



Improvisation erforschen – improvisierend forschen | Researching Improvisation – Researching by Improvisation

Einleitung | Introduction

Reinhard Gagel

Warum Forschung in der Improvisation?

Musikalische Improvisation ist eine hoch differenzierte Kunstrichtung mit eigener Geschichte und Reflexion. Ihr Wirkungsgrad in unserer Kultur ist klein, aber doch groß genug, um hervorragende Protagonisten, Spielstätten und Festivals hervorzubringen, zu denen die Zuhörer strömen. Improvisierende Musiker sind daran interessiert, die Verfahren ihrer Kunst zu verfeinern, Grundlagen zu erkennen und Methoden zur Probenarbeit und Vermittlung zu entwickeln. Wenn wir in diesem Buch den Begriff der Forschung ins Spiel bringen, meinen wir einerseits dieses vertiefende Erforschen und Nachforschen, andererseits aber auch das wissenschaftliche Forschen. Wir sind der Meinung, dass es an der Zeit ist, auch Methoden der Wissenschaft in das Nachdenken über Improvisation einzubeziehen. Sie erschließen eine zusätzliche Dimension, die es uns auf noch differenziertere Weise ermöglicht zu hinterfragen, was vielleicht bloße Meinung ist, in Daten zu verwandeln, was an Mythen herumschwirrt und so zu vertiefen, was an Begriffen bereits existiert. Die Sozialwissenschaft interessiert sich zunehmend für die Forschung der Improvisation, weil diese das Handeln in unserer komplexen Gesellschaft prägt. Auch in der Musik kann Forschen die Improvisation vertiefen und aus ihrem kulturellen Schattendasein herausholen. Ihre Bedeutung für Musikproduktion und Musikpädagogik und das in ihr schlummernde gesamtgesellschaftliche kulturelle Potential ist nur so in vollem Maße zu erfassen.

Der britische Perkussionist und Theoretiker **Edwin Prévost** – ein Musiker der ersten Stunde freier Improvisation – vertritt streitbar, dass Improvisation der ästhetische, aber auch politische Gegenentwurf zum Establishment und Forschen eine menschliche kreative Konstante ist. Wer Unbekanntes und Neues entdecken will, geht den Weg der Erforschung. Der Gedanke der Exploration steht deshalb im Mittelpunkt des improvisatorischen Denkens. In seinem Beitrag hier im Buch entfaltet er den Gedanken, Improvisation sei die verschüttete Quelle der Musik und ihre Wiederaufdeckung eigne sich als Modell eines alternativen, partizipativen Kulturverständnisses. Dieses Begründungsszenario weist der Improvisation einen ihr gemäßen Platz zu: Sie ist ein Gewinn für das Kultur- und Musikleben.

Soll also Improvisation substantiell hinterfragt und begründet werden, muss man sie erforschen. Dies stelle ich als Grundthese in den Raum. Ein Indiz dafür, dass auch andere das so sehen, ist die zunehmende Anzahl von wissenschaftlichen Projekten, die sich der Improvisation widmen. Diese sind vor allem im angelsächsischen Raum auf universitärem Level zu finden und dort haben auch Künstler¹ ihren Platz: Kunst und Wissenschaft kommen zusam-

¹ | Wir verwenden in Anlehnung an Gepflogenheiten des Verlages im gesamten Buch die männliche oder – wenn möglich – die genderneutrale Schreibweise.

Why research improvisation?

Musical improvisation is a highly diverse art form with its own distinct history and reflections. Its impact on our culture is relatively small, yet it is still large enough to have produced exceptional protagonists, performance venues and festivals to which many people flock in order to appreciate it. Improvisational musicians are focused on refining their art, uncovering principles and developing methods for their rehearsal work and in order to better convey their craft. When we talk about “research” in this book, we mean going deeper in terms of exploration and investigation, however, at the same time, we are also referring to scientific research. We believe that the time has come to include and utilize scientific methods when we reflect on improvisation. These methods open up an additional dimension that enables us to scrutinize more diversely what could, after all, just be an opinion. It also enables us to transform the myths that are flying around into data and, by doing so, go into even more depth regarding the terms that already exist. Social sciences are becoming increasingly interested in researching improvisation because it influences our behavior in today’s complex society. The same is true of music, where research can add more depth to improvisation, bringing it out of its shadowy existence. Only by carrying out such research can we fully grasp the significance of improvisation for the production of music and musical pedagogy and, at the same time, for the dormant cultural potential of society as a whole.

The British percussionist and theorist **Edwin Prévost** – a pioneer of free improvisation – tenaciously expounds the view that improvisation is an aesthetic and a political alternative to the establishment and that research is a creative constant in human beings. Whoever wishes to discover the unknown, or find new things, treads the path of exploration. The idea of exploration is therefore central to improvisational thought. In his contribution to this book, Prévost develops the idea that improvisation is the submerged source of music and its re-emergence the perfect model for an alternative participatory understanding of culture. This argumentation gives improvisation an appropriate standing: it is an asset to cultural and musical life.

If improvisation is to be scrutinized and justified sufficiently, one must explore it. I would now like to put this theory forward for discussion. The increasing number of scientific projects dedicated to the topic of improvisation is proof that others share this opinion. These projects are mainly conducted in universities in the Anglo-Saxon world, and it is on this level that artists can also be found: art and science come together.¹ In Germany there are theses and research projects

¹ | The American trombonist, improviser, composer and musicologist George Lewis is a living example of this. He is co-editor of the “Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies”. An interdisciplinary project *Improvisation, Community and Social Practice*

men.² In Deutschland gibt es verstreute Dissertations- und Forschungsprojekte, von denen wir in diesem Band einige vorstellen. Eine breitere – auch interdisziplinäre – Forschungslandschaft wäre hier durchaus wünschenswert. Das Gleiche gilt für den Austausch unter Musikern und Denkern. Beispielhaft sei hier die *Internationale Tagung für Improvisation* in Luzern erwähnt. Walter Fähndrich, Christoph Baumann und Peter K. Frey haben mit dieser Veranstaltung, die sie von 1992 bis 2005 alle drei Jahre ausrichteten, Pionierarbeit geleistet. Dort trafen sich Künstler, Wissenschaftler, Feuilletonisten und Literaten. In ihren Beiträgen thematisierten sie Improvisation aus vielfältiger Perspektive.³ Kontinuierlich trifft sich in Berlin eine Gruppe von Forschenden der Improvisation. Die Mitglieder der *Berlin Improvisation Research Group (BIRG)*⁴ sind allesamt meist selbst improvisierende Musiker und darüber hinaus Forschende, die über internationale Kontakte verfügen und auch Forscher anderer Länder einladen. Einige Mitglieder dieser Gruppe waren auch Vortragende im nachfolgend beschriebenen Symposium.

Das Symposium »Improvisation erforschen – improvisierend forschen«

Zu der hier nur angedeuteten Vielzahl von Konferenzen, Tagungen und Forschungsgruppen befindet sich das Symposium »Improvisation erforschen – improvisierend forschen«, dessen Vorträge in diesem Band veröffentlicht sind, in enger Nachbarschaft. Und es ist doch auf eine ganz besondere Weise durchgeführt worden. Zum 10jährigen Jubiläum veranstaltete das Veranstaltungszentrum für improvisierte Musik *exploratorium berlin* im Mai 2014 ein Festival mit dem Titel *Exploring Improvisation*. Wie der Name »exploratorium« schon sagt, ist dort Forschen und Explorieren ein zentrales Anliegen (siehe den Beitrag von Matthias Schwabe) und existiert seit 2012 auch als eigene Abteilung.

2 | Der amerikanische Posaunist, Improvisor, Komponist und Musikwissenschaftler George Lewis ist dafür ein lebendes Beispiel. Er ist Mitherausgeber des »Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies«. Mit dem Project ICASP (*Improvisation, Community and Social Practice*) existiert in Kanada seit Jahren ein interdisziplinäres Projekt, das Improvisation als künstlerische Praxis und als Modell für anderweitige gesellschaftliche Felder erforscht.

3 | Als weitere Projekte und Tagungen sind zu erwähnen: In Basel veranstalteten Nikolas Rihs und Hansjürgen Wäldele von 2003 bis 2010 eine jährliche Konzert- und Diskussionreihe »Aspekte der freien Improvisation«. Die *International Society of Improvisation (ISIM)* lädt jährlich zu einer Konferenz, die Universität Oxford richtet alle zwei Jahre eine Konferenz aus. Die Prager Agosto-Stiftung hat in 2014 mit »vs. Interpretation« eine Serie von jährlichen Tagungen begonnen.

4 | URL: <https://berlinimprovisationresearchgroup.wordpress.com/>

scattered around; a selection of which we will cover in this book. A wider – also interdisciplinary – research landscape would definitely be desirable here. The same is true of the dialog between musicians and thinkers. The *International Conference on Improvisation* in Lucerne is mentioned here as an example. Walter Fähndrich, Christoph Baumann and Peter K. Frey achieved pioneering work with this event, which they organized every three years from 1992 to 2005. Artists, scientists, art critics and writers came together at this conference and discussed the topic of improvisation from many different perspectives.² An improvisation research group meets regularly in Berlin. The members of the *Berlin Improvisation Research Group (BIRG)*³ are mostly all improvising musicians and, in addition, researchers who have international contacts and invite other researchers from abroad to participate in their meetings and events. A few members of this group were also keynote speakers at the symposium which is described below.

The symposium “Researching Improvisation – Researching by Improvisation”

The symposium “Researching Improvisation – Researching by Improvisation”, whose lectures are published in this book, is closely related to the vast number of congresses, conferences and research groups which address this topic. The symposium has been organized and conducted in a unique way. In May 2014, the Berlin *exploratorium*, which is a venue for improvised music events, put on a festival to mark its 10th anniversary; the title of the festival was *Exploring Improvisation*. As the name “*exploratorium*” suggests, research and exploration are a central theme at this institution (see the article by Matthias Schwabe) and have had their own dedicated department since 2012. It was no surprise, therefore, to find the topic of research on the festival program. The symposium formed part of the festival program and consisted of concerts, workshops and panel discussions. There were keynote speeches and discussions every morning. In the afternoon, there were round-table discussions called seminars, which took the form of debates between the keynote speakers and the festival attendees. As

(ICASP) has been running in Canada for many years. This project explores improvisation as an artistic practice and as a model for other areas in society.

2 | Additional projects and congresses: the annual concert and discussion series “Aspects of Free Improvisation” was organized and put on by Nikolas Rihs und Hansjürgen Wäldele in Basel from 2003 to 2010. The *International Society of Improvisation (ISIM)* holds an annual conference. Oxford University holds one every two years. The Agosto Foundation in Prague began a series of annual conferences in 2014 titled “vs. Interpretation”.

3 | URL: <https://berlinimprovisationresearchgroup.wordpress.com/>

Es war also nur konsequent, dass das Thema Forschen selbst auf der Tagesordnung stand. Das Symposium fand im Rahmen des Festival-Programms mit Konzerten, Workshops und Offenen Bühnen statt. Jeweils vormittags gab es Vorträge und Diskussionen, nachmittags fand eine Gesprächsrunde – Seminar genannt – der Vortragenden und Gäste statt. Als Initiator und Leiter des Symposiums war mir wichtig, dass es mit den übrigen Festival-Veranstaltungen verbunden war. Konzerte, Workshops, Vorträge, Diskussionen und Offene Bühnen sollten sich mischen. Programmatische Schnittstelle von Symposium und Festival war die sogenannte SOUP, eine Improvisation mit Musik und Texten aller beteiligten Wissenschaftler und Musiker. Gegenstand des Symposiums war die sogenannte Freie Improvisation im Sinne eines stilistisch offenen musikalischen Verfahrens. Forschen war Thema unter zwei Aspekten: einerseits wurden Forschungsprojekte und theoretische Ansätze präsentiert (*Improvisation erforschen*), zum anderen diskutierten wir, ob und in welcher Form es eine improvisierende und künstlerische Art des Forschens gibt oder geben könnte (*improvisierend forschen*). Eingeladen waren zehn Forscher aus unterschiedlichen Ländern und Fachbereichen. Alle stehen für aktuelle künstlerisch-wissenschaftliche Forschungs- und Reflexionsansätze zur Improvisation. Ihre Beiträge, die während des Symposiums als Kurzvorträge präsentiert wurden, haben sie für die vorliegende Publikation überarbeitet.

Improvisation erforschen

Den Anfang machen Beiträge aus dem Kontext zweier europäischer Ausbildungsgänge, die Improvisation erforschen. Das von **Urban Mäder** vorgestellte Forschungsprojekt an der Hochschule für Musik Luzern wurde aus der Einsicht der Lehrenden begonnen, sich auszutauschen – ein wichtiger Aspekt, denn Improvisatoren haben ihren individuellen künstlerischen Zugang und ihre eigene Strategie, die aber zu wenig untereinander kommuniziert wird. Des Weiteren – und hier wird es Forschung – war ihr Ziel, gemeinsame Begriffe zu entwickeln, diese zu reflektieren, zu befragen und zusammengefasst zu veröffentlichen. Herausgekommen ist ein Kompendium, das viele Aspekte der Improvisation sammelt und vor allem in Bezug auf das Unterrichten und seine Didaktik hin breit ausformuliert.

Ein Forschungsprojekt an der Universität Potsdam widmet sich explizit der vertiefenden Analyse improvisatorischer Prozesse: **Marc Godau** und **Matthias Haenisch** sammeln Daten zu dem Thema, wie Improvisierende das Improvisieren eigentlich lernen. Es geht also um Aneignung von Wissen: Erlernen wir Improvisieren überhaupt? Haben wir es möglicherweise als implizites Wissen, das heißt Erfahrungswissen, das selbstständig und en passant erworben wird, verfügbar? Welche Rolle spielt dann das angeleitete Lernen? Und können Improvisierende überhaupt Aussagen über ihr Lernen machen?

the instigator and head of the symposium, it was important to me that these were linked to, and in keeping with, the other events at the festival. Therefore, the events – concerts, workshops, talks, debates and open panel discussions – needed to blend in with the other activities. The so-called SOUP, which was an improvisation using music and texts from all the participating scientists and musicians, was the interface between the symposium and the festival itself. The subject of the symposium was so-called *free improvisation*, in the sense of a stylistically-open musical process. Research was the topic, in particular two aspects pertaining to it: one aspect was about research projects and theoretical approaches (*Researching Improvisation*), the other aspect saw us discuss whether, and in what form, improvising and artistic research exists or could exist (*Researching by Improvisation*). Ten researchers from different countries and with different areas of expertise were invited. All of them represent and support current artistic-scientific research and reflection approaches to improvisation. They presented contributions during the symposium in the form of short lectures. They have subsequently revised these for this publication.

Researching Improvisation

The beginning of the book consists of contributions taken from the work of two European training programs that explore improvisation. The research project at the *Lucerne University of Applied Sciences and Arts*, which is presented here by **Urban Mäder**, was initiated by lecturers with the aim of allowing them to exchange experiences and ideas – an important aspect because improvisers have their own individual approach and strategy towards art, however, they do not often communicate sufficiently with one another. Furthermore – and this is where the work becomes research – it was their goal to develop common terms and terminology, to reflect on these, to question them and to publish them. The result was a compendium containing many aspects of improvisation and, above all, elaborating on its teaching and didactics in great detail.

A research program at the University of Potsdam is dedicated exclusively to the in-depth analysis of improvisational processes: **Marc Godau** and **Matthias Haenisch** collect data on the topic of how improvisers actually learn to improvise. It is therefore about the acquisition of knowledge: do we even learn how to improvise? Do we have implicit knowledge, in other words practical knowledge, that we accumulate by ourselves and pick up as we go along? If this is so, then what role does guided learning play? Are improvisers even able to make statements about their learning? Interviews, which were based on video footage of lessons and/or rehearsals, were evaluated. This project makes it very clear how precisely one must reflect on the methodological setting in order to be able to explore improvisation. The methodological approach is outlined in great detail. The data is obtained from the live practice of teaching, not from a laboratory.

Ausgewertet werden **Interviews**, die anhand der Videos des Unterrichts beziehungsweise der Proben durchgeführt wurden. Gerade hier in diesem Projekt wird deutlich, wie genau man das methodische Setting reflektieren muss, um Improvisation zu erforschen. Der methodische Zugang ist präzise ausgewiesen. Die Daten lassen sich aus einer lebendigen Praxis des Unterrichtens, nicht aus einem Labor gewinnen. Die verwendete Methode der **grounded theory** kann auf den Gegenstand Improvisation angewendet werden, ja ist eigentlich selbst Improvisation. Die Arbeit der Potsdamer Forscher ist ein Beispiel dafür, Lernen und Lehren von Improvisation differenziert zu betrachten, Daten dem Gegenstand entsprechend zu erheben und sorgfältig auszuwerten. Sie macht auch deutlich, wie **aufwändig und komplex es ist, gesicherte Aussagen über Improvisation zu machen**. Solch ein Ansatz ist beispielhaft und weist einen Weg für die kommende Forschung. Folgeprojekte mit ähnlicher Sorgfalt könnten langfristig das Fremdeln der Wissenschaft mit improvisatorischer Theoriebildung und Praxis aufbrechen. Sie könnten damit einen Prozess anstoßen, den die Neue Musik seit langem durchlaufen hat: eine ständige wissenschaftliche Begleitung und Publikations-, Lehr- und Forschungstätigkeit zu etablieren. Ein Lehrstuhl, in dem sich die Inhaberin einem Komponisten widmet? Das ist ganz normal. Ein Lehrstuhl für Freie Improvisation, der sich einem Improvisator, einem Ensemble widmet? Sowohl der Lehrstuhl als auch die thematische Konzentration wären für die Improvisation durchaus wünschenswert.

Blicken wir also in die hier vorgestellten **Einzelstudien**. *Present-Time Composition*, das Konzept von **Alan Bern**, will **künstlerisches Improvisieren durch die Anwendung neurologischer Forschungserkenntnisse effektiver und origineller befördern**. Sein hier abgedruckter Beitrag stellt in aller Kürze **Grundlagen und Grundsätze des methodischen Vorgehens vor**. Die **Basis** seiner Denk- und Konzeptüberlegungen bilden die Forschungen des Neurowissenschaftlers Daniel **Kahneman**. Dieser untersucht – bewusste und unbewusste – Denkstrategien, mit denen die Menschen **Entscheidungen treffen und handeln**. Bern folgt Kahneman, indem er dessen Ansatz des »**schnellen Denkens**«, das auf dem Entfalten nichtlinearer Denk- und Aktionsprozesse beruht, auf das Improvisieren überträgt. Methoden, die dieses Denken und Handeln in Gang setzen, sind für den schöpferischen – und hochkomplexen – Moment der Improvisation nützlich. Langsame Entscheidungsvorgänge in Einzelschritten, Kennzeichen einer kontrollierten – und oft das Improvisieren hemmenden – Handlungsweise können ersetzt werden. Impulse, die man nicht aufgrund von Nachdenken abwägen kann, können so in der Spielsituation ausgelöst werden. Berns Ansatz ist universell, da er nicht stilistisch argumentiert, nicht mit Kriterien von Klangproduktion oder Soundstudies, sondern das tief im Menschen verwurzelte – und oft nicht frei verfügbare – kreative Potential ansteuert.

The method used – that of *grounded theory* – can be applied to the theory of improvisation because it is, in fact, itself a form of improvisation. The work of the Potsdam researchers is an example of how to observe the learning and teaching of improvisation in different ways and, what is more, how to collect corresponding data about this subject and evaluate it appropriately. This work also makes clear to us how complicated and complex it is to make verifiable statements about improvisation. This is a perfect example of research and shows the way for future endeavors. Subsequent projects, if carried out with a similar level of precision, could, in the long-term, end the estrangement between science and the development of improvisational theory and practice. They could give impetus to a process which contemporary music already passed through some time ago: namely, establishing constant scientific monitoring together with publishing, teaching and research activities. A professorship in which the incumbent dedicates themselves to a composer is totally normal in contemporary music, whereas a professorship for free improvisation which dedicates itself to an improviser or an ensemble is not. Having such a professorship and a thematic focus would therefore be most welcome for improvisation.

Let us now have a look at the individual studies presented in this book. Alan Bern's concept of *Present-Time Composition* aims to make artistic improvisation more effective and original through the application of neurological research findings. In his article, he presents a brief overview of the principles of the methodological approach. His thoughts and reflections are based on the research of the neuroscientist Daniel Kahneman. Kahneman investigates thought strategies – both conscious and unconscious – that human beings use to make decisions and take actions. Bern expands on the work of Kahneman by applying his approach of "rapid thought", which is based on the unfolding of non-linear thought and action processes, to improvisation. Methods which instigate this kind of thinking and acting are useful to the creative – and highly complex – moment of improvisation. Slow decision processes, made up of single steps, are indicators of a controlled, and in terms of improvisation, often limiting way of acting and can be replaced. Impulses that cannot be accessed by thinking about them, can, in this way, be triggered during the playing performance. Bern's approach is universal because he does not argue in terms of style nor in terms of criteria of sound production or sound studies, but rather he focuses on the creative potential which is deeply rooted in human beings and not often freely accessible.

Mirio Cosottini's *non-linear music* approach is very similar and reflects his own artistic work but also produces results that go beyond this work. Cosottini has also developed his own teaching method, which he calls *Complete Restoration Exercise*. However, Cosottini argues from the perspective of sound and listening. According to him, non-linearity is not a neuro-physiological quality but rather a principle of sound creation. The composition of sounds ta-

Ganz ähnlich ist **Mirio Cosottinis nonlinear music** ein Denkansatz, der seine eigene künstlerische Arbeit reflektiert, aber zu darüber hinaus weisenden Ergebnissen kommt. Auch Cosottini entwickelt eine eigene **Lehrmethode**, die er *Complete Restitution Exercise* nennt. Cosottini argumentiert allerdings vom Klang und vom Hören aus. Nonlinearität ist bei ihm keine neurophysiologische Qualität, sondern ein klangliches Gestaltungsprinzip. Das Zusammenstellen von Klängen geschieht, indem man ihre Verbindungen sucht. Cosottini nennt sie *Invarianzen*, gleichbleibende Eigenschaften eines Klanges oder einer Struktur. Damit werden der Klang und seine Eigenschaft zum Zentrum des Handelns, nicht seine einzelnen zusammengesetzten Elemente (zum Beispiel Harmoniefolgen, stilistische Muster). Musiker (und Hörer) hören das als Kumulation, als Anhäufung (kumulatives Hören) im Gegensatz zur Abfolge einzelner Bausteine (analytisches Hören). Als Lehrmethode schlägt Cosottini einen methodischen Dreischritt vor: das Identifizieren von Invarianzen (in einem Stück, einer Improvisation), das Umsetzen in musikalische Grafiken (statt in Worte und Noten) und das Ausführen als (erneute) Improvisation. Cosottini zeigt damit einen Aspekt künstlerischer Analyse der dem Improvisieren zugrundeliegenden Kompositionssprozesse auf, die nicht nur für non-idiomatische Improvisationen gelten, sondern auch in stilistischen Improvisationen wirken.

Auch **Rogério Costa** reflektiert die eigene Spielpraxis als Saxophonist – er untersucht die **Handhabung einer Live-Schnittstelle zu Soundmodulen während eines Spielvorgangs**. Es geht dabei um **musikalische Spieltechnik**; diskutiert wird, wie der Spieler seinen Körper auf den Umgang mit dem Modul und den zu erreichenden Klang »einstellt«. Costa geht von der Vorstellung aus, dass, anstatt den Klang aufzubauen, der Spieler in den Klang eintaucht. Er postuliert ein enges energetisches Verhältnis zwischen Spieler und Klangmaterial: Der Klang wird erschaffen und erschafft umgekehrt auch seine Wege im Musiker. Improvisieren mit den Eigenschaften des Klanges ist also quasi ein direktes ineinander Übergehen zwischen Instrument und Spieler und das lässt sich nicht nur auf das Saxophon, sondern auch auf eine elektronische Schnittstelle übertragen. Costas Text ist ein Beispiel für die Erweiterung der eigenen Spielfähigkeit durch die konsequente Nutzung wissenschaftsbasierter Reflektion: Musikwissenschaftler der aktuellen Musik (Makis Solomos) ebenso wie Philosophen (Jacques Deleuze) und Komponisten (Helmut Lachenmann) stehen Pate. Er kommt damit zu Aussagen, die sehr relevant für die Analyse, das Spielen und das Lehren von Improvisation sind. Costa argumentiert als Wissenschaftler und wendet die daraus gewonnenen Erkenntnisse für sein Improvisieren an.

Corinna Eikmeier erforscht den **musikalisch handelnden Körper** in der Improvisation. Sie konstatiert einen Unterschied zwischen interpretatorischen und improvisatorischen Spielbewegungen. Ihre Forschungsarbeit nutzt Me-

kes place as one searches for their connections to each other. Cosottini calls these *invariances*; unchanging properties of sound or structure. These invariances make sound and its properties the focal point of the performance, rather than the individual elements (for example, harmonic sequences or stylistic patterns). Musicians (and listeners) hear the performance as an accumulation, as an assembled collection (cumulative listening), as opposed to a sequence of individual modules (analytical listening). As a teaching method, Cosottini suggests a three-step approach: identify invariances (in a piece, in an improvisation), transfer them into musical graphics (instead of words and notes) and perform them as a (revised) improvisation. As such, Cosottini illustrates an aspect of artistic analysis of the composition processes fundamental to improvising. These do not just apply to non-idiomatic improvisation; they also have an impact on stylistic improvisation.

Rogério Costa also reflects on his own playing experience as a saxophonist; he investigates how, during a performance, one can work with live interfaces to sound modules. With regard to musical playing technique, he discusses how the musician can “attune” their body to handle the module and achieve the sound they are aiming for. Costa assumes that instead of constructing the sound the musician immerses themselves in it. He presumes a close-knit relationship between the musician and the sound material. The musician creates the sound and, at the same time, the sound creates its own paths within the musician. Improvising using the properties of sound is therefore a virtual merging of instrument and musician. This does not only apply to the saxophone, it is also valid for the electronic interface. Costa’s text is an example of how one can expand one’s own performance ability through the consistent use of scientifically-based reflection. Musicologists of contemporary music (Makis Solomos), philosophers (Jacques Deleuze) and composers (Helmut Lachenmann) are models for this concept. Costa comes to conclusions which are highly significant for the analysis, teaching and performance of improvisation. Whilst arguing and reasoning from a scientific point of view, Costa uses the resulting insights for his own improvisational work.

Corinna Eikmeier explores how the body behaves in a musical sense during improvisation. She establishes a difference between interpretational and improvisational playing movements. Her research work utilizes methods of qualitative heuristics. She evaluates the improvisations of test participants from different age groups. She participates in these improvisations as a musician. She takes her own experiences as a Feldenkrais teacher as a starting point. She makes extensive analogies between optimum movements described by Feldenkrais and the quality of movements in improvisation. In fact, this catalog reads like a description of improvisational procedures and qualities. Eikmeier develops performance exercises for each participant; these exercises focus on the individual aspects of improvisational movement quality. For example, she

thoden der qualitativen Heuristik. Sie wertet die Improvisationen von Probanden unterschiedlichen Alters aus. In diese war sie immer unmittelbar als Mitspielende einbezogen. Als Ausgangspunkt nimmt sie ihre Erfahrungen als Feldenkrais-Lehrerin: Sie listet umfangreiche Analogien von Feldenkrais' Bewegungstugenden zu improvisatorischer Bewegungsqualität auf. Dieser Katalog liest sich in der Tat wie eine Beschreibung von improvisatorischen Handlungsweisen und Qualitäten. Eikmeier entwickelt für die jeweiligen Probanden Spielübungen, die den Fokus auf einzelne Aspekte improvisatorischer Bewegungsqualität legen. Zum Beispiel lässt sie Versuchsspieler improvisieren, indem diese sich von der Fokussierung auf die Bewegungen eines Körperteils leiten lassen. Sie hat diese Sitzungen aufgenommen und durch Interviews ausgewertet. Es lassen sich Tendenzen beobachten, dass durch Fokussierung körperlicher Aspekte die Improvisationsfähigkeit zunimmt. Damit schafft ihr systematisches Forschungsvorgehen Daten und Erkenntnisse, die Erfahrungen über die Relevanz des Körperbewusstseins in der Improvisation untermauern.

Forschung über Improvisation kann auch Sprache selbst zum Thema machen. Über **Improvisation zu sprechen ist etwas anderes, als sie zu praktizieren**. Über sie zu schreiben, schafft noch zusätzliche Distanz. In Diskussionen während des Symposiums wurde sogar von einem Abgrund zwischen Sprache und Musik gesprochen. **Lara Frisch** thematisiert in ihrem Beitrag das Sprechen der Improvisatoren über ihre Probenarbeit. Ob uns das Klischee von Improvisation als musikalischem Gespräch aber weiterhilft? Ist **musikalische Kommunikation auch von der von Luhmann konstatierten Unwahrscheinlichkeit des Verstehens geprägt?** Und hat das Sprechen vorher und nachher **Auswirkungen auf das musikalische Geschehen?** Eine verbale Konfliktsituation kann im äußersten Fall dazu führen, dass die Musiker sich sogar auf der Bühne prügeln. Miles Davis soll durch verbale Beleidigungen während des Spiels seine Musiker herausgefordert haben, noch intensiver zu spielen. Die Musiker, die Frisch untersucht hat, bevorzugten friedlichere Lösungen, um weiter zu arbeiten. Sie fanden Worte für ihre musikalischen Strategien in Form von Metaphern: zum Beispiel ist eine »Welle« übertragbar in Musik wie in Sprache. Dieser Befund hat Anschlussmöglichkeiten. In die bildliche Ebene zu wechseln bedeutet, für das eigene Tun Verständigung zu suchen und die verbale Anwendung dem Medium Kunst anzupassen.

Die Erforschung und Benennung der **Performativität** als Aspekt der Improvisation, wie ihn **Mathias Maschat** darstellt, halte ich für einen wichtigen Paradigmenwechsel der letzten Jahre in Bezug auf Improvisation als Kunstform. Das, was sie phänomenal am deutlichsten kennzeichnet, kann nun erfasst werden. Das Erscheinen selbst – als musikalische Praxis, ob für sich oder vor Publikum – ist ihr wichtigstes Merkmal. Improvisieren manifestiert sich erst dort und nur dort. Musikalische Erörterungen, Stiltübungen, Material- und

encourages the participants to focus on the movements of a particular part of their body whilst improvising. She recorded these sessions and evaluated them by means of subsequent interviews. She observed that the improvisational ability of the participants tended to increase when they focused on aspects of bodily movement. Her systematic approach to research provided her with data and insights that support the significance of being aware of the body during improvisation.

Researching improvisation can also be a language issue. Speaking about improvisation is quite another thing compared to actually practicing it. Writing about it creates even more distance. Discussions which took place during the symposium even spoke about the gulf between language and music. In her article, **Lara Frisch** deals with the topic of improvisers talking about their rehearsal work. Does the question of improvisation as a musical conversation even help us? Is musical communication also influenced by what Luhmann terms "the improbability of understanding"? Moreover, does speaking before and after the musical event have an impact on it? A verbal conflict situation can, in an extreme case, even lead to the musicians coming to blows on stage. Miles Davis is said to have encouraged his musicians to play even more intensively by verbally insulting them during performances. The musicians whom Frisch investigated preferred more peaceful solutions in order to be able to proceed with their work. They found words for their musical strategies in the form of metaphors: for example, "a wave" is capable of being communicated both in music and in language. This finding opens up more possibilities. Changing to a metaphorical level means searching for an understanding of one's own actions, whilst adapting the verbal application to the medium of art.

In his article, **Mathias Maschat** discusses exploring and labelling the performative as an important aspect of improvisation. In my opinion, this aspect represents a significant paradigm shift, one that has taken place in the last few years, with regard to improvisation as an art form. This aspect, one that has always been very apparent, can now be captured and recorded. Its coming into being as a musical practice, whether by itself or in front of an audience, is its most important feature. First and foremost, improvisation manifests itself only in the here and now. Musical analyzes, stylistic exercises, material and structure analyzes are all irrelevant to this feature. Improvisation is an event, and within this event there is something that written work does not possess, although it can sometimes achieve it (for example, in its interpretation on stage). Nevertheless, music and musicological thinking are influenced by the aesthetics of the work. In terms of improvisation, the aesthetics differ. One cannot assume that aspects which do not appear to belong to improvisation are not, in fact, improvisation, rather one must discuss and evaluate as one goes along: all characteristics which distinguish a performance are important for improvisation. All music, even composed, can be analyzed and even composed with the help of

Strukturanalysen gehen im Grunde an diesem Charakteristikum vorbei. Improvisation ist Ereignis, und in diesem ist sie etwas, was das schriftliche Werk manchmal erreicht (in der Interpretation auf der Bühne), aber sonst von sich aus nicht hat. Dennoch ist das musikalische und musikwissenschaftliche Denken von der Werkästhetik geprägt. Eine Improvisationsästhetik, die sich davon unterscheidet, darf nun nicht davon ausgehen, was alles die Improvisation nicht ist, sondern kann nur nach vorne argumentieren: Alle Merkmale, die eine Performance auszeichnen, sind wesentlich für die Improvisation. Mit ihrer Hilfe lässt sich Musik analysieren, durchaus auch komponierte, aber vor allem improvisierte Musik. Einige von Maschat gegenübergestellte Begriffe verdeutlichen auch den cultural turn, den die Improvisation darstellt: Präsenz statt Repräsentation, Aura statt Reproduktion, Emergenz statt Konstruktion und körperlicher Eigensinn statt Disziplinierung. Mit dem letzteren befassen sich auch Corinna Eikmeiers Forschungen zum improvisierenden Körper. Der Blickwinkel der Performativität verändert das Bild: Statt Improvisation defizitär zu definieren, werden die originären Merkmale in den Vordergrund gerückt. Vielleicht nennen wir unsere *improvisierte Musik* besser *improvisierende Musik*?

Improvisierend forschen

Improvisierend forschen war der zweite Aspekt des Symposiums. Mit improvisierend ist die **Charakteristik eines Vorgehens** gemeint, das möglicherweise im Gegensatz zu wissenschaftlichem Vorgehen stehen könnte, aber dennoch zu Erkenntnis aus Forschung führt. Wird in der Wissenschaft improvisiert? Ist künstlerisches Improvisieren als wissenschaftliche Forschung anzusehen? Wie kann das relevant sein für die Erforschung von Improvisation? Was ist eigentlich Improvisieren als Forschung? Wie sieht das Setting performativen Forschens aus, wie ist ein Ort beschaffen, in dem das stattfindet? Es tauchen Bezüge zu einem sehr aktuellen – und kontrovers betrachteten – Forschungsbereich, nämlich der künstlerischen Forschung auf. Wäre Improvisieren nicht dafür die Idealbesetzung? Könnte man nicht künstlerische Präsenz und Dynamik als Katalysator für Forschungsprozesse verwenden? Das Thema Improvisieren durch das künstlerische Improvisieren darüber erforschen?

Der schon erwähnte Altmeister improvisatorischer Kunst, **Edwin Prévost**, spannt den weitesten Bogen. Er besteht konsequenterweise auf der **geräuschhaften Klanglichkeit** freier Improvisation und nimmt, was er seit über sechs Jahrzehnten klanglich entwickelt, auch theoretisch als unbedingten Bezugspunkt. Er verortet das non-idiomatische Improvisieren anthropologisch. *Exploratoria* sind für ihn verlorengegangene kreative Wurzeln des Menschen. Er skizziert den menschlichen Entwicklungsgang als *erste, zweite und dritte Natur* des Menschen. Nur der Klang – nicht eine Phrase, ein Motiv – schlägt eine Brücke zu den menschlichen Urlauten, zur *ersten Natur*. Das Heulen des Urmenschen

these characteristics, but in the case of improvised music this is especially so. Some of the terms diametrically opposed by Maschat also illustrate the cultural turn embodied by improvisation: presence instead of representation, aura versus reproduction, emergence instead of construction and self-determination instead of discipline. Corinna Eikmeier's research on the role of the body in improvisation also concerns itself with the matter of self-determination versus discipline. The perspective of performativity changes one's impression of it: instead of defining what is missing or lacking, one focuses on the original features which come to the fore. Perhaps it would be better instead to refer to *improvised music* as *improvising music*.

Researching by Improvisation

Researching by Improvisation was the second aspect of the symposium. By improvising, I mean the characteristics of a research process that could potentially be the opposite of a scientific procedure, but one which could still lead to insight. Is improvisation conducted in the world of science? Can artistic improvisation be viewed as scientific research? How can this be relevant for exploring improvisation? What is improvised research? What does a setting for performative research look like? How can we create a venue in which it can take place? References emerge that relate to a highly topical area of research – one that is often viewed as controversial – namely that of artistic research. Could improvised research in fact be the perfect example? Could one not utilize artistic presence and dynamic as a catalyst for research processes? Could we explore the topic of improvising using artistic improvisation itself?

The aforementioned grandmaster of improvisational art, **Edwin Prévost**, bridges the widest gaps. He consistently demands the noisy sonority of free improvisation and uses what he has developed in sound over the past six decades, both practically and theoretically, as his essential reference point. He positions non-idiomatic improvisation anthropologically. For him, *Exploratoria* are the lost creative roots of mankind. He defines the course of human development as man's *first, second and third nature*. Only sound, not a motif or a phrase, spans the bridge to the ancient sounds of man, namely the *first nature*. Thomas Mann had already perceived the howling of cavemen with secret desire as an escape from civilization and convention, which had become the *second nature* of man. Today we have added to this the aesthetics of commercial goods and technology, which manipulate us with their branding and packaging, and without which we are hardly able to perceive music anymore. Music is standardized. The division of labor in culture means that we no longer carry out research ourselves, but instead employ others to do it for us. Exploratory processes in music, with all their potential richness, are normally closed off to us. We listen in a culturally-accepted way. Only when people begin to reflect on this and act differently will they find their

hatte schon Thomas Mann mit heimlicher Lust als Ausweg aus der Zivilisiertheit und Konvention angesehen, die zur *zweiten Natur* des Menschen geworden sind. Heute kommen die Warenästhetik und die Technologien hinzu, die mit ihren Marken und Verpackungen manipulieren und ohne die wir Musik kaum mehr wahrnehmen können. Musik wird standardisiert. Die Arbeitsteilung der Kultur hat dazu geführt, dass wir nicht mehr selbst forschen, sondern andere beauftragen. Erkundungsprozesse in der Musik sind uns in ihrer möglichen Reichhaltigkeit normalerweise verschlossen. Wir hören in einer kulturell akzeptierten Weise. Erst wenn die Menschen dies reflektieren und beginnen neu zu handeln, finden sie zu ihrer *dritten Natur*. Kunst wäre eine gegen den Strom – den main stream – anschwimmende Bewegung: mit Investigation und Kooperation als wesentlichen Eigenschaften. So gesehen richtet sich Prévost auch gegen den allein sich behauptenden Künstler als Held. Haben nicht alle Menschen eine *dritte Natur* und damit genügend »kognitive Fluidität«, kreativ zu werden in der Art und Weise, dass sie suchen, was zu ihnen passt, anstatt sich mit dem zu beschäftigen, was gewünscht, gemocht, verkauft wird?

Improvisierend forschen zielte auch auf die Frage, wie man Improvisation als Kunstform mit dem Forschen näher in Verbindung bringt. Prévost legt nahe, das Improvisieren insgesamt als Forschen zu bezeichnen. Passt dazu der Begriff der künstlerischen Forschung, der momentan Furore macht, als dritter Erkenntnisweg zwischen Kunst und Wissenschaft? Zu diesem Thema hatte ich den Künstler **Fridhelm Klein** eingeladen, der seine Zeichenkunst explizit als Forschung versteht. Zeichnen als Erkenntnismethode ist sein Credo. Er hielt während des Symposiums seine Eindrücke zeichnerisch fest. Charakteristisch in seinen Skizzen ist das Miteinander von Bild und Text, indem er Erkenntnisse pointiert und auf den Punkt bringt. Dabei entstand ein Konvolut von Zeichnungen, ein Teil ist in diesem Band veröffentlicht.

Nina Polaschegg beschäftigt sich in ihrem Impuls-Beitrag mit dem Begriff »künstlerische Forschung«. Passt dieser für die Aktivitäten und Reflexionen improvisierender Musiker? Sollen künstlerische Methoden Forschung sein, die sich auch im Wissenschaftssystem platzieren lassen, dann müssen sie nachvollziehbar und vergleichbar sein. So jedenfalls sieht es der österreichische Forschungsverband FWF, der ein Förder-Programm für künstlerisches Forschen entwickelt hat. Ergebnisse des künstlerischen Forschens können, müssen aber nicht zu einem Kunstwerk führen. Sie können auch im Schreiben über etwas bestehen. Sprechen zum Beispiel die in diesem Band veröffentlichten Autoren, weil sie auch oder gerade Musiker sind, als Künstler? Oder sind sie nicht doch wieder Wissenschaftler, wenn sie sich der Sprache bedienen, über ihren Gegenstand schreiben, Methoden und Verfahren anwenden, mithin vom Künstler zum Beobachter werden? Polascheggs Beitrag stellt vor allem Fragen, die deutlich machen, wie schwierig es ist, künstlerische Forschung zu definieren. Sie entwickelt als Alternative den Begriff einer angewandten Forschung.

third nature. Art, with investigation and cooperation as its main characteristics, is a movement that swims against the current, in other words against the mainstream. Prévost also opposes the artist who believes they can succeed alone and, in effect, be perceived as a hero. Is it not true, in fact, that all people possess a *third nature*, and with it sufficient “cognitive flexibility” to become creative in the way that they are searching for? Are they, in fact, looking for what fits them, instead of focusing on what they want, like, or are being offered?

Researching by Improvisation aims to answer the question “How can you bring improvisation as an art form closer to research?” Prévost urges us to perceive all improvisation as research. Can we therefore say that “artistic research”, which is currently a very hot topic, is a suitable way to describe this third approach, one which lies between art and science? In order to address this topic, I have invited the artist **Fridhelm Klein**, who perceives the art of drawing as research. His motto is: drawing as a method of knowledge acquisition. During the symposium, he kept a record of his impressions in the form of drawings. The co-existence of picture and text, through which he emphasizes and summarizes his knowledge, is characteristic of his sketches. As a result of his undertakings, a collection of drawings was produced, several of which can be found in this publication.

In her impulse article, **Nina Polaschegg** also addresses the term “artistic research”. Does this fit to the activities and reflections of improvisational musicians? Should artistic methods which are understandable and comparable and, as such, capable of being researched be given a place within a scientific system? The Austrian Science Fund (the FWF) believes they should, as it has developed and funded a program for artistic research. The findings or results from artistic research can, but do not have to, lead to art itself. They can also take the form of something written. Do, for example, the authors published in this book, who are also musicians, speak as artists? Or are they rather scientists when they use language to describe their subject, methods and procedures, thus shifting their position from that of being an artist to that of being an observer? Above all, Polaschegg asks those questions which demonstrate how difficult it is to define artistic research. She develops the term “applied research” as an alternative in which musicians explore differentiating sound (sound research), compose texts regarding the principles of their work (principle research) and create artistic works which are founded on research. Based on sound research, music – from a historical perspective of improvisation – led to the rejection of traditional styles, new playing techniques and the invention of new instruments. This is new art, and it is also research leading to art. It would be a contribution towards Prévost’s concept of the *third nature* of man. Such explorations also give art a societal function.

The artistic-scientific project that I advocate in my article is a potential model for researching knowledge in which art can act as a catalyst. It brings together several of the features already mentioned here in one entity. It is not

Musiker finden zu differenzierten Klängen (Klangforschung), zu Texten über die Grundlagen ihrer Arbeit (Grundlagenforschung) und zu Kunstwerken, die auf den Forschungen beruhen. Auf der Basis von Klangforschung fand die Musik – improvisationsgeschichtlich gesehen – in Ablehnung traditioneller Stilistiken zu neuen Spieltechniken und zur Erfindung neuer Instrumente. Das ist neue Kunst, das ist auch Forschung hin zur Kunst. Es wäre ein Beitrag hin zu Prévosts Vorstellung von der *dritten Natur* des Menschen. Solche Exploratoria geben der Kunst auch eine gesellschaftliche Funktion.

Das künstlerisch-wissenschaftliche Projekt, für das ich in meinem Beitrag plädiere, ist ein mögliches Modell forschenden Erkennens, in dem Kunst Katalysator sein kann. Es führt einige hier bereits aufgezählte Merkmale in einer Anwendung zusammen. Es geht nicht um neue Musik im Konzert. Ich entwickle Formate, in denen das gemeinsame Musikmachen, Nachdenken, Lesen, Hören und Diskutieren in der Performanz einer ritualisierten Form stattfinden können. Diese Formate beteiligen Künstler und Nichtkünstler, Laien und Wissenschaftler als Denkende und Improvisierende auf einer Bühne. Nachdenken, Sprechen, Diskutieren, Erproben, und Performen fallen zusammen. Die Dynamiken, die Improvisierende in der Performance entfalten (zum Beispiel durch ihre Präsenz und Aura), können mit dem kühlen Forschen, mit Theorie und Forschungsergebnissen verbunden werden.

Der Gewinn eines solchen Vorgehens für die Improvisation ist die Nähe und Unmittelbarkeit von Theorie und Praxis. Hier könnte gelingen, was bereits angedeutet wurde: angewandte Forschung der Musiker in unmittelbarer Verschränkung mit Theorie als künstlerisches Format.

Die bereits erwähnte SOUP ist dafür ein Beispiel. Sie war eine gemeinsame Adhoc-Performance aller Beteiligten an prominenter Stelle jedes Symposiumtages. Musikalisches und Sprachliches, Instrumente und Stimmen, strukturiert durch musikalische Spielregeln, vermischten sich in einer gemeinsamen Improvisation. Sie verlief als ein einstündiges Ritual in konzentrierter Atmosphäre, voller Achtsamkeit aufeinander und auf die musikalische und performative Qualität. Instrumentenensembles spielten zusammen, Texte wurden gelesen, andere gesungen. Diese Performance war ein Experiment. Es fragte: Finden Wissenschaft und Kunst auf diese Weise zusammen? Zusammenfinden meint: ineinander verschränkt zusammen spielen und nachdenken, um etwas zusammen zu finden. Diese Immersionen waren konzeptuell und konzentriert in der SOUP, aber sie waren im gesamten Verlauf des Symposiums ebenso präsent: der Wissenschaftler, der auf der Bühne mitspielt, der Musiker, der im Seminar mitredet, der Zuhörer, der aktiv wird in der Offenen Bühne und im Seminar, das Gespräch am Rande zwischen den Konzerten und Vorträgen.

Eine etwas andere Form des Ineinander-Verschränkens bieten die »Intermezzi« in diesem Buch. Es sind kurze Einwürfe und Originaltöne, »Gedan-

just a matter of a concert with new music. I develop formats in which collective music-making, reflection, reading, listening and discussing can take place during the performance according to a ritualized structure. These formats bring together artists and non-artists, laymen and scientists, as thinkers and improvisers on a stage. Reflecting, speaking, discussing, experimenting and performing all come together. The dynamic improvisers develop during the performance (for example, via their presence and aura) can be merged with cold, hard research, with theory and findings.

The benefit of such a process for improvisation is the closeness and the immediacy of theory and practice. Here, what has already been hinted at could be successfully achieved: applied research by musicians is immediately interwoven with theory, thus creating an artistic format.

The aforementioned SOUP is an example of this. It was a collective ad hoc performance of all participants and had a prominent position on each day of the symposium. The musical and the linguistic, instruments and voices, all of which were structured by musical rules of playing, merged together to form a collective improvisation. It ran as a one-hour ritual in an intense atmosphere full of mutual attentiveness and the performative quality of the music. Instrumental ensembles played together, texts were read and sung. This performance was an experiment. It posed the question: can science and art find a way together using such an approach? Finding a way together means: interweaving play with one another and reflecting, in order to discover something together. In SOUP this immersion was conceptual and concentrated, however, it was also evident throughout the entire course of the symposium: the scientist who performed on stage, the musician who spoke during the seminar, the listener who was active on the open stage and in the seminar, the discussion which took place on the fringe – between concerts and lectures.

The “intermezzi” in this book offer a different kind of interweaving. These are brief interjections and original recordings – “snippets of thought” – which we have scattered between the more detailed articles. They arose out of one of the aforementioned afternoon seminars as well as from the podium discussion with Barre Phillips and Edwin Prévost, which opened the whole festival. They encompass the topics of this book but are not meant to be seen as an introduction or as an interface between the articles. Rather, their purpose is to present additional thought input in a miniaturized way.

The Berlin exploratorium and exploration

The symposium took place in a location: the Berlin *exploratorium*, whose name alone serves to embody exploration, something which Prévost highlights in the title of his article. The entire festival and symposium – and indeed this book – was made possible thanks to the Lilli Friedemann Foundation. In his article,

ken-Schnipsel«, die wir zwischen die ausführlichen Beiträge gestreut haben. Sie entstammen einem der erwähnten Nachmittags-Seminare sowie einem Podiumsgespräch mit Barre Phillips und Edwin Prévost, mit dem das Festival eröffnet wurde. Sie kreisen um die Themen dieses Buches, sind aber weder als Einleitung zu noch Verbindung zwischen den Artikeln gedacht, sondern vielmehr als zusätzlicher gedanklicher Input im Miniatur-Format.

exploratorium berlin und Exploration

Das Symposium fand statt an einem Ort, der schon im Namen (und darauf verweist Prévots Beitragsüberschrift) das Explorieren zum Hauptthema macht: dem *exploratorium berlin*. Das gesamte Festival und Symposium – und dieses Buch – hat die Lilli Friedemann Stiftung als Trägerin ermöglicht. **Matthias Schwabe** als Gründer und Leiter gibt in seinem Beitrag einen Einblick in das alltägliche Explorieren an diesem Ort, der offen ist für Profimusiker, für musikalische Semiprofis und Amateure, für Wissenschaftler und für Kunstschaefende anderer Sparten. Dabei ist der Vorgang des Explorierens und Experimentierens Ausgangspunkt und praktische Ausformung in einem. Erkunden und Erproben, Reflektieren und Erkennen, Konzepte und Regeln finden stehen in einem sich gegenseitig befriedigenden Verhältnis, sei es in den pädagogischen, den künstlerischen oder den theoretischen Ausformungen.

Musikalische Improvisation wird in absehbarer Zeit in Deutschland wahrscheinlich eher marginal bleiben. Dort wird Improvisation eher als Spezialgebiet angesehen. Wir sind aber überzeugt, dass Improvisieren ein sehr breites und generelles Thema der Gesellschaft, der Kunst, der Musik und der Musikpädagogik ist. Das *exploratorium berlin* hat glücklicherweise die Möglichkeit, sich diesem Thema speziell zu widmen und Fragen, Konzepte, und Themen weiter zu entwickeln, zu erproben und öffentlich zu machen. Zwar ist es zu klein und dünn besetzt, um in großem Stil forschend, lehrend und performend zu wirken. Doch wir verstehen es als Ort, der exemplarisch wissenschaftliche, künstlerische und pädagogische Impulse setzen soll. Kunst, Pädagogik und Wissenschaft befinden sich in Theorie und Praxis auf Augenhöhe.

Aus den hier versammelten Beiträgen ergibt sich ein erhebliches Potential für die Improvisation. Sie sind in gewisser Weise zufällig. Sie versammeln Forschende, die genau an diesem Thema arbeiteten, als wir sie einluden. Sie bringen zusammen, wen ich zu diesem Zeitpunkt im Blickfeld hatte, und lassen andere außen vor. Das Buch hat und das Symposium hatte nicht den Anspruch, umfassend sein zu wollen. Aber es ist – auch für mich – erstaunlich, wie in der Zusammensetzung, in den Argumentationen, in den dargestellten großen thematischen Bögen dann Erkenntnisse zusammenfanden und in vielfältiger Weise emergierten.

Matthias Schwabe, the head and founder of this institute, gives an insight into everyday exploration at this location, which is open to professional musicians, semi-professional musicians and amateurs, scientists, and artists from other fields. As such, the process of experimenting and exploring refers to both the starting point and its subsequent practical formation. The aspects of discovering and experimenting, reflecting and realizing, identifying concepts and rules, all have a mutually-beneficial relationship, whether that be in terms of pedagogical, artistic or theoretical form.

Musical improvisation in Germany will, in the foreseeable future, continue to be marginalized. There, improvisation is seen more as a special field. We are convinced, however, that improvisation is a very diverse and general theme in terms of society, art, music and musical instruction. The Berlin *exploratorium* is fortunate to be able to dedicate itself entirely to this theme and to develop further questions, concepts and themes, to investigate them and publish the results. However, it is too small and too sparsely staffed to be able to research, teach and perform effectively on a larger scale. Nevertheless, we see it as a location that should inspire scientific, artistic and pedagogical impulses. Art, pedagogy and science find themselves on an equal footing in terms of theory and practice.

There is an enormous potential for improvisation contained in the articles present in this book. To a certain extent, this is a coincidence. The articles were written by researchers who were engaged in work on this theme at the very moment in which we asked them to contribute. The articles bring together the people who were on my radar at this time. There are, of course, others. Neither this book nor the symposium claim to be exhaustive. Nevertheless, in my opinion, it is astonishing how, in the constellation, the argumentation and the far-reaching thematic scope of this work, common insights were discovered and then emerged in a variety of different ways.

Translation into English: Louise & Phil Loxton, GB-Wales