

Das Singen im Dunkeln : einige Bemerkungen zur Audiovisualität in den Werken Helmut Oehring

Autor(en): **Kötter, Daniel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft 74

PDF erstellt am: **06.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927904>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DAS SINGEN IM DUNKELN

VON DANIEL KÖTTER

Einige Bemerkungen zur Audiovisualität in den Werken Helmut Oehring

Unter den menschlichen Sinnen scheinen Hören und Sehen besonders ausgezeichnet zu sein. Alle Bereiche der Kultur, die sich von primär vitalen Interessen abheben, sind dem Auge und dem Ohr vorbehalten. Das gilt gleichermassen für das Feld der sprachlichen Kommunikation wie für den ästhetischen Bereich. Sprache und Kunst sind nicht an den unmittelbaren Kontakt gebunden, sondern vermitteln sich über die Fernsinne Hören und Sehen, also über Visuelles, Auditives oder eben Audiovisuelles. Das mag zum Teil daran liegen, dass Auge und Ohr nicht nur passive Rezeptoren sind, sondern strukturierende Werkzeuge der Gestaltwahrnehmung. Hören und Sehen weisen als kulturell und gesellschaftlich vermittelte Weisen der Welterzeugung über reine Sinneswahrnehmung hinaus: Sie sind Mittler von Kommunikation.

Dennoch mag es zunächst irritieren, wenn der Komponist Helmut Oehring von sich sagt: «Für mich ist sehen wichtiger als hören. Sehen ist für mich gekoppelt an Sprache, an Kommunikation, an Mitteilung.»¹ Gemeinhin ordnet man nämlich Ohr und Auge jeweils unterschiedliche kulturelle Funktionsweisen zu: Sehen bezieht sich in erster Linie auf Räumliches, Verharrendes, Hören dagegen auf Zeitliches und Vergehendes; das Auge ist feststellend und distanzbildend und besitzt demgemäss eine Affinität zu Objektivierung sowie zu Erkenntnis und Vergewisserung, während das Ohr als Organ der Passibilität die Welt einlässt, das Ereignis-hafte präferiert und dem Glauben nahe steht.² Und auch in der Kunst sind die Bereiche klar verteilt: Malerei ist die Kunstform des Auges, Musik diejenige für das Ohr.

SPRACHE: ZWISCHEN AUGE UND OHR

So schematisch solch allgemeine Zuordnungen sein mögen: in ihnen deutet sich an, welches kultur- und kommunikations-geschichtliche Gewicht einer Prävalenz einer der beiden Sinne zukommt. Die Kunst im 20. Jahrhundert hat sich mit solch einfachen Gegenüberstellungen bekanntlich nicht mehr zufrieden gegeben. Zahlreichen bildenden Künstlern galt es, den Aspekt der Zeitlichkeit im Räumlichen zu betonen, die auditiven Reste im Visuellen aufzuspüren, während Komponisten der scheinbaren Banalität, Musik sei ausschliesslich zum Hören bestimmt, entgegenwirkten, indem sie bildlich-räumliche Konfigurationen zum Ausgangspunkt ihrer Musik machten und somit einer musikali-

schen Dimension zu ihrem Recht verhalfen, die im 19. Jahrhundert weitgehend ausgeblendet blieb. Adorno attestierte in der *Philosophie der Neuen Musik* schon der Musik Debussys und Strawinskys eine «Pseudomorphose an die Malerei», das Instrumentale Theater eines Mauricio Kagel akzentuierte den sichtbaren Teil des Muskmachens, und die neueste Musik schöpft in ihrer Bandbreite von der Klanginstallation bis hin zum Sinfoniekonzert, von Robert Ashley bis Rebecca Saunders selbstverständlich aus dem Reservoir visuell dominierter Medientechnologien. Komponieren betrifft nicht mehr nur das Ohr, und der Komponist ist nicht mehr nur Spezialist fürs Auditive.

Doch schon der zweite Teil des Statements von Oehring («Sehen ist für mich gekoppelt an Sprache, an Kommunikation, an Mitteilung.») verrät, dass sich seine Affinität zum Visuellen grundlegend von den genannten Tendenzen unterscheidet. Die Musik Oehring's ist weniger von visuell-räumlicher (Ab-)Bildlichkeit, von abstrakten architektonischen Mustern oder gar von dem Musizieren inhärenten theatralen Aspekten geprägt, sondern vielmehr von visuellen Formen sprachlicher Verständigung. Dies ist insofern erstaunlich als gemeinhin nicht das Auge, sondern das Ohr als zentrales Organ der sprachlichen Kommunikation gilt; schon für den Spracherwerb ist die Rückkopplung von Sprechen und Hören von elementarer Bedeutung. Die Welt erschliesst sich über Sprache, also hörend. Entscheidend dabei ist, dass lautliche Kommunikation auch dann funktioniert, wenn sich die Kommunizierenden nicht sehen. Dies ermöglicht, nicht nur in Telekommunikation und Radio, sondern auch in Musik und Theater – man denke an das Singen aus dem Off – die Ablösung der Stimme von unmittelbar körperlicher Präsenz, ohne dass dadurch das Gelingen der Verständigung prinzipiell in Gefahr geriete. Die Komponistin Iris ter Schiphorst, deren Kompositionen zum Teil in Zusammenarbeit mit Oehring entstanden sind,³ weist in ihren theoretischen Arbeiten über das Verhältnis von Schrift, Gebärde und Lautsprache darauf hin, dass selbst die lesend über den Sehsinn aufgenommene Schriftsprache insgeheim mit dem Hörsinn verschaltet ist, wo doch die Schriftzeichen in gewisser Weise Ableitungen, Abstraktionen lautlicher Zeichen darstellen.⁴

Den Kommunikationsmodellen *Hören ohne Sehen* (Lautsprache) und *vom Hören unterwandertes Sehen* (phone-

1. Zitiert nach dem Booklet zu *Dokumentaroper*, hg. vom Deutschen Musikrat, Mainz.

2. Vgl. zur Typologie der Sinne: Wolfgang Welsch, «Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens?» in: ders., *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart 1996.

3. Der vorliegende Text beschäftigt sich in erster Linie mit der Musik Helmut Oehring's, bezieht sich aber in gleichen Teilen auf die Werke Oehring's und die Gemeinschaftskompositionen von Oehring/ter Schiphorst. In letzteren lassen sich die jeweiligen Anteile der Autoren nicht klar rekonstruieren, weshalb in diesen Fällen die Schlussfolgerungen auf beide Komponisten zu beziehen sind.

4. Iris ter Schiphorst, *Die stillschweigende Verschaltung von Stimme und Schrift. Einige Anmerkungen zum Verhältnis von Schrift, Laut- und Gebärdensprache*, in Auszügen abgedruckt unter dem Titel «Über Sprache» in: Programmhefte des Staatsorchesters Stuttgart, Spielzeit 2000/2001, Nr.3.

tische Schriftsprache) setzt Oehring das Modell *Sehen ohne Hören* entgegen. Biographisch als hörender Sohn gehörloser Eltern durch die dreidimensional-räumliche Syntax und Grammatik der Gebärdensprache geprägt, die er noch vor der Lautsprache erlernte, verwendet er seit *Wrong* (1993) in seinen Kompositionen regelmässig Gebärdensprache, also die wahrscheinlich einzige Sprache im engeren Sinn, die ohne Bezug auf Auditives allein über das Auge funktioniert. In den Partituren Oehrings finden sich neben den herkömmlichen Instrumentalstimmen eigens komponierte Gebärdenpartien. In Ermangelung einer verbindlichen Schriftform für die Deutsche Gebärdensprache (DGS), an der zurzeit an verschiedenen Instituten geforscht wird,⁵ notiert Oehring die Gebärdentexte in phonetischer Schriftsprache, die im Bewusstsein der Unzulänglichkeit jeder Übersetzung von Gebärden in Phoneme nur den ungefähren Sinngehalt des Textes festhält, so dass die genauen Partien erst in der konkreten Probensituation mit den gehörlosen Solisten erarbeitet werden.

Die Einbeziehung von ausschliesslich über das Sehen dekodierbaren Parametern in die Komposition hat fundamentale Konsequenzen für die Rezeption des Werkes. Die Partituren Oehrings sind in einer CD-Einspielung insofern unvollständig realisiert, als mit dem Visuellen ein vollständiger Sinnesstrang ausgeblendet bleibt. Da die Musik selbst konstitutiv audiovisuell angelegt ist, wird das Hören seiner Musik also gewissermassen *vom Sehen unterwandert*: In der Verwendung von Gebärdensprache gewinnen visuelle Kommunikationsstrukturen für die Musik eine neue Qualität. Schliesslich sind die Koordinaten der kommunikativen Weltorientierung in der Welt der Gehörlosen qualitativ verschieden von denen der hörenden Welt. Das Auge übernimmt die Funktionen des Ohrs, es wird zum Träger von Raum *und* Zeit, von Erkenntnis *und* Ereignis. Der Sehsinn ist nicht mehr nur der objektivierende Sinn des Individuums, das die Dinge betrachtend auf Distanz bringt, sondern zugleich der Sinn sozial-kommunikativer Verbundenheit. Um zu verstehen, was jene Konfigurationen des Visuellen für die Musik Oehrings bedeuten, inwiefern sich sein Verhältnis zur Komposition und schliesslich auch zum Musiktheater aus jener Quelle der Gebärdensprache speist, ist es sinnvoll, sich zunächst einige Eigenschaften der Gebärdensprache zu vergegenwärtigen.

DAS VISUELLE IM AUDITIVEN

«Das Medium Musik spielt für mich nicht die grosse Rolle, eher das Medium Film ... ich denke und träume in Gebärden.»⁶

Helmut Oehring

Untersuchungen zum Spracherwerb bei Kindern haben gezeigt, dass die Verschiebung von einem auditiven zu einem visuellen Weltzugang nicht defizitär, sondern alternativ zu verstehen ist: «Interessanterweise verläuft bei hörenden Kindern bis zu 13 Monaten die Entwicklung und Ausbildung von Gesten und Vokalisierungen parallel. Das heisst, die Sprachpotentialität beider Sprachen, einer visuellen und einer auditiven, ist im Menschen angelegt, und es ist nur eine Frage der sprachlichen Umgebung, welche dieser Sprachen sich ausbildet. Erst nach circa 13 Monaten werden bei hörenden Kindern, die mit Laut-Sprache aufwachsen, die Gesten vernachlässigt, und sie treten in eine Phase der allmählichen Wortbildung ein. Würden sie hingegen mit Gebärdensprache aufwachsen, würden sie dementsprechend in eine Phase der Gebärdenbildung eintreten.» (ter Schiphorst⁷)

Im Unterschied zur Lautsprache stehen der Gebärdensprache neben der zeitlichen auch die drei räumlichen Dimensionen zur Verfügung: «Gebärdensprache wird über das Auge erworben; ihr <Sprechapparat> besteht aus einem Komplex verschiedener Stellungen, Bewegungen und Positionen der Finger, Hände und Arme im Raum, und ihre grammatischen Feinheiten drücken sich u.a. durch die Stellungen der Augenbrauen, der Augen, des Mundes und der Wangen aus.» (ter Schiphorst) Träger jener Gebärdensyntax und -grammatik ist die Gestik des Körpers und die Mimik des Gesichts, was der Gebärdensprache einen enormen räumlich-expressiven Spannungsgehalt verleiht, der sich in dieser Form auch in der individuellen stimmlichen Artikulation gesprochener Sprache kaum findet. «Vieles, was die Lautsprache linear, also nacheinander ausdrücken muss, kann Gebärdensprache simultan erzählen. Eine einzelne Gebärde kann durch Handform, Handstellung, Ausführungsstelle (also wo sie ausgeführt wird), Bewegung und durch nicht-manuelle Komponenten (also durch Mimik; Mundbild etc.) gleichzeitig modifiziert werden.» (ter Schiphorst⁸) Während also Lautsprache diskursiv, im

5. Das Hamburger Institut für Deutsche Gebärdensprache und Kommunikation Gehörloser an der Universität Hamburg arbeitet beispielsweise an der Entwicklung der sogenannten HamNoSys-Gebärdenschrift.

6. Zitiert nach dem Booklet zu *Dokumentaroper*.

7. Ter Schiphorst, *Die stillschweigende Verschaltung von Stimme und Schrift. Einige Anmerkungen zum Verhältnis von Schrift, Laut- und Gebärdensprache*.

8. Ebd.

Notenbeispiele:

Oehring:
«Dokumentation I»,
T. 62–63
(ohne Schlagzeug/
Streicher)
(Boosey &
Hawkes)

Modus des Nacheinander funktioniert, arbeitet die Gebärdensprache zusätzlich mit Strukturen des simultanen In- und Miteinander – hierin vergleichbar der Musik!⁹

Glaubt man dem Komponisten, so muss man Oehring komponieren als eine Art Projektion der Gebärdensprache in die Klangwelt der Instrumente verstehen: «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.»¹⁰

Jene kompositorische Inspiration durch Gebärdensprache suspendiert die herkömmlichen Kriterien an eine musikwissenschaftliche Analyse, da in der Musik Oehrings parametrales Denken in keiner Weise greift. Die Problematik einer theoretisch-analytischen Darstellung der Infiltration seiner Musik durch die Gebärdensprache besteht darin, dass hier kein konventionalisierbares Transkriptionssystem von Gebärdensprache in Musik zugrunde liegt und der Komponist selbst auf den intuitiven Charakter des Prozesses verweist. Besser als mit den herkömmlichen sprachlichen Analyse-Kategorien der Musikwissenschaft lässt sich die Musik Oehrings mit einer dem Film entlehnten Begrifflichkeit beschreiben: Schnittfrequenz, Schuss-Gegenschuss, Ellipse, Überblendungen, Fade in/Fade out, Zeitlupe, Zeitraffer. Den einzelnen Einstellungen eines Films vergleichbar, arbeitet die Musik Oehrings über weite Strecken mit isolierbaren Einheiten

von wenigen Takten Länge, mit bestimmten musikalischen Gestalten, deren Prägnanz sich in erster Linie über ihren gestischen Charakter und weniger über Harmonie, Melodie, Rhythmus oder Instrumentation mitteilt. Diese Einheiten sind verfü- und verformbar, bestimmte Gesten tauchen gleich in mehreren seiner Werke auf, immer ein wenig modifiziert. Die Notenbeispiele zeigen die Erscheinungsweise desselben musikalischen Schnitts (32tel-Sechstole *c – es – h – e – des – c*) in verschiedenen Werken, Besetzungen und Kontexten (vgl. Notenbeispiele).

Vergleicht man beispielsweise die Partituren von *Dokumentaroper* und *Dokumentation I*, so stellt man fest, dass das «Schnittmaterial» beider Werke weitgehend identisch ist, die Anordnung der einzelnen Abschnitte aber stark differiert. Aus dem gleichen Material entstehen zwei verschiedene «Filme». Ähnliches fällt auf, wenn man Partitur und CD-Einspielungen vergleicht. Oft werden noch im Probenprozess einzelne Abschnitte ausgeschnitten und an anderen Stellen einmontiert, ohne dass hierdurch ein übergeordneter Formzusammenhang zerstört würde. Im Vorwort zur Partitur von *Polaroids* sprechen die Komponisten Oehring und ter Schiphorst von «kurzen Handlungseinheiten, die in verschiedenen Sprachsystemen erzählt werden. Sie treten jedoch nicht linear in Erscheinung, sondern werden – wie z.B. im Film – zerschnitten und montiert». Die zeitliche Gestalt der Komposition erschliesst sich also nicht aus formal-strukturellen Aspekten, sondern aus quasi-narrativen Bilderfolgen (*Polaroids*). Musik wenn man so will als filmisch-montiertes, nicht-diskursives Erzähldispositiv; als gebärdensprachlich inspirierte kompositorische Regelung ohne konventionalisiertes Regelwerk.

Das Prinzip der Montage ist gewiss keineswegs neu in der Musik der letzten fünfzig Jahre, seine Ausprägung im Werk Oehrings und ter Schiphorsts aber durch den Zusammen-

9. Vgl. z.B. auch die Unterscheidung von diskursivem und präsentativem Symbol bei Susanne K. Langer, *Philosophie auf neuem Wege*, Frankfurt am Main 1965.

10. Aus einem Gespräch des Komponisten mit Gisela Nauck, zitiert nach Gisela Nauck, «Verborgene Geschichten. Zu den Grundlagen der Musik von Helmut Oehring», in: *Positionen* 32.

Abbildung 1:

Jayne Parker:
«Foxfire Eins».
Video zu
«Foxfire Eins»
von Helmut
Oehring;
Anton
Lukoszevics
(Cello)



hang mit der Gebärdensprache spezifiziert. Die Kompositionsweise der Montage und die Gebärdengrammatik kommen überein in der Verwendung quasi-filmischer Techniken: Es entspricht «dem Wesen der Gebärdensprache, von der Normaleinstellung zur Nahaufnahme, von dort zur Totalen und dann wieder zur Naheinstellung usw. zu springen, wobei auch Rück- und Vorausblenden möglich sind. Man verfährt dabei genauso wie Regisseur und Cutter am Schneidetisch» (Oliver Sacks).¹¹ «Nicht nur die Gebärdensprache selbst gleicht in ihrem Arrangement mehr einem fertigen Film als einer niedergeschriebenen Erzählung – auch derjenige, der sich ihrer bedient, verhält sich eher wie eine Kamera: Bildausschnitt und Einstellung sind gesteuert aber variabel.»¹²

DIE VISUELLE ERWEITERUNG DER MUSIK

Bereits im Hörbaren der Musik Oehrings spielt Sichtbares also eine entscheidende Rolle, zumindest virtuell. Die Audiovisualität der Werke Oehrings erschöpft sich aber nicht in jener «Pseudomorphose» der Musik an Film und Gebärdensprache, die zudem eher in allgemeinen Strukturanalogien als in konkret verifizierbaren «Übersetzungen» oder gar in synästhetischen Evokationen visueller Wahrnehmung durch die Musik gründet. Mit dem Akzent auf der visuellen Kommunizierbarkeit von Musik schwindet die romantisch-metaphysisch konnotierte Emphase der ausschliesslich dem Hörsinn vorbehaltenen absoluten Musik. Fast alle Kompositionen Oehrings, und nicht nur jene mit Gebärdensprache, weisen über das rein Konzertante hinaus, tendieren zum Musiktheater, also zu jenem Genre, in dem Auge und Ohr, Musik und Bild/Abbild, Hören und Sehen explizit ins Verhältnis zueinander treten. Dennoch kann man wenn überhaupt nur *Effi Briest* (gemeinsam mit ter Schiphorst; UA Bonn,

2001) und *BlauWaldDorf* (UA Aachen am 27. April 2002) unter das Etikett «Oper» subsumieren.

Das liegt daran, dass der Begriff «Oper» auf eine tradierte Hierarchie im Verhältnis von Musik und Szene in der abendländischen Musikgeschichte verweist, die auf die Werke Oehrings keinesfalls mehr zutreffen. Anders als zum Beispiel in fernöstlichen Spielarten von Musiktheater wie Noh oder Pekingoper ist in der westlichen Operngeschichte lediglich das Auditive in struktureller Komplexität kodifiziert, überliefert in einer Partitur, die alle auditiven Parameter genauestens festschreibt. Die Hinweise zur visuellen Gestaltung erschöpfen sich demgegenüber zumeist in allgemeinen Regieanweisungen zu Dekor, Figurenpsychologie und Handlungsführung. Auch im vergangenen Jahrhundert hat sich an dieser einseitigen Fixierung des Auditiven im Musiktheater nur wenig geändert. Schönbergs *Glückliche Hand* und Stockhausens *Licht-Zyklus* bilden ambitionierte, aber kaum wegweisende Ausnahmen, während sich die Opernregie meist nur an inhaltlichen Fragen der Story abarbeitet. So wandelt sich die Oper bei einigen Komponisten konsequent zum rein auditiven Kunstwerk, zur «Tragödie des Hörens» (Nonos *Prometeo*) oder zur «Unsichtbaren Handlung» (Sciarrinos *Lohengrin*).

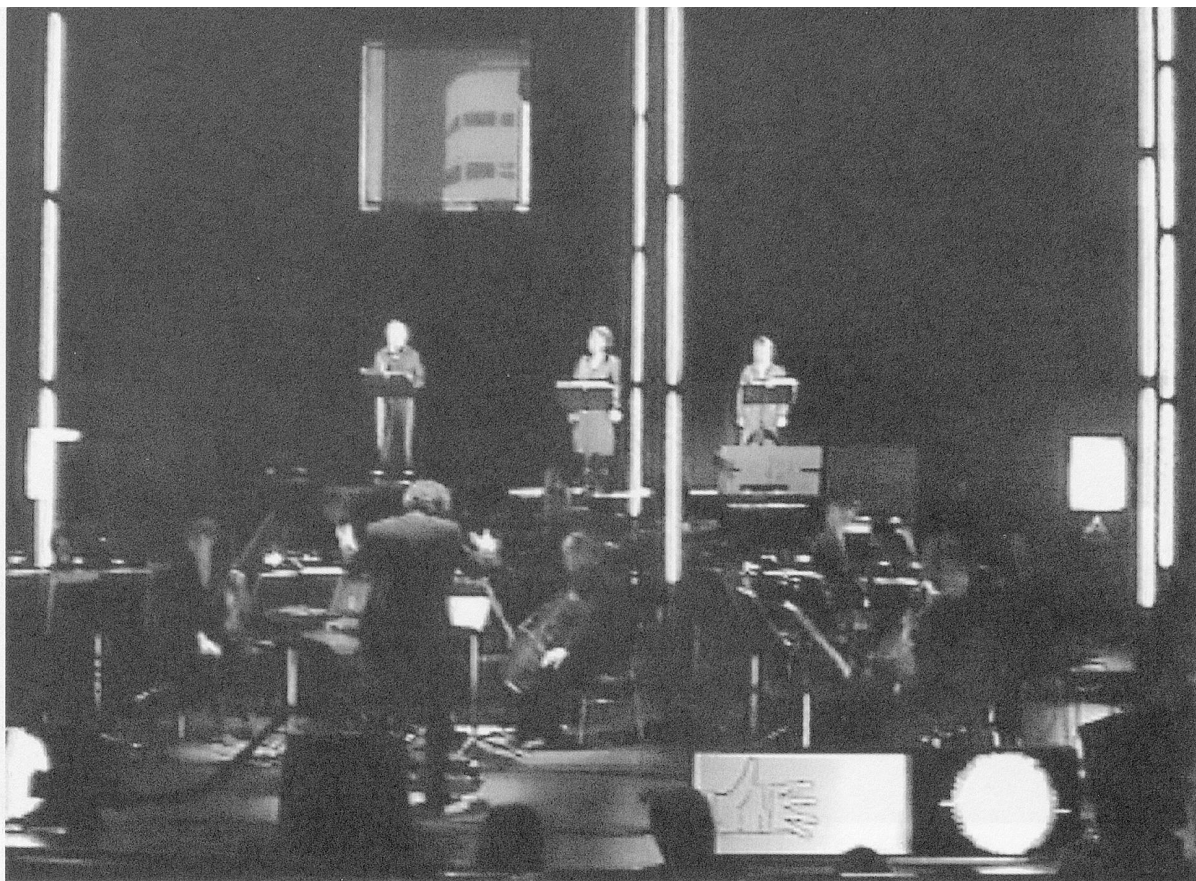
Die Realisierung von im engeren Sinne audiovisuellen Werken, also von Werken, die Hören und Sehen gleichberechtigt miteinander in Beziehung setzen, bleibt meist Choreographen oder Videokünstlern vorbehalten. Es ist daher auch kein Wunder, dass einige der Bühnenwerke Oehrings als Vorlage für Choreographien gedacht sind: Neben der «Tanz Theater Musik» zu Joachim Schlömers *Bernarda Albas Haus* (UA 1999, Theater Basel) vor allem die 1996 bei der Münchener Biennale uraufgeführte «Tanzoper» *Das D'Amato System*, deren Titel sich auf eine Bewegungsfolge im Boxkampf bezieht. Wo die Choreographie sich ein eigenes Reservoir der Bewegungssprache

11. Aus Oliver Sacks, *Stumme Stimmen*, zitiert nach dem Booklet zu *Dokumentaroper*.

12. Zitiert nach dem Booklet zu *Dokumentaroper*.

Abbildung 2:

Oehring/
ter Schiphorst:
«Der Ort ist nicht der
Ort». Eine musika-
lisch-theatralische
Aktion für 3 Solisten,
Ensemble, Grafik,
Licht und Live-
Elektronik (GOGH),
UA Oktober 2000,
Hannover (Deutscher
Pavillon, EXPO), mit
Ensemble Aventure,
Christian Hommel
(Leitung), Lori
Lixenberg, Arno
Raunig, Christina
Schönfeld (Solisten);
Grafik:
Hagen Klennert;
Licht: Lutz Deppe;
Live-Elektronik:
Torsten Ottersberg



aber allererst erarbeiten muss – man denke in neuerer Zeit an Jo Fabians «Alphasystem» –, steht Oehring mit der Gebärdensprache ein kompositorisches System visueller Bewegungsformen zur Verfügung, das die strukturelle Komplexität in Form von Syntax, Grammatik und Lexik bereits mitbringt. Gebärdensprache ermöglicht, mit den Mitteln der Visualität zu musizieren. Schon von daher ist das Musiktheater Oehrings kein primär dramatisches, eher vielleicht ein im Sinne Hans-Thies Lehmanns postdramatisches,¹³ in jedem Fall aber ein genuin audiovisuelles.

Die visuelle Präsenz der Gebärdensprache bindet auch im Konzert das Auge in den ästhetischen Wahrnehmungsprozess ein. Der Bewegungsvorgang des Musizierens, für gewöhnlich in der Konzertpraxis als zu vernachlässigende Körperarbeit strikt aus der Rezeption des Kunstwerks herausgefiltert, wird hier zum konstitutiven Bestandteil. Anders als im Instrumentalen Theater wird das Musizieren aber nicht ausgestellt, nicht zum Thema des Stücks. Die expressive Gebärdenchoreographie allein lädt den visuellen Wahrnehmungsraum schon in dem Masse auf, als in ihm auch die Bewegungen der Instrumentalisten gemäss den vom jeweiligen Instrument geforderten Spielhaltungen einen eigenen sprachlichen Charakter zu erlangen scheinen. Jayne Parker veranschaulicht in ihrer Videoarbeit zu Oehrings 1993 entstandenem *Foxfire Eins* für Gitarre oder Violoncello solo, wie sehr die Musik des professionellen Gitarristen Oehring auch schon vor der konkreten Einbeziehung von Gebärdensprache in *Wrong* geprägt war von einer manuellen Bewegungsgestik (vgl. Abbildung 1).

In *Mischwesen* für eine gehörlose Gebärdensolistin, drei Trompeten und Sample-Keybord (gemeinsam mit Iris ter Schiphorst, 1998) stehen sich Dirigent und Solistin gegenüber. In der kammermusikalischen Situation ist das Geschehen ganz auf die Kommunikation zwischen Dirigent und Solistin konzentriert, eine Kommunikation, die sich

allein auf das Auge verlassen muss, auf Blicke und Gesten. Gebärdensprache und Dirigierbewegungen fungieren hier als stumme, aber gleichberechtigte Stimmen der Musik. In vielen Aufführungen seiner Werke versucht Oehring, jener stummen Kommunikativität der Musik einen Rahmen zu schaffen, der die lediglich auf auditive Konzentration ausgerichtete Konzertsituation visuell erweitern soll. Bei *Der Ort ist nicht der Ort* für zwei Sänger, Gebärdensolistin, Ensemble, Graphik, Licht und Live-Elektronik (gemeinsam mit Iris ter Schiphorst, Expo Hannover 2000) wurde die musikalische Aufführung beispielsweise begleitet von einer Choreographie aus Gebärden, Licht und Graphik. Die Aktionen der Musiker und die Gebärden der hinten oberhalb des Orchesters postierten Solisten fügten sich ein in eine visuelle Bühnen-Installation aus im Raum verteilt aufgestellten Lichtsäulen und beleuchteten oder projizierten Graphiken von Hagen Klennert (vgl. Abbildung 2). Visualität fungiert hier weder als atmosphärischer Hintergrund für die Musik, noch dient sie zur Veranschaulichung einer Handlung. In den audiovisuellen Bühnenkompositionen Oehrings, zu denen auch die Graphiken integrierende Werkgruppe *6echs, 7ieben, 8cht* zählt, spielt die Zeichenhaftigkeit auf allen Ebenen eine grössere Rolle als Abbildung: Semiose statt Mimesis. Das mag der Grund sein, weshalb auch die von Regisseuren inszenierten, im engeren Sinne musiktheatralen Werke ohne eine Geschichte, ohne dramatische Textvorlage auskommen. Die Menschen auf der Bühne, ob Instrumentalist, Sänger, Schauspieler oder Gebärdensolist, sind Übermittler von Zeichen und keine Charaktere. Das gesungene und gebärdete Textmaterial besteht demgemäss oft aus unzusammenhängenden Floskeln alltäglicher Konversation. Erst in den neueren Kompositionen spielen literarische Vorlagen eine grössere Rolle (z. B. *Effi Briest*), gewinnen opernhafte Züge grössere Bedeutung.

13. Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999, insbesondere die Abschnitte «Postdramatische Zeitästhetik» und «Körper».

SPRACHDEFORMATION: DIE LEER- STELLE ZWISCHEN HÖREN UND SEHEN

Oehring zählt neben gesprochener, gesungener und gebärdeter Sprache auch «Tanz, Raum, Musik» zu den «Sprachebenen» seiner Kompositionen.¹⁴ Dies zeigt, wie sehr in seinem kompositorischen Denken auch die räumlichen und auditiven Parameter quasi-sprachlich aufgefasst werden. Allein in der Partitur zu *Polaroids* finden sich folgende Spielanweisungen: «Sprachähnlich», «mauzen», «motorisch, starr, wie schnelles festes Stottern», «leise, erzählend fluktuierend», «expressiv, klagend, deutlich», «maulen, breit und ruhig erzählend» und sogar: «wie mit einem Sprachfehler». An einer Stelle lässt er die Trompeter «durchs Instrument sprechen (Flüstern)». Die auf diese Weise präparierte Musik tritt also in den durch die Gebärdensprache etablierten Kommunikationshorizont ein, der bei einigen Werken zusätzlich durch die zeichenhaft strukturierten Elemente Licht und Graphik erweitert wird. Und dennoch sind die Bühnenerwerke Oehrings alles andere als störungsfreie intermediale Kommunikationsfelder (vgl. Abbildung 3).

Sprachliche Verständigung gelingt nur dann, wenn die reibungslose Übertragung der Semantik gewährleistet ist. Dies wiederum setzt einen gemeinsamen Sprachhorizont der Kommunikationspartner voraus. Oehrings Perspektive auf Verständigung ist jedoch nicht die des Gelingens: «Es geht nicht darum, die einzelnen Sprachebenen [...] zusammenzubringen und so zu tun, als ob alles zusammengeht. Sondern darum, zu zeigen, dass diese Welten nicht zusammenkommen können. Hörende können Gebärdensprache in diesem Stück nicht erfassen, und Taubstumme können Musik nicht hören. Punkt. Und das tut weh.»¹⁵ Jene Kommunikationsdefekte bestimmen auch die Klanglichkeit seiner Musik. Der «intakte» Klang der Instrumente wird beschädigt, deformiert, verfremdet durch Verstimmen, Dämpfen (gestopfte Trompeten!), Präparieren. Die elektronischen Möglichkeiten der Klangverzerrung werden ausgenutzt in der häufig eingesetzten E-Gitarre oder in Audiozuspielen von Alltagsgeräuschen und Sprachfetzen, die bis zur Unkenntlichkeit bearbeitet

sind. Darüber hinaus lässt Oehring die gehörlosen Gebärdensolisten in seinen Werken nicht nur gebärden, sondern auch sprechen. Die Lautsprache der Gehörlosen muss aber ohne die Rückversicherung über das Ohr auskommen und wirkt deshalb auf den Hörenden oft fremd, der Inhalt der Sätze wird meist gar nicht verstanden.

Gerade um dieses Nichtverstehen geht es Oehring: In dem Moment, wo sprachliche Artikulations- und sinnliche Wahrnehmungsfähigkeit beschädigt sind, findet Kommunikation nicht mehr statt. Die Übermittlung von Information tritt in den Hintergrund. Hören und Sehen sind auf sich selbst als sinnliche Tätigkeit reduziert und gezwungen, ihre Funktionsweise im Kommunikationszusammenhang zu reflektieren. In *Dokumentation I* heisst es: «Wo ist die Ohrenklinik, wo ist die Augenklinik?» Die Konfrontation von Hörenden und Gehörlosen, von Instrumentalisten und Gebärdensprachlern im Musiktheater und im Konzert macht die Leerstelle zwischen Lautsprache und Gebärdensprache, zwischen Musik und Bild, zwischen Hören und Sehen konkret erfahrbar. Während Audiovisualität oft ihren Reiz aus der Komplementarität von Sehen und Hören gewinnt nach dem Motto: Was ich nicht sehen kann, das kann ich vielleicht hören und umgekehrt, setzen die Kompositionen Oehrings diese gegenseitige Vergewisserung von Auge und Ohr ausser Kraft.

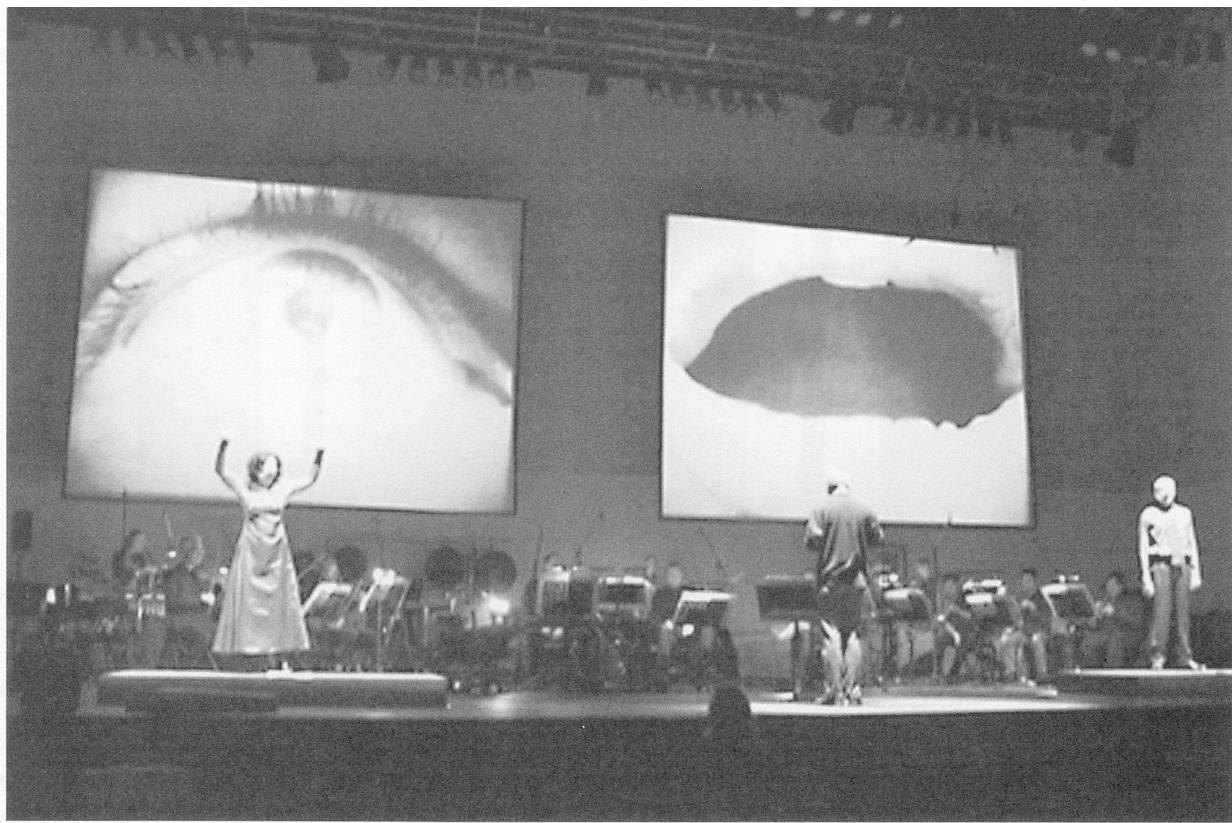
Zu den aktuellen Arbeiten von Oehring und ter Schiphorst gehört die Musik für ein Remake des Filmklassikers *Berlin – Sinfonie der Grossstadt* von Walter Ruttmann, die parallel zum Film und in regelmässigem Austausch mit dem Regisseur Thomas Schadt entstanden ist. Das Werk, das am 10. April in der Berliner Staatsoper seine Live-Premiere feiern wird, ist die bisher umfangreichste audiovisuelle Arbeit der Komponisten, und es wäre sicher von Interesse, das Verhältnis von Musik und Bild im Einzelnen zu untersuchen. Doch schon der vorläufigen Betrachtung entgeht nicht, dass auch hier Hören und Sehen nicht in einer höheren Einheit verbunden werden sollen: Auch wenn der Film Geschichte und Geschichten Berlins dokumentiert, fehlt ihm doch eine übergeordnete Narration, an der sich Bild und Ton

14. Aus einem Gespräch mit Thomas Vollhaber, in: *Das Zeichen* 39.

15. Ebd.

Abbildung 3:

Oehring/
ter Schiphorst:
«Polaroids» für
Sopranist,
Gebärdensprecherin,
Ensemble und
Live-Elektronik,
Oktober 2001,
Internationaler
Musikmonat
Basel, mit
Collegium
Novum Zürich,
Roland Kluttig,
Christina
Schönfeld,
Arno Raunig
(Solisten);
Video:
Daniel Kötter



orientieren könnten; kaum einmal gibt es rhythmische Bezugnahmen von Bildschnitt und Musikschnitt, nur an wenigen Stellen sind Bild und Ton atmosphärisch-illustrativ aufeinander abgestimmt. So sehr die Musik nach filmischen Prinzipien montiert sein mag, so wenig fügt sie sich als Filmmusik dem ebenso montierten Film-Bild. Sehen und Hören treten auseinander.

Dass Oehring und ter Schiphorst die Musik zu einem stummen Kinofilm schreiben, kommt allerdings nicht von ungefähr. Ihre Affinität zum Kino zeigt sich schon darin, dass sie für die Live-Elektronik in vielen Werken mit der Circle Surround-Technik eine für den Konzertbedarf eingerichtete Abwandlung des in Kinos verwendeten Dolby Surround-Systems einsetzen. Ausgewählte Signalquellen der mikroponierten Stimmen und Instrumente können gemeinsam mit den Audiozuspielen frei beweglich im Raum positioniert werden, was bei Bedarf eine zusätzliche Ablösung des Klangs vom Ort der Erzeugung möglich macht. Die Musik kann sich unabhängig von den visuell erfahrbaren Aktionen der Instrumentalisten im Raum bewegen. Diese Dissoziation von Klang und Bild weist erstaunliche Analogien auf zum Kinematographischen, wo Bild und Ton ja auch technisch getrennt sind, mit dem gewichtigen Unterschied allerdings, dass im Kino der Betrachter in den meisten Fällen selbst Bild und Ton zusammenführen kann. Eine solche Synthese aber misslingt in den Werken Oehrings, zumal in denen, die Gebärdensprache integrieren, denn die Stummheit der Gebärden bannt das Visuelle gewissermassen in eine Art Stummfilm. Im Vorwort zu *Polaroids* ziehen die Komponisten selbst diesen Vergleich: «Gebärdensprache wirkt wie eine Grossaufnahme von Sprechen und kommt doch im Aufeinandertreffen mit der sinnlosen Schönheit des Gesangs nicht über ihren Stummfilmcharakter hinaus.»

Die rasante Entwicklung audiovisueller Medientechnologien und ihr Eindringen in den Alltag haben die Wahrnehmungsstrukturen in den letzten Jahrzehnten fundamental verändert, so dass die berühmte Angst des Erzählers in Prousts *Recherche* beim Hören der Telefonstimme seiner Grossmutter heute kaum noch nachzuvollziehen ist.¹⁶ Ähnliche Ängste

aber, glaubt man der Darstellung von Adorno und Eisler, muss der frühe Stummfilm ausgelöst haben: «Das reine Lichtspiel muss gespenstisch gewirkt haben ähnlich wie das Schattenspiel – Schatten und Gespenst haben von je zusammengehört.» Man habe «dem Zuschauer das Unangenehme ersparen wollen, dass die Abbilder lebendiger, agierender und gar redender Menschen vorgeführt werden, die doch zugleich stumm sind. Sie leben und leben zugleich nicht, das ist das Geisterhafte, und Musik will weniger ihr fehlendes Leben surrogieren [...] als vielmehr die Angst beschwichtigen, den Schock absorbieren.»¹⁷ In der tiefen Verunsicherung, die man bei Hörenden beobachten kann, die sich im Kontakt mit Gehörlosen plötzlich nicht mehr auf ihr lautgeprägtes Kommunikationssystem verlassen können, mag sich noch etwas von dieser Angst finden. Und so sind jene Takte aus *Dokumentation I*, in denen die Musik vollends verstummt und nur noch die Gebärden der drei Solisten den Raum erfüllen, die vielleicht beunruhigendsten Takte, die Oehring komponiert hat. Hier tritt die Unvereinbarkeit der Welten zu Tage. Der Hörende, der die Gebärdensprache nicht beherrscht, steht der unhörbaren Musiksprache vielleicht fasziniert, aber doch ratlos gegenüber. Es ist, als würde der Komponist, für den Sehen erklärtermassen wichtiger ist als Hören, hier plötzlich ernst machen mit dem *Sehen ohne Hören*. Doch wie der Hörende, sobald er unter Hörenden ist, erleichtert wieder zu sprechen beginnt, kehrt die Musik kurze Zeit später wieder zurück zum Auditiven, wird hörbar und beweist damit: Das Sehen kommt ohne das Hören nicht aus. Die hörbare Musik Oehrings ist keine absolute Musik, gewiss auch keine Neue Musik, welche die Köpfe der Musikanalytiker heisslaufen lässt. Das erklärt sich aus ihrem aus dem Sehen abgeleiteten Charakter. Der eigentliche Grund, aus dem diese Musik erwächst, ist die Angst des audiovisuell begabten Menschen, stumm zu bleiben. So artikuliert Oehrings Komponieren das Bedürfnis zu kommunizieren, und zwar über Auge und Ohr. Und in diesem Sinne ist seine Musik letztlich dann doch Kinomusik, denn wie fügen Adorno und Eisler an: «Kinomusik hat den Gestus des Kindes, das im Dunkeln vor sich hinsingt.»

16. «Wie viele Male habe ich sie nur mit Angst vernehmen können, als ob ich angesichts der Unmöglichkeit – wo nicht nach langen Stunden des Reisens – diejenige zu sehen, deren Stimme meinem Ohr so nahe war, um so besser spürte, was an Enttäuschendem noch in der scheinbar süssesten Annäherung liegt und wie fern wir geliebten Personen in dem Augenblick bleiben, da es scheint, als bräuchten wir nur die Hand auszustrecken, um sie festzuhalten. Wirkliche Gegenwart einer so nahen Stimme – bei tatsächlicher Trennung! Aber Vorwegnahme auch einer ewigen Trennung!» (Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Die Welt der Guermantes 1*, Deutsch von Eva Rechel-Mertens, Frankfurt am Main 1967, S. 175)

17. Theodor W. Adorno/Hanns Eisler, *Komposition zum Film*, in: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Band 15, Frankfurt am Main 1976, S. 74f.