

Beobachten, Bezeugen, Reagieren

Transformationen des Politischen: Isabel Mundry, Helmut Oehring, Christoph Ogiermann

Sämtliche Differenzen, aus denen eine moderne Gesellschaft zusammengewoben ist, befinden sich in Aufruhr.« – konstatierte der Philosoph Peter Sloterdijk kürzlich in einem Gespräch für die Neue Züricher Zeitung. Dieser Aufruhr erfasst inzwischen jeden Einzelnen. Die weltpolitischen Ereignisse, verbreitet und potenziert durch die Medien, attackieren die Gemüter der Menschen in immer dichter Folge, erhitzt von den Nichtigkeiten und Fakes der sozialen Medien. Sloterdijk prägte für die veränderte Situation, in der sich heute Menschen in der globalisierten Welt befinden, den Begriff des »kulturellen Driftens«, des »großen Gleitens«. Kaum noch ein Mensch findet in dieser instabilen politischen und kulturellen Situation seinen inneren Halt. Die Menschen als bisherige Zuschauer des Weltgeschehens bekämen das Gefühl, zu Opfern zu werden, was zu Widerstandsreaktionen führe.¹

Helmut Oehring: »Warum bei mir das Bedürfnis immer konkreter wird, Dinge sehr deutlich zu benennen, hängt mit der Verschärfung der Außensituation zusammen, die ich wahrnehme – nicht nur in Deutschland, sondern in Europa und der Welt. Und dann muss ich als Komponist und Künstler eine Entscheidung treffen, reagiere ich dann also auch schärfer darauf. Schärfer heißt: deutlicher, sehr viel deutlicher. Ich verzichte auf die ästhetischen und stilistischen Umwege.«²

Erfasst von jener Drift, haben sich die Künste neu positioniert, auch die Musik. Das Verhältnis von Musik zur Wirklichkeit wurde im 21. Jahrhundert einer gründlichen Revision unterzogen, der Graben zugeschüttet, den die lange Phase einer selbstreflexiven Postmoderne zwischen die musikalische Moderne und die Welt gezogen hatte. Oder anders gesagt: Einer der zentralen roten Fäden der Avantgarde des 20. Jahrhunderts, der im Mainstream der rundökonomisierten Postmoderne beinahe erloschen war, wurde wieder aufgenommen. Das Experiment dockte wieder an der sozialen Realität an, die sich im digitalen Zeitalter des 21. Jahrhunderts als Bezugsraum zudem erheblich erweitert hat. Verändert aber haben sich die kompositorischen Methoden, darauf zu reagieren.

Isabel Mundry: »Noch in den neunziger Jahren war es spannend, über Möglichkeiten und Grenzen des Musikalischen nachzudenken in Bezug auf die Musik selbst. Und bei mir ist das nach und nach gekippt, als ich anfang, mich mit der Frage des Ausdrucks zu beschäftigen. Aber nicht in dem traditionellen Sinne, sondern in dem Sinne, dass eben in Musik etwas

verhandelt werden kann. Das ist beinahe unwillkürlich gekommen, weil ich merkte: Das eine sind zwar Reflexionen über Klänge, aber andererseits sind es auch Zustände, die dadurch entstehen, Gefälle, Kräfteverhältnisse, Musik kann auch aggressiv sein. Sie kann etwas aufeinanderprallen lassen, sie kann in die Weite gehen. Das sind also Wahrnehmungsformen, die wir nicht ausschließlich mit Musik assoziieren. Und das war für mich der Einstieg, zunehmend darüber nachzudenken, nicht nur was ein Musikstück innerlich so macht, sondern was es handelt.«³

Auch das Verhältnis der Komponisten und ihrer Musik zu den Menschen veränderte sich, wurde konkreter, unmittelbarer. Das betraf aber weniger die Fangemeinde der neuen Musik, sondern diejenigen, in deren kulturellem Selbstverständnis ganz andere Dinge dominieren, die mitunter nicht einmal wissen, dass es einen solchen Klangkosmos überhaupt gibt. Anders als bei Konzepten »für eine beliebige Anzahl nicht ausgebildeter Musiker« (1971) wie sie Cornelius Cardew und andere Avantgarde-Komponisten seit den 1970er Jahren auszuarbeiten begannen, sind die Adressaten nicht mehr anonym. Als Hörer und Beteiligte wurden sie sozial konkret, ihre alltäglichen Lebensumstände können die kompositorische Ausarbeitung mitformen.

Christoph Ogiermann: »Für mich entzündet sich eine Idee, eine Musik, nicht in einem rein persönlichen Feld, sondern in dem Feld von Aktion-Reaktion. Ich tue etwas an einem bestimmten Ort und es wird Reaktionen geben ... Etwa in den kleinen Städten um Stuttgart herum, wo ich gearbeitet habe. Meine Grunderfahrung mit dieser eher kleinstädtischen Umgebung, die unheimlich sauber und gekittet ist und da ist alles perfekt und sieht super aus. In Wirklichkeit aber, hinter der Fassade, da sieht es ganz anders aus: Der ist tablettenabhängig, der hat schon lange n Dings – alle hatten was. Und das hat keiner gewusst. Und es hat mich immer schon interessiert, durch eine musikalische Aktion diese Fassade für nen

1 Vgl. Peter Sloterdijk, Neue Züricher Zeitung, *Sitten verwildern, die Gerechtigkeit wird obdachlos*, NZZ online, 30.3.2018 im Gespräch mit René Scheuch.

2 Alle Zitate von Isabel Mundry stammen aus einem Interview der Autorin mit ihr vom 26.2.2018 im Wissenschaftskolleg Berlin.

3 Alle Zitate von Helmut Oehring stammen aus einem Interview der Autorin mit ihm vom 22.2.2018 in der Akademie der Künste Berlin.

4 Alle Zitate von Christoph Ogiermann stammen aus einem Skype-Interview der Autorin mit ihm vom 8.3.2018.

kurzen Moment – ratsch – auseinanderzureißen. Ich hatte mal ne Reihe, die hieß *Auflösung des Gesichtspanzers ...*⁴

Bei allen drei stilistisch wie auch von ihrer künstlerischen Biografie her so verschiedenen KomponistInnen wird doch ein Gemeinsames deutlich: Soziale und politische Realitäten sind in unterschiedlichen Beeinflussungen und Ausprägungen unauflösbarer Bestandteil etlicher ihrer Werke geworden. Aus einem Komponieren über etwas, über ein bestimmtes soziales Faktum oder politische Phänomene, transformiert in eine autonome musikalische Gestalt, wurde ein Komponieren mit konkreten sozialen Situationen. Der politische Gehalt ist nicht mehr nur »die Fliege im Bernstein«, eingeschlossen in ein komponiertes Werk. Die avancierte zeitgenössische Musik des 21. Jahrhunderts hat ihre Anbindung an die Problematiken der Welt wiedergefunden, die Sondierungsinstrumente aber neu eingestellt.

Politische Musik via sozio-kulturelles Projekt

Die Zeit der »großen Erzählungen« über soziales Unrecht und politische Verfolgung wie sie Klaus Huber beispielsweise mit seinem großen Oratorium *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet...* (1975, 1978-83) als Mahnung formuliert hat, ist offenbar auch in der Musik vorbei. Jüngere Generationen, erschüttert durch das weltweite Zusammenbrechen der großen sozialen Ideale und genervt vom *l'art pour l'art* materialimmanenter Selbstreflexion einer aus dem Fortschritt herausgefallenen neuen Musik, vollzogen eine entscheidende Richtungsänderung. Sie wandten sich, etwa seit den 00er Jahren des 21. Jahrhunderts, ihrem unmittelbaren, alltäglichen sozialen Umfeld zu, das sich inzwischen um Internet und soziale Medien erweitert hat. Und sie verabschiedeten sich zugleich vom Ideal einer Aufklärungssattitüde. Unter dem Label »Diesseitigkeit« liefert die Realität unterschiedlich justierte Rahmen für eine »Musik über die uns betreffende – und möglicherweise betroffen machende (G.N.) – Gegenwart«⁵. Die Perspektive des Komponierens ist dabei eher die eines distanzierten Beobachtens geworden, gezeigt wird, was und wie die Dinge sind. Wertung resultiert aus der Blickrichtung und der Wahl des gezeigten Ausschnitts.

Diese Haltung des Zeigens entgrenzte erneut Musik als autonomes Kunstwerk. Der Handlungsraum des Komponierens hat sich erweitert. Konzepte werden entwickelt, die die künstlerisch motivierte Verbindung zu sozialen Realitäten erst herstellen. So

generierte etwa Johannes Kreidler aus den Resultaten einer musikalisch real vollzogenen Fremdarbeit seine gleichnamige Komposition (2009). Patrick Franks Theorieoper *Freiheit – die eutopische Gesellschaft* (2015) verhandelt die Erschütterungen eines der »goldenen Kälber« von Demokratie – der Freiheit – mit Hilfe von Musik, Hörspiel, philosophischen und soziologischen Live-Vorträgen, einer Plakatausstellung und Kompositionen eingeladener Komponisten, die er zum Genre *Theorieoper* bündelte. Die Idee vom Musikwerk als Resultat des Komponierens wurde damit restlos aufgesprengt. Oder: In dem audiovisuellen Musiktheater *Falsche Freizeit* von Hannes Seidl und Daniel Kötter werden im Rentenalter unnütz gewordene, berufliche Tätigkeiten von drei Männern als Freizeitbeschäftigungen live auf der Bühne ausgeübt und zum Ausgangspunkt des musikalischen Parts. Diese Beispiele einer im allgemeinsten Sinne sozial, nicht nur politisch konnotierten Musik ließen sich fortführen.

Einer der Ersten, der solcherart alltägliche, als soziale Ungerechtigkeiten auf die Bühne und damit ins gesellschaftliche Bewusstsein hinein gestellt hat, ist Helmut Oehring. Mit *Wrong* (1993) zu deutsch: falsch, gab er erstmals in der Musikgeschichte einer taubstummen Frau eine Solistenrolle inmitten eines Instrumentalensembles mit Live-Elektronik. »Hier sieht man ganz klar mehrere Dinge«, meinte er. »Einmal den Start zu einer Musik, die sich öffnet, auch zu Menschen, die diese Musik nicht verstehen können. Die sie auf andere Art und Weise wahrnehmen werden. Dass man die ausgeschlossen hat, bis zu dieser Zeit, bis 93, ist nicht nur ne Unverschämtheit, sondern eine Überheblichkeit, ein Zynismus ohne Ende. [...] Sie gehören zu den Abschottungen gegenüber Randgruppen oder Menschen mit Behinderung, die aus bestimmten sozialen Bereichen kommen und denen man deshalb nicht zutraut, dass sie ein Beethoven-Streichquartett verstehen. Da wirkt es im Nachhinein wie ein Signal, eine Gehörlose auf die Bühne eines Konzerthauses zu stellen oder wenig später dann ins Zentrum einer Oper. Das sind alles Prozesse, die ich nicht bewusst ausgelöst, aber sehr genau vorbereitet habe, intuitiv, aufgrund meiner Herkunft natürlich.«

Mit der Selbstverortung neuer Musik quasi auf der Straße, im Alltäglichen, veränderten sich nicht nur die komponierten Sujets. Es schrumpfte auch der Abstand zu denjenigen, die Hörer sind und je nach Konzept als Mitwirkende einbezogen werden. Damit dringen die sozialen Kontexte selbst in die Musik ein, etwa wenn Christoph Ogiermann in einem sozial abgehängten Randbezirk von Bremen

5 Max Marcoll in: *Diskursgestört. Ein Gespräch über die fehlende Anbindung neuer Musik an ihre Gegenwart*, in: *Positionen. Texte zur neuen Musik »Diesseitigkeit«*, Nr. 93/2012, S. 5.

(in den ihn eine Bremer Behörde geschickt hatte), zusammen mit Jugendlichen die Komposition *Rott* (wie zusammenrotten) erarbeitet. Das Politische wird in solchen Kontexten zum sozialen Projekt mit Musik oder Klang, bei dem sich die Merkmale einer Komposition aufgelöst haben wie auch im Falle von Hannes Seidls Radioprojekt mit und für geflüchtete Menschen *Good Morning Deutschland*. Man könnte von kompositorischem Handeln innerhalb von sozialen-politischen Situationen sprechen. Oder soziales Engagement transformiert sich zum »zeichenvermittelten Manifest« – ein Begriff von Christoph Ogiermann – wenn beobachtete oder erlebte soziale Missstände den Impuls für eine Komposition geben wie in seiner *HADT_EWI_Studie (For Naomi)* für 1 Spieler an EWI/CassRecorder/Mischpult, Textprojektion und 4 kanaliges Zuspiel.

Wie unterschiedlich sich sozial-politisches Bewusstsein als kompositorisches Handeln heutzutage manifestieren kann, sollen die folgenden drei Beispiele zeigen. Bei aller Differenz von künstlerischer Biografie und bevorzugten Feldern intellektueller wie auch ästhetischer Reflexion haben die Gespräche mit Isabel Mundry, Helmut Oehring und Christoph Ogiermann jedoch auch überraschende Gemeinsamkeiten ergeben. Diese kreisen um Begriffe wie Autonomie, Authentizität, die Notwendigkeit einer neuen Kultur von Kommunikation sowie Gebrauch und Nutzen. Dass in jedem Falle die sogenannte Flüchtlingskrise seit 2015 und die damit einhergehenden Umschichtungen in der Gesellschaft auch künstlerische Konsequenzen haben, verweist ebenfalls auf das Zusammenrücken von neuer Musik und sozialem Umfeld.

Isabel Mundry: Zuhören, Verhandeln, Bezeugen

Die Komponistin Isabel Mundry ist ein Beispiel dafür, wie sich instrumental-vokales Komponieren als autonome Zeichensprache unter dem Einfluss massiver politischer Ereignisse sozialisiert respektive politisiert hat. Jener Impuls aus den 1990er Jahren, »zunehmend darüber nachzudenken was ein Musikstück verhandelt« öffnete ihr Komponieren gegenüber außermusikalischen Wahrnehmungsphänomenen. Die Oper *Ein Atemzug – Die Odyssee*, komponiert 2003/05, für Sänger, Tänzer, Instrumentalisten und Chor etwa ist »eine vielschichtig angelegte Erzählung von der Suche nach dem, was Heimat sein könnte: Sprachraum, Resonanzraum, Ort der Erinnerung, des Vergessens«. Das Klavierkonzert *non places* von 2012 wiederum verhandelt in der Zeichensprache der zeitgenössischen Musik



Isabel Mundry (Foto: Martina Pipprich, Mainz; © Verlag Breitkopf & Härtel)

die Problematik von Identitätsentwürfen und Identitätslosigkeit. »Das sind Stücke, die sich auf einem Grad bewegen, wo sie sich thematisch auf etwas beziehen, aber gleichzeitig versuchen, es zu transformieren in Klangwahrnehmung. Es ging mir darum, einen klanglichen Wahrnehmungsraum für Problematiken zu schaffen, der nicht zwingend darauf zurück projiziert werden muss, aber in Beziehung dazu steht.«

In dem Orchesterstück *Zu Fall* von 2016, wurde diese metaphorische Ebene erstmals durch reale Störfaktoren ausgelöst. Ein chaotisch schwingendes Pendel auf der Bühne als Schattenspiel, dirigiert an bestimmten Stellen den Dirigenten. Der ansonsten die Zeit Gestaltende wird zur Marionette einer chaotischen Zeitgestalt. Außerdem beeinflusst ein japanischer Pachinko-Apparat, auch als Instrument, die Musik. Komponiert wurden Zustände der Zwanghaftigkeit, des Außer-Kontrolle-Geratsens, des Wartens auf den Jackpot, in die immer wieder der akustisch präsente Kugelregen einbricht. Realität wird zum ästhetischen Faktor. Durch das in den Vordergrund getretene Verhältnis von Wirklichkeit und Kunst wurden für das Komponieren von Isabel Mundry zwei neue Begriffe wichtig: die Unterscheidung von musikalischem Verhandeln und Bezeugen.

Gleich mehrere Erlebnisse 2016, eines von schockhafter Natur, drängten Isabel Mundry dazu, sich noch unmittelbarer mit sozialen und politischen Realitäten künstlerisch aus-

einanderzusetzen. Zum einen war das der Amoklauf eines Achtzehnjährigen am Olympia-Einkaufszentrum im Juli 2016 in München, das sie im Internet anhand eines Videos verfolgte. Zum anderen hatte die Flüchtlingskrise auf ihr Leben in München unmittelbaren Einfluss, da gegenüber ihrem Wohnhaus eine Flüchtlingsunterkunft eingerichtet wurde. »Dieses Video war ein Schock, auch, weil es so viel mit ästhetischen Phänomenen zu tun hat, mit Lautlichkeit, mit Bild und Leere. Und dann das Gebrüll bei Pegida und meine neue Nachbarschaft, wo wir alle in einem Hof sind. Mit meiner neuen Nachbarschaft lerne ich täglich, dass wir in einem anderen Raum des Akustischen und auch Sprachlichen und Kommunikativen leben.« Diese Ereignisse führten zu der Überzeugung: »Wenn wir etwas extrem ernst nehmen müssen in den nächsten Jahren und Jahrzehnten, dann ist es unsere Kultur des Kommunizierens.« Kompositorisch begann sie sich mit Phänomenen des Zuhören, Reagierens, von Sprache, Wahrnehmung und Resonanzen auseinanderzusetzen. Klar wurde ihr dabei, dass das sinnvoll nur möglich ist mit den eigenen, kulturell gelernten Mitteln.

Die Erschütterungen führten zunächst zu einem Innehalten. Ein erstes Resultat ist das Bassethorntrio *Sounds-Archaeologies* (2017/18), mit dem sie zu den Ursprüngen von Musik zurückkehrte. Auf der Basis akustischer und kultureller Archetypen des Musikalischen – Schwebungen, Ausklänge oder Resonanzen, aber auch Tonalität, Melodik, Hocketus, Repetition oder Responsorium – findet darin eine Auseinandersetzung mit dem zentral gewordenen Thema der Kommunikation auf rein klanglicher Ebene statt. Was ist mit diesen Mitteln noch sagbar?

Zugleich aber ließen sie jenes Amoklauf-Video und die tagtägliche Begegnung mit den geflüchteten Menschen nicht mehr los. Ein Zwiespalt tat sich auf, der zu der Frage führte: »Ich möchte mit Musik an prekären Wahrnehmungsorten verweilen, aber was haben unsere Klänge damit zu tun?« Auf diese Frage versucht Isabel Mundry gegenwärtig, mit zwei neuen Kompositionen Antworten zu finden. Ausgehend von einer visuellen Analyse jenes Videos entschloss sie sich zu einer reinen Instrumentalkomposition, verzichtend auf jegliches visuelle Schockelement. Die Uraufführung findet bei den diesjährigen Donaueschinger Musiktagen statt. Zudem entsteht ein Chorstück, dem ein Interview mit dem syrischen Studenten Mouhanad zugrunde liegt und das von Sprache ausgeht. »Es geht mir in meinem Stück um eine klanggestaltete Form des Zuhörens von der Rede Mouhanads:

32 dass die Sprache selbst schon gefundene Form

ist gegenüber dem Nichtsagbaren, das sich in kleinen Rissen, Lücken oder Brüchen zeigt. Sprache besteht einerseits aus Konsonanten, Silben Wortfetzen und diese Elemente habe ich zu quasi archäologischen Mustern zusammengestellt. Andererseits ist wichtig, in welchen Raum die Sprache hineinspricht, welche mögliche Resonanz sie erzeugt. Und da setzt dann der Gesang ein, der ohne Worte bleibt und mögliche Räume bildet. Mehr nicht. Es gibt das Muster und den Raum.«

Helmut Oehring: Authentizität, Kommunikation, Unikat

Authentizität meint Wahrhaftigkeit. Wahrhaftigkeit zielt auf menschliches Verhalten in konkreten biografischen Konstellationen. In diesem Verhalten sind Sprache wie auch Sprachlosigkeit angesiedelt, das Umgehen der Menschen miteinander, ihre Art und Weise zu kommunizieren. Um die Grenzen solcher Kommunikation kreist das kompositorische Schaffen des 1961 in Berlin geborenen Helmut Oehring seit *Wrong. Schaukeln – Essen – Saft* von 1993. Sein Wirklichkeitsbezug und Weltverständnis setzt – aus biografischen Gründen – ursächlich im Sprachraum des Scheiterns an. Er reagiert damit auf Risse innerhalb von Gesellschaft, in denen Unrecht, Gefährdungen, Missverstehen, Überlebensnotwendigkeit angesiedelt sind. »Natürlich, ich kann nicht verleugnen, dass mich gerade die dunklen Seiten der Existenz interessieren«, meinte er. »Aber: immer im Magnetfeld mit dem Hellen, mit der hinreißenden Schönheit, die man auch im Dunklen wahrnimmt. Und erst dann wird einem ja die Bedeutung dessen bewusst, wie zerbrechlich unsere Kooperationsfähigkeit ist, die wir uns erst erworben haben im Laufe unserer Geschichte. Aber wozu wir da auch fähig sind, das schwingt in jeder dieser Arbeiten mit.«

Titel wie *Dokumentation* (1993/96) und *Dokumentaroper* (1994/95) signalisieren, dass es ihm, gleich einem Fotografen oder Dokumentarfilmer, um Abbildung geht. Um Zustandsbeschreibungen mit den Mitteln der ihm eigenen, zuerst autodidaktisch, dann auch als Meisterschüler von Georg Katzer an der Akademie der Künste der DDR erworbenen musikalischen Sprache. Musik ist, ohne moralische Bewertung, schonungslos zeigen: Am Ende der DDR mit dem *Koma*-Zyklus oder mit den Porträts der amerikanischen Rechtsradikalen *Leuchter* (1994), *Dienel* (1996) und *Zuendel* (1996/97).

Mit dem Sich-Verorten in den Randzonen von Gesellschaft kommt ein für Oehring wichtig gewordener Begriff ins Spiel: Authentizität.

Die im DDR-Kontext erworbene, kritische Weltsicht korrespondiert »... mit dem Wissen um deutsche Geschichte und Verantwortung als Einzelner, aber auch als Deutscher oder als Europäer, mit dem Aufschrecken jetzt: Fünf- und zwanzig Jahre, nachdem ich diesen Zyklus geschrieben habe, sitzen diese Rechtsradikalen im Bundestag. Ich bin fassungslos darüber. Wir kennen das doch alles.« Authentizität ist für ihn das in diesem Spannungsraum angesiedelte, wahrhaftige Da-Sein als Künstler und Mensch. Seine Musik erzählt Geschichten, die andere auch unmittelbar verstehen sollen. Aber angesichts der zunehmenden Gefährdungen der Welt fragt er sich immer kritischer, welche Geschichten lohnen, erzählt zu werden. Nur scheinbar Privates weitet sich ins Politische. Es entstehen der *Goya-Zyklus* (2008) nach den späten Kriegszeichnungen *Les Desastres de la guerra* des Malers, die *Angelus Novus Kompositionen I-III* (2013/2015/2016) nach Walter Benjamin oder *Kunst muss (zu weit gehen) oder Der Engel schwieg* nach Heinrich Böll (2018) und vieles andere.

In der Verkoppelung von Authentizität, Kommunikation und Sprachfähigkeit werden die Interpreten – oder besser die Ausführenden – zu Urhebern der Oehring'schen Musik. Denn längst hat sich dessen Musik zu einem künstlerischen Kommunikationsraum geweitet, in dem die Beteiligten auf der Basis komplexer Partituren das Äußerste wagen können, in dem sie um Sprache, Mitteilung, Kommunikation ringen – und auch scheitern. Komponieren wird zu einem Arrangieren von Aufgaben, die durch Überforderung Wahrhaftigkeit ermöglichen und freisetzen. Das Musikwerk wird zum Unikat, das Bezug nimmt auf konkrete Orte, Menschen mit ihren Biografien und historische Weichenstellungen. »Das Scheitern wird aber nicht vorgeführt, sondern ist ein Bild für Zerbrechlichkeit, für Fragilität unserer menschlichen Existenz hier auf dieser Erde – in einem Kunstraum. Als Abbild unserer aller Wirklichkeit. Ich glaube, das ist mit das stärkste Bild, das man zeigen kann: nämlich das Gegenteil von Perfektion, das Scheitern.«

Man muss nicht ewig Üben, man kann sein, was man kann und will. In dieser Qualität des Scheiterns liegt die eigentliche Menschlichkeit der Oehring'schen Musik begründet. Für kurze Zeit offenbaren sich, jenseits von Konkurrenzperfektion, authentische Schichten menschlichen Seins, Schichten in denen sich nicht selten die Zerrissenheit von Welt und Wirklichkeit spiegelt. Am wohl Eindringlichsten geschah das in dem szenischen Konzert *FinsterHERZ oder Orfeo17* (auf Claudio Monteverdis *L'Orfeo* und Joseph Conrads *Heart of Darkness*) für Vokal- und InstrumentalSolisten,



Helmut Oehring (Foto: Sebastian Linder © GEMA)

großes Ensemble, vorproduziertes Zuspield und Live-Elektronik. Die Hauptdarsteller waren gehörlose Geflüchtete aus Syrien, Afghanistan, dem Iran und Kaschmir, aus Ländern also, in denen Gehörlose immer noch Entrechtete sind. Der gegenwärtige Aufruhr von Welt hatte sich ihren Gebärden eingeschrieben, die von einem Leben aus Flucht, Gewalt, Todesangst und Hoffnung erzählten. Welt war zu einem Element des Klangraums Musik geworden.

Die letzte Arbeit des Produktionsteams Helmut Oehring, Stefanie Wördemann (Libretto) und Torsten Ottersberg (Audioproduktion) bestätigt jene Verantwortung von Kunst heute bereits im Titel: *Kunst muss (zu weit gehen)*. »Zu weit gehen bedeutet«, so Oehring, »man muss testen, wo verlässt man diese Komfortzone, in der wir uns als Künstler ja immer wieder befinden. Wir werden bezahlt, um uns was Schönes auszudenken und der Gesellschaft zurückzugeben. Aber das isst nicht. Böll sagte: Prometheus hat das Feuer ja nicht vom Himmel geholt, damit die Wurstbrater ihre Geschäfte machen. Er hat es geholt, damit die Erde brennt. Und im übertragenen Sinne meint das: Kunst muss anarchisch sein. Sie muss uns etwas erzählen, von dem wir noch nichts wissen. Und das ist manchmal unerträglich und manchmal verboten.«

Wenn Kunst zu weit geht, zeigt sie, was an Welt nicht mehr funktioniert.

Christoph Ogiermann: Autonomie, Reaktion, Brauchbarkeit

»Also mich interessiert Schock. Weil Schock macht das Gesicht auf, macht den Mund auf, macht die Augen auf. Da geht was rein in die Leute, ungefiltert, weil sie einfach offen sind. Aber dieses Offen erreiche ich eher durch Massivität, durch Überforderung, durch Lautstärke, durch Plötzlichkeiten. Der Lautsprecher atmet nicht ein. Es geht: zack, kommt da was raus und so weiter. Das sind für mich ganz wichtige Sachen.«

Christoph Ogiermann, 1967 in Bremen geboren, arbeitete in freien Tanz- und Theatergruppen als Rezitator, Sänger, Geiger und Pianist und in der freien Improvisationsszene, ehe er 2000 sein Kompositionsstudium bei Younghi Pagh-Paan an der Hochschule der Künste in Bremen abschloss. Er war mit vielen Projekten in der Stadt unterwegs, in Jugendklubs, Theatern oder auf Stadtteilfesten, arbeitete jahrelang mit dem linken Blasorchester *Lauter Blech* zusammen, ist Mitbegründer und bis heute Mitglied des MusikAktionsEnsembles *KLANK*. Seine Musik ist in den sozialen Auseinandersetzungen der Hansestadt groß geworden, könnte man sagen.

Vielleicht gehört es gerade deshalb zu seinen wichtigsten Anliegen, die kompositorischen Errungenschaften des 20. und 21. Jahrhunderts innerhalb verschiedener sozialer

Christoph Ogiermann
(Foto: Dina Koper)



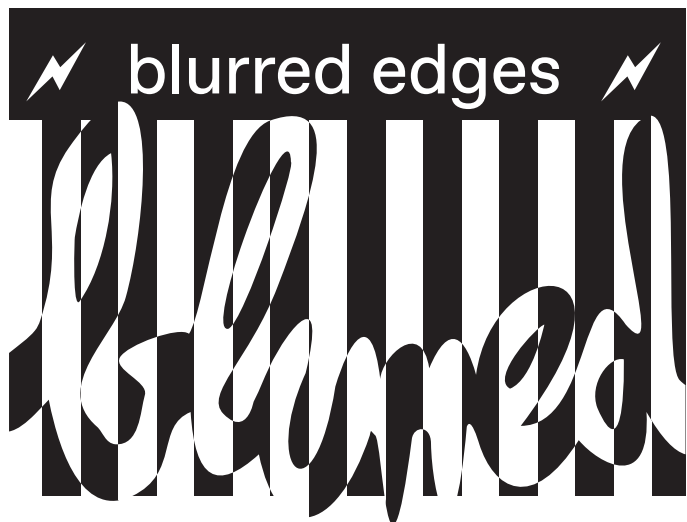
Kontexte anzuwenden und seine Musik diesen auszusetzen. Anwenden heißt: Musikalisch keinen Schritt zurück zu gehen, aber die Impulse fürs Komponieren aus den widerspruchreichen sozialen Lebensbedingungen von Menschen zu ziehen, die von dem Klangkosmos neuer Musik unter Umständen noch nie etwas gehört haben. Diese sozialen Situationen sind für den Komponisten Ogiermann Anlässe, um konzeptuelle Ideen und spezifische Klangsituationen zu entwickeln oder Interventionen in den Stadtraum zu planen. Eine *KonzeptMusik* von 2007 mit Schülern der 4. Klasse der Grundschule Landskronastraße und der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen für Violine, Zeug und Zuspil hat den Titel *also, überall, wo Widerstand ist, ist Klang*.



2005 komponierte Christoph Ogiermann für Bremen *12 LebendDurchführungen für den Automaten*, winzige CDs in grafisch gestalteten, zigaretenschachtelgroßen Kartonkästchen. Sie hatten Titel wie *ich brauche keine Arbeit/ich HAB zu tun*, *Damen und Herrschaften* oder *Grosse Kopulation (Politikerklasse im Endspiel)*. Die darin steckende Musik sind rabiante, elektronische Geräuschklangkompositionen, teils mit gesprochenem Text, die den Hörsinn, eine Zigarettenlänge lang, aus dem akustischen Alltag herauskatapultieren. Als einzelne Schachtel oder auch als Stange à 12 Schachteln konnte man sie gegen vier Euro bzw. 48 Euro aus entsprechenden Automaten ziehen – nach zwei Tagen waren alle Automaten zerstört. Oder für die baden-württembergische Kleinstadt Rechberghausen, in der massenhafte Arbeitslosigkeit drohte, weil die Autobranche Werkstilllegungen beschlossen hatte, entstand 2009 die dreiteilige Komposition *Angst beim Kampf, der Heimat heißt* mit Doppler, Guggen und Godzilla für neun Bläser, vier Schlagzeuger, Verstärkung und achtkanalige Elektronik. Die existenzbedrohende Stimmung im Ort wurde hier zum Anlass für die musikalische Gestalt des Stücks: »Etwas fährt vorbei, umkreist mich, wird immer enger. Der Kreis wird immer enger. Das war das Gefühl, das die Leute damals hatten. Es zieht sich um uns immer enger zusammen, wir können bald nichts mehr machen. Und genau dieses Gefühl war dann der Ausgangspunkt für sehr strukturelle Arbeiten, also von schneckenförmigem Kreisen, das immer schneller wird und immer lauter wird... Sie kommen, wer immer da kommt.«

Ganz wichtig ist für Christoph Ogiermann das Angebot: »Lasst uns darüber reden, wie ihr das (nämlich seine Musik – G.N.) gebrauchen könnt.« Es geht ihm nicht um eine wie auch immer geartete Vermittlung, sondern um Brauchbarkeit. Allein schon dieser Begriff assoziiert, dass sich die beteiligten Seiten – Komponist/

Musiker und Hörer – sowohl auf Augenhöhe gegenüberstehen, als auch die neue Musik in der Pflicht ist. »Wir haben diese Emanzipation des Geräuschs gemacht«, argumentiert Ogiermann, »wir haben die Harmonik ins Total geschoben, wir haben wahnsinnig kurze Stücke, wir haben tierisch lange Stücke, die 656 Jahre dauern. Wir haben also alles in den Maximalparametern ausgelotet – jetzt machen wir doch mal was damit.«

Der aktuelle Aufruhr der Welt, potenziert noch einmal durch die Flüchtlingskrise, hat bei dem weltkritischen Beobachter Ogiermann die Dringlichkeit nicht gemindert, sich in soziale Probleme einzumischen. Aber andere Themen sind hinzugekommen, die musikalische Attacke des Schocks hat sich möglicherweise noch zugespitzt. Durch den permanent stattfindenden Zusammenstoß der Kulturen aber, den Ogiermann hautnah auch durch die Zusammenarbeit mit einer iranischen Performerin erlebt hat, stellt sich für ihn erneut – und sicher nicht nur für ihn – die Frage nach den Werten der europäischen Moderne. »Ich habe das Gefühl«, so Ogiermann, »ich werde relativer zu dem, was ich als sehr fest glaubte, bei mir. Ich kam jetzt in die Situation, dass ich meine eigenen Werte, die ich auch innermusikalisch und innerhalb der Kunst habe, plötzlich infrage gestellt sah. Also auch die Frage nach der eigenen Identität als Kulturträger. Es fängt an – nicht in unangenehmer Weise – es fängt an zu schwimmen, in einer Art und Weise dass ich denke, ja, diese Möglichkeit gibt es vielleicht auch. Wir sind nicht der Gipfel, das sowieso nicht. Aber wir empfinden uns so, wenn wir ehrlich sind. Also wir kriegen jetzt ein richtiges Moderneproblem«. Social engagement. Aber muss dieses im Widerspruch stehen zu jenem »jetzt machen wir doch mal was damit?« ■



 Festival für
aktuelle Musik
Hamburg 



🕒 25. Mai – 10. Juni

2018 🕒



🌐 www.blurrededges.de 🌐