



SACRE

GERHART
HAUPTMANN
THEATER 

SACRE

Doppel-Tanzabend von Dan Pelleg und Marko E. Weigert

Premiere am 24. Juni 2017 im Stadthallengarten Görlitz
Aufführungsdauer: ca. 2 Stunden inklusive einer Pause

Le Sacre du Printemps

Musik von Igor Strawinsky

Aufführungsrechte: Boosey & Hawkes • Bote und Bock GmbH

Rendering

Musik von Franz Schubert in der Bearbeitung von Luciano Berio

Aufführungsrechte: SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG

Besetzung

Musikalische Leitung	Judith Kubitz Ulrich Kern (09.07.17)
Konzept, Inszenierung, Choreografie	Dan Pelleg, Marko E. Weigert
Choreografische Mitarbeit	Tanzcompany
Ausstattung	Nicola Minssen
Dramaturgie	Ivo Zöllner
Inspizienz, Musikalische Probenassistenz	Ewa Zacharczyk-Kowal
Assistentin der Tanzdirektion	Kathleen Müller-Franz

Neue Lausitzer Philharmonie

»Le Sacre du Printemps«

Natalie Wagner, Seth Buckley, Alma Michold,
Dariusz Nowak, MengTing Liu, Jeremy Detscher,
Carlos Pérez González, Amit Preisman
Martin Schultz Kristensen, Eliza Kindziuk,
Oliver Plačko, Dan Pelleg

»Rendering«

Einer, der auszog	Martin Schultz Kristensen
Prinzessin	MengTing Liu
König	Seth Buckley
Königin	Natalie Wagner
Großwesir	Carlos Pérez González
Hofdame	Alma Michold
Zofe	Amit Preisman
Dienerin	Eliza Kindziuk
Kammerdiener	Jeremy Detscher
Knappe	Dariusz Nowak
Küchenjunge	Oliver Plačko
Prinz Schrotz	Dariusz Nowak
Prinz Trotz	Jeremy Detscher
Prinz Protz	Alma Michold
Buckliger	Seth Buckley
Oberer Halbmensch	Jeremy Detscher
Unterer Halbmensch	Dariusz Nowak
Kopfloser	Dan Pelleg
Witwe Wirr	MengTing Liu
Witwe Warr	Amit Preisman
Witwe Wurr	Alma Michold
Zehnkopf Ezdvif	Natalie Wagner
Zehnkopf Ssanz	Seth Buckley
Monsterchen	Dan Pelleg

Stimme vom Band Marc Schützenhofer

Technischer Leiter: Jesco Huhle | Werkstattleiterin: Franziska Hummel | Herrengewandmeisterin: Sieglinde Jurack | Damengewandmeisterin: Monika Blasche | Maske: Heike Hannemann | Technische Einrichtung: Marc Burmeier, André Winkelmann | Bühnenmeister: Marc Burmeier | Beleuchtungsmeister: Andreas Hoffmann | Ton: Frank Rutz, Sebastian Beier | Malsaal: Uwe Kramer | Tischlerei: Raymund Kretschmer | Dekoration: Kerstin Triemer | Plastik: Georgi Jankov | Requisite: Sabine Arnold, Fritz

Die aktuelle Besetzung entnehmen Sie bitte den Aushängen.
Ton- und Bildaufnahmen sind aus Urheberrechtsgründen nicht gestattet.

*Mit freundlicher Unterstützung der Engemanns-Fleischerei als
Partner des Sommertheaters 2017 im Stadthallengarten Görlitz*

Engemanns
Fleischerei

»Sacre« im Sommer

Die Choreografen Dan Pelleg und Marko E. Weigert, gemeinsam Künstlerische Leiter der »wee dance company« und in dieser Eigenschaft seit 2010 auch Leiter der Sparte Tanz am GHT, haben diesen Doppeltanzabend für das Sommertheater im Stadthallengarten 2017 entwickelt und verbinden dabei Altes und Neues.

Der Tanz-Klassiker »Le Sacre du Printemps« mit der Musik von Igor Strawinsky aus dem Jahre 1913 wird dabei mit einem Werk verknüpft, das 1989 als reine Instrumentalkomposition entstand und noch nicht oft vertanzt wurde.

In »Rendering« hat Luciano Berio, einer der berühmtesten italienischen Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die Fragment gebliebene »zehnte« Sinfonie in D-Dur von Franz Schubert (D 936A) aus dessen Sterbejahr 1828 vervollständigt und dabei nicht nur einfach rekonstruiert, sondern seine moderne Musiksprache mit der von Franz Schubert verknüpft. Altes und Neues verbindet sich an diesem Abend also nicht nur durch den Kontrast beider Werke, sondern auch in »Rendering« selbst.

»Le Sacre du Printemps«, der seit seiner skandalumwitterten Pariser Uraufführung schon vielfach vertanzt und neugedeutet wurde, wird von Pelleg und Weigert eine Deutung erfahren, die zwar mit der ursprünglichen »Handlung« korrespondiert, diese aber nicht Eins zu Eins nacherzählt, sondern ihr neue Facetten abgewinnt.

In »Rendering« wird hingegen das Alte und Neue, das schon Berio in seiner Bearbeitung miteinander verbunden hat, tänzerisch spielerisch-märchenhaft umgesetzt. Dabei dienen ausgewählte Teile eines bekannten Grimm-Märchens als Handlungsgrundlage, wie auf der folgenden Textseite nachzulesen ist.

Beide Werke werden musiziert von der Neuen Lausitzer Philharmonie.

Aus »Märchen von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen« (Grimm)

Ein Vater hatte zwei Söhne, davon war der älteste klug und gescheidt ..., der jüngste aber war dumm, [und] konnte nichts begreifen und lernen ... wenn Abends beim Feuer Geschichten erzählt wurden, wobei einem die Haut schaudert, so sprachen die Zuhörer ...: »ach, es gruselt mir!« Der jüngste saß in einer Ecke und hörte das mit an und konnte nicht begreifen, was es heißen sollte. »Immer sagen sie: es gruselt mir! es gruselt mir! mir gruselts nicht; das wird wohl eine Kunst seyn, von der ich auch nichts verstehe.«

Nun geschah es, daß der Vater einmal zu ihm sprach: »hör du in der Ecke dort, du wirst groß und stark und mußt auch etwas lernen, womit du dein Brot verdienst.« ... »Ei Vater«, antwortete er, »ich will gern was lernen; ja, wenss anging, so mögte ich lernen, daß mirs gruselte, davon versteh ich noch gar nichts.« ... Der Vater seufzte und antwortete ihm: »das Gruseln, das sollst du schon noch lernen, aber dein Brot wirst du damit nicht verdienen.

... geh mir vor den Augen weg, ich will dich nicht mehr ansehen.« »Ja, Vater recht gern, wies Tag ist, will ich ausgehn und das Gruseln lernen, so versteh ich doch auch eine Kunst, die mich ernähren kann.« »Lerne was du willst, sprach der Vater, da hast du fünfzig Thaler, damit geh mir aus den Augen und sag keinem Menschen, wo du her bist ...« »Ja, Vater, wie ihrs haben wollt ...«

Als nun der Tag anbrach, steckte der Junge seine fünfzig Thaler in die Tasche, ging hinaus auf die große Landstraße und sprach immer vor sich hin: »wenn mirs nur gruselte! wenn mirs nur gruselte!«





Strawinsky

Igor Strawinsky (1872–1971) war einer der herausragenden Komponisten des 20. Jahrhunderts. Kaum ein anderer Tonsetzer hat so lange gelebt und so reich geschaffen wie er. In nahezu allen bedeutenden Genres hat der russische Komponist die Musikgeschichte seiner Zeit wegweisend mitgeprägt.

Igor Fjodorowitsch Strawinsky wurde in Oranienbaum bei St. Petersburg geboren und studierte – wie schon sein Vater, der Opernsänger am Petersburger Mariinsky-Theater war – in der damaligen russischen Hauptstadt zuerst Rechtswissenschaften. Dieses Studium schloss Gima (der Familien-Kosename Igors) 1905 mit dem Ersten Staatsexamen ab, bevor er sich endgültig der Musik zuwandte. Sein wichtigster Lehrer wurde 1902 der Komponist Nikolai Rimski-Korsakow (1844–1908).

Im Jahre 1910 reiste Strawinsky erstmals nach Paris, wo sein Ballett »Der Feuervogel« von Sergej Diaghilews Ballets Russes uraufgeführt wurde. Ein Jahr später folgte »Petruschka« und 1913 schließlich die Skandal-Uraufführung von »Le Sacre du Printemps«. Alle drei Werke revolutionierten die Ballettmusik und schafften es auch in den Konzertsaal.

Nach Kriegsausbruch 1914 kehrte Strawinsky nicht mehr in seine russische Heimat zurück, sondern lebte überwiegend in der Schweiz und in Frankreich, wurde 1934 französischer Staatsbürger. 1940 floh er vor den heranrückenden deutschen Truppen aus Frankreich nach Amerika. Die USA hatte er schon vorher mehrfach bereist und erwarb 1946 die US-Staatsbürgerschaft.

Igor Strawinsky starb am 6. April 1971 hochbetagt in New York. Seine Totenmesse und Beisetzung fanden auf seinen Wunsch hin in Venedig statt, wo 1951 seine wichtigste Oper »The Rake's progress« ihre Uraufführung erlebt hatte.

Strawinsky und sein »Sacre«-Ballett

Noch während Igor Strawinsky im Frühjahr 1910 an seinem ersten großen Ballett »Der Feuervogel« arbeitete, überkam ihn plötzlich die Vision eines heidnischen Rituals: »Alte weise Männer sitzen im Kreis und schauen dem Todestanz eines jungen Mädchens zu, das geopfert werden soll, um den Gott des Frühlings günstig zu stimmen.«

Seine Idee besprach der Komponist zuerst mit dem befreundeten Maler und Ethnografen Nicholas Roerich, einem großen Kenner der russisch-slawischen Frühgeschichte mit ihren Riten und Kultsymbolen.

Entscheidend für den Durchbruch des Komponisten Strawinsky waren seine drei frühen großen Ballette »Der Feuervogel«, »Petuschka« und »Le Sacre du Printemps«, welche Sergej Diaghilew mit seiner nur wenige Jahre zuvor gegründeten Ballett-Compagnie »Ballets Russes« in Paris uraufführen ließ und damit weltweite Aufmerksamkeit erregte. Diaghilew erkannte sofort die besondere Chance der Umsetzung von dieser außergewöhnlichen Idee und erteilte Strawinsky den Kompositionsauftrag zu einem neuen Ballett. Die großen Publikumserfolge von »Der Feuervogel« und »Petuschka« ließen ihn auch an den Erfolg von »Sacre« glauben.

Das mythische Handlungsballett mit dem Untertitel »Bilder aus dem heidnischen Russland« gliedert sich in zwei große kontrastierende Teile, von denen der erste mit »Anbetung der Erde«, der zweite mit »Das Opfer« überschrieben ist. Dieses Opfer ist eine Jungfrau, die als Unberührte durch ihren Tod neues Leben spenden soll. Das Werk gipfelt im »Danse sacrale«, dem lebensspendenden Todestanz der Auserwählten. Es geht um den Kreislauf von Leben





und Tod sowie um das Ringen von Mensch und Natur. Strawinsky sah die Inspiration zu diesem Thema »in dem heftigen russischen Frühling, der in einer Stunde zu beginnen schien und den Eindruck erweckte, als würde die ganze Erde aufplatzen.« Für den Komponisten war dies ein Elementarerlebnis.

Zur ersten konzertanten Aufführung seines »Sacre« im April 1914 in Paris beschrieb Strawinsky sein Werk so: »*In diesem Frühlingsopfer habe ich den panischen Schrecken der Natur vor der ewigen Schönheit darstellen wollen. Und so muss das ganze Orchester die Geburt des Frühlings wiedergeben.*« Sein Orchester besteht aus einem riesigen Instrumentarium, das nur mit dem von Mahlers Achter Sinfonie und dem von Schönbergs »Gurreliedern« vergleichbar ist.

Die wild pochende unregelmäßige Rhythmik, der erstaunliche Reichtum an unaufgelösten Dissonanzen und die eruptive rauhe Klanglichkeit seiner Musik waren vollkommen neuartig. Kurzgliedrige engintervallige Motive sind kirchentonal orientiert, Ostinati und Orgelpunkte dienen der Grundierung. Mit elementarer Wucht werden hier sowohl die Spätromantik als auch der Impressionismus geradezu hinweggefegt – es ist die Geburtsstunde des musikalischen Expressionismus und damit der musikalischen Moderne.

Kein Wunder, dass viele berühmte Zeitgenossen von dieser so völlig neuen Musik regelrecht erschlagen wurden. Stellvertretend sei das Urteil von Strawinskys großem Antipoden in der musikalischen Moderne, Arnold Schönberg genannt, der sich durch die Musik von »Sacre« »*an die wilden Neger-Potentaten*« erinnert fühlte. Und als Schönberg 1925 fälschlicherweise zugetragen wurde, Strawinsky hätte die Zwölftonmusik als »Sackgasse« bezeichnet, erwiderte er: »*Es gibt keine sackere Gasse als ›Sacre‹*».

Die Pariser Uraufführung am 29. Mai 1913 im Théâtre des Champs-Élysées wurde ein großer Skandal. Zwar ahnte mancher, dass diese Musik eine gewaltige Sprengkraft in sich tragen könnte, dennoch kam der heftige Publikumstummult nach den großen Erfolgen von »Der Feuervogel« und »Petuschka« unerwartet. Das Publikum erregte sich bis zu Ausfälligkeiten. Schon zu Beginn, während der »jämmerlichen« Einleitungsmelodie des hohen Fagotts, sollen Zuschauer gelacht, miaut und nach einem Irrenarzt gerufen haben. Der Lärm der Zuhörer habe die Lautstärke des Orchesters noch übertroffen.

Dieser scheinbare Misserfolg – eine bessere Werbung für seine Truppe hätte sich Diaghilew nicht träumen können – wurde vor allem der Choreografie von Vaclav Nijinsky angelastet, der einer der größten Star-Tänzer seiner Zeit war und auch Strawinskys Petuschka getanzt hatte, der als Choreograf aber noch ziemlich unbeleckt war. Nijinsky glaubte, dass die Choreografie den Schlag und die Form der Musik betonen müsste. Er verdoppelte quasi im Tanz die Musik und ahmte diese so lediglich nach. Rückblickend meinte Strawinsky dazu: *»Es wäre besser gewesen, der Prosodie und den Metren, der Musik zu folgen, anstatt Schläge zu zählen.«* Mit Polymetrik und metrischen Asymmetrien war die damalige Ballettwelt noch nicht vertraut. Strawinskys »Sacre« stieß somit nicht nur das Tor zur musikalischen Moderne auf, sondern war zugleich die Geburtsstunde des modernen Tanzes, der mit den Mitteln des klassischen Balletts allein nicht mehr zu bewerkstelligen war.

Zur späteren großen Popularität des »Sacre« gerade in den USA trug wesentlich Walt Disney bei, der sie 1941 im Film »Fantasia« verwendete. Doch auch auf der Bühne wurde »Sacre« dank der neuen Choreografie von Nijinskys Nachfolger Leonid Massine schnell ein großer Erfolg. Viele Choreografen haben das Stück seitdem neu gedeutet – es wurde vielleicht der Tanz-Klassiker des 20. Jahrhunderts schlechthin.





Schubert

»Die Tonkunst begrub hier einen reichen Besitz, aber noch viel schönere Hoffnungen«, sagte der österreichische Schriftsteller Franz Grillparzer anlässlich des viel zu frühen Todes des Wiener Komponisten Franz Schubert (1797–1828) mit nur 31 Jahren.

Dieser Ausspruch, der das Schubert-Bild der Nachwelt lange Zeit prägte, ist falsch und richtig zugleich. Falsch, weil es Schubert trotz seiner so kurzen Lebensspanne (noch vier Jahre weniger als Mozart!) zu vollausgereifter kompositorischer Meisterschaft und nicht nur zum hoffnungsvollen Nachwuchstalents gebracht hatte, und zwar nicht nur auf dem ihm ureigenen Gebiet der Liedkunst, sondern auch als Sinfoniker. Richtig, weil Schuberts früher Tod natürlich die Schaffung oder Vollendung weiterer bedeutender Werke verhinderte.

Das Wiener Vorstadtkind bekam schon früh Unterricht auf der Geige und auf der Orgel. Mit elf Jahren wurde er als Sängerknabe in die Wiener Hofmusikkapelle und in das kaiserliche Konvikt aufgenommen, wo er eine gründliche musikalische Ausbildung erhielt. Danach arbeitete Schubert zuerst als Schulgehilfe seines Vaters, versuchte sich jedoch schon bald als Musiker und Komponist zu etablieren. Eine ordentliche Stelle hat er nie erhalten, was viel über seine Verkennung zu Lebzeiten aussagt. Nicht nur seine beiden Liederzyklen »Die schöne Müllerin« und »Die Winterreise« sowie zahlreiche seiner etwa 600 Einzellieder beweisen seine kompositorische Genialität, auch seine letzten Sinfonien, die zweisätzig »Unvollendete« in h-moll und die vollendete »Große« in C-Dur gehören zu den Besten ihrer Gattung. In seinem Todesjahr 1828 arbeitete Schubert zudem an einer dreisätzig D-Dur-Sinfonie, die er jedoch nur noch skizzieren und nicht mehr fertigstellen konnte.

Berio

Luciano Berio (1925–2003) war einer der prominentesten italienischen Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Dass er trotzdem lange als ein Avantgarde-Komponist der zweiten Reihe galt, war der Tatsache geschuldet, dass Berio nicht in vorderster Front für die Durchsetzung eines völlig neuen, nur auf sich selbst bezogenen Tonsystems mitkämpfte, sondern immer wieder Brücken zu den gewohnten Klangwelten früherer Zeiten schlug.

Berio wurde im ligurischen Oneglia (Imperia) geboren und schon als Kind durch seinen Vater und seinen Großvater, die beide Organisten waren, musikalisch ausgebildet. Er musste als Soldat in den Krieg ziehen und verletzte sich dabei eine Hand, was ihn fortan beim Klavierspiel behinderte, weshalb er sich später auf seine Tätigkeiten als Komponist und Dirigent konzentrierte.

Berio studierte in Mailand und Tanglewood, besuchte die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik und arbeitete für den italienischen Rundfunk, wo er gemeinsam mit Bruno Maderna das Studio di Fonologia für die Produktion elektronischer Musik gründete.

Ab 1960 unterrichtete er u. a. in Tanglewood, Dartington, Oakland, Harvard und Florenz. Seine Musik errang zahlreiche Preise und Auszeichnungen. Populär wurde vor allem sein »Opus Number ZOO« für Bläserquintett. In zehn Werken mit dem Titel »Sequenza« lotete er die Möglichkeiten einzelner Instrumente aus.

Aus seinem reichen Schaffen ragen unter anderem die fünfsätzig Sinfonia (1968), seine 1984 bei den Salzburger Festspielen uraufgeführte Oper »Un re in ascolto« sowie zahlreiche Bearbeitungen heraus. Kurz vor seinem Tod erregte sein neuer Schluss für die unvollendet gebliebene Puccini-Oper »Turandot«, der 2002 in Amsterdam uraufgeführt und auch bei den Salzburger Festspielen gespielt wurde, große Aufmerksamkeit.





Schubert, Berio und »Rendering«

In seinen sechs frühen Sinfonien hatte sich Franz Schubert sehr eng an die Wiener Klassiker angelehnt. Seine beiden späten Sinfonien h-moll (»Unvollendete«) und C-Dur (»Die Große«) haben hingegen den typischen »Schubert-Ton«, den der Sinfoniker erst später und mühsamer fand als der Liedkomponist.

Dass Schubert trotz aller erreichter kompositorischer Meisterschaft in den letzten Wochen seines Lebens Kontrapunktunterricht beim Wiener Musiktheoretiker Simon Sechter nahm, ist ebenso kurios wie seine Skizzierung einer weiteren »zehnten« Sinfonie (gemäß der traditionellen Zählung ohne eigentliche Nr. 7 mit der »Unvollendeten« als Nr. 8 und der »Großen« als Nr. 9) in eben jenem Notizheft mit den Kontrapunktübungen.

Diese Sinfonie ist im Gegensatz zu seinen sonstigen Sinfonien dreisätzig konzipiert, wobei der kontrapunktisch besonders dichte dritte Satz Scherzo und Finale verbindet. Der Beginn des ersten Satzes erinnert nun – wie schon bei seinen frühen Sinfonien – wieder mehr an Mozart als an den Komponisten der »Unvollendeten«, und doch zeugen die weiteren Themen von seiner inzwischen erreichten reifen Meisterschaft. Der Titel dieser nicht abgeschlossenen, aber in zwei vollendeten Sätzen vorliegenden h-moll-Sinfonie mag seinen Teil dazu beigetragen haben, dass in der Musikgeschichte lange Zeit kein Platz für eine weitere »Unvollendete« von Schubert – seine nur skizzenhaft überlieferte »zehnte« Sinfonie in D-Dur – war. Erst 1995, also sechs Jahre nach Berios »Rendering«, legte der Schubert-Forscher Brian Newbould eine hypothetische Vollendung und Orchestrierung dieser Sinfonie vor, die dann auch mehrfach aufgeführt und auf Tonträger eingespielt wurde.

Berios Bearbeitung von 1989 ist jedoch gänzlich anderer Natur. In seinem Vorwort zur Partitur von »Rendering«, was im Deutschen so viel wie »Wiedergabe« heißt und zum Beispiel im Design-Bereich die Erstellung einer Grafik aus einer Skizze, einem Modell oder Rohdaten meint, beschrieb er sein Anliegen:

»Die Skizzen sind ziemlich komplex und von großer Schönheit; sie enthalten weitere Hinweise auf die Wege, die Schubert weg von Beethovens Einfluss führten. ›Rendering‹ mit seiner doppelten Autorenschaft ist als Restaurierung dieser Skizzen intendiert. Es ist weder als Vervollständigung gedacht, noch als Rekonstruktion. Diese Restaurierung folgt den Prinzipien einer modernen Restaurierung von Fresken, die die alten Farben wiederbeleben möchte, ohne jedoch die Schäden zu verdecken, die die Zeit angerichtet hat, indem sie oft unwiderruflich leere Flecken in der Komposition hinterlassen hat (wie im Falle von Giotto in Assisi).«

Luciano Berio interessierte sich für die Musikstile aller Zeiten und versuchte, diese in sein persönliches Klanguniversum zu integrieren. Im dritten Satz seiner Sinfonia von 1968 hat er nicht nur den dritten Satz der zweiten Mahler-Sinfonie umfänglich zitiert, sondern zugleich mit Zitaten etwa fünfzig weiterer Komponisten durchmischt. Neben seinen vielgespielten »Folksongs« hat Berio unter anderem Werke von Monteverdi, Purcell, Brahms, Hindemith, Weill und sogar von den Beatles bearbeitet.

Berios Schubert-Bearbeitung »Rendering« ist seine vielleicht emanzipierteste. In großer kompositorischer Eigenleistung fügte er den von Schubert notierten Melodien Bass- und Mittelstimmen hinzu. Er orchestriert genau für die Orchesterbesetzung, die Schubert für seine »Unvollendete« verwendet hat – und doch fügt er zusätzlich mit der Celesta ein Instrument hinzu, das zur Schubert-Zeit noch gar nicht existierte, sondern erst im 20. Jahrhundert bedeutsam wurde. In jedem Satz werden die erhaltenen Teile möglichst getreu zum Erklingen gebracht, wobei die Celesta die Übergänge zu den Berio-Ergänzungen deutlich markiert.





Der Bearbeiter beschrieb diese durch Celesta-Klänge angezeigten eigenen Klangflächen in seinem Partitur-Vorwort als »musikalischen Zement«.

Der marschartige erste Satz beginnt mit dem viertönigen Hauptmotiv, einer punktierten Tonrepetition, im Orchester-Tutti. Die Klarinetten ergänzen sofort mit ihrem punktierten »Dudel-Motiv«, bei dem nach der Aufwärtsquarte eine Abwärtssekunde folgt. Der heitere Satz steigert sich dramatisch in beklemmendem Moll und beruhigt sich dann wieder. Plötzlich mischt sich wie aus der Ferne erstmals die Celesta in die Musik. Der bislang harmonisch so gefestigte Satz wird nun in seinem ganzen Tonsystem infrage gestellt, Desorientierung entsteht. Schließlich kehrt machtvoll die Schubertsche Form zurück. Die Celli »singen« ihr Nebenthema, dessen Fortspinnung auch in den Holzbläsern Schubert vom Feinsten ist. Der folgende zweite Berio-Ergänzungsteil irritiert erneut. Dunkel und streng nehmen danach die Blechbläser choralartig den Schubert-Faden wieder auf, bevor der Satz mit einer vitalen Stretta schließt.

Im zweiten Satz erklingt das befremdende Berio-Gewebe gleich zu Beginn, bevor die Oboe ihre elegische Melodie anstimmt. Das Andante steigert sich bis zur Erhabenheit einer Sarabande, geht dann jedoch wieder zum klagenden Hauptthema zurück. Berio hat in diesen Satz auch eine Schubertsche Kontrapunkt-Übung aus dem Notizheft eingebaut: einen Kanon in Gegenbewegung. Der Satz schließt, wie er begonnen hat, nämlich mit einem Berio-«Fleck«, aber lichter und weniger irritierend als im Anfangssatz.

Der heitere Scherzo-Finalsatz mit seinem von zwei aufeinanderfolgenden Quartetten dominierten markanten Hauptthema beginnt wie der zweite Satz mit Berio. Am Ende wird Schubert jedoch nur noch vereinzelt von dissonanten Akkorden Berios »gestört«.

*»Es ist ein überwältigendes Stück,
voller Bildlichkeit, voller Energie und natürlich voller Rhythmus.«*

Gustavo Dudamel über »Le Sacre du Printemps«

»Der faszinierendste Aspekt von ›Rendering‹ ist vielleicht die Art, in der das Stück die Frage seiner eigenen Urheberschaft thematisiert. Offensichtlich stammt das meiste musikalische Material entweder direkt von Schubert oder vom ihn stilistisch absolut genau nachahmenden Berio. Allerdings bildet sich im Kern der emotionale Charakter des Stückes als Ganzes aus der Fragmentierung der Schubertschen Musik durch Berios moderne Klänge. Hier geht es weder um eine Umschreibung noch um eine Umformulierung noch um eine akademische Vervollständigung. Daher scheint die schlichte, von der Partitur vorgegebene Zuschreibung der Autorschaft als »Schubert-Berio« mehr zu verschleiern, als zu enthüllen. Tatsächlich hat Berio ein nicht ganz totes Werk wiederbelebt und dabei etwas erschaffen, das weder alt noch neu ist, einen unheimlichen, doch seltsam attraktiven musikalischen ›Zombie‹, der zu einem eigenen, einzigartigen Zeitalter gehört und durch einen eigenen Zusammenhang bestimmt wird, und vielleicht (fürs Erste) auch sein eigenes Genre ausmacht.«

Nathan Cornelius über »Rendering«





Literaturverzeichnis

S. 8: [de.m.wikisource.org/wiki/Märchen_von_einem,_der_auszog,_das_Fürchten_zu_lernen_\(Wünschelrute\)](http://de.m.wikisource.org/wiki/Märchen_von_einem,_der_auszog,_das_Fürchten_zu_lernen_(Wünschelrute)); S. 30: deformingprisms.wordpress.com/2016/06/04/luciano-berio-rendering/ (Übersetzung: Tanzcompany); weitere Texte von Ivo Zöllner auf folgender Literaturgrundlage: Martin Demmler, »Komponisten des 20. Jahrhunderts«, Stuttgart (Reclam) 1999; Heinrich Lindlar, »Igor Strawinsky. Lebenswege. Bühnenwerke«, Zürich/St. Gallen (M & T) 1994; gängige Lexika; Beihefte zu CD-Aufnahmen von »Le Sacre du Printemps« (Rattle/EMI, Muti/EMI und Dudamel/DGG) und »Rendering« (Gardner/CHANDOS und Nott/TUDOR); Artikel in der deutschen Wikipedia zu Strawinsky und Berio sowie zu »Le Sacre du Printemps«; Berio-Nachruf in der neuen musikzeitung: www.nmz.de/artikel/nur-horchen-immer-ins-neue-hinein (zuletzt aufgerufen am 18.06.2017)

Zitatnachweise: S. 12 oben: Demmler (S. 460); S. 15 oben: Rattle/EMI (S. 8); S. 15 + 16: Lindlar (S. 139/142/144); S. 19: www.zeno.org/Literatur/M/Grillparzer,+Franz/Gedichte/Epigramme/1829/%5BF%C3%BCr+Schuberts+Grabstein%5D (zuletzt aufgerufen am 18.06.2017); S. 24: CHANDOS (S. 19); S. 27: CHANDOS (S. 20); S. 28 oben: Dudamel/DGG (S. 11); S. 32: NMZ

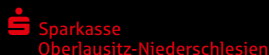
Bildverzeichnis

Titelfoto: Marko E. Weigert | Inszenierungsfotos: Pawel Sosnowski (Probe am 19. Juni 2017)

Impressum

Herausgeber: Gerhart-Hauptmann-Theater Görlitz-Zittau GmbH | Demianiplatz 2, 02826 Görlitz | www.g-h-t.de | Generalintendant: Klaus Arauner (V. i. S. d. P.) | Geschäftsführung: Klaus Arauner, Caspar Sawade | Schauspielintendantin: Dorotty Szalma | Aufsichtsratsvorsitzender: Thomas Gampe | Redaktion: Ivo Zöllner | Layout & Satz: Anke Schulz-Micklich
Druck: Graphische Werkstätten Zittau GmbH | 1. Auflage: 500 Stk.

*Wir bedanken uns für die
freundliche Unterstützung.*



**»Ich suche etwas,
das mir zwischen den Tönen gesagt wird
und von dem ich nicht weiß,
ob ich's mit Verlangen erwarten soll
oder mit Angst.«**

Prospero in der Oper »Un re in ascolto« von Luciano Berio