

**Zeitschrift:** Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein

**Band:** - (1993)

**Heft:** 37

**Artikel:** Aus dem Notenbuch eines Träumers : der Komponist Franz Furrer-Münch = Carnets d'un rêveur : le compositeur Franz Furrer-Münch

**Autor:** Meyer, Thomas

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-928093>

### **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:** 31.03.2025

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

## **A**us dem Notenbuch eines Träumers: der Komponist Franz Furrer-Münch

Als Aussenseiter gilt er, obwohl er zumindest in der Schweiz gar nicht so selten aufgeführt wird; auch beim Tonkünstlerfest in Basel ist er mit einer Uraufführung vertreten. Aussenseiter meint hier vielleicht eher eine etwas versponnene Haltung, ein Träumen in Musik. Franz Furrer-Münch (geb. 1924) ist ein Komponist, der stark mit Assoziationen arbeitet. Daher auch die Vorliebe für Zitate, die in einem seiner neueren Stücke, «instants modifiés», ein Kontinuum von der kaum erkennbaren bis zur wörtlichen Wiedergabe von Schumann-Bruchstücken bilden. Doch die Erinnerungsarbeit dieses Werks, die schwebenden, oszillierenden Klangfelder der «images sans cadres» sind nur eine Seite Furrer-Münchs; in Werken wie «l'oiseau en papier» und «psalmodie» bricht die Musik aus, schlägt in wildem Protestgestus um sich.

## **C**arnets d'un rêveur:

le compositeur Franz Furrer-Münch  
Il passe pour un outsider, encore qu'il soit joué relativement fréquemment, en Suisse du moins; la Fête des Musiciens Suisses de Bâle donnera d'ailleurs la première audition d'une de ses œuvres. Le terme d'outsider renvoie ici à une attitude particulière, une sorte de rêverie en musique. Franz Furrer-Münch (\*1924) est un compositeur qui exploite beaucoup les associations d'idées. D'où sa prédilection pour les citations: dans une composition récente, «instants modifiés», ces dernières forment un continuum d'échos imperceptibles – ou littéraux – de fragments de Schumann. Pourtant les réminiscences rêveuses, les champs sonores planants, vibrants des «images sans cadres» ne sont qu'un des aspects de Furrer-Münch; dans des œuvres telles que «l'oiseau en papier» et «psalmodie», la musique se déchaîne, se débat violemment, comme pour protester.

## Von Thomas Meyer

*Images sans cadres* – Bilder ohne Rahmen, was auch heissen mag: unfassbare Bilder, die man nicht genau benennen, beschreiben kann. In seinem Werk für Singstimme und Klarinettenquartett von 1982 evoziert Franz Furrer-Münch solche Bilder, Erinnerungen gleich: Im Text – einem dreistrophigen Gedicht – spricht er zunächst von der Nähe im «schweigen, fühlen, sprechen, bewegen, träumen, atem», dann von einem «lied im schweigen, fühlen...» und schliesslich vom «ende eines schweigens, föhlens...». Die drei Teile enden mit den Versen: «nah dem fröhling», «ein lied dem fröhling» und «trauer im fröhling». Nicht das, worüber gesprochen oder geschwiegen, was geföhlt oder geträumt wird, wird benannt, sondern die Nähe, das Lied und das Ende. Das Bild, die Musik verweist nicht programmatisch auf einen bestimmabaren Inhalt, sondern auf einen Zustand, auf ein Verhältnis dazu.

1977 schrieb Franz Furrer-Münch 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.» Ein Träumer: das Wort wurde mir beim Nachdenken über die Musik von Franz Furrer-Münch gleichsam zu einem Schlüssel. In *images sans cadres* ist dieses «träumen» zentral. Obwohl es in der Siebner-Reihung des Gedichts an fünfter Stelle steht, erscheint es etwa in der Mitte jedes der drei Abschnitte, und jedesmal ist es mit einer hohen Note verbunden: im ersten Teil mit dem ersten  $g^2$ , im dritten mit einem Melisma, das auf  $b^2-h^2$  endet, und im Mittelteil über dem emphatisch wiederholten «ein lied im träumen» mit der höchsten Note der Gesangsstimme,  $cis^3$  (Beispiel 1). An diesem Punkt, dem auch zeitlichen Mittelpunkt des Werks, scheint die Musik stillstehen zu wollen. Schliesslich endet das Werk auch mit einem nicht mehr zu Ende gesungenen «trau...», was freilich zunächst auf die «trauer im fröhling» verweist. «Fröhlingstraum» wäre eine weitere Assoziation, würde darin nicht allzu sentimental Undeutliches mitschwingen. Also eher ein Trauertraum, atmosphärisch allerdings nicht in den Boden gesenkt, sondern schwebend.

Franz Furrer-Münchs *images sans cadres* sind nicht undeutlich, aber sie entstehen in dieser zunächst paradox

wirkenden Mischung aus «lontano» und «nah im...». Das ist das «Unfassbare» daran. Es ist eine intensive Meditation, eine «Beschwörung» könnte es genannt werden, enthielte dieses Wort nicht zuviel von Beherrschung. Etwas, das nicht dargestellt ist, wird in die Musik (in den Traum?) gebannt. Er schreibt dazu: «Sind Bilder der Erinnerung nicht eine Art Erstarrung, ein virtueller Spiegel, in dem sich die Erlebniswelt des Egos als geozentrischer Ort einer Vergangenheit ausnimmt, die – wie auf eine utopische Bahn fixiert – in der Erinnerung ihre dauernde Reproduktion, eine quasi Verwirklichung, erfährt?» – «Szenen einer Nähe» nennt Franz Furrer-Münch das auch.

### Schwebende Klangfelder

In Klangräumen, Tonfeldern baut sich das Stück auf. Exponiert wird zunächst (aus dem Nichts steigend) ein Klangraum mit *g, fis, c, des, f*, wobei die ersten vier Noten häufig als fixe Tonfolge wiederkehren, ohne dabei als Thema zu fungieren. Zum einen erscheinen sie als kurze *sfz*-Vorschläge, dann auch in grösseren Notenwerten, freilich «wie beiläufig» zu spielen. Dieser Tonvorrat bestimmt das Klangbild. In Oszillationen schafft er eine Atmosphäre, die zwar zeitweise aufgelöst scheint, aber immer wieder in den Vordergrund tritt. Gleichsam subkutan läuft eine Schicht *h, as*, häufig in Trillern, mit. Sie wirkt auflösend, hakt sich immer stärker in den Klangraum ein, tritt hervor und führt den ersten Teil zu Ende, «morendo al niente».

Auf diese Weise arbeitet Franz Furrer-Münch mit Klangfeldern: Sie schweben. Er erreicht das dadurch, dass er Texturen verwendet, Tonräume, in denen sich die Stimmen bewegen, ohne Motive allzu deutlich hervortreten zu lassen; dass er den Puls spürbar bleiben lässt und ihn doch dauernd – durch vorgezogene Noten, Synkopierungen, Überlagerungen von Triolen, Sextolen und Septolen, etc. – verschleiert; dadurch schliesslich, dass er gern die Töne vertrillert, oszillieren oder tremolieren lässt, sowie durch Spielweisen (Mehrklänge, Flageolets), die das Handfeste

vermeiden und eher eine Instabilität bewirken. Solche Felder zersetzen sich gleichsam, oft unmerklich, während sich neue aufbauen. Übergänge sind fließend. Harte Brüche sind in Werken wie *images sans cadres* selten. Die Form wirkt nicht dramatisch, sondern eher reihungsartig assoziativ.

Das Schwebende. Der Klangfluss. Wohl deshalb ist Franz Furrer-Münch der Palestrina-Stil so wichtig, den er bei Rudolf Moser einst erlernte und den er später nochmals eingehend bei Paul Müller-Zürich an der Universität Zürich studiert hat. Die Rigorosität dieses Musikdenkens hat ihm imponiert: die Selbstbeschränkung, die «musikalisch-materielle Ökonomie», die «präexistente Einheit». In *réglage II*, dessen Titel sowohl auf das «Linieren» des Papiers als auch auf eine «Regulierung» verweist, gibt es etwa ein Bicinium für die beiden Celli. Mir scheint, dass man gewisse Elemente seiner Musik von diesem Aspekt aus betrachten kann: das Bewahren und gleichzeitige Verschleiern des Pulses, die Spannung der Intervalle zwischen Tonalität und Atonalität, schliesslich die Einheitlichkeit des Klangbilds, die ein Werk jeweils bestimmt, ja durchdringt. Es gibt im Hintergrund dieser Musik auch häufig Symmetrien, mathematische Konzepte u.ä., die den Kompositionsprozess mitbestimmen. Das zeigt den Wunsch des Komponisten nach Fundiertheit.

Vorsicht, Behutsamkeit, Sorgfalt zeichnen das Schaffen von Franz Furrer-Münch eh aus. Die Partituren sind minutiös gezeichnet; man fühlt sich daran erinnert, dass er nach einem langen Amerika-Aufenthalt zuletzt am Kartographischen Institut der ETH Zürich tätig war; manchmal denkt man an feingeschwungene Höhenkurven.

Sein Stil ist schwierig zu umschreiben, er ändert sich von Stück zu Stück. Franz Furrer-Münch hat sich keiner Schule verschrieben. Aus dem Darmstadt der 60er Jahre kehrte er mit Verwirrung und einer gewissen Aufsässigkeit zurück. «Ich lernte bald erkennen, dass diese Ausbildungsstätten nebst wertvollen Eigenschaften auch das Gift der Kollektivierung, des schulischen Dogmas in sich bargen, und ich empfand keine Lust, ein Jünger des einen oder anderen Tonangebenden zu werden. Ich fand fortan zu mir selbst, meiner eigenen, inneren Sprache vertrauend.» (1977) Das erklärt zum Teil auch, warum seine Stücke im Musikbetrieb wie die eines Aussen-seiters wirken.

### Explosionen

Man könnte meinen, dass Franz Furrer-Münch – wie manch anderer Komponist im letzten Jahrzehnt – zum Pianissimo, zur Stille, seit langem schon zur Meditation (zur Demut?) gefunden hat. Bei ihm wird das allerdings nie zur Masche. Jedes Werk kann wieder ausbrechen. Es scheint sogar, als müsse diese Musik gelegentlich regelrecht um sich schlagen oder sich zumindest wehren. Wie *l'oiseau en papier – vier versuche, ikarus zu begreifen* (1983/84) für Solo-cello, Streichorchester und Klavier, ein Stück, das eben nicht nur ungestüm, sondern auch von einer eklatanten Unökonomie der Mittel ist – Absicht des Komponisten. Stellenweise wird der Satz undurchsichtig. «Der Traum der solistisch ausgerichteten Virtuosität, verstanden als spielerische Überwindung von technisch-musikalischen Schwierigkeiten bis zur Grenze des Möglichen und darüber hinaus in den Warteraum von Gefährdung und Absturz, ist zum Schicksal des ganzen Orchesters geworden», schreibt der Komponist dazu. Und, voller bitterer Ironie: «Hohn denen, die des Träumens nicht müde werden. Ihnen wird der Aufstieg zum Olymp des 'homo ex machina' nie gelingen. Diese Zeit 'gehört' den Zielen unserer Hochtechnik; es ist die Zeit der Realisierung uralter Menschheitsträume. Was einst Mythos, ist in der Hand des Menschen längst zur Wirklichkeit geworden. Als Bild wird eine vom Menschen gemachte 'Menschenwelt' erfahren und eingeschätzt. Das Machbare ersetzt Mythos und Utopie.»

Bleibe ich beim Bild des Träumers, so müsste ich neben die eher sanften Erinnerungsbilder in Stücken wie *images sans cadres* nun die Alpträume setzen: Explosionen, sisyphusartiges Aufbegehren, Wutanfälle. Oder anders: dass da einer aus seinen Träumen aufwacht und aufs heftigste mit der Wirklichkeit konfrontiert wird. Mit seiner *psalmodie* für Sing-/Sprechstimme, Schlaginstrumente und Orgel verschreckte er 1979 eine internationale Amriswiler Orgeltagung zum Thema «Musik in der Kirche»; Theophil Maier rezitierte, verzierte, verzierte den Psalmentext, er verzog ihn oft zu einem Comic. Es sei ihm nicht möglich gewesen, einen Psalmentext auf herkömmliche, nicht verfremdende Weise zu vertonen. Oder noch anders in *réglage* für zwei Celli und Tonband: Satzketzen wie «in dieser Zeit», «jenseits von Tag und Nacht» oder «o hope» werden hier plakativ eingeblendet. «Diese Wörter versuchen eine Welt zu beschreiben, in der Ersatzstoffe zum Alltäglichen gehö-



Beispiel 1

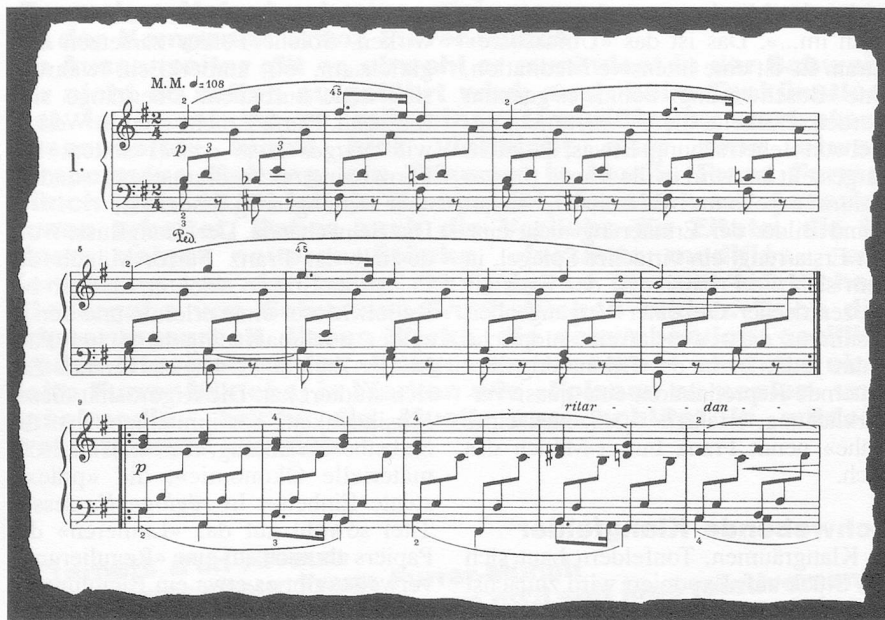
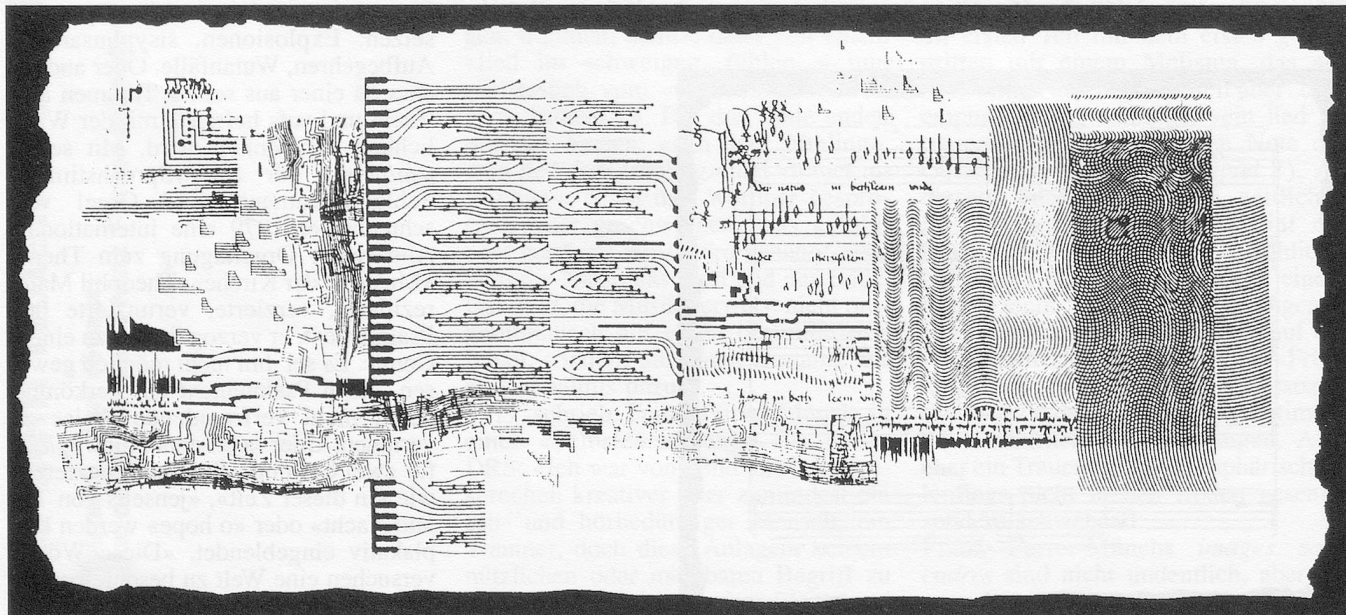
ren und wo die Frage nach Haltbarkeit bzw. die Frage nach Rentabilität von Zeit und Stoff primär ist: Dinge und Zustände also, die dem natürlichen Lebensempfinden zuwiderlaufen und die uns überall und oft unvermutet begegnen und selbst dann unseren Geist in Anspruch nehmen, wenn wir im Begriffe sind, uns den musischen Schönheiten dieser Welt, für die die beiden Cellisten stellvertretend wirken, hinzugeben.» (1977)

Franz Furrer-Münch schreibt seine Texte gelegentlich selbst. Die Nähe zur «konkreten poesie», vor allem zu der Eugen Gomringers, ist dabei wichtig. Er zeichnet seine Träume, bastelt seine Träume. Er hat selber Instrumente gebaut, die 1987 beim Tonkünstlerfest in Wetzikon von Matthias Bruppacher und seinen Schülern an der Kantonsschule vorgeführt wurden. Bekannter noch sind seine graphischen Arbeiten, die losgelöst von Musik, aber auch als Partituren betrachtet werden können. Es sind «variable Formen», wie sie Walter Gieseler in seinem Aufsatz «Zur Semiotik graphischer Notation» (*Melos/NZ* 1/1978) beschrieben hat: Die Grossform ist «mehr oder weniger determiniert, während die Details indeterminiert erscheinen». Auch da gehen die Einzelheiten (bei aller Divergenz) im Gesamtbild auf. Die *references 1* von 1975, Franz Furrer-Münchs wohl bekannteste graphische Partitur (*Beispiel 2*), enthält neben Clustern und oszillierenden Klangfeldern auch ein Zitat der Renaissance-Musik, gleichsam eingelegt, als Intarsie.

### Zitiertechniken

*Intarsia 1972* heisst auch ein Stück für Cello solo, für jenes Instrument, das im Œuvre von Franz Furrer-Münch eine zentrale Rolle einnimmt: Er verwendet es in den *détails I-III*, in *réglage II*, im konzertanten *l'oiseau en papier*, in *souvenir mis en scène* sowie in *instants modifiés*. Das Cello steht auch für eine Auseinandersetzung mit der Tradition.

Beispiel 2



Beispiel 3

In *intarsia 1972* sind Zitate aus Dvoráks Cellokonzert op. 104 eingelegt. «Erkennbar» ist das je nach Interpretation als verfremdetes Zitat, als rhythmisches Motiv, als Fragment oder als Verschachtelung von Krebsen und Krebsumkehrungen, ja gelegentlich nur noch als Gestus. Franz Furrer-Münch hat da eine Vielfalt von Zitiertechniken entwickelt, die in verschiedenen anderen Stücken (*silben* für Orgel 1972, *tombeau au vert* für Bassblockflöte und Stimmen ad lib. 1976) wieder auftauchen und die er dann in den Werken der letzten fünf Jahre weniger spröde, weitaus verfeinerter und raffinierter inszeniert hat.

Die Inszenierung. Der Begriff «Szene» tauchte schon bei den *images sans cadres* auf, dort als «Szenen der Nähe» – und wird für zwei spätere Werke zentral. Zu *souvenir mis en scène* (1988/89) für zwei Violoncelli schreibt der Komponist: «Das Werk ist eine Folge von Inszenierungen nach dem Klavierstück 'Fast zu ernst' aus den Kinder-

szenen op. 15 von Robert Schumann.» In *instants modifiés* (1989) für Viola, Cello und Kontrabass handelt es sich um die erste Kinderszene «Von fremden Ländern und Menschen». Franz Furrer-Münch möchte das weder als «Zitat» noch als im «Stile von...» verstanden wissen, sondern «als Versuch spielerischer Neugestaltung über die Brücke von Utopien».

Nochmals die «Selbstdarstellung» von 1977: «Wie jeder Mensch habe auch ich meine Utopien zum Lebensentwurf, die ich in der Kreativität zu konkretisieren versuche. Utopie heisst Wunschland, Nirgendland, Zukunftsland, wenn man so will, ein Begriff, mit dem man vorsichtig umgehen muss, sofern man wenigstens die leisesten Sehnsüchte, die man in einer hoffnungsvoll glaubwürdigen Form damit verbindet, heil über die Runden bringen will.»

Die *instants modifiés* handeln auch von einer Sehnsucht, sie sind Erinnerungsarbeit, Traumarbeit. Das Schumann-

Zitat (*Beispiel 3*), der Anknüpfungspunkt dieses assoziativen Erinnerens, wird dabei in seine Einzelteile zerlegt: Das Thema erscheint zum Beispiel verbrämt durch Glissandi, Doppelgriffe und Flageolets in einer Stelle «mit lyrischem Ausdruck» (eine Spielanweisung, die bei Franz Furrer-Münch häufig auftaucht); hier erstmals glaubt man, ein bekanntes Musikstück heraus-

In der Folge (T. 110) wird auch die Sequenz zu Beginn des zweiten Teils von Schumanns Klavierstück aufgegriffen (*Beispiel 6*). Zunächst von Quintklang-Impulsen angekündigt, läuft diese Sequenz in Septolen ab, wobei die Oberstimme dem Bass vorauszu- hinken scheint; das mündet wiederum in repetierte Noten. Die aufsteigende Triolenfigur in der Bratsche kann als

wörtlichen bzw. erkennbaren Zitat über teilweise und unterschwellig Zitiertes, Verfremdungen und Ahnungen bis zur Nicht-mehr-Erkennbarkeit oder dem völligen Verschwinden reicht. Das sind verschiedene Inszenierungen eines Materials. Die «Veränderung» kennzeichnet den musikalischen Prozess der *instants modifiés*: «Die 'Veränderung des Augenblicks' als Inszenierung ei-

Beispiel 4

Beispiel 5

zuhören, nachdem man zuvor nur das dumpfe Gefühl hatte, irgend etwas Vertrautem zu begegnen (*Beispiel 4*). Erkennbar wird die Melodie Schumanns ab T. 101 in den Flageolets, die – «stockend» zwar – deren Rhythmus wiedergeben (*Beispiel 5*). Es ist auch ein Beispiel für eine Zersetzung in der Erinnerung.

Ableitung aus den Akkordbrechungen der Mittelstimme gesehen werden. Diese Begleitfiguren erhalten später größere Bedeutung. So erscheinen sie T. 273 ff. als wörtliches Zitat in allen drei Instrumenten – in je verschiedenem Tempo (*Beispiel 7*). Franz Furrer-Münch hat in diesem Werk ein Kontinuum angelegt, das vom

nes Spieles reflektiert das Spiel einer Inszenierung von veränderten 'Augenblicken'.» Auch hier geht es wohl nicht um das Benennen, sondern um die «Nähe in...», in der Musik vielleicht, ein Schweigen, Fühlen, Sprechen, Bewegen, Träumen...

Thomas Meyer

CD-Aufnahmen  
*images sans cadres*:  
 Barbara Martig-Tüller,  
 Sopran,  
 Swiss Clarinet Players;  
 Aton C 2/4  
*souvenir mis en scène  
 pour deux violoncelles*:  
 Thomas und Patrick  
 Demenga;  
 Claves 50-8909

Beispiel 6

Beispiel 7