



BOOK OF ABSTRACTS

IMPROVISIEREN

Forschende und künstlerische Perspektiven der Kulturellen Bildung

13. Tagung des Netzwerks Forschung Kulturelle Bildung

15. Und 16. September 2022

Fachhochschule Bielefeld - Fachbereich Sozialwesen

Inhaltsverzeichnis

Keynote Speech: Kulturelle Bildung improvisatorisch denken. Ein Experiment	4
Tagungskommentar.....	4
Clustertreffen	5
Kulturelle Bildung und Inklusion	5
Kulturelle Bildung und Diversität.....	5
Interaktion und Partizipation in der Kulturellen Bildung	6
Panelslot 1.1: Improvisation = Inklusion?	8
Momente Musikalischer Improvisation im inklusiven Musikunterricht. Reflexion von Lehrkräften auf künstlerische Praxen einer Sekundarstufe	8
„Die Böse Prinzessin“ – Inklusive künstlerische Prozesse im Spannungsfeld von Improvisation und Konstruktion	8
Panelslot 1.2: Improvisation = Irritation?.....	10
Improvisation und die Begegnung mit dem Fremden – Improvisationstheater mit Studierenden.....	10
Freie Gruppenimprovisation mit Erwachsenen im Spiegel von Musikschularbeit - Basisarbeit, Diversifizierung oder Bedrohung eines musiks schulischen „Kerns“?	11
Auswirkungen der selbsterlebten musikalischen Praxis auf pädagogisches Handeln - Überlegungen zu außerschulischen Vermittlungssituationen und zum Musikunterricht der allgemeinbildenden Schule	12
Panelslot 1.3: Improvisation = Interaktion?.....	14
Gruppenimprovisation in inklusiven Settings – Improvisationsdidaktische Perspektiven im Kontext inklusionspädagogischer Modelle	14
Improvisation als Mittel zur Erzeugung von Sicherheit am Beispiel von i can be your translator	15
Kommunikation ohne konventionelle Zeichen? Zur Pragmatik experimenteller Gruppenimprovisation.....	15
Panelslot 2.1: Improvisation = Transformation?	17
Improvisationskompetenz? Künstlerisch-pädagogische und künstlerische Wissensformen und Praktiken zwischen taktischer Auf- und Abwertung angesichts gesellschaftlicher Transformationen und Krisen.	17

Improvisation als Doing Gender – Doing Gender als Improvisation: Impulse für eine gendersensible Improvisationdidaktik	19
Mediopassives Musizieren – ein didaktisches Modell für improvisatorisches Handeln in und mit Musik	20
Panelslot 2.2: Improvisation = Partizipation?	23
Raum geben – Raum nehmen: Momente von Selbst- und Mitbestimmung in musikalischer Gruppenimprovisation	23
„Stage Concerts“ für junges Publikum – Improvisation und Kommunikation zwischen Probe und Konzert	24
„Was machst du jetzt daraus?“ – Bricolage und Improvisation im Kunstunterricht einer 4. Klasse	27
Panelslot 2.3: Improvisation = Analyse?	29
Improvisierend Musik verstehen – Improvisation als Methode der Musiktheorie	30
Panelslot 2.4: Improvisation = Transfer?	32
Rauschen und Schwingen kultivieren – der Versuch einer Konkretisierung des „passiven Prinzips“ in der Improvisation	32
„Ich habe eine Latzhose an – ich bin schlecht vorbereitet“ - wie kann Improvisation zu gelingendem Wissenstransfer beitragen?	34
Improvisieren beim Lernen	35
Laborslot 1: Improvisation und künstlerische Praxis	37
Playground	37
Training des Irritiertseins – Filter und Wege der Wahrnehmung	38
Wiesenkonzert	39
Laborslot 2: Improvisation und Lehr-/Lernpraxis	40
Musikalische Improvisation lernen und lehren	40
Beobachtungswerkstatt: Zur Frage der 'Empirisierbarkeit' von Momenten künstlerischen Musizierens	41
Laborslot 3: Improvisation und Vermittlungspraxis	43
Improvisieren in der Volxkultur - Offene Haltung und Methodik in Moderation, Anleitung und künstlerischer Praxis inklusiver Gruppen	43
Prepare to be Unprepared – Die Räume des Nächstmöglichen	44

Keynote Speech: Kulturelle Bildung improvisatorisch denken. Ein Experiment

Silvana K. Figueroa-Dreher

Als freiberufliche Soziologin berät oder generiert sie Forschungs- und Kulturprojekte im deutschsprachigen Raum und in Lateinamerika. Ihre Forschungs-, Lehr- und Publikationsschwerpunkte liegen in den Bereichen Kultursoziologie, Improvisation und Kreativität, Musikethnologie, Handlungs- und Interaktionstheorien, Identität in pluralistischen Gesellschaften, Mediensoziologie und qualitative Forschungsmethoden. In diesen Themen arbeitet(e) sie an bzw. mit verschiedenen Universitäten in Deutschland, Österreich, der Schweiz, Argentinien, Brasilien, Kolumbien, Uruguay und Ecuador. Sie studierte Soziologie an der Universidad de Buenos Aires, ist promovierte Soziologin (Dr. rer. soc.) und Privatdozentin mit der *venia legendi*: Allgemeine Soziologie an der Universität Konstanz. Hier war sie zwischen 2013 und 2016 Vertretungsprofessorin für Allgemeine Soziologie und Kultursoziologie. In ihrem Buch *Improvisieren: Material, Interaktion, Haltung und Musik aus soziologischer Perspektive* (Springer) analysiert sie Improvisationsprozesse aus der Perspektive professioneller MusikerInnen.

Tagungskommentar

Gerit Thomann, Prof. em. Dr.

Gründer und bis Juni 2022 Leiter der Abteilung Hochschuldidaktik und Erwachsenenbildung der Pädagogischen Hochschule Zürich. Professur für Hochschuldidaktik und Erwachsenenbildung.

Themen und Arbeitsschwerpunkte: Produktives Scheitern, Peripheriekompetenzen und Grenzmanagement, Improvisieren in der Bildungsarbeit, Coaching und Beratung.

Clustertreffen

Kulturelle Bildung und Inklusion

Das Themencluster "Kulturelle Bildung und Inklusion" befasst sich aus drei unterschiedlichen Perspektiven mit den beiden Begrifflichkeiten Kulturelle Bildung und Inklusion.

- Zum einen geht es um die Frage von Inklusion im Sinne von Teilhabe an Kultureller Bildung. Hier können Fragen von Barrierefreiheit, Teilhabegerechtigkeit und der Entwicklung innovativer und inklusionsorientierter Vermittlungsformate verhandelt werden.
- Den zweiten Schwerpunkt bildet die Doppel-Frage nach Qualitätskriterien. Ab wann genügen Projekte künstlerisch-ästhetischen Ansprüchen von Publikum und Produzierenden und ab wann kann tatsächlich von inklusiver Kulturarbeit gesprochen werden? Und wie kann es gelingen, beide Standards gleichermaßen zu berücksichtigen?
- Dritter Schwerpunkt ist die Frage der wechselseitigen Beeinflussung von künstlerischen und inklusiven Prozessen. Kann das Paradigma Inklusion hilfreich sein bei der Entwicklung neuer künstlerischer Formate? Und können gemeinsam gestaltete künstlerische Prozesse helfen zu verstehen, worum es bei Inklusion eigentlich geht?
In diesem Cluster ist Platz für viele Fragen, aber auch für viele Antwortversuche und unterschiedlichste Ideen zu Forschung, Praxis und Lehre - und den jeweiligen Schnittmengen.

Im Rahmen der Tagung ist das EU-Projekt [DRIS - Co-creating Intercultural Societies: a Focus on Racism and Discrimination \(drisproject.eu\)](https://drisproject.eu) im Cluster Kulturelle Bildung und Inklusion zu Gast. Zoe Tomruk wird das Projekt und das hier entstandene interkulturelle, intergenerative und inklusive Impro-Ensemble *Zugvögel* vorstellen und mit uns relevante Forschungsfragen diskutieren. Gäste sind herzlich willkommen.

Clustersprecher*innen: Juliane Gerland, Katharina Witte

Kulturelle Bildung und Diversität

Das Cluster „Kulturelle Bildung und Diversität“ fokussiert im Rahmen dieser Tagung auf Klassismus und einhergehend damit auf die von ihm initiierten, organisierten und seit dem Sommersemester 2022 stattfindende Online-Vortragsreihe mit monatlichen Inputs zum Verschränkensein von Klassismus und Kultureller Bildung, die mit Vorträgen und Gesprächsrunden eine tiefere Auseinandersetzung mit Kultureller Bildung und Klassismus(kritik) anregen möchte. Das zentrale Ziel vieler Projekte und Akteur*innen in der Kulturellen Bildung ist es, Zugänge zu schaffen. Es geht dabei um eine Kultur für alle und um die Förderung einer Kultur von allen: Diese Leitsätze implizieren v.a. die Hinwendung zu denjenigen, denen der Zugang zu Kunst und Kultur aufgrund ihrer Klassenzugehörigkeit oder -herkunft nicht aus ihren Familien oder ihrem Umfeld erwachsen ist. Während das Ungleichheitsverhältnis Klassismus aktuell in gesellschaftspolitischen Diskursen intensiv diskutiert wird, erfährt es jedoch im Kontext Kultureller Bildung bisher eher selten Berücksichtigung.

Rüttelt Klassismuskritik vielleicht am Selbstverständnis Kultureller Bildung mitsamt ihrer Akteur*innen? Für deren Selbstverständnis ist zwar das Ziel zentral, Zugänge zu schaffen. Gleichzeitig allerdings läuft sie mitunter Gefahr, Menschen durch ihre Zielgruppenformulierungen zu "Anderen" zu machen, etwa indem sie diese ausgehend von einem normativen Kultur- und Bildungsverständnis als "ungebildet" konstruiert. Die Online-Vortragsreihe stellt somit folgende Leitfragen ins Zentrum, die auch im Rahmen des Cluster-Zeitslots auf der Tagung diskutiert werden sollen:

Inwiefern ist das Theorie- und Praxisfeld Kulturelle Bildung mit gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnissen, insbesondere Klassismus, verwoben? Welche Erfahrungen und Beispiele gibt es in den verschiedenen Sparten Kultureller Bildung in der Arbeit von und mit Menschen, deren Leben durch klassistische Ausschlüsse geprägt war und ist? Und welche Potenziale bietet die Analyseperspektive „Klassismuskritik“, um Strukturen, Ziele, Prinzipien und Praktiken Kultureller Bildung kritisch hinterfragend zu erforschen und zu verändern?

Clustersprecher*innen: Nina Simon, Nina Stoffers

Interaktion und Partizipation in der Kulturellen Bildung

participatory playground – Eine impro-visionäre Interaktion

"Improvisation ist, so könnte man sagen, eine andere Art beherrschter Tätigkeit, ein kontrollierter Kontrollverlust. Beherrschung ist in der Improvisation nicht an festgelegte, stabile Regeln gebunden. Vielmehr liegt die Beherrschung der Improvisation in der situativen Veränderung von Regeln und einem gelingenden Antworten auf etwas, mit dem man nicht gerechnet hat." (Bertram/Rüsenberg 2021, S. 17f).

Im Rahmen der Tagung bietet das [Forschungscluster](#) "Interaktion und Partizipation" einen experimentellen Interaktionsraum an, der zum spielerischen und improvisierenden Umgang mit Regeln einlädt. Bespielt werden kann der *participatory playground* auf unterschiedlichen medialen, physischen und digitalen Ebenen. Dabei wird ein Fremdwerden im Bekannten und ein Kontrollverlust – ganz im Sinne des Tagungsthemas bewusst provoziert: Gemeinsam sagen, zeigen, aushandeln, anregen, Grenzen überschreiten, Neues erfassen, sinnlich berühren, begegnen...

Interaktion und Partizipation in der Kulturellen Bildung sind gleichermaßen auch an Digitalität gebunden und verändern Interaktionsprozesse. Dadurch rücken Fragen zum dynamischen Zusammenspiel von Gefügen auch mit erweiterter Medialität und Mensch-Maschine-Interaktion in den Fokus. Was zeigt sich, wenn wir Kulturelle Bildung digital weiterdenken, hybrid praktizieren oder Künstliche Intelligenz (KI) daran "partizipiert"? Welche Fragen, Herausforderungen und Spannungsbögen können wir im improvisierenden Spiel für Forschung und Praxis entwickeln?

Kulturelle Bildung ist nicht nur von ihren Gegenständen, Zielen oder Strukturen aus zu denken, sondern stets auch aus ihren spezifischen Vollzügen und Interaktionen. Das Cluster setzt hier an und stellt die interaktive Prozesshaftigkeit kultureller Handlungen und das spezifisch kulturpädagogische Handeln als gemeinsamen und kollaborativen Aushandlungsprozess in den Mittelpunkt. Dies öffnet eine Perspektive des Forschens, die Kulturelle Bildung stärker von seinen performativen und wirklichkeitskonstituierenden Momenten aus denkt und damit der Forderung nach kultureller Teilhabe anders begegnen kann. Damit verlagert sich das Interesse auf die konkrete Praxis und eine stärkere Reflexion von Handlungen und Handlungsmöglichkeiten in Angeboten

kultureller Bildung. Bestärkt durch partizipatorische Strategien in den zeitgenössischen Künsten und Konzepten zur Teilhabe an kultureller Bildung, werden Realitäten und Möglichkeiten von Interaktion und Partizipation erforscht.

Cluster-Sprecher*innen: Kerstin Hallmann, Fabian Hofmann

Panelslot 1.1: Improvisation = Inklusion?

Momente Musikalischer Improvisation im inklusiven Musikunterricht. Reflexion von Lehrkräften auf künstlerische Praxen einer Sekundarstufe I

Ina Henning

Der Beitrag beschäftigt sich mit Sichtweisen auf Improvisation als Bestandteil eines inklusiven Musikunterrichts. Lehrkräfte einer Gesamtschule reflektieren anhand des methodischen Zugangs der Video Stimulated Recall Interviews Aspekte von Musikunterricht, insbesondere aber Perspektiven der Initiierung von kreativen Prozessen unter der Herausforderung ästhetischer Normativität sowie der Herausforderung des „real-time musical creative process“ beim Improvisieren (Després 2021). Als Setting wurde inklusiver Musikunterricht der Sekundarstufe I der Überzeugung folgend gewählt, dass ein heterogenes Setting in dieser Altersstufe sowie Teamteaching als pädagogische Struktur gute Voraussetzungen für vielfältige Ergebnisse bieten. Als Reflexionsfolie wird ein gemeinsamer Interviewleitfaden zur musikalischen Improvisation (Wieczorek/Henning) sowie die inklusiven Lehr-Lernumgebungen nach Thomas Rihm in die Diskussion einbezogen (Henning 2021).

Després, J.-P. (2021). First-person, video-stimulated recall method for studying musical improvisation strategies. *Research Studies in Music Education*. <https://doi.org/10.1177/1321103X20974803>

Henning, I. (2021). Inklusive Didaktiken des Lehrens und Lernens, Ansätze für inklusiven Unterricht (nicht nur) im Fach Musik, in: Niediek, I. & Gerland, J. (Hg.): *Gemeinsam leben 2/2021* Beltz Juventa, S. 104-113.

Vita

Ina Henning, Dr., Studium der Musik/-pädagogik/-therapie in Trossingen, Heidelberg und Toronto. Promotion 2013 an der University of Toronto, gefördert von der Paul Sacher-Stiftung Basel. Zunächst künstlerische Laufbahn, dann zusätzliche Qualifikationen in Pädagogik und Therapie. Tätigkeiten im staatlichen Schul- und Hochschuldienst als akademische Mitarbeiterin an der PH Ludwigsburg, zuletzt Ruf auf eine W1-Professur für Musikpädagogik an der Hochschule für Musik Theater und Medien Hannover.

„Die Böse Prinzessin“ – Inklusive künstlerische Prozesse im Spannungsfeld von Improvisation und Konstruktion

Andreas Brenne
Michaela Kaiser

Die kunstpädagogische Praxis erweist sich durch die Vernetzung von individueller, medialer und sozialer Situierung künstlerischer Prozesse als mehrdimensional und multiperspektivisch, so dass sich gemäß der Eigenlogik des Künstlerischen inklusionswirksame Gestaltungsmöglichkeiten entfalten (Kaiser, 2022). Das Moment des Improvisatorischen als responsive gestalterische Praxis in offenen und herausfordernden Situationen konstituiert Nichtvorhersehbares, so dass sich überlagernde Sinnbildungs- und Erkenntnisprozesse entstehen (Brenne, 2011). Derartige Prozesse reflektieren implizit die individuelle Erfahrungsgeschichte, sowie die sich hieraus ergebende dynamische Struktur von Heterogenität und Homogenität

(Prenzel, 2005). Sie sind die Voraussetzung der Konzeption einer inklusiven Kunstdidaktik.

Das Fallbeispiel der ‚Bösen Prinzessin‘ zeigt auf, wie Kinder im Kontext einer künstlerisch induzierten Improvisation transformatorische Lernprozesse vollziehen, in denen sich selbst- und weltbezügelte Wahrnehmungsakte in ihrer impliziten Alterität artikulieren (Brenne, 2011). Die Interaktion zwischen Kind(ern) und künstlerischem Medium entzieht sich einem diskursiven Zugriff und thematisiert das Unvorhersehbare. Künstlerische Prozesse sind durch Emergenz geprägt, so dass, neue Erkenntnisse entstehen können. Diese Konstruktionen sind als ästhetischer Figuren beschreibbar und umfassen neben der bildsprachlichen Kommunikation szenische und atmosphärische Handlungen und Ereignisse.

Brenne, A. (2011). „Bildnis und Image“ – Bericht über ein qualitatives Experiment im Kontext einer subjektorientierten Kunstpädagogik. *ZfG*. 4(1), S. 152-163.

Kaiser, M. (2022). Konturen inklusiver Kunstpädagogik Zum Verhältnis Künstlerischer Feldforschung, Ästhetischer Forschung und inklusiver Didaktik. In: A. Brenne & M. Kaiser (Hrsg.): *DIE BILDUNG ALLER*, (S. 91-115). Hannover: fabrico.

Prenzel, A. (2005). Heterogenität in der Bildung – Rückblick und Ausblick. In: K. Bräu (Hrsg.): *Heterogenität als Chance: vom produktiven Umgang mit Gleichheit und Differenz in der Schule*. (S 19-35). Münster: LIT.

Vitae

Prof. Dr. Andreas Brenne ist Professor für Kunstpädagogik und Kunstdidaktik an der Universität Potsdam. Seine Forschungsschwerpunkte sind diversitätsorientierte kunstpädagogische Forschung, transkulturelle Kunstvermittlung und Kunstpädagogik der frühen und mittleren Kindheit.

Dr. Michaela Kaiser ist akademische Mitarbeiterin an der Universität Potsdam. Sie forscht zu inklusiver Kunstpädagogik, Begabung und Leistung in kunstpädagogischer Perspektive und der Professionalisierung kunstpädagogischer Akteur*innen.

Panelslot 1.2: Improvisation = Irritation?

Improvisation und die Begegnung mit dem Fremden – Improvisationstheater mit Studierenden

Michael Mienert

Das Improvisieren, das gemeinhin schlicht als ein „regelloses Tun“ (Bertram/Rüsenberg 2021: 15) verstanden wird, gewinnt in der spielerisch-praktischen Auseinandersetzung im Improvisationstheater und insbesondere in den von Johnstone (1998) oder Spolin (2010) entwickelten Konzepten eine gänzlich andere Bedeutung. Mit theatraler Improvisation ist nicht bloße spielerisch Willkür oder ein Überbieten in vordergründig witzigen Einfällen gemeint, sondern der bewusste, offene und respektvolle Umgang miteinander im Ringen um eine gute Szene, die spezifische Figuren in konflikthaften sozialen Situationen handelnd zeigt und in ihren subjektiven Handlungsmotiven verständlich macht. Dazu kommt beispielsweise bei der Impro-Spielform des Theatersports (Johnstone 1998) die Herausforderung, bestimmte Spielvorgaben des Publikums sowie die Regeln der jeweiligen Impro-Spiele zu erfüllen.

In einer gelungenen Improvisation, so die Kernthese meines Vortrages, ist für Spieler*innen wie für das Publikum Raum für *Pathos* und *Response*. Dem Pathos, das Waldenfels als die Begegnung des Menschen mit Unwägbarkeiten, Ungeplantem, Überraschendem darauf versteht (vgl. Waldenfels 2006: 42), ist die Response als unmittelbare, unwillkürlich-leibliche Reaktion verbunden: Sie ist ein Handeln, das „nicht bei sich selbst, sondern anderswo beginnt und deswegen stets Züge einer fremden Eingebung an sich trägt“ (ebd.: 45).

Im von mir geleiteten Seminar „Improtheater“ mit Studierenden der Universität Bielefeld arbeiten wir an den spielerischen Formen des Improtheaters einer Begegnung mit dem Fremden, wie es im Begriff des Pathos zum Ausdruck kommt und auch im kulturellen Kontext zu denken ist. Ziel des Seminars ist, den Studierenden zum einen improvisatorische Handlungskompetenz zu vermitteln und zum anderen Kenntnisse über die performativen Aspekte sozialer Phänomene zu vermitteln, wie sie gerade auch in der kulturellen Bildung wichtig sind. Im Vortrag werde ich die gemeinsamen Erfahrungen vorstellen und theoretisch reflektieren.

Bertram, Georg W./Rüsenberg, Michael (2021): *Improvisieren! Lob der Ungewissheit*. Reclams Universal-Bibliothek. Ditzingen: Reclam.

Butler, Judith (1988): *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. In: *Theatre Journal*, Jg. 40/4, S. 519–531. doi:10.2307/3207893.

Johnstone, Keith (1998): *Improvisation und Theater*. Berlin: Alexander Verlag.
Spolin, Viola (2010): *Improvisationstechniken für Pädagogik, Therapie und Theater. Coaching fürs Leben*. Paderborn: Junfermann.

Waldenfels, Bernhard (2006): *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Vita

Michael Mienert wurde in Mecklenburg geboren und studierte Schauspiel an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig. Nach verschiedenen festen Theaterengagements (Theater an der Parkaue Berlin, Landesbühnen Sachsen) war er seit 2011 als freischaffender Regisseur und Schauspieler tätig. Von 2016 an studierte Mienert Philosophie und Soziologie an der

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und schloss das Studium 2021 ab. Seit dem Wintersemester 2021/22 arbeitet er an der Universität Bielefeld als Lehrkraft für besondere Aufgaben im neu eingerichteten Masterstudiengang Kulturvermittlung.

Freie Gruppenimprovisation mit Erwachsenen im Spiegel von Musikschularbeit - Basisarbeit, Diversifizierung oder Bedrohung eines musikschulischen „Kerns“?

Julian Schunter
Isabelle Sophie Heiss
Wolfgang Lessing

Ausgehend von einer videographierten, experimentell ausgerichteten Improvisationsstunde mit Erwachsenen und darauf bezogenen Interviews beschäftigt sich dieser Beitrag mit der Frage, wie sich das hier gelebte und artikulierte Verständnis von musikalischer und musikpädagogischer Praxis zum Selbstverständnis der Institution Musikschule verhält. Das untersuchte Format findet als regelmäßiger, offener Spielkreis in einem Kulturhaus statt und formuliert unter der Überschrift „Community Music“ einen inklusiven und freiheitsorientierten Anspruch. Während sich aus Interviews mit den Anleitenden durchaus Regeln und Bedingungen herauslesen lassen, wird aus der Perspektive der Teilnehmenden vor allem die Voraussetzungsoffenheit in Bezug auf instrumentale und musikbezogene Leistung hervorgehoben¹. Es wird das Bild eines erfüllten Musizierens in einer leistungsheterogenen Gruppe gezeichnet, was von den Teilnehmenden im Kontext von institutionellem Musiklernen als etwas Besonderes wahrgenommen wird. Der Panelbeitrag setzt eine solche Idee des leistungsheterogenen erfüllten Musizierens in Gruppen in den Kontext von Musikschularbeit und stellt die Frage, wie sich ein solcher Ansatz zu gängigen Vorstellungen von Musikschularbeit verhält – Improvisationsstunden als Basisarbeit, Diversifizierung oder gar Bedrohung eines musikschulischen „Kerns“?

Voraussetzungsoffene Gruppenimprovisation wird mitunter als sinnvolle Basisarbeit an Musikschulen gesehen (vgl. Eibach 2014, 60; Kieseritzky/Schwabe 2013, 157). Gleichzeitig nimmt aus Sicht von Musikschulverbänden, dokumentiert in den jeweiligen Lehrplänen, ein intensives individuelles Üben am Instrument als Voraussetzung für erfülltes Musizieren eine zentrale Stellung ein. Diesem Spannungsfeld geht der Panelbeitrag, ausgehend von einer konkreten Improvisationssituation, nach.

Der Beitrag schließt an den ersten Aspekt der Netzwerktagung an: Welche Bedeutung und Rolle kann eine voraussetzungsoffen gedachte Improvisationspraxis im Bildungskontext Musikschule erhalten? Wie verhalten sich die mit einer solchen Praxis verbundenen Vorstellungen zum Bild der Erarbeitung instrumentaler Fertigkeiten als möglicher „Kern“ von Musikschularbeit? Gruppenimprovisationen werden von Herwig von Kieseritzky und Matthias Schwabe als „eine geeignete Basis auch für andere weiterführende Formen musikalischer Praxis“ beschrieben, für die „[m]usikalische Vorkenntnisse und die Beherrschung eines Instruments“ nicht erforderlich seien (Kieseritzky/Schwabe 2013, 157). Könnte freie Gruppenimprovisation wirklich so eine Grundlagenarbeit sein und wenn ja, auf welchen Ebenen? Liegen in ihr Möglichkeiten einer gewünschten Angebots-Diversifizierung? Oder wirkt sie durch den Verzicht auf konkrete instrumentenspezifische Anforderungen gar bedrohlich auf Grundüberzeugungen von Musikschularbeit?

Clarke, Adele (2012): *Situationsanalyse. Grounded Theory nach dem Postmodern Turn*. Wiesbaden: Springer VS Eibach, Martin (2014): *Improvisation in der InstrumentalDidaktik*, in: Busch (Hg.): *Einfach musizieren!?*

Studientexte zur Instrumentalpädagogik. 1. Aufl. Augsburg: Wißner, S. 51-61

Kieseritzky, Herwig von; Schwabe, Matthias (2013): *Gruppenimprovisation als musikalische Basisarbeit*. In: Kraemer/Rüdiger (Hg.): *Ensemblespiel und Klassenmus*

Vitae

Isabelle Sophie Heiss (Universität der Künste Berlin), Julian Schunter (Gustav Mahler Privatuniversität für Musik in Klagenfurt) und Wolfgang Lessing (Hochschule für Musik Freiburg) unterrichten und forschen im Bereich der Instrumental- und Gesangspädagogik. Sie sind in unterschiedlichen künstlerischen und pädagogischen Praxen verortet (Ensemblegesang/Musikvermittlung, Jazz-Saxophon, Cello/Neue Musik) und schätzen den regelmäßigen Austausch miteinander in gemeinsamen Kolloquien und Projekten.

Auswirkungen der selbsterlebten musikalischen Praxis auf pädagogisches Handeln - Überlegungen zu außerschulischen Vermittlungssituationen und zum Musikunterricht der allgemeinbildenden Schule

Jürgen Oberschmidt

Konnte es noch im 19. Jahrhundert für angehende Musiker*innen als Regel gelten, neben der instrumentalen Ausbildung gleichrangig in der Komposition und Improvisation unterrichtet zu werden, sorgte die Spezialisierung der Musiker*innen Berufe dafür, dass die Reproduktion der Musik den Normalfall, Improvisation und Komposition zum Sonderfall degradiert wurde und allenfalls in randständigen musikalischen Praxen einen festen Platz behalten sollte (Lessing 2011).

Im Rahmen dieses Beitrags soll gezeigt werden, wie Vorstellungen zum musikalischen Lernen von solch einem selbsterlebten, reproduzierenden Normalfall geprägt werden, der sich zudem trefflich in die normierenden Sanktionen formaler Lernprozesse in der allgemeinbildenden Schule pressen lässt.

Betrachtet werden soll dies an musikdidaktischen Konzeptionen zum Musikunterricht an allgemeinbildenden Schulen, instrumentalpädagogischen Lehrwerken, aber auch an Situationen an außerschulischen Lernorten. Vorherrschend ist hier immer noch ein Beibringemodus, dessen Verwurzelungen weit über eine notwendige Inventur des instrumentalen Lernens hinausweist und sich als Reflex einer „Disziplinargesellschaft“ (Foucault 1994) erweisen wird.

Eine Revision scheint hier nur möglich, wenn man sich nicht nur auf elementare Formen des Lehrens und Lernens (Oberschmidt 2021) besinnt und sich das Lehren und Lernen nicht einzig am Perfektionieren maschineller Arbeitsprozesse und ihrem Funktionieren anlehnt.

Foucault, Michel (1994): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Lessing, Wolfgang (2011): *Kinderkomposition im Spannungsfeld von Prozess- und Produktorientierung*. In: Philipp Vandr  u. Benjamin Lang (Hg.): *Komponieren mit Schülern. Konzepte – Förderung – Ausbildung*. Regensburg: ConBrio, S. 15-21.

Oberschmidt, Jürgen (2021): Vom Atom zum Weltsystem? Über die Elemente und das Elementare in musikpädagogischer Hinsicht. In: Christoph Stange u. Stefan Zöllner-Dressler (Hg.): Denkkulturen in der Musiklehrer*innenbildung. Münster: Waxmann, S. 43-60.

Vita

Jürgen Oberschmidt ist Professor für Musik und ihre Didaktik an der Pädagogischen Hochschule Heidelberg. Nach dem Studium an der Hochschule für Musik, Theater und Medien in Hannover war er zuvor als Lehrer für Musik und Deutsch an einem Gymnasium in NRW und in der Lehrerbildung an der Universität Kassel tätig. Er ist Vorsitzender der Internationalen Leo-Kestenberg-Gesellschaft, des Netzwerks Neue Musik Baden-Württemberg und Präsident des Bundesverbands Musikunterricht (BMU).

Panelslot 1.3: Improvisation = Interaktion?

Gruppenimprovisation in inklusiven Settings – Improvisationsdidaktische Perspektiven im Kontext inklusionspädagogischer Modelle

Martin Weber

Improvisation wird in pädagogischen und künstlerischen Konzepten häufig mit inklusiven Ansprüchen in Verbindung gebracht und gilt – etwa im Kontext der ›Community Music‹ – als ideale Methode für die Herstellung von Kooperation, Teilhabe, Partizipation oder sozialer Gerechtigkeit (etwa Hill/Banffy-Hall 2017). Den hohen Erwartungen und Transferhoffnungen (vgl. Eckhardt 2008) steht jedoch nur eine geringe Anzahl theoretisch fundierter improvisationsdidaktischer Unterrichtsmodelle gegenüber. Zudem suggerieren manche Beiträge eine Leichtigkeit des Gelingens kooperativer Dynamik über das Medium Improvisation, ohne didaktische Voraussetzungen und Bedingungen zu konkretisieren.

Diese Lücke soll zum Anlass genommen werden, improvisationsdidaktische Perspektiven vor dem Hintergrund inklusionspädagogischer Anforderungen und Konzepte zu präzisieren und inklusionspädagogische Kategorien (etwa Individualisierung, Kooperation) mit Spezifika improvisatorischer Praxis abzugleichen und zu vernetzen. Die entwicklungslogische Didaktik Feusers – insbesondere sein Postulat nach einem kooperativen Lernen am »Gemeinsamen Gegenstand« (Feuser 2019) – bildet hierzu den bildungstheoretischen Bezugspunkt, wobei der analytische Rahmen durch Hinzunahme von inklusionsrelevanten, aber bislang wenig verknüpften Forschungsdisziplinen der Musikpädagogik (Musiksoziologie, Elementare Musikpädagogik, Musik-Sonderpädagogik und Ästhetische Bildung) erweitert wird. Auf dieser Grundlage werden Perspektiven einer improvisationsdidaktischen Rahmung für inklusiven Musikunterricht vorgestellt (vgl. Weber 2020).

Eckhardt, Rainer (2008): Wunsch und Wirklichkeit. Transferhypothesen zum produktiven Musizieren in der Schule. In: Heiner Gembris, Rudolf-Dieter Kraemer und Maas Georg (Hg.): Macht Musik wirklich klüger? Musikalisches Lernen und Transfereffekte. Augsburg: Wißner, S. 103–131.

Feuser, Georg (2019): Lernen durch Kooperation am Gemeinsamen Gegenstand. In: Anja Behrendt, Franziska Heyden und Thomas Häcker (Hg.): „Das Mögliche, das im Wirklichen (noch) nicht sichtbar ist ...“ Planung von Unterricht für heterogene Lerngruppen – im Gespräch mit Georg Feuser. Düren: Shaker Verlag, S. 5–30.

Gagel, Reinhard (2010): Improvisation als soziale Kunst. Überlegungen zum künstlerischen und didaktischen Umgang mit improvisatorischer Kreativität. Mainz: Schott (Üben & musizieren).

Hill, Burkhard; Banffy-Hall, Alicia de (Hg.) (2017): Community Music. Beiträge zur Theorie und Praxis aus internationaler und deutscher Perspektive. Münster/New York: Waxmann.

Weber, Martin (2020): Musikalische Improvisation im Kontext inklusiver Pädagogik. München: Allitera (Musik - Kontexte - Perspektiven. Schriftenreihe der Institute für Musikpädagogik und Europäische Musikethnologie an der Universität zu Köln, 11).

Vita

Martin Weber studierte Lehramt für Sonderpädagogik mit den Fächern Musik und Deutsch an der Universität zu Köln, wo er 2020 auch promoviert wurde. Er arbeitet als Förderschullehrer sowie als freiberuflicher Musiker. Seine Schwerpunkte in Forschung und universitärer Lehre liegen in den Bereichen inklusive Musikdidaktik, Didaktik der (Gruppen-)Improvisation, Ensemblespiel und musikpädagogische Diagnose.

Improvisation als Mittel zur Erzeugung von Sicherheit am Beispiel von *i can be your translator*

Christoph Rodatz

Ich will den Fokus meines Vortrags auf den Einsatz von Improvisation am Beispiel der inklusiven Theatergruppe *icbyt* vorstellen. *icbyt* ziehen die Improvisation als Mittel für die Ideenfindung, Konzept- und Stückentwicklung heran. Sie dient als Werkzeug, um Meinungen einzuholen, Ideen zu generieren oder auch als Alternative zum Auswendiglernen von Texten. Ebenso ziehen wir die Improvisation heran, um auf der Bühne abrufbare Erfahrungen zu erzeugen, um erprobten Text sowie Stimmungen zu reproduzieren. Improvisation dient uns als Orientierung und Werkzeug für Sicherheit.

Genau hier unterscheiden wir uns mit unserem Ansatz vom sonst üblichen Improvisieren im Theater. Improvisation verstehe ich als eine Form, die einerseits mit dem Unerwarteten spielt, sich dabei aber dennoch auf (handwerkliche) Konventionen und Regeln stützt: Improvisation ist nicht Voraussetzungsfrei. Was also sind die Voraussetzungen, bei einer Gruppe, in der keine:r eine Schauspielausbildung hat und die sich an der Performancekunst orientiert? Weder herrscht hier ein erlernbares Rollenverständnis vor, noch kann man sich an einem Text orientieren? Im Gegenteil wir gehen vom Sein aus, bei dem die Akteur:innen sich nicht verstellen und ihr Handeln kein fingiertes ist. Vor diesem Hintergrund dient Improvisieren als Werkzeug, das die Funktion hat, trotz Unerwartbarem ein sicheres und orientiertes Handeln aller auf der Bühne zu ermöglichen. Dies will ich vorstellen und mit klassischen Theateransätzen abgleichen.

Vita

JProf. Dr. Christoph Rodatz (Medienästhetik) ist Mitbegründer des Masterstudiengangs *Public Interest Design* an der Bergischen Universität Wuppertal. Nach seinem Studium der Angewandten Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen promovierte er bei Gernot Böhme (Philosophie). Parallel zu seiner wissenschaftlichen Arbeit ist er auch als freischaffender Künstler aktiv. Unter anderem ist er Teil des inklusiven Theaterkollektivs *i can be your translator*.

Kommunikation ohne konventionelle Zeichen? Zur Pragmatik experimenteller Gruppenimprovisation

Andreas Eschen

Experimentelle Improvisation ist durch radikalen Verzicht auf konventionelle Elemente gekennzeichnet. Wie ist eine Verständigung der Gruppenteilnehmer untereinander und mit dem Publikum möglich? Die Frage zielt auf die Bedingungen der „Wahrnehmungssemiose“ (Eco), der Zeichenbildung, ehe ein konventioneller Zeichenvorrat bereitsteht, hier auf die Pragmatik, nämlich auf die Kooperationsbedingungen der improvisatorischen Kommunikation.

Die Kooperation ist grundlegend für die Erzeugung einer „musikalischen Differenz“ (Grüny nach Boehms „ikonische Differenz“).

Grice hat am Beispiel sprachlicher Texte gezeigt, dass Interaktion nur gelingt, wenn die Beteiligten grundlegende Kooperationsbedingungen einhalten, die er mit den Kategorien Quantität, Qualität, Relation und Modalität exemplifiziert.

Am Beispiel einer experimentellen Improvisation werden dargestellt, wie Kooperationsmaximen der Improvisation zugrunde lagen und wie die Improvisierenden und ihr Publikum damit aufeinander eingestimmt wurden.

Alessandro Bertinetto, Georg W. Bertram (2020): We Make Up the Rules as We Go Along: Improvisation as an Essential Aspect of Human Practices? In: Open Philosophy 2020; 3, S. 202-221

Umberto Eco (2000): Kant und das Schnabeltier. München, Wien (Hanser)

H. Paul Grice (1979): Logik und Konversation: in Meggle, G. (Hg.): Handlung, Kommunikation, Bedeutung. Frankfurt (Suhrkamp), S: 243-265

Christian Grüny (2014): Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik. Weilerswist (Velbrück Wissenschaft)

Christian Utz (2013): Entwürfe zu einer Theorie musikalischer Syntax. Morphosyntaktische Beziehungen zwischen Alltagswahrnehmung und dem Hören tonaler und posttonaler Musik. In: Utz, Chr., Kleinrat, D., Gadenstätter, Cl. (Hg.): Musik-Sprachen. Beiträge zur Sprachnähe und Sprachferne von Musik im Dialog mit Albrecht Wellmer (musik.theorien der gegenwart 5), Saarbrücken (Pfauf)

Vita

Andreas Eschen, *1953, Studium der Germanistik, ev. Theologie und Musik, Magister-Examen und Staatliche Musiklehrerprüfung. Er unterrichtete an der Leo Kestenberg Musikschule in Berlin Klavier und Klavierimprovisation, deren stellvertretender Leiter er wurde, und hatte an der UdK Berlin einen Lehrauftrag für Schulpraktisches Klavierspiel/Improvisation. Er ist Vorstandsmitglied der Leo-Kestenberg-Gesellschaft. Publikationen über Improvisation sowie über Fragen der Kestenberg-Reform.

Panelslot 2.1: Improvisation = Transformation?

Improvisationskompetenz? Künstlerisch-pädagogische und künstlerische Wissensformen und Praktiken zwischen taktischer Auf- und Abwertung angesichts gesellschaftlicher Transformationen und Krisen.

Thari Jungen
Nanna Lüth

Im Call for Papers der diesjährigen Tagung werden die Künste mit Georg Bertram als „Wahlheimat der Improvisation“ (Bertram 2021) verstanden. Dieser Verortung der Improvisation folgend, wollen wir in unserem Beitrag fragen, welche Implikationen sich hinsichtlich einer neuen Verheimatung der Improvisation in den Künsten ergeben. Wird Improvisation nämlich als ein „Tool“ im Werkzeugkoffer der Künste begriffen, gerät sie damit in einen engen Zusammenhang mit der spezifischen Könnerschaft bzw. dem impliziten Wissen (vgl. Neuweg 2015; Polanyi 1985) von Künstler*innen. Sogleich stellt sich die Frage, ob Improvisation zu einer Figur der Kompetenz stilisiert wird, die dazu dient, die Künste als Differenz zum Regelgeleiteten, Planbaren und Kalkulierbaren gesellschaftlich aufzuwerten, dabei jedoch in Kauf nimmt, sich dem Regime der Nützlichkeit zu unterstellen. Fraglich ist, von welcher Art der Improvisation gesprochen werden soll: Soll es um improvisatorische Techniken wie in Musik oder im Tanz gehen, die auf bekannten ästhetischen Registern und Gewohnheiten aufbauen und diese variieren? Oder geht es um den Umgang mit Kontingenz in künstlerisch-pädagogischen Zusammenhängen, die vor allem von menschlichen, sozialen und institutionellen Faktoren bestimmt ist (vgl. Gruber, Schürch, Willenbacher, Mörsch, Sack 2019, Lüth 2020)? Und in welchem Verhältnissen stehen die einen wie die anderen Formen der Improvisation zu krisenhaften Alltagsmomenten einerseits und/oder zu gesellschaftlichen Transformationsprozessen andererseits (vgl. Schnurr, Dengel, Hagenberg, Kelch 2021)? Über welche Interdependenzen lässt sich sinnvoll in der kulturellen Bildung nachdenken, welche Perspektiven sind zeitgemäß, welche Forschungsfragen relevant?

Vor diesem Hintergrund möchten wir in unserem Beitrag fragen, ob es sich bei der Kopplung von Kunst und Improvisation um eine diskursive Taktik der Aufwertung künstlerischen Schaffens handelt, mit der die Unmöglichkeit des Erlernens von Improvisationskompetenz erst ausgestellt wird, um damit unter falschen Vorzeichen eine (neue) Form des Geniekultes in den Künsten zu reinstallieren. Oder dient die taktische Verortung des Begriffes Improvisation in den Künsten dazu, Binaritäten aufzubrechen – etwa die von Kunst und Wissenschaft oder jene von Kunst und Didaktik (vgl. Pazzini 2005; Schürch, Settele, Willenbacher 2019) –weil durch die Improvisation ein „anderes Wissen“ (Busch 2016) in künstlerischer Forschung und künstlerischer Bildung qualifiziert werden können?

Vor dem Hintergrund dieser Widersprüchlichkeiten und Fragehorizonte möchten wir in unserem Beitrag differenten Genealogien der Improvisation nachgehen und ihre Relevanz und Potenziale für zeitgenössische kulturelle Bildung und künstlerische Praxis anhand von Beispielen untersuchen.

Bertram, Georg W. 2021. Improvisieren! Lob der Ungewissheit: Ditzingen: Reclam, Philipp, jun. GmbH, Verlag.

Busch, Kathrin, Hrsg. 2016. Anderes Wissen. Schriftenreihe der Merz Akademie. Paderborn: Wilhelm Fink.

-
- Gruber, Anne, Anna Schürch, Sascha Willenbacher, Carmen Mörsch, und Mira Sack, Hrsg. 2019. Kalkül und Kontingenz: kunstbasierte Untersuchungen im Kunst- und Theaterunterricht. München: kopaed Verlag.
- Neuweg, Georg Hans. 2015. Das Schweigen der Könner: Gesammelte Schriften zum impliziten Wissen. 1. Aufl. Münster New York: Waxmann.
- Lüth, Nanna 2020: Von Unbestimmtheit aus ästhetisch forschen. Ansätze für rassismuskritischen Kunstunterricht. In: Karim Fereidooni, Nina Simon (Hg.): Rassismuskritische Fachdidaktiken. Theoretische Reflexionen und Entwürfe rassismuskritischer Unterrichtsplanung. Wiesbaden: Springer: 267-300
- Pazzini, Karl-Josef 2005: Kann Didaktik Kunst und Pädagogik zu einem Herz und einer Seele machen oder bleibt es bei ach zwei Seelen in der Brust? in Kunstpädagogische Positionen 8/2005, hrsg. von Karl-Josef Pazzini, Eva Sturm, Wolfgang Legler, Torsten Meyer, https://kunst.uni-koeln.de/_kpp_daten/pdf/HamburgUP_KPP08_Pazzini.pdf
- Polanyi, Michael. 1985. Implizites Wissen: Übersetzt von Horst Brühmann. Übersetzt von Horst Brühmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Schnurr, Ansgar; Dengel, Sabine; Hagenberg, Julia; Kelch, Linde (Hg.) 2021: Mehrdeutigkeit gestalten Ambiguität und die Bildung demokratischer Haltungen in Kunst und Pädagogik. Bielefeld: transkript.
- Schürch, Anna; Settele, Benradett; Willenbacher, Sascha 2019: (Un)mögliche Didaktik. Vom Nutzen der Kunst. In: Hochschule Luzern – Design & Kunst, What can art do?, https://www.what-can-art-do.ch/user_assets/artikel/WhatCanArtDo_Schu%CC%88rch_Settele_Willenbacher_Unmo%CC%88gliche-Didaktik.pdf

Vitae

Thari Jungen ist Doktorandin im künstlerisch-wissenschaftlichen Promotionskolleg „Performing Citizenship. Sie promoviert bei Prof. Dr. Mirjam Schaub und Prof. Dr. Knut Ebeling mit einer Arbeit zur »Performativität von Fakes«. Im Rahmen ihrer künstlerisch-wissenschaftlichen Promotion hat sie das Institut für Falsifikate (IFF) gegründet, ein künstlerisches Kollektiv mit wechselnden Mitgliedern. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind: Kritische Theorie, künstlerische Forschung, ästhetische Theorie und Kunstwissenschaften; thari.jungen@gmail.com.

Nanna Lüth, Dr. phil., arbeitet und forscht in den Bereichen Kunst, Kunstpädagogik und Medienbildung und engagiert sich für eine differenzreflexive und dekonstruktive künstlerisch-pädagogische Praxis. Nach vielfältigen Berufserfahrungen in Kunstvermittlung und Forschung war sie von 2013–21 Juniorprofessorin für Kunstdidaktik/Geschlechterforschung an der UdK Berlin.

Improvisation als Doing Gender – Doing Gender als Improvisation: Impulse für eine gendersensible Improvisationdidaktik

Ilka Siedenburg

Die Bedeutung der Kategorie Gender im Bereich musikalischer Improvisation wird in Praxis und Forschung immer wieder angesprochen. Die in der Regel festgestellte Unterrepräsentanz von Frauen und die damit einhergehende männliche Konnotation werden mit unterschiedlichen Faktoren in Verbindung gebracht, etwa traditionellen Genievorstellungen, psychologischen Voraussetzungen oder einer geschlechtstypischen Instrumentenwahl. Vergleicht man verschiedene Praxisfelder, in denen improvisiert wird, ergibt sich allerdings ein differenzierteres Bild: Im Jazz, der freien musikalischen Gruppenimprovisation, der zeitgenössischen Tanzimprovisation oder dem Improvisationstheater gestalten sich die Geschlechterverhältnisse jeweils unterschiedlich. Die improvisatorischen Praktiken finden in spezifischen sozialen Kontexten statt und unterscheiden sich in zahlreichen Aspekten, beispielsweise dem Verhältnis zwischen Individuum und Kollektiv oder im Umgang mit dem Körper. Damit ergeben sich nicht nur für das Improvisieren jeweils spezifische Bedingungen, sondern auch für die Geschlechterkonstruktionen innerhalb des jeweiligen Praxisfelds. Improvisierende sind hier unwillkürlich in Prozesse des Doing Gender involviert und positionieren sich mit ihrer Tätigkeit im Hinblick auf vorhandene Geschlechterbilder. Gleichzeitig kann auch das Doing Gender selbst als eine Form der Improvisation betrachtet werden: Menschen agieren in Interaktion mit der Umwelt und verorten sich dabei aus dem Moment heraus in performativen Akten immer wieder neu.

Aus pädagogischer Perspektive stellt sich die Frage, auf welche Weise ein gendersensibler Improvisationsunterricht einen Rahmen dafür bieten kann, dass Kinder und Jugendliche sowohl im kreativen Bereich als auch im Hinblick auf Gender vielfältige Möglichkeiten erkunden können, ohne sich dabei von Kategorisierungen einschränken zu lassen. Ein gendersensibler Ansatz kann dabei zum Ausgang genommen werden, um auch im Umgang mit anderen Diversitätskategorien der Einschränkung durch (Selbst-)Kategorisierungen entgegen zu wirken.

Gildemeister, Regine (2010): Doing Gender: Soziale Praktiken der Geschlechtsunterscheidung. In: Ruth Becker und Beate Kortendiek (Hrsg.), Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung: Theorie, Methoden, Empirie, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 137–145.

McMullen, Tracy (2016): Improvisation within a Scene of Constraint: An Interview with Judith Butler, in: Gillian Siddall und Ellen Waterman (Hrsg.), Negotiated Moments: Improvisation, Sound, and Subjectivity, Duke University Press, S. 0, doi: 10.1215/9780822374497-002.

Niederauer, Martin (2014): Die Widerständigkeit des Jazz. Sozialgeschichte und Improvisation unter den Imperativen der Kulturindustrie, Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang.

Reckwitz, Andreas (2003): Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken / Basic Elements of a Theory of Social Practices: Eine sozialtheoretische Perspektive. In: Zeitschrift für Soziologie, Jg. 32, Nr. 4, S. 282–301, doi: 10.1515/zfsoz-2003-0401.

Siedenburg, Ilka (2006): Lesende Frauen, hörende Männer? Geschlechtstypische Aspekte im Lernfeld Improvisation: Ergebnisse einer Befragung von Lehramtsstudierenden. In: Niels Knolle (Hrsg.), Lehr- und Lernforschung in der Musikpädagogik, Essen: Die Blaue Eule. S. 13–41.

Siedenburg, Ilka (2018): Improvisation in der Bläserklasse – a matter of gender?, in: Ilka Siedenburg und Georg Harbig (Hrsg.), Kreatives Musizieren in der Bläserklasse:

Wege zum Improvisieren und Komponieren zwischen Jazz und experimentellem Klang, Münster: readbox unipress, S. 31–52.

Siedenburg, Ilka (2020): Improvisieren – praktisch ohne Noten: Sekundarstufe I und II. EinFach Musik, Braunschweig: Westermann.

Wehr, Erin L. (2016): Understanding the experiences of women in jazz: A suggested model, in: International Journal of Music Education, Jg. 34, Nr. 4, S. 472–487, doi: 10.1177/0255761415619392.

Wehr-Flowers, Erin (2006): Differences between Male and Female Students' Confidence, Anxiety, and Attitude toward Learning Jazz Improvisation, in: Journal of Research in Music Education, Jg. 54, Nr. 4, S. 337–349, doi: 10.1177/002242940605400406.

West, Candace; Zimmerman, Don H. (1987): Doing Gender, in: Gender & Society, Jg. 1, Nr. 2, S. 125–151.

Vita

Ilka Siedenburg ist seit 2014 Professorin für Musikpädagogik an Universität Münster. Ihr Studium absolvierte sie in Oldenburg (Lehramt Musik/Deutsch) und Frankfurt am Main (IGP Jazz). 2007 promovierte sie an der Universität Oldenburg. Nach verschiedenen Tätigkeiten als Instrumentalpädagogin, Musikerin, Musiklehrerin und Lehrbeauftragte verschiedener Hochschulen war sie als Professorin für Didaktik Populärer Musik an der Hochschule Osnabrück tätig. Zu ihren Arbeitsschwerpunkten gehören neben der musikpädagogischen Genderforschung die Didaktik populärer Musik sowie die musikalische Improvisation.

Mediopassives Musizieren – ein didaktisches Modell für improvisatorisches Handeln in und mit Musik

Nora Leinen-Peters
Helene Niggemeier

Wie kann kreatives und situationssensitives Handeln im Musikunterricht erlernt werden? Musikunterricht selbst kann als eine Abfolge von Situationen verstanden werden, die durch Unvorhersehbares und Ungeplantes geprägt, kreatives Handeln (Joas 1996), oder auch improvisiertes Handeln (Betram 2021) erfordert.

Stefan Orgass (2007) beschreibt rekurrierend auf Joas das Improvisieren als den Umgang mit Herausforderungen. Weiter ist Improvisation als gängige Musikpraxis Teil formaler wie non-formaler musikalischer Bildungsprozesse (EMP, Community Music, schulischer Musikunterricht). Vor dem Hintergrund inklusiver Anforderungen an Kulturelle Bildung rückt die Bedeutsamkeit des Gemeinsamen (Feuser 2013; Weber 2020) im musikalischen Lernen in den Vordergrund, damit einhergehend die Teilhabe an der musikalischen Gestaltung sowie die sozialen Beziehungsgeflechte und eine improvisatorische Handlungskompetenz. In unserem Beitrag wird mit dem mediopassiven Musizieren ein elementarer, gemeinsamer Unterrichtsgegenstand (Leinen-Peters, Niggemeier 2022, i.V.) und sein didaktisches Modell vorgestellt, der sich als eine Aneignungsdisposition auch für Improvisieren als günstig erweist. Mit der mediopassiven Einstellung wird eine Einstellung fokussiert, die abgeleitet von einem grammatikalischen Phänomen, einen Modus zwischen aktiv und passiv kennzeichnet. In Bezug auf Handlungssituationen können sich Personen im mediopassiven

Bezogenheit gleichzeitig als handelnd erfahren, ohne das Geschehen zu kontrollieren. Ihnen widerfährt gleichzeitig auch etwas. Hartmut Rosa (2019/2020) entwickelt mit Mediopassivität eine Einstellung zur Welt, die von jeweils wechselseitig konstitutiven Beziehungen ausgeht, in der nicht die eine Seite Täter/aktiv und die andere „Opfer/Passiv“ ist, sondern alles, was geschieht, vollzieht sich gleichsam als Antwortgeschehen zwischen beiden Seiten“ (Rosa, 2019:47).

Eine Mediopassive Einstellung erweist sich, so die These, als günstig um situationssensitiv in diesem Sinne improvisierend handeln resp. auch musizieren zu können. Mediopassives Musizieren als elementarer Unterrichtsgegenstand ist Voraussetzung für das Entwickeln improvisatorischer (musikalischer) Handlungskompetenz. Daraus ergibt sich die zentrale Fragestellung: Wie muss Unterricht gestaltet sein, der mediopassives Musizieren zum Unterrichtsgegenstand hat? Dieser Fragestellung begegnen wir in unserem Beitrag mit einem didaktischen Modell.

Unsere Forschung beschäftigt sich mit der Frage, welcher Voraussetzungen der Erwerb einer improvisatorischen Handlungskompetenz bedarf. Das vorzustellende didaktische Modell weist eine didaktisch günstige Gestaltung von Musikunterricht hinsichtlich dieser Fragestellungen aus. Im Mediopassiven Musizieren werden im Sinne inklusiver musikalischer Bildung, psychosoziale und ästhetische Dimensionen gleichermaßen angesprochen.

Bertram, G.W. & Rosenberg, M. (2021) *Improvisieren! Lob der Ungewissheit*. Stuttgart: Reclam

Orgass, S. (2007). *Musikalische Bildung in europäischer Perspektive. Entwurf einer Kommunikativen Musikdidaktik* (FolkwangStudien, hg. von Stefan Orgass und Horst Weber, Band 6), Hildesheim: Olms

Feuser, G. (2013). *Die Kooperation am Gemeinsamen Gegenstand: Ein Entwicklung-induzierendes Lernen*. In Feuser, G. & Kutscher, J. (Hrsg.). *Entwicklung und Lernen*. Stuttgart: Kohlhammer

Weber, M. (2020). *Musikalische Improvisation im Kontext inklusiver Pädagogik*. Köln: Allitera Verlag.

Leinen-Peters, N. & Niggemeier, H. (2022, i.V.) *Mediopassives Musizieren als Unterrichtsgegenstand - Eine Disposition gelingenden Lebens?*

Rosa, H. (2019). *Spirituelle Abhängigkeitserklärung. Die Idee des Mediopassiv als Ausgangspunkt einer radikalen Transformation*. In: Dörre, K, Rosa, H., Becker, K., Bose, S. & Seyd, B. (Hrsg.). *Große Transformation. Zur Zukunft moderner Gesellschaften. Sonderband des Berliner Journals für Soziologie*. Wiesbaden: Springer VS

Rosa, H. & Pfeleiderer, M. (2020). *Musik als Resonanzphäre*. In: *Musik und Ästhetik*, Jg. 24. Nr. 03. Stuttgart: Klett-Cotta

Vitae

Nora Leinen-Peters, wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig. Forschungsschwerpunkte und Dissertationsprojekt zum Thema Resonanz und Teilhabe im Musikunterricht im Kontext Inklusion.

Helene Niggemeier, künstlerische Mitarbeiterin/Studiengangsleiterin der Elementaren Musik und Tanzpädagogik an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig. Forschungsschwerpunkt zum künstlerischen Forschen in der Hochschuldidaktik.

Panelslot 2.2: Improvisation = Partizipation?

Raum geben – Raum nehmen: Momente von Selbst- und Mitbestimmung in musikalischer Gruppenimprovisation

Felicia Mischke
Andrea Welte

Ausgehend von einer Bestandsaufnahme gesellschaftspolitischer Zielbestimmungen von Improvisation im musikpädagogischen Diskurs (vgl. Gagel 2010, Schwabe 2021, Jander 2020) geben wir mit diesem Beitrag einen Einblick in unsere Forschung zu Selbst- und Mitbestimmungsmomenten im Unterricht mit heterogenen Gruppen im improvisationspädagogischen Projekt *ImproKultur*. Aktuell wird musikalische Gruppenimprovisation im Umfang von 90 Minuten pro Woche für drei Sprachlernklassen verschiedener weiterführender Schulen sowie eine Grundschul-AG angeboten. Lehrende sind v.a. Studierende des Masterstudiengangs Künstlerisch-pädagogische Ausbildung sowie ehemalige Studierende, was das Projekt zu einem Bildungs- und Weiterbildungsprojekt macht.

Methodisch verfolgen wir den Ansatz der fokussierten Ethnographie (Knoblauch 2001). Unsere Daten sind Feldnotizen (Hammersley/Atkinson 2007, S. 141ff.), die wir im Zuge videogestützter teilnehmender Beobachtung (Herrle/Breitenbach 2016) in vier Gruppen über je drei Monate erstellt haben sowie Video-Stimulated Recall Interviews (Schneider-Binkl 2018) mit zwei Lehrenden zu Beispielen aus zwei Unterrichtsstunden. Bei der Auswertung orientieren wir uns an der dokumentarischen Bild- und Videointerpretation (Wagner-Willi 2008). Die Ergebnisse werden in dichter Beschreibung (Geertz 1973) präsentiert und für die Analyse trianguliert (Flick 1996, S. 249f).

Bertram, Georg W. & Rösenberg, Michael (2021): *Improvisieren! Lob der Ungewissheit*. Ditzingen: Reclam.

Bormann, Hans Friedrich/Brandstetter, Gabriele & Matzke, Annemarie (2010): *Improvisieren: eine Eröffnung*. In: Brandstetter, Gabriele/Bormann, Hans-Friedrich/Matzke, Annemarie (Hrsg.): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis* (7-20). Bielefeld: Transcript.

Flick, Uwe (1996): *Qualitative Forschung. Theorie, Methoden, Anwendung in Psychologie und Sozialwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Gagel, Reinhard (2010): *Improvisation als soziale Kunst. Grundlagen für den künstlerischen und didaktischen Umgang mit dem Unerhörten*. Mainz: Schott (Üben & Musizieren).

Geertz, Clifford (1973): *Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture*. In: Geertz, Clifford: *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, S. 3-30.

Hammersley, M. & Atkinson, P. (2007). *Ethnography: Principles in Practice* (3rd Edition). London: Routledge.

Herrle, Matthias & Breitenbach, Sebastian (2016): *Planung, Durchführung und Nachbereitung videogestützter Beobachtungen im Unterricht*. In: Rauin, Udo; Herrle, Matthias; Engartner, Tim (Hrsg.): *Videoanalysen in der Unterrichtsforschung. Methodische Vorgehensweisen und Anwendungsbeispiele*. Weinheim / Basel: Beltz Juventa, S. 30-49.

Jander, Vinzenz (2020): *Demokratielernen im Musikunterricht durch musikalische Gruppenimprovisation*. In: Bossen, Anja und Tellisch, Christin (Hrsg.):

Musikpädagogik als Beitrag zur Demokratiebildung. Potsdam: Universitätsverlag, S. 71-99.

- Kanellopoulos, Panagiotis A.; Wright, Ruth; Stefanou, Danae; Lang, Jennifer (2016): Music improvisation and informal pedagogy. In: Wright, Ruth; Beynon, Carol; Younker, Betty Anne (Eds.): *21st century music education. Informal learning and non-formal teaching approaches in school and community contexts*. Waterloo, Ontario: Canadian Music Educators' Association (Research to practice. Biennial book series, volume 7), S. 187-205.
- Knoblauch, Hubert (2001). Fokussierte Ethnographie. *Sozialer Sinn*, 2(1), S. 123-141.
- Sangiorgio, Andrea (2015): Collaborative creativity in music education. Children's interactions in group creative music making. Exeter.
- Schneider-Binkl, Sabine (2018): Video-Stimulated Recall Interviews als methodischer Ansatz für die qualitative Unterrichtsforschung im Fach Musik. *Beiträge Empirischer Musikpädagogik*, Vol. 9, S. 1-20. Abgerufen von URL: <https://www.b-em.info/index.php/ojs/article/view/150>.
- Schwabe, Matthias: Improvisation & Kreative Musikpädagogik, URL: <https://www.matthiasschwabe.com/> [letzter Zugriff: 14.04.2021].
- Wagner-Willi, Monika (2008): Video-Analysen des Schulalltags. Die Dokumentarische Interpretation schulischer Übergangsrituale. In: Bohnsack, Ralf; Nentwig-Gesemann, Iris; Nohl, Arnd-Michael: *Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung* (3., aktualisierte Auflage). Wiesbaden: VS-Verlag, S. 133-155.
- Welte, Andrea & Jachmann, Jan (2020): Transformationen im Musikimprovisationsunterricht. Wie Schüler*innen und Lehrer*innen aus kulturellen Differenzen heraus Musikkultur verändern. In: Buchborn, Thade; Tralle, Eva-Maria; Völker, Jonas (Eds.) (2020): *Interkulturalität - Musik - Pädagogik*. 2020. Auflage. Hildesheim: Olms, Georg (Schriften der Hochschule für Musik Freiburg, 08), S. 189-199.

Vitae

Felicia Mischke ist wissenschaftliche Mitarbeiterin für Musikpädagogik an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Sie forscht im Projekt „*ImproKultur*. Musizieren und Improvisieren mit Kindern und Jugendlichen im Kontext von sozialer Heterogenität und Migration“.

Andrea Welte ist als Professorin für Musikpädagogik an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover tätig. Ihre Schwerpunkte liegen in der Musik- und Instrumentalpädagogik sowie der Musikvermittlung. 2015 gründete sie das Projekt *ImproKultur*.

„Stage Concerts“ für junges Publikum – Improvisation und Kommunikation zwischen Probe und Konzert

Laura Nerbl

Seit Februar 2022 findet die „Jeunesse-Oorkaan-Academy“ statt. Die Jeunesse Österreich, die Oorkaan Compagnie aus Amsterdam und die Musik und Kunst Universität in Wien veranstalten zusammen einen Meisterkurs für junge professionelle Musiker:innen und Theatermacher:innen. Ziel ist es, szenische Konzerte für junges Publikum zu entwickeln, die Musiker:innen für szenische Arbeit mit ihrem Instrument und die Theatermacher:innen für das Inszenieren mit Musiker:innen und ohne Worte auszubilden. Die dafür eingesetzte Arbeitsgrundlage der „Oorkaan-Methode“ wird von Caecilia Thunnissen, der künstlerischen Leitung der Oorkaan Compagnie, vermittelt. Im Zentrum der Arbeit von Oorkaan steht die Musik, dazu kommt Körper- und Schauspieltraining für die Musiker:innen und dann die Improvisatorische Zusammenarbeit von Theatermacher:innen und Musikensemble aus der heraus die Konzerte entwickelt werden.

Nach der Programmierung der Konzerte, erarbeiten die Ensembles – wie im Konzertwesen üblich – die Musikauswahl und erscheinen „fertig geprobt“ zu den Proben. Hier trifft die Arbeit der Konzertkünstler (Musiker:innen) auf die Theatermacher:innen. In Improvisationen, Schauspielübungen, Partituranalysen entstehen in einer szenisch-choreographischen Probenarbeit szenische Konzerte an der Schnittstelle zwischen den Genres „Konzert“ und „Musiktheater“.

Wie aber kann ein solcher Probenprozess zwischen musikalischer Exzellenz und szenischer Improvisation aussehen? Wie kommunizieren Theatermacher:innen und Musiker:innen über das Gespielte und Gesehene? Wie geht der Produktionsprozess mit der Frage der Autorschaft um? Komponist:in, Musiker:innen, Theatermacher:in – wessen Handschrift trägt die Produktion? Wo lassen sich die entstehenden Produktionen verorten – Konzert, Musiktheater, Performance? Wie entsteht Dramaturgie und Storytelling für ein junges Publikum aus den Improvisationen? Wie kommuniziert man das erarbeitete Konzert mit seinem (Jungen) Publikum?

Die Forschungsfragen, die sich aus der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Oorkaan- Methode und der teilnehmenden Beobachtung der oben beschriebenen Academy ergeben, bieten Material für verschiedenste Ansätze und Fragestellungen. Folgende Fragenfelder haben die Teilnahme an der Academy von Anfang an begleitet:

Der Musiker als Performer im Musiktheater und szenischem Konzert für junges Publikum. Wie verändern sich die Rollen und Fertigkeiten von Musiker, Regisseur (und Dirigent) in der Arbeit an szenischen Konzerten?

Abstrakte und postmoderne Dramaturgie und Erzählen ohne fortlaufendes Storytelling. Wie wird Musik zum szenischen Inhalt und welche Dramaturgiekonzepte lassen sich auf diese Konzerte anwenden? Welches Dramaturgieverständnis steckt in der „Oorkaan-Methode“

Das Szenische Konzert im Genrediskurs. Welches Vokabular braucht die Gattung Szenisches Konzert, um verstanden zu werden? In welchem Bezugsrahmen bewegen sich Künstler, Kritiker, Programmgestalter und Publikum und wie kann die Kommunikationsform über dieses Format gelingen?

Nach einer gerade stattgefundenen 10-tägigen Probenphase sind vor allem zwei Aspekte sind aus meiner Sicht für die Netzwerktagung „Improvisieren“ von Bedeutung:

Erstens, entstehen durch improvisatorische Probenprozesse Produktionen für junges Publikum die auch Aspekte der kulturellen Bildung mitdenken. Wie kann klassische Konzertmusik heutzutage (nicht nur jungem Publikum) zugänglich gemacht werden? Ein „Theater des Hörens“ (Christiane Plank- Baldauf) ermöglicht Erleben der Musik über verschiedene Sinneszugänge. Welche Schwellen werden durch die sogenannten „Staged Concerts“ abgebaut (klassische Konzertsituationen der sog. Hochkultur)? Welche möglicherweise auch aufgebaut (Verstehen der szenischen Vorgänge)?

Zweitens, erfordert das Forschen an Gattungsgrenzen – zwischen Musiktheater und Konzert – oder Zugangsbarrieren – Klassische Musik für junges Publikum – ständiges

ausloten zwischen den Forschungsdisziplinen und Improvisatorische Zugänge zur Erforschung. Die Probenforschung entwickelt sich gerade als junge Disziplin in den Theaterwissenschaften entlang an den Methoden der Ethnologischen Forschungsmethoden, wie z.B. der teilnehmenden Beobachtung. Forschungsfragen entstehen im Laufe des Forschungsprozess, Zugänge und Blickwinkel ändern sich mit der Rolle der Forschenden im künstlerischen Prozess.

Hinz, Melanie, und Jens Roselt. 2011. *Chaos und Konzept: Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander Verlag.

Matzke, Annemarie M. 2012. *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*. Theater. Bielefeld: Transcript Verlag.

Quick, Tamara Yasmin. 2020. Methodologische Diskurse der aktuellen Probenforschung – Zwischenbericht aus einer (noch jungen) Forschungsdisziplin in der Theaterwissenschaft in *Forum Modernes Theater*, Volume 31.

Hübner, Falk. 2013. *Shifting Identities. The Musician as Theatrical Performer*.

Fein, Markus. 2011. „Musikkurator und Regiekonzert“ In *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*. Herausgegeben von Martin Tröndle. 2. Erweiterte Auflage. 239 - 246. Transcript: Bielefeld.

Gaudet, Johannes, und Plank-Baldauf, Christiane. 2020 „Sinnliche Erfahrung im Musiktheater für junges Publikum“ In *THINK BIG! ReflAct. Publikation zum gleichnamigen Symposium. München*, herausgegeben von Fokus Tanz / Tanz und Schule e. V.. München.

Hartung, Ulrike. 2020. *Postdramatisches Musiktheater*. Würzburg: Königshausen & Neumann. Plank-Baldauf, Christiane. 2017. *Handlungsbegriff und Erzählstrukturen im zeitgenössischen*

Musiktheater für junges Publikum. Stuttgart: Metzler.

Schaback, Joscha. 2020. *Kindermusiktheater in Deutschland. Kulturpolitische Rahmenbedingungen und künstlerische Produktion*. Theater der Zeit: Berlin.

Schwarz, Stephanie, und Simon, Rainer. 2011. „Mit den Augen gehört. Formen der Sicht- und Unsichtbarwerdung in aktuellen Musikaufführungen und -installationen“ In *Macht Ohnmacht Zufall. Aufführungspraxis, Interpretation und Rezeption im Musiktheater*. Herausgegeben von C. Brüstle, C. Risi und S. Schwarz. Theater der Zeit: Berlin.

Tröndle, Martin 2011. „Von der Ausführungs- zur Aufführungskultur“ In *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*. Herausgegeben von Martin Tröndle. 2. Erweiterte Auflage. 21 – 44. Transcript: Bielefeld.

Vita

Laura Nerbl studierte Theater, Musik und Kulturwissenschaften an der Universität Hildesheim. Sie arbeitete am Theater Osnabrück als Musiktheater- und Konzertpädagogin und baute als Projektleitung die Educationabteilung der Opernfestspiele Heidenheim auf. Als freiberufliche Musiktheater- vermittlerin und Kulturmanagerin arbeitete sie u.a. für das Nationaltheater in Mannheim, das Theater Pfütze in Nürnberg, die Bayerische Staatsoper und für „Musik zum Anfassen e. V.“ in München. Sie führt regelmäßig Fortbildungen für pädagogisches Personal und Lehraufträge (PH Ludwigsburg) durch. In ihrer praktischen Arbeit entwickelt sie Musiktheaterstücken mit Profis und Amateuren. Sie studiert am In der Erforschung des Musiktheaters spezialisiert sie sich gerade auf Musiktheater für junges Publikum und

studiert am „Forschungsinstitut für Musiktheater“ der Universität Bayreuth und spezialisiert sie sich dabei auf Musiktheater für junges Publikum. Seit Februar 2022 ist sie Stipendiatin der Jeunesse- Oorkaan-Academy und begleitet die Academy im Rahmen ihres Studiums als teilnehmende Beobachterin.

„Was machst du jetzt daraus?“ – Bricolage und Improvisation im Kunstunterricht einer 4. Klasse

Nikola Dicke
Fabienne Fuß

Eine gepflegte Dame mit Sportwagen, ein Ritter mit Federhut, ein Piratenschiff mit Kapitän, ein rasselndes Wesen, eine Gliederpuppe mit digitalem Endgerät – das sind nur einige Beispiele der Ergebnisse, die eine vierte Klasse an einem Vormittag aus Abfallmaterialien, Klebebändern, Draht, Holzgäbelchen, Zahnstochern u.ä. erfunden hat. Nicht die Produktion von Osterdekoration nach engen Richtlinien und „Bastel“-Vorlagen, sondern das freie Basteln mit nur minimalen Vorgaben als „eine *Form des Denkens* mit den Mitteln und Möglichkeiten der sinnlichen Erfahrung“ (Schäfer 1993:136) sollte im Mittelpunkt dieses Projekts im Kunstunterricht der Grundschule stehen.

Neben einer wenn auch reichhaltigen, so doch limitierten Materialauswahl schränkte ein Arbeitsauftrag die Kinder ein, jedoch nicht, um ihre Imagination zu begrenzen, sondern um sie herauszufordern. Er bestand darin, aus dem bereitgestellten Material in Einzel- oder Partnerarbeit ein „Klingu“ herzustellen - ein nicht weiter definiertes Wesen, Gewächs, Gegenstand oder etwas anderes. Die ästhetischen Prozesse der Kinder dokumentierten wir in Video- und Audioaufnahmen und Beobachtungsprotokollen, die derzeit mithilfe der Dokumentarischen Unterrichtsforschungsmethode nach Asbrand/Marten ausgewertet werden. Diese rekonstruktive Kompetenzforschung ist besonders geeignet, „um die fachlichen Vermittlungs- und Aneignungsprozesse im Unterricht empirisch zu erfassen“ (Asbrand/Martens 2018: 16). Die untenstehenden Fragen danach, welche Kompetenzen die Kinder im von Improvisation geprägten Prozess des Bastelns aus Abfallmaterial einsetzen und erwerben, kann auf diese Weise beantwortet werden (ebd. 124).

Abb. 1-4: Bricolagen einer 4. Klasse zur Aufgabe: „Bastle ein Klingu!“,
Fotografien: Nikola Dicke



Asbrand, Barbara/ Martens, Matthias (2018). Dokumentarische Unterrichtsforschung. Wiesbaden: Springer.

Bertinetto, Alessandro (2012): Performing the unexpected. Improvisation and Artistic Creativity. In: Daímon. Revista. Internacional de Filosofía. Nr. 57. S. 117-135.

-
- Bertram, Georg W./ Rüsenberg, Michael (2021): Improvisieren! Lob der Ungewissheit. Stuttgart: Reclam.
- Brenne, Andreas (2019): „Ästhetisch-Künstlerisch Forschen“ – Möglichkeiten einer transdisziplinären ästhetischen Bildung in der frühen Kindheit. In: Neuß, Norbert/ Kaiser, Lena Sophie (Hrsg.): Ästhetisches Lernen im Vor- und Grundschulalter. Stuttgart: Kohlhammer. S. 55-67.
- Dicke, Nikola (2021): Thank you for watching! Ästhetische Reflexivität im Wechselspiel von künstlerischer Produktion und Rezeption. München: kopaed.
- Haist, Iris (2021): Bricolage – Basteln wie MacGyver. <https://www.deichtorhallen.de/halle4/basics-bricolage> (letzter Aufruf: 05.04.2022).
- Lévi-Strauss, Claude (2020): Das wilde Denken. 19. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rübel, Dietmar (2019): Abfall. In: Wagner, Monika/ Rübel, Dietmar/ Hackenschmidt, Sebastian: Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. 3. Auflage. München: C. H. Beck. S. 13-17.
- Schäfer, Gerd E. (1993): Universen des Bastelns – Gebastelte Universen. In: Duncker, Ludwig/ Maurer, Friedemann/ Schäfer, Gerd E. (Hrsg.): Kindliche Phantasie und ästhetische Erfahrung. Wirklichkeiten zwischen Ich und Welt. 2. Auflage. Langenau: Vaas. S. 135-161.

Vitae

Nikola Dicke (Dr. phil.) ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Kunstdidaktik und Kunstvermittlung am Institut Kunst/Kunstpädagogik der Universität Osnabrück. Ihre wissenschaftliche Forschung widmet sich der empirischen Ästhetik, dem ästhetischen Handeln von Kindern und Jugendlichen und der Professionalisierung des Blicks angehender Kunstpädagog*innen auf dieses ästhetische Handeln.

Fabienne Fuß studiert Kunst/Kunstpädagogik und Deutsch für das Lehramt an Grundschulen und untersucht in ihre Masterarbeit qualitativ-empirisch „Ästhetische Prozesse im freien Basteln“.

Panelslot 2.3: Improvisation = Analyse?

„Bin ich zu laut, bin ich zu leise, bin ich zu dominant? Bin ich gut genug?“ Differenzierungsprozesse in der Musik- und in der Bewegungsimprovisation in Kontexten der Erwachsenenbildung

Sophia Waldvogel

Sogenannte ‚freie‘ Improvisation gilt sowohl in der Musik- als auch in der Bewegungspädagogik als geeignete Kunstform für partizipative Angebote, insbesondere in Kontexten von Heterogenität und Inklusion. Durch Improvisation sei ein individualisierter, an die Voraussetzungen der Lernenden angepasster Unterricht möglich und es ließen sich neben künstlerischen Fähigkeiten auch soziale Kompetenzen wie Empathie und Akzeptanz vermitteln (Quinten 2018; Krämer 2018).

Im aktuellen Bildungsdiskurs werden in Abkehr von paternalistischen Konzepten der Inklusion von Lernenden, die als ‚anders‘ markiert werden (Caines 2019), zunehmend Prozesse des *un/doing difference* (Hirschauer 2014), das heißt der Hervorbringung sowie des Nichtvollzugs sozialer Differenzen, fokussiert. Es stellt sich nun die Frage, wie sich diese Prozesse im Kontext von ‚freien‘ Gruppenimprovisationen vollziehen. Wie erleben Lehrende und Lernende soziale Differenzen (bspw. in Bezug auf künstlerische Vorerfahrungen) und wie gehen sie mit ihnen um? Das vorgestellte qualitativ-explorative Forschungsprojekt untersucht diese Prozesse im Feld angeleiteter Improvisationsgruppen und geht folgender Fragestellung nach: Wie vollziehen sich soziale Differenzierungsprozesse beim Improvisieren in musik- und in bewegungspädagogischen Angeboten für Erwachsene und wie können Lernräume geschaffen werden, in denen die Anleitenden und Teilnehmenden sensibel mit sozialer Differenz umgehen können?

Dazu werden Gruppenimprovisationen videographisch und in einer ethnographischen Forschungshaltung erhoben sowie Video-stimulated Recall Interviews mit Lehrenden und Teilnehmenden geführt. Die Auswertung der Interviews und einzelner Schlüsselszenen erfolgt im Stil der reflexiven GTM (Breuer et al. 2019), ergänzt durch ein Videoanalyse-Verfahren. Dieses Design resultiert aus einer Forschungsmethodologie, die die Mikroebene improvisationspädagogischer Situationen fokussiert und dabei die Komplexität, Simultanität und Sequenzialität von Improvisationen (Figueroa-Dreher 2016) berücksichtigt, sowohl die Handlungen der Subjekte als auch ihr inneres Erleben erfasst und dabei eine präzise Unterscheidung zwischen beobachteten Differenzen und im Feld praktizierten Differenzen (Rabenstein et al. 2013) erlaubt.

Anhang erster erhobener Daten werden drei Kategorien vorgestellt, die im Zusammenhang mit sozialen Differenzierungen beim Improvisieren vermehrt aufzutauchen scheinen: 1) ästhetische Normen, Erwartungen und Urteile, 2) künstlerische Fähigkeiten und Leistungen und 3) situationsspezifische Bedürfnisse an die Improvisation. Auf forschungsmethodischer Ebene wird zudem diskutiert, wie Differenzierungsprozesse in nonverbalen, künstlerischen Handlungen beobachtet und analysiert werden können.

Breuer, F., Muckel, P. & Dieris, B. (2019). *Reflexive Grounded Theory: Eine Einführung für die Forschungspraxis*. Wiesbaden: Springer VS

Caines, R. (2019). *Resonant Pedagogies: Exclusion/Inclusion in Teaching Improvisation and Sound Art in Communities and Classrooms*. In *Contemporary Music Review*, 38(5), 490-503.

-
- Figuroa-Dreher, S. (2016). *Improvisieren: Material, Interaktion, Haltung und Musik aus soziologischer Perspektive*. Wiesbaden: Springer VS
- Hirschauer, S. (2014). *Un/doing Differences. Die Kontingenz sozialer Zugehörigkeiten*. In *Zeitschrift für Soziologie*, 43(3), 170-191.
- Krämer, O. (2018). *Improvisation als didaktisches Handlungsfeld*. In M. Dartsch, J. Knigge, A. Niessen, F. Platz & C. Stöger (Hg.), *Handbuch Musikpädagogik: Grundlagen – Forschung – Diskurse* (S. 319-325). Münster: Waxmann
- Quinten, S. (2018). *Teilhabe im Tanz*. In: Quinten, S. & Rosenberg, C. (Hg.), *Tanz – Diversität – Inklusion* (S. 135-155). Bielefeld: transcript
- Rabenstein, K., Reh, S., Ricken, N. & Idel, T.-S. (2013). *Ethnographie pädagogischer Differenzordnungen: Methodologische Probleme einer ethnographischen Erforschung der sozial selektiven Herstellung von Schulerfolg im Unterricht*. In *Zeitschrift für Pädagogik*, 59(5), 668-690.

Vita

Sophia Waldvogel studierte Musikpädagogik und Musikvermittlung in der Sozialen Arbeit an der FHCHP Potsdam sowie Music and Movement Rhythmik-Performance an der HfM Trossingen. Sie arbeitet seit 10 Jahren als Musik- und Bewegungspädagogin, Sozialarbeiterin und Bildungsreferentin mit Kindern, Jugendlichen, Menschen mit Beeinträchtigungen und internationalen FSJ-Gruppen. Bei dem vorgestellten Forschungsprojekt handelt es sich um ihr Promotionsprojekt in Musikpädagogik an der HfM Trossingen.

Improvisierend Musik verstehen – Improvisation als Methode der Musiktheorie

Kaja Nieland

Improvisieren hat nicht nur als künstlerische, sondern auch als pädagogische Praxis lange Tradition. So entwickelte sich ausgehend von Neapel im 17. Jahrhundert eine praktische Harmonie- und Kontrapunktlehre, die sogenannte *Partimento*-Pädagogik, in der Musiktheorie in enger Verknüpfung mit praktischem Instrumentalspiel unterrichtet wurde. Im Vordergrund dabei standen kleinere Improvisationsübungen, die im Rahmen der *neapolitanischen Schule* nicht nur auf eine souveräne Instrumental-, sondern auch Kompositionspraxis vorbereiten sollten.

In diesem Beitrag möchte ich basierend auf Erkenntnissen aus Neurowissenschaft, Soziologie und Musikpädagogik mit einem konkreten Unterrichtsbeispiel bestätigen, dass sich das Improvisieren auch heute noch in vielerlei Hinsicht als gewinnbringende Methode eignet, verschiedene ‚Sprachen‘ der Musik theoretisch sowie praktisch zu durchdringen. In einem Musiktheorieunterricht am Instrument kann dabei ein motivierender und multisensorischer Bildungsraum geschaffen werden, in dem Hören, ‚Greifen‘, Sehen, kognitives Verstehen und *mentales Repräsentieren* von Musik als Formen des Musikverstehens ineinandergreifen. *Musiktheorie* und *Improvisationspraxis* stehen damit entgegen ihres auf einen ersten Blick widersprüchlichen Verhältnisses in engem Zusammenhang mit einem hohem, bisher noch unausgeschöpftem Potenzial, insbesondere für die klassische Musikausbildung.

Vita

Kaja Nieland (*1996), B. A., Studentin im Studiengang MA Musiktheorie an der HMTM Hannover, studierte Schulmusik, Englisch und Musiktheorie in Hannover und Oslo und ist seit Dezember 2021 Stipendiatin im Rahmen des Dorothea-Erxleben-Programms im Bereich Musiktheorie.

Panelslot 2.4: Improvisation = Transfer?

Rauschen und Schwingen kultivieren – der Versuch einer Konkretisierung des „passiven Prinzips“ in der Improvisation

Denise Temme

Tessa Temme

Der Vorgang des Schreibens eines Abstracts macht Wesentliches zum Improvisieren bereits bewusst: Es macht einen Unterschied für das Denken, ob man es *im* – körperlichen Vorgang – des Schreibens tut oder es als ein *reines* Denken, so als eine rein kognitive Tätigkeit realisiert. Mit dem Vorgang des Schreibens haben sich die zuvor erdachten, er-planten Worte und Sätze verändert, sie haben eine mindestens nicht genauso geplante Richtung genommen. Die Feststellung, dass das Schreiben eines Texts kein reines *Auf*-schreiben von etwas bereits Gegebenen ist, mag banal, weil allzu bekannt erscheinen. Dennoch lohnt es sich, dasjenige, was sich hierin zeigt, im Hinblick auf die Tanzimprovisation genauer zu betrachten. Das reine – rein geistige – Denken ist in zweifacher Hinsicht etwas anderes als das schreibende Denken: Letzteres ist zum Einen ein sich *körperlich materialisierender* Vorgang, zum Zweiten unterscheidet er sich von einem *planenden* Denken insofern, als er das Prozesshafte des Denkvorgangs kultiviert bzw. kultivieren kann: In einem *Prozess*, der *als solcher damit* als *von selbst laufend* gedacht wird, sind Worte, Sätze nicht (allein) erdacht, sondern ergeben sich aus dem *Vorgang selbst* – mit Kleist: als „allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“. Markiert wird damit der Kern bewegungsimprovisatorischen Tuns: Es handelt sich gerade *nicht* um eine reine *Aus*-übung des je schon Geplanten bzw. immer wieder *schnell* Geplanten (vgl. zum so genannten »schnellen Denken« Lampert 2007). Erst in *diesem* Sinne ist die Improvisation kein Zwischenschritt von Denken und Handeln, sondern ein emergenter Vorgang im Sinne Leont'evs: „Das Leben ist wahrer und reicher als das es vorwegnehmende Bewusstsein.“ (2012, S. 117). Der zweite wesentliche Aspekt ist also, dass es bei der Improvisation um einen Vorgang handelt, der als *Prozess* aufgefasst werden kann: Prozesse sind *Vorgänge*, die *von selbst* laufen und keines Herstellersubjektes bedürfen, um als solche erstmal *ins Laufen* zu kommen. Will man den funktionalen Kern der Tanzimprovisation als bewegungsemergenten Vorgang theoretisch greifen, bedarf es einer Theorie, die (1) eine Prozessontologie ist und (2) den Fokus auf den *materialen – körperlichen – Vollzug* eines Tuns legt. Unter den Praxistheorien, die sich über Letzteres kennzeichnen, bietet die Tätigkeitstheorie der Kulturhistorischen Schule (Vygotskij, Leont'ev, Lurija) die zusätzliche Möglichkeit eines radikalen Wechsels der Konzeptualisierung von Mensch-Welt. Mit dieser ist menschliche Bewegung prozessontologisch, damit als selbsttätige gedacht und das Improvisieren demgemäß vielmehr als ein *So-oder-anders-Zulassen* und nicht – handlungs- bzw. (geist-)subjekttheoretisch – als *Zwischenschritt von Einfälle-Haben-plus-Ausführen* (vgl. Temme 2015; Schürmann/Temme 2015; Temme/Temme 2021) fassbar. Die Idee der *zugelassenen* Bewegung nimmt die Gedankenfigur des »passiven Prinzips« (Feuerbach) für die konkret-körperliche Ebene auf, die Passivität des Improvisierenden lässt sich als Aktivität „Sich-Bestimmen-Lassens“ (Seel 2002) begreifen.

Bernstein, N.A. (1967). *The co-ordination and regulation of movements*. Oxford: Pergamon Press.

Lampert, Friederike (2007). *Tanzimprovisation. Geschichte, Theorie, Verfahren, Vermittlung*. Bielefeld: transcript.

Leont'ev, A. N. (2012). *Tätigkeit – Bewusstsein – Persönlichkeit*. Hrsg. von Georg Rückriem. Berlin: Lehmanns Media.

-
- Loosch, E. (1997). Variabilität – Phänomen und Prinzip menschlicher Bewegungen. In: Sportwissenschaft 27, S. 294- 309.
- Mai, N., Marquardt, C. & Quenzel, I. (1997). *Wie kann die Flüssigkeit von Schreibbewegungen gefördert werden*. In: H. Ballhorn, H. Niemann (Hg.): Sprachen werden Schrift. Langwil. S. 222–230.
- Marquardt, C., Gentz, W., & Mai, N. (1996). On the role of vision in skilled handwriting. In: M.L. Simner, G. Leedham, & A.J.W.M. Thomassen (Hrsg.), Handwriting and drawing research. Amsterdam: IOS Press. S. 87–97.
- Schürmann, V., (2008). Prozess und Tätigkeit. Zur Spezifik der Tätigkeitstheorie. In: Behindertenpädagogik 47 (2008) 1, S. 21-30.
- Schürmann, V., Temme, D. (2015). Grundannahmen von Bewegungs-Konzeptionen. In: Bietz, Jörg/Laping, Ralf/Pott-Klindworth, Mike (Hrsg.) (2015). Didaktische Grundlagen des Lehrens und Lernens von Bewegungen – bewegungswissenschaftliche und sportpädagogische Bezüge. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren. S. 83–99.
- Seel, M. (2002). Sich bestimmen lassen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Temme, D. (2015). Menschliche Bewegung als Tätigkeit: Zur Irritation fragloser Gewissheiten. Berlin: Lehmanns Media.
- Temme, D. & Temme, T. (2021). Nur „Neues aus Belibien“!? – Improvisationen und ihre Haltungen zur. In: M. Spaniel, D. Wieser (Hg.) HALTUNG(en) Perspektiven auf die Selbst-Positionierung der Theatervermittlung, S. 92-110.

Vitae

Tessa Temme, Lehrkraft für besondere Aufgaben am Institut für Tanz und Bewegungskultur an der Deutschen Sporthochschule Köln für Tanz, Gymnastik und Somatics. Seit März 2020 Leitung des MA „Tanz – Vermittlung, Forschung, künstlerische Praxis“; Gründungsmitglied, Choreografin, Tänzerin des Tanztheater-Kollektivs POGOensemble; u.a. »Bemerkenswerter Nachwuchschoreograf / Young choreographer to watch« 2007, Preisträgerin des Choreografen-Wettbewerbs »no ballet« 2008; Forschungsschwerpunkte: Konzepte somatischer Praktiken und Methoden der Improvisation.

Denise Temme, Dr. Sportwiss., - seit 2020 Studienrätin i.H. im Arbeitsbereich »Sportarten und Bewegungsfelder« der Fakultät für Sportwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum; 2009-2020 Lehre und Forschung an der DSHS Köln, Institut für Pädagogik und Philosophie sowie Institut f. Tanz u. Bewegungskultur in den Bereichen Philosophie sowie Fachdidaktik Tanz, Gymnastik; 2016 Entwicklung des Weiterbildungs-Masterstudiengangs „Tanz – Vermittlung, Forschung, künstlerische Praxis“ im Rahmen der Re-Akkreditierung (DSHS Köln; 2016) als künstlerisch-wissenschaftliches Masterprogramm; Gründungsmitglied, Choreografin, Tänzerin des Tanztheater-Kollektivs POGOensemble; u.a. »Bemerkenswerter Nachwuchschoreograf / Young choreographer to watch« 2007, Preisträgerin des Choreografen-Wettbewerbs »no ballet« 2008; Forschungsschwerpunkte: Konzepte der (bewegungs-)künstlerischen Bildung, Tätigkeitstheorie in Bezug auf Körper und Bewegung.

„Ich habe eine Latzhose an – ich bin schlecht vorbereitet“ - wie kann Improvisation zu gelingendem Wissenstransfer beitragen?

Elke Harnisch-Schreiber
Anne Hartmann

Im Verbundprojekt Witra KuBi (Wissenstransfer in der Kulturellen Bildung) wird Wissenstransfer als Zweibahnstraße gedacht. Dies impliziert einen wechselseitigen Austausch, der sich im besten Falle einer gemeinsamen Sprache bedient und ohne machtasymmetrische Deutungshoheiten auskommt. Wissenstransfer in diesem Sinne ist viabel, wenn eine vertrauensvolle Basis vorhanden ist und Möglichkeitsräume für Austausch und Reflexion geschaffen werden, in denen es gelingt, die Diversität der Akteur*innen anzuerkennen und so zur vollen Entfaltung kommen zu lassen.

In den Veranstaltungen von Witra KuBi wird Improvisation als ein didaktisches gestalterisches Element eingesetzt, um Wissenstransfer in Kulturellen Bildungsveranstaltungen zu unterstützen. Improvisationselemente ermöglichen demokratisches Begegnen (vgl. Freisleben-Teutscher) und co-kreative Prozesse, welche unterschiedliche Wissensformen adressieren und Transfer auch auf nicht-sprachlicher und künstlerischer Ebene ermöglichen. Damit ist Wissenstransfer mehr als reine Dissemination von Informationen.

Die Kombination aus „Komposition und Improvisation“ (vgl. Roland) ist wesentliches Element der Veranstaltungsreihe von Witra KuBi und betont das zentrale Verständnis von gelingender Improvisation, die möglich wird, wenn eine dezidierte didaktische Planung und fundierte Erfahrungshorizonte in die Bildungsveranstaltung einfließen. Geplant sind in diesem Sinne auch die irritierenden Momente, die Improvisation hervorrufen kann und im Sinne eines transformatorischen Bildungsverständnisses (vgl. Koller) gezielt eingesetzt werden.

Kurt, Ronald (2008). Komposition und Improvisation als Grundbegriffe einer allgemeinen Handlungstheorie. In: Kurt, Roland (Hg.) (2020): Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld: transcript, S. 17-46.

Freisleben-Teutscher, Christian: Lehren und Lernen mit Angewandter Improvisation: Förderung von Kooperation und Partizipation online und offline: [Dissertation_C_F_Freisleben_Improvisation.pdf \(ph-heidelberg.de\)](#)

Bähr, Ingrid et al. (Hrsg.) (2019): Irritation als Chance. Bildung fachdidaktisch denken. Wiesbaden: Springer.

Ehm, Veronika/ Weigl, Aron (2020). Gemeinsames Forschen in der Kulturellen Bildung. Ko- Kreation als handlungs- und forschungsleitendes Prinzip. In: Pürgstaller, Esther/ Konietzko, Sebastian/ Neuber, Nils (Hrsg.) (2020). Kulturelle Bildungsforschung. Methoden, Befunde und Perspektiven. Wiesbaden: Springer, S. 137 – 153.

Tober, Andrea (2020). THIRDSPACE Kulturelle Bildung. Ein Plädoyer für Uneindeutigkeit als kollektive Leistung von Forschung und Praxis. In: Pürgstaller, Esther/ Konietzko, Sebastian/ Neuber, Nils (Hrsg.) (2020). Kulturelle Bildungsforschung. Methoden, Befunde und Perspektiven. Wiesbaden: Springer, S. 193 – 208.

Oestreicher, Elke (2013). Wissenstransfer als Beziehungs- und Strukturarbeit. Transferpraktiken zwischen professionellen Akteuren aus den Feldern Wissenschaft und Praxis der Sozialen Arbeit. Universität Augsburg. <https://opus.bibliothek.uni->

Vitae

Elke Harnisch-Schreiber arbeitet seit 2021 an der IU Internationalen Hochschule als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Verbundprojekt Witra KuBi (Wissentransfer in der Kulturellen Bildung). Sie studierte an der Universität zu Köln Interkulturelle Pädagogik, Erwachsenenbildung und Politikwissenschaften und promovierte zum Thema der progressiven Etablierung kolonialen Wissens im Aus- und Weiterbildungssektor. Als gelernte Schreinerin ist sie auch in der gestalterischen Praxis zu Hause.

Anne Hartmann ist Projektreferentin im Verbundprojekt Witra KuBi (Wissentransfer in der Kulturellen Bildung) an der Bundesakademie für Kulturelle Bildung Wolfenbüttel und verantwortet dort die inhaltliche Konzeptionierung und Durchführung von Transferveranstaltungen. Zuvor arbeitete sie mehrere Jahre als Theaterpädagogin und wissenschaftliche Mitarbeiterin sowohl in theaterpädagogischen Praxis- als auch Forschungskontexten. Sie studierte Darstellendes Spiel und Englisch (M.Ed.) an der HBK und TU Braunschweig.

Improvisieren beim Lernen

Isabel Wullschleger

In diesem Beitrag wird das Improvisieren als ein lerntheoretisches Konstitutivum verstanden. Davon ausgehend, dass jeder Lernprozess Elemente des Improvisierens mit dem Gegenstand und/oder dem eigenen Körper enthält, handelt es sich um ein Improvisieren im Sinne eines immer wieder neuen, spontanen, intuitiven Sich-Zurechtfindens in Situationen des Lernens und Sich-Aneignens bestimmter Tätigkeiten und Weltzugängen.

In Abgrenzung zu rationalistischen und empiristischen Lerntheorien versteht Bernhard Waldenfels Lernen als ein Prozess des Neuschöpfens (Waldenfels, 2000, S. 167) und des Antwortens mit variablen Mitteln (ebd.). Das ist insofern ein Improvisieren, als dass mit bereits erlernten Gewohnheiten/Strukturen, mit bereits erworbenem (Körper-)Wissen *und* mit daraus entstehenden Variationen *im Moment* gespielt, variiert, gestaltet und – zugunsten einer bestimmten Tätigkeit – neugeschöpft wird. So gesehen enthält die Improvisation – wie die Erfahrung – ein aktives und ein passives Moment, eine mehr oder weniger gerichtete Intentionalität und ein Moment des Entzugs, des (unvorhersehbaren) Geschehenlassens.

Dieser Beitrag entfaltet mit den Begriffen der Freiheit und der Spontaneität (bzw. des Spielraums) nach Waldenfels eine Möglichkeit, das Improvisieren als ein körperlich-leibliches Phänomen des Lernens und Sich-Aneignens bestimmter Tätigkeiten zu verstehen. Am Beispiel des Einübens und Sich-Aneignens des Gitarrenspiels wird gezeigt, dass diese körperliche Tätigkeit ein improvisatorischer Zugang zur Welt offenlegt.

Zentrale Begriffe: Körperwissen (u.a. Keller & Meuser, 2011; Klinge, 2008), Körperschema (Merleau-Ponty, 1945/1966, S. 123 ff.), Freiheit und Spontaneität (Waldenfels, 2000, S. 190 ff.).

Bertram, G. W. & Rüsenberg, M. (2021). *Improvisieren! Lob der Ungewissheit*. Ditzingen: Reclam.

Keller, R., & Meuser, M. (Hrsg.). (2011). *Körperwissen*. VS Verlag.

Klinge, A. (2008). *Körperwissen—Eine vernachlässigte Dimension*.

Merleau-Ponty, M. (1966). *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Walter de Gruyter.
(Original work published 1945)

Waldenfels, B. (2000). *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft.

Vita

Isabel Wullschleger ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Erziehungswissenschaften der Humboldt-Universität Berlin am Lehrstuhl von Prof.in Dr. Cornelia Dietrich. Sie arbeitet im Schnittfeld zwischen Allgemeiner (phänomenologischer) Erziehungswissenschaft, Ästhetischer Bildung und Musikpädagogik. Forschungsinteressen: Materialität und Körperlichkeit, Leiblichkeit und Sozialität, Dinge in der Kindheit und in der Pädagogik, Ethnographie und Phänomenologie.

Laborslot 1: Improvisation und künstlerische Praxis

Playground

Kathrin Zurschmitten

Playground ist ein Raum zum künstlerischen Improvisieren. In einem grossen leeren Raum werden verschiedenste künstlerische Mittel und Materialien am Boden verteilt und ausgelegt: Material zum Malen und Zeichnen, Tonerde, alte Bücher und Zeitschriften, Postkarten, Material für Collagen, sonstige Materialien (Kartonschachteln, Papier, Plastikfolien, Recyclingmaterial, Stoffe und Tücher, Schnur, etc.), diverse Gegenstände, mehrere Musikinstrumente (z.B. eine Flöte, ein Schlag- und ein Saiteninstrument), 2 Handy-Kameras, 2 Live-Kameras verbunden mit 2 Beamern, 2 Mikrophone verbunden mit einem Mischpult und Lautsprechern. Das Material kann ergänzt oder reduziert werden. In dem festgelegten Zeitrahmen von 90 Minuten bewegen sich etwa 10 Kunstschaffende verschiedener Disziplinen (bildende Kunst, Musik, Literarisches Schreiben, Tanz, Theater) sowie eine begrenzte Anzahl (etwa 10 Personen) Interessierter in diesem Raum und nutzen die Möglichkeiten, die sich ihnen bieten. Sie gehen Impulsen und künstlerischen Ideen nach, spielen kreativ mit dem Material, experimentieren mit Bild, Klang, Körper und Sprache. Dabei können sich spontane Zusammenarbeiten ergeben. Es ist ein prozessorientiertes, exploratives Arbeiten bei dem Neues, Unvorhergesehenes entsteht und eine Vernetzung von Medien und Disziplinen angeregt wird. Das Setting wurde im Januar 2022 an der Hochschule der Künste Bern im Rahmen eines Kurses erprobt. Eine Videodokumentation ist unter diesem Link zu finden: <https://vimeo.com/687178378>

Vita

Kathrin Zurschmitten *1986 (CH) hat an der Hochschule der Künste Bern Kunstvermittlung studiert. Sie lebt in Bern und arbeitet als freie Künstlerin in einem interdisziplinären Kollektiv, als Kunstvermittlerin in einem Kunstmuseum und als Lehrerin an einer Grundschule. Während einem Semester dozierte sie an der Hochschule der Künste Bern am Y-Institut für Interdisziplinarität, wo sie mit Studierenden aller künstlerischen Fachbereiche mit Methoden der Imagination und Improvisation arbeitete.

Training des Irritiertseins – Filter und Wege der Wahrnehmung

Franziska Henschel

Wenn wir Improvisation als das spielerische Ausloten von Handlungsmöglichkeiten in einem (mehr oder weniger) definierten Rahmen begreifen, bedarf die Improvisation der (bewussten oder unbewussten) Definition möglicher Spielräume (mir und hier) möglicher Handlungen. Für diese gilt es die Wahrnehmung zu sensibilisieren.

Resonanz im Hier und Jetzt

Für die Improvisation ist es wesentlich, „im Moment“ zu sein, mit Gegebenheiten und Angeboten flexibel umgehen zu können, sich von Da- Seiendem und Jetzt-Stattfindendem (zu Verschiedenem) inspirieren lassen zu können. Um sich in der uferlosen Unendlichkeit der Möglichkeiten spontan konkrete Ziele setzen zu können, ohne dabei auf die immer gleichen eingefahrenen Muster zurückzugreifen, ist es hilfreich, Filter und Fokus der eigenen Wahrnehmung- bzw. die Form und Funktion des eigenen Handelns - verändern zu können- in der Beziehung zu dem und den Anderen.

Filter und Wege der Wahrnehmung

Zwei der wesentlichen - und leicht zu aktivierenden-, Tugenden im Sinne der Fragestellung (nach improvisatorischen Fähigkeiten) sind in meinen Augen: 1. die spielerische Vielfalt des Sehens, Erlebens, Bewertens, Benennens (wieder) zu erlangen (d.h. nicht bzw. nicht länger von einer Richtigkeit des Einen auszugehen) und 2. die Möglichkeit, die eigene Wahrnehmung verschieden filtern und fokussieren zu können, um die Unendlichkeit der Informationen auf ein handlungsinspirierendes Ausmaß zu reduzieren. Zusammenfassen ließen sich die beiden Aspekte als: Kompetenz, den eigenen Blick, die eigene Wahrnehmung und andere Frequenzen des Welt-Empfangs verändern zu können.

Vita

Prof. Franziska Henschel TEXT+TANZ: freie Regisseurin, entwickelt und inszeniert vielfach ausgezeichnete Stücke für Kinder und Erwachsene an der Schnittstelle von Schauspiel und Performance/Tanz. Die forschende Künstlerin begreift und lehrt Schauspiel als choreografische Praxis an der der UdK Berlin, der HfMT Hamburg u.a. und entwickelt aleatorische Spiel- und Werkzeuge zur Inspiration und künstlerischen Selbstermächtigung. Seit 2021 ist sie Professorin für interdisziplinäre künstlerische Praxis und Theorie an der MSH Hamburg.

Wiesenkonzert

Susanne Köszeghy

Natur und Musik haben seit jeher eine sehr enge Beziehung zueinander. Vor allem Kinder haben einen sehr direkten und emotionalen Zugang zu natürlichen Klängen und Geräuschen, die interkulturell die Basis sind für jede Art von Musik. Aus dieser Überlegung heraus entwickelte ich vor einigen Jahren das Projekt „Wiesenkonzert“. Schwerpunkt ist die Sensibilisierung der Hörerfahrung und Entwicklung der Offenohrigkeit, die gerade Kinder dazu befähigen kann, in experimenteller Weise mit Klängen und Musik umgehen zu können. Durch die Transferleistung der Betrachtung von Klangereignissen aus der Alltagswelt in die künstlerische Erfahrung wird diese Offenohrigkeit unterstützt, die *„die Bereitschaft, sich mit einer Musik auch dann zu beschäftigen, wenn diese nicht unmittelbar gefällt“* zum Ziel hat (Louven/ Ritter). Diese vielfältigen Erfahrungen finden im ursprünglichsten Raum des Menschen – der Natur – statt. Alles, was Wald und Wiese an Klang und Geräusch hergibt, wird sinnlich erfahren. Durch das inspirierende Umfeld werden alle Wahrnehmungskanäle auf ganz natürliche Art und Weise angesprochen. Kreative Prozesse entstehen im gemeinschaftlichen phänomenorientierten improvisatorischen Miteinander und sind in jeder Gruppe individuell und einzigartig. Ein Vorteil der Klangwelt in der Natur ist zudem, dass diese nicht kulturell festgelegt und daher für Menschen vieler Kulturen zugänglich ist. Ursprünglich für Kinder konzipiert, ist das Wiesenkonzert-Projekt mit allen Altersgruppen durchführbar.

Dartsch, Michael (2021): Elementare Musikpädagogik. Zur Theorie und Praxis einer Disziplin Kultureller Bildung, unter: <https://www.kubi-online.de/artikel/elementare-musikpaedagogik-zur-theorie-praxis-einer-disziplin-kultureller-bildung> (abgerufen am 10.04.2022).

Louven, C., Ritter, A. (2012): Hargreaves' "Offenohrigkeit" - Ein neues, softwarebasiertes Forschungsdesign - In: Knigge, J. [Hrsg.]; Niessen, A. [Hrsg.]: Musikpädagogisches Handeln. Begriffe, Erscheinungsformen, politische Dimensionen. Essen : Die Blaue Eule 2012, S. 275-299. - (Musikpädagogische Forschung; 33) (abgerufen am 10.04.2022)

Schwabe, Matthias (1992): Musik spielend erfinden, Kassel: Bärenreiter. Wilson, Peter Niklas (1999/ 2014): Hear and Now, Hofheim: Wolke.

Vita

Susanne Köszeghy arbeitet als Musikpädagogin im Bereich Kinder- und Erwachsenenbildung mit dem Schwerpunkt ganzheitliche musikalische Wahrnehmungsförderung. Als Blockflötistin konzertierte sie im Ensemble und als Solistin deutschlandweit vor allem im Bereich der Neuen Musik und der Improvisation. Seit 2018 arbeitet sie als Schulleiterin der Fachschule für Sozialpädagogik an der Euro Akademie Berlin. In ihrer pädagogischen Arbeit sind ihr die Themen Partizipation, Diversität und subjektorientiertes Lehren und Lernen ein besonderes Anliegen.

Das Projekt „Wiesenkonzert“ entwickelte sie über mehrere Jahre an einem Berliner Waldkindergarten. Mit diesem Projekt erhielt sie Einladungen u.a. an die Landesmusikakademie Berlin und den LWL Jugendhof Vlotho. Es findet daneben regelmäßig parallel zur Frühjahrstagung des Institutes für Neue Musik und Musikpädagogik Darmstadt statt.

Laborslot 2: Improvisation und Lehr-/Lernpraxis

Musikalische Improvisation lernen und lehren

Bettina Bläsing
Gerburg Fuchs
Peter Jarchow

Musikalische Improvisation erfordert mehr als das Beherrschen eines Instruments und geeigneter Techniken; sie beruht vielmehr auf einer grundlegenden Kompetenz und Haltung, die auch im täglichen Leben eine beachtliche Rolle einnimmt. Aus Sicht der Wissenschaft ist musikalische Improvisation ein hoch entwickelter kognitiver Prozess, der Kreativität, zielgerichtetes Handeln, sensorische Wahrnehmung und soziale Interaktion miteinander verbindet. Vor diesem Hintergrund ist die oft gestellte Frage nach der Lern- und Lehrbarkeit improvisatorischer Fähigkeiten und Fertigkeiten schwer nachvollziehbar — dennoch wird bei keinem anderen Bereich der künstlerischen Ausbildung die Lehrbarkeit in ähnlicher Weise in Frage gestellt.

Dass Improvisation in Musik und Bewegung lehrbar und lernbar ist, zeigt Peter Jarchow in seiner Lehrtätigkeit an zahlreichen Hochschulen und Ausbildungsstätten (u.a. Leipziger Musikhochschule, Hochschule für Schauspielkunst "Ernst Busch"). Als erster Professor für Improvisation im deutschsprachigen Raum, langjähriger musikalischer Begleiter von Gret Palucca, Direktor der Palucca-Hochschule für Tanz Dresden (1994-97) und Gründungsdirektor des Deutschen Instituts für Improvisation hat er selber Improvisationsgeschichte geschrieben. Die von ihm entwickelte Improvisationspädagogik gründet auf den reformpädagogischen Ideen eines ganzheitlichen Bildungsverständnisses.

In seinem Unterricht ist die Bindung der Aufgabe zunächst unumstößliches Gesetz; die Improvisierenden sollen diese Bindung anerkennen, dabei aber auch den viel größeren Freiraum entdecken und sich „darin tummeln“. Es ist die Aufgabe der/des Lehrenden, den Lernenden Wege aufzuzeigen, diesen Freiraum wahrzunehmen und zu nutzen, und so ihre eigenen Möglichkeiten improvisatorischen Handelns zu erfassen und zu kultivieren. Der/die Lehrende orientiert sich dabei an den Fähigkeiten der Einzelnen und der Gruppe, entwickelt Aufgaben „aus den Schüler_innen“ und ermöglicht so den Prozess der gemeinsamen Improvisation.

Die pädagogische Herausforderung, die schöpferische Laune der Lernenden von der ersten bis zur letzten Minute des Unterrichts zu bewahren, verlangt von den Lehrenden oft ambivalentes Denken und Handeln. In Peter Jarchows Unterricht manifestiert sich dies beispielsweise in „unlösbaren“ Aufgaben oder paradoxen Anweisungen wie „spiel ein lautes Stück sehr leise“, oder „mach hier deutlich aber unbemerkt ein Crescendo“. Als Ergebnis können Improvisationen entstehen, die ihre eigene Dynamik entwickeln und die Improvisierenden auf eine Reise mitnehmen, in der das Unvorhersehbare (*impro-videre*, lat.: nicht vorher-sehen) den Ton angibt. Dabei können Regeln im Moment entstehen und das Geschehen so lange bestimmen, bis sie — unvorhergesehen — wieder verworfen werden.

Am *Exploratorium Berlin* bietet Peter Jarchow eine Weiterbildung für Musiker_innen an, die Improvisation in Musik und Bewegung in ihrer Arbeit anwenden und ihr Wissen in der Improvisationspädagogik erweitern wollen. Unterstützt wird er dabei von der Bewegungspädagogin Gerburg Fuchs, deren ganzheitliches Bildungsverständnis auf Ideen der Rhythmikerin Dore Jacobs beruht. In Anlehnung an diese Weiterbildung bietet das Labor Einblicke in den Improvisationsunterricht für (Instrumental- und Vokal-) Musiker_innen und Tänzer_innen sowie die Möglichkeit zur anschließenden Reflexion.

Vitae

Prof. Dr. Peter Jarchow ist Pianist, Improvisationslehrer an der Leipziger Musikhochschule und Professor an der Hochschule für Schauspielkunst "Ernst Busch". Er hatte die erste Professur für Improvisation im deutschen Sprachraum inne und war 1994-97 Direktor der Palucca Hochschule für Tanz Dresden. Peter Jarchow ist Gründungsdirektor des Deutschen Instituts für Improvisation und übt zahlreiche Lehrtätigkeiten aus (u.a. am Exploratorium Berlin).

Gerburg Fuchs ist Bewegungspädagogin (Dore Jacobs Schule Essen, 1986-89), Filmemacherin und Autorin. Sie arbeitet freiberuflich mit Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen im Bereich Theater und Bewegungsimprovisation.

PD Dr. Bettina Bläsing beschäftigt sich als Biologin und Sportwissenschaftlerin mit den kognitiven Grundlagen von Tanz in Theorie und Praxis und lehrt seit 2018 an der Fakultät für Rehabilitationswissenschaften der TU Dortmund.

Beobachtungswerkstatt: Zur Frage der 'Empirischerbarkeit' von Momenten künstlerischen Musizierens

Johanna Borchert
Franz Kasper Kröning
Nora Leinen-Peters

Was macht das spezifisch Künstlerisch-Musikalische in Gruppenimprovisationsprozessen aus? Lassen sich Momente künstlerischen Musizierens beobachten und intersubjektiv nachvollziehbar identifizieren? Oder ist das, was als "künstlerisch" verstanden wird im Grunde zu subjektiv um es mitteilbar zu machen?

Um diesen Fragen nachzugehen, sollen im Labor "Beobachtungswerkstatt" verschiedene Perspektiven auf Videomaterial von Gruppenimprovisationen aus dem Community-Music- bzw. Musikvermittlungskontext geworfen werden, um zu überprüfen, unter welchen Prämissen und mit welchen Grundbegriffen spannungsvolle Momente künstlerischer Qualität darin identifiziert werden können. Der besondere Mehrwert liegt in der genuinen Interdisziplinarität einer Tagung zu Kultureller Bildung. Damit besteht das Potential, Perspektiven aus den verschiedensten Fachrichtungen aus Forschung und Praxis miteinander zu vergleichen und anhand dieser Multiperspektivität gegenstandsangemessene

Beobachtungsperspektiven ausdifferenzieren, mithilfe derer mitunter der Frage nachgegangen werden kann, was das spezifisch Musikalisch-Künstlerische an einer Gruppenimprovisationssituation ausmacht. In der "Beobachtungswerkstatt" sollen gemeinsam Video-Aufzeichnungen zu Gruppenimprovisationen gesichtet und interpretiert werden. Im Vordergrund steht dabei eine wertschätzende Haltung gegenüber der Multiperspektivität und die gegenseitige Bereicherung durch die Interaktion zwischen allen Teilnehmer:innen, die mit ihren je eigenen Perspektiven und Prämissen Blickwinkel auf die Materialien erweitern und bereichern können.

Vitae

Johanna Borchert, wissenschaftliche Mitarbeiterin / Doktorandin an der Hochschule für Musik Freiburg im Projekt "Musikvereine als Orte kultureller Bildung".
Forschungsschwerpunkt: Kooperationen zwischen Institutionen Kultureller Bildung.

Franz Kasper Krönig, Professur für Elementardidaktik und Kulturelle Bildung an der TH Köln.

Nora Leinen-Peters, wissenschaftliche Mitarbeiterin / Doktorandin an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig. Forschungsschwerpunkte und Dissertationsprojekt zum Thema Resonanz und Teilhabe im Musikunterricht im Kontext Inklusion.

Laborslot 3: Improvisation und Vermittlungspraxis

Improvisieren in der Volxkultur - Offene Haltung und Methodik in Moderation, Anleitung und künstlerischer Praxis inklusiver Gruppen

Matthias Gräßlin

Das Konzept der Volxkultur, wie es 2019 nach einem dreijährigen Modellprojekt beschrieben wurde bietet Möglichkeitsräume, in denen sehr verschiedene Menschen gemeinsam zu einem Thema zusammenkommen, sich austauschen, von- und miteinander lernen, künstlerisch arbeiten und produzieren, streiten, Visionen entwickeln und feiern.

Eines seiner Grundprinzipien ist die Offenheit. Sie gilt für die Durchlässigkeit der Grenzen von Gruppegefügen oder Publika und bestimmt jeden Prozess von der Gruppenbildung, der thematischen Entfaltung, das methodische Vorgehen, die Entwicklung von Arbeitsformen, Experimenten, Reflexionen und Organisation, bis hin zu den Ergebnissen und deren Präsentationsformen. Nie ist dabei vorher klar, was am Ende herauskommt. Diese Devise ermöglicht allen Beteiligten nicht nur die Sinne zu schärfen und ihre Neugier zu wecken, über den Horizont zu blicken und über sich hinaus zu wachsen. Sie bietet die Chance, sich gemeinschaftlich füreinander zu sensibilisieren, differenziert wahrzunehmen und in fortwährender Interaktion ständig neue Formen der Kommunikation für die Gestaltung des Miteinanders und der Auseinandersetzung mit gemeinsamen Themen zu finden.

Das Zusammenspiel aller Beteiligten, der Initiator:innen oder Gastgeber:innen, Mitwirkenden, Teilnehmenden oder des Publikums fordert dabei ständig zur IMPROVISATION heraus. Damit auf allen Ebenen und in allen Dimensionen gemeinsamer Vorhaben und Aktivitäten der Volxkultur Prozesse und ihre Ergebnisse gemeinsam begründet und verfolgt werden können, muss es allen Akteur:innen möglich sein, ihre Erfahrungen, Fertigkeiten und Anliegen einzubringen. Gleichzeitig heißt es für sie, sich von vorher erwarteten Vorstellungen und Vorhaben zu befreien und offen dafür zu sein, was sich aus der aktiven Koexistenz und den vielfältigen Impulsen aller ergibt.

Wie in jeder IMPROVISATION dienen hierfür möglichst einfache Regeln als Orientierung. Sie müssen jedoch, ganz gleich ob für die Zusammenkünfte allgemein oder für das Erspielen von Formen und Inhalten in der Gruppe rückgekoppelt und bestätigt werden. Die Regeln müssen sogar stets verhandelbar bleiben. Nicht selten ist ihre Gestaltung selbst Gegenstand künstlerischer und sozialer Prozesse. Bei allem Ernst, der den Regeln im Spiel gebührt: sie gelten nicht mehr, wenn sie von gemeinschaftlich beschlossenen Modifizierungen abgelöst werden, um neuen Ideen, Entwicklungssprüngen oder Handlungsebenen gerechter werden zu können.

Im Labor biete ich die praktische Erprobung und Untersuchung improvisatorischer Praxis im exemplarischen Format einer Volxtheaterwerkstatt an. Aus dem Stehgreif wird mit improvisatorischen Mitteln zu einem künstlerischen Prozess angeregt, dieser begleitet und zugleich das methodische Vorgehen erläutert und kontextualisiert.

Bertram, Georg W. & Rüsenberg, Michael (2021): Improvisieren! Lob der Ungewissheit. Ditzingen: Reclam.

Gräßlin, Matthias & Zielke, Nicole (Hg.) 2019: Volxkultur – ein künstlerischer Ansatz für die offene Gesellschaft. Athena Verlag Oberhausen

Huizinga, Johann, Flitner, Andreas (Hrsg.) 2009: Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel („Homo ludens“, 1939). Rowohlt Verlag, Reinbek

Nähere Informationen zur Theaterwerkstatt Bethel und zur aktuellen Praxis der Volxkultur: www.theaterwerkstatt-bethel.de

Video-Trailer zur Volxkultur: www.youtube.com/watch?v=XNUrOWxVKgc

Vita

Matthias Gräßlin, Theatermacher und Dozent für kulturelle Bildung, seit 1994 Leiter der Theaterwerkstatt Bethel in den v. Bodelschwingschen Stiftungen Bethel, Bielefeld. Lehrbeauftragter der Fachhochschule Bielefeld und der Fachhochschule der Diakonie, neben der Erzieher-Ausbildung und einem Sozialpädagogik-Studium (FH Bielefeld, Diplom) freie künstlerische Ausbildung mit den Schwerpunkten Theater, Maskenarbeit, Bewegung und Performance

Wichtige Lern- und Arbeitsbegegnungen mit Else Natalie Warns, Christoph Riemer, Rudolf zur Lppe, Katya Delakova und Moshe Budmor, José Posada, Augusto Boal, Eugenio Barba, Zygmunt Molik und Yoshi Oida.

Arbeitsfelder:

- Volxtheater-Inszenierungen in Theatern, Kirchen und im urbanen Raum, Stadt-Bespielungen
- Initiator des Ansatzes der Volxkultur als künstlerischer Ansatz für die offene Gesellschaft
- Konzeption und Realisierung innovativer Konzepte inklusiver und diverser Theaterarbeit und kultureller Bildung
- Künstlerische Arbeit mit Menschen mit komplexen Behinderungen
- Theatrale Interventionen im öffentlichen Raum sowie im Rahmen von Tagungen, kirchlichen und politischen Veranstaltungen
- Beratung und Organisationsentwicklung mit ästhetischen Mitteln
- Inklusion und kulturelle Entwicklung
- Mitglied im Vorstand des Bielefelder Kulturpa©ct e.V., einem Verbund von freien und kommunalen Kulturschaffenden in und um Bielefeld

Prepare to be Unprepared – Die Räume des Nächstmöglichen

Ein Labor-Format des Bundesverband Kulturagent*innen für kreative Schulen, www.bvka.org, entwickelt von Lena Widmann

Das Nächstmögliche nach Steven Johnson ist eines von sieben Mustern, die Umgebungen auszeichnen, in denen gute Ideen gedeihen. Man kann es sich wie einen Raum vorstellen, der genauso von Öffnungen wie von Grenzen definiert ist. Öffnet man durch die Neukonfiguration vorhandener Ideen eine Tür, rücken in einem neuen Raum weitere Kombinationen in den Bereich des Nächstmöglichen. Tür für Tür entsteht so ein Palast der Möglichkeiten, der in dem Maße wächst, wie wir ihn erforschen.

Im Labor erforschen wir das Prinzip des Nächstmöglichen und wie es bei der Prozessbegleitung in Phasen der Ideenfindung, Problemlösung oder Reflexion praktisch angewandt werden kann. Wir ermutigen dazu, das eigene Nächstmögliche zu erkunden

und zu erweitern, indem wir Bausteine sammeln und dazu inspirieren, sie zu neuen Möglichkeitsräumen zu kombinieren. Improvisation ist in diesem Kontext das Wissen darum, wie wir bei sich öffnenden Türen und neuen Räumen mit den Grenzen und dem schöpferischen Potential von Veränderung spielen können.

Ablauf des Labors: Praxiserprobte Methode aus drei Teilen (*How could that happen? Find the edges. Expand the box!*) ergänzt um eine Diskussionsrunde zu Improvisation im Neuen am Rand des bereits Existierenden.

Vita

Der BVKA, gegründet 2019 von Kulturagent*innen des Programms 'Kulturagenten für kreative Schulen', mit dem Ziel die Qualitätskriterien des Programms im Rahmen von Projekten und Austausch weiter zu entwickeln: bvka.org.

Lena Widmann ist Kommunikationsdesignerin, Kulturagentin und Geschäftsführerin von Urbane Gärten Karlsruhe gGmbH, Mitbegründerin und Vorstandsmitglied des BVKA, staatlich geprüfte Foto- und Medientechnische Assistentin, B.A. "Design", FU Bozen und M.Sc. "Web Science", TH Köln.