

Reinhard Kopiez / Eckart Altenmüller

Der Prozess der Jazz-Improvisation

Ein Interview mit dem Gitarristen Thomas Brendgens-Mönkemeyer

Improvisation ist traditionell ein fester Bestandteil der Kirchenmusik und als ausgebildeter Kirchenmusiker mit A-Prüfung und zusätzlichem Kompositionsstudium ist Karl-Jürgen Kemmelmeyer der Gegenstand der Improvisation mehr als vertraut. Er hat die Improvisation deshalb auch in das von ihm herausgegebene Schulbuch *Spielpläne* als Unterrichtsgegenstand einfließen lassen (z.B. Kemmelmeyer et al. 2003; Kemmelmeyer/Nykrin 1999). Improvisation ist aber auch ein hochinteressanter Gegenstand für die Kreativitätsforschung, denn er bietet zahlreiche Anknüpfungspunkte dafür, dem Gehirn quasi in Echtzeit bei der schöpferischen Arbeit zuzuhören. Gerade das Nicht-Reversible ist im Gegensatz zum Kompositions-, aber auch zum literarischen Schreibprozess das Alleinstellungsmerkmal der Improvisation¹. Im folgenden Beitrag werden wir versuchen, existierende musikpsychologische Theorien über die musikalische Improvisation am sogenannten „impliziten musikpsychologischen Wissen“ eines Jazz-Musikers zu validieren.

¹ Das Prozesshafte des Schreibens mit seinem Hauptmerkmal der iterativen (schrittweisen) Veränderung des Produkts ist allerdings selbst historischen Wandlungen unterworfen. So war im späten Mittelalter die leicht zu modifizierende Wachstafel das externe Speichermedium für Gedanken und Ideen, seltener auch für ausformulierte Texte. Von diesen Tafeln fertigte ein professioneller Schreiber eine Kopie auf Pergament an, die dann wiederum vom Autor Korrektur gelesen wurde. Erst im letzten Schritt erfolgte eine Reinschrift. Es war bis zum Ende des 13. Jahrhunderts also nicht die Regel, dass ein Autor seinen Text selber ausformuliert aufschrieb. Mit Thomas von Aquin veränderte sich der Schreibprozess z. B. dadurch, dass der Autor direkt mit Tinte und Feder auf Pergament schrieb. Dieser Prozess der Textproduktion war jedoch erheblich langsamer und anstrengender als das Schreiben auf einer Wachstafel und führte wiederum dazu, dass sich in Thomas' Texten zahlreiche Abkürzungen und unvollständige Formulierungen finden, wodurch die Texte für Außenstehende nur schwer verständlich waren. Der Vorteil dieser Art des Schreibens auf Pergament, nämlich die Möglichkeit der direkten Überarbeitung während des Schreibens bzw. die Integration von Schreibearbeit und Gedankenproduktion in die Textproduktion überwog aber offensichtlich die Nachteile der Verlangsamung (vgl. Ludwig 2005).

Improvisation und generative musikalische Performanz: psychologische und neurobiologische Grundlagen

Im Allgemeinen gelten als Hauptmerkmale der Improvisation das Ungeplante und die Unvorhersagbarkeit (Frisius 1996). Von der Komposition wird die Improvisation häufig unterschieden, indem auf das Fehlen einer schriftlichen Vorlage und die Unbestimmtheit in mindestens einem der beiden primären Parameter der Ton- oder Zeitordnung verwiesen wird (a.a.O. Sp. 593). Auch wenn hiermit scheinbar eine Dichotomie zwischen Improvisation und Komposition begründet wird, ist es keinesfalls so, dass ohne zusätzliche Informationen das akustische Ergebnis einer Improvisation von dem einer Komposition unterschieden werden kann (a.a.O.). Vielmehr stellen aus moderner musikpsychologischer Sicht Improvisation und Komposition die Eckpunkte eines Kontinuums dar, welches die Möglichkeit dafür offen lässt, dass Kompositionen Merkmale der Improvisation einschließen können und umgekehrt.² Musikpsychologische Studien bestätigen, dass Hörer, die mit dem Idiom einer Improvisation nicht sehr gut vertraut sind, diese nicht überzufällig von einer Komposition im gleichen Stil unterscheiden können (Lehmann/Kopiez 2002). Dieser wahrnehmungspsychologische Befund hat zur Folge, dass Komponisten so komponieren können, dass es wie eine Improvisation klingt. So beruht beispielsweise die zentrale Szene des Improvisationswettbewerbs im Spielfilm "Schlafes Bruder" mit der großartigen Orgelimitation des musikalischen Genies Johannes Elias Alder über den Choral "Komm, oh Tod, du Schlafes Bruder" auf einer auskomponierten Sequenz des Filmmusikkomponisten Norbert Jürgen Schneider.³ Ein weiteres Beispiel sind die Klavierkompositionen des russischen Komponisten Nikolai Kapustin (*1937), der seine hyperkomplexen Klavierwerke im quasi-improvisierten Jazz-Idiom notationstechnisch bis ins letzte Detail festgelegt hat.⁴

Aus Sicht der Musikpsychologie ist es deshalb sinnvoller, statt von einer Polarität Komposition versus Improvisation von "generativer musikalischer Performanz" zu sprechen. (z.B. in Lehmann 2005). Diese kann sich auf ihren verschiedenen kontinuierlichen Merkmalsdimensionen konkretisieren. Improvisati-

² Das Kontinuum-Modell wurde zuerst begründet in Pressing (1984).

³ Schlafes Bruder (1995). Regie: Joseph Vilsmaier. (DVD, Chapter 22); die dazugehörige Erklärung der Szene befindet sich auf der VHS-Cassette "Thema Musik: Filmmusik" als Beilage zu folgendem Themenheft: Maas, Georg (2001). Filmmusik. Leipzig.

⁴ Siehe auch <http://www.nikolaikapustin.net>

on würde sich nach diesem Ansatz durch die Einheit von Erfindung, Verarbeitung und klanglicher Realisation auszeichnen (Lehmann, a.a.O., S. 924). Alle generativen musikalischen Vorgänge können dann durch vier Hauptperspektiven beschrieben werden: erstens durch die Perspektive des Produkts (gesellschaftliche Bedingungen), zweitens durch die des Prozesses (Automatisierung, Iterativität), drittens durch die der Entwicklung (Erwerb und Veränderung generativer Fähigkeiten) und viertens durch die der Person (Merkmale der kreativen Persönlichkeit, Arbeitsstrategien).

Aus Sicht der Neurobiologie haben sich ebenfalls in den letzten Jahren einige neue Einsichten in generative musikalische Prozesse ergeben. So verfolgte Marianne Hassler in einer Langzeitstudie die Entwicklung der improvisatorischen und kompositorischen Fähigkeiten bei Kindern vor und nach der Pubertät (Hassler 1998). Mittels endokrinologischer Methoden (es wurde der Testosterongehalt des Speichels gemessen) konnte sie nachweisen, dass sich die nach der Pubertät noch kreativ-musikalischen Kinder durch ein höheres Androgynitätsmaß auszeichneten. Die Androgynitäts-Hypothese der Autorin beruht auf dem Befund, dass die Jungen weniger "männlich" und die Mädchen weniger "weiblich" im endokrinologischen Sinn waren.

Aus Sicht der Neurophysiologie können die Aktivitäten des "kreativen" Gehirns durch drei Hypothesen erklärt werden (siehe Altenmüller 2003): die Kohärenz-Hypothese, die Hemisphären-Hypothese und die Frontallappen-Hypothese. Aus Sicht der Kohärenz-Hypothese wird Kreativität durch einen gesteigerten Informationsaustausch zwischen weiter entfernt liegenden Hirnarealen begünstigt. Dies lässt sich objektiv in einer Zunahme der Signalähnlichkeit (Kohärenz) des EEGs in den miteinander kommunizierenden Hirnregionen nachweisen. Typisch sind hierfür Aktivitätsanstiege im Beta 2-Frequenzband des EEG (18,5-31,5 Hz). Dieser Frequenzbereich wird mit hoher Aufmerksamkeit und bewusst ablaufenden Denkprozessen in Verbindung gebracht. Aus heutiger Sicht ist zu dieser Hypothese anzumerken, dass ähnliche Aktivierungsmuster auch bei anderen anspruchsvollen Denkaufgaben zu beobachten sind. Die Hemisphären-Hypothese nimmt an, dass kreative Prozesse stark durch die rechte Hemisphäre des Gehirns gesteuert werden. Für diese Hypothese sprechen unter anderem Fallberichte von Komponisten, die nach einem linkshirnigen Schlaganfall zwar die Fähigkeit zu sprechen verloren hatten, aber mit der intakten rechten Hirnhälfte sehr wohl noch in der Lage waren, zu komponieren. Der russische Komponist Shebalin ist hierfür ein eindrucksvoller Beleg. Nach einem linkshemisphä-

rischen Schlaganfall im Jahr 1953 litt er unter einer schweren globalen Aphasie, komponierte aber noch bis zu seinem Tod 1963 herausragende Werke. Umgekehrt existieren jedoch auch Befunde, die zeigen, dass eine linkshemisphärische Schädigung die Kreativität beeinträchtigt. Als Beispiel könnte Maurice Ravel angeführt werden, der vorwiegend unter einem Schwund der Hirnsubstanz der linken Hirnhälfte mit rasch voranschreitender Aphasie litt. Seine kreativen Fertigkeiten kamen bereits früh im Krankheitsverlauf zum Erliegen (siehe Amaducci/Grassi/Boller 2002). Aus heutiger Sicht ist zu dieser Hypothese anzumerken, dass Denkvorgänge in der Regel auf weit verzweigten Netzwerken beider Hemisphären beruhen, womit ein Kooperationsmodell der Hemisphären angemessener als ein Hemisphärenmodell ist. Die Frontallappen-Hypothese nimmt an, dass die kontrollierende Funktion des Stirnhirns für Denkvorgänge sich eher ungünstig auf die Entstehung unkonventioneller oder kreativer Prozesse auswirkt. Demzufolge müsste man als eine Voraussetzung für die Entstehung von Kreativität die inhibierende Aktivität des Frontallappens reduzieren. Dies ist z.B. durch Drogen möglich. Aus heutiger Sicht ist zu dieser Hypothese anzumerken, dass auch in einigen Jahrzehnten populärer Musik mit prominenten Beispielen für intensiven Drogenkonsum kein Beweis für hierdurch gesteigerte Kreativität geliefert wurde.

Das Interview

Aus den oben genannten Theorien der Improvisation und Kreativität wurden für den nun folgenden letzten Abschnitt Fragen für ein Experteninterview mit einem aktiven Jazz-Musiker abgeleitet. Als Methode wurde das Leitfadenterview mit offenen Fragen gewählt (vgl. Flick 1995)⁵. Die vorher ausgearbeiteten Leitfragen wurden entsprechend der vier Hauptperspektiven Produkt, Prozess, Entwicklung und Person gruppiert.

⁵ Das Interview wurde in Schriftsprache transkribiert und vom Interviewten freigegeben.

1. Die Perspektive des Produkts⁶

RK: Es gibt in der Musikpsychologie Theorien der Improvisation, die davon ausgehen, dass Improvisation eine geschickte Rekombination von verschiedenen, vorher erlernten Bausteinen ist. (Johnson-Laird 2002). Stimmt dies mit deiner Erfahrung überein und gibt es durch diese Sichtweise möglicherweise auch Probleme bei der Erklärung der Entstehung von etwas Neuem? Könnte der Spieler beispielsweise zu sehr durch solche Patterns bestimmt werden?

TBM: Wenn jemand kreativ genug ist, glaube ich, kommt er über die bloße Rekombination hinaus. Sie wird auch nicht als Grenze erlebt, sondern nur als Übungsfeld. Es gibt sicher auch andere Wege zum Improvisieren. Am einfachsten wäre es, wenn wir Improvisation aus einer anderen Perspektive betrachteten. Wir in unserem kleinen Abendland repräsentieren ja nur einen ganz kleinen Ausschnitt aus der Musik der Welt, doch die Improvisation ist weltweit wohl die am häufigsten ausgeübte Musikpraxis. Aus dieser globalen Perspektive betrachtet, ist dieses Erlernen von Mustern ein legitimes Verfahren, aber eben auch nur eines von vielen.

RK: Das schließt also nicht aus, dass auch Neues durch die Kombination von bereits Bekanntem oder Bewährtem entsteht?

TBM: Nein, es ist die Phantasie, die Neues aus dem Bewährtem entstehen lässt.

RK: Eine andere Theorie von Jeff Pressing (vgl. Lehmann 2005) besagt, dass Komposition und Improvisation keine getrennten Kategorien sind, so wie sie häufig dargestellt werden, sondern dass sie sich auf einem Kontinuum befinden und damit fließend ineinander übergehen können. Das würde bedeuten, dass Improvisateure auch komponieren oder Komponisten auch improvisatorisch tätig sind. Stimmt das aus deiner Sicht?

TBM: Bach, Mozart, Beethoven, Bruckner und viele andere Komponisten waren großartige Improvisateure. Ob der Improvisator auch komponiert, denke ich, hängt von seinem Selbstverständnis ab. Der indische Improvisator wird sich beispielsweise nicht verpflichtet fühlen, das, was er dann in der Situation spontan „komponiert“, auch zu archivieren. Unser Kompositionsbegriff mit dem dazugehörigen Werkbegriff und allen Folgen wie Konservierung, Re-

⁶ Das Interview fand am 06.01.2007 in der Privatwohnung von Thomas Brendgens-Mönkemeyer statt. Wir danken Wolfram Hirmer für die Transkription.

produzierbarkeit etc. wird für einen solchen Improvisator keine Bedeutung haben. In einer Filmdokumentation⁷ äußerte sich einmal ein indischer Instrumentalist zu der Frage von Improvisation und Wiederholbarkeit. Unter anderem sagte er, es gehe darum einen Modus zu lernen und zu spielen. Die Improvisationsarbeit bestünde darin, die Essenz dieses Modus herauszuarbeiten. Dafür können sie sechs Stunden benötigen, weshalb ein Konzert dann eben länger sein kann, als es unseren Gewohnheiten entspricht, und eben auch unwiederholbar, weil die nächste Situation wieder eine andere ist: andere Hörer, ein anderer Raum etc. Trotzdem ist der Modus wieder derselbe, doch der will dann durch das improvisierte Spiel neu erschaffen werden. Das impliziert die Unmöglichkeit einer Verschriftlichung.

RK: Du bist ja selbst kompositorisch aktiv – In welchem Verhältnis stehen Komposition und Improvisation bei Dir zueinander?

TBM: Zunächst möchte ich daran erinnern, dass ich ausgebildeter westeuropäischer Musiker bin mit starker Affinität zu Jazz und verwandten Musikformen (diese Musik ist mir viel näher und vertrauter als z.B. die von Brahms) und also auch mit dieser Sozialisation lebe. Nun zu der Frage: Prozentual kann ich das nicht sagen, aber es ist schon so, dass ich mich beim Spielen auch darum bemühe, Bezüge zu Themen herzustellen, um als Improvisator nicht der Beliebigkeit zu erliegen. Sonst läuft man Gefahr, sich im nächsten Stück zu wiederholen. Ein Konzertbesucher hat mir einmal gesagt: „Bei dir hat man den Eindruck, dass man wirklich den ganzen Abend ein Konzert hört. Bei vielen Jazzmusikern hört man den ganzen Abend nur ein einziges Stück.“ Mit anderen Worten: Der Übergang von Improvisation zu Komposition ist für mich fließend. Es gibt ein Stück auf meiner letzten CD,⁸ welches ein gutes Beispiel dafür ist: Der Titel „Evergreen“ besteht eigentlich nur aus einer kleinen Sequenz, deren harmonischen Gehalt ich vor ihrem eigentlichen Erscheinen auseinandernehme, präsentiere und mich nicht an die Taktzahlen oder an die direkten Abläufe halte. Ich deute an, vermische und irgendwann zieht sich das zusammen auf diese komponierte Sequenz. Wenn man das nicht weiß, sollte man das auch nicht hören, sondern als musikalische Entwicklung erleben.

⁷ Es handelt sich um die mehrteilige Dokumentation „On the edge - Improvisation in music“ (BBC 1992, Regie und Konzeption: Derek Bailey); siehe auch Bailey (1987).

⁸ Brendgens-Mönkemeyer (2006). *Lightness* (CD). Factoryoutlets Records.

RK: Wenn ich den Gedanken noch einmal aufnehme, dass es sich um ein Kontinuum handelt, dann wäre daraus ja die Vorhersage ableitbar, dass es einem mit dem speziellen Stil nicht vertrauten Hörer nicht möglich sein dürfte zu unterscheiden, ob es sich um Komposition oder Improvisation handelt. Würdest du das auch vorhersagen?

TBM: Das kann passieren und ist plausibel.

2. Die Perspektive des Prozesses

RK: Es gibt sogenannte musiktheoretisch „naive“ Musiker, die, pointiert formuliert, eigentlich musikalische Analphabeten sind. Ein Prototyp dieses Musikers wäre Django Reinhardt (1910-1953), der nicht nur ein literarischer, sondern auch ein notationstechnischer Analphabet war. Trotzdem kann dieser Musikertyp auf eine sehr intuitive Art unübertrefflich improvisieren. Gibt es diesen Spielertyp heute noch?

TBM: Ja, unbedingt. Django Reinhardt hat ja auch komponiert (z.B. „Minor Swing“). Paul McCartney (*1942) würde ich auch zu diesem Typ zählen. Es scheint auch nicht-formale Lernprozesse zu geben, um später sowohl komponieren als auch improvisieren zu können. Der Gitarrist Wes Montgomery (1925-1968) ist auch so jemand ebenso wie Chet Baker. Sie konnten alle nicht nur keine Noten, sondern auch keine Akkordsymbole lesen. Montgomery konnte im Leadsheet nicht einmal einen A⁷-Akkord erkennen. Wenn man ihm sagte: „Spiel das mal“, fragte er: „Kannst du mir das mal vorspielen?“ Nachdem er das Vorgespielte gehört hatte, konnte er es sofort ausführen und auch variieren. Gegen Ende seiner Karriere wurde er berühmt durch seinen Part in Arrangements von Gitarre mit Big Band oder Streich-Orchester. Zur Vorbereitung der Aufnahmen schickte man ihm die Tonbänder mit einer Pilotspur nach Hause. Darin gab es dann markierte Pausen, in denen er zu spielen hatte. Mit diesem Rohprodukt hat er zu Hause geübt und ist dann zum Studio gefahren, um mit dem Orchester alles live einzuspielen.

RK: Wenn ich mir jetzt den generativen Prozess vorstelle, dann ist das ja ein Echtzeitprozess. Wie geistig anspruchsvoll ist das? Fühlst Du Dich nach einem Konzert z. B. geistig erschöpft?

TBM: Nach einem Solokonzert bin ich regelmäßig geistig und körperlich völlig erschöpft, allerdings nicht unangenehm.

RK: Ich möchte noch einmal auf die Rekombinationsthese zurückkommen: Gibt es Musiker, die sehr stark von diesen automatisierten Abläufen in ihrem Spiel bestimmt werden?

TBM: Davon gibt es ganz viele. Ich würde gern noch einen anderen Aspekt hinzufügen: Improvisieren lernt man wie eine fremde Sprache. Ein Kind spricht intuitiv nach, plappert erst falsch, dann richtig. Es schreitet fort von kleinen Bausteinen wie Ein-, Zwei-, oder Dreiwortsätzen hin zu längeren Gebilden. Auch Menschen, die nie schreiben und lesen gelernt haben, sind ja in der Lage, komplizierte Satzgefüge zu denken und zu sprechen. Für mich funktioniert das in der Musik genauso. Man lernt eine musikalische Sprache und wenn man das musikalische europäische Esperanto gelernt hat, dann wird man zwangsläufig einen musikalischen Dialekt entwickeln, der dazu führt, dass der eine vielleicht ein Spezialist für Barockmusik wird oder der andere eben ein Improvisator. Und wie im Leben gibt es dann noch Menschen, die mit einem relativ geringen Wortschatz trotzdem überzeugend sprechen, also mit einem relativ geringen musikalischen Vokabular überzeugende Musik machen und daran sofort erkennbar sind.

RK: Ist der Prozess der Improvisation auch von situativen Faktoren abhängig wie z.B. der Stimmung, in der der Spieler sich befindet?

TBM: Ja natürlich. Über Charlie Parker (1920-1955) gibt es folgende Anekdote: In einer Konzertpause nimmt Parker den Trompeter Red Rodney (1924-1997) am Arm und führt ihn nach draußen. Im Hinterhof sucht er eine Stelle, wo sich beide auf den Rücken legen können. Sie schauen in den Sternenhimmel und sagen nichts. Dann gehen sie wieder rein und spielen völlig anders. Parker selbst spielt anders und Rodney, der diese Szene beschreibt, sagt, er habe diese Veränderung gar nicht verhindern können.

RK: Gibt es während der Improvisation auch Reflexionsprozesse wie Bewertungen des eigenen Spiels, zum Beispiel innere Kommentare wie: „Das war gelungen“?

TBM: Ich bewerte durchaus während des Spiels. Ich könnte das ein paar Sekunden vorher Gespielte auch wiederholen. Du musst immer mit „Headroom“ arbeiten, sonst weißt du nicht, was du tust. Die Bewertung am Ende eines Stücks fällt mir eher schwer.

RK: Hattest du während des Spiels auch schon einmal intensive emotionale Erlebnisse wie zum Beispiel starke physiologische Reaktionen, etwa einen Kloß im Hals oder einen Schauer über den Rücken?

TBM: Das ist für mich ein sehr vertrautes Phänomen. Ich weiß von einem profilierten Orchestermusiker, dass er begeistert Wagner-Opern spielt, weil er bei dieser Musik solche Erfahrungen macht.

RK: Mit den Worten Carl Philipp Emanuel Bachs: Muss man also selbst gerührt sein, um rühren zu können?

TBM: Ja, natürlich. Kannst du dir Maria Callas ohne innere Beteiligung vorstellen?

3. Die Perspektive der Entwicklung

RK: Wenn du selbst mal zurückblickst auf die Anfänge deiner Improvisationstätigkeit: Wie sah der von dir beschriebene musikalische „Spracherwerb“ bei dir selbst aus?

TBM: Ich habe mit Imitation begonnen. Etwas salopp formuliert, habe ich ganz naiv Aufnahmen nachgedudelt. Ich hatte irgendwelche Aufnahmen von irgendwelchen Rhythm´n´Blues Bands. Ich habe dann versucht, mitzuklimpern - ohne irgendetwas zu verstehen. Ich habe einfach gehört und gespielt und manchmal gelang mir etwas genauso wie das, was die Band gerade spielte. Dabei habe ich einzelne Stücke sehr häufig wiederholt.

RK: Also ist das ein Entwicklungsprozess, der auch eine gewisse Mühsal bedeutet?

TBM: Ich finde das ist der falsche Begriff. Ich würde das eher als Aufwand oder intensiven Einsatz bezeichnen. Wenn das Kind gehen lernt, fällt es vielleicht einhundertmal hin, aber das zählt nicht und es macht eben weiter. Es setzt sich solange ein, bis das Ziel, eben das Stehen oder Sprechen oder Laufen, erreicht ist. Der Begriff Aufwand ist wertfrei; Mühsal ist für mich ein negativer Begriff. Ich möchte noch einmal auf die Bedeutung der Imitation zurückkommen. Wenn ich ganz naiv die ersten Schritte zur Improvisation mache und mit einer Aufnahme mitspiele, finde ich vielleicht eine kleine Eröffnungswendung als ersten Zugang. Wenn das Stück drei oder vier Minuten lang ist, dann höre ich vielleicht zehn solcher Stellen. Bei irgendeinem anderen Stück entsteht dann nach einer Weile des Verinnerlichens die Erkenntnis, dass diese erlernten Wendungen auch hier vorkommen. Es ist wie ein Wiedererkennen der gleichen Vokabel oder des gleichen Idioms.

RK: Neben dem Imitieren und Wiederholen wäre das Wiedererkennen also die dritte große Komponente beim Erlernen des Improvisierens. Ich kann mich

daran erinnern, dass du in einem früheren Interview einmal die komplette Gitarrenstimme zu einer CD-Aufnahme mitgepielt hast. Der Prozess der Aneignung kann offensichtlich bis hin zur vollständigen und wörtlichen Imitation ganzer Soli gehen?

TBM: Ich glaube, das müsste die CD *Midnight Blue* von Kenny Burrell⁹ gewesen sein. Von der habe ich z.B. den Titel „Midnight Blue“ vollständig imitiert¹⁰.

4. Die Perspektive der Person

RK: Nun eine „Huhn-Ei-Frage“: Kann eigentlich jeder zum Improvisator werden und hängt es nur vom Zufall ab, ob man eher ein Barockspezialist oder ein Jazzmusiker wird? Oder gibt es doch vielleicht spezielle Eigenschaften, die man mitbringen muss?

TBM: Es ist sicher so, dass die Dinge sich entwickeln, wenn man sie tut. Also, indem man improvisiert, kann man natürlich besser improvisieren. Ich kann noch ein anderes Beispiel geben: Ich habe vor einigen Jahren den modernen Jazzgitarristen John Abercrombie (*1944) getroffen und ihn zum Thema „Üben“ gefragt. Er sagte, dass er bei seinen Improvisationsübungen manchmal sechs bis acht Stunden probiert, bis er eine Wendung gefunden hat, von der er weiß, dass sie von ihm ist. Das hat mir sehr geholfen¹¹. Ich finde, das ist dem Prozess des Komponierens gleichwertig und es ist auch ähnlich intensiv. Bei Abercrombie ist diese geistige Arbeit des „Ringens“ um die richtigen

⁹ Kenny Burrell (1963/1999). *Midnight Blue* (CD). Blue Note Records.

¹⁰ Der Jazz-Gitarrist Pat Martino beschreibt in einem Interview ebenfalls die zentrale Bedeutung der Imitation für das Erlernen der Improvisation, indem er auf seine Erfahrung als Dreizehnjähriger mit einer Aufnahme des Gitarristen Wes Montgomery verweist (*Groove Yard*), die er so häufig abhörte, bis er kleine Segmente des Solos beherrschte. Dadurch wurden mehrere Schallplatten verschlissen (vgl. Nemeyer 2006). Die Strategie, nur wenige Tonträger zu besitzen, diese jedoch intensivst zu hören und die Soli zumindest partiell zu erlernen, scheint ein weiteres Merkmal der Anfänge des Improvisationserwerbs zu sein. So äußert der Jazz-Gitarrist John Scofield in einem Interview, er habe in der Jugendzeit nur 15 Alben besessen, von diesen aber intensiv einzelne Phrasen verschiedener Instrumente wie Saxophon oder Trompete abgehört (vgl. Nemeyer 2006).

¹¹ Im Verlauf des weiteren Gesprächs wurde auch die Frage diskutiert, ob es so etwas wie eine vollkommene Improvisation gibt, in der alle Eigenarten der harmonischen und thematischen Verarbeitung in idealer Weise aufeinander abgestimmt sind. Ein Beispiel hierfür ist die Improvisation des Saxophonisten Colemann Hawkins (1904-1966) über den Standard "Body and Soul" aus dem Jahr 1939. Dieses Solo wurde prägend für ganze Generationen von Jazzmusikern. Seine Bedeutung wird wie folgt beschrieben: "Hawkins's celebrated recording of Body and Soul (1939) is notable for its relaxed virtuosity, warmth of sound, harmonic ingenuity, consistent use of double time, and intricate development of motifs" (Porter 1988).

Wendungen so intensiv, dass er mit geschlossenen Augen spielt und live sofort schwitzt, obwohl er nicht übergewichtig oder krank ist.

RK: Können sich die Improvisationsideen auch erschöpfen?

TBM: Erschöpfung der Ideen kann eine Rolle spielen. Der Gitarrist Fred Frith (*1949) beispielsweise hat einmal eine Tournee mit der Begründung abgebrochen, dass er nicht jeden Abend etwas Neues erfinden könne. Wenn er morgen spiele, wiederhole er sich und das war für ihn unerträglich.

RK: Kann man die Kreativität durch Drogen steigern?

TBM: Hierzu eine kleine Anekdote: Als Jimi Hendrix (1942-1970), den ich für einen der genialsten Innovatoren und Improvisatoren halte, das erste Mal in der Royal Albert Hall in London spielte, war er nachmittags beim Soundcheck wohl sehr unsicher. Er hatte richtig Bühnenangst. Seine Nervosität steckte die beiden anderen Bandmusiker (einen Schlagzeuger und einen Bassisten) mit an. In dieser Situation sagte dann der Manager: „Ich hab was für euch, Jungs“ und brachte ihnen dann eine Flasche Whiskey, die sie austranken. Also pro Person eine drittel Flasche Whiskey. Damit sie abends dann wieder richtig munter wurden, gab es noch etwas Kokain dazu. Wenn einen das nicht erschöpft, was dann?

RK: Es gibt im Bereich der Kreativitätsforschung Theorien, die von einer altersbedingten Abnahme der Kreativität ausgehen (Simonton 1996). Trifft das auch für Jazzmusiker zu oder bleiben die bis ins hohe Alter kreativ?

TBM: Mir fällt da gleich der Saxophonist Arnett Cobb ein (1918-1989), der noch mit Krücken auf der Bühne stand und einen sehr kraftvollen, vitalen Swing spielte. Ein anderes Beispiel ist der Kontrabassist Ray Brown (1926-2002). Er verstarb während eines Konzerts in der Garderobe – bei der Arbeit, sozusagen. Diese altersbedingte Abnahme von Kreativität scheint es nicht zwingend zu geben. Vielleicht bei Komponisten, aber nicht bei Jazzmusikern.

RK: Ich habe hier noch zwei Aufnahmen von „Loverman“, gespielt von Charlie Parker. Die Aufnahmen liegen nur fünf Jahre auseinander, aber in der Biographie werden diese Aufnahmen sehr kontrovers diskutiert. Ich sage jetzt nicht, welche welchen Hintergrund hat, sondern schlage vor, dass du sie dir einfach anhörst und danach kommentierst. Mir geht es dabei um Merkmale wie musikalischer Ausdruck und natürlich um die Gesamtqualität¹². (Es

¹² Die Klangbeispiele von „Lover Man“ und die Aufnahme von "Body and Soul" in der Version von Coleman Hawkins können auf der Webseite <http://musicweb.hmt-hannover.de/parker> angehört werden.

folgte als erstes die Aufnahme von 1946, dannach die Aufnahme von 1951. Bei der früheren Aufnahme befand sich Parker in einem extrem kritischen körperlich-geistigen Zustand). Es gibt Autoren die behaupten, man könne hören, dass Charlie Parker auf seinem gesundheitlichen Tiefpunkt angelangt sei, denn er versuchte zum Zeitpunkt einer Aufnahme, den Heroinentzug durch einen schweren Alkoholismus zu kompensieren¹³. Gibt es irgendeine Kategorie des Spiels, an der man das merken könnte?

TBM: Nein, auf keinen Fall. Die zweite Aufnahme, ist für mich etüdenhafter und etwas stärker von gelernten Patterns und erarbeiteten Strukturen bestimmt. Bei der ersten Aufnahme ist zu hören, dass die Begleitung sehr viel souveräner ist und mit der Modernität von Parkers Spiel umgehen kann. Der Saxophonist hat es nicht mehr nötig, alles zu spielen und zu zeigen, was er kann. Es gibt zwei, drei Stellen, an denen er wirklich extrem modern ist und nur die Erweiterungen der Akkorde spielt. Er spielt in dieser ersten Aufnahme nur das wirklich Wichtige, würde ich sagen.

RK: Die erste Aufnahme ist also nicht weniger virtuos oder weniger von Können geprägt?

TBM: Nein, ich würde den Begriff „ausgeschlafen“ verwenden. Ich höre, dass in dieser frühen Aufnahme jemand nicht mehr beweisen muss, dass er das alles spielen kann. Er spielt nur dann, wenn es für ihn wirklich wichtig ist, ein paar Töne (das ist mein Eindruck). Ich empfinde auch den Ton als sehr ausdrucksstark. Insgesamt interessiert mich die erste Aufnahme, die sehr viel kantiger ist, viel mehr.

RK: Das ist interessant. Die erste Aufnahme hielt Parker selbst für eine seiner schlechtesten, die er je gemacht hat. Sie entstand in der Phase des Heroinentzugs, den er mit Alkohol kompensierte. Pointiert formuliert: konnte Charlie Parker dank oder trotz seiner Drogensucht so spielen?

TBM: Er selbst hat immer gesagt: trotz.

RK: Also sind Kreativitätstheorien naiver Art, die von einer Steigerung durch Drogen ausgehen, falsch?

TBM: Solche Behauptungen sind völlig daneben. Ich halte das für die Entschuldigung vor sich selbst, für Ausreden für schlechte Aufnahmen. Ich dachte, das wäre längst vom Tisch.

¹³ Zum Gesundheitszustand Parkers und den Entstehungsbedingungen der beiden Aufnahmen siehe die Berichte in Hirschmann (1994), Schneider/Russell (1972) und Steinert (1997).

RK: Man muss beim Improvisieren also seine Sinne beieinander haben?

TBM: Wenn man dabei seinen Kopf und sein Herz nicht klar beieinander hat, kann das nichts werden.

RK: Ich bedanke mich für das Gespräch.

Literatur

- Altenmüller, Eckart (2003): Das improvisierende Gehirn. In: Fährdrich, Walter (Hrsg.): *Improvisation V*, Winterthur, S. 27-40.
- Amaducci, Luigi / Grassi, Enrico / Boller, Fernandez (2002): Maurice Ravel and right-hemisphere musical ceativity: Influence of disease on his last musical works. In: *European Journal of Neurology*, 9. Jg., H. 1, S. 75-82.
- Bailey, Derek (1987): *Improvisation: Kunst ohne Werk*. Hofheim.
- Flick, Uwe (1995): *Qualitative Forschung. Theorie, Methoden, Anwendung in Psychologie und Sozialwissenschaften*. Reinbek.
- Frisius, Rudolf (1996): *Improvisation*. In Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 4 (Sp. 538-542). Kassel.
- Hassler, Mariane (1998): *Musikalische Begabung in der Pubertät*. Augsburg.
- Johnson-Laird, Philip N. (2002): How jazz musicians improvise. In: *Music Perception*, 19. Jg., H. 3, S. 415-442.
- Ludwig, Otto (2005): *Geschichte des Schreibens*. Berlin.
- Kemmelmeyer, Karl-Jürgen / Nykrin, Rudolf / Lang, Otmar / Haun, Anke. (Hrsg.) (2003): *Spielpläne Bd. 1*. Leipzig
- Kemmelmeyer, Karl-Jürgen / Nykrin, Rudolf (Hrsg.) (1999): *Spielpläne (Bd. 9/10, S. 167)*. Leipzig.
- Lehmann, Andreas (2005): *Komposition und Improvisation: Generative musikalische Performanz*. In: Stoffer, Thomas H. / Oerter, Rolf (Hrsg.), *Allgemeine Musikpsychologie (= Enzyklopädie der Psychologie, Musikpsychologie, Bd. 1)*. Göttingen, S. 913-954.
- Lehmann, Andreas / Kopiez, Reinhard (2002): Revisiting composition and improvisation with a historical perspective. In: Britta, Maria / Melen, Marc (Hrsg.), *Proceedings of the ESCOM 10th Anniversary Conference on Musical Creativity*, 5.-8. April. Lüttich.
- Ludwig, Otto (2005): *Geschichte des Schreibens*. Berlin.
- Maas, Georg (2001): *Filmmusik*. Leipzig.

- Nemeyer, Eric (2006): Interview with Pat Martino. In: *Jazz Improv*, 6. Jg., H. 4, S. 119-125.
- Porter, Lewis (1988): Hawkins, Coleman. In: Kernfeld, Barry (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Jazz*. Bd. 1, S. 505-507. London.
- Pressing, Jeff (1984): Cognitive processes in improvisation. In: Crozier, W. Ray / Chapman, Anthony J. (Hrsg.): *Cognitive processes in the perception of art*. North-Holland, S. 345-363.
- Schneider, Hans / Russell, Ross (1972): *Bird lebt!* Wien.
- Simonton, Dean Keith (1996): Creative expertise: A life-span developmental perspective. In: Ericsson, Karl Anders (Hrsg.): *The road to excellence: The acquisition of expert performance in the arts and sciences, sports and games*. Mahwah, S. 227-253.
- Hirschmann, Thomas (1994): *Charlie Parker. Kritische Beiträge zu Bibliographie sowie zu Leben und Werk*. Tutzing.
- Steinert, Heinz (1997): Musikalischer Exotismus nach innen und außen. Über die kulturindustrielle Aneignung des Fremden. In: Rösing, Helmut (Hrsg.): *Step across the border - Neue musikalische Trends, neue massenmediale Kontexte*. Karben, S. 151-173.