



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

TEXT & TEXTUR – FRAGMENTE IN *BEGEHREN* VON BEAT FURRER

Verfasser

Joachim Unger

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt: Musikwissenschaft

Betreuer: Ao.Univ.Prof. Dr. Wolfgang Gratzer

Vorwort

Meine Entscheidung mich in meiner Diplomarbeit mit einem bis zum jetzigen Zeitpunkt noch analytisch unbearbeitetem Werk auseinanderzusetzen lag in dem Bedürfnis begründet sich in Neuem auf Spurensuche zu begeben. Dass daraus mitunter auch einige Schwierigkeiten entstehen würden: wenige Möglichkeiten sich auf andere Quellen zu berufen, Unsicherheit ob zu wenig analytischer Erfahrung, Unmöglichkeit alle Details des großen Werkes zu überblicken; wurde mir erst im Prozess selbst bewusst. So benötigte die Fertigstellung auch etwas mehr als eineinhalb Jahren, in denen diese Arbeit langsam aber stetig wuchs. Rückblickend gesehen war es ein wichtiger Reifungsprozess der sich im Inhalt bemerkbar macht.

Dass sich diese Arbeit im Laufe dieser Zeit nicht verloren hat, verdanke ich zu großen Teilen der hervorragenden Betreuung durch Professor Wolfgang Gratzer. Mit seiner Hilfe entstand die notwendige Struktur um genügend Halt zu finden und seine verlässlichen Rückmeldungen waren immer wieder motivierende Anstöße um die Arbeit fortzusetzen.

Ich danke meinen Eltern, die mir immer den Raum und die Freiheit gegeben haben, meinen eigenen Weg zu suchen und zu gehen. Wenngleich man sich dadurch mitunter auch öfter verlaufen mag, gaben sie mir die notwendige Sicherheit weiterzusuchen.

Schließlich möchte ich mich noch bei allen Wegbegleitern der Arbeit bedanken, die mich über den Zeitraum der Arbeitsentstehung begleitet und unterstützt haben. Insbesondere bedanke ich mich bei Werner, Dominik, Laura, Andreas, Elise und Veronica, die durch ihre Korrekturarbeit einen wichtigen abschließenden Teil zur Vollendung der Arbeit beigetragen haben.

Wien, am 23.4.2011

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	i
Abbildungsverzeichnis	iii
Tabellenverzeichnis	iv
Textbeispieleverzeichnis	iv
1 Einleitung	1
2 Auf der Suche nach einem neuen Musiktheater	7
2.1 Orpheus-Mythos als Grundierung	9
2.2 „Der Blick zurück“ als Zentrum	11
2.2.1 Chronologie	13
3 Textschichten	17
3.1 Textquellen	19
3.1.1 Vergil – <i>Georgica</i> , IV. Buch	19
3.1.2 Ovid – <i>Metamorphosen</i> , X. / XI. Buch	20
3.1.3 Hermann Broch – <i>Der Tod des Vergil</i>	21
3.1.4 Cesare Pavese – <i>Gespräche mit Leuko - „Der Untröstliche“</i>	23
3.1.5 Günter Eich – <i>Geh nicht nach El Kuwehd!</i>	24
3.2 „Übersetzung“ ins Libretto	26
3.2.1 Die lateinischen Quellen von Vergil und Ovid	26
3.2.2 Die Gegenwartsquellen Broch, Eich und Pavese	27
3.3 Verweben der Textschichten innerhalb von <i>Begehren</i>	30
3.3.1 Textzuordnung	30
3.3.2 Inhaltliche Schwerpunkte	31
4 Text & Textur	33
4.1 Formale Anlage	34
4.2 Musikalische Bausteine (Szene I)	35
4.2.1 Sprach- und Klangfelder	38
4.2.2 Musikalische Erinnerungen	50
4.2.3 Wiederholungsfelder	52
4.2.4 Texträume	55
4.2.5 Zusammenfassung	57

4.3 Klangliche Netzwerke in Szene II, III und VI.....	60
4.3.1 Szene II - Erweiterung der musikalischen Felder	60
4.3.1.1 Sprachliche Felddifferenzierung	64
4.3.2 Szene III	67
4.3.2.1 Bestimmende Klangmomente	70
4.3.3 Szene VI	73
4.3.4 Zusammenfassung - Elemente einer musikalischen Dramaturgie	77
5 Spannungsfeld Sprache innerhalb von <i>Begehren</i>	79
5.1 Der Weg vom Sprechen zum Singen und seine Bedeutung.....	81
5.1.1 Szene I – Sprachliche Gegensätze	81
5.1.2 Szenen II und III – Transformationsprozesse.....	83
5.1.4 Szenen V und VI – Erweiterung der Prozesse	85
5.1.5 Szene VII – Moment der Begegnung	87
5.1.6 Szene IX – Resignation und erneute räumliche Distanzierung.....	89
5.1.7 Szene X – Schweigen (ER) und Entpersonalisierung (SIE).....	89
5.1.8 Flöte als Vermittler zwischen den ProtagonistInnen?	91
6 Schlusswort	95
7 Anhang	100
7.1 Überblick Spielanweisungen.....	100
7.2 Textquellen.....	102
7.3 Zusammensetzung des Librettos	107
7.5 Interviewtranskription DVD.....	113
8 Literaturverzeichnis.....	116
9 Abstract	118
9.1 Deutsch	118
9.2 Englisch	119
10 Lebenslauf	120

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Transformationsprozess bei Günter Eich.....	28
Abbildung 2: Textpassagenzuordnung in <i>Begehren</i>	30
Abbildung 3: Szene I (T. 1-6) (© 2001 by Bärenreiter Verlag AG Basel/BA 7721)	36
Abbildung 4: Szene I T. 51-54 (© 2001 Bärenreiter)	39
Abbildung 5: Szene I - Moment des Umwendens (T. 128-130) (© 2001 Bärenreiter)	42
Abbildung 6: Schematisches Netzwerk aus Klang- und Sprachfeldern Szene I (T.1-164)	44
Abbildung 7: Szene I (T. 135-138) (© 2001 Bärenreiter).....	46
Abbildung 8: Szene I - Flöte T. 73-74 (© 2001 Bärenreiter).....	47
Abbildung 9: Szene I - Flöte T. 166-167 (© 2001 Bärenreiter).....	47
Abbildung 10: Szene I - Klarinette (T. 135-136) und Schlagwerk (T. 135-137) (© 2001 Bärenreiter)	47
Abbildung 11: Szene I - Klarinette (T.166-167) und Schlagwerk (T.166-168) (© 2001 Bärenreiter)	47
Abbildung 12: Szene I - Klavier (T.51-52) (© 2001 Bärenreiter)	48
Abbildung 13: Szene I - Klavier (T. 166-167) (© 2001 Bärenreiter)	48
Abbildung 14: Szene I - ER und CHOR (T. 51-52) (© 2001 Bärenreiter)	48
Abbildung 15: Szene I - ER und CHOR (T. 166-167) (© 2001 Bärenreiter)	48
Abbildung 16: Fallende Linien der Bläser (Sz. I, T. 210-213) (© 2001 Bärenreiter).....	49
Abbildung 17: Ende Szene IV (T. 368 - 375) (© 2001 Bärenreiter).....	54
Abbildung 18: Szene I – T. 14-28	54
Abbildung 19: Tänzer als verstorbene Seelen (Inszenierung 2003).....	57
Abbildung 20: Tänzer als Anhängerinnen des Dionysos (Inszenierung 2003).....	57
Abbildung 21: Beginn Szene II (T.1-4) (© 2001 Bärenreiter).....	62
Abbildung 22: Ins Wasser getauchter Gong in Szene VI (Inszenierung 2003)	60
Abbildung 23: Szene II, T. 17-24 (© 2001 Bärenreiter)	65
Abbildung 24: Szene II, T. 33-35: Verzahnung innerhalb des CHORES (© 2001 Bärenreiter)	66
Abbildung 25: Szene III, T. 9-16 (© 2001 Bärenreiter).....	69
Abbildung 26: Szene III, T. 1 (© 2001 Bärenreiter)	71
Abbildung 27: Szene III, T. 9 (© 2001 Bärenreiter)	71
Abbildung 28: Szene III, T. 21 (© 2001 Bärenreiter)	71
Abbildung 29: Szene III, T. 70 (© 2001 Bärenreiter)	72
Abbildung 30: Abschnitte in Szene VI (T. 33-44) (© 2001 Bärenreiter)	74

Abbildung 31: Beispiel für die Sprachstruktur bei IHM (Szene I, T. 166-167) (© 2001 Bärenreiter).....	81
Abbildung 32: Umsetzung der Distanz zwischen IHR und IHM auf der Bühne (Inszenierung 2003)	80
Abbildung 33: Szene VII, T. 26: Klangmoment bei IHR (© 2001 Bärenreiter)	88
Abbildung 34: Szene VII, T. 28: Verdichtung (© 2001 Bärenreiter).....	88
Abbildung 35: Unabhängige Stimme am Ende der Partitur (© 2001 Bärenreiter)	91
Abbildung 36: Szene IX, T. 7-12 (© 2001 Bärenreiter)	92
Abbildung 37: Letzte Artikulationsversuche von IHM (Szene IX, T. 85-102) (© 2001 Bärenreiter).....	93
Abbildung 38: Weiterführung SEINER Artikulationsversuche in der Flöte (Szene IX, T. 103-120) (© 2001 Bärenreiter)	93
Abbildung 39: Ausschnitt der szenischen Umsetzung in Szene IX (Inszenierung 2003)	91

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Furrers Musiktheater und den ihnen zugrunde liegenden Textquellen	17
Tabelle 2: Instrumentierung der Szenen von <i>Begehrten</i>	34
Tabelle 3: Klangelemente und ihre Referenzpunkte.....	51
Tabelle 4: Charakteristische Felder in Szene I	58
Tabelle 5: Klangfelder in Szene II	61
Tabelle 6: Verkürzung der Felder in Szene II.....	63
Tabelle 7: Struktur von Szene III anhand von Klangbausteinen der Streichinstrumente	72
Tabelle 8: Struktur Szene VI	75

Textbeispieleverzeichnis

Textbeispiel 1: Schematisches Libretto von Szene I	11
Textbeispiel 2: Unterteilung der zehn Szenen nach Textinhalten und -konstellationen.....	14
Textbeispiel 3: Schematisches Libretto der Szenen V, VII und IX.....	15
Textbeispiel 4: Montage von Ovid-Versen in Szene VIII	27
Textbeispiel 5: Wortscharrnier „Schimmer“ in Szene I.....	57
Textbeispiel 6: Szene II – Gegenüberstellung von Pavese und Broch	60
Textbeispiel 7: Librettoauszug von Szene II	67
Textbeispiel 8: Vier Sprachfelder in Szene III	70
Textbeispiel 9: Verarbeiteter Text in Szene IV (Vergil)	77
Textbeispiel 10: Sichtbare Reduktion des Wortumfangs bei IHM	84
Textbeispiel 11: Librettoauszüge Szene II, V & VI. Verweben über eine Textstelle.	86

1 Einleitung

Der Anstoß, mich in der folgenden Arbeit mit Beat Furrers Werk *Begehren*¹ auseinanderzusetzen, liegt nun bereits drei Jahre zurück. Neben meinem Studium hatte ich das Glück bei dem Label KAIROS² mitarbeiten zu dürfen und konnte dadurch einige reizvolle Produktionen der Gegenwartsmusik betreuen. Seitdem dort die Entscheidung getroffen wurde, einen Mitschnitt des 2001 in Graz aufgeführten Stücks *Begehren* des Komponisten Beat Furrer auf DVD³ herauszubringen, war ich sehr stark in die Produktion und redaktionelle Betreuung eingebunden. Neben meinem stark ausgeprägten Interesse für Musik der Gegenwart führte dies abseits meines Studiums vor allem zu einer intensiven Auseinandersetzung mit der Partitur und ihrer zeitlichen Struktur. Das Werk, das mich schon damals faszinierte, repräsentiert für mich bis heute eines der überzeugendsten Beispiele gegenwärtigen Musiktheaters.⁴ Inhaltlich um den Orpheus-Mythos kreisend, sind es zwei namenlose ProtagonistInnen, Abbilder eines gegenwärtigen Orpheus und Eurydike Paares, ER und SIE, die darin sich selbst und den Raum zwischen ihnen hinterfragen. Zusätzlich agiert ein CHOR in einer erzählenden, beobachtenden und kommentierenden Rolle.

Um im Laufe meiner Arbeit Verständnisprobleme zu verhindern, werde ich die in *Begehren* vorkommenden Charaktere ER, SIE und CHOR im weiteren Verlauf mit Großbuchstaben anführen. Hierbei sei jedoch implizit mitgedacht, dass inhaltlich gesehen ER für Orpheus und SIE für Eurydike steht, während der CHOR meist eine übergeordnete kommentierende Rolle einnimmt. Bei der Nummerierung der einzelnen Szenen halte ich mich im Folgenden an die römische Bezifferung in der Partitur (Szene I anstatt Szene 1).

Das eigentümliche Spannungsfeld zwischen Sprache, Gesang und Musik innerhalb des aus zehn Szenen bestehenden Werkes, ließ in mir auf natürliche Weise das Bedürfnis nach einer noch tieferen Auseinandersetzung wachsen. Die inhaltliche Beschäftigung führte mich dabei recht rasch von Fragen rein musikalischer Art zu Fragen nach

¹ Konzertante UA am 5. Oktober 2001 in Graz, »Steirischer Herbst«

² Gegründet 1999 von Peter Oswald und Barbara Fränzen - www.kairos-music.com

³ DVD Beat Furrer – Begehren, KAIROS Production 2008

⁴ Ich verstehe Musiktheater hier im Sinne einer Verbindung von Text und Musik ohne weitere Einengung.

Bezügen zwischen dem Libretto, also der Textebene und der musikalischen Textur⁵. Auffallend hierbei ist vor allem die heterogene Zusammensetzung und Herkunft der unterschiedlichen Quellen des Librettos und deren Verarbeitung. Die gewählte Montagetechnik bei der Zusammensetzung dieser Quellen im Libretto wirft dabei Fragen nach Parallelen im Umgang mit der Musik auf. Ebenso steht dabei die Frage nach einem inneren Spannungsbogen als eine ‚Dramaturgie‘ im weitesten Sinne im Raum. Damit meine ich eine werkimmanente Dramaturgie, die in der fragmentarischen Beziehung zwischen Text und Musik liegt. Diese entzieht sich dem unmittelbaren Zugang des Zuhörers. Dennoch meine ich, dass diese Dramaturgie aus der Tiefe heraus spürbar und einen stark prägenden Einfluss auf die Struktur des Werkes ausübt.

Im Zuge der weiteren Auseinandersetzung kristallisierten sich rasch eine Reihe unterschiedlicher Fragestellungen den Bezug von Musik und Text betreffend heraus. Nach einer groben Analyse der Textstruktur einzelner Szenen fielen mir vor allem unterschiedliche Formen des Verwebens und Überlagerns verschiedener Textabschnitte auf, die durch ihre differente Quellenherkunft gleichzeitig eine Art ‚unhörbares dramaturgisches Netz‘ darstellen.

Ein Teil meiner Arbeit wird sich daher mit den Verflechtungen von Textebenen auseinander setzen und die Anordnung einzelner Schichten betrachten. Da eine vollständige Analyse aller Szenen über den Rahmen meiner Arbeit hinausgehen würde, werde ich repräsentativ jene Szenen auswählen, anhand derer sich die unterschiedlichen Formen der Textschichtung am deutlichsten zeigen lassen. Im Anschluss daran soll der Bezug zwischen Text und musikalischer Textur aufgearbeitet und die aus der Textebene gewonnenen Einsichten mit der musikalischen Faktur verglichen werden. Hierbei hoffe ich Querbezüge feststellen zu können und die – nach einer Aussage Furrers – „Erzählung in die Tiefe“⁶ anhand beider Ebenen klar darstellen zu können. Dabei sollen auch jeweils Fragen der Dramaturgie hinzugenommen und Gemeinsamkeiten herausgefiltert werden. Meine Beobachtungen basieren dabei vor allem auf einem

⁵ Der Begriff der musikalischen Textur betont in diesem Zusammenhang für mich vor allem das spezifische Geflecht eigenständiger musikalischer Linien. Also eine Betonung der innermusikalischen Bezüge im Gegensatz zu einem rein deskriptiven Begriff wie z.B. Partitur.

⁶ Vgl. hierzu die Interviewtranskription der DVD 113 ff. – in der weiteren Arbeit als „DVD-Interview“ zitiert.

detaillierten Studium der Partitur in Verbindung mit dem Höreindruck des Werkes auf CD⁷.

Es sei hier noch angemerkt, dass dem Spannungsfeld zwischen instrumentaler und szenischer Dramaturgie bei Furrer eine besondere Bedeutung zukommt, da er in all seinen bisherigen musiktheatralischen Werken bewusst auf szenische Anweisungen verzichtet hat⁸. Vielmehr scheint er Dramaturgie auf musikalischer Ebene zu denken. Eine mögliche persönliche Deutung dieser musikalischen Dramaturgie ergibt sich aus den einzelnen Abschnitten der vorliegenden Arbeit.

Die bisherigen Inszenierungen entstanden aufgrund des Umstandes fehlender Anweisungen auch immer in engem Kontakt mit dem Komponisten. Jeder Umsetzungsversuch sieht sich aufs Neue vor die Herausforderung gestellt, eine eigene szenische Dramaturgie zu entwickeln. Die sehr gelungene Inszenierung von Reinhild Hoffmann (Regie und Choreographie) und Zaha Hadid/Patrick Schumacher (Bühne) von 2003⁹ rechtfertigt meines Erachtens nach, wiederholt den Einfluss des Gesehenen zu reflektieren und in die Arbeit einfließen zu lassen.

Da bis jetzt, trotz des Renommees des Komponisten, bis auf wenige Artikel und Interviews¹⁰ keine musikwissenschaftliche Aufarbeitung von *Begehren* vorliegt¹¹, soll meine Arbeit einen ersten Baustein für mögliche weitere Betrachtungen liefern. Als Ausgangspunkt für meine Herangehensweise an die Textstruktur des Werkes dienen dabei in erster Linie die Ursprungsquellen des Librettos. Diese spannen ein offenes Feld von Bezügen zum ursprünglichen Thema in *Begehren*, dem antiken Mythos des Orpheus. Dabei verwendet Furrer diesen als inhaltliche Grundierung basierend auf den

⁷ Beat Furrer – Begehren, KAIROS Production 2006.

⁸ Ob in diesem Zusammenhang die Gültigkeit des Begriffs Musiktheater noch gegeben ist, kann an dieser Stelle nicht beleuchtet werden und wäre Thema einer eigenen Auseinandersetzung.

⁹ Szenische UA am 9. Januar 2003 in Graz, Koproduktion »Steirischer Herbst« und Ruhr-Triennale in Kooperation mit Graz 2003 - Kulturhauptstadt Europas.

¹⁰ Die gesammelten Angaben hierzu finden sich im Literaturverzeichnis S. 116.

¹¹ Auch zu anderen Werken Furrers gibt es auffallend wenige Arbeiten, Aufsätze und Analysen. Beispielhaft seien hier einige genannt: Peter Oswald *Chiffrierte Botschaften des Lebens: Beat Furrer*. In: Melos: Jahrbuch für zeitgenössische Musik Nr.3, 1988, S. 33-55; Siegfried Mauser *Schubert-Reflexe bei Wolfgang Rihm und Beat Furrer*. In: Otto Kolleritsch [Hrsg] Dialekt ohne Erde.... – Franz Schubert und das 20.Jahrhundert, Universal-Edition, Wien 1998; Andrea Baumann „Räume in der Musik“ – von inneren, äußeren, intendierten und realen Räumen in der Musik (Dipl.-Arb.), Wien 2006; Julia Cloot *Vielschichtiges Erzählen: Innenwelt und Außenwelt in Beat Furrers Musiktheater*. In: Neue Zeitschrift für Musik 2008/02, Schott Music, 2008, S.58-60.

Erzählungen bei Ovid¹² und Vergil¹³. Diesen stellt er Fragmente der Gegenwartsliteratur gegenüber, die von Hermann Brochs *Tod des Vergil*¹⁴ und Cesare Pavese's *Dialoghi con Leuco*¹⁵ bis zu dem Hörspieltext *Geh nicht nach El Kuwehd!* von Günter Eich¹⁶ reichen.

Methodisch gehe ich bei der Betrachtung der verschiedenen Librettoquellen von einer Zerlegung in einzelne Textbestandteile und der darauffolgenden Analyse der Zusammensetzung des Ganzen aus. Somit dient eine Mikroanalyse, bei der die Betrachtung verschiedener Bausteine und deren Verhältnis zueinander im Zentrum stehen, als Basis für ein Verständnis der Makrostruktur. Dies scheint mir insofern als Vorgangsweise naheliegend zu scheinen, als Beat Furrer seine Herangehensweise an *Begehren* als „Erzählung quasi in die Tiefe und nicht in die Linearität“¹⁷ versteht und dabei von „vertikalisierten Prozessen“¹⁸ spricht. Im Zuge der Analyse bietet sich daher der umgekehrte Weg aus der Tiefe heraus an. Ausgehend von einem komplexen Stimmennetzwerk, geht es mir dabei darum, einzelne Schichten und Bausteine sichtbar zu machen um sie als Teil der Gesamtstruktur zu erkennen.

Dabei folge ich einem von Clemens Kühn¹⁹ vorgeschlagenen Modell der ‚Bedingungen einer analytischen Herangehensweise‘. Im Sinne einer „Al-fresco-Lektüre“²⁰ wäre mein Vorgehen am ehesten mit einer staunenden Spurensuche zu vergleichen, die hervorstechende Auffälligkeiten zueinander in Beziehung setzt, um sie in einem späteren Schritt mit Distanz zu betrachten, mit anderen Untersuchungen zu vergleichen und zu verbalisieren.

¹² Ovid (P.Ovidius Naso): *Metamorphosen*. Übersetzt und herausgegeben von Michael von Albrecht, Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart 2003.

¹³ Vergil (P.Vergilius Maro): *Georgica. Vom Landbau*. Übersetzt und herausgegeben von Otto Schönberger, Philipp Reclam jun. GmbH & Co, Stuttgart 2005.

¹⁴ Broch, Hermann: *Der Tod des Vergil*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1995.

¹⁵ Pavese, Cesare: *Der Untröstliche*. In: Pavese, C. *Gespräche mit Leuko*, Dt. von Catharina Gelpke, Claassen Verlag, Düsseldorf 1989.

¹⁶ Eich, Günter: *Geh nicht nach El Kuwehd!*. In: Eich, G. *Fünfzehn Hörspiele*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1973.

¹⁷ DVD-Interview S. 114.

¹⁸ Vgl. <http://www.baerenreiter.com/html/zeitgen/furrer/furrer.htm> (abgerufen am 09.02.2011).

¹⁹ Vgl. das Kapitel „Bedingungen“ (S.14-33) in: Kühn, C. *Analyse lernen*, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel 2008.

²⁰ ebda.

Meine Arbeit gliedert sich nach einem kurzen einleitenden Kapitel in zwei größere Themenkomplexe und einen abschließenden Exkurs. In Kapitel 3 kommt es zu einer **thematischen Auseinandersetzung mit den einzelnen Textschichten**. Diese spaltet sich in Fragen nach der Herkunft, der „Übersetzung“ und Transformation ins Libretto, sowie der kompositorischen Umsetzung und dem Verweben mit der musikalischen Textur auf. Der Begriff der Textschichten scheint mir dabei insofern angebracht, als es im Verlauf der zehn Szenen oftmals zu einer gezielten Überlagerung verschiedener Textpassagen kommt. An anderen Stellen werden jedoch einzelne Textabschnitte bewusst wieder in den Vordergrund gerückt. Es finden sich dabei das Über-, Neben-, Gegen- und Nacheinander als oftmals parallel ablaufende Prozesse. Die Eigenständigkeit der einzelnen Inhalte scheint mir dabei ein wichtiger Bestandteil des Strukturdenkens zu sein. In weiterer Folge kreist meine Auseinandersetzung um die **Frage nach Bezügen und Parallelen zwischen Text und Musik** (Kapitel 4). Dabei werde ich mögliche Gemeinsamkeiten zwischen inhärenter Dramaturgie der Textschichten und musikalischer Ausformungen untersuchen. Vermutlich lassen sich durch ein Verständnis der Textverarbeitung Rückschlüsse auf kompositorische Ansätze ziehen wie z.B. die Verarbeitung musikalischer Bausteine, die nach textähnlichem Prinzip übereinandergeschichtet werden, um danach prozesshaft abgetragen und unterschiedlich dargestellt zu werden.

Ausgehend von dem Wissen um die kompositorische Beschäftigung mit Sprache bei Furrer, soll dabei in einem letzten Abschnitt (Kapitel 5) der Blick auf das **Potenzial zwischen Sprache und Gesang** geworfen werden. Dies bezieht sich in *Begehren* vor allem auf unterschiedliche Facetten der klanglichen Umsetzung verschiedener Artikulationsarten zwischen Sprechen und Singen. Der Fokus meiner Betrachtung liegt hierbei auf dem von Furrer geschaffenen dramaturgischen Netz, das im Transformationsprozess zwischen Sprache und Gesang entsteht. Dabei überführt er das Sprechen bei IHM zu Beginn mit kompositorischen Mitteln im Laufe des Stückes über ein annäherndes Singen in die Sprachlosigkeit, während SIE im selben Zeitraum den umgekehrten Prozess durchwandert und beinahe sprachlos am Ende verstummt. Beide Charaktere bewegen sich also von unterschiedlich artikulierten Ausgangspunkten aufeinander zu, kreuzen sich und entfernen sich wieder voneinander. Am Ende steht für beide das Verstummen als eine Unmöglichkeit der Artikulation. Möglicherweise lässt

sich ein wechselseitiger Bezug zwischen dieser musikalischen Dramaturgie und der kompositorischen Anlage von *Begehren* finden.

2 Auf der Suche nach einem neuen Musiktheater

Als Furrer 2001 *Begehrten* fertig stellte, war es nach *Narcissus* (1989) und *Die Blinden* (1992-94) bereits seine dritte Antwort auf die Frage nach einem neuen Musiktheater. Mittlerweile sind mit *invocation* (2002-03), *FAMA* (2004-05) und dem *Wüstenbuch* (UA März 2010) noch drei weitere Arbeiten gefolgt, die zeigen, wie sehr der Komponist an die Möglichkeiten dieses Genres glaubt und damit einhergehend seine kompositorische Arbeit erweitert und entwickelt. Gleichzeitig wirft er mit seinen Werken oftmals die Frage auf, ob die Bezeichnung Musiktheater im klassischen Sinne, als eine Verbindung von dramatischer Handlung und Musik überhaupt noch zutreffend ist. „Geschieht‘ doch in keiner seiner Arbeiten etwas im Sinne einer sich vor den Ohren der Hörer entwickelnden Handlung²¹. Vielmehr löst er oftmals die Handlung zu Gunsten eines monologisierenden Verweilens in der Zeitlosigkeit auf; integriert Charaktere, die nur mehr musikalisch und nicht physisch auf der Bühne erlebbar sind²² und entzieht sich damit oft einer klaren szenischen Umsetzung. Nicht der lineare Verlauf ist für ihn von Bedeutung, sondern ein Klanggebäude mit seinem vielschichtigen inhaltlichen Gerüst, welches – oftmals collageartig verarbeitet – differenzierte Betrachtungen aus unterschiedlichen Blickwinkeln erfährt. Im Bezug auf die Komposition selbst ist möglicherweise der von Lothar Knessel angedachte Begriff des Klangtheaters²³ im Zusammenhang mit den Werken Furrers passender. Vielleicht will Furrer sein Werk bewusst klaren Begrifflichkeiten entziehen.

Furrer betont in Interviews häufig, dass es ihm um das Herstellen eines Hörraumes geht. Die Umsetzung für die Bühne ist dabei niemals klar festgelegt. Er verlegt das Drama in das Innere der Figuren²⁴ und in das Äußere des Klanges. Der Raum, in dem sich seine Figuren aufhalten, ist dabei oft ein unbestimmter, der sich meist erst in einer intensiven Zusammenarbeit mit einem Regisseur entwickelt. Gerade diese szenische Offenheit war und ist es wohl auch, die namhafte Regisseure wie Christoph Marthaler oder Reinhild Hoffmann für seine Projekte begeisterte.

²¹ Vgl. Cloot, 2008, S. 58.

²² So ist beispielsweise in *Narcissus* die Figur der ‚Echo‘ nur durch das musikalische Echo präsent.

²³ Vgl. Knessl, Lothar: *BF-RHR: Die ungleich Ähnlichen ... und Fama, im klingenden Raum, hört, verwandelt*. In: Katalog Wien Modern 2005, hrsg. von Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer, Saarbrücken: Pfau 2005, S. 45.

²⁴ Vgl. Cloot, 2008, S. 58.

Doch nicht nur die Frage nach dem inszenierten Raum ist für die Werke Furrers von Bedeutung. Auch der Umgang mit der Sprache auf kompositorischer Ebene scheint eine sich immer wieder aufs Neue stellende Frage zu sein. Überhaupt nimmt das umfangreiche Schaffen für Stimme und Chor (meist in Kombination mit unterschiedlichen Instrumentalformationen) bei Furrer einen großen Stellenwert in seinen bisherigen Kompositionen ein²⁵. In bereits über 20 Werken ist dabei wohl das vielfältige Spannungsfeld zwischen Musik und Sprache eine Thematik, die für Furrer schon immer eine große Rolle gespielt hat. Die Auseinandersetzung mit Sprache findet dabei nicht nur im Sinne einer rein kompositorischen Umsetzung statt. Sie spiegelt sich auch in einem großen Interesse an verschiedensten literarischen Werken und Texten wider. Das Feld der Autoren reicht beispielsweise von Pablo Neruda (*Poemas*, 1984) und Arthur Rimbaud (*Illuminations*, 1985) bis zu Carlo Emilio Gadda (*canti notturni*, 2006). Das geschriebene Wort dient Furrer dabei nach eigenen Aussagen manchmal sowohl als Inspiration als auch als kompositorisches Mittel:

„Manchmal habe ich eine klangliche Vorstellung schon relativ konkret in meinem Kopf und suche noch nach einem Text. Manchmal habe ich einen Text, der mich zu musikalischen Formen inspiriert. Es ist ein Ineinander.“²⁶

Auch in *Begehren* arbeitet Furrer mit einem vielseitigen literarischen Geflecht. Dabei verwendet er die Geschichte des Orpheus als eine Art roten Faden, um rundherum die einzelnen literarischen Quellen anzurufen.

²⁵ Man vergleiche hierzu das online Werkverzeichnis bei Bärenreiter:
<http://www.baerenreiter.com/html/zeitgen/furrer.htm> (abgerufen am 09.02.2011).

²⁶ Vollmar, Ute: *Beat Furrer im Gespräch über „Wüstenbuch“*. In: Programmheft zum Musiktheater „Wüstenbuch“, hrsg. von Theater Basel, Spielzeit 2009/2010, S. 9.

2.1 Orpheus-Mythos als Grundierung

Ebenso wie bei *Narcissus* (sowie später bei *FAMA*), wählt Furrer als Grundgerüst für *Begehren* einen Abschnitt aus den *Metamorphosen* von Ovid. Diesen erweitert er jedoch zusätzlich, was eine Neuerung darstellt, durch Verse aus der *Georgica* von Vergil. Der in der Vergangenheit schon oft bearbeitete²⁷ Orpheus-Mythos dient ihm dabei als Ausgangspunkt eines kaleidoskopartigen Blicks auf den Moment des Verlustes zwischen Orpheus und Eurydike.

„Zwei Figuren, ein Mann und eine Frau. Namenlose Protagonisten. Kein Paar, vielmehr Passanten in einer Passagenwelt der Gegenwart, an deren Horizonten mythische Bilder aus der Geschichte von Orpheus und Eurydike durchschimmern.“²⁸

Wenn Wolfgang Hofer, der gemeinsam mit Christine Huber an der Erstellung des Librettos mitgearbeitet hat, in seinen weiter oben zitierten einleitenden Worten zu *Begehren* von einem Durchschimmern des Orpheus-Mythos spricht, so wird klar, dass die *Begehren* zu Grunde liegende inhaltliche Skizze nicht den Mythos an sich, sondern seine Zwischenräume beleuchten will. Die mythische Erzählung bietet hierbei eine Vielzahl an möglichen Perspektiven, da die Überlieferung selbst einem kontinuierlichen Wandel ausgesetzt war und ist.

Nach der Mythologie ist Orpheus der Sohn des thrakischen Königs und Flussgottes Oiagros und der Muse Klio (Tochter von Zeus, dem Göttervater, und Mnemosyne, der Alleswissenden). Da die Vaterschaft jedoch nicht gänzlich klar ist, nennen manche Überlieferungen auch Apollon als den eigentlichen Vater. Von ihm erhält Orpheus eine Leier als Geschenk. Die Musen lehren ihn darauf zu spielen und sein außergewöhnlicher Gesang berührt und zähmt sowohl die Natur als auch die Menschen und Tiere. Er schließt sich den Argonauten an und wendet mit seiner Musik zahlreiche Gefahren von ihnen ab. In Thrakien heiratet er Eurydike. Auf der Flucht vor einem, ihr nachstellenden Fremden, dem Hirten Aristaeus, tritt diese jedoch auf eine Schlange,

²⁷ Wie tief die Orpheus Geschichte mittlerweile bereits innerhalb des künstlerischen Denkens verwurzelt ist, vermag beispielhaft eine chronologische Auflistung zahlreicher Bearbeitungen des Mythos von Reinhard Kapp www.musikgeschichte.at/kapp-orpheus.pdf (abgerufen am 09.02.2011) zu zeigen. Eine Betrachtung verschiedener Bearbeitungen des Mythos für die Oper findet sich bei Zenck, Claudia Mauer: *Orpheus und Eurydike in der Unterwelt*. In: Höllen-Fahrten. Geschichte und Aktualität eines Mythos, Markwart Herzog (Hrsg.), Verlag W. Kohlhammer, 2006, S. 173-198.

²⁸ Hofer, Wolfgang: *Begehren*. In: Booklet zur DVD Begehren, KAIROS Production, 2008, S. 11.

wird gebissen und stirbt. Orpheus will ohne seine Geliebte nicht leben und steigt in die Unterwelt hinab und bittet mit seinem Gesang darum, sie wieder in die Welt der Lebenden mitnehmen zu dürfen. Beeindruckt von der Schönheit seines Gesangs, erhält er von Persephone und Hades, den Herrschern der Unterwelt, die Erlaubnis Eurydike mit in die Oberwelt zu nehmen, unter der Bedingung, sich auf dem Weg nach oben nicht nach ihr umzuwenden. Auf dem langen Rückweg an die Oberfläche überfällt ihn jedoch die Ungewissheit, ob sie noch hinter ihm sei. Um sich zu vergewissern, dreht er sich um und verliert sie dadurch für immer. Vom Schmerz überwältigt, verliert er die Freude am Leben und verfällt in tiefe Trauer. Als Dionysos in Thrakien einfällt, verweigert ihm Orpheus seine Ehrerweisung. Die Bacchanten, Anhängerinnen des Dionysos, deren Annäherungsversuche er ebenso zurückweist, fallen daraufhin im Rausch über ihn her und zerreißen ihn in Stücke. Sein klagend singendes Haupt treibt den Fluss Hebros hinab.²⁹

In diesen Grundzügen ist uns der Mythos des Dichters und Musikers heute bekannt, nachdem er um das 6. Jahrhundert vor Christus zum ersten Mal in der griechischen Literatur bei dem Lyriker Ibykos Erwähnung findet und seitdem einem starken literarischen Wandel ausgesetzt war.³⁰

Wie bereits eingangs erwähnt, folgt Furrer in seinem thematischen Fokus neben der Vorlage Vergils, vor allem Ovid, der zu Beginn seines X. Buches den Verlust von Eurydike und den vergeblichen Gang in die Unterwelt beschreibt, um später im XI. Buch den Tod des Orpheus nachzuerzählen. Ebenso wie die Vorgeschichte mit den Argonauten spart Furrer aber auch Ovids Passage über die Vereinigung von Orpheus und Eurydike nach seinem Tod in der Unterwelt aus. Vielmehr beleuchtet er lediglich zwei Momentaufnahmen: Den Moment von Orpheus' Verlustes von Eurydike, verursacht durch sein eigenes Umwenden sowie die im Rausch agierenden Bacchanten, beim Mord am mythischen Sänger.

²⁹ Vgl. Baier, Christian: *poesie des verlierens, zum orpheus komplex*. In: Neue Zeitschrift für Musik 2003/05, Schott Music, 2003, S. 14.

³⁰ Weitere Ausführungen zum Ursprung der orphischen Dichtungen finden sich bei Deufert, Marcus: *Orpheus in der antiken Tradition*. In: Storch, Wolfgang (Hrsg.): *Mythos Orpheus*. Reclam Verlag Leipzig, 1997, S. 266-273.

2.2 „Der Blick zurück“ als Zentrum

In der eröffnenden Szene von *Begehen* stürzt die Handlung über mich als Zuhörer völlig unvorbereitet herein. Keine Einleitung, keine Erklärung, ich befindet mich mitten im Geschehen. Doch was gesprochen wird ist bereits geschehen. Nur von Vergangenem wird erzählt (Textbeispiel 1).

ER Schatten, Pfad der Schatten flüchtig das Schimmern des Himmels, am Leib Kälte was war was gewesen ist wieder, Leere durchquert Schimmern des Tages Es sei zu Ende <u>Und wandte mich um</u> Ich suchte Eine Vergangenheit ich habe gesehen Schemen starr mit hohlen Augen verzerrt Tag und Nacht Vergangenheit Wiedererlangen abgewiesen, zerstört Vergangenheit nur für mich dort in jenem Schimmer das Leuchten war der Gesang und der Morgen <u>Ich wandte mich um</u>	SIE O-r-phe-us Hörst du. CHOR Steil, dunkel, in dichten Nebel gehüllt, nicht weit vom Rand der Erde Er stand still und sah, schon an der Schwelle zum Licht Carpitur adclivis per muta silentia trames arduus, obscurus, caligine densus opaca. Nec procul abfuerant telluris margine summae <u>flexit amans oculos</u> illa relapsa est bracchiaque intendens <u>Er hat sich umgewendet</u>
--	---

Textbeispiel 1: Schematisches Libretto von Szene I

Aus meinen Hervorhebungen in Textbeispiel 1 wird ersichtlich, dass sich allein im Librettotext von Szene I an vier Stellen der Moment des Umwendens befindet (in der musikalischen Umsetzung wird er noch zusätzlich verstärkt).³¹ Für mich ist der „Blick zurück“ dabei in zweifacher Hinsicht von Bedeutung. Er ist zum einen der entscheidende Moment des Verlustes zwischen Orpheus und Eurydike. Zum anderen steht er selbst für den gedanklichen Rückblick beider ProtagonistInnen, wie sie ihn in den Folgenszenen artikulieren werden bzw. ER es bereits in Szene I tut, wenn SEIN

³¹ Man vergleiche hierzu die Analyse von Szene I im Kapitel 4.2 (S. 35 ff.) dieser Arbeit.

Monolog um die Erinnerung an den Verlust und den Gang in die Unterwelt kreist. Es ist somit das Innenleben der Charaktere, das hier durch das Libretto nach außen gespiegelt wird. Innerhalb der weiteren Szenen von *Begehrten* folgen wir den ProtagonistInnen auf der vermeintlichen Suche zueinander. Vermehrlich, da der Moment der Trennung schon ein vergangener ist. Der verbotene Blick zurück, mit dem sich die erste Szene aus *Begehrten* auseinandersetzt, ist nur erzählerischer Ausgangspunkt einer Seelenschau, um welche die Folgeszenen kreisen. Das Warum einer Handlung (hier der Moment des Umwendens von Orpheus) im Spannungsfeld aus Sehnsucht, Liebe und bewusster Entscheidung erfährt eine Beleuchtung aus unterschiedlichen Perspektiven. Wurde in der Vergangenheit der Blick zurück oft als unausweichlicher Akt der Liebe interpretiert und damit vor allem die Unumgänglichkeit des Schicksals betont, die dem Paar zum Verhängnis wird, so sehe ich bei Furrer hier eine Umdeutung der Entscheidung aus dem Metaphysischen (der Macht des Schicksals) in das Menschliche (der bewussten Entscheidung Orpheus'). Diese Lesart hat einen starken Bezug zum Orpheus-Dialog von Cesare Pavese³². Er vertritt darin den Standpunkt, dass Orpheus im Bewusstsein um die Unwiederbringlichkeit eines bereits Verstorbenen, von seinem Vorhaben ablässt. Er begreift somit die Unvermeidlichkeit einer Vergangenheit, deren Umkehr wohl eine Utopie ist. Allein das Vergessen wäre eine Möglichkeit dem Schmerz der Trennung zu entrinnen; doch auch nur eine scheinbare. Denn wer vergisst, vergisst sein Gegenüber und wird dadurch, wenngleich unbewusst, wieder vom Verlust eingeholt. Was bleibt, ist das zentrale Moment der Sehnsucht nach dem Unerreichbaren.

Wolfgang Hofer beschreibt die zehn Szenen im weiter oben angeführten Zitat³³ als ein Zeigen der beiden Figuren SIE und ER in unterschiedlichen Stadien ihrer Entwicklung. Sie befinden sich dabei in einem Zwischenbereich zwischen Erinnerung und der Suche nacheinander bei gleichzeitiger Suche nach dem Selbst. Die Grenzen zwischen dem orphischen Mythos und einem allgegenwärtigen Schicksal eines gegenwärtigen Paares sind dabei verschwommen. Der archaische Inhalt des Mythos dient nur an der Oberfläche als Struktur für eine Auseinandersetzung mit Einsamkeit und Sehnsucht.

³² Vgl. S. 23 ff. der vorliegenden Arbeit.

³³ S. 9 der vorliegenden Arbeit.

2.2.1 Chronologie

„Alles ist anwesend. Das Drama ist bereits passiert.“³⁴

Die Geschehnisse in *Begehrten* sind nur Erinnerungen und damit gleichzeitig Erzählungen der auf der Bühne agierenden Charaktere. Dennoch kommt es durch deren intensive Beschreibung gleichsam zu einem Wiedererleben für mich als Zuhörer und – seher. Die Erzählungsform von Erinnerungen erlaubt es Furrer sich einer inhaltlichen Chronologie zu entziehen. Die Gedanken kreisen vielmehr immer wieder um gewisse zentrale Themenbereiche, um sich dann des Geschehenen bewusst zu werden. Die inhaltliche Verortung erfährt das Erzählte vor allem durch die lateinischen Quellen von Vergil und Ovid, ohne sich jedoch an einen linearen Verlauf zu binden. Nach der Aufschlüsselung der dramaturgischen Chronologie anhand des Librettos (Textbeispiel 2³⁵) fiel mir an zwei Stellen auf, dass Furrer bei der zeitlichen Aufeinanderfolge bewusste inhaltliche Irritationen gesetzt hat. Zum einen verwendet er die inhaltlich am frühesten anzusiedelnden Verse von Ovid in Szene II erst nach der einleitenden Szene I. Zum anderen trauert der CHOR bereits in Szene VI um den erst in Szene VIII dargestellten³⁶ Tod des Orpheus. Drei Szenen-Typen lassen sich unterscheiden:

- Szenen, deren Librettopassagen eine lineare Erzählung beinhalten (**Chronologie**)
- Szenen, in denen es zu Überlagerungen von zeitlich divergierenden Momenten kommt (**Gleichzeitigkeit**)
- Szenen, die sich einer temporären Zuordnung (im Sinne einer linearen Erzählung) entziehen und das Innenleben einzelner Charaktere wiedergeben (**Monolog/Dialog**)

Dies verdeutlicht in meinen Augen einen Zugang, der nicht nur am linearen Verlauf einer Tragödie interessiert ist, sondern auch an den Gefühlswelten der ProtagonistInnen, in den Zwischenräumen einer unausweichlichen Gegebenheit.

³⁴ Maintz, Marie Luise. *Ortloser Ort, zeitlose Zeit*. In: Programmheft zum Musiktheater „Wüstenbuch“, hrsg. von Theater Basel, Spielzeit 2009/2010, S. 11.

³⁵ Bei den Librettostellen in Tab. 2 handelt es sich nur um die deutschen Übersetzungen einzelner Passagen. Die genaue Aufschlüsselung des Librettos inklusive den Lateinversen, findet sich im Anhang S. 102 ff.

³⁶ Darstellung in diesem Kontext immer im Sinne eines vorgetragenen Textes, jedoch keiner szenischen Umsetzung.

	Szeneninhalte	Inhaltlich bestimmende Librettopassagen
Szene II	Orpheus singt vor Hades und Persephone um Eurydike zurückzuerlangen.	Während er so sang und zu seinen Worten die Saiten schlug, weinten die blutlosen Seelen, Tantalus griff nicht nach der fliehenden Welle, stauend stand Ixions Rad still, die Vögel zerfleischten nicht die Leber des Tritos, die Beliden ließen ihre Krüge stehen, und du, Sisyphus, saßest auf deinem Stein. (Ovid)
Szene I	Der Aufstieg aus der Unterwelt. Eurydike hinter Orpheus. Er wendet sich um und verliert sie.	Der Pfad führt sie durch die Totenstille bergen; steil ist er, dunkel und in dichten Nebel gehüllt. Schon waren sie nicht weit vom Rand der Erdoberfläche entfernt – besorgt sie könne ermatten, und begierig, sie zu sehen, wandte Orpheus voll Liebe den Blick, und alsbald glitt sie zurück. Sie streckt die Arme aus, will sich ergreifen lassen, will ergreifen und erhascht doch nichts, die Unselige, als flüchtige Lüfte. (Ovid)
Szene III	Nachdem sich Orpheus umgewandt hat, muss Eurydike erkennen, dass das Verhängnis seinen Lauf nimmt.	Klagend rief sie: "Wer nur verdarb mich Arme und dich, mein Orpheus, was für ein Wahnsinn? Schon ruft mich grausam das Schicksal wieder zurück, schon bricht Todschlaf die verschwimmenden Augen. Leb nun wohl, die gewaltige schlängt mich, die Nacht, ich versinke, kraftlos nach dir- weh! nicht mehr dein! -ausbreitend die Arme." (Vergil)
Szene IV	Eurydike verschwindet, wie Rauch, den Blicken des nach Schatten greifenden Orpheus	So tief sie und entschwand dem Blick, wie dünner Rauch wirbelnd in die Lüfte verfliegt, plötzlich nach der anderen Seite. Und sah ihn, der vergebens nach Schatten griff und so viel noch sagen wollte, nicht wieder. (Vergil)
Szene VIII	Wütende Frauen bewerfen den trauernden Orpheus und töten ihn	Seht, da ist unser Verächter [...]; [...] die Pauken, das Klatschen und das bacchantische Heulen übertrönen den Klang der Cithara. Jetzt erst wurden die Steine rot vom Blut des Sängers, den sie nicht hörten. (Ovid)
Szene VI	Gleichzeitigkeit zwischen Eurydikes Verschwinden (Rückgriff auf Szene II) und der Trauer um Orpheus (CHOR – Vorwegnahme des Todesfalls in Szene VIII)	Schon ruft mich grausam das Schicksal wieder zurück, schon bricht Todschlaf die verschwimmenden Augen. Leb nun wohl, die gewaltige schlängt mich, die Nacht, ich versinke, kraftlos nach dir- weh! nicht mehr dein! -ausbreitend die Arme. (Vergil) // Dich beklagten voll Trauer die Vögel, dich Orpheus, der Schwarm der Tiere, dich die harten Steine, dich die Wälder, die oft deinen Liedern gefolgt waren. (Ovid)
Szene X	Gleichzeitigkeit von Trauer des Orpheus über den Verlust (Vergil bei Stimme und CHOR) und der Klage über den Tod des Orpheus (Ovid im CHOR)	Sieben ganze Monde hindurch, so heißt es, hat Orpheus unter tagendem Fels am einsam wogenden Strymon weinend und klagend durchwühlt sein Weh in eisiger Grotte. (Vergil)/(CHOR) // [...] Klagelauta murmel die entseelte Zunge, und klagend antworten die Ufer (Ovid/CHOR) // Wie soll er weinend die Manen, wie rufend die Götter noch rühren? Sie aber glitt, schon starr und kalt, im stygischen Nachen. (Vergil/Stimme)
Szene V	Monolog des Orpheus über das Vergessen und die Zeitosigkeit des Verderbens	Weiss ich noch deinen Namen? Glitzernd süßer Nachtatem vertraute Fremdlheit fernste Näle Nachtlächeln wo bist du? Ich weiss es nicht mehr Unauffindbar Lichtschimmer hinter all den Schatten verflüchtigt ununterscheidbar namenlos verschwunden verflüchtigt Steinem starrendes Auge Namenlosigkeit Auge der steinernen Leere Schicksalsauge in dessen Blick kein Anfang kein Ende keine Flucht mehr nur noch atemlos keuchend kein Vorwärts nicht angelangt niemals anlangen. (Broch)
Szene VII	Dialog zwischen IHR und IHM – keine chronologische Gebundenheit	[...] Die Nacht wird nicht besiegt. Das Licht geht verloren. Lohnt es die Mühe? Erwachsen in den Tag, so wie du. Sprich nicht von Tag, von Erwachen. Was ist, sag! (Pavese) // Hörest du? Ich kann zu Dir Sprechen als wärest du hier [...] jeder Augenblick eine neue Felswand von Trennung. Übersteigbar, endgültiger, mit jeder Stunde. Dennoch bist du hier, immer näher bei mir. Nie komme ich so zu dir sprechen, wie jetzt. (Eich)
Szene IX	Monolog der Eurydike über die Trennung und Einsamkeit	Die Nacht zwischen uns, schwarzes Gebirge. Jeder Augenblick eine neue Felswand von Trennung. Übersteigbar, endgültig. Unsichtbar in der eigenen Ferne fällt ein Stein. Das ist alles nie ferreichbar was ersehnt. Nicht hier, nirgendwo. Geh weiter, geh weiter. Kehre nicht zurück. Deine Einsamkeit verdoppelt die meine. (Eich)

Textbeispiel 2: Unterteilung der zehn Szenen nach Textinhalten und -konstellationen

Neben den fünf linear erzählten Szenen (I-IV, VIII) beinhaltet das Werk ebenso Szenen mit inhaltlichen Überlagerungen (VI, X). Schließlich finden sich drei Szenen, die in ihrem Ablauf bereits an dieser Stelle auf Librettoebene die Kommunikationsversuche zwischen dem Protagonistenpaar verdeutlichen. Im Textbeispiel 3 habe ich versucht diese Versuche des miteinander Sprechens hervorzuheben und erkennbar zu machen. Im Monolog des Orpheus über den Verlust und die Vergänglichkeit der Erinnerung in Szene V ist noch die Suche nach IHR spürbar, wenn er „wo bist du?“ in den Raum fragt. Es folgt mit Szene VII eine zentrale Passage in *Begehren*. Denn hier verlassen beide für kurze Zeit ihre Monologe und treten in einen Dialog, der sich an den Textstellen „was ist, sag!“ und „Dennoch bist du hier immer näher bei mir. Nie konnte ich so zu dir sprechen wie jetzt“ eröffnet. Diesem kurzen Moment eines illusorischen Zusammenseins folgt jedoch bereits in Szene IX die endgültige Einsicht bei IHR, dass die Trennung unüberwindbar sei: „das ist alles nie erreichbar was ersehnt. Nicht hier, nirgendwo [...].“ Sie endet schließlich mit der Forderung an ihn, nicht mehr umzukehren und damit die Vergangenheit ruhen zu lassen.

Szene V (Broch)	Szene VII (Pavese)	(Eich)	Szene IX (Eich)
ER Weiss ich noch deinen Namen? Glitzernd süßer Nachtatem vertraute Fremdheit fernste Nähe Nachtlächeln <u>wo bist du?</u> Ich weiss es nicht mehr Unauffindbar Lichtschimmer hinter all den Schatten verflüchtigt ununterscheidbar, namenlos verschwunden, verflüchtigt Steinern starrendes Auge Namenlosigkeit Auge der steinernen Leere Schicksalsauge in dessen Blick kein Anfang, kein Ende keine Flucht mehr nur noch atemlos keuchend kein Vorwärts nicht angelangt niemals anlangend	ER Was gewesen ist, sei rückgängig zu machen es ist nichts Ein Schicksal betrügt nicht Kennt man den Tod und steigt man hinab um etwas zu entreissen ein Schicksal zu verletzen Die Nacht wird nicht besiegt das Licht geht verloren Lohnt es die Mühe Erwachen in den Tag so wie du. Sprich nicht von Tag von Erwachen <u>was ist,</u> <u>sag</u>	SIE <u>Hörst du?</u> Ich kann zu Dir sprechen als wärst du hier liegt doch die Nacht zwischen uns wie ein schwarzes Gebirge jeder Augenblick eine neue Felswand von Trennung unübersteigbar	SIE Die Nacht zwischen uns schwarzes Gebirge jeder Augenblick eine neue Felswand von Trennung unübersteigbar endgültig unsichtbar in der eisigen Ferne fällt ein Stein <u>das ist alles</u> <u>nie erreichbar</u> <u>was ersehnt</u> <u>nicht hier</u> <u>nirgendwo</u> geh weiter <u>geh weiter</u> <u>kehre nicht zurück</u> deine Einsamkeit verdoppelt die meine

Textbeispiel 3: Schematisches Libretto der Szenen V, VII und IX. Bezüge zwischen IHM und IHR

Die Intensität der Erinnerung verstärkt sich, abseits dieser in Ansätzen aufgelösten Chronologie, vor allem durch die Fragmentierung auf der Ebene des Textes. Nicht nur die Textmontage der unterschiedlichen Textquellen, sondern auch eine differenzierte intratextuale Verarbeitung und Adaption für das Libretto fallen hierbei auf. Die Veranschaulichung dieser Punkte an Beispielen soll Teil des nächsten größeren Abschnitts sein, der sich spezifisch mit den Textschichten auseinandersetzen soll. Dabei werde ich zunächst einzelne Aspekte der inhaltlichen Zusammenstellung der Quellen, und ihre Verarbeitung im Libretto betrachten. Danach werde ich anhand einiger Textpassagen verschiedene Formen der Fragmentierung und der Montage zeigen, die in der späteren Analyse im Zusammenhang mit der Musik Bedeutung haben.

3 Textschichten

Mit Ausnahme von *Narcissus* (1994)³⁷ verwendet Furrer seit seinem ersten Musiktheater *Die Blinden* (1989) konsequent das Prinzip der Textmontage (Tab. 1), also die Überlagerung und Verflechtung unterschiedlicher Textquellen.

Werk	Autoren-Quellen
Blinden (1989)	Maurice Maeterlinck, Platon, Friedrich Hölderlin, Arthur Rimbaud
Begehren (2001)	Cesare Pavese, Günter Eich, Hermann Broch, Ovid, Vergil
invocation (2003)	Marguerite Duras, Ovid, Cesare Pavese, Juan de la Cruz
Fama (2005)	Artur Schnitzler, Ovid
Wüstenbuch (2010)	Klaus Händl, Ingeborg Bachmann, Antonio Machado, Lukrez, Papyrus Berlin 3024

Tabelle 1: Furrers Musiktheater und den ihnen zugrunde liegenden Textquellen

Dabei bedient er sich meist heterogener Textinhalte und setzt diese in unterschiedlichste Beziehungen zueinander.³⁸ Er spannt damit weite Bögen im Sinne einer umso stärkeren Fokussierung des Erzählten auf einen oder mehrere zentrale Aspekte, um welche die verwendeten Texte kreisen.³⁹ Bei *Begehren* verwendet Furrer Textpassagen fünf verschiedener Autoren (Ovid, Vergil, Cesare Pavese, Günter Eich und Hermann Broch), deren Zusammenstellung innerhalb des Librettos ich im Weiteren näher betrachte.

Es lassen sich grob vier verschiedenen Stufen in der Textverarbeitung unterscheiden, die sich in den jeweiligen Kapiteln meiner Arbeit niederschlagen:

- 1) Auswahl der Quellen und Textpassagen (Kapitel 3.1.)
- 2) Bearbeitung/Adaption der gewählten Textpassage (Kapitel 3.2.)
- 3) Zusammenstellung im Libretto (Kapitel 3.3.)
- 4) Musikalische und zeitliche Umsetzung im fertigen Werk (Kapitel 4)

³⁷ Hier dient alleine Ovid als Librettoquelle.

³⁸ Ein ähnliches Vorgehen in der Verbindung verschiedener Textquellen findet sich beispielsweise in der Verschränkung von Texten von Hans Christian Andersen, Gudrun Ensslin und Leonardo da Vinci im Mädchen mit den Schwefelhölzern von Helmut Lachenmann.

³⁹ Vgl. Cloot, 2008, S. 58.

Die Auswahl der Textabschnitte ist in diesem Sinne bereits Teil des künstlerischen Prozesses. Die Librettogenese, also wann, wieso und wie die Wahl für die einzelnen Abschnitte getroffen wurde, ist dabei ein weiterer interessanter Aspekt im Entstehungsprozess. Aus Umfangsgründen kann und soll dieser nicht Teil dieser Arbeit sein.

3.1 Textquellen

Die Gegenüberstellung zweier lateinischer Texte der Antike mit drei Werken des 20. Jahrhunderts wirkt auf den ersten Blick wie ein gewagter Brückenschlag über etwas mehr als 2000 Jahre. Betrachtet man die einzelnen Texte jedoch näher, stellt sich heraus welche innere, thematische und sprachliche Verwobenheit ihnen zugrunde liegt. Zusätzlich finden sich extratextuale Beziehungen, die durch die gezielte Montage entstehen. Damit meine ich inhaltliche Verschränkungen, die nicht aus den Texten selbst kommen sondern sich erst durch die Adaption für das Libretto ergeben. So erhält beispielsweise der Monolog Schirins⁴⁰ aus dem Hörspiel von Günter Eich erst durch das Nebeneinander mit den anderen Texten einen Bezug zur Orpheus-Thematik und kann dadurch als Monolog der Eurydike gehört werden.

Da das Verstehen eines Werkes und seiner Struktur in meinen Augen auch die Kenntnis seiner Bausteine erfordert, stelle ich im Folgenden die verschiedenen literarischen Quellen von *Begehren* inhaltlich vor. Dabei werde ich zuerst die ursprünglichen römischen Quellen des Orpheus-Mythos bei Vergil und Ovid beleuchten, um im Weiteren auf die Inhalte der zu ihnen in Bezug gesetzten Gegenwartsliteratur einzugehen. Die Bezüge zueinander scheinen mir insofern von Bedeutung, als sie in der späteren musikalischen Umsetzung klar zur Geltung kommen und Teil des Geflechts verschiedener Schichten sind.⁴¹ Wichtig ist mir dabei vor allem die inhaltliche Verortung der einzelnen Quellen in *Begehren*, um im weiteren Parallelen aufzeigen zu können.

3.1.1 Vergil – *Georgica*, IV. Buch

Der Dichter Publius Vergilius Maro schrieb nach den Jahren des Bürgerkrieges im römischen Reich (ca. 29 v. Chr.) ein Lehrbuch über die Landwirtschaft, die *Georgica*. Er beschreibt darin das Land als zerstört, dem Raubbau und der Misswirtschaft ausgesetzt. Die Erzählung von Orpheus und Eurydike ist in das Finale des vierten Buches eingebunden, welches von der Bienenaufzucht handelt. Der Hirte Aristaeus ist darin auf der Suche nach seinem verlorenen Bienenschwarm und wendet sich hilfesuchend an den allwissenden Meergreis Proteus. Von ihm erfährt er von seiner

⁴⁰ Die jeweils identifizierten Librettoquellen finden sich im Anhang (S. 102 ff.).

⁴¹ ebda.

Schuld am Tod der Eurydike, die, auf der Flucht vor ihm, von einer Schlange gebissen wurde. Auch der Abstieg des Orpheus, der erfolglose Versuch der Rettung, sowie die im Wahn agierenden bacchantischen Frauen werden hier beschrieben. Diese Passage ist der früheste erhaltene römische Text, der den Orpheus Mythos beschreibt und dabei auch zum ersten Mal vom verbotenen Blick berichtet. Wolfgang Storch schreibt dazu folgendes:

„Was Orpheus im Hades erblickt, gleicht der Beschwörung eines Schlachtfeldes in der Padana. Als wollte Vergil noch einmal den Schmerz des Bürgerkrieges emporholen. Die Götter, Proserpina und Pluto, gestatteten Orpheus die Rückkehr seiner Geliebten. Allein er dürfe sich nicht umkehren. Hier wird das Verbot zum erstenmal ausgesprochen.“⁴²

Vergil hat hier dem Orpheus-Mythos eine Form gegeben, die weit stärker als die spätere Fassung von Ovid wirkt. Erst Vergil hat den Erfolg des Orpheus, entgegen der Tradition, in einen tragischen Verlust umgeändert. Er deutet damit auf die Notwendigkeit des Vertrauens hin, welches der Liebende, verkörpert durch den Sänger Orpheus, besitzen müsste. Dieser besiegt anfänglich zwar den Tod, doch nicht seine Unsicherheit ob Eurydike noch hinter ihm ist; er leidet unter dem aktiven, leidenschaftlichen Teil seiner eigenen Natur und verkörpert so die Polarität des Lebens.⁴³

Der Augenblick der verbotenen Umkehr ist dabei ein zentraler Aspekt, um den sich auch das *Begehen* von Furrer dreht.⁴⁴ Es beinhaltet die Frage nach dem Warum des Umwendens und seine Konsequenzen. Man kann darin den Ausgangspunkt für die Textmontage sehen, durch die Furrer die unterschiedlichen Antwortmöglichkeiten aus den anderen Texten filtert.

3.1.2 Ovid – *Metamorphosen*, X. / XI. Buch

Die *Metamorphosen* sind eine erzählende Dichtung in fünfzehn, chronologisch gegliederten Büchern. Der Autor Publius Ovidius Naso schreibt das Werk etwa im

⁴² Storch, Wolfgang: *Orpheus*. In: Storch, Wolfgang (Hrsg.): *Mythos Orpheus*. Reclam Verlag Leipzig 1997, S. 20.

⁴³ Vgl. Vergil, 2005, S. 182.

⁴⁴ Man vergleiche hierzu den Abschnitt über Szene I in dieser Arbeit (S. 35 ff.).

ersten Jahrzehnt nach Chr. und behandelt darin über zweihundertfünfzig Sagen, die beinahe alle eine Verwandlung enthalten. Es gilt als eine der wichtigsten mythologischen Quellen der abendländischen Literatur.⁴⁵ Die ersten fünf Bücher berichten von den Göttern, die Bücher VI bis X von den Heroen, XI bis XV von den Menschen. Genau an diese Bruchstelle, am Beginn des XI. Buches, setzt Ovid den Tod des Orpheus.

Auch Ovids Verse im X. Buch kreisen inhaltlich um den „zweifachen“ Tod der Eurydike, verschuldet durch den orphischen Blick zurück. Viel eindrücklicher als Vergil beschreibt Ovid im XI. Buch aber den Mord an Orpheus durch die von ihm zurückgewiesenen Anhängerinnen des Dionysos⁴⁶. Die Schilderung dieser Handlung zwischen verschmähter Liebe und Eifersucht dient Furrer als Grundlage der musikalischen Umsetzung von Szene VIII.

3.1.3 Hermann Broch – *Der Tod des Vergil*

Das in den Jahren 1936 bis 1945 geschriebene lyrische Werk⁴⁷ von Hermann Broch schildert die letzten achtzehn Stunden des sterbenden Vergil als einen inneren Monolog (obwohl in der dritten Person dargestellt).

Vergil erlebte sowohl die Schrecken des Bürgerkrieges als auch die Wiederbefriedung und das Aufblühen des Reiches unter Augustus. Er ahnte jedoch auch das Aufkommen des Neuen (das sich später als Christentum manifestieren sollte) und zweifelte kurz vor seinem Tod an seinem letzten großen Werk der *Äneis*. Ob dieser Zweifel wollte Vergil der Legende nach die *Äneis* verbrennen, konnte jedoch, bereits schwerkrank, während der Rückreise aus Griechenland von Augustus davon abgebracht werden und starb kurz darauf nach der Landung in Brundisium.

Dieser entscheidende Lebensmoment des Vergil bildet den Ausgangspunkt von Brochs Werk. Im Vorwort schreibt er selbst:

⁴⁵ Weiterführende Informationen zur Stoff- und Gattungsgeschichte finden sich bei Harzer, Friedmann: Ovid. Metzlerverlag, Stuttgart, 2002, S. 75 ff.

⁴⁶ Um begriffliche Verwirrungen zwischen der griechischen und römischen Mythologie zu verhindern, sei darauf hingewiesen, dass ‚Dyonisos‘, der griechische Gott des Weines, in der römischen Mythologie ‚Bacchus‘ genannt wird. Der Begriff der ‚Bachanten‘ bezieht sich dabei auf seine Anhänger, die im griechischen wiederum ‚Mänaden‘ genannt werden.

⁴⁷ Broch definiert das Buch selbst als solches. Man vgl. hierzu: Broch, 1995, S. 473.

„Es ist nochmals die Tag- und Nachtansicht dieses Lebens: die Sterbenseinsamkeit der Nacht bringt mit ihren Traum- und Fieberphantasien bruchstückweise den ganzen Ablauf dieses Lebens, vor allem die in ihm urtümlich eingebauten metaphysischen und religiösen Strebungen und wie sehr diese mit den unbewußtesten, ja vegetativsten Wurzeln des Menschen verbunden sind; der Tag hingegen ist die letzte Auseinandersetzung mit der Umwelt, dieser eigentümlich römischen Umwelt, in deren Mittelpunkt Vergil geistig und sozial gestanden hat, u.z. geht es hiebei [...] um die Vernichtung oder Erhaltung der ‚Äneis‘, bis eben der Augustus den Dichter von seinem herostratischen Vorhaben abbringt und damit das Epos rettet. Damit ist auch das Leben des Vergil abgeschlossen: in einer letzten Phantasie, welche die Tag- und Nachtansicht, die irrationalen und rationalen Momente vereinigt, schlummert er, nicht mehr der Dichter, sondern nur noch sterbender Mensch in die Ewigkeit hinüber.“⁴⁸

Broch selbst sieht auch eine Parallel zwischen der kulturellen Umbruchszeit zur Lebenszeit Vergils und seiner Gegenwart. Wie damals, meint Broch, geht eine alte Kultur zu Ende, und die Konturen einer neuen (mit einem wiederkehrenden religiösen Zentrum) deuten sich an. Dabei sieht er seine Aufgabe als Schriftsteller in einem Entwurf neuer ethischer Werte. So schreibt er selbst voller Hoffnung:

„[...] ,dass dieses Buch gerade in einer Zeit wie der heutigen, in einer Zeit des Religionsverlustes und der Religionssuche, in einer Zeit der Auflösung aller ethischen Werte und der Suche nach deren Neufundierung, imstande sein wird, manchem etwas zu bringen, nämlich einen Ansatz zu dem ethischen Halt, den die Welt heute genau so wie zur Zeit Vergils benötigt.“⁴⁹

Neben der Faszination der Schwelle zwischen Tod und Leben, Tag und Nacht, ist in meinen Augen auch der Moment des Umwendens, also Vergils Rückschau und sein Blick auf das vergangene Leben innerhalb der inhaltlichen Konzeption bedeutsam. Im Libretto verwendet Furrer einen Abschnitt einer fieberhaften Erinnerung Vergils, die um das Schicksal und den Verlust Eurydikes kreist. Durch eine starke Fragmentierung des Textes, also eine Neuzusammenstellung durch gezielte Auswahl einzelner Wörter und Wortpaare, verstärkt sich dabei die bereits im Text von Broch gegebene Form des

⁴⁸ Broch, 1995, S. 457-458.

⁴⁹ Ebd., S. 459.

Monologs. Inhaltlich ist es vor allem die Suche nach Erinnerungen und damit einhergehend die Frage nach dem Vergessen, die im Libretto zur Geltung kommt.

3.1.4 Cesare Pavese – *Gespräche mit Leuko - „Der Untröstliche“*

„Wir wären, wenn möglich, gerne ohne soviel Mythologie ausgekommen. Nun sind wir jedoch überzeugt, dass der Mythos eine Sprache ist, ein Ausdrucksmittel – also nichts Willkürliches, sondern ein Sammelbecken von Sinnbildern, dem – wie allen Sprachen – eine besondere und anders nicht wiederzugebende Substanz von Bedeutungen innewohnt.“⁵⁰

Cesare Pavese gilt als Begründer der modernen italienischen Literatur. Die *Dialoghi con Leucò* erschienen im Oktober 1947 (in deutscher Sprache erstmals 1958) und damit nur drei Jahre vor dem überraschenden Selbstmordes des Autors, dem erst in den späten Jahren die Bedeutung der Mythen bewusst wurde, auch wenn sein Verhältnis zum Mythos bis in seine literarischen Anfänge zurückreicht.⁵¹ Die gegen Ende des Zweiten Weltkriegs entstandene Sammlung von 27 Dialogen zwischen antiken Göttern, Heroen, Nymphen sind dabei eine Art Rückkehr zum Mythos als Urform der Dichtung, der Anschauung von Welt an sich.⁵²

„In jedem der Gespräche mit Leuko wird mit Hilfe eines zwischen den beiden auftretenden Personen rasch ablaufenden Dialogs ein klassischer Mythos beschworen, in seiner ganzen Problematik und unheimlichen Mehrdeutigkeit gesehen und interpretiert, bis zu seinem menschlichen Kern freigelegt und dadurch jeder klassizistischen Pseudoschönheit entkleidet. Seine Gestalten werden als Typen mit einem schönen Namen behandelt, die zwar an ihrem Schicksal, nicht aber an einem psychologisch abgerundeten Charakter zu tragen haben. So sehen mehr oder weniger alle Gestalten Paveses aus, und so hofft er sie auch weiterhin zu gestalten, solange seine Kräfte reichen.“⁵³

⁵⁰ Pavese, 1989, S. 7.

⁵¹ Belege dafür sind seine bis in die Jahre 1924 zurückreichenden Briefe, Gedichte ab den frühen dreißiger Jahren sowie sein ab 1935 geführtes Tagebuch.

⁵² Buchumschlag in Pavese, Cesare: *Gespräche mit Leuko*, Dt. von Catharina Gelpke, Claassen Verlag, Düsseldorf 1989.

⁵³ Pavese, 1989, S. 216.

Die Dialoge der *Gespräche mit Leuko* (mit Ausnahme des abschließenden) werden durch einen kurzen Kommentar eingeführt, der die Kenntnis der griechischen Mythologie voraussetzt. Im Vorwort zum – um Orpheus kreisenden – Dialog „*Der Untröstliche*“ heißt es: „*Durch das Geschlecht, die Trunkenheit und das Blut wurde seit je die unterirdische Welt aufgerufen; und mehr als einem versprachen sie chthonische Seligkeiten. Aber der thrakische Orpheus, Sänger, Wanderer im Hades und, wie selbst Dionysos, in Stücke zerrissenes Opfer, bedeutet mehr.*“⁵⁴ Dieses „Mehr“ eröffnet Pavese in einem Dialog zwischen Orpheus und einer Bacchantin, einer Anhängerin des Dionysos. Im Gespräch beginnt Orpheus den Verlust Eurydikes zu reflektieren. Vor allem hinterfragt er den Ursprung seiner Handlung, der ihn dazu veranlasst hat, sich umzuwenden. Pavese bringt dabei ein vollkommen neues Moment in den Mythos hinein. Nicht das Schicksal wird für schuldig und unausweichlich befunden, sondern die Verantwortung der Tat auf die Seite des Sängers verschoben. Er zeigt ein neues Bewusstsein bei Orpheus, der begreift, dass der Tod ein unumkehrbarer ist und die versuchte Wiedererweckung Eurydikes aus reinem Selbstzweck geschah. Der Blick zurück also als Eingeständnis der eigenen Furcht vor der Einsamkeit. Wenn man so will, zerstört Pavese hier innerhalb eines Dialoges das romantische Bild des großen Liebenden Orpheus und wendet ihn ins „Menschliche“.

3.1.5 Günter Eich – *Geh nicht nach El Kuwehd!*

Das aus dem Jahr 1950 stammende Hörspiel *Geh nicht nach El Kuwehd!*, des deutschen Lyrikers Günter Eich ist die einzige Librettoquelle, die keinen direkten Bezug zum Orpheus-Mythos aufweist. In dem sprachlich und formal als orientalisches Märchen gestalteten Hörspiel findet sich jedoch eine der Orpheustragik verwandte Thematik.⁵⁵

Auf dem Weg nach Damaskus übernachteten der Kaufmann Mohallab und sein Diener Welid in El Kuwehd. Mohallab, der sich vor Sehnsucht nach seiner Verlobten Fatime verzehrt, glaubt in El Kuwehd schon einmal gewesen zu sein. Trotz der Warnungen seines Dieners folgt er, wie im Traum, einer verschleierten Frau, die ihn an Fatime erinnert. Tatsächlich handelt es sich jedoch um die Frau des Räubers Omar, die diesem als Lockvogel dient. Omar nimmt Mohallab nicht nur seine Karawane, sondern behält

⁵⁴ ebd., S. 96.

⁵⁵ Eine interessante Parallele zum „zweifachen“ Tod der Eurydike, findet sich im ursprünglichen Untertitel des Hörspiels: *Geh nicht nach El Kuhwed oder Der zweifache Tod des Kaufmanns Mohallab*.

ihn auch als Geisel, bis Welid mit dem restlichen Vermögen aus Damaskus zurückkehrt. Nachdem das Lösegeld ausbleibt, wird Mohallab in Basra dem Fürst Saad als Sklave verkauft. In dessen Palast beginnt er eine Liebesbeziehung mit Schirin, der Frau des Fürsten, um mit ihrer Hilfe und seinem ihm nachgefolgten Diener Welid fliehen zu können. Während der Flucht stellt sich heraus, dass Welid inzwischen selbst Kaufmann geworden ist und Mohallabs Braut Fatime heiraten wird. Nach einem kurzen Kampf lässt Welid Mohallab verletzt zurück. Der Henker Okba bringt ihn wieder zum Palast und pflegt ihn gesund, um ihn dann hinrichten zu können. In dem Moment, als er vom Felsen gestürzt wird, wacht Mohallab in der Herberge von El Kuwehd auf. Das Hörspiel endet damit, dass Mohallab genau das tut, womit der Traum begonnen hat: er folgt einer unbekannten Frau.

Trotz der Warnung durch den prophetischen Traum kann und will er seinem Schicksal nicht entgehen. Eich zeigt damit die Unausweichlichkeit des Schicksals und die Unfähigkeit des Menschen Fehler zu vermeiden, trotz des Wissens um die Konsequenzen. Dies spiegelt sich auch im Moment des Umwendens bei Orpheus wider.

3.2 „Übersetzung“ ins Libretto

Bei der Zusammensetzung des Librettos lässt sich von einem eigenständigen künstlerischen Prozess in zweifacher Weise sprechen. Im Sinne einer Montage (frz. Montage – „Aufbau, Zusammensetzen“) wird durch das Zusammenfügen zuvor fragmentierter Textstellen ein neuer Text entworfen. Sowohl die Montage, als auch das Fragment (lat. frangere – brechen, fragmentum – ‘[Bruch]Stück, Überbleibsel‘, teils auch deutsch Bruchstück) bestimmen also die Zusammensetzung des Librettos.

Dabei finden sich mehr oder weniger starke Eingriffe in die ursprüngliche Struktur der Textquellen. Um die Gedankenwelt der ProtagonistInnen darzustellen, überwiegen beispielsweise Veränderungen, die das Fragmentarische des Textes hervorheben. So finden sich am Ende im Libretto kaum vollständige Sätze, als vielmehr bruchstückhafte Gedanken. Das Fragment betont in diesem Zusammenhang den Fokus auf das Innenleben. Erinnerungen haben dabei keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Dieser bruchstückhafte Charakter wird im Libretto klar ersichtlich. Die Eingriffe betreffen vor allem die Gegenwartsliteratur, während bei den lateinischen Quellen von Ovid und Vergil, abseits der Auswahl der Verse, kaum Veränderungen vorgenommen werden.

Im Folgenden zeige ich anhand einzelner Beispiele die unterschiedlichen Vorgangsweisen in der Veränderung der Textquellen. Mir geht es dabei nicht um eine vollständige Textanalyse, sondern um Auffälligkeiten innerhalb des Textnetzwerkes.

3.2.1 Die lateinischen Quellen von Vergil und Ovid

Rein inhaltlich betrachtet haben die Erzählungen von Vergil und Ovid die größte Nähe zueinander. Beide liefern jedoch einen in Details sich unterscheidenden Blick auf den Mythos Orpheus und ergänzen sich dadurch später innerhalb des Librettos.

Die ausgewählten Vergilpassagen betonen neben der Klage der Eurydike, nachdem Orpheus sich umwendet und sie in die Unterwelt zurückfällt, auch seine Trauer über ihren Tod. Im Libretto verwendet Furrer schließlich daraus 12 lateinische Verszeilen und zwei Passagen in deutscher Übersetzung. Dabei ist keine auffallende Fragmentierung feststellbar. Vielmehr finden sich fast ausschließlich gesamte Phrasen. Dies mag zum einen im Sprachduktus des Lateinischen liegen, der einen, dem Fragment, ähnlichen Charakter aufweist, zum anderen an der Zuteilung für den Chor,

bei dessen Passagen weniger die Innenschau, sondern der Erzählcharakter im Vordergrund stehen. Um einen Sinnzusammenhang deutlicher hervorzuheben sind ganze Sätze hilfreich.

Das Bild des Mythos ergänzt Furrer mit den ovidschen Beschreibungen des Pfades nach oben, der zeitlosen Trauer nach dem abermaligen Tod Eurydikes, sowie des Mänen-Wahnsinns und des Mordes an Orpheus. Neben der Betonung der Trauer um Eurydike, kommt hier jedoch als ein weiteres Moment am Ende die Trauer um den Tod des Orpheus hinzu. Ebenso wie bei Vergil dominieren in den etwa 24 Verszeilen ganze Phrasen aufeinander folgender Verszeilen, mit einer Ausnahme. In Szene VIII, dem hektischen, wilden Schauplatz des Mordes an Orpheus, kommt es zu einer großflächigeren Montage einzelner Textpaare, die sich über mehr als 30 Verszeilen erstreckt (Textbeispiel 4).

Vers 7	[...] hic est nostri contemptor!
Vers 13-14	sed enim temeraria crescunt bella, modusque abiit , insanaque regnat Erinys.
Vers 17-19	...tympanaque et plausus et Bacchei ululates obstrepere sono citharae . tum denique saxa non exaudit rubuerunt sanguine vatis
Vers 29-30	hae glaebas, illae direptos arbore ramos, pars torquent silices;
Vers 37-38	quae postquam rapuere ferae cornuqze minaci divulsere boves, ad vatis fata recurrent.

Textbeispiel 4: Montage von Ovid-Versen in Szene VIII. Die hervorgehobenen Phrasen werden als Fragmente im Libretto zusammengesetzt.

Neben der Musik verstärkt dabei auch die veränderte Textstruktur in diesem Zusammenhang das Bild der berauschten und aufgebrachten Frauen. Auffallend sind dabei vor allem häufig auftretende, zusammengefasste Wortpaare (z.B. rapuere ferae, crescent bella, modusque abiit, respondent flebile ripae), die auch in der musikalischen Umsetzung oftmals bestehen bleiben.

3.2.2 Die Gegenwartsquellen Broch, Eich und Pavese

Betrachtet man die Textsorten der anderen Quellen, so finden sich zwei Monologe bei Broch und Eich sowie ein Dialog bei Pavese, der jedoch eine Transformation zum Monolog durch die Eingliederung in das Libretto erfährt. Alle drei Texte verkörpern also in ihrer schlussendlichen Fassung ein gedankliches Innenleben. Dies ist mit ein Grund, warum diese drei Textquellen später im Werk vor allem mit IHM und IHR jenen

Charakteren zugeordnet sind, die in ihren Erinnerungen kreisen. Lediglich einmal in Szene II übernehmen Solisten aus dem Alt und Bass des Chores für wenige Takte einzelne Passagen von Broch und verlassen für kurze Zeit die Textquellen Ovid und Vergil. Eine gewollte Kohärenz der Textpassagen des Librettos führte auch bei den Gegenwartsquellen zu Eingriffen und selektiven Prozessen. Ich zeige das Vorgehen bei dieser Transformation exemplarisch am Beispiel des Eich Textes.

Furrer wählt nur eine einzige Stelle aus dem Hörspiel Günter Eichs für *Begehrten* aus. Es handelt sich um Schirins Monolog nachdem sie bemerkt, dass Mohallab seine Liebe zu ihr nur vorgetäuscht hat, um fliehen zu können. In ihren Worten herrscht eine spürbare Ambivalenz von Trennung und Nähe. Worte einer verletzten Liebenden über die Unüberwindbarkeit der Einsamkeit, die Furrer passend auf Eurydike überträgt. Der Text erfährt zu diesem Zwecke zunächst eine notwendige Änderung, um ihn aus seinem Kontext zu befreien. So wird das Wort „reiten“ in ein neutrales „gehen“ gewandelt. Andere Passagen wie „Mohallab“, „der Huf deines Pferdes“ sowie weitere Passagen, die eine klarere Verortung des Textes zur Folge hätten, werden gestrichen. (Abb. 1) Dadurch vergrößern sich die thematische Offenheit und Flexibilität des Textes. Zurück bleiben vor allem Bilder der unüberwindbaren Trennung und Passagen, die sich um die Frage nach dem zueinander Sprechen drehen. Das Bild aneinander gereihter Textsplitter scheint mir zur Beschreibung der finalen Erscheinungsform des Librettos passend.

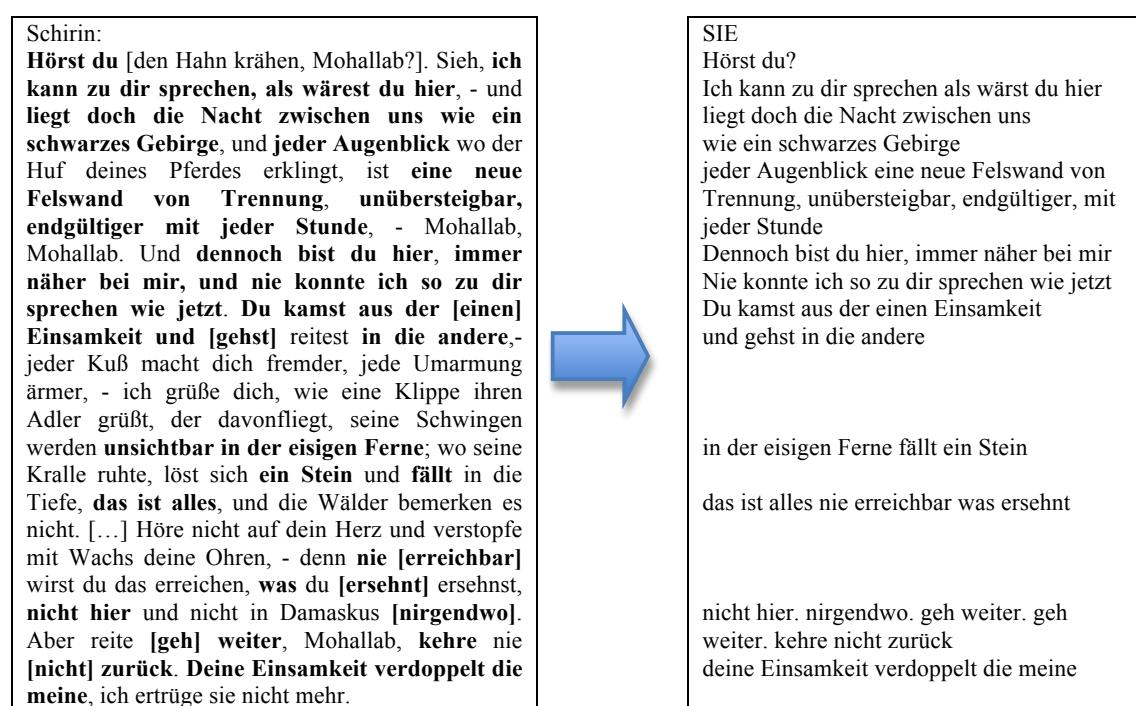


Abbildung 1: Transformationsprozess bei Günter Eich

Es steht nicht die inhaltliche Transformation des Textes im Vordergrund. Denn durch den Eingriff kommt es lediglich zu marginalen Sinnänderungen des Gesprochenen. Die bewussten Streichungen heben jedoch sehr wohl gewisse Esszenen der Passage, wie die Einsamkeit und Unerreichbarkeit, hervor. Die gezielte Kürzung des Textes verstärkt vor allem den Charakter einer Reminiszenz.

Ein ähnliches Vorgehen findet sich bei den Texten von Pavese und Broch. Bei beiden ist jedoch der Abstand der einzelnen Splitter zueinander ein viel größerer und daher schwieriger darzustellen. Während sie bei Pavese über fünf Seiten verteilt sind, erstrecken sie sich bei Broch sogar auf elf. Damit einhergehend vergrößern sich auch die Möglichkeiten der inhaltlichen Fokussierung durch die spezifische Auswahl bestimmter Wortpaare. Paveses Dialog erfährt in meinen Augen dabei den größten Eingriff. Während Brochs Monologpassage bereits in ihrer ursprünglichen Form einen stark fragmentarischen Charakter besitzt (der durch die Zersplitterung noch verstärkt wird), ist bei Pavese die Satzstruktur vor der Transformation noch gar nicht aufgelöst.

Insgesamt fiel mir bei meiner näheren Auseinandersetzung auf, dass es zu einer sprachlichen Annäherung aller fünf Quellen durch die Übersetzung ins Libretto kommt. Die wichtigsten Merkmale lassen sich festhalten als:

- Betonung des Fragments
- Häufung von aneinander gereihten Wortpaaren (z. B.: Leere durchquert, nie erreichbar, vertrauteste Fremdheit, in dichtesten Nebel gehüllt)
- „Offener Charakter“ des Textes (als „ortlose Erinnerungen“)
- Erinnerungsartiger Sprachduktus

Die dadurch erzeugte Einheitlichkeit löst damit die Unterschiedlichkeit der Grundquellen auf und verstärkt die textuale Sogwirkung innerhalb des Librettos. Durch die Montage, die schlussendlich nicht mehr hörbar ist, entsteht ein eigenständiges Textkonglomerat, das sich in Kombination mit der Musik entfaltet. Man nimmt schließlich nicht mehr fünf unterschiedliche Zugänge, sondern nur mehr eine Einheit aus Text und Musik wahr.

3.3 Verweben der Textschichten innerhalb von *Begehren*

Nachdem ich nun versucht habe die Auswahl der Quellen und Textpassagen sowie deren Bearbeitung und Adaption zu skizzieren, geht es mir im Weiteren um die Zusammenstellung und das Verweben innerhalb des Librettos. Dabei kommt es auch zu dramaturgischen Fragen, die sich durch die Konstellation der Texte stellen.

Da es ab einem gewissen Zeitpunkt nicht mehr möglich ist, die Verarbeitung des Textes ohne einen Blick auf die Textur, also die musikalische Gestaltung, zu betrachten, klammere ich an dieser Stelle Fragen der zeitlichen Überlagerung, also des Zusammenspiels zwischen Text und Textur, aus, um sie in späteren Abschnitten, bei der analytischen Betrachtung der einzelnen Szenen, einfließen zu lassen. So will ich an dieser Stelle nur einen groben Überblick präsentieren, der das Augenmerk auf die Verteilung der Texte und darin sichtbarer Schwerpunkte legt.

3.3.1 Textzuordnung

Aus der Aufschlüsselung der Textquellenverteilung innerhalb der 10 Szenen (Abb. 2) lassen sich erste Rückschlüsse ziehen:

	Eich	Broch	Pavese	Ovid	Vergil
Szene I	SIE		ER	CHOR	CHOR
Szene II		CHOR solo	ER	CHOR	
Szene III			ER		SIE
Szene IV					CHOR
Szene V		ER			
Szene VI		ER		CHOR	SIE
Szene VII	SIE		ER		
Szene VIII				CHOR	
Szene IX	SIE				
Szene X	SIE			CHOR	CHOR / SIE

Abbildung 2: Textpassagenuordnung in *Begehren*⁵⁶

Zum einen wird die Verschränkung von Charakteren und spezifischen Literaturquellen klar ersichtlich. Während SIE in den Szenen I, III, VII, IX und X zwischen Günter Eich und Vergil pendelt (wobei die Gewichtung eindeutig auf der Passage von Günter Eich liegt), ist bei IHM eine ähnliche Balance in den Szenen I, II, III, V, VI, VII zwischen Pavese und Broch zu erkennen. Der CHOR trägt in sechs der zehn Szenen die Funktion

⁵⁶ Die detaillierte Zuordnung der Librettopassagen findet sich im Anhang bei Kapitel 7.2.

des Erzählens aus Sicht der antiken Mythen von Ovid und Vergil und weicht zusätzlich einmal in Szene II in solistischer Weise auf den Broch Text aus.

Zum anderen lassen sich klare Aussagen zu unterschiedlichen Konstellationen innerhalb *Begehrens* treffen. Für die beiden Hauptcharaktere findet sich je eine Art Monologszene: Szene V, ER; Szene IX, SIE. Dem CHOR sind zwei ‚erzählende‘ Szenen (Szene IV und VIII) zugeordnet. Demgegenüber finden sich zwei ‚Dialogszenen‘ zwischen IHM und IHR (Szene III und VII), zwei Szenen mit allen drei Charakteren (Szene I und VI), sowie zwei Szenen in denen der CHOR einmal IHM und einmal IHR gegenüber steht (Szene II und X). Was von außen wie eine klar ausbalancierte Verteilung wirkt, erhält jedoch durch die musikalische Gestaltung und der verteilten Textzuordnung eine eigene Dynamik. So erscheinen wiederholte Textpassagen immer wieder in anderem Licht, in Abhängigkeit zu der jeweiligen Textkonstellation (Vgl. hierbei beispielsweise verschiedenste Konstellationen des Pavese Textes: Pavese-Eich-Ovid [Szene I], Pavese-Broch-Ovid [Szene II], Pavese-Vergil [Szene III] und Pavese-Eich [Szene VII]).

3.3.2 Inhaltliche Schwerpunkte

Durch die ständig wechselnden Textkonstellationen und der im Ganzen ausbalancierten Verteilung sind unter Ausklammerung des musikalischen Geschehens, keine größeren Gravitationszentren ausmachen.

Es lässt sich jedoch bereits hier vorwegnehmen, dass die Passagen von IHM und IHR in der späteren musikalischen Umsetzung aus zwei Gründen mehr in den Vordergrund treten. Einerseits heben sich ihre Textstellen als Solisten, bei IHM gesprochen, bei IHR gesungen, wesentlich deutlicher vom Ensemble ab. Andererseits erfährt der CHOR in großen Teilen eine instrumentale Behandlung, bei der die Verständlichkeit des Textes in den Hintergrund gerückt wird. Im Wissen um diesen Umstand lassen sich noch einige Schwerpunkte hervorheben. So erkenne ich eine deutliche Dominanz des Pavese Textes, die vor allem durch den gesprochenen Gestus innerhalb der ersten drei Szenen bei IHM begründbar ist. Wirft man einen Blick an das andere Ende von *Begehren*, so wird eine Art Spiegelung deutlich, da SIE in den letzten Szenen mit Eich das Bild bestimmt. Verkürzt ausgedrückt könnte man hier von einem Kreuzvorgang sprechen. Befinde ich mich als Hörer zu Beginn in der Nähe von IHM und seinen Gedanken, so

kreuzen sich diese zwei Welten im Verlauf der Szenen III – VII, um schließlich in den letzten Szenen mit ihrer Gedankenwelt auszuklingen. Innerhalb dieses Rahmens wiederum könnte man die zwei Texte von Broch (ER) und Vergil (SIE) als eine Art Zentrum sehen.

4 Text & Textur

In diesem Kapitel werden primär Querbezüge zwischen der musikalischen und textlichen Handhabung auf Basis einer musikalischen Analyse hergestellt. Aufgrund der Größe des Werkes ziehe ich nach einer ausführlicheren Analyse von Szene I exemplarisch einzelne Szenen heran, um weitere Besonderheiten aufzuzeigen.

Nach einigen grundlegenden Bemerkungen wird mein erster Blick der eröffnenden Szene gelten, welche eine Vielzahl kompositorischer Elemente beinhaltet, die in den späteren Szenen eine weitere Ausarbeitung erfahren. In diesem Sinne werde ich auch von musikalischen Schichten sprechen, die in Kombination mit den Textschichten einen kompositorischen Wandel im Laufe des Werkes erfahren. Innerhalb der ersten Szene kommt es zu einer Überlagerung verschiedenster Klangelemente, welche in den weiteren Szenen unterschiedlich abgetragen und intensiviert werden. Die verschiedenen Perspektiven zeige ich anhand exemplarischer Beispiele der anderen Szenen. Eine komplexe vielschichtige Struktur aus Text und musikalischer Textur und deren enge Verknüpfung in Szene I soll dabei Ausgangspunkt einer Analyse in die Tiefe sein.

4.1 Formale Anlage

Bei Furrer ist die klangliche Intensität keine Frage der Ensemblegröße. Neben Frauenstimme (SIE), Männerstimme (ER) und gemischem Chor (12 Stimmen) bilden fünfzehn Musiker den gesamten Instrumentalapparat. Flöte, 2 Klarinetten (beide auch Bassklarinetten, 2. auch Kontrabassklarinette), Oboe, Saxophon (Tenor und Sopran), Trompete, Posaune, 2 Schlagzeuger, Klavier, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass. Im Verlauf von *Begehren* finden sich unterschiedliche Besetzungen:

Szene I	Gesamtes Ensemble
Szene II	Flöte, Bassklarinette, 2 Schlagwerker, Klavier, Streichquintett (2 Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabass)
Szene III	Wie Szene II
Szene IV	Gesamtes Ensemble
Szene V	Flöte, Klarinette, Bassklarinette, Oboe, 2 Schlagwerker, Klavier, Streichquintett
Szene VI	Flöte, 1 Schlagwerker, Klavier, Streichquintett
Szene VII	1 Schlagwerker und Streichquintett
Szene VIII	Gesamtes Ensemble
Szene IX	Flöte, Klarinette, 1 Schlagwerker, Klavier, Streichquintett
Szene X	2 Klarinetten, Oboe, Saxophon, Trompete, Posaune, 2 Schlagwerker, Klavier, Streichquartett

Tabelle 2: Instrumentierung der Szenen von *Begehren*

Es lassen sich also grob zwei Besetzungen feststellen:

- Volle oder beinahe volle Besetzung in den Szenen I, IV, V, VIII und X sowie
- reduziertes Ensemble in den Szenen II, III, VI, VII und IX.

Dabei bildet in allen Szenen das Streichquintett (nur in Szene X Streichquartett) das Klangfundament, während vor allem die Blechbläser gezielt in einzelnen Szenen eingesetzt werden.

4.2 Musikalische Bausteine (Szene I)

„Anfangs diese Gleichzeitigkeit und aus dieser Gleichzeitigkeit einzelne Schichten herauszuarbeiten, das kann ich eigentlich nur mit musikalischen Mitteln darstellen: also die Gleichzeitigkeit und dadurch eine Perspektive.“⁵⁷

Womit beginnt für Beat Furrer das Begehr? Mit dem Moment des Verlustes eines geliebten Menschen. ER verliert SIE an die Unterwelt, da er sich umwendet. Die eröffnenden Takte der ersten Szene scheinen davon noch nichts vermitteln zu wollen. Die Musik stürzt in aufsteigenden Linien über den Zuhörer herein. Wolfgang Hofer bezeichnet diese Art von Anfang recht eindrücklich als „[...] Beginnlosigkeit. Denn ‚Aller Beginn ist Widerhall‘“ (Botho Strauß). [...] Es ist einfach da. *Creatio ex nihilo.*⁵⁸

Ich fühle mich als Zuhörer gleichsam mitten hineingeworfen in eine Auseinandersetzung mit etwas Geschehenem. Vereinzelte Sforzati innerhalb einer unglaublichen Intensität zwischen dreifachem Pianissimo und Mezzopiano ziehen mich in den Bann. Zwei Liebende in der Unterwelt. Das Wort „Schatten“ steht am Beginn einer emotionalen Standortbestimmung. Orpheus und Eurydike am Weg nach oben. Der Alt fällt ein und beschreibt, wenngleich kaum hörbar, den Pfad aus der Unterwelt heraus ans Licht, während der Rest des Chores Lautverschiebungen als Kontinuum (z.B. kontinuierliche Übergänge zwischen Lauten wie <ch> zu <sch>⁵⁹) artikuliert. Die Anweisung für den Sopran „Klang aus dem Atemgeräusch entstehen lassen“⁶⁰ lässt bereits erkennen, dass Furrer hier auf unterschiedlichste Art und Weise das Feld zwischen Atem, Sprache und Gesang ausleuchtet. Auch wenn diese Grenzausleuchtungen mir beim reinen, unbefangenen Zuhören im Detail verborgen bleiben, so lassen sie dennoch einen musikalischen Sog entstehen, der mich in die Unmittelbarkeit des Geschehens hineinzieht.

⁵⁷ DVD-Interview S. 113.

⁵⁸ Wolfgang Hofer, Tonräume mit „freiem Geleit“. Zu Beat Furrers Klavierwerk, in: Katalog Wien Modern 2005, hrsg. von Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer, Saarbrücken: Pfau 2005, S. 99.

⁵⁹ Man vergleiche hierzu die ersten Takte von Tenor und Bass in Abb. 3.

⁶⁰ ebda.

BEGEHREN

Musiktheater

Szene I

Beat Furrer, 2001

3f | $\Gamma_{ca} 126$
 o 2f 4f
 - - - - -
 + + + + +
 fl.
 ob.
 cl.
 B-cl.
 t-sax.
 tp.
 bsn.
 1. perc.
 2. perc.
 klav.
 vcl.
 vcl.
 vcl.
 cb.
 ER
 S1
 A1
 CHOR
 T1
 Ab
 ff

(soprano:
 1) Klänge aus dem Attagenreich entstehen lassen

BA 7721

© 2001 by Bärenreiter Verlag Basel

Abbildung 3: Szene I (T. 1-6)

Bei eingehender Betrachtung des Beginnes von Szene I (Abb. 3) fallen vor allem einzelne instrumentale Schichten zu Beginn auf:

Eine aufsteigende, schnelle, beinahe komplett chromatische Figur der Flöte am Übergang von Tonlosigkeit zur unmerklichen Hörbarkeit (in der Partitur jeweils durch einen leeren und halbvollen Kreis symbolisiert) sowie versetzte Klarinette und Bassklarinette mit ähnlicher Figur sind Hauptträger der musikalischen Bodenlosigkeit zu Beginn der Szene. Die Verzahnung versetzter Hoch- und Tiefgänge dieser drei Instrumente lässt einen wirbelnden Klang ohne Ziel und eindeutiger Richtung entstehen. Sie vermittelt bereits die Ambivalenz zwischen Aufstieg und Fall, der Orpheus und Eurydike ausgesetzt sind. Deutlich hörbare Einwürfe der Oboe (Sz. I, T. 3-12) tragen zur Ankerlosigkeit der Musik bei, während signalhafte Tritoni (Sz. I, T. 5/8) zwischen Trompete und Posaune den Raum öffnen. Neben der ersten Schicht der Bläser agiert in einer zweiten Schicht ein Streichquintett mit zerklüfteten Figuren und kurzen ineinander verschrankten Einwürfen. Auf ähnliche Art und Weise setzt Furrer auch Marimba und Sandblock ein. Es überwiegt die Tendenz einer Aufwärtsbewegung mit vereinzelten Klangelementen als fragmentarische Einschübe.

Die Worte „Schatten“ und „flüchtig“ von IHM bilden anfänglich in den Takten 1, 20, 26 und 36 vier Ausgangspunkte für die nach oben gerichteten Linien des Ensembles. Das Klangbild erfährt dabei jeweils minimale Änderungen (z.B. ein mehrtaktiger nach oben gerichteter Glissandoklang in Alt, Tenor und Bass in Sz. I, T. 28-31) die aufgrund der Vielschichtigkeit der Struktur beim Hören kaum zu verorten sind. Durch diese Nuancen entsteht der Eindruck eines sich ständig bewegenden Klanges im Raum. Der musikalische Gestus ist also ein klar aufsteigender, doch lässt er sich nicht gänzlich greifen. Der implizit mitgedachte Fall und der Verlust scheinen bereits zu Beginn auch instrumental angedeutet zu werden. Nicht die Frage nach der linearen Entwicklung ist von Bedeutung, sondern der Blick auf die einzelnen Facetten einer bereits unabwendbaren Gegebenheit und deren Bewusstwerdung.

4.2.1 Sprach- und Klangfelder

Während die Musik zu Beginn nach oben zu drängen scheint, bilden einzelne Stimmen des CHORES anfänglich ein starres sprachliches Gegengewicht⁶¹ das nur in geringem Ausmaß von seiner Tonhöhe abweicht (Sz. I, T. 1-8/14-19 im Alt, Sz. I, T. 21-25 in Tenor und Bass). Die anderen Stimmen bilden im Hintergrund kaum wahrnehmbare Klangereignisse, die aber dennoch ein wesentliches Element des Gesamtklanges darstellen (z.B. der Übergang der Laute „a-o-ch-sch-s“ in Tenor und Bass [Sz. I, T. 1-19]). Neben der klanglichen Integration des CHORES in das Ensemble finden sich bis Takt 121 neun Chorfelder, in denen eine oder mehrere Stimmen den Weg nach oben beschreiben (z.B. „Steil, dunkel, in dichten Nebel gehüllt, nicht weit vom Rand der Erde. Und sah schon an der Schwelle zum Licht“ [Chor Sz. I, T. 1-25]). Der sprachliche Inhalt ist dabei manchmal mehr, manchmal weniger hörbar. Das einzig Verbindende zwischen diesen Feldern bilden die Textschicht und deren deklamatorischer Vortrag. Denn das klangliche Umfeld im restlichen CHOR sowie dem Ensemble erfährt kontinuierliche Variationen.

Die einzelnen Felder bilden jedoch ein Gefüge, das durch seine klare Struktur die Differenzierung zu anderen klanglichen Feldern ermöglicht. So leiten die Worte „schon an der Schwelle zum Licht“ in den Takten 50-59 in ein Vergangenheitsfeld⁶² über, welches sich vor allem durch einen reduzierten Instrumentalapparat (ohne Oboe, Klarinette, Saxophon und Blechbläser) kennzeichnet und sich damit deutlich von der vorherigen Klangcharakteristik unterscheidet. Neben der auffallenden Differenz zu den bis hierher stark fragmentarischen Einwürfen von IHM wird vor allem durch diese Veränderung des Klangbildes sein plötzlicher Wortfluss noch deutlicher hervorgehoben. Gleichzeitig beschreibt der Bass in einem Sekundklang (A,H,c) über einer – aus dem Tonlosen kommenden – reibenden Sekund (h^1-c^2) des restlichen CHORES mit den Versen Ovids den beschrittenen Pfad (Abb. 4).

⁶¹ Dies erschließt sich für den Hörer nicht augenblicklich, da der CHOR durch das Ensemble stark in den Hintergrund gedrängt wird.

⁶² In diesen Passagen kreist SEIN Monolog inhaltlich fast ausschließlich um Vergangenes.

12

51

52

53

(1) (2) (3)

sim.

1) "charisch" atmen

Abbildung 4: Szene I T. 51-54

Die lateinischen Chorfelder stellen eine klare Differenz zu den deutschsprachigen Passagen von IHM dar. Auf Textebene überlappen sich hier „Am Leib Kälte. Was war, was gewesen ist, wieder, wieder. Leere durchquert“ und „Carpitur adclivis permuta silentia tramens arduus obscurus, caligine densus opaca“ („Der Pfad führt sie durch die Totenstille bergen; steil ist er, dunkel und in dichten Nebel gehüllt“). Beide Texte erfahren durch diese Montage eine charakterliche Transformation. (Die Gegenüberstellung von lateinischen und deutschen Texten, ist dabei auch immer ein Gegenüber von Gesungenem zu Gesprochenem. Über den gesamten Verlauf von *Begehren* sind es nur die lateinischen Passagen, die Furrer in eine Klanglichkeit überführt, während die deutschen Texte auf vielfältige Art und Weise des Sprechens verarbeitet werden.)

In den Takten 84-93 findet sich parallel dazu ein weiteres Vergangenheitsfeld. Der identen Sprachkonstellation (ER und Bass) steht dabei im Vergleich zur vorherigen Stelle (Sz. I, T. 50-59) ein leicht erweitertes Klangbild gegenüber. Differenzen finden sich im Text von IHM und Bass⁶³ und einer leicht ergänzten Instrumentation (mit Posaune und Klarinette) und einer einhergehenden feinen musikalischen Adaption (Flöte mit Triller anstelle der aufsteigenden Figur und leicht geänderte Percussion). Die unmerkliche Zunahme an Spannungselementen und die damit einhergehende veränderte Klanglichkeit mag hierbei nur eines von noch folgenden Beispielen für Furrers musikalischen Blick in die Tiefe sein.

Zuvor kommt es in den Takten 60-83 zu einer Rückkehr zum wirbelnden Klangcharakter des Beginns. Neben der gleichzeitigen Verzahnung mit SEINEN Worten des Vergangenheitsfeldes („Was war was gewesen ist. Wieder Leere durchquert“) in den Takten 73-78 fällt eine kaum hörbare Änderung in den Linien des Ensembles auf. Während die 32tel des Streichquartetts weiter nach oben gerichtet sind, kommt es zuerst in den Klarinetten (Sz. I, T. 63-72) und später in der Flöte (Sz. I, T. 73-83) zu einer Umkehrung in fallende Figuren. Diese verdeutlichen, wenn auch nur als kurze Einwürfe bis Takt 84, erneut die Gefahr des „Falls“ und des Verlustes von

⁶³ SEIN Monolog erweitert sich am Beginn um die Worte „flüchtig das Schimmern des Himmels“, während es beim Bass zu einer Verkürzung auf „adclivis, permuta silentia, tramens arduus obscurus“ kommt.

Eurydike, der sich schließlich in den Takten 128-130 zum ersten Mal klanglich manifestiert.

Der weitere Verlauf von Szene I verdeutlicht Furrers Denken in Klangfeldern. Damit meine ich Abschnitte ähnlichen Klangcharakters, die in ihrer inneren Gestaltung jedoch differieren. Bereits die im ersten Abschnitt erwähnte Wiederholung des „Vergangenheitsfeldes“ ist dafür ein Indiz.

Nachdem es IHM gelingt, sich von SEINEN Wiederholungsschleifen zu lösen („wieder, wieder, Leere durchquert“ [T. 103-109]) – erneut wird dabei der Text des Vergangenheitsfeldes in den vollen Ensembleklang integriert – und einen temporären Schlussstrich unter das Vergangene zu ziehen (T. 125 und 127: „es sei zu Ende“), wendet ER sich erzählend zum ersten Mal um (vgl. Abb. 5, T. 128).

Abbildung 5: Szene I - Moment des Umwendens (T. 128-130)

Als ob alles auf diesen Moment gewartet hätte, mündet das im Untergrund schwelende Wissen um den Fall, mit den, von Alt, Tenor und Bass, im Unisono deklamierten Worten: „er hat sich umgewendet“, in seinen musikalischen Vollzug. Gleichzeitig stürzen Holzbläser, Tenorsaxophon, Timpani, Viola, Cello und Kontrabass mit *ff* in die Tiefe. Auch in der szenischen Umsetzung wird dieser Moment des Unheil bringenden Blickes zurück durch eine ruckartige Körperfaltung erkenntlich gemacht.

Die daraus entstehende Spannung verpufft jedoch nicht einfach im Raum, sondern wird von nach oben gerichteten Glissandi in Viola, Cello (*p*) und Timpani (*sf*) aufgefangen. In dieses gespannte musikalische Vakuum gleitet ein weites a^2 von Sopran und Alt herein. Das im Unisono artikulierte <*o*> wirkt dabei recht deutlich als ein weiterer Versuch Orpheus beim Namen zu rufen, nachdem dies bereits in Takt 110 von Sopran und Alt in einem engen Sekundcluster zum ersten Mal geschehen ist.

Rückblickend lassen sich hier bereits eine Reihe variiert Wiederholungen einzelner Klangfelder festhalten, die eine Art klangliches Netzwerk bilden, welches der Szene ihre Struktur verleiht. Abbildung 6 soll dies noch einmal verdeutlichen. Die einzelnen Blöcke (jeweils mit Taktzahlen versehen) stehen dabei für die weiter oben beschriebenen spezifischen Klangfelder und deren wiederkehrendes Auftauchen.

Man erkennt dabei die Wiederholung einzelner charakteristischer Klangfelder und deren wechselnden Bezug zueinander. In der gesamtmusikalischen Umsetzung sind diese Übergänge, wenngleich spürbar, kaum wahrzunehmen, da die instrumentale Umsetzung äußerst vielschichtig und komplex ist. So überdeckt das Ensemble teilweise einzelne Felder durch sein dichtes Klangnetz.

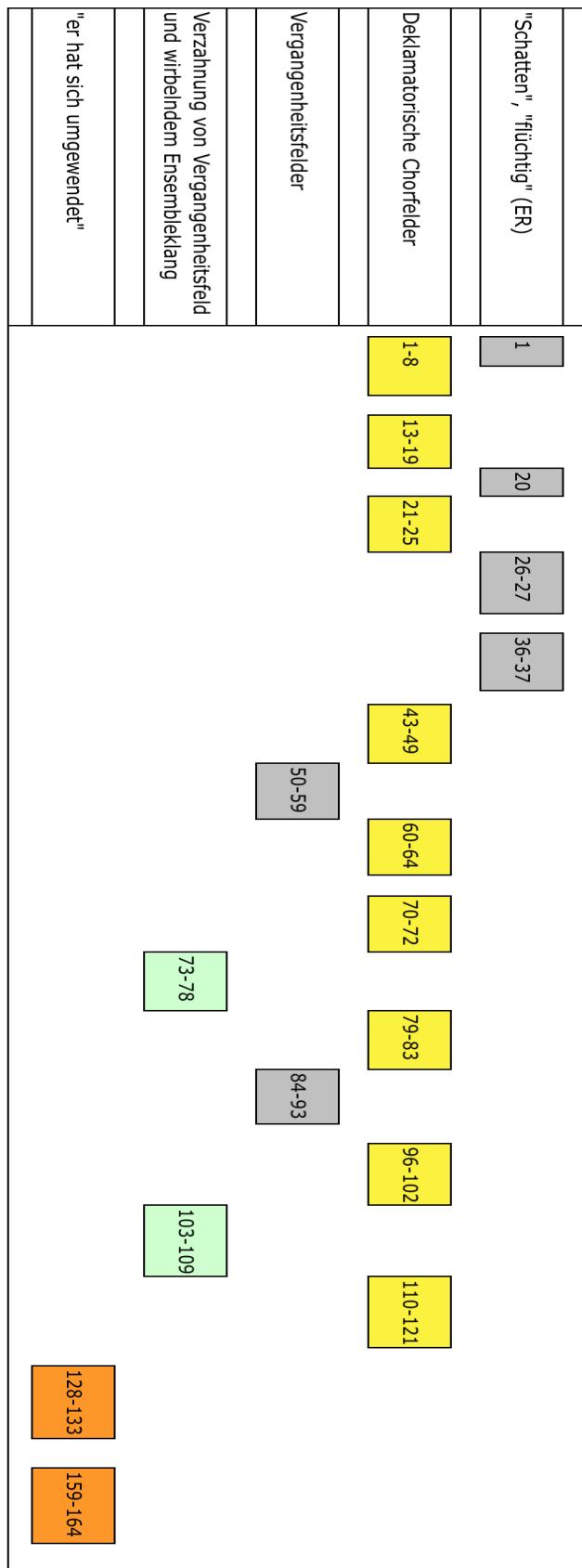


Abbildung 6: Schematisches Netzwerk aus Klang- und Sprachfeldern Szene I (T. 1-164)

Es ist klar ersichtlich, dass einzelne Felder ineinander übergehen. Die beiden letzten Blöcke in Orange zeigen machen erkenntlich, dass der Moment des Umwendens noch ein weiteres Mal musikalisch und sprachlich vollzogen wird (Sz. I, T. 159-164). Dazwischen flüchtet ER sich jedoch erneut in andere Erinnerungen, wie an das „Schimmern des Tages“ (Sz. I, T. 134 ff.). Das Wort „Schimmern“ hat dabei eine ähnlich auslösende Funktion wie zu Beginn das Wort „Schatten“. Es ist Ausgangspunkt eines neuerlichen musikalischen Aufbaus, der diesmal wesentlich schneller ins Bodenlose stürzen wird. Zunächst bestimmen jedoch sehr schwebende, schwer fassbare Klänge das Bild (Abb. 7). Hohe Flageoletttöne im Streichquintett (c^1 im Kontrabass bis zu cis^4 in den Violinen) und Klavier (Oktavflageolett auf fis^2) bilden den Klanguntergrund für eine langsam nach oben ansteigende Figur der Klarinette, deren Vortragsbezeichnung Furrer als „leicht, schwebend“ angibt. Die mit der Hand gespielte Marimba ist auch hier wesentlicher Bestandteil des Klangbildes. Überblasene Töne der Flöte (e^1/a^1) in den Takten 135-136 verstärken zusätzlich den etwas unwirklich anmutenden Klang.

Bereits ab Takt 139 verdichtet sich das Klangbild erneut und beginnt vorwärts zu drängen. Erreicht wird dieser Eindruck durch deutlich wahrnehmbare Klangereignisse, wie einen in den Vordergrund drängenden Ton in der Oboe (h^2 in Sz. I, T. 144-147 und cis^3 in Sz. I, T. 157-159) oder einen über sieben Takte immer wieder gespielten, anschwellendem Akkordcluster des Streichquartetts ($e^1\text{-}des^1\text{-}dis^1\text{-}fis^1\text{-}g^1\text{-}b^1\text{-}c^2\text{-}fis^2$), der deutlich aus dem wirbelnden Klangbild herausragt.

SEINE Worte „es sei zu Ende“ (Sz. I, T.147/154) führen schließlich in den Takten 159-161 zum erneuten musikalischen Absturz. Die Takte 160-164 bilden dabei ein klangliches Déjà vu der Takte 129-133. Der Moment des Verlustes wird also in derselben Ausformung ein zweites Mal verwirklicht. Nur der jeweilige Weg bis zu diesem Gefühl ist ein sich ständig ändernder. Wesentlich ist, dass sich die Musik vor allem auf diese feinen Änderungen fokussiert.

Abbildung 7: Szene I (T. 135-138)

Deutlich wird dies auch in den folgenden Abschnitten. Mit den zögernden Worten „ich suchte eine Vergangenheit“ kommt es nicht nur zu einem beginnenden Auflösungsprozess von Sprache bei IHM, der im letzten Abschnitt noch näher beleuchtet werden soll, sondern auch zu einem erneuten Perspektivenwechsel bzw. einer erneuten Umlagerung musikalischer Schichten. So sind in den Takten 165-182 (in den folgenden Beispielen dienen als Referenz jeweils die Takte 166-167) eine Reihe musikalischer Bausteine früherer Takte innerhalb einer neuen Konstellation vereint. In der Flöte finden sich die absteigenden Linien aus Takt 73-83 nicht nur um einen Halbton erhöht sondern auch um einige vokale Artikulationen erweitert (z.B. werden „t“ und „k“ in die Flöte hineingesprochen). Die identische Grundstruktur des musikalischen Elements ist jedoch beim Vergleich der Abbildungen 8 und 9 klar ersichtlich.

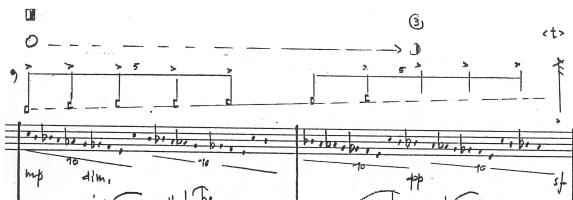


Abbildung 8: Szene I - Flöte T. 73-74

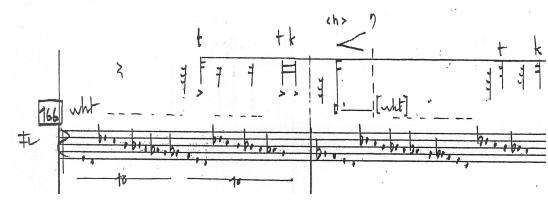


Abbildung 9: Szene I - Flöte T. 166-167

Die Bewegungen in Klarinette und Marimba knüpfen in ihrer gemeinsamen mit Pausen durchzogenen Sechzehntelbewegung an das unwirkliche Klangbild nach dem ersten Umwenden an (Abb. 10). Anstatt in sich selbst zu kreisen überwiegen jedoch hier aufsteigende Linien und sprunghafte Intervalle (Abb. 11).

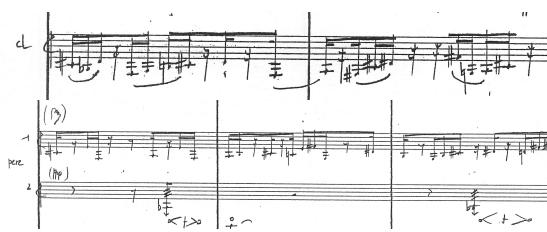


Abbildung 10: Szene I - Klarinette (T. 135-136) und Schlagwerk (T. 135-137)



Abbildung 11: Szene I - Klarinette (T. 166-167) und Schlagwerk (T. 166-168)

Die Elemente des Klaviers, des CHORES und ER lassen sich aus den Vergangenheitsfeldern (Sz. I, T. 50-59/84-93) ableiten. Im Klavier (Abb. 12 und 13) sind es unterbrochene Sechzehntelsextolen, die im Gegensatz zu ihrem Ursprungsfeld diesmal in hoher Lage kaum hörbar angeschlagen werden (c^3 anstatt eines Oktavflageolets auf H^2).



Abbildung 12: Szene I - Klavier (T. 51-52)



Abbildung 13: Szene I - Klavier (T. 166-167)

Während ER beinahe denselben Sprachduktus beibehält, widerfährt die für das Ohr auffälligste Änderung dem CHOR. Die zuvor lediglich im Bass in engen Abständen klingenden Passagen aus Ovid (Abb. 14) werden diesmal von Alt und Tenor – durch größere Pausen unterbrochen – mitgetragen. Wo diese zuvor beinahe nur stimmlos agierten, artikulieren sie nun im selben Intervall (h^1-c^2) die Beschreibung des beschrittenen Pfades (Abb. 15). Durch die Verstärkung rückt diese Schicht zum ersten Mal in dieser Deutlichkeit in den Vordergrund.

Abbildung 14: Szene I - ER und CHOR (T. 51-52)

Abbildung 15: Szene I - ER und CHOR (T. 166-167)

Die folgenden Takte 183-209 führen zu einer musikalischen Intensivierung, bei der sich die Spannung erneut durch eine kontinuierliche Zunahme an Elementen aufbaut. Neben dem bereits bekannten Gestus aufsteigender schneller Figuren, die ineinander verschränkt werden und durch unterschiedliche rhythmische Gestaltung kaum „festzuhalten“ sind, sind es wenige, deutlicher wahrnehmbare Klangereignisse, die die Struktur bestimmen. Darunter fallen zum Beispiel ineinander übergehende Pizzicatolinien des Streichquartetts (Sz. I, T. 188-196) oder eine Reihe von gleichzeitigen Einwürfen in Quarten von Oboe und Klarinette (Sz. I, T. 197-209).

Das Stehen „an der Schwelle zum Licht“ (T. 206-209), das durch die Worte im Alt etwas Bedrohliches erhält, mündet im gesamten CHOR in eine Art gestauchte Artikulation des Falls. Der Verlust wird hier erstmals mit den lateinischen Versen von Ovid beschrieben. Anstatt eines einzigen Absturzes, wie bei den Stellen zuvor, kommt

es hier zu einer deutlichen Verstärkung. Über zehn Takte (Sz. I, T. 210-219) stürzen hier Holzbläser, Schlagwerk und Kontrabass taktweise in fallenden Linien nach unten (Abb. 16).



Abbildung 16: Fallende Linien der Bläser (Sz. I, T. 210-213)

Die homophon immer wieder anschwellenden Silben des CHORES erhalten dadurch einen sehr insistierenden Charakter. Sie sind gleichzeitig jedoch nur Vorboten des Rufes von Eurydike. IHR über sechs Takte schneidender erster Ruf nach Orpheus (Sz. I, T. 220-225) scheint bereits den gesamten schmerzlichen Verlust ihres Geliebten mitzutragen. Die drei langgezogenen Töne ($h^2 - c^3 - a^1$ werden jeweils über 2 Takte gehalten) erlangen durch ihre Kontinuität, die im völligen Gegensatz zu den vorhergehenden schnelllebigen Figuren des Ensemble steht, eine faszinierende klangliche Eindringlichkeit. Mitgetragen wird diese durch eine, die Singstimme verstärkende und ebenso kontinuierliche Stimme in der Klarinette, deren Klang durch die in Takt 222 hinzukommende Posaune verstärkt wird und schließlich eine Weitung durch Oboe und Flöte (Sz. I, T. 224-225) erfährt. Rückblickend lassen sich dadurch auch die langgezogenen Töne des Soprans auf <o> oder <e>⁶⁴ (z.B. Sz. I, T. 162-164 oder 192-196) als gescheiterte Versuche Orpheus beim Namen zu nennen erkennen, die letztlich als eine klangliche Vorbereitung für den später erklingenden Ruf Eurydikes fungieren.

⁶⁴ Die Vokale lassen sich aus dem Namen „<O>rph<e><u>s“ ableiten.

4.2.2 Musikalische Erinnerungen

Der zweite Ruf nach Orpheus wird mit den Takten 233-243 ebenso eingeleitet wie zuvor der erste mit den Takten 197-209. Wenngleich sich einige Elemente hörbar wiederfinden, handelt es sich dennoch um eine variierte Wiederholung, die vor allem auf eine weitere Zunahme an Intensität hinzielt. Die ähnliche Klangcharakteristik beider Felder entsteht durch die Gemeinsamkeit einiger Elemente wie den sprunghaften Sechzehnteln der Flöte, den versetzt „sprechenden“⁶⁵ Klängen von Trompete und Posaune, den mit der Hand gespielten Figuren der Marimbas sowie den weit auseinander liegenden Sechzehnteln des Klavieres. Eine Intensivierung entsteht vor allem durch den von IHM vorgetragenen Text („Vergangenheit nur für mich, dort in jenem Schimmer“), während der CHOR im Gegensatz zur ersten Passage nicht mehr sprechend agiert, sondern in einem langsam nach oben gleitenden Cluster auf den erneuten Fall hinzielt. Bevor es also in den Takten 244-259, mit dem zweiten Ruf endend, eine identische Wiederaufnahme der Takte 210-225 (erster Ruf) folgt, sind es hier die Abweichungen von der wortwörtlichen Wiederholung, die für ein zusätzliches Spannungsmoment sorgt. Die wortwörtlichen Wiederholungen bilden in diesem Sinne keine Hörorientierung, sondern verleihen dem Musiktheater eine versteckte Struktur, die dem Netzwerk an Klängen einen größeren Halt gibt. Um den Spannungsaufbau zu verstärken schiebt Furrer beispielsweise in den Takten 226-232 ein weiteres kurzes Monologfeld ein, um den Spannungsaufbau zu verstärken. Dabei finden sich erneut verschiedene Klangelemente vorhergehender Takte innerhalb eines neuen Gefüges wieder. Ein weiteres Indiz für ein nicht hörbares Klangnetzwerk, welches aus impliziten Referenzen zu bereits verklungenen Passagen aufgebaut ist. An dieser Stelle seien nur einige repräsentative Beispiele für interne Bezüge genannt:

⁶⁵ Diese Partituranweisung Furrers wird vor allem durch den starken Einsatz von Dämpfern erreicht.

Klangelemente (T. 226 – 232)	Referenzpunkte
Fallende Flötenlinie	T. 65 ff.
Staccato Sechzehntel in B-Cl	T. 139 ff.
Pizzicato in Streichquartett	T. 188 ff.
Sprunghafte Figur im Klavier	ähnlich zu T. 148 ff.
Vokalfeld des CHORES	T. 73 ff. (leicht variierte Tonhöhe)

Tabelle 3: Klangelemente und ihre Referenzpunkte

Wie man also bereits sieht lassen sich wiederholte Klangelemente mehrfach innerhalb der ersten Szene feststellen. Die Referenzen finden sich aber nicht nur innerhalb der Szenen sondern fungieren auch als verbindendes Element zwischen ihnen. So finden sich gegen Ende der ersten Szene beispielsweise drei Elemente, die klangliche Hauptträger in Szene II bilden. Wenn in T. 267 von Szene I plötzlich IHRE Frage „hörst du?“ im Raum steht, kippt das gesamte Klanggeschehen in ein reduziertes „Gespannt sein“, das auf die Antwort von Orpheus zu warten scheint. Ein kaum wahrnehmbares Element dieses Klangfeldes bildet eine langsam nach oben gleitende Quint (D-A) im Violoncello, die später in Szene II (Sz. II, T. 1 ff.) aufgrund eines reduzierteren Klangbildes wesentlich mehr im Vordergrund stehen wird. Ebenso angedeutet finden sich in T. 276 die, in einer späteren Analyse⁶⁶ als „Trillerattacken“ beschriebenen, Ponticellitriller der Streicher sowie in den T. 280 ff. das pochende B der Bassklarinette, welches ebenso zu Beginn von Szene II in Erscheinung tritt.

Dabei geht es meines Erachtens nicht um ein klangliches Leiten des Zuhörers im Sinne einer „Hörkrücke“ um sich im Werk zurechtzufinden (dazu sind die verschiedenen Bezüge zu versteckt und lediglich unterbewusst wahrnehmbar um sich mir als Hörer direkt zu erschließen). Vielmehr entsteht ein unmerklicher Zusammenhalt sowohl innerhalb der Szene als auch untereinander, welcher für mich am besten als eine Art musikalisches Erinnern zu beschreiben ist. Die Beziehungen bilden ein Gegengewicht zur starken Fragmentierung auf den Ebenen von Text und Textur und sind ein mitentscheidendes Kriterium für die Sogwirkung des Werkes.

⁶⁶ S. 61 ff. dieser Arbeit

Die letzten etwas mehr als dreißig Takte (279-312) von Szene I sind durch ein dreimaliges Wiederholen der Worte „dort in jenem Schimmer“ von IHM strukturiert. Sie bilden mit ihrem Einsatz die jeweiligen Ausgangspunkte einzelner Klangfelder. Zwei dieser vom Ensemble aufgespannten Felder in den Takten 287-291 und 301-307 scheinen mir hier wie eine klangliche Erinnerung an den Moment, als der CHOR das Umwenden artikuliert (Sz. I, T. 210-219 und 244-253). Es fehlen die abstürzenden Linien der Bläser und das Klangbild wirkt wesentlich unbestimmter. Gleichzeitig tritt jedoch nun der Reibungsklang zwischen Trompete und Posaune (in den früheren Passagen noch h¹-c¹, jetzt c¹-cis²) – plötzlich wesentlich bestimmender – innerhalb des Feldes hervor, da er nicht mehr von anderen Elementen überdeckt wird. Wenngleich ich die Sekunde schon bei den ersten beiden Malen wahrgenommen habe, tritt sie jetzt erst in den Vordergrund und reicht aus um – sich zurückerinnernd – diese vier Stellen miteinander zu verknüpfen. Ähnlich wie in der Malerei finden sich in *Begehren* vielschichtige Übermalungen, die im musikalischen Verlauf unterschiedlich weit abgetragen werden. So findet man das von Tenor und Bass beschriebene Zurückgleiten von Eurydike („illa relapsa est bracchiaque intendens“ [sie glitt zurück, streckte die Arme aus]) viermal im Laufe von Szene I. Zweimal wird es stark vom Ruf Eurydikes überdeckt (T. 220-225 und 254-259). Im Anschluss an den zweiten Ruf (T. 260-266) tritt es erstmals weiter in den Vordergrund. Seine größte Präsenz erhält es jedoch erst bei seinem letzten Auftreten (T. 292-300). Die Umrahmung durch die oben erwähnten Felder ist mit ein Grund für den verstärkten Fokus. Das Hervortreten einer mehrmalig auftretenden Schicht über den zeitlichen Verlauf verstehe ich dabei ebenso als eine Form impliziter musikalischer Dramaturgie.

4.2.3 Wiederholungsfelder

Das eigentliche Ende von Szene I bildet ein aus fünf Takten bestehendes Feld innerhalb einer Wiederholungsklammer. Obwohl sich keine Angaben zur Anzahl der Wiederholungen innerhalb der Partitur finden, wird diese Stelle zweimal wiederholt.⁶⁷ Es finden sich dabei keine differenzierten Anweisungen, eine dynamische Änderung innerhalb der Wiederholungen auszuführen, dennoch wechselt ER in der letzten Wiederholung von einem Sprechen in ein Flüstern der Worte: „das Leuchten war der Gesang und der Morgen“. Diese deutliche dynamische Veränderung verstärkt zusätzlich

⁶⁷ Dies mag sich möglicherweise aus der Aufführungspraxis ergeben haben.

noch die Wirkung dieser Wiederholungsschleife, die für mich durch das in sich selbst Verweilende eine unmerkliche Distanz zu den Geschehnissen zuvor kreiert und gleichzeitig auf grandiose Art und Weise den Raum für die nächste Szene bildet.

Diese Wiederholungsfelder finden sich auch noch in weiteren Szenen, wie am Ende von Szene III, IV, VI oder bei der Betonung des Dialogmoments zwischen Orpheus und Eurydike in T. 31 von Szene VII. Dort, wo sie als Abschluss einer Szene fungieren, bestehen sie aus klar wahrnehmbaren Klangereignissen und einer reduzierten Struktur, wie beispielsweise am Ende von Szene IV, in dem klar getrennte Pizzicato- und Flageoletttremolofiguren aufeinanderfolgen (Abb. 17).

Dadurch lassen sich auch für mich als Hörer diese Wiederholungen identifizieren. Im Gegensatz zu den zuvor verstreuten Bezügen kommt es in diesen Feldern also zu einer unmittelbaren musikalischen Erinnerung.

Abbildung 17: Ende Szene IV (T. 368 - 375)

4.2.4 Texträume

Betrachte ich im Hinblick auf den Bezug von Text und Textur die Textverarbeitung in dieser Szene zunächst isoliert, so fallen mir zuerst die kurzen Einwürfe von IHM zwischen längeren Blöcken des CHORES auf. Es kommt dabei teilweise zu einer bausteinartigen Verzahnung zwischen beiden (vgl. Abb. 18).

Eine wirkliche Überlappung zwischen IHM und CHOR findet sich lediglich zweimal in den Takten 84-93 und 165-172. Auch hier lässt sich feststellen, dass der CHOR bei beiden Stellen den lateinischen Text singend vorträgt. Dadurch entsteht trotz des musikalischen Übereinanders eine Distanz auf sprachlicher Ebene. In der musikalischen Umsetzung verdeutlicht sich diese vor allem durch die Art des Vortrages. Während ER beinahe durchgehend sprechend agiert, ist der CHOR durch seine Klangpassagen ohne Text sowie durch die gesungenen Passagen viel mehr in den Klang des Ensembles integriert. Es lässt sich also feststellen, dass die fragmentarischen Pavese-Einwürfe⁶⁸ von IHM in Szene I sowohl durch ihre Sprache als auch durch ihre klangliche Differenz voneinander getrennt sind. Beiden Texten wird dadurch ein eigener Raum zugestanden, innerhalb dessen sie sich entfalten können.

⁶⁸ Eine Übersicht über die Textquellenzuordnung des Librettos findet sich im Anhang dieser Arbeit auf S. 102 ff. Spreche ich im Verlauf des weiteren Textes z.B. von Broch-, Pavese- und Ovidpassagen so ist auch hier ein Blick in den erklärenden Anhang zu empfehlen.

Abbildung 18: Szene I – T. 14-28

Betrachte ich weiters SEINE Textstruktur über die gesamte Szene I, so finden sich neben der musikalischen auch sprachliche Erinnerungen. Der Übergang von „Schimmern des Himmels“ zu „Schimmern des Tages“ und „dort in jenem Schimmer“ (Textbeispiel 5) lässt sich dabei nicht nur dramaturgisch deuten, sondern scheint mir auch eine Strukturfunktion mitzutragen. Dabei bildet das Wort „Schimmer“ ein deutliches Wortscharnier über den Verlauf der gesamten Szene.

ER - Szene I	Takte
Schatten, Pfad der Schatten, flüchtig das Schimmern des Himmels	1-38
am Leib Kälte; was war was gewesen ist wieder, Leere durchquert	50-117
Schimmern des Tages. Es sei zu Ende. Und wandte mich um	122-129, 134-160
Ich suchte eine Vergangenheit	165-173
ich habe gesehen; Schemen, starr mit hohlen Augen verzerrt	183-188
abgewiesen, zerstört. Vergangenheit nur für mich dort in jenem Schimmer	226-244, 279-281, 285-287, 292-298
das Leuchten war der Gesang und der Morgen	308-312

Textbeispiel 5: Wortscharnier „Schimmer“ in Szene I

4.2.5 Zusammenfassung

In einem ersten Resümee von Szene I lassen sich bereits einige Auffälligkeiten festhalten. Ein eingehender Blick in die Partitur macht deutlich, dass viele Abschnitte durch musikalische Felder charakterisiert sind. Diese stehen meist in einem direkten Bezug zu dem darin verwobenen Text. Neben einer identischen Klangcharakteristik sind es vor allem nuancierte Variationen (Textzusammensetzung, Klangschatzierungen, Instrumentierung), die zu einer kontinuierlichen Änderung des Klangcharakters beitragen. Die Wiederkehr bestimmter Vokalfelder und deren erneute Betrachtung durch eine variierte Form der Instrumentation scheint mir daher ein weiteres Merkmal der Komposition Furrers zu sein.

Um die Struktur der Szene hier noch einmal zu verdeutlichen, habe ich in Tabelle 4 als Überblick die meisten der in diesem Abschnitt beschriebenen charakteristischen Klangmomente nach ihrer Taktfolge gereiht:

Feldbezeichnung/beteiligte ProtagonistInnen (Anzahl der Wiederholungen über den Szenenverlauf)	Takte
Worteinwürfe/ER (a)	1/20/26/36
Deklamationsfelder/CHOR (b)	1-8/13-19
Worteinwürfe/ER (a')	20
Deklamationsfelder/CHOR (b')	21-25
Worteinwürfe/ER (a'')	26/36
Deklamationsfelder/CHOR (b'')	43-49
Vergangenheitsfeld (c)	50-59
Deklamationsfelder/CHOR (b''')	60-64/70-72
Vergangenheitsfeld verschränkt mit wirbelndem Ensemble (d)	73-78
Vergangenheitsfeld (c')	84-93
Vergangenheitsfeld verschränkt mit wirbelndem Ensemble (d')	103-109
Moment des Umwendens und musikalischer Absturz (e/e')	128-133/ 159-164
angedeuteter Orpheus-Ruf/CHOR (f)	162-164
Wiederaufnahme/Neukombination musikalischer Bausteine (g)	165-182
angedeuteter Orpheus-Ruf/CHOR (f'')	192-196
Musikalische Intensivierung die auf den Ruf des Orpheus zielt (h)	197-209
„Dehnung“ des musikalischen Falls (i)	210-219
Erster Ruf nach Orpheus/SIE (j)	220-225
Zurückgleiten der Eurydike/Tenor und Bass (k)	220-225
Monologfeld/ER mit musikalischen Erinnerungselementen (l)	226-232
„Dehnung“ des musikalischen Falls (i')	244-253
Zweiter Ruf nach Orpheus/SIE (j')	254-259
Zurückgleiten der Eurydike/Tenor und Bass) (k')	254-259
Zurückgleiten der Eurydike/Tenor und Bass (k'')	260-266
„hörst du?“/SIE (m)	267
angedeuteter Orpheus-Ruf/CHOR (f''')	267-273
„dort in jenem Schimmer“/ER (4x) mit klanglichen Erinnerungsfeldern (n)	279-312
Zurückgleiten der Eurydike/Tenor und Bass) (k''')	292-300
Wiederholungsfeld (o)	308-312

Tabelle 4: Charakteristische Felder in Szene I

Es finden sich dabei 15⁶⁹ definierte Felder (a-o) in unterschiedlich abwechselnden Konstellationen. Vereinzelte Felder erhalten durch wiederholtes Auftauchen zum Teil

⁶⁹ Ich möchte darauf hinweisen, dass meine Definition der Felder von Szene I nicht auf Vollständigkeit bedacht ist, sondern nur die von mir beobachteten Auffälligkeiten aufzählt.

mehr Gewicht bzw. fungieren als musikalische Erinnerungsmomente, während Andere durch ihr singuläres Auftreten und ihre klangliche Differenz hervortreten. Anhand dieser Tabelle 4 ist das Netzwerk aus sich wiederholenden Feldern leicht zu erkennen. Ich würde es zwar nicht als formbestimmend definieren, jedoch umspannt es den Raum der Szene und gibt dieser Halt.

Selbiges auf der Bühne innerhalb der szenischen Umsetzung zu erschaffen ist wohl für jeden Regisseur eine gewisse Herausforderung. In der Inszenierung von 2003 stellt Reinhild Hoffmann den ProtagonistInnen 14 Tänzer gegenüber, die gemeinsam mit dem CHOR das Geschehen auf der Bühne erweitern und gleichzeitig ein Gegengewicht bilden. Die Tänzer übernehmen dabei größtenteils die Verkörperung von erzählten Handlungen. Sie stellen sowohl die verstorbenen Seelen im Totenreich (Abb. 19) als auch später die wütende Anhängerinnen des Dionysos (Abb. 20) dar. Gleichzeitig verwendet Hoffmann einzelne Tänzer als eine Art körperlichen Schatten der ProtagonistInnen. Neben der choreographischen Umsetzung erlebter Emotionen fungieren sie dabei auch als Wegführer für SIE und IHN und leiten beide auf ihrem Weg durch die Schattenwelt. In Verbindung mit beweglichen Elementen der Bühne entsteht so eine Dynamisierung des Raums, innerhalb dessen sich die Musik entfalten kann.

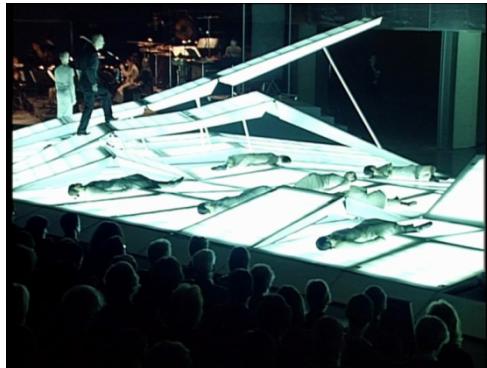


Abbildung 19: Tänzer als verstorbene Seelen
(Inszenierung 2003)



Abbildung 20: Tänzer als Anhängerinnen des Dionysos (Inszenierung 2003)

4.3 Klangliche Netzwerke in Szene II, III und VI

In den weiteren analytischen Ausblicken möchte ich die klangliche Ähnlichkeit dreier Szenen hervorheben. Die Szenen II, III und VI bilden dabei in meinen Augen eine gut nachvollziehbare Entwicklung bzw. Erweiterung des Denkens in Klangfeldern. Dieses von mir schon teilweise bei der Analyse von Szene I angedeutete kompositorische Vorgehen lässt sich anhand dieser Szenen noch weiter differenzieren und ermöglicht weitere Einblicke in das kompositorische Vorgehen bei Beat Furrer.

4.3.1 Szene II - Erweiterung der musikalischen Felder

Nachdem in Szene I die Trennung von Orpheus und Eurydike hörbar vorgeführt wird, scheint es mir in den nächsten Szenen zu einem verstärkten Fokus auf die Gedankenwelt des mythischen Paars zu kommen. Beinahe als eine Art kommentierte Überleitung empfinde ich dabei den solistischen Einwurf des Chores in Szene II durch Alt und Bass. Dadurch nimmt Furrer erstmals den Broch-Text herein (in Szene V wird auch ER sich mit denselben Worten zu artikulieren versuchen). Gleichzeitig kommt es zu einer Verstärkung der aus Szene I wiederholten Pavese-Passage.

Hier sucht ER noch nach einer „Vergangenheit“. Das Verlorene rückt auf sprachlicher Ebene in den Mittelpunkt. Der Broch-Text spricht vielmehr von der Unausweichlichkeit: „Kein Anfang. Kein Ende“. Eingebettet zwischen den solistischen Broch-Einwürfen besingt der restliche CHOR die Hintergründe für die Trauer des

ER/Pavese	CHOR (solo Bass 1/ Alt 1)/Broch
Ich suchte Eine Vergangenheit dort in jenem Schimmer Schemen starr mit hohlen Augen verzerrt Tag und Nacht Vergangenheit Wiedererlangen abgewiesen, zerstört	Steinern starrendes Auge Namenlosigkeit Auge der steinernen Leere Schicksalsauge in dessen Blick kein Anfang kein Ende keine Flucht mehr kein Vorwärts nur noch atemlos keuchend

Textbeispiel 6: Szene II – Gegenüberstellung von Pavese und Broch

Orpheus, dessen Gesang alle Lebewesen röhrt und sie innehalten lässt. An dieser Stelle wird sich Orpheus bei Ovid erst dazu entschließen, Eurydike der Unterwelt zu entreißen. Will man die Szene inhaltlich chronologisch verorten,

so wäre sie vor Szene I zu stellen. Furrer beschreibt einen Orpheus, dessen innerlich aufgewühltes und verlassenes Sein bereits vor dem endgültigen Verlust von Eurydike

vorhanden ist. (Hierbei ist auch inhaltlich klar nachzuvollziehen, dass SIE in dieser Szene nicht präsent ist).

In Szene II sind die musikalischen Felder klarer auszumachen. Während in Szene I die Überlagerung verschiedener Schichten noch wesentlich komplexer ist, lässt sich in Szene II eine spürbare Herausarbeitung zweier Klangfelder feststellen. Tabelle 5 verdeutlicht die einfache Struktur und ihre innere Dramaturgie.

Betrachte ich beispielsweise das erste Feld (Sz. II, T. 1-38), so setzt sich dieses aus verschiedenen Klangelementen zusammen. Eines der hervorstechendsten Klangereignisse ist die von Violinen und Viola gespielte Trillerattacke (vgl. IIa in Abb. 21). Durch die Spielanweisung aus einem „extremen Ponticelli – Grundton nicht mehr hörbar“ – in ein „sul ponticelli – tonlos“⁷⁰ – überzugehen, entsteht dabei aus dem Übergang der Quint gis-dis¹ in die Flageolettquint a-e¹ ein sehr charakteristischer Klang. Ein immer wiederkehrendes „Klopfen“ (tiefes B) der

Feld	Takte
Feld 1	1-38
Feld 2	39-46
Feld 1	47-61
Feld 2	62-68
Feld 1	69-82
Feld 2	83-86
Feld 1	87-99
Feld 2	100-101
Feld 1	102-107

Tabelle 5: Klangfelder in Szene II

Bassklarinette umgibt diesen ebenso wie die tonlosen nach oben gerichteten „t“ der Flöte. Zusammen bilden sie zwei weitere Elemente (IIb) dieses Klangfeldes. Die Flöte ergänzt den Klang in den folgenden Takten um ein Atmen durch den Flötenkörper (z.B. Sz. II, T. 6-8) sowie um einen *sfff* Luftstoß (z.B. Sz. II, T. 15). Die besondere Atmosphäre der Szene entspringt jedoch anderen Quellen. Ein kaum hörbares Glissando des Cellos⁷¹ über sieben Takte (IIc mit Quint D-A im *pppp*) sowie ein kreisendes Reiben im Schlagwerk (IId) sind dafür verantwortlich.

⁷⁰ Die gesammelten Spielanweisungen des Beginnes der Partitur finden sich zur Einsicht im Anhang (S. 100 ff.) dieser Arbeit.

⁷¹ Es handelt sich dabei um einen weitergeführten Klang aus Szene I (vgl. S. 51).

7P

Scene II

4/ | I = 52

wirkt im Hintergrund

+V

IIb

BCL

1) $\times \text{bt} \times$ sim.

2) *haut*

1 *hol*

III

klav

vcl

2 *haut*

4 *haut*

IIa

b.t.

IIc

cb

Abbildung 21: Beginn Szene II (T.1-4)

Weiters ist das Feld auch durch die Einsätze der Vokalstimmen bestimmt. Die ersten Einsätze im Alt (Sz. II, T. 12 ff.) führen mit den Worten „steinern, starrendes Auge“ zu einem starken musikalischen Einschnitt. Das kreisende „Rauschen“ des Schlagwerkes bricht plötzlich ab und der Luftstoß in der Flöte ist Ausgangspunkt eines kurzen *fff* Ausbruches der Streicher. Der aus acht Tönen bestehende Klang (Vcl.: as-g¹, Vla: cis¹-dis¹, Vl. e¹-c²-fis²-h²) beendet einen ersten Abschnitt innerhalb des Feldes. Gleichzeitig öffnet er den Raum für den danach einsetzenden Chor, der in abgerissenen Wortfetzen den Stillstand der Zeit durch den Gesang des Orpheus besingt. Eingeleitet werden diese durch einen ins Wasser getauchten Gong (Abb. 22), der auch in der späteren Szene VI ein sehr charakteristisches Klangmoment bilden wird.

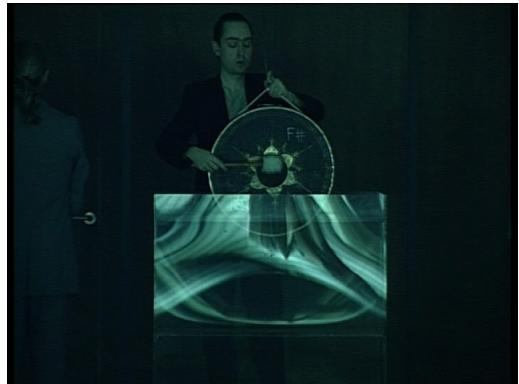


Abbildung 22: Ins Wasser getauchter Gong in Szene VI (Inszenierung 2003)

Die Trillerattacken des Beginns von Violinen und Viola, hier ergänzt durch das Cello, umrahmen dabei gleichsam die einzelnen Einsätze. Zusätzlich finden sich noch drei weitere gleiche Abschnitte, deren jeweiligen Schlusspunkt der oben bezeichnete Streicherklang bildet. Dieses Grundschema wird dabei bis T. 38 beibehalten. Die Sprachfelder (z.B. „Auge der steinernen Leere“[Bass 1] und „Schicksalsauge“[Alt 1] in Sz.II, T. 26/31-32) sind dabei scheinbare Auslöser des *fff* Arcoklangs der Streicher, die den staccatoartigen Vortrag des Chores unterbrechen. Kleinere Klangereignisse rundherum in Schlagwerk und Klavier variieren dabei nur minimal das Geschehen. Mit den Worten „kein Ende“ (Sz. II, T. 37) schließt das erste Klangfeld, das im weiteren Verlauf der Szene II noch viermal wiederkehrt.

Das zweite Klangfeld der Takte 39-46 bildet ein kurzes Intermezzo vor dem wiederkehrenden Feld 1. Die Musik kreist um die Gedanken des Hauptprotagonisten. Eine in sich kreisende aufsteigende Figur in der Flöte, die man als Element aus der ersten Szene kennt, führt dabei mit dem *pppp* Tremolo des Streichquintetts (über vier Oktaven aufgefächelter Sekundakkord e, c², d³, cis⁴ [durch Flageolett zusätzlich eine Oktave höher klingend]) eine klar spürbare Veränderung der klanglichen Atmosphäre herbei. Das Suchen einer Vergangenheit („Ich suchte eine Vergangenheit dort in jenem Schimmer“⁷²) bildet das Zentrum dieses ersten kurzen Einschnittes. Ein merkbares Innehalten in Form einer Generalpause führt zurück in den ursprünglichen Klangcharakter rund um den CHOR.

Die weitere Struktur der Szene II lässt sich als eine Abfolge dieser zwei Klangfelder festhalten. Variationen finden sich dabei vor allem auf inhaltlicher Ebene des Textes. Auffallend ist jedoch eine kontinuierliche Verkürzung beider Felder im Laufe der Szene (Vgl. Tab. 6). Sie erzeugt eine innere Dramaturgie durch die rascher aufeinander folgenden Felder. Es kommt zu einer versteckten Zunahme der Intensität durch zeitliche Verengung. Diese betrifft sowohl die Struktur der

Feld	Taktlänge
Feld 1 (1-38)	38
Feld 1 (47-61)	25
Feld 1 (69-82)	14
Feld 1 (87-99)	13
Feld 1 (102-107)	6
Feld 2 (39-46)	8
Feld 2 (62-68)	7
Feld 2 (83-86)	4
Feld 2 (100-101)	2

Tabelle 6: Verkürzung der Felder in Szene II

⁷² S. 82-83 der Partitur.

Felder selbst als auch ihre zeitliche Abfolge (da beide Felder immer enger gezogen werden). Feld 1, welches aufgrund der Länge der einzelnen Abschnitte im Verhältnis zu Feld 2 ein zeitliches Übergewicht besitzt, erfährt eine Verkürzung von 38 auf 6 Takte am Ende der Szene. Aufgrund der ursprünglichen Kürze von Feld 2 fällt hier die Verengung wesentlich geringer (von 8 auf 2 Takte) aus. Allgemein entsteht innerhalb der Szene ein Gefühl der Verdichtung, während das Verhältnis zwischen beiden Feldern dennoch in etwa konstant bleibt.

4.3.1.1 Sprachliche Felddifferenzierung

Neben der klanglichen Unterscheidung, verstärkt zusätzlich auch die Verteilung der Texte in Szene II den Eindruck verschiedener Klangfelder. Betrachte ich die Textschichten innerhalb der musikalischen Felder, so fällt auf, dass Feld 1 von den Ovid-Passagen des CHORES bestimmt wird. Die silbenweise Zerlegung der Sprache auf einem Klangcluster (vgl. Abb. 23, T. 17-18) sowie die teilweise über mehrere Takte zersplitterten Wörter möchte ich dabei als Auffälligkeiten festhalten.

Vor allem bei den lateinischen Texten scheint mir, dass Furrer oftmals mehr den Klang als die inhaltliche Grundlage der Wörter hervorhebt. Zwischen diesen Passagen stehen klar artikulierte Broch-Passagen von Chor-Solisten (Alt und Bass). Diese fokussieren im Gegensatz dazu auf den sprachlichen Inhalt und die Wortverständlichkeit. Allein diese unterschiedliche Handhabung der Sprachen sorgt dabei für ein erstes Spannungsmoment innerhalb der Szene.

Abbildung 23: Szene II, T. 17-24

Anders als in Szene I kommt es hier zu keinen direkten Textüberlagerungen. Die Passagen von Ovid, Bruch und Pavese sind vielmehr ineinander gestaffelt. Die meiste Zeit sind sie dabei blockartig hintereinander zu finden, in einzelnen Passagen jedoch wirklich ineinander verzahnt. So artikuliert beispielsweise der CHOR in den Takten 30-35 den Textabschnitt „stupuitque Ixionis orbis“, während es an zwei Stellen (T. 31-32 und T. 34) zu solistischen Broch-Einschüben durch den Bass kommt (Abb. 24).

Abbildung 24: Szene II, T. 33-35: Verzahnung innerhalb des CHORES

Das Feld 2 ist durch den von IHM sprechend vorgetragenen Pavese-Text gekennzeichnet. Meist kreist ER dabei um wenige Begriffe, die sich wiederholen, um langsam, stockend in seinem Gedankenfluss weiterzukommen.

Das Verbindende auf sprachlicher Ebene zwischen beiden Feldern bildet dabei die Nähe der Broch-Passagen des solistischen CHORES zu den Worten Paveses bei IHM. Betrachte ich erneut einen Teil des Librettos, so lässt sich neben dem ähnlichen Sprachduktus und einer inhaltlichen Hoffnungslosigkeit dabei mit „Auge“ ein vergleichbares Wortscharnier wie der „Schimmer“ in Szene I⁷³ feststellen (Textbeispiel 7).

⁷³ Vgl. S. 57 dieser Arbeit.

<p>ER</p> <p>Ich suchte Eine Vergangenheit dort in jenem Schimmer Schemen starr mit hohlen Augen verzerrt Tag und Nacht Vergangenheit Wiedererlangen abgewiesen, zerstört</p>	<p>CHOR (solo Bass 1/ Alt 1)</p> <p>Steinern starrendes Auge Namenlosigkeit Auge der steinernen Leere Schicksalsauge in dessen Blick kein Anfang kein Ende keine Flucht mehr kein Vorwärts nur noch atemlos keuchend</p>
--	---

Textbeispiel 7: Librettoauszug von Szene II

In verschiedenen Konstellationen nimmt dabei das Wort „Auge“ eine bestimmende Rolle ein und schlägt eine weitere Brücke zwischen den Textquellen von Pavese und Broch und verbindet sie inhaltlich.

4.3.2 Szene III

Die anschließende Szene III ist architektonisch wesentlich schwieriger zu fassen als Szene II. Im Tempo schließt sie unmittelbar an die vorhergehende Szene an. Der Gestus ist aber nach Angabe des Komponisten⁷⁴ „noch ruhiger“. Streicher (Quartett ohne Kontrabass) und Bassflöte formulieren gemeinsam zu Beginn taktweise Klangfelder, getrennt durch vereinzelte Pausen. Die Streicher bilden dabei mit kurzen Flageolett-Tremoloattacken ($c^2-h^2-d^3-cis^4$) den direkten klanglichen Anschluss an Szene II. Der identische Klang findet sich dort erstmals in Sz. II, T. 39 und ist auch gegen Ende (Sz. II, T. 100) noch präsent. In Szene III kombiniert ihn Furrer mit unterschiedlichen Atemvariationen der Bass-Flöte. Dabei erzeugen die Finger gleichzeitig eine Reihe kaum hörbarer Tonfolgen. Ab Takt 9 bilden die Streicher Trillerfelder (Gis-dis-dis¹). Diese erhalten durch einen einhergehenden Obertonklang A-a-e¹ eine zusätzliche Kangerweiterung. In diese Felder eingebettet agiert das Protagonistenpaar ER und SIE.

Das langsame Auflösen SEINES Sprechens wird hier weitergeführt. Wurde es in Szene II noch langsam in ein tonloses Flüstern geführt, so sind es hier nur mehr einzelne Silben, Laute, Buchstaben, Atemzüge, die sich ausbruchsartig immer wieder zu ganzen Satzteilen zusammenfügen. Es kommt somit zu einer Art Fragmentierung des Selbst, da die Fähigkeit sich auszudrücken immer mehr abnimmt. Gleichzeitig tritt SIE erstmals

⁷⁴ Die hier erwähnte Szenenunterschrift findet sich auf S. 92 der Partitur.

singend über eine ganze Szene in Erscheinung und damit deutlicher in den Vordergrund als zuvor. SIE besingt dabei die Erfüllung des grausamen Schicksals, welches sie, durch sein Umwenden, zurück in die Unterwelt reißt.

“Quis et me, miseram et te perdidit, Orpheu, quis tantus furor? En iterum crudelia retro fata vocant, conditque natantia lumina somnus. Iamque vale: feror ingenti circumdata nocte invalidasque tibi tendens, heu non tua, palmas!”

(Wer nur verdarb mich Arme und dich, mein Orpheus, was für ein Wahn? Schon ruft mich grausam das Schicksal wieder zurück, schon bricht Todschlaf die verschwimmenden Augen. Leb nun wohl, die gewaltige schlingt mich, die Nacht, ich versinke, kraftlos nach dir – weh! Nicht mehr dein! – ausbreitend die Arme.)

In IHRER Gesangslinie finden sich dabei oft zwei typische Intervallfolgen. Zum einen dominieren kleine Sekundbewegungen (meist mit nach unten gerichtetem Gestus) – z.B. Sz. III, T. 12 (a¹-gis¹-g¹). Zum anderen sind weitgreifende Intervallsprünge einer großen Sept oder Non, die meist über kleinere Zwischenintervalle geführt werden, bestimmend. So z.B. der Fall um eine große Sept, der über eine große Terz läuft (Sz. III, T. 9 – a¹-f¹-a¹-b [Abb. 25]). Als möglichen Deutungsansatz, sehe ich in ersteren Figuren die Nähe zum Sprechen (also die Sehnsucht zu IHM) betont, während die letzteren, mit größerer Nähe zum Gesang, den Fall Eurydikes, zurück in die Unterwelt, verdeutlichen. Erneut lässt sich dabei das bestimmende Spannungsmoment von *Begehrten* aufspüren.

9

B-Fl. C-Fl. Bassoon

M1 M2 M3 ER

L.H.

SIE ER

10

11

12

13

14

15

16

Abbildung 25: Szene III, T. 9-16

Es fällt auf, dass beide Charaktere in dieser Szene aneinander vorbei agieren. Mehrere Faktoren betonen dabei das Nebeneinander, im Sinne eines Getrennt-Seins. So überlappen sich die einzelnen Textpassagen in dieser Szene zwar mehrmals, nehmen jedoch nicht aufeinander Bezug. ER wird durch die verstärkte Auflösung der Sprache deutlich mehr in den Orchesterapparat gezogen, während IHR lyrisch gesungenes Gegengewicht (gleichsam aus der Unterwelt kommentierend) sich wesentlich deutlicher von IHM abhebt.

Es finden sich vier artikulierte Sprachfelder bei IHM in der gesamten Szene III. ER kreist dabei sehr klar um sein Selbst (Textbeispiel 8).

Takte	Inhalt
13-16	Ich suchte
33-37	Ich suchte als ich klagte mich selbst
48-52	Ich hörte mir zu
70-72	Nichts als mich selbst

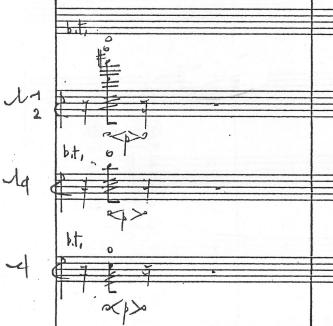
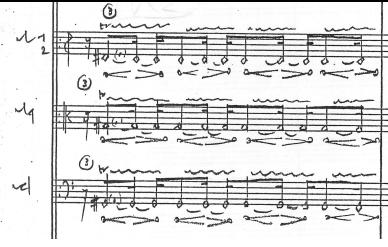
Textbeispiel 8: Vier Sprachfelder in Szene III

Alle anderen Laute wie <i>, <ch>, <h>, <s> und <u> lassen sich unter dem Begriff eines bloßen Versuches einer Artikulation des „ich suchte“ subsumieren (vgl. beispielsweise Sz. III, T. 5-12/41-45). Dabei übernimmt Furrer vor allem den Laut „ch“ und spiegelt seine starke Atemcharakteristik quasi als Klang innerhalb der Szene, indem dieser beispielsweise von der Bass-Flöte weitergeführt wird. Das Atmen wandert dadurch ebenso als Klang in das Ensemble. SIE besingt derweil noch den Schmerz des gegenseitigen Verlustes und hat sich rein inhaltlich gesehen noch nicht von IHM getrennt. Der Versuch eines Dialoges ist hier noch klar erkennbar. Erst ab Takt 73 – bezeichnender Weise einhergehend mit IHREN Worten „vale, vale“ – wird dieser Versuch aufgegeben, da SEINE klangliche Präsenz bis auf einige vergebliche Artikulationsversuche in den Takten 84-89 vollständig verschwindet.

4.3.2.1 Bestimmende Klangmomente

Die Struktur dieser Szene ist wesentlich bewegter und umfangreicher als jene von Szene II. Das Verweben einzelner Klangmomente ist komplexer und variiert in stärkerem Ausmaß, sodass sich ein linearer Verlauf noch schwieriger nachzeichnen lässt. Sinnvoller erscheint es mir, einzelne Elemente und ihre Entwicklung hervorzuheben.

In der folgenden Skizze habe ich dies anhand jener Streicherklänge verfolgt, die den Charakter der Szene stark mitbestimmen. Bei einem Blick in die Partitur ist deutlich zu erkennen, dass einzelne Klangmomente immer wieder auftauchen, jedoch im Gegensatz zu Szene II kein sich wiederholender Verlauf erkennbar ist und vermehrt klangliche Varianten eingesetzt werden.

Takte	Klangbeschreibung		Klang
1,3,5,7	kurzes Achteltremolo (c ² -h ² -d ³ -cis ⁴) [mit mit- schwingender Oktave]		K1
9	Trillerfeld [Gis(A)-gis(a)- dis ¹ (e ¹)], extremes ponticello, an/abschwelend, Flageolett- Griff]		K2
12-16	Verkürzte Version von K2		K2'
16-18	(Verschränkung mit K2' in 16)		K1
21	Extr. Pont.--> sul. Pont. (A, gis, cis ¹ , dis ¹ , e ¹ , g ¹ , c ¹ , fis ¹) Akkordvergrößerung durch Stimmaufteilung		K3
23-32	Verlängerung von K1 über mehrere Takte		K1'

33-36	Extr. Pont.--> sul. Pont. (Variante zu K2')	K2''
38,40	Extr. Pont.	K3
48		K2''
51-52		K3
56,58,62		K1
63-69		K3
70	as, g ¹ , cis ¹ , dis ¹ , e ¹ , fis ² , c ² , h ² (Steigerungsklang zu K3) – pont.-->extr.pont.	 <p>Abbildung 29: Szene III, T. 70</p>
72	Glissando-Variation	K3'
73-79		K3
81-86		K2
89-95		K3
96-103		K1
105-112	Erweiterung von K1 mit zweitem Klang (d ³ ,c ³ ,dis ⁴ ,cis ⁵)	K1''
114-117	Lang gehalten	K3
119-125		K1''

Tabelle 7: Struktur von Szene III anhand von Klangbausteinen der Streichinstrumente

Vereinfacht betrachtet, kann ich die musikalische Entwicklung also als eine Folge von drei, immer wieder variierten Klangelementen (K1-K3), sowie einem quasi Höhepunkt (K4), beschreiben. Der Klangcharakter wird zusätzlich durch drei bestimmende Elemente erweitert:

- 1) Die bereits erwähnte Präsenz der Bass-Flöte zieht sich durch die gesamte Szene. Sie wird dabei lediglich durch vereinzelte Pausen unterbrochen. An vielen Stellen lässt sich sogar so etwas wie ein Dialog zwischen IHR und der Flöte ausmachen. Nachdem zu Beginn der Szene III SEINE Sprachversuche in großer Nähe zum starken Atemklang der Flöte stehen, nimmt diese für mich oftmals eine Art Vermittlungsfunktion zwischen beiden Charakteren ein.⁷⁵
- 2) Das tiefe Klopfen der Bassklarinette aus Szene II findet sich hier in erweiterter Form wieder. Diesmal ist es eine immer wieder auftretende kleine Terz (B-Des), die von zwei Bassklarinetten als an- und abschwellende Viertel in Erscheinung tritt (z.B. T. 24-25, 59-60 oder 92-95). Auch hier tritt das Atemgeräusch bei der Klangerzeugung stark in den Vordergrund.
- 3) Ein drittes auffallendes Klangmoment sind zwei „Klavierfelder“ in den Takten 63-65 und 88-94. Obwohl das Klavier in diesen Feldern nicht das quantitativ bestimmende Element ist, ist es mit einer liegenden großen Terz (H-Dis) mitverantwortlich für einen kurzfristigen Wechsel des Klangcharakters.

Diese Grundelemente und ihr wechselnder Bezug zueinander bestimmen das Bild dieser Szene.

4.3.3 Szene VI

Vor allem die herausragende Konstellation (es handelt sich hierbei um eine von lediglich zwei Szenen [gemeinsam mit der eröffnenden Szene I], die sowohl SIE, IHN als auch den CHOR zu Wort kommen lässt) hat mich dazu veranlasst diese Szene in meiner Arbeit näher zu betrachten. Man könnte sie in diesem Sinne gleichsam als Spiegelszene zu Szene I sehen, wenngleich der Charakter ein völlig anderer ist. Furrer scheint sie als eine Art Brücke oder vielmehr Scharnier-Szene einzusetzen, um das Momentum der ersten fünf Szenen in die weiteren vier zu transportieren. Gleichzeitig kann man sie aufgrund von Parallelen als eine Art Schlussszene der Szenen II und III auffassen.

Inhaltlich wiederholt ER die mittlere Phrase aus Szene V („Lichtschimmer hinter all den Schatten. Verflüchtigt, ununterscheidbar, namenlos, verschwunden. Steinern

⁷⁵ Auf diese Beobachtung werde ich am Ende der Arbeit (vgl. S. 91 ff.) noch näher eingehen.

starrendes Auge. Namenlosigkeit. Auge der steinernen Leere. In dessen Blick kein Anfang, kein Ende, keine Flucht mehr“) und knüpft damit gleichzeitig an die in Szene II von Chorsolisten vorgetragenen Zeilen.⁷⁶ Es sind dieselben Gedanken, jedoch aus einer neuen Perspektive betrachtet. Die Verschränkung mit IHREN Gedanken aus Szene III⁷⁷ schafft zusätzlich ein neues Gegenüber. Anstelle von Pavese bildet nun Broch den Gegenpart zu Vergil⁷⁸.

Ein interessanter Moment dieser Szene findet sich in der Gegenüberstellung der ProtagonistInnen. Im Grunde genommen lässt Furrer drei unterschiedliche Bewusstseinsstadien aufeinander treffen. Der CHOR besingt bereits die Trauer über Orpheus Tod (ein Ereignis, dessen Chronologie Furrer erst in Szene IX hereinnimmt) während SIE aus den Armen des Liebenden vom Schicksal nach unten gerissen wird. Dieser befindet sich jedoch selbst in einem inneren Konflikt mit der Unausweichlichkeit des Schicksals und der Unwiederbringlichkeit vergangener Zeit. Also einem Konflikt mit sich selbst. Während SIE und der CHOR sich trotz konträrer „Inhalte“ sowohl sprachlich als auch musikalisch in „einem Raum“ befinden zu scheinen, kommentiert er als quasi Fremdkörper das Geschehen. Auf musikalischer Ebene ist diese räumliche und inhaltliche Trennung zweifach spürbar und verstärkt. Zum einen durch die instrumentale Gruppierung: ER und Ensemble, SIE und CHOR. Zum anderen durch die differenzierte Klanglichkeit beider Gruppen. Während ER begleitet von reduzierten Tremoli, Atemgeräuschen und Klopfklängen in seiner monologisierenden Selbstbetrachtung hängt, ergreift SIE, ausgedrückt durch eine Vielzahl paarweiser, nach unten gerichteter Sekunden, die Trauer über den Rückfall in die Unterwelt, eingebettet in einen choralartigen Totengesang zu Ehren des Orpheus im CHOR.

Die Struktur von Szene VI (Tab. 8) lässt sich mit jener von Szene II vergleichen. Sich wiederholende, jedoch in Nuancen variierende Klangfelder erlauben eine Unterteilung des Geschehens. Es finden sich meiner Ansicht nach sechs großformale Abschnitte (I-VI) die sich klanglich in drei Unterabschnitte (A, B, C) gliedern lassen. Die Phrasen werden vor allem durch den CHOR als auch den Gongschlag bestimmt. Die 14

⁷⁶ Vgl. Anhang S. 107.

⁷⁷ „Crudelia retro fata vocant conditque natantai lumina somnus. Iamque vale: feror ingenti circumdata nocte invalidasque tibi tendens, heu non tua palmas“ – „Schon ruft mich grausam das Schicksal wieder zurück, schon bricht Todeschlaf die verschwimmenden Augen. Leb nun wohl, die gewaltige schlingt mich, die Nacht, ich versinke, kraftlos nach dir- weh! nicht mehr dein! -ausbreitend die Arme.“

⁷⁸ Im Hinblick auf den Buchtitel bei Broch eine passende Konstellation.

Gongschläge (ein Gong wird mehrmals angeschlagen und gleichzeitig ins Wasser getaucht; dadurch entsteht ein verschwommener nach unten gleitender Klang⁷⁹) markieren die insgesamt 14 Abschnitte.

Abschnitte	SIE & CHOR (& Gong)	ER & Ensemble
I	A (1-10)	C (5-7, 9-10)
	A' (11-18)	C (16-18)
	B (19-27)	C (28-30)
II	A (31-37)	C (36-37)
	A' (38-43)	C (43)
	A'' (44-50)	C (49-50)
	B (51-59)	
III	A (60-70)	C (68-70)
	B (71-80)	
IV	B (81-91)	C (86-87, 89)
V	A (92-100)	C (98-100)
	B (101-111)	
VI	A (111-117)	
	A' (117-122) [2x]	

Tabelle 8: Struktur Szene VI

Der CHOR bildet dabei mit einer Quint cis¹ (Alt) gis¹ (Sopran, Tenor) und einem dazu absteigenden Bass (cis¹-h-a/E-Dis) über die gesamte Szene den archaischen Grundklang. Die gesprochenen, geflüsterten Einwürfe von IHM erinnern in ihrer Begleitung durch Streichquartett (dis-gis-dis¹) und Atemgeräusche in der Bassflöte deutlich an Szene II. Hierzu vergleiche man in Abbildung 30 die einzeln markierten Abschnitte. Dabei sind die Abschnitte A & B bestimmt durch ein Ineinander von IHR und CHOR, während sich die Abschnitte C durch den punktuellen Ensembleklang und SEINEN flüchtig gesprochenen Worten deutlich abhebt. Varianten von A (A' und A'') beziehen sich dabei auf erweiterte Klangelemente im Ensemble, während die Abschnitte B immer das Ende eines Großabschnittes markieren (deutlich erkenn- und hörbar als das Ende der absteigenden Bassbewegung [E-Dis]). An manchen Stellen sind die Grenzen jedoch nicht immer eindeutig zu ziehen. So reicht IHRE Gesangspassage am Übergang von A' zu C in Takt 43 beispielsweise für einen Moment in sein Sprachfeld hinein (Abb. 30).

⁷⁹ Vgl. S 62. Abb. 22.

182
33 A -->

21 51 31 41

C

21 [51]

v. Geng

tu — (r) — bt — te — rq — rum — te — rar — te — rar

Lichtdämmer hinter den Schatten verdeckt

ER

51 21 71 31 C4 21 A'' -->

tu — (r) — bt — te — rar — rum — te — rar — te — rar

tu — r bt — te — rar — rum — te — rar — te — rar

in — gen — ti — te — rar — in — gen — ti — cir — cum — da — ta — ho — cte

SIE

ER

Huft (II)

verdeckt ununterscheidbar

Abbildung 30: Abschnitte in Szene VI (T. 33-44)

Bei der kompositorischen Behandlung des CHORES fällt vor allem die Zersplitterung einzelner Wörter („tu(r) – ba“) durch ganztaktige Pausen auf (Vgl. T. 33-35/40-43 in Abb. 30). Wobei die Spannkraft des Gesungenen dadurch eher noch mehr aufgebaut wird als dass sie verloren geht. Gleichzeitig öffnen diese Unterbrechungen den Raum für IHRE Passagen. SIE zerschneidet hierbei gerade inmitten dieser Spannungsfelder der Stille mit schwebender Stimme die gedrängte Leere.

Aus Abb. 30 ist ebenso ersichtlich, dass SEINE Einwürfe oftmals das Phrasenende bilden. Dadurch entsteht ein ständiger Wechsel zwischen dem Klangteppich des CHORES und IHREN Einwürfen, sowie SEINEM, von fahlen Klängen des Ensembles begleiteten, Monolog. Es finden sich keine Bezüge zwischen diesen zwei Klangwelten. Vielmehr höre ich ein Nebeneinander, welches sich gegenseitig vergessen hat.

4.3.4 Zusammenfassung - Elemente einer musikalischen Dramaturgie

Rückblickend betrachtet kann man anhand dieser drei Szenen neben dem Umgang Furrers mit Klangfeldern auch verschiedenste Momente dramaturgischen Denkens innerhalb der Komposition beobachten.

In Szene II lassen sich zwei makrostrukturelle Klangfelder feststellen, die sich jeweils durch spezifische Klangelemente charakterisieren lassen. Gleichzeitig kommt es zu einer Dynamisierung der Szene durch eine kontinuierliche Verkürzung beider Felder gegen Ende hin. Dadurch erschafft Furrer einen nur unbewusst wahrnehmbaren musikalischen Sog. Auf der Ebene des Textes bildet dabei das Wechselspiel zwischen CHOR und Protagonisten eine zusätzliche Spannungsebene.

Die Folgeszene III verwebt Furrer klanglich durch die Übernahme von einzelnen Klangelementen (Streicherflageolett, „Klopfen“ der Klarinette) der vorhergehenden Szene. Er führt den Spannungsbogen über eine einzelne Szene hinaus und schafft ein großflächigeres Klangnetzwerk. Die Struktur von Szene III lässt sich weniger durch in sich geschlossene Felder, als durch die Entwicklung einzelner Klangelemente beschreiben. Dabei ließ sie sich anhand von Klangvarianten der Streicher nachvollziehen, während auffallende Figuren von Flöte, Klarinette und Klavier spezifische Momente markieren. Hierbei lässt sich das dramaturgische Element in den Variationen einzelner Klangfiguren über den Verlauf der Szene festhalten.

Die letzte von mir betrachtete Szene VI knüpft wiederum auf Textebene sowohl an Szene II, als auch an Szene III an. Was wiederum das dramaturgische Denken auf Librettoebene unterstreicht. Durch die Gegenüberstellung zweier Klangkörper (SIE & CHOR / ER & Ensemble) entsteht dabei ähnlich zu Szene II ein dialogartiges Gegenüber auf musikalischer Ebene. Die einzelnen von mir gekennzeichneten Großabschnitte, wenngleich sie aus denselben Klangelementen bestehen, heben sich in ihrer Konstellation der Unterabschnitte deutlich voneinander ab. (Man vergleiche die verschiedenen Folgen in Tab. 8, S. 73 wie z.B. I: ACA'CBC, III: ACB, IV: BC.) Wenngleich die Szene also in ihrem Klangcharakter in sich ruht, erzeugen die Variationen der Abschnittfolgen den Spannungsbogen.

5 Spannungsfeld Sprache innerhalb von *Begehren*

Bevor ich mich abschließend der vokalen Entwicklung beider Protagonisten widme, möchte ich als kurze Einleitung den Blick auf die Rolle des CHORES innerhalb von *Begehren* lenken. Neben seiner Rolle des Erzählens und Beobachtens, gibt ihm Furrer auch auf musikalischer Ebene einiges Gewicht. Dies mag ein kurzer Blick auf den Umgang mit Sprache innerhalb des CHORES über den Verlauf von Szene IV verdeutlichen.

Da es nach den drei eröffnenden Szenen in der vierten zu einem ersten⁸⁰ Verstummen der Protagonisten kommt, tritt der CHOR hier stärker in den Vordergrund. Aus unterschiedlichen Betrachtungswinkeln kommentiert er den Moment IHRES Entschwindens auf die andere Seite.⁸¹ In beachtlichen 375 Takten kreist hier die Musik um 4 Verszeilen Vergils, wobei sowohl der originale lateinische Text als auch die deutsche Übersetzung zum Einsatz kommen.

Auf instrumentaler Ebene scheint Furrer dabei auf den ersten Blick einige Momente aus Szene I wieder aufzugreifen. So z.B. den steigenden Gestus, der vor allem durch die nach oben gerichteten Läufe in der Flöte sowie die sprunghaften Intervalle im Klavier zu Beginn gekennzeichnet ist. Inhaltlich betrachtet mag dieser Gestus verwunderlich sein, da die Szene um die, in die Tiefe der Unterwelt zurückfallende Eurydike kreist. Jedoch scheint sich die Musik viel eher am sprachlichen Bild der Phrase „entschwand plötzlich nach der anderen Seite dem Blick wie dünner Rauch wirbelnd in die Lüfte verfliegt“ zu orientieren.

*dixit et ex oculis subito, ceu fumus in auras
commixtus tenues, fugit diversa, neque illum,
prensantem nequiquam umbras et multa volentem
dicere, praeterea vidit*

So rief sie und entschwand dem Blick, wie dünner Rauch wirbelnd in die Lüfte verfliegt, plötzlich nach der anderen Seite. Und sah ihn, der vergebens nach Schatten griff und so viel noch sagen wollte, nicht wieder.

Textbeispiel 9: Verarbeiteter Text in Szene IV
(Vergil)

Im Wechselspiel mit dem CHOR, der zwischen Vokal und Sprachfeldern changiert, kommt es im weiteren Verlauf dieser Szene immer wieder zu dynamischen Intensivierungen, die an zwei Stellen (Sz. IV, T. 88 und T. 211-219) in zwei Ruhefelder mit Atemgeräuschen des CHORES münden. Eine weitere Strukturfunktion bildet erneut der Ruf nach Orpheus, der viermal in der Szene zu hören ist (Sz. IV, T. 8, 57-68, 193-

⁸⁰ Ein weiteres Mal geschieht dies in Szene VIII.

⁸¹ Details zu Szene III finden sich auf S. 67 ff. dieser Arbeit.

195 und 292-301). Eine in weitere Details gehende Analyse der Kompositionsstruktur dieser Szene will ich hier einer möglichen späteren Ausarbeitung überlassen⁸² um an dieser Stelle den Fokus auf Furrers vielfältigen Umgang mit dem CHOR zu legen, der ebenso später bei den Protagonisten zu beobachten ist.

In den Passagen des CHORES sind anzutreffen: mit unregelmäßigen Pausen versetztes, rhythmisches Sprechen (z.B. Sz. IV, T. 9-12), als auch homophone Akkorde (z.B. „Orpheus“ Sz. IV, T. 57-68), sich überlagernde Sprachfelder („Sprachgewirr“, z.B. Sz. IV, T. 29), verschiedenste Vokalübergänge (a-e, o-u-i, cho-chu-chi), sowohl rhythmisch (z.B. Sz. IV, T. 17-22) als über mehrere Takte glissandierend (z.B. Sz. IV, T. 23-28), stehende Klangfelder (z.B. Sz. IV, T. 219) und perkussiv eingesetzte Konsonanten (z.B. Sz. IV, T. 138-142). Innerhalb dieser Matrix variiert schließlich noch jeweils die dynamische Intensität zwischen stimmloser und stimmhafter Artikulierung (von Flüstern über Hauchen bis zur vollen Stimme).

In Verbindung mit dem instrumentalen Geflecht treten all diese einzelnen Schichten in unterschiedlichen Intensitäten in den Vordergrund. Gleichzeitig ist für mich ein immer wiederkehrender Wechsel zwischen Überlagerung und Nacheinander von Wort- und Vokalfeldern bemerkbar. Der Übergang zwischen Sprache als Klang und als Form der Kommunikation scheint mir ein interessanter Mikrokosmos zu sein. Während Furrer innerhalb des CHORES verschiedenste Stimm/Sprachvarianten unmittelbar und gedrängt innerhalb einer Szene aufeinanderfolgen lässt, so ist es im Gegenteil dazu bei den Protagonisten ER und SIE die Entwicklung über die gesamte Dauer von *Begehren*, die im Vordergrund meiner Beobachtung stehen soll. Dabei möchte ich verständlich machen, auf welche Art und Weise Furrer die darin enthaltene Spannung dramaturgisch zu nützen weiß.

⁸² Eine detaillierte Auseinandersetzung mit den Werken für Chor bei Furrer und der damit verbundene Umgang mit Sprache wäre vielversprechend.

5.1 Der Weg vom Sprechen zum Singen und seine Bedeutung

„Es gibt zwei Figuren: Orpheus, ein Mensch der sagt, ich war Orpheus, der spricht und bewegt sich – quasi im Laufe des Stückes – vom Sprechen zum Singen. Gerade dort wo er ansetzt zu singen, das ist erst am Ende des Stückes, nämlich dort wo ihm die Worte fehlen. Die andere Figur, nämlich quasi eine Eurydike, die bewegt sich vom Singen zum Sprechen hin. Also zwei Figuren, die sich quasi in verschiedenen Räumen einander begegnen und sich wieder entfernen.“⁸³

Furrer spricht hier von zwei unterschiedlichen Vokalbewegungen innerhalb von *Begehrten* und damit von einem kompositorischen Ausleuchten der Differenz von Sprache und Gesang. Im Folgenden gilt es einzelne Momente dieses Prozesses zu veranschaulichen.

5.1.1 Szene I – Sprachliche Gegensätze

Betrachte ich allein den Ausdruck beider Protagonisten in Szene I, so überwiegt bei IHM weitgehend das gesprochene Wort in strenger Rhythmisierung. Konsequent wird dabei jeder Silbe ein Notenwert, überwiegend Sechzehntel, zugewiesen. Durch unregelmäßige Pausen zwischen einzelnen Wörtern erreicht Furrer einen Gestus zwischen ‚unruhig‘ und ‚atemlos‘ (Sz. I, T. 73 ff.). Lediglich vereinzelt finden sich artikulierte Lautübergänge (wie der Übergang von <ch> zu <sch> und <s> in Sz. I, T. 110) oder erste „Sprachstörungen“, bei denen einzelne Wörter öfter wiederholt und zum Teil einzelne Silben separiert werden (Abb. 31). Die Wortverständlichkeit steht hier jedoch noch deutlich erkennbar im Vordergrund.

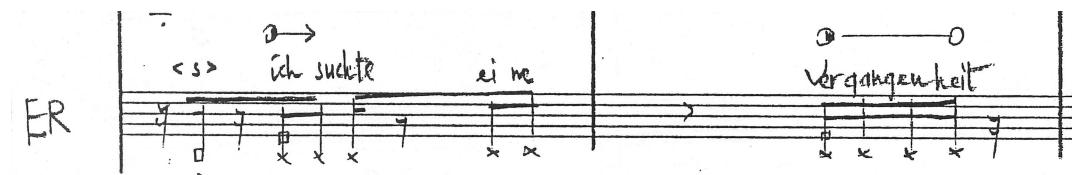


Abbildung 31: Beispiel für die Sprachstruktur bei IHM (Szene I, T. 166-167)

Wenn Furrer in obigem Zitat von „quasi verschiedenen Räumen“ der Protagonisten spricht, so meint er meines Erachtens verschiedene Klangräume, in denen sie sich aufhalten. Hierbei definieren sich die Räume von IHM und IHR vor allem durch den

⁸³ Interview-DVD S. 113

Gestus, mit welchem Sprache vorgetragen wird. Wenn IHR langgezogenes Singen (Sz. I, T. 220 ff.) erstmals in Szene I das Wort „Orpheus“ erklingen lässt, so befindet SIE sich hörbar in einem anderen Klangraum als SEINEM gesprochenen. Somit wird die große Kluft, als die der Tod zwischen ihnen steht, auch klanglich spürbar. Wenngleich es eine kleine Hoffnung gibt diese zu überwinden. Für mich liegt sie dort, wo SIE, eine Frage formulierend, die zwei Wörter „hörst du?“ (Sz. I, T. 267) beinahe tonlos in den Raum wirft und er einige Takte später ebenso tonlos das Wort „dort!“ (Sz. I, T. 279) artikuliert. Auf rein inhaltlicher Ebene handelt es sich hier um keine direkte Antwort auf ihre Frage, da ER nicht auf diese einzugehen scheint. Dennoch ist seine Aussage als eine sprachliche Reaktion auf ihre Frage deutbar; als ob ER die Worte vernommen hätte ohne verstehen zu können. Die Begegnung bezieht sich dabei nur auf eine kurze Berührung innerhalb eines gemeinsamen Klangraumes (in diesem Fall werden beide Passagen „beinahe tonlos“ gesprochen vorgetragen), die hier nur kurz angedeutet wird. Es sind die Sehnsüchte nach Nähe, nach Kommunikation, im Grunde genommen nach einem Einander-Verstehen, welche als zentrale Momente im Vordergrund stehen.

In der dramaturgischen Umsetzung durch Reinhild Hoffmann spielt die physische Distanz der Protagonisten eine ebenso wesentliche Rolle. Versuchte Annäherungen und das Aneinander-vorbei-Bewegen tragen zur Spannungsintensität einen großen Anteil bei. Die räumliche Trennung wird dabei zusätzlich durch das Bühnenbild von Zaha Hadid und Patrick Schumacher verdeutlicht. Bewegliche Bodenelemente erzeugen, unterstützt durch verschiedene starke Beleuchtung, eine abstrakte Landschaft während der zehn Szenen. So entsteht beispielsweise in den Szenen II und III durch ein angehobenes Element eine Art Graben (Abb. 32), der die räumliche Distanz der beiden Protagonisten verdeutlicht. Die Frage nach einem Einander-Verstehen im Hörraum wird dabei im szenischen Raum um die Frage nach der körperlichen Nähe erweitert. Ereignisse auf der Bühne nehmen dabei direkten Bezug zu den Geschehnissen innerhalb der Musik.



Abbildung 32: Umsetzung der Distanz zwischen IHR und IHM auf der Bühne (Inszenierung 2003)

5.1.2 Szenen II und III – Transformationsprozesse Sprache/Geräusch und Gesang/Sprache

Während SIE nach dieser ersten Frage in Szene I erst wieder in Szene III zu Worten findet, kommt es bei IHM in der Folgeszene II zu einer ersten musikalischen Transformation des Sprechens. Vermehrte Übergänge aus dem ‚beinahe Tonlosen‘ ins ‚Tonlose‘ (z.B. Sz. II, T. 39-41) führen zu einem öfter auftauchenden Flüstern. Neben hörbar gemachtem Einatmen (z.B. Sz. II, T. 61) erhöht sich langsam der Geräuschanteil bei der Wortartikulation. Die vokalen Passagen nähern sich dadurch immer mehr dem Instrumentalen an und werden Teil dessen. So finden sich hier bereits aus kompositorischer Sicht beginnende Grenzauslotungen zwischen Sprache und Klang. Diese werden in Szene III durch die vermehrte Auflösung der Sprachstruktur fortgesetzt. Der Anteil an „Sprachstörungen“ vergrößert sich dabei zunehmend (z.B. Sz. III, T. 42-45). Neben alleinstehenden Wörtern rücken vor allem einzelne Silben in den Vordergrund. Eine kontinuierliche Verschiebung von sprachlichem Inhalt zu klanglichem Inhalt ist spürbar. Diese lässt sich beispielsweise auch beim Vergleich des Librettoumfanges pro Szene erkennen, da ein deutlicher Rückgang in der Wortanzahl ersichtlich ist (vgl. Textbeispiel 10).

Während es bei IHM also zu einer Reduktion und einsetzenden Auflösung des Sprechens kommt, lässt sich bei IHR eine langsame Annäherung des Singens an das Sprechen feststellen. Die langgezogenen Gesangspassagen aus Szene I weichen in Szene III kleinen Sekundbewegungen (z.B. Sz. III, T. 7), in denen ich eine bewusst gesetzte Annäherung an den Sprachduktus erkenne. Für mich stellen die kleinintervalligen Bewegungen eine abgewandelte Form des Seufzens dar, welches durch seine Klanglichkeit an einer von vielen möglichen Grenzen von Gesang und Sprache steht. Es scheint mir passend in diesem Zusammenhang von Vokallinien, die an Gesprochenes erinnern, zu sprechen.

SZENE I	Szene II	Szene III
<p>ER Schatten, Pfad 5.1.3 der Schatten flüchtig das Schimmern des Himmels, am Leib Kälte was war was gewesen ist wieder, Leere durchquert Schimmern des Tages Es sei zu Ende Und wandte mich um Ich suchte Eine Vergangenheit ich habe gesehen Schemen starr mit hohlen Augen verzerrt Tag und Nacht Vergangenheit Wiedererlangen abgewiesen, zerstört Vergangenheit nur für mich dort in jenem Schimmer das Leuchten war der Gesang und der Morgen Ich wandte mich um</p>	<p>ER Ich suchte Eine Vergangenheit dort in jenem Schimmer Schemen starr mit hohlen Augen verzerrt Tag und Nacht Vergangenheit Wiedererlangen abgewiesen, zerstört</p>	<p>ER Ich suchte als ich klagte mich selbst ich hörte mir zu nichts als mich selbst</p>

Textbeispiel 10: Sichtbare Reduktion des Wortumfanges bei IHM im Libretto der Szenen I – III

Verkörpert durch die beiden Protagonisten lassen sich die folgenden zwei Prozesse festhalten:

- 1) ER – Ein Prozess der sprachlichen Auflösung, der durch einen Übergang von Sprechen, über Flüstern, in das Geräuschhafte gekennzeichnet ist. Ein langsames Verflüchtigen von rhythmischem Sprechen, das durch vermehrte Geräuschanteile immer mehr dem Instrumentalapparat angenähert wird.
- 2) SIE – Ein Übergangsprozess von Gesang zu Sprache. Langgehaltene, weite Gesangslinien werden durch, an Sprache erinnernde, sich wiederholende Sekundbewegungen abgelöst. Dadurch kommt es zu einer langsamen Annäherung der Gesangslinien an eine Sprachmelodie.

Wenn ich den Übergang zum Geräusch bei IHM als eine Bewegung zur Klanglichkeit sehe und somit als ein Streben, eine Sehnsucht nach IHREM ursprünglichen Klangraum enthülle, so wird damit die gegenseitige Klangannäherung des Paars verständlich.

Beide begeben sich auf die Suche nach dem Klangraum des Gegenübers, um zu einem gegenseitigen „Verstehen“ zu finden. Diese klangliche „Kreuzbewegung“ ist für mich ein wesentliches Merkmal in der Dramaturgie *Begehrens*. Ob es hierbei zu einer möglichen Erfüllung bzw. Auflösung der Kreuzbewegung kommen kann, zeigt sich erst gegen Ende des Musiktheaters.

5.1.4 Szenen V und VI – Erweiterung der Prozesse

Zunächst werden jedoch in den Szenen V und VI die oben angesprochenen Prozesse noch erweitert und durch einzelne Klangereignisse intensiviert (als eines von mehreren Beispielen sei hier lediglich der Versuch eines tonlosen „Schreis“ von IHM in Sz. V, T. 18 erwähnt). Sein Sprechen wird immer öfter von Klangmomenten wie Atemgeräuschen und stimmhaften Lauten durchbrochen. Ebenso erhöht sich der Anteil an Atemgeräuschen bei IHM im Vergleich zu den vorherigen Szenen. Vor allem eine Reihe von Übergängen von <cho> auf <chi> (z.B. Sz. V, T. 15) haben daran Anteil. In Verbindung mit der klanglichen Reduktion im Ensemble gewinnen die einzelnen Wörter an Gewicht.

Inhaltlich scheint es durch den Textquellenwechsel von Pavese (Szene I-III) auf Broch (Szene V & VI) zu einem neuen Artikulationsversuch SEINERSEITS zu kommen, der sich in der Menge der artikulierten Gedanken niederschlägt und wiederum in der Folgeszene verdichtet wird. Da Teile des Textes bereits in Szene II von Solisten des CHORES vorgetragen wurden, wirkt es gleichzeitig wie ein Moment der Erinnerung. Auch hier fällt das Verweben mit Hilfe von Textfragmenten auf (Textbeispiel. 11).⁸⁴

Ähnliche Parallelen finden sich bei IHR zwischen Szene III und VI. So singt sie in Szene VI die identen Verszeilen Vergils, die schon in Szene III zu hören waren. Es kommt lediglich, wie in obiger Tabelle angedeutet, zu einer Art Straffung durch das Wegfallen der ersten Zeilen. Beim Blick auf die Entwicklung und den Verlauf des Librettotextes, wird meines Erachtens erneut verständlich, welch unterschiedlichste Formen von Netzwerken innerhalb von *Begehren* bestehen. Habe ich in vorhergehenden Passagen meiner Arbeit das Thema Netzwerke mit anderen Beispielen belegt, so findet

⁸⁴ Für ein besseres Verständnis der Textquellenzuordnung werfe man einen Blick auf das Kapitel 3.3 dieser Arbeit.

sich hier mit den Textreferenzen zwischen den einzelnen Szenen eine zusätzliche Erweiterung.

IHR, dem Sprechen angrenzter, Gesangsduktus tritt in Szene VI nicht nur erneut hervor, sondern wird in seinem Charakter sogar noch verstärkt. Dies erreicht Furrer mit der Häufung von kleinen Intervallfolgen und vor allem durch eine sehr tiefe Gesangslage bei IHR, deren Grenzen die meiste Zeit in der unteren Oktave zwischen cis¹ und h¹ liegen.⁸⁵ Dies ist umso auffallender, als IHRE reduzierten Vokallinien in starkem Kontrast zu den langgezogenen Gesangspassagen des CHORES stehen.

Szene II	Szene V	Szene VI
<p>CHOR (solo Bass 1/ Alt 1)</p> <p>Steinern starrendes Auge</p> <p>Namenlosigkeit</p> <p>Auge der steinernen Leere</p> <p>Schicksalsauge</p> <p>in dessen Blick</p> <p>kein Anfang</p> <p>kein Ende</p> <p>keine Flucht mehr</p> <p>kein Vorwärts</p> <p>nur noch atemlos keuchend</p>	<p>ER</p> <p>Weiss ich noch deinen Namen?</p> <p>Glitzernd süsser Nachtatem</p> <p>vertraute Fremdheit</p> <p>fernste Nähe</p> <p>Nachtlächeln</p> <p>wo bist du?</p> <p>Ich weiss es nicht mehr</p> <p>Unauffindbar</p> <p>Lichtschimmer</p> <p>hinter all den Schatten</p> <p>verflüchtigt</p> <p>ununterscheidbar</p> <p>namenlos</p> <p>verschwunden</p> <p>verflüchtigt</p> <p>Steinern starrendes Auge</p> <p>Namenlosigkeit</p> <p>Auge der steinernen Leere</p> <p>Schicksalsauge</p> <p>in dessen Blick</p> <p>kein Anfang</p> <p>kein Ende</p> <p>keine Flucht mehr</p> <p>nur noch atemlos</p> <p>keuchend</p> <p>kein Vorwärts</p> <p>nicht angelangt</p> <p>niemals anlangend</p>	<p>ER</p> <p>Lichtschimmer</p> <p>hinter all den Schatten</p> <p>verflüchtigt</p> <p>ununterscheidbar</p> <p>namenlos</p> <p>verschwunden</p> <p>verflüchtigt</p> <p>Steinern starrendes Auge</p> <p>Namenlosigkeit</p> <p>Auge der steinernen Leere</p> <p>Schicksalsauge</p> <p>in dessen Blick</p> <p>kein Anfang</p> <p>kein Ende</p> <p>keine Flucht mehr</p>

Textbeispiel 11: Librettoauszüge Szene II, V & VI. Verweben über eine Textstelle.

⁸⁵ Man vergleiche zur Veranschaulichung beispielsweise Szene III, T. 7-13 und Szene VI T. 1-9 miteinander.

5.1.5 Szene VII – Moment der Begegnung

Szene VII ist als Schlüsselszene einer Begegnung zwischen Stille, Artikulationsversuchen, Sprache und Gesang zu betrachten. Hier wird die sprachliche Annäherung von IHM und IHR an den Moment des Dialogs herangeführt. Es kommt also zu einer kurzen Erfüllung der Sehnsucht nach Kommunikation. In Takt 31 schreibt Furrer die Worte „erst hier: „Dialog““ in die Partitur⁸⁶ und markiert damit den Moment der kompositorischen Entscheidung, indem sich beide ProtagonistInnen für einen kurzen Moment aufeinander beziehen.

Die 32 Takte der gesamten Szene sind zu Beginn (bis Takt 9) mit einer einzuhaltenden Sekundenangabe versehen und somit als jeweils eigenständige Zeitabschnitte zu verstehen. Hier steht also nicht mehr das Metrum im Mittelpunkt, sondern das Zeitgefühl bei Musikern und Dirigent. So lassen sich die aufeinanderfolgenden ersten neun Abschnitte auch eher als aneinander gereihte Zeitfelder denn als eine Folge von Takten beschreiben⁸⁷. Über dem Wunsch nach Umkehrbarkeit (ER Szene VII, T. 1: „was gewesen ist sei rückgängig zu machen“) schreibt Furrer als Anweisung: „unruhig/intensiv/quasi Selbstgespräch“ mit der essentiellen Fußnote: „erst allmählich sich aufeinander beziehend“. Der Spannungsbogen bis zum Moment des Dialogs ist somit nicht nur kompositorisch ersichtlich, sondern wird auch bewusst von den Interpreten gefordert. Zunächst jedoch melden sich dabei ER und SIE abwechselnd zu Wort, um immer dann in sprachlose Artikulation zu verfallen, wenn der Gegenpart das Wort ergreift. Ebenso ist eine klare musikalische Trennung der jeweiligen Sprachfelder am Beginn hörbar. Während SEINE unruhigen Worte von ebensolcher Unruhe im Ensemble unterstützt werden, folgt IHREN Worten ein liegender Klang mit nur einigen wenigen herausstechenden Elementen. Noch hat es also nicht den Anschein, dass sich beide im selben Raum (be)finden, geschweige denn einander (zu)hören. In Szene I noch etwas verloren, bildet IHRE Frage „hörst du?“ am Beginn von Szene VII (Takt 2 und 4) ein wesentlich deutlicheres Fordern nach einer Antwort.⁸⁸ Gleichzeitig ist dieser Moment Ausgangspunkt für IHR weiteres Sprechen. Denn an dieser Stelle von *Begehren* ersetzt Furrer endgültig IHRE ursprünglichen Gesangslinien durch

⁸⁶ S. 197 der Partitur.

⁸⁷ Um Unklarheiten zu vermeiden, werde ich im weiteren Textverlauf dennoch mit dem Begriff des Taktes arbeiten.

⁸⁸ Die erneute Wiederverwendung des in Szene I bereits vorgetragenen „hörst du?“ ist ein weiteres Beispiel für ein Netzwerk auf unterschiedlichen Ebenen.

rhythmisches Sprechen und ineinander übergehende Atemgeräusche, die sich meist taktweise ablösen. Nur zwei vereinzelte Laute als Endpunkte eines tonlosen Vokals (T. 10 und 26 [Abb. 33]) erinnern noch an die Klanglichkeit der Stimme. Das identische Klangmoment findet sich bei IHM an zwei anderen Stellen der Szene (T. 23 und 28). Von zwei unterschiedlichen Artikulationsursprüngen kommend finden sich hier beide ProtagonistInnen in einer annähernd gleichen Klanglichkeit. Dabei nimmt die Intensität in der zweiten Stelle deutlich zu, da gleichzeitig IHRE Worte: „dennoch bist du hier, immer näher“ zu vernehmen sind (Abb. 34).

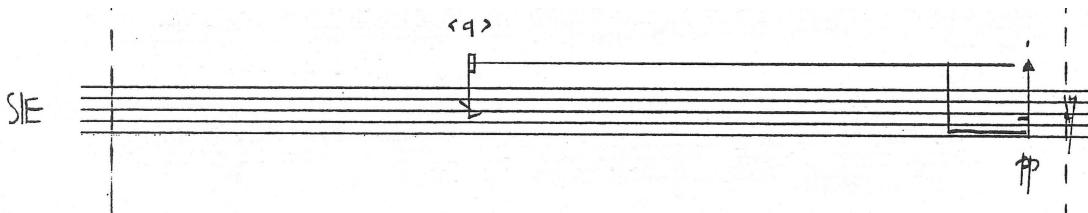


Abbildung 33: Szene VII, T. 26: Klangmoment bei IHR

Abbildung 34: Szene VII, T. 28: Verdichtung mit identem Klangmoment bei IHM

Der Moment der Kommunikation in Takt 31 besteht schließlich aus einem aufeinander bezogenen Atmen und tonlosen Vokalen (<a>, <o>, <cho>, <chu>). Der Atem, als Ursprungsmoment der Stimme, wird damit gleichzeitig zum Ort einer Begegnung als auch Moment einer erneuten Distanz. IHRE Worte „nie konnte ich so zu dir sprechen wie jetzt“ des darauffolgenden Taktes, die gleichzeitig das Ende der Szene bilden, weist unerbittlich auf die Momentaligkeit des Augenblicks hin. Nur kurz kann die Sehnsucht erfüllt werden.

Schon wenige Takte später in der Folgeszene VIII wird der kurze Dialog der ProtagonistInnen von den ausbrechenden Aggressionen der verschmähten Liehaberinnen („hic est nostri contemptor“ – das ist unser Verächter) überlagert. Es handelt sich dabei, parallel zu Szene IV, um eine reine Chorszene ohne SIE und IHN.

Der CHOR verkörpert die verletzten, von Orpheus zurückgewiesenen Frauen, die sich in Rage gegen den Sänger wenden um ihn endgültig zum Schweigen zu bringen.

5.1.6 Szene IX – Resignation und erneute räumliche Distanzierung

Der nächste klangliche Bezug der ProtagonistInnen zueinander findet sich erst in Szene IX wieder. SEINE klar gesprochenen Worte zu Beginn von *Begehren* münden hier in einem erstickt, stimmhaften <m> als kleine Sekund zwischen c¹ und h, dass zum einen an IHRE sprachähnlichen Gesangspassagen aus Szene VI erinnert, zum anderen das Gefühl vermittelt, als würde IHM der Mund zugehalten werden. ER setzt zum Singen an und gleichzeitig fehlen IHM die Worte; als hätte ER das Sprechen vergessen.

Die am Seitenende angebrachte Anweisung Furrers „[ER: abwesend]“⁸⁹ macht die klanglich klar wahrnehmbare Intention des Komponisten verständlich, erneut die Distanz zwischen den ProtagonistInnen hervorzuheben. Über einem stark reduzierten Instrumentalapparat mit meist flirrenden Flageolett-tremoli im Streichquartett, verklingen IHRE Worte eigenartig ungehört im Raum. Gelegentlich vermeine ich noch ein kurzes, hochfahrendes Einatmen bei IHM als Versuch einer Reaktion auf die weit entfernten Wörter zu hören. ER kann IHR jedoch nicht mehr mit Sprache antworten und versucht auf vielfältige Art und Weise mit tonlosen Vokalen und Atemvariationen an den kurzen Moment der Begegnung von Szene VII anzuknüpfen. Doch die Distanz zueinander hat wieder zugenommen. IHRE abschließenden Worte der Szene: „Geh weiter. Deine Einsamkeit verdoppelt die meine.“, bringen das Gefühl eines endgültigen Abschlusses verstärkt zum Ausdruck. (Erneut⁹⁰ fällt in dieser Szene der enge klangliche Bezug zwischen Flöte und beiden ProtagonistInnen auf. Mehr dazu folgt jedoch am Ende dieses Abschnittes.)

5.1.7 Szene X – Schweigen (ER) und Entpersonalisierung (SIE)

Suche ich am Beginn von Szene X die Stimmenbezeichnung SIE in der Partitur, stelle ich zu meinem Erstaunen fest, dass an ihre Stelle die Bezeichnung „Stimme“ getreten ist. Die Protagonistin ist zu einer unzuordbaren Stimme geworden. Die Bezeichnung ER ist jedoch völlig verschwunden und gelangt auch zu keinem Einsatz mehr bis zum Ende. In der letzten Szene von *Begehren* endet für beide ProtagonistInnen also die

⁸⁹ Partitur S. 230.

⁹⁰ Man vergleiche S. 73 dieser Arbeit.

Suche nacheinander in einer Auflösung unterschiedlicher Ausprägung. Bei IHM bedeutet sie das endgültige Verstummen und den Verlust seiner Stimme (SEIN letzter artikulierter Abschnitt findet sich in Sz. IX, T. 85-102). Ob dies im übertragenen Sinn SEINEN Tod, SEINE Resignation oder Akzeptanz der Trennung gegenüber bedeutet, bleibt in meinen Augen eine offene Frage. Es geht weniger um die Antwort darauf als um die Einsicht sie beantworten zu müssen. ER hört auf nach Erklärungen zu suchen und verstummt.

Spreche ich in IHREM Fall von einer Auflösung, so ist es eine Entpersonalisierung, bei der anstelle des SIE eine neutrale Stimme tritt. Diese trägt erneut den Monolog Schirins von Günter Eich vor, wenngleich dieser so stark in einzelne Silben zerteilt und mit Atemgeräuschen und plosiven Lauten durchsetzt wird, dass der Text nur mehr, wenn überhaupt, als verblassende Erinnerung begreifbar wird. Eine Textverständlichkeit ist nicht gegeben. Nur vereinzelt tauchen Wörter oder Wortteile aus einem Meer von Geräuschen auf. Die Dichte nimmt dabei durch immer mehr eingestreute Pausen gegen Ende merklich ab. Schließlich sind nur noch Fragmente eines „ich suchte“ zu vernehmen (Sz. X, T. 314-334). Für die letzten danach folgenden 71 Takte schreibt Furrer am Ende der Partitur zwei extra Seiten mit unabhängigen Stimmen (eine für die Vokalistin [Abb. 35], die andere für Klarinette). Damit löst sich die Stimme endgültig, auch mit der klaren Unterschrift: „unabhängig vom Ensemble“ bzw. „entfernt sich vom Ensemble“, vom instrumentalen Apparat. Die überwiegenden Spielanweisungen „stimmlos“ sowie mehrfaches *pppp* führen zu einem asymptotischen Annähern der Stimme an die Stille. So steht für Furrer am Ende des Weges vom Singen zum Sprechen nach der Auflösung der Sprachverständlichkeit das beinahe Verstummen.

335

The score consists of six staves of handwritten musical notation. The first staff has dynamic markings **f**, **v**, **ff**, **f**, **v**, **ff**, **f**, **v**. The second staff has **[l]**, **[cho]**, **[chi]**, **[v]**, **[m]**, **[v]**, **[ff]**, **v**. The third staff has **[elmannes]**, **[dah]**, **[ord]**, **[c]**, **[o]**, **v**, **[ff]**, **v**. The fourth staff has **[w]**, **[m]**, **[ch]**, **[c]**, **v**, **[ff]**, **v**. The fifth staff has **[elmannes]**, **[ch]**, **[m]**, **[ch]**, **v**, **[ff]**, **v**. The sixth staff has **[elmannes]**, **[v]**, **b>**, **b>**, **v**. Below the score, the text reads: **Stimme:** Unabhängig vom Ensemble : Einsatz s. 321 : entfernt sich vom Ensemble.

Abbildung 35: Unabhängige Stimme am Ende der Partitur

5.1.8 Flöte als Vermittler zwischen den ProtagonistInnen?

Erstmals aufmerksam auf das Wechselspiel zwischen IHM und der Flöte, als eine Art Dialog, wurde ich beim Hören von Szene V⁹¹. Vor allem die Kontinuität des Flötenklangs über den Verlauf der gesamten Szene trug dabei zur Verdeutlichung, abseits eines bloßen momenthaften Sich-aufeinander-beziehens. Mir fiel dabei die klangliche Nähe zwischen verschiedensten Artikulationsformen der Flöte und den vielfältigen Variationen der Stimme bei Furrer auf. In der Flötenstimme finden sich beispielsweise tonlos repeteierte <t> (Sz. V, T. 2) Lautverschiebungen von <chi> auf <u> über einen fallenden Lauf (Sz. V, T. 6), hörbares Ein- und Ausatmen (Sz. V, T. 26-28) sowie ein, durch einen starken Luftstoß verursachter, sogenannter „Jet“ (Sz. V, T. 37). Im Wechselspiel mit den ProtagonistInnen stellen sie in meinen Augen ein verstärkendes Element des langsamem Transformationsprozesses der Sprache dar. Ich

⁹¹ Auch für die Szenen II und III ließen sich ähnliche Beobachtungen anführen.

denke, dass vor allem die Ähnlichkeit in der Klangproduktion von Flöte und Stimme für Furrer ein Grund für diese klangliche Gegenüberstellung ist.

Ähnliches trifft auf meine Beobachtungen von Szene IX zu. Betrachte ich den Beginn von Szene IX, so ist dieser durch flirrende Tremolofelder im Streichquartett gekennzeichnet. Diese bilden jedoch vor allem den Klangteppich, auf dessen Untergrund sich das Wechselspiel zwischen IHR und IHM, aber im weiteren Verlauf auch zwischen Flöte und ProtagonistInnen ereignet. In den Takten 7, 9 und 11 kommt es zu klar hörbaren Einschüben der Flöte zwischen den Einsätzen von IHR und IHM (Abb. 36). Erneut handelt es sich nur mehr in Ansätzen um Flötentöne. Vielmehr stehen parallel zu Szene V das Geräuschhafte (Klappengeräusche, plosive Vokale, die in die Flöte gesprochen werden) und der Klang des Atmens im Vordergrund.

Abbildung 36: Szene IX, T. 7-12

Durch den reduzierten Klangapparat entfalten diese vereinzelten Klangelemente eine deutlich größere Wirkung. Verstärkt durch SEINE Wortlosigkeit ist die klangliche Nähe noch viel intensiver spürbar. Sehr treffend scheint mir dabei auch die Spielanweisung für die Flöte in Takt 13. „sprechend“ schreibt hier Furrer und betont damit wohl selbst die sich auflösende Grenze zwischen Klang und Sprache; also jenen Bereich um dessen Ausleuchtung es ihm in der kompositorischen Arbeit oftmals geht.

Gerade an der Stelle, an der ER schließlich ins Schweigen verfällt, ist die Parallelität der Klanggestaltung am augenfälligsten (vgl. Abb. 37 und 38).

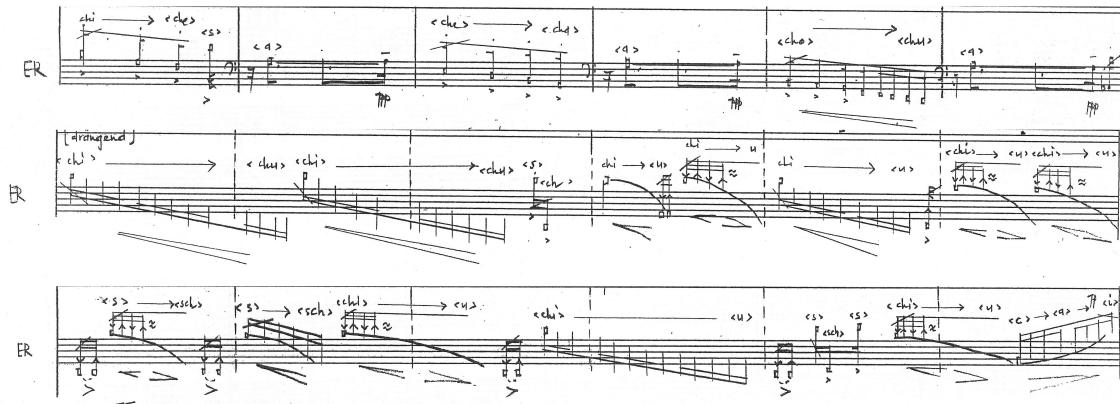


Abbildung 37: Letzte Artikulationsversuche von IHM (Szene IX, T. 85-102)

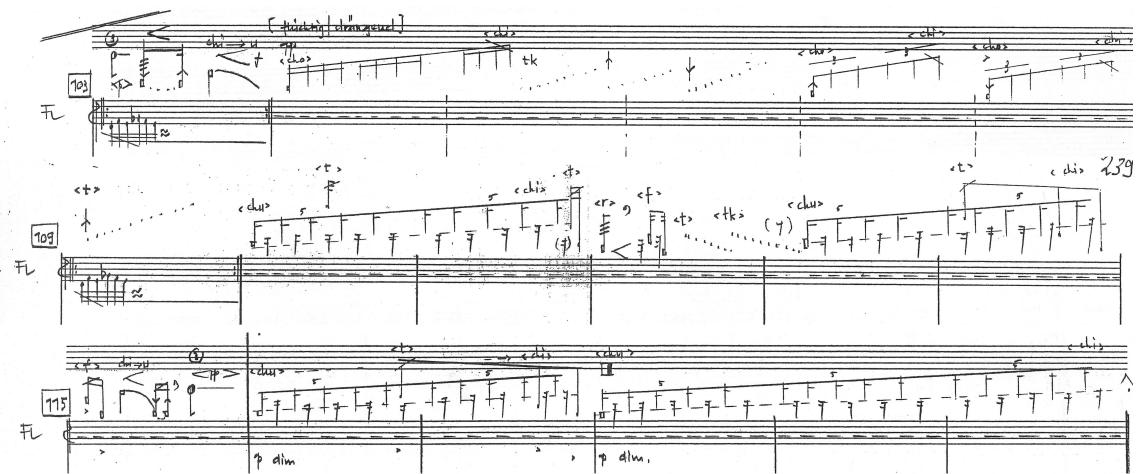


Abbildung 38: Weiterführung SEINER Artikulationsversuche in der Flöte (Szene IX, T. 103-120)

Es scheint mir dabei auch wenig überraschend, dass sein letzter durchgehender Artikulationsversuch von T. 85-102 mit einer ebenso langen Passage der Flöte 103-120 weitergeführt wird. Man könnte sogar so weit gehen zu sagen, dass die Flöte quasi SEINE Kommunikationsversuche weiterführt; als ob seine Stimme in das Instrument übergehen würde. Ein weiteres Indiz für diese Sublimation wäre die Anweisung Furrers: „dem Flötenklang nachhörend“ nach dem letzten Satz bei IHR: „deine Einsamkeit verdoppelt die meine ...“ (Sz. IX, T. 115 ff.).

Auch in der szenischen Umsetzung (Abb. 39) fand dieser Bezug Eingang in die Regie. Der Flötist löst sich dabei aus dem Ensemble, betritt die Bühne und steht schließlich hinter dem liegenden Orpheus. Dies stellt ein schönes Beispiel für die Transformation einer klanglichen in die räumliche Nähe dar.



Abbildung 39: Ausschnitt der szenischen Umsetzung in Szene IX

6 Schlusswort

Ausgehend von einem allgemeinen Zugang zu Furrers Schaffen für Musiktheater nahm der Blick in die Tiefe von *Begehrten* immer neue Wendungen. Das dramaturgische Denken Furrers ließ sich für mich im Blick auf zwei Ebenen nachvollziehen: Text und Textur.

War es zunächst die Zuordnung der einzelnen Textquellen, die mir als Ausgangspunkt diente, so stellten sich von dort ausgehend schnell weitere Fragen. Die Gegenüberstellung der lateinischen Quellen (Ovid, Vergil) mit jenen der Gegenwartsliteratur (Eich, Pavese, Broch) nimmt dabei integralen Einfluss auf die Gestaltung des Werkes. Sowohl an makrostrukturellen als an mikrostrukturellen Merkmalen lassen sich auf Textseite eine Reihe von Auffälligkeiten festhalten.

Bei der Auswahl der Textquellen leitete Furrer die Faszination für den Mythos des Orpheus, als Sinnbild eines tragischen Verlustes, die Furrer als Ausgangspunkt diente. Er ergänzt die ursprünglichen Erzählungen des Mythos bei Ovid und Vergil durch drei sehr unterschiedliche Texte, die einen Bezug zur Orpheus-Thematik aufweisen. Dabei spielt die von Pavese betonte Deutung eines sich bewusst für den Verlust entscheidenden Orpheus, als ein Gegengewicht zur allgemeinen Interpretation der Unbarmherzigkeit des Schicksals, eine zentrale Rolle. Furrer lenkt den Blick auf zwei Menschen und die Frage nach einer möglichen Nähe zwischen diesen beiden. Während der Fiebermonolog des Vergil bei Hermann Broch einen direkten Verweis auf den Orpheus Mythos beinhaltet, so ist die Adaption einer Passage aus dem Hörspiels von Günter Eich weniger naheliegend. Die darin enthaltene Thematik eines Verliebten, der sich seinem bereits erkannten Schicksal entgegenstellt kann jedoch als Parallel zu Orpheus verstanden werden.

Bei der Auswahl der Textpassagen und deren Bearbeitung konnte ich feststellen, dass Furrer ausgewählte lateinische Verse bei Ovid und Vergil als erzählendes Moment des Mythos einsetzt. Der Fokus wird dabei besonders auf den Weg aus der Unterwelt, den Moment des Umwendens und den damit verbundenen Verlust Eurydikes gelegt. Aber auch der Mord Orpheus' durch die Bacchanten und die Trauer um den toten Sänger gelangen schließlich in das Libretto. Auf Seiten der Gegenwartsquellen werden ein Dialog (Pavese) und zwei Monologe (Eich, Broch) Teil desselbigen. Durch eine sehr spezifische Auswahl einzelner Worte und Passagen kommt es bei deren Bearbeitung zu

einer starken Fragmentierung des Textes. Dadurch verstört sich die monologartige, nach innen gewandte Wirkung der Textpassagen.

In einem nächsten Schritt beleuchtete ich die Aufteilung der Texte auf die einzelnen Szenen. Die Anordnung der Textpassagen über deren Verlauf liet keinen direkten Rückschluss auf eine übermäßige Gewichtung einer einzelnen Textquelle zu. Ich konnte lediglich feststellen, dass die Verse Ovids und Vergils das gesamte Werk durchziehen, wärend man bei den Gegenwartsquellen, mit Abstrichen, von drei Verschiebungen sprechen könnte. So werden die ersten Szenen vom Pavese-Text dominiert. Diese werden im Mittelteil von Passagen Brochs überlagert, um im Laufe der letzten Szenen in den Textabschnitt von Eich überzugehen. Innerhalb einzelner Szenen habe ich, von mir als Wortscharniere bezeichnete, Wortwiederholungen feststellen können. Dabei verdeutlichen einzelne Wörter durch ihr mehrmaliges Auftauchen innerhalb einer Szene deren Struktur („Schimmer“ in Szene I). Gleichzeitig können sie als verbindendes Scharnier zwischen zwei Textquellen dienen („Auge“ bei Pavese und Broch in Szene II). Bei Betrachtung der inhaltlich dominierenden lateinischen Verse, fielen mir einzelne chronologische Irritationen auf. So trauert der CHOR beispielsweise in Szene II bereits um den toten Orpheus wärend erst in Szene VIII mit den Versen von Ovid die Überwältigung des Sängers durch die Bacchanten beschrieben wird.

In der anschließenden Analyse der Zuordnung der einzelnen Textpassagen auf die ProtagonistInnen (ER, SIE, CHOR) zeigt sich, dass Furrer ähnlich dem antiken griechischen Theater, die den Mythos beschreibenden Verse überwiegend dem CHOR zuordnet. Damit übernimmt dieser die Funktion des Erzählens und Kommentierens, wärend die beiden anderen ProtagonistInnen das Innenleben eines Paars, nämlich jenes von Eurydike und Orpheus, verkörpern. Bei ihnen findet sich eine Gegenstellung von vier Quellen. Wrend ER sich nur mit den Textquellen von Pavese und Broch artikuliert, pendelt SIE zwischen Eich und Vergil hin und her. Die Zuordnung des Eichschen Monologs einer verlassenen Geliebten, gibt der Rolle der Eurydike innerhalb des Orpheus-Mythos eine neue Bedeutung, indem Furrer SIE Position zu IHRER Sicht des Verlustes beziehen lässt. Dies gibt dem Charakter Eurydikes wesentlich mehr Gewicht als im ursprünglichen Mythos. Dadurch ermöglicht Furrer in *Begehren* eine „Begegnung“ der ProtagonistInnen auf Augenhöhe.

An der Schnittstelle zwischen Text und Textur ist eine bewusste Differenz in der klanglichen Verarbeitung der deutschen sowie der lateinischen Texte insofern festzustellen, als erstere niemals in ein Singen übergeführt werden. Somit entsteht bereits aus der Beziehung deutscher zu lateinischer Sprache, gleich Gesprochenem zu Gesungenem, ein klangliches Spannungsmoment. Ebenso ließen sich verschiedenste Herangehensweisen bei der zeitlichen Organisation der Textschichten beobachten. Neben Textüberlagerungen (z.B. Szene I) finden sich beispielsweise blockartige Staffelungen/Verzahnungen (Szene II) oder ein überlagertes ineinander (Szene IV) von einzelnen Passagen.

Die Untersuchung einzelner Szenen führte von einigen Details auch sehr rasch wieder zu größeren Bezügen und musikalischen Entwicklungen über den gesamten Verlauf von *Begehren*. Auch auf musikalischer Ebene fällt die Herausarbeitung des Moments des Umwendens auf. Ein Klangbild aufsteigenden Gestus' in Verbindung mit einem Gewirr an aufsteigenden musikalischen Figuren, in denen man eine Metapher für den Aufstieg hören kann, stürzt dabei an vier Stellen abrupt in die Tiefe und verdeutlicht, parallel mit dem dazu artikulierten Text von CHOR und ER, die Bedeutung der Entscheidung als Ausgangspunkt für das weitere Geschehen. Der Rückblick nimmt dabei schnell die Form eines Sich-Erinnerns an und bildet den Ursprung für einen Blick in die Tiefe.

Nachdem das Libretto von *Begehren* nur in wenigen Ansätzen einem linearen Verlauf entspricht, stellte ich im Prozess meiner Arbeit immer wieder die Frage nach einem dramaturgischen Denken innerhalb der Musik. Mein Blick galt dabei der Entwicklung einzelner musikalischer Schichten, die durch ihre kompositorische Zusammensetzung ein sehr bewegliches Klangnetzwerk bilden. Die Verflechtungen und Überlagerungen erzeugen dabei „plastische“ Klangkomplexe, deren Betrachtung von verschiedenen Seiten den Ausgang der musikalischen Entwicklung bildet.

So ließen sich bereits in Szene I eine Vielzahl spezifischer Sprach- und Klangfelder festhalten. Furrer schafft mit Hilfe dieser ein Art Netzwerk, welches sich über den Verlauf der Szene legt. Durch unterschiedlichste Aneinanderreihungen und Überlagerungen treten einzelne Felder in den Vordergrund um später wieder von anderen überdeckt zu werden. Der daraus resultierende dynamische Prozess ist vergleichbar mit einem, sich bewegenden Klangkörper, dessen detaillierte Struktur, aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet, über den Zeitverlauf hörbar gemacht wird.

Ähnlich der Fragmentierung des Textes werden dabei einzelne musikalische Bausteine in verschiedensten Konstellationen übereinandergeschichtet, um danach prozesshaft abgetragen und in unterschiedlichen Spielarten erneut dargestellt zu werden. Dabei kann auch die Gestalt einzelner Bausteine über den Verlauf variieren, wenngleich grundsätzliche Merkmale erhalten bleiben. Durch die Wiederkehr einzelner Elemente entsteht dabei, abseits eines komplexen Klangnetzwerkes, das Gefühl einer musikalischen Erinnerung, während die Variation der Bausteine die kontinuierliche Veränderung betont.

Im Zuge meiner Analyse ließ sich musikalische Dramaturgie auf mehreren Ebenen konstatieren. Verschiedene Prozesse prägen den komplexen Klangverlauf:

- ein langsames Hervortreten von musikalischen Bausteinen durch zunehmende Intensität (Szene I)
- ein Abtragen von Schichten eines Klangfeldes, d.h. eine Reduktion übereinanderliegender Schichten (Szene I)
- ein Hinzufügen von Schichten zu einem Klangfeld, das zu einer Verschiebung des Fokus führt (Szene I)
- eine Verdichtung durch Verkürzung von sich wiederholenden Feldern (Szene II).
- Wiederkehrende Klangelemente als verbindendes Moment zwischen einzelnen Szenen
- Dramaturgie durch Variation einzelner wiederkehrender Klangelemente (Szene III)
- Spannungsbogen durch die Variation in der Abfolge von Klangabschnitten (Szene VI)

Beim kompositorischen Umgang mit Sprache und deren Entwicklung ist Verschiedenes zu beobachten. So ist es vor allem das Gegenüber von IHM, IHR und CHOR, welches wesentliche Momente der Szenen bestimmt. Ausgehend von einer Aussage Furrers, die den Weg vom Singen zum Sprechen und umgekehrt betont, bin ich darum auch der kompositorischen Entwicklung von Sprache bei den ProtagonistInnen nachgegangen. Die Bewegung vom Sprechen zu einem versuchten Singen bei IHM und die gegensätzliche Entwicklung bei IHR stehen sich dabei zunächst diametral gegenüber, um sich im Weiteren einander anzunähern. Der Prozess zielt dabei auf die Möglichkeit

einer musikalischen Begegnung; eine Begegnung innerhalb eines Hörraumes. Als Eckpunkte einer Vielzahl unterschiedlicher Artikulationsformen von Sprache könnte man dabei grob festhalten: momenthaftes Singen, Rufen, kleinstintervalliges Seufzen, Sprechen, Flüstern und Verstummen; die Zwischenbereiche zwischen diesen werden kompositorisch mannigfaltig beleuchtet.

Gerade in dieser diffizilen Auseinandersetzung mit Klang und Sprache halte ich *Begehren* für ein äußerst gelungenes Werk. Die einnehmenden, musikalisch gestalteten Spannungsbögen bestätigen Lothar Knells Begriff des „Klangtheaters“. Die Dramaturgie entwickelt sich großteils innerhalb des Hörraumes entwickelt.

Der Blick auf Parallelen zwischen Flöte und Stimme am Ende meiner Arbeit scheint mir ein interessanter Ausgangspunkt für eine zukünftige wissenschaftliche Arbeit zu sein, bei der eine vergleichende Analyse weiterer Werke Furrers im Mittelpunkt stehen könnte.

Im Zuge meiner Analyse einzelner Szenen von *Begehren* wurde mir schnell klar, dass meine Arbeit nur einen Teil des Werkes beleuchten kann. Ansprüche auf Vollständigkeit wären in diesem Fall kaum einzulösen.

7 Anhang

7.1 Überblick Spielanweisungen⁹²

Legende

Bläser

- Überblasstufen: ①  ②  ③ 
-  perkussiv [Zungenschlag, Klappenschlag ()]
ohne zusätzlichen Luftstrom
-  beinahe tonlos []
-  tonlos []  kontinuierlicher Übergang von beinahe tonlos zu tonlos
- Achtung: Tp. + —— o Dämpfer (wa-wa) gedeckt – offen

Streicher

- pont. 1 poco pont.
- pont. 2 pont.
- pont. 3 extremes pont. – Grundton nicht mehr hörbar
- pont. 4 sul pont. – tonlos
-  tonlos – nur Streichgeräusch
-  Flageolett-Griff
- clb. col legno battuto (p. l. poco legno)
-  hartes Pizzicato
-   pizz. mit der linken Hand
-   + + pizz. mit der linken Hand + gliss. mit der Spannschraube
(pizz. unterhalb der Spannschraube)
-  Bartók-Pizzicato
-  Saite durch das Aufsetzen des Fingers der linken Hand
zum Schwingen bringen + Glissando

⁹² Partitur S. IV

Klavier

-  Saiten mit der Hand dämpfen → Dämpfstellte verschieben,
so daß verschiedene Flageolets erklingen
-  sehr hoher Klang, hinter dem Steg – mit Plektrum
-  Oktav-Flagelett (klingend notiert)
-  Klav. mit Tasse (bzw. Glas) den Saiten entlang glissandieren
-  (Klav.) mit Plektrum bzw. Kreditkarte

Schlagzeug

-  gezogen (nicht geschlagen) mit hartem Schlägel bzw. mit Lineal etc. [nur Mba.: mit Reibestock (R.st.)]
-  „stockend“ gezogen
-  (salt.) auf dem Holztisch: springen lassen u. gleichzeitig verschieben (Lineal oder Holzstift)
-  schon während des Anschlags mit der Hand dämpfen (Mba., Klav., Piatto, Vibra, etc.)
-  arco
-  mit der Handfläche anschlagen
-  harte Schlägel
-  weiche Schlägel
-  Jazz-Besen
-  erstarrendes Tremolo

Chor

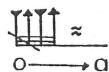
 ... stimmhaft, z. B.  ohne Schlüssel (Sprechstimme, tief)

 ... stimmlos

 etc. ... stimmlos

 a → e kontinuierlicher Übergang (anderes Bsp.: sch → s(o))

 s(o) s(i) s - dunkel und hell gefärbt durch verschiedene Mundstellungen

 o → a quasi "hechelnd" ein- und ausatmen - Mundstellung langsam verändern (o→a)

7.2 Textquellen

Im Folgenden findet sich eine detaillierte Aufschlüsselung der Zuordnung der einzelnen Librettoquellen. Veranschaulicht werden Änderungen des eigentlichen Textes (jeweils in eckigen Klammern) sowie der Grad der Fragmentierung durch Hereinnahme des ursprünglichen Textes. In Klammern stehen die jeweiligen Übersetzungen der Passagen bei Ovid und Vergil. Jene in kursiv beziehen sich auf verwendete Passagen im lateinischen Original. Wörter in fett und kursiv sind schlussendlich Teil des eigentlichen Librettos.

Textquelle	Textpassagen
Günter Eich <i>Geh nicht nach El Kuwehd!</i> (Hörspiel) S.7-52	S.42 Schirin: <i>Hörst du</i> den Hahn krähen, Mohallab? Sieh, ich kann zu dir sprechen, als wärest du hier , - und <i>liegt doch die Nacht zwischen uns wie ein schwarzes Gebirge</i> , und <i>jeder Augenblick</i> wo der Huf deines Pferdes erklingt, ist <i>eine neue Felswand von Trennung, unübersteigbar, endgültiger mit jeder Stunde</i> , - Mohallab, Mohallab. Und <i>dennnoch bist du hier, immer näher bei mir, und nie konnte ich so zu dir sprechen wie jetzt. Du kamst aus der [einen] Einsamkeit und [gehst]</i> reitest <i>in die andere</i> , - jeder Kuß macht dich fremder, jede Umarmung ärmer, - ich grüße dich, wie eine Klippe ihren Adler grüßt, der davonfliegt, seine Schwingen werden <i>unsichtbar in der eisigen Ferne</i> ; wo seine Kralle ruhte, löst sich <i>ein Stein</i> und <i>fällt</i> in die Tiefe, <i>das ist alles</i> , und die Wälder bemerken es nicht. [...] Höre nicht auf dein Herz und verstopfe mit Wachs deine Ohren, - denn <i>nie [erreichbar]</i> wirst du das erreichen, <i>was du [ersehnt]</i> ersehnst, <i>nicht hier</i> und nicht in Damaskus <i>[nirgendwo]</i> . Aber reite <i>[geh]</i> weiter, Mohallab, <i>kehre</i> nie <i>[nicht]</i> zurück. <i>Deine Einsamkeit verdoppelt die meine</i> , ich ertrüge sie nicht mehr.

<p>Cesare Pavese (1908-1950) <i>Gespräche mit Leuko</i> S.97 – 101</p>	<p>S.97 Orpheus: So trug es sich zu. Wir stiegen den <i>Pfad</i> zwischen dem Wald der <i>Schatten</i> hinan. [...] Auf den Blättern sah man <i>flüchtig das Schimmern des Himmels</i>. Ich vernahm hinter meinem Rücken das Geräusch ihres Schrittes. Aber ich war noch dort unten und hatte <i>am Leib</i> jene <i>Kälte</i>. [...] <i>Was gewesen ist, wird wieder sein</i>. Ich dachte an jenen Frost, an jene <i>Leere</i>, die ich <i>durchquert</i> und die sie in den Knochen, im Mark, im Blut mit sich trug. Lohnte es sich, wieder zu leben? Daran dachte ich und sah <i>das Schimmern des Tages</i>. Da sagte ich, „<i>es sei zu Ende</i>“, und wandte mich um.</p> <p>S.98 Orpheus: [...] Ich suchte weit anderes dort unten als ihre Liebe. <i>Ich suchte eine Vergangenheit</i>, die Euridyke nicht kennt. <i>Ich habe gesehen wie die Schemen starr</i> wurden und mich mit <i>hohlen Augen</i> anschauten, wie die Klagen verstummt, Persephone sich das Antlitz bedeckte [...]. Bakcha: Der Schmerz, Orpheus, hat dich <i>verzerrt</i>. Wer möchte die Vergangenheit nicht zurück? Beinahe war Euridyke wiedergeboren. Orpheus: Um abermals zu sterben, Bakcha. Um das Grauen des Hades im Blut mitzutragen und <i>Tag und Nacht</i> mit mir zu zittern. Das Nichts ist dir unbekannt. Bakcha: Und so hast du, der singend die <i>Vergangenheit wiedererlangte</i>, sie <i>abgewiesen, zerstört</i>. [...] Orpheus: [...] Als mich das erste Schimmern vom Himmel erreichte, fuhr ich glücklich und ungläubig auf wie ein Knabe, fuhr <i>nur für mich</i>, für die Welt der Lebendigen auf. Die Zeit, die ich gesucht hatte, war <i>dort in jenem Schimmer</i>. Sie, die mir folgte, ging mich nichts an. <i>Meine Vergangenheit war das Leuchten, war der Gesang und der Morgen. Und ich wandte mich um</i>. Orpheus: [...] Die Zeit ist vorbei. <i>Ich suchte, als ich wehklagte</i>, nicht mehr sie, sondern mich selbst. Ein Schicksal, wenn du so willst. <i>Ich hörte mir zu</i>. Orpheus: [...] Mein Schicksal betrügt nicht. Ich habe <i>mich selber</i> gesucht. Man sucht <i>nichts als sich selbst</i>.</p> <p>S.100 Alles tut ein Mensch so im Leben. Alles glaubt er im Lauf seiner Tage. Glaubt sogar, daß sein Blut ab und zu eines andern Adern durchfließe. Oder das, <i>was gewesen ist, sei rückgängig zu machen</i>. Er glaubt mit der Trunkenheit das Schicksal zu brechen. Ich weiß das alles, und <i>es ist nichts</i>. Bakcha: Und was soll das heißen: <i>ein Schicksal betrügt nicht</i>?</p> <p>S.101 Orpheus: Jedesmal, wenn man einen Gott anruft, <i>kennt man den Tod. Und man steigt hinab</i> [in den Hades], <i>um etwas zu entreißen, ein Schicksal zu verletzen</i>. <i>Die Nacht wird nicht besiegt</i>, und <i>das Licht geht einem verloren</i>. Man schlägt sich herum wie besessen. Orpheus: Ich war fast verloren, und ich sang. Begreifend habe ich mich selber gefunden. Bakcha: <i>Lohnt es die Mühe</i>, sich auf diese Weise zu finden? Es gibt einen einfacheren Weg der Unwissenheit und der Freude. Der Gott ist wie ein Gebieter zwischen dem Leben und dem Tode. Wir geben uns der Trunkenheit hin, zerfleischen oder werden zerfleischt. Wir werden jedesmal wiedergeboren und <i>erwachen in den Tag</i>, so wie du. Orpheus: <i>Sprich nicht von Tag, von Erwachen</i>. Wenige Menschen wissen. Keine Frau wie du weiß, <i>was ist</i>. Bakcha: Wenn nur vorher die thrakischen Frauen.... Orpheus: <i>Sag</i>. Bakcha: Wenn sie nur den Gott nicht zerreißen.</p>
--	---

S.140

- oh Plotia, **weiß ich noch deinen Namen?** in deinen Haaren wohnte die Nacht, sternensübersät, sehnsuchterahnend, lichtverheißend, und ich, über ihre Nächtlichkeit gebeugt, trunken des **glitzernd süßen Nachtatems**, ich bin nicht in sie versunken! oh, verlorenes Sein, **vertrauteste Fremdheit**, fremdeste Vertrautheit, du fernste Nähe, allernächste aller Fernen, erstes und letztes Lächeln der Seele in ihrer Ernsthaftigkeit, du, oh du, die du alles warst und bist, vertraut und fremd und ein nahfernes Lächeln, du schicksalstragende Blume, ich konnte dein Leben nicht in mich eindringen lassen [...] ob seines überschweren **Nachtlächelns**, ob des Schicksals [...]. [...] du verlorener Schein hinter den Schatten, wo ist diene Heimkehr? **wo bist du?**!

S.141

[...] oh, Plotia, **ich weiß es nicht mehr** - [...]

S.143

[...] Plotia, oh Plotia, niemals Gefundene, Unauffindbare! Oh sie war ihm **unauffindbar** im Totengestrüpp [...]

S.145

[...] und Plotias Gestalt, Plotias unvergessen-vergessenes Sein, das ihm einstmals der **Lichtschimmer hinter allen Schatten** gewesen war, hatte sich in die Schatten **verflüchtigt**, war **ununterscheidbar** geworden im Schattenreich, war hineingesunken in das Totengewimmel [...] sie allesamt für ihn **ununterscheidbar**, sie allesamt für ihn **namenlos**, sie allesamt für ihn **verschwunden** und **verflüchtigt** [...].

S.149

Schatten zu lösen war sein Auftrag gewesen, und er hatte **Schatten** geschaffen.

S.151

[...] Nicht-mehr-Vorhandenheit: **steinern starrendes Auge** oben, **steinern starrendes Auge** unten, oh, nun war es da, das seit langem Erwartete, immer Gefürchtete, endlich war es da, nun sah er es, nun mußte er hineinblicken in das namenlos Unerahnbare, in die unerahnbare **Namenlosigkeit**, um derentwillen er alles getan hatte, um diesem Leben ein vorzeitiges Ende zu bereiten, und es war nicht das Auge der Nacht, denn die Nacht war in die Versteinerung verflüchtigt, und es war nicht Furcht und nicht Entsetzen, denn es war größer als jede Furcht und jedes Entsetzen, es war das **Auge der steinernen Leere**, das aufgerissene **Schicksalsauge**, das an keinem Geschehen mehr teilhat, nicht am Zeitenablauf und nicht an der Zeitenaufhebung, nicht am Raum und nicht in der Raumlosigkeit, nicht am Tode und nicht am Leben, nicht an der Schöpfung und nicht an der Unschöpfung, ein unteilhaftiges Auge, **in dessen Blick** es **keinerlei Anfang** und **keinerlei Ende** und keine Gleichzeitigkeit gibt [...]. Und es gab **keine Flucht mehr**, **nur noch** ihr **atemloses Keuchen**, es gab für sie **kein Vorwärts** mehr – wohin hätte sie noch führen sollen?!, und das Keuchen glich dem des Läufers, der hinter dem Ziele erkennt, daß er **nicht angelangt** ist und **niemals anlangen** wird, weil [...] das Ziel nicht zu beschwören ist und unbeschworen bleibt, ziellos die Schöpfung, ziellos der Gott, ziellos der Mensch, echolos die Schöpfung, echolos Gott und Mensch im gesetzlos Wiederpreisgegebenen, das den Unraum gebiert.

<p>Ovid <i>Metamorphosen</i> (X. & XI. Buch)</p>	<p>X.Buch – Orpheus und Eurydice</p> <p>S.512, Vers 40</p> <p>talia dicentem nervosque ad verba moventem exsangues flebant animae: nec Tantalus undam captavit refugam stupuitque Ixionis orbis, nec carpsere iecur volucres, urnisque vacarunt Belides, inque two sedisti, Sisyph, saxo. (Während er so sang und zu seinen Worten die Saiten schlug, weinten die blutlosen Seelen, <i>Tantalus griff nicht nach der fliehenden Welle, staunend stand Ixions Rad still, die Vögel zerfleischten nicht die Leber des Tityos, die Beliden ließen ihre Krüge stehen, und du, Sisyphus, saßest auf deinem Stein.</i>)</p> <p>Vers 53</p> <p>Carpitur adclivis per muta silentia trames, arduuus, obscurus, caligine densus opaca. nec procul abfuerant telluris margine summae. hic, ne deficeret, metuens avidusque videndi flexit amans oculos: et protinus illa relapsa est bracchiaque intendens prendique et prendre certans nil nisi cedentes infelix adripit auras. (Der Pfad führt sie durch die Totenstille bergen; steil ist er, dunkel und in dichten Nebel gehüllt. Schon waren sie nicht weit vom Rand der [Erde] Erdoberfläche entfernt – besorgt sie könne ermatten, und begierig, sie zu sehen, wandte Orpheus voll Liebe den Blick, und alsbald glitt sie zurück. Sie streckt die Arme aus, will sich ergreifen lassen, will ergreifen und erhascht doch nichts, die Unselige, als flüchtige Lüfte)</p> <p>XI.Buch – Der Tod des Orpheus</p> <p>Vers 7</p> <p>[...] hic est nostri contemptor! (Seht, da ist unser Verächter)</p> <p>Vers 13</p> <p>sed enim temeraria crescunt bella, modusque abiit, insanaque regnat Erinys. (Doch der unbedachte Krieg nimmt zu, das Maß ist verloren, und es herrscht die Erinys in all ihrem Wahnsinn.)</p> <p>Vers 17</p> <p>...tympanaque et plausus et Bacchei ululates obstrepere sono citharae. tum denique saxa non exaudit rubuerunt sanguine vatis. (die Pauken, das Klatschen und das bacchantische Heulen übertönen den Klang der Cithara. Jetzt erst wurden die Steine rot vom Blut des Sängers, den sie nicht hörten.)</p> <p>Vers 29</p> <p>hae glaebas, illae direptos arbore ramos, pars torquent silices; (Die einen schleuderten Erdschollen, die andern vom Baum gerissene Äste, andere werfen Steine.)</p> <p>Vers 37</p> <p>postquam rapuere ferae cornuqze minaci divulsere boves, ad vatis fata currunt. (Weit auf den verlassenen Feldern verstreut liegen Harken, schwere Hacken und lange Karste. Dies alles packten die Rasenden, zerfleischen die Rinder, die ihnen mit den Hörnern drohen, und rennen zurück, dem Sänger zum Verhängnis.)</p> <p>Vers 44</p> <p>te maestae volucres, Orpheu, te turba ferarum, te rigidi silices, tua carmina saepe secutae fleverunt silvae; (Dich beklagten voll Trauer die Vögel, dich Orpheus, der Schwarm der Tiere, dich die harten Steine, dich die Wälder, die oft deinen Liedern gefolgt waren.)</p> <p>Vers 53</p> <p>[...] fleibile lingua murmurat examinis, respondent fleibile ripae. (...Klagalute murmelt die entseelte Zunge, und klagend antworten die Ufer)</p>
--	---

Vers 490	restitut Eurydicenque suam iam luce sub ipsa immemor heu victusque animi respexit. (<i>Er stand still und sah sich, schon an der Schwelle des Lichtes</i> , nach seiner Eurydice um und vergaß, ach, übermannt von Sehnsucht, den Befehl.)
Vers 494	Illa, <i>Quis et me</i> , inquit, <i>miseram et te perdidit, Orpheu,</i> <i>quis tantus furor? En iterum crudelia retro</i> <i>Fata vocant, conditque natantia lumina somnus.</i> <i>Iamque vale: feror ingenti circumdata nocte</i> <i>invalidasque tibi tendens, heu non tua, palmas!</i> (Klagend rief sie: "Wer nur verdarb mich Arme und dich, mein Orpheus, was für ein Wahn? Schon ruft mich grausam das Schicksal wieder zurück, schon bricht Todschlaf die verschwimmenden Augen. Leb nun wohl, die gewaltige schlingt mich, die Nacht, ich versinke, kraftlos nach dir- weh! nicht mehr dein! - ausbreitend die Arme.“)
Vers 499	<i>dixit et ex oculis subito, ceu fumus in auras</i> <i>commixtus tenues, fugit diversa, neque illum,</i> <i>prensantem nequicquam umbras et multa volentem</i> <i>dicere, praeterea vidit</i> (So rief sie und <i>entschwand dem Blick</i> , wie dünner Rauch wirbelnd in die Lüfte verfliegt, plötzlich nach der anderen Seite. Und sah ihn, der vergebens nach Schatten griff und so viel noch sagen wollte, nicht wieder.)
Vers 505	<i>Quo fletu Manis, quae numina voce moveret?</i> <i>Illa quidem Stygia nabat iam frigida cumba.</i> (Wie soll er weinend die Manen, wie rufend die Götter noch rühren? Sie aber glitt, schon starr und kalt, im stygischen Nachen.)
Vers 507	Septem illum totos perhibent ex ordine menses <i>rupe sub aëria deserti ad Strymonis undam</i> <i>flevisse</i> sibi et gelidis haec evolvisse sub antris mulcentem tigres et agentem carmine quercus; (Sieben ganze Monde hindurch, so heißt es, hat Orpheus <i>unter ragendem Fels am einsam wogenden Strymon</i> weinend und klagend durchwühlt sein Weh in eisiger Grotte.)

7.3 Zusammensetzung des Librettos

Günter Eich – <i>Geh nicht nach El Kuwehd!</i>		Ovid – <i>Metamorphosen</i>	
Hermann Broch – <i>Der Tod des Vergil</i>		Vergil - <i>Georgica</i>	
Cesare Pavese – <i>Gespräche mit Leuko</i>		nicht/mehrfaech zuordnungsfähig	

SZENE I	
<p>ER</p> <p>Schatten, Pfad der Schatten</p> <p>flüchtig das Schimmern des Himmels,</p> <p>am Leib</p> <p>Kälte</p> <p>was war</p> <p>was gewesen ist</p> <p>wieder,</p> <p>Leere durchquert</p> <p>Schimmern des Tages</p> <p>Es sei zu Ende</p> <p>Und wandte mich um</p> <p>Ich suchte</p> <p>Eine Vergangenheit</p> <p>ich habe gesehen</p> <p>Schemen</p> <p>starr</p> <p>mit hohlen Augen</p> <p>verzerrt</p> <p>Tag und Nacht</p> <p>Vergangenheit</p> <p>Wiedererlangen</p> <p>abgewiesen, zerstört</p> <p>Vergangenheit</p> <p>nur für mich</p> <p>dort in jenem Schimmer</p> <p>das Leuchten war der Gesang und der Morgen</p> <p>Ich wandte mich um</p>	<p>SIE</p> <p>O-r-phe-us</p> <p>Hörst du.</p> <p>CHOR</p> <p>Steil, dunkel, in dichten</p> <p>Nebel gehüllt, nicht</p> <p>weit vom Rand der</p> <p>Erde</p> <p>Er stand still und sah, schon an der</p> <p>Schwelle zum Licht</p> <p>Carpitur adclivis per muta</p> <p>silentia trames</p> <p>arduuus, obscurus, caligine</p> <p>densus opaca.</p> <p>Nec procul abfuerant</p> <p>telluris margine summae</p> <p>flexit amans oculos</p> <p>illa relapse est</p> <p>bracchiaque intendens</p> <p>Er hat sich umgewendet</p>

Günter Eich – <i>Geh nicht nach El Kuwehd!</i>	Ovid – <i>Metamorphosen</i>	
Hermann Broch – <i>Der Tod des Vergil</i>	Vergil - <i>Georgica</i>	
Cesare Pavese – <i>Gespräche mit Leuko</i>	nicht/mehrzahl zuordnungsfähig	

Szene II	
ER Ich suchte Eine Vergangenheit dort in jenem Schimmer Schemen starr mit hohlen Augen verzerrt Tag und Nacht Vergangenheit Wiedererlangen abgewiesen, zerstört	CHOR (solo Bass 1/ Alt 1) Steinern starrendes Auge Namenlosigkeit Auge der steinernen Leere Schicksalsauge in dessen Blick kein Anfang kein Ende keine Flucht mehr kein Vorwärts nur noch atemlos keuchend
	CHOR tutti nec Tantalus undam captavit refugam stupuitque ixionis orbis nec carpsere iecur volucres, urnisque vacarunt Belides, inque tuo sedisti, Sisyphus, saxo.
Szene III	
ER Ich suchte als ich klagte mich selbst ich hörte mir zu nichts als mich selbst	SIE Quis et me miseram et te perdidit, Orpheus quis tantus furor? en iterum crudelia retro fata vocant conditque natantia lumina somnus. Iamque vale: feror ingenti circumdata nocte invalidasque tibi tendens, heu non tua palmas

Günter Eich – <i>Geh nicht nach El Kuwehd!</i>		Ovid – <i>Metamorphosen</i>	
Hermann Broch – <i>Der Tod des Vergil</i>		Vergil - <i>Georgica</i>	
Cesare Pavese – <i>Gespräche mit Leuko</i>		nicht/mehrfaech zuordnungsfähig	

Szene IV	
	<p>CHOR</p> <p>So rief sie, entschwand Plötzlich nach der anderen Seite dem Blick wie dünner Rauch wirbelnd in die Lüfte verfliegt Und sah ihn, der vergebens nach Schatten griff und so viel noch sagen wollte nicht wieder, dixit et ex oculis subito ceu fumus in auras commixtus tenuis fugit diversa, neque illum prensantem nequiquam ubras et multa volentem dicere praetera vidit</p>
Szene V	
ER	<p>Weiss ich noch deinen Namen? Glitzernd süßer Nachtatem vertraute Fremdheit fernste Nähe Nachtlächeln wo bist du? Ich weiss es nicht mehr Unauffindbar Lichtschimmer hinter all den Schatten verflüchtigt ununterscheidbar namenlos verschwunden verflüchtigt Steinern starrendes Auge Namenlosigkeit Auge der steinernen Leere Schicksalsauge in dessen Blick kein Anfang kein Ende keine Flucht mehr nur noch atemlos keuchend kein Vorwärts nicht angelangt niemals anlangend</p>

Günter Eich – <i>Geh nicht nach El Kuwehd!</i>	Ovid – <i>Metamorphosen</i>	
Hermann Broch – <i>Der Tod des Vergil</i>	Vergil - <i>Georgica</i>	
Cesare Pavese – <i>Gespräche mit Leuko</i>	nicht/mehrzahl zuordnungsfähig	

Szene VI	
ER Lichtschimmer hinter all den Schatten verflüchtigt ununterscheidbar namenlos verschwunden verflüchtigt Steinern starrendes Auge Namenlosigkeit Auge der steinernen Leere Schicksalsauge in dessen Blick kein Anfang kein Ende keine Flucht mehr	SIE crudelia retro fata vocant conditque natantia lumina somnus. Iamque vale: feror ingenti circumdata nocte invalidasque tibi tendens, heu non tua palmas
	CHOR te maestae volucres, Orpheu, te turba ferarum, te rigidi silices, tua carmina saepe secutae fleverunt silvae
Szene VII	
ER Was gewesen ist, sei rückgängig zu machen es ist nichts Ein Schicksal betrügt nicht Kennt man den Tod und steigt man hinab um etwas zu entreissen ein Schicksal zu verletzen Die Nacht wird nicht besiegt das Licht geht verloren Lohnt es die Mühe Erwachen in den Tag so wie du. Sprich nicht von Tag von Erwachen was ist, sag	SIE Hörst du? Ich kann zu Dir Sprechen als wärst du hier liegt doch die Nacht zwischen uns wie ein schwarzes Gebirge jeder Augenblick eine neue Felswand von Trennung unübersteigbar endgültiger mit jeder Stunde Dennoch bist du hier immer näher bei mir Nie konnte ich so zu dir sprechen wie jetzt

Günter Eich – <i>Geh nicht nach El Kuwehd!</i>		Ovid – <i>Metamorphosen</i>	
Hermann Broch – <i>Der Tod des Vergil</i>		Vergil - <i>Georgica</i>	
Cesare Pavese – <i>Gespräche mit Leuko</i>		nicht/mehrfaech zuordnungsfähig	

Szene VIII	
	<p>CHOR</p> <p>Hic est nostri contemptor illae direptos arbore ramos pars torquent silices Sie werfen Steine, vom Baum gerissene Äste crescent bella modusque abiit plausus et Bacchei ululatus obstrepere sono chitharae</p> <p>hic est nostri contemptor Sie werfen Steine, vom Baum gerissene Äste saxa rubuerunt sanguine vatis rapuere ferae divulsere boves advatis fata recurunt Sie werfen Steine vom Baum gerissene Äste Hacken Karste zerfleischen die Rinder Jetzt erst wurden die Steine rot vom Blut des Sängers, den sie nicht hörten</p>
Szene IX	
ER (ATEMSTUDIE)	<p>SIE</p> <p>Die Nacht zwischen uns schwarzes Gebirge jeder Augenblick eine neue Felswand von Trennung unübersteigbar endgültig unsichtbar in der eisigen Ferne fällt ein Stein das ist alles nie erreichbar was ersehnt nicht hier nirgendwo geh weiter geh weiter kehre nicht zurück deine Einsamkeit verdoppelt die meine</p>

Günter Eich – <i>Geh nicht nach El Kuwehd!</i>	Ovid – <i>Metamorphosen</i>	
Hermann Broch – <i>Der Tod des Vergil</i>	Vergil - <i>Georgica</i>	
Cesare Pavese – <i>Gespräche mit Leuko</i>	nicht/mehrzahl zuordnungsfähig	

Szene X	
	<p>CHOR</p> <p>rupe sub aeira desserti ad Strymonis undam flevisse flebile lingua murmurat respondent flebile ripae</p> <p>SIE</p> <p>Hörst du? Ich kann zu dir Sprechen als wärst du hier und liegt doch die Nacht zwischen uns wie ein schwarzes Gebirge und jeder Augenblick ist eine neue Felswand von Trennung Unübersteigbar Endgültiger mit jeder Stunde. Und dennoch bist du hier immer näher bei mir und nie konnte ich so zu dir sprechen wie jetzt du kamst aus der einen Einsamkeit und gehst in die andere. Quo fletu manes, quae numina voce moveret? illa quidea Stygia nabat iam frigida cumba.</p>

7.4 Interviewtranskription DVD⁹³

Beat Furrer: „Ausgangspunkt war ein Werk mit Texten von Günter Eich aus dem Hörspiel *Geh nicht nach El Kuwehd!* Das war quasi der Nucleus des Stücks. Dann ist so viel anderes dazugekommen, eine palimpsestartige Überlagerung von Texten, sodass sich der Schwerpunkt eigentlich verlagerte zu Orpheus. Orpheus ist das Zentrum, das zentrale Thema und zwar in verschiedenen Textschichten Ovid/Vergil als lateinische Texte. Zum Teil übersetzt, zum Teil lateinisch geblieben, also dort wo sie gesungen werden und ein ganz zentraler Text ist Pavese, aus den *Dialogi con Leuco*, der ist deutsch gesprochen. Ein Text, der eine sehr spezielle Sicht auf den Mythos zeigt. Pavese hat sich unheimlich präzise mit diesen Mythen auseinandergesetzt in *Dialogi con Leuco* und hat da jeweils eine sehr eigene Sicht formuliert.“

Für mich war es wesentlich, formale Ideen, die mich in der Instrumentalmusik immer wieder beschäftigt haben, nämlich Gleichzeitigkeit, Überlagerung von Schichten, diese Konzepte auch auf das Musiktheater zu übertragen. Also die Möglichkeit zu überprüfen, wie lässt sich etwas erzählen, eine Bühnenerzählung finden, ohne in konventionelle, rein lineare Erzählungsformen zurückzufallen. Jetzt wird zwar dieser Orpheus Mythos auch linear erzählt, aber am Anfang sind all diese Texte überlagert, wie ein Palimpsest. Die Texte sind quasi durchscheinend und eine Schicht nach der anderen wird abgezogen und eine Schicht nach der anderen stellt sich allmählich im Laufe des Stücks dar.

Es gibt zwei Figuren: Orpheus, ein Mensch der sagt, ich war Orpheus, der spricht und bewegt sich – quasi im Laufe des Stücks – vom Sprechen zum Singen. Gerade dort wo er ansetzt zu singen, das ist erst am Ende des Stücks, nämlich dort wo ihm die Worte fehlen. Die andere Figur, nämlich quasi eine Eurydike, die bewegt sich vom Singen zum Sprechen hin. Also zwei Figuren, die sich quasi in verschiedenen Räumen einander begegnen und sich wieder entfernen.

Dieser Mythos ist unglaublich, je mehr ich mich damit beschäftigt habe, unglaublich vielschichtig. Orpheus ist ein Grenzgänger. Ein Gänger zwischen den Welten. Auf der einen Seite diese dionysische und apollinische Welt. Orpheus könnte auch gelesen werden als Archetyp eines Künstlers, der immer wieder in diese Nacht hinabsteigen

⁹³ DVD Beat Furrer – Begehren, KAIROS Production 2008.

muss, um dieser etwas zu entreißen, was scheitern muss. Dieses Scheitern des Künstlers, auch so könnte das gelesen werden.

Bei mir ist allerdings auch die Figur der Eurydike sehr wichtig geworden. Es endet also quasi mit einem großen Monolog von Eurydike, mit dem Text von Günter Eich. So habe ich die Schwerpunkte auch ein bisschen verlagert, also diese Figur der Eurydike wird quasi aus einer stilisierten, fast museal stilisierten Darstellung, zu einer Frau von heute, die verlassen worden ist.

Und diesen Figuren einen Raum zu erschaffen, und diese Perspektive zu erzeugen, Anfangs diese Gleichzeitigkeit und aus dieser Gleichzeitigkeit einzelne Schichten herauszuarbeiten, das kann ich eigentlich nur mit musikalischen Mitteln darstellen: also die Gleichzeitigkeit und dadurch eine Perspektive. Eine Erzählung quasi in die Tiefe und nicht in die Linearität.

(zu Reinhild Hoffmann) Sie ist eine Frau, die unheimlich präzise zuhört. Also nicht nur inhaltlich Text transponiert, sondern auch ganz präzise auf den Klang eingeht, und so eine Zusammenarbeit war schon immer mein Wunsch.

(zu Zaha Hadid) Es war sehr interessant. Ein Mensch, der aus einem ganz anderen Kulturkreis kommt. Gar nicht aufgewachsen mit dieser ganzen Mythenwelt. Sie hat sich die Musik angehört und gesagt, das interessiert mich und hat da ein Konzept entwickelt, das sehr nahe kommt und meinen Vorstellungen absolut entspricht. Also diese Reduktion und trotzdem auch diese Komplexität, die erreichbar ist, der Formen, die aus dieser Fläche langsam entstehen können. Also die Mobilität. Also das man sich da auch im Dialog gefunden hat und nicht nur jeder seine Sache produziert, die er eh immer ab liefert.

Ich glaube, es besteht da die Chance ein ganz anderes Publikum zu gewinnen, dass unter dem Begriff etwas sehr viel weiteres versteht als eine Kunst des ausgehenden 19. beginnenden 20.Jh. Nämlich die große italienische Oper. Dass man das definiert als miteinander verschiedener Medien, als Miteinander von Text/Bewegung/Klang. Ich glaube auch, dass man da wieder den Weg zum Singen finden wird. Nicht als Rückschritt eines jetzt falsch verstandenen Belcanto, sondern wirklich einen Weg aus dem Geist der gesprochenen Sprache wieder zum Singen hin. Das ist eigentlich das, was mich am meisten interessiert.

Ich glaube es gibt da und dort Bestrebungen, das zu öffnen und auch die Einsicht, dass die Tradition nur dann bewahrt werden kann – nämlich auch die große Oper des ausgehenden 19.Jh – wenn das geöffnet wird zum Heute hin, zum heutigen Musiktheater. Es kann nicht sein, dass Oper verkommt zu einer sportlichen Schau der besten, lautesten, höchsten Stimmen. Ich sehe da nämlich auch die große Chance der Oper, nämlich das Musik sich öffnet der Wirklichkeit unserer Welt heute. Oper kann sehr viel Wirklichkeit transportieren.“

8 Literaturverzeichnis

- Baier, C. (2003). poesie des verlierens, zum orpheus komplex. *Neue Zeitschrift für Musik* (05), S. 14-28.
- Baumann, A. (2006). "Räume in der Musik" - von inneren, äußereren, intendierten und realen Räumen in der Musik (Dipl.-Arb.). Wien.
- Broch, H. (1995). *Der Tod des Vergil*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Cloot, J. (2008). Vielschichtiges Erzählen: Innenwelt und Aussenwelt in Beat Furrers Musiktheater. *Neue Zeitschrift für Musik* (2), S. 58-60.
- Deufert, M. (1997). Orpheus in der antiken Tradition. In W. Storch, *Mythos Orpheus* (S. 266-273). Leipzig: Reclam Verlag Leipzig.
- Eich, G. (1973). Geh nicht nach El Kuwehd. In G. Eich, *Fünfzehn Hörspiele* (S. 7-52). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gier, A. (1988). *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikliterarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Hofer, W. (2008). Begehrten. In *Booklet zur DVD Begehrten* (S. 11-13). Wien: KAIROS Production.
- Hofer, W. (2005). Tonräume mit "freiem Geleit". Zu Beat Furrers Klavierwerk. In B. O. Schäfer, *Katalog Wien Modern 2005* (S. 99-101). Saarbrücken: Pfau.
- Kühn, C. (2008). "Bedingungen". In C. Kühn, *Analyse lernen* (S. 14-33). Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG.
- Knessl, L. (2005). BF-RHR: Die ungleich Ähnlichen ... und Fame, im klingenden Raum, hört, verwandelt. In B. O. Schäfer, *Katalog Wien Modern 2005* (S. 43-45). Saarbrücken: Pfau.
- Maintz, M. L. Ortloser Ort, zeitlose Zeit. In T. B. 2009/2010, *Programmheft zum Musiktheater "Wüstenbuch"* (S. 11-14).
- Maurer Zenck, C. (1996). Echo wird zur Musik. Zur Entstehung von Beat Furrers "Narcissus". In W. Breig, *Opernkomposition als Prozess* (S. 165-186). Kassel: Bärenreiter-Verlag.
- Maurer Zenck, C. (2006). Orpheus und Eurydike in der Unterwelt. In M. Herzog, *Höllen-Fahrten. Geschichte und Aktualität eines Mythos* (S. 173-198). W. Kohlhammer.
- Mauser, S. (1998). Schubert-Reflexe bei Wolfgang Rihm und Beat Furrer. In O. Kolleritsch, *Dialekt ohne Erde... - Franz Schubert und das 20. Jahrhundert*. Wien: Universal-Edition.

Motte, D. d. (1997). Zum "Narcissus-Fragment". In W. Gratzer, *Nähe und Distanz* (Bd. II, S. 236-248). Hofheim.

Oswald, P. (1988). Chiffrierte Botschaften des Lebens: Beat Furrer. *Melos: Jahrbuch für zeitgenössische Musik* (3), S. 33-55.

Ovid. (2003). IX. und X. Buch. In Ovid, & M. v. Albrecht (Hrsg.), *Metamorphosen* (M. v. Albrecht, Übers., S. 511-567). Stuttgart, Deutschland: Philipp Reclam jun. GmbH & Co.

Pavese, C. (1989). Der Untröstliche. In C. Pavese, *Dialoge mit Leuko* (C. Gelpke, Übers., S. 97-105). Düsseldorf: Claassen Verlag.

Storch, W. (1997). Orpheus. In W. Storch, *Mythos Orpheus*. Leipzig: Reclam Verlag Leipzig.

Vergil. (2005). *Georgica. Vom Landbau*. (O. Schönberger, Hrsg., & O. Schönberger, Übers.) Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co.

Zitierte Partituren

Furrer, B. Begehren – Musiktheater. Kassel: Bärenreiter 2001.

Elektronische Medien

Furrer, B. – Begehren, KAIROS Production 2006.

Furrer, B. – Begehren (DVD), KAIROS Production 2008.

Werkverzeichnis Bärenreiter. Abgerufen am 10. Januar 2011 von
<http://www.baerenreiter.com/html/zeitgen/furrer/furrer.htm>

9 Abstract

9.1 Deutsch

Die vorliegende Arbeit bietet einen ersten analytischen Zugang zu dem Musiktheater *Begehrten* (2001) von Beat Furrer (*1954). Dieses Werk für Ensemble, Chor und zwei Protagonisten (Sopran und Sprecher) kreist um die mythische Geschichte von Orpheus und Eurydike.

Ausgehend von einer thematischen Auseinandersetzung mit den Textschichten des Librettos dreht sich die weitere Herangehensweise um Bezüge und Parallelen zwischen Text und Musik. Dabei werden Text und Textur als zwei sich beeinflussende Komponenten herausgearbeitet.

Am Beginn der Arbeit steht die Analyse der vorhandenen Textquellen. Die Textmontage von Texten der Autoren Ovid, Vergil, Eich, Pavese und Broch ist dabei Ausgangspunkt einer Neubetrachtung des Mythos Orpheus. Ihre Zusammenstellung im Libretto liefert bereits erste Einblicke auf die inhaltliche Herangehensweise. Während die Bearbeitung des Textes in Form unterschiedlicher Fragmentierung bereits als Vorbereitungsprozess für die kompositorische Umsetzung gesehen werden kann.

Anschließend kommt es zu musikalischen Analysen einzelner Szenen. Auffallend dabei ist, dass es in weiten Teilen des Werkes zu einer Auflösung der linearen Erzählweise zugunsten eines Blickes in die Tiefe kommt. Ausgehend von dem Moment, als Orpheus durch seinen Blick zurück Eurydike verliert, kreist ein vielschichtiges Klangnetzwerk um die Frage nach Nähe, Distanz und Begehrten zwischen Eurydike in der Unterwelt und dem trauernden Sänger Orpheus. Aus verschiedenen Erzähl- und Klangperspektiven geht es dabei um die Frage nach der Möglichkeit einer Begegnung zwischen dem Liebespaar.

Der letzte Abschnitt beleuchtet schließlich die musikalische Entwicklung der Hauptprotagonisten und zeigt ihre Suche nacheinander auch anhand des kompositorischen Umgangs von Sprache und Gesang.

9.2 Englisch

This work provides a first analytical approach to the music theatre *Begehren* (2001) by Beat Furrer (*1954). This piece for ensemble, chorus and two protagonists (Soprano and Narrator) revolves around the mythical story of Orpheus and Eurydice.

Based on a thematic analysis of the text layers of the libretto, my approach emphasizes references and parallels between text and music. Thus text and texture are identified as two components that influence each other during the compositional process.

At the beginning of the study stands the analysis of the available text sources. The montage of the texts by the authors Ovid, Virgil, Eich, Pavese and Broch is the starting point of a reconsideration of the myth of Orpheus. The reorganisation of the text fragments inside the libretto already provides a first insight into the approach regarding the content. The treatment of the text shows different levels of fragmentation , which can be seen as an early preparation for the compositional process.

The consecutive part offers a musical analysis of the individual scenes. The linear narrative is disintegrated and can not be found in large parts of the work, favouring a look into the depth of the event. Starting with the tragic moment when Orpheus, on the way back to the living, loses Eurydice as a result of his look back, a complex sound network revolves around the question of proximity, distance and desire between Eurydice, banned to remain in the underworld, and the mourning singer Orpheus. Furrer seeks to portray the unbearable tension of a close yet impossible encounter between the two lovers through different perspectives of narration and sound.

The concluding section follows the musical development of the main protagonists. It shows their search for each other by focussing on the compositional handling of speech and song.

10 Lebenslauf

Name: Joachim Unger
Email: illusioner@gmx.at
Geb.: 01.12.1986

Schulausbildung

1993 – 1997	Volksschule Mondweg mit integrativem Schwerpunkt
1997 - 2001	BRG Rosasgasse
2001 - 2005	GRG Wenzgasse (Abschluss mit Matura)

Studium

2006 – 2007	Diplomstudium Phliosophie (frühzeitig beendet)
2006 – 2009	Diplomstudium Pädagogik (frühzeitig beendet)
2006 – 2011	Diplomstudium Musikwissenschaft. Schwerpunkte auf zeitgenössischer Musik und Ethnomusikologie.

Beruflicher Werdegang

seit 2007	Redaktionelle Betreuung von Produktionen des Labels KAIROS u.a. Beat Furrer – Begehrten (DVD), Dezember 2007 – Juli 2008; Olga Neuwirth – Music for films (DVD), März – Dezember 2008; Michael Jarrell – Cassandre (CD), Jänner – Februar 2009; Hèctor Parra – Hypermusic Prologue (CD), Jänner – März 2010; Friedrich Cerha – Spiegel (CD), Dezember 2009 – Mai 2010.
April – August 2009	Sommermitarbeiter crossculture – Bregenzer Festspiele Vorbereitung und Organisation der <i>Akademie der Bregenzer Festspiele</i>
Jänner – Februar 2010	Mitarbeit bei der Universal Edition Wien (Musikverein)
Juni – August 2010	Projektleitung im Rahmen der Bregenzer Festspiele 2010 (<i>rocky roccoco</i> – Musiktheater für Kinder, <i>crossculture-week</i> – Bandworkshop für Jugendliche, <i>Akademie der Bregenzer Festspiele und der Wiener Symphoniker</i> , <i>Musik & Poesie</i> – Kammermusikkonzerte im Rahmen der Festspiele)

Sonstiges

Musikalische Aktivitäten	Querflöte (Unterricht von 1996 – 2009) Klavier (Unterricht 2005 – 2009) Gitarre (Autodidakt seit 2004)
	Mitglied in diversen Chören (u.a. Jazz Chor Wien 2007-2008, Chorus Delicti seit 2008)