

Berio, Calvino und Prospero ***Un re in ascolto* reflektiert**

von Claudia di Luzio

Un re in ascolto, «azione musicale in due parti» von Luciano Berio, 1984 bei den Salzburger Festspielen uraufgeführt, basiert auf einer Montage von Textbruchstücken disparater Herkunft. Wurden die ersten Schritte in der Entstehung des Werkes gemeinsam mit Italo Calvino getan, so fuhr Berio an einem gewissen Punkt mit der Anfertigung des Textbuches auf eigene Faust fort; Anlaß dafür mögen divergente poetologische Vorstellungen gewesen sein. Dennoch sind einige wichtige aus dieser Zusammenarbeit entsprungene Teile in reflektierter Form in die definitive Textfassung eingegangen. Im Kontext des von Berio konzipierten Textes und insbesondere in seiner musikalischen Umsetzung öffnen sie sich neuen Deutungen.

Den thematischen Anstoß zur Realisierung des Projektes gab der von Roland Barthes und Roland Havas für die *Enciclopedia Einaudi* verfaßte Artikel «Ascolto»¹, in dem drei Hörweisen unterschieden werden: das instinktive, das dekodierende, begreifende und schließlich das mit dem Willen, selbst gehört zu werden, einhergehende intersubjektive Hören, in dem weniger das Gesagte zählt als vielmehr, wer spricht oder kommuniziert. Calvino schrieb daraufhin einen ersten Textentwurf², in dem ein vom Hörsinn besessener König von gehörten und imaginierten Stimmen und Geräuschen verfolgt wird. Diesen Textvorschlag Calvinos lehnte Berio aufgrund dramaturgischer Schwächen und schwerer Umsetzbarkeit in Musik ab.³

Calvino entwarf daraufhin ein Sujet, das auf Berios Veranlassung die Idee des horchenden Königs mit metatheatralen Elementen kombiniert. Die Figur des Königs ist durch die eines Theaterdirektors ersetzt, und die Handlung spielt sich auf drei simultanen Ebenen ab: im Kopf des Operndirektors, auf der Bühne während einer Aufführung sowie in den Kulissen und hinter der Bühne. Es folgte ein weiterer Vorschlag Calvinos mit dem Titel *Walkman*, worin das Thema des Traumtheaters und der Suche nach einer ersehnten Frauenstimme auf das Horchen durch die Kopfhörer eines Walkmans übertragen wird. Beide Vorschläge wurden verworfen. Anschließend diskutierten Calvino und Berio mögliche Entwicklungen und Auswege aus dem Dilemma in Form eines Briefwechsels weiter.⁴

Auf eine weitere Phase der Zusammenarbeit geht das 1982 mit dem Premio Italia ausgezeichnete Radiowerk *Duo* – «*teatro immaginario*» zurück. Aus dem Sujet von 1980 schöpfend, schrieb Calvino den Text zu fünf Arien nieder, in denen ein im Sterben liegender Impresario (Bariton) ergriffen von seiner auditiven und visuellen Traumwelt eine Art inneren Monolog führt. Dieser alterniert mit einem «imaginären Dialog» zweier Geiger. *Duo* entspricht, so Berio, einem «potentiellen» oder auch «imaginären Theater». ⁵ Nicht nur der gesamte Text der Arien, sondern auch einige Teile der Musik sollten schließlich in die endgültige Fassung von *Un re in ascolto* eingehen. Der Zusammenarbeit Berio–Calvino wurde jedoch mit *Duo* ein Ende gesetzt.

Ab diesem Punkt schritt Berio alleine mit der Niederschrift des Textes fort. Die Arien aus Calvinos Hand wurden in einen neuen Kontext eingefügt. Bestehen blieben das Thema des sterbenden Theaterdirektors, die Darstellung des Theaterlebens sowie immer entfernter das Horchen nach der verschwommen erinnerten und ersehnten Stimme. Neu hinzu kam die Thematik des Konfliktes zwischen Ästhetik und Ethik, Kunst und Leben, Kultur und Natur. Der sterbende Theaterdirektor wurde in Verbindung gebracht mit der Shakespeareschen Figur des Prospero, von der er auch den Namen übernahm; diesem wurde die komische und karnevalistische Figur des Caliban verwandten Venerdi gegenübergestellt. Berios Text ist eine Montage aus Bruchstücken verschiedener Quellen. Dabei griff der Autor fast ausschließlich auf zwei Bearbeitungen von *The Tempest* zurück: auf Friedrich Wilhelm Gotters Singspiel-Libretto *Die Geisterinsel* (1790–95) ⁶ und das Kurzepos *The Sea and the Mirror. A Commentary on Shakespeare's «The Tempest»* (1943–44) von Wystan Hugh Auden. ⁷ Hinzu kamen Ausschnitte aus den erwähnten Briefen Calvinos und wenige eigene Verse. Es entstand ein Textbuch, dessen Besonderheit nicht nur im Metatheater liegt, sondern auch in dem vielstimmigen Geflecht, das sich durch die Übereinanderschichtung der Texte und musikalischen Formen ergibt. Durch die Eingliederung der neuen Textzusammenhänge entsteht ein kontrastreiches intertextuelles dramaturgisches Gefüge. Übernommen wurde die kritische Lesart von Audens «Kommentar» zu *The Tempest*, worin der Abschied von einer von der Realität entfernten imaginären und gefälligen Kunst zugunsten eines bewußten, kritischen Verhaltens in den Mittelpunkt gestellt ist. Die pastorale Idylle von Gotters *Geisterinsel*, die vor der unabwendbaren Natur aus dem Gleichgewicht gerät, kontrapunktiert das bunte Durcheinander der Probensituationen in den «Concertati», «Duetti» und der «Serenata». Die in diesen neuen Kontext eingefügten Arien Prosperos, in denen in einer Art innerem Monolog seiner existentiellen Krise Ausdruck verliehen wird, gewinnen neue Konnotationen. Ihnen entgegengestellt sind die Kommentare der verschiedenen die Hauptrolle anstrebenden Sängerinnen in den «Audizioni» und schließlich der Protagonistin in der «Aria V» – eine Synthese und Zuspitzung der vorausgegangenen «Audi-

zioni» – mit ihren Warnungen und der Kritik an Prosperos Traumwelt. Die verschiedenen Sängern dieser Solostücke beteuern ihre Eigenständigkeit gegenüber Prospero und seinem Theater, an denen sie indirekt Kritik üben. Das Tonmaterial der «Audizioni» und der «Aria V» der Protagonistin ist dem der Arien Prosperos komplementär; wiederholt wird insbesondere der in Prosperos Arien nur wenig berührte Tonraum genutzt: *f-fis/ges-g-gis/as*.⁸ Die eindringliche und gespannte Gesangslinie der «Vortragenden» zeichnet sich neben Halbtonschritten durch große Intervallsprünge aus.

Prosperos Introspektion wird deklamiert unter wiederholter Verwendung eines Tonmaterials, das sich geradezu beharrlich um die folgenden Noten bewegt: *as-d-es-e-a-b-h-c¹-cis¹/des¹-e¹*.⁹ Alle fünf Arien Prosperos beginnen auf den Noten *a* und *b*, die ebenso wie die leitenden Intervalle Tritonus und Halbton für den Verlauf aller Arien bestimmend sind. Gesungene und gesprochene Passagen wechseln sich ab, wobei oft dieselben Worte erst *parlato* deklamiert und dann gesungen werden. Diese Unbeweglichkeit der Arien entspricht dem statischen Charakter des ihnen zugrundeliegenden Textes und ermöglicht zugleich ihre Austauschbarkeit.¹⁰ Prosperos «Traumtheater» spiegelt sich in einem «träumerischen» Gesang wider, so heißt die Vortragsanweisung der ersten Arie: «come sognando, ora «doutano» ora «vicino», ora con improvvisi soprassalti».¹¹ Ein melancholischer und düsterer Ton wird den Arien auch durch die Unisonobegleitung wechselnder Instrumente mit tiefem Register verliehen. In einer Skizze (*Abbildung 1*) läßt sich klar erkennen, wie Berio das Tonmaterial der verschiedenen Arien in Tongruppen eines gemeinsamen tonalen Materials angeordnet hat.¹²

Prospero zieht sich im Verlauf des Werkes immer weiter in seine innere Welt zurück, bis er schließlich zum Ende der konklusiven «Aria VI» stirbt. In den letzten Arien zeichnet sich eine Öffnung gegenüber dem Ende und eine Todesahnung ab. Mit Prospero «stirbt» auch die Musik: Das «Traumtheater» Prosperos fällt in der «Erinnerung an die Zukunft» – «il ricordo al futuro» («Aria VI»), so die letzten Worte Prosperos – mit seinem eigenen Tod zusammen.

Durch Berios Bearbeitung entstand ein Textbuch, in dem die Verständlichkeit vor einer komplexen Handlungsvielfalt zurücktritt. Zugleich ermöglicht es unterschiedlichste Arten des Verhältnisses zwischen Text, Musik und Bühne. Prosperos Arien bilden den ruhenden Pol und einzigen linearen Anhaltspunkt innerhalb der vielschichtigen dramaturgischen Struktur des Werkes und verleihen diesem durch ihre Anordnung einen zyklischen Charakter. In ihrer statischen Beschaffenheit kontrastieren sie mit der Variabilität und Heterogenität der anderen «Nummern», stehen aber mit ihnen in einem ständigen indirekten Dialog. Sie weisen einen lyrischen und reflexiven Stil auf, der – entgegen Calvinos ursprünglichem Textentwurf von 1979 – entfernt ist von jeglicher Ironie. Auch die komischen Elemente der anderen Stücke treten vor den ernstesten Arien zurück.

*
 ARIET I (Ho ingenti in teatro) CTS - SXT - FAG 1 - CR 1
 TRBN 1 - CELLI - CB

II (I sonni ambrosi al furore) "BIG BAND"

III (C'è un voi nascosta che affari - che rompare) ARCHI SOLI

IV (Distrò i loro - i loro beama un romosci) WW e ARCHI

*
 VI (c'è un voi nascosta fra li voci) TUTTI
 (i miei)

Pro spiro id



SP-405

Abbildung 1: Luciano Berio, *Un re in ascolto* (1981–83), Skizze (Sammlung Luciano Berio).

Prosperos Arien setzen sich in ihrer musikalischen Beschaffenheit von den umgebenden Stücken stark ab. Diese sind durch simultane beziehungsweise konsequente Diversität gekennzeichnet, sind von schwerer Lesbarkeit, tendieren zur Autoreflexivität, zu Verfremdungseffekten, sind gebun-

C

Roma 13.11.82

Cara Luciano,

del libretto ci capisco poco, ma spero che la musica e la messa in scena riescano a delineare un disegno di storia che leggendo il testo non si coglie.

Comunque, non ho niente da consigliare perché non ci sono cose particolari su cui io possa fare delle obiezioni; il materiale verbale mi pare tutto di buona qualità.

Vedo che ci sono cinque brani di testo brevi, dunque circa un terzo del testo complessivo, più alcune allusioni al racconto del "Re in ascolto" che non vedo quale funzione abbiano e secondo me si potrebbero anche togliere.

La paternità del libretto andrebbe così definita: «opera di Luciano Berio su testi di F.W. Gotter, W.H. Auden e Italo Calvino». Se questo fosse impossibile per una questione di diritti di Auden, si potrebbe adottare la formula: «testi di Luciano Berio e Italo Calvino». Ma la prima formula mi sembra la migliore e corrisponderebbe, anzi pare, a quella che ha: usato per "Opera".

Sono ~~incapacitato~~ di sentire la musica e spero che presto possa uno vedere»,

Italo

Abbildung 2: Italo Calvino, Brief an Luciano Berio vom 13. November 1982 (Sammlung Luciano Berio).

den an die in Berios Werk allgemein verbreitete Technik des Kommentars. Ebenso weisen sie eine ständige Instabilität im Verhältnis zwischen Musik, Text und Bühne auf. In der komplexen polyphonen Struktur zwischen unterschiedlichen Stimmcharakteren und dem Orchester kann der Text auf die Funktion rein phonisch-gestischen Materials reduziert erscheinen. Genau dieser andersartige Kontext spannt Prosperos Arien in ein dialogisches Verhältnis ein und bewirkt eine Bedeutungsanreicherung auf dramaturgischer Ebene. Berios musikalisch-dramaturgisches Vorgehen in der Umgestaltung des Textes nahm bewußt Abstand von einem dramatischen Entwurf, der von ihm als einem traditionellen Libretto zu nahe empfunden wurde.

Warum wird aber Calvino auf dem von der Universal Edition veröffentlichten Textbuch als einziger Autor angegeben, obwohl doch Berio in deklariert Form und motiviert von bestimmten poetischen Vorstellungen eine Montage der von Calvino verfaßten Stücke mit Textausschnitten unterschiedlicher Herkunft realisierte? In einem handschriftlichen Brief an Berio vom 13. November 1982 (*Abbildung 2*) drückt Calvino sein Unverständnis für dessen künstlerisches Vorgehen aus, verzichtet jedoch nicht auf die Angabe seines Namens auf dem von Berio angefertigten Textbuch von *Un re in ascolto*.

¹ Roland Barthes und Roland Havas, «Ascolto», in: *Enciclopedia Einaudi*, Bd. 1, Turin: Einaudi 1977, S. 982–91.

² Vgl. «Per «Un re in ascolto» di Berio. Libretto originale del 1979 (Opera in tre atti)», in: Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, Bd. 3, hrsg. von Mario Barenghi und Bruno Falcetti, Mailand: Mondadori 1994, S. 730–54.

³ Calvino wandelte den Entwurf in die gleichnamige Erzählung um. Eine gekürzte Fassung erschien genau in den Tagen der Salzburger Uraufführung von Berios *Un re in ascolto* in *La Repubblica* (12./13. August 1984, S. 18–19). Erst postum wurde sie in ganzer Länge in *Sotto il sole giaguaro* publiziert (Mailand: Garzanti 1986, S. 59–93).

⁴ Bekannt sind hiervon nur die beiden von Calvino verfaßten Briefe (Sammlung Luciano Berio, Paul Sacher Stiftung), die in einem fiktiven Dialog zwischen Komponisten und Textautor einige Idiosynkrasien in der Zusammenarbeit wiedergeben; vgl. Italo Calvino, *Lettere. 1940–1985*, hrsg. von Luca Baranelli, Mailand: Mondadori 2000, S. 1459–64 und S. 1478–82.

⁵ Berio in einem die Übertragung von *Duo* begleitenden Interview, 29. November 1982 (Teche RAI, Spule 728991).

⁶ Vgl. *German Opera 1770–1800*, Bd. 20 (*Librettos*, Bd. 3), hrsg. von Thomas Baumann, New York: Garland 1985, S. 421–564.

⁷ In: *For the Time Being*, New York: Random House 1944.

⁸ Vgl. Laura Cosso, ««Un re in ascolto». Berio, Calvino e altri», in: *Nuova rivista musicale italiana*, 38 (1994), S. 565–66.

⁹ Vgl. David Osmond-Smith, *Berio*, Oxford/New York: Oxford University Press 1991, S. 108.

¹⁰ So wurde die Reihenfolge der fünf Stücke sowohl gegenüber der ursprünglichen Anlage in Calvinos Typoskript (vgl. «Per «Un re in ascolto»», siehe Anm. 2, S. 759–61) als auch gegenüber der für *Duo* verwendeten Anordnung verändert.

¹¹ Luciano Berio, *Un re in ascolto*, Azione musicale in zwei Teilen (korrigierte Fassung), Wien: Universal Edition 1983, S. 2.

¹² Mit dem Terminus «Big Band» bezeichnet Berio die verschiedenen den Baritongesang im *unisono* begleitenden Instrumente.