

Daniel Ender
Christian Ofenbauer – «Zwei Intermezzi aus MEDEA» (Bild 2 und 4 der Oper)
Kompositionsauftrag 1991

Das Bruchstückhafte ist vor allem in den frühen Kompositionen von Christian Ofenbauer gleichermaßen Thema wie Charakteristikum. Sieben meist aus dem Umkreis verschiedener anderer Werke entnommene *Bruchstücke* (1985–2000) bringen dieses Faktum, das sich keineswegs nur auf sie selbst beschränkt, auf den Begriff. Das Wortspiel mit dem groß geschriebenen «Stück», das auch als Synonym für «Komposition», «Werk» verstanden werden kann, weist währenddessen bereits auf eine wesentliche Doppeldeutigkeit hin: Nicht allein das Fragmentarische ist hier in den Blick genommen, sondern auch und vor allem der Zugriff auf dieses, der nach dem gewaltsamen Loslösen eines Vorhandenen aus dem ursprünglichen Zusammenhang auch wieder ein konstruktives Element beinhaltet.

Ähnliches gilt gerade auch für eine andere Werkgruppe, in der sich das Bruchstückhafte noch weiter zuzuspitzen scheint: für den frühen Zyklus *Katalog 1-3* für Klavier (1984–88), wo eine immer größer werdende Anzahl von äußerst komprimierten Miniaturen als austauschbare Bausteine zur Verfügung stehen, aus denen der Interpret eine Auswahl treffen und die Reihenfolge der gewählten Bausteine festlegen kann. So ist *Katalog 3* (1987/88) «ein Materialkörper, bestehend aus 300 mobilen Elementen»¹ mit variabler Dauer und Besetzung: Der Komponist sieht nicht nur die Wahl zwischen Fassungen für ein bis zu zwanzig Klaviere vor – die Uraufführung fand mit sechs Klavieren statt –, sondern gibt auch die Möglichkeit, elektroakustische Mittel einzubeziehen, die eine oder mehrere der zwanzig Stimmen der dichtesten vorgesehenen Besetzung übernehmen können.

Das Stück besteht indessen nicht nur aus einer nur auf den ersten Blick losen Materialsammlung, da die einzelnen Miniaturen vielfache Querbezüge aufweisen und ähnliche Grundgesten variativ abwandeln, sondern beinhaltet auch ein ausgeklügeltes Regelwerk: Genau ist etwa die Anzahl der zulässigen Wiederholungen festgelegt, um eine formale Balance zu gewährleisten. Viel Freiheit liegt demgegenüber in der zeitlichen und räumlichen Disposition, womit sich schon in dieser frühen Phase ein entspanntes Verhältnis Christian Ofenbauers zur genauen Werkgestalt manifestiert: Bei aller Akribie in der Formulierung des Materials stehen häufig mehrere Repräsentationsformen gleichberechtigt nebeneinander, und insbesondere Optionen, bei denen der Komponist auf Teile des Werkes verzichtet, ziehen sich durch sein ganzes Werk – als ob es ausreichen würde, dass ein Teil der gedachten Gedanken in einer bestimmten Situation vorhanden sind. So genügt bei *Katalog 3* schon ein Zehntel des Materials aus dem Kompendium, um eine gültige Fassung zu ergeben, und auch eine Aufführung, wo das Publikum unter Umständen überhaupt nur einen Teil des Gespielten hört, ist vorstellbar: Als «Musik für ein Konzerthaus»² nennt Christian Ofenbauer die Bespielung verschiedener Räume als Möglichkeit, wobei der Komponist hier allerdings auch den Vorschlag andenkt, sämtliche Stimmen wieder durch Live-Übertragung an einem gemeinsamen Punkt zusammenzuführen.

Während solche Mobilität und Offenheit der Werke im Schaffen von Christian Ofenbauer immer wieder begegnet, lässt sich auch eine ebenso starke gegenläufige Tendenz beobachten. In den häufigen Optionen zu Kombinationen von Stücken, also der freigestellten gemeinsamen Aufführbarkeit verschiedener Kompositionen, ist ebenso ein integrativer Zug zu sehen wie im Zusammenzwingen von äußerlich Divergierendem durch die Vereinigung zur Werkgestalt, aber auch tiefer liegende, innere Beziehungen im musikalischen Material, die dem Hörer vielleicht gar nicht bewusst werden, aber dennoch ihre Wirkung entfachen.

Empfindet man die zugespitzte Expressivität und die konzentrierte Gestik des jungen Christian Ofenbauer als nahe an der Zwölftönigkeit und deren Umfeld, so führt diese Assoziation auf eine richtige Spur. Denn einen wesentlichen Bezugspunkt seiner musikalischen Sprache bildet die Traditionslinie großer Symphonik und der Wiener Schule. Von der Auseinandersetzung mit solchen Werken zeugen unter anderem die Orchestrierung von Alban Bergs Sonate für Klavier op. 1 (1983), von Sechs Liedern (1996) desselben Komponisten oder die Annäherung an die Tonsprache Gustav Mahlers in ... *wie eine Nachtmusik* für großes Orchester (1986); auch Reflexe auf Arnold Schönberg und Anton Webern treten in den frühen kammermusikalischen oder Orchesterwerken von Christian Ofenbauer zu Tage. Dabei dienen dem Komponisten die musikalischen Sprachen der Moderne ebenso als Steinbruch wie das eigene Schaffen, das er immer aufs Neue befragt, sowie die Stoffe der antiken Mythologie. Deren unerschöpfliches Ideenreservoir ist insbesondere, aber nicht nur in die großen musikdramatischen Versuche eingeflossen, spielt aber immer wieder auch für rein instrumentale Werke wie das Klavierkonzert (!) *Odysseus / Abbruch / Sirenen* (1989) eine Rolle.

¹ Christian Ofenbauer, *Katalog 3* für Klavier, Partitur (Doblinger 01399), Vorbemerkung, S. I.

² Christian Ofenbauer, *Katalog 3* für Klavier, Partitur (Doblinger 01399), Vorbemerkung, S. IV.

Katastrophische Zuspitzung ist auch der Fluchtpunkt von *MEDEA* (1990-94). Glühend expressiv und von unmittelbarem Ausdruck geprägt, scheint sich diese Oper in sieben Bildern nach Texten von Heiner Müller an die genannten musikgeschichtlichen Stationen ebenso zu erinnern wie auf radikale Vergegenwärtigung abzielen, etwa mit der Verkettung von divergierenden musikalischen Ereignissen oder der dichten Überlagerung von aggressiven, letztlich aber wiederholt in Auflösungsprozesse mündenden Schlägen. Die energiegeladenen Klangaggregate und die subjektiv an den Rand des Abgrunds geführten vokalen Passagen vermittelt der Komponist mit einer streng symmetrischen Anlage des Gesamtwerks, in deren Mittelpunkt die Bilder nach den gleichnamigen Texten von Heiner Müller *Verkommenes Ufer* (Nr. 2), *Medeamaterial* (Nr. 4) und *Landschaft mit Argonauten* (Nr. 6) stehen. Neben einem Prolog und einem Epilog an erster und letzter Stelle verbinden zwei rein instrumentale Intermezzi (Nr. 3 und Nr. 5) die beiden Chorszenen Nr. 2 und 6 sowie das ganz auf die Protagonistin zugeschnittene und zeitlich weitaus ausgedehnteste zentrale Bild. Während sich die gesamte Oper durchdringende spiegelsymmetrische Achse vielfach auswirkt, etwa indem das zweite Intermezzo den Weg des ersten nochmals in rückläufiger Richtung durchmisst, wird hier – am Höhe- und Wendepunkt der emphatisch expressiven Phase im Werk von Christian Ofenbauer – bereits jegliche Narrativität ausgelöscht: Dramaturgisch ist die Oper somit bereits einen Schritt weiter als ihre musiksprachlichen Mittel, die noch nicht so sehr in Auflösung begriffen sind wie die Erzähltechnik der auf die Bühne gebrachten Geschichte. Deren prismatische Brechung setzt sich unterdessen insofern fort, als sich – ausgehend von *MEDEA* – die Wege wieder einmal bruchstückhaft-steinbruchartig zu verzweigen beginnen: Sowohl das *Bruchstück 4 – Medeakommentar* für drei Violinen und präpariertes Klavier (1992), das auch in einer Fassung für variable Besetzung vorliegt, als auch die *Argonautenstudie (Studio per un Argonauta)* für präparierten Kontrabass (1993) sind im Zusammenhang mit der Oper entstanden und haben einige ihrer Klangtypen und Bewegungsmuster einer isolierten Betrachtung unterzogen.

Hatte Christian Ofenbauer bislang eine vor allem expressiv bestimmte und gestisch organisierte Musik geschrieben, so folgte nach der *MEDEA* ein «Ablösungsprozess vom Figurativen. Mein Ziel war es, eine informelle Musik zu schreiben, wie sie Theodor W. Adorno ins Auge gefasst hatte.»³ Dies führte zu einem radikalen Bruch mit dem bisher Erreichten und einer zunehmenden Verlagerung des kompositorischen Interesses auf in sich gekehrte, statische Zustände, die eher implosiv und vom Ausdruck entleert wirken als explosiv und expressiv wie zuvor. Erste Beispiele für diesen radikal veränderten Stil sind *Der Engel ist geschlachtet* für Mezzosopran und Ensemble (1995), in der die Singstimme zunehmend in der instrumentalen Schicht verschwindet, oder *Klage der Persephone bin ich: Sirene* für sechs Frauenstimmen und Zwölf-Kanal-Verstärkung (1995): Während hier ein Verfremdungseffekt durch die Verstärkung angestrebt wird, wird auch der Stimmklang selbst stark modifiziert und «im Kontinuum zwischen Klang und Geräusch der menschlichen Stimme» «vielfältigen gesangstechnische[n] Verfremdungen»⁴ unterzogen.

Eine sukzessive Ausdünnung der Textur unternimmt *Kommt Sirenen klagt. Motette über die Figur der doppelten Helena* (1998), so dass sich die allgemeine Vortragsanweisung *senza espressivo* (ohne Ausdruck) im Laufe des Stücks immer weiter auch in der Struktur selbst erfüllt: Am Ende ist die Klarinette nur noch mit Luftgeräusch ohne einen Ton oder der Klang tonlos gestrichener Saiten zu hören. Bereits das Streichquartett 1997 vollzieht eine analoge Entwicklung: Auch hier wird der anfangs noch motorisch bewegte Satz immer mehr aufgebrochen, mit Zäsuren durchsetzt und immer geräuschhafter, bis am Ende nur noch die Bögen der Streichinstrumente durch die Luft zischen.

Von einer anderen Seite untersuchen die *Zwei Frankfurter Préludes* für großes Orchester (1997/98) die Dialektik von Bewegung und Stillstand und überhaupt die Rolle der Zeit in der Musik: Wenn die anderthalb Minuten Aufführungsdauer des ersten Stücks zunächst gegenüber den fünfzig Minuten des zweiten wie ein Witz anmuten mögen, resultiert dies doch einer durchaus ernsthaften, in einem Gespräch mit dem deutschen Musikwissenschaftler Heinz-Klaus Metzger aufgekommenen Überlegung: der Idee, die Komprimierung Anton Weberns noch weiter auf die Spitze zu treiben und alles auf einmal zu sagen, was ein Orchester ansonsten über die Dauer eines Abends ausbreitet.⁵ Diese Idee bleibt zwar im *Frankfurter Prélude Nr. 1* noch kenntlich, wurde aber mit einer Entwicklung verknüpft, in der die fünf Orchestergruppen – ähnlich wie in Friedrich Cerhas *Spiegel I* – zunächst isolierte Akkordschläge artikulieren, die soweit «ausfransen», bis ihre kometenschweifartigen Fortsetzungen ineinander übergehen und ein Kontinuum bilden, so dass das Geschehen «wie erstarrt» abbricht. Das zeitlich ungleich ausgedehntere *Frankfurter Prélude Nr. 2* bildet gewissermaßen in Zeitlupe den identen Prozess rückläufig ab, so dass im Prinzip tatsächlich «dasselbe» Stück erklingt. Währenddessen sieht die Sitzordnung eine Positionierung der 84 Instrumentalisten diagonal durch den Raum vor, so dass eine akustische Situation geschaffen wird, in der die strukturelle Verdichtung und folgende Ausdünnung auch räumlich erfahrbar wird.⁶

³ Christian Ofenbauer im Gespräch mit dem Autor, 19.4.2007.

⁴ Walter Weidringer, *Klage der Persephone bin ich: Sirene*, Almanach Hörgänge 1999, S. 81-82.

⁵ Walter Weidringer, *Frankfurter Préludes*, Verlagsinformation Doblinger.

⁶ Diese Idee wird Christian Ofenbauer auch bei *EisMusik* für siebzehn Instrumente (2005) wieder aufgreifen: Hier sitzen die Musiker ebenfalls in einer Reihe, Pult hinter Pult, parallel zur Längs- oder Querachse des Aufführungsortes; ganz unabhängig sind nun die Einzelstimmen, oft ist nur ein Zeitrahmen festgelegt, innerhalb dessen eine bestimmte Aktion ausgeführt werden muss.

Eine musikalische Durchdringung von Raum und Zeit nimmt auch die aus einer Schauspielmusik zu Ödön von Horváths *Geschichten aus dem Wienerwald* (Graz 1999) hervorgegangene Klanginstallation *Zerstörung des Zimmers / der Zeit* für Streichquartett, Contragitarre, Zither, zwei Violinen, Klavier und Verstärkeranlage (1999/2000) vor: Auch in der Konzertfassung für Streichquartett und Klavier wird dies deutlich: Der Part der Streicher ist von extremer Langsamkeit geprägt, mit der zeitlupenartige Glissandi vollführt werden, während das Klavier mit punktuellen Aktionen diesen Klangteppich anhaltend aufreißt.

Zwischen solchen Extremen spielt sich die Musik von Christian Ofenbauer nun meist ab. Statische Plateaus bestimmen auch das Musiktheater *SzenePenthesileaEinTraum* (1999/2000) nach dem Drama *Penthesilea* von Heinrich von Kleist, das ein geradezu ideales Sujet für moderne Fragestellungen nach Identität und Kommunikation abgibt, da sich die unterschiedlichen Wirklichkeitsbilder von Penthesilea und Achilles als Metapher für scheiternde zwischenmenschliche Dialoge an und für sich deuten lassen. Während Penthesilea von Achilles im Kampf fast getötet wurde, wird sie im Glauben gelassen, ihn besiegt zu haben: In dieser Spannung spielt sich das Geschehen ab. Die Kämpfe zwischen den Griechen und den Amazonen haben – anders als bei Kleist – vor Beginn der Oper bereits stattgefunden; nur jener zwischen Königin und König steht noch bevor – ein Kampf, der sich vor allem im Innenleben der Liebenden abspielen wird, bevor er tödlich endet. Christian Ofenbauer hat für dieses Werk nur einige Motive der Geschichte isoliert, Bruchstücke der Handlung miteinander verwoben und eine Dramaturgie unterschiedlicher Ebenen geschaffen: Die Stationen, in denen es noch einen Handlungsrest gibt, vollziehen sich allesamt in «Träumen», wie die entsprechenden Bilder übertitelt sind, die sich als «Imaginationen idyllischer Zustände»⁷ verstehen lassen; die dazwischen liegenden «Szenen» sind rein instrumental gehalten, zielen aber ebenso auf ein theatralisches Moment, auf eine Form von musikalischer Präsenz, in der Motive der zwar nicht erzählten, aber im Kern doch thematisierten Geschichte enthalten sind.⁸ Der Titel des Musiktheaters zeigt das vertrackte Konzept bereits an: das Wechselspiel zwischen Traum und Szene, in deren Mitte die Titelfigur steht: «Penthesilea besitzt eine latente Aggression, muss aber still sein. Sie ist nicht hysterisch, sondern leidet an etwas anderem.»⁹ Als Vermittler innerhalb dieser symbolträchtigen Kommunikationsproblematik steht ein Herold zwischen den Heeren der Amazonen und der Griechen, da keine unmittelbare Verständigung zwischen Penthesilea und Achilles möglich ist. Ein Tonband lässt fortdauernd dessen Schritte hören, während das Klappern einer Schreibmaschine, das Surren eines Tintenstrahldruckers, Regen und andere Naturgeräusche auf der Bühne Ausgespartes ergänzend andeuten.

Neben *MEDEA* und *SzenePenthesileaEinTraum* bildet die bisher unaufgeführte Oper *Wache* (2002-04) den abschließenden Teil der «Antikentriologie» von Christian Ofenbauer, deren gemeinsame Zielrichtung ein moderner Blick auf das Geschlechterverhältnis, die Rolle der Sexualität und der Familienbande darstellt: Während *MEDEA* den «Beziehungskonflikt zwischen Medea und Jason am Schnittpunkt zwischen Matriarchat und Patriarchat einerseits sowie andererseits das allgemein gesellschaftliche Problem oktroyierter Abhängigkeit durch Kolonisation»¹⁰ ins Blickfeld rückt, nimmt *Wache* eine Elektra-Paraphrase in Angriff und stellt zwei Frauen dar: Während Klytemnästra über siebzig Minuten lang singt, ist nur die Stimme der Mutter unmittelbar präsent; die Tochter selbst schweigt und ist nur durch eine innere Stimme im Orchester vorhanden; ein Männerchor stellt Krieger als asoziales Element dar.

So gewinnt das Operschaffen von Christian Ofenbauer durch den Blick auf die Problematiken von Geschlechterverhältnis und Machtverteilung inhaltliche Kontinuität, die sich gedanklich auf sein gesamtes Werk übertragen lässt. Dieses ist ebenso von Widerborstigkeit geprägt, wie es plötzlich und unerwartet aufleuchtende Sinnlichkeit erlaubt und damit von ebensolcher ästhetischer Eigenständigkeit wie von verborgener gesellschaftspolitischer Relevanz.

Textauszug aus: Daniel Ender: *Der Wert des Schöpferischen. Der Erste Bank Kompositionsauftrag 1989–2007. 18 Porträtskizzen und ein Essay.* Sonderzahl Verlag 2007.
© Daniel Ender, alle Rechte vorbehalten.

⁷ Regina Busch, Christian Ofenbauer: *SzenePenthesileaEinTraum*, *Österreichische Musikzeitschrift* Mai 2001, S. 18-26, hier S. 25.

⁸ Christian Ofenbauer im Gespräch mit dem Autor, 19.4.2007.

⁹ Christian Ofenbauer im Gespräch mit dem Autor, 19.4.2007.

¹⁰ Walter Weidringer, Christian Ofenbauer, *SzenePenthesileaEinTraum*, Verlagsinformation Doblinger.