

Christoph Ogiermann arbeitet mit einer Form ungewohnter Direktheit: Sich dem Publikum ausliefern, das Kunstwerk zum Medium der Selbstentäußerung, zur unmittelbar subjektiven Aussage machen. Mit einer Vokabel aus dem Kampfsport könnte man seine Kompositionen als »musikalischen Vollkontakt« bezeichnen – ebenso bereit auszuteilen wie einzustecken. »Ich möchte mich mehr und mehr den Menschen, die das anhören, aussetzen. Deshalb stelle ich mich selbst hin. Ich möchte, daß sie sagen können: ›Du hast das gemacht, du bist laut, du bist aggressiv, du bist das, der da mir gegenübersteht und nicht der Komponist, vertreten von der Universal-Edition.« Es ist eine Form der Selbstdarstellung, die wahnsinnig unangenehm werden kann in dem Moment, wo man nicht versucht, das Ganze mit einer Struktur, mit einem Plan, mit einem Formgedanken zu überschreiben.«¹

Das Fremde im Eigenen

Christoph Ogiermann wurde 1967 geboren, studierte Komposition bei Younghui Pagh-Paen an der Bremer Musikhochschule. Weitere Anregungen erhielt er von den Musikwissenschaftlern Nicolas Schalz und Georges Nicolas Wolff. Zur Zeit lebt er als Komponist, Rezitator, Sänger, Geiger und Pianist in Bremen. Das breite Spektrum seiner Tätigkeitsbereiche ließe sich summarisch mit dem Begriff Composer-Performer bezeichnen, womit zugleich auf ein wesentliches Charakteristikum seiner Arbeit hingewiesen wäre: Ogiermann liefert sich aus, ohne die schützende Trennlinie zwischen Komposition und Interpretation zu ziehen. Besonders in seinen neueren Werken verzichtet er auf die Weitergabe des Geschriebenen an einen Ausführenden. Stattdessen steht Ogiermann mit seiner Person für eine Kunst ein, die versucht, das Fremde, das nicht mühelos klassifizierbare Gestalt werden zu lassen. Daß er kein »Kunst-Alien« ist, der imstande wäre, noch nie Gehörtes oder Gedachtes zu formulieren, ist ihm dabei allerdings durchaus bewußt. Ogiermann sucht das Fremde im Eigenen. »Ich glaube, in der Phase, in der wir uns heute am Beginn des 21. Jahrhunderts hier in Zentraleuropa befinden, ist derjenige, der hier Kunst macht, jemand, der aus dieser Umgebung letzten Endes nicht herauspringen kann, insoweit, daß er sich als völlig fremd dem gegenübersetzt, was hier ist und dadurch eine Umkehrung der hiesigen Verhältnisse zumindest denken könnte. Das kann ich auch nicht. Ich komme von hier und die Werte, die ich gelernt habe, kommen aus dieser Umgebung. Was ich machen kann, ist zu versuchen, mich selbst als etwas Fremdes zu sehen und diesen

Michael Rebhahn

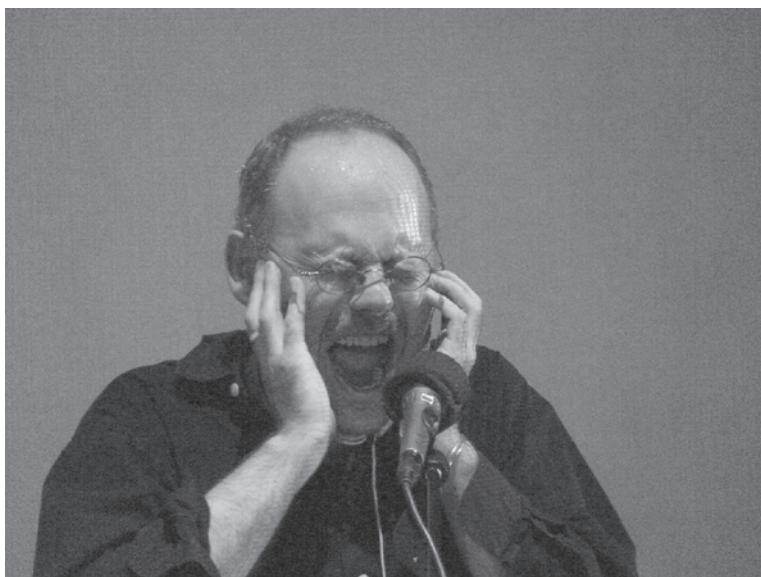
»Es ist ein aggressiver Akt!«

Der Composer-Performer Christoph Ogiermann

Blick zu behalten und damit eben Dinge zu tun, die im Moment vielleicht nicht so wahn-sinnig gerne gesehen oder gehört werden.«

Um das Bedürfnis zu entwickeln, sich selbst als etwas Fremdes zu betrachten, muß das Vertraute defizitär sein, das scheinbar Normale muß Brüche und Leerstellen aufweisen. Die Polarität zwischen Ist-Zustand und Gegenentwurf lernte Christoph Ogiermann schon früh kennen: Als ein Klima der »gesättigten Stagnation« bezeichnet er heute die Umgebung, in der er aufwuchs. Neuerungen fundamentalere Art pflegte man dort mißtrauisch bis feindlich zu begegnen. Mit einer solchen Sicht nicht konform zu gehen bedeutete, sich abzuwenden und sich auf ein zunächst noch nicht klar umrissenes »Anderes« zuzubewegen. Es galt, einen Prozeß der Bewußtmachung zu durchlaufen, an dessen Ende die Erkenntnis stand, daß Wunschenergien sich nicht notwendig auf ein schmuckes Eigenheim mit Einbauküche fokussieren müssen. Die Stimuli jener Abkehr kamen schon damals vornehmlich aus der Kunst. »Das ist der Fall gewesen mit Dingen, die ich als Kind gesehen habe, die nicht in diese Welt paßten. Das waren oft Kunst Dinge, die via Fernsehen oder Radio zufällig auf mich zukamen. Das war elektronische Musik: *Stunde der elektronischen Musik*, 21 Uhr, für mich eine Zeit, die sehr spät war, da gab's ein großes Radio, da habe ich draufgedrückt und es machte ›Pieppiep-brumm. Sie hören *Stunde der elektronischen Musik*«. Und du denkst: Bitte? Was ist das? Was hat das mit mir zu tun, was hat das mit meiner Umgebung zu tun? Nichts! Es ist wirklich fremd; da gibt es etwas, das ist fremd, aber es funktioniert trotzdem. Das waren meine frühen Erfahrungen mit Kunst: Daß es da ein ganzes Gebiet gibt, das außerhalb meiner Möglichkeiten existieren kann, ohne daß es Verbindungen zu mir hat, und daß es ganz anders funktioniert als das, was meine Umgebung mir als funktionierend zeigt. Das waren Godard-Filme im Fernsehen. Es war für mich ein Schock, diese Dinge zu sehen; daß es da Filme gibt, wo die Tonspur verschoben ist. Das kann doch nicht sein! Oder auch ein Hörspiel, das ich im Radio gehört habe, das nur daraus bestand, daß man Windgeräusche hörte und ein Mann sagt ›Wann kommt der Vater

1 Alle Zitate stammen aus einem Gespräch, das der Autor am 24.10.2005 in Bremen mit Christoph Ogiermann geführt hat.



Christoph Ogiermann – *In der Gnade der Strafe sein*, Teil 4 *Ich sind allein*, Bremen 17. November 2006.

heim?« und eine alte Frau antwortet »Der kommt nicht!«. Das war das ganze Stück. Und ich habe als Kind davor gesessen und dachte, das gibt's doch nicht, was soll denn das? Und genau diese Frage »Was soll denn das?« führt natürlich zu einer Abwehrhaltung, weil es dich verunsichert.«

Jene Syntheseleistung äußert sich in Ogiermanns Arbeit heute in einer Musik, die alles andere als gefällig oder widerstandsfrei sein will. Daß es anstrengend ist, immer neuer Kraft bedarf, der saturierten Umgebung etwas entgegenzusetzen, ist in Ogiermanns Kompositionen ungebrochen spürbar. »Solange ich Musik aufschreibe und in Konzerten vorführe, solange tritt mir dieser Vorwurf entgegen: Muß es so laut sein? Muß es so aggressiv sein? Und ich habe lange gesagt: Ihr versteht das nicht. Das ist nicht aggressiv, das ist nur neu. Das ist dissonant, ja, das ist auch laut, aber die Bewegung, die zum Klang führt, ist nicht aggressiv, sondern kraftvoll. Inzwischen sehe ich ein, daß diese Leute recht haben. Es ist ein aggressiver Akt! Aggression gegen wen? Da gibt's keine konkreten Menschen oder konkreten Systeme, die ich da meine. Es geht um eine Durchbrechung des Gesichtspanzers. Ich habe immer wieder erlebt, daß die schönsten Momente beim Erleben von Kunst die sind, in denen meine Abwehr zerbricht. Ich möchte überwältigt sein von dem, was da ungefiltert auf mich zukommt. Das wird oft als Aggression ausgelegt, weil da jemand angegangen wird. Und das ist auch so. Inzwischen traue ich mich zu sagen, daß das ganz richtig beobachtet ist: Daß das eine Aggression für die Hörer ist.«

Im Jahr 2004 erarbeitete Christoph Ogiermann eine Komposition, die in besonderer Weise die Abwehr des Rezipienten zu »brechen« versucht: *In der Gnade der Strafe sein* ist

der Titel der achteiligen »symbolischen elektronischen Musik«, in der Ogiermann mit einem Maximum an Aggression, Dichte und Entäußerung arbeitet. Das vierte Stück des Zyklus – geschrieben für Stimme, Flöte und Elektronik – rückt die Sprache ins Zentrum. Ausgehend von den Lautbildungsprozessen des Sprachkünstlers Carlfriedrich Claus entwickelt Ogiermann hier einen Spracherwerb im Zeitraffertempo. »Der Verlauf des ganzen Stückes ist eigentlich eine Sprachfindung. Man hört am Anfang hauptsächlich Atemgeräusche, später kommt die Stimme leise dazu bis hin zum Höhepunkt nach zirka zwölf Minuten, wo geschrien wird. Danach hat das Subjekt seine Stimme gefunden und hat auch kein Doppel mehr: die Flöte verstummt. Dann folgt ein Monolog in einem Phantasierussisch, in dem ich die Geschichte der Lyrniki, der blinden Volkssänger der Ukraine, erzähle. Diese wurden auf Stalins Befehl zum ersten allukrainischen Volkskongreß der Lyrniki- und Banduraspieler nach Kiew eingeladen. Sie kamen dorthin unter dem Motto *Das Leben soll leichter und fröhlicher werden!* und wurden in einen großen Saal geführt, Soldaten kamen herein und haben alle erschossen. Die Begründung lautete: Blinde Volkssänger können keine Direktiven lesen!«

Kultur des Unverständnisses

Am meisten geprägt habe ihn die Kunst, die er nicht verstanden hat, sagt Christoph Ogiermann. Und eben jenes Verunsichert-Sein, das die Wege sucht, deren Verlauf nicht absehbar ist, möchte er in seiner Arbeit zu kultivieren versuchen. »Also die »Kultur des Unverständnisses« ist zunächst einmal eine Umkehrung des Ist-Zustands. Im Moment mache ich wieder verstärkt die Erfahrung, daß Verunsicherung durch die Präsentation fremder oder merkwürdiger Kunst letzten Endes zu einer Abwehrhaltung führt, die wieder die »guten alten Werte« beschwören möchte. Herrschend ist gegenwärtig also die Kultur des großen Einverständnisses. Was sind denn die wirklichen Dinge, auf die wir uns alle beziehen können? (Und »alle« heißt dann immer »die Nation«, »Europa«, alles Ideen natürlich, alles Konstrukte.) Worauf beziehen wir uns? Natürlich auf die lange gewachsenen, bewährten Werte. Dagegen würde ich genau das Gegenteil setzen, eben eine »Kultur des Unverständnisses«. Das heißt, meine Identität gründet in der Hauptsache auf den Dingen, die ich (noch) nicht verstehe oder niemals verstehen werde.«

Eine Kunst, die zu den Exponaten einer »Kultur des Unverständnisses« zählen will,

die sich gegen die Sedimentierung des standlos Verinnerlichten wendet, läuft rasch Gefahr, außer Kontrolle zu geraten. Daß selbst zorniges Aufbegehren eines Regulativs bedarf, um nicht zum bloßen »Überschäumen« zu geraten, hält Christoph Ogiermann für unabdingbar. Dementsprechend folgen seine Kompositionen durchweg streng ausgearbeiteten Systemen. Die Partitur bewahrt Ogiermann also vor der Gefahr, sich blindlings einem Ausdruckswillen zu überantworten. Ein Trio für Flöte, Saxophon und Klavier aus dem Jahr 2002 trägt diesen Bedenken schon im Titel Rechnung. »Das Stück heißt: *Das muß alles noch mal radikal formalisiert werden. Weil ich Angst hab'*. Das ist ein Stück, das eigentlich im Kern eine unmittelbare Transkription einer Rede von Martin Luther King ist. Diese Rede habe ich in einzelne Silben zerschnitten, den Musikern gegeben und gesagt: ›Ich möchte, daß jeder von euch auf seinem jeweiligen Instrument diese Redeteile darstellt.‹ Dann habe ich diese instrumentalen ›Transkriptionen‹ genommen und sie wieder zu einer ›Rede‹ zusammengefügt. Das Ganze hatte auch noch einen ganz profanen Anlaß: Das Stück wurde in der Freiburger Musikhochschule uraufgeführt, begleitet von einem Seminar von Mathias Spahlinger und ich sagte mir, du kannst da nicht einfach mit so einem expressiven Krachkram anrücken. Das muß ich erst noch mal richtig durchformalisieren, damit ich erklären kann, was ich gemacht habe. Das war zum einen der Anlaß für den Titel, aber es gibt auch diese inhaltliche Seite, daß ich diese Rede immer wieder mit steigenden Formalisierungen überschrieben habe.«

Mediale Musik

»Die ganze Idee des Medialen, der medialen Musik ist für mich ein wesentlicher Punkt, weil mir irgendwann klar geworden ist, daß die großen, wichtigen Erlebnisse oder auch die für mich entscheidenden Stücke vornehmlich über Medien zu mir gekommen sind. Und wenn die meiste Musik medial auf mich gekommen ist, weshalb mache ich dann nicht mediale Musik? Das ist kein Surrogat von dem ›echten‹ Erlebnis.« Kaum eine von Ogiermanns Kompositionen verzichtet auf den Einbezug nicht-akustischer Klanggeber. Eine logische Konsequenz seiner musikalischen Sozialisation, wie der Komponist meint: »Ich hatte einen großen Streit mit Claus-Steffen Mahnkopf, der immer von der ›wirklichen‹ im Gegensatz zur elektronischen Musik redete. Das finde ich absurd. Ebenso wie die Vokabel ›natürlich‹. Was bitte ist natürlich? Ich möchte wissen, was an einer Geige natürlicher sein

soll als an einem Plattenspieler ...?« Jene Diskussion um den Topos »Authentizität« ist so alt wie die elektronische Musik selbst, wobei die Lage sich inzwischen allerdings etwas zu entspannen scheint. Zahlreiche Werke jüngerer Komponisten machen deutlich, daß elektronische Medien immer selbstverständlicher als Teil des gängigen Instrumentariums gesehen werden. Dementsprechend hält Ogiermann das Bestehen auf Dichotomien, die Musik in »Ursprüngliches« und »Artifizielles« zu unterteilen suchen, schlicht für obsolet. »Diese Idee, daß die Medialisierung immer nur ein ›als ob‹ wäre, wird in meiner Komposition *23 LebendDurchführungen* musikalisch thematisiert. Denn man hört mich da live, das ist nicht nur eine CD mit elektronischer Musik, es ist eine Interpretation in einem Moment. Die *LebendDurchführungen* wurden initiiert durch eine Idee des Bremer Labels *twisted knister*, die Zigarettenautomaten aufstellten, aus denen man Musik ziehen kann. Dafür machte ich fünfminütige Stücke, in denen ich elektronische Musik in vielen Schichten übereinanderlagere und dazu spreche, schreie oder Instrumente spiele. Das Ganze wird live aufgezeichnet.«

»Lebend-Durchführung« ist die wörtliche Übersetzung der englischen »live-performance« – die Begriffsverwirrung ist kalkuliert. »Ich glaube, es gibt eine Verschiebung der Wahrnehmung. Und zwar hin zu einer Haltung, die dieses Problem nicht mehr kennt, weshalb das eine das Gute und das andere das Böse sein soll. Im aktuellen HipHop zum Beispiel finden orchestrale Klänge häufige Verwendung, ohne die Illusion eines Konzertraums erzeugen zu wollen. Die Orchesterklänge werden dort lediglich als Material gebraucht. Da kommt natürlich Konrad Boehmer und sagt: ›Ja, ja, die Kulturindustrie liefert ihnen das.‹ Absolut richtig. Aber die Kulturindustrie hat Mozart auch die Geigen geliefert.«

Eine absichtsvolle »Pervertierung« der kulturindustriellen Bereitstellung musikalischer »Produkte« betreibt Christoph Ogiermann im sechsten Stück seines Zyklusses *In der Gnade der Strafe sein* mit dem programmatischen Titel *mögen*: In vier Minuten präsentiert er ein undurchdringliches Konglomerat, bestehend aus seinen Lieblingsstellen aus Musiken zwischen Spätmittelalter und Punk. Die Apotheose des vordergründig Anrührenden, die »schönen Stellen«, finden sich hier zum absurden Potpourri montiert. Anfangs noch linear aneinandergereiht, geht die »Lieblingsstellenmelodie« zunehmend dem Rauschen einer maximalen Verdichtung entgegen. Schließlich sind sämtliche Fragmente in zehn Stimmen geschichtet zu hören. Mit der totalen Stimulanz ist der

Zwölf der 23 *LebendDurchführungen* von Christoph Ogiermann als Kunstobjekt in der FLUPP002BOX mit *Sonderlingen* von Yang Chou, Designgestaltung der CDs: Nadin Scheibe.



Fetisch untauglich geworden. Demgemäß lautete Ogiermanns Fragestellung: Wie schnell kann eine Perversion installiert werden? Und wie lange braucht die Hysterie, um sie wieder zu zerstören?

Distanz des Weit-weg

Eines der jüngsten Projekte von Christoph Ogiermann trägt den Titel *Wär' ich aus Schinah, würd' man mich versteh'n*. In der dreiteiligen Komposition agiert er wiederum als Composer-Performer, diesmal jedoch mit anderem Motiv: Während es ihm in vorangegangenen Werken um die »gelenkte Entäußerung« ging, ist diese Komposition der Versuch, komplexe Klangereignisse zu gestalten, die einen gewissen »Spaßfaktor« nicht scheuen. Eine wesentliche Anregung zu dieser Form der Performance erhielt er durch die Inszenierungen des Berliner Theaterregisseurs Frank Castorf. »Es war eine große Erleichterung zu sehen, daß eine solche Art der Inszenierung funktioniert: Es ist überhaupt nicht doof, es macht Spaß, es ist krachig *und* kompliziert, man kann Inhalte transportieren, ohne daß es peinlich wird. Und ich hatte das Gefühl, daß ich etwas Ähnliches ausprobieren will. Damit habe ich eine Methode gefunden, mit der ich unterschiedlich streng durchgeführte Elemente miteinander überlagern kann. Eine Art »Kontrapunktregel« von mir lautet: Wenn alle Einzelelemente in sich schlüssig sind, ergeben sie auch in der Gleichzeitigkeit etwas Sinnvolles. Auf jeden Fall entsteht durch die Verwendung dieser fertigen Dinge ein prall gefüllter Raum, der anders ist als dieser mißverständliche postmoderne Kramladen. Zugleich ist das Ganze noch unterhaltsam – und das ist wichtig.« Das im Titel benannte, fiktive Land Schinah gilt Ogiermann als Metapher für ein »Weit-weg«, das von vornherein eine Distanz schafft, in der das gemütvollte Staunen dem

man sie zwar nicht, die »Schinesen«, aber faszinierend ist es schon, was sie da so tun. »Es gibt ja eine merkwürdige Verdrehung dieser Sicht. In Asterix gibt es eine Stelle, wo Methusalix sagt: ›Einige meiner besten Freunde sind Fremde. Aber die sind eben nicht von hier, die wohnen woanders und dort bleiben sie auch. Das finde ich interessant, das ist exotisch.‹ Das heißt, in dem Moment wo ich hier ins Konzerthaus gehen und mir No-Theater ansehen kann, kann das die schrägste Musik der Welt sein, aber ich kann ja immer sagen: ›Das ist ja faszinierend, was die Japaner da machen. Hoffentlich bleiben sie, wo sie sind.‹ Sie zeigen uns ihre Ergebnisse und wir können das als ›tolerante‹ Mitteleuropäer natürlich wohlwollend annehmen, anstatt unsere eigenen Ergebnisse in Zweifel zu ziehen und zu fragen: ›Ist das nicht vielleicht besser?‹

Als Gegenentwurf zu einer Wahrnehmung, die »Fremdes« zum »Exotischen« umwidmet und sich damit um ein Verstehen nicht zu mühen braucht, setzt Ogiermann die »Ethnologie des Eigenen«: Solcherlei Völkerkunde bedeutet für ihn, das Fremde im vermeintlich Vertrauten zu suchen und sich der Tatsache zu stellen, daß es keiner grundlegend anderen Kultur bedarf, um scheinbar »exotische« Kunst hervorzubringen. »Die Ethnologie des Eigenen wäre sozusagen: Der Nachbar ist Japan. Man hört ein Resultat der Arbeit seines Nachbarn, der zufällig Musiker ist. Der tut etwas, wo man denkt: ›Wie kommt der da drauf?‹ Das wäre eine Frage, die ich akzeptieren würde. Weil das ein Nachfragen, ein Forschen ist nach jener Eigenheit, die zwar von hier kommt, die ich aber dennoch nicht verstehe. Das ist der Grund, weshalb ich dieses Stück so genannt habe: *Wär' ich aus Schinah, würd' man mich versteh'n*. Denn wenn das Schinah aus der Straße nebenan kommt, dann gibt's ein Monsterproblem, weil der Nachbar meint, daß er mich ja verstehen müsse.« ■

(Der Artikel beruht auf der Radio-Sendung von Michael Rebhahn *Die Anstrengung, die einmal begriffene Welt wieder abzustößen. Der Komponist Christoph Ogiermann*, Ursendung am 23. Mai 2006, Reihe *Neue Musik*, von Deutschland-Radio Kultur.)

28 Unverständnis zuvorkommt: Verstehen kann