

SWR Stuttgart

Neue Musik

Sendung: 16.6.2003

Daniel Ott: klangkörperklang

Komposition als reaktiver Prozeß

Eine Sendung von Gisela Nauck

Musikbeispiel 1, alle von CD klangkörperklang, 0 - 1'28 langsam rausgehen [1'28]

O-Ton 1, Daniel Ott, (auf langsam ausgeblendete Musik drauflegen)

623 “Also in der Zusammenarbeit zwischen den vier Künsten gab es doch, wie ich glaube, ein gemeinsames Thema. Was wir am Anfang noch nicht wußten was ich aber jetzt im Rückblick, glaube, sehen zu können: das ist nämlich: roh und verarbeitet. Jeder hat mit rohem Material gearbeitet - mit rohen Klängen, mit rohem Essen oder mit rohem Baumaterial oder mit objet trouvé in der Musik, also mit unbearbeiteter Volksmusik, mit unbearbeiteten Klängen. Und auf der anderen Seite auch das Künstliche gesucht oder versucht zu zeigen diesen Gegensatz: künstlich - natürlich, das ist vielleicht ein heimliches Thema, das uns beschäftigt hat.

Autorin:

Wovon der schweizer Komponist Daniel Ott, Jahrgang 1960, hier spricht, war nicht nur die Grundidee jenes Werkes, das hier vorgestellt werden soll. Mehr noch scheint damit eine wesentliche Seite seiner Kompositionsästhetik angesprochen, so daß es nicht überraschend wäre, wenn er es später einmal zu den Schlüsselwerken seines kompositorischen Schaffens zählen würde. Sein Titel lautet *klangkörperklang* - in einem Wort -, als autonome Musik ist es unlängst auf CD erschienen. Wie in kaum einem anderen seiner Werke zuvor, hat die für seine Musik typische Heterogenität eine so pure wie zugleich kompositorisch eingeschmolzene Form gefunden. Diese Besonderheit verdankt sich einem auch heute noch ungewöhnlichen Entstehungs-

oder besser: Produktionsprozeß.

Ein Merkmal dieses Ungewöhnlichen besteht darin, daß *Klangkörperklang* Bestandteil eines Gesamtkunstwerks aus Architektur, Dichtung, Kochkunst und Inszenierung gewesen ist: des von Peter Zumthor gebauten und künstlerisch geleiteten *Klangkörper Schweiz* für die Expo 2000 in Hannover. In dem zur Expo erschienenen Klangkörper-Buch findet man unter dem Stichwort Gesamtkunstwerk:

Musikbeispiel 2, unter Zitat drunterlegen , take 2 , ab 2'20

Zitat:

“*Verbindung* von Kunst- und (Messe)Alltag, von Entspannung und Anregung, in einer vom ersten bis zum letzten Tag in Spannung gehaltenen Aufführung. Der Klangkörper orientiert sich an der Idee des kultivierten Gastgebers, der sich aus dem Nationenmarketing ausklingt und mit dem Pavillon einen besonderen Rastort bietet. Künstlerisch eigenständige Autorenarbeiten in den Bereichen Architektur, Musik, Lichtschriften, Trinken, Essen und Klangkörperkleidung werden in einer besonderen Inszenierung zu einem Gesamt ereignis, zu einer Art installativen Performance zusammengeführt.”

Autorin:

Und das Stichwort “Idee” verrät:

Zitat:

”Der Schweizer Auftritt bei der Weltausstellung in Hannover ist ein Ereignis der sinnlichen Art, Die Aufführung verändert und erneuert sich über die gesamte Dauer der Ausstellung ständig und reagiert beispielsweise auf Besucherströme, Jahreszeit, Wind und Wetter.”
[Musik ausblenden]

Autorin:

Diese “Rahmenbedingungen” blieb auch auf Daniel Otts Musik nicht ohne Einfluß. Das alles beherbergende Element dieses Gesamtkunstwerks war der Resonanzkörper, den Zumthor aus frisch geschnittenen Douglas-Föhren- und Lärchen-Balken, aufgeschichtet zu 12 Stapeln, gebaut hatte. Dessen akustischen Eigenschaften wurden

in zahlreichen Klangversuchen mit Daniel Ott und Musikern erprobt, wodurch die Architektur erst ihre endgültige Gestalt erhielt. Zum Team gehörte außerdem der Dichter Plinio Bachmann, dessen Lichtschriften aus Sätzen der Weltliteratur über die Schweiz und die Schweizer sich wie Wege durch das Holzlabyrinth schlängelten. Max Rigedinger erdachte, zusammen mit Zumthor, in zweijähriger Vorbereitungszeit die Kochkunst für drei zu Bars umfunktionierte Holzstapel, sorgte also für die Befriedigung des Geruchs- und Geschmackssinns. Karoline Gruber schuf eine sich ebenfalls permanent verändernde Inszenierung aus Klang und Licht im Raum, Ida Gut entwickelte die Klangkörperkleidung der Musiker und Daniel Ott die Musik.

Ein zweites wichtiges Merkmal von Otts inzwischen autonomer Musik ist die Idee von Komposition als einem reaktiven Prozeß und ein drittes, damit verbundenes, die Mobilisierung kreativer Kollektivität. Die musikalische Gestalt seiner Musik hat sich während der 153 Tage währenden Ausstellung im Reagieren auf die Raumsituation, auf Ideen von Musikern, anderen Komponisten oder der Regie permanent verändert. Das heißt, im kompositorischen Bau- und Strukturplan war die Idee der reaktiven Veränderung bereits angelegt.

Für die CD wurden 15 Stunden Expo-Musik zu 74 Minuten verdichtet. Das Resultat ist eine Musik mit 13, attacka ineinander übergehenden Teilen, die zwar auf die für sie typische räumliche Inszenierung in Peter Zumthors Klangkörper verzichten mußte. Dafür ist im Studio zusammen mit einem Teil der Expo-Musiker ein durchweg spannendes Hörstück entstanden - eine Partitur gibt es davon nicht. Dieses hat vor allem die Lebendigkeit des kollektiven Entstehungsprozesses bewahrt, in seinen stilistischen Brüchen ebenso wie in ihren teils komponierten, teils improvisierten Vermittlungen. Gerade diese Auflösungs- und Verwandlungsprozesse, die dramaturgisch zugleich für den Eindruck eines in sich geschlossenen Werkes sorgen, gehören zu den interessantesten Abschnitten.

Musikbeispiel 3, weiter take 1 -bis Ende 3'24 = [2' 06], (O-Ton auf letzte Sekunden Musik legen)

O-Ton 2, Daniel Ott

172 "Ich wollte nichts komponieren - also 12 Stunden sind für einen Komponisten auch schon eine sehr lange Zeit und das dann 150 Tage zu wiederholen. Sondern ich

habe mir ein Baukastensystem ausgedacht von kleinen Stücken, von etwa 1 Minute Dauer, die man in diese Räume plazieren konnte und von Klängen, die variabel waren [...] Mit diesem Vokabular habe ich eine Weile gespielt und ab der dritten Expowoche habe ich Mitkomponisten engagiert, die dann mit meinen Modulen gespielt haben.”

Autorin:

Zu diesen Mitkomponisten gehörten neben anderen Hans Wüthrich und Stephan Froleys, Christian Dierstein, Fabian Neuhaus, Ralph Ollertz, oder Jaques Demiere. Unter dem Stichwort “Musikalische Leiter” kann man wiederum im Klangkörper-Buch lesen: “Damit die 152-tägige Musikinstallation lebendig bleibt, spielen die musikalischen Leiter mit Daniel Otts Kompositionsmaterial wie mit einem Baukasten. Sie prägen das Klanggeschehen ebenso wie die Musiker. Insgesamt 8 musikalische Leiter und zwei musikalische Assistenten reagieren im Klangkörper auf das Grundkonzept Musik.” Insgesamt waren während der Expo 2000 300 Musiker aus aller Welt im schweizer Klangkörper beschäftigt, so daß die Logistik der Musiker zum Bestandteil von Komposition wurde.

O-Ton 3, 101

“Es gab jeden Tag 6 Akkordeonisten und 6 Hackbrettspieler, jeweils in zwei Gruppen. D.h. eine Gruppe von 3 Akkordeonisten und 3 Hackbrettspielern hat 3 Stunden gespielt, dann hatte sie 3 Stunden Pause und dann hat sie nochmal gespielt. Die andere Gruppe hat in den Pausenzeiten gespielt, so daß insgesamt 3 Stunden Musik erklangen. Und dann hatten wir jeden Tag 3 improvisierende Musiker, auch nach einem speziellen Zeitplan. Die hatten vor allem die Aufgabe zu Stören oder eigene Ideen reinzubringen und das ganze lebendig zu erhalten.”

Autorin:

Hackbrett und Akkordeon waren - aus noch zu erklärenden Gründen - jene beiden Instrumente, für die Ott die unveränderlichen, komponierten Teile seines Baukastens komponiert hatte. Doch bevor er überhaupt damit begann, erforschte er den architektonischen Resonanzkörper, den Raum für seine Musik. Dadurch entstand eine wesentliche konzeptionelle Idee: die Komposition sollte eine Musik in Bewegung mit

lebendigen Musikern sein - nicht zuletzt auch deshalb, weil Mikrophone, Verstärkung und Lautsprecher in dieser labyrinthischen Architektur akustisch versagt hatten.

-

O-Ton 4, 147

“Vom rein Räumlichen fand ich erstmal spannend die vielen Gänge, die es in dem Labyrinth gab, spannend fand ich auch, wenn man ein paar Stapel weiter stand, wie sich die Musik durch den Raum transportiert. Und ich habe mir Raumsituationen gesucht, wo Musiker möglichst verteilt stehen und miteinander durch die Wände kommunizieren. [...] Das hieß aber gleichzeitig, man kann dann nicht auf die 100stel Sekunde zusammenspielen, weil die Zeit, die Distanz schafft, schafft eine gewisse Ungenauigkeit. Und als Gegensatz dazu habe ich mir auch bei den Besprechungen gewünscht, daß es ein paar Räume gibt, wo sechs bis zu 12 Musiker zusammen spielen können. Es gab 2, 3mal so etwas wie Treffpunkte, wo alle Musiker am selben Ort gespielt hatten. Das kam am ehesten einer Konzertsituation, einer konzentrierten Aufführungssituation gleich und das waren dann ganz andere Teile.

Autorin:

Eine vom Raum und durch die Inszenierung inspirierte Idee, war es auch, daß ab der 40. Minute vier Stapel verschiedene musikalische Funktionen erhielten, d.h., wenn ein Musiker in einen Stapel hineintrat, mußte er sein Spiel ändern. Dieser Teil folgte dem von Daniel Ott vorgegebenen “Prinzip der eigenen Gesetze”. So gab es beispielsweise einen sentimentalsten Stapel, in dem man Musik erinnern und wiederholen mußte, die man im Laufe des Tages schon einmal gespielt hatte. Im Zeitlupenstapel sollte das Tempo der gerade gespielten Musik entsprechend verlangsamt werden oder im Hyronymus-Bosch-Stapel, hatten sich die Musiker - ausgehend von Bosch-Bildern - absurde Beziehungen zu ihrem Instrument auszudenken, die das Spielen nicht unmöglich machten, aber auf besondere Weise erschwerten. Ein weiteres wichtiges Element der Inszenierung war der Stillstand, der auch zum Bestandteil der autonomen Musik geworden ist.

Musikbeispiel 4, take 7 3'45-4'25 (bei 4'25 in Pause hinein O-Ton)

O-Ton 5

522 “Und dann gabs einen Punkt: immer in der 39ten Minute hat das ganze Räderwerk stillgestanden, d.h. alle Musiker sind für eine Minute erstarrt. Auch die Leute, die in der Gastronomie gearbeitet haben, die sind für eine Minute in einen Dornröschenschlaf gefallen, selbst wenn jemand beim Wein Einschenken war, dann ist der Wein halt weitergeflossen. Und bis hin zu den offiziellen Mitarbeitern, den diplomatischen Vertretungen, auch dieser hat dann mitten im Satz eine Minute aufgehört zu sprechen. Das war [auch] eine Möglichkeit, die vielschichtigen Aufgaben zu sehen, die in einem Pavillon zu leisten waren, ... Das Ganze auf der anderen Seite, mit dem Holz und mit den Volksmusikinstrumenten, das Ganze kam ja auch sehr natürlich daher und diese eine Minute war ganz wichtig zu zeigen: auch wenn ihr es nicht immer merkt, das ist was Inszeniertes, das ist nicht die Welt, das ist ein künstliches Labyrinth.”

weiter Musikbeispiel 4, take 7, bei 5'12 - take 8 0'10 (rasch ausblenden)

Autorin:

Die kompositorischen Grundbausteine dieses durch die Aufführungssituation bedingten, offenen Konzepts waren Grundklänge, Stücke, musikalische Fenster und improvisierte Passagen.

-

O-Ton 6, Daniel Ott

239 “Ich hatte die Klänge von A-Z nummeriert und ich hatte mir auch den Sport gemacht, ich wollte 153 Klänge, einfach bezogen auf die 153 Öffnungstage und für diese Klänge habe ich jeden Tag einen neuen Plan gemacht, also von zehn bis zehn Uhr zwölf, Klang D2 usw., das waren die Klänge, über die improvisiert wurde. Und dann hatte ich kleinere Stücke, zum Beispiel 19/12 oder 22/3, die haben ihren Namen, ich habe mir dann [auch] angewöhnt, an einem Tag ein Stück zu komponieren, das war zum Beispiel 22/3, das ich am 22. März komponiert, und da hatte ich auch das Ziel, insgesamt, 22 kleine Stücke zu haben für die 22 Expo-Wochen und habe mit denen dann einen musikalischen Plan gemacht.

Autorin:

Diese kleinen Stücke bildeten mit ihrer rhythmisch-repetitiven Struktur das

wiedererkennbare Grundgerüst der Komposition, das allerdings ebenso von Stück zu Stück - nun komponierten - Verwandlungsprozessen unterworfen war wie alle anderen Elemente auch. Das Stück 26/5 klang etwa so:

Musikbeispiel 5, take 3, 0-41

Autorin:

Oder das Stück 16/9 klang so:

-

Musikbeispiel 6, take 11, 0-44

O-Ton 7

301 “Also es gab diese Stücke - 22/3, 16/9 usw. - die waren komponiert. Und dann gabs die Klänge, da würde ich sagen, die waren halb improvisiert, da habe ich eine Struktur vorgegeben. Da war ich ganz strikt: Ich habe Tonhöhen vorgegeben und es konnte innerhalb dieser Tonhöhen improvisiert werden nach bestimmten Regeln, Dann gabs aber auch Mischformen, wo man gesagt hat: ein Teil der Musiker spielt relativ streng meine Komposition und der Posaunist oder der Tubaspieler, der muß sich an gar nichts halten, der reagiert drauf. Und dann gab es einmal pro Stunde eine Carte blanche oder ein Fenster, da hat immer ein Musiker eine eigene Komposition oder oft auch ein Stück Volksmusik mitgebracht und das in der Zeit gespielt.”

Autorin:

Improvisierte Elemente, die vom Komponisten herausgeforderte Kreativität der Musiker also, war eine Aufforderung, sich musikalisch einzumischen, andere Vorschläge zu machen, Vorgegebenes aufzulösen um in offene, unbekannte Regionen zu gelangen. Oder wie es in jenem Klangkörper-Buch unter dem Stichwort “Improvisierte Passagen” heißt, sie hatten das “Ziel der Erweiterung des musikalischen Horizonts”.

Musikbeispiel 7, take 5, ab 7'05 - 8'29 [1'23]

Autorin:

Gegenüber solch improvisierten Passagen hatten die “musikalischen Fenster” eine das kompositorische Konzept noch weiter öffnende Funktion. Den aus verschiedensten Teilen der Erde kommenden Musikern sollte damit Gelegenheit geben werden, in einem vorgegebenen Zeitrahmen von 30 Sekunden bis zu zwei Minuten “wie bei sich zu Hause” zu spielen, Volksmusik aus ihrem Heimatland, Jazz, Noise, Rock oder ganz individuell - es waren Fenster in andere Welten, beispielsweise nach Serbien.

Musikbeispiel 8, take 9 [0-1'37 langsam ausblenden]**Autorin:**

Die Verwendung von Volksmusik war Bestandteil des Kompositionsauftrages der Schweizer Expo-Organisatoren. Daraus resultierte auch Otts Entscheidung, seine Kompositionen ausschließlich für Hackbrett und Akkordeon zu schreiben, für Volksmusikinstrumente also, mit denen sich von Westasien über Süd- und Südostasien, Arabien, Osteuropa bis in die Schweiz und nach Italien eine kulturell weitgespannte Entwicklungsgeschichte verbindet. Damit hatte der Komponist zugleich ein sachliches Argument für sein internationales Konzept in der Hand. Denn die Auftraggeber hatten sich bei Volksmusik zuerst wohl etwas anderes vorgestellt, eher eine Repräsentation der 26 Kantone als Aushängeschilder schweizer Identität.

O-Ton 8,

200 “...das Problem, das die Schweiz hat, die Einigelung, nicht verstärkt wird. Deshalb haben wir darum gekämpft, daß ein Großteil der Musiker Nichtschweizer sind, sondern Musiker aus aller Welt.[...] 215 Es gab harte Auseinandersetzungen, auch mit Politikern, die nicht primär von der Kunst herkommen. Sie sagten: ja, wir zahlen schließlich das Geld und wir wollen die Schweiz so gut wie möglich verkaufen. Und für uns war die Devise von Anfang an: tut euch was Gutes und stellt euch weltoffen dar und verstärkt nicht diese Igeltendenz. Was das Ganze musikalisch sehr befruchtet hat, daß sehr viele Musiker mit verschiedenen Sprachen und Stilen, vom E-Gitarristen bis zum chinesischen Cheng-Spieler, vertreten waren. Das hat dann auch das politische Gesicht des Ganzen geprägt.”

Autorin:

Diese Fundstücke internationaler Folklore, das Rohe, blitzte jedoch nur an wenigen Stellen in reiner Gestalt auf. Denn Bestandteil des kompositorischen Konzepts war es auch, den Musikern konzeptuelle Vorgaben in die Hand zu geben, nach welchen Mustern das Gefundene bearbeitet, kommentiert, unterwandert, aufgelöst werden konnte. Ging es der gesamten Künstlercrew des Klangkörpers doch keineswegs um Konservierung des Gefunden, sondern um Weiterentwicklung, nicht um Vergangenheit, sondern um lebendige Gegenwart und vielleicht auch Zukunft. So ist mit *klangkörperklang* eine Musik entstanden, deren Eigenart sich verschiedensten, teils sehr unmusikalischen Elementen verdankt: etwa nationalpolitischem Widerspruchsgeist und architektonischem Raum, der Logistik eines Musikmarathons und vor allem aber einer ungewöhnlichen Offenheit des Komponisten gegenüber Ideen und Ästhetiken anderer Menschen und Musiker. Kreativität tritt hier nicht als verengter Individualismus in Erscheinung, sondern als kompositorisch verantwortungsvolle Inszenierung einer internationalen Pluralität.

Musikbeispiel 9, take 4, 0'59 - Schluß