

Gisela Nauck

Verborgene Geschichten

Zu den Grundlagen der Musik von Helmut Oehring

Helmut Oehring bezeichnet sich als Geschichtenerzähler oder auch als Filmemacher, allerdings als einen, der statt Bildmaterial dasjenige der Musik verwendet. Das Erzählen dieser Stories ist das ureigenste Anliegen seines Komponierens. So musikalisch traditionslos, wie sich Helmut Oehring als vollkommener Autodidakt entwickelt hat, so egal sind ihm auch die mit der kompositorischen Tradition bis hin zur neuen Musik und Avantgarde entwickelten, strukturellen, formalen, satztechnischen oder klanglichen Topoi, Lehren, Gebote, Verbote oder Möglichkeiten. Er hat seine eigene (respektlose) Sprache, die ihm mit dem beachtlichen ersten Streichquartett 1986 regelrecht »zugefallen« ist und die von ihm seitdem konsequent angewandt und ausgearbeitet wird. Das selbstreflektierende Erkunden und Erkennen der Eigenarten sowie des Funktionierens der eigenen kompositorischen Sprache wurde dabei erst im Laufe der Zeit Bestandteil seines musikalischen Denkens. Mit ihrem eigenwillig intuitiven Ansatz und ihrer geheimnisvoll in der Bewegung wurzelnden Klangstruktur erscheint Helmut Oehring's Musik – am Ende der strukturorientierten Avantgarden und der nach allen Seiten hin offenen Postavantgarden – als ein extremer Punkt auf der Skala individuell ausdifferenzierten Komponierens am Ende dieses Jahrhunderts.

»Komponieren interessiert mich nicht so sehr. Meine Musik, das ist Blut, das sind Tränen, Gewalt, Haß. Der Tod und die Liebe. Viele meiner Musiken sind vom Sujet her hoffnungslos melodramatisch, eher 19. als 20. Jahrhundert. Obwohl ich mich nicht als Traditionalisten sehe und Mainstream hat mich noch nie interessiert. Ich sehe mich trotzdem durchaus in der romantischen Erzähltradition. Bevor ich anfangen zu schreiben 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 zum Schluß ist. Manchmal ist erst der Titel da und es hängt sich da eine Story ran oder auch umgekehrt. Die Besetzung entspricht Darstellern, zum Beispiel in einem Film, die Instrumente – oder Sänger oder Gebärdenden – sind Personen, ganz bestimmte Figuren mit konkreten Charaktereigenschaften. Die »Gedanken« zu solchen Geschichten aber, die sich im Kopf angesammelt haben, sind Bewegungen, gleichzeitige Bewegungen von Händen, Gesichtern, die diese Story erzählen. Diese abstrakte Abfolge von Gebärden, die ich im Kopf habe, könnte ich niemals in »reale« Gebärdensprache übertragen, aber ich kann sie in Musik umsetzen.«

Romantisch ist hier allerdings wohl nicht in der Bedeutung des kunstgeschichtlichen

Begriffes gemeint. Vielmehr bezeichnet es das »normale«, unverklausulierte Geschichtenerzählen und vor allem den zutiefst subjektiven Standpunkt des Erzählers. Oehring's Geschichten sind Resultat einer selbst durchlebten Problematik, sind Ausdruck ureigenster Ängste und Nöte, deren Ursprung sein Kindheitstrauma ist: Als hörendes Kind gehörloser Eltern hat er die Ausweglosigkeiten eines vom »normalen« Leben Ausgeschlossenen erfahren, im Niemandsland zwischen Sprechenden und gehörlos Gebärdenden. Als Kind mußte er zwischen zwei sich absolut ausschließenden Welten vermitteln: zwischen den vertrauten, stummen Gebärden seiner Eltern und der fremden, lauten Sprache der Anderen. Seine prägenden Kindheitseindrücke sind Hilflosigkeit, Angst, Schuld und Un-Möglichkeit, die lautlose Gebärdensprache ist seine Muttersprache. Insofern prägt seine Musik vielleicht eher ein psychoanalytisches als ein romantisches Element.

»Ich denke immer, aus irgend einem Grunde verlängere ich die Schwierigkeiten meiner Kindheit in einer merkwürdigen Weise auf einem Gebiet, nämlich dem Muskschreiben, das ja meilenweit entfernt ist von der taubstummen Welt und führe hier eine ähnliche Situation herbei. Jetzt aber kann ich diese Situation kontrollieren, indem ich beispielsweise entscheide, wann ich komponiere und wieweit ich mich vortraue in der Berührung, wie weit ich mich traue, mich dieser Situation auszusetzen. Als ich begann, mit Taubstummen auf der Bühne zu arbeiten, hatte das damit zu tun. Ich habe diese Situation in die Tat umgesetzt, jedoch indem ich einen klar konturierten Vorgang auf der Bühne stattfinden lasse, der so stilisiert, zeitlich und räumlich begrenzt ist, daß er mir auf keinen Fall etwas anhaben kann. Deshalb könnten auch alle meine Stücke mit Taubstummen besetzt sein oder auch gar keins, für die Musik ist das eigentlich egal, weil ohnehin immer alles im Zusammenhang mit dieser Gebärdensprache erzählt wird. Und wenn einige Zuhörer zum Beispiel sagen: es war wie immer sehr schön, aber wir haben nichts verstanden, dann sollen sie doch die Gebärdensprache »erlernen«. Es gibt Kurse. Es ist eine extrem poetische, komplexe Sprache und es würde wohl nichts schaden. Ich spreche ja auch »ihre« Lautsprache. Vielleicht ist komponieren für mich ein Selbstheilungsprozeß, was mit einem Mangel an Verständigung durch Sprache zu tun hat.«

Helmut Oehring's Geschichten handeln allerdings keineswegs von Kindheitserlebnissen. Vielmehr verallgemeinern sie die jeweilige Geschichte und deren Inhalte durch die Transformation der abstrakten Gebärdensprache seiner Vorstellung in eine nicht weniger abstrakte musikalische Sprache zu Ausdrucksfeldern; es bilden sich emotionale Zustände, die im alltäglichen Leben nur allzuoft als »Schwäche« verdrängt werden, weil sie nicht gesellschaftsfähig sind: Entfremdung, Einsamkeit, Ausweglosigkeit, Ohnmacht, Ausgeliefertsein, Angst ... In einer Art musikalischem Realismus bündelt diese Musik brennpunktartig wesentliche Schattenseiten unseres heutigen Lebens. Ob in den Zyklen *Koma* (1988-1992), *Irrenoffensive* (1993-1996) oder *kurz im Müll gestochert* (1994-1996) – musikalisch vorgeführt werden die Ängste und Nöte zwischen Leben und Sterben in der Intensivstation, die Situation auswegloser Selbstbefreiung, die gesellschaftlich ausgegrenzte Existenz von Minderheiten oder der Zynismus von Menschen, die Todesmaschinen bauen, um sich ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Oehring's Musik schlägt diese Wirklichkeit wie ein Buch auf, daß wir darin hörend lesen und uns darin vielleicht auch selbst finden können.

»Die Geschichten handeln immer von etwas Existentiellstem und ich empfinde Sprache als das Existentiellste, was es auf dieser Erde überhaupt gibt. Meine Musiken kreisen um das Problem, daß Leute überhaupt Sprache und damit Beziehungen haben. Und sie ist Reaktion auf einen Mangel, Ersatz für Vermißtes, Ausfüllen einer Leere, Fixieren einer Losheit.

Was mich besonders interessiert, das ist die Vielheit von unterschiedlichen Schichten, Bedeutungen und verschiedenen Zuständen, die in einem herrschen können. Dabei kann es mir nicht komplex genug sein. Davon möchte ich erzählen, aber nicht in einer experimentellen oder verfremdeten Weise. In der Malerei gefällt mir Bacon eher als die Vertreter des abstrakten Expressionismus (und Skrjabin ist mir näher als Schönberg ...). Bei diesem Erzählen bin ich aber trotzdem offen für Reflexe oder Plötzlichkeiten, weil das ja auch mein Leben bestimmt, also insofern entziehe ich mich auch nicht einer Modernität der Darstellung.«

Interessant ist, daß Oehring nicht sagt: seine Musik erzähle *von etwas* oder *über etwas*, sondern: »Meine Musik, das *ist* Blut, das *sind* Tränen...«. Aus dieser Ineinssetzung gewinnt sie ihren typischen Charakter, ihren Oehring'schen Ton, was mit den Besonderheiten seines Materials und kompositorischen Handwerks zu tun hat.

»Mein Anknüpfungspunkt besteht darin, die verschiedenen Bewegungen, die mit der Grammatik der Gebärdensprache zu tun haben, die Gleichzeitigkeit der körperlichen und mimischen Bewegungen, die ja Bestandteile dieses Sprachsystems sind, in Musik zu übertragen. Der Übertragungsprozeß selbst ist immer noch intuitiv und passiert über »Antennen«. Ich weiß nie genau, wohin es geht und was ich eigentlich tue. Die Gleichzeitigkeit und die Unterschiedlichkeit einer Augenbrauenbewegung und zugleich von mehreren Armbewegungen, die ein Wort ausmachen, das sich gerade im Raum bildet, und dessen Zeitverlauf – das ist das, was mich kompositorisch interessiert. Dabei sollte auch Musik möglichst als Bewegung im Raum dasein, so, wie die Gebärdensprache. Die Verwendung der Circle-Surround-Technik ist ein Schritt in diese Richtung.

Bei der Darstellung des Satzes »Der Mond geht unter« beispielsweise – was da innerhalb einer Gebärde abläuft! Wenn ein Taubstummer diesen Satz in Gebärdensprache darstellt, ihn zu einem Kind »sagt« – das bekommt man gesprochen nie hin, so schön sieht das aus. So gleichzeitig sind die einzelnen Elemente, die zu diesen Gebärden gehören. Das ist mein Traum: diese Ereignishaftigkeit der Gleichzeitigkeit in der Erzählstruktur der Gebärdensprache – die würde ich gern komponieren können. Das hat mit der Gleichzeitigkeit oder Komplexität, die im »schlechten« Sinne Neue Musik ausmacht, nichts zu tun. Hier würde ich mich immer dafür entscheiden, bei der »großen Kunstmusik« zu klauen, um sie dann auf mein Bordsteinkantenlevel zu bringen.

Den Wunsch, solche Gleichzeitigkeit zu komponieren, eine klare Sprache zu schaffen, die dennoch geschichtet ist, hatte ich übrigens erstmals bei dem Orchesterstück *Koma*, also 1992. Das Gestischste meiner Stücke überhaupt aber ist das Streichquartett von 1986, meine allererste Komposition. Die unterschiedlichsten Bogenbewegungen, die hier in sehr dichter Folge zur Erzeugung der Klänge und Geräusche auszuführen sind, sehen aus wie Gebärdensprache mit Bögen. Wenn man das hört und sieht, wird ganz transparent, daß es da einen

Zusammenhang gibt.«

Das musikalische Material wird damit zum Ergebnis des Komponierens, seiner – man kann schon sagen – genialen Begabung und der höchst ungewöhnlichen Biografie. Im Sinne des Wortes erfindet Oehring eine musikalische Sprache, deren Grundlage und Material Gebärden, also Visuelles, und Bewegungen, also Abläufe von Zeit im Raum, sind.

»Bestimmte Gebärden repräsentieren bestimmte Klangzustände, und die erlauben mir zu behaupten: Ich komponiere in der Tat Gebärdensprache, weil es nicht beliebig ist, ob ich solch einen Zustand ein bißchen höher oder tiefer setze. Wenn ich die Instrumente ändere, dann ist das für mich so, als ob ein und diesselbe Geschichte nur von einer anderen Person erzählt wird. Die Instrumente stellen für mich Schauspieler, Personen dar. Und die kann ich austauschen, aber auch nicht beliebig. Es gibt da gewisse Spielräume, mit denen ich umgehe, das passiert aber ebenfalls intuitiv. Ich mag es auch, von bestimmten Stücken immer wieder verschiedene Versionen herzustellen. Ich merke, daß ich dann etwas dazulerne, wenn ich dieselbe Geschichte von einer anderen Kombination von Instrumenten erzählen lasse. Ich mag es beispielsweise zu hören, wie sich Nuancen dadurch verändern und ich ein ›verwirrtes‹ Gefühl spüre, das sich immer bei mir einstellt, wenn ich aus dem Instinkt heraus ›entscheide‹. Und es hat sich so entwickelt, daß bestimmte Gebärdenstränge ganz bestimmte Klänge zur Folge haben, so daß ich mit Gebärden ähnlich umgehe wie mit einem Tonsystem. Wenn das nicht so wäre, könnte ich die Musik auch nicht kontrollieren.«

Was ist aber das Besondere dieser Klanggebärden, die offenbar die musikalischen Grundsteine oder Bausteine der Oehring'schen Musik sind? Wodurch bildet sich ihr Charakter? Denn ohne Zweifel kann Helmut Oehring mit Recht sagen: »Meine Musik *ist* Blut, das *sind* Tränen, Gewalt und Haß.« Haben sich doch durch diesen Transformationsprozeß die Inhalte seiner Geschichten in die klangliche Erscheinung der Musik tief eingegraben.

»Das Wichtigste ist die Ereignishaftigkeit der Gestalt. Am Anfang steht immer das Ereignis der Figur oder das der Geschichte, die erzählt wird. Und im Zusammenhang damit entwickeln sich die musikalischen Bedingungen dieser Ereignisse, die ihren Charakter ausmachen, wie von selbst. Ich kalkuliere vorher nicht, wie diese Gestalten entstehen, welches die musikalischen Eigenschaften sind, die ihren Charakter bestimmen - das unterläuft mir. Es existiert keine Systematik oder konkrete Zuordnung, so wie bei einem Nachschlagewerk – es sei denn unerkant von mir in meinem Kopf. Und was diese Ereignishaftigkeit betrifft, so kommt noch etwas anderes hinzu. Gefordert ist eigentlich eine neue Spieltechnik und ein anderer Umgang mit Sprache. Bei *Foxfire 1* beispielsweise muß der Instrumentalist komplett neu lernen, das Instrument zu spielen, um die Töne hervorzubringen, weil die Komposition in Form von Bewegungen abläuft. Und diese Bewegungen sind Gebärden sehr ähnlich. Ebenso müssen die Interpreten lernen, daß meine Musik wirklich eine Sprache und etwas sehr Existentielles ist. Ich hasse es, wenn sich die Musiker nicht um den Titel oder die Geschichte scheren – dann können sie es auch gleich sein lassen, dann spielen sie es sowieso falsch. Das gehört einfach mit zum Verständnis und zum Material: die Noten und die Töne usw. sind die eine Sache und

das andere Material ist dieser Subtext und der Kontext und alles, was das Stück hervorgebracht hat. Ich liebe das Dramatische und ich bin ein großer Fan von Musik. Es ist eben so.«

So scheint das Wesen von Helmut Oehring's Musik darin zu bestehen, daß er für seine Geschichten keine strukturellen Verknüpfungen oder auch deren Brechungen erfindet, die einem vorgestellten kompositorischen Gesetz oder einer Technik folgen, um darin etwas abzubilden. Sondern er findet die musikalischen Strukturen tatsächlich in einer anderen, gestischen Form vor; die Figuren *sind* die zerbrochenen, wunden, hoffnungslosen und zerborstenen Klangereignisse selbst. Die Geschichte bildet sich unmittelbar im musikalischen Material in Form von Klangereignissen ab, in die Kompositionstechnik und interpretatorische Ausführung integriert sind. Im Transformationsprozeß von Geste zu Klang wird die Struktur der Klangereignisse selbst Ausdruck. Oehring's Geschichten und deren Personen haben sich als Musik verkörpert, zwischen Material, Kompositionstechnik und erzähltem Inhalt gibt es keine Differenz. Die Musik erzählt sich selbst und damit die von Helmut Oehring beabsichtigte Geschichte. Sie ist so direkt und unmittelbar wie zugleich abstrakt und poetisch.

(Der Text entstand nach einem Gespräch mit Helmut Oehring am 30. Juni 1997, dem auch die Zitatpassagen entstammen.)