

---

# Der Sturm im Reagenzglas

Fünf Ereignisse für Kammerorchester

von

**Hannes Sprenger**

*Erläuternde Bemerkungen*

## Inhalt

1. Entstehung	I
2. Technische Hilfsmittel	II
3. Besetzung	II
4. Form	III
5. Tonalität, Melodik, Harmonik	VII
6. Überbau	VIII
7. Dank	X

# Der Sturm im Reagenzglas

Fünf Ereignisse für Kammerorchester

von

Hannes Sprenger

## Erläuternde Bemerkungen

### 1. Entstehung

Nachdem Klex Wolf mich bereits Ende 2000 einmal gefragt hatte, ob ich grundsätzlich interessiert wäre, für das Kammerorchester **InnStrumenti** zu komponieren, trat Gerhard Sammer im Frühsommer 2001 an mich heran und bot mir an, für das Uraufführungskonzert im Oktober 2002 ein Werk zu schreiben. Dieses Konzert sollte unter dem Motto „Tiroler Klangwelten“ stehen und im ORF-Landesstudio Tirol stattfinden.

Am 6. September traf ich mich mit Klex Wolf und Gerhard Sammer und legte ihnen einen Entwurf für ein fünfsätziges Werk mit dem Arbeitstitel „Abschied von Tirol“ vor. Die einzelnen Sätze sollten sich um eine zentrale „Burlleske“ gruppieren und verschiedene Aspekte Tirols musikalisch behandeln. Die Sätze sollten

1. Die Stadt (andante)
2. Der Bergsee (adagio)
3. Burlleske (allegro)
4. Das Kalb im Morgengrauen (andante)  
und 5. Trinklied (allegro)

heißen und sich thematisch auf die Burlleske beziehen. In allen Sätzen sollten Singstimmen eingesetzt werden, und zwar abwechselnd Countertenor und Baß, in der Burlleske beide zusammen.

Mitte September 2001 begann ich, etwas unsicher, mit den Skizzen zu den einzelnen Sätzen. Die Arbeit des Skizzierens ging auf zwei verschiedene Arten vor sich: entweder ich saß mit einem Blatt Notenpapier am Klavier und schrieb Melodien und Bässe, die ich dann aussetzte, und schrieb viele kleine harmonische, melodische und rhythmische Einfälle auf; oder ich saß improvisierend am Klavier, nahm mit einem DAT-Recorder auf, überspielte das Aufgenommene in den Computer und transkribierte die mir brauchbar scheinenden Passagen. Die Phase des Ideensammelns dauerte bis Mitte März 2002.

Am 7. März trafen sich alle vier Komponisten des geplanten Konzertes (Paul Engel, Eduard Giuliani, Markus Kraller und ich) mit Mag. Walter Meixner (Amt d. Tiroler Landesregierung, Abteilung Kultur), Gerhard Sammer, Rita Gasser (Kammerorchester InnStrumenti), Thomas Nußbaumer (Mozarteum) und Wolfgang Praxmarer (ORF) zu einem Gespräch. Bis Ende März sortierte ich das vorhandene Skizzenmaterial, das sich, wenn man so will, auf etwa vier bis fünf Stunden Musik belief, und entwarf einen Plan zu seiner Verwendung. Im Wesentlichen wurde dieser Plan umgesetzt, obwohl während der Arbeit an der Partitur oft neue und bessere Ideen erschienen, die dann wieder ein gewisses Eigenleben entwickelten.

Im traurigen Monat April des Jahres 2002 stellte ich eine Fassung für Holzbläser, Klavier und Gesang des V. Satzes des Werkes (für das Ensemble Schönruh) fertig, der damit der erste fertig komponierte Satz des Stückes war. (Die Orchestrierung dieses Satzes erfolgte, als letzte zu leistende musikalische Arbeit an dem Werk, Mitte Juli.) Im Mai wurde der I. Satz, im Juni der III., in der ersten Julihälfte der II. und als letzter der IV. Satz (15. Juli) fertiggestellt. Am 17. Juli 2002 war das Werk vollendet.

I

### 2. Technische Hilfsmittel

Die Instrumente und Gerätschaften, die ich bei der Arbeit an dieser Komposition verwendete, waren:

**Instrumente:** Piano SEIDL & SOHN, Piano PETROF, Sopransaxophon YANAGISAWA S 981, MIDI-Workstation ROLAND W30

**Computer:** APPLE Power Macintosh 4400, APPLE Power Macintosh G4

**DAT-Decks:** SONY TCD-D7, SONY DTC 690

**Software:** Finale 2002, ProTools 5.1, Transcribe 5.0, Adobe PageMaker 6.5

### 3. Besetzung

Die Besetzung ist weitgehend klassisch, außer daß keine Pauken verwendet werden, sondern Marimba und Glockenspiel, welche von zwei Spielern zu spielen sind und auch in allen Sätzen außer dem III. eine mehr oder weniger große Rolle spielen.

Durch die häufige Teilung der Bratschen wäre es tatsächlich wünschenswert, diese 4-fach zu besetzen.

Das Englischhorn kommt nur im V. Satz anstelle der 2. Oboe zum Einsatz.

Die Hörner werden im IV. Satz nicht verwendet, in welchem auch nur eine Trompete, dafür aber als Solo-Instrument vorkommt.

Entgegen der ursprünglichen Absicht, alle Sätze als Gesangsstücke zu komponieren, enthält nur der V. Satz eine Gesangspartie für vorzugsweise Countertenor, wobei aber auch eine weibliche Alt-Stimme möglich ist.

2 Flöten  
2 Oboen  
1 Englischhorn  
2 Klarinetten in B  
2 Fagotte  
2 Hörner in F  
2 Trompeten in B  
1 Glockenspiel  
1 Marimba  
1 Alt-Stimme (Countertenor)  
4-6 Erste Violinen  
4-5 Zweite Violinen  
3-4 Violen  
3 Violoncelli  
2 Kontrabässe

II

#### 4. Form

Im Zuge der Arbeit an den Skizzen veränderte sich die äußere Gestalt des Stückes insofern, als die Burleske und der langsame Satz die Plätze tauschten, die Gesangsparts außer im V. Satz wegfielen und die Titel einiger Sätze und des ganzen Stückes sich änderten. Dies auch deshalb, weil die anfängliche Unsicherheit, bedingt einerseits durch den Respekt vor der für mich neuen, großen Besetzung, andererseits durch die mich letztlich einschränkende Themenvorgabe, einer größeren Sicherheit und Freiheit gewichen war. Ich war zu der Überzeugung gelangt, daß „Tiroler Klangwelten“ nicht nur vordergründig „Tirolerisches“, Volksmusikähnliches beinhalten (für dessen künstlerische Verarbeitung es ohnehin schon eine große Zahl von Beispielen gibt), sondern daß auch meine persönliche musikalische Sprache, die geprägt ist einmal durch meine Kindheit in einem musikalischen Elternhaus, in dem ich sehr früh mit der Musik von z.B. Gustav Mahler oder Dmitri Schostakowitsch konfrontiert wurde, welche beiden Komponisten mich noch heute ungeheuer beeindruckten, dann durch meine lange Zeit als Rockmusiker, die als zweite wichtige Prägung nach wie vor eine große Rolle bei mir spielt, und schließlich durch meine Praxis des Improvisierens, zuerst im Jazz und in Jazzähnlicher Musik, später in der freien Improvisation, daß also diese meine musikalische Sprache auch eine Tiroler Klangwelt ist, denn ich bin ein Tiroler und ich habe die meisten dieser Erfahrungen mit Tiroler Musikern und in Tirol gemacht. Man kann also sagen, daß mein Stück nicht nur die Sicht eines (ganz bestimmten) Tirolers auf Tirol widerspiegelt, sondern auch die Sicht eben jenes Tirolers von Tirol aus auf die Welt. Wobei natürlich 18 Minuten Musik unmöglich ein vollständiges Bild abgeben können.

Die endgültigen Satzbezeichnungen lauten also:

- I. Der Nackte Gelehrte (*allegro - adagio - allegro*)
- II. Abschied von Tirol - *Burleske (allegro molto)*
- III. Dezimalsystem (*largo - adagio - largo*)
- IV. Das Kalb im Morgengrauen (*andante elastico*)
- V. Die ertränkte Uhr (*allegro*)

Der erste Satz, „**Der Nackte Gelehrte**“, teilt mit dem letzten, „Die ertränkte Uhr“, einen großen Teil des thematischen Materials. Die Form des Textes bestimmt auch die Form beider Sätze:

Am Montag ging Josef ins Büro  
 Am Dienstag hatte Josef auch nicht frei  
 Am Mittwoch ließ er sich aber von Konrad vertreten  
 Am Donnerstag verlor Josef seine Uhr  
 Am Freitag kam Josef trotzdem pünktlich ins Büro  
 Am Samstag fand Josef die Uhr - ertränkt

Nach dem Prinzip „Die Raupe Nimmersatt“ hat jeder Wochentag seine eigene Melodie. Die ersten drei Takte der Einleitung (A) des ersten Satzes stellen in verkürzter und transponierter Form in den Hörnern die ersten vier Takte der von den Fagotten gespielten Einleitung des letzten Satzes (A) vor. Darauf antworten in I. die Trompeten, Flöten und Klarinetten mit einer transponierten Variante der Stelle V., T. 48 (G), welche ihrerseits eine transponierte Spiegelung von V., T. 7 in Flöten, Englischhorn und Trompeten darstellt, sowie Fagotte und Oboen mit Achtelfiguren, die auf die Achtel in V., T. 5, 9 und 46

bezug nehmen. Daraufhin nehmen die Hörner in I. das „Einwurf-Motiv“ von V., T. 16 (Bläser, Celli, Bässe) auf, spinnen es sequenzierend zwei Takte fort und führen in eine Vorankündigung des „Russischen Zwischenspiels“ (D). Zuerst aber leitet eine sehr geraffte Variation (T. 11-13) von V., T. 35, das sind die Holzbläser-Solos nach dem „Donnerstag“, und eine rurale Passage in Klarinetten und Fagotten (T. 14-18) zum eigentlichen Beginn der Wochentags-Thematik (B) und damit zum Ende der Einleitung des ersten Satzes über.

Das Montag-Thema erscheint in den Klarinetten (T. 18-21), in direktem Anschluß folgen die Oboen mit dem Dienstag-Thema (T. 21-24) und die Flöten mit dem Mittwoch (T.24-28). Alle Wochentagsthemen mit Ausnahme des Freitag (dazu später) sind vollkommen identisch mit ihren Entsprechungen im V. Satz. Der Unterschied liegt einerseits in ihrer Instrumentation (Holzbläser - Singstimme), im Fehlen der Zwischenspiele im I. Satz sowie in der gänzlich unterschiedlichen Harmonisierung und Instrumentierung der Begleitung.

An den Mittwoch schließt sich übergangslos der „Sieben-Achtel-Elfton-Ländler“ (C) an, ein 4-Taktiges 11-Ton-Thema im 7/8-Takt, das sich bei auf D gleichbleibender Begleitung, eine kleine Terz höher transponiert, wiederholt. Nachdem uns im letzten Takt (36) das „Einwurf-Motiv“ zur Umkehr auffordert, verwirklicht sich das angekündigte „Russische Zwischenspiel“ (D) in einem 4-taktigen Tutti und einer darauffolgenden Wiederholung in den Hörnern mit liegenden Streichern. Das Motiv des letzten Taktes führt nach einer Überleitung zu einem Fugato (E), das zuerst die Holzbläser alleine bestreiten, worauf sie von den Streichern abgelöst werden. In T. 62 treten die Holzbläser nach und nach wieder hinzu, woraufhin das 16-taktige Fugato in die refrainartige Wiederkehr des „Sieben-Achtel-Elfton-Ländlers“ (F), diesmal auf G, mündet.

Zur Einführung des Donnerstags kehren wir noch einmal zum „Russischen Zwischenspiel“ zurück (G), welches hier, choralartig von c-moll nach f-moll gehend, die Bewegung und Dynamik des Stückes unvermittelt zum *adagio* und *mp* abbremsst. Im Auftakt zum T. 78 erscheint nun das Donnerstags-Thema, woraufhin eine weitere Verlangsamung zum *piu adagio*, T. 81, erfolgt, mit einem 5-taktigen Choral, der in drei Varianten von Es nach B und zurück nach Es findet und dessen 2-taktige Coda in den Blechbläsern den Weg frei macht für eine erneute Wiederkehr des „Sieben-Achtel-Elfton-Ländlers“ (H), diesmal auf C und mit einer kontrapunktischen Behandlung des Themas durch zwei Solo-Violenen, woraufhin der rondoartige Charakter des Satzes manifestiert ist.

Mit dem nun einsetzenden Freitag-Thema beginnt die Endphase des Satzes. Der 7/8-Takt wird beibehalten, die Klarinetten und Hörner spielen das auf den 7/8-Takt augmentierte Freitag-Thema, Flöten, Glockenspiel und 1. Violinen die ebenso augmentierte Gegenstimme zum Montag-Thema in V. (B, T. 13), während Oboen, Fagotte und Trompeten die Terzenbegleitung des Freitags in V. (Trompeten) auf den 7/8-Takt übersetzen. Die Marimba nähert sich der ursprünglichen rhythmischen Gestalt des Freitags an. Wie in V. knüpfen sich an den Freitag 2 Takte, die das Begleitprinzip ohne Thema weiter in die Höhe treiben (I., T. 110,111).

Der folgende 6/8-Takt leitet zum Samstag über, der in Streichern und Holzbläsern kontrapunktisch behandelt wird, angelehnt an die entsprechende Stelle in V. Die folgenden Achtelfiguren korrespondieren mit jenen von I., T. 4, wobei sie nun, umgekehrt wie am Anfang, dem Hornthema (I), das nun folgt, vorausgehen. Die Begleitung bleibt nocheinmal 3 Takte ohne Thema allein übrig, bevor uns das „Einwurf-Motiv“ ein letztes Mal erinnern will und das Motiv des „Russischen Zwischenspiels“ den Satz auf Es beendet.

Im Überblick stellt sich die Form des I. Satzes folgendermaßen dar:

Einleitung	MO, DI, MI	7/8-11-Ton	Russ. Zw.-Sp. + Fugato	7/8-11-Ton	DO, <i>adagio</i>	7/8-11-Ton	FR, SA	Schluß
18 Takte	10 Takte	8 Takte	29 Takte	8 Takte	24 Takte	8 Takte	12 Takte	10 Takte

Die 7/8 - Teile gliedern den Satz in einer Art Symmetrie: Am Anfang die **Einleitung**, gefolgt von **MO, DI, MI**, dem am Ende **FR, SA** und der **Schluß** gegenüberstehen. Jeweils ein 7/8 - Teil trennt die

genannten Wochentage von zwei jeweils längeren Abschnitten, dem **Russischen Zwischenspiel** mit dem **Fugato** einerseits und dem *adagio*-Teil mit dem **DO** andererseits. Und im Zentrum steht der mittlere 7/8 - Teil.

Der zweite Satz, „**Abschied von Tirol**“, beginnt mit einer 8-taktigen Einleitung(A), aus der ein Überleitungstakt in das erste Thema (B) führt. Dieses Thema ist eine 3/4 -Variante des ersten Themas des III. Satzes, welches dort (III., B) im 4/4-Takt steht. Die Tonalität und die Baßlinie sind identisch, die kontrapunktische Verarbeitung und natürlich das Tempo unterscheiden sich stark. Die letzte Achtelfigur des Themas (T. 32) leitet über zum ersten, 12-taktigen Refrain (C), der mit 7 + 5 Takten aus zwei ungleichen Hälften besteht. Hierauf wird die Einleitung, leicht verändert, wiederholt (D).

Wenn man so will, dann steht die Einleitung in F und führt am Anfang des Satzes, beim Eintritt des ersten Themas, in die Dominante C. Nun, nach der Wiederholung, führt sie in die Subdominante B, ins zweite Thema (E). Dieses Thema wird aus dem Material der Holzbläser-Solos aus dem V. Satz, T. 35 abgeleitet (s. auch I., T. 11-13). Auch hier sind die Hauptlinien, wenn auch transponiert, unverändert, die Kontrapunkt unterscheidet sich wesentlich, aber auch der Ablauf: das Fagott-Solo des V. Satzes wird hier im II. Satz zwischen Fagott und Klarinette aufgeteilt, wobei beim Fagott-Part (T. 55) die Oboe, beim Klarinetten-Part (T. 58) seinerseits das Fagott den Kontrapunkt übernimmt. Die Parts von Englischhorn und Oboe, die im V. Satz gleichzeitig mit dem Fagott-Solo erklingen, werden hier erst in der Wiederholung (T. 62), also erst *nach* dem Fagott/Klarinetten-Solo, gebracht.

Nun folgt der zweite Refrain (F), wieder asymmetrisch mit 9 + 8 Takten. Obwohl beide „Refrains“ thematisch nichts gemeinsam haben, nenne ich sie so, weil sie einen ähnlichen, etwas wüsten Charakter haben und im Satz, jeweils nach den Themen, die gleiche Funktion erfüllen: sie führen das, was an diesen ernsthaft war, mit ihrer Zirkushaftigkeit ad absurdum.

Es bleibt noch, die Einleitung abschließend zu wiederholen (G), wobei sie eine Verlängerung auf 14 Takte erfährt, die von Trompeten und Marimba für übermütiges Ausweiten des Einleitungs-Motives verwendet wird. Mit einem Zitat der jeweiligen Überleitungen von Refrain zu Einleitung (T. 44 und 87) endet der Satz.

Der formale Überblick ergibt ein einfacheres Bild als im I. Satz:

Einleitung	1. Thema	1. Refrain	Einleitung	2. Thema	2. Refrain	Einl. (Schluß)
9 Takte	23 Takte	12 (7+5) Takte	9 Takte	17 Takte	17 (9+8) Takte	14 Takte

Der dritte Satz, „**Dezimalsystem**“, ist mit über 7 Minuten der mit Abstand längste des ganzen Stückes. Er beginnt *largo* mit einer 16-taktigen Einleitung (A) aus 8 mal je 3 übereinandergetürmten Dezimen gefolgt von jeweils einer Quint über den sich einmal wiederholenden abwärtsgehenden Baß C-G-F-E. Auf diese Einleitung folgt, etwas beschleunigt, das schon aus dem II. Satz bekannte 1. Thema (B), hier im langsamen 4/4 - Takt. Sofort setzen die Bratschen mit einer Gegenstimme ein, bald gefolgt von zuerst Oboen, Klarinetten und 2. Violinen, dann Fagotten, Hörnern, 1. Violinen und schließlich Trompeten, wonach der Satz im T. 29 mit einem 4-taktigen Tutti einen ersten Höhepunkt erfährt. In T. 39 endet das 23-taktige Thema. Die anschließende Coda, ein Kanon aus dem ersten Motiv des Themas, leitet in ein choral-artiges Zwischenspiel (C) über, in dem zuerst Bratschen, dann Celli die Melodieführung innehaben. Der Choral besteht aus vier Akkorden in Halben, die, einmal rhythmisch versetzt, dreimal gespielt werden.

Ein Überleitungstakt, nach *ritardando* bereits wieder *largo*, führt uns zum 2. Thema (D) im 3/4 - Takt, das sehr sparsam mit Flötensolo und Streichern beginnt und sich wiederum zu einem Tutti-Höhepunkt auf E im T. 76 entwickelt, welcher, von den Holzbläsern in T. 79, eine Quarte tiefer wiederholt, uns direkt zur Reprise des 1. Themas (E) auf H führt, die in 7 Takten augmentierte, diminuierte und sequenzierte Teile dieses Themas und seiner Gegenstimmen gegeneinander stellt.

V

Nun wird der Satz mit der Reprise der Einleitung (F), (transponiert - über die Basslinie G-D-C-H, auf die Hälfte verkürzt und mit den zusammengezogenen Dezimen als Melodien in den Trompeten und Oboen) zu seinem Anfang zurück, und mit der Reprise des Zwischenspiels (G), (ebenfalls transponiert) und der Coda (T. 103) zu Ende gebracht. Die Achtelpause und die beiden Achtel des Bratschenmotivs werden abwechselnd von den Holzbläsern immer höher geführt, bis die Flöten mit fis-h die Coda mit der „ruralen Passage“ aus dem I. Satz (T. 14-18) einleiten. Der Satz verebbt mit der Pause und den Achteln des Bratschenmotivs.

Einleitung	1. Thema	Zwischenspiel	2. Thema	Repr. Th. 1	Repr. Einl.	Repr. Zw. + Coda
16 Takte	30 Takte	11 Takte	24 Takte	7 Takte	8 Takte	10 Takte

Der Überblick ergibt keine so gleichmäßige Gewichtsverteilung wie in den vorangegangenen Sätzen. Das Zwischenspiel bildet eine deutliche Grenze zwischen den beiden Schwerpunkten des Satzes, dem 1. und dem 2. Thema. Die Einleitung auf der einen und die Reprisen des 1. Themas und der Einleitung auf der anderen Seite bilden den Rahmen. Die Reprise des Zwischenspiels mit der Coda sind angehängt.

Der vierte Satz, „**Das Kalb im Morgengrauen**“, stellt in mehrfacher Hinsicht eine Ausnahme dar. Einmal ist die thematische Verwandtschaft mit den anderen Sätzen minimal - lediglich in T. 58 in den 2. Violinen findet sich eine Anspielung auf das 1. Thema von Burleske und Largo; dann ist er der einzige Satz mit praktisch durchgehenden Ostinati in Marimba, Violinen und Bratschen; er besitzt einen regelrechten Instrumental-Solopart in der Trompete bei sonstigem Schweigen der Blechbläser; es fehlt weitgehend das kontrapunktische Geschehen, der ganze Satz ist größtenteils akkordisch gedacht; und zeichnen sich die anderen Sätze durch Distanziertheit und mit Ausnahme des III. auch durch Ironie aus, so ist dieser der einzige mit einer undistanzierten emotionalen Haltung.

Dem Satz liegt ein Gedicht zu Grunde, das die Form des Hauptthemas (B) und seiner Wiederkehr (D) bestimmt:

In einem dunklen Schlaf ich lag  
Träumte nicht, ahnte nur  
Nun graut der silberhelle Tag  
Gras voll Tau, feuchte Natur

Keine Erwartung trübt das Glück  
fort alle Wünsche, still das Herz  
Es jubelt die Erde, das Leben in mir  
Und die Himmelsuhr dreht sich ein Stück

Zwischen den beiden Strophen steht das Trompeten-Solo (C), das über die 4-taktige Halbstrophe sechs mal „quasi improvisiert“, auf den wechselnden Bässen Es (Dis) - B - B - F - Es - B. Am Ende der Wiederkehr des Themas in D wird die letzte Zeile „Und die Himmelsuhr...“ (T. 55) drei mal wiederholt, worauf in T. 66 in den Holzbläsern etwas wie eine ferne Eisenbahn erklingt, das Glockenspiel sich langsam zur Terz a hinunterbewegt und der Satz mit den Ostinati endet. Die Form ist denkbar einfach:

Einleitung	1. Strophe	Trompetensolo	2. Strophe	Schluß
16 Takte	8 Takte	24 Takte	8 Takte	8 Takte

VI

Über den fünften Satz, „Die ertränkte Uhr“, wurde schon einiges gesagt, weshalb ich mich hier kurz fassen kann: Die Einleitung (A) führt nach dem Fagott-Thema (s.a. I., T. 1, Horn) über eine Achtelbewegung (T. 5, s.a. I., T. 4) mit Gegenstimmen (T. 7, s.a. I., T. 4) und Variante (T. 9) zum Montag-Thema (B), vom Dienstag (C) getrennt durch das „Einwurf-Motiv“ (T. 16, s.a. I., T. 6). Achtelbewegung führt zum Mittwoch (D), auf den wieder, in den Streichern, das „Einwurf-Motiv“ folgt, beantwortet von den Holzbläsern. Dem anschließenden Donnerstag (E) folgen die erwähnten Holzbläsersoli (T. 35, s.a. I., T. 11, und II., E). Der Freitag (F), hier nun in seiner eigentlichen Form, bringt die Terzen-Begleitung in den Trompeten und die erwähnte Achtelbewegung zum Samstag (G) mit der gespiegelten Gegenbewegung aus T. 7. Das „Ertränkt“ mündet in die quasi-Tutti-Wiederholung der Einleitung (T. 53).

Einleitung	MO, DI, MI	DO + Holzbl.-Solos	FR, SA	Schluß
12 Takte	18 Takte	12 Takte	10 Takte	4 Takte

Der Donnerstag (+Hbl.) mit seiner ironischen „Trauer um die verlorene Uhr“ teilt den Satz in zwei ungleiche Hälften. Daß dieser fünfteilige Aufbau Ähnlichkeit mit der Form des Gesamtwerkes hat (zwei eng verwandte Stücke an Anfang und Ende, ein burlesker zweiter Teil, in der Mitte eine „Elegie“, und ein emotional intensiver, bejahender vierter Teil) mag Zufall sein...

## 5. Tonalität, Melodik, Harmonik

Es sei vorausgeschickt, daß es mir sowohl fernliegt, meine Hörer zu schockieren, noch mich bei ihnen einzuschmeicheln (wiewohl ich das erstere für ehrlicher halte, sofern es eine schockierende Erkenntnis des Komponisten selbst widerspiegelt). Die Musik dieses Stückes huldigt weder einem Rationalismus der Konstruktion und dem technokratischen Erfüllen von berechneten Abläufen noch dem anbiedernden Erfüllen von Erwartungen oder auch nur deren überraschendem Nichterfüllen. Diese Musik ist subjektiv und will sich dem „lebendig hörenden Vollzug“ (Adorno) nicht verweigern.

Diese Musik kommt zur Gänze aus meinem Gehör, sie ist nicht konstruiert. Selbstverständlich habe ich mich im Lauf meines Lebens mit Skalen, Akkorden, Stufen und Formen beschäftigt, weshalb das Gehörte mit diesen etwas zu tun haben wird.

Es gibt in meinem Stück keine herkömmlichen Tonarten; wohl aber tonale Zentren, auf die sich das thematische und formale Geschehen bezieht. Im Gesamtüberblick führt der erste Satz von G über F, D, A und C nach Es. Der zweite Satz schließt mit F an, und führt über B, H, E, H zurück nach F. Der dritte Satz beginnt eine Quint höher auf C, geht nach Es, G, E und endet mit H, das die Fagotte, Celli und Bässe im vierten Satz übernehmen und vor das zentrale Cis der Einleitung stellen; über Dis und B führt der Weg zurück nach F, worauf wiederum der fünfte Satz mit C beginnt und den Weg zurück über D, B, F, G und Es zum abschließenden G findet.

I.	II.	III.	IV.	V.
G	Es F	F C	G	H Cis
				F C G

Die Melodik kennt verschiedene Prinzipien: Es gibt rein diatonische Melodien wie die Wochentage (I., V.) oder das Fugato im I. Satz. Im II. und III. Satz dominieren Melodien, die nach einer Art „prismatischer Diatonik“ gebaut sind: Motive mit einer bestimmten diatonischen Zuordnung wechseln über einen dieser Diatonik fremden Ton in eine andere Diatonik. Oft sind diese melodischen Wendepunkte auch mit einem Wechsel im Maß verbunden. Dies gilt auch für den IV. Satz, jedoch mit Ausnahme des Trompetensolos, das als eine Improvisation über das darunterliegende Akkordschema

anzusehen ist, die sich ihren Weg über spannungsreiche Töne sucht, z.B. wie wenn ein Kletterer eine bestimmte, etwas schwierigere Route durch die Eiger-Nordwand o.Ä. begeht. Es gibt auch eine nach dem Zwölftonsystem erfundene Melodie, die aber nur aus elf Tönen besteht - das Thema des „7/8-Elfton-Landlers“ im I. Satz.

Die Harmonik kennt einfache Dreiklänge (z.B. II., T. 39), Vierklänge (z.B. III., T. 33) und Fünfklänge (z.B. I., T. 24) ebenso wie sechs- und siebenstimmige, bitonale Akkorde (z.B. III., T. 4, 6, 8, 30). Doch auch die funktionsharmonisch deutbaren Akkorde folgen keinem eben solchen Kadenzschema. Viele Zusammenklänge ergeben sich aus der teilweisen polyphonen Satzweise.

Das Akkordschema des Trompetensolos im IV. Satz lautet wie folgt:

B <sup>b</sup> m9 / E <sup>b</sup>	A <sup>b</sup> 6/9/11 / E <sup>b</sup>	E <sup>b</sup> m11	A <sup>b</sup> m11 / C <sup>b</sup>	B <sup>b</sup> 9	A <sup>b</sup> maj7 / B <sup>b</sup>	∴	A <sup>b</sup> 7
F <sup>b</sup> m7 / B <sup>b</sup>	E <sup>b</sup> maj11 / B <sup>b</sup>	A <sup>b</sup> 7 / B <sup>b</sup>	G <sup>b</sup> 9	A <sup>b</sup> m	B <sup>b</sup> maj9 / F	F9	E <sup>b</sup> / F
D <sup>b</sup> maj7/13 / E <sup>b</sup>	∴	A <sup>b</sup> 6/9/11 / E <sup>b</sup>	E <sup>b</sup> m11	A <sup>b</sup> m11 / C <sup>b</sup>	B <sup>b</sup> 9	A <sup>b</sup> maj7 <sup>#</sup> 11	G <sup>b</sup> 9
							A <sup>b</sup> m

Insgesamt läßt sich sagen, daß ich, wenn auch größtenteils keine bekannten, so doch Wege gegangen bin; und daß sie sich verfolgen lassen.

## 6. Überbau

Die Titel des Werkes und seiner Teile sind nicht als „Programm“ zu verstehen, es gibt keine Geschichte, deren einzelne Szenen im musikalischen Ablauf erzählt werden würden. Sehr wohl aber hat das Werk enge Verbindungen mit meinen Gedanken zu dem nach meiner Überzeugung alles überschattenden Thema unserer Zeit: dem Griff der Industrie nach den Grundlagen der menschlichen Existenz. Da die Industrie bisher noch alles Geistige, dessen sie sich bemächtigen konnte, gründlich ruiniert hat, ist abzusehen, daß der Mensch in einem abgeschmackten Nirwana der *Reproduktion*, *Animation* und schließlich *Euthanasie* untergehen wird.

Es ist das Wesen der Industrie, in großen Stückzahlen und einheitlicher technischer Qualität zu produzieren. Die großen Stückzahlen müssen natürlich abgesetzt werden, und je weniger die Menschen nachdenken, desto mehr nehmen sie ab. Die abgrundtiefe Dummheit bei höchster produktionstechnischer Perfektion einer großen Zahl von (Hollywood-) Filmen oder der modernen Hymnen der industriellen Emotion gibt einen Vorgeschmack darauf, wie wir aussehen werden, und vor allem, wie wir „denken“ werden, wenn uns die Industrie erst einmal nach ihren Vorstellungen und Bedürfnissen geformt hat.

Den Wissenschaftlern (mit „I“, auch wenn sie sich heute gerne „Wissenschaftler“ nennen lassen), fällt in diesem künftigen „Menschenpark“ die Rolle der Parkwächter zu, die die mißlungenen oder ausgedienten Exemplare ihren Herren und Meistern melden und der Euthanasie zuführen, woraufhin sie durch ihr „Wissen“ für Nachschub sorgen dürfen. Diese - zugegeben - einflußreiche Position verführt sie dazu, sich für gottgleich zu halten.

Noch ist es aber nicht so weit - der neue Glaube muß erst verkündet werden. Dazu dienen Fernseh- und Radiosendungen wie z.B. „Wissen aktuell“ („US-amerikanische Forscher haben entdeckt...“), deren Redakteurin bei aller Gelehrtheit das Wort „spezifisch“ nicht richtig aussprechen kann, oder Bücher, wie jene des pubertären Sexualneurotikers Michel Houellebecq, der es nicht ertragen kann, daß es Menschen gibt, die durch die Erfahrung von Leid und Entbehrung Größe erlangen können, und deshalb die Befreiung des Menschen von allem Leid und aller Verantwortung als Menschheitstraum hinstellt, der nun durch die Gelehrten und die Industrie endlich wahr wird. Abgesehen von der schon banalen Tatsache, daß die Erfüllung des Traumes auch sein Tod ist, spricht aus dieser Vorstellung tiefer Menschenhaß, eine kindische Enttäuschung über das angebliche Scheitern des Menschen angesichts seiner Unzulänglichkeiten, weshalb er zur Strafe und zum Schutz vor sich selbst unter die totale Herrschaft der Gelehrten und der Industrie gebracht werden muß, die ihm endlich das ertäumte Leben ohne Krieg, sexuelle Not, ohne Hunger, Ungerechtigkeit, vorzeitigen Tod und Ungewißheit schenken werden. Die in ihrer Fülle unfaßbaren Leistungen der Menschen aller Kulturen, alle Kunst, Musik, Baukunst, Dichtung, Handwerk, alle Sprache, Tanz, Musik, alle Geschicklichkeit, Hartnäckigkeit, allen Mut und Eifer, alle Liebe und allen Glauben, alles, was die Menschheit immer wieder von neuem krönt, hat Herr Houellebecq nicht wahrgenommen.

Der Autor des Buches „Sex im 21. Jahrhundert“, Robin Baker, macht sich nicht einmal die Mühe, seine „Reproduktions“-ideologie moralisch zu rechtfertigen, wie dies Houellebecq immerhin tut. Er stellt sie einfach als unausweichlich und unbezweifelbar hin, verneint schlichtweg die Relevanz der menschlichen Würde und verhöhnt jene, die mit ihr argumentieren. (Bei der Lektüre dieses Buches, vor allem dem schmalen Kapitel, das der Autor, wie er sagt, widerwillig, den Argumenten der Gegner seiner Ideologie widmet, stellte sich mir die Frage, ob dieser, wenn es um seine eigene Würde ginge, sie ebenso großzügig verneinte). Seit den Nazis hat niemand mehr derart infam die menschliche Würde, das Menschentum schlechthin geleugnet. Was die prinzipielle Verwandtschaft dieser beiden Ideologien aufzeigt: von der industriellen Herstellung von Menschen zu ihrer industriellen Vernichtung ist es nur ein kleiner Schritt.

„Der Sturm im Reagenzglas“ kann uns also unsere Persönlichkeit aus dem Gehirn blasen, wenn wir nicht achtgeben. Die Titel der einzelnen Stücke variieren quasi spielerisch das Thema:

„Der nackte Gelehrte“ spielt auf die Geschichte von „Des Kaisers neuen Kleidern“ an, in der ein schlauer Mann den Kaiser und seine Untertanen dazu bringt, einander vorzumachen, man glaube, der Kaiser trage wundervolle, prächtige Gewänder, und nur ein *dummer* Mensch könne das nicht sehen. Alle wissen, daß der Kaiser gar keine Kleider trägt, verschweigen es aber aus Feigheit, Eigennutz und Unterwürfigkeit, bis ein Kind, ohne Wissen über die Regeln dieses Spiels, die Wahrheit ausspricht: Der Kaiser ist nackt.

Auf dieses Kind habe ich schon zu warten begonnen.

Auf der Ebene der Art der Verwendung des Materials beschreibt das Stück einen moralisch indifferenten Menschen.

„Abschied von Tirol“ ist eine zornige Liebeserklärung an Tirol.

„Dezimalsystem“ könnte der oben beschriebene Untergang sein, verfolgt von einem eitlen, resignierten Beobachter.

„Das Kalb im Morgengrauen“ setzt dem die Bejahung des Lebens entgegen.

„Die ertränkte Uhr“ läßt am Ende ein Symbol der Herrschaft der Industrie ertrinken.

## 7. Dank

Ich schulde mehreren Menschen Dank dafür, daß ich dieses Vorhaben verwirklichen konnte, und nenne sie hier in einer Reihenfolge, die nicht als Wertung verstanden sein will:

Ich danke meinen Eltern Helmut und Martha Sprenger, daß sie mir die Liebe zur Musik und den Künsten vermittelt haben. Und für alles, alles andere.

Ich danke meiner Frau Gabriele Unterberger und meinem Sohn Theodor, daß sie meine häufige Abwesenheit während der Arbeit an diesem Werk ohne Murren hingenommen haben. Und für alles, alles andere.

Ich danke allen ehemaligen und gegenwärtigen Mitgliedern des ENSEMBLE SCHÖNRUH, daß sie mir Gelegenheit gaben, im Lauf von mehreren Jahren meine Kompositionen einzustudieren und aufzuführen. Ohne diese Schule hätte ich nie ein Orchesterwerk schreiben können.

Ich danke Herrn Mag. Walter Meixner von der Kulturabteilung der Tiroler Landesregierung für den Auftrag zu diesem Werk und die großzügige Unterstützung hiefür, die er auch schon von Anfang an dem ENSEMBLE SCHÖNRUH angedeihen läßt. Die Zeitgenössische Musik in Tirol hat in ihm einen großen Förderer.

Ich danke meinen Komponistenkollegen vom ENSEMBLE SCHÖNRUH, Wolfgang Fally und Klex Wolf für wertvolle Anregungen und aufschlußreiche Erörterungen.

Ich danke dem Kammerorchester Innstrumenti und seinem Leiter Gerhard Sammer für den Auftrag zu diesem Werk und die Bereitschaft, ein Stück von mir zu spielen.

Ich danke meinem langjährigen Partner im Ensemble AkkoSax, Sigggi Haider, für die vielen gemeinsamen Erfahrungen und die Lehre des professionellen Arbeitens.

Schließlich danke ich allen meinen Lehrern und allen meinen Schülern.

Und ich danke allen hier nicht genannten Verwandten, Freunden und Musikern.

Zirl, am 8. Oktober 2002