

Neue Dresdner Kammermusik

Ein Gespräch über Freiheit, Verantwortung und Experiment

Im Mai 2002 gründeten Frank Dresig (Hain S. Schwijker) (piano) und Paul Nova die Neue Dresdner Kammermusik, zunächst als Duo. Im Oktober stieß die Flötistin und Komponistin Karoline Schulz hinzu, im Januar 2004 der Komponist, Geiger und Kontrabaßflötist Chris Weinheimer; Paul Nova verließ das Ensemble. In der Blauen Fabrik Dresden baute das Trio eine gleichnamige Konzertreihe mit zahlreichen Gästen auf, es entwickelte Projekte für die Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik oder spielte beim Festival Frei Improvisierter Musik Dresden. Auf Bitten der Zeitschrift führten die drei Musiker im Sinne einer musikalischen Positionsbestimmung folgendes Gespräch.

Chris Weinheimer: Es gab letzten Sommer den Wunsch, sich eine Saison lang mit dem Thema Partitur zu beschäftigen, und auch die gerade aufgetauchte Frage nach dem ?guten Improvisationskonzept? weist auf ein Problem hin, das ich gerne diskutieren würde: Warum komponieren Improvisatoren, warum improvisieren Komponisten?

Frank Dresig: Das Problem stellt sich für mich so gar nicht. Wir stehen mitten in dieser Frage drin mit unserer Praxis, durch unsere Arbeit mit Konzepten, notierter Musik, mit freier Improvisation.

Karoline Schulz: Ich finde das trotzdem noch eine entscheidende Frage: Inwieweit hilft die Disziplinierung durch die Abstraktion einer Notenschrift auch die Improvisation zu konkretisieren? Aber es bleiben für mich zwei verschiedene Methoden. Die Vermischung finde ich problematisch, daher auch die Frage, was ist ein gutes Konzept? Denn dort müßten eben Freiheit und Form miteinander verbunden werden.

Ch. W.: Mir geht es so, daß ich, wenn ich komponiere, immer nach dem spontanen, dem Kontrollverlust suche, während mich beim Improvisieren immer mehr die Form, die Disziplin interessiert. Das geht auch vielen Kollegen ähnlich. Da gibt es auch eine große gegenseitige Neugier, was die Arbeitsfelder angeht. Mich je-

denfalls interessiert diese Zusammenarbeit zwischen Improvisatoren und »Notisten« sehr.

K. Sch.: Das ist auch der Reiz für den Einzelnen. Man kann wechseln zwischen dieser Fokussiertheit des konzentrierten Komponierens und dem schon körperlichen Loslassen im freien Spiel. Wobei es da eben auch immer die Gefahr der Beliebigkeit gibt und möglicherweise die Tiefe verloren geht, mit der man sich in die Vielschichtigkeit jeder einzelnen Partiturseite versenkt. Es bleibt die Sehnsucht nach einer Verbindung dieser Prinzipien.

F. D.: Aber wir haben doch diese Verbindung. Es gibt die gemeinsamen Konzepte, wir überlegen uns, was wir vorhaben und wir dokumentieren das Ganze. Zwar nicht in der konventionellen Notenschrift ...

Ch. W.: Eigentlich ist es genau dasselbe wie beim Komponieren: Was muß ich den Musikern zur Verfügung stellen, damit sie das spielen können, was mich interessiert. Also ist eine »gutes Konzept« dasselbe wie eine gute Komposition. Es bzw. sie gibt den Musikern die Information, die sie brauchen, aber nicht mehr. Denn bei überdeterminierten Kompositionen verschwindet eben oft der Interpret, während »teildeterminierte« Stücke den Musiker zwingen, das Stück an sich zu reißen. Dadurch entsteht für mich eine höhere Brisanz in der Aufführung.

F. D.: Letzten Endes geht es immer darum, Spannung aufrecht zu erhalten, sowohl an dem einzelnen Abend, im einzelnen Stück, als auch in unserer Zusammenarbeit. Und da sind wir mitten drin. Wir versuchen ja durch Parameterimprovisationen¹ zum Beispiel, das Ganze auch analytisch zu erforschen. Was kann man weglassen, wie funktioniert unsere Kommunikation, Interaktion auf den verschiedenen Ebenen ...

K. Sch.: Ich finde die Parameterimprovisationen ein gutes Beispiel für das, was uns interessiert, für die Entwicklung, die wir machen.

Ch. W.: Die Faszination bei mir ist da auf zwei Ebenen. Erst mal ist das die einfache und äußerst wirksame Methode, einen gemeinsamen Aspekt zu formulieren. Außerdem wird da ein Prozeß musikalisiert, der für mich in allen Bereichen der geistigen Betätigung immer wieder auftaucht: Durch das Auseinandernehmen und Wiederausammensetzen von Strukturen lernen wir. Und so entsteht eben für uns die Möglichkeit, ein unbelastetes Vokabular zur Musik zu bilden. So kann man viele Dinge überhaupt erst

1 Inspiriert durch die Arbeit der Gruppe Nuova Consonanza um Franco Evangelisti und basierend auf einem Vokabular, das Musik frei von historischen Konnotationen zu beschreiben versucht, arbeiten wir mit dem Prinzip, physikalische Parameter von Musik in den Fokus systematischer Improvisationen zu stellen.

benennen und dann den Versuch machen, sie mit neuen Gehalten zu belegen.

K. Sch.: An der Methode hat mich am meisten interessiert, daß man zwar ein Problem wie Frequenz oder Entwicklungstempo in den Mittelpunkt stellt, dann aber doch sehr frei damit umgehen kann. Das ist ein entscheidender Faktor beim Improvisieren. Eine Balance zwischen Regel und Freiheit. Wenn der Erfüllungsdruck bei einem Konzept zu groß wird, verliere ich ganz schnell das Gefühl für die Musik.

Ch. W.: Genau, man fühlt sozusagen körperlich, wie einen das behindert. Die Festlegung ist nicht differenziert genug, um einem einen neuen Blick auf Material oder Form zu eröffnen, aber gleichzeitig so restriktiv, daß sie behindert.

K. Sch.: Das ist eben der Vorteil, wenn man dann immer wieder mit notierter Musik umgeht: Sie bringt einen auf neue Ideen.

F. D.: Da sind für mich auch die außermusikalischen Themen wichtig, mit denen wir uns in der Reihe² beschäftigen. Diese Form des Umgangs mit Analogien aus der Physik, anderen Kunstformen und so weiter finde ich anregend, genauso wie unsere unterschiedlichen Backgrounds. Diese drücken sich ja weniger in der Stilistik aus (die auf der Basis eines zeitgenössischen Vokabulars von einem analytischen Reduktionismus bis zu Aleatorischem und Chaotischem reicht) als vielmehr in der Herangehensweise. Kompositorische, improvisatorische und eklektische Techniken mischen sich mit Interessen für Elektronik, Systemtheorie, Soziologie und so entstehen wiederum Themen. Aber diese Potentiale, diese Spannungen wirken erst, wenn der Strom fließt, wenn die Verbindung da ist.

K. Sch.: Aber das wichtigste bleibt doch das klangliche Resultat, trotz aller Konzepte. Das können eben nur Anregungen sein.

Ch. W.: Mich interessiert dabei aber auch eine Ästhetik, die durch Nachvollziehbarkeit entsteht, eine Art »analytische« Musik. Sie entwickelt sich manchmal langsam und konzentriert, so daß der Hörer ihr minutiös folgen kann, sie hat auch Phasen der Turbulenz, die aber höchste Wachheit vom Spieler verlangen. Da ist für mich immer sehr schnell die Gefahr, daß sich Betriebsamkeit mechanisiert, und das soll dann Energie sein.

F. D.: Bei all dem geht es zentral um die Erweiterung des Wortschatzes und das besonders auch bezogen auf das klangliche Materi-



al. Wir suchen immer nach neuen Klängen, aber es geht auch um die Begegnung mit anderen Arbeitsweisen, um die Auseinandersetzung mit außermusikalischen Themen. Bei *Automation – Okkupation* zum Beispiel ging es um die Auseinandersetzung mit der Arbeitswelt. Da sind durch unsere selbstgebauten Automationen von alleine neue Klänge entstanden.

Ch. W.: Die Idee, daß durch neues Material neue Musik entsteht, ist mir suspekt. Ich finde da die Ideen von Boris Groys interessanter, der eine Art ästhetisches Recycling als Quelle des Neuen postuliert, einen Kreislauf zwischen dem Profanen und dem Sakralen. Aber ich habe noch eine letzte Frage an uns. Was bedeutet Harmonie, was bedeutet Schönheit und: Spielen solche Kategorien für unsere Musik eine Rolle?

F. D.: Eher nicht, oder?

K. Sch.: Doch, für mich gibt es da schon konkrete Vorstellungen. Ich teile nicht die Angst vieler Komponisten vor Tönen oder gar zusammen erklingenden Tönen. Ich werde immer mißtrauisch, wenn ich das Gefühl habe, da verbieten sich die Leute etwas. Das sind wunderbare Bereiche der Musik. Da darf für mich nichts zum Dogma werden.

Ch. W.: Womit wir wieder beim Thema Freiheit und Verantwortung wären.

F. D.: Laß es uns so nennen: freie, kooperative Klangforschung.

K. Sch.: Das Spiel, das Experiment.

Neue Dresdner Kammermusik mit Uli Böttcher a. G. (Wiesbaden) während des *Festivals Frei Improvisierter Musik* in Dresden 2006 (Foto: Christoph Boosen).

2 Das waren Themen wie Drift – Risiko, Objekt – Prozeß, Umbrüche, Zeit – Differenz, Ritual und andere.

www.neue-dresdner-kammermusik.de