

Gisela Nauck

## **Boxen – Gebärden – Sprache**

Helmut Oehring's Tanzoper in 15 Szenen *Das D'Amato System*

**Darsteller:** 1

Stimme, 1 Alt, 1  
Sprecher, 1  
Gebärden- und  
Lautsprache  
(gehörlose Frau), 2  
Tänzer

**Besetzung:** 1

Baßfl., 1 Ob., 1  
Baßklar., 1 Hrn., 1 Tr.,  
1 Pos., 2 Schlagzge., 1  
Klav., 1 Hrf., 1 Vl., 1  
Vc., 1 Keyb., 1 E-Git.,  
1 E-Baß

**Technik:** Tb., Video

s/w,  
RPS-Circle-Surround-  
System

**Uraufführung:** 9.

Mai 1996, München,  
Kammerensemble  
Neue Musik Berlin,  
Leitung: Roland  
Kluttig, Inszenierung:  
Maxim Dessau;  
Ausstattung: Paul  
Zoller; Kostüme:  
Swindar Reichelt;  
Salome Kammer,  
Stimme; Anna  
Clementi, Alt; Christina  
Schönfeld,  
Gebärdensprache  
(DGS); Matthias Hille,  
Sprecher; Isabella  
Kurzi, Tänzerin;  
Dimitrij Tsiapkinkis,

In dicke Filzplatten gleichsam einbetonierte Menschenleiber – vier Frauen, zwei Männer – mit erstarrten Gesichtern, aber beweglich lebendigen Armen: jeder ist für sich allein. Selbst in dem hilflos-trotzig-zarten, Fast-Unisono-Duo von (hoher) Stimme und Alt kurz vor Schluß liegt der ganze Bühnenraum zwischen den sich immerhin zugewandt sitzenden Sängerinnen. Und wenn die taubstumme Darstellerin Texte in erbarmungsvollen Lautbildungen aus sich herauspressen muß – ohne sich hören zu können – synchron »übersetzt« vom Sprecher, wirkt dies nicht als Hilfe oder auch nur als Geste des Entgegenkommens, sondern macht die unüberwindbare Kluft zweier Daseinswelten nur um so deutlicher.

Die zweite Arbeit für Musiktheater des (Ost)berliners Helmut Oehring (nach der *Dokumentaroper* 1995) »handelt von der Grammatik und von der Dramatik, vom Reichtum und von der Verletzbarkeit der Gebärdensprache ... Sprache ist für mich eine Identität und wenn man jemandem seine Sprache wegnimmt oder ein Teil fehlt, verletzt man ihn immens«<sup>1</sup>. Inhalt, Musik und ihre akustischen und visuellen Darstellungsformen haben die Gebärde, oder allgemeiner die Bewegung, zum Ursprung. Demzufolge ist auch die titelgebende story vom Lehrer des Welteliteboxers Mike Tyson, Cus D'Amato, nicht mehr als *eine* Ebene des Stücks. Dieser hat mit einer extrem kurzen Boxbewegung, eben dem D'Amato-System, das durch die Gleichzeitigkeit von Angriff und Verteidigung gekennzeichnet ist, Schule gemacht hat. In der Komposition erinnern nur Textbruchstücke life und vom Band an diese Sportwelt. Die Boxergeschichte hat aber offenbar den Gestus und die in ihren kurzen Teilen wie zerrissen wirkende Form der Musik nicht unwesentlich mitgeprägt – manche Szenen sind nur einen Takt lang, Gleichzeitigkeit von Vorwärtsstürmen und Verharren. Die Geschichte selbst spielt keine Rolle. In ähnlicher Abstraktion bezog daraus auch das Bühnenbild seine Impulse; es deutet Boxringe bzw. Käfige an, in das rot-weiß gestreifte Eisenstangen als Warnmale ragen, einer dieser Käfige senkt sich im ersten Viertel der Tanzoper drohend über das Publikum: Leben in Käfigen, das der Ausgegrenzten, der Gehörlosen etwa, allemal. Die Gebärdensprache ist nicht zuletzt die wichtigste, ursprünglichste Ausdrucksform der Hauptdarstellerin und wird ebenfalls zum entfremdeten, frustrierenden Ausdrucksvehikel der Singenden und Sprechenden. Und sie liegt den Bewegungen der Tänzer zugrunde wie auch – nach Aussage Oehring's – der Instrumentalmusik selbst. Die Gebärdensprache ist für den Komponisten die »ausdrucksreichste und

Tänzer;

**Verlag:** edition  
wandelweiser

1 Helmut Oehring im  
Einführungsgespräch  
zur Uraufführung  
seiner Tanzoper am 7.  
Mai 1996 in  
München. ↑

2 ebd. ↑

3 Die Taktzahlen  
stimmen nach der  
Uraufführung  
allerdings nicht mehr  
ganz, da zahlreiche  
Änderungen – Striche  
und Umstellungen vor  
allem – vorgenommen  
wurden. ↑

4 Im Münchener  
Einführungsgespräch,  
a.a.O. ↑

vielschichtigste, dramatischste, melodramatischste und zugleich stillste und verletzlichste Sprache überhaupt<sup>2</sup>, und so mag der Transformationsprozeß dieser Gebärdensprache in Musik eine Erklärung für die Eigenwilligkeit und konzentrierte Maßlosigkeit des Ausdrucks seiner musikalischen Sprache sein.

Mit der Tanzoper *Das D'Amato System* hat Oehring also nicht mehr nur die Gebärdensprache als gleichberechtigtes Darstellungs- und Ausdrucksmittel eingesetzt, wie in vorangegangenen Werken, sondern er hat das *Wesen* seiner widerborstigen, rauen musikalischen Sprache – nämlich das Gestische, Gebärdenhafte – *expressis verbis* thematisiert. Das *D'Amato-System* erweist sich als eine Komposition über die Ursprünge seiner Musik und seines Komponierens und wird damit zu einem Schlüsselwerk in seinem Schaffen.

Dabei bilden die musikalischen Gesten keine Geschichten oder Bilder ab, sondern »die Musik ist der Film«, wie der Komponist in jenem Münchener Einführungsgespräch sagte, d.h. alles, was musikalisch gesagt wird, meint nur das und nichts anderes. Die zerborstene Struktur steht für einen zerborstenen, unvollkommenen Zustand; die komponierten hart-rock-takes für erbarmungslose Härte; Stillstand in der Musik für Stillstand, Erstarrung; der zerbrochene, doppelt entfremdete, hörend unkenntliche Walzer (zweiter Einschub) für Entfremdung. Textfragmente aus der profanen Welt wie Mitteilungen über das Wetter und den Blutdruck, über ein Mittagessen aus Kartoffeln, Quark und Roter Grütze, Zahlen über einen (Box?)Spielstand u.a. weisen weg von Kunst in die karge Realität. Es steht nichts anderes dahinter, Musik mit ihrem ge- und zerschundenen Ausdruckspotential meint nichts anderes als sich selbst. Sie ist so direkt und unmittelbar wie zugleich abstrakt und poetisch.

Als wesentlicher Assoziationskontext – Thema wäre viel zu konkret – schält sich die Einsamkeit heraus, die durch gegenseitige Verletzungen entsteht, diesen wesensverwandt Ausgeliefertsein, Kälte, aber auch Selbstverständlichkeiten des Beharrens im ungeschützten Raum. Dabei ist die Tanzoper *Das D'Amato-System* viel mehr als nur eine private Geschichte des Komponisten Oehring, dessen Eltern gehörlos sind und der aus existentieller Notwehr sprechen lernte, der ein Fan des Boxers Mike Tyson ist und eine bestimmte Art von Rockmusik mehr liebt als Bach oder Schönberg. Denn die Einsamkeit, das Ausgeliefertsein – und die Angst – gehören wohl zu den verbreitetsten, meist uneingestandenen Emotionen heute, die jeder an sich selbst erfahren hat – und so kann diese Musik möglicherweise auch Viele angehen.

Zumal sie sich selbst so bloßlegt, ihr Innerstes als Kunstform offenlegt. Nichts ist künstlerisch hintersinnig verklausuliert, es gibt keinen gehaltstiftenden, konstruktiven Plan *dahinter*. Formal besteht die Tanzoper aus fünfzehn Szenen, durchsetzt von sieben Zwischenspielen (das siebente nochmals untergliedert in a-e), und sechs Einschüben (Nocturno I, Walzer, Rondino (wurde im Probenprozeß gestrichen), Nocturno II (ebenfalls gestrichen), Ricercari, Nocturno III, Romanza I, Romanza II), mit einem Preludio und einem Schluß. Das Verbindungsprinzip der einzelnen Teile ist die Reihung oder der Schnitt, übergangslos, im abrupten Kontrast unterschiedlichster Charaktere. Die Länge der Teile liegt zwischen einem Takt und 46 Takten, offenbar festgelegt vom jeweiligen Gestus, der unterschiedlich großen

»Raum« für seine Darstellung erfordert. Wie diese Regellosigkeit im Inneren gegliedert und verbunden ist – und es gibt solche Momente des inneren, dramaturgischen Zusammenhalts –, spielt für das Hören keine Rolle. (Zur »Ordnung« gehört beispielsweise, daß die »hart-rock«-Einbrüche vor allem den Zwischenspielen vorbehalten sind [II, IIb, III, VII], wobei sich der extreme Charakter dieser Musik zunächst verstärkt, in den Zwischenspielen IV, V, VI ins entgegengesetzte Extrem: absolute Erstarrung und Stille der live-Szene umkippt, um im letzten Zwischenspiel eine neue Struktur anzunehmen. Oder mit der dreizehnten Szene gibt es, etwa im Punkt des goldenen Schnittes [Takte 226-269 bei insgesamt 401 Takten<sup>3</sup>] einen – negativen – Höhepunkt: die trostlose Karrikatur eines Gesangsduos, klanglich völlig deformiert, mit Ausführungs-Anweisungen vor den einzelnen Tönen wie »brüchig«, »fahl«, »pressen«, »schrill«, »festrotzen«. [Das bei der live-Aufführung dazu gezeigte Video, Autor ebenfalls Oehring, schien mir beim Nur-Hören überflüssig.]

Bei aller Bloßlegung und Einfachheit ist dieses Musiktheater durch die Gleichzeitigkeit verschiedener »Bewegungs«sprachen wie Gebärden, Tanzen, Sprechen, Singen, Instrumentalmusik, Video und quasi radiophone musique concrète vom Tonband (durch ein räumlich noch nicht sehr überzeugend projiziertes surrounding System) zugleich äußerst komplex. Es gibt allein vier Arten des Sprechens: die stumme Gebärdensprache (DGS), deren Übersetzung durch Oehring, was eine eigentümlich gebrochene Lautsprache ergibt, reflektierendes Alltagsdeutsch und poetisches Deutsch. In den beiden Gesangsstimmen und vom Tonband kommen Englisch, Schwedisch und Französisch hinzu, außerdem Deformationen von Sprache und Gesang und die unbeholfene Ausübung der Lautsprache. Formal-strukturell und ästhetisch gleicht die Komposition einem vielschichtigen Assoziationsfeld mit Netzstruktur, deren bruchstückartigen sprachlichen, musikalischen, klanglichen und visuellen Teile und Teilchen gleichsam herumliegen, auch aufeinanderprallen, sich aber verstreut dem Verstehen anbieten. Die inhaltliche und musikalisch-strukturelle Offenheit dieses Netzes aber ermöglicht den rezeptiven Zugang von verschiedenen Seiten, ohne alles wahrnehmen und verstehen zu müssen. Aus mehr oder weniger großen Bruchstücken von Gebärdentakes, instrumentalen Gesten und Szenen, Tanzbewegungen, Bildern, gesprochenen und gesungenen Texten entsteht beim Hören und Sehen ein Ausdrucksclima, dessen Kern eben die Einsamkeit ist, und eine Werkstruktur, deren Wesen Brüchigkeit, Unvollkommenheit, Verletzungen sind.

Dabei fehlt der Tanzoper – zum Glück – jegliche mitleidige, anklägerische oder sonstwie moralische Attitüde – das *D'Amato System* stellt vielmehr die Dinge dar, wie sie sind, schlägt sie dem Hörer akustisch schamlos und ohne das Mäntelchen des schönen Scheins gleichsam um die Ohren: »Ich möchte nicht zeigen, daß Hörende und Gehörlose zusammengehören und daß es geht, sondern ich will schon zeigen, daß es nicht geht und daß es weh tut und daß man das zu respektieren hat und beachten muß.«<sup>4</sup>

Solch ein Realismus enthält dann auch die melancholisch schönen Seiten von Einsamkeit. Der in der Dritten Szene vorgetragene Text aus Iris te Schiphorsts *Märchen* etwa bleibt im Gedächtnis haften und überwölbt die Abgründe des ganzen, reichlich eine Stunde dauernden Werkes: »... und manchmal flossen die

Tränen ineinander, so daß sich die Bilder und Erinnerungen der einzelnen Menschen vermischten und zu einem großen glänzenden See wurden, einem dunkel glitzernden Geheimnis. Das waren besondere Momente, glückliche Momente. Kurz, ganz kurz stand die Welt still. Kurz, ganz kurz war die Traurigkeit der Menschen geborgen.«

Zum musikalisch Typischen dieser Musiktheaterarbeit aber gehören ihre Extreme: das Grundtempo Viertel = 20, eine Angabe für Langsamkeit, die kein Metronom mehr anzeigt, die schrillen, zaghaften, röchelnden, abstürzenden, verendenden, plärrenden, erbarmungslosen Klangfarben, die radikalen Kontraste zwischen Klangzonen am Rande des Hörbaren und kaum zu ertragender Lautheit, zwischen der in sich ruhenden Oboen-Melodiezeile und der scheinbaren Regellosigkeit partikularer Gleichzeitigkeit, zwischen monoton vorangetriebener Bewegung und erstarrter Stille. Zum Typischen gehört auch jenes angedeutete Prinzip struktureller Regellosigkeit bzw. das ständige Unterlaufen von Regeln wie auch die Gleichzeitigkeit verschiedener Tempi der einzelnen Stimmen, autonomer gestischer Daseinsweisen. Es sind diese Extreme im Strukturellen und Klanglichen, die die unverwechselbare Atmosphäre jener Musik schaffen. Beeindruckend, auf- und verstörend aber wird sie dadurch, weil sie mit ihrem inhaltlichen Kern so intensiv – so existentiell – im heutigen Leben wurzelt.