

Landschaftskompositionen

Komponieren mit Wegen, Distanzen und Perspektiven:
der Komponist Daniel Ott

»Wichtig ist beim Komponieren die Sorgfalt gegenüber der Landschaft.«

(Daniel Ott)

2 Irene Kletschke, *Karte und Landschaftskomposition*, in: *kunsttexte.de* 2/2013, S.10

Landschaftskompositionen sind Interventionen in den öffentlichen Raum. Sie beziehen sich auf eine Umgebung, einen Aufführungsraum, der nicht – wie der Konzertsaal – innenarchitektonisch und akustisch standardisiert ist und deshalb, abgesehen von Raummusiken, in der Komposition nicht berücksichtigt zu werden braucht. Und sie treffen auf Zuhörer, die keinen standardisierten Platz im Konzertsaal haben. Innerhalb dieser aufgebrochenen Beziehung von Musik und Hören aber wird auch Bewegung interessant, ob als dramaturgisch geplantes Flanieren von Musikern und/oder Zuhörern, als reale Klangbewegungen im Landschaftsraum, als Hörweg, Hörperspektive oder als Wanderung von einem Hörort zum anderen. Landschaftskompositionen, die in der Regel nicht an einsamen Orten stattfinden, sondern sich auf urbane Landschaften beziehen, müssen schließlich – umgekehrt – auch mit Interventionen aus dem öffentlichen Raum in die Komposition hinein rechnen, mit zufälligen akustischen Ereignissen, die nicht kalkulierbar sind und eine Offenheit von Musik voraussetzen, damit sie diese nicht stören oder zerstören. Der Schweizer Komponist Daniel Ott, Jahrgang 1960, ist seit Mitte der 1990er Jahre als Komponist wie auch als Initiator und Mitveranstalter des *Festivals Neue Musik Rümelingen* einer der Pioniere von Landschaftskompositionen in Europa, nach dem Kanadier R. Murray Schafer quasi in zweiter Generation. Über die Herausforderungen und den kompositorischen Gewinn seiner Spezialisierung meinte er: »Ich empfinde es als Bereicherung, wenn ich etwas für eine konkrete Landschaft oder auch einen Weg komponiert habe und dann meinem Stück quasi die Tür aufmache zu dem, was ich nicht beeinflussen kann. Dementsprechend muss das Komponierte so offen sein, dass dieses Zufällige noch Platz hat.«¹

Mit den genannten Bedingungen verändert sich das »Dispositiv Komposition« grundlegend – Musik verlässt den »sicheren Hafen«, der ihr im Laufe der Musikgeschichte mit dem Konzertsaal gebaut worden ist und begibt sich in einen offenen Raum, der unsicher und risikobehaftet ist, Überraschungen und Zufällen bereithält. »Der Gang ins Freie«, so resümierte Irene Kletschke in ihrem Aufsatz

Karte und Landschaftskomposition, »zeugt vom Verlangen der Neuen Musik, das Territorium über die Musentempel vergangener Zeiten auszuweiten und sich eine gesellschaftliche Relevanz zurückzuerobern«². Gesellschaftliche Relevanz meint, so wäre weiter zu führen, das Artificielle von Komposition mit dem Leben kurz zu schließen. Indem sich Musik mit den Lebensräumen von Menschen auseinandersetzt, bezieht sie sich auf deren Geschichtlichkeit, Aktualität und/oder Lebensaktivitäten. Inhaltlich, strukturell und/oder vom Material her werden diese zum nichtnarrativen Bestandteil von Kompositionen. Zugleich initiieren Landschaftskompositionen durch eine artifizielle klangliche Perspektive andere, neue Erfahrungen mit diesen Orten.

Geschichtliches

Die Beziehungen zwischen Musik und Landschaft – oder Natur – sind so alt wie die Tonkunst selbst. Bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts artikulierten sich diese, von Ausnahmen wie Charles Ives abgesehen, als klanglich abbildhafte Beziehungen unterschiedlichster Art und Qualität. Musik blieb, auch in ihrem Bezug auf Landschaft und Natur, reine Klangkomposition. Selbst Claude Debussys Bemerkung 1903 in seinem Zeitungsaufsatz *Musik im Freien* avisierte nur Entwicklungen – allerdings mit überraschender Hellsichtigkeit – die erst ein halbes Jahrhundert später das Komponieren deutlich verändern sollten: »Es ließe sich sogar eine Musik denken, die eigens für das Freie komponiert wäre, eine großlinige Musik, mit ganz neuen stimmlichen und instrumentalen Wirkungen, die über den Wipfeln der Bäume im Licht der fernen Natur erklingen würde. Solch ein Klanggemälde, das in einem geschlossenen Konzertsaal undenkbar wäre, würde hier gewiß zu seiner wahren Geltung kommen.«³ Nur acht Jahre später begann Charles Ives – im fernen Amerika – seine *Universe Symphony, Sinfonie des Universums* – zu konzipieren und zu komponieren. Die Kernidee bildete die utopische Vorstellung, überliefert vom Freund Henry Cowell, den Ives um Mitkomposition gebeten hatte, dass »mehrere unterschiedliche Orchester, mit großen Konklaven singender Männer und Weiber, in Tälern, an Abhängen und auf den Gipfeln zu postieren sind, [...] sechs bis zehn verschiedene Orchester, untergebracht auf mehreren Berggipfeln, jedes in seinem eigenen, unabhängigen Zeitablauf in Bewegung, die einander nur treffen, wenn ihre Zeitzyklen zusammenfallen.«⁴ Dieses imaginierte Szenario sollte von 4520 Musikern in fünf bis vierzehn Gruppen ausgeführt werden. Die *Universe*

3 Claude Debussy, *Musik im Freien*, in: ders., *Einsame Gespräche mit Monsieur Croche*, Reclam: Leipzig 1975, S. 56.

1 Die Zitate von Daniel Ott entstammen einem Gespräch mit der Autorin, das am 3. Juni 2014 in seiner Berliner Wohnung stattfand.

4 Zit.n. Michael Denhoff, *Räumliche Aspekte in der neuen Musik* (2004), <http://www.denhoff.de/raumklang.htm>, Zugriff: 20.7.2014

Symphony blieb unvollendet und in dieser Gestalt unaufgeführt.

Jene »Abgeschlossenheit« – klanglich als Kunstform Musik wie auch als deren auführungspraktische »Eingeschlossenheit« in größeren und kleineren Räume – wurde seit der Mitte des 20. Jahrhunderts als Bestandteil »des avantgardistischen Aufbegehrens gegen die romantische Trennung von Kunst und Leben«⁵ in verschiedenerlei Hinsicht aufgebrochen. Die Gründe dafür sind vielfältig und können hier nur als begriffliche Orientierungen genannt werden. Sie stehen sowohl in engem Zusammenhang mit der Entwicklung von LandArt und site specific art in der Bildenden Kunst seit den endsechziger Jahren des 20. Jahrhunderts (Walter de Maria, Robert Smithson, Andy Goldsworthy), mit klangökologischen Diskussionen und der Entwicklung der Klangkunst im umfassenden Sinne seit Mitte der 1960er Jahre, ausgehend von Kanada und den USA (R. Murray Schafer, Hildegard Westercamp, Max Neuhaus, Alvin Curran), mit dem soziologischen und philosophischen Diskurs über Alltag (Max Weber), Öffentlichkeit (Richard Sennett), soziale Orte und Räume (Marc Augé), mit Fluxus (George Brecht, Robert Filliou, Henning Christiansen), Happening (Wolf Vostell) und nicht zuletzt mit dem von John Cage seit den 1950er Jahren entwickelten und komponierten Konzept einer »Allklangmusik«⁶, auch im öffentlichen Raum. Ohne diesen geistigen, kulturellen und künstlerischen Hintergrund und eine damit verbundene Erweiterung des Musikbegriffs wäre das Genre der Landschaftskomposition nicht denkbar.

»Das Vorgefundene erfinden«: Daniel Ott

Als einflussreiche Anreger und Orientierungen nennt Daniel Ott denn auch John Cage, Josef Anton Riedl und Dieter Schnebel, die sein künstlerisches Denken – in Ergänzung zu seinen Kompositionslehrern Nikolaus A. Huber und Klaus Huber – durch ihren erweiterten Musikbegriff besonders geprägt haben. Ebenso bewundert er schon lange die Arbeiten des englischen LandArt-Aktivisten, Fotografen und Bildenden Künstlers Richard Long, der während seiner Wanderungen in allen nur möglichen Regionen der Welt, ob in Hochgebirgen, Wüsten, an Flussläufen oder an Meeresstränden seine archaischen, bildkünstlerischen Einzeichnungen aus vorgefundenen Materialien nach dem Fotografieren wieder den natürlichen Überformungen überlässt. Es gibt nicht viele, die sich so konsequent der Landschaftskomposition verschrieben haben

wie Daniel Ott, aber es gibt schon einige Vorläufer wie eben R. Murray Schafer, Alvin Curran oder ähnlich gesinnte Komponisten wie Francisco Lopez, Johannes Wallmann, Kirsten Reese, Benedict Mason, Peter Ablinger, Manos Tsangaris oder Jaques Demierre. Charakteristisch für alle ist eine Erweiterung des Musikbegriffs, bei dem nun auch Wege, das Gehen, Unterwegs Sein, Distanzen, Perspektiven als neue musikalische Parameter hinzukommen.

Wichtig für Daniel Ott wurden zunächst biografische Prägungen: seine Kindheit und Jugend als Pfarrerssohn im Appenzellerland inmitten einer weiten, hügeligen Landschaft mit dem Alpsteingebirge als mächtiger Kulisse im Hintergrund, tagtäglich umgeben von Kirchen- und Tierglockengeläut. Zu prägenden Erfahrungen mit Kunst in der Landschaft – hier Theater und Musiktheater – wurde auch sein zusammen mit Freunden gleich nach dem Abitur gegründetes, mobiles Straßentheater, bestehend aus einem von Pferden gezogenen Holzwagen, mit dem sie auf Dorfplätzen gastierten. Entscheidend für die Entwicklung des damals noch keineswegs so genannten Typs der Landschaftskomposition aber wurde 1997 der neunte Jahrgang des *Festivals Neue Musik Rümelingen*. Erstmals hatte das Veranstalterkollektiv mit *Zwielicht Hornberg. Sonnenuntergang* (22.8.1997) und *Zwielicht Hornberg. Sonnenaufgang* (23.8.1997) ein Konzept für Musik in der Landschaft entwickelt: Für und um den Bauernhof Horn von Häfelfingen luden neun Komponisten⁷ die Besucher zu neun Möglichkeiten ein, die Atmosphäre von Sonnenuntergang und Sonnenaufgang auch als musikalische Situation zu erleben. Licht, Temperatur, Wetter und die umgebende Natur mit ihren natürlichen Klängen wurden zu deren Mitgestaltern.⁸ Für den Schlagzeuger Christian Dierstein entstand damals *ojota I* für 5 Schuhpaare aus Leder, Holz und Eisen und verschiedene Wegeläge. Es war das erste Stück, in dem Daniel Ott das Gehen über große Distanzen hinweg komponiert hatte: dessen Richtungen, Tempi, Rhythmen, Klanglichkeiten und Lautstärken, aufnehmend ein Leitmotiv in der Arbeit der Bühnenbildnerin Anna Viehbrock: das »Vorgefundene erfinden«.

Doch erst die EXPO 2000 in Hannover und der Schweizer Pavillon brachte die entscheidende Wende hin zur Landschaftskomposition. »Das war einmalig und unwiederholbar. Erst danach hat mich das Grenzenlose mit großen Distanzen wirklich zu interessieren begonnen.«⁹ Dieses »danach« meint den vom Schweizer Architekten Peter Zumthor entwickelten *Klangkörper Schweiz* im Schweizer Pavillion, ein aus Holzbohlen gebauter, labyrinthischer Raum im Raum, der von einem

5 Was Golo Föllmer hier für die Klangkunst formuliert, gilt ebenso für die teilinstallative Form der Landschaftskomposition, zit. n.: Golo Föllmer, *Klangorganisationen im öffentlichen Raum*, in: Helga da la Motte-Haber (Hrsg.), *Klangkunst*, Laaber Verlag 1999, S. 196.

6 Der Begriff stammt von Dieter Schnebel.

7 Außer Daniel Ott Peter Ablinger, Daniel Almada, Carola Bauckholt, Jaques Demierre, Wolfgang Heiniger, Manos Tsangaris, Maria Cecilia Villanueva, Caspar Johannes Walter.

8 Die entscheidende Anregung, neue Kompositionen und Installationen für die pittoresque Umgebung des kleinen Juradorfes Rümelingen in Auftrag zu geben, gab übrigens – nach Aussage von Daniel Ott – der Schweizer Musikwissenschaftler Thomas Gartmann.

9 Siehe Anm. 1

Blick in den schweizer EXPO-Pavillon *Klangkörper Schweiz* mit dem labyrinthischen Holzbohlenraum von Peter Zumthor, in dem u.a. sieben Akkordeonisten beteiligt waren. (Foto: Thomas Flechtner)



Dichter, Koch und eben dem Komponisten Daniel Ott mit sinnlichem Leben erfüllt wurde. Er entwickelte dafür das Kompositionskonzepts *raumklangraum*, Musik für sechs Akkordeons, sechs Hackbretter und drei improvisierende Musiker. Zahlreiche Musiker bespielten nach komponierten Modellen und einem genauen Zeitplan 153 Tage lang zwölf Stunden täglich dieses Holzlabyrinth. Komposition avancierte zu einem Meisterwerk musikalisch organisierter Logistik auf dem Fundament eines Netzplans von Gängen, Wegen und Begegnungen. Der komponierte Raum hatte sich zur imaginären Landschaft geweitet.

Von diesem Zeitpunkt an waren im Schaffen Daniel Otts die kompositorisch genutzten Räume keine sterilen Innenarchitekturen mehr, sondern ein Verkehrshaus in einer Flughalle (26/5, 2001), ein polyräumliches Museum (7/8/9, 2001), eine Lokhalle (*Beschleunigung. lokhalle.9/04*, 2004) oder der Innenhof einer Universität (23/7.innen 14/7.hof, 2004). Das kam seiner Vorstellung von Musik sehr viel näher, als für den Konzertsaal zu komponieren: »Musik hat für mich schon immer mit dem Leben zu tun, Musik verstehe ich eher umfassender als Kunst, nicht nur als Musik, als Klang im

Hafenbecken I und II, Musik für 68 Instrumente im Hafen Basel, UA: 2006 mit der Basel Sinfonietta. (Videostill, Video: Reinhard Manz).



Konzertsaal.«¹⁰ Wenn Musik mit dem Leben zu tun hat, kommen die Menschen, deren Tätigkeiten, urbane Räume und Landschaften ins Spiel. Lebensräume werden zur Hülle, zum Medium und Spiegel für Komposition. Otts Musik entsteht nun – je nach Auftrag und eigener Intention – für Skilifte, Bachläufe, Hafenanlagen, das Elbtal bei Hitzacker und den angrenzenden Weinberg, für ein Jura-Tal, einen Aussichtspunkt im Tal der Ruhr bei Witten oder für einen Berg, den Wartburg-Berg bei Eisenach. Mit der Intervention in die Landschaft können Kompositionen auch zu Exkursionen werden wie 2010 im Rahmen der Abschlussveranstaltungen des Netzwerks Neue Musik *sounding D* in und um Eisenach. Der Wechsel von Orten und Landschaften wird zum Anlass für verschiedene Möglichkeiten der Musik- und Klangerzeugung wie auch für unterschiedliche Hörarten: für flanierendes und fokussiertes Hören.

Dispositiv Komposition

Das Dispositiv Komposition erweitert sich bei Landschaftskompositionen entscheidend. Es umfasst nun neben Instrumenten, Musikern, Tönen, Klängen und Organisationsmethoden für diese ebenso alltägliche Gegenstände, natürliche Materialien oder auch Fahrzeuge als Klangerzeuger, aber auch Landschaftsstrukturen, Hörsituationen, Sonnenstand, Licht, Wetter, Jahreszeit, Temperatur wie auch zurückzulegende Wege (für Musiker und /oder Publikum), Bewegungen, das Durchqueren von Distanzen und ähnliches. Ein solches Dispositiv ändert sich von Landschaft zu Landschaft, jede Komposition ist offen, den neu zu erforschenden Bedingungen ausgesetzt. Komponieren verwandelt sich in einen dialogischen bzw. reagierenden Prozess. Daniel Ott unterscheidet dabei drei Möglichkeiten, sich zur Landschaft in Beziehung zu setzen: 1. rational durch Zahlen bzw. Zahlenverhältnisse, 2. intuitiv und assoziativ entsprechend der Bedeutungen eines Ortes und seiner Ausstrahlung, 3. subjektiv, getragen von Geschmack und Erfahrung: Was klingt wo interessant?

Die neuen Kontexte verändern den handwerklichen Anspruch, neu zu bedenkende Parameter kommen hinzu. In den Vordergrund des Komponierens treten der Grad der Dichte einer musikalischen Struktur, Pausen, auch eine gewisse Langsamkeit. Der Raum weitet sich zu Orten mit wiederum verschiedensten Parametern. Kompositorisch zu beachten sind nun Schallgeschwindigkeit, Nähe und Ferne, große und kleine Distanzen, die differenzierte Akustik der jeweiligen Orte. Welche Auswirkungen hat es auf ein Klangergebnis und

dessen musikalische Struktur, wenn Musiker gegen eine Wand, einen Felsen oder in einem Tunnel spielen. Jede Landschaft, aber auch die Wetterlage erfordern neue Entscheidungen über das verwendete Instrumentarium. Ein Maß für Dynamik werden auch die Lichtverhältnisse: Bei Dunkelheit (etwa bei *stromaufwärts* oder *Vor dem Tag*) hört man besser als im Hellen, die Musik kann leiser sein, muss aber auswendig gespielt werden können. Im Dunkeln ist auch mit einer ganz anderen Aufmerksamkeit der Hörer zu rechnen. Ebenso sind Naturgeräusche wie permanentes Bachplätschern oder das Vorhandensein von Wind zu bedenken.

Bei aller notwendigen Variabilität hat Daniel Ott für seine Landschaftskompositionen einige Konstanten entwickelt. So können die auf Landkarten verzeichneten Zahlen und Zahlenverhältnisse für Höhenkurven umliegender Hügelketten Ausgangspunkt für die Entwicklung des musikalischen Materials sein. Bei dem gemeinsam mit dem Schweizer Komponisten Urban Mäder komponierten Abschlussstück von *Vor dem Tag*, lieferten diese Zahlen beispielsweise das Ton-, rhythmische wie auch dramaturgische Material für die vorwiegend eingesetzten Blechbläser und den Geisslechlepfen. Entsprechend der landschaftlichen Situation – eine schmale Schlucht mündet in ein weites Tal – wurde für die Schlucht das gestauchte Material in Form von zwanzig Talakkorden verwendet, die entsprechend der zunehmenden Offenheit des Tales gestreckt, zu kanonischen Melodien im Wortsinn entfaltet wurden. Musik wird zu einer Folie, durch die die solcherart klanglich eingefärbte Landschaft hindurchscheint.

Grundsätzlich sind bei Landschaftskompositionen zwei Typen zu unterscheiden: statische Stücke, bei denen das Publikum ein Gegenüber ist, quasi in die Landschaft, zum Beispiel mit einer Musik in Bewegung, hineinhört, und mobile Stücke, bei denen das Publikum in Bewegung ist. Innerhalb dieser Grundtypen gibt es bei Daniel Ott wiederum verschiedene Modelle:

eine Landschaft wird durch Instrumentalisten oder mit Klangerzeugern real bespielt (z. B. *Hafenbecken I + II*, Basel 2006; *landschaft 29/7 – Hitzacker*, 2010);

eine Landschaft wird zum Ausgangspunkt für akustische Verwirrspiele (*Blick Richtung Süden*, Witten 2009);

Gehstücke: die Bewegungen durch eine Landschaft werden komponiert (*ojota V*, 2003), dazu gehört auch perspektivisches Hören und Hörsituationen während des Gehens;

Landschaftsmusik für bestimmte Orte als

Hörpunkte: bespielen ausgewählter Orte, wobei die Transparenz eines Ortes durch das Spielen sehr leiser Klänge hervorgehoben wird (Festival Rümelingen/Schweiz, *Ton & Tal. Eine Expedition*, 2013);

Landschaftsaufnahmen, die in konzertante Situationen in Museen o.ä. projiziert und von Instrumentalisten dort live weiterentwickelt werden (*gare du sud*, 2014, Basel Gare du Nord, *querformat*, 2011 Witten).

Die Landschaftskompositionen von Daniel Ott zeigen: Als Interventionen in den öffentlichen Raum verändert sich für neue Musik weitaus mehr als nur das Dispositiv des Komponierens, darin eingeschlossen die Integration von Bewegung, Wandern, Unterwegssein. Mobilisiert werden vielmehr auch übergeordnete kulturelle Aspekte. Volks- und Kunstmusik können, gleichsam auf Augenhöhe, eine Symbiose eingehen. Musik erreicht nicht mehr nur das Konzertpublikum, sondern auch zufällige Hörer. Der Anspruch des Neuen in der neuen Musik verändert innerhalb von alltäglichen Situationen seine Qualität. Und schließlich: Landschaftskompositionen opponieren in ihrer Verbindung von Musik und Leben gegen den nach wie vor dominierenden und damit auch die neue Musik prägenden Verwertungsprozess. Sie stellen der auf Reproduzierbarkeit und entsprechenden finanziellen Modellen basierenden Verwertung – sowohl was die Aufführung als auch die mediale Verbreitung betrifft – ein utopisch zu nennendes Modell gegenüber, dessen einziger Wert das Bereitstellen einer unwiederholbaren, erlebnisoffenen und Erkenntnis bereichernden Erfahrung ist. ■

Blick Richtung Süden, Landschaftskomposition für 9 Trompeten, 2 Posaunen, 1 Klarinette, Perkussion, Live-Elektronik, Brieftauben, Kanuten und Blasorchester, UA: 2009, Wittener Tage für Neue Kammermusik. (Foto: Enrico Stolzenburg)

