

Perspektiven frei improvisierter Musik

Die Basler Improvisationsmatineen 2008

Begegnung

Die Wahl des Kurztitels „Kritik“ für eine Veranstaltungsreihe mit freier Improvisation ist provokativ, denn diese Musik einer ästhetischen Kritik zu unterziehen ist alles andere als evident. Ein erstes Problem ist das Fehlen einschlägiger Experten; in den Konventionen der Konzertkritik ist es doch der musikwissenschaftliche Spezialist, der aufgrund seiner Fachkenntnis Werk und Interpretation zu beurteilen beansprucht. Eine solche systemimmanente Kritik wäre hier wohl kaum möglich und schien auch nicht beabsichtigt: Als Musikwissenschaftler, Komponisten und Interpreten klassischer Musik repräsentierten die Diskussionsteilnehmer vielmehr den neugierigen Blick von aussen – von ausserhalb der Improvisation, aber von innerhalb der Musik. Die Konstellation war also auf Begegnung hin angelegt, auf den Dialog mit den „Andern“ eher denn auf Kritik im engen Sinn. Die Bilanz sei vorweggenommen: Es war von der Eröffnungsmatinee an offensichtlich, dass der zu befürchtende Bruch zwischen Musik und Diskussion nicht eintrat, dass die Spannungsintensität der Musik sich in jener der anschliessenden Diskussion unmittelbar fortsetzte. Nicht die Spur eines Dualismus zwischen Improvisation als Praxis „aus dem Bauch heraus“ und der Theorie „zerebraler“ Diskurse. Es lag in der Natur der Sache, dass nicht nur die Musik, sondern eben auch die Diskussionen improvisiert waren, und die verbalisierenden Trios hatten daran offensichtlich ebenso viel Spass wie die instrumentalen. Dieses Hand-in-Hand-Gehen der beiden Diskurse, die gegenseitige Neugier, die anhaltende, vom Publikum gespiegelte Aufmerksamkeit ist als Errungenschaft kaum hoch genug einzuschätzen. Gerade aus der Perspektive komponierter Kunstmusik ist zeitgenössische Improvisation ja bestenfalls eine suspekte Sache. In der *MGG* etwa ist folgender Satz zu lesen: „Vielen Musikern dient improvisierte Musik vor allem der Kommunikation, dem Austausch von Bedeutungen, die z.B. sprachlich kaum auszudrücken sind.“ Der ungelenke Sprachgestus will anzeigen, dass man in wissenschaftlicher Distanz zum Gegenstand steht; jedoch genügt es, das Adjektiv „improvisierte“ abzudecken, um die Banalität der Aussage zu konstatieren. Man vermutet hier einen Tummelplatz der „Emotionen“, denn das Fehlen einer Partitur kann doch nur Fehlen von Geist bedeuten. Am prägnantesten hat Pierre Boulez Improvisation als „emotionale Entladung“ zur „Kompensation angestauter Frustrationen“ gebrandmarkt. Das Konstrukt eines emotionalen Anderen erlaubte es ihm, mithilfe eines ausserordentlich konventionellen Dualismus die intellektuell ausgeglühte Strukturarbeit seines eigenen Komponierens in helles Licht zu rücken. Die Frage jedoch, welches der beiden Trios – das musizierende oder das diskutierende – in Basel

nun emotionslastiger gewesen sei, ist keineswegs einfach zu beantworten. Die Situation der frei improvisierenden Musiker schien jedenfalls nicht vom Willen zur Expressivität bestimmt, sondern eher von einer permanenten, teils latenten, teils offenen nervösen Anspannung in einem Spiel, das nicht nur dargeboten, sondern in einem simultanen analytischen Prozess stets auch angeboten und vermittelt werden musste, um musikalische Entscheidungen zu provozieren, zu bestätigen und zu widerrufen. Diese Simultaneität von Reflexion und Reaktion im Spiel selbst wäre vielleicht mit dem Begriff der Ekstase zu fassen; kaum aber mit „Emotionalität“.

Mit der Musik spielen

Die Frage der Kritik wurde durch das Zusammengehen von Musik und Gespräch potentiell aufgehoben. Mehr noch: Was anderes taten die Musiker denn während dem Spiel, als sich schon selbst zu kritisieren? Roland Moser bemerkte in der Matinee mit dem Geiger Harald Kimmig, dass das Anfangsstück nach einiger Zeit als nicht mehr entwicklungsfähig erkannt wurde. Nach mehreren Anläufen, mehrmaligem Losbrechen aus der Stille und ebenso häufigem Abklingen in die Stille zurück, nach einer längeren Phase des Suchens und Abwartens mit undeutlichen Geräuschen und einigen leisen, isolierten Figuren ging es einfach nicht mehr weiter. Das zweite Stück wirkte dann, so Moser, wie eine Kritik des ersten. Kurz und prägnant exponierte man in scharf gezeichneten Blöcken eine Mehrklangtextur, eine lyrische Oboenmelodie und schliesslich ein Liegeklangaggregat, das von rhythmischen Impulsen des Fagotts kontrapunktiert wurde. Dieses zweite Stück war eine direkte, kritische Konsequenz aus der Erfahrung des vorangegangenen. Natürlich wird die Folge eines eröffnenden Abschnittes mit der Funktion des Einschwingens, des Abtastens und Suchens, und eines zweiten, affirmativen und konzisen Teils schon seit Jahrhunderten komponiert (wobei bei Klavierrezitalen ein Vorspiel zum programmierten Werk noch bis ins 20. Jahrhundert auch durchaus improvisiert sein konnte). Hier wurde ein analoger Formprozess aus konkreter Notwendigkeit quasi neu erfunden; die Logik des Prozesses war umso stringenter.

Die Matinee mit dem Kontrabassisten Daniel Studer mündete in ein Stück mit einem homogenen, flimmernden Klangteppich aus schnellen Figuren im höchsten Register. Der Oboist flötete in die Hände. Man könnte einen solchen vibrierenden Klangraum eine Zeitlang als *Aperçu* wirken lassen und dann abschalten. Was geschah, war aber eine allmähliche Differenzierung der drei verflochtenen Klangkomponenten. Damit war die Richtung gewiesen. Der Fagottist (Nicolas Rihs) kehrte so allmählich in sein angestammtes Register zurück und legte eine ähnlich bewegte, schnurrende Basslinie vor. Der Registerkontrast setzte genug Spannung frei, um das Fagott eine zeitlang solo spielen zu lassen, während die Klanganalogie der schnellen inneren Bewegung Kontinuität schuf. Der Bassist gesellte sich ihm zu, es entstand ein hochgespanntes, beinahe

maschinell klingendes Geräuschband im Bass. Der Oboist (Hansjürgen Wäldele) reagierte seinerseits auf diesen Klangcharakter mit metallisch scharfen Einwürfen, die sich zu einem melodischen Solo verdichteten. Mit einer sich allmählich aufwärtsschraubenden Basslinie steuerte sich diese Konstellation einer lang anhaltenden Klimaxphase zu, um schliesslich verflimmernd dort wieder zu verklingen, wo sie begonnen hatte.

Solche Verlaufsformen sind kontingent. Sie könnten in jedem Moment anders ausfallen, ohne deshalb beliebig zu sein. Das Hinsteuern auf eine Klimax wurde in den Diskussionen als Klischee freier Improvisation bezeichnet; deswegen darauf zu verzichten, wäre genauso klischeehaft. Im beschriebenen Beispiel war die Entwicklung stimmig, weil mit der Steigerung eine im Registerkontrast und den schnellen Spielfiguren angelegte Spannung transformiert wurde. Solche Logiken sind im Ereignis selbst aufgehoben, sie entstehen, wie Wäldele es formulierte, „schlafwandlerisch“. Die Entscheidungen sind nicht prämeditiert, aber bewusst: Es ist eine kritische Haltung präsent, die immer nahe des Humors ist. Man könnte sagen, dass die Improvisatoren nicht nur Musik, sondern auch *mit* der Musik spielen – eine grundlegende Ambivalenz fern vom Klischee emotionaler Kompensation.

Die Wolken von gestern

Man könnte es dabei bewenden lassen: Improvisation *ist* auch ihre eigene Kritik. Die Entscheidung, das Gehörte nachträglich zu diskutieren, bedeutete aber, dass man ihr mehr Bedeutung zumessen wollte als die des geglückten oder missglückten Moments, des „Ereignisses ohne Konsequenz“, wie Kimmig es ausdrückte. Er erinnere sich daran, so pflegte Sancho Pansa auf Fragen zu erwidern, so wenig wie an die Wolken von gestern. Es scheint jedoch, dass allgemein das Interesse am Phänomen der Improvisation zunimmt, und dies nicht nur im Bereich der Musik und anderer Künste. Wirtschaftswissenschaftler erkennen, dass konventionelle Entscheidungsmechanismen in einem stets komplexeren globalisierten Umfeld nicht mehr ausreichen. Die unbekanntes und die variablen Faktoren sind zu zahlreich. Gefragt ist Kompetenz zur Improvisation. Man kann es sich nicht mehr leisten, die Wolken von gestern zu ignorieren.

Wie Kiefer einmal ausführte, würde es bei einer Kritik vorerst darum gehen, der Frage nachzuspüren, wieso die Spieler in einer bestimmten Situation so und nicht anders reagiert haben. Um Analyse also. Durch Rekonstruktion und Kommentar wird das improvisierte Stück aus seinem Status des reinen Ereignisses herausgehoben. Klangvorgänge werden beschreibbar, es werden Strukturen erkannt, die Logik einzelner Verknüpfungen wird analysiert. Über die Basler Gespräche zwischen Musikern hinaus könnte sich durchaus die Perspektive abzeichnen, dass gerade freier Improvisation zunehmend Modellcharakter zukommt: Hier wird auf konzentrierte Weise an der Entwicklung von Handlungsmustern in einem komplexen Kontext experimentiert.

Prinzip des „freien“ Improvisierens ist es, auf Konventionen, auf Bindungen an etablierte oder erkennbare Genres, standardisierte Reaktionsformen, auf vertraute Repertoires einstudierter Formeln und Floskeln und vorausgehende Abmachungen jeder Art in programmatischer Weise zu verzichten. Die Musiker konfrontieren sich deshalb am Beginn eines Stücks mit einer Situation maximaler Indetermination. Dass dabei – nebenbei gesagt – das klingende Resultat jenem freier Atonalität nahe steht, ist eine logische Folge der Konstellation und nicht, wie Kelterborn im Gespräch vermutete, Anzeichen einer stilistischen Bindung. Es handelt sich um eine chaotische Situation nicht etwa des Resultats „chaotischer Musik“, sondern des Kontexts. Die Geburt des frei improvisierten Stücks geschieht in einem Moment der Turbulenz, in dem noch keine kausalen Beziehungen erkennbar sind, in dem es schon zeitlich unmöglich ist, das, was geschieht, zu katalogisieren noch, was geschehen soll, voraus zu wissen. Für Verstehen und das Einschätzen richtiger Antworten ist keine Zeit, es muss gehandelt werden, bevor man noch Lösungen entwickeln könnte. Mit willkürlich gesetzten Aktionen wird der Boden für eine erste Ordnung gelegt. Das Weitere hängt von der Klarheit, gewissermassen der Autorität der initialen Standpunkte ab.

Die zweite Matinee wurde durch René Krebs mit Trompetenmotiven auf riesigen Schneckengehäusen eröffnet. Der überraschend kräftige Klang – ein „Urklang“, sollte Schneeberger danach sagen – liess die beiden Mitmusiker vorerst im Zuhören verharren. Erst als sich das Schneckensolo zu greifbaren Motiven verhärtete, griff der Fagottist mit quietschenden Klangspritzern ins Geschehen ein, die sowohl auf den Klangcharakter antworteten, als auch, durch ihre Zufallsgestalt, an der Stabilität des Solos rüttelten. Ein Umbruch aus dieser transparenten und brillanten Konstellation heraus schien den Beteiligten offenbar gefährlich, da er wohl künstlich und gewollt gewirkt hätte. Und so blendete man die Sache allmählich aus, um in einer Spannung innezuhalten, die wie eine Frage nach dem „Was nun?“ wirkte. In den Brennpunkt der Spannung rückte immer mehr der Oboist, auf dessen Intervention allseits gewartet wurde. In die Suspension hinein liess er schliesslich leise, vereinzelte Tonpunkte erklingen, die mit dem Vorangegangenen materiell so wenig gemein hatten wie irgend möglich. Immer wieder setzte er zu einer neuen Serie abstrakter, introvertierter Einzeltonfolgen an und erzeugte dadurch formale Stabilität. Schnecke und schliesslich Fagott knüpften daran an. Auch hier wurde konsequent auf Entwicklung, Bruch oder Kontrast verzichtet. Das kurze Stück klang aus.

Die Strategie, die hier gewählt wurde, ging dahin, auf die Option weitläufiger Entwicklungen, komplexe Überlagerungen oder kollektive Klangverdichtungen zu verzichten – ein Entscheid, der durch das assertive, in sich kreisende Eröffnungsspiel und, in der Folge, der abwartenden Haltung abwechselnd aller Akteure motiviert war. Schnecke und Oboe als Hauptakteure definierten je ihre Rollen, wobei es darum ging, weitestgehende Autonomie zu

behaupten. Das Fagott wählte eine vermittelnde Rolle. Aus dem „chaotischen Kontext“ der Anfangssetzung wurde so eine komplexe Situation geschaffen; das heisst, man schuf sich die Zeit, um passende Reaktionsmuster auf neue Konstellationen zu suchen. Das innere Thema war die Frage nach der Rollendefinition der drei Spielpartner. Als Form resultierte eine prägnante und kurze Exposition weniger, konziser Stellungnahmen, die präsentiert und ausgeblendet wurden – eine Miniatur. Dies hatte Folgen für die Form des ganzen weiteren Konzertverlaufs. Die erste logische Konsequenz bestand darin, dass das gesamte Konzert aus einer Abfolge mehrerer kurzer Einzelstücke bestehen sollte. Der Auftakt gab das Modell für die folgenden Formen. Die zweite Konsequenz war, dass das Thema der gruppenspezifischen Konstellation bestimmend für alle weiteren Stücke blieb. Die Oboe blieb mit bemerkenswerter Konsequenz ihrem einmal gewählten Muster punktueller Tonfolgen treu, sie reagierte nicht auf ihre Umgebung und bildete so eine strukturelle Konstante des gesamten Konzertes. Diese „selbstreferentielle“ Rolle (Moser) bildete eine Art Achse, die den andern Instrumenten eine maximale Freiheit ihrer Aktionen ermöglichte. Freiheit auch, um im abschliessenden Stück eine homogene, in einem ganz konventionellen Sinn „schön“ zu nennende Konstellation aus hohen, sirrenden Klängen während ausserordentlich langer Zeit aufrecht zu erhalten, ohne nach Kontrast oder Entwicklung zu fragen.

Die Matinee mit Studer stand unter umgekehrten Vorzeichen. Der Anfang war ein simultanes, plötzliches Losbrechen. Die freigesetzte Energie liess in der Folge mehrere divergierende Elemente auftauchen und wieder verschwinden. Eine lyrische Oboenmelodie mündete in eine kollektive Steigerung, bis man sich überraschenderweise in einem Einklang wieder fand. Dies veranlasste den Bassisten, das Stück abubrechen, was dem Fagottisten aber nicht passte. Er spielte weiter, solo, wobei mit leisen Klängen, Luftgeräuschen und andern diskontinuierlichen Gesten keine dominante Solistenrolle eingenommen wurde, sondern vielmehr dieser Entscheid des Weiterspielens als Angebot präsentiert wurde. Es wurde von den Mitspielern zum Thema leiser und geräuschhafter Aktionen angenommen. Mit dieser Konstellation war der Entscheid gefallen, dass diesmal ohne Unterbrechungen gespielt werden sollte. Gewiss war es deutlich, dass das Konzert aus vier voneinander unterscheidbaren Stücken bestand. Die Logik des Anfangs, nämlich die Behauptung, dass ein sofortiges Einverständnis mit evidenten Abschlussmomenten zu banal wäre, wollte aber, dass man sich die Herausforderung stellte, stets weiterzuspielen – auch bei ausgedehntem Pausieren einzelner Spieler – und erst dann einen wirklichen Schluss zu suchen, als es galt, das Konzert abzuschliessen.

Diesmal ging es also darum, stets neue Gesten und Klangformen zu entwickeln und sie ohne externe Schlussbildung im richtigen Moment auf die richtige Weise zu transformieren. Studer setzte einmal, als eine Klangeruption in tiefen Fagottmotiven ausebbte, unvermittelt zu einer neuen ostinaten Bassfigur an. Ein Bruch: Kaum erklang dieses Element gezupfter, heller, hoher

Figuren, legte Wäldele die Oboe zur Seite und hob an, eine Melodie zu pfeifen. Die Stimmigkeit der Reaktion war verblüffend und gab danach zu vielfältigen Kommentaren Anlass. Die Naivität und Reinheit des Bassostinatos stimmten als Geste vollkommen überein mit der Simplizität des Pfeifens, des Pfeifens von beinahe diatonisch-naiven Melodien dazu. In einem solchen augenblicklichen Aufnehmen und Amplifizieren des Potentials einer musikalischen Geste verschwimmen die Kategorien von „Analyse“ und „Synthese“ zu einer dialektischen Gleichzeitigkeit. In der Plötzlichkeit des Geschehens wird die Zeit aufgehoben – und jenseits der Frage musikalischer Statik oder Dynamik entsteht ein Klangraum, in dem man sich für eine minutenlange Ewigkeit aufhält.

Ob „freie Improvisation“ ein Genre sei und tatsächlich frei von Konventionen, ist eine müßige Frage. Die Nicht-Vorbestimmtheit der musikalischen Situation ist ein Postulat, und die musikalischen Prozesse sind grundsätzlich experimentell. Das „schlafwandlerische“ Ineinandergreifen von Spontaneität und Reflexion als einzigem „stilistischem“ Rückhalt bedeutet, dass hier Prozesse inszeniert werden, in denen musikalische *Aktionen* und nicht musikalische *Objekte* gesucht werden. Freie Improvisation situiert sich damit jedenfalls neben oder ausserhalb stilistischer Kategorisierung. Die Begegnungen der Basler Matineen, die Auseinandersetzung mit den aus der Indetermination entstehenden musikalischen Prozessen haben gezeigt, dass es sich um paradigmatische Vorgänge handelt, die modellhaften Charakter haben können. Es geht um die Interpretation von Ereignissen, um Entscheidungsprozesse in einer unbekanntem Situation, um die Interaktion zwischen den beteiligten Partnern durch das Anbieten, Anhalten, Verstärken, Unterbrechen, Bestätigen, Umdeuten oder Verwerfen entstehender Muster, um das Korrigieren oder Transformieren von Irrtümern, um produktive Erinnerung und um den Umgang mit Diskontinuität. In einem Labyrinth aus in sich verwobenen Ursachen und Wirkungen findet in jedem Moment eine Konfrontation mit der Frage musikalischer Sinnfindung statt. Noch vor der Frage eigentlich musikalischer Kritik – ob dies nun gut oder schlecht war – bietet sich freie Improvisation als Metapher an.

Und doch: Kritik der freien Improvisation

Kaum jemand wagte es, am Gehörten etwas zu bemängeln. Diese Zurückhaltung war nicht nur höflich; man realisierte, dass urteilende Kritik hier widersprüchlich wäre. Tadel oder Lob würden die Improvisation unmittelbar in den Bereich ästhetischer Objekthaftigkeit verpflanzen. Und sollte die Kritik argumentativ unterstützt werden, wäre die Relativierung der Improvisation unumgänglich. Keine Kritik ohne Vergleichsbasis. Improvisation würde in Beziehung zu andern

Produktionen gesetzt, sie würde vergleichbar gemacht, stilistische Kategorien würden als Wertmassstäbe etabliert – kurzum, die postulierte „Freiheit“ würde implizit oder explizit negiert.

Man spürte offenbar, dass ein spontanes „Dies oder jenes hat mir nicht gefallen“ deshalb augenblicklich als harmlose Subjektivität ohne Konsequenzen abgebucht würde. Es überrascht nicht, dass es gerade der praktizierende Musiker unter den Diskussionsteilnehmern war, der Violinist Schneeberger, der sich solche Interventionen dennoch mehrmals erlaubte; seine Kritik etwa an der Ubiquität der so genannten „punktuellen Motive“ hätte es aber verdient, vertieft zu werden. Vielleicht wäre gerade im Hinblick auf konventionelle Elemente ästhetische Kritik nämlich doch möglich. Die Frage, ob der Rückgriff auf Einzeltonfolgen, auf pointillistische Endlos-Staccati, nicht auf gewisse Ausdrucksformen in der Musik der Fünfziger Jahre verweist, ohne diesen Rückgriff zu thematisieren, wäre berechtigt. Über die Stilfrage hinaus könnte hier aber auch eine grundsätzliche Frage anschliessen. Keine Musik existiert ohne „Füllmaterial“, immer gibt es die Dialektik von sekundärem Material, von Hintergrund, von Phasen niederer Spannung. Es könnte ein genuines Problem des freien Improvisierens sein, dass man hier in der stetigen Anspannung des neuen Einzelmoments stets auch mit der Forderung konfrontiert ist, *essentiell* zu sein – und dies bis in die Phasen der Suspension, des Wartens, der Stille hinein. Vermutlich gehört dies zu den Spielregeln, und hat der Musiker Recht, der hier stilverdächtige Allerweltsfloskeln wittert.

Provokativ postulierte Kelterborn, dass er ein Musikstück als solches anhöre, sei es improvisiert oder komponiert. Nur spannend müsse es sein. Das klingt gut; aber die Spannung kann und muss sich in einem frei improvisierten Stück auf eine Weise manifestieren, die in einem komponierten Werk inakzeptabel sein kann. Eine ästhetische Kritik freier Improvisation würde an der Sache vorbeiziehen, wenn die Gesamtheit eines Stückes auf materielle und ästhetische Konsistenz geprüft würde. Es gibt keine Skizzen, der Kompositionsprozess selbst ist Teil des Stückes. Betrachtet werden muss also die Totalität, nicht nur des Klangresultats, sondern auch der Interaktion; denn das „instant composing“ findet im Kollektiv statt. Und so könnten bestimmte Entwicklungen sicher diametral anders bewertet werden, wenn es sich um die Ausführung einer komponierten Partitur handeln würde: Das oben erwähnte unvermittelte Unisono stellt im Rahmen einer Improvisation eine beinahe schockartige Überraschung dar, wäre aber als Element eine Komposition kaum mehr als ein kleiner Kunstkniff. Ein nahtloser Klangübergang der Stimme von Wäldele zur Geige Kimmigs wirkt im improvisierten Kontext atemberaubend intensiv, wäre aber komponiert von ziemlich geringer Bedeutung.

Umgekehrt darf Improvisation die Momente des Fragens und Suchens, sogar des Scheiterns, durchaus bewahren. Würde der Prozess selbst, sozusagen: die Skizzen ausgeblendet, wäre Ästhetik übrig, der Improvisator könnte sagen: „Was du mühsam komponierst, kann ich

auch improvisieren.“ Darum geht es nicht, denn improvisierte Stücke sind nicht komponierbar – und umgekehrt.

Eine intensive Klangtextur aus Mehrklängen aller Instrumente am Anfang der Micol-Matinee verebbt in leisen Liegetönen und setzt sich fort in losen, quasi beliebigen Flatterfiguren, die scheinbar kein Ende nehmen wollen. Kein Komponist würde das in dieser Form in der Partitur belassen. Falsch wäre es, es deshalb als schlechte Improvisation zu bewerten. Oder vielleicht: Improvisation braucht auch Phasen der Unklarheit. Sie sind ihr genuines „Füllmaterial“, aus dem heraus neue Prozesse entstehen. Dass nicht das Resultat, sondern die Suche selbst präsentiert wird, versetzt den Theoretiker in eine schwierige Lage, wird er doch willentlich oder unwillentlich Kriterien an die improvisierte Musik heranzutragen, die aus dem Bereich der komponierten stammen; er wird geneigt sein, sie aus seiner Bezogenheit auf Konzepte wie Ordnung, Stabilität und formale Schlüssigkeit heraus zu analysieren. Ihr Spezifisches ist aber die Spannung zwischen Absicht und Unvorhergesehenem, zwischen Stabilität und Entstehen, zwischen Festhalten und Variieren, Behauptung und Verzicht. Das geht nicht immer ganz glatt. Musikalische Kritik könnte, falls überhaupt, höchstens auf einer Metaebene stattfinden: Ob man dem gesetzten Anspruch der Unvorbestimmtheit gerecht wurde, und ob sich ein klarer musikalischer Diskurs auskristallisierte.

Zur Matinee mit Micol äusserte Kiefer als Musikwissenschaftler Unbehagen. Anders als in den vorangegangenen Konzerten liess man sich diesmal auf ein dezidiert virtuoses und energetisches Spiel ein, das, wie Meyer bemerkte, in stilistischer Nähe zum Free Jazz stand. Für Schneeberger war es die beste Darbietung, wurde hier doch einmal unmittelbar „konzertiert“. Mit unverhohlenen affirmativer Kraft wurde durchs ganze Konzert eine vorwärtstreibende, pulsierende Energie gespielt. Eine Unzahl verblüffender Klangformen wogte übers Publikum: in die Mehrklänge des Sopransaxophons, kontrapunktiert von den Staccati des Kontrabasses, mischen sich Liegetöne des Fagotts; wie von selbst verändert sich diese Konstellation zu einem hektischen Geschnatter von Bassklarinette und Kontrabass, über die der Fagottist Melodiebögen spannt, die nun doch einmal ganz schlicht als „expressiv“ bezeichnet werden dürfen. Frei oder eben „free“ ist das zweifellos, da sowohl Thematik wie stabiler Puls und harmonische Ordnung nicht gegeben sind. Dadurch aber, dass man sich auf *ein* bestimmtes Spielmodell, nämlich jenes der Energetik, bezog, wechselte man von der Ebene der Komplexität, des beständigen Suchens nach neuen Transformationen – ein Element, das Studer immer wieder einzubringen suchte – auf die Ebene der Kompliziertheit, will heissen, der Virtuosität. Es wurde konzertiert und eine enorme Bandbreite der Könnerschaft diverser Spieltechniken demonstriert. Damit macht sich das Spiel auch konventioneller Kritik zugänglich. Sie kann sich als positive äussern über den Genuss

fließender, organischer und farbenprächtiger Musik, oder als negative über die Vorhersehbarkeit einer Gesamtform, die, so Kiefer, als „dekoratives Muster“ die Einzelmomente neutralisiert.

Der Schluss

Unerwartete musikalische Fundstücke sind wie „funkelnde Rubine“ (Kelterborn). Mit den Basler Gesprächen über improvisierte Musik wurde die Behauptung aufgestellt, dass sie nicht – wie es der Vorwurf der „Emotionalität“ suggerierte – Zufallsprodukte sind. Die Logiken, die in den musikalischen Vorgängen Form annehmen, sind so zahlreich wie die improvisierten Momente; die Aktions- und Interaktionsmuster, die sich im Prisma der Klangrubine brechen, lassen sich aber zweifellos systematisieren und auf faszinierende Weise als Paradygmen für dynamische Entscheidungsprozesse analysieren. Kennzeichnend für die freie Improvisation ist ihre Scheu vor Genre- oder Stilbildung noch innerhalb eines Stückes oder eines Konzertes. Alles, was in einem einfachen, also konventionellen Kontext als Repertoire an Spielmöglichkeiten präsentiert werden könnte, interessiert hier nicht. Es ist diese „kritische“ Haltung im Musizieren selbst – man findet nur, um sofort weiter zu suchen –, durch die sie sich zugleich zurückhält und wie ein emphatisches Experiment über sich hinausweist. Der Schluss, so Wäldele, gleicht einem Steinwurf. Man spürt, wo der Stein aufprallen wird. Immer hat man die Hoffnung, dass einem ein Schluss geschenkt wird.