

SINN UND PRÄSENZ IN IMPROVISATION

6. Symposium am *exploratorium berlin*

Eine Veranstaltung des DENKRAUM IMPROVISATION

13.–15. August 2021

exploratorium berlin, Mehringdamm 55 (Sarotti-Höfe), 10961 Berlin, Aufgang C: Saal 1

LIVESTREAM: <https://www.youtube.com/exploratoriumberlin>

INFO und ABLAUF: <https://exploratorium-berlin.de/veranstaltung/symposium-sinn-und-praesenz-in-improvisation-21-2/>

FREITAG, 13. August 2021	2
Sound & Lecture N° 16: Aspect Seeing – An Artistic Re-Reading	2
SAMSTAG, 14. August 2021.....	3
Mathias Maschat (KEYNOTE): Präsenz als improvisationsästhetische Kategorie	3
Nicola Hein (KEYNOTE): Das Paradigma der Präsenz und Modi der Temporalität in den Critical Improvisation Studies.....	3
Corinna Eikmeier : Präsenz in der Schneide der Gegenwart.....	3
Nina Polaschegg : Vor Publikum (vor Ort) oder nicht? Warum gibt's da einen Unterschied?.....	3
Thomas Gerwin : Sinn und Präsenz in konkreter Musik.....	4
Christian Grüny (KEYNOTE): Diagrammatische Improvisation und der Sinn des Heterogenen	4
Jin Hyun Kim : Koordinierte klangliche Vitalitätsformen am Beispiel einer improvisatorischen Sentire-Performance	5
Andrew Wass : Aristotle and Husserl go dancing: Solo improvised dance-making and the noetic cycle.....	5
Jean Beers : Versuche des Erreichens von <i>shared empathy</i> durch gemeinsame Momente des Seins – (mit Akkordeonistin Elisabeth Müller)	6
Alex Nowitz : Sprache und Spannung. Eine Lecture-Performance zur vielstimmigen Stimme im Kontext musikalischer Improvisation	7
Christoph Baumann : Sinn und Präsenz in frei improvisierter Musik.....	8
Ursel Schlicht : Verständigung zwischen musikalischen Sprachräumen durch Improvisation.....	8
Wolfgang Schliemann : Politisch-soziale Dimensionen als Sinn-Ebenen in improvisierter Musik.....	8
Mattin : Wer ist das Subjekt der Improvisation?.....	8

SONNTAG, 15. August 2021	9
Sabine Vogel: Tuning-in(to) presence.....	9
Urban Mäder: Sinn und Präsenz in unmittelbarer Verbundenheit bei jeder Musik / k l a n g s i n n – INTERVENTIONEN 1–3 – Kurz angeleitete Kollektivimprovisationen zwischendurch.....	10
Reinhard Gagel: Klang als Zeichen (<i>lecture performance</i>).....	10
Carl Bergström-Nielsen: Cognitive Event Cycles – Ein praktisches Experiment	11
Annemarie Michel: „Wie wir uns aufführen“ – Präsenz als kommunikatives Element in performativen Prozessen musikalischer Sinnbildung	12
Doris Kösterke: Kultur – wozu? Oder: Präsenz als Sinn der Improvisation	13

FREITAG, 13. August 2021

Sound & Lecture N° 16: Aspect Seeing – An Artistic Re-Reading

Nicola L. Hein – Gitarre, Elektronik | Christian Grüny – Text, Philosophie | Simon Rose – Baritonsaxofon | Claudia Schmitz – Bewegtbild auf Skulptur | Maria Colusi – Tanz

Moderation: Mathias Maschat

Die *Denkraum*-Reihe *Sound & Lecture* verbindet die Präsentation eines künstlerischen Projekts mit einem Künstler*innen-Gespräch, das von Mathias Maschat moderiert wird. Zu Gast sind Nicola Hein, Christian Grüny, Simon Rose, Claudia Schmitz und Maria Colusi mit *Aspect Seeing – An Artistic Re-Reading*.

Die Eigenschaft unserer Wahrnehmung, ein Wort, ein Bild oder einen Klang in Kontexten zu verstehen, bezeichnete der Philosoph Ludwig Wittgenstein als ‚Aspektsehen‘. Bei diesem Phänomen nimmt das interdisziplinäre Projekt *Aspect Seeing – An Artistic Re-Reading* seinen Ausgang. Musik, philosophischer Text, Tanz und Video treffen darin aufeinander und begegnen sich in der Improvisation. Das Aspektsehen, ebenso wie die damit verbundene Fähigkeit des Aspektwechsels, werden dabei künstlerisch und philosophisch auf mehreren Ebenen reflektiert. Eines der Anliegen ist es, das Potential von Wittgensteins Auseinandersetzung mit Wahrnehmungspsychologie und Bedeutungskonstruktion in einer Reinterpretation durch die Künste, in ihrer Interaktion und Relationalität, zu befragen.

<https://exploratorium-berlin.de/veranstaltung/sound-and-lecture-n-16-hein-grueny-rose-schmitz-colusi/>

<https://nicolahein.com/>

<https://www.grueny.info/>

<https://www.simonrose.org/>

<http://www.cces-claudiaschmitz.de/>

<http://mariacolusi.com/>

SAMSTAG, 14. August 2021

FOKUS „PRÄSENZ“

Mathias Maschat (KEYNOTE): Präsenz als improvisationsästhetische Kategorie

Der Begriff der ‚Präsenz‘ verfügt über eine hohe Bedeutungsvielfalt, die unter anderem zeitliche und räumliche sowie körperliche und atmosphärische Aspekte umfasst. In der Philosophie wurde Präsenz demgemäß aus recht unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchtet und kontextualisiert, wenngleich sich auch manch inhaltliche Überschneidungen in der Theoretisierung von Präsenz finden. Auch im Improvisationsdiskurs ist der Begriff immer wieder anzutreffen, vor allem um auf eine Verankerung von Improvisation im „Hier und Jetzt“ zu verweisen. Der Vortrag nimmt seinen Ausgangspunkt in der Untersuchung sowohl präsenzphilosophischer als auch improvisationstheoretischer Perspektivierungen, um die Relevanz von Präsenz für ästhetische Dimensionen von Improvisation zu erschließen. Dabei wird Präsenz als eine von mehreren Kategorien verstanden, denen entscheidende Bedeutung zukommt, um charakteristische Momente von Improvisation musikästhetisch zu beschreiben.

<https://exploratorium-berlin.de/theorie-und-forschung/>

Nicola Hein (KEYNOTE): Das Paradigma der Präsenz und Modi der Temporalität in den Critical Improvisation Studies

Ich möchte auf das Verhältnis von Improvisation und Zeit eingehen, wie es in den Schriften der Philosoph*innen Gary Peters, Philip Alperson, Lydia Goehr und anderen theoretisch entwickelt wird. Indem ich das, was ich in den jüngsten Debatten als Paradigma der Gegenwart bezeichne, analysiere, versuche ich, für ein Konzept der Improvisation zu plädieren, das die zeitlichen Dimensionen von Improvisation diversifiziert. Darüber hinaus möchte ich die These entwickeln, dass Improvisation sich nicht nur in temporalen Dimensionen ereignet, damit in einem subordinierten Verhältnis zu jener steht, sondern eine temporale Produktivität aufweist, insofern Improvisationspraktiken „temporalisieren“ (Nancy D. Munn), das heißt soziokulturelle temporale Strukturen erzeugen.

<https://nicolahein.com/>

Corinna Eikmeier: Präsenz in der Schneide der Gegenwart

Authentische Wahrnehmung, Flow, Mut zu Kontrollverlust und gemeinsam erlebte Spannungsverläufe in der Gegenwart tragen dazu bei, dass Präsenz im Handeln entstehen kann. In einer gemeinsam gestalteten Improvisation wird es dafür Spielanregungen geben.

<https://www.corinna-eikmeier.de/>

Nina Polaschegg: Vor Publikum (vor Ort) oder nicht? Warum gibt's da einen Unterschied?

Präsenz wird in diesem Beitrag ganz wörtlich verstanden. Gerade in Zeiten der Lockdowns und der verbotenen (Musik-)Darbietungen mit Publikum live im Konzertsaal tauchte eine alte Frage erneut vehement auf: Wie und warum macht es einen Unterschied, ob ich vor physisch im Raum anwesenden Publikum spiele oder nicht – bzw. vice versa ein Konzert live vor Ort höre oder nur als

Stream oder als CD-Mitschnitt?

Verschiedene Aspekte kommen hier zum Tragen und werden diskutiert: von messbaren wie der Ton(übertragungs)qualität bis zu diffusen wie Aura und Atmosphäre. Aber auch soziokulturelle Komponenten wie Peergroup-Verhalten und Komplexitätsreduktion im Live-Konzert vor Ort spielen eine Rolle.

Thomas Gerwin: Sinn und Präsenz in konkreter Musik

Musique concrète ist traditionell ein „fixed media“-Musikstück. Allerdings gibt es auf dem Weg der Klänge von der realen Welt auf das Medium und zurück intensive improvisatorische Prozesse. Um diese soll es in meinem Beitrag gehen. Dabei möchte ich zunächst das Gegensatzpaar „Sinn und Präsenz“ als Möglichkeit zur Beschreibung originaler konkreter Klänge evaluieren und sodann untersuchen, was passiert, wenn sich diese „eigenartigen Klänge“ zu konkreter Musik formen. Pierre Schaeffer forderte für *musique concrète*, die Klänge der Wirklichkeit „rein musikalisch“ zu verwenden, um deren Provenienz vergessen zu machen. Für mich ist aber das Interessante an konkreten Klängen nicht nur deren besondere klangliche Präsenz mit ihrer gegenüber einem regulären Ton vielfach höheren Komplexität, sondern ebenso der inhärente Sinn, den sie durch ihre Herkunft und Entstehung mit transportieren – und damit noch auf eine andere Präsenz als die im Stück gegenwärtige verweisen. Dabei kann das Spiel mit der Nähe oder Distanz zwischen diesen beiden Präsenzen (der inhärenten und der kontextualisierten) essentieller gestalterischer Impetus der konkreten Musik werden.

<http://www.thomasgerwin.de/>

FOKUS „SINN“

Christian Grüny (KEYNOTE): Diagrammatische Improvisation und der Sinn des Heterogenen

Mit dem Sinn ist es so eine Sache. Es lassen sich derart viele Modi und Ebenen unterscheiden, in denen von Sinn die Rede sein kann, dass sich keine allgemeine Definition finden lassen wird. Als minimale Bestimmung könnte aber gelten, dass Sinn das Vorliegen, Auffallen oder Treffen von Unterscheidungen ist, die im Kontext anderer Unterscheidungen stehen, die hier und jetzt ebenfalls vorliegen, die an anderen Orten oder zu anderen Zeiten getroffen worden sind oder die hätten getroffen werden können.

Wir können darüber hinaus sagen, dass Sinn immer heterogen ist, da auch Differenzen, Äußerungen oder Artefakte in einem einzigen Medium oder sinnlichen Register andere Register von Sinn anspielen oder herbeizitieren. Insofern ist jegliches Verstehen ein Navigieren zwischen diesen unterschiedlichen Registern, das Zusammenhänge bemerkt und herstellt und sich so in der Welt orientiert.

Diagramme machen dies explizit, indem sie verschiedene Zeichenordnungen kombinieren; umgekehrt könnte man das heterogene Sinngewebe, in dem wir uns ständig bewegen, selbst als Diagramm beschreiben. Als diagrammatische Improvisation wird eine kollektive Improvisation verstanden, die in verschiedenen Sinnregistern – klanglich, visuell, sprachlich, tänzerisch etc. – zugleich stattfindet und die Rezipient*innen genauso wie die Improvisierenden selbst vor die Aufgabe stellt, die hier erscheinenden Formen zueinander in Beziehung zu setzen, ohne dass es dafür eine Regel oder ein Modell gäbe. Zur Debatte steht dabei ganz grundsätzlich, was überhaupt eine

Relation und was ein Unterschied ist. Auch wenn die Plausibilität des Zusammentretens und die Wucht der Präsenz des Dargebotenen diese Frage momenthaft zum Verstummen bringen mag, wird sie nie ganz verschwinden.

<https://www.grueny.info/>

Jin Hyun Kim: Koordinierte klangliche Vitalitätsformen am Beispiel einer improvisatorischen Sentire-Performance

In meinem Vortrag wird die These vertreten, dass musikalischer Sinn, der sich nicht propositional artikulieren lässt, sich nicht als Erfassen repräsentationaler Bedeutungen bestimmen lässt, sondern im Akt des Embodiments generiert wird. (Vgl. Kim) Musik repräsentiert keinen Sachverhalt, der zwar in der Zeit ausgedrückt, aber gleichzeitig aus der Zeit herausgelöst werden kann. Musikalischer Sinn wird im Zuge der Herausbildung einer Einheit ästhetischer Erfahrung von Musik – wie zum Beispiel eines melodischen, einem Timbre- oder Lautstärke-bezogenen dynamischen Verlaufs – chronizitär, das heißt zeitgebunden etabliert. Musikalisch bedeutsame Einheiten werden als koordinierte klangliche Vitalitätsformen verstanden, die relational, das heißt durch Interaktion mit der Welt und Anderen konstituiert werden. Der Begriff „Vitalitätsformen“ wurde von dem Entwicklungspsychologen Daniel Stern geprägt und bezeichnet eine Gestalt des Verhaltens eines Lebewesens oder eine künstlerische Ausdrucksgestalt, die es erlaubt, deren Vitalität zu erleben. Wenn wir koordinierte klangliche Vitalitätsformen ästhetisch erleben, greifen wir auch jene Vitalitätsformen heraus, die sich auf die eigene prä-reflexive Erfahrung beziehen. Dabei wird ein Sinnzusammenhang hergestellt, indem sowohl wann- als auch was-bezogene Antizipationen nachfolgender musikalischer Klangereignisse gebildet werden. Antizipation gilt als eine zukunftsorientierte (beobachtbare oder innere) Handlung beziehungsweise Tätigkeit, die auf Voraussage basiert. Voraussage setzt wiederum die Erinnerung an dasjenige voraus, was bereits geschah beziehungsweise erfahren wurde. So können durch die Gestaltung (Produktion) und Mitgestaltung (Rezeption) koordinierter klanglicher Vitalitätsformen über das autobiografische Gedächtnis die Formen unserer prä-reflexiven Erfahrung zum In-der-Welt-sein reflexiv gemacht werden, die der Philosoph Matthew Ratcliffe als existenzielle Gefühle bezeichnet. Es handelt sich dabei also nicht um Zum-Ausdruck-Bringen, sondern um Embodiment, das heißt eine Bezugnahme, die vom als Endzustand gedachten Anfangszustand ausgeht. Meine Analyse einer improvisatorischen Sentire-Performance (<https://sentire.me/>) verdeutlicht, wie der nicht als repräsentationale Bedeutung bestimmbare musikalische Sinn im Akt des Embodiments erlebend verstanden wird.

Kim, Jin Hyun (2017): *Musik als nicht-repräsentationales Embodiment. Philosophische und kognitionswissenschaftliche Perspektiven einer Neukonzeptualisierung von Musik*, in: Lars Oberhaus/ Christoph Stange (Hg.): *Musik und Körper. Interdisziplinäre Dialoge zum körperlichen Erleben und Verstehen von Musik*, Bielefeld: transcript, S. 145–164

https://www.musikundmedien.hu-berlin.de/de/musikwissenschaft/systematik/mitarbeiter_innen/jin-hyun-kim

Andrew Wass: Aristotle and Husserl go dancing: Solo improvised dance-making and the noetic cycle

Dance improvisation relates directly to the temporality, spatiality, and physicality of the human experience. Because of the immediacy of the relationship between its inception, creation, and reception, dance improvisation has little to no temporal mediation between when the dancer gives

form to the dance and when the audience perceives the dance. The analysis of the embodiment of improvisation in dance, through its performance, offers a rich encapsulation of concepts of improvisation.

In this lecture, I will present the concept of a *noetic cycle*, the idea that the practice of dance improvisation is the embodiment of the cyclical relationship of two theories of *noesis*, Aristotle's and Husserl's. Aristotle describes *noesis* as the thinking and planning of work to be done. Husserl's *noesis* describes the reception of sensuous information and the translation of that information into actionable data. Using videos of my solo release-based improvised dancing in the studio, I discuss how each theory of *noesis* is present in practice. These theories of *noesis*, when seen as complementary to one another, reveal the precise nature of the relation between awareness and action inside the space of improvised dance making. As shown through the *noetic cycle*, the practices and methods of dance improvisation are tools for the study of the relationship between perception and effect. By linking dance improvisation to philosophical discourse through Husserl and Aristotle, the *noetic cycle* presents a theoretical framework for interdisciplinary research across the performing arts in which improvisation is considered important.

<https://wasswasswass.com/>

LECTURE PERFORMANCES

Jean Beers: Versuche des Erreichens von *shared empathy* durch gemeinsame Momente des Seins – (mit Akkordeonistin Elisabeth Müller)

Angelehnt an das Phänomen bzw. das neurowissenschaftliche Konzept *Flow state*, können kommunikative Improvisationstechniken einen Raum zur Verbindung unterschiedlicher oder sogar gegensätzlicher künstlerischer Ästhetiken in der Jetztzeit mittels einer Synergetisierung im gemeinsamen *Sein* nach Heidegger schaffen.

Flow state wird in diesem Zusammenhang in der Musikausübung als eine Art Hyperkonzentration in Verbindung mit absoluter technischer Unbeschwertheit (oder Virtuosität am Instrument bzw. Tanz) verstanden, die zu einem Geisteszustand von unglaublicher Ruhe und Klarheit führen kann. Während solcher *states* können neurowissenschaftliche Messungen mittels *brain imaging* EEG Gehirnwellen von Musiker*innen gemessen werden, die per Eigenangabe *Flow* empfunden haben. Diese werden mit kontrastierenden (Ruhestatus, Mangel an *Flow*) und mit existierenden Werten verglichen. Der *Flow State* ist am deutlichsten in Messungen bei Mönchen zu sehen, die während der Meditation eine hohe Anzahl von Gamma-Gehirnwellen aufweisen.

Dadurch – wenigstens in diesem flüchtigen Moment des Seins während eines *Flow*-Moments in der gemeinsamen Improvisationsperformance – kann *shared empathy*, also gemeinsame (künstlerische) Empathie durch eine kommunikative Improvisationspraxis gefunden bzw. erreicht werden. Das Interessante an der Diskussion über *Flow* während der gemeinsamen Improvisationserfahrung ist die ironische Verbindung zwischen dem in der Wirklichkeit fundierten Gegenwartsakt der Improvisation und dem realitätsfernen Verlust der Selbstwahrnehmung (*loss of self-consciousness*) im *Flow state*. In dieser Lecture-Performance werden Einblicke aus zwei eigenen kurzen Fallstudien zum Thema *Empathie in kollaborativer Improvisation* präsentiert, die als Teil einer Langzeitstudie zum Thema Empathie in künstlerischer, auch transdisziplinärer, Kollaboration durchgeführt wurden. Die übergeordnete Fragestellung lautet: Welche Rolle spielt Empathie in professionellen Wechselwirkungen während der Erarbeitungs- und Vermittlungsprozesse (also die soziale

Komponente) und welche Auswirkung hat Empathie auf das künstlerische „Produkt“. COVID-bedingt kann die Performance zum Experiment *Empathie in kollaborativer Improvisation* mit Tänzer-Choreograph Ingo Reulecke im *exploratorium* nicht stattfinden. Stattdessen wird meine Studentin aus Wien, Elisabeth Müller (Akkordeon), mich auf hybride, digitale Weise in der thematisch an das Thema des Symposiums angelehnten Improvisationsperformance unterstützen bzw. mit mir empathisch kommunizieren.

<https://www.jeanbeers.com/>

Alex Nowitz: Sprache und Spannung. Eine Lecture-Performance zur vielstimmigen Stimme im Kontext musikalischer Improvisation

Stimmimprovisationskünstler*innen sind oft hin- und hergerissen zwischen linguistisch-semantischen Vermittlungseinheiten auf der einen Seite und klangpoetischen Ausdruckselementen auf der anderen. Im Dargebotenen entscheiden sie sich und damit über sprachlich gefütterte Sinnhaftigkeit oder über den Anteil puren Klanggeschehens. Musikalisch aufschlussreich wird es oft immer dann, wenn das Eine nicht mehr eindeutig vom Anderen zu trennen ist. Genau in diesen Zwischenraum, wo linguistisch-semantischer Anteil dekonstruiert wird und allmählich in rein klanglichen Ausdruck übergeht, oder umgekehrt, wo Stimmklänge sich in sprachliche Äußerungen verwandeln, eröffnet sich ein Spannungsfeld, das den Schatz mannigfaltiger Klang- und Ausdrucksmöglichkeiten dessen, was ich *vielstimmige Stimme* nenne, offenlegt und der Zuhörerschaft zugänglich macht. (Vgl. die *Schaumspuren* oder *Mönche am Meer* in Nowitz 2019, *Monsters I Love*,

<https://www.researchcatalogue.net/view/492687/559938/0/1349>)

Ein Lehrsatz, der ungeachtet der ästhetischen Rahmenbedingungen seine Gültigkeit nicht zu verlieren scheint, lautet, dass ohne Spannung im Körper der Sänger*innen keine Bühnenpräsenz zu schaffen ist. Nicht nur Körperspannung, sondern auch mentale Gespanntheit und Reaktionsschnelligkeit im künstlerischen Austausch mit Mitmusiker*innen und/oder Sänger*innen bilden zusammen eine entscheidende Voraussetzung dafür, dass vokale Performancekünstler*innen im Kontext musikalischer Improvisation an Präsenz gewinnen.

Ich schlage vor, anhand von Beispielen aus der Praxis in Form von Videos, aber ebenso mit Live-Darbietungen, die beiden Kategorien ‚Sinn‘ und ‚Präsenz‘ aus dem Blickwinkel des Konzepts einer multivokalen Performancekunst zu beleuchten. Dabei stütze ich mich auf Erkenntnisse, die ich innerhalb meiner Doktorarbeit *Monsters I Love* dargelegt habe. Meine Lecture- Performance zu schwingt zwischen den Polen von Wissensvermittlung einerseits und vokaler Darstellungskunst andererseits hin- und her, um auf diese Weise Sinnhaftigkeit und Präsenzgedanke zeitgenössischen Vokalausdrucks in Musikimprovisationen auf die Spur zu kommen. Dieses Format hat seinen Vorläufer in *The Manifesto for the Multivocal Voice*:

<https://www.researchcatalogue.net/view/492687/559744/0/1235>

Nowitz, Alex (2019): *Monsters I Love: On Multivocal Arts*, Stockholm University of the Arts (SKH) 3,

<https://www.researchcatalogue.net/view/492687/559795/0/0>

Nowitz, Alex (2019): *Zur vielstimmigen Stimme*, in: *Musik & Ästhetik*, 23, 1/2019, S. 91–95

<https://nowitz.de/>

PANEL MIT IMPULSREFERATEN

Christoph Baumann: Sinn und Präsenz in frei improvisierter Musik

Ursel Schlicht: Verständigung zwischen musikalischen Sprachräumen durch Improvisation

Wolfgang Schliemann: Politisch-soziale Dimensionen als Sinn-Ebenen in improvisierter Musik

Mattin: Wer ist das Subjekt der Improvisation?

Vier Persönlichkeiten der improvisierten Musik kommen in diesem Panel zusammen, um aus unterschiedlicher Perspektive über die Fragestellung des Symposiums zu sprechen. Einleitend stellen sie jeweils Überlegungen zu einem bestimmten Aspekt ihres Denkens und ihrer Tätigkeit in einem kurzen Impulsreferat vor. Christoph Baumann nähert sich dem Themenkomplex zunächst allgemein, indem er ausgehend von Beobachtungen zu Musik allgemein einige spezifische Gedanken und Hypothesen zu Sinn und Präsenz in Improvisation in die Diskussion einbringt. Ursel Schlicht hat vielfach mit Musiker*innen aus verschiedenen Ländern und Kulturen improvisiert, ebenso ist sie engagiert in musikalischen Begegnungsprojekten mit Flüchtlingen. Sie teilt ihre Überlegungen und Erfahrungen zur Frage nach der Möglichkeit von Verständigung zwischen unterschiedlichen musikalischen Sprachräumen vermittelt durch Improvisation. Die politisch-sozialen Dimensionen improvisierter Musik sind für Wolfgang Schliemann seit jeher von zentraler Bedeutung. Er legt dar, wie diese als Sinn-Ebenen in der Tätigkeit des Improvisierens verankert sind und dabei eine eigene ethische Kraft entfalten können. Für Mattin bestehen keine Grenzen zwischen der Tätigkeit des Improvisierens und der Kommunikation darüber; Musik ist für ihn ohnehin stets kontextgebunden und nie autonom oder „rein“. Er argumentiert radikal für den Schritt vom „Sonischen“ zum Sozialen und setzt sich kritisch mit der Frage nach dem Subjekt der Improvisation auseinander.

[https://de.wikipedia.org/wiki/Christoph_Baumann_\(Musiker\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Christoph_Baumann_(Musiker))

<https://www.urselschlicht.com/>

<http://www.artist-wiesbaden.de/Musiker/schliemann/schliemann.html>

<http://www.mattin.org/>

SONNTAG, 15. August 2021

SPRECHEN & SPIELEN

Sabine Vogel: Tuning-in(to) presence

Tuning-in ist eine Methode, um sich auf die Umgebung und Mitspieler*innen einzulassen, in Kontakt und durch die Verbindung mit dem Außen in eine Präsenz zu gehen, in ein Hier und Jetzt, und den Moment in seiner vollen Präsenz wahrzunehmen und sich auf einen gemeinsamen kreativen Prozess einzulassen.

„Tuning-in‘ ist Teil des Prozesses für meine Arbeit, aber es ist auch eine essentielle Aktion, um meine Arbeit zu kreieren. Es geht darum, mich mit der ‚Außenwelt‘ zu verbinden, aber es geht auch darum, mich mit meinen eigenen ‚inneren Landschaften‘ zu verbinden: mit meinem resonierendem ‚Inneren Selbst‘, meiner vorausahnenden, unbewussten Intuition, meinen Emotionen und erlernten Fähigkeiten.“ (Vogel, S. 327; Übers. SV)

Durch dieses Verbinden des Innen und Außen entsteht eine absolute Präsenz im Augenblick, ein Spüren und Wahrnehmen von sich selbst und dem Außen (Umgebung /Mitspieler*innen), und es macht dadurch eine gemeinsame kreative Aktion wie zum Beispiel Improvisation möglich und diese intensiv erfahrbar. Präsent sein heißt aber auch meinen erlernten Fähigkeiten zu vertrauen, wie dem Spiel meines Instrumentes. Jahrelanges Üben und Spielen auf meinem Instrument verbindet mich mit diesem, ich kenne meine Fähigkeiten, das Instrument ist eine Erweiterung meines Körpers und ich vertraue in diese Fähigkeiten. Ich erlebe diese Verbindung auch durch meinen Atem und durch den Klang. In manchen alten und heutigen indigenen Kulturen ist die Flöte ein wichtiges zeremonielles und rituelles Instrument. Vielleicht genau deswegen, weil man sich durch das Atmen (Atem und Seele für die alten Griechen fast gleichbedeutend, *pneuma*) und die Luft mit der Umwelt verbinden. (Vgl. Abram, S. 237 f.)

Für mich bedeutet präsent zu sein, im Hier und Jetzt zu sein und mich verbunden zu fühlen. Verbunden mit dem, was außerhalb von mir ist, aber auch mit dem was innerhalb von mir ist. Wenn ich dies spüre, dann fühle ich mich „präsent“, fühle mich verbunden, fühle mich in meiner Kraft, in meinem Sein und bin im Vertrauen zu mir und zu meiner Umwelt. Wenn ich mich mit jemandem oder mit etwas verbinde, dann verbindet sich dieser jemand, dieses „etwas“ auch mit mir.

„Jede Präsenz lädt meine Sinne ein, sie zu fokussieren, die die anderen Gegenstände in den Hintergrund tauchen zu lassen, und in ihre Tiefe einzutauchen. Reagiert mein Körper also auf das stumme Werben eines anderen Wesens, antwortet dieses mir wiederum, indem es meinen Sinnen einen neuen Aspekt oder eine neue Dimension von sich enthüllt, der mich zu weiteren Erkundungen einlädt. Durch diesen Prozess stellt sich mein wahrnehmender Körper allmählich auf den ‚Stil‘ dieser anderen Präsenz ein – auf die spezifische Art und Weise dieses Steins, Baums oder Tisches – während sich das Andere auf meine Seinsart und meine Sensibilität einzuschwingen scheint.“ (Abram, S.72)

Vor diesem Hintergrund stelle ich Wahrnehmungs- und Präsenzübungen vor und experimentiere mit den Anwesenden, um erfahrbar zu machen, wie sich die eigene Präsenz in Relation zu anderen Präsenzen wandelt und wie sich so das eigene Spiel, die Improvisation, die Wahrnehmung verändert.

Vogel, Sabine (2015): *Tuning-in*, in: *Landscape and Music: Perspectives from Practice*, Contemporary Music Review 34/4, S. 327–334

Abram, David (2012): *Im Bann der sinnlichen Natur. Die Kunst der Wahrnehmung und die mehr-als-menschliche Welt*, Klein Jasedow: thinkOya

<http://www.sabvog.de/de/>

Urban Mäder: Sinn und Präsenz in unmittelbarer Verbundenheit bei jeder Musik / k l a n g s i n n – INTERVENTIONEN 1–3 – Kurz angeleitete Kollektivimprovisationen zwischendurch

Präsenz meint die Kraft im Augenblick, wenn ein Klang sich entfaltet, wenn der Bogen über die Saiten streicht, wenn Schlägel auf Felle prallen. In diesem zeitlichen Jetzt nimmt das Phänomen des Klangs Gestalt an – eine Gestalt, die sich aus dem inneren Impuls entlädt. Es geht um Regung, um Bewegung. Es geht um Ausdruck, Kommunikation, Lebendigkeit. Die Hingebung bei der Klangerzeugung kann man sinnliche Stimulanz nennen. Sie ist unmittelbarer Anbruch von Sinn-Erfahrung. Mit Klangsinn oder Sinn ist dann Bedeutung, Referenz, Repräsentation etc. gemeint. Das heißt also, dass in jeder musikalischen Handlung Sinn unmittelbar mit Präsenz verbunden ist. Es gibt kein noch so unscheinbares klangliches Moment, das nicht Ansätze von Sinn birgt. Die instrumentale Identität eines instrumentalen oder vokalen Lauten vermittelt immer Dinge, die über das reine akustische Phänomen hinausgehen und somit Sinnträger werden. Die Wahrnehmung, Ähnliches schon mal gehört zu haben, ist ein Akt des rezeptiven Bezugnehmens, also der Sinnhaftung. Sie bedeutet ästhetische Erfahrung und Ortung.

Das gilt bei jeglichem musikalischen Tun, sei es beim Interpretieren komponierter Musik oder bei der Improvisation. Bei stilgebundener, improvisierter Musik verhält es sich mit der Sinnggebung oder Sinnwahrnehmung sehr ähnlich wie bei einer interpretierten Komposition. Referenzielle Aspekte wie Stil, Idiom (stiltypische Gestaltung durch Artikulation, Phrasierung, Akzentuierung, Rhythmik, Klangfärbung etc.) werden schnell wahrgenommen. Auch das Unterscheiden zwischen Stilherkunft und persönlicher, künstlerischer Interpretation erfolgt nahtlos.

Bei Freier Improvisation weicht das Referenzielle mehr in den Hintergrund; dies aufgrund des Umgangs mit idiomatischen Elementen. Man bedenke die häufige Tendenz, Stilistisches oder Idiomatisches vermeiden zu wollen. Und trotzdem sind musikalische Konventionen – auch musikalische Archetypen genannt – bei Struktur und Form der kollektiven Improvisationen oft erstaunlich dominant. Solche Archetypen sind beispielsweise die Verbindung von Verdichtung und dynamischer Steigerung, die dynamische Balance bei komplexen Klangbildern oder die Phrasenbildung.

All dies ist in gewisser Weise gestaltetes musikalisches Material, das eine starke referenzielle Wirkung hat, ohne dass ihm Symbolisches oder Zeichenhaftes anhaften muss. Bei improvisierter Musik ist das Gewicht der Präsenz möglicherweise besonders – die starke, individuelle Kraft im persönlich geprägten, lebendigen Klang.

<http://www.urbanmaeder.ch/>

Reinhard Gagel: Klang als Zeichen (*lecture performance*)

Ich untersuche, wie eine musikalische Struktur im Live-Prozess *ad hoc*, also ohne Vorplanung komponiert wird. Mein spezielles Interesse gilt dem Improvisieren im Ensemble, dem musikalischen Handeln von Vielen zum Zwecke des Ordnen von klanglichem Material zu sinnvollen Strukturen im Verlauf einer Performance. Ich sehe dabei Musik als semiotisches System, in dem durch Kommunikationsprozesse, in denen Klang und Formelemente als Zeichen miteinander ausgetauscht werden, Verständigung über eine jeweilige Strukturbildung erreicht wird. Dass eine musikalische Verständigung als sinnvoll angesehen wird, hat nichts mit semantischen außermusikalischen Bedeutungen zu tun, sondern beruht – vor allem für die Spieler*innen – ausschließlich auf innermusikalischen Beziehungen. Der Begriff des Sinns wird ersetzt durch den Wert, den ein Zeichen für andere Zeichen hat. Es geht weiterhin um starke und schwache Zeichenzusammenhänge: starke

Zeichen, die fixierte Werte haben und somit die Behandlung mit anderen Zeichen einschränken und um offene Zeichen, die weite Höfe von Wahrnehmungs- und (Be)handlungsmöglichkeiten ausmachen. Diese Sichtweise beschreibt, wie Musiker*innen improvisieren können im Sinne von musikalischem Handeln als Verständigung mit Zeichen. Musiker*innen müssen dafür soziale Fertigkeiten (Empathie, Akzeptanz, Achtsamkeit als grundsätzliche Ebene des Handelns), kommunikative sinnliche Fähigkeiten (Hören, Zuhören) und kombinatorische Strategien (Zeichen lesen, sie interagieren lassen und zusammensetzen) erbringen. In der aktuellen künstlerischen Improvisation arbeiten die Musiker*innen daran, neue Zeichen durch originelle und originäre Spielweisen zu schaffen oder starke, konventionelle Zeichen zum Beispiel neu zu kombinieren. Die *Adhoc*-Situation, die in besonderer Weise geprägt ist von Präsenz, ermöglicht spontane Emergenz von nicht vorhersehbaren (Planungen außer Kraft setzenden) und unvorhergesehenen (Ereignisse ermöglichenden) Strukturen. Ich möchte in dieser *lecture performance* diesen semiotischen Zusammenhang näher skizzieren und aus realen Spielvorgängen in *adhoc* gebildeten Ensembles analysieren.

<https://www.reinhard-gagel.de/>

Carl Bergström-Nielsen: Cognitive Event Cycles – Ein praktisches Experiment

Freie Improvisation ist *per definitionem* offen für alle denkbaren Einfälle der Teilnehmer*innen. Quasi eine „Black Box“, ein Freiraum, der von bestimmten Bedeutungen geradezu entfernt sein soll. Indessen bedingen sich Präsenz und Sinn gegenseitig, sie gehören untrennbar zusammen, insbesondere wenn Sinn die Gedanken, Affekte und Empfindungen einschließt, woraus die individuellen *streams of consciousness* bestehen. Wer Präsenz leistet, muss auch an etwas, was im Moment sinnvoll und „richtig“ erscheint, anknüpfen; an Gedanken, Affekte und Empfindungen, die im Moment äußerst konkret, in ihrer Gesamtheit und Vielfalt innerhalb einer Improvisation retrospektiv aber kaum überschaubar sind, selbst wenn es sich um eine kurze Soloimprovisation handelt. Aber nicht jeder Impuls ist zu jeder Zeit gleich wahrscheinlich. Als Folge von kollektiver Verhandlung oder auch einfach individueller Fokusbildungen im eigenen *stream of consciousness* bilden sich „meta-thematische Horizonte“ oder „Umfelder“.

Der Begriff ‚Cognitive Event Cycles‘ von Ed Sarath erlaubt es, charakteristische Unterschiede zwischen Improvisator*innen sowie Unterschiede zwischen Improvisationen zu erfassen. Die genannten Zyklen bestehen aus einem Wechsel im Bewusstsein einzelner Improvisator*innen zwischen der Ausarbeitung einer inneren Vorstellung von dem, was gerade gemacht werden soll, gefolgt von einer nach außen gekehrten Ausarbeitung des dann Klingenden. Mittels Observationen davon lassen sich dann Tempoverhältnisse im Wechsel des *stream of consciousness* beschreiben. Wir werden praktisch zwei kleine Improvisationen machen, in denen das Wechseln dieser Zyklen bewusst in unterschiedlichen Tempi gestaltet wird. Anschließend wird diskutiert, ob und wenn ja wie diese Unterschiede Auswirkungen auf die Sinnebene hatten.

<https://intuitivemusic.dk/intuitive/cbn.htm>

Annemarie Michel: „Wie wir uns aufführen“ – Präsenz als kommunikatives Element in performativen Prozessen musikalischer Sinnbildung

In diesem Beitrag wird Präsenz als ein kommunikatives Element in performativen Prozessen gedeutet, um anschließend für musikpädagogisches Nachdenken und Handeln fruchtbar gemacht zu werden. Dazu wird eine „performative Perspektive“ (Krause-Benz 2018) auf Improvisieren und Musizierunterricht eingenommen bzw. Musizieren und Unterricht als Aufführung gedeutet. Der Begriff der Präsenz und seine Bedeutung für Aufführungen (engl. ‚Performance‘) bildet einen zentralen Kern im Aufführungsbegriff der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte (2012). Unter Aufführungen versteht sie eigendynamische, sich selbst erzeugende Prozesse, die zuallererst aus der „leiblichen Ko-Präsenz“ (2012a: 54–58) der beteiligten Personen – aus deren „Begegnung, Konfrontation und Interaktion“ (2012b: 11) – hervorgehen. Dabei kommen Räumlichkeit, Atmosphäre, Körperlichkeit und Lautlichkeit als wirkmächtige, energetische Faktoren besondere Bedeutung zu. Weiterhin wird Präsenz von Fischer-Lichte in Zusammenhang gestellt mit der Wahrnehmung sowie der Erzeugung von Bedeutung: Als das Produkt subjektiver Erfahrungen, Erinnerungen, Kenntnisse und Emotionen, die den Prozess des Wahrnehmens und der Beilegung von Bedeutung leiten, könnten bestimmte Bedeutungen weder intendiert noch kontrolliert werden. Vielmehr oszilliere die Wahrnehmung der Akteur*innen zwischen der „Ordnung der Präsenz“ und der „Ordnung der Repräsentation“ (ebd.: 14), „zwischen Zeichenhaftigkeit und Phänomenalität, Konstitution von Bedeutung und somatischer Erfahrung“ (ebd.: 67). Das häufig als dichotom beschriebenes Verhältnis von Präsenz und Repräsentation scheint aufgehoben.

Fischer-Lichtes Konzept führt auf die Sprechakttheorie John L. Austins (1979) zurück, der mit dem Ausdruck ‚performativ‘ sprachliche Handlungen bezeichnete, die im Moment ihres Vollzugs Wirklichkeit hervorbringen (wie z. B. „Hiermit erkläre ich Sie zu Mann und Frau“). Nachfolgend wurde der Begriff auch auf körperliche, soziale, kulturelle sowie ritualisierte Handlungen ausgeweitet. Performative Sichtweisen auf Kultur heben allgemein darauf ab, dass sich Sinn bzw. Bedeutung nicht nur in Praktiken (und Werken) ausdrückt, sondern von ihnen selbst eine wirkmächtige, nämlich Wirklichkeit schaffende bzw. verändernde Kraft ausgeht (vgl. Hempfer & Volbers 2011: 8) – sie sind stets an den „Vollzug ihrer (Wieder-)Aufführung gebunden“ (ebd.).

Auch Musik ist eine performative Kunst, die sich aus der musikalisch-sozialen Interaktion zwischen Musizierenden (und Zuhörenden) schöpft. In besonderer Weise wird beim Improvisieren musikalische Wirklichkeit nicht dargestellt, sondern erst im Moment ihrer Performance durch die leibliche Ko-Präsenz aller Beteiligten hergestellt. Qualitäten körperlicher und mentaler Präsenz der Spielenden sowie die Präsenz des Klingenden selbst bilden konstitutive Momente. Aufgrund ihrer besonderen Gegenwärtigkeit und Unmittelbarkeit kann der Improvisation Ereignischarakter zugesprochen werden. In diesem Sinne kommen der Improvisation Eigenschaften von Aufführungen zu, wie Fischer-Lichte sie charakterisiert.

Aus musikpädagogischer Perspektive wird im Vortrag nachgespürt, inwiefern solche Aspekte von Präsenz für ein gelingendes und sinnstiftendes Musizieren bedacht und in der musikalischen Praxis bewusstgemacht werden können. Darüber hinaus wohnt in der Art und Weise, wie Musizierende, Lernende, Lehrende präsent sind und sich (re)präsentieren, wie sie handeln und sich verhalten, auch ein kommunikatives, mit-teilendes Moment inne: Wie wir uns ‚aufführen‘ drückt immer auch etwas über uns selbst und unsere Beziehungen zueinander aus. In der an Zeit und Raum gebundenen ‚Wiederaufführung‘ von Musik zeigen sich sodann „soziale und gesellschaftliche Umstände einer Praxis“ (Bradler 2020, S. 114). Kulturelle Normen werden so nicht nur gesetzt, sondern können auch

in Frage gestellt und verändert werden. Darin kann sich eine Perspektive eröffnen, „das eigene Alltagsverständnis nicht blind zu reproduzieren, sondern kritisch zu befragen, um sich selbst und anderen verborgene Beziehungen einsehbar zu machen“ (Willenbacher 2018: 30).

- Austin, John L. (1979): *How To Do Things With Words*. Zur Theorie der Sprechakte, Stuttgart: Reclam
- Bradler, Katharina (2020): *Funktionen des Musizierens. Eine musikpädagogische Spurensuche auf den Fersen von Wilhelm Schmid und Dieter Mersch*, in: Katharina Bradler/ Annemarie Michel (Hg.): *Musik und Ethik. Ansätze aus Musikpädagogik, Philosophie und Neurowissenschaft*, Münster: Waxmann, S. 109–122
- Butler, Judith (1990): *Performative Acts and Gender Constitution – An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in: Sue Ellen Case (Hg.): *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press
- Fischer-Lichte, Erika (2012a): *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld: transcript
- Fischer-Lichte, Erika (2012b): *Die verwandelnde Kraft der Aufführung*, in: Fischer-Lichte et al. (Hg.): *Die Aufführung. Diskurs – Macht – Analyse*, München: Wilhelm Fink, S. 11–23
- Hempfer, Klaus W./ Volbers, Jörg (Hg.) (2011): *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*, Bielefeld: transcript
- Krause-Benz, Martina (2018): *Performativität beginnt, wenn der Performer nicht mehr über seine Performance verfügt – Verunsicherung als musikpädagogische relevante Dimension des Performativen*, in: Frauke Heß/ Lars Oberhaus/ Christian Rolle (Hg.): *Zwischen Praxis und Performanz. Zur Theorie musikalischen Handelns in musikpädagogischer Perspektive*, Berlin: LIT Verlag, S. 31–48
- Schatt, Peter W. (2017): *„... das Wörtlein: und“: Überlegungen zur Erkundung und Gestaltung des Verhältnisses zwischen Musikpädagogik und Kulturwissenschaft*, in: Alexander J. Cvetko/ Christian Rolle (Hg.): *Musikpädagogik und Kulturwissenschaft*, Münster: Waxmann, S. 181–196
- Willenbacher, Sascha (2018): *Kontingenz erfahrbar machen – Skizze eines subjektkritischen Ansatzes in der Didaktik der Künste*, in: Anna Schürch/ Sascha Willenbacher (Hg.): *In die Schwebel zurückversetzen*, München: kopaed Verlag, S. 23–61

Doris Kösterke: Kultur – wozu? Oder: Präsenz als Sinn der Improvisation

Künstler*innen gelten als „nicht systemrelevant“. Ich möchte vom Gegenteil überzeugen. Etwa in Aspekten der Improvisation. Improvisation (gemeint ist hier vor allem die freie, non-idiomatische Improvisation) erfordert eine gesteigerte Wachheit. Von ihren Machern wie von ihren Zuhörern. Diese Wachheit schließt etwa Laute aus der Umgebung oder den kreativen Umgang mit Publikumsreaktionen nicht aus. Der Fokus ist so weit, dass ich von einer Rundum-Aufmerksamkeit sprechen möchte.

Viele Probleme unserer Welt scheinen mir durch verengten Blick entstanden: Autos fanden viele toll. Die Folgen, etwa ihrer Abgase, blieben lange unbemerkt. Es fehlte die Rundum-Aufmerksamkeit, die Improvisator*innen täglich trainieren.

Improvisator*innen erlebe ich als überdurchschnittlich gebildet und intelligent, mit scharfem Blick für Lebensqualität und Lebenslügen. Und für die Mechanismen, mit denen Gesellschaft, Politik und Wirtschaft ihre Träger*innen formen, an sich binden und instrumentalisieren. Dies wird in der Improvisation für Hörer*innen und Mitwirkende als Aura, als Atmosphäre und als Ausstrahlung erfahrbar.

Kunst ist ein Labor, in dem man das Leben ausprobiert, fand John Cage. Darin sehe auch ich zumindest EINEN Sinn von Kunst. Sinn in dem Sinne, wie ihn Mathias Maschat in seinem Aufruf zu diesem Symposium als „höhere Bestimmung eines Tuns“ bezeichnet hat: In der Kunst Dinge ausprobieren, die für den Rest des Lebens nützlich sind.

Improvisation war in ihren Ursprüngen ein Experimentierfeld für Anarchie im ursprünglichen Sinne des Wortes von „ohne Herrschaft, ohne Führer sein“. Das hat weder mit Gewalt, noch mit

Beliebigkeit zu tun: Alle Beteiligten tragen nach eigenem Ermessen mit vollem Einsatz zum Gelingen des Ganzen bei. Wenn man auch im Rest des Lebens tun dürfte, was man für sinnvoll hält und nicht einfach nur das, wofür man bezahlt wird, würde mehr Sinnvolles getan.

Improvisator*innen sind auch Künstler*innen der Wahrnehmung. Die meisten sind systemkritisch. Von ihrer Kritik könnte „das System“ profitieren.

<http://www.sokratia.de/>