

Helmut Oehring



biography

works

recordings

essay

BOOSEY & HAWKES
BOTE BOCK



Photo: Astrid Ackermann

BIOGRAPHY

Helmut Oehring was born in 1961 in Berlin. After a training as a building construction worker he was employed in various professions in the 1980s, but during that time already occupied himself intensively with modern European composed music. An autodidact guitarist and composer, and following consultations with André Asriel, Helmut Zapf, Georg Katzer and Friedrich Goldmann, he became a master student of Georg Katzer between 1992 and 1994 at the Berlin Academy of Arts; in 2005, he was elected member of the Academy. In 1994/95, Oehring was guest of the Villa Massimo in Rome, and he obtained numerous prizes since, including the Hanns Eisler Prize from the Deutschlandsender Kultur, the Italian Orpheus Chamber Opera Prize and the Schneider Schott Music Prize. He also was awarded the Hindemith Prize for the entirety of his creation which comprises more than 160 works up to now: solo works, chamber music, orchestral works, operas and music theater works, incidental music, film music, song cycles and others. — Oehring's compositions and productions were mostly created in close exchange with different artists, ensembles and institutions – with composer Iris ter Schiphorst (co-compositions 1996–2001, see p23ff), with stage directors like Ruth Berghaus, Ulrike Ottinger, Daniele Abbado, Claus Guth and Maxim Dessau, choreographers like Joachim Schlömer, conductors like Ingo Metzmacher, Lothar Zagrosek, Martyn Brabbins and Roland Kluttig, orchestras like the SWR Symphony Orchestra Baden-Baden and Freiburg, the Bavarian Radio Symphony Orchestra, the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin or the Staatsorchester Stuttgart, and with nearly all contemporary music ensembles of renown. His works are programmed by concert halls and stages throughout Europe, Asia and Northern America. Recently, Oehring has also conducted his own works with ensembles like the Oslo Sinfonietta and the Arnhem ArtEZ Ensemble. In the 2009/10 season, he is composer in residence with the Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt.

BIOGRAPHIE

Helmut Oehring wurde 1961 in Ost-Berlin geboren. Nach einer Ausbildung als Baufacharbeiter war er in den 1980er Jahren in verschiedensten Berufen tätig, beschäftigte sich aber zur selben Zeit bereits intensiv mit der komponierten Musik der europäischen Moderne. Als Gitarrist und Komponist Autodidakt, war er zwischen 1992 und 1994 – nach Konsultationen bei André Asriel, Helmut Zapf, Georg Katzer und Friedrich Goldmann – Meisterschüler von Georg Katzer an der Berliner Akademie der Künste, zu deren Mitglied er 2005 gewählt wurde. 1994/95 war er Stipendiat an der Villa Massimo in Rom und erhielt seitdem zahlreiche Auszeichnungen, darunter den Hanns-Eisler-Preis des Deutschland-senders Kultur, den Orpheus Kammeroper Preis Italien und den Schneider-Schott-Preis. Der Hindemith-Preis wurde ihm für sein gesamtes Schaffen verliehen, das bis heute rund 160 Werke umfaßt: Solowerke, Kammermusik, Orchesterkompositionen, Opern und Musiktheaterwerke, Theater- und Filmmusik, Liederzyklen u.a. — Oehring's Kompositionen und Produktionen entstanden oft in engem Austausch mit unterschiedlichsten Künstlern, Ensembles und Institutionen – mit der Komponistin Iris ter Schiphorst (gemeinsame Kompositionen 1996–2001, siehe S. 23ff.) mit Regisseuren wie Ruth Berghaus, Ulrike Ottinger, Daniele Abbado, Claus Guth und Maxim Dessau, Choreographen wie Joachim Schlömer, Dirigenten wie Ingo Metzmacher, Lothar Zagrosek, Martyn Brabbins oder Roland Kluttig, Orchestern wie dem SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin oder dem Staatsorchester Stuttgart sowie mit nahezu allen namhaften Ensembles für zeitgenössische Musik. Seine Werke werden in Konzertsälen und auf Bühnen in ganz Europa, Asien und Nordamerika aufgeführt. In jüngster Zeit wirkte er auch als Dirigent eigener Werke, so bei der Oslo Sinfonietta und dem Arnhem ArtEZ Ensemble. In der Spielzeit 2009/10 ist er Composer in residence beim Brandenburgischen Staatsorchester Frankfurt.

ABBREVIATIONS

Woodwind

fl	flute
picc	piccolo
afl	alto flute
bfl	bass flute
ob	oboe
corA	cor Anglais (English horn)
cl	clarinet (in A or B flat)
Ebcl	clarinet in E flat
bcl	bass clarinet
dbcl	double bass clarinet
sax	saxophone
ssax	soprano saxophone
asax	alto saxophone
tsax	tenor saxophone
barsax	baritone saxophone
bn	bassoon
dbn	double bassoon

Brass

hn	horn
tpt	trumpet
btpt	bass trumpet
trbn	trombone
btrbn	bass trombone

Keyboards

cel	celesta
pft	piano
kbd	keyboard
org	organ

Strings

gtr	guitar
vln	violin
vla	viola
vlc	cello
db	double bass

Voices

S	soprano
M	mezzo-soprano
A	alto
CT	countertenor
T	tenor
Bar	baritone
B	bass

Other

elec.	electric
perc	percussion


Standard order of instrumentation:

fl.ob.cl.bn-hn.tpt.trbn.tuba-perc-other-vlnl.vlnll.vla.vlc.db

Published works, sorted by genre and date of composition

If not otherwise stated, the works are published by Boosey & Hawkes / Bote & Bock

 GOGH Edition (rights with the composer)

 Surround sound conception & production: GOGH surround music production GmbH
Torsten Ottersberg, Knorrpromenade 8, 10245 Berlin, GERMANY
Tel. +49 30 671 5899, gogh-smp@snafu.de, www.goghsurround.de

 Graphics by Hagen Klennert, www.hagenklennert.de

For more details, news, soundclips, programme notes, performance dates and indications on sales editions, please visit **www.helmutoehring.de** or **www.boosey.com/oehring**

February 2008

WORKS

STAGE WORKS

GOYA IV (in preparation)

Yo lo vi – Opera

based on the etching no.44 from the cycle *Desastres de la guerra* by Francisco Goya

Wunde Heine (in preparation)

– ein Songspiel –

Text: Heinrich Heine

with songs by Rio Reiser

Don Quixote trifft Peter Weiss (in preparation) 60'

Ein(e) Op(f)er in 5uenf Akten

Chamber opera

for double bass (=speaker), 1 instrumental soloist (female, = speaker), 2 guitars, video and live electronics 📺 📺

Text: Oehring / Torsten Ottersberg

FP: 28 Nov 2008 Dresden, Festspielhaus Hellerau

directed by Stefanie Wördemann / Oehring

Commissioned by the Europäisches Zentrum der Künste HELLERAU

„Dorle“ (2007/08) 20' 📺

Opera sculpture by Christine Berndt from the work group *Stalingrad war mein Wiegenlied*

for solo flute (= voice) and live electronics 📺

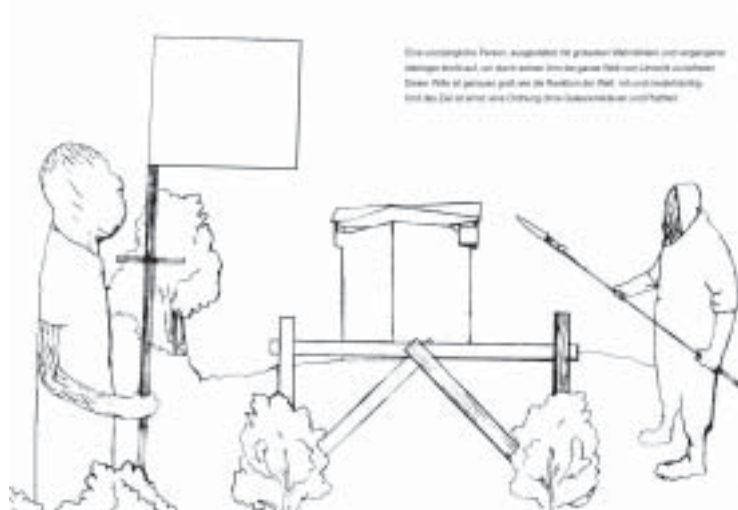
Composer: Oehring

Text: Christine Berndt

FP: 6 May 2008 Berlin, Wachturm „Führungsstelle Schlesischer Busch“, Treptow/Kreuzberg

directed/camera/video by Christine Berndt

Natalia Pschenitschnikova



Graphic for *Don Quixote...* by Hagen Klennert

Instinct (2007) 60'

A dance-theatre collaboration of Pál Frenák & Helmut Oehring
for 5 dancers, video, piano, percussion and live electronics

FP: 7 Aug 2007 Budapest, Theater Zelt (opening of Sziget Festival)

Pál Frenák, choreography / Christoph Brech, video / Heather O'Donnell / László Hudacsek

UNSICHTBAR LAND (2004/05) 110'

Opera in 7 days

based on William Shakespeare: *The Tempest*

with added music by Henry Purcell

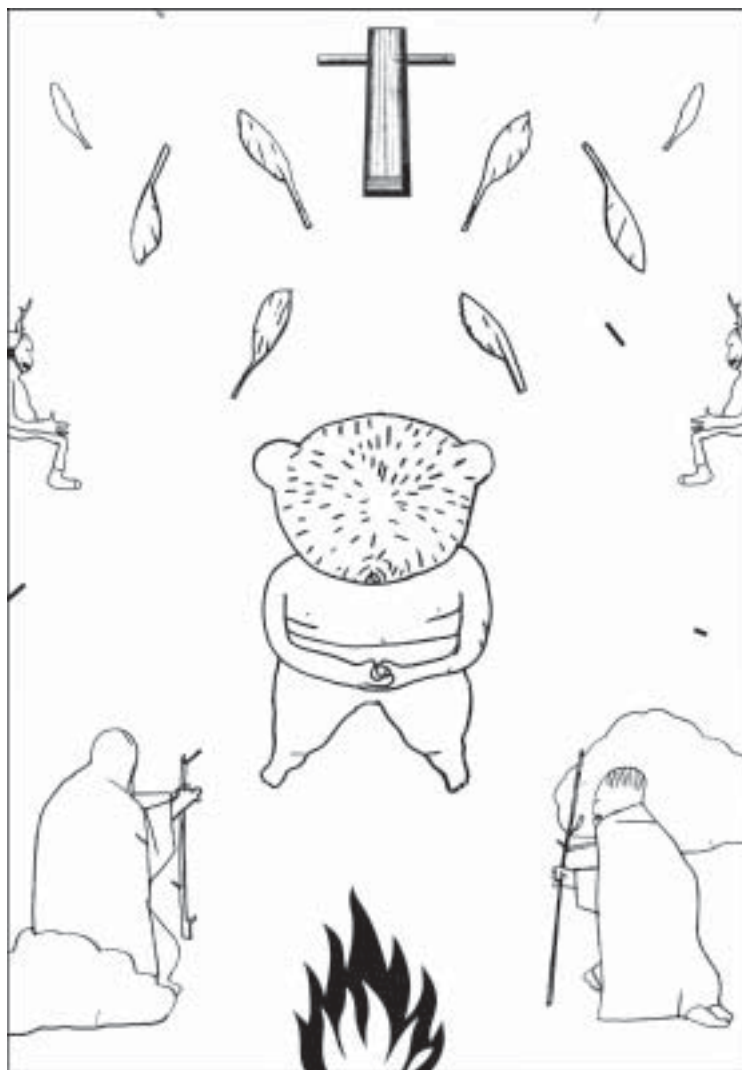
for 3 deaf mute soloists, speaker, soprano (female), soprano (male), mezzo-soprano, tenor, bass baritone, bass clarinet, trumpet, electric guitar, baroque ensemble (13 players), mixed chorus, orchestra and live electronics

Text: Oehring / Torsten Ottersberg & historical sources

FP: 07 May 2006 Basel, Theatre, directed by Claus Guth

Christina Schönfeld / Ralf Engelmann / Jan Seel / Rita Ahonen / Catherine Swanson / Karl-Heinz Brandt / Björn Waag / Toshiko Sakakibara / Nenad Markovic / Jörg Wilkendorf / Schola Cantorum Basiliensis / Ensemble Phoenix Basel / Choir of Theater Basel / Sinfonieorchester Basel / Giorgio Paronuzzi / Jürg Henneberger


Commissioned by Theater Basel



Graphic for UNSICHTBAR LAND by Hagen Klennert

Kobayashi singt (unter fremden Sternen) (2004) 40'**ein anschaulicher Dokumentarbericht mit Musik (Featuredram)**

(Kommander Kobayashi – eine Opernsaga, part 2)

for soloist (T/Bar), deaf mute soloist, 3 female voices (S,M,A), electric guitar, ensemble and live electronics 

0.1.0.bcl.0–2.2.2.0–perc(2)–pft(=cel)–vla.2vlc.db

Idea: Sebastian Bark / Sven Holm

Text: Oehring / Daniel Kötter / Torsten Ottersberg

Conception: Sebastian Bark


FP: 14 Jan 2005 Hamburg, Opera stabile

directed by Sven Holm

Soichi Kobayashi / Giuseppe Giurrana / Jörg Wilkendorf

Orchester der Hamburgischen Staatsoper / Vicente Larrañaga

WOZZECK kehrt zurück (2003/04) 90'**tonschriftliche MOMENTAUFNAHME in drei Abzügen (12 Kontakten)**

for 1 soloist as singer, speaker and electric/acoustic guitar player, 3 deaf mute soloists, 3 female soloists (2S,M), chamber chorus (22 singers), orchestra and live electronics 

1.0.bass ob.1.bcl.0–2.1.1.btrbn.0–perc(3)–pft(=kbd)–strings(2.2.2.2.2)

Text: Oehring / Georg Büchner / Martin Luther / Revelation of John


& three additional songtexts by Jörg Wilkendorf

FP: 26 Jun 2004 Aachen, Theatre

directed by Michael Simon

Jörg Wilkendorf / Christina Schönfeld / Theater Aachen / Jeremy Hulin

BlauWaldDorf**weit-aus-ein-ander liegende Tage** (2001) 65'**eine musiktheatralische OrtSuche**

for 3 deaf mute soloists (female), baritone, bass, mixed chorus, electric guitar, orchestra and live electronics 



Text: Oehring / Hans Christian Andersen / Ottavio Rinuccini / Friedrich Schiller / Thomas Morus

FP: 27 Apr 2002 Aachen, Theatre

directed by Claus Guth

Theater Aachen / Jeremy Hulin

6ECHS (aus: CRUISER / Das Opfer) (2000) 25'



for dancer, 3 deaf mute soloists (female), 3 percussionists and live electronics  

Text: Oehring

FP: 29 Apr 2000 Bremen (Radio Bremen 'pro musica')

Leonard Cruz / Christina Schönfeld / Asko Ensemble



7IEBEN (aus: Der Spalt) (1998) 55'

for speaker, 3 deaf mute soloists (female), soprano (male), trombone, electric guitar and live electronics  

Text: Oehring

FP: 01 Dec 1998 Bonn, Oper

8CHT (aus: Der Riss) (1998) 45'

for dancer (female), 7 deaf mute soloists, electric guitar and live electronics  

Text: Oehring

FP: 28 Nov 1998 Berlin, Prater

Tatjana Orlob / Jörg Wilkendorf

DOKUMENTATION I (1993/96) 60'

(aus: Irrenoffensive)

Chamber opera

for voice, soprano (male), 3 deaf mute soloists, ensemble and live electronics 

0.1.0.sax(=bcl).0-0.1.1.1-perc(2)-elec.gtr(=elec.bass)-vln.vlc

Text: Oehring

FP: 04 Sep 1996 Spoleto, Teatro Lirico Sperimentale

directed by Daniele Abbado

ensemble di musica contemporanea / Roland Kluttig

DAS D'AMATO SYSTEM (1996) 60'

Dance opera in 15 scenes

for 1 deaf mute soloist (female), 2 voices, 1 speaker, 2 dancers, ensemble

and live electronics 

0.bfl.1.0.bcl.0-1.1.1.0-perc(2)-harp-elec.gtr-elec.bass-pft(sampler kbd)-vln.vlc

Text: Oehring

FP: 09 May 1996 München, Carl Orff Saal (Biennale)

directed by Maxim Dessau


Kammerensemble Neue Musik Berlin / Roland Kluttig

Dokumentaroper (1994/95) 56'

**BITTE SAGEN SIE MIR IHREN NAMEN NOCH EINMAL,
ICH HABE IHN BEI DER VORSTELLUNG NICHT DEUTLICH VERSTANDEN**

(aus: Irrenoffensive)

for mezzo-soprano, voice, 3 deaf mute soloists,

ensemble and live electronics 

0.1.0.sax.0-0.1.1.1-perc-elec.gtr-vln.vlc

Text: Oehring

FP: 21 Apr 1995 Witten

(Tage für Neue Kammermusik)

directed by Maxim Dessau

Kammerensemble Neue Musik Berlin

Roland Kluttig



Cover of the programme book for *Dokumentaroper*,
with graphics by Hagen Klennert

FULL ORCHESTRA

GOYA I (2006) 24'

Yo lo vi

based on the etching no.44 from the cycle *Desastres de la guerra* by Francisco Goya
for large orchestra

with some musical borrowings from Beethoven

FP: 19 Oct 2007 Donaueschingen (Musiktage), Baar-Sporthalle

SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg / Rupert Huber

Commissioned by the Südwestrundfunk for the Donaueschingen Music Days 2007

COMA I (1991) 10'

for orchestra

0.picc.0.corA.1.bcl.tsax.0.dbn-2.2.1.1-perc(4)-cel(=hammond-org)-strings(2.1.1.1.2)

FP: 20 Oct 1992 Leipzig, Gewandhaus (Forum junger Komponisten)

Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester / Hans Vonk




Graphic for the GOYA cycle
by Hagen Klennert

FULL ORCHESTRA WITH SOLOIST(S)

GOYA II (2007) 50'

Yo lo vi – Memoratorio

based on the etching no.44 from the cycle *Desastres de la guerra* by Francisco Goya
for child's voice, deaf mute soloist (male), speaker/double bass soloist, solo concert guitar,
solo electric guitar, orchestra, chorus and live-electronics 

with some musical borrowings from Paul Dessau, Hans Werner Henze, Miguel de Fuenllana,
Diego Pasador and Manuel de Falla

Text: Federico García Lorca, Hermann Kesten and Peter Weiss,
compiled by Stefanie Wördemann

FP: 11 Oct 2008 Berlin, Philharmonie

Matthias Bauer / Jörg Wilkendorf / Daniel Göritz / Deutsches Symphonie-Orchester Berlin /
Rundfunkchor Berlin / Ingo Metzmacher

Commissioned by the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin and the Rundfunkchor Berlin

Das BLAUMEER (aus: Einkehrtag) (2003) 25'

for trumpet, electric guitar, soprano (male or boy), large orchestra and live electronics 

Text: Oehring

FP: 11 Jul 2003 München, Herkulesaal der Residenz (musica viva)

Bill Forman / Jörg Wilkendorf / Arno Raunig

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks / Martyn Brabbins

VERLORENWASSER

(aus: Der Ort / Musikalisches Opfer) (2000) 25'

for voice, electric guitar, double bass, 9 deaf mute soloists and large orchestra 

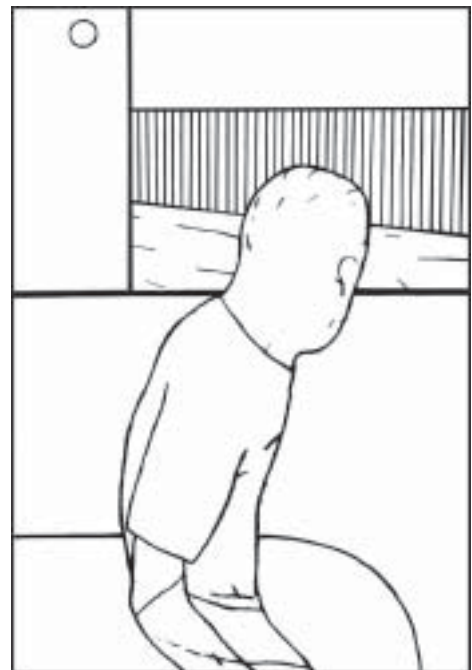
Text: Oehring

FP: 28 Jan 2001 Stuttgart, Liederhalle

Staatsorchester Stuttgart / Lothar Zagrosek

also: **version for 22 Atari computers**

FP: Jan 2002 Berlin, DOK 11



Graphic for *Das BLAUMEER (aus: Einkehrtag)* by Hagen Klennert

ENSEMBLE/CHAMBER WITH SIGN LANGUAGE

Benn-Musik see Ensemble/Chamber Without Voice(s)

~~**ER.eine She (aus: 5ÜNF / Haare-Opfer)**~~ (2002) 23'

– szenische Musik nach der Zeichnung *I'm so glad* von Hagen Klennert –

for 3 deaf mute soloists, bass flute / voice, cello, installations and electronics  

Text: Oehring

FP: 19 Oct 2002 Donaueschingen (Musiktage)

Christina Schönfeld / Giuseppe Giuranna / Marco Lipski

Natalia Pschenitschnikowa / Anton Lukoszevieze

Furcht und Begierde (2002) 15'

Drama in Musica

for deaf mute soloist (female),

soprano (also bass flute and performance),

electric guitar, ensemble and live electronics 

perc-pft(=kbd)-vln.vlc.db

Text: Ottavio Renuccini

FP: 29 Sep 2002 Venice, Teatro Piccolo Arsenale (Biennale)

Christina Schönfeld / Natalia Pschenitschnikowa / Jörg Wilkendorf

Ex Novo Ensemble / Giorgio Bernasconi

Wrong (1993/95) 20'

SCHAUKELN – ESSEN – SAFT

(aus: Irrenoffensive)

for 1 deaf mute soloist, 5 instruments and live electronics 

ob.btpt(or trbn)-perc-elec.gtr-vln(=vla)


Text: Oehring / Birger Sellin

FP: 1994 Berlin, Konzerthaus

Kammerensemble Neue Musik Berlin / Roland Kluttig

SELF-LIBERATOR (1994) 18'

(aus: Irrenoffensive)

for 2 deaf mute soloists, trumpet and ensemble 

Text: Oehring / Reinhard Taumel

FP: 17 Mar 1995 Berlin, Philharmonie

Ensemble Modern / Roland Kluttig



I'm so glad, graphic by Hagen Klennert

ENSEMBLE/CHAMBER WITH VOICE(S)

GUNTEN (2008) 65'

Seit ich hier bin, habe ich es bereits fertig gebracht, mir zum Rätsel zu werden.

Instrumental DiaryTheatre

based on Robert Walser's novel *Jakob von Gunten*

for octet and three actors and live electronics 

Conception & text adaptation: Stefanie Wördemann

FP: 16 Oct 2008 Basel, Gare du Nord

directed by Marcus Bothe

Ensemble Phoenix / Jürg Henneberger

Commissioned by Ensemble Phoenix and GARE DU NORD Bahnhof für Neue Musik

MühsamsMusike (2008) 15'

based on some poems & spoonerisms by Erich Mühsam

for speaker and ensemble

FP: 11 Oct 2008 Berlin, Siemensgymnasium Marzahn

Ensemble der Musikschule Marzahn-Hellersdorf / Jobst Liebrecht

Commissioned by the Musikschule Marzahn for its 25th anniversary

sur POING (2006) 20'

(aus: reality & music)

for double bass, saxophone, accordion, scene, film and live electronics 

Text, conception & direction: Oehring

FP: 23 Nov 2007 Oslo, Parkteatret (Ny Musikk – Norwegian section of ISCM

in collaboration with Oslo Sinfonietta)

Håkon Thelin / Rolf-Erik Nystrøm / Frode Haltli

Commissioned by POING



Graphic for *sur POING* by Hagen Klennert

Puschkins Steinerner Gast (2006) 30'

for 15 instruments; speaker ad lib.

Text: based on Alexander Pushkin, *The Stone Guest*

FP: 10 May 2007 Arnhem, Schouwburg

ArtEZ Ensemble / Oehring

Commissioned by dAcapo-ArtEZ, general studies department of ArtEZ

Im Dickicht der ZEICHEN (aus: du wo?) (2004) 30'

Zieben Szenen in Musik, in 6echs Bildern und 2wei Schlüssen

for deaf mute soloist (female), mezzo-soprano, pantomime, electric guitar, ensemble, light, installation/projection and live electronics  

bfl–perc–harp–pft



Text: Oehring and passages, some freely remembered, by Büchner, Fontane and Jabès

FP: 29 Oct 2004 Münster (Festival 'KlangZeit – HörenSagen')

Christina Schönfeld / Anne-Carolyn Schlüter / Matthias Hille / Daniel Göritz / Ensemble WireWorks

WO-WER-EI-T – die Katze, das Tier

(aus: möchte ich nicht geschenkt kriegen) (2002) 15'

für lilac and business (fLieder und Wirtschaft) and electric guitar, body, light and installation/projection  

FP: 29 Aug 2002 Berlin, Akademie der Künste

Jörg Wilkendorf / Helmut Oehring / Matthias Hille

ZWEI (aus: SCHANDE / Das Opfer) (2000) 12'

for voice and prerecorded performance CD 

Text: Dante Alighieri, 1st Sonett of *La vita nuova*

FP: 17 Jan 2001 München, Rotunde (Siemens Kulturprogramm)

Salome Kammer

Vorspiel und Gesang (1988) 10'

based on words by FJS

for mezzo-soprano, flute, oboe, guitar, viola and double bass

... und alles schöne / Heiratsannoncen (1987) 10'

for soprano, alto, tenor, bass and percussion

ENSEMBLE/CHAMBER WITHOUT VOICE(S)

GOYA III (in preparation)

Yo lo vi – String Quartet No.3

based on the etching no.44 from the cycle *Desastres de la guerra* by Francisco Goya

FP: N.N.

Quatuor Danel

PHOENIX MISUK (2007)

for bass flute, bass clarinet, piano, violin, viola and cello;

prerecorded performance CD ad lib. 

FP: 04 Nov 2007 Basel, Gare du Nord

Ensemble Phoenix

SACKS music (2007) 15'

for piano trio; bass clarinet, percussion, DVD and live electronics ad lib. 

FP: 12 May 2007 Rome (Fondazione Musica Per Roma)

alter ego & ensemble



Graphic for *TARA der andere Flügel* / *WINDESSER* by Hagen Klennert

WINDESSER (aus: Ornament & Vorhalt) (2006) 20'

for bass clarinet, accordion and double bass; prerecorded performance CD ad lib. 

based on the story *TARA der andere Flügel* from *Der Windesser* by Keri Hulme

FP: 5 May 2007 Berlin, Nikodemuskirche (Neuköllner Originaltöne)

Miguel Perez-Inesta / Susanne Stock / Matthias Bauer

Commissioned by the Musikschule Paul Hindemith Neukölln

LONELINESS (I&II) (aus: Ornament & Vorhalt) (2006)

for violin, accordion and percussion; prerecorded performance CD ad lib. 

composition suggested by Eckart Beinke

FP: 14 Apr 2007 Weimar (8. Weimarer Frühjahrstage für zeitgenössische Musik)

oh ton-ensemble: Esther van Strahlen / Margit Kern / Olaf Tzschoppe

LOVE in (2006) 20'**Doppelquartett mit Henry**

for string quartet and four saxophones

2asax.2barsax-2vln.vla.vlc

FP: 24 Nov 2006 Antwerp, deSingel

Quatuor Danel / BLINDMAN

Commissioned by the deSingel International Arts Centre

also: **reduced version for cor Anglais, horn, baritone saxophone and viola; with CD ad lib.**

FP: 13 Oct 2007 Berlin, Ausstellungszentrum Pyramide (pyramidale 6)

ensemble pianopus

VACUUM & LONELINESS (2006) 12'

for bass clarinet and organ

based on a graphic by Hagen Klennert

FP: 28 Oct 2006 Reggio Emilia, Teatro Valli

Mirco Ghirardini / Francesco Filidei

Commissioned by Fondazione I Teatri / REC Festival d'Autunno, Reggio Emilia (Italia)

ALLES GUTE... (2006) 8'

for ensemble

1.1.1(=bcl).1-0.0.0.0-perc-pft(=kbd)-vlc.db

FP: 19 May 2006 Freiburg

Ensemble Aventure

Benn-Musik (2005) 30'

half-scenic composition for 4 percussionists

(and deaf mute soloist, trumpet and electric guitar ad lib.) 

Text: based on 3 poems by Gottfried Benn


FP: 02 Dec 2005 Berlin, Kleiner Sendesaal im Haus des Rundfunks

Christina Schönfeld / Bill Forman / percusemble berlin

Commissioned by the Rundfunk Berlin-Brandenburg rbb

Dersu (2004) 10'

„Lachweltmeister bleibst Du für immer“

Song for oboe / cor Anglais, bassoon, viola, guitar and prerecorded performance CD 

Commissioned by Forum zeitgenössische Musik e.V. Leipzig

Reflexe (2004) 10'

„ein eigenhändiges/ständiges Klaviertrio“

for piano trio

Batterie RyMikX (2004) 10' 

für eigenhän/&-ständiges, re-aktionäres Klaviertrio und surround ZuSpiel

for piano trio and prerecorded performance CD 

based on the piece *Batterie* by Michael Beil

Video: Daniel Kötter

FP: 27 Jul 2004, Bad Doberan, Friedrich Franz Palais

(Sonoric Atmospheres – Ostseebiennale der Klangkunst)

ensemble mosaik

GOTTFRIED W. (2003) 6'

– dem größten Torhüter aller Zeiten –

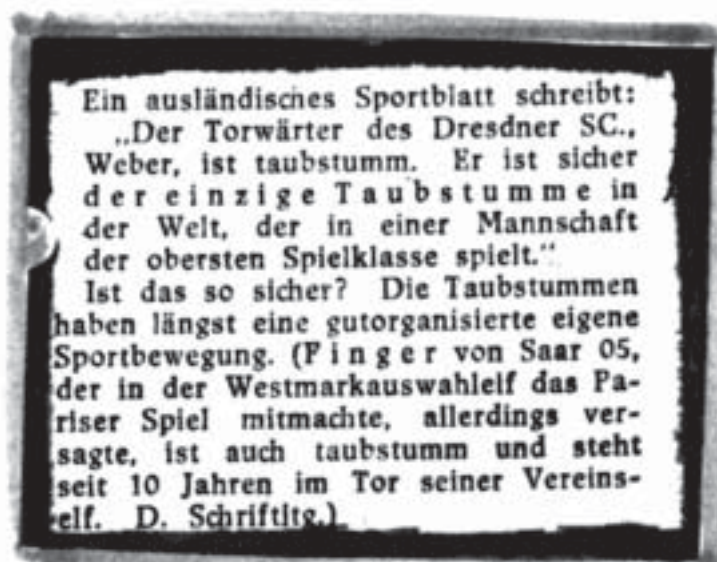
for tuba and bass clarinet, with photos

and prerecorded performance CD 

FP: 30 Oct 2003 Berlin, Pariser Platz


(Globuslänge 4)

Robin Hayward / Theo Nabicht



Article from *Der Fußball-Kicker*, 08 Feb 1944

Sex / Looser (aus: GESCHENKE) (2002) 15'


for percussion sextet, performance and prerecorded performance CD 

Text: Oehring

FP: 31 Jul 2002 Hannover, Schloß Herrenhausen

Ensemble S

ICH.STILLE. (aus: Rehnebel / Opfer / Puderfinger) (2002) 20'

for bass flute, guitar and glass harp / vibraphone / marimbaphone (prerecorded performance CD ad lib. )

FP: 21 Jun 2002 Kassel (Neue Musik in der Kirche St. Martin)

Ensemble L'ART POUR L'ART


also: **version for amplified flute, guitar** (prerecorded performance CD ad lib. )

arranged by Daniel Göritz

FP: Nov 2002 Leipzig (Herbstfestival)

Sarah Hornsby / Daniel Göritz

MICH.STILLE. (aus: Cruising / Opfer) (2000) 10'

for 4 guitars and prerecorded performance CD 

FP: 02 Nov 2001, München, Gasteig

Aleph Quartett

STILLE.MACHT. (aus: Cruisen) (1999) 10'

– from accident recorder –

for recorder quartet and prerecorded performance CD 

FP: 09 Feb 2001 Gent, Tetraeder Konzertsaal

Ensemble APSARA

also: **version for saxophone quartet and CD** (1999) 12'

FP: 31 Aug 2001 Frankfurt/Main, Mousonturm

BLINDMAN

CRUISEN – Study of portrait I – (1999) 20'

for 4 saxophones, electric guitar, 4 trumpets, 4 trombones, 2 sample keyboards, 4 percussionists, 10 cellos, 6 double basses and live electronics  

FP: 28 Feb 2000 Lille

BLINDMAN / Ochestre National de Lille / Fayçal Karaoui

duration: 20'

MARIE B. (Seven Chambers) (1997) 18'**String Quartet No.2**

for string quartet and live electronics 

Commissioned by Kronos Quartet

FP: 26 Nov 2003 Huddersfield, Laurence Batley Theatre (Huddersfield Contemporary Music Festival)

Ensemble Apartment House

also: **version for string quartet and video**

Video: Daniel Kötter

FP: 04 Sep 2005 Bruges, Concertgebouw

Ensemble Apartment House

Plath, S. (1998) 15'

for 2 violas (or other instruments)

also: **version for double bass and accordion**

FP: 26 Feb 2005 Drochtersen Hüll, Kunstraum

oh ton-ensemble

also: **version for cello and double bass**

FP: 31 Mar 2005 Weimar ('pèlerinages' Kunstfest Weimar)

oh ton-ensemble

ZUENDEL (1996/97) 13'

(aus: kurz im Müll gestochert)

for flute, oboe, horn, violin, cello and prepared piano (prerecorded performance CD ad lib. )

FP: 2000 Berlin, Künstlerhof Buch

Modern Art Sextet

DIENEL (1996) 13'

(aus: kurz im Müll gestochert)

for bassoon, double bass and harpsichord (prerecorded performance CD ad lib. )

FP: 19 Oct 1996 Berlin, Rathaus Pankow (Rathaus-Konzert)

Trio Bassonata

LEUCHTER (1994) 13'

(aus: kurz im Müll gestochert)

for oboe, cello and prepared piano (prerecorded performance CD ad lib. )

FP: 1994 Berlin, Konzerthaus


Aulos Trio

also: **version for flute, cello and piano**

FP: 2005 Schreyahn (Schreyahner Herbst)

Carin Levine / Michael Moser / Kristi Becker

Einfache Dinge / IRIS: (1995) 18'

for 15 instruments, tape and CDs 

0.bfl.1.0.basset hn.0-1.1.1.0-perc(2)-harp-elec.gtr-elec.bass-pft-kbd-vln.vlc

FP: 1995 Frankfurt/Main, Alte Oper

Ensemble Modern / Ingo Metzmacher


SUCK THE BRAIN OUT OF THE HEAD (1994) 15'

for 6 percussionists and prerecorded performance CD 

FP: 1994 Dresden

Percussion de Strasbourg

LETHAL INJECTION (1994) 13' 

for cor Anglais, bassoon, viola and prerecorded performance CD 

FP: 1995 Leipzig (Rathaus-Konzert)

Ensemble Sortisatio

STRYCHNIN II (1993) 13' 

for trombone, harp and double bass

STRYCHNIN (1993) 13'

for trumpet, trombone, piano, viola and double bass

FP: 1993 Dresden, Staatsoper

Ensemble United Berlin

CAYABYAB (1993) 18'

for guitar, basset horn and percussion

FP: 1993 Berlin, Ballhaus Naunynstraße

Kammerensemble Neue Musik Berlin

also: **version for guitar, bass clarinet and percussion**

also: **version for cello, basset horn and percussion**

FP: 1994 Berlin

Ringela Riemke / Unolf Wäntig / Friedemann Werzlau

also: **version for cello, bass clarinet and percussion**

FP: 1996 Bremen

Ringela Riemke / Theo Nabicht / Friedemann Werzlau

also: **version for double bass, tenor saxophone and percussion**

FP: 27 Nov 2005 Oldenburg, Alte Exerzierhalle

oh ton-ensemble

also: **version for bass flute, cello and percussion**

FP: Oct 2001 Bordeaux (Festival 'rencontre de la création musicale')

oh ton-ensemble

also: **version for cello, tenor saxophone and percussion**

FP: Mar 2002 Mönchengladbach, BIS Kulturzentrum

oh ton-ensemble

also: **version for tenor saxophone, electric bass and percussion**

FP: May 2003 Berlin, Konzerthaus, Werner-Otto-Saal

Theo Nabicht / Arnulf Ballhorn / Friedemann Werzlau

ASCHE (1992) 15'

for oboe, cor Anglais, trombone, percussion, piano, viola, cello and double bass

FP: 13 Mar 1993 Berlin, Konzerthaus (musik-biennale)

Gruppe Neue Musik 'Hanns Eisler' / Christian Münch

Locked – In – (1992) 15'

for guitar, violin, viola and cello

FP: 1993 Duisburg, Mercator Halle

Kammerensemble Neue Musik Berlin

also: **version for guitar, violin, cello and double bass**

FP: 15 Sep 2003 Weingarten (XVII. Weingartener Tage für Neue Musik)

Ensemble Aventure

LOSHEIT (1992) 15'

for double bass duo

FP: 1992 Berlin, Konzerthaus

Kontrabaß Duo Berlin

also: **version for violin and cello**

FP: 1996 Berlin, Kreuzberger Klangwerkstatt

Steffen Tast / Ringela Riemke

also: **version for bass flute and cello**

FP: Nov 2003 Huddersfield (Huddersfield Contemporary Music Festival)

Natalja Pschenitschnikova / Anton Lukoszevieze

gestauchte WINKEL (1991) 8'

for 5 wind players

ob.bcl.bn-hn.trbn

FP: 14 Feb 1992 Berlin, Philharmonie

attacca berlin / Konstantia Gourzi

Nr. 3 (aus: Koma) (1989) 15'

for septet

fl.cl.bn-perc-2gtr-db

FP: 26 Sep 1989 Berlin, Theater im Palast

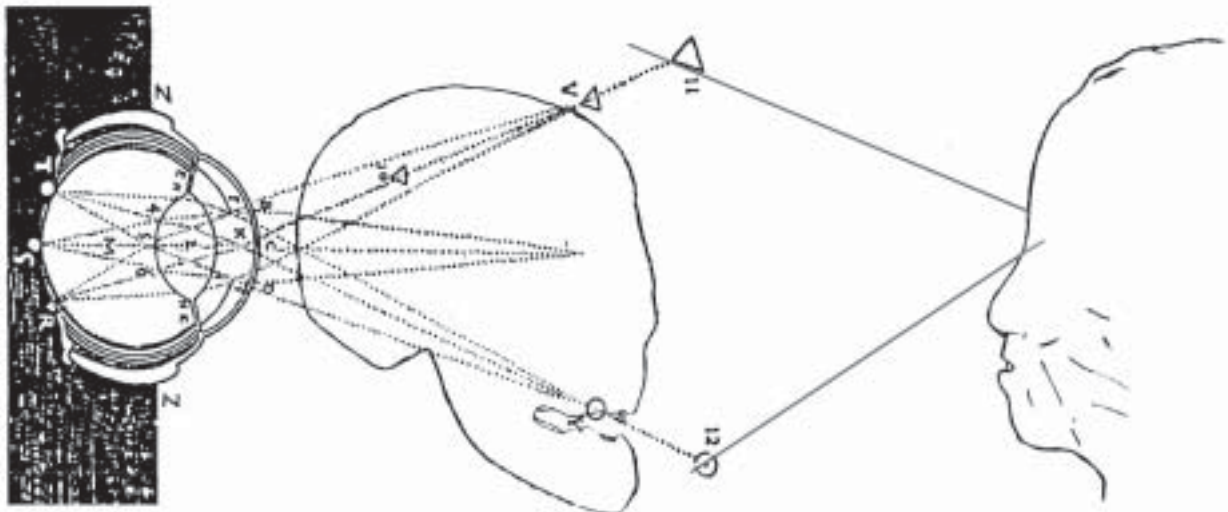
Kammerensemble Neue Musik Berlin / Christian Münch

also: **version for 15 instruments** (1990)

0.0.1.ssax.1-1.0.1.1-perc(2)-2gtr-2vla.2vlc.db

FP: 22 Jun 1990 Berlin, Hochschule der Künste

boris blacher ensemble / Friedrich Goldmann



Graphic for *Nr. 2 (aus: Koma) Rapid-Eye-Movement*
by Hagen Klennert

Nr. 2 (aus: Koma) (1990) 25'**Rapid-Eye-Movement**

for clarinet, double bass and percussion

FP: 1993 Hannover, Schloß Herrenhausen

Kammerensemble Neue Musik Berlin

also: **version for 15 instruments** (1992)

0.0.1.ssax.1-1.0.1.1-perc(2)-2elec.gtr-2vla.2vlc.db

FP: 02 Apr 1993 Berlin, Konzerthaus

Kammerensemble Neue Musik Berlin / Roland Kluttig

also: **version for flute, recorder, double bas and percussion**

FP: 20 Apr 2006 Weimar, Musikschule Ottmar Gerster

(7. Weimarer Frühjahrstage für zeitgenössische Musik)

Ensemble one two one

also: **version for saxophone, double bas and percussion**

FP: Oct 2006

oh ton-ensemble

Nr. 1 (aus: Koma) (1988) 16'

for 2 guitars

FP: 1988 Berlin, Hochschule der Künste

Duo Feldmann

also: **version for 15 instruments** (1990)

0.0.1.ssax.1-1.0.1.1-perc(2)-2gtr-2vla.2vlc.db

FP: 22 Jun 1990 Berlin, Hochschule der Künste

boris blacher ensemble / Friedrich Goldmann

also: **version for guitar and percussion**

FP: 1996 Kleve


Reinbert Evers / Stephan Froleys

Do you wanna blow job (1988) 12' 

for saxophone quartet

FP: 1996 Berlin, Konzerthaus

Berliner Saxophon-Quartett

Trio II (1987) 3' 

for violin, guitar and double bass

FP: May 2002 Weimar

oh ton-ensemble

Trio I 3 Stücke (1987) 3' 

for 3 flutes

1. Streichquartett (1987) 15' 

for string quartet

FP: 1995 Berlin, Ballhaus Naunynstraße

Thürmchen Ensemble Köln

INSTRUMENTAL

„Ohne Titel“ (2007)

for solo soprano saxophone and live electronics 

FP: 05 Nov 2007 Berlin, Konzerthaus

Theo Nabicht

FUESSLI-Musik (2006) 12'

for solo bass flute, live electronics and prerecorded performance CD 

Text: Oehring

FP: 04 Nov 2006 Bern, Große Halle der Hochschule der Künste (Lange Nacht der IGNM)

Barbara Balba Weber

Commissioned by Barbara Balba Weber

Bluemusik (2001) 15'

for solo percussionist, live electronics and prerecorded performance CD 

FP: 02 Nov 2001 München, Gasteig

Stefan Blum

PHILIPP (1997/2001) 12'

for solo trombone

FP: 16 Jul 2000 Darmstadt (Internationale Ferienkurse)

Uwe Dierksen

also: **version for solo flute**

FP: 1999 Höfgen (Internationales Musikfest Höfgen/Kaditsch)

Sarah Hornsby

also: **version for solo trumpet**

FP: 2001 Berlin, Parochialkirche

Bill Forman

also: **version for solo oboe**

FP: 2003 Freiburg, Elisabeth-Schneider-Stiftung

Christian Hommel

also: **version for solo bass clarinet**

FP: Oct 2003 Berlin, BKA (Unerhörte Musik)

Theo Nabicht

also: **version for solo sub-bass flute**

FP: 17 Feb 2004 Berlin, BKA (Unerhörte Musik)

Klaus Schöpp

also: **version for solo contrabass clarinet**

FP: 23 Oct 2007 Berlin, BKA (Unerhörte Musik)

Theo Nabicht

All versions of *PHILIPP* with prerecorded performance CD . 

SEXTON A. (1996) 13'

for solo viola

FP: 17 Sep 1997 Berlin (Festwochen)

Tabea Zimmermann

also: **version for solo cello**

FP: Nov 2003 Huddersfield (Huddersfield Contemporary Music Festival)

Anton Lukoszevieze

also: **version for solo guitar**

FP: 10 Sep 2006 Zepernick (Randspiele)

Daniel Göritz

also: **version for solo violin**

FP: 27 Feb 2007 Berlin, BKA

Susanne Zapf

4REAL (1996) 12'

for solo organ

FP: 21 Mar 1998 Berlin, Konzerthaus

Joachim Dalitz

FOXFIRE DREI (1993) 12'

<kaliumchlorid>

for solo vibraphone

FP: 1994 Berlin, Konzerthaus

Friedemann Werzlau

also: **version for solo harp and CD**

FP: 26 Feb 2006 Berlin, Wabe

Gunnhildur Einarsdottir

FOXFIRE ZWEI (1993) 15'

<pancurominbromid>

for solo basset horn

FP: 1994 Berlin, Konzerthaus

Unolf Wäntig

also: **version for solo bass clarinet**

FP: 1996 Bremen, Radio Bremen

Theo Nabicht

also: **version for solo bass flute**

FP: 06 Jul 2003 Leipzig (MDR-Festival)

Natalia Pschenitschnikova

also: **version for solo saxophone**

FP: 24 Nov 2006 Antwerp, deSingel

BLINDMAN

also: **version for solo double bass**

FP: 23 Nov 2007 Oslo, Parkteatret

Håkon Thelin

FOXFIRE EINS (1993) 12'

<natriumpentothal>

for solo guitar

FP: 1994 Dresden (Dresdner Tage für zeitgenössische Musik)

Reinbert Evers

also: **version for solo cello**

FP: 1994 Berlin, Konzerthaus

Ringela Riemke

also: **version for solo electric bass** (fretless)

FP: Berlin 1999

Arnulf Ballhorn

gestopfte LEERE (1991) 12'

for solo accordion

FP: 1992 Berlin, Konzerthaus

Birgit Erbe

(Verlag Neue Musik Berlin)

Visionen (1986) 12' 

for solo guitar

FP: 1987 Berlin, Akademie der Künste

Thomas Bruns

MISCELLANEOUS**Meineid** (2003) 6' 

Interlude

for surround CD 

FP: 06 Jul 2003 Leipzig (mdr Festival)

All hearing must die (2003) 50' 

Sound installation 

FP: 27 Jun 2003 München, Theater an der Leopoldstraße (3. Deutsches Gebärdenfestival)

VIDEO (aus: Koma) (1990) 

Music, idea, camera & cut: Oehring

Actor: Matthias Hille

Produced in the video studio of Akademie der Künste, Berlin

INCIDENTAL MUSIC (selection)**Die Jüdin von Toledo** 

based on the novel by Lion Feuchtwanger

FP: 1986 Dresden

directed by K. K. Lorenz

Im Dickicht der Städte 

by Bertolt Brecht

FP: 1991 Hamburg, Thalia Theater

directed by Ruth Berghaus

Die heilige Johanna der Schlachthöfe 

by Bertolt Brecht

FP: 1995 Hamburg, Thalia Theater

directed by Ruth Berghaus

COLLABORATIVE WORKS

with Iris ter Schiphorst (*1956)

STAGE WORKS

Der Ort ist nicht der Ort (2000) 70'

eine musikalisch-theatralische Aktion

for 3 soloists, ensemble, graphics, light and live electronics  

Text: Oehring / ter Schiphorst

FP: 26 Oct 2000 Hannover, Der Deutsche Pavillon (EXPO 2000)

directed by Oehring / ter Schiphorst

Christina Schönfeld / Loré Lixenberg / Arno Raunig / Lutz Deppe, light

Ensemble Aventure / Christian Hommel

EFFI BRIEST (2000) 90'

Musiktheatralisches Psychogramm in 4 Akten

for deaf mute soloist (female), voice, soprano (male), speaker (female) and ensemble 

0.0.3.0–0.2.0.0–perc(2)–elec.gtr–elec.bass–sample kbd(=pft)–2vlc.3db

Text: Oehring / ter Schiphorst, after Theodor Fontane

FP: 09 Mar 2001 Bonn, Kunsthalle (Oper Bonn)

directed by Ulrike Ottinger

Christina Schönfeld / Salome Kammer / Arno Raunig / Ingrid Caven / musikFabrik / Wolfgang Ott

Als ob: Suite (2000) 60'

Music and dance project

for sub-bass recorder, bass clarinet, electric guitar, piano/keyboard, accordion

and 2 percussionists 

FP: 2000 Dresden (Dresdner Tage für zeitgenössische Musik)

Irina Pauels / oh ton-ensemble

Bernarda Albas Haus (1999) 90'

Dance theatre music

based on the play by Federico García Lorca

for 7 dancers, 1 deaf mute soloist (female), soprano (male), electric guitar, double bass

and live electronics 

FP: 11 Nov 1999 Basel, Theatre

choreographed by Joachim Schlömer

Silence Moves (1997) 60'

Soundtrack for an imaginary film

for voice, violin, cello, prepared piano, electric bass guitar and live electronics 


FP: 12 Oct 1997 Dresden, Kleines Schauspielhaus

choreographed by Christian Kesten

Anna Clementi / Ensemble Intrors

ENSEMBLE/CHAMBER WITH SIGN LANGUAGE

rumgammeln + warten (2001) 23'

for voice, deaf mute soloist (female), ensemble and prerecorded performance CD 
bcl-tpt-perc-pft(=kbd)-vln.vlc.db

Text: Oehring / ter Schiphorst

FP: 07 Nov 2001 Basel (Europäischer Kulturmonat)

Salome Kammer / Christina Schönfeld / Ensemble Aventure / Christian Hommel

MISCHWESEN (1998) 20'

for deaf mute soloist (female), 3 trumpets and keyboard

Text: based on the poem *SILENCE* by Anne Sexton and texts by Oehring / ter Schiphorst

Idea / visual concept: Daniel Kötter

FP: 21 Nov 1998 Gent, Kunstcentrum (Festival November Music Belgium/Netherlands)

Christina Schönfeld / Asko Ensemble / Roland Kluttig

also: **version for oboe, flute, bassoon, keyboard and soloist**

FP: 1999 Bremen

members of the Ensemble Aventure

also: **version for flute, clarinet, bassoon and keyboard**

FP: Jun 2002 Kassel, St. Martin

Ensemble l'art pour l'art

also: **version for trumpet, trombone, tuba and keyboard**

FP: Nov 2002 Berlin, Hebbel-Theater

Michael Gross / Andrew Digby / Robin Hayward

also: **version for deaf mute soloist, trumpet, bass clarinet, cello and keyboard**


FP: 08 Feb 2007 Kaiserslautern, Fruchthalle

Christina Schönfeld / Kammerensemble Neue Musik Berlin



MISCHWESEN graphic by Hagen Klennert

POLAROIDS Melodram (1996) 20'

for 1 deaf mute soloist (female), 1 soprano (male),
12 instruments and live electronics 

text: ter Schiphorst / Oehring

FP: 20 Oct 1996 Donaueschingen (Musiktage)

Christina Schönfeld / Arno Raunig

Ensemble Modern / Jürg Wyttenbach

ENSEMBLE/CHAMBER WITH VOICE(S)**REQUIEM** (1998) 55'

for 3 countertenors, 12 instruments and live electronics 

Text: after the 9 psalms 'O Ye Tongues' from *The Death Notebooks* by Anne Sexton

FP: 13 Oct 1998 Paris (Festival d'automne)

Ensemble Ictus / Georges-Elie Octors

A.N. (evita-che guevara-madonna) (1998) 15'

for 2 voices, 8 Instruments and live electronics 

FP: 30 Mar 1998 Liège (ars musica Brussels)

ensemble of the Conservatory Liège / François Deppe

LIVE (aus: Androgyn) (1997) 20'

18 songs for voice, violin, cello, prepared piano / sampling keyboard and live electronics 

based on the poem *LIVE* by Anne Sexton

FP: 26 Apr 1997 Witten (Tage für Neue Kammermusik)

Salome Kammer / Kammerensemble Neue Musik Berlin

also: **version for counter tenor, violin, cello, prepared piano / sampling keyboard and live electronics** 

FP: 08 Feb 2007 Kaiserslautern, Fruchthalle

Tim Seveloh / Kammerensemble Neue Musik Berlin

ENSEMBLE/CHAMBER WITHOUT VOICE(S)**ETIUS** (2000) 60'

Ensemble version of *Als ob: Suite*

for sub-bass recorder, bass clarinet, electric guitar, piano/keyboard, accordion and 2 percussionists

FP: 2001 Oldenburg, oh ton-ensemble
(not published, manuscript)


IM VORMONAT (1998) 15'

for oboe, bass clarinet, bassoon, percussion, piano, violin, cello and double bass

FP: 21 May 1998 Saarbrücken, Großer Sendesaal

Ensemble Aventure

Silence Moves II (1997) 25'

for voice, violin, cello, electric bass, prepared keyboard / sampler and prerecorded performance CD 

FP: 10 Nov 1997 Rom, Centro Richerchi Musicali

Ensemble Intrors

PRAE-SENZ (Ballet blanc II) (1997) 25'

for violin, violoncello and piano / sampling keyboard 

FP: 17 Sep 1997 Berlin, Hebbel-Theater (Festwochen)

Ensemble Ictus

MISCELLANEOUS**Berlin: Sinfonie einer Großstadt** (2001) 77'

Music for the film by Thomas Schadt (2001, teamworX Berlin)

for orchestra 

FP: 10 Apr 2002 Berlin, Staatsoper Unter den Linden

SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg / Roland Kluttig

(Arabella Musikverlag)

RECORDINGS

1. Streichquartett

Thürmchen Ensemble Köln
 Deutscher Musikrat – Musik in Deutschland 1950–2000
 BMG/RCA 74321 73663 2

Bernard Albas Haus

Arno Raunig / Christina Schönfeld / Jörg Wilkendorf / Peter Kowald / Markus Reschtnefki
 Torsten Ottersberg / Theater Basel / Joachim Schlömer, choreography
 Deutscher Musikrat – Musik in Deutschland 1950–2000
 BMG/RCA 74321 73577 2 (excerpt)

Das BLAUMEER (aus: Einkehrtag)

VERLORENWASSER (aus: Der Ort / Musikalisches Opfer)

Wrong SCHAUKELN – ESSEN – SAFT

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks / Martyn Brabbins / Ingo Metzmacher
 Xsemble München / Norbert Groh
 musica viva – forum der gegenwartsmusik
 B.O.A. Videofilmkunst München 2006 / Peider A. Defilla dir.
 Wergo NZ 61 (DVD)

Coco-Schumann-Variationen – Variation No.14

KLANGDENKMAL für die Opfer des Holocaust
 United Strings Quartet
 NCA 220813-215

DAS D'AMATO SYSTEM

Christina Schönfeld / Salome Kammer / Matthias Hille / Anna Clementi
 Kammerensemble Neue Musik / Roland Kluttig
 Deutscher Musikrat – Musik in Deutschland 1950–2000
 BMG/RCA 74321 73544 2 (excerpt)

Dokumentaroper (aus: Irrenoffensive)

Kammerensemble Neue Musik Berlin / Roland Kluttig
 Wittener Tage für Neue Kammermusik 1997
 Deutscher Musikrat – Edition Zeitgenössische Musik
 Wergo WER 6534-2

~~ER.eine She (aus: 5ÜNF / Haare-Opfer)~~

Donaueschinger Musiktage 2002
 col legno WWE 3 CD 20229

FOXFIRE EINS <natriumpentothal>

Helmut Oesterreich
 CADENZA Musik unserer Zeit
 Bayer Records CAD 800 875

**FOXFIRE EINS <natriumpentothal>
PRAE-SENZ (Ballet blanc II)
SEXTON A.**

Ensemble Ictus
Cyprès CYP 5602

**gestauchte WINKEL
IM VORMONAT
LEUCHTER
LIVE (aus: Androgyn)
Nr. 2 (aus: Koma) Rapid-Eye-Movement**

Salome Kammer / Ensemble Aventure
Freiburger Musikforum / Südwestfunk Baden-Baden
Ars Musici AM 1250-2

Im Dickicht der ZEICHEN (aus: du wo?)

Jörg Wilkendorf / Christina Schönfeld / Matthias Hille / Ensemble WireWorks
Festival KlangZeit – HörenSagen Münster 2004
GNM Münster (documentation CD, excerpt)

LIVE (aus: Androgyn)

Wittener Tage für Neue Kammermusik 1997
(documentation CD)

PHILIPP

Uwe Dierksen
40. Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 2000
col legno WWE 1CD 20056

PHILIPP

Bill Forman
CD in preparation

POLAROIDS Melodram

Christina Schönfeld / Arno Raunig / Ensemble Modern / Jürg Wyttenbach
Donaueschinger Musiktage 1996
Deutscher Musikrat – Musik in Deutschland 1950–2000
col legno WWE 3CD 20008 / BMG/RCA 74321 73651 2 (excerpt)

REQUIEM

David Newman / Arno Raunig / Jean Nirouet / Ensemble Ictus
Donaueschinger Musiktage 1998
col legno WWE 4CD 20050

snapshots

18 works by Helmut Oehring, in excerpts
Boosey & Hawkes / Bote & Bock 2004 (CD produced for promotional use)

ESSAY

von/by Gisela Nauck

Selten hat es einen Komponisten gegeben, dessen Biographie – als ganz privates Leben – und Werk so unauflösbar miteinander verbunden sind wie das bei Helmut Oehring der Fall ist. Ein kompositorisches Schaffen, das inzwischen mehr als 150 Kompositionen umfaßt, darunter etliche abendfüllende Bühnen- und große Orchesterwerke, Kompositionen von eigenwilliger Vielschichtigkeit und Komplexität. Jene eigentümliche Verzahnung von Leben und Werk macht den Wesenskern, die Seele seiner Musik aus – als Ineinsetzung von Lebens-Erfahrung, künstlerischer Idee, Inhalt und musikalischer Gestalt. Oehring's 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 sei, 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 Autodidakt. Und er antwortete darauf: „Ich weiß nicht mehr, was ich damals gesehen habe“ – eine mehr als rätselhafte Antwort. Es selbst befand ich 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 für sich die Bezeichnung „Komponist“ als anmaßend empfände, hätte er doch weder Tonsatz, noch Harmonielehre oder Komposition studiert.

Aus diesem biographischen Kontext heraus ist Helmut Oehring 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 Schule-Bildung oder handwerklich-technische Verbindlichkeit mehr geformt worden ist. Das Besondere an Oehring's Außenseitertum aber besteht darin, daß er aufgrund dieser Ausgangsbasis eine musikalische Sprache entwickelt hat, die gesellschaftlich relevant geworden, die Mauer des Elfenbeinturmes zu durchbrechen in der Lage ist. Auf eine für zeitgenössische Musik seltene Weise stößt sie bei Veranstaltern *und* Publikum gleichermaßen auf ein breites Verständnis, gerade bei denen, die sich der Enklave „Neue Musik“ nicht zugehörig fühlen. Bei aller Avanciertheit der Klangsprache ist sie durch ihre Verwobenheit mit existentiellen Lebensbereichen in der Lage, bei den Hörern Betroffenheit auszulösen. Das vor allem macht die legendären Erfolge des Komponisten aus und ist ein wichtiger Grund für seine phoenixartige Karriere seit Beginn der 90er Jahre. Es ist dies eine Betroffenheit, die das ästhetische Erlebnis als zugleich emotionales Erleben in einen aktuellen gesellschaftlichen Kontext stellt oder genauer: eine Brücke schlägt zwischen subjektiver Befindlichkeit und dem Leben in der heutigen Gesellschaft. Ohne daß sich Helmut Oehring in irgendeiner Weise als Aufklärer oder gar als politischer Komponist versteht, sedimentiert sich in seiner Musik Gesellschaftskritik. Denn sie thematisiert in vielfacher Weise die Schattenseiten gegenwärtigen Lebens: individuelle Beschädigungen, Störungen, Zerstörungen des Menschlichen, Extreme menschlicher Lebenserfahrung. Damit schlägt sie sich auf die Seite

derjenigen, die keine Lobby in dieser Gesellschaft haben. Oehring's Musik klagt nicht an oder ist auch kein solidarisches Statement, vielmehr dokumentiert sie lediglich diese Zustände. Als musikalisch artifizielle Dokumentation artikuliert sie aber individuelle Seinszustände, die im öffentlichen Diskurs besser verborgen werden, weil sie nicht zu den vorzeigbaren Markenzeichen dieser Zeit und Gesellschaft gehören, weder zu Erfolg, Macht oder Einfluß noch zu Reichtum führen. In einer Art musikalischem Realismus bündelt sie brennpunktartig Schattenseiten heutigen Lebens. Diese sind zwar nicht gesellschaftsfähig, kreisen dafür aber um so mehr um Existentielles, das jeder einzelne vielfach erfahren hat: um Entfremdung, Einsamkeit, Sprachlosigkeit, Unverständnis und immer wieder um Angst als Merkmale der unaufhaltsam um sich greifenden, sozialen Kälte. Solche existentiellen Eigenarten, transformiert in Klang, machen die Beunruhigungen von Oehring's Musik aus; Betroffenheit als ästhetische Erfahrung wird zum Bindeglied zwischen Kunstwerk und Rezipient. Mit der Entwicklung seines expressiven Klangrealismus hat Helmut Oehring den von mehreren Komponistengenerationen seit den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts eingeklagten Realitätsbezug von Musik auf neue Weise eingelöst.

Ein aktuelleres Beispiel, *Das Blaumeer (aus: Einkehrtag)* für Soli, großes Orchester und Live-Elektronik (ein Auftragswerk der musica-viva-Reihe des Bayerischen Rundfunks, uraufgeführt am 11. Juli 2003 in München), soll diese Verzahnung von Leben und Werk verdeutlichen. 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 die 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 Oehring'sche 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. Jedes dieser Instrumente hat in szenischem Sinne seinen eigenen Bewegungsraum, was auch für die manchmal taktweise wechselnden Instrumentengruppen gilt, 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 aus verschiedenen Perspektiven und von mehreren Protagonisten erzählt wird. Verstärkt wird diese gestische Räumlichkeit des Sounds durch eine Räumlichkeit mittels einer stückspezifischen Nutzung der Dolby-Surround-Technik, die die Hörer/das Hören ins Zentrum stellen; sie erzeugen einen intimen Raum des geschützten Bei-sich-Seins, 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: 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 Helmut Oehring's Widmung: *Blaumeer* ist den in Deutschland tagtäglich verschwindenden Kindern

zugeeignet, verbunden mit der Bitte, bei jeder *Blaumeer*-Aufführung dem Programmheft eine Liste der in der jeweiligen Region oder in der jeweiligen 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.

Sprachliche Verankerungen

Im Zusammenhang mit seiner Musik und ihren eigenwilligen Inhalten spricht Helmut Oehring immer wieder vom Geschichtenerzählen und Dokumentieren. Aber: was wird dokumentiert und wie tut er das, noch dazu in einem Medium wie der Musik, das dazu eher ungeeignet erscheint? Welche musikalischen Erzählstrukturen sind geeignet, um etwas zu dokumentieren und wie wird das Erzählte zum Dokument, zu etwas also, das im Augenblick oder in einer Situation festgehaltenen wird? Letztlich geht es dabei auch wieder um ein altes Thema, um Inhalt und Form in der Musik. Zunächst zum Inhalt.

Grundsätzlich ist festzuhalten, daß Oehring's Musik – und das im Sinne des Dokumentierens – niemals etwas erfindet, sondern Vorhandenes festhält. Indem er allerdings dieses bereits Existierende *musikalisch* dokumentiert, entsteht durch die künstlerische Gestaltung – und anders als beispielsweise in der Fotografie – doch 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 ...“¹ 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 doch 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 auch ihm bewußt ist, daß das eins zu eins nicht geht: „Ich bin immer der Ansicht, daß ich keine Kunst mache, sondern die Wirklichkeit dokumentiere. Deswegen möchte ich, daß es besonders abgehoben, besonders stilisiert, besonders inszeniert ist als 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 solcher stilisierten Dokumentation erhält seine Musik die ungeschminkte und unkommentierte Quintessenz eines Porträts, einer Situation, einer Geschichte – Entsetzen, Haß, Sehnsucht, Kommunikationsunfähigkeit pur, in Musik gegossen.

Der Angelpunkt für diese Fixierungen im „ungebügelten Leben“ liegt in Helmut Oehring's Kindheit begründet, geboren als hörendes Kind gehörloser Eltern. Seit er mit vier, fünf Jahren – in einer fremden Familie – sprechen lernte, war er dem Konflikt ausgesetzt, als Vermittler zwischen jenen sich ausschließenden Sprachwelten zu fungieren: der lauten Welt der Sprache und der stillen Welt der Gebärden, dem Fremden und dem Eigenen. Und er mußte erfahren, daß das unmöglich ist, es zwischen beiden Welten auch nicht die schmalste Brücke gibt. Ein traumatischer Konflikt, denn Hilflosigkeit, Versagen und Angst wurden zu prägenden Kindheitserlebnissen. In

¹ Stefan Amzoll, „Doku-Drama versus Kunst. Helmut Oehring's Kompositionswelt“, in: *MusikTexte* 89/2001

dieser Konfliktsituation liegt Oehring's Interesse für existentielle Themen am Rande des Lebens begründet, existentielle Betroffenheit wurde zum Impuls für seine musikalische Sprache.

Ein zweiter schöpferischer Angelpunkt ist die über Jahre sich entwickelnde Erkenntnis, mit der Notenschrift eine Schriftform für die Gebärdensprache gefunden zu haben. Eine Schriftform, die – durch Kunst – eine *selbstbestimmte* Gestaltung jener Konflikte zuläßt, deren Quelle jenes Kindheitstrauma ist. Das Medium für Ideen, Vorstellungen, künstlerische Phantasie – Geschichten -- ist die Gebärdensprache, seine Muttersprache, deren Aufzeichnungsform die Partitur. 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. 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 als Basis zwischenmenschlicher Beziehungen, immer bedroht wenn nicht unmöglich ist. Mit diesen Verankerungen sind zwei in ihrem Wesen unterschiedliche Richtungen des Dokumentierens entstanden, die Oehring's bisheriges Schaffen durchziehen und wesentlich für die Art der Inhalte sind, die entstehen. Während im ersten Fall noch davon gesprochen werden kann, daß seine Musik etwas abbildet, hat sich im zweiten Falle sein Abarbeiten an der Kommunikationsunfähigkeit von Sprache ins Material des Komponierens verlagert. Der Kompositionsprozeß mit seinen mehrschichtigen Sprachebenen dokumentiert sich selbst: im Instrumentalsound als „Übersetzung“ von Gebärdensprache, mit dem gestischen und räumlichen Potential dieser Gebärdensprache auf der Bühne, mit Lautsprache als gesprochenem, geschriebenem und gesungenem Wort. Indem Oehring's Musik ihre Materialprozesse als vielschichtige Sprachprozesse festhält, werden Inhalt und Ausdruck nicht aus der Musik ausgetrieben, sondern diese in das musikalische Material nur um so tiefer hineingetrieben. Aus der eigenwilligen Kompositionsmethode der krassen Schnitte, Brüche und gleichzeitigen Schichtungen erwachsen eine Klanglichkeit und ein Ausdruckspotential, die zum Abbild der Konflikthaftigkeit der unvereinbaren Sprachen werden.

Etappen

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 Partiturvortrag 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 zehn 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. Dokumentieren heißt hier, daß die Musik nicht Ausdruckstopoi 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: *kurz im Müll gestochert*. Dieser enthält nun nicht mehr Krankheitsporträts sondern Porträts 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 völlig auf musikalisches Konfliktpotential und anklagende Dramatik, musikalische Ausdrucksbereiche bewegen sich eher im emotionalen Bereich von Abstumpfung, Gleichgültigkeit, Harmlosigkeit und Banalität. 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, fünfzehn, zwanzig Jahre, bis sie sterben oder aufwachen. Ich bin Fotograf, bin bei Leuchter, bin in seinem Haus und fotografiere seine Arbeitsräume, sein Schlafzimmer, seine Frau, seine Kinder, sein Haus, sein Auto, seinen Job, den er so macht.“²

Eine wichtige Zäsur setzen 1993/95 *Wrong (Schaukeln-Essen-Saft)* für Gebärden- und Lautsprache, Live-Elektronik, Sampler und fünf 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* – zu deutsch: falsch, verkehrt, irrig, arbeitet Oehring erstmals mit einer Gehörlosen auf der Bühne – von Anfang an und immer wieder mit Christina Schönfeld –, und integriert damit die Gebärdensprache wie auch später die Lautsprache der Gehörlosen 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 Gebärdensprache wird hier künstlerisch erstmals in unser Laut-Sprach-Schriftsystem integriert, von dem 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. 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, Gebärdensprache, Lautieren, Sprechen – und die das dokumentieren, was sie sind: die erfahrene Unmöglichkeit von Kommunikation. Damit wurde sein musikalisches Material selbst zum Thema und Inhalt der Dokumentationen 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.

² Zit. n. Gisela Nauck, „Verborgene (Ge)schichten. Zu den Grundlagen der Musik von Helmut Oehring“, in: *Positionen* 32/1997, S. 12–15

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. Sie thematisiert die Unmöglichkeit, 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 eine Zeichnung des von Oehring sehr geschätzten Grafikers Hagen Klennert auf einen ihm wichtigen gesellschaftlichen Bezug und weitet persönliche Betroffenheit zum sozialen und nachdenkenswerten 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. Jenes Dokumentieren in einer typisch Oehring'schen Gleichzeitigkeit des Verschiedenen wird dabei immer komplexer. Bereits für die 1996 entstandene Tanzoper *Das d'Amato System*, für dessen Grundidee der Welteliteboxer Mike Tyson bzw. dessen Lehrer Cus d'Amato die Grundidee lieferten, sagte Helmut Oehring ausdrücklich, sie „(handelt) von der Grammatik und von der Dramatik, vom Reichtum und von der Verletzbarkeit der Gebärdensprache (...).“³ 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 BEWEGUNG vereint. Diese Bewegung lieferte keine Story oder Handlung, sondern das Potential des Stücks, vorgeführt in Klang, Bewegung, Tanz, gebärdeter, gesprochener und gesungener Sprache, durch Video, quasi radiophone musique concrète und Bühneninszenierung. 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 zwei Tänzer. Diese Erweiterung des musikalischen Materials um eine für Oehring wesentliche Dimension ist nur folgerichtig, denn der Ursprung seines künstlerischen Denkens sind Gebärden – also 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 vorantriebener 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.“

Diese zwei Stränge: fotografisches Erzählen, Porträtieren sowie das Dokumentieren von Zuständen seines kompositorischen Materials durchziehen Oehring's Werk bis heute, werfen ihren Spot auf verschiedenste 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, einer langjährigen Lebenspartnerin, gemeinsam komponierte (wie viele spätere Werke auch) kommt ab 1997 ein

³ Zit. n. Gisela Nauck, „Boxen – Gebärden – Sprache. Helmut Oehring's Tanzoper in 15 Szenen *Das D'Amato System*“, in: *Positionen* 28/1996, S. 45

weiterer Bezugspunkt hinzu, der den inhaltlichen Rahmen ausweitet: Die Auseinandersetzung oder vielleicht besser Nutzung bestimmter Werke der Vergangenheit: Arnold Schönbergs *Pierrot Lunaire* eben in *Live*, Wolfgang Amadeus Mozarts *Requiem* in dem gleichnamigen Werk von 1998, auch große dramatische Stoffen wie Federico García Lorcas Bühnenstück *Bernarda Albas Haus*, Theodor Fontanes *Effie Briest*. Dieses Aufgreifen von Vorhandenem basiert, wie alles andere Komponieren auch, auf einem existentiellen Angesprochenensein 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.“⁴ 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, mit dem Tod im *Requiem*, mit der Tragödie unlebbarer, in seinen Emotionen ersticken Lebens in der TanzTheaterMusik *Bernarda Albas Haus* (Choreographie: Joachim Schlömer) oder das Zerschneiden von Leben in dem musiktheatralischen Psychogramm *Effie Briest* (2000) nach Theodor Fontane – alle Werke zusammen mit Iris ter Schiphorst.

Existentialismus der musikalischen Sprache

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. Ab Mitte der 90er Jahre wird Oehring's musikalische Sprache weicher, linearer, kontinuierlicher. Zunehmend beginnt ihn das Melodische bis hin zur Cantabilität zu interessieren, gebunden an Gesang als ureigenste stimmliche Ausdrucksform. Ein Material, das in seinen vorherigen Werken so gut wie keine Rolle spielte. Gestaltungsformen des dramatisch Schroffen, Unvermittelten werden jedoch nicht aufgegeben, sondern eher um eine Art „melodramatische Dokumentationsform“ (Helmut Oehring) ergänzt. 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 ihm diese Sachlichkeit, um emotionalen Abstand zu gewinnen, um aus der Distanz die größtmögliche Nähe herzustellen. Das hat Konsequenzen für die Ausdrucksqualität, die von der subjektiven Empfindung losgelöst und den Dingen selbst, der erzählten Geschichte zugeordnet wird. Und das hat auch 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 Selbstzitatentechnik ist ein wesentliches Merkmal seines Stils – als auch eine auf den ersten Blick respektlos anmutende Zitatentechnik anzuwenden, die auf Musikausschnitte von Monteverdi bis Schubert zurückgreift und diese in musikalisch sehr fremde Zusammenhänge stellt. Und damit Spannung produziert. 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

⁴ In: Programmbuch Donaueschinger Musiktage 1997, S. 84

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. Was meint das? So setzt sich seine Musik denn auch eher aus Sound-Situationen, Sound-Bildern, Sound-Augenblicken zusammen, besteht aus musikalisch statischen Zuständen von manchmal nur 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. Wir erinnern uns: Seine Partituren sind eine erste mögliche Schriftsprache für die bis dahin schriftlose Gebärdensprache. Gebärden aber sind visuelle Sprachzeichen im Raum. „Für mich“, so Oehring, „ist Sehen wichtiger als Hören. Sehen ist für mich gekoppelt an Sprache, an Kommunikation, an Mitteilung. Ich denke und träume in Gebärden.“⁵ Der Kreis schließt sich, denkt man daran, daß die Gebärdensprache Helmut Oehring's Muttersprache ist. Im Übertragen dieser Gebärdensprache, einer eher assoziativen als linear-kausalen Sprache, in Notenschrift, prägten sich deren Brüche, Schnitte, Gedankensprünge, Überlagerungen der musikalischen Sprache als typische Struktur und Form ein. „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.“⁶

Gebärden und Gebärdenstränge entsprechen ganz bestimmten Klängen, Strukturen, Instrumenten, woraus sich Oehring sein eigenes Tonsystem entwickelt hat, daß es ihm auch ermöglicht, sein Komponieren zu kontrollieren. Denn bei aller psychischen Verankerung ist seine Musik keine, die „aus dem Bauch“ kommt. Jene sich nicht störende Gleichzeitigkeit aber wurde zu einem charakteristischen Merkmal sowohl seiner Instrumentalmusik wie auch der ohnehin komplexeren Bühnenmusik. Es ist dies eine Komplexität, die weniger etwas mit derjenigen der zeitgenössischen Musik zu tun hat, sondern eher dem Leben entstammt. Die rezipierbare Gestaltung solcher Gleichzeitigkeit 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.“⁷ Damit aber hat sich Helmut Oehring eine musikalische Sprache geschaffen, die in ästhetischer Hinsicht hoch modern ist, auf der „Höhe der 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 in der Chaostheorie oder dem Bewußtwerden der Bedeutung von Netzstrukturen, und wesentlich unterstützt durch Entwicklungen von Computertechnologie und Internet.

⁵ Zit. n. „Verborgene Geschichten“, a.a.O.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

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 solcher Kausalität von Gebärden-sprache 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.“⁸ Mit Sprache aber und ihren Transformationsformen wird eine der existentiellen Daseinsformen unseres Lebens zum Material seiner Musik, was, wie gezeigt, nicht ohne Einfluß auf ihre Inhalte blieb. Der Neurologe und Autor Oliver Sacks, stellte in seinem aufsehenerregenden Buch *Stumme Stimmen über die Geschichte, Sprache, Depressionen und Kultur der Gehörlosen* fest: „Und 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.“⁹ 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.“¹⁰ 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 sich Oehring dadurch nicht nur das akustische Material des Vokalen in unvorstellbare Bereiche hin 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-, und andere Lebensgeräusche hinzu, wie wir sie – allerdings ganz anders eingesetzt – aus der experimentellen Vokalmusik Dieter Schnebels kennen. Partituren unterscheiden bei Oehring im solistischen Bereich zwischen Gehörlosen, Sprechern, Stimmen, und als immer wieder verlangte Besetzung einen männlichen Sopran oder Counter-Tenor. Auch die damit gewählten Klang- und Artikulationsfarben sind

⁸ Ebd.

⁹ Oliver Sacks, *Stumme Stimmen. Reise in die Welt der Gehörlosen*, Reinbeck b. Hamburg 1990, S. 97

¹⁰ Zit. n. Stefan Amzoll, „Doku-Drama versus Kunst. Helmut Oehring's Kompositionswelt“, in: *Werkverzeichnis* Bote & Bock, September 2002, S. 19

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 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: „Puderfinger“, „Kinderkörperflüstern“, „Bleich wie ein Schauerschatten“, „Wasseraugen“, „Wolkenschneedampf“, „Friedrichs Rehe schauen“, „Hause, Helle“, „Ich“, „Still“. 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* 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* singen Bariton und Baß die Worte „Atlantasia, Sehnsuchtzunge“ oder „Verlorenwasser ein magischer Ort, gebunden an Zeit, ein Vorrat an Wünschen, kein Suchen.“ Oder im Teil *DazwischenOrt*: „EinsamStiller Glücklicheertieftaucher in deinem Seinswasser, Du Blauortmilde.“ Im Reagieren auf die Unvereinbarkeit von Laut- und Gebärdensprache entsteht als weitere Schicht seines Komponierens als neue künstlerische Ausdrucksebene eine wunderbar poetische Kunstsprache.

In dieser Ausdifferenzierung des Sprachlichen – mit der Gebärdensprache als Quelle – kommt folgerichtig als weitere Schicht das Szenische hinzu – und die Gestaltung des Raumes. Ein Jahr später als *Wrong* begonnen, aber parallel dazu komponierte Helmut Oehring mit jener *Dokumentaroper* seinen ersten musikalischen Bühnenversuch für einen Mezzosopran, drei gehörlose Darsteller, Instrumente und Elektronik, 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*, wird bereits ein Jahr später dieses Gestische zum Thema und damit Inhalt eines Werkes. Mit beiden Bühnenkompositionen erweitert er erheblich sein künstlerisches Material und damit die Möglichkeit, durch eine immer mosaikartiger werdende Schichtentechnik in einer neuartigen Synthese von Akustischem und Visuellem musikalische Kunsträume zu bauen. Schon seit der *Dokumentaroper* arbeitet er deshalb mit dem Musiker und Tonmeister Torsten Ottersberg und dessen Studio GOGH surround music production zusammen: um auch den Raum *akustisch* gestalten zu können. Wichtig wird der Aufführungsort einer Komposition als gestalteter Raum. Und seit dem *D'Amato System* kommen auch Mittel des Films, bevorzugt des Dokumentarfilms, hinzu.

Jene Komplexität und Vielschichtigkeit der Oehring'schen Themen und Inhalte aber hat einen einzigen Ursprung: die Sprache: „Die Komplexität entsteht, weil, wenn ich die Musik höre,

immer der Text mitläuft, als innerer Monolog. Natürlich nicht, wenn ich eine komplexe Stelle habe mit neunzig Stimmen, dann schälen sich Hauptstimmen heraus, zum Beispiel fünf Hauptstimmen auf einer Linie. So, wie wir es dann im besten Fall als Laufband sehen. Diese Worte, Wortgruppen als Textband visualisiert, sind für mich zum Beispiel wie eine fünfte Trompete. Die Gebärdensprache ist noch ein Streichquartett und die eingeblendete Diaprojektion ist eine Posaune. Es sind weitere Stimmen, die für mich alle in Musik münden, in Gebärdensprache münden, um zu Schriftsprache zu werden und zu gesprochener und zurück. Es ist ein Gefüge, das zum Teil zu komplex ist – deshalb wird es von Regisseuren oft entschlackt. Aber das wäre für mich nicht nötig.“¹¹

¹¹ Helmut Oehring im Gespräch mit der Autorin am 13. November 2006

(Slightly shortened and revised version of a lecture held at the Weingartener Tage für Neue Musik 2003 / Leicht gekürzte und überarbeitete Fassung eines Vortrags bei den Weingartener Tagen für Neue Musik 2003 © Gisela Nauck, Nov 2003/Juni 2007)



Graphic for WOZZECK kehrt zurück by Hagen Klennert

TABLE OF CONTENTS

Biography	1
English	1
German	1
Abbreviations	2
Works	3
Stage works	3
Full Orchestra	7
Full Orchestra With Soloist(s)	8
Ensemble/Chamber With Sign Language	9
Ensemble/Chamber With Voice(s)	10
Ensemble/Chamber Without Voice(s)	12
Instrumental	20
Miscellaneous	22
Incidental Music	22
Collaborative Works	23
Recordings	27
Essay	29

Boosey & Hawkes / Bote & Bock GmbH & Co. KG

Lützowufer 26, 10787 Berlin, GERMANY

Tel. +49 30 2500 13-0, Fax -99

composers.germany@boosey.com

www.boosey.com

BOOSEY & HAWKES
B O T E & B O C K



Mit der Entwicklung einer 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. Betroffenheit wird zum Bindeglied zwischen Kunstwerk und Rezipient, wird zur ästhetischen Erfahrung, die im Innersten zu erschüttern, zu berühren vermag.

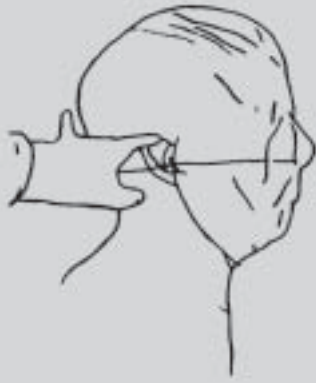
Gisela Nauck

Die bebenden Irrfahrten Oehrings durch den Schrift-, Sprach- und Sprechraum gleichen Fahrten eines Geisterfahrers. Auf der Strecke klirren die Winde der Unwägbarkeit, der Störung, der Entfremdung, und Unfälle sind programmiert. Den Komponisten interessiert nur dann etwas, wenn es erstens schon existiert – er will nichts neu erfinden, sondern immer nur Dinge, die er vorfindet, dokumentieren –, und zweitens, wenn er denkt, daß etwas interessant ist, in irgendeiner Form weiter erzählt zu werden. Dokumentarfilm und Fotografie schätzt Oehring als Formen, wenn sie dokumentare Ansprüche erfüllen, nicht als Kunstformen. Entscheidend ist das Abbilden von Wirklichkeitstatsachen.

Stefan Amzoll

Helmut Oehring ist und bleibt ein Phänomen. Er bedient sich der Stilmittel so expressiv dicht und andererseits in Tönen von so abgehobener Verlorenheit, daß sich die musiktheatralischen Talente des Musikers noch konzentrierter niederschlagen.

Pedro Obeira



With his expressive musical language, Helmut Oehring has responded to the demand to relate music to reality in a new way – something which has been called for by several generations of composers since the 1920s. By personally affecting each member of the audience, the link is created between him or her and the work of art – indeed, it becomes an aesthetic experience which can be touching or deeply unsettling.

Gisela Nauck

Oehring's odyssey through the realm of script, language and speaking resembles the journey of a ghost driver. The course is haunted by the crisp wind of imponderability, of disturbance, of alienation, and accidents are preconditioned. The composer's interest is caught only if something already exists – he does not want to invent things but rather document what he happens to find – if he thinks it is interesting enough to be worth telling to others. Oehring appreciates film and photography as means to document things, not as artforms. For him, the representation of real facts is what matters.

Stefan Amzoll

Helmut Oehring has been, and remains, a phenomenon. He achieves a density of expression and, on the other hand, creates sounds of such a sublime sense of forlornness that his gift for musical theatre is shown in an even more concentrated way.

Pedro Obeira