

# Klangkunst – Musiktheater Musik im Dialog III

Jahrbuch der Berliner Gesellschaft für Neue Musik 1999

herausgegeben von  
Sabine Sanio, Bettina Wackernagel, Jutta Ravenna

PFAU

## **ojota – Schuhe, Schritte, Wege**

Ein Gespräch zwischen Daniel Ott und Matthias Rebstock\*

*In Deinen „ojota“-Stücken dreht sich alles um Schuhe. Wie bist Du zu dieser Thematik gekommen, und was bedeutet „ojota“?*

*ojota* bedeutet Sandale in Ketchuan, der Sprache der Hochlandindios in Peru und Bolivien. Spannend ist, daß es in Ketchuan das Wort Schuh gar nicht gibt. Der Schuh ist offensichtlich etwas, wozu es einen gewissen Lebensstandard braucht. Aber es gibt auch ganz pragmatische Gründe für diesen Namen. Ich habe schon seit zwei Jahren Schuhe, Schritte und Wege als Unterthema für mich und habe einfach ein Wort gesucht, das Schuh bedeutet. *ojota* hat mir einerseits als Wort einfach gut gefallen, andererseits ist es mir aber auch wichtig, daß es nicht Englisch oder Spanisch ist, sondern eine Sprache, die am Verschwinden ist. Das hat mit meinem Interesse an Instrumenten, die am Rand stehen, zu tun: Kastagnetten, Mandoline, Hackbrett – oder eben Schuhe. Das steht vielleicht in einer Reihe mit bestimmten Stücken von Schnebel oder Riedl, die auch Alltagsgegenstände oder -vorgänge untersucht haben. So kam ich auf den Schuh, ich weiß gar nicht mehr, wie es genau kam. Das Gehen hat auch viel mit mir zu tun. Wenn ich z.B. krank werde, kann ich zwei Tage durch die Stadt wandern und bin dann gesund, so wie sich andere ins Bett legen.

*Wie kam es dann zu „ojota I“?*

*ojota I* hatte einen konkreten Anlaß. 1997 in Rümlingen habe ich mit neun Komponisten ein Stück auf einer riesigen Hochebene gemacht. Ich habe mir überlegt, nicht ein Stück zu machen, das an einem Ort irgendwo auf dieser Hochebene passiert, sondern ein mobiles Stück, bei dem der Spieler 500-600 Meter zu gehen hat. Das heißt der Spieler hat durchgehend gespielt, aber für den Zuschauer war es umgekehrt, an ihm kam der Spieler mal vorbei, und dann war er wieder weg. Das war quasi *ojota I*, auch wenn es damals noch nicht so hieß sondern *media luz*. Aber daraus habe ich *ojota I* herausgelöst und gemerkt, daß es auch sonst für mich ein Thema ist, Schritte, Wege, in Bewegung sein.

Das führt auch auf einen grundsätzlichen Aspekt. Ich kam ja nicht zum Musiktheater, weil ich Musiktheater im Sinne von Oper machen wollte, sondern weil, wenn ich Musik träume, sie immer in Bewegung ist. Früher hatte ich das Problem, wie kriege ich das zusammen: Ich sehe oder höre etwas vor mir, und wenn es dann gespielt wird, fehlt mir etwas, ist es mir immer zu statisch. So kam ich zum Musiktheater. Mit Musiktheater meine ich einfach: Die Musik ist in Bewegung. Und wenn Füße und Schuhe die Musik machen, dann ist das etwas ganz Grundlegendes.

*„ojota III“ ist für Sopran, Klarinette, Gitarre, Hackbrett, Posaune und Schlagzeug. Wie kam es zu dieser Besetzung?*

\* *ojota III* wurde im Oktober 1999 bei den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführt. Das Interview entstand während der Proben.

Das Primäre waren nicht die Instrumente, sondern die Musiker. Ich wußte, ich will für Anna Clementi, Françoise Rivalland, Chico Mello, Simone Candotto und Christian Dierstein ein Stück schreiben. *ojota III* steht damit in einer Reihe, die mit dem Kastagnettenstück *para Alberto* 1991 angefangen hat: Nach dem Solostück kam *71/2*, was ein Quintett ist, danach *171/2*, ein „Siebzehntett“. Dann *ojota I* und *II*. Das sind Stücke, die für bestimmte Leute gemacht sind. Zunächst habe ich mit ihnen Gespräche geführt. Dann habe ich mir jeweils ein Thema herausgegriffen oder Fragen zu einem bestimmten Thema gestellt, und zwar wurde das immer spezifischer: In *71/2* ging es darum, wie die Musiker zu ihren Instrumenten kamen, bei *171/2* um Geräuscherinnerungen der Musiker, welche Hörerinnerungen ihnen kommen. Durch mein Studium in Essen habe ich mich sehr mit Pina Bausch beschäftigt, und es gibt von ihr auch Stücke, in denen die Tänzer erzählen, warum sie Tänzer wurden. Und dann gibt es natürlich die „Orchesterprobe“ von Fellini. Und Hans Wüthrich hat schon vor 20 Jahren psychoakustische Porträts gemacht hat, also ein Komponieren mit einem anderen Ich. In solchen Verfahren sah ich einen Ausweg aus den Schwierigkeiten, die ich mit dem Komponieren hatte, nämlich daß man sich einigelt und immer nur um den eigenen Bauchnabel dreht. Ich kann so komponieren und mich mit mir beschäftigen, aber so, daß es immer noch konkret bleibt und auf Menschen und ihre Biographien bezogen ist. Ich muß mich so nicht immer um meine eigene Biographie drehen.

*Dieser Ansatz, den Interpreten in den Mittelpunkt zu rücken, hat häufig auch eine politische Dimension, wenn ich z.B. an Kagel oder Schnebel denke. Spielt das bei deinen Stücken auch eine Rolle?*

Meine beiden Lehrer, Nicolaus A. Huber und Klaus Huber, stehen ganz stark für eine politische Musik. Und das ist mir immer noch wichtig. Ich finde nicht, daß man sagen kann, das hat alles nichts genützt, das KaDeWe ist nicht eingestürzt, als man davor gesungen hat. Aber ich denke, das gehörte in eine bestimmte Zeit. Jetzt muß man weiterdenken und das einfach verfeinern. Ich sehe die Geschichten, die in meinen Stücken von den Musikern erzählt werden, als so eine Verfeinerung. Aber das Anliegen, sich auch mit dem Politischen auseinanderzusetzen, wenn man Musik schreibt, ist nach wie vor gültig. Ich finde es jetzt nur spannender, das mit Blick auf den Einzelnen zu tun. Welchen Effekt hat Politik auf den Einzelnen. Also das Indirekte statt der Parole.

Im Grunde ist jede Äußerung auf der Bühne oder in der Musik, die persönlich oder ehrlich ist, schon etwas im weitesten Sinne Politisches. Ich frage mich immer, wie kann man so etwas zeigen, ohne daß es etwas Moralisches hat. Denn „moralisch“ bedeutet ja immer eine Verengung. D.h. dann hat ein Stück eine klare Aussage oder ein Anliegen, das man in zwei Sätzen formulieren kann. Das möchte ich aber gerade nicht. Bei der Musik ist das Besondere, daß sie eine Sprache ist, die eigentlich jeder versteht. Und diese Offenheit möchte ich nicht gleich wieder verengen, so daß es dann doch wieder nur die verstehen, die eine besondere Sprache verstehen bzw. mit einem politischen Anliegen einverstanden sind.

*Wie zeigt sich dieses indirekt Politische in den „ojota“-Stücken konkret?*

Bei *ojota I* kam dieses Welthaltige z.B. durch die Geschichten, die beim Schuhewechseln erzählt wurden, ohne daß das agitatorische Geschichten wären. Diese eine Geschichte zum Beispiel, die

Christian Dierstein erzählt, daß bei den Ketschuan das Vorwärts- und Rückwärts-Gehen eine ganz andere Bedeutung hat, daß man bei ihnen sozusagen vorwärts in die Vergangenheit und rückwärts in die Zukunft geht bzw. schaut, hat keine unmittelbare politische Botschaft. Und trotzdem ist sie hoch politisch, weil sie diese Verschiedenartigkeit zeigt; weil sie zeigt, wie verschiedenartig man denken kann. Dabei geht es mir nicht um ein Antirassismusprogramm, aber ich möchte einfach dazu stehen, daß ich diese Verschiedenartigkeit etwas spannend finde. Und natürlich gerade jetzt, da der Nationalismus überall wieder aufbricht.

Und daraus kommt eben auch das Verfahren, das die Interpreten immer stark einbezieht. Das ist auch ein Stück weit ein Schutz, daß mir das nicht passiert, dieses schnelle moralische Vorgehen. Das Akkordeonstück *molto semplicemente* von 1989 war noch auf eine konkrete, politische Situation bezogen, und die hatte mehr mit mir zu tun als mit dem Interpreten. Ein guter Interpret kann sich zwar in ein Stück einfühlen, aber noch spannender finde ich es, wenn es authentisch bleibt, also das Anliegen des Interpreten selbst ist. Peter Ablinger hat das neulich so gesagt: „Du schreibst ja nicht für Interpreten, sondern für Personen.“

Unterdessen mache ich aber auch wieder beides. Ich finde es toll, Stücke mit Leuten zu entwickeln, sie also maßzuschneidern, dann aber auch zu sagen, jetzt kann das Stück auch jemand anders aufführen. Eine Weile haben alle gesagt, das ist ganz schlecht „für den Markt“, wenn du Stücke schreibst, die nur einer spielen kann. Das war mir aber gerade ein Anreiz, es mir nicht zu einfach zu machen. Das ist vielleicht auch so ein Grundsatz bei mir, daß ich dem Einfachen mißtraue. Nicht weil ich das Komplizierte suche, sondern weil ich glaube, daß ich so weiter komme.

*Du hast die ersten Proben für „ojota III“ sehr früh gemacht, im Grunde noch während der Planung des Stücks.*

Das Ganze ist ja auch ein Stück Selbstüberlistung, so wie Cage Sternkarten für seine Stücke benutzt hat. Das ist mir auch immer eine Sorge, daß es letztlich immer dasselbe ist. Oder anders gesagt, wenn ich an mein „Unterbewußtes“ herangehe, was da zuoberst aufschwimmt, kenne ich schon. Durch die Arbeit mit den anderen kommt plötzlich etwas durch, wo ich merke, so etwas gibt es in mir auch. Worum es mir geht, zeigt sich z.B. in dem Moment, als wir in der Improvisation plötzlich diesen leisen, fast lautlosen Samba hatten. Entscheidend ist nicht, daß es ein Samba ist, sondern dieses Visuelle, das wie ein Löschblatt vor der Musik ist, wo man plötzlich auch visuell das ganz klein sieht, was einmal groß gedacht war. Das war etwas ganz Spannendes. Ich habe ja vorher immer gesagt, ich suche etwas wie Puppenstuben oder so eine Kleinstform. In dem Moment habe ich gemerkt, da kommen jetzt tausend Assoziationen bei mir dazu. Da kann man ja auch dazu stehen, diesen Moment haben wir zusammen erfunden. Da ist ganz viel von Chico Mello dabei. Was ich aber dann damit mache, also das auszukomponieren, das ist dann wieder meins. Aber das funktioniert wiederum nur, weil es mich da gepackt hat, weil das auch etwas mit mir zu tun hatte.

*Diese Arbeitsweise, ein Stück gemeinsam zu entwickeln, erinnert mich mehr an Theaterarbeit als an Komponieren im gewöhnlichen Sinn.*

Das Verhältnis von Musik und Theater ist kein Einheitliches für das ganze Stück, sondern es wechselt immer wieder. An bestimmten Stellen ist es so, daß sich der Musiker an bestimmte Figuren erinnert und dann in die Figur einsteigt, also ein theatralischer Vorgang passiert. Wenn man sagt, Theater heißt, ich verhalte mich zu dem, was um mich herum passiert, dann ist eigentlich alles, auch ein Streichquartett theatralisch. Es wird Teile geben, die man auf das reduzieren kann. Und dann die Momente, wo sie einsteigen und wieder aussteigen.

Ich merke immer bei solchen Gesprächen, daß ich gar nicht so stark trenne zwischen Musikalischem und Szenischem. Zuerst gibt es einen Impuls, und ich frage mich nicht, wie groß ist jetzt der Klangaspekt, wie groß der Theatralische. Die Impulse kommen aus demselben Urgrund. Mein Ausgangspunkt sind Schuhe und Schritte, und das ist von Anfang an beides: einen Schuh kann man sehen und Schritte hören. Darin besteht zunächst einmal die Strenge: Es ist der Schuh und der Schritt.

Der entscheidende Schritt von den Improvisationen zur Komposition besteht jetzt in der Genauigkeit. Bis jetzt ist es quasi eine Regiearbeit. Mir war es wichtig, daß erst eine Szene da ist, die auch mit den Leuten zu tun hat. Daher haben wir vor Beginn meiner eigentlichen Kompositionsarbeit eine Probenphase gemacht zum gemeinsamen Improvisieren. Und jetzt kommt meine Hauptarbeit: zu komponieren. Diese Arbeit muß ich jetzt natürlich machen, sonst bleibt es eher eine Regiearbeit. Sowohl die Bewegungen als auch die Musik müssen komponiert sein, damit ich nicht nur eine Begleitmusik schreibe.

*Wie kommst Du von diesen improvisierten Bausteinen, die sehr viel mit den Musikern zu tun haben, zu einer ausgearbeiteten Komposition?*

Grundsätzlich kann man ja sagen, es gibt Stücke, bei denen sich alles aus einem Punkt entwickelt und solche, die von etwas Gefundenem ausgehen, zu dem sich der Komponist dann verhält. In *ojota III* gibt es solche Fundsachen, die ich nicht erfunden habe, und es gibt nicht nur einen solchen Punkt, sondern verschiedene. Im Moment finde ich es spannend, beides miteinander zu verbinden. Ich habe nicht den Schuh erfunden und nicht den Samba. Sie sind wie Stecknadeln auf der Landkarte: den Weg dazwischen komponiere ich.

Ich habe keine Angst, meine Identität als Komponist zu verlieren. Vielleicht, weil ich es ein paarmal gemacht habe, ein Stück nur aus einer Keimzelle zu entwickeln. Ich habe mir bestimmte Sachen ziemlich minutiös erarbeitet, jetzt gehe ich freier damit um. Ich lasse mir die Freiheit zu sagen, es gibt Teile im Stück, die genau ausgezirkelt sind, und Teile, in denen eben Christian Dierstein von einer wissenschaftlichen Untersuchung über Trampelpfade erzählt und die anderen das übersetzen. Das finde ich ja das Faszinierende: Komponieren ist nicht nur Fleißarbeit, man kann auch gedanklich arbeiten, im Sinne von Konzeptstücken, wo einfach ein Gedanke bis zu Ende geführt wird und der Interpret in der Ausführung ziemlich frei ist. In *ojota III* wird eine Kombination davon entstehen. Ich will einfach, daß die bestmögliche Arbeit entsteht. Und ich weiß, für gewisse Sachen bekommen die Musiker vom Komponisten mehr, wenn ich alles Schritt für Schritt entwickle und sehr genau aufeinander beziehe. Von den Interpreten kriege ich aber manchmal mehr, wenn sie eine gewisse Art von Freiheit haben, also wenn sie nicht alles vorgeschrieben bekommen. Und ich möchte auch nicht nach

den ganzen Improvisationen mit einer fertigen Partitur erscheinen, sondern dranbleiben an dem, was die Musiker angeboten haben. Es ist sicher ein ziemliches Risiko, mit beiden Methoden im selben Stück zu arbeiten. Das finde ich aber gerade gut. Das ist das richtige Stück zum richtigen Zeitpunkt.