

„Ein gesamtkunstwerkähnliches Live-Ereignis“

Zur Musik von Daniel Ott für den Klangkörper Schweiz

Thomas Gartmann

Zu sehen und zu hören waren Instrumentalisten, die umherliefen und ihrem Akkordeon oder einem Hackbrett Töne entlockten, die unkoordiniert und fast chaotisch wirkten.¹

Die erste, bewusst provozierend gemeinte Reaktion eines Journalisten auf die Musik des Schweizer Pavillons an der Weltausstellung 2000 in Hannover dürfte sich mit dem ersten Eindruck der meisten Besucher gedeckt haben.² Ein nach allen Seiten hin offener Pavillon aus gestapelten Balken, der die ganzen 23 Wochen Ausstellungsdauer während täglich 12 Stunden live gespielt wurde: das weckte sofort Neugier und Sympathien von Medien und Besuchern – nicht nur, weil hier dank 50 Eingängen die unbeliebten Warteschlangen wegfielen.

Raum

Mit Peter Zumthor hatte man sich für einen Architekten entschieden, der für unkonventionelle Ideen bekannt ist. Unter dem Titel „Projekt Zumthor: mutig, unkonventionell“ schrieb die Schweizer Regierung:

Überraschung, unerwartete optische und akustische Eindrücke, Gastlichkeit, Verweilen, Begegnung und Dialog, das sind die Leitideen dieses Projekts. Schweizerische Intensitäten jeglicher Art sollen erfahrbar gemacht werden.³

Wie wenige andere verbindet Zumthor althergebrachte und technisch fortschrittliche Mittel. Auf einem Grundriss von ca. 52×56 Meter sind 40'000 Holz-

- 1 Paul Schorno, Klangskulptur im ‚Klangkörper‘, in: *Basellandschaftliche Zeitung*, 31. Mai 2000, 17.
- 2 Musik für 6 Akkordeons, 6 Hackbretter und 3 improvisierende Musiker. Davon einzeln aufführbar: Klänge A.-P., 16/9, 22/3, 19/12, 29/1, Musik im Klangkörper Schweiz von Peter Zumthor auf der EXPO 2000 in Hannover, wurde während 153 Tagen vom 1. Juni bis zum 31. Oktober jeweils 12 Stunden täglich aufgeführt. Im August 2002 erschien bei „Musikszene Schweiz“ eine klangkörperklang CD (MGB CD 6190).
- 3 Botschaft über die Teilnahme der Schweiz an der Weltausstellung „Expo 2000 Hannover“ des Schweizerischen Bundesrates an das Parlament (22. Juni 1998).

balken in 99 neun Meter hohen Stapelwänden zu einem unregelmässigen rechtwinkligen Gassenmuster zusammengefügt. Es ergeben sich so 70 schmale Gänge, drei nach oben offene Höfe und acht überdachte Innenräume. Dabei stellt der Architekt alle Holzwände senkrecht auf eine schiefe Ebene, die auf zwei Seiten leicht abfällt. Keine Nägel halten die Balken zusammen; alle Hölzer liegen, durch kleine Schifthölzer getrennt, lose aufeinander und werden nur durch eine eigens entwickelte Spannfeder-Verbindung zusammengehalten.⁴ Mit zunehmender Höhe zeigen sich so bedenklich verzogene Stapel. Die engen Gassen aus Holzbalken vermitteln Geborgenheit und ermöglichen zwischen den einzelnen Balken neugierige Durch-Blicke. Die technisch verblüffende Konstruktion der Wände steht für perfekte Handwerkertradition und technische Innovationskraft. Selber setzt Zumthor nicht zu Unrecht die Ästhetik ins Zentrum.⁵

Auch wenn der Besucher die Struktur als Labyrinth erlebt, gehorcht diese doch einem klaren Prinzip: windradartig sind die Stapelwände um einen offenen quadratischen Kern gruppiert. Die Grundfigur wird zu einem regelmässigen Gewebe erweitert und generiert so den Grundriss des Klangkörpers, bei dem die 12 Stapelgruppen unterschiedlichste Innenräume – und damit auch Bühnenräume – schaffen.

In diesen Räumen entfaltet sich eine Musik, welche die Ideen der Pavillon-Konstruktion in vielfältigster Weise aufnimmt, weiter führt und kontrapunktiert. Ursprünglich dachte sich der Architekt die Musik als blosser Klanginstallation.⁶ Im Verlauf zahlreicher Gespräche und der konzeptionellen Arbeit mit dem Komponisten Daniel Ott entwickelte sich die Musik jedoch weiter bis zur künstlerischen Gleichberechtigung: Die Musik ist integraler Bestandteil und als Klangereignis und tönende Skulptur nicht bloss mitkonstituierendes Element, sondern von zentraler Bedeutung; der „Schweizer Pavillon (wird) zum klingenden Körper. Er tönt wie ein riesiges, begehbare Instrument.“⁷

4 Roderick Hönig spricht irrtümlich von *Stahlseilen*; dazu Roderick Hönig, Die Schweiz als labyrinthischer Klangkörper. Der Auftritt der Schweiz an der Expo 2000 in Hannover, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 15. April 1999, 15.

5 Peter Zumthor, *Prospekt-Flyer*. Hg. von der Koordinationskommission für die Präsenz der Schweiz im Ausland, datiert 5. August 1999: „Am Anfang der spielerisch ausgelegten und auf Schönheit und kräftigen Ausdruck bedachten Verführungen steht die Architektur, ein labyrinthisch geformtes und gleichzeitig nach allen Seiten hin offen und durchlässig angelegtes Raumgefüge [...] Diese [...] Freilichtarchitektur [...] wird erzeugt durch eine batterieartige Anhäufung von abwechselnd längs- und quergestellten baulichen Einheiten [...].“

6 Telefonische Besprechung mit dem Autor, der als musikalischer Berater wirkte und Zumthor eine Zusammenarbeit mit dem Komponisten Daniel Ott vorgeschlagen hatte.

7 Zumthor, *Prospekt-Flyer* (wie Anm. 5).

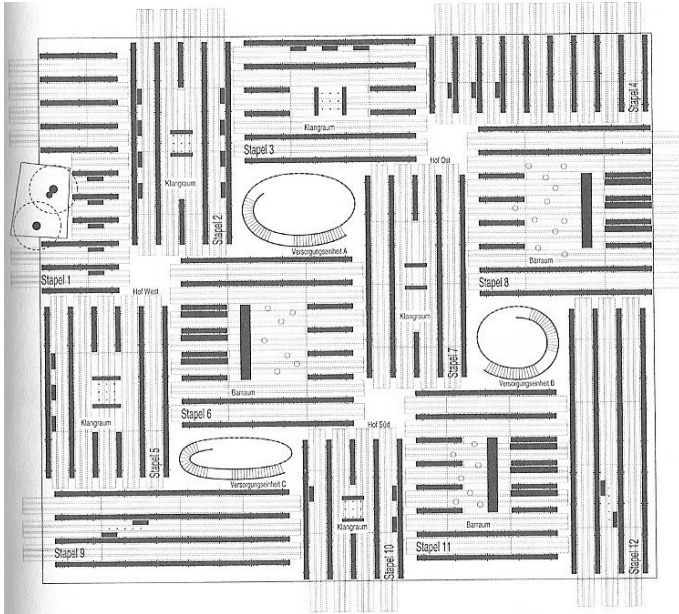


Abb.1: Grundriss Klangkörper.

So poetisch und verführerisch der Name „Klangkörper Schweiz“ auch wirkt, bleibt doch klar, dass dieser nicht selber klingt, ja sogar nur in beschränkter Masse als Resonanzkörper⁸ dient – aber er wird von Klang erfüllt. Die Architektur wird zu einem „riesigen, begehbaren Instrument“, vorab im übertragenen Sinn des Wortes, teils aber auch in seiner eigentlichen Bedeutung.

Die Musik führt das Prinzip der begehbaren Skulptur, bei der Innen- und Aussenräume verschmelzen und ein durchlässiges Gefüge mit gewebartigen, clusterähnlichen Anhäufungen schaffen, konsequent weiter zu einer tönenden Skulptur, in der man sich frei bewegen kann. Wie die Architektur besteht auch die Musik aus verschiedenen Struktur bildenden Grundelementen. Den rechteckigen Stapeln als Fundament und Raster der Architektur entspricht musikalisch ein „Grundklang“. Ott benennt damit einerseits eine Reihe von „(Haupt-)Klängen“ resp. ruhig liegenden leisen Akkorden, andererseits vier verschiedene „(Haupt-)Ausbrüche“: laute, grelle, ungerade, a-periodische Abschnitte. Diesen Grundklang spielen drei Akkordeonisten und drei Interpreten des traditionellen Appenzeller Hackbretts, die jeweils wochenweise verpflichtet wurden.

8 Immerhin zeigte sich nach den ersten Versuchen, dass man auf elektronische Verstärkung von Hackbrett und Vokalstimmen verzichten konnte.

Zu diesen Grundklang-Musikern gesellen sich improvisierende Musiker, die mit verschiedensten Instrumenten (vor allem aber mit Blasinstrumenten) oder auch vokal auf den Grundklang reagieren.

Akkord

Die scheinbar labyrinthische Anlage des Pavillons wird mit ebenso klaren wie strengen Proportionen kompensiert: Die Deckenelemente messen 100×160 mm; deren Seiten verhalten sich also zueinander in der Proportion des Goldenen Schnittes. Der Querschnitt der einzelnen Balken dagegen beträgt 10×20 cm, das Verhältnis ist hier also 1:2. Exakt ausgewogen ist auch die architektonische Horizontal-Vertikalkomposition: Die Hauptbalken sind genau fünfmal länger als hoch, bei den Eckbalken beträgt dieses Verhältnis 3:1; die Länge von Hauptbalken zu Eckbalken verhält sich demnach wie 5:3.

Auch die Musik von Ott lebt von der Spannung zwischen strengen Regeln und Freiheit, zwischen Zahlenkorsett und offenen Räumen, zwischen klarer Struktur und scheinbarem Labyrinth. Überall finden sich Proportionen der Architektur wieder, die klaren, geradzahligen Verhältnisse, ebenso der Goldene Schnitt. Ott liebt aber auch die ungeraden Zahlen, die Primzahlen, und speziell die Zahlen der Fibonacci-Reihe (FZ), wie sie etwa auch der *arte povera*-Vertreter Mario Merz in Kunst umgesetzt hat: 0 1 2 3 5 8 13 21 34 55 89 144.

Diese Analogien und speziellen Vorlieben führen zu einer häufigeren Verwendung bestimmter Intervalle. Besonders oft erscheint die reine Quinte (Schwingungsverhältnis 2:3), zumal auch die Saiten des Hackbretts in diesem Verhältnis durch die Stege geteilt werden. Auch die (reine) kleine Sexte erklingt auffällig oft: Ihr Schwingungsverhältnis von 5:8 entspricht ja zugleich auch der Proportion des Goldenen Schnitts. Weil die kleine Terz (5:6) sich nicht aus der Fibonacci-Reihe herleiten lässt, kommt dieses Intervall konsequenterweise fast nie vor. Einen Sonderfall stellt der Tritonus dar: Die Proportion 5:7 entspricht zwar weder architektonischen Vorgaben noch der Fibonacci-Reihe; Otts Vorliebe begründet sich vielmehr darin, dass durch dieses Intervall die Oktave halbiert wird.

Zählt man nun den Materialvorrat, d.h. die (Grund-) Klänge A-F bezüglich ihrer Intervallstruktur aus, zeigen sich diese Präferenzen deutlich: Je 11mal werden Tritonus und reine Quinte verwendet, 9mal kleine Sexten, 8mal Quarten und nur gerade 5mal die kleine Septime, 4mal die grosse Terz, je 3mal grosse und kleine Sekunde und je 2mal die grosse Sexte und ihr Komplementärintervall, die kleine Terz.

Notenbeispiel 1: Daniel Ott, Grundklänge.⁹

The image shows six musical examples (A-F) of chords on a grand staff (treble and bass clefs). Each example is separated by a double bar line. Example A shows a wide chord with notes spanning across several octaves, with circled notes 1, 2, and 3. Example B shows a chord with notes spanning across several octaves, with circled notes 1, 2, and 3. Example C shows a chord with notes spanning across several octaves, with circled notes 1 and 2. Example D shows a narrower chord with notes spanning across several octaves, with circled notes 1 and 2. Example E shows an irregular chord with notes spanning across several octaves, with circled notes 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. Example F shows a chord with notes spanning across several octaves, with circled notes 1, 2, 3, and 4.

Die einzelnen Klänge präsentieren sich dabei sehr unterschiedlich. Im über mehrere Oktaven gespreizten Klang A in quasi (sehr) weiter Lage dominiert klar die Quinte. Insgesamt umfasst dieser Klang 55 Halbtöne, also eine Zahl der Fibonacci-Reihe. Den gleichen Umfang hat der Klang B, der neben der Quinte auch vom Tritonus geprägt wird. Diese allmähliche Verengung der Lage zeigt sich auch bei den folgenden Klängen: Beim Akkord C dominiert die Quarte; der Klang umfasst noch 34 Halbtöne, entsprechend der nächst kleineren Fibonacci-Zahl. Klang D ist noch enger gestaltet, Klang E ist unregelmässiger, fast ein Allintervall-Akkord mit Binnenintervallen von der kleinen Sekunde bis zur kleinen Septim; einzig grosse Terz und Tritonus fehlen hier. Klang F schliesslich wird durch Quart und

9 Alle Notenbeispiele siehe *Klangkörperbuch, Lexikon zum Pavillon der Schweizerischen Eidgenossenschaft an der Expo 2000 in Hannover*. Hg. Roderick Hönig. Basel usw. 2000; © Daniel Ott, www.danielott.com.

kleine Sexte geprägt, die Lage ist wieder weiter, und dessen letzter Akkord umfasst wiederum 55 Halbtöne. Diese weiten Akkorde wirken transparent und durchlässig wie die Architektur, bilden die Form und dienen als Gerüste für Improvisationen.

Komponierte Musik

Das Gegengewicht zu diesen (durch die Improvisationen allerdings belebten) statisch-vertikalen Abschnitten bilden bewegte horizontale, streng linear verlaufende Interventionen. Es sind unregelmässige Sechzehntel-Gruppierungen, die *non legato* unisono vorgetragen werden, durch geringe Differenzen der sechs Interpreten aber leicht heterophon „verschmutzt“ – oder bereichert. Man könnte dies als akustische Analogie bezeichnen zum optischen Flirren, das sich ergibt, wenn man durch die Holzstapel von Zumthors Pavillon hindurch sieht und kleine Verschiebungen wahrnimmt. Diese vier unterschiedlichen horizontalen Abschnitte sind die einzigen der ganzen Komposition, die streng ausgeschrieben sind und so massiv dastehen wie die vier Stapelsysteme. Es erscheint deshalb zunächst fast paradox, wenn Ott sie „Ausbrüche“ nennt, denn es sind gerade dies die Refrain-artig wiederkehrenden, dank Unisono-Satz und Fortissimo-Dynamik klar abgegrenzten, gut erkennbaren und somit Form bildenden Elemente: ein Ausbrechen aus der vorherrschenden vertikalen Akkordstruktur. Diese vier Kurzkompositionen, die jeweils als die Eingebung eines Tages ausgearbeitet wurden und meistens auf nicht mehr als zwei, drei kompositorischen Ideen basieren, werden jeweils nach dem Datum ihrer Niederschrift betitelt. In der Rückschau beschreibt Ott Entstehung und Bedeutung:

Er begann, einzelne Teile, sogenannte Tages-Werke (z. B. 22/3 oder 16/9) in einem Tag zu komponieren. Während der letzten zwei Jahre entstanden so die verschiedenen Ausbrüche und Interventionen. [...] Dazu zwei Einträge aus dem musikalischen Skizzenbuch von Daniel Ott: Tages-Werk vom 22.3.1996: „In Buenos Aires hatte ich die Idee zu einer Raummusik mit mobilen Musikern in einem sich verändernden riesigen Klangraum – und mit schnellen a-periodischen Klangketten auf Zupfinstrumenten – später habe ich diese Idee für die Hackbretter des Klangkörpers ausgearbeitet und für die Klangräume massgeschneidert.“¹⁰

10 *Klangkörperbuch* (wie Anm. 9), 137.

Notenbeispiel 2: Daniel Ott, „22/3“.

Komposition 22/3 „Kompositions-Verfahren“

Das kurze, mehrmals zu wiederholende Stück „22/3“ gibt Gelegenheit zu vielseitiger „Erbsenzählerei“. Analysiert man das Stück linear, fällt seine Intervallstruktur auf: Auch wenn es sich vordergründig als geläufige Etüde präsentiert und durch die Verwendung von Hackbrettern die Konnotation Volksmusik erhält, ist die Dominanz von Halbtönen sowie von bestimmten grösseren Intervallen frappant: 15mal wird die kleine Sekunde verwendet, aber dreimal weniger (nämlich bloss fünfmal) die grosse Sekunde; Terzen, Septimen und grosse Sexten erklingen gar keine, dafür 11mal der Tritonus, 7mal die Quarte, je 4mal die Quinte und kleine Sexte. Hier ergibt sich nun eine auffällige Parallele zur Vertikalstruktur des Grundklangs, zu den „Klängen“ genannten Akkorden also, wo wir ebenfalls 11mal den Tritonus angetroffen hatten, dazu die Häufung von Quinte und kleiner Sexte, deren Schwingungsproportionen (2:3 resp. 5:8) sich in der Fibonacci-Reihe wieder finden. Vertikale und Horizontale stehen somit auch musikalisch in einer engen Beziehung. Insgesamt sind es übrigens 46 Intervalle, entsprechend der

Anzahl von 2×23 Wochen (diese Verdoppelung lässt sich dadurch erklären, dass sich die Musiker in jeweils zwei Schichten ablösen).

Für das Stück „22/3“ ist die Repetition von Tönen konstituierend. Auch deren Anzahl lässt sich aus Fibonacci-Zahlen herleiten: *h* erklingt 8,5,1,1,1,3,1,3,3,2,3 mal hintereinander¹¹, das *d2* dreimal, das *a2* im Wechsel 3,1,2,1,2,4,1,2,1,2,1mal. Die viermalige Wiederholung in der Mitte schliesslich ist die einzige Lizenz gegenüber der Fibonacci-Reihe – und eine Referenz an die erste Quadratzahl, an die Zahl der Ausbrüche, Stapelsysteme und Innenhöfe – und ein winziger Ausbruch aus dem sich selbst vorgegebenen System. Der Tonvorrat dieser Intervention ist auffallend klein: Gegenüber 11 verwendeten Tonhöhen fallen nicht weniger als 12 ausgelassene Tonhöhen auf. Der Ambitus umfasst so 22 Halbtöne (entsprechend dem Kompositionsdatum); zählt man den Ausgangston hinzu, erhält man 23 verschiedene Tonhöhen, entsprechend der Anzahl Wochen der Ausstellungsdauer.¹²

Zur zweiten Intervention „16/9“ notierte sich Ott in sein Skizzenbuch:

Tages-Werk vom 16.9.1999: An diesem Tag schrieb ich für eine Klangprobe zum Klangkörper in Zürich eine Musik mit dem Umfang des Appenzeller Hackbretts. Dabei wollte ich versuchen, auf die Volksmusik-Aura des Hackbretts anzuspielen, ohne in reaktionäre Fettnäpfchen zu treten. Also nicht in erster Linie bestätigende, affirmative Musik – sondern Klänge, die etwas in Frage stellen, Brüche zeigen, – die durchaus einen Mo-

- 11 Diese ohrenfällige Häufung des Tons *h* ist auch als Verweis auf Luciano Berios Sequenza V für Oboe solo denkbar, deren Beginn mit einer Invention auf den Ton *h* wiederum eine Hommage auf den Widmungsträger Heinz Holliger und dessen Initialen darstellt.
- 12 Die im Skizzenbuch angesprochene Mobilität bezieht sich nicht nur auf die Auführungssituation, sondern auch darauf, dass die ursprüngliche Werk-Idee (wenn man von solch einer überhaupt noch sprechen kann) in verschiedene Kompositionen eingeflossen ist: in die Version für Zupfinstrumente und als Raumkomposition für die Kirche St. Petri zu Lübeck (1999). „22/3“ ist dort gleich in zwei Versionen vertreten: als ca. 20 Sekunden dauernde Skizze (1996), die der Klangkörpermusik-Intervention entspricht, und als auskomponiertes Stück (1999). Die Dynamik ist *sempre ff*, das Tempo Viertel =100 (im Klangkörper auf 80 reduziert, wohl eine Konzession gegenüber nicht so agilen Interpreten auf Akkordeon und Hackbrett sowie der besonderen Ausstellungssituation.) Dabei soll das Saxophon alles vortragen, die Gitarre bloss Auszüge; Kontrabass und Percussion spielen rhythmische Auszüge und Akzente, *a*-periodisch, streng im Takt. In einem zweiten Durchlauf sind von Perkussion und Gitarre nur mehr rhythmische Extrakte zu hören, vom Saxophon Multiphonics. Der dritte Durchlauf ist als grosses Diminuendo anzulegen („al niente/quasi entfernen“). Das sind wichtige Hinweise zur Interpretation, die in der Klangkörpermusik fehlen resp. dort mündlich durch Komponist und Co-Leiter weiter gegeben wurden: Die „Grundklang“-Musiker wurden jeweils für zwei Wochen an der Expo engagiert und arbeiteten anschliessend ihre Kollegen/Schüler in die Partitur ein. – Die zweite Version von „22/3“ ist dann eine Ausgestaltung desselben Materials, die ebenfalls als Interpretationsanleitung dienen kann, inkl. dem Hinweis „Es wird ausdrücklich empfohlen, während ,22/3‘ zu ‚gehen‘ und verschiedene Hörpositionen auszuprobieren“. – Mit dem Material von „Neben-Ausbrüchen“ hat Ott weiter gearbeitet bis 2004 („Beschleunigung“ in der Lokhalle Göttingen).

ment Identität stiften, sich wiederholen und im nächsten Moment ihr Gesicht ändern, aus dem bereits sicher gewährten Klangrahmen entgleisen. Wenn ich die Reise des Appenzeller Hackbretts rückwärts über Ungarn, den Balkan, Iran nach Indien zu seinen Ursprüngen verfolge, streife ich verschiedene Volksmusik-Kulturen mit ungeraden, unregelmässigen Rhythmen. Wenn ich diese zur Appenzeller Musik dazu denke, bin ich musikalisch schon beinahe da, wo ich sein wollte.¹³

Der Ambitus *f-a2* von „16/9“ entspricht dem Umfang eines 25chörigen Reise-Hackbretts oder auch des traditionellen Appenzeller Hackbretts.¹⁴ Im Übrigen ergibt sich die Nähe zu Schweizer Volksmusik aber eher typologisch als real, ebenso die Nähe zu nicht-zentraleuropäischer Volksmusik durch die Vorliebe ungerader Rhythmen. Strenge Konstruktion und (entgegen dem Anschein) regelmässige Periodizität lässt sich in der Phrasenstruktur (in Sechzehnteln) festmachen: 13-13-13-21(7+5+9)-13-13-21(7+6+8). 13 und 21 sind dabei beides Fibonacci-Zahlen, während die Phrasen melodisch sich wie A-A'-A''-B-A'''-A''''-B' verhalten und damit von ferne an eine zweimalige Bar-Form in Abfolge Stollen-Stollen-Abgesang erinnern.

Notenbeispiel 3: Daniel Ott, „16/9“.

Komposition 16/9 „Kompositions-Verfahren“

13 Klangkörperbuch (wie Anm. 9), 137 und 140.

14 Üblicherweise umfasst das 25chörige Instrument die Töne *c-d2*.

In diesem Stück finden sich nur gerade 16 verschiedene Tonhöhen (passend zum Datum der Komposition) bei 13 (FZ!) Lücken; auch hier haben wir also ein Gerüst mit vielen Durchblicken. Musikalisch erweist sich das Stück als etüdenhaftes *Perpetuum mobile*. Kaum zufällig ist es auch als 16/9 Klangkörperspieldose zu kaufen.¹⁵

Als drittes Grundelement des musikalischen Konzepts sind in den Grundklang und die improvisierten Passagen „Fenster“ eingebaut, die den offenen Höfen der Architektur entsprechen, auf denen denn auch musiziert wird:

Jeder Grundklangmusiker spielt darin, während 30 Sekunden bis zwei Minuten, wie er „bei sich zu Hause“ spielt. Je nach musikalischem und kulturellem Hintergrund klingen diese Fenster dann entsprechend jazzig, noisig, folkloristisch, individualistisch etc.¹⁶

In den Fenstern treten also Musiker unterschiedlichster Sparten auf, gleichsam „Klang-Gäste“, die den Grundklang kommentieren, stören, ergänzen, vergleichbar einem offenen Forum musikalischer Meinungen.¹⁷

Vielfalt wurde dabei nicht nur bei den unterschiedlichen musikalischen Hintergründen der beteiligten Musiker berücksichtigt, sondern auch bei der regionalen Auswahl: Die föderalistische Schweiz widerspiegelt sich hier darin, dass Musiker aller vier Landessprachen berücksichtigt wurden. Ott dachte aber auch an die Ausländer, die in der multikulturellen Schweiz einen Fünftel der Bevölkerung ausmachen¹⁸, und an ausländische Musiker.

Volksmusik spielt im Klangpavillon eine wichtige Rolle, indessen: Volksmusik „ohne reaktionäre Fettnäpfchen“¹⁹, da Volksmusik in der Schweiz jahrzehntelang ideologisch vereinnahmt worden war.²⁰ In den letzten Jahren allerdings hatte sie hier nun einen völlig neuen Stellenwert be-

15 Der Klang 16/9 wurde von Daniel Ott für 18 Zungen eingerichtet. Das Gehäuse stammt von Peter Zumthor, das Spielwerk von Reuge SA in St.Croix, Angaben in *Klangkörperbuch* (wie Anm. 9), 134.

16 *Klangkörperbuch* (wie Anm. 9), 178.

17 Daniel Ott: „Unregelmässigkeit/Aperiodizität als Mittel, um einfache Hörgewohnheiten zu durchkreuzen, spielten beispielsweise bei Hanns Eisler (die Kunst zu erben) eine Rolle und waren durchaus politisch gemeint: Als Aufforderung, sich ins Gerade/Glatte des Vorherrschenden einzumischen. Im Klangkörper, wo sich die Musikstile und Volksmusiken der verschiedensten Richtungen treffen und in Dialog treten sollten, geht es u. a. in den musikalischen Fenstern darum, Musikfluss zu ergänzen/durchkreuzen, eben sich einzumischen und konstruktiv zu stören.“ (*Klangkörperbuch* [wie Anm. 9], 140).

18 Heute beträgt deren Anteil 22% (Zahlen des Bundesamts für Statistik von 2009).

19 *Klangkörperbuch* (wie Anm. 9), 137 und 140.

20 Dazu Dieter Ringli, *Schweizer Volksmusik von den Anfängen um 1800 bis zur Gegenwart*. Altdorf 2006.

kommen, mit einem eigentlichen Revival und neuen Festivals, mit musikalischen Weiterentwicklungen, als „unverschütteter“ Inspirationsquell etwa für Komponisten wie Heinz Holliger²¹, als Identitätssuche im Zuge der zunehmenden „Glokalisierung“, aber auch als Ethnokitsch und Ausdruck eines Neokonservativismus. Akkordeon und Hackbrett wurden von Ott nicht (oder nicht nur) als Repräsentanten des nationalen Volksgutes, sondern vor allem wegen ihrem vergleichbaren Auftreten in den verschiedensten Kulturen ausgewählt, dazu auch als Repräsentanten einer „unteren Schicht“.²²

Die Wahl der Instrumente ist vorab symbolisch:

Von der Struktur her bezieht sich die Musik auf Volksmusik-Rhythmen und –Motive im Zusammenhang mit den beiden ausgewählten Instrumenten: Diese Volksmusik-Anleihen sind aber nicht direkt hörbar (stehen quasi „hinter“ den Klängen) – hingegen transportieren Hackbrett und Akkordeon ihre eigene „Aura“, die ganz klar etwas mit Volksmusik zu tun hat. Beide Instrumente spielen in der Appenzeller bzw. Innerschweizer Folklore eine wichtige Rolle, sind aber gleichzeitig Träger von „Welthaltigkeit“ [...]: Sie stehen für eine weltoffene Schweiz; deshalb werden auch Interpreten aus möglichst verschiedenen Teilen der Welt gesucht.²³

Am stärksten präsentiert sich die Volksmusik in den Fenstern, wo sie auch unverfälscht erklingt. Gerade das Alphorn ist hier wichtige Chiffre und Bild: Volksmusik erweist sich gleichberechtigt neben anderen Musikstilen. (Verworfen hat Ott dagegen die ursprüngliche Idee, auch einen ganzen Liedschatz zu präsentieren; das wäre wohl zu vordergründig gewesen, ebenso wie eine geplante Konfrontation mit Literatur.)²⁴

Die Auswahl der Musiker konzentrierte sich dann allerdings schwergewichtig auf Musiker, die der „Neuen Volksmusik“ nahe stehen, von Volksmusik ausgehen, diese aber weiter entwickeln, verfremden und mit weiteren Musikstilen verbinden.

Soweit also das musikalische Grundmaterial, das von allen Grundklangmusikern verwendet wurde. Als „work in progress“ entstanden während der Expo-Eröffnungstage und auch noch danach zusätzliche Materialien,

21 So etwa im „Alp-chehr“, Geischter- und Älplermüsigg fer d Oberwalliser Spillit für Sprecher, kleinen Chor (ad lib.) und Kammerorchester (1991).

22 „The biographical – or ‚authentic‘ – side of my interpreters is certainly one of the central aspects of my work; another is my interest in instruments that have had a ‚raw deal‘ from the world of ‚classical‘ music: bells, castanets, dulcimer, mandolin, etc. – instruments used in folk music and still possessed of a residual echo of a culture of resistance.“ Daniel Ott, Interview mit Roman Brotbeck, in: *Contemporary Swiss Composers*. Hg. Pro Helvetia. Zürich 1997.

23 Konzept Klangkörper Schweiz, Stand vom 27.11.1998.

24 Rohkonzept Klangkörper Schweiz, Stand 29.9.1998.

die Grundklänge G bis W (Klang K in 29 Varianten) und weitere Tages-Skizzen, die nachträglich ausgearbeitet bzw. nochmals überarbeitet wurden.²⁵ In einem Interview fasste Ott diesen musikalischen Baukasten (die Akkorde lassen sich ihrer Bezeichnung und Funktion wegen auch als Alphabet bezeichnen) nochmals pointiert zusammen mit neuer Akzentsetzung:

Es gibt eine Dreiteilung: Fürs erste ist da eine Partitur von mir, jazzig, frech, gedacht als Interventionen. Zum zweiten werden Grundklänge im Sinne der Proportionen der Architektur vorgegeben, zu denen die Musiker improvisieren. Ein drittes sind die „Fenster“. Da spielen die Musiker ihrer Herkunft gemäss Klänge und Stücke aus ihrer Heimat, also Volksmusik.²⁶

Dass der Komponist als erstes nun seine eigenen komponierten Interventionen erwähnt, ist aus seiner Sicht verständlich; anteilmässig machen diese Teile aber weniger als 10% der Spieldauer aus, d.h. der Komponist zieht sich quasi hinter sein Werk zurück.

Behandelt wird dieses Material nun als Mobile: Komponist, aber auch die gleichberechtigten Co-Leiter²⁷ stellen daraus (sowie aus selbst komponierten zusätzlichen Stücken) den Ablauf, Gänge und Klangrouten zusammen. Nach dem Klanggitter der Akkorde ergibt sich so ein weiteres gliederndes Gitter: die Zeitstruktur. Von aussen vorgegeben sind die Ausstellungsdauer von 23 Wochen und die tägliche Spielzeit von 12 Stunden. Komponist und Co-Leiter legen dann die Reihenfolge und Minuten der einzelnen Abschnitte fest. Auch hier finden sich öfters Analogien zur Architektur: Fibonacci-Zahlen bestimmen die Länge der einzelnen Abschnitte. Raum und Zeit beeinflussen sich aber auch durch bestimmte Regeln; so wird ein Stapel zum Zeitlupen-Stapel deklariert mit einer entsprechenden Verlangsamung aller Bewegungen.

Bild

Solche theatralischen Ausformungen werden minimal inszeniert von Karoline Gruber nach einem Konzept von Barbara Frey, der heutigen Intendantin des Zürcher Schauspielhauses. Die Musiker bewegen sich nach einem täglich neuen Plan sekundengenau durch die engen Pavillon-Gassen,

25 Siehe E-Mail vom 22. Dezember 2010 an den Autor.

26 Interview mit Paul Schorno, siehe Anm. 1.

27 Jacques Demierre, Mario Pagliarini, Domenic Janett, Hans Wüthrich, Pierre Sublet, Fabian Neuhaus, Christian Dierstein, Stephan Froleys, Ralph Ollertz, also Vertreter aller vier Sprachregionen der Schweiz, aber auch Ausländer, die teils in der Schweiz wirken.

die an enge Täler erinnern, und bestreiten auch Aktionen, klettern plötzlich Wände hinauf, turnen also auf dem Gerüst herum. Zu Raum und Akkord gesellt sich so das Bild. Beim „Hieronymus-Bosch-Stapel“ agieren die Grundklang-Musiker solistisch und erfinden eigene groteske „Geschichten“ mit ihrem Instrument.²⁸ Beim „Rückwärts-Stapel“ wiederum hatten die Musiker nicht nur rückwärts zu gehen, sondern auch im Krebsgang zu spielen. Um in den Gängen herumkurven zu können, wurden dazu für das Reise-Hackbrett eigens Handwagen konstruiert, gleichzeitig auch eine Reminiszenz an frühere Aktionen von Ott, wo er, gleich einem Wanderzirkus, per Wagen das Publikum aufsuchte.²⁹

Eine der Aktionen ist wiederkehrend und wirkt stark: der „Freeze“ genannte absolute Stillstand. Wie im Märchen „Dornröschen“ bleibt alles stehen, zum Stilleben erstarrt: die Hackbrettschlegel erhoben, die Finger stumm auf den Tasten, der Barkeeper hält den Shaker in die Luft, mitten in seiner Antwort stoppt der Guide.

Dieses „Freeze“ ist vielfach zu lesen: Als „Dornröschenschlaf“ oder als Bild für die Erstarrung des politischen Lebens in der Schweiz, als Diktat der Zeit (Schweizer Uhr!) über das Leben. „Freeze“ tritt stündlich zur 39. Minute ein, wobei der Quotient ($39:60=1,54$) dem Längenverhältnis von Hauptbalken (448 cm) zu Randbalken (290 cm) entspricht. In der Ablaufskizze zum Klangversuch vom 28.3.2000 erfolgt er jeweils nach 3 mal 13 Minuten resp. nach 13 (FZ!) Abschnitten. „Freeze“ ist auch eine Referenz an John Cages Tacet-Stück 4'33". In die spezifische Klangsituation einer so offenen Architektur und ihrer permanenten mobilen Klang-Installation gehören bewusst auch die Umweltklänge als eigene Klangsicht: Geräusche des Pavillons (Regentropfen auf den Blechdächern, Wind, das Knacken des Holzes bei wechselndem Wetter; Geräusche der Pavillonbesucher und Barkeeper.)³⁰ Besonders stark war dazu der Wasserfall des benachbarten norwegischen Pavillons zu hören. Mit dem Einbezug von Natur- und Publikumsgeräuschen komponierte Ott so auch eine Landschaftsmusik im Sinne von John Cage. Schon früher hatte er solche Klanglandschaften konzipiert, vorab für sein eigenes Festival im basellandschaftlichen Rümelingen.³¹ In Otts aufklärerischem Konzept, das einen erweiterten Musikbegriff umfasst, sind dabei alle Sinne anzusprechen und

28 E-Mail vom 23. Dezember 2010 an den Autor.

29 Jene „Musica povera“ nannte Ott das „Erste und Einzige Wetterwendische Wandertheater“, so im Interview mit Roman Brotbeck, siehe Anm. 22.

30 Rohkonzept Klangkörper Schweiz, Stand 29.9.1998.

31 Markus Fein, Klanglandschaften zwischen Alltag und Poesie, in: *Passagen, Zeitschrift für Literatur und Kunst* 36 (1996), 55–56.

zu schärfen, ebenso wie das Sensorium für gesellschaftliche Zusammenhänge.³²

Dieses Zusammenspiel aller Sinnesreize führt zum Erlebnis eines Gesamtkunstwerks.³³ Im Klangpavillon waren auch die Kleidung von Musikern und Service-Personal, das Angebot an Essen, die Projektion von Schriften, die sich mit Schweizer Identität kritisch auseinandersetzen, Teil dieses Gesamtkunstwerks. Solch inklusives, integratives Komponieren hatte Ott schon früh angedacht.³⁴

Später führt Ott dieses umfassende Konzept noch weiter. „Hafenbecken I und II“ (2006) ist eine dreistündige Musik für 68 Musiker mit 68 sehr leisen Akkorden mit dem Grundton *Es*, der als Symbolton des Rheines auf Schumann und Wagner verweist. In 17 Klangstationen, Spielpositionen, Episoden und einer 17-Tonreihe mit Vierteltönen ($4 \times 17 = 68!$) werden auch die Lichtverhältnisse, Sonnenuntergang, Atmosphäre, Farbe des Abendhimmels, Gerüche von Getreide aus Brasilien sowie der ganze soziale Kontext einkomponiert, um das Publikum zu sensibilisieren, locken, steuern und schliesslich zu versammeln.³⁵

Ott wurde schon früh politisiert, durch seine Lehrer Klaus und Nicolaus A. Huber. Er engagierte sich gesellschaftlich, etwa als Mit-Organisator eines 677-Stunden-Dauerkonzertes zur Rettung der alten Aula in Essen-Werden. In seinem Akkordeonstück „molto semplicemente“ (1989) für Teo-

32 „Neben den vier Grundkategorien Tonhöhe, Dauer, Klangfarbe, Dynamik spielte schon früh in der Musikgeschichte das Verhältnis zum Raum und zur Architektur eine wichtige Rolle. Ein erweiterter Musikbegriff umfasst spätestens seit John Cage alles, was klingt (Geräusche, Klänge, Stille) – seit Mauricio Kagel und Dieter Schnebel auch alles, was nicht klingt, sich höchstens bewegt oder auch nur sichtbar ist („visible music“) – und seit R. Murray Schafer auch alles, was mit dem Geruchs-, Tast-, Geschmacks- und Gleichgewichtssinn erfahrbar ist – und darin eingeschlossen das Verhältnis von Musik z.B. zu Licht, zu Landschaft, zum sozialen Umfeld, zum mittlerweile in Bewegung geratenen Rollenverständnis zwischen Interpret, Komponist, Dirigent etc.“ Daniel Ott, *Am Umschlagplatz Klang. Anmerkungen zum Experimentellen in der Musik*, in: *Sound Studies: Traditionen – Methoden – Desiderate, Eine Einführung*. Hg. Holger Schulze. Bielefeld 2008, 271 (zuerst erschienen in: *Neue Zeitschrift für Musik* 1, 2008).

33 Zumthor schreibt im Prospekt von einem „Gesamtereignis“ (dazu Zumthor, *Prospekt-Flyer*, wie Anm. 5); in seinem Konzept vom 27.11.1999 heisst es: „Vier autonome, künstlerische Arbeiten – Architektur, Gastronomie, Klang, Wort – zentriert auf das funktionale Thema, Haus der Gastfreundschaft“ [...] werden zu einem gesamtkunstwerkähnlichen Live-Ereignis gebündelt, das auf Unmittelbarkeit zielt, auf unvermitteltes und sinnliches Erleben.“

34 „I realized: my composing had to become more lifelike, more ‚humane‘! I had to integrate what was important to me into my work again: the theatrical element, the boundary-crossing, multimedia aspect – and I had to include the performer’s personality, his or her entire potential, too.“ Ott im Interview mit Roman Brotbeck (wie Anm. 22).

35 Ott, *Am Umschlagplatz Klang* (wie Anm. 32), 276.

doro Anzellotti beschreibt er das Erstaunen des Akkordeonisten über die Aussetzer seines Instrumentes bis zu dessen völligem Verstummen und parallel dazu die skandalöse offizielle Berichterstattung über eine Katastrophe in einem Basler Chemiewerk. Mit „para Alberto Alarcon“ (1991), einer szenischen Komposition für einen Tänzer mit Kastagnetten, setzt er auf Aufklärung, indem er die Geschichte der Kastagnetten und des spanischen Bürgerkrieg parallel vortragen lässt. In diesen frühen textgebundenen Arbeiten war die politische Botschaft noch explizit; das erwähnte Happening in Essen hatte ein aktuelles Ziel (und ein erfolgreiches Ergebnis).

Anders als etwa bei seinem streng dialektisch denkenden Lehrer Nicolaus A. Huber ist Ott eine breite Rezeption wichtig. Darum ist der Komponist, Musiker, Pianist auch als Organisator, Animator und Pädagoge aktiv. Mit Landart-Arbeiten und dem Einbezug von Laien-Musikgruppen sowie mit Event- und Happening-artigen Aktionen spricht er bewusst auch ein breiteres Publikum an. In Rümelingen, einem kleinen Dorf hinter Hügeln an der Peripherie von Basel, präsentiert der Schweizer, der früh aufbricht, um immer wieder heimzukehren, seit 20 Jahren in einem internationalen Experimental-Festival die Richtungen, die ihn prägen. Ott selbst spricht vom „Dreiklang Rümelingen“³⁶ aus Neuem Musiktheater, Hör-Installation in der Landschaft sowie politisch engagierter Musik. Dazu kommt das Engagement für die Dritte Welt: Eislers operatives Komponieren für unterschiedliche soziale Schichten, Klaus Hubers Akt der Kommunikation, interkulturelles und humanes Engagement, die sinnliche Bühnenpräsenz des Instrumentaltheaters von Kagel und Schnebel, Christian Wolffs kritisch-liberale Campus-Kultur der US-Ostküste, Frederic Rzewskis minimalistische Patterns und soziale Interaktionsformen sowie improvisatorische Unschärfen des kollektiven Spieles, die zur symbolischen Darstellung gesellschaftlicher Verhältnisse führen, Gesellschaftliches reflektierende Musik Südamerikas, Cages Klavierkonzert (gemäss Heinz Klaus Metzger ein anarchistisches Gesellschaftsmodell), die Komposition im Kollektiv ...³⁷ In dieser Auswahl wird das Ziel sichtbar, Musik als Angebot und Haltung erfahrbar zu machen. Es gelingt so, auf sinnliche Art Schranken zu durchbrechen und auch ein Publikum zu interessieren, das bisher kaum Kontakte zu zeitgenössischer Musik hatte.

Dies gilt besonders für die Besucher einer Weltausstellung. Musikalisch wird innerhalb des Expo-Pavillons nochmals quasi eine Expo in der

36 Daniel Ott, Festival Rümelingen, 1990–2005, in: *Geballte Gegenwart, Experiment Neue Musik Rümelingen*. Hg. Daniel Ott et al. Basel 2005, 24.

37 Dazu Max Nyffeler, In der Wüste Sachfragen sagen. Rückblick auf die politische Musik der letzten Jahrzehnte, in: *Geballte Gegenwart, Experiment Neue Musik Rümelingen*. Hg. Daniel Ott et al. Basel 2005, 59–62.

Expo, eine globale Welt gezeigt. Global gilt dabei nicht nur für die geografische Herkunft, sondern auch für den Pluralismus von Stilen, Instrumenten, Klangexponaten.

Ganz im Sinne einer offenen Schweiz (vgl. die unzähligen Ein- und Ausgänge des Pavillons) werden Schweizer und Nicht-Schweizer vorgeschlagen, um einen Dialog zu lancieren (z.B. Hackbrettspieler aus allen Ecken der Welt) [...]. Auch der Blick von aussen auf die Schweiz ist erwünscht; die Kulturvielfalt der Schweiz betonen.³⁸

Nach Präsentationen, wo die Swissness besonders unterstrichen (Vancouver 1986) bzw. negiert wurde („Suiza no existe“, Sevilla 1992), war der Auftritt in Hannover 2000 ein ironisch-luftiger spielerischer Versuch, der von der Schweizer Landesausstellung Expo.02 teils übernommen, teils aber auch mit dem beginnenden neuen Nationalkonservatismus kontaminiert wurde.

Was sagt der Klangkörper aus über die Schweiz? Er zeigt ein Land, das ausgeht von seinen Wurzeln, von Holz, Archaik, und dann doch eine neue Schweiz vorstellt, eine weltoffene, stimmungsvolle, einladende, gastfreundliche (50 Eingänge!). Ein Land, das Irritation und Neugier auslöst, zum Denken anregt und sich dem Dialog stellt, Ruhe bietet, die Schweiz als Kunstwerk begreift und den Menschen auf der Strasse anspricht, Identität stiftet und infrage stellt. Und vor allem: keine Ausstellung ist.³⁹

Wie in der Architektur Grundriss und fast unsichtbare Stahlfedern die Konstruktion zusammenhalten, sind es in der Musik die unhörbare „Erbsenzählerei“, das strenge Zahlenkorsett, ein Raum-Zeit-Gitter, welche die in improvisatorischer Vielfalt wuchernden musikalischen Stränge konstruktiv zusammenhalten und ihm ein ebenso unsichtbares Rückgrat aus Zeit-, Raum- und Akkordstrukturen geben: notwendige, selbst verordnete Regeln in spielerischer Anwendung – antiautoritär, aber nie anarchistisch.

Daneben wird hier auch ein Konglomerat weiterer Eigenschaften des Schweizer erlebbar, typisch für viele seiner Kunstwerke: Konstruktivismus, Klarheit, Askese, eine konsequente Konzentration und Reduktion der Mittel, lakonischer Humor, der auf gewisse Weise „uninformativ“, eigenbrötlerisch wirkt⁴⁰, dann aber auch Machbarkeit, Innovationskraft, Multikulturalität. Der Pavillon und seine Musik verkörpern bewusst auch ein

38 Rohkonzept Klangkörper Schweiz, Stand 29.9.1998.

39 Vgl. dazu das Rohkonzept Klangkörper Schweiz, Stand vom 27.11.1999: „Die Schweiz setzt auf echte Qualität, auf Authentisches, Unvermitteltes, auf die Sinnlichkeit des direkt Erlebbaren [...]. Die Schweiz ist stolz auf ihre regionalen Kulturen und ist zugleich weltoffen.“ Als Adjektive werden dabei „anregend, sinnlich, spielerisch, ein bisschen geheimnisvoll, unaufdringlich“ verwendet.

40 Peter Niklas Wilson, Moment Musical. KlangExponate, in: *Du* (Oktober 2000), 69.

aufklärerisches Konzept, ein Modell, eine Utopie. In einem neuen politischen Umfeld sollen später einige Ideen aufgegriffen und weiter geführt werden: in Andres Bosshards Bieler Klangturm zur Expo.02 (teils mit denselben Co-Leitern), im Toggenburger Klangweg, im seit langem geplanten Klangspielhaus von Zumthor. Dazu hat Ott auch mit dem musikalischen Material und verschiedenen Musikern, vor allem Improvisatoren, in neuen Räumen weitergearbeitet (Therme Vals, Museum für Moderne Kunst Frankfurt, Glasbahnhof Sassnitz, Lokhalle Göttingen).

Die Arbeit von Zumthor und Ott wurde öfters mit der Bedeutung von Le Corbusiers Phillips-Pavillon (Brüssel 1958) und dem „Poème électronique“ von Edgar Varèse verglichen, manchmal auch mit der Musik von Stockhausen für den Deutschen Pavillon in Osaka 1970.⁴¹ Gemeinsam ist diesen Beispielen, dass sie spektakulär sind, eigens für Weltausstellungen geschaffen wurden, die Komposition mit der Architektur in einem Atemzug genannt wird und so gleichberechtigt erscheint. Wesentlicher sind die Unterschiede: Architektonisch wie musikalisch handelt es sich bei den genannten Arbeiten um geschlossene Formen und um durchkomponierte Musik, die in eine bauliche Hülle eingepasst wurde. Bei Zumthor-Ott sind es gemeinsam entwickelte offene Formen, die sich dem Rezipienten stets neu erschliessen und ihm eine Vielzahl von Perspektiven ermöglichen, wobei Co-Leiter, Interpreten, Improvisatoren, Publikum (und Umwelt!) dieses Kunstwerks in einem „work in progress“ gemeinsam mitgestalten und dieses Gesamtkunstwerk eine lebendige Eigendynamik entwickelt, ja gleichsam selbst die Regie übernommen hat.⁴²

41 So beispielsweise Peter Bienz, Architektur und Musik. Peter Zumthors Klangkörper Schweiz auf der Expo 2000, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 2.6.2000, 66, und Matthias Kassel, Begehbare Kaleidophone. Schweizer Musikpavillons in Hannover und Biel, in: *Positionen* 54 (Februar 2003), 36–38.

42 Dazu Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt 1977 (ital. Originalausgabe, Mailand 1962).

