

Mitten im Erdkreis ist zwischen Land und Meer und des Himmels Zonen ein Ort, den Teilen der Dreiwelt allen benachbart. Alles, wo es geschehe, wie weit es entfernt sei, von dort erspät man's; ein jeder Laut dringt hin zum Hohl seiner Ohren.« (Ovid, *Metamorphosen*, 12. Buch)

Innen und Außen

Die Vorstellung von weit her dringenden Klängen bildet im kompositorischen Werk von Beat Furrer eine Konstante. Häufig scheint in seiner Musik der Vorgang ihrer eigenen Wahrnehmung auskomponiert zu sein, wenn sie sich zwischen den Polen Nähe und Ferne entfaltet – nicht nur im realen Raum einer Aufführung, sondern auch und vor allem in einem imaginierten Raum, der durch unterschiedliche Grade der Präsenz der Klänge aufgerissen erscheint. Der Weg der musikalischen Ereignisse zu den Ohren der Zuhörer ist dabei gewissermaßen mitkomponiert. Insofern bildet die Episode vom Haus der Fama aus dem 12. Buch von Ovids *Metamorphosen*, in dem sich die mythologische Erzählung mit magischen Ideen verbindet, für das gesamte Schaffen Furrers einen zentralen Bezugstext.

Im Spannungsfeld dieser zwischen dem Inneren der klanglichen Prozesse und ihrem äußeren erzählerischen Gestus vermittelnden Ästhetik ereignet sich auch *FAMA* (2004/05). Furrers Konzeption dieses »Hörtheaters« ist auch konzertant aufführbar, wurde aber anfangs von einem einzigartigen szenisch-musikalischen Rahmen begleitet. Ovids Göttin des Gerüchts kommt zwar nicht als Figur vor, das Bild ihres Hauses wurde aber für ein »Klanggebäude« herangezogen, in dem sich das Pu-

Daniel Ender

Innere Dramatik

Einige Gedanken zu Beat Furrers Hörtheater *FAMA*

blikum während der Uraufführung bei den Donaueschinger Musiktagen 2005 befand (szenische Einrichtung: Christoph Marthaler). Die Musik erklang meist von außen und konnte durch eine Vielzahl von beweglichen, klappenartigen Öffnungen in das Innere des Raumes dringen. Fast immer waren die Klänge von diesem Raum geschieden, in welchem sie dennoch akustisch in verschiedenen Abstufungen präsent waren: direkt durch die Öffnungen ins Innere gelangend oder gedämpft durch die geschlossenen Klappen.

Neben der Bewegung des Klanges durch den Raum öffnen sich in *FAMA* allerdings auch Räume der Wahrnehmung, die das widerspiegeln, worum es hier vor allem geht: um psychische Innenwelten, um extreme, aber musikalisch überaus differenzierte Bewusstseinszustände der Protagonistin aus Arthur Schnitzlers *Fräulein Else* (1924). Die Handlung dieser Novelle, deren Fäden *FAMA* aufnimmt, ist schnell erzählt: Während eines Urlaubs in den Dolomiten erhält Else, die Tochter eines jüdischen Advokaten in Wien, einen Brief ihrer Mutter: Ihr Vater sei in solchen finanziellen Schwierigkeiten, dass ihn nur noch ein sofortiges Darlehen durch einen im selben Hotel wohnenden Bekannten vor Bankrott und Verhaftung retten könne. Von Else mit ihrer Bitte um Hilfe konfrontiert, verlangt dieser als Ge-



Foto-Essay *Künstliche Zeit*, Arne Reinhardt, Foto 8

genleistung, sie nackt zu sehen; völlig aus dem Gleichgewicht geraten, entblößt sich die junge Frau vor den Gästen im Musiksalon, bricht zusammen und nimmt, nachdem sie auf ihr Zimmer gebracht wurde, dort eine Überdosis Schlafmittel. Die Novelle endet damit, dass Else allmählich ihr Bewusstsein verliert.

Sprachlichkeit

Wenn Schnitzlers Text mit den radikal angewandten Mitteln des inneren Monologs ausschließlich aus dem Blickwinkel der Hauptfigur geschrieben ist und ihren Bewusstseinsstrom mit ihrer Wahrnehmung der Welt verbindet, so radikalisiert Furrers Libretto diesen Ansatz noch. Bleibt Else schon bei Schnitzler keine reale Handlungsperspektive mehr, so ist auch dieser Faktor in *FAMA* noch einmal auf die Spitze getrieben und in Beziehung zu jener Sprachunfähigkeit gesetzt, die der Arzt Schnitzler als präzise beobachtetes und ebenso exakt beschriebenes Krankheitsbild der Aphonie in seinen Text integrierte. Was schon damals auch metaphorisch für pathologische Tendenzen innerhalb der Gesellschaft gelesen werden konnte, vermag als Chiffre für Erfahrungen des modernen Subjekts insgesamt stehen.

Als äußere Handlung spielt die Geschichte von Else in *FAMA* zwar keine wesentliche Rolle mehr, sie bildet aber die Folie für das eminent dramatische Geschehen, das ganz in der Musik aufgehoben ist. Dabei kann zum einen bereits die räumliche Präsenz der Klänge für dramatische Situationen eintreten. Zum anderen trägt das kompositorische Material selbst Spuren des vorgestellten Geschehens, beginnend mit den sprachlichen Lauten Elses. Wenn einzelne Situationen durch wenige Worte schlaglichtartig umrissen, durch wahre Redeschwalle beschworen werden und der Prozess stimmlicher Lautproduktion wie unter dem Mikroskop betrachtet wird, steht die sprachliche Artikulation der Protagonistin im Zentrum.

So, wie die Figur der Else in Schnitzlers Novelle, schwankt auch die Schauspielerin in *FAMA* zwischen den Extremen. Während sie einmal über lange Zeit schweigt, um sich dann mit aller Vehemenz zu Wort zu melden, reicht das Spektrum ihrer Ausdrucksmittel vom Sprechen zum Singen, vom Ton zum Geräusch, von verständlicher Rede zum artikulierten Laut. Nicht ohne Bedeutung ist es, dass Furrer die Schauspielerin, die Else verkörpert, »Erzählerin« nennt. Zum einen weist dies auf eine Distanz zur bloßen Verkörperung

22 einer Rolle bewusst hin, zum anderen lässt es

sich aber auch mit größter Eindringlichkeit vereinen. Neben diesem, im engeren Sinne sprachlichen Erzählen können auch die Instrumente eine ganz ähnliche Rolle übernehmen, indem sie etwa das Geschehen plastisch kommentieren oder sich in Analogie zur menschlichen Stimme artikulieren (eine der häufigsten Spielanweisungen in Furrers Partituren für Instrumente lautet kaum zufällig »sprechend«).

Hörtheater

Die Musik der acht Szenen von *FAMA* reißt ein denkbar weites Ausdrucksspektrum auf, in dem Besetzung und Gestus variieren. Neben den Fragmenten aus Schnitzlers Novelle bilden die weiteren Textfragmente im Libretto des Komponisten vielfältige assoziative Bezüge. Auffällig ist der Sprachcharakter einzelner Gesten, die sich, Fanalen gleich, durch die Partitur ziehen. Mit größter klanglicher Dichte setzt die I. Szene ein. Während ein lateinischer Text von Lukrez einen Vulkanausbruch beschreibt, schildert ein zweiter, anonym deutschsprachiger Text einfache Höreindrücke des Alltags. Die Gleichzeitigkeit des äußerst Verschiedenen spiegelt sich in der Musik wider. Offenbar stellt sie ein ähnliches Getöse wie jenes im Haus der Fama dar, aus dem sich die Handlungsfäden des Geschehens erst allmählich abzulösen beginnen. Else selbst artikuliert sich nur ganz kurz, bevor sie während der II. Szene, einem instrumentalen Zwischenspiel des Ensembles, gänzlich stumm bleibt. Dessen Musik ist schlagartig völlig anders, nicht drängend, sondern eher tastend. Erst in der III. Szene tritt Else mit einer »virtuosen Sprecharie« (Furrer), in der die psychische Ausnahmesituation der Protagonistin deutlich zu werden scheint, in den Vordergrund. Wiederum ganz anders stellt sich die Klangwelt der IV. Szene dar: Wie in einer atmosphärisch ganz anders gearteten Insel innerhalb des Hörtheaters begegnen sich hier zwei Frauenstimmen mit Rufen, antworten einander, während ein Textausschnitt aus Carlo Emilio Gaddas *La meccanica* ein utopisches Gegenbild eines Ortes, an dem Freiheit möglich wäre, entwirft.

In *FAMA* findet keine eigentliche Handlung statt, dennoch werden einige Stationen aus Schnitzlers Geschichte angedeutet. So bildet die V. Szene einen Dialog zweier Bassklarineten, der einen Tagtraum Elses zu kommentieren scheint; die VI. Szene ein Zwiegespräch der Schauspielerin mit der Kontrabassflöte, während der Text davon handelt, dass sich Else im Spiegel betrachtet. Einen deutlichen Reflex auf das Ende der Novelle stellt schließlich die VII. Szene dar: Das gesamte

Ensemble musiziert mit voneinander unabhängigen Parts ein Mobile, das auf einem einzigen Akkord beruht. Wenn die Stimmen des Vokalensembles Elses Namen rufen, lässt sich dies mit dem schwindenden Bewusstsein und der nur noch von weit her wahrnehmbaren Umwelt in Verbindung bringen.

Am Schluss des Hörtheaters schließt sich ein Kreis, wenn die VIII. Szene eine Wiederholung der II. Szene unter verändertem Blickwinkel bildet. Sind in der szenischen Fassung die Musiker nun anders im Raum verteilt, spielen also dieselben Noten buchstäblich aus einer anderen Perspektive, so wirkt die Musik schon durch den anderen Kontext, in dem sie nun erklingt, anders: als Erinnerung, bei der sich durch die Wiederholung das Geschehene verändert. Das Ende bleibt offen: in der Schwebung zwischen Ausweglosigkeit und Hoffnung, zwischen der Andeutung einer unentrinnbaren psychischen Situation – und den magischen Kräften, die dem Haus der Fama entspringen und das Hörtheater durchwirken. ■

PAUL DeMARINIS

FIREBIRDS

Klanginstallation

05. März - 18. Juli

Wenn das Licht aus dem Mund schießt, wenn das Feuer in Worten brennt – Brandreden sind es, die in den Ohren der Angesprochenen weiterlodern und den Geist der Masse entzünden und erhitzen. Das entsprechende physikalische Phänomen wurde vor einem Jahrhundert von dem US-amerikanischen Erfinder Lee De Forest (1873–1971), dem „Vater der Elektronik“, entdeckt. Er beobachtete, dass Gasflammen auf Radiowellen reagieren. Er entwickelte einen Lautsprecher ohne Membranen, der durch die direkte Schwingung der abwechselnd sich erheizenden und abkühlenden Luft eine Flamme unter elektrische Spannung setzt, die nach allen Richtungen Schallwellen abstrahlt. Die Gerätschaft hat sich nicht durchgesetzt, aber der US-amerikanische Medienkünstler und Komponist Paul DeMarinis (*1948) hat das von Forest entdeckte Prinzip aufgegriffen und in einer Installation mit dem Titel „Firebirds“ umgesetzt.

www.klangraum.at

KLANGRAUM KREMS
MINORITENKIRCHE

