SPRACHFÄHIGKEIT UND MIKROTONALITÄT

Untersuchungen zum Musiktheater „Das Fest im Meer“

JÖRN ARNECKE

Ausgangspunkt

Ein Paradoxon der heutigen Zeit lässt sich so umschreiben: Die Komponisten bemühen sich, eine Sprachfähigkeit wiederzuerlangen – es gibt nur keine einheitliche Sprache. Helmut Lachenmann hat schon 1973 konstatiert:

„Das Bedürfnis des Komponisten, verstanden zu werden, ist nicht geringer als das des Hörers, zu verstehen“ (Lachenmann 1996: S. 99).

Der Ratschlag, den Lachenmann damals gab, war von einer gewissen hintergründigen Logik:

„Für den Komponisten, der sich an diesem Leitbild orientiert, liegt die Chance, verstanden zu werden, darin, dass er sich den kommunikativen Spielregeln und expressiven Erwartungen der Gesellschaft unmittelbar widersetzt“ (Lachenmann 1996: S. 100).

Krzysztof Penderecki zieht dreißig Jahre später genau die umgekehrte Schlussfolgerung:

„Ich glaube, eine Avantgarde entsteht einmal in hundert Jahren, man kann nicht ständig was Neues entdecken. Ich war jetzt gerade in Berlin auf dem Kirchentag und habe mein ‚Credo‘ aufgeführt. Das haben über 8000 Leute gehört, und sie haben das verstanden. Ist nicht das die Art, wie man schreiben sollte?“ (Stephan/Penderecki 2003)

Pierre Boulez schließlich hält eine gemeinsame Sprache für eine Illusion der Vergangenheit:

„Wer denkt heute noch daran, auf eine kollektive Sprache hinzuarbeiten? Schönberg und die Wiener Schule waren wahrscheinlich die letzten, die sich für diese Utopie begeisterten“ (Boulez 2000: S. 64).

An anderer Stelle weist er auf fehlende Untersuchungen zur musikalischen Sprache hin:

„Rundheraus gesagt hat die Erforschung der musikalischen Sprache als solcher praktisch überhaupt noch nicht begonnen“ (Boulez 2000: S. 16).

Wie also kann sich ein Komponist verständlich machen, wenn nicht einmal Ansätze zu einer verbindlichen Sprache existieren?

Drei mögliche Wege

Etwas mitteilen, ohne über feste Sprach-Codes zu verfügen: Komponieren heute heißt, einen Ausweg aus diesem Dilemma zu suchen. Dies kann auf verschiedenen Wegen geschehen. Entweder entwickelt der Komponist ein bestehendes, vertrautes Sprachmuster weiter, oder er verändert seinen Umgang mit der Sprache, oder er erfindet eine gänzlich neue Sprache.

Das Problem dabei ist ja nicht, dass es an musiksprachlichen Figuren, Gesten oder anderen Ausdrucksmitteln mangele, sie sind durch Materialsuche und -diskussionen in unübersichtlicher Fülle vorhanden. Zum Problem wird es vielmehr, diesen Mitteln zu einer Bedeutung zu verhelfen.

Manche Komponisten meinen gar, sie müssten eine allseits bekannte Sprache verwenden, um verstanden zu werden. Doch sind sie damit gezwungen, auf eine Sprache zurückzugreifen, deren Vokabeln und Syntax sich (spätestens) im 18. und 19. Jahrhundert gebildet haben. Das Einzige, was sich daran als authentisch mitteilt, ist die Tatsache, dass es sich um eine vergangene Sprache handelt.

Ein vielfältiges, noch nicht abgenutztes Sprachmittel hingegen ist die Mikrotonalität. Sie kann auf verschiedene Weisen zur Sprachfähigkeit beitragen. Dieser Beitrag wird beschreiben, wie dies konkret ausgestaltet werden kann und welche Techniken der Instrumentation die musikalische Aussage zur Geltung bringen können. Der Beitrag wird aber auch zeigen, dass die Mikrotonalität in den Augen des Autors nicht für sich betrachtet werden darf, sondern in Beziehung gesetzt werden sollte zu anderen Parametern.

Im Musiktheater stellt sich die Frage der Sprachfähigkeit mit besonderer Dringlichkeit. Die Bühne bildet einen konkreten Raum, während ein instrumentales Stück einen unverbindlicheren assoziativen Rahmen erschaffen kann. Musikalische Bilder – oder eben: Sprachmittel – müssen also mit Bedeutung versehen werden. Für den französischen Komponisten Gérard Grisey war genau dies der Grund, keine Oper zu schreiben: Dann müsse er ja die Spektren Personen oder Situationen zuordnen, das wolle er nicht, erläuterte er in seiner Kompositionsklasse am Conservatoire National Supérieur de Paris, die der Autor 1997/98 als Student besuchte.

Diese spezielle Wichtigkeit der Sprachfähigkeit in szenischer Musik legt es nahe, über Lösungsansätze zu berichten, die der Autor für sein Musiktheater „Das Fest im Meer“ (2001/02), ein Auftragswerk der Hamburgischen Staatsoper, gefunden hat. Das Stück fußt auf einem Libretto von Francis Hüsers nach dem Roman „To the Wedding“ von John Berger (Berger 1995). Um die Sprachfähigkeit der erwähnten Mittel auf eine erste Probe zu stellen, werden Zitate aus den Uraufführungsrezensionen eingefügt, die sich mit konkreten kompositorischen Entscheidungen auseinandersetzen. Es sei offen eingestanden, dass Übereinstimmungen auch durch erklärende Äußerungen im Umfeld der Premiere entstanden sein können. Dennoch mag dieses Vorgehen Schlüsse auf die musikalische Sprachfähigkeit der Beispiele zulassen.

Die vorliegenden Beschreibungen und Deutungen sind entstanden mit relativer Distanz zum Kompositionsprozess, auch mit mehreren Monaten Abstand zur Probenarbeit und zu den Aufführungen. Sie versuchen, sich den drei Bereichen zu nähern, die zu einer Sprachfähigkeit verhelfen: Entwickeln, verändern, erfinden.

Ein bestehendes Sprachmuster weiterentwickeln

Die Bedeutung mancher rhetorischer Figuren hat sich bis in die Gegenwart gehalten: Absteigende Chromatik wird in Verbindung gebracht mit Trauer, Leiden, Schmerz. Das wird verstanden, aber es wird zugleich auch als bekanntes, übliches Mittel wahrgenommen.

„Das Fest im Meer“ ist für eine Kammerbesetzung aus 17 Musikern geschrieben. Die Grundidee der Besetzung ist eine dunkle, weiche Klangfarbe: Auf Violinen, Oboen, Trompeten und Posaunen wird verzichtet. Die Holzbläser sind jeweils auch durch die tiefen Nebeninstrumente Altflöte, Bassklarinette und Kontrafagott vertreten.

Die neunte Szene des Musiktheaters ist eine groß angelegte Klage. Es ist der einzige Bereich des Stückes, in dem eine Person allein eine Erzählung über sich selbst vorträgt, ohne Sprünge zwischen den Erzählebenen, ohne Reaktion einer anderen Person, ohne Simultanschaltung mit einer anderen Szene.

Die Hauptfigur Ninon, ein Mezzosopran, beginnt mit einer vierteltönig absteigenden Linie. Die tradierte Idee der fallenden engen Schritte für den Klage-Gestus wird also erhalten, aber durch Vierteltöne verschärft. Die Gesangslinie wird in enger Kanonführung von anderen Instrumenten aufgenommen (siehe Abb. 1).

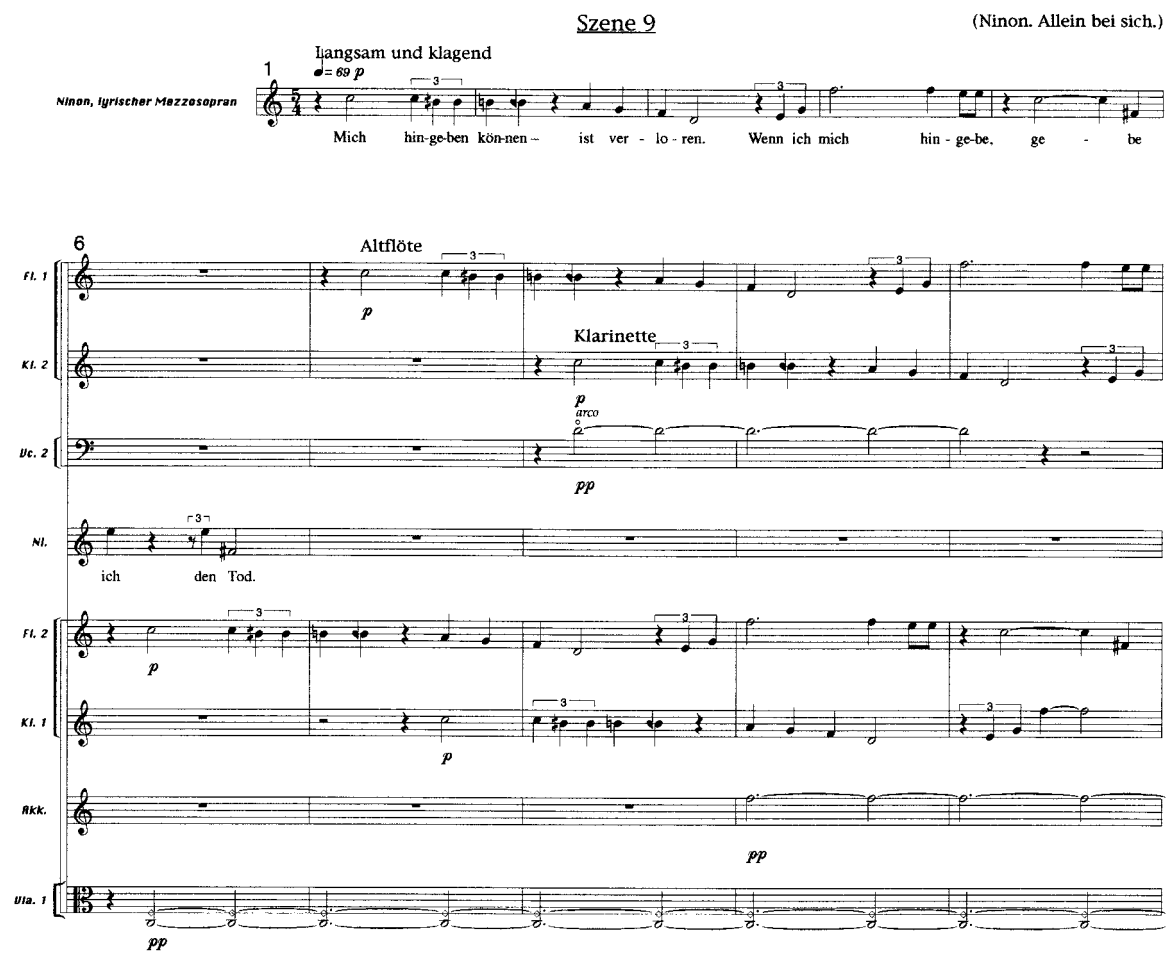

Abb. 1: Arnecke, Das Fest im Meer, Szene 9, Takte 1-10

Die Instrumentation des Klage-Gesanges mit Violen, Klarinetten und Flöten bewirkt einen schwebenden Klangteppich, in dem die Vierteltöne für flirrenden Reiz sorgen; der Klang ist statisch und doch innerlich bewegt, durch lang gehaltene Töne pedalisiert und damit weich gezeichnet. Von jedem Instrumentenpaar sitzt ein Vertreter an der Bühne und ein weiterer im Raum. Diese Raumwirkung verstärkt das Flirren.

Diese Viertelton-Linie wurde im Übrigen nicht frei erfunden, sondern ist bereits in der harmonischen Planung des Stückes angelegt. Das gesamte Musiktheater beschränkt sich in seiner mikrotonalen Organisation auf Vierteltöne. Gestauchte, gestreckte und auch reine Spektren werden auf diese Abstände „gerundet“.

Diese Entscheidung war durch pragmatische Überlegungen bestimmt, zeigt aber auch, dass der schwebungsfreie reine Klang nicht das Hauptinteresse des Autors ist. Das reine Spektrum verwendet er nur selten, meist sind es gestauchte oder gestreckte Spektren. Diese Klänge erinnern an das reine Spektrum, da die Proportionen sich entsprechen; sie wirken jedoch weniger verbraucht als etwa der Dur-Dreiklang, der im reinen Spektrum aus den Partialtönen 4, 5 und 6 gebildet

wird. Bestimmte Klänge, besonders der gestreckten Spektren, besitzen zudem eine große Leuchtkraft.

Im Falle der Klagefigur ist die Aussage durch den Rückgriff auf ein tradiertes Mittel unmittelbar verständlich. Entscheidende Kraft gewinnt sie aber erst durch die Vierteltönigkeit und durch die Instrumentation.

„Die schmerzensweichen, vierteltönig gefärbten Linien ihres Trauergesangs werden von den Instrumenten aufgegriffen und allmählich zu einem sanft verschlungenen Geflecht zusammengeführt, das der beklemmenden Intensität der Situation sensibel nachspürt“ (Stäbler 2003).

Die Musik gewinnt an Dringlichkeit, indem sie die Eindeutigkeit der bekannten Figur gerade wieder zugunsten eines Klangraums aufhebt: Eine musikalische Aussage soll keine eindimensionale Botschaft sein, sondern dem Hörer Anknüpfungspunkte bieten für weitere Assoziationen.

Eine andere Szene, in der eine traditionelle Figur aufgenommen und weiterentwickelt wird, ist die Bootsfahrt, die Ninon mit ihrem Freund und späteren Mann Gino unternimmt. Für Wasserwellen existiert als geradezu naive musikalische Symbolik die Folge von Wechselnoten. Claude Debussy greift darauf am Anfang von „La Mer“ zurück (siehe Abb. 2).

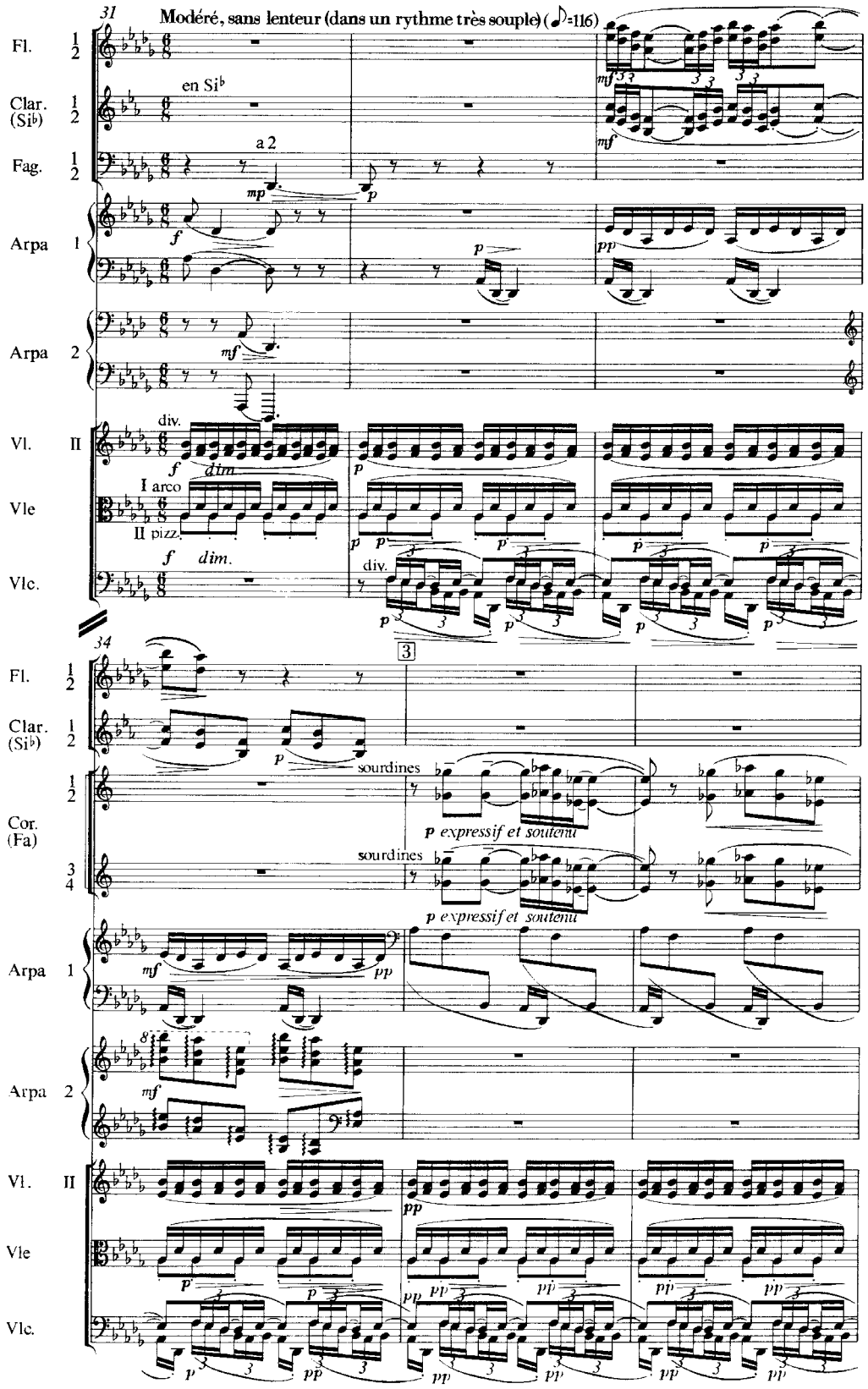

Abb. 2: Debussy, La Mer, De l'aube à midi sur la mer, ab Takt 31 (mit freundlicher Genehmigung der Editio Musica Budapest)

In der Bootsfahrt in „Das Fest im Meer“, der sechsten Szene, wird diese Idee weitergesponnen. Aus der Spektrenfolge, die diese Szene dominiert, werden die Noten der Stammtöne h‘ und a‘ mit all ihren halbtönigen oder vierteltönigen Varianten herausgegriffen. In einer festgelegten Abfolge werden diese Figuren durch die Instrumente gereicht (siehe Abb. 3). Jedes Instrument behält dabei immer die gleichen Tonhöhen, jedoch wechseln die Rhythmen, ebenfalls nach einem vorgeplanten Schema. Durch die Raumaufstellung der Instrumente kommen die Wellen von allen Seiten. Ein Einschwellen der Instrumente in die Figur bewirkt durch die liegenden Töne eine stärkere Weichheit des Klanges. Diese Weichheit und ein Schillern des Klanges werden auch begünstigt durch ein extrem langsames Glissando in Viola 2 und Violoncello 2 und durch unterschiedlich schnelle Flageolett-Wechsel in Violoncello 1; diese Mittel der Instrumentation sind zur Verdeutlichung der Struktur im folgenden Beispiel weggelassen.

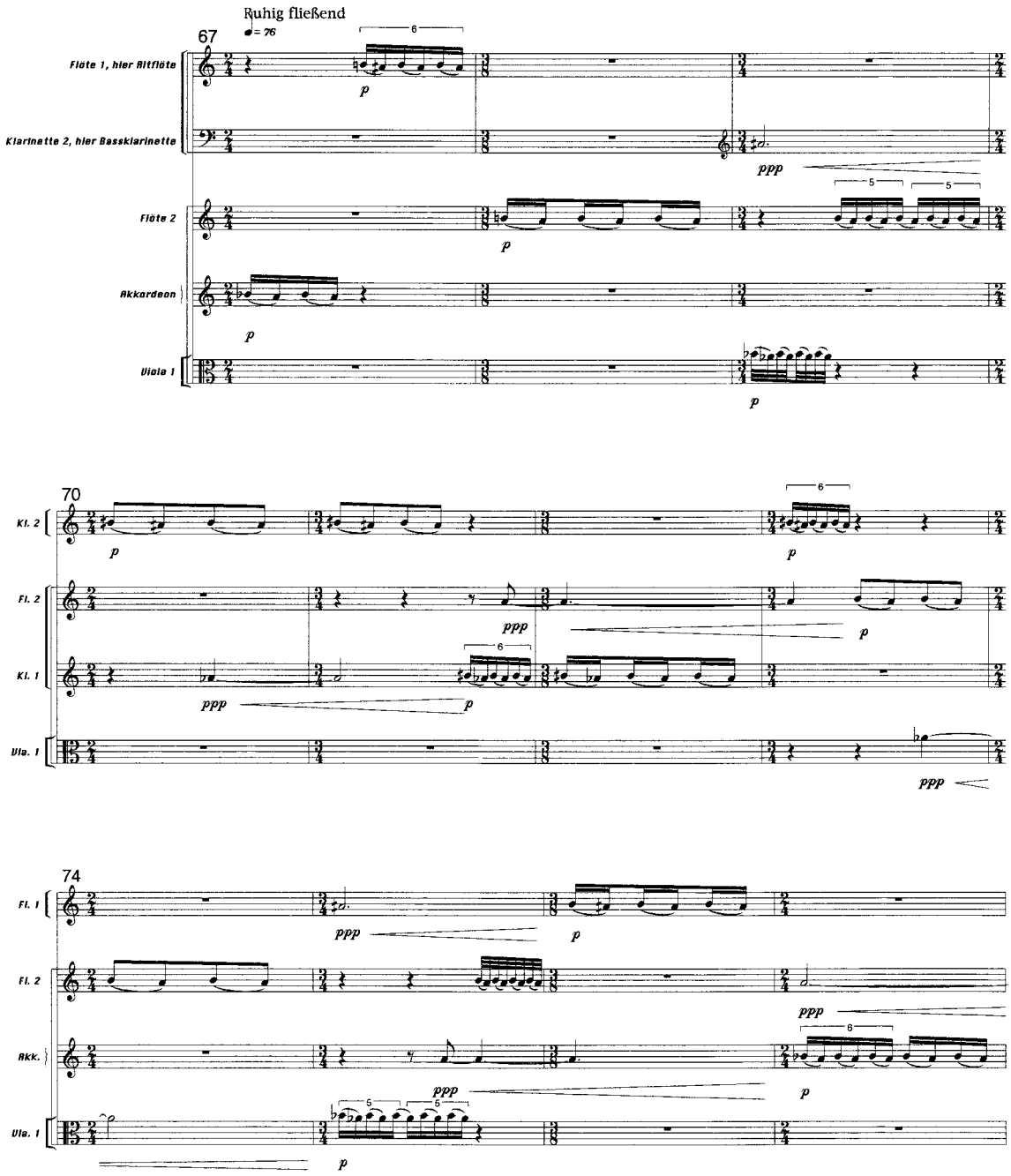

Abb. 3: Arnecke, Das Fest im Meer, Szene 6, Takte 67-77 (Ausschnitt)

Die kleinen Bewegungen werden im weiteren Verlauf von großen Wellen überlagert, die bis zu siebenstimmig von Fagotten, Hörnern, Violen und Violoncelli angestimmt werden. Die Tonhöhen sind hier nach denselben Spektren organisiert, aus denen auch die Abweichungen von h‘ und a‘ gewonnen wurden. Die Töne dieser Abweichungen vermischen sich zunehmend miteinander, dadurch dass die rhythmische Figur deutlicher vorbereitet wird und danach ausläuft. Die Entwicklung der großen Wellen wird stetig gesteigert und bis auf die Spitze geführt, schon parallel gesetzt mit der siebten Szene (siehe Abb. 4):

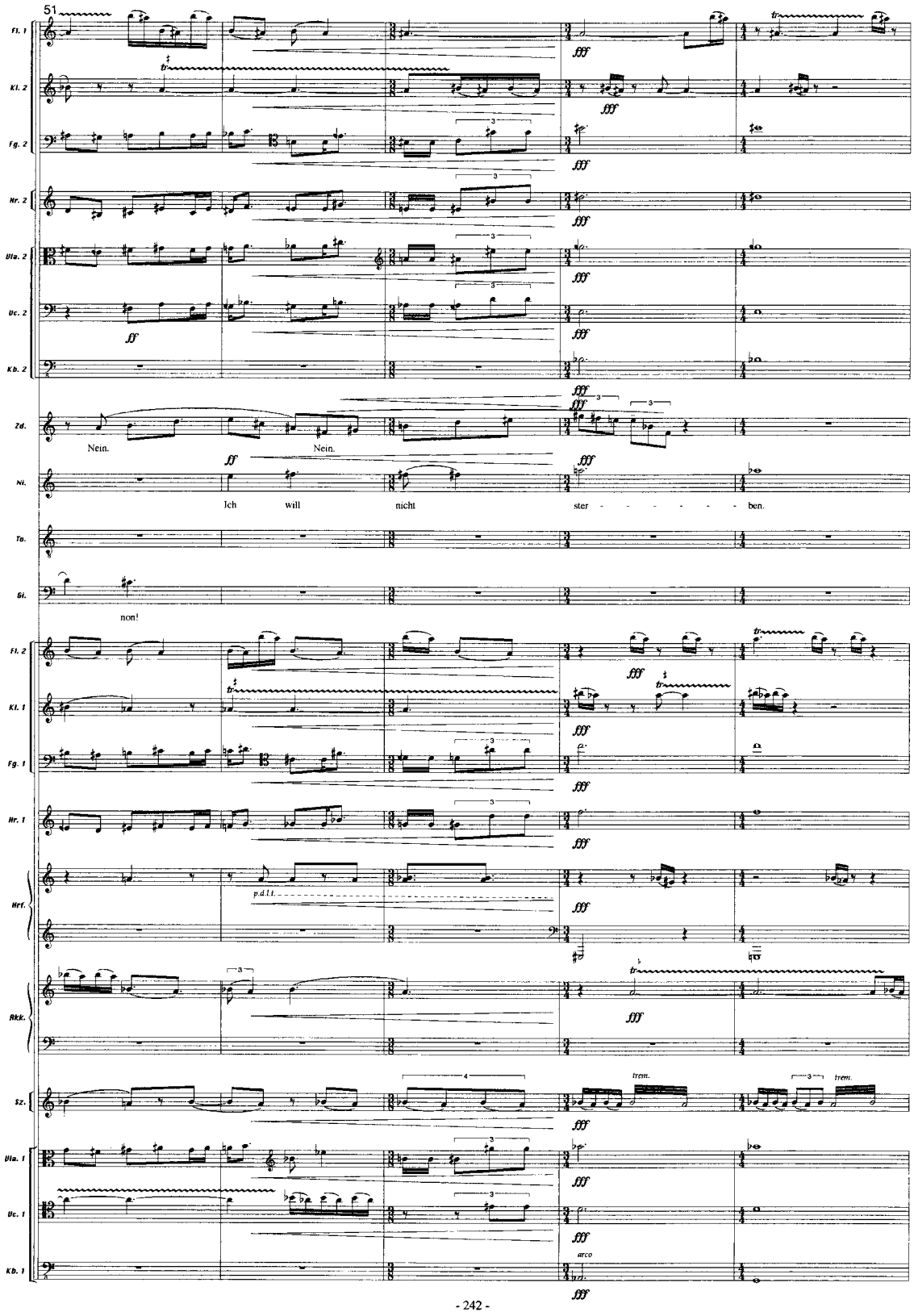

Abb. 4: Arnecke, Das Fest im Meer, Szene 6 **II** 7, Takte 51-55

Die sechste Szene bildet den Höhepunkt der Mikrotonalität, danach wird diese wieder abgebaut. So erhält sie ihren eigenen Formverlauf, die Aufmerksamkeit

wird an wichtigen Stellen gebündelt und auf dieses musikalische Mittel konzentriert;

„mikrotonale Klangschwebungen erzählen bei der Bootsfahrt durch reißende Strömung von Zweifeln, von Vertrauen, dass Ninon erst noch die Liebe ihres Gino gewinnen muss“ (Richter 2003).

Die Weiterentwicklung eines bestehenden Sprachmusters wird also in „Das Fest im Meer“ entscheidend durch die Mikrotonalität bestimmt.

Den Umgang mit der Sprache verändern

Die literarische Vorlage für „Das Fest im Meer“ ist auf Deutsch unter dem Titel „Auf dem Weg zur Hochzeit“ erschienen (Berger 1999). Der Roman besteht aus insgesamt 151 Versatzstücken, die erst im Zusammenhang ein Bündel von Erzählsträngen ergeben. Die Schlussszene des Musiktheaters überträgt diese literarische Technik in die Musik.

Unter tragischen Vorzeichen findet ein Hochzeitsfest statt: Die Braut ist HIV-positiv. Das Fest entwickelt sich zu einem kreisenden Strudel, der Hochzeitstrubel wird zugleich zum Totentanz. In diesem Fest steckt die ganze Geschichte des Stücks, leben Erinnerung und Zukunft auf. Mit ihrem weit gespannten Bogen knüpft die Schlussszene an den Beginn des Stückes an.

„Der Sog stellt sich sehr schnell ein. Arnecke versteht etwas von musikalischer Architektur, wölbt großflächige Entwicklungen wie große Bögen über Orchester wie Sänger, die manchmal vom Singen ins rhythmische Sprechen übergehen, Vierteltöniges einbeziehen“ (Burkhardt 2003).

Musikalisch wird der Strudel dadurch erzeugt, dass drei schon erklungene Szenen ineinander geschoben werden. Der Ablauf springt von der ersten Szene in die fünfte und weiter in die zehnte. Dann setzt es von neuem an: erste, fünfte, zehnte. Die derartig verarbeiteten Taktblöcke, teils auch ergänzt und umgeformt, werden immer kürzer, so dass der Szenensprung immer schneller wird, bis sich die Szenen taktweise ablösen. Doch je schneller dieser Prozess seinen Lauf nimmt, desto häufiger werden die gesamten Abschnitte wiederholt, der Tanz gräbt sich ein, frisst sich fest.

Sprachlich lässt sich der Vorgang so beschreiben: Drei in sich geschlossene Abschnitte werden fragmentiert. Immer abwechselnd werden die einzelnen Teile regelmäßig aneinandergefügt. Wenn auch durch diesen Vorgang keine neue Sprache entsteht, so wird doch durch diesen veränderten Umgang der Bedeu-

tungszusammenhang bewusst auseinandergerissen und dann neu zusammengestellt.

Nur einer der drei fragmentierten Abschnitte verwendet Vierteltöne, nämlich das Material aus der ersten Szene. Die Mikrotonalität kann innerhalb dieses Vorgangs eine ergänzende, verdeutlichende Funktion einnehmen: Sie kennzeichnet einige wichtige Überlagerungen, die aus anderen Szenen über diesen Prozess geblendet werden.

Die erste Viola und das Akkordeon gehen für das Fest auf die Bühne. Sie spielen die Hochzeitsmusik auf der Szene – und als Teil der Szene. Betont wird wiederum der tiefe Grundklang des Stückes, denn mit voller Absicht ist es kein Stehgeiger, sondern ein „Stehbratscher“ (bzw. in der Hamburger Uraufführung eine Stehbratscherin). Die Bratsche fungiert zugleich als dunkel gefärbter Teufelsgeiger, eine Todesmusik anstimmend.

„Der Todeshauch der Liebe schlägt auf die Instrumentalfarben durch: Piccoloflöte statt Oboe d'amore. Zum Totentanz der Hochzeitsfeier spielt eine Stehbratscherin auf“ (Lesle 2003).

Diese Bühnen-Bratsche präsentiert bei ihrem ersten virtuosen Auftritt (nach einigen Einsätzen zuvor, die ein auskomponiertes Warmspielen sind) eine mit Vierteltönen durchsetzte schnelle Tonfolge, die aus der vierten Szene übernommen ist, der Szene, in der die Nachricht von der HIV-Infektion ins Geschehen einbricht (siehe Abb. 5). Eine weitere virtuose Passage der Bühnen-Bratsche, ebenfalls markant vierteltönig, entstammt gleichfalls der vierten Szene (siehe Abb. 6).

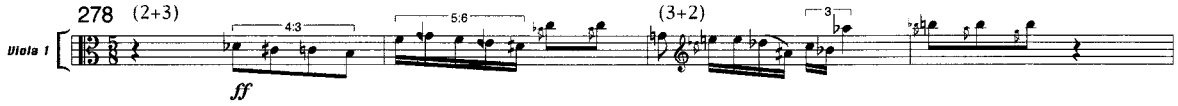

Abb. 5: Arnecke, Das Fest im Meer, Szene 11, Viola 1 (Bühne), Takte 278-281

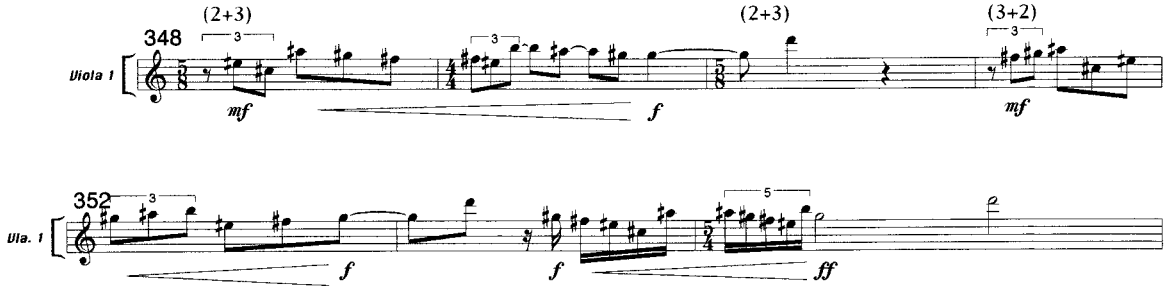

Abb. 6: Arnecke, Das Fest im Meer, Szene 11, Viola 1 (Bühne), Takte 348-354

Am Schluss löst sich die klare Zuordnung Musiker – Bühne noch weiter auf: Viola und Akkordeon haben als handelnde Elemente, als Hochzeitsmusiker, auf der Szene noch ihre klare Funktion; die Instrumente, die gegen Ende über die Bühne laufen, können zwar als Todesboten interpretiert werden, aber sie nehmen auf das Geschehen keinen direkten Einfluss. Auch metrisch sind sie abgehoben – sie spielen frei, ungebunden, wie improvisierend (siehe Abb. 7); und sie wiederholen eine Linie aus einer ägyptischen Skala (vgl. Hickmann 1951: Sp. 101), die bereits in der zweiten Szene exponiert wurde – mit einem Tonschritt aus Ganzton plus Viertelton zwischen vorletztem und letztem Ton (siehe Abb. 8).

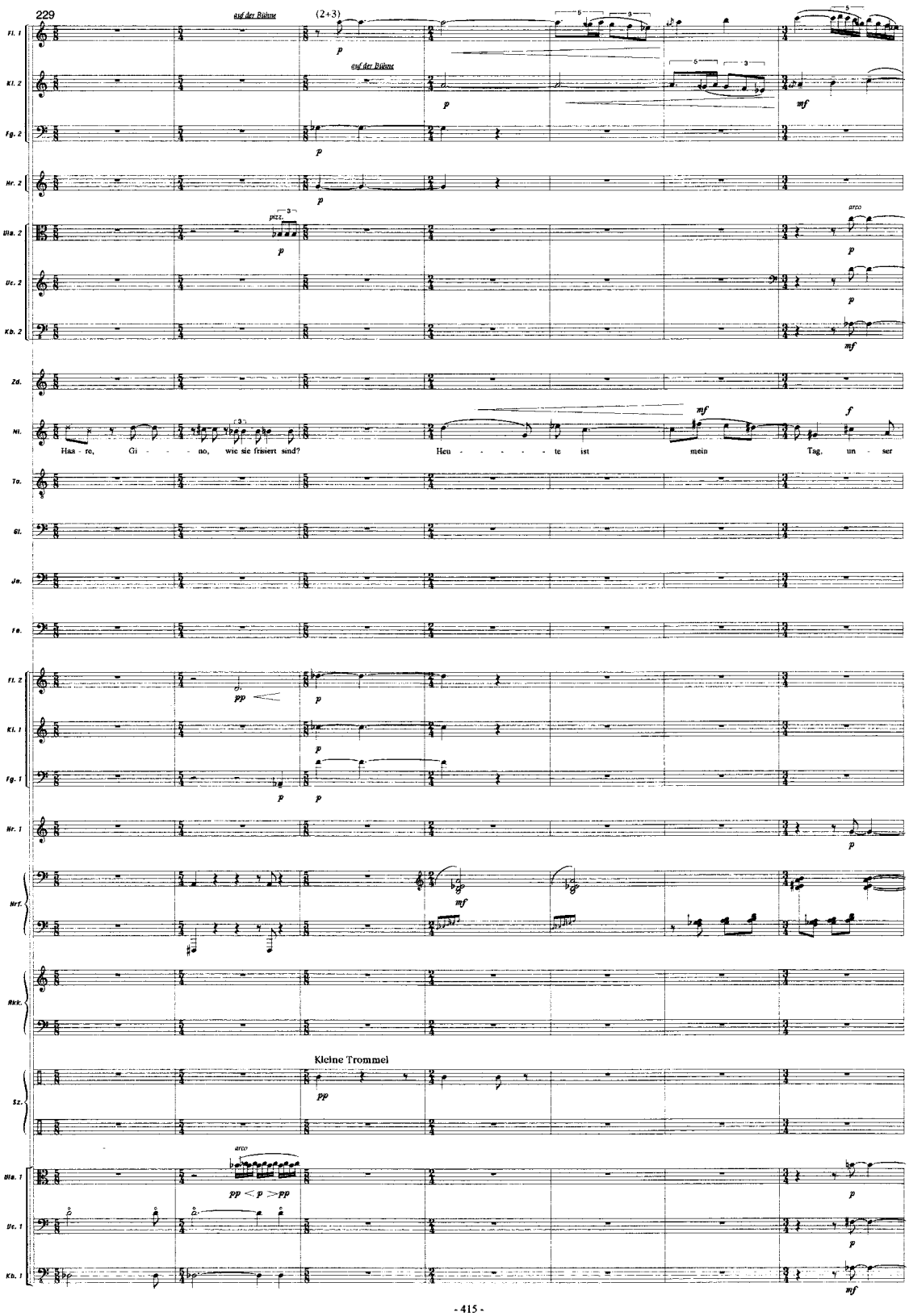

Abb. 7: Arnecke, Das Fest im Meer, Szene 11, Takte 229-235

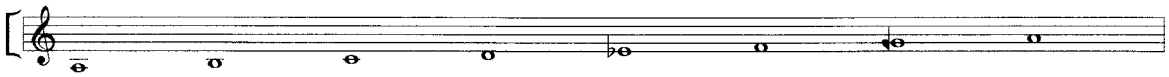

Abb. 8: Ägyptische Skala „Nahawand“, aufgebaut auf a

Die Vierteltönigkeit kann in dieser Schlussszene also als kontrastierendes Mittel interpretiert werden: Während der Prozess des kreisenden Strudels weitgehend auf Halbtönen basiert, werden durch die Vierteltönigkeit bestimmte Stellen herausgehoben, die gleichzeitig aus anderem Zusammenhang eingeblendet werden. Dies korrespondiert mit der Einbindung des Orchesters in den Bühnenraum.

Hier müssen also zwei Vorgänge unterschieden werden: Die Sprache wird neu gebildet aus Teilen eines vorher verwendeten Materials. Die Mikrotonalität ist nicht für diesen Prozess entscheidend, unterstützt jedoch die Kennzeichnung und Hervorhebung anderer Elemente, die hinzutreten.

Eine neue Sprache erfinden

Eine Sprache besteht im Wesentlichen aus Vokabeln und aus einer Syntax (vgl. Ulrich 1981: S. 143). Selbstverständlich gibt es bei verwandten Sprachen Ähnlichkeiten und gemeinsame Wurzeln bei Vokabeln, ebenso in der Syntax. Eine neue musikalische Sprache zu erfinden, muss also nicht bedeuten, sich vollkommen von vorhandenen Erfahrungen und Phänomenen zu lösen. Es bedeutet aber immerhin, diese in einen neuen Zusammenhang zu stellen. Das harmonische und rhythmische System Olivier Messiaens gehört sicherlich in diese Kategorie, folgerichtig spricht Messiaen ja auch von seiner „musikalischen Sprache“ (Messiaen 1944). Ebenso kann eine neue Sprache davon ausgehen, die Musik auf ihre Grundbegriffe zurückzuführen und diese neu zu fassen. Genau dies war der Ansatz der französischen Gruppe „L’Itinéraire“ um die Komponisten Grisey und Tristan Murail, die eine fundamentale Neuorientierung unserer Vorstellung anmahnten:

„Our conception of music is held prisoner by tradition and by our education. All has been cut into slices, put into categories, classified, limited. There is a conceptual error from the very beginning: the composer does not work with twelve notes, x rhythmic figures, x dynamic marks, all infinitely permutable – he works with sound and time“ (Murail 1984: S. 158).

Nicht zuletzt kann die Geräuschwelt Lachenmanns als eine eigene Sprache gesehen werden, auch wenn er selbst eine Differenzierung vornimmt:

„Und so ist es ein feiner und garnicht [sic!] so kleiner Unterschied zwischen der Musik, die ‚etwas ausdrückt', die also von einer vorweg intakten Sprache ausgeht, und dem Werk, welches ‚Ausdruck' ist, also gleichsam stumm zu uns spricht wie die Falten eines vom Leben gezeichneten Gesichts. Ich glaube nur an die letztere Form von Ausdruck" (Lachenmann 1996: S. 78).

Der Autor möchte nicht behaupten, dass er in „Das Fest im Meer" eine eigene Sprache erfunden habe. Er möchte nur darauf hinweisen, wie eine Umdeutung funktionieren kann und wie aus der Logik des Stückes einem Ereignis semantische Bedeutung zugewiesen werden kann. Die zweite Szene, ein groß angelegter Liebesakt, wird zwar von einer melodischen Linie der Piccoloflöte eingeleitet, die unmittelbar als – beinahe impressionistisches – Bild für Sinnlichkeit verstanden wird. Jedoch weist auch sie eine kleine Störung unseres gewohnten halbtönigen Hörens auf, denn sie beruht auf der ägyptischen Skala (vgl. Abb. 8): Ninon und Gino haben sich zuvor in einer ägyptischen Ausstellung kennen gelernt. Auch die begleitende Harfe, die den impressionistischen Eindruck noch verstärkt, weist diese vierteltönige Veränderung auf.

Die Mikrotonalität ist in dieser Szene jedoch nur ein Ausgangspunkt, nicht das wesentliche Element: In der Folge dieser melodischen Linie erfüllt die Musik nämlich ganz und gar nicht die Erwartung an eine Liebesszene, geschildert wird allenfalls in geräuschhaften Aktionen ein Abtasten, ein Sich-Nähern. Zur Irritation tragen außerdem Knackgeräusche bei, die von ringsum verteilten Ratschen stammen und sich stetig steigern. Naturgemäß ist die Mikrotonalität in einer Umgebung von Geräuschaktionen weniger von Belang.

„Das erste Liebesduett wird von einem wunderschönen Flötensolo begleitet, aber immer wieder auch von Geräuschen harsch skandiert" (Schulze-Reimpell 2003).

Auf dem Höhepunkt der Liebesszene kreisen die Ratschen sehr laut und sehr schnell – ein Geräusch, das man spontan keinesfalls mit erfüllter Liebe in Verbindung bringen würde und das sich inhaltlich nur dadurch erklärt, dass im Moment des Liebesvollzuges die Hütte, in der Ninon und Gino liegen, zusammenbricht. Dennoch erinnert dieses Geräusch im Folgenden an diese ungetrübte, noch unwissende Liebesbegegnung. Am Schluss, wenn Ninons Tod vorweggenommen wird und die Ratschen nochmals erklingen, vereinigt dieses Instrument Liebe und Tod.

„Auch die Musikanten sind gehalten, der Gefahr des allzu Gefühligen zu begegnen, für Verfremdung zu sorgen. Die Flöte pustet Luft. Gern wird auf die Körper der Streichinstrumente geklopft. Irgendwo, oben wie vorn, knackt immer etwas, und aus der Schlagzeugecke ratscht der Trommler hochsymbolisch genau zwei-

mal, was auf das Ineinander von Liebesvollzug und Sterbenmüssen deutet“ (Burkhardt 2003).

Durch dieses Beispiel sollte gezeigt werden, dass musikalische Semantik keinesfalls voraussetzt, dass der Hörende Vorwissen oder Traditionsbewusstsein mitbringt. Jedes Stück kann durch zwingende musikalische Aussage eigene semantische Bezüge herstellen: Sogar eine Ratsche kann zum Liebesinstrument werden.

Versuch eines Fazits

Wer etwas erzählen möchte, sollte sich verständlich machen. Wer Aufmerksamkeit erwecken möchte, sollte etwas zu sagen haben.

Im Spannungsfeld dieser Grundbedingungen arbeiten Komponisten. Sie suchen nach Klangkonstellationen, die nicht verbraucht sind und etwas mitteilen.

Originalität und Frische einer musikalischen Textur sind demnach ein wesentliches Ziel eines Komponisten. Ein weiteres lautet, mit dem Hörer so zu kommunizieren, dass dieser aus einem Grundverständnis heraus weitere Assoziationen bilden kann. Um diesen Weg der Kommunikation zu testen, hat der Autor seine kompositorischen Absichten den Reaktionen auf die Aufführung gegenübergestellt.

In Bezug auf die Mikrotonalität hat sich gezeigt, dass sie die Möglichkeiten erweitert, eine Sprachfähigkeit wieder herzustellen und zu entwickeln. Insbesondere kann sie die Weiterentwicklung einer bestehenden Sprache vorantreiben. Durchdachte Wechselwirkungen mit anderen musikalischen Parametern (Form, Instrumentation) können den Einsatz der Mikrotonalität dabei logisch einbinden.

"Das Fest im Meer" ist auf CD erschienen bei NCA (NEW CLASSICAL ADVENTURE). Abdruck aller Notenbeispiele aus "Das Fest im Meer" mit freundlicher Genehmigung der Edition Gravis, Bad Schwalbach

LITERATUR

Berger 1995
John Berger: To the Wedding, New York 1995

Berger 1999
John Berger: Auf dem Weg zur Hochzeit, Frankfurt a.M. 1999

Boulez 2000
Pierre Boulez: Leitlininen. Gedankengänge eines Komponisten, Kassel 2000

Burkhardt 2003
Werner Burkhardt: Glück und Tod, simultan. Jörn Arneckes Oper „Fest im Meer“ in Hamburg uraufgeführt, Süddeutsche Zeitung, 23. Juni 2003

Hickmann 1951
Hans Hickmann: Ägyptische Musik, in: MGG 1, Kassel / Basel 1951, Sp. 92-105

Lachenmann 1996
Helmut Lachenmann: Musik als existenzielle Erfahrung. Schriften 1966-1995, Wiesbaden 1996

Lesle 2003
Lutz Lesle: „Du heiratest die Frau, nicht den Virus“. Die Kammeroper „Das Fest im Meer“ von Jörn Arnecke erlebte auf Kampnagel eine bewegende Uraufführung, Die Welt, 19. Juni 2003

Messiaen 1944
Olivier Messiaen: Technique de mon language musical (2 Bd.), Paris 1944

Murail 1984
Tristan Murail: Spectra and pixies, in: Contemporary Music Review, 1984, Bd. 1, S. 157-170, New York / London 1984

Richter 2003
Elisabeth Richter: Das Fest, die Braut und der Tod. Opern-Uraufführung in Hamburg: Jörn Arneckes „Das Fest im Meer“, Kieler Nachrichten, 19. Juni 2003

Schulze-Reimpell 2003
Werner Schulze-Reimpell: Trotz Aids mündet eine Liebe in die Ehe. Ein musiktheatralisches Meisterstück: Die Uraufführung von Jörn Arneckes „Das Fest im Meer“ in der Hamburger Kampnagel-Fabrik, Nürnberger Nachrichten, 23. Juni 2003, ebenfalls abgedruckt in: Ruhr Nachrichten, 27. Juni 2003

Stäbler 2003
Marcus Stäbler: Liebe im AIDS-Zeitalter. Viel Beifall für die Uraufführung von Jörn Arneckes Kammeroper „Das Fest im Meer“, Hamburger Abendblatt, 19. Juni 2003, ebenfalls abgedruckt in: neue musikzeitung, Juli / August 2003

Stephan/Penderecki 2003
Ilja Stephan: Interview mit Krzysztof Penderecki, 13. Juni 2003, http://people.freenet.de/Ilja-Stephan/FrameInterviewPenderecki.htm am 15. April 2004, auszugsweise abgedruckt in: Welt am Sonntag, 29.6.2003 und Programmheft NDR-Sinfonieorchester, 28.-30.9.2003

Ulrich 1981
Winfried Ulrich: Wörterbuch. Linguistische Grundbegriffe, Kiel 1981