Ergebnis meines Diplomprojektes an der Fakultät für Psychologie der Universität Wien. Diese Forschung hat sich parallel zu, und auch verwoben mit meiner hauptberuflichen Tätigkeit als Musiker bzw. Pianist entwickelt. Primär ist diese Arbeit an die Wissenschaft adressiert, aber ich denke, dass sie für Praktiker wie Musiker oder Pädagogen ebenso von Interesse sein kann und generell für all jene, die sich gerne mit dem faszinierenden Thema Improvisation näher beschäftigen möchten. Ich hoffe, dass diese Arbeit inspiriert und dazu anregt, einige der hier vorgebrachten Ideen (auch empirisch) weiter zu verfolgen. Zugleich bin ich davon überzeugt, dass sich viele Ansätze und Inhalte auf andere Expertisen und Lebensbereiche übertragen lassen könnten.

Besonders herzlich bedanken möchte ich mich bei Prof. Thomas Slunecko für sein großes Engagement und Vertrauen in meine Arbeit und auch dafür, dass er mir (wie vielen weiteren Menschen auch) einst und über die Jahre, den Weg zu einer spannenden und zeitgemäßen Psychologie geebnet hat; bei Dr. Michael Kimmel für seine unermüdliche Unterstützung und seine zahlreichen so wertvollen Hinweise, ohne die diese Arbeit kaum die vorliegende Qualität erreicht hätte; bei meinen Freunden und Kollegen, die an meiner Forschung so engagiert Anteil genommen haben und bei Julia, die darüber hinaus diese Arbeit so gewinnbringend korrigiert hat; bei Vivien für ihre Liebe, ihre Geduld und ihrem Verständnis, sich zwischen Proben und Konzerten auch noch am Schreibtisch die Nächte um die Ohren zu hauen und dafür, dass sie das Buch so schön für mich gesetzt hat; bei meiner Tochter Matilda, die mir mit ihrem zauberhaften Wesen und Lächeln immer auch die harten Zeiten verüßt hat und insbesondere bei meinen Eltern Susanne, Adelhard und Edwin für ihren Rückhalt und ihre liebevolle Unterstützung, und an dieser Stelle speziell auch dafür, dass sie mir einen unermesslichen Schatz an Wissen, Inspiration, Neugierde und Energie auf meinen Weg mitgegeben haben. Euch, meinen lieben Eltern, möchte ich dieses Buch gerne widmen.

Philipp Roidinger, Berlin, Jänner 2017

Thomas Slunecko: Philipp Roidingers ‚Musikalisches Improvisieren‘ zum Geleit

Die vorliegende kognitionswissenschaftliche Arbeit setzt sich mit musikalischen Improvisationsfertigkeiten insbesondere im Bereich Jazz aus einer innovativen und mit eigener Expertise hoch angereicherten Sicht auseinander. Sie ist in Resonanz mit einem kulturpsychologischen Forschungsraum entstanden, der sich in Wien in den letzten 15 Jahren entwickelt hat. Zumindest zwei Aspekte lassen sich herauspräparieren, die sich in dieser Arbeit realisieren und die typisch für unser Ansetzen sind:

Als Kulturpsychologen interessieren wir uns grundsätzlich für *Handeln*, nicht für *Verhalten*. Wenn wir sagen, dass Menschen *handeln*, so bedeutet das, dass sie sich in einer sinnhaft verfassten Welt bewegen, eben einer kulturellen Welt. Im Gegensatz dazu hat die Psychologie des 20. Jahrhunderts fast unverständlich lange an Verhaltensmodellen aus der Tierwelt Maß genommen. Und wenn sie heute doch an das Handeln herantritt, dann erfolgt das vorwiegend in der Form von “rational-choice”-Modellen, die den Menschen als ein rationales Wesen konzipieren, das im hellen Licht des Bewusstseins und so, als ob es alle Zeit der Welt hätte, seine Entscheidungen trifft, indem es seine Alternativen fein säuberlich vor seinem geistigen Auge auflegt und sich dann für die beste Alternative entscheidet. Das meiste menschliche Handeln folgt aber dieser Idylle nicht, es ist im Gegenteil improvisiert und die Handelnden können in einem direkten Angang meist nicht einmal selbst so richtig darüber Auskunft geben; dies deswegen, weil es sich beim Improvisieren um ein implizites und verkörpertes Wissen handelt, zu dem das Bewusstsein ohne Hilfestellungen keinen guten Zugang hat. Improvisation als Handlungstypus stellt jedenfalls eine zentrale Herausforderung, gleichzeitig aber auch Chance für die Grundlagentheorie unseres Faches dar. Befunde, wie sie in dieser Arbeit zusammengetragen werden, sind von daher auch über den inhaltlichen Bereich, dem sie entstammen, von außerordentlichem Wert, insofern sie das rationale Handlungsmodell des Hauptstroms der Psychologie entscheidend herausfordern. In diesem Zusammenhang möchte ich insbesondere auf die Forschungen meines Wiener Kollegen Michael Kimmel hinweisen, der in den letzten Jahren Improvisationsphänomene in einigen dafür hochinteressanten Feldern (argentinischer Tango, Kontaktimprovisation, Feldenkrais, Shiatsu)

untersucht hat – Untersuchungen, die auch die vorliegende Arbeit entscheidend inspiriert haben.

Philipp Roidinger hat des Weiteren eine Ermunterung aufgenommen, die für unser Ansetzen in Wien aus methodologischer Perspektive charakteristisch ist: die Ermunterung und Ermutigung, das eigene Forschungsfragen nicht allein aus der Theorie zu holen, sondern durchaus auch aus der eigenen Lebenswelt, d. h. aus Beobachtungen, die sich auf der eigenen Lebensspur ergeben. Insbesondere bei der Vermittlung qualitativer Methoden haben wir dazu den Gedanken stark gemacht, dass der eigene „Fall“ in erster Linie nicht eine befangene, sondern vor allem eine ausgezeichnete Beobachterposition ist. Wir fordern unsere Studierenden daher auf, mit ihrem Fragen an ganz konkreten eigenen Irritationen oder an ungelösten Problemen der eigenen Lebenswelt anzusetzen und diese zu Forschungsfragen zu entwickeln. Dies mag selbstverständlich klingen, ist allerdings im Hauptstrom der Human- und Sozialwissenschaften, der sein Fragen nur mehr aus in der Theorie identifizierten Forschungslücken holen will, ganz aus der Mode geraten. Das eigene Forschungsfragen aus dem eigenen Lebensfeld abzuholen und dann natürlich mit präziser metatheoretischer Begrifflichkeit weiter zu entwickeln, kann – so ist unsere Erfahrung, die sich auch in der vorliegenden Arbeit wieder bestätigt – ganz außergewöhnliche Forschungsenergien freisetzen, die sozusagen nur auf ein Ventil gewartet haben. Außerdem können dadurch, wie dies ja auch hier im Bereich des Musikalischen der Fall ist, außerwissenschaftliche Expertisen der Forschenden einfließen und mit ihren wissenschaftlichen Ambitionen Synergien finden.

Unter solchen Auspizien führt Philipp Roidinger den Leser zunächst mit einer umfassenden, gut gegliederten und an aktuellen Beiträgen orientierten Literaturrecherche in das Gebiet des musikalischen Improvisierens – des Komponierens in Echtzeit, wie er es auch nennt – ein. Der Bogen spannt sich dabei von psychophysikalischen Modellen zur musikalischen Gestaltbildung bis hin zur Forschung zu improvisatorischer Expertise in der Musikologie. Die subjektive Faszination der Improvisation wird in diesem Überblick ebenso deutlich wie deren Herausforderungen, mit denen sich der Autor aus kognitionswissenschaftlicher Perspektive auseinandersetzt.

In den ersten beiden Abschnitten werden aber auch Schwachpunkte des Forschungsstandes herausarbeitet, wie beispielsweise die Orientierung von formalisierenden Ansätzen am „einfachen“ Jazz-Subgenre Bebop, die zu Überverallgemeinerungen in der Modellbildung geführt hat. Ausgehend von dieser Kritik wird sehr klar, warum im Weiteren ein komplexerer Ansatz, der in den letzten

beiden Hauptabschnitten der Arbeit präsentiert wird, vonnöten ist. Dort wird ein hochdifferenzierter Begriffsapparat entwickelt, mit dem Philipp Roidinger die musikalische Produktionskompetenz in Echtzeit, wie sie jegliche Improvisation auf diesem Feld grundlegend definiert, absteckt. Er geht dabei systemisch an die Sache heran: Die Produktionskompetenz beinhaltet ein System einer „Wissensbasis“ von Strukturen unterschiedlicher Abstraktion, die auf vielfältigen kognitiven und motorkognitiven Ebenen angesiedelt ist. Die Bezüge innerhalb dieses multidimensionalen Kompetenzsystems bilden die „roten Fäden“ in seiner Darstellung, der es so gelingt, auch einem nicht näher Musikkundigen die Einzelelemente zu vermitteln. Deutlich wird dabei jedenfalls, warum es Jahrzehnte benötigt, auf hohem Niveau zu improvisieren. Philipp Roidinger baut hier auf bestehende Arbeiten, etwa jenen Jeff Pressings, auf, bietet aber, wo nötig, auch seine eigenständigen Konzepte in Ergänzung dazu an, um mit der Multidimensionalität und dem Netzwerkcharakter des Systems angemessen umzugehen.

Eine weitere Stärke der Arbeit liegt in einer Leistung, die nur auf der Basis einer Expertensicht zu erbringen ist, nämlich einer höchst detail- und facettenreichen Diskussion von Kernthemen der Improvisationsforschung – der Bogen spannt sich dabei vom Aufbau eines Repertoires, der (teilweisen) Automatisierung bestimmter untergeordneter Abläufe (z. B. Griffvarianten an der Klavier-Tastatur) und der nach und nach wachsenden Flexibilisierung, bis zur multiplen Verknüpfbarkeit und Abstrahierbarkeit der Elemente auf neue Situationen hin. Hier bringt die Arbeit Einsichten, die man in dem Detailgrad und ähnlicher qualitativer Differenziertheit zuvor meines Wissens nirgendwo gesehen hat. Das Schwergewicht liegt dabei auf der konzisen Entwicklung eines Theorierahmens, der aber, wo nötig, immer wieder mit anschaulichen Musikanalysen unterfüttert wird. Dem Leser wird gut nachvollziehbar, wie im Laufe des Erlernens von Jazz mittels einer Abfolge von De- und Rekonstruktionsprozessen Ähnlichkeiten immer höherer Ordnung gebildet und zu einem komplexen Netzwerk mit hoher Flexibilität und fast unerschöpflichem Variationsreichtum ausgebaut werden.

Daneben fokussiert Philipp Roidinger aber auch ein Thema, das bisher in der Improvisationsforschung (zumindest unter diesen Vorzeichen) wenig bis gar nicht behandelt wurde: die Frage, woher die Wirkintention eines Solisten kommt und wie eine einmal gefasste Wirkintention mit Repertoires und anderem musikalischen Wissen abgeglichen wird, um zur Umsetzung zu gelangen. Er stellt eine eigenständig entwickelte und höchst relevante Hypothese zur Debatte, die auf Embodimentansätze und auf aktuelle Strömungen der Emotionsforschung zurückgreift (u. a. auf das „conceptual act model of emotion“ von Lisa Feldman

Barrett und den enaktiven Affektansatz vom Giovanna Colombetti). Der grundlegende Gedanke ist dabei, dass affektive bzw. emotive Wirkabsichten die Echtzeitwahl von Improvisationsmaterial fundamental anleiten. Dies hieße, dass die beabsichtigte aufheiternde, traurige, nüchterne, unheimliche, „böse“, kitschige, innehaltende, belebende etc. Wirkung auf das Publikum sowie auch auf den Musiker selbst einen Hauptantrieb bilden. Improvisation wird damit zur Affektregulierung. Diese teilweise De-Intellektualisierung von Musikgenese ist zeitgemäß und gut begründet. Plausibel ist die Hypothese unter anderem im Licht aktueller kognitionswissenschaftlicher Erkenntnisse über die verkörperte Natur von Musikproduktion und -rezeption und evolutionärer Forschung zu den verkörperten Grundlagen menschlicher Musik.

Eine weitere Stärke der Arbeit liegt darin, zu veranschaulichen, wie diese Wirkungen nie absolut, sondern in ein hierarchisches Geflecht eingebettet sind. Mikroeffekte sind jeweils als Relation zu Meso- und Makroeffekten zu verstehen, wobei die Ebenen emergent in- und miteinander „gewoben“ werden, also in ständiger dynamischer Abstimmung miteinander sind. Dieses komplexe Verhältnis unterschiedlicher Zeitebenen und die dynamischen Wechselwirkungen, die ein/e Improvisierende/r parallel im Blick behält, ist u. a. einer der Gründe, warum improvisatorisches Geschehen üblicherweise so schwer auf den Begriff zu bringen ist. Da gibt es beispielsweise in der Praxis von Improvisierenden Reparatur-handlungen die – oft unbemerkt für andere – einen kleinen Fehlgriff im Sinne der entstehenden Gesamtstruktur so umdefinieren, dass alles zusammen wieder Sinn ergibt. Viele vergleichbare Mechanismen der Produktionskompetenz werden diskutiert und zum Nutzen des Lesers inventarisiert.

Ein damit verwandtes Verdienst der Arbeit ist es, modellhaft aufzuschlüsseln, wie die affektive Ebene der Genese dynamisch in Passung gebracht wird mit den vielfältigen anderen Aspekten des Kompetenzsystems eines/r Improvisierenden, insbesondere mit den musikalischen Strukturelementen (Philipp Roidinger nennt sie Gestalten) und der für deren Hervorbringen notwendigen motorischen Substruktur. Es geht u. a. um die Frage, welche Gestalt im emergenten musikalischen Geflecht wann welche Wirkung haben kann. Philipp Roidinger entwickelt hier ein Modell, in dem einerseits bestimmte affektive Besetzungen von bestimmten Gestalten Platz haben, das jedoch um den Faktor Kontextsensibilität erweitert wird. Damit wird deutlich, warum keine regelhaften Eins-zu-Eins Beziehungen der Subsysteme des Kompetenzsystems postulierbar sind, sondern komplexe Netzwerkaktivierung jeweils situiert herausgebildet werden. Der Autor greift dazu – dem Gegenstand sehr angemessen – auf dynamische Modelle der Kognitions-

und Motorikforschung zurück, die nicht von zentraler und planhafter Steuerung, sondern von einer kontextsensiblen *Soft-assembly* aus Teilsystemen ausgehen (z. B. nach Scott Kelso) und Elemente untergeordneter Selbstorganisation beinhalten. Gleichzeitig betont er, dass es sowohl fixere als auch flexiblere bzw. mehr oder weniger bewusst reflektierte Produktionsmodi gibt, die quasi metakognitiv, je nach Situation und Stimmungslage, eingestellt werden können. Insgesamt entsteht so ein konsistentes theoretisches Gesamtmodell der musikalischen Solo-Improvisation, das den ganzen Bogen von motorischen Erzeugungsmitteln, konzeptualisierten Musikgestalten und im Kontext damit assoziierbaren Affekten umfasst.

Die Methodik der Arbeit ist autophänomenologisch in dem Sinn, dass eine kontinuierliche, dabei teilweise durchaus auch von Theoriefragen geleitete Selbstbeobachtung im Tun als Jazz-Pianist und als -Lehrender ihre Grundlage darstellt. Zwar ist diese Selbstbeobachtung nicht in eine systematische empirische Erhebung eingebettet, doch systematisch ist ihre Verwebung mit einer exzellenten Theoriebasis – eine Kombination, die nicht nur aus forschungsökonomischen Gründen Sinn macht. Daneben stützt sich Philipp Roidinger auf Beobachtungen der Praxis vieler Musiker sowie auf jahrelange Gespräche mit anderen Musikern im Feld. Dabei fließen für die Jazzdidaktik prototypische Herausforderungen als Schlüsselbeispiele ein, also für Jazz typische Erfahrungen mit charakteristischen Schwierigkeiten, denen Philipp Roidinger selbst früher begegnet ist und die sich nun bei seinen Schülern und Studierenden wieder einstellen. Sehr dienlich sind jedenfalls die vielfachen musikalischen Beispiele, die eine laiengerechte Bezugnahme auch für Nichtmusiker oder angehende Musiker ermöglichen. Aber auch für das engere Musikerpublikum ist die Lektüre der Arbeit sehr zu empfehlen, legt die Arbeit doch bestimmte didaktische Optionen für den Umgang mit Struktur und Flexibilität innerhalb eines Kompetenzsystems wie dem Jazz nahe.

Aus wissenschaftlicher Sicht wiederum bleibt zu hoffen, dass das hier entwickelte Modell weiterführende Forschung inspiriert. Interessant wäre insbesondere die Frage, ob sich die Affektregulierung – systemisch gesprochen – als eine Art übergeordneter Kontrollparameter verstehen lässt. Zudem könnten natürlich auch die didaktischen Implikationen des Modells ausgearbeitet bzw. könnte das Modell auf Improvisation im Ensemble ausgeweitet werden. Im Brückenschlag zwischen dem kognitionswissenschaftlichen und dem (auto)phänomenologischen Ansetzen, wie ihn Philipp Roidinger hier demonstriert, scheint mir jedenfalls die Zukunft der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Improvisationswissen zu liegen.

Inhalt

Über diese Arbeit	1
Einleitung	7
i Improvisieren: Mystik, Herausforderung und Relevanz	7
Eine interdisziplinäre Grundfrage	10
Eine pankulturelle künstlerische Ausdrucksform	12
ii Forschungsfragen und inhaltlicher Überblick	13
1 Die Basis	19
1.1 Komponieren in Echtzeit	19
Vorbereitung und Antizipation	21
Fehler und Reparaturstrategien	23
Teleologie und makroskopischer Verlauf	26
1.2 Die Constraints	29
1.2.1 Allgemeines zu den Constraints	30
Verbreitung, Stabilität und Dynamik	31
Freiheit und Beschränkung	32
1.2.2 Arten von Constraints	33
Kognitive Constraints	34
Theoretische Constraints	35
1.2.3 Constraints und Expertise	37
1.3 Kognition und Expertise	39
1.3.1 Kognitive Arbeitsweisen	39

1.3.2 Die Knowledge-base	44
Die Kompetenzvermittlung (Sozialisierung) am Beispiel der Jazzkultur	45
Das musikalische Fähigkeitenarsenal	47
1.4 Der Improvisationsfluss – Kognition und Verlaufsform	51
1.4.1 Innere Modi beim Improvisieren	51
Die theoretisch-reflektive Kompetenz	53
1.4.2 Der improvisatorische Verlauf unter der kognitiven Lupe	55
Pressings (1987) <i>Event-Cluster</i>	56
Die Sektion und die individuelle Zuordnung	58
Die Entscheidungsstruktur beim Improvisieren	60
Entscheidungen als „Kontinuum“?	64
1.4.3 Conclusio und Ausblick	66
Die Funktion von Entscheidungen	67
Zusammenfassung	67
1.5 Diskussion: Die Constraints und die Improvisationsforschung	68
1.5.1 Gewichtungen in der Improvisationsforschung	69
Ein enggestecktes Forschungsfeld: Immer wieder BeBop	72
Ein schmales musikphänomenales Band	73
1.5.2 Die theoretischen Constraints unter der Lupe	74
Kulturspezifische Constraints sind „dynamisch“	75
Elastizität	78
Theoretische und kognitive Constraints und Expertise	82
Conclusio und Ausblick	83
1.6 Die nächsten Kapitel	84
2 Das Produkt: Die musikalische Entität	85
2.1 Musik als Produkt der Wahrnehmung	85
Übersummativität in der Musikwahrnehmung	87
Emergenz und phänomenale Qualitäten	89

Emergenz – eine weitere Begriffsbestimmung	92
Synchrone Emergenz	93
Diachrone Emergenz	94
Die Musikwahrnehmung und der synchrone Emergentismus	95
2.2 Die musikalische Gestalt	99
Die granulare Gestaltebene	99
Die Gestalten hierarchischer Ebenen	101
Gestalt und Expression	103
2.3 Die musikalisch affizierende Wirkung	104
2.3.1 Die Wirkung von Klängen	106
Klänge und Periodizität	107
Spannungen in der Zweistimmigkeit	109
Mehrstimmigkeit und Klangfelder	111
Harmonische Verbindungen, Kadenzen und Quintenzirkel	118
2.3.2 Relativität, makroskopische Dominanz und Submergenz	119
2.3.3 “Conceptualization” von Wirkungen	120
“Enactive affective approach” und	
“psychological constructionist approach”	121
Sensibilisierung, Differenzierung und das “sense-making”	122
2.4 Conclusio	125
3 Produktion und Kompetenz	127
3.1 Die Errichtung eines handlungsschematischen Kompetenzsystems	128
3.1.1 Die Anfänge	128
3.1.2 Prinzipien einer Erzeugung	130
Die Erzeugungskompetenz und die Improvisationsentität	131
Handlung und Handlungsschematik	132
Musikalische Bildungsprinzipien und die „genetischen Mechanismen“	132

3.1.3	Auf dem Weg zur Kompetenz	136
3.1.3.1	Komplette Neuerfahrung	137
3.1.3.2	Neuvernetzung und motorische Redundanz	138
	Das Bilden neuer Beziehungsstrukturen	139
	Filtern von Redundanzen	141
	Conclusio	144
3.1.3.3	Redundanz der Gestalt und der Wirkung (Systematisierung von Improvisationsentitäten)	146
	Relative Tonartenkonstanz	149
	Die Systematisierung der Peripherie	151
	Die „subjektive Wichtigkeit“	152
	Die Systematisierung motorischer Teilaspekte	153
	Tonhöhen-relatives Improvisieren	155
	Flexible Operationalisierung (mit „offenen Slots“)	156
3.1.3.4	Conclusio	160
3.2	Die generischen Wege des Kompetenzsystems/ Die Entwicklung einer „echten“ Generierfähigkeit	161
	Viele Wege – gleicher Output	161
	Viele Wege – gleicher Output – viele Entitäten	162
	Soft-assembly	163
	Expertise führt zu einer differenzierten Artikulierung und Makrogestaltung	164
	Dynamik und Stilerkennbarkeit	167
	Ein diachron emergenter Vorgang und generisches Prinzip	169
	Conclusio und Ausblick	171
3.3	Die theoretisch-reflektive Kompetenz (das abstrahierte Know-How)	172
	Wie entwickelt sich dieses theoretische Wissen?	172
	Was bringt das theoretisch-abstrahierte Know-How?	173
	Die Reflexionsebene als „Beeinflussung zweiter Ordnung“	175
3.4	Mentales Improvisieren	176
	Mehrere Modi von “sensory mental imagery”	177
	Was bringt das mentale Improvisieren?	178
	Entwicklung und Kompetenzbestimmung	179

3.5 Einordnung	180
Ein feindosiertes theoretisches Know-How	180
Mentales Improvisieren und Antizipieren	181
Strategien	181
Conclusio	182
4 Die Wirkung als Steuervariable	185
4.1 Die musikalische Affizierung	186
Die Affizierung und die Knowledge-base	188
4.2 Improvisieren als Affektregulierung	189
Die Regulierung	190
Die Faszination am Improvisieren	191
Fremdregulierung und Übertragung	193
Conclusio	193
4.3 Die Affektregulierung als Steuerebene	194
Automatisiertes Improvisieren über Wirkungen	194
Wirkintentionen	196
4.4 Wie mit Wirkungen gearbeitet wird	198
Parallel laufende Ebenen von Wirkungen	199
Dekonstruierende Wirkintentionen und makroskopische Selbstüberraschung	200
4.5 Conclusio	202
5 Outro und Ausblick	203
Ziele	203
Inhaltliche Kurzdarstellung	204
Empirische Ideen	205

Literatur	209
Anhang: Eine kleine Einführung in die Jazztheorie	221
A Akkordtheorie und harmonischer Konsens	221
Kodiersystem	222
Aufteilung der Akkordtöne	223
B Harmonische Substrukturen, Stufen, Kadenz und Formen	224
C Kompositionen und Repertoire	225
D Melodische Improvisationsmaterialien	226
Abstracts (Deutsch/English)	229