

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2009)
Heft: 108

Artikel: Erinnerung und Aufbruch : der Komponist Franz Furrer-Münch =
Souvenirs et envol : Franz Furrer-Münch, un compositeur hors des
sentiers battus
Autor: Meyer, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927718>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 12.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ERINNERUNG UND AUFBRUCH

VON THOMAS MEYER

Der Komponist Franz Furrer-Münch

Souvenirs et envol — Franz Furrer-Münch, un compositeur hors des sentiers battus

Employé de 1969 à 1989 à l'Institut de cartographie de l'Ecole polytechnique fédérale de Zurich, le compositeur Franz Furrer-Münch (*1924) a créé au cours des décennies un œuvre original, imprévisible, situé entre l'intériorisation et l'envol. Notices éparses sur le fruit d'une vie insolite.

Als ich ihn kürzlich in Niederglatt besuchte und wir zusammen in seinem Arbeitszimmer sassen, wies er mit einem ruhigen, auch etwas traurigen Blick auf das Regal hin, in dem all seine Kompositionen verwahrt sind. Besonders viel sei es nicht, was er geschaffen habe, meinte er. Verglichen mit anderen, fügte er hinzu, als ich einen ersten Einwand vorbrachte. Aber nein, man müsse ja immerhin bedenken, dass er erst relativ spät wirklich zu komponieren begann, meinte ich. Ja, zuvor sei halt anderes im Vordergrund gestanden ...

Franz Furrer-Münch hat lange Zeit einen Brotberuf ausgeübt, der freilich auch mehr war und ihn forderte, sicher auch ausfüllte. Er arbeitete, lehrte und forschte von 1969 bis 1989 am Kartographischen Institut der ETH Zürich im Bereich der Bildverarbeitung; wurde 1969/71 von Professor George W. Stroke mit einer Forschungsarbeit in Bildverarbeitung mit holographischen Methoden an der State University at Stonybrook, New York, betraut. Es war eine äusserste Präzision erfordernde Tätigkeit. Zugute kam ihm, dem kunstgewerblich Ausgebildeten, die graphische Begabung. Und seine Geduld und Besonnenheit, sein handwerkliches Geschick, aber auch sein Forscherdrang und seine Phantasie.

Das war die eine Seite. Die andere: Franz Furrer-Münch, geboren am 2. März 1924 in Winterthur, studierte am Konservatorium Basel vor allem bei Rudolf Moser Musiktheorie, Harmonielehre und Kontrapunkt. Später, von 1965 bis 1973,

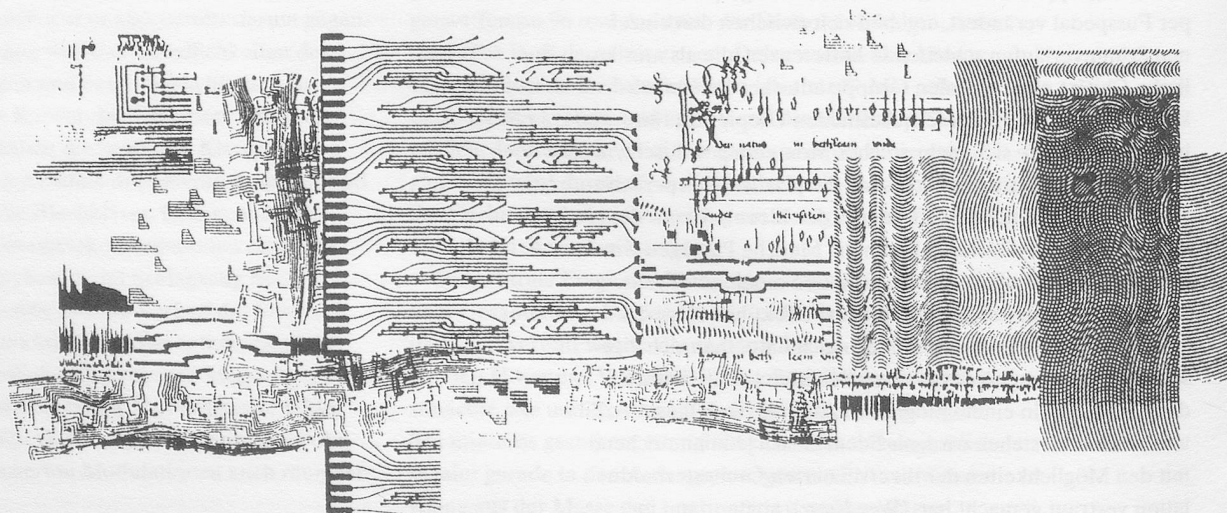
besuchte er musikwissenschaftliche Vorlesungen bei Kurt von Fischer und Paul Müller-Zürich an der Universität Zürich; 1976 bildete er sich am Studio für elektronische Musik in Freiburg i.Br. weiter. Und so kam er allmählich auch in die Neue Musik hinein, er experimentierte, baute eigene Instrumente, Unikate, die tatsächlich gut klingen, er schuf graphische Partituren, die wie *references I* von 1975 zum Besten gehören, was in dem Genre existiert (Abbildung 1). Und doch: Das alles entstand neben jener äusseren Biographie, während er doch noch lieber der inneren gefolgt wäre. Es passt zu seiner träumerischen Natur. Einen Artikel über ihn habe ich vor einigen Jahren mit dem Titel versehen: «Aus dem Notenbuch eines Träumers».¹ Franz Furrer-Münch hat dem widersprochen, wie fast alle Komponisten, wenn man sie einzuordnen oder zu beschreiben versucht. Er verwies behutsam auf seine naturwissenschaftlichen Studien. Tatsächlich überlässt er nichts dem Zufall. Seine Partituren sind ganz licht und fein gearbeitet und richten sich möglichst eindeutig, fast sachlich an den Empfänger, den Musiker. Und so wäre das Bild des Träumers auch schon widerlegt, wenn man denn unter Traum etwas Beliebiges verstehen will. Aber die beiden Dinge – Traum und Wissenschaftlichkeit – müssen einander ja nicht widersprechen. Im Gegenteil: Im Werk von Franz Furrer-Münch ergänzen sie sich aufs Schönste, ja, sie gehören zu seinem Wesen und zu seinem Lebensweg, wie er selber einmal sagte.

1. *Dissonanz/Dissonance* # 37 (August 1993), S. 6ff.

2. Zitiert nach: Franz Furrer-Münch, *Portait eines Komponisten (Eine Selbstdarstellung)*, Sendung für Schweizer Radio DRS, Ursendung am 20. August 1977.

3. Zitiert nach: Franz Furrer-Münch, Programmheftnotiz zur Aufführung von *intarsia* mit dem Cellisten Luzius Gartmann am 10. Dezember 1993 im Vortragssaal des Kunsthhauses Zürich (Musikpodium der Stadt Zürich).

Abbildung 1:
Franz
Furrer-Münch,
«*references I*»
(1975).
© Franz
Furrer-Münch.



1977 schrieb Furrer-Münch selber in einer «Selbstdarstellung» für Radio DRS: «Ich war von Kind an ein ausgesprochen kreativer oder zumindest ein seh- und hörbedürftiger Mensch, ein Träumer, doch diese Anlagen keinem nützlichen oder messbaren Begriff zu unterstellen, stiessen im Elternhaus nicht auf Gegenliebe.»² Da bezeichnet er sich selber als Träumer und nennt gleich die Gegenkraft: die Nützlichkeit oder Messbarkeit. Das sind zunächst mal in seinem Leben Gegenpole, die ihm eine eigentümliche Spannung, aber auch Spannkraft geben. Die meisten von uns kennen das: Von seinen Träumen kann man nicht leben. Man muss einem Beruf nachgehen. Aber dennoch gibt es halt daneben eine Art Gegenwelt. Man kann sich dem auch entwinden, im Träumen, im Komponieren.

Vielleicht hebt sein eigentliches kompositorisches Schaffen erst mit *intarsia* für Cello solo aus dem Jahr 1972 an. Ausgehend vom d – dem Zentralton, der immer wieder mal aufscheint in seinen Werken – erzählt das Stück eine Geschichte, wobei es jedermann anheimgestellt sei, sie (selber) zu (er)finden. Es bezieht sich auf ausgewählte Themen aus dem *Cellokonzert* op. 104 von Antonín Dvořák. «Diese <Themen>, in der kreativen Absicht <Objekten> vergleichbar, werden verschieden facettiert und beleuchtet und so in einen neuen musikalischen Zusammenhang gebracht. Das thematisch Erkennbare und «eben noch» Erkennbare der Vorlage liegen nebeneinander, konfrontiert mit der eigenen gestalterischen Veränderungs- oder Inszenierungsabsicht des Komponisten. Der Titel erinnert im wörtlichen Sinn an die Intarsienkunst.»³

Die Dvořák-Zitate werden nicht wie bei Bernd Alois Zimmermann oder Alfred Schnittke demonstrativ gesetzt, sondern entfalten sich aus anderem Material, bleiben oft nur subkutan spürbar, sie werden – ein Widerspruch – deutlich verschleiert. Das zeigt sich im Entstehungsprozess des Werks: Beim Experimentieren auf der IV. Saite des Instruments, vorab im Ponticello-Bereich, zeigten sich Anklänge an Dvořáks Konzert. Diese Entdeckung nahm Furrer-Münch in spielerischem Umgang in seine kompositorischen Absichten auf. So wird etwa der markante marschmässige Rhythmus des 1. Themas aus dem Geräuschhaften herausgeschält. Einmal erscheint er mit der Anweisung: «ständig und absolut regelmässig repetieren, zunehmend rauer, wie ein vorbeiziehender Protestmarsch». Dann wieder wird er kunstvollen, kontrapunktischen Verarbeitungen unterworfen. Manchmal ist es bloss noch ein Gestus, ein «dolce», ein «cantabile», das von Dvořák herrührt. «In diesem Kontext wirkt das eigentliche Zitat wie ein Denkmal von Schönheit einer «problemlosen Zeit» in einer völlig fremden Umgebung.»⁴

«Der Respekt vor dem Überlieferten ist das Eine, die Manifestierung von Eigenwilligkeit aber ein Anderes. *intarsia* versucht das Letztere zu verdeutlichen.»⁵ Das Cello ist ohnehin ein wichtiges Instrument in Franz Furrer-Münchs Komponieren, weil es sowohl seinem «Hang zum Nachdenklichen» als auch seinem «Drang zum Tun» entgegen kommt. Inneres kehrt sich nach aussen, expressiv und doch ohne aufdringliche Emphase. Der Komponist spricht von «gezügelter Verinnerlichung». Es ist, als würde man der Musik beim Entwickeln von Gedanken im Sprechen, bei einem Selbstgespräch beiwohnen.

intarsia ist ein frühes Beispiel, mit dem Franz Furrer-Münch zu sich und seiner Ausdrucksweise fand. Aber die siebziger Jahre waren weiterhin stark experimentell geprägt. In dieser Zeit erkundete Furrer-Münch den weiten Bereich musikalischer, sprachlicher, graphischer und multimedialer

Abbildung 2: Franz Furrer-Münch, «Psalmodie» für Sing/Sprechstimme, Schlaginstrumente und Orgel (1979), Partitur, S. 16. © Franz Furrer-Münch.

Mittel und eigens dafür entworfene Instrumente. In seiner extrovertierten *Psalmodie* für Sing/Sprechstimme, Schlaginstrumente und Orgel (1979) etwa wird die (typo)graphische Konstellation funktionell als «musikalische Indikation» eingesetzt, also als Spiel- und Interpretationsanweisung (Abbildung 2). «Ich wollte die Typographie nicht nur als Selbstzweck der bildlichen Darstellung benutzen, sondern auch als verbindlichen musikalischen Parameter.»⁶ Diese erste Periode fand mit dem für das Trio ExVoco entstandenen Stück *Dem Licht entlang, dem Schatten entlang* für Sing- und Sprechstimmen, Schlaginstrumente, Live-Elektronik, zweikanaliges Tonband und Diaprojektoren nach Texten von Eugen Gomringer ihren Abschluss.

Bewegte sich Furrer-Münch zuvor schon weitgehend unabhängig von Moden oder stilbildenden Schulen, so fand er 1982 mit *images sans cadres* für Singstimme und Klarinettenquartett (1982)⁷ zu einer tieferen Ausdrucksweise. Spürbar werden hier noch stärker poetische Qualitäten: Fasslichkeit der Komposition, Geschlossenheit bei gleichzeitiger

4. Zitiert nach: Thomas Meyer, Interview mit Franz Furrer-Münch für eine Sendung für Schweizer Radio DRS, Ursendung am 9. März 1994.

5. Ebd.

6. Zitiert nach: Thomas Meyer, Interview mit Franz Furrer-Münch, in: *contemporary swiss composers*, Zürich: Pro Helvetia 1997.

7. Vgl. die Einspielung auf der CD *Classic 2000* mit den Swiss Clarinet Players C 2/4.

Offenheit im Detail, Introversion, Reduktion aufs Wesentliche. Das vor allem bestimmt seine Musik seit damals. *Images sans cadres* ist ein Abschiedsstück und ein Neuanfang. Furrer-Münch nannte sie auch die «Szenen einer Nähe» (Abbildung 3).

TRÄUMENDE ZWIESPRACHEN

«Ein Abschied, der immer ist und der auch den Blick zurück behutsam auskomponiert» – so hat Michael Eidenbenz im Saisonprogrammheft 2004/2005 der Swiss Chamber Concerts Franz Furrer-Münchs Violasolostück *Freundliche Landschaft* beschrieben, und dazu – wohl im Einverständnis mit dem Komponisten – die *Achte Duineser Elegie* Rainer Maria Rilkes zitiert: «Wer hat uns also umgedreht, dass wir, / was wir auch tun, in jener Haltung sind / von einem, welcher fortgeht? Wie er auf / dem letzten Hügel, der ihm ganz sein Tal / noch einmal zeigt, sich wendet, anhält, weilt -, / so leben wir und nehmen immer Abschied.» Dass es einer allein ist, der zunächst einmal diesen musikalischen Weg geht, daran lässt Franz Furrer-Münch keinen Zweifel: Sein Lebens- und Arbeitsmotto stammt aus Rilkes *Entwürfen* und lautet: «Wahre dich besser / wahre dich Wanderer / mit dem selber auch gehenden Weg.»

Das Zitat könnte über vielen seiner letzten Stücke stehen, einem äusserst reichhaltigen sogenannten Spätwerk, das sich um 1982 anbahnt, dem man – generell – eine Tendenz zum Stillen zuschreiben könnte, zum Träumen und Sinnieren, einem genauen und gleichsam konkreten Sinnieren freilich, keinem dumpf brütenden oder im Vagen schwebenden. «Es entspricht meiner Wesenhaftigkeit, zu ordnen, zu feilen und noch einmal zu ordnen», schrieb Furrer-Münch mir vor ein paar Jahren in einem Brief.

Seit 1989 ist er freischaffend tätig. In der Zeit, die ihm nun vermehrt zur Verfügung steht, hat er, auf unschätzbare Weise unterstützt von seiner Frau Cécile, dann doch ein ansehnliches Werk geschaffen, beharrlich arbeitend, an Zyklen, an Serien. Titel wie *Skizzenbuch* oder *Symphonische Blätter* verweisen darauf, dass etwas im Gang ist, sich ständig weiterentwickelt, ähnliche Ideen umkreisend und doch immer wieder überraschende Facetten aufdeckend. Kein Werk ist gleich. Nichts wiederholt sich da.

Das ist kein loses Dahingehen, sondern alles ist sehr konzentriert. Diese Konzentration ermöglichte Franz Furrer-Münch überhaupt erst den schöpferischen Erfolg. Er habe sich eines Tages gesagt, von jetzt an mache er keine Skizzen mehr, sondern komponiere direkt ins Reine – womit er einerseits die sich anhäufenden Blätterberge vermied und andererseits stets «am Ball blieb». So kann er die Stücke aus der Zeit heraus gestalten, kann das Tempo aus den Dingen herausnehmen, sie vielleicht sogar für einen Moment zum Stillstand bringen.

Dabei ist der Dialog aus dem einsamen Arbeitszimmer heraus wichtig: Der «Träumer» richtet sich an ein Du. In den Werken der neunziger Jahre findet sich dazu der deutliche Hinweis auf Robert und Clara Schumann. 1991 komponierte Furrer-Münch etwa sein Stück *Spiegel in Wachs* für Flöte bzw. Bassflöte sowie Bassklarinette. Dem Stück zugrunde liegt ein Klavierstück der jungen Clara Wieck. «Ersonnenes» über Clara Wiecks *Romance variée*, nennt er denn auch das Stück im Untertitel. Er notiert dazu: «Der Titel meint ein Gegenüber, mit dem man nur träumend Zwiesprache halten kann und in dem nur die eigenen Vorstellungen ihre Reflexionen finden können. Eingegrabene Spuren – spielerisch oder gewaltsam im Spiegel «eingekratzt» – betonen die

Schicksalshaftigkeit und Unabänderlichkeit aller zugelegten «Bilder» und Vorstellungen dieser Begegnung. Doch in Tat und Wahrheit bleibt der Spiegel blind und verformbar und schliesslich, weil schmelzbar, als prima materia zu neuen Imaginationen bereit. Im Resultat bleibt Deutung aller Bilder immer subjektiv, dem «Ersonnenen», der Utopie zugewandt.»⁸ Deutlich wird dabei auch, dass hier nicht einfach nur einer vor sich hin monologisiert. Die Stücke wenden sich an jemanden, sind Widmung, Dialog. Das drückt sich allein in der Tatsache aus, dass die Werke in engem Kontakt mit, im Denken an bestimmte Musiker entstanden sind. Ähnlich wie György Kurtág bezeichnet Franz Furrer-Münch seine Kompositionen manchmal als «Postkartengrüsse an Freunde».

Er schreibt nicht für alle das Gleiche. Fast mit jedem Werk versucht er ein eigenständiges Modell zu entwerfen. Die klangliche Spannbreite reicht vom Geräusch über Zitate bis zu klar abgezielten Tonfeldern. Er hat sich nie mechanischen oder mathematischen Kompositionsweisen überlassen. «Ich halte es nicht mehr für sinnvoll, mich einem System oder einem Prozedere zu unterwerfen. Die Zufälligkeit in unserem Leben ist ja enorm. Und was wollen wir gegen ein zufälliges Ordnungssystem, wie es uns die Natur aufzwingt, mit eigenen Systemen anrennen? Das finde ich total absurd. Dennoch habe ich die Möglichkeit, das nach meinen eigenen inneren Intentionen zu ordnen. Ich schreibe also einen Gedanken auf, finde: Nein, ich möchte eine Veränderung, eine Veränderung der Veränderung. Es ist so, wie wenn ich in eine zufällige Konstellation eingreife und sie der Zufälligkeit entziehe.»⁹

«WIEVIEL VERGEBLICHE WIEDERKEHR»

In den letzten Jahren rückt die Beschäftigung mit Rainer Maria Rilke ins Zentrum. Der Komponist hat dabei mehrmals – Zufall oder nicht? – gerade auf Texte zurückgegriffen, die in seinem Geburtsjahr 1924 geschrieben wurden. Das Gedicht *Verweht* aus den *Entwürfen* vom Juli 1924 in Bad Ragaz liegt auch der gleichnamigen Vertonung zugrunde. «Ach, im Wind gelöst, / wieviel vergebliche Wiederkehr / Manches, was uns verstösst / tut hinterher, / wenn wir vorüber sind, / ratlos die Arme auf. / Denn es giebt keinen Lauf / Zurück. Alles hebt uns hinaus, / und das spät offene Haus / bleibt leer.»¹⁰

In den letzten Jahren scheint sich mit Rilke eine gewisse Melancholie auf seine Musik zu legen, etwa – wie der Titel schon andeutet – in *rammentarsi* (Sich-Erinnern) für Violoncello solo von 2008. Auf verhaltene Weise macht sich das Cello hier auf die Suche nach der Erinnerung. Zahlreiche Differenzierungen im Klanglichen prägen das Stück. Dabei jedoch geht die Impulsivität nie ganz verloren. Die Musik behält ihnen Drang, vorwärtszuschreiten und weiter zu suchen.

Franz Furrer-Münch formuliert musikalisch die Gedanken auch eines Künstlers, der sich immer wieder in der Arbeit finden muss, der mit sich selbst ins Reine kommen will. Er lädt uns ein, ein Stück weit mitzugehen. Ist es nicht bezeichnend, dass sich da Titel wie *Skizzenblätter* und *Stundenbuch* finden, dass häufig vom Momenthaften die Rede ist? *Nicht Zeichnen, Wandlung* schreibt er gleichsam warnend über sein Altflötenstück. Dabei ist Furrer-Münch – wie das Zitat aus den *Duineser Elegien* zeigt – klar, dass, wer einen Weg vorwärts schreitet, auch einen Weg hinter sich lässt. Seine Werk-titel hätten oft metaphorischen oder transzendentalen Charakter, schreibt er: «Es sind meist Anspielungen an die

8. Werkeinführung des Komponisten, gedruckt u. a. im Programmheft des Konzerts vom 28. Juni 1996 im Vortragssaal des Kunsthauses Zürich (ensemble für neue musik zürich).

9. Zitiert nach: Thomas Meyer, Interview mit Franz Furrer-Münch (Pro Helvetia).

10. Diese *Canzona* wiederum basiert auf einem Text, den Rilke um den 20. August 1924 in Muzot schrieb.

25

100

S

1

2

3

4

T.G.I. $\varnothing$ 11cm

spieler sitzt im publikum

jap. tempelglocke mit gummiball an stiel an der innenseite anreiben

kontinuierlich bis und mit takt 107

ausklingen lassen

lunga

105

tutti subito sfz

tutti pppp

tutti subito sfz

trau -

die interpreten verharren aktionsbereit

sfz pp früh -

mp

ling

sfz pp

mp

sfz pp

mp

sfz pp

mp

Abbildung 3: Franz Furrer-Münch, «images sans cadres» für Singstimme und Klarinettenquartett (1982), Partitur, S. 25.

© Franz Furrer-Münch.

Vergänglichkeit.» In diesem Bewusstsein schafft er im Werk eine Gegenwelt. Manchmal ist seine Musik heftig, manchmal schon fast traumhaft und schön. Aber selbst da ist sie nicht «heile Welt», sondern eine andere, ganz eigen entwickelte, ersponnene, versponnene, die man mit wenigem vergleichen kann: Eine kleine Gegenwelt. Derlei hat es nicht leicht in einem Medien- und Kunstbetrieb, der sich oft genug nach dem Lauten, Auffälligen ausrichtet und in der, wie Furrer-Münch einmal schreibt, das Machbare Mythos und Utopie ersetzt.

Es ist diese kleine Utopie des eigenen Lebenswegs, die dem Offiziellen abgerungen wurde. Der Weg ist wichtig. So begleitet das in loser Folge weitergeführte Projekt der *Symphonischen Blätter* ihn seit acht Jahren. Es handelt sich dabei um Orchesterstücke für unterschiedliche Formationen. Das erste Stück mit dem Titel *Sostenuto, sostenuto perdendosi* ist auch ein Lebensstück, ein Stück Leben und dabei eine energiegeladene, ja existentielle Musik. Sie verebbt am Ende mit einem «Herzschlag»-Rhythmus im Kontrabass. Ein ganz anderes Ende sieht das siebente Stück der Reihe vor: *Entfalten – Verweilen*, ein Konzert für Blockflöte in F und Kammerensemble.¹¹ «Till Eulenspiegel verabschiedet sich auf seine Weise», heisst es in der Partitur, nachdem die Flöte in die Höhe enttrillert ist. Da wird der Schalk dieses Komponisten spürbar.

KLAGEPSALM GEGEN DIE KIRCHE

Erinnerung und Vergänglichkeit sind zwei der Hauptthemen in der Musik Franz Furrer-Münchs, aber das heisst nicht, dass seine Musik altersmilde geworden wäre. Manche Stücke fallen gerade durch ihre Vehemenz und Intensität auf. Wie so mancher Träumende ist er immer wieder ausgebrochen – und dabei hat er zuweilen, vielleicht gerade weil man's nicht erwartete, die Zuhörer verschreckt – so 1979 mit der erwähnten *Psalmodie* die Besucher der internationalen Amriswiler Orgeltagung «Musik in der Kirche». Auch gestandene avantgardistische Komponisten zeigten sich irritiert. Der Psalmtext wird hier nicht emporgehoben zum geweihten Text, sondern in seiner Empörung erkennbar. «Diese *Psalmodie* wurde damals vom Interpreten Theophil Maier mit sehr viel Freude, spielerischem Talent und emphatischer Emotion und Habitus vorgetragen. Das war natürlich nicht Jedermanns Sache. In Tat und Wahrheit ist die *Psalmodie* jedoch unglaublich nach innen gerichtet, ein Klagepsalm gegen die Kirche selbst und ihr Verhalten im monetären Bereich usw. Sie verdient in dieser Hinsicht entlarvt zu werden. Das war die Absicht dieses Werks. Wenn sie für gläubige Christen, die alles akzeptieren, was die Kirche überhaupt macht, abstoßend wirkt, dann ist der Zweck erfüllt.»¹²

11. Uraufführung am 11. September 2009 im Vortragssaal des Kunsthauses Zürich mit Maurice Steger und dem ensemble für neue musik zürich.

12. Zitiert nach: Thomas Meyer, Interview mit Franz Furrer-Münch (Pro Helvetia).

Da gibt es auch das sich geradezu verbeissende cellokonzertartige Stück *l'oiseau en papier – vier versuche, ikarus zu begreifen*, das an eine Grenze gehen will, ungestüm und gewissermassen eklatant unökonomisch; ein Widerspruch wird aufgerissen. Das ist der andere, der jäh aus den Träumen ausbrechende Franz Furrer-Münch. Man wusste das, und doch waren alle überrascht, als sie im November 2008 die Uraufführung seines neuen Orchesterstücks in Winterthur hörten. Das Musikkollegium Winterthur spielte unter der Leitung von Heinz Holliger, dem in diesem Stück allerdings nicht nur die Dirigenten-, sondern auch eine Solistenrolle zugeordnet ist. Dieses Konzert für Oboe und Orchester mit Singstimme, drittes der *Symphonischen Blätter* und mit dem Hölderlin-Zitat «Wenn in die Ferne geht ...» überschrieben, stand aller Bukolik entgegen, es drohte manchmal aufzureissen (Abbildung 4).

Es war ein Dialog auch mit dem Dirigenten und Oboisten Holliger. Wie so manches andere Holliger gewidmete Stück hebt auch hier die Solostimme mit einem *h* an, freilich hoch intoniert und unruhig trillernd. Die Verwendung eines Gedichts des späten, sich «Scardanelli» nennenden Friedrich Hölderlin ist einerseits eine Reminiszenz an den *Scardanelli-Zyklus* Holligers, andererseits vielleicht auch eine Anspielung auf die eigene Situation des Wirkens wenn nicht in einem Turm, so doch fernab vom Mainstream des Geschehens.

«IN DIE FERNE SINGEN ...»

Während die japanische Tempelglocke nach dem letzten Ton in *images sans cadres* noch lange ausklingt, sollen, so die Partituranweisung, die Interpreten «aktionsbereit verharren» (s. Abbildung 3). Ein Ende ist zwar erreicht, aber weitere Aktionen könnten folgen. Eine ungewöhnliche Geste für ein Abschiedsstück wie dieses, das mit den Worten «trauer im frühling» endet, und doch kennzeichnend. Es ist eine Aufforderung an sich selber, weiter zu machen.

Ans Ende seiner Stücke setzt Franz Furrer-Münch denn auch nur ungern Schlussstriche. Oft fehlen sie ganz, die Partituren laufen ins Offene aus, so wie die Musik wohl auch zu Beginn aus dem Offenen kam. Wenn es denn nun einmal die Konvention verlangt, dass der Koordination halber ein Schlussstrich gesetzt wird, so ist das in der Orchesterpartitur von «Wenn in die Ferne geht...» doch kein endgültiger Schluss: Während das Orchester nach einem wahrhaft bestürzenden und wieder hinauftreibenden Glissando der Streichertutti abreisst und die Solooboe zu einem letzten hohen *h* hinaufspringt (bzw. dahin zurückkehrt), bleibt die Singstimme, unterstützt von zwei Hörnern, auf einem *gis* liegen. «Hervortretend», hat Franz Furrer-Münch dazu notiert und: «in die Ferne singen». Die Musik ist auch hier der Versuch, der Zeitlichkeit des Hier und Jetzt irgendwie zu entkommen.

Abbildung 4: Franz Furrer-Münch, «Wenn in die Ferne geht ...» Konzert für Oboe und Orchester mit Singstimme auf Friedrich Hölderlins Gedicht «Die Aussicht» (2007); im hier abgebildeten Übergang vom ersten zum zweiten Teil vollzieht sich die Verwandlung des Widmungsträgers Heinz Holliger vom Oboisten zum Dirigenten.