

Daniel Ott – ein Porträt

Von Gisela Nauck

- Musikbeispiel 1, Zampugn -30'=-

Er hat für Glocken, Schuhe, Hackbrett, Kastagnetten, Viola, Schlagzeug und Harfen komponiert, zur Zeit entsteht ein erstes Orchesterstück. für die Sinfonietta Basel. Sein Name ist weniger mit den großen, repräsentativen Konzertsälen verbunden als mit Orten, an denen man Musik eher nicht erwartet: auf einem Hochplateau in der Nähe des Dorfes Rümlingen bei Basel, im Saßnitzer Hafen, im Thermalbad des Schweizer Hochgebirgsdorfes Vals, auf dem Flughafen von Luzern oder auch im Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main. Aufführungsort jenes ersten Orchesterstückes wird der Binnenhafen von Basel sein.

Der Schweizer Daniel Ott, Jahrgang 1960, gehört zu jenen jüngeren Komponisten, die sehr bewußt ein Erbe angetreten haben, dessen maßgeblicher Urheber das Verständnis von Musik in struktureller, klanglicher, aufführungspraktischer und rezeptioneller Hinsicht seit der Mitte des 20. Jahrhunderts revolutioniert hat: John Cage. Darüber hinaus orientierte sich Ott während seiner Ausbildung und in eigenwilligem Erbeantritt ebenso an Hanns Eisler, Luigi Nono und Frederic Rzewski, an Morton Feldman, Josef Anton Riedl, Christian Wolff, Dieter Schnebel und Hans Wüthrich. Anknüpfend an eine sowohl politisch ambitionierte als auch künstlerisch radikale Avantgarde sucht Ott heute durch ein Neudurchdenken solcher Konzepte das typisch westeuropäische Elitebewußtsein der Avantgarde zu überwinden. Auch dafür haben Christian Wolff, John Cage oder Dieter Schnebel bereits seit den 60er Jahren Anstöße gegeben, die offenbar ausbaufähig sind. Ott möchte eine neue Musik für alle neugierigen Menschen mit offenen Sinnen entwickeln, deren Inhalte durch ihre Welthaltigkeit viele anzusprechen vermögen und deren heterogenes Material von seinen klanglichen Assoziationen her unterschiedlichste Zugangsweisen ermöglicht. Um jenen Anspruch einer inhaltlichen wie auch musikalischen Heterogenität - bei Wahrung der eigenen Handschrift - umzusetzen, entwickelte Daniel Ott im Laufe seines bisher fünfzehnjährigen kompositorischen Schaffens eigene und dafür geeignete Methoden der Komposition und Aufführung.

- O-Ton 1, K 1, A 564

Das war damals fast auch das wichtigste, beim Komponieren zu bleiben und eben auf ganz verschiedene Weisen probiert, das als Teamarbeit anzusehen, als Teamwork, wenn ein Stück entsteht und nicht daß ich mir jahre- und nächtelang etwas aus den Fingern sauge und dann mit einem fertigen Stück zur Probe komme und zu sehen entweder, das

funktioniert ja gar nicht oder es könnte viel mehr entstehen [wenn ich] ... Also ich sage mal, mein Kommunikationsbedürfnis, [was auch der erste Impuls war, auf die Straße zu gehen, das ist geblieben und] das ist, glaube ich der Motor.@

- Musikbeispiel 2, klangkörperklang (unterm Text liegen lassen) 1'

Seine größte Chance, diese Vorstellungen vom Komponieren adäquat umzusetzen, hatte Daniel Ott bisher wohl als Ko-Autor des Schweizer Pavillons zur Expo 2000 in Hannover, jenem von dem Architekten Peter Zumthor geleiteten und viel gerühmten Gesamtkunstwerk AKlangkörper Schweiz@. Der zuvörderst sinnliche Ansatz von Zumthor, nämlich den Gedanken nationaler Präsentation im Zusammenwirken von Holzstapel-Architektur, Musik, Regie, Literatur und Kochkunst in ein Kunstwerk von internationaler Weltoffenheit umzudeuten, traf sich mit ästhetischen und weltanschaulichen Überzeugungen des Komponisten Ott. Seine raumgreifende, teils szenische Musik, die an 153 Tagen jeweils 12 Stunden lang erklang, integrierte das kreative Potential von 300 Improvisationsmusikern aus aller Herren Länder. Damit wie auch in ihrer Synthese von Konzept, komponierter Struktur, improvisierten Passagen und der Zusammenführung heterogener Musikstile wurde seine Musik Aklangkörperklang@ zu einem überzeugenden Beispiel dafür, daß die beabsichtigte Heterogenität zu einem neuen Ganzen verschmelzen kann.

- Musikbeispiel 2a, weiter klangkörperklang, 2'

Jene eingangs skizzierten Besonderheiten des kompositorischen Standortes von Daniel Ott lassen sich allein schon beim Durchblättern seines Werkverzeichnisses weiter konkretisieren, das 1988 mit dem zu Beginn erklingenden Glockenstück AZampugn@ beginnt. Auffallend ist zunächst, daß sich seine Kompositionen grundsätzlich weder an irgend einer Art bekannter Gattungen noch an herkömmlichen Aufführungspraktiken orientieren.

O-Ton 2, B 231

Für jedes Stück probiere ich ja so etwas wie die Gattung zu erfinden. Eigentlich ist es eher umgekehrt: daß ich erst das Stück mache und dann meistens kurz vor der Aufführung, oft mit dem Veranstalter zusammen überlege, ja wie nennen wir das jetzt: ist es Raummusik, ist es Musiktheater, ist es eine Klangaktion. Dabei merke ich, es geht darum, ein bißchen zu umschreiben, was das ist, aber ich gehe nie von der Gattung aus, sondern ich bin immer zuerst unbelastet. [...]

Kommentar

Seine Musik entsteht entweder für ganz bestimmte Interpreten wie den Kastagnettenspieler Alberto Alercon, den Schlagzeuger Christian Dierstein oder die Musiker des Ensembles Zwischentöne, sie entsteht für Instrumente, die im Konzertbetrieb eher ungewöhnlich sind oder auch - und das in den letzten Jahren immer häufiger -, für bestimmte Räume. Untertitel lauten: AKlangaktion am Hafen@, ARaumkomposition für 23 Instrumente@, ARaummusik für die Fluhalle im Verkehrshaus Luzern@ oder AMusiktheater im Freien@. Der jeweilige Titel vermerkt in diesen Fällen - und völlig unabhängig von inhaltlichen Intentionen - oftmals nur das Datum der Uraufführung: 18/11 (18. November), 22/3 (22. März) usw. oder die Länge der Komposition: 7 2 oder 17 2..

Als weitere Besonderheit läßt sich dem Werkverzeichnis entnehmen, daß Daniel Ott in besonderer Weise am Klang interessiert ist, nämlich an den Klängen eher abseitiger Instrumente wie Akkordeon, Hackbrett oder Bandeon, an ungewöhnlichen Kombinationen wie Harfen und Schlagzeug oder Baßflöte, Horn, Posaune, Kontrabaß und Klavier oder auch an den undomestizierten Klängen von Materialien und Aktionen wie Glas, Schuhe oder Schritte.

O-Ton 3, B/K2 A 719

Gleichzeitig hatte ich aber auch, [das überlagert sich immer,] ein großes Interesse an Instrumenten. Ich habe das damals genannt, an Instrumenten, die bisher vernachlässigt wurden in der Musikgeschichte [...] 728 @dazu gehörten Hackbrett, Mandoline, eben Glocken ... TB2/A 010 Speziell haben mich Instrumente interessiert mit einer Geschichte. Natürlich kann man sagen, jedes Instrument hat eine Geschichte, aber das war son Urimpuls, so meine erste künstlerische Aktion war dieses Wagentheater auf dem Dorfplatz. Und so Sachen, die ich ganz unterschiedlich in der Kunstgeschichte gesehen habe, zum Beispiel durch einen Film von Passolini so ein Interesse an Volkskultur. Ich meine Passolini hat das auch ein bißchen überhöht ein Stück weit, aber damit hatte er dann auch meine volle Sympathie,[also daß er einfach:] Kunst hat nicht immer mit Samthandschuhen und Plüsch zu tun, sondern es gibt auch Volkskultur. Musikgeschichte, das war dann für mich entscheidend, ist nicht nur - also ich will die gar nicht schlecht machen - Bach und Mozart, sondern es gibt auch nicht notierte Musik, es gibt auch Musik von Leuten, die nicht die Möglichkeit hatten, die aufzuschreiben.@

Kommentare

Für die Komposition ASkizze - 7 2 Bruchstücke@ für das ensemble recherche beispielsweise,

ein akustischer Bilderbogen darüber, wie die Interpreten zu ihren Instrumenten kamen, ergänzt ein widerborstiges Geräuscharsenal von Ästen, Glasflaschen, Sand, Wasser oder Kieselsteinen die instrumentale Besetzung aus Baßklarinette, Streichtrio und Schlagzeug

- Musikbeispiel 3, 7 2 , 3'

Kommentar

Das Spielen auf Instrumenten wie beispielsweise auf 29 Glocken oder mit Kastagnetten, aber auch Raumkompositionen und Klangaktionen beinhalten per se szenische Elemente – das Szenische wurde denn auch seit Otts ersten Kompositionen ein weiteres Merkmal seiner Musik. In seinem kompositorischen Selbstverständnis befinden sich Klänge eigentlich immer in Bewegung, gestalten spezielle akustische Räume und können sich zu multimedialen Szenen ausdehnen.

Die Wurzeln für solche klanglichen, kompositorischen, aufführungspraktischen und letztlich auch inhaltlichen Orientierungen liegen in seiner Ausbildungszeit, wofür zwei Ereignisse erzählt seien. Diese sind vor allem typisch dafür, wie beengend und künstlerisch unbefriedigend schon der junge Ott den normalen Konzertbetrieb mit dem Konzertsaal als Zentrum, empfunden hat. Gleich nach dem Abitur und dem Abschluß seiner pianistischen Ausbildung gründete der Achtzehnjährige zusammen mit Freunden, Schauspiel- und Architekturstudenten, ein Wandertheater. Mit Pferd, Wagen und wenigen, selbst angefertigten Requisiten zogen sie durch die Dörfer der Schweiz traten bevorzugt auf Dorfplätzen oder in den Aulen der Dorfschulen auf. Gespielt wurde selbst getextetes politisches Theater mit selbst komponierter Musik, angriffslustig, kabarettistisch, manchmal auch poetisch. Angriffspunkte waren regressive Zustände in der Schweiz, Konsumterror, Atomkraftwerke, das Baumsterben. Das Hauptanliegen aber bestand darin, mit den Dorfbewohnern ins Gespräch zu kommen.

O-Ton 4, K1 A 342

Dieses Wandertheater war meine Reaktion auf die Schule, auf die erste Musikausbildung. Ich hatte schon damals das Gefühl gehabt, ich bewege mich da in irgendwelchen Sphären [...] Dieses erste Wandertheater, also mit dem Pferdewagen durch die Dörfer zu fahren, das war für mich eine Reaktion gegen dieses eingezirkelte Klavierspielen auch und gegen das Bild, das ich damals von Kunst hatte. Da hatte ich schon damals das Gefühl: so nicht. Ich möchte in den Alltag, oder: ich möchte nicht in einem Konzertsaal auftreten, ich möchte auf einem Dorfplatz auftreten. [...]

409 A Von heute das Positivste war - wenn mal jetzt einfach sagt: Kunst ist Kommunikation - das haben wir erreicht. Von der künstlerischen Sprache her war ich vielleicht noch nicht einmal Anfänger, aber wir haben erreicht, daß auf dem Dorfplatz diskutiert wurde über diese Dinge und ich habe auch sehr viele Freundschaften aus dieser Zeit.

Kommentar

Selbstkritisch den damit verbundenen Dilettantismus sehend, wuchs der Wunsch, auf allen Gebieten - Musik, Text, Szene, Schauspiel - professionell arbeiten zu können. Es folgten Studien an der Theaterschule A Le coque@ in Paris und bei Philipp Golier. Bereits nach einem halben Jahr zog es Daniel Ott weiter an eine Theaterschule nach London. Doch auch hier fand er nicht das, was er suchte: eine tatsächlich multimediale Ausbildung. Und nach einem entscheidenden Gespräch mit dem Schweizer Komponisten Klaus Huber entschloß er sich, doch Komposition zu studieren.

- O-Ton 5, K1 A 479

A Der entscheidende Punkt war, daß ich dann gemerkt habe, die Inhalte interessieren mich doch mehr. Sowohl bei meiner Klavierausbildung als auch im Theater habe ich gemerkt: das reine Nachspielen, das paßt mir nicht ganz. [...] Für mich war, glaube ich, vor allem die Entscheidung, ich möchte Autor werden, entscheidend.

Kommentar

Autor sein bedeutete für den jungen Daniel Ott jedoch nicht den Rückzug auf sein eigenes Ich, sondern - das Wandertheater hatte deutliche Spuren hinterlassen - er wollte durch seine Musik Kommunikation stiften. Durch klangliches, rhythmisches, szenisches und anderes künstlerisches Material sollen neue Kontexte geschaffen werden, die *seinen* Blick auf Zustände dieser Welt als geschichtliche Erfahrung, soziale Kritik oder spezielles Erleben von Alltag artikulieren. Wichtig war ihm dabei von Anfang an eine für sein Arbeiten typische Dialektik: Indem er schon während des künstlerischen Produktionsprozesses die Erfahrungen anderer zu integrieren sucht, stellt er seine Sicht auf ein Thema zugleich zur weiterführenden Diskussion. Musik hat dabei für ihn immer Inhalte, Bedeutungen und steht selbst in konkreten Kontexten.

Aufgrund dessen war die Wahl seiner Kompositionslehrer nur folgerichtig. Von 1985-88 studierte Daniel Ott an der in ihrem Studienangebot multikünstlerisch ausgerichteten Folkwangschule Essen bei Nikolaus A. Huber und von 1988-90 an der Musikhochschule Freiburg bei Klaus Huber Komposition. Nikolaus A. Huber, der Otts multimedialen Ambitionen zunächst bewußt ignorierte und ihn erst einmal Note gegen Note zu setzen ließ, vermittelte ihm

vor allem rhythmisches Handwerk, musikalische Technik, das Feilen am Detail und kompositorische Genauigkeit, kurz: die Fähigkeit, Ideen in Musik umzusetzen. Doch obwohl Nikolaus A. Hubers Unterricht den politischen Alltag in keiner Weise ausschloß, trotz der fortschrittlichen Hochschulausrichtung, die Ott auch Kurse im Fach Körpertraining in der Pantomimenabteilung ermöglichte, erschien ihm dieses Note gegen Note zu setzen bald als beengend. 1988 ging er zu Klaus Huber nach Freiburg, auch diesmal, ähnlich wie bei seiner ersten Kompositionslehrerwahl, wegen dessen künstlerisch sozialem Engagements Klaus Huber komponierte zwar nicht in Otts Sinne multimedial. Bei ihm fand er jedoch *methodisch* jenen Zugang, nach dem er gesucht hatte.

- O-Ton 6, A nach 294

Ich glaube das Besondere bei Klaus war so die Methode, daß man sich für ein Feld interessiert und nicht schon weiß, was für ein Stück dabei herauskommt. Also eigentlich ein Mut, sich jahrelang mit Dingen zu beschäftigen, [ohne] einfach zu forschen, zu recherchieren und aus solch einem Themenkomplex gibts dann ganz verschiedenen Stücke.@

Kommentar

In diesen Studienjahren entstand u.a. 1988 jenes Glockenstück *AZampugn@*, ein gleichsam biographischer Rückblick des im Kanton Appenzell mit vielfältigen Glockenklängen aufgewachsenen Daniel Ott und 1990 *Amutterseelenallein@*, eine Schauspielmusik zu *AMonologue@* von Simone de Beauvoir.

- Musikbeispiel 4, mutterseelenallein, 3'

Kommentar

1990, am Ende seiner Studienjahre, gründete Daniel Ott das Festival Neue Musik in Rümlingen einem kleinen Dorf bei Basel. Durch seine auf Kommunikation mit den Dorfbewohnern setzende Veranstaltungsstruktur, seine musikalischen Aktionen in Landschafts- und urbanen Räumen wie auch durch sein multimediales Konzept sollte es schon bald zu einem Geheimtip in der Festivalszene werden.

Doch noch in die Essener Studienzeit fiel 1988 ein weiteres Ereignis, das nicht nur typisch für Daniel Otts künstlerisch-soziales Engagement ist, sondern sein Komponieren nachhaltig prägen sollte. Es sei hier als Beschreibung des Komponisten in einem Gespräch mit dem Musikjournalisten Roman Brotbeck wiedergegeben:

"Als der Abriß der Alten Aula der Folkwangschule Essen beschlossen wurde, fühlte ich mich betroffen und versuchte, meinen Anteil beizutragen, um ihren Erhalt zu sichern. Die Stadt gab uns die Erlaubnis, dort ein letztes Konzert an dem Tag zu veranstalten, an dem es abgerissen werden sollte. Die Bulldozer waren schon vor Ort, bereit, das Gebäude nach dem Konzert niederzureißen - und dann kümmerten wir uns einfach darum, daß das Konzert nicht zu Ende ging. Wir starteten mit Saties *AVexations*, planten, mit der Lesung der vollständigen Werke Dostojewskis fortzufahren; aber das war gar nicht mehr notwendig, weil einige hundert Leute nach ein paar Tagen an dem Konzert mit Performances, Lesungen, Liedern zu Texten von Ratsmitgliedern der Stadt Essen, Musiktheater etc. teilnahmen. Es war ein unglaubliches Fest und dauerte gut einen Monat. An jenem Punkt gab die Stadt Essen nach und verhandelte mit dem Land Nordrhein-Westfalen darüber, das Gebäude zu erhalten. Die ganze Sache entzündete einen Funken in mir, ich lernte mehr Leute in diesem Monat kennen als jemals früher seitdem. Pina Bausch steuerte auch ein Stück zu diesem monumentalen Konzert bei.@"

Kommentar

Entscheidend wurde die Begegnung mit Pina Bausch und ihr in der Musik bis dahin unüblicher Umgang mit Interpreten. Ihre Tänzer waren keine Nachschaffenden, sondern kreativ Mitschaffende, die nicht nur einzelne tänzerische Ideen, sondern wesentliches inhaltliches Material beisteuerten.

-O-Ton 7, K1, A 520

In diesem Stück *A1980*" habe ich schlagartig, zwar in einem anderen Medium, nämlich dem Tanztheater, aber habe ich eine Möglichkeit gesehen, wie sie mit ihren Tänzern umgeht. Nämlich daß sie quasi auf gleicher Höhe arbeiten, daß sie auch biografisches Material von ihren Tänzern einbezieht [...] Aber das war so ein wichtiger Impuls, einmal über den eigenen Bauchnabel hinauszusehen. [...] Natürlich kann man sagen: im Theater heute ist das fast was normales, daß man am Beginn des Probenprozesses [daß man]mit den Schauspielern improvisiert. Aber in der Musik war das damals, [auf dem Stand, auf dem ich damals war,] fast eine Revolution.@"

Kommentar

Sicher gab es solch ein Arbeiten mit emanzipierten Interpreten auch in der Kompositionsgeschichte des 20. Jahrhunderts, etwa bei John Cage, Dieter Schnebel, Christian Wolff, Cornelius Cardew, Hans Wüthrich und anderen, was Daniel Ott natürlich bekannt war.

Während die genannten Vorbilder bei den Interpreten jedoch vor allem musikalische, nämlich aufführungspraktische Kreativität herausforderten und freisetzen, ging Daniel Ott - angeregt durch die Choreographin Pina Bausch - noch einen Schritt weiter. Er begann, inhaltliches Material auch in Diskussionen mit den Interpreten zu sammeln und dieses in seine Musik entweder kompositorisch zu integrieren oder durch das Zulassen improvisatorischer Freiräume oder auch durch die Verwendung verbaler Sequenzen einzubinden. Den inhaltlichen Rahmen dafür, orientiert an der Spezifik des jeweils entstehenden Stücks, gibt der Komponist vor, ohne allerdings die Phantasie der Interpreten einzugrenzen. Das beim Improvisieren und Miteinander-Reden entstehende Material können Texte und Geschichten, musikalische, aufführungspraktische oder auch szenische Ideen sein. Wichtig ist Ott bei dieser per se heterogenen Kompositionsmethode, daß dadurch von ihm unabhängige Energien in seine Musik einfließen und er in enger, kreativer Zusammenarbeit mit den Interpreten in der Lage ist, die Kompositionen - mit seinen Worten - maßschneidern zu können.

- Musikbeispiel 5, *molto semplicemente* 20', dann wieder ausblenden

Kommentar

Diese Methode der gleichberechtigten Mitwirkung von Interpreten an einem oft multimedialen Kunstwerk, wodurch Komposition nun tatsächlich zum kollektiven Prozeß wird, entwickelte er seit Ende der 80er Jahre in drei Richtungen. Zunächst entstanden sogenannte Porträtstücke, bei denen Interpreten nach ihrem Verhältnis zu ihrem jeweiligen Instrument und dessen Kulturgeschichte, zur Musik, zu ihrer Ausbildung usw. befragt wurden. Deren Ergebnisse flossen unmittelbar als verbale Äußerungen in das jeweilige Stück ein. Dazu gehört die Akkordeonkomposition *Amolto semplicemente* für Teodoro Anzellotti von 1989, zwei Jahre später die szenische Komposition für einen Tänzer mit Kastagnetten über den Nachhall des spanischen Bürgerkrieges mit dem Titel *Apara alberto alarcon*. Beide Stücke gehen inhaltlich über Musikalisch-Privates schon weit hinaus, erweitern das Umfeld der „Porträtierten“ in Richtung konkreter kultureller Kontexte. Die Akkordeonkomposition entstand zum Beispiel in einer Zeit, als ein Chemieunfall am Oberrhein den Fluß stellenweise absterben ließ, was in der Presse verharmlost wurde, worüber sich Daniel Ott sehr empörte. Musikalisch aber war bei der gemeinsamen improvisatorischen Erarbeitung auch Material entstanden, das ein Fluchen von Anzellotti enthielt, weil sein Instrument nicht richtig funktionierte. Dieses Fluchen und die kompositorische Idee für ein Stück über Differenzen zwischen Interpret und Instrument verschmolz dann, zusammen mit der Geschichte jenes Chemieunfalls, den der Komponist den Interpreten in seiner italienischen Muttersprache erzählen ließ, zu jenem Stück, das sich durch

den Schock der Empörung zudem ins Theatralische ausdehnte.

-Musikbeispiel 5a, weiter Amolto semplicemente@

Kommentar

Die szenische Komposition A17 2" dagegen scheint auf den ersten Blick beim Medium Musik und deren Interpreten stehenzubleiben. Biografische Hintergründe in Gestalt von Kindheitserinnerungen der beteiligten Musiker werden hier sehr viel unmittelbarer in die Komposition integriert: Erinnerungen an vorgestellte oder geträumte Klänge, geliebte oder gehaßte Geräusche und Klänge oder allgemein: Prägungen durch die akustische Umwelt. Musik wird, ganz im Sinne von Daniel Ott, zur komponierten Synthese akustischer Fundgegenstände, ergänzt durch eigene Klangerinnerungen und Assoziationen. Sie erscheinen als direkte Zitate, verbale Beschreibungen, als Grundlage sprachähnlicher Klänge und Rhythmen, als Ausgangspunkt für szenische Aktionen, gestische Reaktionen usw. und bewahren dabei die Ideenvielfalt ihrer Urheber. Doch selbst hier sorgt die konzeptionelle Ausgangsidee dafür, daß sich Musik, entsprechend der Nationalität und kulturellen Herkunft der beteiligten Musiker, zur kulturellen Szene weitet. Bei der folgenden Aufnahme von der Uraufführung am 21. Januar 1995 in Köln, waren Musikerinnen und Musiker aus der Schweiz, Polen, Italien, Frankreich, der ehemaligen DDR und der BRD beteiligt.

- Musikbeispiel 6 - 17 2

Kommentar

Wie sich bereits in jenen sogenannten Porträtstücken andeutet, barg Daniel Otts dialogische Kompositionsstrategie ein ausbaufähiges Potential.

- O-Ton 8, K 2, A 533

Im Nachhinein kann ich eine schöne Entwicklung sehen: Im ersten Stück, dem Glockenstück, ging es um mich und meine Geschichte mit Glocken. Dann habe ich jahrelang Porträtstücke gemacht, da ging es mir oft um eine Person, was hat die für Erfahrungen, wie kann ich diese mit einbeziehen. Das ging von molto semplicemente bis 17 2, bis 95. Und dann kam eine Phase, wo mich das Soziale, die Gruppe viel mehr interessiert hat. Also wenn Gruppen von Leuten zusammen Musik machen, wie kann ich mit denen anständig oder demokratisch umgehen, wie können die [auch unter] sich auf eine gute Weise organisieren und wie kann auch der einzelne als Individuum sein Gesicht in der Gruppe behalten. [...]

Kommentar

Diese Orientierungen hatten auch entscheidende inhaltliche Konsequenzen.

- O-Ton 9, K2, A 548

Für mich war das eine Möglichkeit, mich noch stärker in eine Beziehung zur Welt zu setzen, also zu politischen Vorgängen. Und ich glaube heute, auf einen Nenner gebracht: man muß das Individuum immer noch stärken. Individualismus heißt nicht ich gegen alle, sondern ich mit den anderen. [...] Wie können verschiedene Leute verschieden durch den Raum gehen, wie können Impulse, Einsätze immer von einer anderen Person ausgehen, wie kann man quasi in einem größeren Ensemblestück das Stichwort Partizipation umsetzen. Kann man beispielsweise diese Funktion, die Mitverantwortung für den Entstehungsprozeß eines Stücks und für die Aufführung teilen. Das ist so ein Grundanliegen, was ich heute politisch sehr wichtig finde, daß man sich nicht von einem einzelnen, verrückten amerikanischen Präsidenten tyrannisieren läßt, zum Beispiel. Aber auch: was für Mittel gibt es, wie kann der einzelne sich dagegen wehren, ja eine Thematik, die für mich auch Cage vorgegeben hat, mit dem Klavierkonzert, mit seiner organisierten Anarchie. Anarchie ist nicht mein Wunschziel, aber das sind einfach Inhalte, kann man sagen, das waren für mich auch immer Inhalte, wie ich eine Gruppe von Leuten organisieren kann.@

Kommentar

Sein zunächst sich an Personen orientierendes, kommunikatives Komponieren erfaßte dabei immer ausgeprägter auch soziale, öffentliche Räume, nahm diese zum Ausgangspunkt und zielte damit auch immer deutlicher auf welthaltige Themen.

O-Ton 10, B 580

Heute habe ich auch den Anspruch, das mag manchmal besser, manchmal schlechter gehen, daß ich auch ein Thema finde. Eine Eisenbahnhalle, für die ich jetzt was machen will, oder ein Hafenbecken in Basel, für die ich dieses Orchesterstück entwickle, und auch mal, was ich finde als Thema, auch unvoreingenommen dahinzugehen: aha, was fällt mir zur Eisenbahnhalle ein, was fällt mir zu einem Hafen ein, zu einem Hafen im Binnenland, einem Land wo es kein Meer, gibt, aber wo man Container sieht, wo Brasilien und China draufsteht [...] In einem Land, das es noch nicht mal geschafft hat, in die EU zu kommen, und sich abkapselt bis zum geht nicht mehr. Gerade da gib es ein riesiges Becken, wo

Kisten aus Brasilien, aus China und aus Tokyo sind Also das ist einfach ein ganz tolles Thema, das ich vorgefunden habe. Und ich möchte eigentlich dahin kommen, sowohl von Räumen als auch von Interpreteten Themen[...], an die ich komme, auf Themen zu reagieren.@

- Musikbeispiel 7, Ojota 1, 45' = (Video)

Kommentar

Ein solches Thema sind seit 1997 Schuhe, Schritte, Wege. Unter dem Titel Aojota@ - dem Wort der bolivianischen Ketschuan-Indianer für Sandale - liegen bisher fünf Ausarbeitungen für verschiedene Interpreteten und Räume bis hin zu einer ersten Musiktheaterarbeit vor, die zeigen, daß das Thema AGehen@ im kompositorischen Schaffen von Daniel Ott zu einem Hauptthema geworden ist. AOjota@ wurde auch seine bisher größte Materialsammlung. Die Nr. 1 hatte allerdings noch einen anderen, konkreteren Anlaß. Als Bestandteil der Kollektivkomposition mit neun anderen Komponisten AZwielicht - Hornberg. Sonnenuntergang/Sonnenaufgang@ für das Festival Rümlingen des Jahrgangs 1997, eben auf dem Hochplateau Hornberg, wollte Ott zwischen den anderen Musikern mit fixen Aufführungsorten Verbindungen schaffen. Es entstand eine Komposition für einen mobilen Musiker mit Schuhen an Händen und Füßen, den Schlagzeuger Christian Dierstein, dessen Spielfläche ein 1 km langer Weg war, den er vorwärts und rückwärts zu Abespielen@ hatte. Das Stück hieß damals noch Amedia luz@.

- O-Ton 11, K 2, 214

AWir hatten eine Route ausgewählt, wo es Waldboden, Holz, Kies, einfach ganz verschiedene Materialien gab und fünf verschiedene Arten von Schuhen, also Holz-, Metall- und Lederschuhe. Das hatte ich mit Christian Dierstein zusammen erarbeitet. Lustig war, einmal haben wir geprobt, als ein Hund mit dabei war und ihn dann auch mal zum Rennen brachte. Und durch diesen Zufall, daß ein Hund dabei war, sind auch verschiedene Ideen von Stolpern und Möglichkeiten zu gehen entstanden.@

Auf diesem Weg gab es 7 Positionen, präpariert mit klangvollen Holzbrettern, die der Aufführung kleiner Schuhstücke dienten, sowie Plätze zum Wechseln der Schuhe, was zugleich Anlaß war, Geschichten zu erzählen. Dazu gehörte beispielsweise jene über das Europäern fremde Zeitverständnis der Ketschuan-Indianer, die in die - ihnen bekannte - Vergangenheit nach vorn schauen, während die Zukunft, nicht sichtbar hinten, im Rücken liegt.

- Musikbeispiel 7a, ojota 1, 4' (Video)

Kommentar

Die zweite Ausarbeitung von „Ojota“ entstand für das ensemble musica temporale und kombinierte das klingende Gehen und das Spielen von Instrumenten, wodurch es sich zu einer teils szenischen Raummusik entwickelte, deren klanglicher Teil fixiert ist, während das Szenische offen bleibt, und wie bei einem Theaterstück bei jeder Neueinstudierung neu inszeniert werden muß. Die Musiker erzählen darin u.a. die Geschichten ihrer eigenen Schuhe. „Ojota 3“ - eine Arbeit für die Donaueschinger Musiktage - ist dann schon typisch Ottisches Musiktheater mit fließenden Übergängen zwischen Musik und Theater. Während für die Aufführung hier noch eine Bühne genügte, erweiterten „Ojota 4“ - für das Theater Bielefeld - und „Ojota 5“ - für den KunstRaum Drochtersen-Hüll den Schuhe-Gehen-Schritte-Stoff zum abendfüllenden Musiktheaterereignis. Es kamen nicht nur ein Prozessionsteil und eine clowneske Szene mit Material aus Thomas Bernhards Erzählung „Gehen“ hinzu, sondern die Ausdehnung auf Räume außerhalb des Theaters veranlasste nun auch das Publikum zu Entscheidungen, ob es mitgehen, oder bleiben sollte.

- O-Ton 12, K 1, A 648

Mein Impuls zum Szenischen war schon inhaltlich, daß ich das Gefühl hatte, die Musik reicht mir nicht. ... Der Grundgedanke, so wie es heute ist, ist, daß ich es immer spannend finde, Dinge zueinander in Beziehung zu setzen, also ein bestimmter Gang zum Beispiel und eine bestimmte Art von Klängen, [kann auch,] daß man Klänge immer wieder anders hört, je nachdem, was für ein Bild man dazu bekommt, also was für eine Bewegung sie bekommt. Das ist einfach ein ganzes Bedeutungsfeld, was mich heute noch sehr, sehr interessiert. @

Kommentar

„Schuhe, Gehen, Schritte“, ist demzufolge nicht nur das Thema des Ojota-Zyklus, sondern birgt auch eine Keimzelle von Daniel Ott's Musiktheater-Ästhetik, seine spezielle Kombination von Sehen und Hören: Schuhe kann man sehen und Schritte hören. In „Ojota 3“ verschmolzen Bewegungs-, Instrumental-, Vokal- und Schuhklänge, erzählte Geschichten, kleine Szenen und Sprachklänge - die 5 Musiker der Uraufführung stammten aus 5 verschiedenen Ländern - zu einer Klangszene, in der verschiedene Geschichten auf der klanglichen, theatralischen oder sprachlichen Ebene auch gleichzeitig erzählt wurden, inhaltlich Konkretes sich zu assoziativer Mehrdeutigkeit aufsplittete.

- Musikbeispiel 8, ojota 3, entw. 17'30 oder 21'13 (Video)

Kommentar

Auch jene assoziative Mehrschichtigkeit gehört inzwischen zu den charakteristischen Merkmalen der musikalischen Sprache von Daniel Ott.

- O-Ton 13, K2, A 098

Ich erzähle immer Geschichten. Meistens ist es aber so, daß ich nicht eine Geschichte erzähle und daß es mir auch gar nicht darum geht, daß man die Geschichte so empfindet oder miterlebt, wie ich sie erzähle, sondern ich erzähle tausend Geschichten. Am liebsten habe ich eigentlich, ein Feld zu bauen von Geschichten, wo man als Zuhörer eben assoziieren kann oder auf eigene Geschichten kommt. [...] 115 Ich finde es ganz wichtig, den Zuhörer [auch] nicht zu gängeln, oh jetzt höre hier, hier ist es besonders gut. Sondern wenns mir gelingt, was ich denke, was Cage am extremsten geschafft hat, wirklich einfach Klanggebilde, Klanggebäude zu schaffen, in denen man tausend Emotionen entdecken kann, aber garantiert nicht die von Cage. Cage hat ja extrem versucht, also quasi die Komposition von allen Emotionen und Absichten zu reinigen. Also so extrem bin ich nicht, bei mir gibt es viele Emotionen und Absichten und Geschichten, aber ich möchte es offen lassen, [...] 137 daß ich trotzdem vor allem versuche, ja, einfach Räume zu öffnen. Das ist, glaube ich, das allerwichtigste, Assoziationsräume zu öffnen und auch Hörräume zu öffnen.@

Kommentar

Musik die von Eisenbahnhallen oder einem Hafen ausgeht und sich auf diese künstlerisch bezieht. Klangaktionen und Raumkompositionen, heterogenes, multimediales Klangmaterial und kompositorische Teamarbeit. Immer deutlicher kristallisierten sich im Schaffen von Daniel Ott kompositorische Intentionen und Inhalte heraus, mit denen er auf die in ihrem menschlichen Zusammenhalt auseinanderbrechenden Gesellschaften der westlichen Welt und die widersprüchliche Vielfalt gegenwärtigen Lebens zu reagieren sucht. Heterogene Konzepte verbinden sich zu neuen gedanklichen Einheiten, die in ihrer Pluralität Einsichten in neue Zusammenhänge schaffen, indem sie neue Assoziationsräume zu öffnen suchen. Ziel dieser letztlich immer zu verschiedenen Formen von Musiktheater tendierenden, künstlerischen Arbeit aber ist die Suche nach einer neuen Wahrhaftigkeit von Kunst.

- O-Ton 14 B 066

Das Stichwort ist, glaube ich, das Authentische. [...] Und dieses Authentische kann entstehen, auf

Räume bezogen, ich müßte ja, wenn ich genau bin, jedes Stück für jeden Raum in dem=s gespielt wird wieder neu schreiben. Ich muß vielleicht nicht alles neu schreiben, aber ich muß es adaptieren für den Raum. [...] wir Musiker sind da oft ein bißchen faul oder denken gar nicht daran: ein Stück in einen anderen Raum zu transportieren, daß es dann eine andere Akustik, der Raum riecht anders und es wird ein neues Stück. Und ich [...] ich schreibe eben Musik für bestimmte Leute. Und natürlich ist es eben oft so, daß die Stücke von anderen Leuten gespielt werden. Und vorläufig kann ich anbieten, wenn jemand eine Neueinstudierung macht, mit ihm dann zu arbeiten und dann halt in der Arbeit zu sagen: ja, die Takte lassen wir weg, das paßt nicht zu Dir und dafür machen wir das und das. 119 Aber vorläufig interessiert es mich einfach im Dialog zu komponieren und zwar im Dialog zu räumlichen Situationen, als auch im Dialog mit den Menschen, die diese Musik aufführen sollen.@

Kommentar

Jene dialogische, auf Kommunikation setzende Kompositionsmethode ist dabei nichts weniger als eine *Methode*, jene Wahrhaftigkeit, also Identifikation der Musiker mit dem, was sie tun, zu ermöglichen. Inhalte sind nichts Vorgegebenes, kein zu erfüllendes Ziel, sondern sind jenem kollektiven Prozeß zugleich als Bausteine und Resultate eingelagert. Wenn Daniel Ott aber urbane Räume als Anlaß und Ausgangspunkt künstlerischer Auseinandersetzung vorfindet, sich von deren auch widersprüchlichen Eigenheiten inspirieren läßt, findet er nicht nur Inhalte vor - Inhalte als Fundstücke im Alltag-, sondern zugleich auch einen Aufführungsrahmen, der ihm durch die unauflösbare Verzahnung von Kunstwerk und Aufführungsort Wahrhaftigkeit garantiert. Musik bleibt in diesem Prozeß des Suchens und Sich-In-Beziehung-Setzens in Bewegung.

- Musikbeispiel 9, ojota 1 (Musik aus Schritten) (Video)