

Interview mit Pianist A04

MS: Zunächst noch etwas zu deiner Person. Welchen Stellenwert oder welches Ausmaß nimmt Jazz bei deiner musikalischen Betätigung ein?

Pianist A04: Ich würde sagen 50/50. 50 Prozent bin ich Komponist. Ja, ich würde sogar sagen, dass ich zu 50 Prozent Komponist Neuer Musik bin. Also ich schreibe dann tatsächlich alles, auch für verschiedene Besetzungen. Und zu 50 Prozent bin ich Improvisierer. Und das könnte man wieder teilen. Das bin ich zu 25 Prozent in so chorusbezogener Jazzimprovisation und 25 Prozent in anderen Bereichen, wo nicht-chorisch improvisiert wird.

MS: Bist du im Hauptberuf Musiker oder bestreitest du deinen Lebensunterhalt durch Musik? Du arbeitest ja gerade darauf hin.

Pianist A04: Nein, ob ich es werde, weiß ich nicht. Also ich träume davon, so wie viele, mit denen ich studiere. Aber wahrscheinlich ist es, dass ich zur Hälfte Lehrer und zur Hälfte Musiker werde.

MS: Der klassische Weg, den viele so gehen.

Pianist A04: Im Jazzbereich zumindest.

MS: Nun zur Ideenflussanalyse. Jetzt interessiert mich natürlich, was du davon hältst und wie du das einschätzt. Also die Ideenflussanalyse als Methode zur Analyse und als Beschreibung von Jazzpiano-Improvisation. Entspricht die Ideenflussanalyse, also diese Gliederung der Improvisation in Ideenabfolgen, deinem Improvisationskonzept? Oder anders formuliert: Spiegelt die Ideenflussanalyse den Vorgang der Improvisation wider? Also dieses in Ideenkonstrukten oder Gestaltmustern voranschreiten beim Improvisieren?

Pianist A04: Das würde ich auf jeden Fall ... Das glaube ich, dass Improvisation ... Also Ideenfluss ist auch ein super Wort. Das ist genau das, was eigentlich Improvisation ist, eigentlich. Ich glaube, das Problem liegt im Detail. Also genau herauszukristallisieren, wie man genau die Ideen kategorisiert. Aber ich glaube ganz klar, dass es verschiedenste Ideen in verschiedenen Gestalten gibt.

MS: Du würdest dann auch sagen, dass wirklich der Prozess des Improvisierens mit dieser Grundüberlegung übereinstimmt?

Pianist A04: Ja.

MS: Das schließt sich jetzt etwas an. Aber ist es, deiner Ansicht nach, sinnvoll eine Jazzimprovisation auf diese Weise zu betrachten und nicht als Abfolge von Einzeltönen zu untersuchen?

Pianist A04: Ja.

MS: Du hattest es gerade schon im Hinblick auf die Kategorisierung angekündigt, aber wo liegen, deiner Meinung nach, da weitere Vor- oder Nachteile dieser Analysemethode?

Pianist A04: Ich glaube, dass es eigentlich nicht so viele Nachteile gibt. Aber der Nachteil besteht darin, wenn man das als Analysierender und Musiker zusammen macht, weil die Betrachtungsweisen jeweils verschieden sind, vom geübten Standpunkt aus und vom analytischen Standpunkt aus. Weil für mich manche Sinneinheiten ... Also ich kann sehr viel kleine Bausteine in geübte Ideen zurückverfolgen. Musikalisch gesehen, ergeben aber oftmals kleine geübte Bausteine den Zusammenhang. Also mehrere kleine geübte Bausteine ergeben eigentlich eine musikalische Idee. Und in der Analyse macht es oft Sinn, das irgendwie eigentlich zusammenzufassen, glaube ich.

MS: Du meinst jetzt zum Beispiel die Sache mit dem „Themenmotiv“.

Pianist A04: Genau. Aber auch bestimmte Linien. Ich könnte dir immer noch ... Oft sind die Dinge, die wir jetzt als Linie zusammengefasst haben, für mich drei oder vier geübte Bausteine. Und deswegen neigt man als Musiker, wenn man das analysiert, viel stärker zur harmonischen Analyse und dann eben zur Zergliederung, glaube ich. Zu sagen, dass das jetzt ein Arpeggio ist usw.

MS: Also du meinst, dass der Fokus oder die Auflösung, die du selber wählst, noch feiner sein kann. Aber um das nochmal zusammenzufassen: Bist du der Meinung, dass die Ideenflussanalyse eine realistische Beschreibung des Prozesses liefert oder auch nur eine alternative Analysemethode darstellt?

Pianist A04: Oder und auch. Nein, eigentlich, glaube ich, ist sie sogar sehr realistisch, weil ich beim Spielen auch nicht denke: Dieser geübte Baustein und dieser geübte Baustein. Sondern ich würde beim Spielen selber auch immer wieder sagen: Ja, das ist eine Idee gewesen. Die kam so aus mir raus und besteht halt aus mehreren Bausteinen, so.

MS: Also du würdest es auch so sehen, dass dieses Ideenflusskonzept auch wirklich den Prozess trifft und nicht nur so im Nachhinein für den Wissenschaftler als Analysemethode etwas taugt?

Pianist A04: Ja.

MS: Dann nun nochmal zur Durchführung und Anwendung der Analyse jetzt. Aus welcher Perspektive hast du jetzt gerade deine eigene Improvisation analysiert? Eher aus dem Gedächtnis, also aus der Sicht des Schöpfers, indem du die Audioaufzeichnung und das MIDI-Notenbild so ein bisschen als Erinnerungsstütze benutzt hast oder wirklich eher aus einem nüchterneren, unpersönlicheren Zugang, wo du dann hauptsächlich auf die Aufnahme geschaut hast?

Pianist A04: Eher nüchtern, weil ich meistens eher relativ schnell vergesse.

MS: Und wenn du jetzt eine dir fremde Improvisation analysiert hättest, hättest du es dann genau so getan oder wäre da ein Unterschied?

Pianist A04: Es wäre wahrscheinlich noch ein Tick nüchterner, weil man nie ausschaltet und auch immer einen Bereich

hört, wo man sagt, dass das jetzt nicht so ideal gespielt war. Also es gibt so einen selbstkritischen Bereich, den man nie rauskriegt. Aber wenn man fremde Leute analysiert, dann ist der gar nicht da. Dann ist man natürlich noch ein Stück objektiver.

MS: Aber grundsätzlich beides nüchtern, aber in unterschiedlicher Gewichtung.

Pianist A04: Ja.

MS: Hattest du Schwierigkeiten bei der Durchführung der Ideenflussanalyse, indem du damit irgendwie nicht klargekommen bist und Unsicherheiten hattest?

Pianist A04: Nein, eigentlich nicht. An manchen Stellen war ich unsicher, aber einfach daher, weil ich die Terminologie nicht so genau kannte. Aber ich glaube, wenn ich mich länger damit beschäftigen würde, wäre das sicher ein hilfreiches Tool.

MS: Weil einfach die Übung mit diesem System noch nicht so da war.

Pianist A04: Ja.

MS: Also im Endeffekt fiel es dir dann schon relativ leicht.

Pianist A04: Ja, relativ leicht.

MS: Bestand für dich ein großer Unterschied zwischen der Anwendung der Ideenflussanalyse im Vergleich zu deiner ersten, frei-assoziativen Analyse der Improvisation? Falls ja, wo würdest du die Unterschiede sehen?

Pianist A04: Nein, eigentlich war der Unterschied zwischen den beiden Analysen nicht so groß, fand ich. Die Ideenflussanalyse ist mir auf eine Weise sogar leichter gefallen, weil es so eine Art von vorgegebener Terminologie gab. Während die Eigenanalyse an diesem Punkt komplizierter ist, weil man sich noch nie so genau Gedanken darüber gemacht hat, wie ich das, was ich spiele, eigentlich kategorisiere.

MS: Die Basis-Ideen, also diese Hauptkategorien. Findest du diese treffend definiert oder würdest du bestimmte Kategorien jetzt anders auffassen oder noch welche dazunehmen oder weglassen?

Pianist A04: Nein, eigentlich, glaube ich, finde ich das System so ganz gut. Das ist jetzt, finde ich, sehr schwer zu bewerten, weil ich auch nur einen Chorus gespielt habe und viele der ... Also der Chorus, den ich gespielt habe, war ja im Grunde genommen gar nicht polyphon mehr oder weniger, sondern der bestand aus einer linken Hand Begleitung und einer rechten Hand Improvisation auf eine Weise.

MS: Das heißt, dass du jetzt gewisse Ideen aus diesem System gar nicht anwenden konntest.

Pianist A04: Ja, genau. Und gleichzeitig glaube ich, dass diese Analyse für einen sehr bestimmten Bereich von Musik sehr gut funktioniert, auch was das chorusbezogene Spiel angeht. Und dann in der Entwicklung des Jazz gibt es irgendwann einen Moment, wo es so frei wird, dass die Methode wahrscheinlich auf eine Weise scheitert.

MS: Also bei so Dingen, die Cecil Taylor ...

Pianist A04: Ich glaube, dass das eben schon bei Coltrane auf eine Weise sehr schwierig werden kann, wenn die noch Standards spielen, aber eben auf eine Weise, in der sie sich emanzipiert haben von ... Da gibt es musikalisch, würde ich sagen ... Da gibt es Dinge, die in der Analyse noch mehr interessieren könnten. Das ist sehr schwer, weil, glaube ich, der Fluss der Musik über lange Strecken ein anderer ist.

MS: Daher war es mir wichtig dich vorweg nochmal darauf hinzuweisen, dass wir über den Aspekt sprechen. Das kann wahrscheinlich nicht alles abdecken, was im Jazz allgemein möglich ist, da es eben auch eine große Vielfalt an persönlichen Konzepten gibt. Wie sicher warst du dir denn bei der Identifizierung der Ideen und der Segmentierung der Ideen innerhalb der Analyse? Also dieses Eingrenzen, von wo bis wo für dich eine Idee nach der Ideenflussanalyse geht und das Benennen dann.

Pianist A04: Meistens war ich mir bei beidem ziemlich sicher. Bei der Segmentierung oft noch sicherer. Bei der Einordnung eben manchmal nicht ganz, aber, ich glaube auch, weil mir die Begrifflichkeiten noch nicht richtig vertraut waren.

MS: Jetzt nochmal zur Spielsituation. Es ist klar, dass das Playalong dir jetzt keine Möglichkeit gibt, großartig zu kommunizieren oder so. Aber abgesehen von dieser nichtvorhandenen Kommunikation zwischen dir und dem Playalong, wie realistisch fandest du im Grobem diese Spielsituation während der Aufnahme jetzt?

Pianist A04: Die war für mich tatsächlich relativ unrealistisch. Aber das hat damit zu tun, dass für mich Improvisation extrem viel mit diesem kommunikativen Aspekt zu tun hat. Und gleichzeitig glaube ich auch, dass die Länge der Improvisation, also das auf einen Chorus zu begrenzen beschränkt extrem. Weil normalerweise basiert es auch darauf, dass man etwas entwickelt, und zwar über einen längeren Zeitraum. Das sind zwei Komponenten. Und die dritte Komponente betrifft tatsächlich die Instrumente, also den Klang des Playalongs und den Klang des Klaviers. Das sind nicht die realistischen Situationen, die man im Jazzclub hat. Und das beeinflusst auf eine Weise auf jeden Fall das Spiel, würde ich sagen.

MS: Kommen wir zum nächsten Fragenkomplex. Jetzt geht es weg von der Analyse, um Improvisation und um deine persönlichen Konzepte, Vorgehensweisen, Einschätzungen und Einflüsse. Da wollte ich zuerst auf den Improvisationsvorgang im Allgemeinen eingehen. Was sind denn deine Konzepte oder Taktiken, Vorgehensweisen beim Improvisieren und wovon hängen diese ab?

Pianist A04: Ich würde sagen, dass es einen geübten Teil gibt: Tonleitern, Arpeggien, alles, was damit zu tun hat, dass man Phrasen bildet, die sehr flüssig sind. Achtellinien über einen längeren Zeitraum ist meistens geübtes Material, das in irgendeiner Weise technisch schon mal bewerkstelligt wurde. Und dann gibt es einen zweiten Komplex. Das ist die

ganze Motivik, die tatsächlich darauf basiert, dass man das Stück so gut kennt, dass man die Möglichkeit hat wie ein Sänger quasi, und in diesem Sinne auch komplett frei improvisatorisch, nämlich ohne großes Handwerkszeug ... Diese Sachen sind meistens auch technisch weniger anspruchsvoll, sondern setzen eine Idee irgendwie direkt um.

MS: Was wäre denn deine Zielsetzung beim Improvisieren?

Pianist A04: Eigentlich ist, glaube ich, das Ziel, dass alles, was ich mir vorstelle, am Ende aus dem Instrument rauskommt. Und das beinhaltet für mich auf jeden Fall beides. Das ist aber vor allem eine Sache des Ohres. Was sich entwickeln muss, ist das Gefühl für das Instrument und dass die Klanglichkeit des Instruments so groß wird, dass man sich alles, was man spielt, extrem gut vorstellen kann.

MS: Also das Umsetzen eines Gedanken in das manifeste klangliche Ergebnis?

Pianist A04: Ja.

MS: Wann würdest du denn deine eigene Improvisation als gut oder gelungen bewerten? Wenn das, was du gerade beschrieben hast, eintritt oder gibt es noch andere Aspekte, wo du sagst, dass das eine gute Improvisation war, die du abgeliefert hast?

Pianist A04: Der wichtigste Punkt ist, dass die Improvisation eigentlich den Charakter des Stückes weiterführt. Also dass der musikalische Gehalt eines existierenden Themas in der Improvisation weitergeführt wird. Und im kleinen Detail dann schon, dass die kleinen Einzelideen ... Aber ich glaube vor allem auch, dass ich nicht nur umsetze, was ich gehört habe, sondern dass meine Vorstellung eine kompositorische war. Also dass es bestimmte motivische Weiterführungen gab. Weil es reicht, finde ich, oft nicht aus, dass man zum Beispiel sehr passend die Akkorde ausgespielt hat oder dass man da die tollen Lines gespielt hat, oder so. Ich finde, dass eine gelungene Improvisation meistens auch darauf basiert, dass man so motivisch gearbeitet hat, dass es einen großen kompositorischen Bogen gibt.

MS: Das sind ja jetzt auch zwei Aspekte, die man in die Zielsetzung mit reinnehmen könnte. Ich fasse das mal kurz zusammen: Ein dramaturgisches Element, indem ein Spannungsbogen erzeugt wird, um etwas zu erzählen. Und zum anderen war das dieses stückadäquate Prinzip. Diese beiden Sachen würdest du als wichtig erachten?

Pianist A04: Ja.

MS: Und anhand welcher Kriterien würdest du als Zuhörer die Improvisation eines anderen Jazzmusikers als gelungen bezeichnen? Sind das die gleichen Aspekte?

Pianist A04: Ja.

MS: Worauf liegt denn deine Konzentration oder dein Fokus beim Improvisieren?

Pianist A04: Das wechselt ständig. Also der ist tatsächlich in jeder Situation ein komplett Anderer. Also es kann sein, dass man sehr stark auf den Klang des Instrumentes achtet. Es kann sein, dass man selber auf sein eigenes Timing achtet. Es kann sein, wenn man sehr schwere Stücke spielt, dass man tatsächlich damit beschäftigt ist, zum einen die Form und zum anderen die Akkorde richtig zu spielen. Es kann sein, wenn es sehr schnell ist, dass man mit technischen Dingen beschäftigt ist.

MS: Meinst du dieses ständige Wechseln auch innerhalb der Improvisation oder ist das eher so ... Also, von welchem zeitlichen Raster reden wir? Ist das eher eine Sache von Sekunden, wo du mal auf das und dann auf das achtest?

Pianist A04: Nein, ich glaube schon, dass ich meistens in einer Improvisation einen bestimmten Fokus habe. Also eher: Heute ist man in diesem Raum mit diesem Instrument und spielt dieses Stück. Das wechselt bei mir eher von Stück zu Stück, glaube ich.

MS: Die nächste Frage hattest du jetzt schon super beantwortet. Da ging es darum, ob es Einflüsse gibt, die deine Konzentration auf bestimmte Aspekte beeinflussen. Aber das hast du ja schon beantwortet. Dann gehe ich mal weiter. Das hast du zwar auch schon beantwortet, ich stelle dir die Frage aber trotzdem noch mal: Ändert sich die Konzentration auf bestimmte Aspekte während des Improvisierens? Du sagtest ja gerade, dass das für dich eher vom Stück abhängt. Aber hast du es auch, dass du während der Improvisation sagst, dass du hier auf dieses achten musst?

Pianist A04: Ja, das gibt es auch. Also es ist oftmals so, dass am Anfang der Improvisation der Fokus stärker auf dem Klang liegt. Also wie laut ist mein Instrument im Vergleich zu den anderen und wie klingen die zusammen? Das dauert dann eine gewisse Zeit, bis man das gefunden hat. Und wenn man sich damit sicher fühlt, wechselt der Fokus oft stärker auf das Material, das ich spiele, oder so.

MS: Gibt es Unterschiede in deiner Konzentration auf bestimmte Aspekte beim Improvisieren, je nachdem, ob es sich um ein neues, komplexes oder ein vertrautes Stück handelt?

Pianist A04: Extrem.

MS: Kannst du das kurz umreißen?

Pianist A04: Also ich bin sehr oft ... Jetzt gerade auch, wenn ich in der Situation bin, Standards zu spielen, die ich sehr gut kenne, fühle ich mich oft so frei, dass ich sehr wenig über das Material nachdenke, sondern viel größer schon über den musikalischen Bogen, über den Klang, über Dinge, für die man keine Kapazitäten hat, wenn man Material spielt, das man nicht gut kennt. Und dann gibt es im Extremfall Stücke, die technisch so anspruchsvoll sind, unter anderem durch Taktwechsel oder komplexe Harmonik, dass die Konzentration die meiste Zeit noch überhaupt nicht auf die Dramaturgie oder den Zusammenklang gelenkt ist, sondern nur auf das, in Anführungszeichen, richtig Spielen des Stückes.

MS: Würdest du den Vorgang deines Improvisierens als eher bewusst oder eher unbewusst beschreiben?

Pianist A04: Tatsächlich bin ich, glaube ich, als Typ relativ kontrolliert, bzw. ist das sehr schwer zu beschreiben. Aber

ich würde sagen, dass ich als Musiker durch bestimmte Stadien durchgegangen bin, indem ich gelernt habe, immer neue Parameter zu kontrollieren, sodass das improvisatorische Ganze eigentlich ein relativ Kontrolliertes ist. Sei es, dass man phasenweise geübt hat, die Artikulation, das Material, den Klang des Instruments ... Also, dass man im Üben verschiedene Parameter bewusst in den Fokus gerückt hat, um sich dann eigentlich in der Improvisation relativ sicher zu sein, dass man diese Parameter kontrolliert, quasi.

MS: Also das heißt, dass du durch das Training nicht mehr explizit auf viele Sachen achten musst. Also bewusst achten. Du kannst das halt einfach. Wie Sprache, indem du nicht überlegen musst, welches Wort an welcher Stelle im Satz sein muss. Du kannst einfach sprechen.

Pianist A04: Ja, genau. Ich würde auf jeden Fall sagen, dass es sehr so wie das Lernen einer Sprache ist. Sogar noch stärker, wie eine Art Schauspielstudium, indem man die Artikulation und die Art des Sprechens noch mit lernt. Aber auf jeden Fall, dass man sich so eine Art Vokabular anlegt und dann lernt, das richtig oder verständlich zu sprechen. Und dass im Sprechvorgang auf eine Weise nicht mehr bewusst darauf geachtet wird, sondern dass es natürlich durch die Übung unter Kontrolle gebracht ist.

MS: Ja, das ist dann genau wie bei Sprache. Wir denken jetzt ja auch nicht: Jetzt habe ich ein Verb gesprochen und jetzt muss dann ...

Pianist A04: Ja, genau.

MS: Erinnerst du dich ... Du hast es gerade schon einmal angedeutet, aber um das nochmal auf den Punkt zu bringen: Erinnerst du dich nach der Improvisation an das von dir erimprovisierte melodische Material?

Pianist A04: Man erinnert sich im besten Fall an die Motive, die man benutzt hat. Aber da gibt es so viel, was, wie beim Sprechen, glaube ich auch ... Also man erinnert sich niemals an das einzelne Wort oder die einzelne genaue Formulierung, sondern eher inhaltlich. Und das Pendant zum Inhaltlichen wäre, glaube ich, das starke melodische Motiv. Wenn man das Glück hat, ein so starkes Motiv zu finden, das sich durch die Improvisation zieht.

MS: Also irgendetwas, was sich hervorhebt und prägnant ist.

Pianist A04: Ja.

MS: Also es ist aber nicht so, dass du nach der Improvisation deine komplette Impro nochmal durchsingen könntest?

Pianist A04: Überhaupt nicht.

MS: Folgt deine Improvisation einem Masterplan? Falls ja, wovon ist dieser abhängig? Oder spielst du eher drauflos und hangelst dich von Phrase zu Phrase, Takt zu Takt, Akkord zu Akkord oder Formteil zu Formteil? Gibt es da eine Ausrichtung, der du folgst?

Pianist A04: Das ist nicht eindeutig zu sagen. Ich glaube ... Wenn ich chorisbezogen improvisiere, so Standards, dann gibt es immer weniger einen Masterplan, weil die Improvisationen immer weniger konzeptionell gelenkt sind, also damit spielen, dass immer wieder die gleiche Form wieder kommt und man die jedes Mal neu ausfüllt. Also da ist es eher so, dass man eine 32-taktige Einheit als Sinneinheit begreift und von denen mehrere spielt. Es gibt aber durchaus improvisatorische Situationen, in denen man viel stärker konzeptionell arbeitet, also nur weiß, dass der Masterplan unabhängig ist, von dem was ich spiele: Wir spielen vom Pianissimo zum Fortissimo. Da geht es eher um Energie.

MS: Und wenn du das nicht in einer krassen a priori-Konzeption siehst, ist es dann wirklich so, dass der einzelne Chorus für dich so ein wenig der Anker ist oder hast du auch so Phasen, wo du darauf achten musst, dich von Akkord zu Akkord zu bewegen und das da so zu sehen?

Pianist A04: Ich glaube, dass die Einheiten umso länger werden, je länger man übt und umso größer werden, je besser man einen Standard kennt. Als ich angefangen habe zu improvisieren, ist das sehr akkordbezogen gewesen. Und umso länger ich das mache, umso mehr sehe ich die Verbindung der Akkorde, als immer den ersten Akkord in Relation zum Nächsten und wie ich einen musikalischen Übergang spiele. Und umso stärker ich das begriffen habe, desto stärker spiele ich eigentlich Acht-Takt-Einheiten und wenn ich Glück habe sogar noch größere Einheiten.

MS: Triffst du beim Improvisieren aktive Entscheidungen über den Fortgang der Improvisation und wenn ja, an welchen Stellen oder in welchen Situationen tust du das?

Pianist A04: Das ist eine sehr schwierige Frage. Dadurch, dass die Improvisation etwas ist, was in der Zeit läuft ... Ich könnte zumindest eigentlich nicht Rechenschaft ablegen über die Entscheidung. Das kann ich erst im Nachhinein. Und das ist, glaube ich, der schwierige Knackpunkt, weil die Zeit der Entscheidung so minimal ist, dass ich niemals sagen würde: Jetzt habe ich mich eigentlich aktiv dafür entschieden. Sondern es geht in einem so schnellen Fluss. Ich würde sagen, dass das viel stärker instinktgesteuert ist.

MS: Die nächste Frage knüpft daran an, meint allerdings etwas leicht Unterschiedliches: Machst du dir während der Improvisation aktiv Gedanken darüber, was du als Nächstes spielst? Also wenn du jetzt gerade ein Lick gespielt hast, was spielst du dann danach? Gibst ...

Pianist A04: Ja, am stärksten ist das wiederum bei mir, wenn ich musikalische Motive spiele. Dann versuche ich, immer zumindest am Anfang der Improvisation dieses motivische Material zu benutzen. Und da gibt es so einen Moment des aktiven Sagens: Ich bleibe jetzt noch bei diesem Material, zum Beispiel. Ich würde auch sagen, dass das extrem stark tempoabhängig ist. Umso langsamer das Tempo, umso mehr Zeit bleibt für aktive Entscheidungen. Einfach weil die Pausen, die man beim Improvisieren lassen kann, soviel größer sind, dass quasi noch mehr Prozesse aktiv durchzuführen sind. Umso schneller das Tempo, umso instinktgesteuerter.

MS: Und jetzt nochmal die Frage in einem anderen Kontext: Jetzt nicht, ob du dir Gedanken machst, was du als

Nächstes spielst, sondern ob du dir auch aktiv Gedanken darüber machst, wie du die folgende improvisierte Melodie gestaltetest.

Pianist A04: Nein. Das geht immer unbewusst.

MS: Wie weit, würdest du sagen, denkst du beim Improvisieren aktiv im Voraus? Wie weit ist in diesem Kontext dein Blick in die Zukunft?

Pianist A04: In manchen Momenten ... Das ist, finde ich, auch schwierig zu beantworten.

MS: Das sind leider oft sehr schwierige Fragen.

Pianist A04: In manchen Momenten denke ich bewusst über die Länge des Solos nach. Also ob ich ein oder zwei Chorusse spiele oder ob das jetzt der letzte Chorus ist. Ich denke in manchen Momenten tatsächlich darüber nach, dass das dieser Akkord ist und ich das darüber spiele. Aber alles extrem schnell.

MS: Also es ist nicht so, dass du jetzt gerade ein Lick spielst und dann 16 Takte im Voraus denkst, was du dann über diesen Akkord dann spielst.

Pianist A04: Überhaupt nicht.

MS: Sondern das ist eher in einem sehr kleinen Fokus. Vielleicht ein paar Takte voraus, so etwas?

Pianist A04: Ja.

MS: Und wenn es ein größerer Blick ist, ist dieser dann doch eher konzeptionell, oder?

Pianist A04: Ja.

MS: Nimmst du während deiner Improvisation bewusst Bezug auf zuvor erimprovisiertes Material in der gleichen Improvisation? Und wenn ja, wie weit geht dein Blick da so zurück?

Pianist A04: Ja, das Ideal wäre, dass man das ständig könnte. Leider scheitere ich immer noch viel zu oft. In den besten Fällen habe ich das Gefühl, wieder auch, wenn das Tempo langsam ist, dass man einen sehr großen Bogen spannen kann. Das heißt, dass man sich kompositorisch daran erinnern kann, was ich schon gespielt habe und wie ich das schon weiterverarbeitet habe. Das geht am stärksten wiederum immer bei Motiven, weil das das Einprägsamste ist, was man am stärksten behält. Und das Ideal wäre ... Und diese Idealimprovisation findet man sogar bei ganz großen Musikern, manchmal auch nur. Aber im Idealfall gibt es das, dass eine ganze Improvisation eigentlich einen dramaturgischen Bogen hat. Ich scheitere daran. Mein Lehrer sagt zu mir auch, dass das extrem lange dauert. Da muss man so viel Erfahrung haben und ...

MS: Das ist die hohe Kunst.

Pianist A04: Genau. Und da müssen eigentlich noch viel mehr Prozesse unbewusst ablaufen, damit der aktive Fokus eigentlich darauf liegt, beim Improvisieren so kompositorisch zu denken, dass man das ganze Material, das man spielt, eigentlich immer unter Kontrolle hat. Oder im Bewusstsein zumindest.

MS: Ich muss sagen, dass ich dieses Gefühl nicht habe, dass du daran scheiterst. Zumindest nicht in den Situationen, in denen ich dich schon spielen gehört habe.

Pianist A04: Danke für das Kompliment. Das sind sicher auch die eigenen Selbstzweifel und wiederum das extrem starke Ideal meines Lehrers. Ich glaube, es gibt an diesem Punkt auch extrem viele verschiedene Jazzschulen. In der Jazzausbildung, die sich leider noch, glaube ich, um solche Dinge extrem wenig Gedanken macht, gibt es einen viel zu starken Fokus auf das Lick und das Ausspielen des Materials, was diesen dramaturgischen Bogen total vernachlässigt. Und mein Lehrer legt, auch aus einer eigenen Geschichte heraus, glaube ich, extrem viel Wert auf das motivische Spiel. Das heißt, was ich auch in den ersten zwei Jahren meines Studiums gemacht habe und von ihm gehört habe, sind Übungen des motivischen Spiels. Also dass man quasi sich das Material in Erinnerung ruft und bei dem Material bleibt.

MS: Da gebe ich dir recht. Es gibt ja nicht umsonst tausende von Büchern: 1001 Licks etc. Das ist schon auch sehr krass in diesem Bewusstsein verankert. Hast du denn auch viel modale Sachen gespielt? Da bietet sich das ja an, weil du nicht so stark auf Changes achten musst.

Pianist A04: Ich gebe dir total recht, dass das umso leichter ist, je weniger Akkorde ein Stück enthält. Aus der Sicht des Musikers denkt man umso stärker nicht in Akkorden, die man ausspielen muss, sondern in einer Art Freiraum, nämlich in einer Skala, die ich benutzen kann. Allerdings ist es mein persönliches Ideal, dass das immer geht. Egal wie schwer die Harmonik ist. Und ich finde, dass man da diesbezüglich die besten Aufnahmen dazu von Coltrane findet. Da gibt es Blues- oder Rhythm-Changes-Aufnahmen, wo der für eine Form, also 32 Takte, bei einem Motiv bleibt und dann wieder die nächste Form mit dem nächsten Motiv beginnt und jeweils immer Sinneinheiten spielt und trotz der Harmonik immer dabei bleibt. Das beste Beispiel ist ein Solo von McCoy Tyner, das ich analysiert habe: „On Green Dolphin Street“. Das ist genau das Gleiche. Das ist eine ewig lange Form. Und da macht der das auch genauso. Er fängt jede Form immer mit einem neuen starken Motiv an, das er in einer Form verarbeitet.

MS: Das scheint ein wichtiges Konzept oder ein wichtiger Anspruch zu sein. Wenn ich da jetzt mal weiterdenke. Ornette Coleman hat ja, zum Beispiel, auch solche Techniken entwickelt. Das Prinzip der motivischen Kettenassoziation. Ein Motiv weiterverarbeiten, das zu einem neuen Motiv entwickeln und dieses dann weiterverarbeiten ... Das sind auch sehr interessante Dinge, obwohl überhaupt kein so starker harmonischer Background besteht. Aber lass mich das nochmal kurz zusammenfassen, um weiter zu kommen: Du würdest also sagen, dass es dein Anspruch ist, dass dein Blick möglichst alles abdeckt. Tatsächlich ist es aber so, dass hauptsächlich prägnante Elemente in deinem rückwirkenden Blick sind. Und wenn das nicht der Fall ist, sind das dann eher wieder kürzere Abschnitte, also ein paar Takte, was du gerade gespielt hast. Um das nochmal auf den Punkt zu bringen.

Pianist A04: Ja.

MS: In welchem Zusammenhang stehen für dich Kreativität und Improvisation? Oder welche Rolle spielt sie für dich beim Improvisieren und was verstehst du überhaupt in diesem Kontext unter Kreativität?

Pianist A04: Ich glaube eigentlich, dass das immer in zu großer Nähe mit Improvisation gebracht wird.

MS: Du meinst Kreativität?

Pianist A04: Ja. Ich glaube, die sind sich gar nicht so nahe. Im Sinne von ... Die Jazzmusiker tun immer so, als ob sie so extrem kreativ wären, weil sie jeden Abend etwas Neues spielen würden. Tatsächlich ist es aber weniger kreativ, sondern in einem hohen Maße geübt, bei allen Jazzmusikern, die ich kenne. Und Kreativität äußert sich oft viel stärker in kompositorischen Teilen der Musik, nämlich ... Ich glaube, dass man für Kreativität tatsächlich auch oft relativ viel Zeit braucht, um eine Idee in eine so angemessene Form zu geben, dass die dann am Ende ein musikalisches Ganzes werden kann.

MS: Also du meinst damit auch Aspekte, die in diesem fortlaufenden Kontinuum nicht so möglich sind, wie sich, zum Beispiel, selbst nochmal gegenzuchecken. Nachdenken, Sachen verwerfen und neu zu gestalten.

Pianist A04: Genau. Vor allem auch der ständige Rückbezug. In einer Improvisation, in der die Zeit – die drei Minuten, in denen ich halt improvisiere – immer weitergeht, ist es extrem schwer immer diesen Rückbezug herzustellen, weil ich ja immer an das Kommende denken muss und gar nicht so viel Zeit habe, das Vergangene schon mit zu reflektieren. Und der kreative Prozess nimmt sich halt oft mehr Zeit, das Große und Ganze im Auge zu behalten. Und das ist das nächste Problem an der Improvisation: Obwohl ich das Ende noch gar nicht kenne, muss ich schon immer den Zusammenhang von dem Unbekannten zum Bekannten herstellen. Und das ist extrem schwierig. Deswegen denke ich oft so kleinteilig. Und man greift leider gar nicht so stark zurück, sondern spielt immer eher. Und dieses Spielen ist, zusätzlich auch wegen den technischen Schwierigkeiten der Instrumente, immer auf eine Weise ein Geübtes.

MS: Wie sieht es mit Spontanität aus? Welche Rolle nimmt das für dich ein und wie würdest du diesen Begriff im Kontext von Jazzimprovisation sehen?

Pianist A04: Im Idealfall, ich glaube, im Zusammenspiel mit anderen Musikern. Da ist, oder ... Vielleicht habe ich mich dann ungenut ausgedrückt, weil Kreativität und Spontanität an dem Punkt vielleicht zusammenfallen, indem man eine Band hat und Musiker mit denen man sich extrem gut versteht und dann eine Form so Jamsession-artig, wo man Standards spielt, die alles sehr gut kennen, dann besteht Spontanität und Kreativität tatsächlich darin, dass dasselbe Stück jeden Abend anders klingen kann. Vor allem auch im Zusammenspiel. Nicht so sehr das eigene Material, aber die musikalische Form des selben Akkordschemas kann dann extrem verschiedene Musik ergeben.

MS: Also du meinst, dass Spontanität das Kriterium ist, was diese Kommunikation im Jazz halt auch besonders macht? Im Sinne von: Kein Vortrag aber ein Gespräch.

Pianist A04: Ja, ein lebendiges Miteinander.

MS: Jetzt möchte ich dich noch einige Dinge zur Begleitung und zur linken Hand fragen: Welche Rolle nimmt denn die linke Hand – ich verwende das jetzt als Synonym für deine Begleitung – beim Improvisieren ein und was oder wie spielst du mit der linken Hand? Wie wichtig ist dir das für die Improvisation?

Pianist A04: Wieder musikspezifisch, quasi. Wenn ich so Standards spiele, ist die Funktion meist eine Rhythmische. Auch speziell, wenn man so von swingenden Standards spricht, aber auch in der Latin-Musik und beim Bossa Nova. Meistens ist die dann eigentlich mit Bass und Schlagzeug verbunden, während die rechte Hand die Melodiefunktion übernimmt.

MS: Du sprichst gerade von diesem rhythmischen Element. Bei Latin-Sachen hast du klar diese rhythmischen Strukturen, die das ja auch charakterisieren. Wie verhält es sich mit der Orientierungsfunktion? Ist das auch etwas, was für dich eine Rolle spielt, die linke Hand als Orientierung zu nehmen?

Pianist A04: Nein, meistens ist das Improvisieren schon wechselseitig, weil die rhythmische Struktur der linken Hand in Beziehung zur rhythmisch-melodischen Gestalt der rechten Hand steht. Die antwortet ... Also im besten Fall ist es auch so eine Art Gespräch innerhalb der Hände, wo eine rhythmische Figur der rechten Hand durch die linke Hand kommentiert wird.

MS: Ich meine damit eher, die Akkorde zu drücken. Ist das Drücken der Akkorde für dich eine Erleichterung, dich im Chorus oder in der Form zu orientieren oder bräuchtest du das nicht?

Pianist A04: Am Anfang war es das wahrscheinlich. Jetzt gerade brauche ich das nicht mehr. Sondern die Form läuft komplett intern ab. Die ist handunabhängig. Die ist quasi vorgestellt und es ist eher so, dass beide Hände unabhängig voneinander auf diese vorgestellte Form zurückgreifen.

MS: Das heißt, dass du dich schon auch auf die linke Hand konzentrieren musst und es nicht so ist, dass die linke Hand nur so der Begleiter ist, um deine rechte Hand zu entlasten, oder?

Pianist A04: Ich würde sagen, dass man sich auf jeden Fall trotzdem stärker auf die rechte Hand als auf die linke Hand konzentriert. Die linke Hand läuft auf eine Weise unbewusster ab. Und auf jeden Fall übernimmt sie die Begleitfunktion im Idealfall auch weniger stark ... Also ich würde auch sagen: Umso gelungener eine Improvisation ist, umso stärker sind auch beide Hände auf eine Weise gleichberechtigt.

MS: Also dann gibt es da auf jeden Fall eine Beziehung zwischen linker und rechter Hand, indem die sich ergänzen, so wie du das gerade eben gesagt hast.

Pianist A04: Ja.

MS: Wann begleitest du dich beim Improvisieren innerhalb einer Gruppe zusätzlich selbst und wann nicht? Gibt es da für dich irgendeinen Unterschied für deine Improvisation?

Pianist A04: Das ist für mich wieder eine extrem starke Tempofrage. Umso schneller es wird, umso öfter nehme ich die linke Hand raus. Ich glaube einfach auch, weil das ein zusätzlicher Faktor ist, der Konzentration schluckt und der oftmals dazu führt, dass man nicht richtig gut zusammen ist. Umso schneller es ist, umso besser spielt nur die rechte Hand. Umso unwichtiger wird es auch auf eine Weise, weil man die Akkorde, die man normalerweise mit der linken Hand darstellt, mit den Linien, die man mit der rechten Hand spielt, sowieso schon darstellt.

MS: Also eine horizontal-vertikale Dopplung muss nicht unbedingt sein.

Pianist A04: Genau. Ja. Umso langsamer das Tempo ist, also in Balladen ist die im Idealfall nahezu gleichberechtigt, sogar auch mit einem melodischen Charakter. Wenn das Tempo langsam ist, hat man sehr viel Zeit, mit der linken Hand melodische Zwischenstimmen zu spielen, die die Melodie der rechten Hand ergänzen.

MS: Super. Da hast du eigentlich schon die nächste Frage vorweggenommen, die sich darauf bezogen hätte, ob dir für die Begleitung eine bestimmte Taktik bewusst ist. Aber das ist im Prinzip das, was du eben gesagt hast. Und welchen Stellenwert nimmt das begleitende Spiel jetzt generell für das Gesamtbild deiner Improvisation ein? Würdest du sagen, dass das schon dazugehört oder könnte man es auch weglassen? Oder ist es nicht ganz so wichtig?

Pianist A04: Erst einmal würde ich sagen, dass man es auf den ersten Blick vielleicht weglassen könnte. Aber ich glaube, dass es eigentlich in den Bereich des Gesamtklangs gehört, vor allem sehr stark im Zusammenhang mit Bass und Schlagzeug. Wenn man so in der Rhythmusgruppe spielt, ist die linke Hand für den Klang innerhalb der Gruppe extrem wichtig, quasi. Obwohl man sie eigentlich nur sehr unbewusst wahrnimmt, ist sie, glaube ich, extrem wichtig.

MS: Jetzt kommt noch ein Teil, wo es um Flow geht. Weißt du im Groben, was ich mit diesem Schlagwort meine?

Pianist A04: Ja.

MS: Hast du Erfahrung mit Flow-Erlebnissen beim Improvisieren?

Pianist A04: Ja.

MS: Und wie würdest du einen Flow beschreiben? Wie äußert sich das für dich?

Pianist A04: Für mich sind Flow-Erlebnisse immer dann, wenn ich gleichzeitig komplett in der Musik bin, also im jeweils einzelnen Moment, und gleichzeitig wie quasi rauszooome. Das ist für mich das gleichzeitige Wahrnehmen meines eigenen Spiels und aber so, dass man wie in einem Panorama alles hören würde.

MS: Das klingt fast schon wie eine Nahtod-Erfahrung, wenn du so über dir stehst.

Pianist A04: Ja, das ist ein bisschen so.

MS: Die nächste Frage geht noch etwas konkreter darauf ein: Was ändert sich konkret beim Improvisieren im Flow-Zustand, im Hinblick auf deine eigene Ausübung und Wahrnehmung der Improvisation?

Pianist A04: Tatsächlich ist ... Aber ich glaube, das beschreibt es auch ganz gut: Ich versuche meistens, wenn ich improvisiere, durch den sehr starken geübten Anteil, etwas zu kontrollieren. Und im Flow fällt dieser Aspekt komplett weg. Oder im Flow ist für mich zumindest der wahrnehmende Aspekt so viel größer. Und deswegen gibt es, glaube ich, sowohl dieses Innen als auch Außen, weil man auf einmal viel stärker die eigene Musik schon als Abstrakte wahrnimmt, obwohl ... Wie eine Aufnahme anzuhören, während man selber spielt. Und das fällt irgendwie so zusammen.

MS: Das ist abgefahren.

Pianist A04: Total!

MS: Wird das Eintreten bzw. Verlassen des Flow-Zustandes von dir aktiv wahrgenommen? Also merkst du wirklich, dass du jetzt in einen Flow gehst und er jetzt dann wieder vorbei ist? Also diese Grenzen.

Pianist A04: Meistens spürt man das schon. Man fängt auf der Session so ein Stück an und dann kommt das auf einmal. Und dann merke ich es schon: Geil, jetzt bin ich so ... Und wann es genau aufhört, wüsste ich nie zu sagen, glaube ich.

MS: Kannst du in etwa abschätzen, wie lange so ein Flow andauert?

Pianist A04: Im Idealfall hatte ich das für ein Solo. Ich hatte es noch nie, dass man sagt, dass man ein Konzert-Set 45 Minuten spielt und es sich alles so anfühlt. Im Idealfall ist es so, dass man drei Minuten improvisiert und während diesen drei Minuten tatsächlich diese Art von Zustand hat. Oft ist es viel kürzer.

MS: Also im Idealfall eine Improvisation und sonst eher mal einen Formteil oder eine halbe Minute oder so?

Pianist A04: Ja, genau.

MS: Jetzt möchte ich noch auf verschiedene Arten von Improvisation eingehen. Es gibt so diese grobe Unterteilung in die drei Improvisationskonzepte: Paraphrasierend, formelhaft und dieses Motivische. So wie das in der Literatur oftmals aufgeschlüsselt wird. Findest du diese Einteilung in diese drei Konzepte treffend? Oder ist das in Ordnung, das in diese drei Bereiche zu untergliedern?

Pianist A04: Kannst du nochmal ... Paraphrasierend ist das im Dixieland?

MS: Ja, oder ganz allgemein gesagt, beschreibt das das Aufgreifen oder Variieren des Themas. Formelhaft meint vor allem das Spiel mit Licks. Motivisch meint das Entwickeln irgendwelcher Klangmotive, so wie du das auch schon gesagt hast.

Pianist A04: Ich glaube, dass die Einteilung Sinn macht, eigentlich.

MS: Deckt ...

Pianist A04: Deckt ziemlich viel ab. Aber es fehlt natürlich auch was.

MS: Es ist halt sehr grob, das stimmt. In welchen Situationen oder unter welchen Bedingungen verwendest du denn

eines dieser Konzepte und warum, falls es überhaupt der Fall ist?

Pianist A04: Meistens verwende ich sie musikspezifisch. Also, wenn man Balladen spielt, ist es oft viel motivischer. Wenn die Tempi schneller werden, ist es formelhafter. Paraphrasierend ist oft ein Konzept, dass sehr kompositorisch eingesetzt wird. Für bestimmte Stücke sagt man: Wir wollen gar nicht so viel Freiheit, sondern wir entscheiden uns, dass wir alle gemeinsam nur paraphrasierend arbeiten. Also, ich glaube eigentlich, dass das Stück das vorgibt, welches Konzept man anwendet.

MS: Der letzte Punkt, das Paraphrasieren, hörte sich jetzt so an, als ob das eine vorangestellte Konzeption wäre, bevor es dann losgeht. Aber ist diese Entscheidung, einen dieser groben Bereiche beim Spielen aufzunehmen, eine bewusste, aktive Entscheidung? Und wann wird diese gefällt? Immer im Vorhinein, sodass du sagst: Jetzt kommt „Scrapple from the Apple“ und dann spiele ich ganz klar lickhaft aufgrund des schnellen Tempos und der komplexen Themenmelodie. Oder ist das etwas, was auch tatsächlich in der Improvisation eine Entscheidung abverlangt?

Pianist A04: Also meistens wechselt man tatsächlich hin und her. Also man ... Wenn man „Scrapple from the Apple“ spielt, wird man wahrscheinlich alles drei verwenden. Also ich werde mit der komplexen Melodie paraphrasierend arbeiten, wenn ich Glück habe ein paar eigene starke Motive finden und sonst oft sehr formelhaft bleiben. Also so lange man Standards spielt, ist das, glaube ich, keine bewusste Entscheidung im Vorfeld. Da greift man auf alle drei Bereiche zurück.

MS: Und ist die Entscheidung dann währenddessen bewusst oder würdest du sagen, dass das dann einfach so kommt?

Pianist A04: Nein. Das kommt.

MS: Hast du für eines dieser Konzepte eine bestimmte Vorliebe, wo du sagen würdest, dass du das relativ häufig verwendest? Du hast ja schon gesagt, dass es vom Stück abhängig ist. Aber gibt es da eine übergeordnete Tendenz?

Pianist A04: Ich habe mich jetzt, vor allem auch durch meinen Lehrer, sehr viel mit motivischer Improvisation beschäftigt. Und gerade entdecke ich eine eigene Vorliebe für das Formelhafte, weil ein bestimmter Fluss der Musik auch davon abhängt, wie viel man davon geübt hat und wie viel ... Das, würde ich sagen, ist eigentlich auch eine bestimmte klassische Sprache, die man als Jazzmusiker so sprechen kann, gerade wenn man so Standards spielt. Ich lerne diese Ästhetik gerade total schätzen und deswegen versuche ich, mich auch immer stärker damit zu beschäftigen. Zu transkribieren und diese Phrasen zu lernen, um dieses Material benutzen zu können.

MS: Jetzt kommt ein Abschnitt, wo ich gerne noch einmal auf Vokabular, Phrasen und Ideen eingehen möchte. Wie würdest du denn den Begriff der Phrase in einer Improvisation definieren? Was ist für dich eine Phrase?

Pianist A04: Eine Phrase ist eine melodische Einheit, würde ich sagen.

MS: Also eine Einheit, im Sinne von dem Vorhandensein eines klaren Anfangs und Endes?

Pianist A04: Ja.

MS: Stellt, deiner Meinung nach, eine Phrase ein geeignetes Maß dar, um eine Improvisation im Nachhinein zu untergliedern oder einzuteilen?

Pianist A04: Ja.

MS: Würdest du auch sagen, dass eine Phrase das Ergebnis einer Idee – und mit Idee meine ich hier einen Gedankengang – darstellt? Also eine Phrase ist sozusagen das Ergebnis eines Gedankengangs.

Pianist A04: Ja. Aber eine Phrase kann manchmal mehrere Ideen enthalten.

MS: Und würdest du eine Idee oder Phrase beim Improvisieren mit einer Idee, so wie sie bei der Ideenflussanalyse definiert ist, gleichsetzen? Oder würdest du sagen, dass es da Unterschiede gibt?

Pianist A04: Meistens ist es das Gleiche. Ich glaube halt, dass für mich eine Phrase ein Wort ist, das oft auch noch längere Abschnitte beinhalten kann. Zum Beispiel kann auch eine viertaktige Linie eine Phrase sein. Allerdings würde man das richtigerweise in der Ideenflussanalyse nochmal gliedern und sagen ... So wie es beim Spielen auch wäre. Da hätte sich der Improvisierende wahrscheinlich gar nicht die ganze Phrase als Idee vorgestellt, sondern eine Phrase enthält dann halt mehrere Ideen, die nur zufällig, wie es im glücklichen Fall manchmal passiert, ohne Pause aneinander geschaltet sind.

MS: Also das ist auch wieder so eine feinere Auflösung. Eine Phrase ist eine musikalische Einheit, die mit einer Idee bei der Ideenflussanalyse gleichfallen kann, aber nicht muss, weil vielleicht zwei oder drei Ideen in einer Phrase stecken.

Pianist A04: Ja, genau.

MS: Also einfach noch ein größerer Rahmen der Einteilung.

Pianist A04: Ja.

MS: Was steht jetzt für dich beim Improvisieren im Vordergrund: Ist das eher eine Aneinanderreihung oder Verknüpfung von Phrasen oder eher die musikalische Ausgestaltung einer Phrase? Also die Frage zielt darauf ab, ob du deinen Schwerpunkt eher auf einen Mikro-Fokus legst, indem du sagst, dass du sehr darauf achtest, dass die Phrase, die du spielst, so funktioniert, wie du das möchtest. Oder ist es für dich eher wichtig einen dramatischen Kontext zu sehen, indem du zum Beispiel sagst, dass, wenn du zwei Mal Linie gespielt hast, dann darauf zu achten, dass jetzt keine dritte Linie kommt?

Pianist A04: Nein, überhaupt nicht. Es ist auf jeden Fall immer der große Rahmen.

MS: Also dein Fokus liegt nicht auf dem Verknüpfen von Phrasen.

Pianist A04: Ja.

MS: Und die Ausgestaltung der einzelnen Phrase auch nicht, oder?

Pianist A04: Doch, im Grunde genommen aber eher so ... Also die Relation zwischen den Phrasen, glaube ich.

MS: Also eine Beziehung, irgendwie.

Pianist A04: Ja.

MS: Ist es auch dieser Aspekt, auf den du achtest, wenn du sie aneinanderreihst?

Pianist A04: Genau. Aber nie so, dass man jetzt tatsächlich denkt: Ah, jetzt habe ich eine Linie aufwärts gespielt und spiele jetzt dann eine Linie abwärts. Oder jetzt habe ich ein Lick gespielt und spiele dann wieder eine Linie, jetzt spiele ich wieder ein rhythmisches Motiv oder so.

MS: Also nicht so taktisch.

Pianist A04: Ja. Ich glaube eher immer auch, dass die Platzierung der Phrase innerhalb der Form ... Weil man neigt eher dazu, immer vier und dann vier Takte zu spielen. Und der Fokus liegt eher darauf die musikalische Form rundzumachen, indem man sagt: Ich spiele zwei Takte, ich lasse einen Takt Pause, ich spiele sieben Takte, ich spiele drei Takte, ich spiele eine kurze Phrase, ich spiele eine lange Phrase.

MS: Also eine Abwechslung durch die einzelnen Phrasen selbst, aber nicht durch dieses taktische Aneinanderreihen.

Pianist A04: Ja.

MS: Ist dieses Ausgestalten einer Phrase oder das Verknüpfen für dich eine bewusste, geplante oder zufällige Handlung und wann würdest du dich entscheiden, das so zu machen, wenn es etwas Bewusstes wäre?

Pianist A04: Man entscheidet sich immer in den Pausen.

MS: Hast du ein dir bekanntes Vokabular an Phrasenabfolgen? Also zum Beispiel in diesem Sinne, dass die Abfolge Linie-Lick-Motiv ein Muster ist, dass dir als solches bekannt ist und du dieses gerne spielst?

Pianist A04: Nein. Ich habe bestimmte Licks, die Abfolgen von geübten Bausteinen sind, die man aneinander setzt. Aber niemals, dass ich denke: Ich spiele Lick-Motiv-Lick-Motiv-Lick-Motiv. Sondern ich spiele oft motivisch und dann viele Licks. Über diese Variation denke ich relativ wenig nach.

MS: Aber du hast gesagt, dass du ein dir bekanntes Vokabular an Phrasen, Pattern oder Licks hast.

Pianist A04: Ja, auf jeden Fall.

MS: Wo du auch sagen würdest, dass du mir da sofort fünf von diesen vorsingen könntest?

Pianist A04: Ja.

MS: Und wie hast du das Vokabular erlernt?

Pianist A04: Ein Teil davon ist ein technischer. Also man hat irgendwann ausprobiert, Arpeggien zu spielen und dann gibt es bestimmte Dinge, die in den Fingern liegen. Also einfach nur die stupide mechanische Wiederholung derselben Sache, die dazu führt, dass es ins Unterbewusste wandert, quasi. Ein zweiter Teil ist ein sehr bewusster Teil. Also jemand zeigt dir, dass das hier gut klingt und man es dann übt. Und der dritte Teil besteht darin, dass ich Aufnahmen transkribiert habe und gesagt habe, dass ich dieses Lick von Coltrane so fantastisch finde, dass es jetzt mal in allen Tonarten geübt wird.

MS: Du hattest ja gerade schon erwähnt, dass dir diese einzelnen Elemente in deinem Vokabular bewusst sind. Wie ist das jetzt, wenn diese zum Einsatz kommen? Kommen die Pattern aus deinem erlernten Vokabular jetzt bewusst zum Einsatz oder eher unbewusst, indem du jetzt merkst, dass du jetzt eine Lick gespielt hast und dann realisierst, dass du dieses drin hast? Oder ist es so, dass du dich entscheidest, ein Lick zu spielen?

Pianist A04: Das ist relativ gut zu beschreiben. In dem Moment, wo man sie übt und auf die Session geht, kommen sie sehr bewusst. Also da probiert man sie. Das ist aber, finde ich, oft sehr unmusikalisch. Es ist nämlich auch noch geübt. Also ich kann Standards spielen und mit anderen Musikern auf der Bühne üben, indem ich sage, dass ich jetzt dieses Lick ausprobiere: Jetzt kommt wieder diese Stelle mit dem Halbverminderten, da habe ich doch neulich ein Lick geübt und spiele das jetzt so. Im Idealfall ist es dann so – aber nach einem sehr langen Zeitraum – bei mir dauert das so ein halbes Jahr – dass die dann so sehr ein Teil des eigenen Vokabulars werden, dass man sie spielt und nicht mehr daran denkt, dass man jetzt dieses Lick gespielt hat. Geil, es war eingebaut in eine musikalische Phrase, es war so rund.

MS: Das heißt, dass es von unterschiedlichen Faktoren abhängt, ob du auf ein bekanntes Pattern zurückgreifst. Entweder du studierst es ein und präsentierst es oder einfach schon als integrierter Bestandteil.

Pianist A04: Genau. Tatsächlich glaube ich, dass es immer dann besonders musikalisch wird, wenn es wieder intuitiv ist. Weil dann hat es damit zu tun, dass ich mir genau den Klang vorstelle und nicht mehr den bewussten Fingersatz oder die bewusste Tonabfolge. Sondern dann stelle ich mir eben schon den Klang in meinem Spiel vor. Dann ist es für mich kein Lick mehr, sondern wie quasi eingebaut in die eigene Musik.

MS: Verändert sich dein Vokabular mit der Zeit und verändern sich auch die Pattern in deinem Vokabular mit der Zeit? Oder ist das alles so wie in Stein gemeißelt? Mutiert ein Lick mit der Zeit, nachdem du es gelernt hast?

Pianist A04: Ich würde sagen, dass das aufgeht. Das mutiert in dem Sinne, dass es oft in längere Ketten eingebaut wird, zum Beispiel. Das mutiert aber nicht in der Gestalt. Also bestimmte Arpeggien bleiben immer die gleichen Arpeggien und auf diese greife ich immer so zurück. Nur werden die innerhalb des Spiels eingebaut.

MS: Das wäre jetzt die nächste Frage, ob du diese erlernten Pattern beim Improvisieren auch konkret irgendwie veränderst oder variiert. Das wäre dann ein bisschen so, dass das Pattern so in deinem Vokabular besteht, es aber nicht eins zu eins in den musikalischen Kontext integriert werden muss.

Pianist A04: Ja.

MS: Orientierst du dich beim Improvisieren am Stil bestimmter musikalischer Vorbilder und wenn ja, was versuchst du dabei zu adaptieren und welchen Einfluss hat das auf deine Improvisation?

Pianist A04: Also zum ersten Teil: Ich versuche auf jeden Fall, Vorbilder zu imitieren. Das funktioniert auf verschiedenen Ebenen. Erstmal versucht man oft ... Also dann hört man die Vorbilder natürlich sehr viel. Und dann kopiert man die nicht eins zu eins, sondern man kopiert zum Beispiel die Artikulation oder die Art der Dramaturgie. Also noch quasi relativ abstrakte Dinge. Und dann gibt es das natürlich auch, dass man eins zu eins kopiert, indem man transkribiert und dann genau das Material spielt. Und das verändert sich dann ständig, weil sich die Vorbilder verändern.

MS: Was wären da jetzt ganz grob in diesem Zusammenhang deine musikalischen Vorbilder?

Pianist A04: Jetzt ist es gerade extrem stark John Coltrane. Aber auch Chet Baker oder Oscar Peterson. Vor fünf Jahren war es Keith Jarrett. Es gibt auch noch einen Pianisten, den ich sehr schätze und der Phineas Newborn heißt. Und natürlich auch Brad Mehldau, aber den im Moment noch sehr abstrakt. Ich habe Brad Mehldau noch nicht transkribiert. Und der spielt extrem komplex und ist einfach auch extrem schwer zu kopieren. Aber der ist auch extrem geübt. Wenn man sich Repertoire anschaut, ist das Repertoire, das er auf den veröffentlichten Platten spielt, extrem begrenzt. Und dann gibt es ... Der hat mit 25 eine frühe Aufnahme gemacht, wo er „Countdown“ von Coltrane spielt. Und dann zwei Jahre später und die Aufnahmen klingen nahezu identisch. Jetzt gerade fasziniert der mich sehr, als er noch 25 war und diese Standards gespielt hat, wo man hört, wie der das alles so geübt hat, wie der frühe Coltrane. Wo man merkt, dass die gerade die eigene Sprache entwickeln. Irgendwann ist das dann so festgefahren, aber ich finde meistens diese Entwicklungsphasen sehr interessant.

MS: Lass mich das nochmal etwas ordnen. Du meinst, dass du Vorbilder hast und du adaptierst zum einen gewisse abstraktere Aspekte, wie Artikulation. Aber du sagst auch, dass du bestimmte Phrasen oder Licks transkribierst. Triffst du denn eine bewusste Entscheidung solche stilistischen Konzepte aufzugreifen und wann triffst du die? Ist das vor dem Stück, indem du sagst, dass du jetzt mal einen McCoy Tyner-Voicing-Stil spielst, oder ist das eher eine Phase während dem Improvisieren?

Pianist A04: Nein, das ist während dem Improvisieren. Also oft auch ganz stark in Interaktion mit den anderen Musikern. Und ich glaube, dass das überhaupt nicht aktiv geschieht, sondern man hat eine Bandbreite an Musik, die man gehört hat und sich deswegen auch selber beim Spielen vorstellen kann. Also wenn die Rhythmusgruppe oder der Saxophonist gerade nach John Coltrane klingt, dann weiß ich, wie das klingt und imitiere eben McCoy Tyner, weil ich den Gesamtbandsound kenne. Oder gleichzeitig kenne ich Aufnahmen von Oscar Peterson, wo die so sehr reduziert spielen. Und wenn das dann so klingt, dann peile ich eher unterbewusst bestimmte Hörerwartungen an, die ich selber auch habe, weil ich die Musik kenne, quasi.

MS: Erfindest du beim Improvisieren auch neues, nicht zuvor erlerntes melodisches Material und wenn ja, wie wichtig ist dir das und welchen Anteil nimmt das so in deiner Improvisation?

Pianist A04: Das ist wieder ... Das hatten wir schon ein paar Mal. Das ist wieder tempoabhängig. Das ist mir extrem wichtig. Und je nachdem wie viel Zeit dafür in der Musik bleibt, umso mehr versuche ich das auch die ganze Zeit. Und wenn man Glück hat, spielt man manchmal Melodien, wo man denkt: Das klingt ja Wahnsinn. Umso schneller es wird, umso weniger macht man das und umso mehr passieren einem die Dinge einfach.

MS: Jetzt kommt noch ein Abschnitt, der Üben und Unterricht thematisiert. Übst du zu improvisieren und wie und wie oft übst du das?

Pianist A04: Also, ich habe das lange nicht so stark geübt. Jetzt aber übe ich das sehr stark. Also im Idealfall zwei Stunden am Tag.

MS: Und worauf liegt dein Fokus beim Üben? Was ist es, was du übst, zu improvisieren?

Pianist A04: Meistens ist das Vokabular.

MS: Also Licks einstudieren.

Pianist A04: Ja. Am Anfang des Studiums habe ich sehr viel motivisch geübt, also einen Standard genommen und versucht ein Motiv durch den Standard zu spielen. Dabei zu bleiben. Jetzt gerade ist es sehr viel Vokabular.

MS: Welche Rolle spielt für dich Instrumentenbeherrschung und Instrumentaltechnik?

Pianist A04: Das hat am Anfang des Studiums eine große Rolle gespielt. Ich habe geübt, dass ich sehr lange Klavier spiele. Das heißt, diese Fragestellungen sind mehr oder weniger ... Das übe ich jetzt zum Beispiel gar nicht mehr. Aber ich habe auch immer Technikblöcke geübt. Ich finde im Übrigen, dass die Instrumentenbeherrschung eine sehr große Rolle spielt.

MS: In welchem Sinne?

Pianist A04: Die ist die Basis für alles. Instrumentenbeherrschung geht immer einher mit Klang. Das macht nämlich keinen Sinn ... Man kann sehr lange nur die Muskelbewegung, wie ein Turner, trainieren. Aber eigentlich ist das immer in Relation zum Klang. Technik ist immer nur die Funktion, um am Ende das Instrument so klingen zu lassen, wie man ...

MS: Das Handwerkszeug, sozusagen.

Pianist A04: Ja. Dann kann ich so viel Vokabular haben, wie ich will, wenn ich das nicht so ausdrücken, so klingen lassen kann, wie ich will. Dann bringt mir das eigentlich gar nichts.

MS: Und wie wichtig ist dir der Aspekt der Virtuosität beim Improvisieren?

Pianist A04: Also, ich finde wahrscheinlich auch aus jungendlichem Eifer auch einfach Virtuosität attraktiv.

MS: Einfach als Leistung?

Pianist A04: Ja, aber auch weil sie einen bestimmten ... Das macht einfach Spaß. So wie bei Phineas Newborn, wenn der „Oleo“ auf 320 spielt. Dann entwickelt das einen bestimmten Flow. Das ist auch so eine Art von Freude. Und ich glaube auch im Sinne von Energie. Virtuosität ist immer dann wichtig, wenn ich energetisch einen bestimmten Punkt erreichen will. Dann funktioniert das oft über Virtuosität.

MS: Ja, das ist ein Stilmittel, in komprimierter Zeit viel zu spielen.

Pianist A04: Ja. Und es ist auch ein pianistisch sehr wichtiges Stilmittel, weil der Klang des Instruments im Vergleich zum Saxophon nur eine sehr limitierte Lautstärke hat.

MS: Du kannst ja auch nicht frei intonieren.

Pianist A04: Und ich kann viel weniger. Saxophonisten können zum Beispiel über ein schnelles Thema sehr viel Energie erzeugen, wenn sie mit viel Energie einen hohen Ton spielen. Das kann ich gar nicht. Das kriege ich niemals hin. Die sind auch doppelt so laut. Deswegen wird das auch immer verstärkt. Oder der Schlagzeuger ... Die Musik kann so hochgepuscht werden, allein dadurch, dass der Saxophonist einen Ton aushält, während ich dann die ganze Zeit irgendwelche Voicings kloppen muss.

MS: Das heißt, dass du eben viel in die Zeit packen musst, anstatt das Wenige enorm auszureizen.

Pianist A04: Ja.

MS: Unterrichtest du auch Jazzimprovisation?

Pianist A04: Habe ich. Das mache ich aber nicht mehr.

MS: Gab es da einen Aspekt, der für dich im Fokus stand und den du weitergegeben hast?

Pianist A04: Vor allem das Spielerische. Also die Freude am Ausprobieren. Ich habe nur Anfänger unterrichtet. Dann habe ich immer versucht, weniger über das Vokabular zu reden, weil das schon so eine stark limitierende Komponente ist. Sondern die zweite Komponente der Improvisation ist die, dass man auch einfach Dinge ausprobieren kann. Und das habe ich vor allem immer versucht bei den Jugendlichen, die ich unterrichtet habe, auch ... Weil so habe auch ich angefangen und ich finde das eigentlich eine sehr gesunde Herangehensweise, sich an das Klavier zu setzen und auszuprobieren. Das ist ja schon immer eine Form von Improvisation, weil man so rumprobiert, quasi.

MS: Jetzt möchte ich noch einmal auf die Rolle der Referenz eingehen, also auf die Rahmenbedingungen, die der Improvisation zugrunde liegen. Ich habe verschiedene Aspekte aufgelistet und möchte dich bitten, kurz zu kommentieren, welchen Einfluss diese Aspekte auf deine Improvisation haben. Der erste wäre die Tonalität des Themas oder Stücks, also ob dieses funktionsharmonisch oder modal ist.

Pianist A04: Das hat einen starken Einfluss.

MS: Kannst du sagen, welchen Einfluss das hat?

Pianist A04: Der Einfluss auf die Improvisation?

MS: Ja.

Pianist A04: Ja, die Harmonik beeinflusst vor allem ganz stark das Vokabular, das ich benutze. Unter anderem aber auch, ob ich stärker motivisch oder floskelhaft spiele. Das ist eigentlich mehr oder weniger durch die Harmonik des Stückes beeinflusst.

MS: Und welchen Einfluss hat die Komplexität der Themenmelodie auf deine Improvisation?

Pianist A04: Wenig.

MS: Welchen Einfluss hat der Stil des Themas oder des Stücks auf deine Improvisation, also ob es sich zum Beispiel um eine Ballade, einen Bossa oder einen Medium-Swing handelt?

Pianist A04: Der hat einen starken Einfluss, der aber immer neu verhandelt wird. Es ist nicht so, dass ich weiß, dass „Scapple from the Apple“ immer bebopmäßig gespielt werden muss. Es ist eher die Frage, welchen Charakter ich und die Mitmusiker dem Stück geben. Und dann bleibt man auch dabei.

MS: Das bedeutet, dass das nicht nur unbedingt im Vorhinein festgelegt werden muss, sondern auch während des Spielens.

Pianist A04: Ja, während des Spielens.

MS: Indem du zum Beispiel bei einem Bossa mit der linken Hand etwas anderes machen würdest als bei einem Uptempo-Swing?

Pianist A04: Ja, genau.

MS: Du hattest das mit dem Tempo schon einmal gesagt. Aber um das nochmal auf den Punkt zu bringen: Welchen Einfluss hat für dich Tempo und Taktart beim Improvisieren?

Pianist A04: Ja, also umso höher das Tempo, umso floskelhafter, glaube ich. Umso mehr Komplexität schon in der Taktart drin ist, also wenn es durch viele Taktwechsel schon sehr komplex wird usw., umso weniger habe ich dann den Blick für das große Ganze und umso stärker rückt die Komplexität des Rhythmus alleine in den Vordergrund. Vor allem auch im Sinne von, wenn die Taktart, wie zum Beispiel 3/4- oder 4/4-Takt, sich natürlich anfühlt, umso freier, umso weniger limitiert mich diese. Komplexe Rhythmen limitieren auf eine Weise immer, weil man ...

MS: Weil du dich darauf einlassen und darauf achten musst.

Pianist A04: Ja. Genau.

MS: Welchen Einfluss hat der formale Aufbau des Themas oder des Stücks? Spielt das für deine Improvisation eine Rolle, ob das jetzt eine AAB-Bluesform oder eine 32-taktige Form ist?

Pianist A04: Nein.

MS: Und wie sieht es mit der Besetzung aus? Welchen Einfluss hat das auf deine Improvisation?

Pianist A04: Die Besetzung der Musiker?

MS: Ja, also ob du jetzt im Trio oder im Quintett spielst.

Pianist A04: Die hat einen großen Einfluss. Also zum Beispiel ohne Schlagzeug oder Bass zu spielen, ist extrem anders in der Improvisation. Oder in einem Duo mit dem Saxophon zu spielen. Oder im Duo mit einem Bassisten zu spielen. Das beeinflusst sehr stark, was ich spiele.

MS: Jetzt geht es noch um Feedback und Kommunikation. Wie wichtig ist dir der Klang des Instruments bzw. des Aufführungsraums und welchen Einfluss haben diese Faktoren auf deine Improvisation?

Pianist A04: Das ist sehr wichtig. Umso wohler ich mich mit dem Klang des Instruments und des Raumes und dem Zusammenklang der Band fühle, umso freier improvisiere ich eigentlich. Umso weniger Gedanken mache ich mir um den Klang des Instruments beim Spielen. Das klingt dann einfach gut.

MS: Also du fühlst dich einfach wohl und kannst deswegen freier aufspielen?

Pianist A04: Ja.

MS: Welchen Einfluss hat das Feedback durch die Zuhörer auf deine Improvisation?

Pianist A04: Auch einen sehr starken. Wenn man das Gefühl hat, dass die Energie, die man gibt, wieder zurückkommt, beeinflusst das ... Also, oft spielt man noch einen Chorus länger, wenn man das Gefühl hat, dass die Energie des Raumes mitspielt. Wenn man eine Ballade spielt und alle dabei einschlafen, weiß man nicht genau ... Hält man die Spannung? Wie hält man die? Dann bricht es oft so ein bisschen auseinander.

MS: Das sind jetzt eher konzeptionelle Sachen. Aber hat das auch einen konkreten Einfluss, wie du spielst?

Pianist A04: Oft führt es eigentlich zu mehr Virtuosität, wenn die Energie des Raumes, also der Zuhörerschaft, hoch ist, glaube ich.

MS: Welchen Stellenwert hat die Interaktion oder Kommunikation zwischen dir und den beteiligten Mitmusikern für deine Improvisation?

Pianist A04: Den größten, eigentlich. Im Idealfall, glaube ich ... Also so wie man den Kontext seiner eigenen Improvisation wahrnimmt, so müsste man eigentlich auch immer die anderen Musiker wahrnehmen. Das ist etwas, was ich auch gerade so erst richtig entdecke, quasi. Also zum Beispiel noch viel stärker Pausen zu lassen und die Mitmusiker eigentlich irgendetwas weiterführen lassen und das Ohr darauf zu trainieren, sich weniger selbst zuzuhören als dem Gesamtklang der Band.

MS: Kannst du sagen, wie deine Kommunikation eher ausgerichtet ist? Ist es eher einseitig, indem du viel von deinen Mitmusikern aufnimmst oder viel an sie richtest oder ist es eine wechselseitige Sache?

Pianist A04: Wenn man soliert ist es tendenziell eher so, dass man etwas gibt und die anderen das dann weiterführen. Es kommt aber sehr stark auf die Musiker an. Es gibt Musiker, mit denen das sehr wechselseitig ist, und welche, mit denen es sehr einseitig ist. Aber grundsätzlich ist es beim Solo so, dass man gibt und nicht so viel nimmt.

MS: Und wie kommunizierst du mit den Mitmusikern während deiner Improvisation und was versuchst du, zu übermitteln?

Pianist A04: Also erst einmal kommuniziert man über das Ohr. Also die hören und man hört selber. Manchmal ist es aber, glaube ich, oft stupide, mit Schlagzeugern oder so. Wenn die sehen, dass ich spiele, dann spielen die auch. Also auch visuelle Cues, quasi. Was man übermittelt, ist auf jeden Fall, worüber wir auch schon gesprochen haben, der Charakter des Stückes. Also, will ich eher, dass es jetzt für einen Bogen länger fließt oder will ich eher, dass ich mit dem Schlagzeug Kicks spiele? Oder will ich von dem Bassisten, dass wir jetzt eine Pedal-Geschichte anzetteln? Ich glaube, dass sich das immer sehr stark auf den Charakter bezieht.

MS: Gehen wir nochmal zu deinem eigenen Spiel und deinem eigenen Feedback zurück. Wie ist das Verhältnis zwischen auditivem, visuellem und taktilem Feedback bei deinem eigenen Spiel? In diesem Sinne, wie du selbst wahrnimmst, was du spielst.

Pianist A04: Am stärksten ist es auditiv. Also die bewusste Komponente ist am stärksten auditiv. Allerdings ist die Taktile noch stärker, glaube ich. Die läuft allerdings so unbewusst ab, weil ich halt die ganze Zeit spiele und gar nicht mehr so stark über das Gefühl nachdenke. Aber das ist eigentlich das Stärkste. Also das Gefühl des Fingers zum Instrument. Visuell ist es in ganz seltenen Fällen. Also oft bei den virtuosen Passagen wird es manchmal visuell, weil das Auge die Tastatur kontrolliert. Aber das ist eigentlich im seltensten Fall.

MS: Nimmst du und wenn ja, wann nimmst du aktiv eigene Fehler während der Improvisation wahr? Passiert das direkt oder an späterer Stelle?

Pianist A04: Das passiert immer sofort.

MS: Und was wäre für dich ein Fehler beim Improvisieren?

Pianist A04: Das kann A sein, dass ich einen Ton zur falschen Stelle gespielt habe. Es kann sein, dass ich eine Phrase, die ich mir vorgestellt habe, nicht sauber gespielt habe. Also, dass ich zwei Tasten statt einer erwische.

MS: Also eher etwas Technisches.

Pianist A04: Ja, genau. Am wenigstens oft ... Oder man nimmt es auch wahr. Manchmal nimmt man wahr, dass man einen Fehler im Spannungsbogen gemacht hat, indem man zum Beispiel einen Chorus zu lange gespielt hat. Das fühlt man dann zehn Takte später: Scheiße, jetzt ist noch ein halber Chorus offen, aber ich weiß gar nicht, wie ich den jetzt

füllen soll. Das passiert alles drei, glaube ich.

MS: Und wie nimmst du den Fehler wahr? Auditiv oder durch Reaktionen von Mitmusikern, indem diese merken, dass ...

Pianist A04: Nein, auf jeden Fall auditiv. Immer sofort.

MS: Und wie reagierst du auf Fehler während der Improvisation?

Pianist A04: Meistens erst einmal geschockt. Oder, man lernt immer besser, damit umzugehen.

MS: Es ist also nicht so, dass du komplett abbrichst und gar nicht mehr spielst, oder?

Pianist A04: Nein, nein. Am Anfang hat man immer ... Im Lernprozess bricht man oft ab und weiß nicht so genau, wie man weitermacht. Umso mehr Erfahrung man hat, umso mehr versucht man den quasi total zu übergehen. Die Wahrnehmung zu haben, aber diese komplett auszublenden, um den Fluss des Stückes nicht zu unterbrechen.

MS: So: Scheiße, daneben gegriffen, aber weiter geht es. So in diese Richtung?

Pianist A04: Genau. Oder noch nicht mal. Am besten nur: Weiter geht es und das „Scheiße, daneben gegriffen“ nur so ...

MS: Gibt es irgendwelche Fehler, von denen du sagen würdest, dass diese häufiger bei dir auftreten? Wo du sagst: Das ist für mich der Fehler, der immer wieder kommt.

Pianist A04: Das wechselt, auch je nachdem, was man übt, sehr stark. Am Anfang waren es sehr viele rhythmische Fehler, also rhythmische Ungenauigkeiten. Also dass das, was ich spielen wollte, nicht genau in dem rhythmischen Metrum war, in dem ich das wollte. Oder noch früher waren es sogar technische Ungenauigkeiten. Das wechselt immer so, je nachdem, was man übt. Und das Üben versucht dann natürlich genau darauf abzielen, die Ungenauigkeiten, die man selber an sich wahrnimmt, auszumerzen.

MS: Jetzt würde mich zum Abschluss noch interessieren, wie du den zeitgenössischen Jazz und auch die Rolle des Pianos darin so siehst. Da wäre eine Frage: Unterscheidet und wenn ja, wie unterscheidet sich die aktuelle Spielweise im Jazz von der des Hard Bop oder Post-Bop für dich? Wenn man zum Beispiel das zweite Miles Davis-Quintett mit Wayne Shorter und so als Paradebeispiel hernimmt.

Pianist A04: Also ich finde, dass sich die extrem viel weiterentwickelt hat. Und zwar zum einen pianistisch: Die Leute, die jetzt Jazzklavier spielen, sind pianistisch oft weit ausgereifter als die frühen Spieler. Was nicht bedeutet ...

MS: Meinst du damit jetzt vor allem eine technische Komponente?

Pianist A04: Genauigkeit und Präzision, glaube ich. Weil die frühen Bebopper auch extrem virtuos waren aber zum Beispiel einhändig und nicht zweihändig virtuos. Oder Bud Powell war auch extrem ungenau. Der war virtuos aber niemals brillant, so wie Brad Mehldau und Keith Jarrett in ihrer pianistischen Technik brillant sind. Gleichzeitig wird das Spiel, glaube ich, immer polyphoner. Also die Vorherrschaft der rechten Hand, wenn man will, wird immer mehr gebrochen. Das beste Beispiel dafür ist Brad Mehldau, der immer sehr viel zwischen beiden Händen hin- und her switcht. Aber auch Michael Wollny, der sehr viel damit arbeitet, dass er Effekte mit beiden Händen erzeugt und dann so die Energie hochzieht.

MS: Das wäre jetzt im Prinzip auch schon die Frage gewesen, ob es irgendwelche Neuerungen in der Jazzpraxis gibt, die in den letzten Jahren aufgekommen sind. Du hattest ja gerade einiges benannt. Oder würdest du da noch etwas hinzunehmen?

Pianist A04: Ja, das Nächste ist, dass es immer kompositorischer wird. Also der Einfluss des Songspielens, so einfache Formen zu nehmen und darüber zu improvisieren, wird immer weiter zurückgedrängt, weil man versucht, komplexere Stücke zu schreiben.

MS: Das findest du vor allem beim eingespielten Combos. Auf so Sessions ist es ja immer noch, das geht wahrscheinlich auch nicht anders ...

Pianist A04: Ja.

MS: Aber das habe ich auch schon wahrgenommen. Wenn du dir heute Piano-Trios anhörst, auch bei Wollny, hast du überhaupt nicht mehr diese Chorusstrukturen, sondern ineinander übergehende Formteile, die für sich stehen. Aber nicht mehr dieses zirkulierende Element.

Pianist A04: Und Komposition ist, glaube ich, auch meistens schon kompositorisch eingebettet. Oder ich finde, dass es da beziehungsweise zwei Gruppen von Leuten gibt, weil Brad Mehldau noch sehr stark an die alte Tradition anknüpft. Das sind immer Songstrukturen, über die improvisiert wird. Und das ist von dem quasi auch genial ausgeschöpft, weil er während des Improvisierens kompositorisch irgendwo hin will und sich das immer entwickelt. Während die andere Gruppe, Wollny aber auch The Bad Plus, viel stärker Kompositionen schreibt, wo die Improvisation immer nur in der Funktion der Komposition steht. Also viel konzeptioneller eingebettet ist. Wir fangen leise mit dem Thema an, improvisieren uns irgendwie da hin und dann kommt der nächste Formteil und so.

MS: Wie würdest du denn jetzt ganz grundsätzlich und unabhängig vom Piano die momentan im Jazz vorherrschende Spielweise beschreiben? Fallen dir dazu ein paar Schlagwörter ein? Wir können natürlich aus unserem Blick heute historisch gut sehen, dass es da Bebop, Free Jazz oder Cool gab. Würdest du sagen, dass es jetzt gerade etwas Charakteristisches gibt, für das, was jetzt gerade in einem größeren Kontext im Jazz allgemein passiert? Weil diese Frage so seit den 80ern immer wieder aufkommt, wo die klassizistische Schiene so kam: Gibt es überhaupt noch etwas Neues im Jazz? In einem übergeordneten stilistischen Kontext.

Pianist A04: Ja, da würde ich am ehesten sagen ... Mein Gefühl ist am stärksten, dass sich jetzt gerade ... Am stärksten

gibt es in der Harmonik und Komposition klassische Einflüsse, finde ich. Das ist auf eine Weise mit komplexen Einflüssen des Pop gemischt. Und zwar nicht so wie im Fusion mit Rock und dieser Art von Ästhetik, sondern eher auch so Singer-Songwriter-Ästhetik, die so einen immer stärkeren Einfluss hat. Gemischt damit, dass zum Beispiel Wollny auch manchmal so nach Punk-Rock klingt. Aber nicht mehr so fusionmäßig, sondern auch konzeptioneller.

MS: Also du meinst keine Übernahme von ganz offensichtlichen Parametern, sodass man zum Beispiel einen Back-Beat spielt. Sondern wirklich eher mit einem ästhetischen Konzept auf der Metaebene?

Pianist A04: Ja, genau. Und auch stärker kompositorisch. Aber man verarbeitet die immer weiter. Man übernimmt nichts mehr direkt. Man nimmt es so in die eigene Ästhetik mit.

MS: Die letzte Frage wäre: Welchen Stellenwert hat das Piano im zeitgenössischen Jazz und hat sich diese Rolle seit den letzten Jahren merklich verändert?

Pianist A04: Nein, ich glaube, es ist interessant, dass das Klavier seitdem es im Jazz existiert einen konstant relativ großen Einfluss hatte. Und das hört, glaube ich, auch nicht auf. Das entwickelt sich ... Gerade so Klavier-Trios entwickeln sich immer auf so eine Weise weiter, dass es noch existiert.