

Weingartener Tage für Neue Musik 2003:

Helmut Oehring-Vortrag

von Gisela Nauck

Selten hat es einen Komponisten gegeben – ich scheue mich zu sagen: noch nie in der Musikgeschichte, aber es fällt mir dennoch kein Beispiel ein – dessen Biographie, als ganz privates Leben, und kompositorisches Werk so unauflösbar miteinander verbunden sind wie das bei Helmut Oehring der Fall ist. Ich möchte Ihnen die zu Mythenbildungen reichlich Stoff liefernden Fakten hier nicht noch einmal präsentieren, zumal Sie sie dem Programmheft entnehmen können. Sondern ich möchte versuchen, deren Auswirkungen auf ein kompositorisches Schaffen wenigstens in einigen wenigen, aber wesentlichen Dimensionen zu zeigen. Denn dieses erst 14 Jahre umfassende Schaffen mit in dieser Zeit bereits 140 entstandenen Kompositionen – das sind rund 8 pro Jahr –, darunter etliche abendfüllende Bühnenwerke und große Orchesterwerke, ist so komplex und vielschichtig, daß das Reden auch nur über die wichtigsten Seiten wahrscheinlich Tage füllen würde. Und es steckt voller Geheimnisse. Eines davon ist jene eigentümliche Verzahnung von Leben und Werk, die den Wesenskern, die Seele seiner Musik ausmacht, nämlich die Ineinsetzung von Lebenserfahrung, künstlerischer Idee, Inhalt und musikalischer Gestalt. Musik erscheint in ihrem kreativen Ansatz erst einmal nicht so sehr als artifizielle Arbeit denn als Lebensbewältigung.

Einen ersten Anhaltspunkt dazu gibt folgende Geschichte: In Vorbereitung eines Rundfunkporträts fragte ich Helmut Oehring Mitte der 90er Jahre, was denn der Impuls für ihn 1987 gewesen ist, als insgesamt erst zweites Werk gerade ein Streichquartett zu schreiben. Sich also einer Gattung anzunehmen, die in der Kompositionsgeschichte einen so hohen Stellenwert hat. Und das, als zwar E-Gitarre spielender, aber kompositorisch damals noch ahnungsloser Autodiadakt. Und er antwortete darauf: „Ich weiß nicht mehr, was ich damals gesehen habe“. Das war für mich – zum damaligen Zeitpunkt – eine mehr als rätselhafte Antwort. Und auch Helmut Oehring befand sich zu jener Zeit noch in einer Phase – und da lagen bereits 34 Kompositionen vor, für eine Orchesterkomposition hatte er 1991 den Nachwuchsförderpreis des WDR bekommen –, in der er sich gerade erst bewußt zu werden begann, was er eigentlich mit diesem Aufschreiben von Noten tat. In etlichen Interviews hat er zu jener Zeit immer wieder darauf hingewiesen, daß er sich gar nicht als richtiger Komponist verstehe und diese Bezeichnung als anmaßend empfinde, weil er ja weder Tonsatz, noch Harmonielehre noch sonst irgend etwas Gelerntes vorweisen könne und schon gar keinen Kompositionsunterricht.

Beunruhigt über dieses notenschreibende Tun ging er mit diesem Streichquartett 1987 zu einem der seinerzeit maßgeblichsten Komponisten der DDR, zu Friedrich Goldmann, um Aufschluß darüber zu erhalten, was er da in Noten niedergeschrieben hatte. Und dieser war offenbar so beeindruckt davon, daß Oehring, ohne jegliche musikalisch Schul- oder Hochschulbildung, Meisterschüler der Akademie der Künste der DDR wurde, nun bei Georg Katzer. Der Komponistenverband der DDR hatte ihm die Aufnahme in seine Reihen eben aufgrund der fehlenden Ausbildung verweigert. Dieses Streichquartett war ordentlich in vier Systemen notiert, um nach einer anfangs eher geräuschhaften Notation mit Pfeilen und Kreuzen als Notenköpfe, darunter ganz neue Notenschriftsymbole, dann doch brav zur Notenkopfschreibweise überzugehen. Allerdings benötigte der junge Komponist bereits nach 9 Takten statt vier acht Notensysteme, um genügend Schreibplatz zu haben, alle Anweisungen zu den oftmals von Note zu Note wechselnden Klangcharakteren oder Klangzuständen unterbringen zu können. Was ihm damals nicht klar war, was man aber bei der live-Aufführung ahnen kann, weil die Bögen der Spieler in eigenwilligen Bewegungen in dem Raum über ihnen tanzen: die künstlerische Inspiration bereits zu dieser Komposition – wie überhaupt zu allen Werken – war eine

Geschichte, erzählt in Gebärdensprache. Die konkrete Erzählung hatte er allerdings vergessen: „Ich weiß nicht mehr, was ich da gesehen habe.“

Musikbeispiel 1, Streichquartett

Aus diesem biografischen Kontext heraus ist Helmut Oehring in der Komponistenliga ein Quereinsteiger, aus den erwähnten Zusammenhängen zwischen Leben und Werk auch musikalisch-stilistisch ein Außenseiter. Dies selbst innerhalb einer Komponistengeneration, nämlich der in den 60er Jahren geborenen, deren Musik durch keine Schulbildung oder handwerklich-technische Verbindlichkeit mehr geformt worden ist. Denn mit dem Ende des Serialismus zu Beginn der 60er Jahre, als Helmut Oehring geboren wurde, hatte sich die letzte Kompositionsmethode von einiger internationaler Verbindlichkeit, gerade aufgelöst. Das Besondere an Oehrings Außenseitertum aber besteht darin, daß er es in einer Weise musikalisch fokussieren konnte, daß seine Musik gesellschaftlich relevant geworden ist. Das heißt, sie ist innerhalb der zeitgenössischen Musik auf seltene Weise beim Publikum – und nicht nur bei den Veranstaltern – auf breites Verständnis gestoßen, gerade auch bei denen, die sich dieser Enklave nicht zugehörig fühlen. Durch ihre Verwobenheit mit existentiellen Lebensbereichen ist sie offenbar in der Lage, bei Hörern Betroffenheit auszulösen. Das vor allem macht die legendären Erfolge des jungen Komponisten aus und ist ein wichtiger Grund für seinen phoenixartigen Aufstiegs seit Beginn der 90er Jahre. Es ist dies eine Betroffenheit, die das ästhetische Erlebnis als zugleich emotionales Erlebnis in einen aktuellen gesellschaftlichen Kontext stellt oder genauer, eine Brücke zwischen subjektiver Befindlichkeit und dem Leben in der heutigen Gesellschaft schlägt. Ohne daß sich Helmut Oehring in irgend einer Weise als Aufklärer oder gar als politischer Komponist versteht, sedimentiert sich in seiner Musik Gesellschaftskritik. Weil sie eben die Schattenseiten unseres heutigen Lebens thematisiert, sich der individuellen Beschädigungen, Störungen, Zerstörungen des Menschlichen annimmt, den Extremen menschlicher Lebenserfahrung wie Tod und Liebe, Haß, Gewalt, Ohnmacht und immer wieder Angst und sich damit auf die Seite derjenigen schlägt, die keine Lobby in dieser Gesellschaft haben. Oder um es sozial noch zugespitzter und auf die heutige Situation von Gesellschaft in Deutschland bezogen zu formulieren, mit einem Zitat des Chefredakteurs Stephanus Parmann aus dem Berliner Straßenmagazin „Die Stütze“: Oehrings Musik reagiert sehr unmittelbar auf einen Zustand von Gesellschaft, in der „das Individuelle von der Totalität der Marktwirtschaft immer mehr aufgesogen“ wird (Ausgabe 22 vom 20.10.2003) und – fortführend mit einem Zitat des Politikers Norbert Blüm, »der Sozialstaat zum Zerstörer von Solidarität« (Norbert Blüm 1999) und Individualität – muß man hinzufügen – geworden ist. In diesem Zusammenhang muß ich allerdings die Formulierung „reagieren auf gesellschaftliche Verhältnisse“ wieder zurücknehmen. Denn aus den zu Beginn dargelegten Gründen basieren die Inhalte von Helmut Oehrings Musik auf biografisch bedingter, rein subjektiver Betroffenheit. Ihre Inhalte passen eher zu brisanten gesellschaftlichen Problemen unsere Zeit wie sich ein Puzzleteil ans andere fügt. In einem Interview Ende der 90er Jahre sprach er von einem ganz subjektiven Überlebenstraining, das ihn veranlaßte, sich mit Themen wie Sterben oder Ermordung durch Todesspritzen auseinanderzusetzen. Er will keineswegs anklagen oder sich mit jemandem solidarisieren, sondern lediglich Zustände dokumentieren. In jedem Falle aber artikuliert Oehrings Musik individuelle Seinszustände, die im öffentlichen Diskurs besser verborgen werden, weil sie keineswegs zu den vorzeigbaren Markenzeichen dieser Zeit und Gesellschaft gehören, weder zu Erfolg, Macht, Einfluß noch zu Reichtum führen. In einer Art musikalischem Realismus bündelt sie brennpunktartig Schattenseiten heutigen Lebens. Jene Seinszustände sind zwar nicht gesellschaftsfähig, kreisen dafür aber um so mehr um Existentielles, das jeden einzelnen betrifft: um Entfremdung, Einsamkeit, Angst; Zerstörung. Sprachlosigkeit hat jeder von uns irgendwann einmal kennengelernt, besonders Gefühle wie Angst und Einsamkeit als Merkmale der unaufhaltsam um sich greifenden, sozialen Kälte. Solche existentiellen Eigenarten

machen die Beunruhigungen von Oehrings Musik aus. Betroffenheit wird zum Bindeglied zwischen Kunstwerk und Rezipient, wird zur ästhetischen Erfahrungen, die trotz des hochstilisierten Buhmanns „Neue Musik“ im Innersten zu erschüttern, zu berühren vermag.

Mit der Entwicklung einer solcherart ausdrucksstarken musikalischen Sprache hat Helmut Oehring den von mehreren Komponistengenerationen seit den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts eingeklagten Realitätsbezug von Musik auf neue Weise eingelöst. Den Besonderheiten dieses Phänomens, seinen differenzierten Themen, den Eigenarten von musikalischem Material und kompositorischer Gestaltung möchte ich in meinem Vortrag nachgehen.

Doch zunächst möchte ich Ihnen die Möglichkeit geben, nach dieser Einleitung von doch einiger theoretischen Abstraktion dieses Theoretische hörend nachzuvollziehen, trockene Rationalität also durch emotional gesteuerte Sinnlichkeit zu ergänzen. Das Beispiel – ein Orchesterstück – scheint mir hier in Weingarten, wo wir in den folgenden Tagen ausschließlich Musik für kleine Besetzungen live hören werden, besonders geeignet, da es nicht nur den Blick auf eben den Komponisten für große Besetzungen öffnet, sondern zugleich auch ein Beispiel für den gegenwärtigen Stand seines Komponierens ist. Mit meinen kurzen Bemerkungen zu diesem Stück möchte ich erste konkrete Hinweise geben, was es mit jenem Verhältnis von Realismusgehalt, erlebter Biographie und musikalischer Sprache auf sich hat. „Das Blaumeer (aus: Einkehrtag)“, so der Titel, für Soli, großes Orchester und Live-Elektronik ist zunächst ein Auftragswerk der musica-viva-Reihe München und wurde am 11. Juli 2003 im Rahmen der musica-viva-Reihe des Bayerischen Rundfunks uraufgeführt. Der Titel, vor allem der Zusatz „aus: Einkehrtag“ verweist darauf, daß es um etwas individuell Substantielles geht, um ein Bei-sich-selbst-Einkehren also, das hier in die Kindheit zurückreicht. Die dominierende Ausdrucksqualität des Orchestersounds ist Verlorenheit im zerschundenen Instrumentalklang und unerreichbare Sehnsucht im fast Original-Zitat des Schubert-Liedes „Der Wanderer“ am Schluß des dreißigminütigen Stücks. Protagonisten sind als Soloinstrumente E-Gitarre, Trompete und männlicher Sopran und damit entweder sehr persönliche Instrumente wie die E-Gitarre, sein erstes und einziges selbstgespieltes Instrument, das ihn seit seinem 14. Lebensjahr begleitet, oder Instrumente, die in ihrer musikalischen Behandlung Oehringsche Erinnerungswerte in sich bergen, etwa wenn er mit einem „Pitchbender“ den Trompetenklang solcherart verfremdet, daß sprachähnliche Klänge erzeugt werden, die er mit den tiefen, sprachähnlichen Lauten seiner taubstummen Mutter assoziiert. Dabei hat sowohl jedes dieser Instrumente in szenischem Sinne seinen eigenen Bewegungsraum, als auch die manchmal taktweise wechselnden Instrumentengruppen, etwa Blechbläser oder Percussion mit Harfe und Celesta oder die Streicher. Deutlich ist gerade in dieser großen Besetzung zu vernehmen, daß der Klanggestus einer Passage, der situative oder prozeßhafte Zustand von Musik wichtiger sind als ihre strukturelle Geformtheit und Entwicklung. Und deutlich ist auch zu hören, daß durch eine besondere Technik von Überlagerungen, Schnitten, autonomer Gleichzeitigkeit die Geschichte von verschiedenen Richtungen und mehreren Protagonisten erzählt wird. Verstärkt wird diese gestische Räumlichkeit des Sounds durch eine hier leider nicht zu simulierende Räumlichkeit mit Hilfe einer stückspezifischen Nutzung der Dolby-Surround-Technik, die die Hörer/das Hören ins Zentrum stellen, einen intimen Raum des geschützten Bei-Sich-Seins also erzeugen, wie wir ihn besonders aus der Kindheit kennen. Für eine Verallgemeinerung des Privaten in einen sozial relevanten Kontext sorgt zum einen die Abstraktheit der musikalischen Sprache selbst. Zum anderen geben ein Motto sowie eine Widmung Hinweise auf konkrete Richtungen dieses Eingebundenseins: 1. drei Zeilen aus Brechts berühmtem Gedicht „An die Nachgeborenen“ aus dem Jahre 1939: „Was sind das für Zeiten, wo ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist, weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!“ In Korrespondenz dazu steht Oehrings Widmung: nämlich den jeweils in Deutschland verschwundenen Kindern, verbunden mit der Bitte, bei jeder „Blaumeer“-Aufführung dem Programmheft eine Liste der in der jeweiligen Region oder Stadt aktuell vermißten Kinder

beizufügen einschließlich Foto, allen persönlichen Angaben und der Telefonnummer der jeweiligen Vermißten-Kinder-Hotline. „Späte Reise Blaumeer wunderbar, Nachtquartier als Muschelhaus“ – singt der Sopran quasi als lautsprachliche Übersetzung von Gebärdensprache und zudem in kindlicher Geheimsprache, nämlich in Krebsform der Buchstaben. – Einkehrtag vor allem als Erinnerung an Verschwinden, Sehnsucht, Verlust, Trauer.

Beispiel 2: Das Blaumeer (aus: Einkehrtag)

Nach diesem einleitenden Umriß der kompositorischen Persönlichkeit Helmut Oehring möchte ich zu meinem eigentlichen Thema kommen: nämlich wesentliche Besonderheiten seiner musikalischen Sprachwerdung und Sprache aufzeigen. Ziemlich unmusikalisch, aber dafür umso mehr den Eigenarten dieser Musik verpflichtet, lautet mein erster Zwischentitel:

Der Dokumentarist

Im Zusammenhang mit seiner Musik und ihren eigenwilligen Inhalten spricht Helmut Oehring immer wieder vom Dokumentieren und Geschichtenerzählen. Das wirft unweigerlich die Fragen auf: Was wird dokumentiert und wie tut er das, noch dazu in einem Medium wie der Musik, das dazu eher ungeeignet erscheint? Welcher musikalischer Erzählstrukturen bedarf es, um etwas zu dokumentieren und wie wird das Erzählte zum Dokument, zu etwas, das – musikalisch – im Augenblick oder in einer Situation festgehaltenen wird? Es geht dabei also um ein altes Thema, um Inhalt und Form in der Musik. Zunächst zum Inhalt.

Grundsätzlich ist festzuhalten, daß Oehring Musik – und das im Sinne des Dokumentierens – niemals etwas erfindet, sondern bereits Vorhandenes festhält. Indem er allerdings dieses bereits Existierende musikalisch dokumentiert, entsteht durch die künstlerische Gestaltung – und anders als beispielsweise in der Fotografie – allerdings etwas Neues. Wesentlich ist dabei, daß er die Vorlagen seiner musikalischen Dokumentationen in der Realität vorfindet, in der Regel an deren Rändern und in ihren Abgründen. Stefan Amzoll sagte treffend in einem Rundfunkporträt: „Der Angelpunkt liegt in der Wiedergabe des ungebügelten Lebens, in dem Kampf, den Kollisionen, die es durchtobt ...“ Wesentlich ist außerdem, daß Oehring eine kompositorische Erzähltechnik entwickelt hat, die eine künstlerische Tätigkeit des Dokumentierens überhaupt zuläßt. Doch dazu später. Entscheidend bleibt der Ansatz, mit seiner Musik, die ja Kunst ist, etwas „aus dem Leben rüberzuziehen“, wie er in einem Interview mit Tomas Vollhaber anlässlich der Münchener Uraufführung seiner Tanzoper „Das d'Amato System“ sagte. Wobei ihm bewußt ist, daß das so eins zu ein nicht stimmt wenn er sagt: „Ich bin immer der Ansicht, daß ich keine Kunst mache, sondern die Wirklichkeit dokumentiere.“ Denn er fährt fort: „Deswegen möchte ich, daß es besonders abgehoben, besonders stilisiert, besonders inszeniert ist.“ Inszenierung meint dabei also, „Dokumentaraufnahmen als stilisierte Wirklichkeit, in einer Art Überhöhung von Wirklichkeit, die so kaum denkbar ist. Erst dann käme die Brutalität – in diesem Falle der Geschichte des „D'Amato Systems“ – ganz zum Tragen. Erst in dieser stilisierten Dokumentation erhält seine Musik die ungeschminkte und unkommentierte Quintessenz eines Porträts, einer Situation, einer Geschichte, das Entsetzen, den Haß, die Traurigkeit, die Sehnsucht pur.

Zunächst einige Anhaltspunkte zu den Inhalten jenes Dokumentierens, die nicht einfach zu benennen sind, wie Sie aus dem zweiten Musikbeispiel „Das Blaumeer“ möglicherweise schon erkennen konnten Der Angelpunkt für diese Fixierungen im „ungebügelten Leben“ liegt in seiner Kindheit begründet: Seit Helmut Oehring, geboren als hörendes Kind taubstummer Eltern, mit vier, fünf Jahren – in einer fremden Familie – sprechen lernte, war er dem Konflikt ausgesetzt, als Vermittler zwischen der lauten Sprachwelt und der stillen Gebärdensprachenwelt

vermitteln und erkennen zu müssen, daß das unmöglich ist, daß es zwischen beiden Welten nicht einmal einen Strohalm als mögliche Brücke gibt. Ein traumatischer Konflikt, denn Hilflosigkeit, Versagen und Angst wurden zu prägenden Kindheitserlebnissen. In dieser Konfliktsituation liegt Oehring's Interesse für existentielle Themen am Rande des Lebens begründet, deshalb auch hat er nicht das geringste Interesse, beispielsweise spielende Kinder auf einer Blumenwiese zu dokumentieren. Diese existentielle Betroffenheit wurde zum Impuls für seine musikalische Sprache. Ein zweiter schöpferischer Angelpunkt ist seine Entdeckung der Möglichkeit und Fähigkeit, komponieren zu können, nämlich mit dem Notenschreiben für die Gebärdensprache eine Schriftform gefunden zu haben, die nun die künstlerisch selbstbestimmte Gestaltung von Konflikten zuläßt. Seine Vorstellungen, Träume und eben auch die künstlerische Phantasie bedient sich dieser Muttersprache. Immer sind es, ein wenig simpel gesprochen, Geschichten, die er sieht, ehe er sie auf Notenpapier festhält. Deshalb jene rätselhafte Antwort auf meine Frage zum Anlaß des 1. Streichquartetts: „Ich weiß nicht, was ich da gesehen habe.“

Jene beiden Angelpunkte bestimmen die Inhalte seiner Musik: 1. also sein Interesse für existentielle Rand- und Notsituationen und darin für die Verletzungen von Menschlichkeit und 2. Die Erkenntnis, erfahren bei der gescheiterten Vermittlung zwischen Gebärdensprache und Lautsprache, daß Kommunikation überhaupt, damit also zwischenmenschliche Beziehungen, durch Sprache immer bedroht wenn nicht unmöglich ist. Mit diesen Verankerungen sind zwei in ihrem Wesen unterschiedliche Richtungen des Dokumentierens entstanden, die Oehring's bisheriges Schaffen als parallel weitergeführte Stränge durchziehen und wesentlich für die Art der Inhalte sind, die entstehen. Während in ersterem Falle noch davon gesprochen werden kann, daß Oehring's Musik etwas abbildet, wenn auch unkommentiert, gleichsam unbewertet, hat sich im zweiten Falle sein Abarbeiten an der Kommunikationsunfähigkeit von Sprache ins Material des Komponierens verlagert. Der Kompositionsprozeß selbst mit seinen mehrschichtigen Sprachebenen von Instrumentalsound als Übersetzung von Gebärdensprache, mit dem gestischen und räumlichen Potential von Gebärdensprache auf der Bühne, mit Lautsprache als gesprochenem und gesungenem Wort wird dokumentiert. Es wird nichts anderes abgebildet als das eigene kompositorische Tun. Das erinnert an die vielfach als Metapher für die Moderne, im Sinne von Abstraktion und Strukturalismus zitierte Zeile von Gertrude Stein: „a rose is a rose is a rose ...“. Erinnert auch an eine Phase der musikalischen Avantgarde mit Edgard Varèse, europäischem Serialismus und der New York School im Zentrum, die den subjektiven, emotionalen Ausdruck und die Abbildhaftigkeit von Musik abgeschafft haben, daß sie also als Musik nicht auf etwas zweites verweist, was ihren Inhalt und ihre Bedeutungen ausmacht, sondern nur auf sich selbst

Bei Helmut Oehring ist es – bei aller Ähnlichkeit – dennoch anders. Inhalt und Ausdruck werden durch den Verweis auf das eigene Material, als Dokumentation ihrer Materialprozesse nicht aus der Musik ausgetrieben, sondern in sie nur um so tiefer hineingetrieben, weil es sich bei seinem musikalischen Material eben um Sprache, um Sprachen handelt. Deren Ausdruckspotential wird durch Oehring keineswegs nivelliert, sondern durch seine eigenwillige Kompositionsmethode der krassen Schnitte, Brüche und gleichzeitigen Schichtungen – auf die ich noch zu sprechen kommen werde – eher potentiell. Seine Musik wird in ihrer besonderen Klanglichkeit zum Abbild des Konfliktpotentials jener miteinander eigentlich unvereinbaren Sprachen, die er verwendet.

In den ersten knapp zehn Jahren seines kompositorischen Schaffens dominieren Inhalte aus jenem ersten Strang. Dokumentationen von Rand- und Notlagen menschlichen Lebens, etwa im „Koma-Zyklus“, in „gestopfte Leere“, „Locked in“, oder „Strychnin“, „Foxfire eins, zwei und drei“ oder „Suck the Brain out the head“ Inhalte, die näher am Tod als am Leben sind. Sie bezeichnen Todesstadien oder menschliches Handeln, das zum Tod führt. Foxfire ist, in amerikanischen Gefängnissen, der Begriff zum Setzen der Todesspritzen zur Hinrichtung,

„Locked in“ die englische Bezeichnung für Situationen des Eingesperrtseins. In der Oehring'schen Schreibweise mit Bindestrich bezeichnet der Begriff ein Krankheitsbild, wie im Partiturvorgwort vermerkt ist: einen Folgezustand schwerer Funktionsstörungen durch Zerstörung der Großhirnrinde, was zum Sprachverlust bei Beibehaltung aller lebensnotwendigen Körperfunktionen führt, zu einem Zustand bewußtloser Wachheit. Diesen Zustand hält die Musik fest im Verhältnis bzw. einem Nichtverhalten-Können der Stimmen zueinander, in der brüchigen, retardierenden Struktur, in den rauen, aufgerissenen Klängen der Streicher, die entweder pizzicato oder mit starkem Bogendruck zu spielen haben, im durch Stahlseiten, grellen, scheppernden, röchelnden Klang der Gitarre. Es gibt keine zusammenhängende Textur, die mehr als 10 Takte umfaßt, übergangslos schließt sich der nächste Gedanke an, bricht wieder ab. Typisch sind auch in sich kreisende Figuren, repetitive Linien, Ostinati – bis zum Ersticken. – bewußtlose Wachheit, ohne wirkliches Leben. (Mit Locked-in wird das heutige Konzert um 20.00 Uhr eröffnet.) Dokumentieren heißt hier, daß die Musik nicht Ausdruckstopos erfindet, die stellvertretend für das Schreckliche dieses Zustands stehen, sondern bildet in ihrer Struktur und Klanglichkeit den Zustand eines Locked-in-Syndroms ab – Porträt eines Krankheitsbildes.

1993 verläßt Oehring diesen eher psychisch geprägten Krankheitsbereich und beginnt neben den Zyklen Koma und „Irrenoffensive“ einen weiteren Zyklus, der sich „kurz im Müll gestochert“ nennt. Dieser enthält nun nicht mehr Krankheitsporträts sondern solche von ahumanen, doch im Alltag scheinbar ganz normaler Menschen, von Männern mit so bezeichnenden Namen wie Leuchter und Zündel aus der faschistischen amerikanischen Szene, die Todesmaschinen verkaufen oder „Cayabyab“, jenem Gefängnisarzt, der die Hinrichtungen per Todesspritze minutiös protokolliert. Hier verzichtet Oehring auf musikalisches Konfliktpotential und anklagende Dramatik, musikalische Ausdrucksbereiche bewegen sich eher im emotionalen Bereich von Abstumpfung, Gleichgültigkeit, Harmlosigkeit und Banalitäten. Er sagte zu dieser Form des Dokumentierens: „Mich interessiert die Psychologie dieser Leute – also wie dunkel kann jemand sein und wie verrückt muß jemand sein, der Todesmaschinen entwirft und verkauft und ne Familie hat. Ich mache Porträts von diesen Leuten oder von Krankheitsbildern. Bei „Koma“ ist es wirklich so wie mit ner Kamera in ner Intensivstation, wo die Leute eben an Schläuchen hängen und da liegen, 15, 20 Jahre, bis sie sterben oder aufwachen. Ich habe das Gefühl, ich bin Fotograf, bin bei Leuchter, bin in seinem Haus und fotografiere den, seine Arbeitsräume, seine Schlafzimmer, seine Frau, seine Kinder, sein Haus, sein Auto oder seinen Job, den er so macht. „Hören Sie den Anfang von „Cayabyab“.

Musikbeispiel 3, Cayabyab

Eine wichtige Zäsur setzen 1995 „Wrong (Schaukeln-Essen-Saft)“ für Gebärden- und Lautsprache, Live-Elektronik, Sampler und 5 Instrumente und die „Dokumentaroper“. Beide Werke erweitern den inhaltlichen Fokus des Abbildens um jenen zweiten Bereich der Problematik von Sprache, Sprechen und Kommunikation. Denn mit „Wrong“ – was im deutschen ja falsch, verkehrt, irrig heißt, arbeitet Oehring erstmals mit einer Taubstummen auf der Bühne – von Anfang an und immer wieder mit Christina Schöpfung -, und integriert damit die Gebärden- in seine Klangsprache. Wieder bringt er damit – als Inhalt – einen für ihn traumatischen Zustand auf die Bühne, um diesen letztlich aus der Distanz beherrschen zu können und nicht mehr von dieser unauflösbaren Konfliktsituation beherrscht zu werden. Die Grammatik der Gebärden- in seine Laut-Sprach-Schriftsystem integriert, wovon Oehring weiß, daß das nicht funktionieren kann – also „wrong“ ist. Gebärden als stumme Worte im Raum werden wie Noten, Instrumente, dynamische Zeichen oder Pausen behandelt, repräsentieren bestimmte Klangzustände. Inhalt und Thema von „Wrong“ ist das Dazwischen, der Mangel, die Angst und Verzweiflung, die Oehring als Kind durchlebt hat, weil es zwischen der Welt der Gehörlosen und derjenigen der Hörenden keine

Brücke gibt. Seit „Wrong“ hat Oehring's Dokumentieren als fotografisch nachzeichnendes Abbilden von bestimmten Ausschnitten aus der Wirklichkeit jene neue Dimension erhalten, die sich unmittelbar als Material-Konstellation und damit als Ausdruck niederschlägt und nur noch in diesem 1:1-Verhältnis erlebbar ist: Als Widerspruch der unversöhnlichen Sprachebenen, die er nun in vielen Werken auf die Bühne bringt – Instrumentalklang, Gebärden- und Lautsprache, Sprechen – und die das dokumentieren, was sie sind: die erfahrene Unmöglichkeit von Kommunikation. Sein musikalisches Material selbst wurde damit also zum Thema der Dokumentation mit dem darin vorhandenen Potential an neuen, möglicherweise noch nie geschriebenen oder gedachten Geschichten von Fremdheit, flüchtiger Begegnung und Versagen. Seine Musik hat damit ihre Abbildfunktion verloren

Nomen est omen eröffnet „Wrong“ den Zyklus „Irrenoffensive“. Während dieses Verkehrte, Falsche mit diesem Stück als Nichtfunktionierendes auf die Bühne gestellt wird, setzt die ein Jahr später entstandene „Dokumentaroper“ diese Richtung fort, indem sie die Unmöglichkeit thematisiert, daß sich Gebärden-, Laut- Schrift- und Klangsprache jemals verstehen können. Nicht zufällig hat ihr Oehring als Untertitel – oder Titelzusatz – den Satz beigegeben: „Bitte sagen Sie mir Ihren Namen noch einmal, ich habe ihn bei der Vorstellung nicht deutlich verstanden.“ Ähnlich wie in „Das Blaumeer“ weist auch hier – und nun eine Zeichnung des von Oehring sehr geschätzten Grafikers Hagen Klennert – auf einen ihm wichtigen gesellschaftlichen Bezug und weitet persönliche Betroffenheit – wie auch der Zyklus-Titel „Irrenoffensive“ – zum sozialen und nachdenkenswertem Kontext: der fünfzackige Stern mit Maschinenpistole, Symbol der RAF, bei Klennert allerdings mit einer Bohrmaschine, statt des Maschinengewehrs, im Zentrum des Sterns.

Solche Themensetzungen werden in nachfolgenden Arbeiten immer wieder anders fokussiert, zugespitzt, erweitert, wobei das Dokumentieren in einer typisch Oehring'schen Gleichzeitigkeit des Verschiedenen immer komplexer wird. Für die 1996 entstandene Tanzoper „Das d'Amato-System“ beispielsweise, für dessen Grundidee der Welteliteboxer Mikel Tysson bzw. dessen Lehrer Cus d'Amato die Grundidee lieferten, sagte Helmut Oehring ausdrücklich, daß sie „von der Grammatik und von der Dramatik, vom Reichtum und von der Verletzbarkeit der Gebärden- in seine Lautsprache handelt.“ Das gedankliche Zentrum dieser Tanzoper in 15 Szenen bildet eine von d'Amato erfundene, blitzschnelle Boxbewegung, die die Gleichzeitigkeit von Angriff und Verteidigung in einer Gebärde vereint. Diese Bewegung lieferte keine Story oder Handlung, sondern das gestische Potential des Stücks, vorgeführt in Klang, Bewegung, Tanz, gebärdeter, gesprochener und gesungener Sprache, durch Video, quasi radiophone musique concrète und Bühnenszenierung. Als Thema oder besser Assoziationsrahmen schält sich aus dem Widerspruch der Gleichzeitigkeit von Angriff und Verteidigung Einsamkeit heraus, die durch gegenseitige Verletzungen entsteht. Wichtig – und neu – ist in diesem Stück die neben allem anderen Klang- und Sprachmaterial gleichberechtigt hinzugekommene Bewegung der 2 Tänzer. Diese Erweiterung des musikalischen Materials um eine für Oehring wesentliche Dimension, denn der Ursprung seines künstlerischen Denkens sind, wie bereits gesagt, Gebärden, ist Bewegungen als Sprache im Raum. So stellt auch diese Tanzoper nur dar, was ist, schlägt ihr Thema dem Hörer als akustische und gestische Tatsachen gleichsam um die Ohren: in extremen Setzungen des Klanglichen und Strukturellen, mit ihren zaghaften, röchelnden, plärrenden, erbarmungslosen Klangfarben mit ihrer Gleichzeitigkeit von vorangetriebener Bewegung und erstarrter Stille. „Ich möchte nicht zeigen, daß Hörende und Gehörlose zusammengehören und daß es geht,“ sagte Oehring im Münchener Einführungsgespräch, „sondern ich will schon zeigen, daß es nicht geht und daß es weh tut und daß man das zu respektieren hat und beachten muß.“

Musikbeispiel 4, Das d'Amato System

Diese zwei Stränge: fotografisches Erzählen, Porträtieren sowie das Dokumentieren von Zuständen seines kompositorischen Materials durchziehen Oehring's Werk bis heute, werfen ihren Spot auf unterschiedliche Beschädigungen menschlichen Lebens, auf Nicht-Darstellbares, Unvorstellbares. Mit „Live (aus Androgyn)“, der zweiten Komposition, die Oehring in seltener ästhetischer Übereinstimmung mit der Komponistin Iris ter Schiphorst und seiner langjährigen Lebenspartnerin zusammen schreibt, wie viele spätere Werke auch, kommt ab 1997 ein weiterer Bezugspunkt hinzu, der den inhaltlichen Rahmen ausweitet: Die Auseinandersetzung oder vielleicht besser Nutzung bestimmter Werke aus dem musikalischen Erbe: Arnold Schönbergs „Pierrot lunaire“ eben in „Live“, Wolfgang Amadeus Mozarts „Requiem“ in dem gleichnamigen Werk von 1998, auch große dramatische Stoffen wie Federico Garcia Lorcas Bühnenstück „Bernarda Albas Haus“, Theodor Fontanes „Effie Briest“ und jetzt neuerdings in einem sich in Arbeit befindlichen Werk Georg Büchners „Wozzeck“. Dieses Aufgreifen von Vorhandenem basiert, wie alles andere Komponieren auch, auf einem existentiell Angesprochensein durch den Stoff. Oehring sagte in diesem Zusammenhang: „Man lehnt sich nicht faul zurück, sondern man gibt sich alle Mühe, eine Komposition, die jemand hier schon auf der Welt vorgestellt hat, mit Neuem auszufüllen.“ (Programmbuch Donaueschinger Musiktage 1997, S. 84). Die Themen, Inhalte aber bleiben Oehring'sche Inhalte: das Balancieren am Rande von Sprache und Leben in „Live“ mit dem zerquälten Gedicht von Anne Sexton – das Sie im Programmheft finden –, mit dem Tod im „Requiem“, mit der Tragödie unlebbarer, in seinen Emotionen ersticken Lebens in der TanzTheaterMusik „Bernarda Albas Haus“ (Choreographie: Joachim Schlömer) oder um das Zerbrechen von Leben in dem musiktheatralischen Psychogramm „Effie Briest“ (2000) nach Theodor Fontane – alle Werke zusammen mit Iris ter Schiphorst.

Ich komme zum zweiten Teil meines Vortrages, in dem ich Merkmale einer musikalischen Sprache skizzieren möchte, die eben zu einem solchen Dokumentieren taugt und zudem zeigen, warum sie so, in ihren völlig unakademischen Eigenarten entstanden ist.

Musikalische Sprache

Musikbeispiel 5, Dokumentaroper

Eines der auffallendsten Merkmale der Oehring'schen Musik ist ihre Brüchigkeit, sind die abrupten Schnitte und nahtlosen Übergänge, dabei eine Gleichzeitigkeit des Verschiedenen, ihre grelle, „schmutzige“ Klanglichkeit und damit eine Direktheit, die sich nicht hinter artifiziellen Ästhetisierungen verbirgt – wie wir am Beispiel der Dokumentaroper aus dem Jahre 1995 gerade hören konnten. Ab Mitte der 90er Jahre, vielleicht nicht zufällig nach dem Kennenlernen von Iris ter Schiphorst und seit seiner in diese Zeit fallenden Komposition „Einfache Dinge/Iris“ für 15 Instrumentalisten, Tonband und CDs wird auch Oehring's eigene musikalische Sprache z.T. weicher, linearer, kontinuierlicher, wie wir etwa in der im morgigen Abendkonzert aufgeführten Kammermusik „rumgammeln und warten“ hören können. Das Melodische, das in seinen vorherigen Werken so gut wie keine Rolle spielte, bis hin zur Cantabilität von Gesang beginnt ihn zunehmend zu interessieren. Das dramatisch Schroffe wird aber nicht verlassen, sondern eher ergänzt um eine Art „melodramatische Dokumentationsform“. Oehring bezeichnet damit den Versuch, dramatisch Existentielles ganz schlicht, sachlich, trocken darzustellen etwa: das ist ein totes Kind, das ist Auschwitz, das ist ein Kopierer“, wie er einem Gespräch sagte. Wichtig ist diese Sachlichkeit, um emotional Abstand zu gewinnen, um „aus der Distanz die größtmögliche Nähe herzustellen“. Das hat jene Konsequenzen für die Ausdrucksqualität, die von der

subjektiven Empfindung losgelöst und den Dingen, der erzählten Geschichte selbst zugeordnet wird und das hat Konsequenzen für die musikalische Struktur des Komponierens, deren Grundmerkmal aus Gründen, die noch darzustellen sind, eben jene Schnitte, Brüche und Schichtungen bleibt. Diese nichtentwickelnde Schichtentechnik erlaubt es Oehring, sowohl Passagen aus eigenen Stücken in neuen Werken zum Teil wortwörtlich wiederzuverwenden – auch diese Selbstzitatechnik ist ein wesentliches Merkmal seines Stils – als auch eine auf den ersten Blick respektlos anmutende Zitatechnik anzuwenden, die auf Musikausschnitte von Monteverdi bis Schubert zurückgreift und diese in musikalisch sehr fremde Zusammenhänge stellt. Und damit Spannung produziert.

Musikbeispiel 6 für Zitatechnik, ev. noch einmal Blaumeer, Einsatz des Wandererliedes

Immer aber wird Musik zitiert – und das verkehrt das Urteil der Respektlosigkeit in sein Gegenteil –, die Oehring in bestimmten Phasen seines Lebens in besonderem Maße berührt hat wie beispielsweise das „Lamento di Arianna“ von Monteverdi, das Mozart-Requiem, verschiedene Musik von Franz Schubert, das Air aus der d-Moll Orchestersuite von Bach.. Er sucht diese Zitate nicht, weil sie in artifiziellem Sinne passen, sondern weil sie als Ausdruck einer angeeigneten Lebenserfahrung genau für die jeweils komponierte Musik, für deren Klima, wie er gern sagt, gebraucht werden. (Die Art dieses oft verfremdeten Zitierens – in dem für die Biennale Venedig entstandenen Drama in Musica „Furcht und Begierde von 2002 „singt“ beispielweise die E-Gitarre über eine talkbox mit Schlauch – stöhnend – das Monteverdi-Lamento – wäre allein schon einen eigenen Vortrag wert und so sollen diese Andeutungen genügen.)

Zurück zu dieser eigenwilligen Schichtentechnik. Oftmals hat Helmut Oehring darauf hingewiesen, daß er seine kompositorische Arbeit lieber mit der eines Filmemachers vergleicht als mit der im Wesen entfaltenden, Töne zusammensetzenden und in ein mehr oder weniger geschlossenes System bringenden Arbeit des Komponisten. Seine Musik gleicht eher Situationen, Bildern, Augenblicken, Charakteren, besteht aus musikalisch statischen Zuständen manchmal von wenigen Takten Dauer, die miteinander konfrontiert werden. Er inszeniert Bilder, Szenen, fokussiert diese, beleuchtet sie. Er formt seine Musik aus unterschiedlichen (Klang)Einstellungen, Abläufen, Bildwechseln, Überlagerungen.

Die Wurzel einer solchen eher filmischen als kompositorischen musikalischen Sprache aber liegen – im Sinne jener zu Beginn apostrophierten Einheit von Leben und künstlerischem Werk – in der Gebärdensprache. Mit dem Notenaufschreiben wurde Oehring allmählich bewußt – ein Prozeß, der Jahre dauerte –, was er eigentlich tat: nämlich für die bis dahin schriftlose Gebärdensprache mit Noten eine mögliche Schriftsprache zu entwickeln. Gebärden aber sind visuelle Sprachzeichen im Raum, was entscheidende Konsequenzen für diese Musik hatte. „Für mich“, so Oehring, „ist Sehen wichtiger als Hören. Sehen ist für mich gekoppelt an Sprache, an Kommunikation, an Mittelung. Ich denke und träume in Gebärden.“ Der Kreis schließt sich, denkt man daran, daß die Gebärdensprache Helmut Oehring's Muttersprache ist.

Im Übertragen der Gebärdensprache, die eher eine assoziative denn eine linear-kausale Sprache ist, in Notenschrift, hat sich denn auch jene typische Oehring'sche Schnitttechnik entwickelt. Schnitte und Brüche bilden sich aus der Struktur der Gebärdensprache.

Ich zitiere nochmals Oehring: „Es gibt eben ganz kurze, in sich geschlossene Klangzustände, die abreißen und von ganz neuem abgelöst werden. Oder es gibt lange, ausschweifende Passagen ohne Unterbrechungen. Wie eben Gebärdensprache ist. Und es gibt noch einen anderen interessanten Punkt. Taubstumme reden oft durcheinander, weil sie, während sie erzählen und sich angucken der Gegenüber noch etwas anderes erzählen kann. Sie können gleichzeitig gebärden und verstehen, was der andere für eine Geschichte erzählt. Es können zehn Paare an einem Tisch sitzen und sich gleichzeitig unterhalten, ohne sich zu stören.“

Gebärden und Gebärdenstränge entsprechen bestimmten Klängen, Strukturen, Instrumenten, woraus sich Oehring sein eigenes Tonsystem entwickelt hat, daß es ihm ermöglicht, sein Komponieren zu kontrollieren, was ihm – bis in den Einstudierungsprozeß hinein, wovon etliche Interpreten ein Lied singen können – unerlässlich ist. Bei aller psychischen Verankerung ist seine Musik keine, die „aus dem Bauch“ kommt, wie man so schön für rein emotional oder psychisch gesteuerte Prozesse sagt. Jene sich nicht störende Gleichzeitigkeit, hervorgegangen aus der Gleichzeitigkeit körperlicher und mimischer Bewegungen der Gebärdensprache, ist zu einem charakteristischen Merkmal sowohl seiner Instrumentalmusik wie auch der ohnehin komplexeren Bühnenmusik geworden. Es ist eine Komplexität, die weniger etwas mit derjenigen zeitgenössischer Musik zu tun hat, sondern dem Leben entnommen ist. Bereits einer der ersten Lehrer Oehring – oder besser einer der beratenden Mentoren, der Berliner Komponist André Asriel – hat bereits angesichts der frühen Arbeiten Ende der 80er Jahre diese Besonderheit bemerkt, indem er sagte: „Bei Ihnen reden immer alle gleichzeitig.“

Die rezipierbare Gestaltung solcher Gleichzeitigkeit, ausgehend von der Gebärdensprache, wurde zu einem Ideal seiner kompositorischen Arbeit. Nicht nur als quasi Übersetzungsarbeit, sondern viel mehr noch als „Vielheit von unterschiedlichen Schichten, Bedeutungen und Zuständen, die in einem herrschen können. ... Das ist mein Traum: diese Ereignishaftigkeit der Gleichzeitigkeit in der Erzählstruktur der Gebärdensprache – die würde ich gern komponieren können.“ (aus: *Verborgene Geschichten*). Damit aber hat sich Helmut Oehring eine musikalische Sprache geschaffen, die in ästhetischer Hinsicht hoch modern ist, auf der Höhe unserer Zeit sozusagen, denkt man nur an den generellen Trend einer Auflösung linearer und kausaler Kunsttechniken seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sowohl in Literatur, im Film oder in der Musik, nicht unwesentlich ausgelöst durch naturwissenschaftliche Erkenntnisse wie die der Chaostheorie oder dem Bewußtwerden der Bedeutung von Netzstrukturen, und wesentlich unterstützt durch Entwicklungen von Computertechnologie und Internet.

Gerade aber durch die Transformation einer per se komplexen, dabei so poetischen wie assoziationsreichen (Gebärden)Sprache in Töne, Rhythmen, Klänge, Klangfarben und Strukturen – dominierende Elemente der musikalischen Sprache sind Rhythmus und Sound – wurde damit auch Sprache, Sprechen und Kommunikation zum wichtigsten Thema und Inhalt der Oehring'schen Musik. Alle Werke erzählen in dieser Kausalität von Gebärdensprache und Notenschrift Geschichten und er selbst sieht sich deshalb auch eher in der Tradition melodramatischer Geschichtenerzähler denn als zeitgenössischer Komponist. „Bevor ich anfangen zu schreiben“, erzählte er „... gibt es immer den Titel, die Besetzung und die Story., die zu dem Titel gehört. Sonst nichts, keine Skizzen oder Notizen zu kompositorischen Ideen. Ich schreibe immer direkt in die Partitur, alle Instrumente quasi gleichzeitig. So entwickelt sich die Erzählung Takt für Takt und so komplex, wie das Stück am Schluß ist.“ (Aus: *Verborgene Geschichten*) Mit Sprache aber und ihren Transformationsformen wird eine der existentiellen Daseinsformen unseres Lebens zum Wesen seiner Musik, was, wie gezeigt, nicht ohne Einfluß auf ihre Inhalte blieb. Der Neurologe und Autor Oliver Sachs, stellte in seinem aufsehenerregenden Buch „*Stumme Stimmen*“ über die Geschichte, Sprache, Depressionen und Kultur der Gehörlosen fest: „Sprache ist nicht lediglich eine Fähigkeit oder Fertigkeit unter vielen, sondern sie ist das, was das Denken ermöglicht, was Denken von Nicht-Denken, das Menschliche vom Nicht-Menschlichen unterscheidet.“ Im Falle von Helmut Oehring wird Sprache zur immanent künstlerischen, musikalischen Angelegenheit, was ihm sehr bewußt ist, indem er bemerkte: „Ein Aspekt ist, daß Sprache, welche auch immer, das Wichtigste ist, das Menschen haben. Und wenn Sprache nicht da ist, dann – weiß ich nicht was ist, es ist unvorstellbar. Daraus entstehen Ängste, die alle Menschen haben: nicht mehr Sprechen zu können. Das heißt ja Angst zu haben, überhaupt zu leben. Weil, leben hängt mit Kommunikation zusammen, mit Sprechen oder Sehen, mit Wahrnehmen und Geben. Und ich muß sagen, für mich sind das unglaublich verstrickte, komplizierte, komplexe Vorgänge. ... Dazu kommt, wie

dünn und rissig der Boden der Sprache ist, der Boden der Verständigung, der Boden der Gemeinsamkeit, der Boden der Mitteilung und des Verstehens, und wie scheu Wörter sind, die man sagt. Auch, wie scharfkantig Sprache sein kann, also wie Sprache auch verletzen kann, wie Sprache morden kann und wie Sprache heilen und schützen kann – all das sind für mich, in meinem Leben, Dinge, die die wesentlichste Rolle überhaupt spielen.“ (Zit. n. Stefan Amzoll, „*Doku-Drama versus Kunst. Helmut Oehring's Kompositionswelt*, in: *Werkverzeichnis Bote & Bock*, September 2002, S. 19) In diesen Sätzen liegt der Existentialismus der Oehring'schen Musik begründet.

Eine wesentliche Zäsur bei der Ausbildung dieser eigenen musikalischen Sprache setzte, wie dargestellt, die Komposition „*Wrong*“ aus dem Jahre 1995 mit der Besetzung einer solistischen Rolle durch eine gehörlose Darstellerin. Was die Seite des musikalischen Materials betrifft, hatte er sich dadurch nicht nur das akustische Material des Vokalen in unvorstellbare Bereiche erweitert. Zur gesprochenen, gesungenen Sprache und dem, was seit Schönbergs „*Pierrot lunaire*“ im Zwischenbereich von Singen und Sprechen möglich ist kamen nun auch die Laute von Gehörlosen, ihr Versuch zu Singen, dazu Atem-, Angst- und andere Lebensgeräuschen, wie wir sie – allerdings ganz anders eingesetzt – aus der experimentellen Vokalmusik Dieter Schnebels kennen. Partituren unterscheiden bei Oehring im solistischen Bereich zwischen Taubstummen, Sprechern, Stimmen, und als immer wieder verlangte Besetzung einen männlichen Sopran oder Counter-Tenöre. Auch die damit gewählten Klang- und Artikulationsfarben sind nicht unwesentlich für das Klima seiner Musik. Bei aller hinzukommenden Materialfülle produzierte der Einsatz von Gehörlosen als Interpreten aber auch einen neuen Widerspruch: den Hörenden bleiben in der Regel die Inhalte der Gebärdenparts verschlossen, so wie den Gehörlosen zwangsläufig der gesamte klingende Bereich des Musikalischen verschlossen bleibt. Einzig Hörenden, die die Gebärdensprache beherrschen, ist es möglich, die gesamte inhaltliche Komplexität einer solchen Musik wahrzunehmen. Diesen Widerspruch kompensiert Oehring in seinen Partituren, allerdings nicht im Sinne einer Lösung, sondern er gewinnt diesem Widerspruch neue künstlerische Gestaltungsmöglichkeiten ab. Es entsteht eine Art Kunstsprache, die wie Übersetzungsversuche der Gebärdensprache in verbale Notation wirken oder wie Ableitungen davon. Denn sie bewahren die nichtlineare, alogische Wort- und Satzbildungen und vor allem in Wortneuschöpfungen deren assoziativ-poetischen Raum. Diese neue Sprachschicht findet sich zum einen als in die Partitur geschriebene Wortbruchstücke, die allein den Interpreten zugänglich sind. So ziehen sich etwa durch das Trio für Baßflöte, Percussion, Gitarre und Zuspieldband „*Ich.Stille*“ in größeren Abständen die Worte: „*Puderring*“, „*Kinderkörperflüstern*“, „*Bleich wie ein Schauerschatten*“, „*Wasseraugen*“, „*Wolkenschneedampf*“, „*Friedrichs Rehe schauen*“, „*Hause, Helle*“, „*Ich*“, „*Stil*“. Teils wirken sie wie Spielanweisungen, teils wie Überschriften einzelner Abschnitte. In jedem Falle aber sollen sie durch die Wahrnehmung der Interpreten den Charakter, den Ausdruck, das Klima der jeweiligen Passage mitformen. Für den Hörer bleiben sie in der Regel verborgen, es sei denn, er liest die Partitur mit. In der „*musiktheatralischen OrtSuche*“ „*BlauWaldDorf*“ wiederum bilden solche Wortneuschöpfungen die Überschriften der einzelnen Teile wie auch das Textmaterial für den Bariton- und Baßsänger. Im dritten Teil der ersten Szene „*BlickStille – SehnSucht*“, um auch hier ein Beispiel zu geben, singen Bariton und Baß die Worte „*Atlantasija*, „*Sehnsuchtzunge*“ oder „*Verlorenwasser ein magischer Ort, gebunden an Zeit, ein Vorrat an Wünschen, kein Suchen*.“ Oder im Teil „*DazwischenOrt*“: „*EinsamStiller*“, „*Glücklichmeertieftaucher in deinem Seinswasser, Du Blauortmilde*.“ Im Reagieren auf die Unvereinbarkeit von Laut- und Gebärdensprache entsteht als neue künstlerische Ausdrucksebene eine wunderbar poetische Kunstsprache als weitere Schicht seines Komponierens.

Zu dieser Ausdifferenzierung des Sprachlichen mit der Gebärdensprache als Quelle kommt zwangsläufig als weitere Schicht das Szenische hinzu – und die Gestaltung des Raumes. Ein Jahr später als „*Wrong*“ begonnen, aber parallel dazu komponiert Helmut Oehring mit jener

„Dokumentaroper“ denn auch seinen ersten musikalischen Bühnenversuch für einen Mezzosopran, 3 taubstumme Darsteller, Instrumente und electronics, inszeniert von Maxim Dessau., und verbindet das Akustische mit dem Gestischen und Szenischen. In der nicht zufällig als Tanzoper gekennzeichneten Komposition „Das d'Amato System“, macht Oehring bereits ein Jahr später, wie dargestellt, dieses Gestische zum Thema, zum Inhalt eines Werkes. Mit beiden Bühnenkompositionen erweitert er sein künstlerisches Material erheblich und damit die Möglichkeit, durch eine dabei immer mosaikartiger werdende Schichtentechnik in einer Synthese von Akustischem und Visuellem musikalische Kunsträume zu bauen. Schon seit der Dokumentaroper hat er sich mit dem Tontechniker Torsten Otterberg verbündet, der ihm mit seinem Studio GOGH surround music production die Voraussetzungen bietet, den Raum akustisch auch tatsächlich gestalten zu können. Das heißt, der Ort als gestalteter Raum wird wichtig. Und es kommen seit dem „D'Amato System“ Mittel des Films, bevorzugt des Dokumentarfilms hinzu. Diese Erweiterung der künstlerischen Mittel bei Beibehaltung der Schichtentechnik ist ein deutliches Zeichen dafür, daß die Komplexität und Vielschichtigkeit der Oehring'schen Themen linear nicht darstellbar ist. Ein Kritiker der Uraufführung diesen letzten Bühnenwerks „BlauWaldDorf“, das im Untertitel bezeichnenderweise „eine musiktheatralische Orstsuche“ heißt, schrieb denn auch treffend: „Die „BlauWaldDorf“-Partitur ist eine von Oehring's babylonischen Turmbauten, in denen er Fragmente aufeinanderschichtet: Gebärdenarien- und Ensembles, Laufbandtext, Bandzuspielungen, Solo- und Chorgesang, Orchestermusik, raumgreifende Live-Elektronik. Die Partitur ist abstrakt konstruiert und geführt auf Spuren von Monteverdi, von Rock-Jazz oder Chet Bakers bandeingespielter Ballade „Almost Blue“.“

Inhaltliche Vielschichtigkeit zu dokumentieren bedarf offenbar der Komplexität, um Wertungen, Deutungen auszuschalten. Bedarf auch der Gleichzeitigkeit des Verschiedenen, damit sich die Hörer/Zuschauer ein eigenes Bild machen können. Für das neue Bühnenwerk, an dem Helmut Oehring gerade arbeitet „Wozzeck kehrt zurück“ hat er für diese Komplexität mit dem Untertitel eine treffende Genrebezeichnung gefunden: „tonschriftliche Momentaufnahme“ mit dem Zusatz: „in drei Abzügen mit 12 Kontakten“.