

Compact Discs

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft 69

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

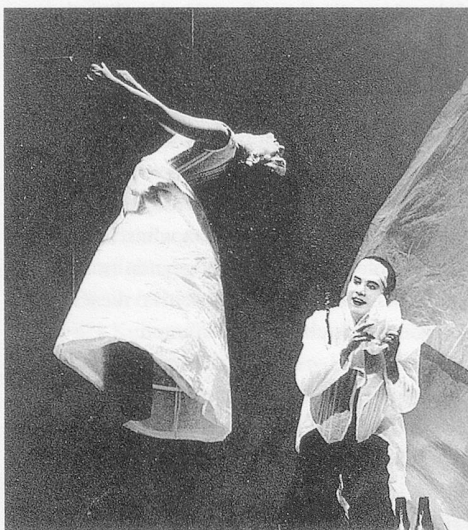
<http://www.e-periodica.ch>

Heinz Holliger : **Schneewittchen**.

Orchester der Oper Zürich, Juliane Banse, sop; Cornelia Kallisch, alt; Steve Davislim, ten; Oliver Widmer, bar; Werner Gröschel, bs; Heinz Holliger, dir.

2 CD ECM New Series 1715/16 465 287-2

ESOTERISCHES SCHNEEWITTCHEN



«Schneewittchen»

© Opernhaus Zürich

«Welcher Unsinn ist im Sinn?» – Schon in diesen wenigen Worten lässt sich sozusagen das ganze *Schneewittchen* finden. Jenes Schneewittchen

in Robert Walsers Dramelet jedenfalls, in dem sich des Dichters Neigung zum Irrsinn mit kindlichem Witz und satirischer Komik paart. Von den Qualitäten der Partitur sei hier nicht mehr die Rede, nicht von ihrem kontinuierlichen Schimmern und ihrer gleichzeitig radikalen Expressivität, die sich vom «pneumatischen» Prolog, in dem die fünf Stimmen atmen wie eine einzige Lunge, bis zum Choral des Epilogs über eine gleichsam gefrorene, im finalen düsteren d (dem höchsten Ton der ganzen Partitur) noch die letzte Substanz ausschöpfende Musik spannt. Abgekürzter, gerundeter und weniger experimentell als in früheren Werken schrieb Holliger hier für Singstimmen. 1998 wurde das Werk am Opernhaus Zürich uraufgeführt (das auch den Kompositionsauftrag gegeben hatte) in der extrem stilisierten und esoterischen Inszenierung Reto Nicklers, der einen «Psychokrimi mit grösster innerer Dramatik» angestrebt hatte. Leicht ist dieses Werk, in dem sich das Drama oft nur auf der Wortebene abspielt, nicht in Szene zu setzen, wie sich in

Zürich gezeigt hatte: Unter den kritischen Stimmen gab es nicht wenige, die darin mehr Oratorien- als Opernhafes sahen. In gewissem Sinn lässt die CD-Einspielung dem Werk daher mehr Gerechtigkeit widerfahren. Der Komponist leitet selber das Orchester der Oper und das von der etwas scharfen Stimme Juliane Banges (*Schneewittchen*) angeführte Vokalensemble. Die Uraufführungsbesetzung erweist sich auch in dieser Aufnahme als souverän und hochvirtuos im Umgang mit den hohen Anforderungen der Partitur; ECM seinerseits bleibt ihrem Ruf treu, indem sie Ästhetizismus mit Qualität vereint und die Box mit einem üppigen dreisprachigen Booklet (frz., dt., engl.) ausstattet, in dem sich ein Gespräch von Thomas Meyer mit Heinz Holliger und ein so detaillierter wie erhellender Text von Roman Brotbeck zur Werkeinführung anbieten. (Jacqueline Waeber)

John Cage: **Complete Piano Music**

Steffen Schleiermacher, pf

MDG (Musikproduktion Dabringhaus und Grimm).

ALMOST COMPLETE

Der einundvierzigjährige Pianist Steffen Schleiermacher erobert sich ein Archipel innerhalb des Klavierrepertoires, dessen widersprüchlichen Axiomen mit einheitlichen Mitteln nicht beizukommen ist. Die Erobererpose – fotografisch dokumentiert als Roadstory auf der Rückseite der sechs Booklets – zeugt von kolonialistischem Eifer und Selbstbewusstsein. Manchen Aspekten der eingespielten Werke widerfährt auf diese Weise Ungerechtigkeit: das Los der Gesamteinspielung durch einen einzelnen Interpreten... Die Edition umfasst alle Kompositionen John Cages für Klavier, präpariertes Klavier und Klavierduo seit 1940. Abweichende Datierung in verschiedenen Werkverzeichnissen verwischt die hier willkürlich praktizierte Ausgrenzung von früheren Werken. Fassungen für mehrere Spieler erledigt Schleiermacher selber (*Music for*

Piano, Winter Music, Music Walk, 34'46.776 for two pianists, One2, The Beatles 1962–70). Für *Two Pianos* (Vol.5) wurde Josef Christof zugezogen.

Ignoriert man wie Schleiermacher das Frühwerk, dann markiert *The prepared piano* (Vol.1: 1940–1952) den Beginn von Cages Komponieren für Klavier. In seiner Funktion als Begleiter von Tanzaufführungen schrieb er Musik, die seine eigenen pianistischen Möglichkeiten nicht überstieg. Zur Hauptsache also funktional motiviert, bilden die präparierten Stücke eine homogene Werkgruppe. Jedenfalls was Klangmaterial und Umgang mit Zeitstrukturen anbelangt – nicht aber im Hinblick auf die Präparation: Jedes Einzelstück, jeder kleine Zyklus bis hin zu den ausgewachsenen *Sonatas and Interludes* sowie *Book of Music* und *Three Dances* für zwei Klaviere (Vol.5) erfordert

eine eigene Präparation, gleichsam ein prototypisches Instrument. Die Aufnahme ermöglicht das chronologische Aneinanderfügen der Stücke, ungeachtet der praktischen Unmöglichkeit einer ebensolchen Aufführung.

Music for Piano 1–84 dagegen (Vol. 2) wird nicht bloss chronologisch dokumentiert, sondern dramaturgisch zu einem Programmablauf aufbereitet. Schleiermacher spielt zwischen agogisch gefassten, ereignislosen Stückgruppen montierte Simultanfassungen von zwei bis fünf Stücken. In letzteren wird durch Extrempositionierung des Flügels der Eindruck von lebendiger Einheit von Musikinstrument und architektonischem Raum mit akustischer Tiefenschärfe simuliert. Bei so viel Kunst reagiert das Ohr umso empfindlicher auf Schnitte zwischen einzelnen Takes: Löcher in der «natürlichen Akustik speziell ausgesuchter

Konzerträume», wie MDG ihr Klangkonzept programmatisch formuliert. Auch wenn die Wahl eines Raumes mit merklich Nachhall Ausdruck einer ästhetischen Überzeugung ist, gerät sie bei einem Grossteil der aufgezeichneten Werke zum aufgesetzten Effekt, der im Widerspruch steht mit der vorherrschenden Sprödeheit der Klanggebung.

Music of Changes (Vol.3) war 1951 das erste Resultat von Cages' Versuch, serielles Komponieren mit nichtintentionalen Entscheidungsmethoden zu verbinden. Acht unabhängig behandelte Ebenen, abenteuerlich notiert, fordern die Fähigkeit zum komplexen Denken und virtuosen Umgang mit Zeit, genauer: mit oszillierenden Tempowerten. Die offenkundigen Schwierigkeiten sowie Vorbehalte des Interpreten gegenüber dem Werk – das er für eine «Zu-Mutung für Spieler und Hörer» hält – machen Schleiermacher zu einem gewissenhaften Virtuosen. So erscheint das über 50 Minuten dauernde viersätziges Werk als von heftigen Gesten aufgerührte Masse eigenständiger Verbindungen von freien Radikalen aus einigen hundert Jahren Klaviermusik.

Pieces 1950–1960 und *1960–1992* (Vol.4/6) versammeln Werke unterschiedlichster Provenienz. Werkgruppen lassen sich ausmachen im Umfeld

der «nichtintentionalen Serialität», der «Unbestimmtheit», den «Zeitlängen-» sowie den «Zeitklammernstücken». Evidente Merkmale der Übertragung von Mitverantwortung an den Interpreten für die Gestalt einer Komposition im Moment ihrer Aufführung charakterisieren den kompositorischen Entwicklungsprozess. Sie scheinen denn auch häufig das einzige zu sein, was an den Stücken interessiert. Damit aber wird Cages Musik auf kompositionstechnische Aspekte reduziert. Exemplarisch sei auf die Aufnahme von *One* (1987) hingewiesen. Das Interesse an der Bedeutung der Zeitklammern – erklärt im Begleittext, nachvollziehbar beim Hinhören – überragt das Interesse an der Klanggestaltung bei weitem. Die Balance im Mikrobereich der ein- bis sechsstimmigen Klänge (von Cage in Klammern gesetzte Töne erfahren keinerlei Unterscheidung), Synchronizität des Anschlags und selbst die Stimmung des Instruments zeugen von Unentschiedenheit.

In den Einführungstexten legt Schleiermacher Vorgehen und Entscheidungen offen, übersetzt und macht zugänglich. Dabei entwickelt er eine Typologie der Interpretationsansätze in Abhängigkeit von der jeweiligen Kompositionsweise. Mit seiner Ablieferung der knapp 60 Partituren

(gut 15 Stunden Musik auf 12 CDs) leistet er eine potente, quantitativ orientierte Arbeit. Höreindruck und Lektüre der einführenden Texte vermitteln indes nicht ideelle oder emotionelle Kongruenz zwischen Werk und Interpret, sondern eher ein redliches Interesse am Phänomen. Das Klavier wird als hypertrophe Effektmaschine eingesetzt, nicht als Instrument zum Ausdruck von differenzierten Klangfarbenkomplexen. Weder die aussergewöhnliche Aufnahmeakustik noch Präparationen, zusätzliches Instrumentarium und erweiterte Spieltechnik vermögen den Fokus dieses Spiels auf den Klang-Sinn zu richten.

Grundsätzlich bleibt die Edition unkritisch. «(Almost) complete» gilt nicht nur für das auf Tonträgern gebannte Klavierwerk, die sechs Booklets bieten auch Gelegenheit, gesammelte Klischees darüber nachzulesen.

Zu hoffen ist dennoch, dass der Gebrauch dieser Aufnahme nicht dem Vergleich von CDs und verwandten Sammlertätigkeiten vorbehalten bleibt, sondern in seiner Bestimmung als Referenz und «user's manual» in den Bibliotheken einschlägiger Ausbildungsinstitute bereitsteht.

(Petra Ronner)

Othmar Schoeck : *Penthesilea* op. 39
Yvonne Naef, ms; James Johnson, bar; Renate Behle, sop; Sinfonieorchester Basel, Mario Venzago, dir;
Chor der tschechischen Philharmonie Brno
Pan Classics 510 118-1 (2CD)

VISIONÄRE AMAZONENKÖNIGIN

Es gibt über den ersten Eindruck von Monumentalität und Kompliziertheit hinaus einige Stellen in Othmar Schoecks *Penthesilea* – dessen Libretto auf dem gleichnamigen Drama Kleists beruht –, worin die Protagonisten des Dramas in tiefe Bewegung geraten und dadurch die strenge Aussenfassade abbröckeln lassen. Wahrnehmbar ist dies nicht so sehr bei den Stellen dramatischer Ballung, sondern vielmehr bei rhythmischen und harmonischen Verrückungen, die Symptome sind einer bis zur Atonalität gespannten Musiksprache.

In dieser Oper, komponiert zwischen 1923 und 1925, finden sich zweifelsohne einige der schönsten Momente in Schoecks Schaffen, doch sie gehören auch zu den schwierigsten. Sie zeugen von der künstlerischen Krise, die den Komponisten seit 1923 und nach dem Eindruck von Strawinskys *Noces* befiel – gewiss sind die beiden Klaviere im übergrossen Orchester diesem Vorbild geschuldet. 1927 uraufgeführt, wurde die Oper gleichwohl nur gerade freundlich aufgenommen, zu einer Zeit, als das Publikum von Werken wie Kreneks *Johnny spielt auf* oder Hindemiths *Cardillac* stärker angezogen wurde. Noch heute stellt die Realisierung von *Penthesilea* ein Problem dar, wie der Dirigent Mario

Venzago im Beiheft zur CD ausführt. Tatsächlich galt es zahlreiche Retuschen anzubringen, etwa bei der Dynamik, deren Originalversion eher vom visionären Geist Schoecks zeugt als von der Praktikabilität bei der Ausführung. So im Falle einer von Venzago erwähnten Figur, wo sich vier Violinen vierzehn Bratschen, zwölf Violoncelli, zehn Kontrabässe und Schlagzeug einem nicht weniger als zehn Klarinetten umfassenden Bläserregister sowie den zwei omnipräsenten Klavieren gegenübersehen.

Penthesilea spielt ständig mit solchen Kontrasteffekten: So mit dem Gegensatz zwischen den zahlreichen Choralpassagen und den Blechbläsern, die oft in wilder und hauptsächlich rhythmischer Weise behandelt sind; doch diese Kontraste infizieren auch die Deklamation, die von reinem *cantabile* bis zu trockenem *parlando* reicht. Zwischen diesen beiden Extremen gibt es alle Nuancen, und gerade in der Version von Venzago wird darauf ganz besonders geachtet, zumal etwa dadurch, dass die Rolle der Priesterin einer einzigen Interpretin anvertraut ist, wo doch Schoeck seinen Text aus ökonomischen Gründen auf verschiedene Sängerinnen aufgeteilt hat: Der Eingriff wirkt hier heilsam für die bereits stark in Anspruch genommenen Sänger,

die den Orchesterteppich in einigen Szenen nur mittels schierer Lautstärke zu übertönen vermögen.

Das unbestrittene Meisterwerk kam bereits in den Genuss einer ausgezeichneten Aufnahme von Gerd Albrecht (Orfeo, 1982), verschönert noch durch den vokalen Reichtum der beiden Wagner-Sänger Theo Adam (Achilles) und Helga Dernesch (Penthesilea). Die Version von Venzago ist weniger elegant, das Orchester weniger ausbalanciert, auch weniger sanglich, doch hat sie den grossen Vorzug, dass sie die modernen Spitzen der Partitur nicht einzuebnen versucht. Der Schweizer Dirigent, der jede postromantische Emphase abzulehnen scheint, blickt damit eher in die Zukunft als in die Vergangenheit; die ganze Gewalt dieser Musik wird hier zu Tage gefördert – hörbar von den ersten Takten der einleitenden Kampfmusik an. Die stimmliche Besetzung ist solid, engagiert und ohne grösseren Fehl und Tadel; herausragend ist die Partie Penthesileas besetzt: Yvonne Näf besitzt die stimmliche Schwärze und jene Leidenschaftlichkeit, die bestens zu dieser rachsüchtigen aber vor Liebe erblindeten Amazonenkönigin passt. (Jacqueline Waeber)

George Gruntz / Rolf Liebermann: «Expo Triangle»;
Symphonie Les Echanges (Jazz-Version und Maschinenversion);
Brain Plays: Symphony for Jazz Ensemble.
George Gruntz Percussion Ensemble und Concert Jazz Band.
Musikszene Schweiz, CD 6170

MASCHINELLER POST-DADA

Fast allein schon wegen der berühmten «Symphonie» *Les Échanges* Rolf Liebermanns (1910 – 1999) «für 156 Büro- und Beiwerk-Maschinen» lohnt sich diese Edition, die das 2'54" dauernde Kabinettstückchen in einer Aufnahme von 1964 präsentiert. Das Opusculum ist opulent besetzt: 16 Schreib-, 18 Rechen-, 8 Telex- und 8 Buchungsmaschinen, 12 Streifenlocher, 8 Klebstreifenbefeuchter, 6 Registrierkassen, 2 Taktgeber, 2 Eisenbahn-Läutwerke, 2 Bahnübergang-Signale, 9 Autohupen, 1 Signalhupe, 16 Telefonapparate, 2 Elektrische Türgongs, 40 Empfänger-Personensuchanlagen, 1 Printfix, 1 Hubstapler. Das Werk ist einer der postdadaistischen Scherze nach der inneravantgardistischen Dominanz des Serialismus, gepflegter als die der Ur-Dadas in der Zürcher Spiegelgasse, zugleich ein Stück Geräusch- bzw. «Maschinenmusik» auf technisch weitaus höherem Niveau als das, was seinerzeit etwa den Futuristen vorschwebte, freilich der fortgeschritteneren Zeit wegen auch von einer gewissen klinischen Reinheit: eben vorwiegend Büro und nicht Fabrik – ein selbst durch die

Stilisierung hindurch spürbarer Unterschied. Unterschiede seinerseits zur Welt von heute zeigen bereits die Besetzungsangaben; und heutige Büros klingen ziemlich anders – das dominierende, vorwiegend hochfrequente Geratter der Schreibmaschinen fehlt weitgehend. Spannend ist ein weiterer Unterschied, nämlich der Vergleich dieses Werks mit der «Jazzversion 2000» für das George Gruntz Percussion Ensemble – das Maschinelle, «Mechanische» erscheint gerade durch die Virtuosität des Spiels gemildert, der Klang wirkt voller und etwas abgedunkelt; bemerkenswert ist allerdings auch und dennoch, wie weit die Mimesis des Apparativen durch lebendige Interpretationen geht, die mit zweideutiger Lust an Verdinglichung vielleicht doch zu tun hat.

Symphonie ohne Symphonieorchester nur für Bigband allein als *Symphony for Jazz Ensemble* swingt ordentlich, brillant, wieder eine gewisse Kälte, aber elegant. Kadenz brechen als Rubato-Passagen den vielleicht manchmal tendenziell allzu glatt-eleganten Giusto-Ablauf auf, ebenso

den nostalgischen Lento-Satz mit kontrapunktischen zweistimmigen Breaks – Kabinettstückchen auch hier!

Die Quasi-Gattungsbezeichnung der drei *Brain Plays* bezieht Gruntz auf die «Gelenkstücke», genannt *Knee Plays*. Rolf Liebermann lieferte sie zu George Gruntz' «Jazzoper» *Cosmopolitan Greetings* (Hamburg 1988 unter der Regie des Kommerzritualisten Robert Wilson) mit nur interpretatorischem, nicht improvisatorischem Spielraum; trotz dem unverkennbaren Hang zum Iterativen erinnert im wesentlichen nur die Bezeichnung an entsprechende Nummern in Phil Glass' unsäglicher «Einstein»-Oper, durch deren Musik sozusagen Einstein als Bandschleifen-Beachboy auf kalifornistische Masse heruntergebracht ist – Gruntz fällt denn doch erheblich mehr ein, und auch wenn dann das dritte Stück eine etwas mechanistische Latinmetrik und -rhythmik ausbreitet, hat es doch einigen vitalistischen Schwung: Der Jazzer lässt sich nicht ganz kleinkriegen, nicht einmal von sich selber. (hwh)

Christoph Staude : **Streichtrio, Le grand ciel gris, Nâkodschâyistân**
Trio Recherche, Quatuor Avance, Sven Thomas Kiebler, pf;
CD WERGO / Deutscher Musikrat (Edition Zeitgenössische Musik), 2000, WER 6546-2.

DIE DRAMATURGIEN DES CHRISTOPH STAUDE

Unter den jungen deutschen Komponisten, die die Reihe «Edition zeitgenössische Musik» des Deutschen Musikrats präsentiert, verdient der 1965 in München geborene Christoph Staude besondere Aufmerksamkeit. Zunächst in Berlin, später in Frankfurt (bei Rolf Riehm und Bernhard Kontarsky) ausgebildet, machte er schon sehr früh – 1986 / 87 – dank Preisen für seine ersten Werke von sich reden. Auf ganz besondere Art weist seine Musik eine Dramaturgie auf, die jedem Hörer die eigene Imagination offen lässt. Die Stücke sind oft lang (das längste hier dauert fast 23 Minuten) und raffiniert gearbeitet, was den Ablauf betrifft: Dauerhafte und progressive Entwicklungen münden in grosse expressive Höhepunkte, ohne dass dies zwanghaft systematisch erschiene, denn der Komponist lässt viel Freiraum für Überraschungen. Das Streichtrio von 1994 ist die älteste Komposition auf der CD, seine Form in acht Sätzen von sehr unterschiedlichen Dauern kann als eine «von anfänglich wenig markanten Modellen ausgehende Doppelvariation» (Wolfgang Thein) verstanden werden, erinnert aber gleichzeitig an die zwei gegensätzlichen Themen der klassischen Sonatenform. Der erste Satz beruht vor allem auf einem vertikalen Element, während der zweite horizontalen Ener-

giefluss aufweist. Das schöne Werk, wunderbar gespielt vom Trio Recherche, überrascht durch seine kompositorische Vielfalt. Sein oft perkussiver Ereignischarakter erinnert an ältere Werke (an Ligetis erstes Streichquartett beispielsweise) und im achten Satz spielt Staude geschickt mit der Idee einer mechanischen Musik.

Bei *Le grand ciel gris* (1998) für (Bass-)Klarinette, Posaune, Cello und Klavier handelt es sich um ein Werk, das dem Gedankenaustausch des Komponisten mit dem Maler Michael Growe (der auch das Booklet illustrierte) über die «Wahrnehmbarkeit der Landschaft» entsprang, wie es Wolfgang Thein erläutert: «Ein grauer Himmel und ein gänzlich sichtbarer Horizont führen zu einem Phänomen von Bildern, die mit dem Blick ins Innere des Firmaments den Eindruck eines ständigen Verschwindens von Bild und Konturen auslösen. Für Staude bedeutete die Komposition eine nachhaltige Reflexion über diese Unbeständigkeit.» Das sorgfältig ausgearbeitete Stück stellt Momente von grosser Ruhe und ausdrucksstarker Stille – für die Staude schöne Klänge erfindet – neben mächtige, belebte und rhythmisierte Tuttipassagen. Der Komponist spielt dabei mit der Idee, komplementäre Register in unterschiedlichen dynamischen Abstu-

fungen gegeneinander zu setzen. Ein formal überzeugendes Werk mit grossem Atem...

Das letzte Stück auf der CD ist ein Klavierwerk, heisst *Nâkodschâyistân* (1997) und wird ausgezeichnet gespielt von Sven Thomas Kiebler. Die erstaunliche Musikalität dieses Pianisten (man erinnere sich an seine Mitwirkung bei der Accord-CD des Ensemble Recherche mit Werken Dallapiccolas) stellt die Qualitäten eines Werks ins Licht, das gelegentlich an Debussys Klavieretüden gemahnt. Die schon erwähnte Charakteristik von langsamen Progressionen und expressiven Höhepunkte findet sich hier in einer an verschiedenen statischen Formen reichen Musik: «gefrorene» Noten in gewissen Registern, Stimmkreuzungen mit hinkenden Rhythmen, Stille, die gegen den Schluss immer bedeutender wird...

Der Hörer gewinnt durch diese CD einen ziemlich breiten Einblick in Staudes Schaffen und Stil. Weitere Aufnahmen sind zu erhoffen – diese hier ist mehr als überzeugend! (Pierre Michel)

Franz Furrer-Münch: «...hier auf dieser Strasse, von der sie sagen, dass sie schön sei» / «Spiegel aus Wachs»,
 Ersonnenes über Clara Wiecks «romance variée» / «aus dem Skizzenbuch für Kammerensemble» / «Intarsia»
 ensemble für neue musik zürich, Jürg Henneberger, cond; Rosemary Hardy, voc; Luzius Gartmann, vc
 MGB CTS-M 58

STARKE SCHRITTE AUF EIGENEN WEGEN

Franz Furrer-Münch: «Souvenirs mis en scène»

Eigenartige Hörerfahrungen erlebt, wer sich eine CD lang auf die Musik Franz Furrer-Münchs einlässt. Dass da eine ausserordentlich eigenständige Stimme redet, ist nach wenigen Tönen schon unverkennbar, dass hier eine Welt sich zeigt, die konzentriert geformt nach Ausdruck verlangt, ebenso. Aber: «Zeigt» sich diese Welt eigentlich wirklich? – Die spontane Hörerfahrung setzt sich zunächst als eine doppelte fort: Einerseits wird man augenblicklich eingenommen und mitgeführt. Das tastende Kreisen der Bassflöte, der Antrieb durch die Pauken, das Cello als klangliche Gegenstimme – eine Steigerung... und dann der Einsatz der Singstimme «Eines Abends, ...da ...ging und kam...»: Dies alles gleicht zunächst einem konventionellen Einstieg, der ein Werk emphatisch in Gang setzt und gleichzeitig dessen Thematik des «Gehens» assoziieren lässt – doch mit dem Einsatz des Textes erfolgt auch schon die Zurücknahme. Nur andeutungsweise sind die Worte am Anfang verständlich, die musikalische Gestik entwickelt sich zu Beginn scheinbar unabhängig von einer direkten Ausdeutung der Worte, um dann aber doch nach Bedarf und ohne

jede platte Aufdringlichkeit mit der Dramatik des Textes zu korrelieren. «...hier auf dieser Strasse, von der sie sagen, dass sie schön sei...» heisst das 1993 entstandene Werk auf Paul Celans einzigen Erzähltext *Gespräch im Gebirg* und es behält dieses Doppelte über zwanzig Minuten konzentrierter Musik bei. Dieses Doppelte, das nicht mit «Unentschiedenheit» zu verwechseln ist, sondern vielmehr eine Gleichzeitigkeit von Wissen und Suchen ist, eine Klarheit in Form und Gestik – und eine kluge Sparsamkeit im Gebrauch der Mittel: eine Welt, die ihr starke Gegenwärtigkeit andeutet und auch wieder verschleiert... Franz Furrer-Münchs musikalisches Vokabular ist gross, dessen Einsatz jedoch erfolgt mit akribischer Gewissenhaftigkeit. Nichts Redundantes, keine Material-Spielerei um ihrer selbst willen ist da zu hören. Seine Kunst etwa, den einzelnen Instrumenten eine plastische und oft vielfache Körperlichkeit zu verleihen, ist in allen auf dieser CD versammelten Stücken zu beobachten. Sei dies ein einzelnes Cello in *Intarsia*, seien dies Flöte und Bassklarinette in *Spiegel aus Wachs*, wo die beiden Instrumente sämtliche denkbaren Konstellationen einnehmen – vom gegenseitigen Kontrapunktieren über klangraumverengendes Aneinanderschmiegen bis zu einer an ein ganzes Ensemble erinnernden Vervielfachung ihrer Klanglichkeit. Sei dies aber auch in *Aus dem Skizzenbuch für Kammerensemble*, wo Flöte, Klarinette, Violine, Cello, Klavier und Schlagzeug in eine komplexe gestische Kommunikation treten. «...Skizzenbuch...»: Der Titel deutet Entwürfe, Unfertiges an, die Namen der Sätze – «Zeitsäume», «Gegengestalten», «Stille in Falten», «Vom Rand zur Mitte nach aussen» – deuten auf Formprozesse. Doch auch hier gilt: Was nach Skizze, nach Suche und Beiläufigem klingt, ist hörbar die Frucht einer

künstlerisch höchst gewissenhaften Arbeit, während deren Verlauf vermutlich vieles erprobt und verworfen wurde, auf dass nur das Nötige bleibe. Eine elaborierte Ästhetik des Fragmentarischen, die die Utopie miteinschliesst, also: Dass Furrer-Münch sich mit Schumann auseinandersetzt, erstaunt daher nicht. In *Spiegel aus Wachs* ist es eine «Romance variée» von Clara Schumann, die das manchmal gut versteckte, manchmal deutlich an die Oberfläche tretende Material für ein vielschichtiges Duett abgibt. Und auch in *Souvenir Mis en Scène* für zwei Cellos (1989 eingespielt durch Thomas und Patrick Demenga; Claves 50-8909) war es ein Satz aus Schumanns *Kinderszenen*, der zerlegt und in eine Neuschöpfung aufgenommen wird. Die Faszination für Schumann teilt Furrer-Münch mit Heinz Holliger, und wie Holliger geht es auch ihm um aktualisierte Grenzerfahrungen. Allerdings nicht um die Grenze zum Wahnsinn, weshalb auch nicht Mittel der Klangerzeugung an der Grenze zum Unspielbaren gesucht werden. Furrer-Münchs Mittel sind nicht radikal, dafür aber stark eingesetzt. Etwa Flageolets oder Obertonreihen als Assoziation für Jenseitiges zu verwenden, mag eine naheliegende Idee sein, bei Furrer-Münch wirken sie, wenn Celans Wanderung in *...hier auf dieser Strasse...* an ihr Ziel gelangt («ich, begleitet vielleicht – jetzt! – von der Liebe der Nichtgeliebten, ich auf dem Wege hier zu mir, oben.»), zusammen mit der auf einer Tonhöhe festgefrorenen und verstummenden Singstimme nichts weniger als exakt empfunden und zielgenau adäquat eingesetzt. Woher er diese Sicherheit gewinnt, bleibt das Geheimnis dieses Einzelgängers in der Schweizer Musiklandschaft. (mez)