

Zeitschrift:	Dissonanz = Dissonance
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (2011)
Heft:	113
Artikel:	Vom Hafenbecken auf die Schafmatt : Daniel Ott: ein Portrait
Autor:	Meyer, Thomas
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-927544

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Vom Hafenbecken auf die Schafmatt

Daniel Ott: Ein Portrait

Thomas Meyer

Eine Akkordeonistin sitzt auf einer Bank an der Rheinpromenade in Basel, etwas entfernt ein Tubist, eine Cellistin: Sie spielen einzelne Töne, Phrasen, unabhängig voneinander, ebenso wie die Musiker, die in den Lagerhallen postiert sind, oder die Instrumentalgruppe, die hoch oben auf der Verladehalle steht, oder jene später auf einem Ladewagon oder in einem Boot, einem Kran oder in einer Unterführung oder auf den Balkonen benachbarter Hochhäuser. Der Handel per Schiff scheint stillzustehen, hingegen wird hier Musik umgeschlagen, geladen und gelöscht. Und ein Publikum, dem hier sonst kaum zu begegnen ist, folgt den Musikern und bewegt sich zwischen den unterschiedlichen Klangpolen. So vergeht der Tag in den Abend hinein, bis die Sonne über dem Fluss im Westen untergegangen ist.

hafenbecken I & II heisst diese Installation, die Daniel Ott am 27. August 2006 im Basler Rheinhafen Kleinhüningen realisierte.¹ Der Untertitel «Umschlagplatz Klang» deutet an, dass es hier nicht nur um Komposition im herkömmlichen Sinn geht, sondern auch um einen ortsgebundenen Klangtransfer, der – wie jeder Handelsplatz – logistisch genau organisiert werden muss. Organisation bedeutet: Den Raum *kennenlernen*; schauen, was er für eine Kunstaktion bietet; den Raum hören, zu verschiedenen Tages- und Jahreszeiten; warten, bis Ideen kommen, um auf diesen Ort zu reagieren. Wenn er sich, so Ott, an ein solches Projekt wage, mache er sich deshalb zunächst einmal mit dem Ort vertraut. Am Anfang steht die Ortsbegehung, die in diesem Fall mehrere Jahre vor der ersten Aufführung stattfand. Und weil wir es auch mit einer (Natur-)Bühne zu tun haben, galt es, zunächst einmal auf das Licht zu achten. Der Lichtwechsel, hier der Sonnenuntergang, war in diesem Fall besonders geeignet: der Blick zum Schluss von Osten nach Westen.

Noch vor der Planung, wo welche Musiker postiert würden, geschweige denn, was sie dort spielen würden, standen allgemeinere Überlegungen und Experimente: Das Gelände wurde akustisch erforscht. «Ich habe verschiedene Klangversuche

vor allem mit Blechbläsern gemacht, um herauszufinden, wo geeignete Hör- und Spielpunkte sind.»² Dabei beobachteten Ott und seine Mitarbeiter auch gleich, wie diese Klänge auf zufällig vorbeikommende Spaziergänger wirkten. «Ihre Reaktionen haben uns manchmal erst auf die besonderen akustischen Schönheiten aufmerksam gemacht.»

Gleichzeitig sammelte Ott Material zur Geschichte des Hafenbeckens, musikalisches (Möwenschreie, Baggergeräusche etc.), aber auch historisches. Als zentral erwiesen sich dabei zwei Ereignisse: Zum einen die Chemiekatastrophe von Schweizerhalle (jener immer noch beispiellose und von den Verantwortlichen lange verharmloste Skandal, als am 1. November 1986 nach einem Grossbrand beim Chemiekonzern Sandoz durch Löschwasser der Rhein vergiftet wurde), zum andern die Fluchtversuche von Naziverfolgten über den Rhein. Das führte wiederum zu musikalischen Überlegungen: «Dabei hat mich auch interessiert, was für eine Musik vielleicht in diesem Zusammenhang steht. Grundsätzlich finde ich das zwar schon wieder kitschig, aber als Material ist es interessant: Sich zum Beispiel zu fragen, welche Widerstandslieder in jenem Jahrzehnt verbreitet waren, auch wenn ich mich hüten würde, sie eins zu eins einzubauen.» Schliesslich spielte der Rhein als jener mythische Fluss eine Rolle, den fast alle Romantiker besungen haben. «So habe ich mich dann an musikalisches Material herangetastet. Ich wollte mich auch an der Romantik arbeiten. Geblieben davon ist ein Nocturne von Chopin, dessen Musik mit dem Rhein allerdings fast nichts zu tun hat.» Dieses Stück wurde jedoch für Ott zum Topos für die abendliche Performance. Er habe viel Klangmaterial aus diesem Stück abgeleitet. Jene Streichergruppe, die an der unromantischsten Stelle, in einer Fussgängerunterführung, spielte, liess das Zitat auch deutlich als solches erkennen.

So kommen verschiedene Ebenen, offensichtliche Elemente und eher latente Bezüge, nebeneinander zu stehen. Ein Assoziationsraum entsteht, offen und vielgestaltig. «Ich habe manchmal ein Problem damit, wenn mir als Teil des Publikums



Videostill aus «hafenbecken I & II», Videodokumentation der Uraufführung, Reinhard Manz. © point de vue / Reinhard Manz

allzu deutlich gesagt wird, worauf ich hören soll und wie etwas gemeint ist.» Doch selbst wenn etwas nicht unmittelbar erkennbar wird, so ist es doch für den Kompositionssprozess von Bedeutung. «Für mich als Komponist sind solche Bezüge und Bilder wichtig. Ich verhindere so, dass etwas beliebig wird. Ja, ich hoffe, dass das Stück dadurch welthaltig wird, und ich glaube, dass ein Publikum so etwas spürt. Es ist jedoch nicht gezwungen, es zu merken.»

In einem nächsten Schritt machten sich Ott und seine Mitarbeiter Gedanken zum Ablauf: Was sieht oder hört man zunächst? «Es war unser Wunsch, dass man als Zuschauer nicht allzu stark gelenkt wird, dass der Anfang eher wie eine Ausstellung wirkt.» Das Material wurde also zunächst exploriert, und von dort aus ergab sich zwangsläufig der weitere Verlauf. So entstand aus diesen verschiedenen Gegebenheiten allmählich ein Szenarium, eine Dramaturgie. In diesem Fall entsprach das auch dem Weg, den die Container zurücklegen: Die Ware, die umgeschlagen wird, kommt von den Außenbezirken zu den Kränen, liegt vielleicht lange in der Frachthalle und wird von da aus verschifft. Dieses ganze Konzept wurde schliesslich vor Ort ausprobiert, ausgebaut, reduziert, optimiert, verschoben und mit der basel sinfonietta geprobt. Ein Durchkneten des Stoffs.

KLAVIER, WAGENBÜHNE, ZAHLEN

Man kennt solche Performances oder Landschaftskompositionen seit einiger Zeit, nicht zuletzt dank des Festivals im basellandschaftlichen Rümlingen, das Daniel Ott 1990 gegründet hat. Längst hat er reichlich Erfahrungen damit gesammelt. Er

weiss, wie er an ein solches Projekt herangehen muss, und er gibt sein Wissen weiter: Seit 1995 unterrichtet er an der Hochschule bzw. der Universität der Künste in Berlin, zunächst als Lehrbeauftragter für Experimentelle Musik, seit 2005 als Nachfolger von Dieter Schnabel mit einer Professur für Komposition und Experimentelles Musiktheater. Auch mit seinen Studenten verlässt er für Projekte immer wieder die Konzertsituation und macht sich auf die Suche nach ungewöhnlichen Spielstätten. Eine Performance fand zum Beispiel in einer DDR-Staatsbank, eine andere auf Autobahnraststätten statt. In solch grosse Projekte sind viele Studierende involviert, und sie eröffnen auch jungen Musikern, die später nicht in dieser Weise arbeiten, neue Bereiche. «Am interessantesten bin ich wohl für jene Studenten, die diese Fragen aufgreifen und dann ganz andere Antworten suchen.»

So klar umrissen diese Arbeitsweise heute auch erscheinen mag, so war es doch ein längerer Weg, bis Ott selbständig zu seinem ureigenen Stoff gelangte. Geboren 1960 in Grub (Appenzell Ausserrhoden), aufgewachsen in der Region Basel, lernte er früh Klavierspielen (durchaus klassisch-romantisch), erwarb ein Klavierdiplom, unterrichtete in der Region Basel sowie in Graubünden, wirkte aber gleichzeitig in freien Theatergruppen mit und zog mit Wagenbühne und Pferden auf den Strassen spielend durch die Schweiz. Theaterstudien in Paris und London schlossen sich an, bis er sich entschied, doch Komposition zu studieren – dies bei den beiden Hubers: Nicolas A. in Essen und Klaus in Freiburg im Breisgau. Die bis dahin autodidaktischen Kompositionsexperimente erhielten dort ein Fundament.

Er freilich hatte lange das Gefühl, noch nicht das Eigene gefunden zu haben. Er suchte und ackerte sich vor allem durch

molto semplicemente

per teodoro

für akkordeon

daniel ott 1988/89

I

J = 100

Sprechen *lauf rufen* *Veleno-ma no, no han abbiamo veleno* *V(FD)* *11* ①

balg vor dem auftritt Öffnen

sprechen *ver-schneiden* *no no* *(Klangbar?)* *no abnehmen* *5* ② *7* *3* *2/3* *3* *V*

r.H. *l.H.*

al- cu- ni *si alza-/noi /*

5 *1 1/2* *7* *V* *2* *1 1/3* *11* *V*

r.H. *l.H.*

ro- no /noh *ab- / in* */bia- /*

Daniel Ott, «molto semplicemente», Partiturseite 1. © Daniel Ott

zwei Stücke hindurch. In *zampugn*³ für Schlagzeugquartett mit 29 Glocken (1987) und in *molto semplicemente per teodoro* für Akkordeon (1989), zwei Werken des Kompositionsschülers, ist dann freilich schon vieles enthalten, was Ott bis heute beschäftigt. Heute würde er diese Stücke zwar anders gestalten, aber er sei noch immer zufrieden mit dem, was er damals erarbeitet habe. *zampugn* ist gleichsam sein Opus 1: «Bei diesem Stück habe ich mich entschieden, Komponist zu sein. Hier habe ich so etwas wie eine kompositorische Identität gefunden.» Die Glocken boten ihm dazu einen persönlichen Anknüpfungspunkt. «Ich könnte quasi mein Leben mit Glocken erzählen: Vom Dorf, in dem ich aufgewachsen bin, und vom Beruf meines Vaters, den verschiedenen Schulglocken, bis zu meiner Strassentheaterzeit.» Im Ruhrgebiet, wo Ott damals lebte, war das auch eine Rückbesinnung auf seine Schweizer Heimat, zurück ins Appenzell und nach Graubünden (woher der Titel *zampugn* stammt). So gibt es einen natürlichen, ja fast naturalistischen Zugang zum Stück. In den sieben Kapiteln tauchen Kuh-, Theater- und Kirchenglocken sowie spezielle Glöckchen aus den verschiedensten Regionen auf, dazu die Erfahrungen mit unterschiedlich abgedämpften Klängen aus einer Schlosserei, in der Ott zeitweise gearbeitet hatte. «So hätte ein wunderbar kitschiges Stück entstehen können.»

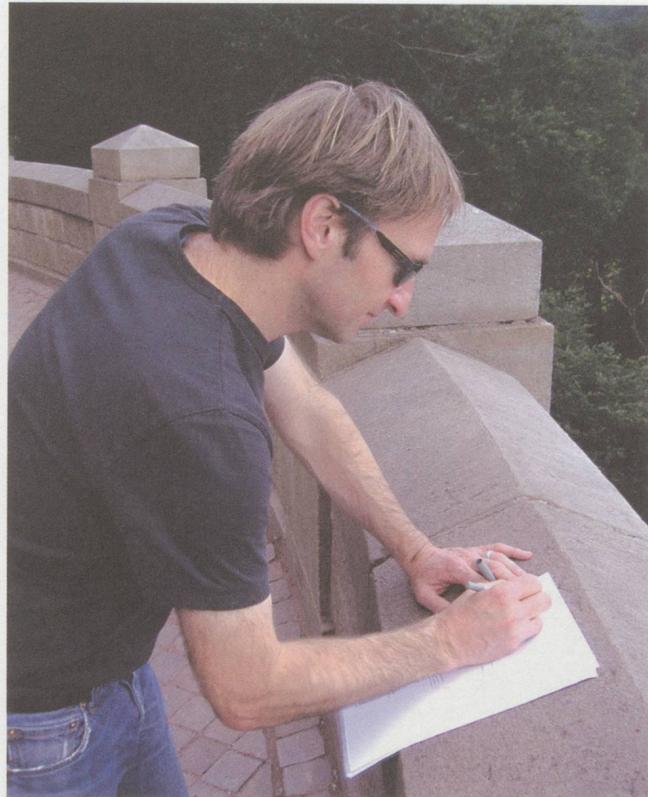
Deshalb – und diese Ambiguität ist wohl bezeichnend für ihn – hat er dafür eine strenge Grammatik entwickelt, die sich eher an Stockhausen oder Ferneyhough orientiert: «In diesem Stück ist alles durchgezählt und durchstrukturiert.» Vom Detail bis zur siebenteiligen Grossform. «Ich hatte mir dadurch einen Riesenkäfig eingehandelt, und so blieb mir nichts anderes übrig, als gegen diesen Käfig anzukomponieren und wieder das Biographische und Intuitive einzubringen.» Eine wichtige Erfahrung: «Zahlen waren plötzlich nicht mehr nur Zahlen, sondern lebendige Proportionen.» Diese Mischung von Intuition und rechnerischer Herangehensweise findet sich auch später in Ott's Schaffen, ob nun in der szenischen Komposition *ojota III*⁴ Schuhe auf der Bühne ausgestellt und abgezählt werden oder ob Rhythmen oder Taktarten gestaltet werden wie in *17 1/2* (1995), einer szenischen Komposition für Ensemble. Gerade durch die Strenge konnte sich Ott's Musik befreien. Er verwendet solche Kalkulationen immer noch, um Ideen herauszukitzeln. «Ich baue mir Strukturen, versuche aber auch, sie wieder ausser Kraft zu setzen, bis ich wieder finde, es gebe zu wenig Struktur, und aufs Neue zu bauen beginne. Und so weiter: Es hat mir bei Giacometti imponiert, dass er seine Bilder so lange übermalt hat, bis sich eine Tiefenschärfe ergeben hat. Irgendwie versuche ich musikalisch etwas Ähnliches.»

ZIEHEN UND STOSSEN

molto semplicemente per teodoro ist das geeignete Gegenstück zu *zampugn*, weil hier nochmals grundlegende, aber auch neue Ideen entwickelt werden. Hier finden sich zwar ähnlich strenge Zahlenkonstruktionen, hinzu kommen nun aber ein Text, die Theatralik sowie der politische Hintergrund. Allein das Akkordeon, dieser transportable und damals als befreiend unbürgerlich empfundene Klavierersatz, ist für Ott mit seiner Zeit beim Strassentheater verbunden, wo er es häufig spielte. *molto semplicemente* war eines der ersten Stücke für Teodoro Anzellotti, mit dem Ott damals eng zusammenarbeitete. Klangversuche und Improvisationen spielten eine zentrale Rolle bei der Komposition, aber es dauerte lange, bis Ott diese ersten Erfahrungen in eine schlüssige Form bringen konnte. Zwei Jahre arbeitete er daran. «Es ist erstaunlich, dass meine beiden Lehrer eine solche Geduld mit mir hatten. Ich hatte mir sehr viel vorgenommen, habe dabei aber auch enorm viel gelernt.»

Das bei Clowns beliebte Akkordeon eignete sich auch dazu, auf theatrale Weise eine Geschichte zu erzählen. «Von da kam ich auf diese Lügengeschichte, die ich von Schweizerhalle noch im Kopf hatte.» Durch jenes Unglück sei er politisiert worden, «weil ich die Schweiz damals als sehr repressiv erlebt habe. Man durfte nichts gegen die Chemiekonzerne sagen, und diese durften ungestraft Lügen erzählen. Mit dem Skandal kam das nun an die Oberfläche. Und obwohl die Verantwortlichen alles abstritten, wurde jedem klar, dass sie lügten. Es war unglaublich, wie sich Künstler und Schriftsteller damals engagiert und diese Lügengeschichten benannt haben.»

In *molto semplicemente*, dem düsteren Gegenstück zu *zampugn*, versuchte Ott das zu verarbeiten. «Es war eigentlich eine riesige Überforderung. Ich hatte viele Zweifel, denn ich wollte aus diesem schweren Thema etwas Leichtes gestalten. Deswegen musste ich immer wieder von vorne anfangen, bis ich etwas fand, das ich stehen liess.» Das Metathema Schweizerhalle wurde zunächst untergründig eingebaut. «Im Spiel des Akkordeonisten wird gleichsam dargestellt, dass der Kopf etwas anderes denkt als die Hände.» Der Zwiespalt, die Lüge, werden in Musik gesetzt. Dafür entwarf er Tonsysteme, die ständig und sehr schnell wechselten, so dass man kein musikalisches Fundament hat. «Das war übertrieben viel Arbeit, aber es hat mich interessiert, das einmal ganz genau zu machen.» Auf einer zweiten Ebene wurde die Spielweise semantisiert: Den Balg des Akkordeons zu stossen bedeutete, die Wahrheit zu unterdrücken, ihn zu ziehen, die Wahrheit ans Licht kommen zu lassen. Entsprechend wurden Texte der Sandoz-Chefs dem Stossen und solche der Demonstranten dem Ziehen unterlegt. Dieses Auseinanderklaffen wird jedoch erst nach zwei Dritteln deutlich, wenn das Stück explodiert. «Teo tut so, als wäre das Akkordeon kaputtgegangen. So gibt es ein Spiel im Spiel.» Überhaupt wird das Akkordeon zum «Lügeninstrument». «Das Stück ist eigentlich eine ganz freche Lüge. Es beginnt als Konzertstück und endet als Theater.» Das Theatrale macht erst gegen Schluss einen wichtigen Teil aus. «*molto semplicemente* war für mich ein erster



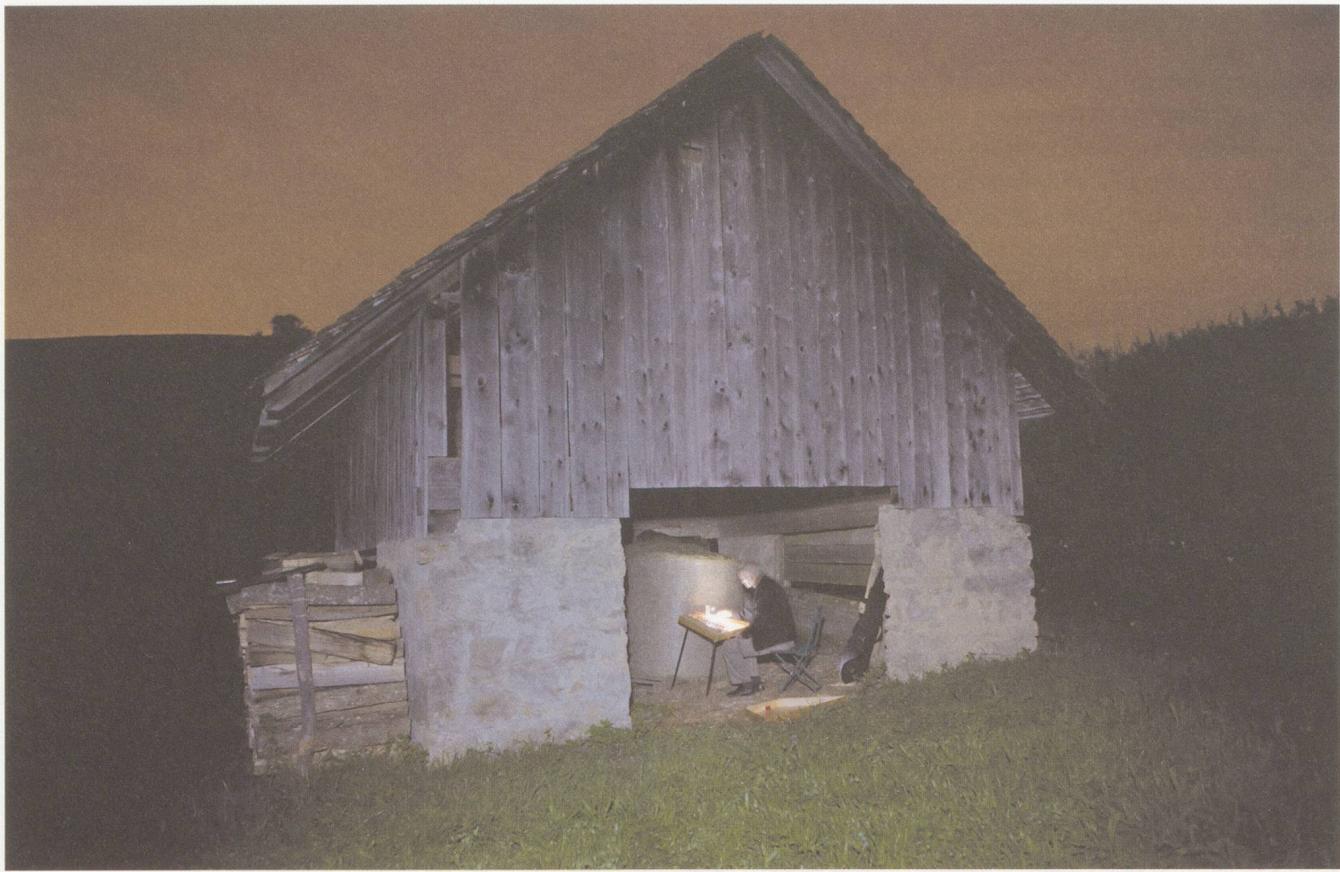
Daniel Ott in Witten, 2009. Foto: Enrico Stolzenburg

schüchterner Schritt, aus dem Konzertrahmen herauszutreten, denn der störte mich von Anfang an. Es wäre fast ein Grund gewesen, der Musik ganz Tschüss zu sagen, weil ich diesen Konzertrahmen – im Gegensatz zu den neuen Formen im Theater oder in der bildenden Kunst – damals so überholt und uninteressant fand.»

Interessanterweise ist Ott weniger durch seine Lehrer als durch den eigenen Arbeitsprozess zu diesen theatralen Formen gelangt. Er sah sich damals auch eher als Einzelkämpfer. Die Protagonisten der Szene – Mauricio Kagel, Dieter Schnebel, Vinko Globokar, Jürg Wyttensbach, Hans Wüthrich, Georges Aperghis – waren für ihn noch wenig präsent. Erst später lernte er ihre Arbeit gründlich kennen und begann mit ihnen zu kommunizieren; mit Schnebel und Wüthrich zum Beispiel verbindet ihn eine lange Freundschaft. Wichtiger wurde später, so Ott, die «Komplizenschaft» mit ähnlich gestimmten und gleichaltrigen Musikern wie Carola Bauckholt oder Manos Tsangaris.

STADT UND LAND

Daniel Ott lebt in der Stadt, arbeitet aber häufig auf dem Land – ein «Doppel Leben», das ebenfalls charakteristisch für ihn zu sein scheint. Er braucht beides, liebt den Dialog, zieht sich gern ins Bündnerland zurück, um zu komponieren, und schätzt den Austausch mit den Kollegen in der urbanen Umgebung. Die Kombination davon: Man bringt die Städter aufs Land – und dafür ist das Festival Rümlingen da.⁵



Am Festival Rümlingen 2010. © Kathrin Schulthess

Das basellandschaftliche Dörfchen bot vor zwei Jahrzehnten «eine zufällige, günstige Konstellation: Ein relativ liberales Dorf mit einem Lehrer, einem Pfarrer und bildenden Künstlern, die sich für zeitgenössische Musik interessierten.» Dorfpfarrer von Rümlingen war damals Ado Müller.⁶ Er lud, wie Ott im Buch *Geballte Gegenwart* erzählt, Musiker und Komponisten dazu ein, «in seinem Dorf zeitgenössisches Kunst- und Musikschaffen zur Diskussion zu stellen».⁷ Wenn auch das Jahr 1990 als Gründungsjahr des Festivals gilt, so war das Terrain doch gut vorbereitet: «In den Jahren davor hatten immer wieder spontane Klang- und Theater-Aktionen in Rümlingen und Umgebung stattgefunden, manchmal manifestationsartig mit bis zu sechzig Mitwirkenden – und oft in mehr oder weniger direktem Zusammenhang mit dem Widerstand gegen das geplante (und nie realisierte) Kernkraftwerk Kaiseraugst, das ab Mitte der siebziger Jahre die Nordwestschweiz politisierte und Forderungen z.B. nach energie- und umweltpolitischen Alternativen auf die Tagesordnung beförderte.»⁸ Daniel Ott, selber übrigens ein Pfarrerssohn, schätzte diese freie Atmosphäre: «Rümlingen hatte offene Türen. Angefangen hat es damit, dass wir einfach mal zusammen mit den Komponisten Hans Wüthrich und Roland Moser zwei Konzerte organisierten. Daraus ergab sich ein weiteres Konzert. Und ein Jahr später war es schon etwas grösser. Bald fand ohne Regen die erste Aktion draussen statt.»

Mittlerweile ist Rümlingen, wie gerade die jüngste Edition des Festivals 2010 erwies,⁹ «ein Labor, um über die Konzert- und Vermittlungsform von Musik nachzudenken und Musik an

diesem speziellen Ort Rümlingen und in der Umgebung zu festigen und zu verankern, wobei wir den Ort sehr weit sehen. Er geht über die Gemeindegrenze von Rümlingen hinaus und umfasst diese Tafeljuraecke in einem Umfeld von zwanzig, dreissig Kilometern.» Verschiedene Orte wurden in dieser touristisch relativ wenig vermarkteten Region erkundet – und gerade diese «Unbekanntheit» war auch ein Vorteil. «Es wäre viel schwieriger, im Appenzell zum Beispiel den Säntis zu bespielen.» Dort kämpft man gleichsam gegen die Tradition und den Ruf des Bergs, während es im Tafeljura viel Unereschlossenes zu entdecken gibt. «Das können wir mit unseren Aktionen quasi besetzen». Die Schafmatt in der Nähe von Oltingen bot dem Festival Rümlingen 2010 ein weniger bedeutungsgeladenes Ambiente. Im Lauf der Arbeit entdeckte das Komponistenteam jedoch, was für Geschichten der Ort verbirgt. Die mündliche Überlieferung an Sagen und Gerüchten ist reich – und sie lud dazu ein, eigene Assoziationen zu entwickeln.

Das Festival Rümlingen zeugt auch von der Fähigkeit, Neue Musik mit Menschen, Musikern und Orten in Beziehung zu setzen, die sonst wenig mit Avantgarde zu tun haben. So werden in Rümlingen, aber auch in Ott's sonstigen Aktionen, immer wieder Laien beigezogen; so tauchen häufig Musiken auf, die der Avantgarde denkbar fern stehen: Blaskapellen, Chöre, Volksmusikgruppen. Und schliesslich sind es die Aufführungsstätten selber, die unbelastet wirken: «Diese Orte haben nichts Heiliges an sich, denn dort ist es oft sehr gefährlich, noch Kunst machen zu wollen. Da erstarrt man gleich in

Ehrfurcht. Ich finde es viel spannender, das Alltägliche in den Fokus zu nehmen, weil man da noch eine Chance hat, etwas zu tun, ohne dass es gleich heilig wird.»

Eine gänzlich andere Arbeitsumgebung bot sich Ott, als er gleichsam als musikalischer Schweizer Vertreter in Deutschland für die Expo 2000, die Weltausstellung in Hannover, den Schweizer Pavillon akustisch gestaltete, jenen berühmten Holzbau von Peter Zumthor.¹⁰ Das erste Projektjahr war fast ausschliesslich der Teamarbeit mit dem Architekten Zumthor, dem Schriftsteller Plinio Bachmann und dem Esskünstler Max Rigendinger gewidmet. Dabei versuchte das Team, die verschiedenen Ebenen Bau, Schrift, Musik sowie Trinken und Essen in ein Gleichgewicht zu bringen. «In diesem ersten Jahr habe ich keine einzige Note für die Expo geschrieben.» Die Aufgabe des zweiten Jahres bestand zunächst darin, ein Ensemble von Mitmusikern zu bilden. Ott war der Hauptkomponist, der gleichsam den Grundbaukasten zusammenstellte, er arbeitete aber mit sieben Mitkomponisten, die jeweils wochenweise mit diesem Baukasten spielten und eigene Elemente hinzufügten. So wurde der Pavillon über fünf Monate bespielt. «Das bestand insgesamt aus vielleicht neunzig Prozent Organisation und zehn Prozent Komposition. Ich habe mich dann auch aus der Not heraus entschieden, ganz kurze Stücke zu schreiben, wenn mir das Organisieren ein bisschen Zeit liess. Damit allerdings habe ich schöne Erfahrungen gemacht, denn ich schuf ein Alphabet von Klängen, und damit wurde Musik gemacht. Wir haben jeden Tag ausserdem drei improvisierende Musiker eingeladen, die über die entstehende Musik improvisiert haben. Das war äusserst anregend.»

Einmal mehr auch hier: Ein Gemeinschaftswerk, an dem Ott federführend beteiligt war, an einem speziellen Ort, einem Durchgangsort, an dem man sich nicht niederlässt, sondern den man passiert. Unter den Performanceplätzen Ott's finden sich denn auch immer Orte der Passage, des Umschlags, des Transfers, des Nicht-Aufenthalts, des Dazwischen: das Hafenbecken von Basel, die Autobahnraststätten, die Gegend um Rümlingen, die schon zur Römerzeit durch die Passstrasse über den Hauenstein geprägt war, die Lokhalle Göttingen, die Flughalle des Luzerner Verkehrshauses oder die Paulinenbrücke in Stuttgart. Ein Überrest Strassentheater ist stets noch vorhanden.

QUERSTRÖMUNG

In Witten wird diese Arbeit nun fortgesetzt: Nach *Blick Richtung Süden – ein klingendes Landschaftsbild* (uraufgeführt in Witten 2009) folgt 2011 eine neue Landschaftskomposition, mit vier weiteren Komponisten (Manos Tsangaris, Peter Ablinger, Kirsten Reese und Stephan Froleyks) gemeinsam umgesetzt als Klangweg durch ein Naherholungsgebiet mitten in der Wittener Industrielandschaft.¹¹ Der Titel des Werks für die Festivaledition 2009 wies auf einen Aussichtspunkt hin, wo eine Tafel mit dieser Aufschrift angebracht war. Der Blick wurde damals akustisch und theatral ausstaffiert: Mit Trompeten aus der Ferne, mit einer Feuerwehrübung, einem Kanuverein,

der ein Wettrudern veranstaltete, mit Zügen, die lecht und ab Lautsprechern vorbeifuhren etc. So entstand ein akustisches Verwirrspiel.

Für 2011 entsteht ein neues Konzept. Diesmal blickt man nicht auf die Ruhr hinunter, sondern agiert unten am Fluss. Erst sollte das Gemeinschaftswerk *Blick Richtung Süden II* heißen, bis man eine Tafel fand, auf der geschrieben steht: «Achtung Querströmung». Von daher röhrt der neue Arbeitstitel: *querströmung – querformat*. «Es freut mich, dass es dieses Schild nun schon real vor Ort gibt – wie im Museum, wo neben dem Bild der Titel steht.» Diese Querströmung droht nämlich vor einem kleinen Wasserfall, der nur unregelmässig gespiesen ist und der deshalb plötzlich viel Wasser führen kann. Sein Rauschen wird nun durch Schlagzeug sowie Elektronik akustisch «verlängert». Wichtig ist für Ott auch diesmal, dass die Installation einen Rahmen erhält, dass sie nicht ständig läuft, sondern einen Anfang und ein Ende hat. Daran merke man wohl auch, dass er vom Musiktheater herkomme. Hinzugefügt werden weitere Aktionen und Klangorte – was genau, ist noch weiter zu entwickeln und zu organisieren. Die Komposition entsteht auch in diesem Fall vor Ort.

Weitere Informationen unter www.danielott.com

- 1 Daniel Ott, *hafenbecken I & II. umschlagplatz kläng*; basel sinfonietta, Jürg Henneberger (Leitung), Enrico Stolzenburg (Regie); Videodokumentation: Reinhard Manz, point de vue DOC (DVD, 2007), zu beziehen über www.pointdevue.ch.
- 2 Die Zitate stammen, wo nicht anders angegeben, aus zwei Gesprächen mit Daniel Ott, die am 8.10.2010 in Liestal und am 16.11.2010 in Zürich stattfanden.
- 3 Erschienen beim Nepomuk Verlag Aarau (der per Anfang 2011 von Breitkopf & Härtel übernommen wurde). Ebenfalls bei Nepomuk ist das Akkordeonstück *sto sta boi* (1999) herausgekommen. Alle anderen Werke im Eigenverlag: www.danielott.com.
- 4 Daniel Ott, *ojota III* (1999), szenische Komposition für Mezzosopran, Hackbrett, Es-Klarinette/Gitarre, Posaune und Schlagzeug; Videomitschnitt der Donaueschinger Uraufführung 1999 ist erhältlich über www.pointdevue.ch.
- 5 Zum Festival Rümlingen: Thomas Meyer, *Heimkehr zur Neuen Musik*; in: *Musikszenen Schweiz*, hrsg. von Christoph Merki, Zürich: Chronos 2009, S. 292ff.
- 6 Ado Müller war von 1952 bis 1993 Pfarrer in Rümlingen.
- 7 Daniel Ott, *Festival Rümlingen 1990–2005*, in: *Geballte Gegenwart – Experiment Neue Musik Rümlingen*, hrsg. von Lydia Jeschke, Daniel Ott und Lukas Ott; mit Beiträgen von Jacques Demierre, Christian Dierstein, Thomas Gartmann, Vinka Globokar, Helmut Lemke, Chico Mello, Thomas Meyer, Gisela Nauck, Max Nyffeler, Matthias Rebstock, Urs Richele, Sabine Sanio, Sigfried Schibli, Hans Schneider, Burkhard Stangl, Manos Tsangaris, Roberto Williams und Sylwia Zytnyska; Basel: Christoph Merian 2005, hier S. 24.
- 8 Ebd.
- 9 Das Festival 2010 fand in der Nacht vom 13. auf den 14. August zwischen 1 und 6.30 Uhr auf der Schafmatt oberhalb von Oltigen statt. Vor dem Tag heisst die aufgeführte Gemeinschaftskomposition, an der sechs Künstlerinnen beteiligt waren: Neben Daniel Ott waren der Luzerner Komponist Urban Mäder, die deutsche Komponistin und Klangkünstlerin Kirsten Reese, der Berliner Regisseur Enrico Stolzenburg, der Klangkünstler Helmut Lemke sowie der in Genf lebende Bildhauer und «Installateur» Lukas Berchtold mit von der Partie.
- 10 Peter Zumthor et al., *Klangkörperbuch. Lexikon zum Pavillon der Schweizerischen Eidgenossenschaft an der Expo 2000 in Hannover*, Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser 2000.
- 11 Die Wittener Tage für neue Kammermusik 2011 finden vom 6. bis 8. Mai statt. www.wittenertage.de

