

Christian Ofenbauer

FRANKFURTER PRÉLUDES

1. Zwei Kraniche und Wolken – für fünf Orchestergruppen (1997)

2. Zwei Kraniche und Wolken – Double für 84 Instrumente (1998)

Widmung:	„für Heinz-Klaus Metzger“ (Nr.1), „für A. G.“ (Nr. 2)
Besetzung:	4 (2 Picc.), 3, Eh., kl. Kl., 2, Baßkl., 3, Ktfg. – 4, 3, 3 (Ten.-, Baß-, KbPos.), KbTb. – Pk., Schl. (3 Spieler) – 2 Hf. – Klav. – Streicher solistisch (26, 0, 10, 8, 6)
Aufführungsdauer:	1' 35" (Nr. 1), 50' 00" (Nr. 2)
Uraufführung:	19. November 1999, Frankfurt – Funkhaus am Dornbusch, Sendesaal
Interpreten:	Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, Dirigent: Arturo Tamayo

Der aktuelle Abschnitt in Christian Ofenbauers künstlerischer Entwicklung wendet sich weg vom Abbruchhaften, vom jähen Sturz in den Kontrast, von der harschen Fragmentarik, die zuletzt seine Oper „Medea“ (1990-94) bestimmt hatte. Eine einjährige Schaffenspause schaufelte den Weg zu anderen Klangwelten frei, in denen nun leise, fragile Webstrukturen Platz finden, die oft langsam und raumgreifend in einen anderen akustischen Aggregatzustand kippen. Hinzu kommt noch Ofenbauers jüngste Abkehr von jeglichem „Espressivo“-Gestus überhaupt, der dem zentralen Interesse am kühlen Urkristall vibratolos „objektiver“ Klanglichkeit gewichen ist.

Die **Zwei Frankfurter Préludes**, 1997 und 1998 als Auftragswerke für den Hessischen Rundfunk entstanden, durchlaufen ebenfalls solche prozeßhaften Vorgänge, sind darüber hinaus aber auch einem typisch Ofenbauerschen, engmaschigen Geflecht struktureller Determinanten unterworfen:

Den beiden Stücken liegt einerseits ein rhythmisches Pattern zugrunde, wenn man so will: eine quasi-serielle Dauernorganisation, andererseits auch ein vielstimmiger, vierteltöniger harmonischer Grundriß mit sozusagen regelgerecht liegengelassenen, gemeinsamen Tönen von einem Akkord zum nächsten. Diese beiden Dimensionen eines architektonischen Gerüsts arbeitet das mit 30 Takten und einer Spieldauer von kaum mehr als eineinhalb Minuten denkbar knappe erste Prélude aus, weist in seiner Kürze aber auf eine weitere Idee Ofenbauers zurück, die dieser in etlichen Gesprächen mit Heinz-Klaus Metzger ventiliert hat, der so zum Widmungsträger des Stücks geworden ist: nämlich den Gedanken der Übertragung Webernscher Konzentration in die Vertikale dergestalt, daß ein großes Orchester für ein inhaltlich abendfüllendes, zeitlich gleichwohl extrem komprimiertes Werk von wenigen Sekunden gleichsam „alles auf einmal sagt“ und nichts als eine hoch aufragende Klangspindel errichtet.

Im **Ersten Frankfurter Prélude** ereignet sich hingegen folgendes: Die fünf inhomogenen Instrumentengruppen, in die das Orchester gesplittet ist, steuern jede für sich prägnant kurze, durch deutliche Pausen voneinander getrennte Akkordereignisse bei, die jedoch sogleich auf vielfältige Weise auszufransen beginnen - durch übrigbleibende Liegeklänge, angehängte Glissandi oder rasches Figurenwerk. Wirken diese präzise einsetzenden Gruppen-Akkorde zu Beginn noch wie einzelne, gleichsam aus den Fugen geratene, jedoch distinkt voneinander getrennte Tutti-Schläge des gesamten Orchesters, so nähern sie sich, die Pausen überwuchernd, sehr rasch einander an. Genau ab der Mitte des Stücks beginnen zusätzlich noch Vorschlagsfiguren die Verwischungen zu verstärken, bis zuletzt alle Gruppen gleichzeitig am Werk und die trennenden Pausen somit verschwunden sind. Dieser Höhe-

punkt ist zugleich der Moment des Todes: Eine Generalpause läßt den Klang abreißen; nach Erfüllung seiner Aufgabe hat das Stück gleichsam sein Recht auf Dasein verwirkt. „Nicht in die Fermate hinein-spielen/das ganze Orchester wie erstarrt!“, verlangt Ofenbauer in der Partitur.

Das **Zweite Frankfurter Prélude** fädelt die 84 Instrumente des Orchesters entlang einer Diagonale durch den Aufführungsraum auf und unterzieht auch das zugrundeliegende Material einem charakteristischen Revisionsverfahren: Das rhythmische und harmonische Konzept, man stelle es sich in Notenschrift als Particell exzerpiert vor, wird um 180° gedreht – folgt man also Bachs „Quaerendo invenietis“, findet sich Isomorphie im Sinne mathematischer Logik. Der Prozeß des „Ersten Prélude“ läuft demgemäß nun in modifizierter Weise „*con alcune licenze*“ retrograd ab, wird aber zudem noch unter eine Art Zeitmikroskop gelegt und erscheint auf eine Dauer von fünfzig Minuten gespreizt. (In umgekehrter Blickrichtung läßt sich das „Erste Prélude“ selbstverständlich auch als Komprimierung begreifen.) Die langen Liegeklänge, die aus diesem Konzept folgerichtig erwachsen und von zum Teil indeterminierten Einzelereignissen durchsetzt sind, werden vornehmlich durch Zeitmonitore koordiniert, während der Dirigent die sich auffächernde, expandierte Geographie des Klangs vorerst nur an wenigen neuralgischen Punkten optisch zu organisieren hat. Genau in der Mitte des Stücks (nach 25 Minuten) aber beginnt im *ppp* ein erster präzis taktierter Abschnitt, und zwar vom Dirigentenpult aus gehört und gesehen an der Peripherie, der dann jedoch auf den Nahbereich übergeht, im Zentrum der Orchesterdiagonale seine Fortsetzung findet und dort, nach einem weiteren Ausflug zum Rand, vorerst auch wieder versendet. Eine löchrige Pizzicato-Fläche kippt in ein geräuschhaftes Tremolo, bevor der zweite große herkömmlich dirigierte Abschnitt an den Rändern beginnt, sich dann jedoch rasch auch auf die Mitte ausbreitet. Der Höhepunkt in der 47. Minute vereint sämtliche Instrumente „*so leise, wie nur irgend möglich*“ in der engen Verzahnung von 84 rhythmisch selbständigen Einzelstimmen. Doch diese unerhörte Dichte beginnt bald auszudünnen – ein letztes Gewebe des ganzen Orchesters im *ppp* mündet in einen *morendo*-Klang der Flöten und Klarinetten, der schließlich im zarten *crescendo* des Schlagzeugs (nur bis ins *piano*) untergeht. Strukturell ist damit der Ausgangspunkt des „Ersten Prélude“ wieder erreicht, hörend scheint man – zum Raum wird hier die Zeit – Lichtjahre und Äonen durchmessen zu haben.

Die internen Bezüge der „Frankfurter Préludes“ lassen sich also folgendermaßen zusammenfassen: Als eine Art Skelett dienen die Dauernorganisation und der harmonische Verlauf, deren Drehung in der Pause an einen Krebskanon erinnert. Idee des kurzen Stückes ist das sukzessive Füllen einer Leere, das lange jedoch kehrt die Richtung der Zeit um und drosselt ihre Fließgeschwindigkeit. In der Ausformung vollzieht sich jeweils eine Annäherung zuerst der disparaten Gruppen, dann in der Geographie entlang der Instrumentendiagonale. In beiden Stücken ereignet sich in der Mitte ein qualitativer Sprung: Hier werden die Akkorde durch Vorschlagsfiguren auch im Einsatz aufgerauht, dort beginnt plötzlich der Dirigent, den Takt zu schlagen.

Zu all diesen Ebenen gesellt sich aber noch sozusagen die Hüllkurve des Titels: „Zwei Kraniche und Wolken“ weist zurück auf Dantes „Divina Commedia“, in deren 5. Gesang der Hölle Dante „*die Opfer sündiger Liebe von nie rastendem Sturmwinde ruhelos einhergejagt*“ (Friedrich von Falkenhausen) als Kraniche ziehen sieht. Ein auffällig unzertrennliches Paar unter ihnen bilden Francesca da Rimini und Paolo Malatesta: Ihr Gatte Gianciotto habe seinen Bruder mit Francesca beim Ehebruch überrascht und die beiden, so heißt es, mit einem einzigen Streich getötet – das jähe Ende ließ keine Zeit zur Reue und bedeutete die Strafen der Hölle. Verdammt zu ewiger Liebe, bereitet dem Paar die Erinnerung ans vergangene Glück ausgesuchte Qualen, denn ihr Flug kennt keine Rast. Bertold Brecht fügte 1928 in dem Gedicht „Die Liebenden“ dem Bild der Kraniche noch Wolken hinzu, die „*mit gleicher Eile*“ den Zug der Vögel begleiten, sodaß sich ein statischer Zustand ergibt: das Moment des Stillstehens inmitten steter Bewegung. „*So scheint die Liebe Liebenden ein Halt.*“ – Aber kann sie es wirklich sein? Tötet die Stagnation nicht jede Entwicklung? Diese Fragen bleiben offen.

Walter Weidringer