

EINE ENDLOS BREITE PALETTE AN MÖGLICHKEITEN.

ZUM BEGRIFF „EXPERIMENTELLE IMPROVISATION“

In diesem Jahr findet das Jazz-Festival des Goethe-Instituts unter einem veränderten Namen statt. Das Festival 2018 heißt *Jazz im Herbst. Experimentelle Improvisationsmusik*. Der neue Name bringt eine Neigung zum Experimentellen zum Ausdruck, die seit Jahren als Tendenz des Festivals zu verzeichnen ist. Aber diesmal bleibt vom Jazz praktisch nichts übrig. Im Laufe eines Monats treten in Moskau Vertreter der experimentellen Musikszene auf: Alfred 23 Harth mit seiner neuen Gruppe Revolver 23, das Berliner Trio Perlonex, das Duett Marcus Schmickler / Thomas Lehn und das elektroakustische Peter Evans Quartet, zu dessen Besetzung die jungen Musiker Elisabeth Coudoux, Sabine Akiko Ahrendt und Florian Zwißler gehören, die 2016 Gäste im Kölner Projekt *Zeitinsel // Residency* waren. Die Auswahl der Festivalteilnehmenden repräsentiert, was im allgemeinen Verständnis zeitgenössische experimentelle Improvisationsmusik darstellt.

Der Begriff „Experimentalmusik“ gilt in der letzten Zeit immer häufiger als ein kompromittierter Begriff. Die angebliche Fragwürdigkeit liegt vor allem an seinen verschwommenen Grenzen: Wie kann man sich in der Szene zurechtfinden, der mit gleichem Recht sowohl der Komponist Jürg Frey und der japanische Multi-Instrumentalist Keiji Haino als auch DJ und Produzent Jlin angehören? Es tritt noch ein weiteres Problem auf, das auf den kulturpolitischen Kampf zurückzuführen ist. Es passiert oft, dass Musiker den Begriff „experimentell“ verwenden, um ihre Musikprodukte zu mystifizieren und deren symbolischen Mehrwert zu steigern. Andererseits untermauern verschiedene gegenwärtige Musikszene, Schulen und Gruppen ihre besitzergreifenden Ansprüche im kulturellen Feld, indem sie sich den Status „experimentell“ verleihen und Konkurrenten diesen Status aberkennen.

Zwar schließt eine solche Situation nicht das Vorhandensein eines Musikgebiets aus, das historisch als „experimentelle Musik“ bezeichnet wird und sich durch Methodologie, Ziele und Weltanschauung der Musiker kennzeichnet.

Aber obwohl sich experimentelle Musik permanent jeglicher Definition entzieht und Instabilität als Wesensmerkmal aufweist, lassen sich – mehr oder weniger nachvollziehbar – die Grundprinzipien ihres Funktionierens identifizieren, insbesondere am Beispiel der Festivalteilnehmenden. Es geht hier um ein begrenztes Gebiet experimenteller Musik, die man als Experimentelle Improvisationsmusik bezeichnen kann.

Nach der Definition von John Cage ist das Wort „experimentell“ geeignet, „vorausgesetzt es wird nicht als beschreibend für eine Handlung verstanden, die später in Bezug auf Erfolg oder Misserfolg beurteilt wird, sondern einfach als eine Handlung, deren Ausgang nicht vorhersehbar ist. Eine solche Aktion braucht als unvorhergesehene nicht auf ihre Rechtfertigung bedacht zu sein.“¹ Den „Unbestimmtheitsstücken“ liegen Konzepte zugrunde, anhand derer es bei der Aufführung verschiedene ambiente Objekte, Prozesse und Alltagsdinge zu interpretieren gilt. Der Komponist soll „sich einer Beeinflussung der Klänge, die er hervorbringt, enthalten“. In diesem Sinne unterscheidet sich experimentelle Musik von der avantgardistischen Kompositionsmusik, die Mitte des 20. Jahrhunderts entstanden ist, gleichermaßen wie inszenierte Fotografie von der Bildberichterstattung.

Alvin Lucier lehrt den Zuschauer aktiv zuzuhören, seiner Ansicht nach ist das Wahrnehmungsereignis für experimentelle Musik maßgeblich: Der Zuschauer wird nicht von der Musik geleitet, sondern zu einem aktiven Austausch eingeladen². Das erfordert ständiges Umschalten der Aufmerksamkeit und Wandern zwischen verschiedenen Niveaus des musikalischen Prozesses.

Christian Wolff betrachtet experimentelle Musik aus einem anderen Blickwinkel: Er begreift die Aufführung von Musik als sozialen Akt, als „Wahrnehmung der Veränderung“. Darin entdeckt er „ein Potential zur Veränderung. Jede Wiederholung konstituiert auch eine Differenz.“³

Ein kanonischer Avantgarde-Komponist sucht sorgsam jedem Element seines Musikstückes die letzte Feile anzulegen, damit der Augenblick in seiner idealen Ausprägung in der Ewigkeit erstarrt.

Experimentelle Musik existiert dagegen ausschließlich im Hier und Jetzt, unter den Bedingungen der permanenten Kreativität, sie bezieht oft eine Menge von Autoren beziehungsweise Akteuren ein (darunter auch unbelebte Dinge). Schon allein das Fehlen jeglicher Einschränkungen, das zweifellos eine Utopie ist, bewirkt eine starke Anregung für die Fantasie.

Intensives Hören spielt dabei eine nicht weniger wichtige Rolle als das Erzeugen der Klänge. Salome Voegelin nennt es „Entdeckung der Klangwelten“, wenn Musik als ein Continuum of Sound wahrgenommen wird, in dem das „Musikmaterial“ und das „Klangmaterial“ dank ihrer Wechselbeziehungen auf besondere Weise zum Ausdruck kommen⁴. Dabei ist nicht das Verstehen wichtig, sondern echte Erfahrung, die Einheit des ästhetischen Objektes und des Beobachters. Im Improvisationskontext verstärken sich tiefliegende Mechanismen der Fantasie mehrfach.

Dies soll aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Improvisation eine Zauberkraft besitzt, die bei Musikern momentane Überbegabungen auslöst. Die Fetischisierung der Improvisation wurde allerdings

schon längst vielmals einer scharfen Kritik unterworfen, und heute muss wohl kaum bewiesen werden, dass die Improvisation genauso einschränkt wie jede andere Spielregel. Wenn sich jedoch experimentelle Musik momentaner Reaktionen und spezifischer musikalischer Ausdrucksmittel bedient, macht das Nichtvorhandensein von Vor-Einstellungen die Teilnehmenden des musikalischen Events unter sonst gleichen Bedingungen sensibler und katalysiert ihre Reaktionen.

Jedenfalls gibt es Musik, die tiefes Eintauchen in den musikalischen Stoff und ins Umfeld zu erreichen sucht. Der japanische Gitarrist Taku Sugimoto nennt diese Musik „Grundlagenmusik“, dadurch betont er ihre Fähigkeit zu tektonischen Verschiebungen, die späterhin die Formen und Prinzipien des Daseins anderer Musikszene – von Underground bis Mainstream – bestimmen. Zu ihren Strukturelementen gehören Geste, Klangobjekte, Wechselbeziehungen (zwischen einzelnen Objekten, Musikern, Musikern und Zuhörern /Zuschauern) und die Problematisierung des Mediums und des Subjekts.

Diese Themen standen auch im Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses der Echtzeitmusikszene, die in den 90er-Jahren in alternativen Kulturräumen Ostberlins entstand. Sie bot eine breite Palette von Stilen und Herangehensweisen, die oft in einem eher antagonistischen Verhältnis gegenüberstanden. Ungeachtet dessen hatte die Echtzeitmusik auch gemeinsame ästhetische Prinzipien. Die wichtigsten davon waren: Hinführung der Teilnehmenden der kollektiven Interaktion bis an Extremgrenzen, Verdeutlichung der Makrogesetze, nach denen die Improvisation und – letztendlich eine beliebige Gruppentätigkeit – funktioniert. Besonders stark kamen diese Extreme im Reduktionismus zur Geltung: kleine Gesten, Minimierung der Klänge und der Lautstärke bei gleichzeitiger Intensivierung der Aufmerksamkeit für Details des Improvisationsprozesses. Mittels der extremen Klarheit und karger Mittel gibt es eine Unbegrenztheit der Möglichkeiten für Musiker beim Treffen von Entscheidungen – in jedem Zeitaugenblick und jedem Raumpunkt.

Das Trio Perlonex (Burkhard Beins, Perkussion und Objekte; Ignaz Schick, Plattenspieler und Live-Elektronik; Jörg Maria Zeger, Gitarre) wurde 1998 gegründet. Burkhard Beins schreibt in seinem Buch *Echtzeitmusik Berlin* über extreme Konzentration und Bereitschaft der Improvisatoren der Echtzeitmusikszene zum kollektiven Risiko im Gegensatz zum Verhältnis Komponist – Interpret: „Improvisierte Musik, insofern sie auf vorherige Absprachen und Festlegungen verzichtet oder diese zumindest auf wenige grundlegende Rahmenbedingungen beschränkt, wird im zeitlichen Verlauf ihres Erklingens durch weitgehend kontingende Entscheidungen der beteiligten Interakteure sukzessiv generiert.“⁵ Die Musik von Perlonex demonstriert, wie neue Formen aus einer Gesamtheit und Wechselbeziehungen individueller Gesten geboren werden können, wenn das Ergebnis mehr als nur die Summe der einzelnen Teile ist.

https://www.youtube.com/watch?v=E_AdJgxXtDY

Die Geste in den Tonkünsten kann durchaus spektakulär sein, wie es etwa bei der schwedischen Gruppe Guds Söner der Fall ist: Theater ist neben Musik und Tonerfahrung eine wichtige Komponente ihres künstlerischen Schaffens geworden.

Ein besonders radikales Beispiel der Einbeziehung körperlicher Performativität liefert der Harsh-Noise-Musiker Lucas Abela, der seinen Sound erzeugt, indem er eine per Kontaktmikrofon versehene Glasscherbe mit dem Mund manipuliert. Jeder Auftritt endet in der Regel blutig.

Ein anderes Beispiel ist das künstlerische Schaffen von John Zorn, der das Theater of Musical Optics gegründet hat. In einem Stück dieses visuellen Theaters legt Zorn winzige Gegenstände auf dem Tisch in seiner Wohnung vor einem kleinen Auditorium um. Die Töne werden auf solche Weise durch Gesten ersetzt.

Die Herangehensweise von Keith Rowe und seinen Berliner Kollegen schärft den Blick für ein absolut untrennbares Ganzes, das die Geste und der Ton darstellen, sie sind fast gleichbedeutend.

Der Philosoph Brian Massumi entdeckt in dem rein instinktiven Verhalten des Körpers, dem präreflexive Wissensstrukturen immanent sind, eine Form der Improvisation und Kreativität, die Fähigkeit, sich spontan über körperliche Gegebenheiten und Formen hinwegzusetzen und neue zu erfinden ⁶. Sogar Lebewesen ohne höhere geistige Fähigkeiten sind zu „Denkprozessen“ fähig, sie führen scheinbar willkürliche Bewegungen aus, die jedoch unter sich ständig ändernden Bedingungen in der Umwelt im Bezug auf Überleben einen Zweck erfüllen: Ohne Fähigkeit zur Kreativität könnte man nur auf statisches Umfeld reagieren. Anders formuliert: Die Kreativität wurzelt in der Vitalität des Körpers. Was immer man tut, hat neben einer mentalen eine körperliche Komponente, beide sind untrennbar in Bezug auf Reaktionen auf äußerliche Ereignisse.

Roland Barthes behauptet, dass die Geste gegenüber dem Zeichen und der Nachricht primär ist, sie stellt eine intuitive körperliche Bewegung in Zeit und Raum dar, die der Repräsentation vorangeht ⁷. Bei experimenteller Improvisation geht die Geste wirklich der Musik und den Klängen voran, während der Aufführung „reagiert“ sie auf andere Gesten und die Klanggesamtheit.

Zu den Besonderheiten des Trios Perlone gehört ein Verständnis für die angestaute und ungelöste Spannung. In seiner Musik gibt es keine Höhepunkte im gewöhnlichen Sinne des Wortes, eher erstarrte Unregelmäßigkeiten, Ansammlungen von Tönen, Verdichtungen. Das Doppelalbum *Tensions* (Nextsound, 2006) dokumentiert diese Eigentümlichkeit von Perlone: Für gemeinsame CD-Aufnahmen gewann das Trio Keith Rowe und Charlemagne Palestine. Die Improvisatoren sorgten mit flexiblem Einsatz für pulsierende Spannung und Entspannung zwischen einander. Hochfrequente Sinustöne in Verbindung mit selbstheilend wirkenden Klängen der Trommemembran, die durch Reiben von Beins in Schwingung versetzt wird, und entspanntem Rhythmus – daraus formt sich eine nicht definierbare

Geräuschmasse, die pulsiert, schimmert und ihre „Farbe“ fließend von reinem Weiß zu sattem Blau wechselt.

Sogar im Set mit Palestine, der mit relativ konventionellen Klavierpatterns zum Gesamtklang beiträgt, können die Musiker ein beliebiges Ereignis in etwas ganz anderes transformieren: So wirken zum Beispiel perfekt adjustierte Töne, die Schick am Sinusgenerator erzeugt, mit Clustern von Palestine gegenseitig ein.

https://www.youtube.com/watch?v=vgOhTdav_K8

Abgesehen davon, dass Perlonex wie auch die meisten Vertreter der Echtzeitmusikszene auf die Ästhetik des Reduktionismus verzichtet hat, hinterließ seine Optik eine Spur auf der Mechanik des Zusammenwirkens der Musiker. Gewissermaßen handelt es sich um detaillierte vielschichtige Arbeit mit beweglichen Tonkonstellationen, die sich aber aus dem Käfig des Reduktionismus befreit hat. Mal schweben die Töne in der Luft, mal berühren sie sich zart wie Mark Tree gegenseitig, mal verfallen sie in Agonie: Die Wechselbeziehungen zwischen den Musikern bieten eine Menge Möglichkeiten zur Entfaltung.

Eine der wichtigsten Besonderheiten der Tonobjekte, mit denen experimentelle Improvisation zu tun hat, ist ihre Fähigkeit, ins neue ästhetische Sein überzugehen, ihre ursprüngliche Funktion zu vergessen, alte eingeborene Eigenschaften zu verlieren und neue zu erwerben. Die Tonobjekte sind in diesem Kontext nicht hermetisch und die Gesetze, nach denen ihre Existenz zu funktionieren scheint, flexibel. Wechselbeziehungen, Metamorphosen, neue überraschende Konstellationen – all das charakterisiert die Musik von Thomas Lehn und Marcus Schmickler. Wie im Fall von Perlonex stehen Objekte in verschiedenen Wechselbeziehungen zueinander und wirken gegenseitig rhythmisch, timbral und temporal ein.

Beide Musiker haben einen klassischen Background. Thomas Lehn studierte Klassik- und Jazz-Klavier an der Hochschule für Musik und Tanz Köln, seit 1982 konzertiert er als Pianist, seit den 90er-Jahren konzentrierte er sich vorwiegend auf die Anwendung analoger Synthesizersysteme und entdeckte den EMS Synthi A für sich.

Marcus Schmickler schloss 1999 sein Studium der elektronischen Musik bei Hans Ulrich Humpert und der Komposition bei Johannes Fritsch ab, seitdem arbeitet er mit vielen Musikern im Umfeld des Kölner Labels und Schallplattengeschäfts a-Musik zusammen.

Im Mittelpunkt des Schaffens steht bei dem Duo das Thema der Überwindung verschiedener Oppositionen: analog – digital, Stabilität – Zerstörung, Ereignis – Prozess. Die Widersprüche dazwischen werden aufgehoben, wechseln diskret einander ab. Lehn und Schmickler schaffen es, fast direkten Kontakt zueinander herzustellen: Es scheint, als ob die Geschwindigkeit ihrer Reaktionen fast der

Signalgeschwindigkeit im geschlossenen Stromkreis gleicht. Die Musiksprachen der Improvisatoren ergänzen einander, sie erreichen Synergien auf verschiedenen Ebenen. Dank Lehn wird die Musik höchst taktil. Der behäbige Synthesizer wird ein ideales Instrument in den Händen des virtuosen Klavierspielers, der mit einem elektronischen Musikinstrument wie mit einem akustischen umgeht, indem er es vom Tongenerator in ein physisches Objekt verwandelt (Die Rekontextualisierung von Musikinstrumenten ist eines der wichtigsten Themen experimenteller Improvisation.).

Das Höllentempo des Spiels von Lehn auf dem Keyboard DK-2 und Controllern unterbricht Welleninterferenzen von Schmickler quasi mit Kurzschlüssen. Im Gegensatz zu der Diskontinuität von Lehn kreierte Schmickler, Meister der zeitgenössischen Computermusik, komplizierte lineare Musikcollagen mittels Audiosynthese und Algorithmen in SuperCollider, dabei zeichnet er ganz begeistert jedes Detail aus. Seit den 90ern gilt Schmickler als Bahnbrecher, der von der Idee der Entwicklung neuer unikaler Elektrosounds begeistert ist, die früher in der Natur nicht existiert haben.

<https://www.youtube.com/watch?v=RSMT-DnXCI>

Vor unseren Augen entsteht ein vitales Öko-System, das sehr facettenreich sein kann. Zum Beispiel ist auf dem letzten Album von Perlonix, das nicht von ungefähr *Neue Bilder* heißt (Mikroton, 2017), ein eher statischerer und homogenerer Ton-Ozean zu hören: Einzelne Elemente stoßen aufeinander, zerfallen, fliegen vorbei (Panoramierung), kehren aus der Vergessenheit zurück und versinken in den Abgrund. Beim Auftritt des Duos wurde wie immer die Quadrofonie eingesetzt. Danach wurde das Konzertmaterial von Schmickler noch einmal in Stereo für ein Release überarbeitet. Quadrofone Wurzeln der Aufnahme spiegeln sich in der Vielfalt an Texturen, Raumtiefe und Verortung der Tonobjekte im Raum.

Zu den grundlegenden Fragen experimenteller Improvisation gehört das Problem der Identifizierung des Subjekts. Wer erzeugt die Klänge? Was bin ich? Wo liegt die Grenze zwischen mir und dem Instrument? Inwiefern ist meine Autonomie real? In seinem Buch *Noise & Capitalism* schlägt der spanische Musiker Mattin vor, in der Solo- und Kollektivimprovisation Prinzipien zu offenbaren, nach denen unter den Bedingungen des Spätkapitalismus das Subjekt und falsche Vorstellungen von persönlicher Autonomie konstruiert werden, und dadurch diesen Prozess zu „denaturalisieren“, um die Bedingtheit der „Freiheit“ in freier Improvisation zu demonstrieren: „Ich ziehe es vor, die Improvisation als Prozess der Forschung unserer Freiheitslosigkeit zu betrachten.“⁸

Der Komponist, Musiker und Multimedia-Künstler Alfred 23 Harth teilte sein eigenes musikalisches Schicksal mit der Geschichte internationaler freier Improvisation. Er begann sich damit in den 1960er-Jahren zu beschäftigen und gehörte damals zum Kreis der deutschen musikalischen

Avantgarde. Harth unterschied sich von vielen deutschen Fachkollegen durch das Bestreben, seine Subjektivität als Improvisator infrage zu stellen, indem er tiefgreifende akustische, politische und kulturelle Bedingungen des Funktionierens der Musik auswertete. Die Arbeit im Duo mit Heiner Goebbels machte Harth berühmt, sie setzten sich mit der Dekonstruktion der Lieder des Komponisten Hanns Eisler auseinander, veranstalteten Improvisationsperformances nach Texten von Bertolt Brecht und Kurt Schwitters. Goebbels und Harth benutzten in ihren Multimedia-Performances ganz verschiedene künstlerische Ausdrucksmittel: Elektronik, Manipulationen mit Magnetband, Feldnotizen, diverse Gegenstände, politisches Straßentheater, das Sogenannte Linksradikale Blasorchester.

<https://www.youtube.com/watch?v=HyqZrbTBZ6Q>

Für Harths Projekte der 1980er-Jahre ist eine gewisse Distanz gegenüber dem Ergebnis kennzeichnend. Er entwickelte ein Verständnis dafür, dass die Suche nach dem Formellen geprägt vom Entfaltungsdrang endlos ist. Sie erreicht ihren Höhepunkt in dem Moment, wenn dieser eigenartige Formalismus ein kulturelles Modell zu kopieren beginnt, mit dem die Improvisationsmusik ursprünglich konfrontiert wurde: sei es Punk-Jazz der Gruppe Cassiber (mit Christoph Anders, Heiner Goebbels, Chris Cutler), die konzeptuelle politische Band Duck and Cover (George Lewis, Fred Frith, Tom Cora, Chris Cutler, Dagmar Krause) oder das gemeinsame Theaterprojekt mit Goebbels *Nach Aschenfeld*. Das Gefühl, dass der Künstler die Ideologie der Suche nach Freiheit auf ausgetretenen Pfaden als falsch empfunden hat, ist immer da.

Harth konstruiert seine Gestalt des Musikers und Künstlers in ziemlich enigmatischer Weise. So fügte Harth das Hexagramm „23“ aus dem Orakelbuch *I Ging* in seinen Namen ein, das spricht mystische Komponenten in seinem Schaffen an. Dabei bezieht er in seinem künstlerischen Schaffen durchaus Stellung zu aktuellen politischen und gesellschaftlichen Themen. Die Überlegungen zum Kalten Krieg und Einfluß der globalen Politik auf das Leben der Menschen, die im Fokus der Gruppen Duck and Cover und Oh Moscow gestanden hatten, fanden ihre unerwartete Fortsetzung in den vergangenen Jahren. Derzeit arbeitet Harth im koreanischen Seoul und veranstaltet Kunstaktionen in der demilitarisierten Zone zwischen Süd- und Nordkorea. Seine Musik- und Multimedia-Projekte, Toninstallationen und Performances bringen seine persönliche Meinung über den derzeitigen Zustand der Welt, die durch militarisierte Grenzen und geopolitische Paranoia gespalten ist, zum Ausdruck. Einerseits ist seine gegenwärtige Tätigkeit untrennbar mit seiner Biografie und den Verhältnissen verbunden, unter denen er im Laufe von Jahrzehnen in einem gespaltenen Staat das internationale Musikleben aktiv mitgestaltet hat. Andererseits bietet ihm sein gegenwärtiger Aufenthaltsort genügend Stoff zum Verständnis der Gegenwart und der Rolle von Grenzen in der heutigen globalisierten Welt.

<https://www.youtube.com/watch?v=r2pts0k4QZ0>

Einerseits hält Harth als ein hervorragender Jazz-Saxophonist mit Recht solche Musiker wie John Coltrane, Albert Ayler und Eric Dolphy für seine Lehrer. Andererseits wurde er von der Fluxus-Bewegung und Darmstädter Schule stark beeinflusst. Es ist durchaus möglich, dass seine Distanzierung und Ironie gegenüber sich selbst Grundpfeiler seines Aktionismus bilden, der dem Pathos eines demiurgischen Improvisatoren der 1960er- bis 70er-Jahre gegenübersteht.

Zu erwähnen bleibt noch die Frage der kritischen Auseinandersetzung mit dem Begriff „Medium“ in der experimentellen Improvisation. Bei dieser Auseinandersetzung geht es nicht um eine allgemeine Diskussion über die Erweiterung des Klangspektrums der klassischen Instrumente durch Rekontextualisierung, Präparation und Objektivierung. Obwohl sich experimentelle Improvisation von ihren Jazz-Wurzeln entfernt hat, ist sie mit der Aufarbeitung ihrer Genealogie befasst, die im Instrument selbst wie sein Genom verschlüsselt ist.

Der amerikanische Trompeter Peter Evans, der sich im Kreise der jungen Improvisatoren in Brooklyn bewegt und seit Anfang der 2000er-Jahre in der Musikszene tätig ist, überschreitet kontinuierlich die Genregrenzen, erweitert erheblich die Möglichkeiten seines Instrumentes und will mit seiner Musik zum Umdenken anregen.

https://www.youtube.com/watch?v=ABG6pDNTQ_4

Evans als Komponist und Evans als Improvisator sind zwei gleichwertige Figuren, die im Musiker Evans gut miteinander auskommen. Evans hat sehr gut die Syntax von Jazz beherrscht und jetzt distanziert er sich davon auf seine eigene Art und Weise.

Evans restrukturiert ihn und dreht ihn durch den „intellektuellen Wolf“ Neuer Musik des 20. Jahrhunderts. Das Schaffen von Michael Finnissy hat Evans nach eigenen Angaben dabei stark beeinflusst. Im Album *Ghosts* (More is More, 2011) der Gruppe Peter Evans Quintet entfaltet sich die Selbstbezüglichkeit der Jazzkomposition von Evans in ganzer Fülle. Die Dekonstruktion ist hier nicht ein Element der Komposition, sondern ein Grundprinzip. In diesem Zusammenhang kommt Sam Pluta (Live-Elektronik), der Samples in Echtzeit editiert und kombiniert, eine sehr wichtige Rolle zu. Die Wiederbelebung der Geister von King Oliver, Louis Armstrong und Bill Dixon soll bei Evans dem besseren Verständnis der Möglichkeiten des Instrumentes dienen, bevor er neue „Klangwelten erobert“. Auf der gleichen Metaebene arbeitet auch die Gruppe Mostly Other People Do the Killing, bei der Evans aktiv mitwirkt. Das konzeptuelle Album *Blue* (Hot Cup Records, 2014), das eine genaue Kopie von *Kind of Blue* von Miles Davis ist, bringt die Jazzsprache zur Selbstzerstörung, zur Auflösung im total klischierten Raum und damit zu dem, was im Grunde genommen mit Mainstream-Jazz passiert ist.

https://www.youtube.com/watch?v=UDxAQ_gBbn0

In den Soloarbeiten von Peter Evans, in denen der Musiker auf seine eigene Art und Weise bahnbrechende Experimente der Trompeter Axel Dörner und Franz Hautzinger fortsetzt, können wir die

Laborforschung der Möglichkeiten des Instrumentes beobachten, nachdem der Musiker seine Geschichte umgedacht hat. Was kann man damit noch anfangen? Im Grunde genommen ist jeder Soloauftritt ein Versuch, das Unmögliche zu erreichen, ein Traum von der Zersplitterung der Struktur des Instruments und Erweiterung seiner Ausdrucksmöglichkeiten, besser gesagt, von einem Instrument, das ein ganzes Orchester ersetzen kann. Evans bläst fast eine halbe Stunde ins Mundstück und macht dabei keine Pausen: Er verwendet die Technik der Zirkularatmung. Oberhalb seines kontinuierlichen Drones baut der Trompeter einige polyfonische Schichten auf, bekommt ein Feedback mittels einer besonderen Position des Schallstücks gegenüber dem Mikrofon, erweitert seine Musik mit vielfältigen Harmonien.

Selbstverständlich sprüht die experimentelle Musikszene vor Kreativität und Vielfalt, sie ist genauso bunt und verschiedenartig wie die Klangwelt um uns herum. Jeder Ton, jeder Klang und jede Erfahrung ist einmalig und eigenwertig, und wenn wir unsere Sinne darauf entsprechend einstellen, können wir die tieferliegende Einzigartigkeit dieser Musik entdecken. In diesem Sinne ist experimentelle Improvisation ein Nichtnullsummenspiel, in dem durch Einschränkungen und Scheinformen der Freiheit buchstäblich vor aller Augen eine neue Klang- und Tonrealität durchbricht, in der jeder seine Stimme gewinnt. Man kann uferlos Möglichkeiten erschließen und endlos Horizonte erweitern: Das ist wahrscheinlich die wichtigste Lektion, die uns experimentelle Musik erteilen kann.

¹ Michael Nyman. *Experimental Music: Cage and Beyond*. Cambridge, 1999. P. 1-30.

² Alvin Lucier. *Music 109. Notes on Experimental Music*. Middletown, Connecticut, 2012. P. 97.

³ Jennie Gottschalk. *Experimental Music Since 1970*. NY, 2016. P. 10.

⁴ Salome Voegelin. *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound*. NY, 2014. P. 122.

⁵ Burkhard Beins. *Entwurf und Ereignis // Echtzeitmusik Berlin: Selbstbestimmung einer Szene*. S. 171.

⁶ Brian Massumi. *Politics of Affect*. Cambridge, 2015. P. 178.

⁷ Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте. М., 2002. С. 69.

⁸ We Still Believe in The Power of Improvisation. A conversation between Miguel Prado and Mattin, <http://surround.noquam.com/we-still-believe-in-the-power-of-improvisation/>