
Danksagung

Mein Dank gilt den Mitarbeitern der Universal Edition für ihre Unterstützung bei der Literatursuche und der Überlassung von Notenmaterial. Dem Archiv der Salzburger Festspiele danke ich für die Fotodokumente der Uraufführung 1984.

Inhaltsverzeichnis

KURZFASSUNG	7
1. VORWORT	9
2. EINLEITUNG	11
3. AUFGABE UND GEGENSTAND DER ARBEIT	13
3.1. Das Libretto	13
3.1.1. Dramatisch vs. musikdramatisch	14
3.1.2. Merkmale des Librettos	15
3.1.3. Geschichte des Librettos	18
3.1.4. Kritik an der Gattung Libretto	22
3.1.5. Libretto im 20. Jahrhundert	22
3.1.6. Zur Sozialgeschichte der Librettisten	24
4. AUTOR UND KOMPONIST	27
4.1. Italo Calvino	27
4.2. Luciano Berio	28
4.3. Die Zusammenarbeit	29
5. UN RE IN ASCOLTO	31
5.1. Entstehungsgeschichte	31
5.1.1 Erster Handlungsentwurf	32
5.1.2. I cinque sensi	38
5.2 Ascolto – über das Hören und Horchen	42
5.3. Vom Entwurf zum endgültigen Libretto	45
5.4. Das endgültige Libretto	53
5.4.1. Form und Inhalt	53
5.4.1.1. Äußerlicher Umfang	53
5.4.1.2. Der Inhalt	55
5.4.2. Literarische Einflüsse	62
6. DIE UMSETZUNG IN MUSIK	71

6.1. Partitur-Beispiele	73
7. RIASSUNTO	77
8. LITERATURVERZEICHNIS	87
Internetreferenzen:	88

Abbildungsverzeichnis

ABBILDUNG 1 THEO ADAM ALS PROSPERO IN DER URAUFFÜHRUNG – SALZBURGER FESTSPIELE 1984 MIT GENEHMIGUNG DES ARCHIVS DER SALZBURGER FESTSPIELE	57
ABBILDUNG 2 SAMY MOLCHO ALS MIME UND HELMUT LOHNER ALS VENERDI (FREITAG, DER SCHAUSPIELER) IN DER URAUFFÜHRUNG – SALZBURGER FESTSPIELE 1984 (MIT GENEHMIGUNG DES ARCHIVS DER SALZBURGER FESTSPIELE)	59
ABBILDUNG 3 PATRICIA WISE ALS PROTAGONISTA IN DER URAUFFÜHRUNG – SALZBURGER FESTSPIELE 1984 (MIT GENEHMIGUNG DES ARCHIVS DER SALZBURGER FESTSPIELE)	61
ABBILDUNG 4 DECKBLATT DER KORRIGIERTEN PARTITUR „UN RE IN ASCOLTO“ – COPYRIGHT UNIVERSAL EDITION WIEN 2007 (MIT FREUNDLICHER GENEHMIGUNG DER UNIVERSAL EDITION WIEN 2007)	73
ABBILDUNG 5 ARIA II – PROSPERO – „I SUONI ARRIVANO AL PORTO, AL TEATRO, ALL’ORECCHIO...” (MIT FREUNDLICHER GENEHMIGUNG DER UNIVERSAL EDITION WIEN 2007)	74
ABBILDUNG 6 FORTSETZUNG ARIA II (MIT FREUNDLICHER GENEHMIGUNG DER UNIVERSAL EDITION WIEN 2007)	75
ABBILDUNG 7 ARIA IV – PROSPERO „DIETRO I SUONI. I SUONI HANNO UN ROVESCIO.” (MIT FREUNDLICHER GENEHMIGUNG DER UNIVERSAL EDITION WIEN 2007)	76

Kurzfassung

Ziel dieser Arbeit war es, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der vorliegenden Textsorten anhand der Entstehungsgeschichte des Librettos von *Un re in ascolto* darzustellen. Anhand der Werkgenese kann festgestellt werden, dass die vorgelegten Texte, bis auf die Endfassung des Librettos aus der Feder Italo Calvinos stammen: der erste Handlungsentwurf, der daraus entstandene Essay, der 1980 entstandene neue Entwurf und der Brief aus dem Jahr 1981.

Unverkennbar kann in diesen Texten Calvinos Handschrift erkannt werden. Nur teilweise zeigen sich in diesen fast durchwegs narrativen Darstellungen des Sujets Ansätze für eine mögliche musikalische Dramatisierung, wozu Berio später meint, es sei eine Geschichte des 19. Jahrhunderts, die musikalisch nicht zu behandeln sei.¹ Obwohl Berio wesentliche Ideen von Calvino, nicht zu vergessen die Arien, für die Endfassung des Librettos übernimmt, kann in diesem Fall nicht mehr von einer gemeinsamen Konzeption von Komponist und Autor gesprochen werden. Dass die gemeinsame Arbeit in letzter Konsequenz nicht zu dem gewünschten Ergebnis führte, liegt an der Tatsache, dass Calvinos und Berios Auffassung von musikdramatischem Theater zu sehr divergieren. Das auf der inhaltlichen Seite auffälligste Merkmal ist der Bezug auf den Barthes/Havas-Artikel, der allen Textsorten immanent ist. Bei allen Veränderungen, seien es Plot, Figuren, zeitliche und räumliche Strukturen, läuft *Ascolto* als roter Faden durch das Labyrinth jeder Abfassung. Ausgehend von der Behauptung, es sei schwierig, ein Libretto des 20. Jahrhunderts in ein herkömmliches Schema einzufügen, kann an dieser Stelle gesagt werden, dass *Un re in ascolto* den Anforderungen, die an ein Libretto gestellt werden, gerecht wird. Als Endergebnis liegt ein Libretto vor, das ausschließlich in seiner musikalischen Umsetzung seinen Zweck erfüllt und in dieser Symbiose der Gattung Libretto zugeordnet werden kann.

¹ vgl. Brüdermann, p.152

1. Vorwort

Aufgewachsen in einem musikorientierten Elternhaus, war es für mich nicht schwierig schon von meiner Kindheit an vom Angebot Konzerte und Opern zu besuchen, Gebrauch zu machen. Die Oper übte immer eine Faszination aus, die nur dadurch getrübt wurde, dass meine Sprachkenntnisse nicht ausreichten, den Text zu verstehen. So entschloss ich mich, neben Kindererziehung und Haushalt das Romanistikstudium zu beginnen. Dass sich mir während der Studienjahre noch viele andere Perspektiven erschlossen, verdanke ich den engagierten Lehrern, die es immer wieder verstanden, mein Interesse in neue Richtungen zu lenken und meine Begeisterung für die Sprache zu wecken. Am Ende meines Studiums möchte ich wieder zum Ausgangspunkt zurückkehren und so den Kreis schließen, indem ich mich in einer Diplomarbeit mit dem Thema auseinandersetze, das die Motivation war, nämlich den Text einer Oper zu verstehen.

Meine Beweggründe, mich gerade mit diesem Werk auseinanderzusetzen, waren folgende: Über die Lektüre von Italo Calvinos *Sotto Il sole giaguaro* wurde ich auf den Text *Un re in ascolto* aufmerksam. Da ich kurze Zeit bei der Universal Edition gearbeitet hatte, wusste ich von den Verhandlungen mit dem Komponisten Luciano Berio über ein Auftragswerk der Salzburger Festspiele. Vor eine Themenwahl gestellt, war die Entscheidung schnell gefallen: die Zusammenarbeit von Schriftsteller und Komponist, ein Text der nicht nur als Libretto existiert, der Zugang zu Dokumentationen, das alles in Verbindung mit Musik – eine interessante Herausforderung.

2. Einleitung

Ich behaupte einmal: ich gehe in die Oper, um Musik in einem szenischen Ambiente zu hören. Darunter verstehe ich Gesang, menschliche Stimmen in der Verbindung mit instrumentaler Orchesterbegleitung, Figuren, die kommunizieren und agieren. Beim Verlassen des Opernhauses gehen mir meist einige Melodien nicht aus dem Ohr, sie nachzusingen bereitet mir Freude. Ich lasse einzelne Szenen vor meinem geistigen Auge Revue passieren, bin der Meinung, dass die Rollen gut besetzt waren, dass die Sopranistin indisponiert war, der Regisseur die Personen gut geführt hat, das Blech zu laut war, die Streicher wunderbar und der Dirigent das Orchester, bis auf einen verpatzten Einsatz, gut im Griff hatte. Ich stelle fest, dass mich das finstere Bühnenbild gestört, und mir die Kostüme gefallen haben. All diese Kriterien sind für mich ausschlaggebend, ob ich den Opernabend unter positiv oder negativ einordnen werde.

Das einzige Kriterium, das meiner ästhetischen Wertschätzung entgeht, ist der Text. War er verständlich? Auf welchen Grundlagen basierte der Text, wurde ein Bühnenwerk des Theaters oder eine Erzählung in Musik umgesetzt, waren es Verse oder Prosa? Die Handlung der Oper kann ich im Programm nachlesen, sie erklärt sich auch in der Inszenierung. Ich komme also zu dem Schluss, dass der Text in meiner Beurteilung einer Oper im Vergleich zu den anderen Merkmalen einen geringeren Stellenwert einnimmt. Oder vielleicht doch nicht? Bleiben nicht auch Textzitate in meinem Gedächtnis? Warte ich in einer Aufführung nur auf bekannte „Gassenhauer“ oder nicht auch auf ein „Leopold mir gengan“? Verspüre ich nicht eine gewisse Skepsis gegenüber den „hehren“ Texten Richard Wagners, auf denen Wagnerianer beharren und in der Alliteration den Komponisten als ein Dichtergenie erkennen? Der Text ist also doch keine *quantité négligeable* in meiner Beurteilung des Gesamtkunstwerks Oper. Meine Überlegungen führen geradewegs zum Thema der Arbeit: die geforderten Informationen finden sich im *Libretto*. Nachforschungen in dieser Richtung ergeben, dass z.B. Richard Strauss im Rosenkavalier mit Hugo von Hofmannsthal zusammengearbeitet hat, was auch dokumentiert ist. Wagner hat selbst den Text verfasst. In diesen Fällen sind die Librettisten bekannt. Doch wie

verhält es sich mit den Opernlibretti, deren Autoren man bestenfalls im Opernführer findet? Erstaunlicher Weise hat von Monteverdi bis zu heutigen Komponisten jede Oper ein Libretto und somit auch einen Verfasser, sei es, dass ein „Gelegenheitslibrettist“ ein „Berufslibrettist“, ein mehr oder weniger bekannter Schriftsteller oder der Komponist selbst das Libretto verfasst hat. Diese Textautoren haben sich der Mittel ihrer Zeit bedient, sei in literarischer Hinsicht, als auch im Hinblick auf die musikalische Umsetzung. Letztlich ist es nicht von Bedeutung, ob es sich um eine Arie von Mozart mit kurzem Text und vielen Noten, ein Quartett von Verdi, in dem die Sänger gleichzeitig von verschiedenen Dingen sprechen, handelt oder ob Siegfried ohne Textrepetitionen sein Schwert schmiedet und nebenbei seine Kindheit mit Mime aufarbeitet, wichtig ist die Verbindung von Text und Musik und in der Folge ein Libretto, das die akustischen und visuellen Codes einem Opernpublikum vermitteln kann.

3. Aufgabe und Gegenstand der Arbeit

Offensichtlich hat das Libretto innerhalb der Kunstform Oper eine bedeutungstragende Rolle. Das Libretto als Gattung weist Merkmale auf, die im Laufe seiner Geschichte kontinuierlich vorhanden sind und als konstant beschrieben werden können. Diese Merkmale machen Elemente einer Definition möglich und bieten somit die Voraussetzung für eine Abgrenzung der Gattung Libretto zu Nachbargattungen. Zwischen dem Entstehen des ersten Opernlibrettos und des Librettos zu *Un re in ascolto* liegen vier Jahrhunderte. Gegenstand der Arbeit ist ein Libretto des 20. Jahrhunderts. Ob dieses Libretto in seinen formalen und inhaltlichen Strukturen nach den kategorisierenden Merkmalen beschrieben werden kann und ob die über vier Jahrhunderte gültigen Unterscheidungsmerkmale anwendbar sind, soll Aufgabe dieser Arbeit sein. In der Folge soll anhand der Werkgenese aufgezeigt werden, auf welche Weise und über welche Umwege das Libretto *Un re in ascolto* entstanden ist.

3.1. Das Libretto

Auf der Suche nach Elementen einer Definition stößt man als erstes auf das augenscheinlichste: das Buch, das die Aufmerksamkeit der Untersuchung verdient.

Das Libretto ist, wie schon aus dem Diminutiv *-etto*, libro - *libretto* hervorgeht, ein kleines Buch, bzw. Textbuch zu den musikalisch-szenischen Werken, im übertragenen Sinn der Text selbst. In unserer Zeit entspricht ein Programmheft in etwa dem Libretto des 17. und 18. Jahrhunderts, erfüllt es damals wie heute den Zweck, den Zuschauer über die Aufführung (Personenverzeichnis, Orchesterbesetzung, Inhalt, Text, Schauplätze und Zeit etc.) zu informieren. In den venezianischen Libretti des 17. Jahrhunderts findet sich zusätzlich zu den o.g. Angaben oft noch eine Widmung des Dichters, wo ein Ansatzpunkt für die Librettoforschung in theaterwissenschaftlicher als auch in literaturwissenschaftlicher Hinsicht gegeben ist, zeigen diese Angaben auch die opernästhetischen Vorstellungen des Librettisten. Der an der Dichtung interessierte Zuschauer kann zu dieser Zeit den Text genauestens verfolgen,

Libretto und gesprochenes Theaterstück stehen auf gleichem literarischem Niveau.

Das Publikum des 19. Jahrhunderts stellt den visuellen Aspekt einer Aufführung in den Vordergrund: den Text, der meist unverständlich oder einfach schlecht übersetzt ist, mitzulesen, lohnt sich nicht. (Mit Richard Wagner wird der bis dahin hell erleuchtete Zuschauerraum abgedunkelt). Der Orchesterpart gewinnt an Bedeutung, was das Verstehen der Sänger noch schwieriger macht. Der Sinn der Worte bleibt dem Zuschauer, der jetzt darauf angewiesen ist, die Handlung über die szenische Umsetzung zu erfahren, verborgen. Faktum ist, dass Komponisten jeder Epoche auf der Suche nach einem guten Libretto waren, was auf die Relevanz des Textes hinweist:

„Oder soll man annehmen, dass zwar ein schlechtes Libretto eine Oper verderben kann, ein gutes aber um so besser ist, je weniger es vom Publikum wahrgenommen wird – was bedeuten würde, dass ein absolut nichtssagendes Libretto das beste wäre?“²

Um Klarheit zu schaffen, scheint es wichtig, besondere Merkmale, die ein Libretto auszeichnen, mit dem Ziel es zu definieren, herauszufinden. Die Veränderungen, die das Libretto im Laufe seiner rund vierhundertjährigen Geschichte erfahren hat, werden eine durchgehend gültige Definition nur in bedingten Maßen zulassen.

3.1.1. Dramatisch vs. musikdramatisch

Ausgehend von der Plurimedialität dramatischer Texte, die sich auf sprachlichen und nichtsprachlichen Ebenen darstellen, werden im Musikdramatischen akustische Codes wie Sprache und Musik, visuelle Codes, Inszenierung (z.B. Bühnenbild, Beleuchtung, Kostüme, Choreographie, Mimik, Gestik etc. und Regieanweisungen (z.B. physischer, emotionaler Zustand der Figuren) miteinander verbunden; Musikdramatisch würde in diesem Zusammenhang bedeuten, dass die Musik durchgehend als zentrales Ausdrucksmittel verwendet wird. Gier meint, es müsse auch eine Unterscheidung zwischen

² Gier, p. 5

musikdramatischen Gattungen ohne sprachlich manifestierten Text (Pantomime mit Musik oder Tanztheater) und anderen (verbale Ausdrucksformen mit Musik) getroffen werden. Er weist in diesem Zusammenhang auf die Problematik hin, Musik zum wichtigsten Ausdrucksmittel zu erklären:

„In der Oper und verwandten Gattungen kommt dem sprachlichen Text, im Tanztheater kommt der Körpersprache der Darsteller in etwa gleiche Bedeutung zu.“³

Libretto bezeichnet keine Dichtung, die nach literarischen Maßstäben zu messen wäre. Die Besonderheit des Librettos beruht auf der Vereinigung sämtlicher dramatischer Funktionen einer Oper (Musik, Sprache, szenisch-gestische Momente). Der Text des Librettos dient der Komposition und erhebt nicht Anspruch auf eine literarische Eigenwertigkeit.⁴

Im Gegensatz zu Gier, der das Libretto als *„Die wohl wichtigste musikdramatische Gattung[...]“⁵* bezeichnet, finden wir bei Metzler, dass eine Klassifizierung des Textes nach literarisch-historischen Kategorien möglich ist, da sich Librettisten literarischer Formen und Gattungen bedienen. Das Libretto selbst jedoch sei aus der Sicht der Musikwissenschaft keine Gattung.

3.1.2. Merkmale des Librettos

Ein Merkmal des Librettos ist sein verhältnismäßig geringer Umfang,⁶ was das Formale betrifft. Bei Jens Malte Fischer, der die wichtigsten Aspekte einer Umarbeitung von Gattung „Schauspiel“ in die Gattung „Libretto“ in sechs Punkten zusammengefasst hat, entspricht der äußerlich geringe Umfang auf der inhaltlichen Seite einer *Verknappung*⁷ des Textes: die langsamere

³ Gier, Anmerkungen p. 245

⁴ vgl. Metzler, p. 565

⁵ Gier, p. 5

⁶ vgl. ibd. p. 6

⁷ vgl. Fischer: Oper und Operntext p. 96, 97 - der unterscheidet zwischen Libretto bis Ende des 19. Jahrhunderts und Literaturoper. Die wichtigsten Aspekte von Gattung „Schauspiel“ in Gattung „Libretto“ sind: „Verknappung“ entspricht Kürze; „sinnfällige Verdeutlichung“ entspricht Primat des Wahrnehmbaren; „Stillgestellte Handlungssituationen“ und „Gleichzeitigkeit“ entspricht diskontinuierlicher Zeitstruktur; „Lyrische Singanlässe“ entspricht Selbständigkeit der

Sprechgeschwindigkeit des singenden Darstellers erfordert nicht nur Textkürzungen sondern auch die Konzentration von Personen, Auftritten, Szenen und Bühnenbildern.

Beispiele:

Für die Arie der Donna Elvira im 2. Akt von Mozarts *Don Giovanni* schreibt Lorenzo da Ponte (1749 – 1838) einen Achtzeiler: *Mi tradì quell'alma ingrata*, der gesungen etwa 4 Minuten dauert, was bedeutet, dass ein in Musik umgesetzter Text oft dreimal so lange ist, wie ein gesprochener. Gier bemerkt an dieser Stelle, dass die Verse, als strophen(-ähnliche) Gebilde sprachlich und musikalisch in sich geschlossen seien. Daraus ergebe sich eine zirkuläre Struktur, die im Gegensatz zur Linearität des Dialogs stehe. Was immer eine Figur in der Arie hörbar mache (Befindlichkeit, Monolog, Sermon), sie verweise als statisches Bild eines Zustand nur auf sich selbst, nicht auf ein Vorher oder Nachher.⁸

Das einleitende Rezitativ *in quali eccessi...* umfasst 10 Zeilen, das in der Musik ca. 2,5 Minuten dauert.

Wie die oben angeführten Beispiele zeigen, entspricht im Rezitativ die musikalische Umsetzung in etwa dem Sprechtempo, während in der Arie Zeitverlauf beliebig verlängert oder gekürzt wird. Zeitraffung, Zeitdehnung bis zum Stillstand wechseln einander ab, bei Fischer *Stillgestellte Handlungssituationen*. Im Schauspiel beansprucht der Dialog die gleiche Zeit wie ein alltägliches Gespräch oder eine Rede, in der Umsetzung in Musik lässt sich das Sprechtempo variieren, dazu sagt Gier, die Differenz zwischen fiktiver Zeit und Realzeit in der Oper werde als spektakulärer wahrgenommen.⁹ Daraus ergibt sich ein weiteres Merkmal des Librettos:

Teile; „Implizitheit“ gemeint ist, dass durch das Verschweigen von Text die Musik die Sprache übernimmt und etwas anderes ausdrücken kann als die Sprache.

⁸ Gier, p.5

⁹ Gier, p.10

Das Verhältnis von Statik und Dynamik. Dahlhaus spricht hier von der „Gegenüberstellung der kontinuierlichen Zeit im Schauspiel und diskontinuierlicher Zeit in der Oper.“¹⁰

Das Kriterium der „diskontinuierliche Zeit“ lässt sich jedoch nicht in allen Fällen anwenden: betrachten wir die „realen“ sprachlichen Äußerungen in Wagners Prosa, die keine Textwiederholungen zulassen, beansprucht der gesungene Text in etwa die gleiche Zeit, wie der gesprochene, kann Diskontinuität als Unterscheidungsmerkmal nicht angewendet werden.¹¹ Wagners Oper orientiert sich dramaturgisch und in der Zeitstruktur am Schauspiel und entspricht nicht der diskontinuierlichen musikalischen Abhandlung der Nummernoper.

Ein weiteres Element ist die *Selbständigkeit der Teile*¹²: geschlossene Einheiten entstehen in der Oper des 19. Jahrhunderts durch die Wahrung der Einheit der Zeit und des Ortes innerhalb eines Aktes, nicht durchgehend für die ganze Oper. Der Librettist gibt den einzelnen Akten einen Titel: (so z.B. Fontainebleau-Bild in Verdis Don Carlos). Die Selbständigkeit der Teile ist die Voraussetzung für *die Kontraststruktur*.¹³ Sie zeigt die Oppositionen, die im Libretto, bzw. in der Oper in einer Figur vereinigt sind. Oft spiegelt äußere Realität innere Erfahrung. Die zeitliche Komponente wird außer Acht gelassen, gegensätzliche Empfindungen, uneinheitliche Erinnerungen sind gleichzeitig vorhanden, die Kausalzusammenhänge spielen eine geringere Rolle als Gegensätze und Gleichwertigkeit. So weiß z.B. Mozarts bzw. Da Pontes Figaro nicht um seine Identität: als Bediensteter des Grafen und *bambin trovato* erfährt er durch Zufall, wer seine *nobili parenti* sind und steigt so in der sozialen Hierarchie eine Stufe höher.¹⁴ Der Ansatz der Untersuchungen der „problematischen Identität“ liegt in der Psychoanalyse.

¹⁰ cit.in Gier, p. 6 Dahlhaus: Zeitstrukturen in der Oper 1981, in: Vom Musikdrama

¹¹ vgl. ibd p. 7

¹² Gier: p. 14

¹³ Gier: p. 15

¹⁴ Pahlen: Figaros Hochzeit, p. 141

Das „*Primat des Wahrnehmbaren*“¹⁵ impliziert die untergeordnete Stellung des Sichtbaren:

Als Zuschauer ist es nicht unsere Aufgabe, das Sichtbare zu interpretieren. Das Libretto lässt in Momentaufnahmen eine Figur entstehen, deren physischen und psychischen Zustand, deren emotionale Disposition wir mit Unterstützung der musikalischen Umsetzung wahrnehmen können.

3.1.3. Geschichte des Librettos

Gleichzeitig mit den ersten Opern entsteht das Libretto (Ende des 16., Anfang des 17. Jahrhunderts). Von Beginn an vom literarischen Zeitgeist der jeweiligen Epoche geprägt, sind es in den Anfängen antik-mythologische Stoffe, die in Form und Thematik an die Tradition der *favola pastorale*¹⁶ anknüpfen, derer sich die Librettisten bedienen. Aus der Erweiterung der Themen entsprechend der Dramenproduktion entwickeln sich Ende des 18. Jahrhunderts zwei Grundtypen des Librettos, das italienische und das französische, die in Europa Vormachtstellung beziehen.

Beispielgebend für einen Wendepunkt in der Geschichte des Librettos sind die Briefe Wolfgang Amadeus Mozarts an seinen Vater Leopold während der Komposition der *Entführung aus dem Serail* im Jahr 1781. Die Korrespondenz gewährt einen Einblick in die Entstehungsgeschichte eines musikdramatischen Werkes und zeigt die wachsende Aufmerksamkeit des Komponisten gegenüber dem Text. Bis dahin bleiben Textproduktionen wie Genese einer Oper weitgehend im Hintergrund, umso erfreulicher ist die Tatsache, dass in diesem Briefwechsel nicht nur Hinweise auf Mozarts opernästhetische Ansichten deutlich werden, sondern auch Informationen über eine Zusammenarbeit zwischen Dichter und Komponist enthalten sind. Über die Entstehung eines musikdramatischen Werkes erfährt man zu dieser Zeit wenig, es sei denn, in den sogenannten *metamelodrammi*¹⁷, in denen wie z.B. in Antonio Salieris *Prima la musica, poi le parole* (1786) das Verhältnis von Musiker und Poet aus

¹⁵ Gier, p. 14

¹⁶ vgl. Metzler, p. 566

¹⁷ Verdi Handbuch, p. 106

parodistischem Blickwinkel präsentiert wird. Ist diese Darstellung jedoch bereits ein Hinweis auf die Ablösung des poetischen Primats durch die Musik und ein Ansatzpunkt für den Primatenstreit. (vgl. S.19)

Die *opera seria* des 18. Jahrhunderts ist geprägt von dem Dichter Pietro Metastasio, der nicht nur die Oper des Settecento dominiert sondern auch die gesamte italienische Dramatik. Seine Einmaligkeit zeigt sich nicht allein in der Anzahl seiner Werke (40 Dramen, weit über tausendmal vertont), sondern auch dadurch, dass er richtungsgebend für ein europaweites Opernsystem ist. Qualitativ steht Metastasios Libretto im Vergleich zu früheren oder späteren Produktionen (Philippe Quinault, 17.Jhd¹⁸., Hugo von Hofmannsthal 20.Jhd.) in keiner Weise nach, was es zu ästhetischen und poetologischen Determinanten des italienischen Librettos des Settecento macht. Dem metastasianischen Drama, gekennzeichnet durch rationalistische Strukturierung (soziale Hierarchie), versucht die Tradition der *opera buffa* entgegenzuwirken. Für die italienische Librettistik bedeutet das die Annäherung von zwei stoffgeschichtlich unterschiedlichen Quellen. Der Erfolg der *opera buffa* beruht jedoch hauptsächlich auf der musikalischen Umsetzung. Librettistisch gibt Beaumarchais *La folle journée, ou Le mariage de Figaro* die Richtung vor, doch neue Impulse fehlen. In der Konsequenz wendet sich der Publikumsgeschmack am Anfang des 19. Jahrhunderts mehr und mehr dem *dramma serio* zu. Gleichzeitig mit dem Geschmackswandel, der die *opera buffa* in den Hintergrund drängt, kommt es zu einer Hinwendung zum romantischen Sujet. Empfindungen, oft Sinnesverwirrungen, Leidenschaften zielen in der musikalischen Umsetzung darauf ab, die Rezipienten mitten ins Herz zu treffen. Der Schwerpunkt der Handlung verlagert sich auf das Schicksal der Protagonisten, die metastasischen Nebenhandlungen fallen weg. Der dramatische Mittelpunkt konzentriert sich in den gesteigerten Emotionen der Figuren. Wurde bis dahin einem Komponisten ein Libretto in die Hand gedrückt, das meist ursprünglich von Metastasio stammte, nimmt im 19. Jahrhundert der Komponist immer mehr Einfluss auf die

¹⁸ vgl.Gier, p.58 Philippe Quinault (1635-1688): in der Tragédie Lyrique, dementsprechend in seinen für Jean Baptiste Lully verfassten Librettos, hat die Sprache den Vorrang.

Textvorlage. Die Orientierung hinsichtlich des musikdramatischen Stoffes führt dazu, dass sich dem Textdichter, um dieser romantischen Ästhetik gerecht zu werden, neue Wege eröffnen.

Die Veränderung der gesellschaftlichen Grundlage, auf der die Tragédie lyrique als auch die metastasianische Oper (französisches und italienisches Libretto) erfährt, gibt der Librettistik im 19. Jahrhundert neue Aspekte und Ansätze. Der Einfluss von nicht italienischen Autoren auf die italienische Oper ist nicht zu übersehen, tragen doch Namen wie William Shakespeare, Walter Scott, später Lord Byron, Friedrich Schiller und Victor Hugo dazu bei das italienische Musiktheater mit „Weltliteratur“ zu bereichern.¹⁹ Dieser neue Impetus für eine Literarisierung zeigt sich oft nur in der veränderten Struktur eines Librettos als in seiner Darstellung. Trotz Annäherung an neue Inhalte unterliegt das Libretto nach wie vor der Tradition und damit der dramatischen Konvention. Vorrangig beeinflusst jedoch Anfang des 19. Jahrhunderts die französische Dramatik das italienische *melodramma*. So basieren vier Fünftel der Donizetti-Opern auf französischen Vorlagen.²⁰ Dieser Bearbeitung von französischer Dramatik gehen meist auf Stücke aus dem Boulevardtheater zurück, das die ursprüngliche Grundlage für die italienische Oper bis 1950 ist.

Die unmittelbare szenische Realisierung eines Geschehens durch Geste, Spiel, Bewegung und musikalischen Ausdruck, von Verdi als „*parola scenica*“ bezeichnet, löst die herkömmlichen Strukturen ab. Verdis Forderung ist *eine Librettosprache, die den Affekt so schnörkellos wie möglich zum Ausdruck bringt*²¹. Die Librettisten folgen in Auswahl des Stoffes den unterschiedlichen Stilrichtungen der Oper, die von einer nationalen Kulturrezeption bestimmt werden.

Die Orientierung an realistischen, auf Milieu und Alltag bezogenen Themen lässt in Italien gegen Ende des 19. Jahrhunderts die sogenannte *veristische Oper* entstehen. Das nord- und süddeutsche Singspiel, das auf romantisch-

¹⁹ vgl. Verdi Handbuch, p. 110

²⁰ vgl. ibd., p. 114

²¹ vgl. ibd., p.643

wunderbaren Stoffen basiert, gibt der Entwicklung der Oper und damit auch der des Librettos eine völlig neue Thematik.

Richard Wagner darf in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben, verbindet er doch gleichzeitig als Komponist und Librettist Wort und Musik. In seinen Opern verbindet er die Epik des germanischen Mythos mit szenischer Darstellung. Wagner kommentiert das Bühnengeschehen in Leitmotiven und nimmt so die Stellung einer vermittelnden Erzählerinstanz ein: das Rezitativ, das die Handlung vorantreibt, und die Arie, in der die Figur auf ein Ereignis reagiert und ihre Empfindung ausdrückt, fallen weg.

Bei der Wahl des Operntextes war es üblich, auf vorhandene Stoffe zurückzugreifen: beispielsweise lieferten ältere Versepen, moderne Romane oder einfache Volksmärchen den Plot. Neu erfundene oder unmittelbar für die Oper geschriebene Texte wie die *Meistersinger* oder der *Rosenkavalier* stellten in der Geschichte der Gattung Libretto eher die Ausnahme dar.

Die Literarisierung der Oper beginnt mit A. Dargomyschskis Vertonung von Puschkins *Steinernem Gast* (1872), bei der die literarische Vorlage unverändert blieb.²²

Der Vollständigkeit halber muss auf den Streit, der der Gattungsästhetik immanent ist, hingewiesen werden:

Bereits Claudio Monteverdis (1576 – 1643) Forderung lautet „*L'oratione sia padrona dell'armonia e non serva.*“²³ Antonio Salieri (1750 – 1825) gibt hingegen in seiner Oper *Prima la musica e poi le parole* der Musik den Vorzug. Nicht so Richard Strauss (1864 – 1949), der in seiner Oper *Capriccio* das Thema vom Primat des Tons oder des Wortes anhand der Dreiecksgeschichte von Gräfin – Musiker – Dichter behandelt. In seinem *Konversationsstück für Musik in einem Aufzug* wird über Sinn oder Unsinn der Wortvertonung diskutiert. Stefan Zweig empfahl Strauss Casti, Librettist von *Prima la musica e poi le parole*, als

²² Metzler, p. 567

²³ Metzler, p. 745

Anregung zu nehmen. Strauss konnte damals den Münchner Operndirektor Clemens Krauss für sein *Capriccio* als Librettisten gewinnen.²⁴

3.1.4. Kritik an der Gattung Libretto

Ansatz für die Kritik an der Gattung Libretto bieten die Kriterien der aristotelischen Poetik, basierend auf dem Verständnis von Oper als Sprechdrama, nicht als Musikdrama. Die Wertung der sprachlichen Gestaltung konzentriert sich weniger auf das Werk und seine Musik, als vielmehr auf den Vergleich mit seiner literarischen Vorlage.

Aus Sicht der Literaturwissenschaft ist das epische, also nichtaristotelische (offene) Drama die zu beschreibende Form des Librettos. Untersuchungen verschiedener repräsentativer Erscheinungsformen der literarischen Gattung Libretto führen zum Verständnis und zur Kenntnis der ästhetischen und dramaturgischen Voraussetzungen, unter denen diese Gattung entsteht.

3.1.5. Libretto im 20. Jahrhundert

Per definitionem werden Text, Inhalt und Form eines Librettos in der Komposition realisiert, was die im 20. Jahrhundert entstandene Literaturoper ausschließen würde, in der bestehende Bühnenwerke des Theaters, gekürzt, in Musik umgesetzt werden, auch dienen Romane und Erzählungen als Vorlage. Die Vertonung von bearbeiteten Sprechdramen wäre hier nicht einzuordnen. Ein dramatischer Text eignet sich folglich nicht, da seine Bestimmung nicht in der Verbindung mit der musikalischen Umsetzung liegt.

„Als Libretto wäre demnach nicht der zur Vertonung bestimmte, sondern jeder dramatische Text zu bezeichnen; diese Definition schließt neben der sogenannten Literaturoper auch das Musikdrama Wagnerscher Prägung ein.“²⁵

War es möglich, sich für die vergangenen Jahrhunderte einen chronologisch geordneten Überblick über die Librettistik zu verschaffen, scheint es im 20.

²⁴ vgl. Csampai/Holland: Opernführer p. 952

²⁵ Gier, p. 6

Jahrhundert zunehmend problematischer, die Ausbildung des Librettos sinnvoll zu kommentieren. Die weit schnellere Entwicklung von literarischen Richtungen hinterlässt nicht in jedem Fall einen Abdruck, es sei denn, in der Dokumentation einer Zusammenarbeit einzelner Autoren und Komponisten. Gier meint in diesem Zusammenhang, dass sich der Schriftsteller hier nicht in seinen ästhetischen und dramaturgischen Visionen eines avantgardistisch provozierenden Schauspiels verwirkliche, sondern von diesen Ideen, mit Rücksicht auf seinen musikalischen Partner, absehen wird.

Dass bis in unsere Zeit das Libretto, was den Text betrifft, an der literarischen Tradition festhält, zeigt sich in der Sprache, die wesentlich häufiger referenziell verwendet wird, um eine dramatische Fabel zu konstruieren, als dass sie die denotative Funktion von Zeichen hat, um auf die narrativen Konstruktion des Bühnengeschehens zu verzichten.²⁶

Beruhete die Dramaturgie des Librettos bis in die Gegenwart auf *Kontrast* (bis ins 18. Jhd.- Verstand vs. Gefühl; 19. Jhd.- Gut vs. Böse; mit Sigmund Freud Ich vs. Gesellschaft; etc.), anfänglich der gedankliche Gehalt vs. Geschichte, später nicht entweder-oder sondern mehr vs. weniger, sind in der Entwicklung des Librettos des 20. Jahrhunderts beide Formen zu finden:

„Während die Tendenz zum Allgemeinen gleichbedeutend ist mit Abstraktion, führt Konzentration auf das Besondere häufig zur Episierung des Librettos.“²⁷

Dem Seria-Libretto des 17. und 18. Jahrhunderts fällt die Aufgabe des Exemplums²⁸ zu: das geltend machen von moralischen Prinzipien, die allgemein, auch für das Publikum bindend sind. Der gedankliche Inhalt eines Librettos des 20. Jahrhunderts entwickelt sich meist in Form einer Parabel. Gier bemerkt an

²⁶ vgl. Gier, p. 211

²⁷ ibd. p. 212

²⁸ vgl. Duden: u.a. Exempel, kleine Erzählung mit sittlicher oder religiöse Nutzenanwendung im Rahmen einer Rede od. Predigt. Vgl. auch Gier, p. 328: Beispielerzählung, aus der sich eine moralische Lehre ableiten lässt, zur Veranschaulichung eines Sachverhalts in argumentativen Texten. Die frühneuzeitliche Literatur weist insgesamt exemplarischen Charakter auf, da die Protagonisten beispielhaft richtiges bzw. falsches Verhalten verkörpern.

dieser Stelle, dass sowohl in parabolischen als auch in exemplarischen Libretti Figuren nicht Individuen sondern Typen darstellen, deren Charaktereigenschaften ihre Rollen definieren. Die äußerliche Realität steht symbolisch für psychische Vorgänge oder dient als Schauplatz für die Interaktion von Ideen und Prinzipien.²⁹

3.1.6. Zur Sozialgeschichte der Librettisten

Mit Iacopo Peris *Daphne* (1598) beginnen gleichzeitig mit der Geschichte der Oper die Geschichte des Librettos und die der Librettisten. Zusammengesetzt aus Berufsschriftstellern, Nebenerwerbslibrettisten, Gelegenheitslibrettisten oder Amateuren, waren diese Operndichter nie und nirgends einer homogenen Gruppe angehörig. Eher war es der Fall, dass ein Librettist fest an einem Theater gebunden war, wo seine Aufgabe eher der eines Dramaturgen entsprach, er an Proben teilnahm und Inszenierungen mitgestaltete. Die Wertschätzung die ein Librettist seiner Epoche erfährt, lässt sich anhand von genauen Aufzeichnungen über Honorare und Tantiemen nachvollziehen, in der Folge auch das Sozialprestige, das dieser Berufsstand erfahren hat.

Vom Bildungsniveau des einzelnen hing es ab, wie weit dieser mit den ursprünglichen Texten vertraut war und wie genau er es mit häufig antiken Quellen nahm. Waren für Da Ponte und seine Zeitgenossen gründliche Studien der Klassiker die Voraussetzung für den Maßstab, den sie an ihre Dichtungen setzten, so gab es auch Schauspieler, Musiker oder Sänger, die dem literarischen Bildungsstand nicht gerecht wurden.

Die Sozialgeschichte des Librettos lässt sich drei Abschnitte unterteilen: bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden Libretti für gegebene Anlässe (höfische Feste, Auftragswerke für ein öffentliches Theater) unter Berücksichtigung der formalen und inhaltlichen Vorgaben, die im Wesentlichen den für andere Gattungen geltenden Regeln folgen. „Operntexter“ gibt es zu dieser Zeit nicht. Hofdichter, wie übrigens auch Hofkomponist, sind von der Gunst ihres Fürsten abhängig, nur die wenigsten, wie z.B. Metastasio, kommen

²⁹ vgl. Gier, p. 212

zu Ruhm und Ehren, für die meisten reichen die Einnahmen kaum für den Lebensunterhalt. Der Librettist hat zwar Anspruch auf den Erlös aus dem Verkauf der Textbücher, gespielt wird aber ohne Zustimmung der Urheber, was sich aber mit der Französischen Revolution ändert: 1791 werden die Grundlagen für ein modernes Urheberrecht geschaffen.

Die Stellung der Librettisten ändert sich in ganz Europa, der ihnen zustehende Prozentsatz der Einnahmen aus Aufführung oder Druck wird gesetzlich geregelt. Das Verfassen von Libretti hat sich zu einem einträglichen Geschäft entwickelt. In der Folge entsteht daraus im 19. Jahrhundert ein eigener Berufsstand: der des Librettisten. In der Regel sind die Librettisten an einem bestimmten Theater angestellt, von welchem sie monatlich ein Gehalt beziehen, sie verpflichten sich ihrerseits eine vorgegebene Anzahl von Libretti zu verfassen. Meist übernehmen diese Librettisten auch Aufträge für andere Komponisten und Opernhäuser, die ihnen ein zusätzliches Einkommen ermöglichen. Oft schließt ihre Anstellung an einem Theater die Bühnenrealisierung mit ein, sie sind also für die Inszenierung verantwortlich. Die Erfahrung im Hinblick auf die musikdramatische Umsetzung eines Textes auf der Bühne räumt dem Librettisten Freiheiten, z.B. die Einbindung des Chors ein. Theatererfahrene Schauspieler, Sänger oder Intendanten oder medienerfahrene Musik- oder Theaterkritiker bilden Arbeitsgemeinschaften, es kommt zu einer Spezialisierung und zu einer Rationalisierung bei der einer beispielsweise für Arien und Rezitative ein anderer für Texte der Musiknummern zuständig ist.

Die Ära der Berufslibrettisten endet mit dem 19. Jahrhundert, die Gründe dafür sind vielfältig: ob wirtschaftliche oder künstlerische Ursachen ausschlaggebend sind – Tatsache ist, dass spätestens mit Ende des ersten Weltkriegs der Librettist von seiner Arbeit nicht mehr leben kann. Die Gründe für das Aussterben des „Handwerks des Librettisten“ sind nicht nur auf Wagners Äußerungen die traditionelle Oper betreffend, in der er den Dichter zum Handlanger des Musikers degradiert, zurückzuführen.³⁰

³⁰ vgl. Wagner

Konnten sich die Librettisten an in ihrem individuellen Stil an literarischen und musikalischen Codes orientieren, was im übrigen auch für den Komponisten galt, der als gebildeter Musiker auf die poetischen Regeln eines Textes in der Umsetzung in Musik eingehen konnte, blieb spätestens seit der Romantik von der Orientierung an expliziten Regeln wenig übrig.

Die neuen Regeln werden vom Publikumsgeschmack aufgestellt, dementsprechend umfangreich ist im 19. Jahrhundert der Grundbestand an Handlungsmustern, über den die Oper verfügen kann.

Forderungen der Umsetzung des Komponisten an den Librettisten fallen in Ermangelung von Routine weg, so dass der Weg von der Idee bis zum vollständigen Text oft missverständlich ist. Die Zusammenarbeit ist in jedem Fall schwierig, auch wenn der Musiker literarisch und der Schriftsteller musikalisch gebildet ist und beide etwas vom Theater verstehen.³¹

In dieser neuen Situation muss sich der Komponist, der für eine Oper ein Libretto benötigt, entscheiden: nimmt er einen mehr oder weniger arrivierten Schriftsteller als Textdichter für ein Libretto, muss er sich angesichts des Fehlens einer verbindlichen Gattungsnorm des Librettos auf eine Verständigung über ästhetische Kriterien und Prinzipien einlassen. Das Ergebnis dieser Zusammenarbeit wird im Dialog und in der Diskussion entstehen. Auch in Zusammenarbeit mit einem in Theater- oder Operngeschehen eingebundenen

Regisseur, Dramaturgen, werden Diskussion, Dialog und Konzessionen zu einem gemeinsamen Ziel führen. Letztlich kann der Komponist sein Libretto selbst verfassen oder einen bereits vorhandenen Plot bearbeiten. Jede der aufgezeigten Varianten kann im 20. Jahrhundert realisiert werden. Praktisch unmöglich ist es aber, den Librettisten über spezifische Qualifikationen zu definieren.

³¹ vgl. Gier, p. 199

4. Autor und Komponist

4.1. Italo Calvino

Calvino ist Italiener. Dass er am 15. Oktober 1923 in Santiago de las Vegas, einem Vorort von Havanna auf Kuba geboren wurde, verdankt er der Tatsache, dass sein Vater, vom Beruf Agronom, zu dieser Zeit eine Forschungsstation auf Kuba leitet. Im Alter von zwei Jahren übersiedelt er mit seinen Eltern nach San Remo, wo er seine Kindheit und Jugend verbringt um 1941 an der Universität Turin ein Studium der Agrarwissenschaften zu beginnen. Er absolviert einige Prüfungen, wechselt 1943 Studienfach und Studienort (Florenz) und kehrt auf Grund der alles verändernden Kriegsereignisse im August desselben Jahres nach San Remo zurück. 1945 nimmt er seine Studien in Turin wieder auf, diesmal an der *Facoltà di lettere* und promoviert 1947 mit einer Dissertation über Joseph Conrad. Zugleich beginnt er, seine Erfahrungen im Partisanenkrieg zu literarisch zu verarbeiten. Als aktives Mitglied des PCI engagiert er sich im linksliberalen Verlag Einaudi. Er verfasst Zeitungsartikel (Kulturredakteur der PCI-Zeitungen *L'Unità* und *La Rinascita*), Erzählungen und den ersten Roman *Il sentiero dei nidi di ragno* und schließt sich dem Kreis der Schriftsteller, zu dem unter anderen Cesare Pavese, Elio Vittorini und Natalia Ginzburg gehören, an. Calvinos wichtigster Förderer beim Verlag Einaudi und Entdecker seines Talents ist Pavese (der 1950 Selbstmord begeht). Calvino verliert seinen ersten Leser. Seine Stelle als Lektor bei Einaudi, ab 1961 als „*externer literarischer Konsulent*“ behält er bis zu seinem Tod. Für den Bericht über eine mehrmonatige Reise in die Sowjetunion, gesammelt in einem Reisetagebuch, erhält Calvino seinen ersten Literaturpreis. Enttäuscht von den neuen Richtungslinien im PCI tritt er 1957 offiziell aus der Partei aus. 1959 bricht Calvino in die Vereinigten Staaten auf, finanziert wird die Reise von der Ford Foundation. Sie dauert sechs Monate, von denen er vier in New York verbringt. 1962 lernt er in Paris Esther Judith Singer kennen. Die beiden heiraten 1964 in Kuba, bei dieser Gelegenheit besucht Calvino seinen Geburtsort und trifft mit Ernesto Che Guevara zusammen. Zurück in Italien lässt er sich in Rom nieder, wohin er auch nach seinen Pariser Jahren 1967 bis 1980 wieder zurückkehrt. In Paris besucht er ein

Seminar von Roland Barthes, der sein Interesse für die Semiologie weckt. 1977 wird er in Wien mit dem Staatspreis für Europäische Literatur ausgezeichnet. Calvino stirbt in der Nacht vom 18. auf den 19. September 1985 an den Folgen eines Schlaganfalls in Rom.

4.2. Luciano Berio

Berio wurde am 24. Oktober 1925 in Oneglia (Ligurien) geboren. Nach Beendigung seiner Studien (Kontrapunkt) am Konservatorium in Mailand gründet er mit Bruno Maderna in Mailand das Studio di fonologia musicale (RAI), Italiens erstes Studio für elektroakustische Musik, das er bis 1960 leitet. Nach einer intensiven Lehrtätigkeit in den Vereinigten Staaten (Mills College, Harvard University, North Western University, Juillard School of Music di New York) kehrt er 1972 nach Europa zurück. Von 1974 bis 1980 leitet er die elektroakustische Abteilung des IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) im Centre Pompidou in Paris. Während dieser Zeit ist er 1974 Dirigent und Künstlerischer Leiter des Israel Chamber Orchestra, von 1975 bis 1976 Künstlerischer Leiter der Accademia Filarmonica Romana. In der Folge übernimmt er 1982 die Künstlerische Leitung des Orchestra Regionale Toscana, 1984 die des Maggio Musicale Fiorentino, 2000 die des Festivals "Musik im 21. Jahrhundert", veranstaltet vom Saarländischen Rundfunk. Ebenfalls im Jahr 2000 wird Berio zum Präsidenten, Intendanten und künstlerischen Leiter der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom ernannt. Mit zahlreichen Ehrungen (so z.B.: Ehrendoktorat der Universität Turin 1999) ausgezeichnet, stirbt Berio am 27. Mai 2003 in Rom.³²

„Wollte man einen Topos nennen, mit dem viele Tendenzen wie Gattungen der Moderne zu bezeichnen wären, es wäre der des Labyrinths. Seit der späten Renaissance treibt er die Künstler um. Das Labyrinth ist nicht nur der alte Irrgarten, sondern auch ein Inneres, ein vom Subjekt erzeugtes, ja kaleidoskopisches Mobile, jenseits der vermeintlichen Sicherheit des Zweidimensionalen. Und wollte man die bedeutenden Künstler des 20. Jahrhunderts typologisieren, man könnte

³² vgl. Dalmonte und www.universaledition.com/truman/en_templates/

*von Labyrinthikern und Nicht-Labyrinthikern sprechen. Der italienische Komponist Luciano Berio war beides: mediterraner Rationalist, auch Pragmatiker, und ein ruhelos Suchender in den Chaos-Schluchten der Geschichte.*³³

Auf den literarisch gebildeten und vielseitig interessierten Musiker Luciano Berio übten Musiksprache und Sprachmusik eine Faszination aus. Nicht die semantische Information stand im Vordergrund sondern das, was sich dahinter verbirgt. Aus Lust an der Sprache resultierte auch seine Affinität zum Theater, die er in *azioni musicali* in Sprache, Musik und Szene umsetzte. Diese Umsetzung war richtungsgebend für ein Musiktheater, das losgelöst von narrativen Zusammenhängen, die Dramaturgie der traditionellen Oper negierte.³⁴ Obwohl Berio in seinen musikdramatischen Werken auf die Zusammenarbeit mit einem Textdichter nicht verzichten wollte, stammt ein beachtlicher Teil des Textes aus seiner Feder, wie man aus der Werkgenese erkennen kann.

4.3. Die Zusammenarbeit

Die Zusammenarbeit von Calvino und Berio für *Un re in ascolto* begann vielversprechend bereits im November 1977- der offizielle Auftrag der Salzburger Festspiele kam erst im August 1978. Berio arbeitete zu dieser Zeit an *La vera storia*, deren Fertigstellung angesichts der nahenden Uraufführung an der Mailänder Scala Vorrang hatte. Anscheinend konnten Berios Vorstellungen und die seines Librettisten, Suso Cecchi d'Amico, nicht in Einklang gebracht werden, so dass der Komponist in seine Überlegungen *La vera storia* betreffend, ebenfalls seinen Freund Calvino einbezogen hatte.³⁵ Der erste Entwurf zu *Un re in ascolto* war bereits geschrieben worden, ehe die Zusammenarbeit an *La vera storia* begann, was bedeutet, dass letztere eingeschoben wurde. (Die Zusammenarbeit wurde erleichtert, da Komponist und Autor zu der Zeit in Paris lebten, was das Fehlen einer Korrespondenz erklärt). Trotz Nähe und

³³ Gerhard R. Koch: zum Tod von Luciano Berio in <http://www.universaledition.com/>

³⁴ vgl. Brüdermann, p. 13

³⁵ vgl. Brüdermann, p. 309

Freundschaft gestaltete sich die Zusammenarbeit von Komponist und Autor, unterschiedlicher Mentalität und Musikalität nicht immer unproblematisch. In *La musicalità di Calvino*³⁶ beschreibt Berio aus seiner Sicht die Gemeinschaftsarbeit an *Un re in ascolto*. Ausgehend von der unterschiedlichen Auffassung an eine Arbeit heranzugehen, zeige sich die Verschiedenheit nicht nur in der Form, sondern auch in der Substanz. Diese Divergenz ergebe sich aus dem Verständnis des Handwerks des Librettisten: Calvino versuche sich an eine narrative Erzählung zu klammern, was im Gegensatz zu Berios Auffassung einer musikalischen Entwicklung stehe, dass nämlich die musikalische Strecke wenig mit einer Narration zu tun habe. Das was die beiden unterscheide, sei ihr Verständnis für die musikalische Dramaturgie.

*„Laddove, ad esempio, in un racconto il percorso narrativo risulta costitutivo per la sua riuscita, nella musica non si può dire la stessa cosa poiché questa non risponde alle leggi del linguaggio comune, alla causalità o alla consecutio temporum“.*³⁷

In einem Nachruf auf Calvino meint Berio: *„Ho lavorato molto con Italo Calvino e l'ho fatto anche soffrire. Ma lui ha fatto soffrire un pochino anche me.“*³⁸

Calvinos narrative Textumsetzung und Berios Vorstellungen von einer musikalischen Entwicklung lösten Konflikte aus. Ein Problem für Calvino bedeutete vor allem Berios eigenmächtiger Umgang mit dem gelieferten Text: Elemente wurden übernommen, verändert, teilweise weggelassen. Seine Enttäuschung darüber teilt Calvino in einem Brief an Claudio Varese mit: *„Berio non ha nessun bisogno di libretti: mette insieme parole di varia provenienza secondo le sue esigenze.“*³⁹

³⁶ cit. in: www.cultureducazione.it/filosofia/re.htm (der Artikel ist am 12.1.1988 in L'Unità unter Le note invisibili, auch in Il Verri März/Juli 1988 unter la musicalità di Calvino, pp. 9-12 erschienen)

³⁷ cit. ibd.

³⁸ cit. in Brüdermann, p. 317 (Unter dem Titel „Italo, m'hai fatto anche soffrire“ auch in: La Stampa, 28.9.1990)

³⁹ Calvino, lettere, p. 1527

5. Un re in ascolto

5.1. Entstehungsgeschichte

Auf die Entstehungsgeschichte von *Un re in ascolto* wird in diesem Kapitel genauer eingegangen. Einige Aspekte der Werkgenese können, z.B. der Titel, nur durch deren Kenntnis nachvollzogen werden. Berio meint dazu: „*La meilleure façon d'en parler est d'en expliquer la genèse.*“⁴⁰

Un re in ascolto ist nicht die erste Arbeit, die die beiden Ligurer in Angriff nehmen: 1958 kommt es zur ersten Begegnung von Italo Calvino und Luciano Berio. Im Jahr darauf wird *Allez-hop*, ein halbstündiger ‚racconto mimico‘, Text von Italo Calvino im Teatro La Fenice uraufgeführt.⁴¹ Eine weitere Zusammenarbeit ergibt sich an der ‚azione musicale‘ *La vera storia*, die 1982 in Mailand zur Uraufführung kommt.⁴² (vgl. S. 30)

Gleichzeitig beginnt eine neuerliche Zusammenarbeit mit Luciano Berio für eine Oper als Auftragswerk der Salzburger Festspiele.

Calvinos Erforschen der Sinne, im Besonderen inspiriert von R. Barthes Artikel „Ascolta“ und der Wunsch Berios ein gemeinsames Projekt zu entwickeln, führte zum Entstehen des Librettos.

Schon vor dem Sommer 1977 gibt es Gespräche über ein Auftragswerk für die Salzburger Festspiele.⁴³ Zum offiziellen Vertragsabschluss kommt es im Jahr 1978, geplanter Aufführungstermin ist im Sommer 1983. Tatsächlich realisiert wird die Uraufführung von *Un re in ascolto* am 7. August 1984 im Kleinen Festspielhaus in Salzburg.

⁴⁰ vgl. Brüdermann, p. 146:

⁴¹ vgl. ibd. p. 29

⁴² vgl. ibd. p. 281

⁴³ Archiv der UE, Wien

Im Programmheft finden sich folgende Angaben in deutscher Sprache:

Musikalische Handlung in zwei Teilen
Musik von Luciano Berio
Texte von Italo Calvino
Übertragung ins Deutsche von Burkhard Kroeber
Dirigent: Lorin Maazel
Inszenierung: Götz Friedrich
Bühnenbild: Günther Schneider-Siemssen
Kostüme: Rolf Langenfass
Orchester: Wiener Philharmoniker
Aufzählung der Rollen und ihrer Darsteller
Abendspielleitung, Regieassistent, Studienleitung, musikalische
Assistent, Korrepetition, Choreographie, Ausstattung, Dekorationen,
technischer Direktor, Bühnentechnik, Beleuchtungseinrichtung, Maske

Im Dezember 1977 lässt Luciano Berio Margherita Kalmus, Mitarbeiterin der Universal Edition Wien und Widmungsträgerin des Werks, den Textentwurf von Italo Calvino mit dem Arbeitstitel *Un re in ascolto* zukommen:

*“[...] è la prima idea dalla quale svilupperemo il testo definitivo. Il titolo è provvisorio [...] come forse sai Italo Calvino è il più interessante scrittore di oggi [...]”.*⁴⁴

5.1.1 Erster Handlungsentwurf

[Italo Calvino:] UN RE IN ASCOLTO [erster Handlungsentwurf, Typoskript; hs. von Berio hinzugefügt: „(titolo provvisorio)“; Dezember 1977]

1.1.

Un re ascolta con gli orecchi degli altri. Vive circondato d'agenti segreti, nella sua corte tutti si spiano a vicenda; ognuno informa il re di congiure ordite dagli altri. Queste notizie non turbano il re: egli sa che non può fidarsi di nessuno (tranne che di un vecchio scudiero sordo), ma sa anche che con lo spionaggio e gli intrighi continuerà a esercitare il suo dominio. Quando però i suoi informatori gli insinuano che sua moglie non gli è fedele, né come regina, il re improvvisamente si sente solo e circondato di nemici. Ha paura.

⁴⁴ Archiv der UE, Wien

1.2.

Sarà orali ad ascoltare, a interrogare il mondo dei suoni che finora significava per lui solo la conferma che tutto era come doveva essere, nel suo palazzo come nel suo regno. Tende l'orecchio e ogni suono come ogni silenzio è l'indizio di qualcosa che avviene o non avviene nel palazzo: un cambio di guardia delle sentinelle, un andirivieni per le scale, un galoppo di cavalli. Lo spazio del palazzo è descritto dai suoni, e anche il tempo: le ore calme e le ore ansiose. In questa esplorazione auditiva il vecchio scudiero non gli è d'aiuto perché è sordo, ma parlandogli all'orecchio, descrivendogli i suoni che non sente, il re padroneggia la propria angoscia.

1.3.

Pure, c'è qualcosa che lo scudiero ode e il re no: è una voce che viene da sottoterra. Il re tiene prigioniero nei sotterranei del palazzo il suo predecessore, di cui ha usurpato il trono. Egli non vuole ricordare più nulla di questa storia e non ha orecchi per il lamento che viene dalla cella. Ma il vecchio scudiero sordo non riesce a dimenticare e quella voce continua a tormentarlo.

1.4.

Il re attende il ritorno della regina: se sentirà gli squilli di tromba del saluto alla regina propagarsi da un cortile all'altro del palazzo, vuol dire che le voci su di lei erano calunnie. Con sollievo sente gli squilli, è lei che s'avvicina, che viene a rassicurarlo sulla sua fedeltà... Ma ecco che le trombe si fanno più lontano: la regina sembra dirigersi verso altri quartieri del palazzo, seguendo un itinerario che non corrisponde alle regole del protocollo reale. Il re sente il palazzo come un labirinto di spazi sconosciuti e ostili.

1.5.

Il re s'affaccia al balcone: la città è laggiù in fondo e da essa si leva un rumore come d'un mare lontano, o il fruscio delle foglie d'una foresta. Questa città che egli ha dominato dispoticamente per tanti anni, gli resta sconosciuta. Mai egli ha avuto un vero contatto con la città. Ora egli vorrebbe leggere nel brusio della città

una profezia dell'avvenire, del suo avvenire. Dalla città viene a sbalzi un canto, una voce che s'interrompe e riprende, una melodia che egli non riesce a decifrare e che gli comunica un turbamento indefinibile.

2.1.

Travestito, accompagnato dallo scudiero sordo, il re si mescola alla folla della città. Entra in un locale dove la gente si diverte. Canti d'amore, danza. Ma quello che il re sente(nei canti o dentro di sé?) è un cupo fondo di violenza, un spinta di morte. (O forse è la voce del prigioniero che viene da sottoterra e si sovrappone ai canti?) Uno spirito di rivolta cova nella folla della città. Il re lo sente serpeggiare, ben più minaccioso che tutte le congiure di corte. Sempre in incognito, riesce a entrare in un luogo dove sono radunati dei giovani che cantano un inno di distruzione e di morte. Agli orecchi del re questo canto minaccioso suona come una promessa di gioia e di desiderio. (O è ancora la voce del prigioniero che si leva di laggiù, esultando come per una rivincita imminente?)

2.2.

Il re, sempre travestito, segue un canto di donna, in cui riconosce quello che aveva sentito dal balcone della reggia. Finalmente entra in sintonia col canto, che è un canto d'amore. Raggiunge le donne; è mascherata dalla sua voce. Ma un canto che sa d'essere ascoltato da un re non sarà mai il canto che egli vuole ritrovare. È quasi certo che la donna che cerca sia davanti a lui, ma la voce che egli ascolta come re non è quella che lui ha ascoltato la notte prima come sconosciuto. Vuole cantare lui, allora, per farsi riconoscere da lei. Ma qualsiasi sentimento la sua voce esprima, viene ascoltato come i sudditi ascoltano la voce di un re, e il riconoscimento è impossibile.

2.3.

Mentre il re è tutto preso in questo inseguimento della voce dei suoi sogni, i congiurati occupano il palazzo, disperdono i cantanti, circondano il re per ucciderlo. Ma il fedele sordo lo fa uscire da una porta segreta.

3.1.

Il re figge nella notte. La rivoluzione è scoppiata nella città; i palazzi sono in fiamme, c'è gente che corre in tutte le direzioni urlando. La battaglia tra le opposte fazioni non è ancora decisa. Dalle ombre che lo sfiorano, dai canti che attraversano la notte, il re fuggiasco non sa distinguere amici e nemici. Dai rumori della città in fiamme passa a quelli della campagna, il vento tra le foglie, la strida degli uccelli notturni, il fiume, le rane. Perduto tra questi rumori, è anche lui un rumore nella notte tra i tanti, non c'è più nessuno che ascolta; solo la notte ascolta se stessa.

3.2.

I suoi passi ora rimbombano. Si rende conto d'essere entrato in un sotterraneo. Una voce nel buio. La riconosce: è quella del suo predecessore imprigionato. È nel sotterraneo della prigione che il re è finito nascondendosi. Mi ascolti? Sì, ti ascolto. Ora usurpatore e spodestato sono entrambi in una situazione sospesa: i loro ruoli possono capovolgersi da un momento all'altro, tornare l'uno persecutore e l'altro vittima, ma in questo momento sono uguali. Parlano con la stessa voce, s'ascoltano se stessi. Chi dei due è il Prigioniero? Ognuno dei due sente nell'altro la parte sepolta di se stesso, e le sorti della battaglia che si combatte in città diventano indifferenti, sebbene da esse dipenda la salvezza dell'uno e la fine dall'altro.

3.3.

Si sente la voce della donna. Anche lei si è persa nella notte. O viene ad annunciare la salvezza? Il re la chiama. La donna risponde, s'avvicina, sempre nel buio. Le loro voci si sono riconosciute, dialogano attraverso i meandri del sotterraneo. Ma è col re oppure con l'altro, col prigioniero, che la donna sta parlando? Il re s'accorge che è al prigioniero che la donna è venuta a portare la libertà. Comprende perché la donna, la notte del loro primo incontro, era mascherata: per sfuggire alle persecuzioni ordinate da lui re contro i partigiani dell'imprigionato. Ma ora sentendo le loro voci che s'allontanano cantando l'aria dell'incontro della notte precedente, il re non sa più se lui sia lui o l'altro. Sente di

dissolversi nei rumori, nel vento, nelle foglie, nell'abbaiare dei cani, nel risveglio degli uccelli, nel battito metallico che viene dalla città, nel rombo che invade tutto lo spazio, come se egli non fesse mai esistito.

Der damalige Direktor der Universal Edition Alfred Schlee äußert sich begeistert von dem Entwurf in einem Brief an Berio:

*“J’ai lu l’exposé de Calvino avec grande joie. Ce qui m’a fasciné est le fait que la musique y est effectivement partie intégrante, que la fonction de la musique est tout à fait naturelle [...]”*⁴⁵

Wie in der aus diesem ersten Handlungsentwurf entstehenden Erzählung, finden sich darin die Elemente des Barthes/Havas – Artikels: Die Vorstellung eines akustischen Territoriums, wahrgenommen über den Gehörsinn, bezieht sich auf die nach Barthes/Havas (Vgl. p. 39) erste Art des Hörens. Der König nimmt Stimmen wahr, die nur akustisch präsent sind, bei Barthes/Havas *decifrazione*, die Entschlüsselung mittels Code stellt die zweite Art dar. Gefangen genommen von einer Frauenstimme, macht sich der König auf die Suche nach der Sängerin. Bei Barthes/Havas entspricht das der dritten Form des Hörens: “[...] *non riguarda ciò che è detto, o emesso, quanto piuttosto chi parla, chi emette.*”⁴⁶ Auch nimmt Calvino Bezug auf Kafkas Tagebucheintragung⁴⁷, indem er den König sein Reich, den Palast, den Thronsaal akustisch wahrnehmen lässt. In lautlichen Signalen erfährt dieser seine Umwelt. Das Horchen auf gewohnte oder ungewöhnliche Geräusche sind Indizien für Bedrohung und Gefahr oder für Normalität und Wohlbefinden. Gerüchte über die Untreue der Königin kommen ihm zu Ohren. Er erkennt die Treulosigkeit im Entfernen der Schritte der Königin, er ist erleichtert, wenn sich die Schritte nähern, um diese als Zeichen der Treue zu werten. Zwei Figuren der Handlung sind zunächst nur akustisch präsent: die des vom König gestürzten Vorgängers, den er im Kerker gefangen hält und die seines treuen Dieners, der obwohl taub, diesen Vorgänger wahrnimmt und nicht vergessen

⁴⁵UE Archiv, 16.12.77

⁴⁶Enciclopedia Einaudi, p. 982

⁴⁷vgl. Kafka, Tagebücher

kann. Wiederum thematisiert Calvino den psychoanalytischen Aspekt des Hörens:

*„L’ascolto psicanalitico si esercita, in effetti, da inconscio ad inconscio, da un inconscio che parla ad un altro che si suppone stia ad ascoltare.“*⁴⁸

Die Problematik im Bezug auf das psychoanalytische Hören sei Neutralität gegenüber verschiedenen Aussagen zu wahren, den eigenen Erwartungen und Neigungen zu folgen, verfälsche das, was Gegenstand der Wahrnehmung sei. Ein Tauber hört hier, „[...] *was bei dem Hörenden auf taube Ohren stößt.*“⁴⁹ Der König hört vom Balkon seines Palastes eine Frauenstimme, die ihn so fasziniert, den eigenen Erwartungen und Neigungen zu folgen dass er sich verkleidet auf die Suche nach dieser Stimme in die Stadt begibt. *„L’ascolto della voce inaugura la relazione con l’altro.“*⁵⁰ An der Stimme erkenne man einander: sie zeige Lebensweise, Freude oder Schmerz und Befindlichkeit an - bei einem Gesangswettbewerb möchte der König diese Stimme erkennen. In diesem Zusammenhang thematisiert Calvino das Wiedererkennen, das bei Barthes/Havas als *„io ascolto“*⁵¹ gleichbedeutend mit *„ascoltami“*⁵² verwendet wird und *„in uno spazio intersoggettivo“*⁵³ stattfindet.

Der König befindet sich noch immer auf der Suche nach der Frauenstimme und gerät, noch immer verkleidet, in den ausbrechenden Umsturz. Diesem Chaos kann er mit der Hilfe seines tauben Dieners entkommen. Er findet sich in den unterirdischen Gängen seines Palastes wieder, die er mittels Gehör räumlich erfährt (vgl. Barthes/Havas S. 44). Ebendort erkennt er die Stimme seines von ihm gefangen genommenen Vorgängers. Wer nun der rechtmäßige Herrscher und wer Usurpator ist kann nicht mehr unterschieden werden, sie hören einander als würde jeder sich selbst hören. Die Frauenstimme, die sich auch in der Nacht

⁴⁸ Enciclopedia Einaudi, p. 986

⁴⁹ Brüdermann, p. 150

⁵⁰ Enciclopedia Einaudi, p. 987

⁵¹ ibd., p. 982

⁵² ibd., p. 982

⁵³ ibd., p. 982

verloren hat, wird wieder hörbar, König und Stimme erkennen einander, doch diese wendet sich dem Gefangenen zu um diesem die Freiheit zu bringen. Der König hört wie sich beide Stimmen entfernen und sich im Wind, im Geraschel der Blätter, im Gezwitz der Vögel, im Lärm, der den ganzen Raum überfüllt, auflösen, als ob sie nie existiert hätten.

Berio fühlt sich diesem Handlungsentwurf weitgehend verpflichtet, arbeitet jedoch zur gleichen Zeit an der Fertigstellung von *La vera storia*, sodass die erste Librettofassung erst 1979 entsteht.⁵⁴ die im Wesentlichen dem zwei Jahre früher entstandenen Entwurf folgt.⁵⁵ Calvino, der sich wieder seiner Arbeit an den *Cinque Sensi* zuwendet, hält sich in großem Umfang die Geschichte des Handlungsentwurfs und macht daraus die Erzählung *Un re in ascolto*.

Im Entwurf zum Libretto wie in seinem Essay übernimmt Calvino Elemente aus dem Barthes/Havas-Artikel (vgl. S. 43) über das "Hören" sinngemäß, teilweise bis zur Wortwahl. Auch hier, wie in der Erzählung ist der Hauptprotagonist der König, der über das Horchen auf Geräusche und Gerüchte über Gefahren, Bedrohungen, Verschwörungen oder Untreue der Untertanen oder die Treulosigkeit der Königin informiert wird.

5.1.2. I cinque sensi

Calvino kommentiert:

*"un altro libro che sto scrivendo parla dei cinque sensi, per dimostrare che l'uomo contemporaneo ne ha perso l'uso."*⁵⁶

Dass Calvino seine eigenen fünf Sinne in diesem Zusammenhang als eher durchschnittlich entwickelt bezeichnet,⁵⁷ sollte das wahre Ziel seiner Arbeit nicht

⁵⁴ vgl. Brüdermann, p. 151

⁵⁵ Unter „Testi per musica“ Azioni musicali (1955-1982) „Per un re in ascolto di Berio: libretto originale 1979 (Opera in tre atti)“ in Romanzi e racconti: pp. 730 - 754

⁵⁶ Calvino, RR, p.1214 cit. in Lettera internazionale, primavera-estate 1985

⁵⁷ vgl. Calvino, RR, p.1214

in den Hintergrund stellen: *“rendere possibile al mondo non scritto di esprimersi”*.⁵⁸

Geplant waren fünf Erzählungen, von denen jede einen der fünf menschlichen Sinne zum Thema haben sollte. Calvino konnte nur drei davon fertigstellen: eine über den Geruchssinn (*Il nome, il naso*), eine über den Geschmackssinn (*Sotto il sole del giaguaro*), unter dem Titel die drei Erzählungen 1986 posthum herausgegeben wurden, und eine über das Gehör (*Un re in ascolto*). Die drei Erzählungen repräsentieren einen Teil einer neuen Forschungsrichtung Calvinos am Anfang der 80iger Jahre: *I cinque sensi* sollten das Ergebnis von Untersuchungen der faszinierenden, weitläufigen und mysteriösen Welt unserer fünf Sinne beinhalten und diese mit den Möglichkeiten der Literatur darzustellen.

“Infatti, sia l’opera che il racconto partono dalla stessa idea”.⁵⁹ In unterschiedlichen Texten bezieht sich Calvino immer wieder auf Barthes Essay und so läuft „Ascolto“ wie ein roter Faden durch die Erzählung, das Libretto und letztlich das für die Opernaufführung gültige Libretto mit der Musik von Luciano Berio.

Die Erzählung:

Von seinem Thron aus, den er nie verlässt, im Thronsaal seiner Palastes in einer Stadt, die Imagination oder Realität sein kann, erfährt im Sinne von „erhören“ der König sein Reich. Seine Angst vor einer Revolution, vor einer Machtübernahme durch einen anderen, dass es ihm so ergehen könnte wie seinem Vorgänger, fesselt ihn an seinen Thron. Ausgezeichnet mit den Reichinsignien, der Krone auf dem Haupt, kann er den Regierungsgeschäften als König nachgehen, als auch seine menschlichen Bedürfnisse als Person befriedigen. ...*che bisogno avresti di darti tanto da fare? Sei re...* (p. 62). Dazu bedarf es keiner Ortsveränderung: *Non avresti nulla da guadagnare, a muoverti, e tutto da perdere* (p.63). Einmal gekrönt, bleibt dem König nichts anderes übrig, als Tag und Nacht am Thron zu sitzen und zu regieren, was gleich bedeutet auf den Moment seiner Absetzung zu

⁵⁸ ibd. p.1875

⁵⁹ Calvino,RR, p. 1219

warten. *Tu ascolti il tempo che scorre*: (p. 64). Von einem König wird angenommen, dass er den Ablauf der Zeit lenken kann, und sich den Regeln eines mechanischen Instruments zu beugen, wäre mit einer königlichen Majestät unvereinbar – Könige haben keine Uhren. Minuten, Stunden und Tage sind eine Aufeinanderfolge von Tönen, der Palast ist das Ohr des Königs.

Um immer und zu jeder Zeit über die Geschehnisse im Reich informiert zu sein, beschäftigt der König einen Geheimdienst, der wiederum von Agenten infiltriert ist: *...per tenerli buoni il più a lungo possibile*. (p. 67) muss er diese *congiurati* bezahlen. Der König ist sich der Treue seiner Untertanen nicht mehr sicher, sind es noch seine Getreuen von gestern, die ihn heute verraten? Seine Spione sind überall, doch ist es nicht möglich, dass sie auch für seine Feinde spionieren? Sein Palast, den er das letzte Mal vor seiner Inthronisation durchschritten hat, ist ihm genau in diesem Moment fremd geworden.

Außer dem Thronsaal gibt es keinen Platz für den König. Die Erinnerung an den Palast, wie er war, ist verblichen, jetzt würde er sich darin verirren. Er kann versuchen, den Palast über akustische Zeichen zu rekonstruieren, *...dando forma al vuoto in cui i rumori si propagano e agli ostacoli contro cui urtano, lasciando che siano i suoni stessi a suggerire le immagini* (p. 70). In seinen Thron versunken spitzt er die Ohren und hat gelernt, die Laute nach Herkunft und Entfernung zu unterscheiden. Der Palast ist der Körper des Königs: er sendet mysteriöse Nachrichten aus, die in ihm Angst und Schrecken auslösen. Steht sein Tod bevor oder ist es vielleicht nicht mehr sein Körper, der auf dem Thron sitzt?

Im Palast wiederholen sich immer die gleichen Töne, Geschrei, Geräusche, Klopfen, Schlagen, in rhythmischer Abfolge. Stehen diese Zeichen miteinander in Verbindung, erzählen sie eine Geschichte, die den König betrifft? Jeder ungewöhnliche Lärm, ebenso jede ungewöhnliche Stille erscheinen dem König als Androhung einer Gefahr. Seine Unruhe legt sich erst, wenn er die wohlbekannten Laute in der gewohnten Abfolge erkennt. Die Gefahr könnte sich aber auch in Gleichförmigkeit ankündigen. Jedes neue, wie jedes erwartete nicht eintreffende, jedes pünktliche wie unpünktliche Geräusch erregt seine Besorgnis. Hin- und hergerissen zwischen Angst und Selbstberuhigung stellt sich der König

die Szenarien, die er „erlauscht“, vor. *Ma forse non sei mai stato tanto vicino a perdere come ora che credi d'aver tutto in pugno* (p. 74).

Der König hört Zeichen, die vielleicht eine Botschaft vermitteln, doch da er die Codes nicht kennt, ist er nicht in der Lage diese zu entziffern. Auch die Stadt erkennt der König an ihren Geräuschen, die vom Wind in den Palast getragen werden, unter ihnen meint er eine Frauenstimme herauszuhören, aber vielleicht hat er die Stimme nur geträumt. *i tuoi desideri ritrovano un oggetto: quale? non quella canzone che devi aver sentito anche troppe volte, non quella donna che non hai mai visto: t'attrae quella voce in quanto voce, come si offre nel canto* (p. 82). Gerne würde der König der Stimme antworten, doch er kann sie nur über den Hörakt erfassen. Er könnte noch so schön singen *nessuno ti sentirebbe* (p. 87).

Der König muss erkennen, dass es zwecklos ist, aus seinem Käfig auszubrechen, einzig und allein über die Geräusche im Palast teilt sich die Welt ihm mit. Während der König damit beschäftigt ist, akribisch jeden kleinsten Laut zu deuten, hört er Schüsse, Schreie in ungewohntem Getöse. Die Ohren dröhnen, er ist auf der Flucht in einer Stadt, die in Flammen und Schreien explodiert. Er kann nicht mehr zwischen innen und außen unterscheiden. Der König kehrt in seinen Palast zurück, nicht in den Thronsaal, sondern in die unterirdischen Gänge, die zu den Zellen der Staatsgefangenen führen. Auch seinen Vorgänger hat er hier eingekerkert. Ist er jetzt Befreier oder selbst der Gefangene? Der König erkennt die Frauenstimme, die sich in den Gewölben verirrt zu haben scheint. Der Gefangene singt die Melodie des Königs und die Stimme antwortet. Beide Stimmen verschmelzen, verklingen und entfernen sich gemeinsam. Den König oder das du gibt es noch – im Freien, inmitten des Lärms, der das Rufen, das Seufzen, das Schluchzen verschluckt.

5.1.2.1 Der Autor als Gewissen

Die Erzählung ist ein Zwiegespräch des Königs und seines Gewissens. In der gespaltenen Persönlichkeit des Königs übernimmt der Autor die Rolle des Gewissens und legt den Leser auf diese Weise auf die von ihm bestimmte Sicht der erzählenden Ereignisse fest. *Lo scettro va tenuto con la destra, diritto, guai*

se lo metti giù (p. 47). Calvino spricht den König in der zweiten Person an, so entsteht ein Dialog zwischen ich und du, wobei die beiden ident sind – das ich hört auf das du, indem es in sich hinein horcht.

Zu jedem Argument des ich gibt es ein Gegenargument des du. In diesem steten Wechsel entsteht die Figur des Königs und auch das Thema: Ein in seiner Persönlichkeit gespaltener König, ist der nicht weiß, wer er ist: ist er der Usurpator oder der rechtmäßige König. Der König, sein Reich, sein Palast, seine unmittelbare Umgebung definieren sich ausschließlich über den Gehörsinn. Er hört die Ausdehnung seines Reichs, er hört die Zimmer seines Palastes, er hört seine Diener, seine Wachen, seinen Geheimdienst, seine Verschwörer. In dem semantischen Feld des „Hörens“ bewegt sich Calvinos Erzählung: onomatopoetische Elemente, Synonyme für jede Nuance des Hörens machen den Essay selbst zu einem Akt des Hörens. Der Autor verfolgt so konsequent sein Ziel, *“rendere possibile al mondo non scritto di esprimersi”*.

5.2 Ascolto – über das Hören und Horchen

Im Zuge seiner Recherchen über *I cinque sensi* stößt Calvino auf den Artikel „Ascolto“ von Roland Barthes und Roland Havas, der 1977 in Enciclopedia Einaudi erscheint. *“Udire è un fenomeno fisiologico; ascoltare è un atto psicologico.”*⁶⁰

Barthes unterscheidet drei verschiedene Arten des Zuhörens:

1. Das menschliche Wesen hört auf Indizien: auf dieser Ebene gibt es keinen Unterschied zum Tier. Der Akt des Horchens wird durch einen Alarm ausgelöst.
2. Das Hören auf den Sinn eines Wortes: der Mensch versucht mittels Codes die Zeichen zu entziffern.
3. Das Hören auf das Wie: betrifft nicht den Inhalt des Gehörten, sondern die Art und Weise, wie etwas gesprochen wird und wie die Befindlichkeit des Sprechers ist.

⁶⁰ Enciclopedia Einaudi, p.892

Der Akt des Hörens ist in der Theorie Barthes ein vielschichtiges Geschehen, das vielfältige Interpretationen und Korrelationen zulässt. Es ist das dabei irrelevant, ob es um Geräusche, Klänge, Musik oder die menschliche Stimme handelt. Mit „*Ich höre zu*“ meint Barthes auch die Bedeutung „*Höre mir zu*“. Das Hören wird also als ein Akt der Entschlüsselung verstanden, der der Bewusstseinsfindung dient – wo und in welcher Zeit befinde ich mich, wer bin ich in diesem System usw.

Ad 1. Über das Gehör kann die räumlich-zeitliche Situation erfasst werden. Das Säugetier nimmt mittels Gehör und Geruchssinn sein Territorium wahr, dem Menschen ist diese Art der Wahrnehmung meist nicht bewusst, doch erfährt er unter anderem durch vertraute Geräusche seine häusliche Umgebung. Eine Art *Sinfonia domestica*⁶¹ komponiert sich aus dem gewohnten Lärm.

In diesem Zusammenhang zitiert Barthes Kafka, der dieses Hören einer familiären Situation in einer Tagebucheintragung vom 5. November 1911 festhält:

„Ich sitze in meinem Zimmer im Hauptquartier des Lärms der ganzen Wohnung. Alle Türen höre ich schlagen, durch ihren Lärm bleiben mir nur die Schritte der zwischen ihnen Laufenden erspart, noch das Zuklappen der Herdtüre in der Küche höre ich. Der Vater durchbricht die Türen meines Zimmers und zieht im nachschleppenden Schlafrock durch, aus dem Ofen im Nebenzimmer wird Asche gekratzt,[...].“⁶²

Auf der Grundlage des Hörens begründe sich dieses als eine Funktion von Intelligenz oder Auswahl. Barthes nennt es *Intelligenz des Raumes*, die bei einem zu hohen Geräuschpegel nicht mehr funktioniere und so das Hören gefährde. Er spricht von dem „*fenonemo ecologico detto inquinamento*“,⁶³ das nichts anderes als eine Verfälschung des Lebensraums bedeute: es beeinträchtige die Sinne (Sehen, Geschmack, Gehör), mittels derer sich der

⁶¹ Calvino bezieht sich in seinem Brief an Berio ebenfalls auf die *Sinfonia domestica* von Richard Strauss

⁶² Kafka, p. 104

⁶³ Enciclopedia Einaudi, p. 983

Mensch in seinem eigenen Terrain erkennen könne. Diese Verschmutzung verhindere das Hören. Ausgehend vom Begriff des *Territoriums*, unter dem Barthes „*lo spazio ,appropriato‘, familiare, ordinato e domestico*“⁶⁴ versteht, könne dieses als Sicherheitszone bezeichnet werden, die es zu verteidigen gelte. Es sei eine Eigenschaft des Gehörs sofort Veränderungen im territorialen System wahrzunehmen. Das Gehörte rufe Annäherungs- oder Abwehrverhalten hervor. Es verbinde sich in der Folge gleichzeitig mit dem Ungewöhnlichen: mit der Gefahr wie mit der Chance. Aus morphologischer Sicht sei das Ohr, wie kein anderes Organ geeignet, jedes Signale zu erfassen und wie durch einen Trichter Eindrücke von außen nach innen zu befördern, in ein Zentrum der Wachsamkeit, der Auswahl und der Entscheidung. Gleichzeitig könne es diese Vielfalt an Informationen sortieren und ordnen.

Ad 2. Lange vor den ersten Felsmalereien und lange bevor der Mensch die Sprache in Schrift umsetzen konnte, zeichnet den Menschen die Fähigkeit aus, bewusst Rhythmen wiederzugeben, wie Gravuren und Einschnitte in Felswände bezeugen. Durch den Rhythmus verwandelt sich das Hören von einer bloßen Sinneswahrnehmung in einen kreativen Akt. Auch Sprache, basierend auf dem Paradigmenwechsel von betont und nichtbetont, kann ohne Rhythmus nicht bestehen. Verschlüsselte Signale, in einer rhythmischen Abfolge gehört, werden, so meint Barthes, in einem kreativen Akt entschlüsselt. Hier wird hermeneutisch dem Bewussten das „*di sotto*“⁶⁵ verständlich gemacht. Was genau *das Hören* zu entziffern versucht, präzisiert Barthes sinngemäß so: der Versuch herauszufinden, was geschehen wird.

Ad 3. Mit diesem dritten Typus des Hörens begibt sich Barthes auf die Ebene des Psychoanalyse.

*„L’ascolto psicanalitico si esercita, in effetti, da inconscio ad inconscio, da un inconscio che parla ad un altro che si suppone stia ad ascoltare.“*⁶⁶

⁶⁴ Enciclopedia Einaudi, p. 983

⁶⁵ ibd. p. 984

⁶⁶ Enciclopedia Einaudi, p. 986

5.3. Vom Entwurf zum endgültigen Libretto

Was Alfred Schlee an dem Entwurf des Librettos so faszinierte, nämlich die Tatsache, dass Musik unmittelbar thematisch wird (vgl. p.34), wird von Calvino in der ersten Librettofassung mit einer Fülle von kommentierendem Text ausgedrückt. In dieser Fassung, die im Wesentlichen dem Konzept des ersten Handlungsentwurfs folgt, präsentiert Calvino eine neue Ausarbeitung des Themas. In einem wortreichen, narrativen Text, eher essayistisch als zur Dramatisierung geeignet, steht auch hier der Barthes/Havas-Artikel im Vordergrund. Mit *suono, voce, orecchio, allarme, silenzio, minaccia*, bewegt sich der Autor wie bei Barthes/Havas beschrieben, im semantischen Feld des „*ascolto*“, wobei *allarme* direkt aus dem ersten Typus des Hörens übernommen wird.⁶⁷ Calvino betitelt eine Szene *Il re in allarme*, in der der König seine ganze Aufmerksamkeit auf die Indizien wendet. Neu in der ersten Librettofassung ist die Einführung der handlungskommentierenden Figur *Eco*: Eine bühnenpräsente Frauenstimme, die am Geschehen nicht teilnimmt, leitet ein, beendet und übernimmt teilweise den abstrakten und theoretisierenden Part: *L'intesa tra due voci avviene quando ascoltare ed essere ascoltato diventano una cosa sola*.⁶⁸ Bei Barthes/Havas entspricht dem dritten Typ des Hörens: „*Questo ascolto ha luogo in uno spazio intersoggettivo, dove 'io ascolto' vuol dire anche 'ascoltami'; [...]*“.⁶⁹

Das Ergebnis ist eine schleppende, schwerfällige Handlung deren musikalische Umsetzung für Berio nicht in Frage kommt. Er meint dazu später: „*C'est une sorte d'histoire du XIXième siècle, absolument intraitable musicalement!*“⁷⁰ Das Libretto einer Oper in drei Akten wird in dieser Form nicht realisiert. Ohne dass die Zusammenarbeit von Autor und Komponist als beendet erklärt wird, trennen sich hier ihre Wege. Calvino nimmt seine Arbeit an *I cinque sensi* wieder auf. Die

⁶⁷ vgl. Enciclopedia Einaudi, p. 982

⁶⁸ Testi per musica p. 743

⁶⁹ Enciclopedia Einaudi, p.982

⁷⁰ cit. in Brüdermann, p. 152

Erzählung *Un re in ascolto*, die in ihrer Konzeption viele Elemente des Entwurfs als auch der ersten Librettofassung enthält, entsteht.

Im Februar 1980 erhält Berio von Calvino einen neuen Entwurf.⁷¹ Die Handlung spielt sich gleichzeitig auf drei Ebenen ab: Der Ort der Handlung auf Ebene A ist die Gedankenwelt des Theaterdirektors, der während eines Galaabends eine innere Krise erleidet. Ebene B stellt die Opernaufführung im Rahmen des Galaabends aus Bühnenperspektive dar. Ebene C repräsentiert das Geschehen hinter der Bühne während der Vorstellung in einem Kommen und Gehen von Bühnenarbeitern, Elektrikern, Schneiderinnen, Rausschmeissern, Feuerwehrleuten, Requisiteuren, Choristen, Sängern und Komparsen.⁷² Der *trattamento* enthält keinerlei Kommentare für eine szenische Umsetzung. Die Ebenen B und C beinhalten die äußere Theaterwelt, deren konkrete Realisierung für die weitere Entwicklung des Werks nicht ausschlaggebend ist.

*„Erwähnung verdient, dass die aus Bühnenperspektive dargebotene Oper (Ebene B) in dem dargestellten Konflikt zwischen Macht und Liebe eines der Standardmotive der italienischen Oper präsentiert, so dass sich die Reflexionen des Theaterdirektors auf dem Hintergrund der Operntradition entwickeln und von ihr absetzen.“*⁷³

Eine Wechselbeziehung der drei Ebenen äußert sich

*„im 1. Akt ein Wunsch oder eine Erwartung, im 2. Akt ein Widerstand, im 3. Akt schließlich Enttäuschung und Leere. Ebene B greift dabei im 3. Akt über das Ende der Operndarbietung hinaus und schließt den Zeitraum nach dem Fallen des Vorhangs ein.“*⁷⁴

Wie schon das erste Libretto unter anderem wegen der „[...] Problematik der schwerfälligen Verbalisierung von Wahrnehmungen und Entwicklungen [...]“⁷⁵ auf Berios Ablehnung stößt, ist es nicht verwunderlich, dass er sich in *Un re in*

⁷¹ unter „Per Un re in ascolto di Berio: trattamento 1980“ in RR: p. 755 - 761

⁷² vgl. ibd. p. 755

⁷³ cit. in Brüdermann, p. 153

⁷⁴ cit. in Brüdermann, p. 755

⁷⁵ ibd, p. 154

ascolto mit der Entstehung der Prospero-Figur, weiter in der Ebene der Gedankenwelt befindet, die Figur jedoch in die Handlung auf allen Ebenen einbindet und in den Momenten der Selbstbeobachtung und Reflexion die narrativen Elemente vernachlässigt und somit auf verbale Erklärungen verzichtet. Obwohl Berio in der endgültigen Librettofassung wesentliche Aspekte des *trattamento*, z.B. die Figur des von einem „*altro teatro*“ und von einer idealen Frauenstimme träumenden Theaterdirektors übernimmt, scheinen ihn die bisherigen Vorschläge Calvinos nicht vollkommen zufrieden zu stellen. Gedrängt vom seinem Verlag „[...] *I keep hearing repeated requests for the text-book of Un re in ascolto not only for Salzburg but also for Lorin Maazel* [...]“⁷⁶ begibt sich Berio spätestens 1981 auf die Suche nach einem anderen Librettisten, ohne dabei Italo Calvinos Entwurf gänzlich aus den Augen zu verlieren.

Wolfgang Fleischer konnte über Bemühen der Universal Edition gewonnen werden, auf Basis der Ideen Calvinos ein Libretto auszuarbeiten.⁷⁷ Fündig geworden, setzt Margherita Kalmus Berio in Kenntnis:

*“I have spoken once again with Mr. Wolfgang Fleischer and have sent to him today the first exposé by Italo Calvino of Un re in ascolto [...]”*⁷⁸

und auch Alfred Schlee setzt große Hoffnung in das Zustandekommen eines Librettos:

*“Je suis heureux d’entendre qu’il y a de nouvelles chances pour le livret de l’opéra pour Salzburg. J’attends avec impatience le résultat de vos conversations avec M. Fleischer [...]”*⁷⁹

⁷⁶ UE Archiv, Brief von Margherita Kalmus an Berio 25.09.80. Lorin Maazel: Dirigent, unter dessen Leitung die Uraufführung 1984 in Salzburg realisiert wurde.

⁷⁷ cit. in Brüdermann: Brief von Kalmus an Schlee vom 29..01.81 (Archiv UE Wien): „*Wie Du weißt, versuche ich Berio zu einem Librettisten zu verhelfen. Mir wurde Wolfgang Fleischer empfohlen, der sich auch bereit erklärt hat, ein Libretto nach dem Sujet eines anderen Schriftstellers zu machen.*“ *Fleischer kannte Berio und seine Werke zu diesem Zeitpunkt nicht. (Deutlich wird aus dem Brief auch, dass Berio mit Calvinos Arbeit zu diesem Zeitpunkt mehr als unzufrieden war; sehr positiv äußert sich Margherita Kalmus über Calvinos Reaktionen bei ihrem auf Klärung bedachten Anruf: „Calvino war entzückend, will eigentlich nichts für sich und nur alles für Berio“).*

⁷⁸ UE Archiv, Brief von Kalmus an Berio 28.01.81

Zusehends geraten Verlag und die Salzburger Festspiele unter Zeitdruck, die Uraufführung ist für 1983 geplant, glücklicherweise gelingt es Margherita Kalmus, diese auf 1984 zu verschieben:

„Ho qui la risposta del Direttorium del Festival di Salisburgo. Loro sono d'accordo di spostare la data della prima assoluta dell'opera Un re in ascolto per un periodo di un anno, cioè per l'estate 1984 [...] che è stato soltanto difficilissimo di riuscire a prendere del Festival di Salisburgo una commissione per un'opera per un italiano (tu sei il primo italiano che riceve una commissione del genere) [...] Sarebbe certamente molto triste di perdere un'occasione come quella di un'opera per Salisburgo.“⁸⁰

um ihn in demselben Brief auf die Ehre hinzuweisen, die ihm als italienischen Komponisten wiederfährt, nämlich einen Kompositionsauftrag der Salzburger Festspiele erhalten zu haben. Aus einem Brief Berios an Fleischer lässt sich schließen, dass es zu persönlichen Begegnungen gekommen ist und dass Fleischer Berio einen Text lieferte, der nicht dessen Gefallen fand und als klare Absage an eine weitere Zusammenarbeit gesehen werden kann:

[...] „lasciami dunque dirti la mia grande sorpresa e il mio sconforto vedendo che nel tuo testo nulla, è rimasto della bellissima idea di Calvino[...].“⁸¹

Seine Vorstellungen von der Figur des Königs legt Berio sowohl Fleischer als auch dem Generalsekretär der Salzburger Festspiele Otto Sertl dar: als Bezugspunkt dienen ihm auf der einen Seite die Figur des Philipp aus Verdis Don Carlos auf der anderen Seite die Persönlichkeit von Sergej Diaghilev [...] *„(anche lui, alla sua maniera, un personaggio ,estremo‘)“⁸²*

Die Verbindung mit Calvino war offensichtlich auch während der Verhandlungen mit Fleischer aufrecht, so lässt es sich erklären, dass Calvino in einem spontanen

⁷⁹ UE Archiv, Brief von Schlee an Berio 03.02.81

⁸⁰ UE Archiv, Brief von Kalmus an Berio 09.02.81

⁸¹ UE Archiv, Kopie des Briefs Berio an Fleischer 03.09.81

⁸² UE Archiv, Kopie des Briefs Berio an Fleischer 03.09.81 (Diaghilev 1872-1929 Gründer d.Ballets Russes. Anm. d. Verf.)

Versuch, dem Komponisten Entwurf zukommen lässt, in dem er alles bis dato Geschriebene verwirft und ein völlig neues Sujet präsentiert: Der Protagonist trifft auf der Straße eine Frau mit der er wegen ihres Walkman-Kopfhörers nicht reden kann. Diese Idee wird nicht realisiert.⁸³

Erstaunlicher Weise ist es ein Brief⁸⁴ von Calvino an Berio, der sowohl konzeptionell, als auch thematisch und teilweise wörtlich übernommen wird, für das Entstehen des Librettos zentrale Bedeutung hat. Wenn Berio über *Un re in ascolto* sagt, es sei *un lavoro musicale che racconta il suo diventare opera*⁸⁵, so steht das Dokument als Beweis für die enge Verbindung von Werk und Werksgenese, wobei dieser Brief als Textlieferung für den Dialog zwischen Prospero und dem Regisseur genommen werden kann. (Duett II)⁸⁶

„Der Brief wäre so dem Werk (in seiner Entstehung) zuzurechnen, nicht der Entstehungsgeschichte, die er thematisiert – nur dass eben Werkentstehung und Werk an diesem Punkt zu verschmelzen beginnen und untrennbar werden.“⁸⁷

Hier stellt sich die Frage, ob der Brief als solcher zu deuten ist:⁸⁸ welchen Beweggrund hätte Calvino, dessen Vorschläge für ein Libretto zu *Un re in ascolto* mehrmals abgewiesen worden waren, 1981 gehabt haben, in einem seitenlangen Schreiben mit großer Ausführlichkeit und detaillierten Angaben die bereits öfters diskutierte Konzeption des Werks erneut aufzurollen? Weshalb zitiert Calvino Ausschnitte aus dem auch Berio wohlbekannten Barthes/Havas-Artikel „ascolto“ „Io, allora: -Ho trovato questa cosa di Roland Barthes lì nell'Enciclopedia e adesso te la leggo[...]“⁸⁹, schreibt die Tagebucheintragung Kafkas, auf die sich der Barthes-Essay bezieht, erneut ab? Beide Zitate werden in verkürzter bzw. veränderter Form wiedergegeben. In den *io – tu*-Dialog fügt Calvino noch die

⁸³ vgl. Brüdermann, p. 155

⁸⁴ Calvino, Lettere. p. 1459- 1464

⁸⁵ cit. in Brüdermann, p.156

⁸⁶ Libretto *Un re in ascolto*. p. 14

⁸⁷ Brüdermann, p. 156

⁸⁸ vgl. Brüdermann, p. 157-158

⁸⁹ Calvino, Lettere. p.1462

voce di donna und den *direttore* ein. Welchen Sinn hätten das Abschreiben der beiden Zitate oder explizite Personenangaben, wenn nicht den einer Textbegrenzung für Berios Libretto. Die in Klammer gesetzte Anmerkungen (*pezzo già scritto*), (*duetto già scritto*), (*azione*), (*canta un'aria*) könnten auch Angaben für eine szenische oder musikalische Umsetzung sein.

Wie ein gesprochener Dialog zwischen Autor und Komponist verfasst: „du sagst – ich sage“ wobei das „du sagst“ die Antworten des Komponisten sind oder sein könnten, das „ich sage“ Calvinos Überlegungen zur Konzeption und zur musikalischen Umsetzung des Librettos wiedergeben. Dass Calvino diesen Brief, der nicht einleuchtend als solcher gelesen werden kann, tatsächlich als Werksbestandteil gemeint haben könnte, ist nicht auszuschließen.⁹⁰ Einzig und allein Beginn und Ende, *Caro Luciano - dal tuo Italo* sind Elemente die die Behauptung aufrecht erhalten könnten, es handle sich um einen Brief. Der erste Absatz lautet:

Tu dici: - Bisognerebbe, capisci, che tutto cominciasse d'improvviso, senza preludio, subito una voce attacca a cantare, una voce fortissima, come un'esplosione, l'orchestra si sente dopo, ma come se stesse suonando già da un pezzo, capisci, forse sono due le orchestre, una sulla scena che risponde all'altra orchestre giù nella fossa, e tanta agitazione sulla scena, molte cose che succedono subito, capisci. Die Umsetzung des Textes findet sich in Duett II, in dem Prosperos realer Bezug zu seinem Theater gezeigt wird: Der Theaterdirektor und der Regisseur diskutieren⁹¹ das Konzept des Stücks: *Dove siamo adesso? Tu dicevi che tutto comincia all'improvviso e che c'è subito tanta agitazione.*

Die Oper sollte nicht, wie im traditionellen Sinn mit einer Ouvertüre oder einem Vorspiel beginnen, es soll ein Einstieg in medias res sein, wobei eine *voce fortissima* den Anfang machen sollte, das Orchester oder auch Bühnenmusik und Orchester, die miteinander konzertieren, im ursprünglichen Sinn des Wortes, erst später einsetzen sollten.

⁹⁰ vgl. Brüdermann, p. 158

⁹¹ Burkhart Kroeber beschreibt in der Handlungszusammenfassung des Uraufführungsprogramms das Duett II als „einen heftigen Streit über die Konzeption des Stückes“

“Io dico: - [...] siamo d’accordo, però in certo qual modo io pensavo a un silenzio“[...]

Calvino möchte einen Stille-Effekt erzeugen, dessen Wirkung die Erwartung eines Klangs sein soll. Genauer gesagt, soll der Komponist die Abwesenheit und in der Folge die Erwartung des Gesangs mit musikalischen Mitteln ausdrücken.

[...]il silenzio viene fuori in negativo dal fatto che tutto è riempito dalla voce e dalla musica, e allora è un po’ come se dentro alla musica ci fosse il silenzio[...]

Zwei Orchester, eines auf der Bühne, eines im Orchestergraben sollten die Musik in der Musik hörbar machen.

Calvino zitiert aus dem Artikel von Roland Barthes, der da sagt:

„Hören ist ein physiologisches Phänomen; Horchen ist ein psychologischer Akt“⁹²

Hier findet sich in Calvinos Libretto der Ansatz für der Ort der Handlung: Ein Theater, in dem das Horchen in all seinen Varianten und Facetten stattfindet.

Bezugnehmend auf Kafka ist nach Meinung Barthes die Funktion des Gehörs die Wahrnehmung von Raum und Zeit. Räumlichkeit wird je nach Entfernung der bekannten, unbekannten oder vertrauten Geräusche erfahren.⁹³ (In diesem Zusammenhang erwähnt Calvino R. Strauss *Sinfonia domestica* die dem Zuhörer durch musikalische Darstellung von Situationen und Örtlichkeiten über den Sinn des Hörens ein lebendiges Haus nahe bringt.⁹⁴

Duetto II übernimmt nicht nur den Inhalt des Briefs vom Dezember 1981, der, wie angenommen wird, nicht als Verständigungsbrief gedacht war, sondern geht weit über die formalen Angaben hinaus.⁹⁵ In der Endfassung des Librettos wird aus Calvinos König der Theaterdirektor *Prospero*, der die Verbindung zu Shakespeares *The Tempest* herstellt. Die Diskussion um ein Konzept für das

⁹² Enciclopedia Einaudi, p. 982

⁹³ vgl. ibd. p. 982

⁹⁴ Anm.: Barthes spricht von einem Raum von Geräuschen, die in ihrer Gesamtheit eine Art ‚sinfonia domestica‘ bilden. vgl. Enciclopedia Einaudi, p.982

⁹⁵ vgl. Brüdermann, p. 158

geprobte Stück, die in *Duetto II* abgehandelt wird, steht jedoch in keiner Relation zum Stück. Brüdermann bemerkt an dieser Stelle, in *Un re in ascolto* werde nur scheinbar ein schlüssiges inneres Kommunikationssystem unter den Figuren aufgebaut.⁹⁶ Prosperos Gedankenwelt, die fiktive Theaterwelt und das in Vorbereitung stehende Stück sind gegeneinander nicht abgegrenzt, die Grenzen sind fließend. Die drei Ebenen verschieben sich kontinuierlich untereinander. Obwohl der Eindruck einer narrativen Kohärenz entsteht, macht das ständige Verschieben der Ebenen ein Umreißen des Handlungsablaufs praktisch unmöglich.

⁹⁶ cit. in Brüdermann, p. 160: Pfister 1997, Kap. 1.2.2. „Kommunikationsmodell narrativer und dramatischer Texte“ S. 20ff.

5.4. Das endgültige Libretto

5.4.1. Form und Inhalt

5.4.1.1. Äußerlicher Umfang

Auf 57 Seiten ist links der italienische, rechts der deutsche Text gedruckt, beginnend mit einer Auflistung der Protagonisten und deren Stimmlage:

PERSONAGGI		PERSONEN	
PROSPERO (Basso baritono)		PROSPERO (Baßbariton)	
REGISTA (Tenore)		REGISSEUR (Tenor)	
VENERDÌ (Attore)		FREITAG (Schauspieler)	
PROTAGONISTA (Soprano)		PROTAGONIST (Schauspieler)	
SOPRANO I (con suo PIANISTA)		SOPRAN I (mit dessen PIANIST)	
SOPRANO II		SOPRAN II	
MEZZOSOPRANO		MEZZOSOPRAN	
3 CANTANTI (Tenore, Baritone, Basso)		3 SÄNGER (Tenor, Bariton, Baß)	
INFERMIERA (Soprano)		KRANKENSCHWESTER (Sopran)	
MOGLIE (Mezzosoprano)		GATTIN (Mezzosopran)	
DOTTORE (Tenore)		ARZT (Tenor)	
AVVOCATO (Basso)		ADVOKAT (Baß)	
PIANISTA (che canta)		PIANIST (der singt)	
SUONATORE DI FISAR-		AKKORDEON-	
MONICA		SPIELER	
UN MIMO		Ein MIME	
UN MESSAGERO		Ein BOTE	
LO SCENOGRAFO	PERSO-	Ein BÜHNENBILDNER	
con alcuni ASSISTENTI	NAGGI	mit ASSISTENTEN	STUMME
LA SARTA		Eine SCHNEIDERIN	
UNA SIGNORA		Eine entzweizusägende	ROLLEN
da segare in due	MUTE	DAME	
ACROBATI		AKROBATEN	
UN CLOWN		CLOWN	
TRE BALLERINI		DREI TÄNZER	
e altri		und andere	
CORO (Soprani, Alti, Tenori, Bassi)		CHOR (Sopran, Alt, Tenor, Baß)	

Dass das Libretto zweisprachig ist, hat nicht nur damit zu tun, dass für Nichtkundige der italienischen Sprache eine Übersetzung vorhanden ist. Bei der Premiere 1984 wurde in zwei Sprachen gesungen. Als es in den Verhandlungen mit der Direktion der Salzburger Festspiele eben um diese Zweisprachigkeit ging, schrieb Margherita Kalmus, die zu dieser Zeit eine der wichtigsten Verhandlungspartner zwischen Universal Edition als Verlag, dem Direktorium der Salzburger Festspiele und Luciano Berio war, an den Komponisten:

“La soluzione salisburghese, di produrre “il re in ascolto” in un miscuglio di lingue, non mi va giù per niente ancora!”⁹⁷

Das Libretto besteht aus zwei Teilen:

PARTE I/TEIL I	PARTE II/TEIL II
ARIA I	DUETTO IV
DUETTO I	CONCERTATO III
CONCERTATO I	AIR
AUDIZIONE I	AUDIZIONE III
DUETTO II	ARIA IV
CONCERTATO II CON FIGURE	ARIA V
ARIA II	CONCERTATO IV
AUDIZIONE II	ARIA VI
DUETTO III	
ARIA III	

Die einzelnen Szenen oder Bilder sind gleichzusetzen mit der Art der musikalischen Umsetzung, je nachdem welche oder wie viele Personen auftreten: Gattungsattribute der Oper, wie Arie, Duett und Concertato dienen gleichzeitig als Stilmittel und Szenenbezeichnungen. Arie, als musikalischer Terminus ein solistisches Gesangstück in der Oper, ist von ihrer etymologischen Herkunft doppeldeutig: aus dem Lateinischen aer = Luft, area = freier Platz, wie aus dem Französischen air = freier Raum.⁹⁸ Bis auf Aria V, die der „Protagonista“ zufällt, werden alle Arien von „Prospero“ bestritten. Im Duett treten „Regisseur“ und „Freitag“ auf, in Duett II und IV „Regisseur“ und „Prospero“ und in Duett III „Freitag“ und der „Mime“. Hier ist darauf hinzuweisen, dass ein Duett per definitionem von zwei gleichen oder ungleichen Singstimmen vorgetragen wird.⁹⁹ „Freitag“ hat in diesem Fall eine Sprechrolle, der Mime hat eine stumme Rolle. In den Audizioni I, II und III werden nacheinander „1. Sopran“, „2. Sopran“ und „Mezzosopran“ angehört, in Audizione I im Beisein von „Regisseur“ und „Prospero“. Audizione entspricht dem „Vorsingen“ mit dem Ziel an einem Opernhaus engagiert zu werden, wird aber auch definiert als

⁹⁷ UE Archiv: mit der Begründung: Theo Adam singt seine Arien auf deutsch – die Kritiker werden sagen, er ist nicht imstande italienisch zu singen

⁹⁸ vgl. Metzler, p. 39

⁹⁹ vgl. Riemann, p.343

...*“das innere Hören von Worten und das damit verbundene Vernehmen von Botschaften einer höheren Macht (z.B. bei den Propheten).*¹⁰⁰

In den Concertati I – IV agieren und singen mehrere Personen und der Chor. Unter dem musikalischen Terminus *Stile concertato* versteht man die abgestimmte vokale und vokal-instrumentale Satzweise. Den Satz zeichnet in der Musik wie in der Sprache eine für den Sinn fassliche, formal geschlossene Ereigniseinheit aus.¹⁰¹ Air bezeichnet ein ...*“metrisch klares, periodisch einfaches Lied oder Instrumentalstück“*...¹⁰²

*Il sipario si apre lentamente quando l'orchestra comincia a suonare. Sulla sinistra della scena una sezione di palcoscenico in penombra. A destra la stanza di Prospero. All'alzarsi del sipario Prospero ha appena ricevuto un messaggio da un fattorino che si allontana rapidamente. Apparto e assorto il Mimo osserva Prospero*¹⁰³ Mit diesem Nebentext, die Regie, Bühnenbild, Position der Protagonisten und Beleuchtung betreffen, beginnt Aria I. Prosperos emotionale Verfassung wird vorgegeben: *(come sognando, ora „lontano“ ora „vicino“ – con improvvisi soprassalti)*¹⁰⁴

Anhand der o.g. Anweisungen, die den gesprochenen bzw. gesungenen Text in jedem „Bild“ erklärend unterstützen, erfüllt das Libretto von *Un re in ascolto* die ihm zugeschriebene Pluralität.

5.4.1.2. Der Inhalt

Erster Teil

Das zweigeteilte Bühnenbild entspricht auf der einen Seite der Ebene der Gedankenwelt, auf der anderen der, der Theaterwelt. Rechts, Prosperos Arbeitszimmer, in dem der König seinen Träumen nachsinnt und Stimmen hört. Seine emotionale Verfassung gibt er in seinen Arien preis. Diese lassen

¹⁰⁰ Duden, p. 95

¹⁰¹ vgl. Metzler, p. 926

¹⁰² vgl. Riemann, p. 19

¹⁰³ Libretto, p. 2

¹⁰⁴ ibd. p. 2

Prosperos Träume, Sehnsüchte, Visionen, und Ängste erkennen. Links, die Probebühne, auf der vielleicht Shakespeares *The Tempest* aufgeführt werden soll.

Prospero ist Theaterdirektor und hängt seinen Träumen nach: mit einer reflektierenden Arie (Aria I) über das Theater – ein Theater, das er erträumt – beginnt die Handlung: *Ho sognato un teatro, un altro teatro... un teatro dove un io che non conosco canta. Canta la musica che non ricordo e che io adesso vorrei cantare non ricordo...*

Er weiß von der Existenz dieses Theaters mit einem Gesang, kann sich jedoch nicht mehr erinnern. Zurück bleibt eine Leere. (Die Faszination, die die gehörte Stimme auf ihn ausübt, findet sich im Calvino-Entwurf). Auf der Probebühne herrscht rege Umtriebigkeit: Der *Regista* probt mit dem Schauspieler *Venerdi*, der seinen Text noch nicht beherrscht und vom *Regista* immer wieder korrigiert wird. *Venerdi*, in den erklärenden Teilen des Librettos als eine scheußlich abstoßende Gestalt bezeichnet, deklamiert eine bevorstehende magische Nacht, ein sorglos, tanzendes Paar und einen armen Alten, über den sich alle lustig machen, während der andere alle Verführerwaffen zusammennimmt, das Gesicht des Helden, die Schönheit der Gestalt und die Zauberkraft des Lachens (Duetto I). Die nächste Szene (Concertato I) ist ein Kaleidoskop von Aktionen, in dem der *Regista* mit *Venerdi*: *Ehi, ombra della madre svegliati nella tempesta mostraci che il mondo concreto che noi abbiamo è tutta roba immateriale...* den drei Sängern: *Ma noi in questo luogo tranquillo e solitario godiamo il senso della vita al riparo della tempesta...*, einem Pianisten: *Mi guardo indietro mentre il sole scende dietro quell'isola dove la nostra vita è cambiata...* und dem Chor: *...Ascolta quanti terrori ci minacciano nella notte...* probt. Während dieser Aktivitäten, verlässt *Prospero* sein Zimmer, um auf der Probebühne die verschiedenen Aspekte seines Schauspiels ohne einzugreifen zu beobachten.



Abbildung 1 Theo Adam als Prospero in der Uraufführung – Salzburger Festspiele 1984 mit Genehmigung des Archivs der Salzburger Festspiele

Eine junge *Sopranistin* und ein *Pianist* betreten die Bühne – *Prospero* widmet den beiden sofort seine Aufmerksamkeit, die Probenarbeit wird unterbrochen. (Audizione I) Die *Sopranistin*: *Mi guardo indietro mentre il sole scende dietro quell'isola dove i nostri affetti sono cambiati...Il tutto di te è parziale, Prospero, il tuo bisogno d'amare non s'incontrerà mai con me...La mia lingua tacce il mio linguaggio è mia. Addio.* Dieses *Addio* wird abwechselnd von *Regista* und *Prospero* nachdrücklich korrigiert. Die *Sopranistin* und der *Pianist* treten ab, *Prospero* und der *Regista* bleiben, um im nächsten Bild das Handlungskonzept des aufzuführenden Stücks zu diskutieren und weiter zu entwickeln (Duetto II).¹⁰⁵ *Regista*: *Solo il desiderio d'udire apre l'orecchio...E lo spettacolo è la storia di un re che tende l'orecchio. È come un'isola deserta, come un teatro vuoto. Teme una congiura, tende l'orecchio ad ogni rumore...* *Prospero*: *È un re che ascolta con le orecchie degli altri. Quando ascolta coi per un lamento che viene dalla prigione* *Regista*: *Tu dicevi che il re si confida solo con un servitore che è come un animale: brutto e sordo. Prospero*: *...ma è anche una creatura delicata e invisibile, che è soggiogata dall'immaginazione del re, che canta... come fosse una tempesta ... o una rivoluzione, ma pacifica, come un sogno...*

Der Regisseur setzt „la prova di questo spettacolo indecifrabile“¹⁰⁶ mit *Venerdì*, den 3 Sängern, den 3 Tänzern, den Akrobaten, dem Chor, der entzweizusägenden Dame, einem Boten und dem Clown fort. Ein Bote bringt allen Akteuren Nachricht, während *Prospero* die Probenarbeit unbeteiligt verfolgt. Die Probe geht zu Ende, hinter Der Bühne ertönen Sirenen, es fallen Schüsse (Concertato II con figure). Erschrocken tritt der nach wie vor unvorbereitete *Venerdì* ans Proszenium um seinen Text zu deklamieren (Serenata). *Prospero*, der in sein Zimmer zurückgekehrt ist, sinnt gedankenverloren den Tönen, die vom Hafen kommen, nach (Aria II): *Cerco qualcosa che mi vien detto fra i suoni e ch'io non so se devo aspettare con desiderio o con paura.* Noch immer in Gedanken versunken, hört *Prospero* einer Mezzosopranistin zu, die zum Vorsingen erscheint (Audizione II). Als die Sängerin abgeht, ist die Probe zu Ende, die Bühne leert sich allmählich. Zurück

¹⁰⁵ vgl. Libretto, p. 43

¹⁰⁶ ibd. p.18: Nebentext

bleiben der *Mime* und *Venerdi*, die Bühne ist in meerblaues Licht getaucht. In einer Parodie auf die vorher von *Prospero* und *Regista* geführte Diskussion über den Handlungsablauf des geprobt Stücks, spielen der *Mime* und *Venerdi* die Szene nach, wobei *Venerdi* spricht und der *Mime* sich pantomimisch ausdrückt (Duetto III).



Abbildung 2 Samy Molcho als Mime und Helmut Lohner als Venerdi (Freitag, der Schauspieler) in der Uraufführung – Salzburger Festspiele 1984 (mit Genehmigung des Archivs der Salzburger Festspiele)

Allein und unruhig sitzt *Prospero* noch immer in seinem Zimmer: *C'è una voce che parla di me, seppellita fra le voci...io la sento alle volte nettissima...dice, ricordati....ma non voglio ricordare...forse non è il ricordo ma l'attesa, il momento della fine che attende....che dice muori, dice, io ho paura. Prospero* denkt über die Stimme nach, die ihm das Ende prophezeit. Er erleidet einen Schwächeanfall und bricht zusammen (Aria III).

ZWEITER TEIL

Prospero und der *Regista* sind auf der Bühne. In einem weiteren Duett geht es nicht mehr um das Konzept des Stücks. *Prospero* scheint verwirrt, er verlangt nach Ariel: *Adesso non siamo più una copia... Dov'è Ariel?* Der *Regista* ist verwundert über *Prospero*. Anstelle von Ariel tritt der *Mime* auf, den *Prospero* für Ariel hält. Er bittet diesen, bei ihm zu bleiben (Duetto IV). *Prosperos* Zusammenbruch kündigt sich an, er schient nun vollends in die Phantasiewelt des *Sturms* einzutauchen. In der folgenden Szene kommen zu den drei Protagonisten – in Anlehnung an die Opera buffa, dort das Personal - noch der erste Sopran, die Krankenschwester, der Mezzosopran, die Ehefrau, die drei Sänger, ein Arzt, ein Advokat und der Chor auf die Bühne (Concertato III). Als der *Mime* *Prospero* liebevoll beim Aufstehen hilft, singt dieser: *Spiriti fedeli, spiaggia sacra, venti e onde, e soli e stelle, fate che si raggiunga lo scopo, amici...lasciate quest'isola, amici...* Man ist bemüht um *Prospero*. Der Chor reflektiert bereits das nahende Ende *Prosperos* ...*Addio fratelli, luci, polvere...* Auf der Bühne wird die Grenze zwischen Probebühne und *Prosperos* Zimmer allmählich undeutlich um dann ganz zu verschwinden. Inmitten der chaotischen Szene singt der erste Sopran: *Solo lui sa il dramma che sta recitando nella sua testa, solo lui lo sa... io non so chi canta e chi ascolta.* Auch *Venerdì* erkennt langsam die Situation des sterbenden *Prospero*: *Forse è già venuta la fine, forse il sipario è già calato...e le luci si spengono...* Während eines Orchesterzischenspiels (Air) wird *Prospero* nun in das Zentrum der Bühne gesetzt, wo ihm als „traurigem König“ ein Königsmantel umgelegt wird: *I suoni hanno un rovescio. Mi trovo dentro il suono perché sono io che lo spingo...Il mio regno non si vede... Il mio regno è una distesa impalpabile, è il ponte-fiume di musica che vola, il mare di musica quando si stacca dalle rive, dalle corde che vibrano, quando approda e fa vibrare.* Nochmals kommt ein Sopran zum Vorsingen (Audizione III), diese wird, nachdem sie ihren Vortrag beendet hat, von zwei Bewaffneten wie eine schuldige Königin abgeführt.



Abbildung 3 Patricia Wise als Protagonista in der Uraufführung – Salzburger Festspiele 1984 (mit Genehmigung des Archivs der Salzburger Festspiele)

Neuerlich hängt *Prospero*, hier Theaterdirektor, Akteur und König in einer Person, seinen Träumen über die Töne und Musik nach (Aria IV). Die Protagonistin, sie scheint eine Überlebende des Sturms zu sein, tritt in zeretztem Kostüm auf (Aria V): *Mi guardo indietro mentre il sole scende dietro quell'isola dove la nostra vita è cambiata*. Sie richtet das Wort an *Prospero*: *Forse non conoscerai mai la fiamma che mi ha bruciato...Il tutto di te è incompleto, Prospeo...Il tuo bisogno di possedere non s'incontrerà più con me... un suono è irritante...la mia voce è mia...il mio teatro è mio. Il mio canto è pianto per te, Prospero...Addio!* Sie geht ohne ersichtlichen Grund ab. Die um *Prospero* gescharte Menge beruhigt sich langsam. Unter letzten Aufrufen zum Horchen „*ascolta*“ und Lebewohlsagen „*addio*“ streifen die Akteure ihre Kostüme ab und verlassen die Bühne (Concertato IV). Der *Mime* wendet sich noch einmal liebevoll an *Prospero* und geht dann ab.

Allein zurückgeblieben denkt *Prospero* über die verborgene Stimme nach (Aria VI): *C'è una voce nascosta fra le voci ... il non ricordo è un lago freddo e nero ... la memoria custodisce il silenzio ... la promessa ... che ora arrivi a sfiorare col lembo della voce e spezza come il vento accarezza il buio nella voce, il ricordo in penombra un ricordo al futuro*. Mit diesen Erinnerungen stirbt *Prospero*. – Finale.

5.4.2. Literarische Einflüsse

Das Libretto setzt sich letztlich zusammen aus dem Calvino-Textanteil, das sind die *Prospero-Arien* I – V¹⁰⁷ und die teilweise in Duett II übernommenen Texte aus dem *trattamento*. Berio bedient sich, nachdem der die Fertigstellung des Librettos selbst in Angriff nimmt, noch anderer Textquellen. Vorrangig finden Elemente aus dem Libretto für das Singspiel *Die Geisterinsel* von Friedrich Wilhelm Gotter, deutscher Schriftsteller und Lyriker (1746-1797), Eingang in den Text.¹⁰⁸ Berio dürfte von dieser Version sehr eingenommen gewesen sein, zumindest hatte er sich positiv über dieses Libretto geäußert¹⁰⁹.

Gotter dreht die Handlung des *Sturms* um: Er lässt die erste Szene weg, die auf dem vom Unwetter getroffenen Schiff spielt und reduziert die Darsteller. In seiner *Geisterinsel* liegt die Betonung auf dem Aspekt der Magie, wobei er eine Figur neu mit hinein nimmt - *Maja*, die *Prospero* und seiner Tochter *Miranda* beisteht. Berio geht mit dem ihm zur Verfügung stehenden Text sehr frei um. Als Vorlage für *Concertato I* dient ihm *Mirandas Arie*:

Hier, wo wir geborgen vor Stürmen und Sorgen, in einsamer Zelle des Lebens uns freun, flößt jegliche Stelle Ergözen mir ein. Es rauschet die Quelle mir

¹⁰⁷ vgl. Brüdermann, p. 162: Die Arien des *Prospero* bilden auch den Plot für das Radiostück „*Duo*“ mit dem Berio 1982 den Premio Italia gewinnt. „*Duo*“ handelt von einem virtuellen Theater, indem ein alter sterbender *Impressario* von einem Theater träumt. Wie im Libretto sinnt dieser Erinnerungen von Tönen, Klängen und Stimmen nach. Ebenso gehen Erinnerungen, Gegenwart und Zukunft ineinander auf. Die Anordnung der Arien erfolgt in anderer Reihenfolge, daraus kann geschlossen werden, dass die zeitliche Abfolge der Arien nicht stringent vorgegeben ist.

¹⁰⁸ Friedrich Wilhelm Gotter *Die Geisterinsel – Ein Singspiel in drei Akten*; erstmals posthum publiziert in *Die Horen*, eine Monatszeitschrift von Schiller herausgegeben - Dritter Jahrgang Achtes Stück S 1-26 und Neuntes Stück S1-78 Tübingen Cotta 1799 – als Nachdruck Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1959 – Berio hat sich positiv über dieses Libretto geäußert – zit., nach U. Brüdermann; *Das Musiktheater von Luciano Berio*. Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften Band 13, 2004

¹⁰⁹ cit. in Brüdermann, p. 164

*Labung entgegen: Es athmet der Hain balsamische Düfte. Ein Genien Chor, zum Wohlthun verbunden, bewohnet die Lüfte, bezaubert mein Ohr; und stärket und hebet, in muthlosen Stunden mit Trost mich empor. Und ewiger Segen der holden Natur umschwebet, belebet die lachende Flur.*¹¹⁰

In Concertato I findet sich: *...Ma noi in questo luogo tranquillo e solitario godiamo il senso della vita al riparo della tempesta. Il mormorio della foresta, la natura propizia degli uomini e delle cose ci rassicura e noi ci arrendiamo al silenzioso dissolversi del mare.*

Calibans Arie verwendet Berio für den Auftritt von Venerdi in Concertato II. Bei Gotter steht:

*Caliban erwacht und fährt erschrocken in die Höhe, Wo bin ich? – Was erblick ich? Tod und Auffuhr gatten sich im Graun der Nacht! – Ha! Der Mutter Schatten ist im Sturm erwacht! – Mit des Orkus Heeren, fährt sie stolz daher; Ihren Zepter ehren Himmel, Erd und Meer! Caliban ist Meister; sein Triumph hebt an! Auf, ihr Rachegeister! Zeiget ihm die Bahn!*¹¹¹ Venerdis Text lautet: *Ehi, ombra della madre, svegliati nella tempesta...*

„Che silenzio“ in Concertato II lässt sich auf Prosperos Worte *Welche Stille! Welche Schwüle! Welche bangen Vorgefühle!*¹¹² zurückverfolgen.

Aus dem Finale des letzten Akts der Geisterinsel lässt sich der Text Prosperos in Concertato III ableiten:

¹¹⁰ www.zeno.org/Literatur/M/Gotter,+Friedrich+Wilhelm/Libretti/Die+Geisterinsel/1.Akt/2.+Auftritt

¹¹¹ www.zeno.org/Literatur/M/Gotter,+Friedrich+Wilhelm/Libretti/Die+Geisterinsel/1.Akt/5.+Auftritt

¹¹² *ibid.*

<i>Die Geisterinsel</i>	<i>Un re in ascolto</i>
Miranda, Fernando, Prospero	Prospero
<i>Lebet wohl, getreue Geister!</i>	<i>Spiriti fedeli,</i>
<i>Lebe wohl, geweihter Strand!</i>	<i>spiaggia sacra</i>
Schluss-Chor	
<i>Winde und Wogen,</i>	<i>venti e onde,</i>
<i>Seyd uns gewogen!</i>	<i>e soli e stelle,</i>
<i>Sonnen und Sterne!</i>	<i>fate che si raggiunga lo scopo, amici...</i>
<i>Laßt es uns glücken!</i>	<i>lasciate quest'isola, amici...</i>
<i>Muthig ihr Brüder!</i>	
<i>Eilet vom Strand! [...]</i> ¹¹³	

Trotz der oben genannten Verweise und Ableitungen des Textes kann keine klare Aussage über das geprobte Stück gemacht werden. Gegen die Annahme, es handle sich um die Probe eines musikdramatischen Werks, die *Audzioni* lassen diese Annahme zu, spricht die Sprechrolle des *Venerdì*. Die in Vorbereitung stehende Aufführung lässt keine Absicht erkennen, es bleibt beim *spettacolo indecifrabile*. (vgl. S. 59).

Die zweite Quelle, aus der Berio schöpft liegt in der Lyrik von *Wystan Hugh Auden* (1907 – 1973), der unter anderem das *Libretto* zu Igor Strawinskys *The Rake's Progress* verfasste.¹¹⁴ *Die Faszination*, die dessen Gedicht *The Sea and the Mirror* (A Commentary on Shakespeare's „*The Tempest*“) ¹¹⁵ auf ihn ausübt, verarbeitet Berio in *Un re in ascolto*. Auden meint *The Tempest* sei ein *mythopoetisches Werk*, das Leser anrege, selbst Episoden zu erfinden, die der Autor zu erzählen vergessen habe.¹¹⁶

¹¹³ www.zeno.org/Literatur/M/Gotter,+Friedrich+Wilhelm/Libretti/Die+Geisterinsel/3.Akt/10.+Auftritt

¹¹⁴ vgl. www.de.wikipedia.org/wiki/W._H._Auden: Berio bezieht sich auf *Die Anrufung Ariels*. Aus ausgewählte Gedichte zweisprachig übertragen von Erich Fried. Piper. München 1987

¹¹⁵ Wyston Hugh Auden, *Il Mare e lo Specchio, Commentario a „La Tempest di Shakespeare“* ed. Aurora Ciliberti, Milano SE 1988 (zweisprachig engl.-ital. Ausgabe)

¹¹⁶ www.promotion-lit.lmu.de/studium/lp_2005_ws.htm: *Tempest-Bearbeitungen*

Auden lässt die einzelnen Figuren aus Shakespeares *Sturm* nach dem Ende des Stückes auftreten und ihre Auflehnung gegen Prosperos Versöhnungsvision artikulieren. Der bei Shakespeare alles beherrschende Prospero wird kritisiert und in seine Schranken verwiesen. Auch dieser Aspekt setzt Berio im Libretto um: ohne Ausnahme enthalten die Szenen, die die in Vorbereitung stehende Aufführung betreffen, Elemente aus *The Sea and the Mirror*. Im Besonderen beziehen sich die Texte der vier weiblichen Figuren und die des Venerdì auf den Text von Auden, wobei, wie bereits vorhin erwähnt, Venerdìs Rolle auch Gotter-Elemente enthält. In Audizione I singt die Sopranistin: *...an dir ist alles parteilich Prospero, dein heißes Begehren nach Liebe trifft niemals auf mich. Ich bin aus freien Stücken jetzt ganz nur ich selber...*¹¹⁷ Im zweiten Teil in Audizione III singt der zweite Sopran: *...la mia coscienza è mia...* und in Aria V die Protagonistin: *...Il tutto di te è incompleto, Prospero. La mia volontà è mia.* Weitere Ableitungen des Auden-Textes finden sich in Duetto IV.¹¹⁸

Nach Brüdermann finden sich weite Übereinstimmungen im Text des Libretto mit dem Text bei Auden. So z.B. in den Audizioni und Duetten.

Sind sowohl die Einflüsse Gotters als auch Audens teilweise wortgetreu teilweise sinngemäß im Libretto von *Un re in ascolto* vorhanden, so liegt der beiden und letztlich auch dem Libretto gemeinsame Bezugspunkt in *The Tempest* von William Shakespeare.

*Our revels now are ended. These our actors,
As I foretold you, were all spirits, and
Are melted into air, into thin air :
And, like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself.
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind. We are such stuff*

¹¹⁷ www.press.princeton.edu/chapters/i7506.html: Antonio schließt in seiner Rede an Prospero mit den Worten: *Your all is partial, Prospero; My will is all my own: Your need to love shall never know me: I am I, Antonio, by choice myself alone.*

¹¹⁸ Brüdermann, p. 167

*As dreams are made on; and our little life
Is rounded with a sleep.*

Als Rückgriff auf die Verse des Prospero in *The Tempest* kann nicht nur der Ausdruck „*è finita la festa*“, (*Our revels now are ended*) sondern auch das wiederholte *Addio* gesehen werden¹¹⁹.

Shakespeare Der Sturm (The Tempest)

Der Inhalt:

Prospero, König von Mailand, ist ein Guter, Beliebter und von seinem Volk Bewunderter. Fasziniert von der Kunst der Magie und des Wissens der Gelehrten, übergibt er die Regierungsgeschäfte seinem Bruder *Antonio*. Dieser, machtgerig in seiner Eitelkeit bestärkt, beschließt *Prospero* zu stürzen. Er verbündet sich mit König *Alonso* von Neapel, nimmt seinen Bruder *Prospero* gefangen, tötet ihn aber nicht, sondern setzt ihn und seine Tochter *Miranda* in ein altes, wenig seetüchtiges Boot.

Nach Tagen erreichen die beiden die verlassene Insel, auf der die Hexe *Sykorax* herrscht. Diese wurde auf die schroffe und menschenleere Insel verbannt, wo sie *Caliban*¹²⁰, ein scheußliches Wesen mit menschlichen Zügen und ohne Verstand, zur Welt brachte. Sie besitzt die Macht Stürme zu entfachen und das Meer fluten und ebbend zu lassen.

¹¹⁹ Shakespeares Dramatische Werke. Übersetzung: Aug. Wilh. von Schlegel und Ludwig Tieck. Hrsg. A. Brandt. Leipzig und Wien: *Ein verworrener Lärm im Schiffsraum*. „Gott sei uns gnädig! – Wir scheitern! Wir scheitern! – Lebet wohl, Weib und Kinder! – Leb' wohl, Bruder! – Wir scheitern! [...] Der Sturm 1. Aufzug, 1. Szene.

¹²⁰ www.press.princeton.edu/chapters/i7506.html Auden bemerkt zur Shakespeare-Figur des Caliban es störe ihn die Figur des Caliban – sie passe seiner Meinung nach nicht in das Stück. Caliban wirke, wie ein Zuschauer aus dem Publikum, der auf die Bühne tritt und unbedingt mitspielen möchte. Auden versuchte diesen Aspekt mit einem nicht-theatralischen Mittel hervorzuheben: der Leser wird in den ersten beiden Kapiteln vom Gedanken des Theater abgelenkt, um ihn dann plötzlich in ein solches hineinzusetzen. Caliban sei Ariels Orakel, weil er eine Personifikation der Natur ist, die Energie des Individuellen, aber keine Kraft zum Verstehen habe. Ariel hingegen personifiziert den Geist, hat die Kraft des Verstehens aber nicht die Energie des Individuellen. Auden suchte daher einen richtigen „freak“ (Caliban) und etwas Vergeistigtes, entfernt von jeglicher Natur (Ariel).

Luftgeister und deren König *Ariel* suchen auf dieser Insel Zuflucht vor den Menschen und führen ein freies ungebundenes Leben. Dies stört die Hexe – sie überlistet *Ariel* und hält ihn in einer gespaltenen Fichte gefangen. Zwölf Jahre später sieht die Hexe ein abgewracktes Schiff herankommen: *Prospero* und seine Tochter *Miranda* werden an Land gespült.

Prospero befreit *Ariel* aus seiner zwölfjährigen Gefangenschaft, der sich zum Dank zu Treue und Dienst für weitere zwölf Jahre an *Prospero* verpflichtet.

Wieder vergehen weitere zwölf Jahre, als *Prospero* die Flotte des Königs von Neapel, Alonso auf die Insel zuhalten sieht. An Bord befinden sich auch der Königsbruder *Sebastian*, der Königssohn *Ferdinand* und *Prosperos* Bruder *Antonio*. *Prospero* ruft *Ariel* zu sich und bittet ihn um einen letzten Dienst. *Ariel* entfacht einen Sturm, sodass das Schiff des Königs von Neapel zur Inselküste treibt. *Ariels* Luftgeister versetzen Mannschaft und die noblen Herrn, allen voran König Alonso von Neapel, seinen Bruder *Sebastian*, *Prosperos* Bruder *Antonio* und den Nobelman *Gonzales* in Angst und Schrecken. Sie glauben, dass das Schiff untergehen wird. Alonsos Sohn *Ferdinand* wird als erster von den anderen getrennt und an die Küste gespült.

Es war *Prosperos* Plan *Ferdinand* von seinem Vater und den anderen zu trennen. Nicht Tod, sondern Schmerz und Trauer sollte jene erfassen, die ihn und seine Tochter verraten und entmachteten hatten. Für *Ferdinand* empfindet *Prospero* jedoch Zuneigung, dass er auch bereit ist, ihm seine Tochter zur Frau zu geben, sollte dessen Liebe ehrlich und fest sein.

Prospero nimmt *Ferdinand* gefangen und prüft seine Zuneigung zu *Miranda*, indem er ihn schwer arbeiten lässt. Inzwischen findet der König von Neapel keine Ruhe, vom Schmerz zerrissen, fällt er in tiefen Schlaf. Da der Thronfolger *Ferdinand* Tod geglaubt, planen *Antonio* und *Sebastian* den König und auch *Gonzales* zu töten. *Ariel* verhindert dies, er warnt *Gonzales* und weckt ihn aus dem Schlaf.

Prospero erkennt die tiefe Zuneigung *Sebastians* zu *Miranda*, er führt die beiden zusammen mit den Worten: „möge in eurer Liebe der Streit der Väter überwunden sein!“

Inzwischen hat sich *Caliban* mit dem Schiffskoch und dem Hofnarren des Königs verbündet. *Ariel* belauscht die drei, als sie einen Plan schmieden um *Prospero* zu töten und sich der Insel zu bemächtigen, indem sie versuchen in *Prosperos* Höhle zu schleichen und sein Zauberbuchs in ihren Besitz zu bekommen. Die List misslingt, sie werden rechtzeitig von *Prospero* entdeckt, der von *Ariel* gewarnt wird.

Durch den Zauber und die Magie *Ariels* werden *Alonso*, *Antonio*, *Sebastian* und *Gonzales* ihrer Sinne beraubt. Geblendet und besinnungslos laufen sie zum Strand. *Prospero* lässt indes durch einen letzten Zauber die arglistigen Feinde zu sich kommen, gekleidet in seinem Königsornat¹²¹, gibt er ihnen den Verstand zurück. *Prospero* vergibt seinen einstigen Feinden, präsentiert den todegeglaubten *Ferdinand* und seine Tochter *Miranda*.

Zurück in Neapel wird große Hochzeit gefeiert. *Prospero* entsagt seiner Zauberkraft und ist seinem Volk noch lange Jahre ein guter König.

Man nimmt an, dass *Der Sturm* zwischen 1610 und 1612 entstanden ist – ihm folgten noch drei Stücke (*Alles ist wahr*, *Die beiden edlen Vettern* und *Cardenio*), die Shakespeare jedoch gemeinsam mit John Fletcher geschrieben hat¹²². Der Protagonist im *Sturm*, *Prospero*, ist König und Magier, aber auch unverkennbar Dramatiker, der es versteht, Figuren in Szene zu setzen und zu gestalten. Seine Macht besteht in der Kunst Illusionen zu schaffen, Raum und Zeit zu verändern, und das Schicksal von Menschen zu bestimmen. Trotz Exil und Verlust des Königreiches repräsentiert *Prospero* eine Macht und Gabe, wie sie nur ein Künstler über seine Arbeit hat.

¹²¹ vgl. Libretto, Air, p. 50: *Sulle spalle di Prospero viene posto un manto regalo*.

¹²² vgl. Burgtheater im Akademietheater, p. 44: Stephen Greenblatt: Beiträge zu *Der Sturm* 2006/07

In einem Gespräch, das Berio 1995 mit Umberto Eco führt, erklärt dieser die Weiterführung seiner Arbeit: Calvino habe ihm unzählige interessante Aspekte, die das Innenleben eines Königs beschreiben, geboten. Über Shakespeare, Auden und Gotter habe er diese wunderschönen Textabschnitte „quasi dei brevi monogrammi“ übernommen und im Kontext für die Handlung aufbereitet. Brüdermann meint an dieser Stelle, es sei denkbar, dass Berio wieder Calvinos Rat einholte, was aus Calvinos Kommentar zu der gemeinsamen Zusammenarbeit hervorgehe: „Arbeiten mit Berio heißt: er erklärt mir, was er braucht, und ich liefere ihm Geschriebenes. Er vermischt das mit Sachen, die er selbst oder andere geschrieben haben, und das gibt er mir dann wieder zum Überarbeiten. In summa sind aber die Libretti von Berio. So, wie er die Kunst beherrscht, verschiedene Musikstücke zu verwenden, aus verschiedenen Traditionen, und dem Ganzen seine Handschrift gibt, genauso gibt er den geschriebenen Teilstücken seine Handschrift – darin besteht meine Zusammenarbeit mit Berio auch für die Salzburger Oper“.¹²³

Der Sturm ist durch eine elisabethanische Phantasmagorie einer dramatischen Figur – *Prospero* – charakterisiert, die durch ihre Gestaltungskraft und Manipulationskunst (Naturgewalt, Geister und die Magie) imstande ist, das eigene Schicksal zu bewältigen und so dem Untergang zu entgehen. *Prospero* in der Oper ist ein Theaterdirektor, der von einer Kunst träumt, die nie erlebt worden ist. In seinen Träumen scheitert er und stirbt. Bevor er jedoch stirbt, horcht er und will sagen „hört auf mich“ – will seiner Theatertruppe, die mühsam und chaotisch versucht sich und das zu inszenierende Stück zu organisieren, ein Prinzipal sein. *Prospero* in der Oper ist also ein Kontrapunkt zu *Prospero* im Sturm. Während der König bei Shakespeare Regisseur und glückliche Hauptperson in einem ist, ist *Prospero* im Libretto Calvinos ein zum Scheitern Verurteilter, der Macht und Einfluss in der realen Welt verloren hat, und nur mehr „hören“ kann, wobei gleichzeitig ein Appellativ „hört mir zu“ enthalten ist. Dieser Aspekt wird noch deutlicher, wenn man das ursprüngliche Essay Calvinos heranzieht. *Prospero* als einsamer Gefangener seines Thrones, erhält sein Selbstbild durch die

¹²³ cit. in Brüdermann, p. 163: Berio/Eco 1995 und Peter Oswald in NZfM, 145, 7-8, 1984

Stimmen und Geräusche seines Palastes. In diesem Hören wird ihm seine Angst vor der eigenen unbegreiflichen Schuldhaftigkeit bewusst, der er nicht entinnen kann. Wie in der Oper erkennt *Prospero* seine eigene Unvollkommenheit an der er zugrunde geht.

Das Libretto *Un re in ascolto* kann als Kaleidoskop aus Worten, musikalischen Nummern, Zeichen und Charakteren, sowie Szenen bezeichnet werden.¹²⁴ Eine eigentliche Handlung – ein roter Faden – lässt sich kaum erkennen. Das geprobte Stück „*Der Sturm*“ oder aber vielleicht auch die Adaptation von Gotters „*Die Geisterinsel*“ bilden ein Grundgerüst. Das heißt es werden szenische Adaptationen und Figuren auf eine Theaterbühne transponiert. Unklar bleibt dabei, ob eine Oper, ein Theaterstück, ein Singspiel oder eine Neufassung des Shakespeareschen Originalstückes geprobt wird. Die Hauptperson *Prospero* tritt als die Figur des Theaterdirektors auf und bewegt sich anfänglich in der Ebene des Theaters bzw. des Regisseurs und der Schauspieler. Mit dem Verlauf der Oper entschwindet er immer mehr in seine Gedanken- und Traumwelt und wird selbst zum Hauptdarsteller des geprobt Stücker - aus *Prospero dem Theaterdirektor* wird *Prospero der König*.

Calvino hat in Zusammenarbeit mit Berio ein Libretto als Grundlage für die Oper verfasst, dass vielfältigen Einflüssen unterliegt: der Ursprung liegt in Calvinos Idee zu seinem ersten Handlungsentwurf *Un re in ascolto*. Das daraus entwickelte, endgültige Libretto unterscheidet sich nach vielfachen Veränderungen und Einflüssen – viele davon stammen von Berio - von dem calvinianischen Grundkonzept.

¹²⁴ vgl. Wolfgang Schreiber Süddeutsche Zeitung 9.8.1984

6. Die Umsetzung in Musik

Un re in ascolto teilt mit dem gleichzeitig entstandenen bzw. früher uraufgeführten *entiert* sich die musikalische Umsetzung klarer am Kern des dramatischen Prozesses. Berio wirft das Hauptaugenmerk auf die verbalen und visuellen Bilder und lässt daraus ein musikalisches Gerüst entstehen. Wie im Libretto, in einzelne Bilder unterteilt (Arie, Duetti, Concertati etc.), komponiert Berio einzelne Nummern, von denen jede unterschiedliche Merkmale aufweist, die jedoch miteinander in Zusammenhang stehen. Der musikdramatische Mittelpunkt bleiben die Arien des Prospero. Alle Arien sind in derselben Tonhöhe angesiedelt, bestehend aus differenzierten chromatischen Sprüngen. Die daraus entstehenden Varianten von Intervallen, laufen vor einem gleichbleibenden melodischen Hintergrund ab. Im Gegensatz zum Orchesterpart, der die Zeichen für die dramatische und poetische Bedeutung setzt, erweist sich die Melodieführung in Prosperos Arien als stringent.

Wenn Prospero in den Audizioni eine weibliche Darstellerin für die Rolle im geprobteten Stück sucht, schreibt Berio diesen drei Sängerinnen deutlich unterschiedliche Stimmcharaktere zu, die sich nicht nur in den Stimmlagen zeigen (Soprano I, Soprano II, Mezzosoprano), sondern auch in deren Klavierbegleitung des auf der Bühne präsenten Pianisten. Wobei jede einzelne Stimme Prospero in seiner Persönlichkeit anspricht. Wenn am Ende des Stücks die Protagonista auftritt, gipfelt ihr Gesang, der aus Elementen von Audizione I und II besteht, in melodischen Erfindungen, die einer „*tour de force*“¹²⁵ gleichen: die Singstimme bewegt sich in einem statischen Harmoniefeld, begleitet vom Pianisten. Die Arie der Protagonista ist eine freie Interpretation der Arie der Audizione I, doch Berio führt das Orchester zu anderen harmonischen Konsequenzen: es ahmt entweder die Singstimme nach, oder färbt diese mit oszillierenden Trillern.

Prosperos Hören bewegt sich im Kontext seines Theaters, was bis dahin nur teilweise eine Kohärenz erkennen lässt. Erst die mehrstimmigen Concertati I, II

¹²⁵ Osmond-Smith, p. 109

und IV geben einen größeren Spielraum für die musikalische Umsetzung einer Handlung. Einbezogen wird hier der Chor, drei männliche Sänger, Venerdì und der omnipräsente und dominierende Regista. In g-moll gesetzt, verweisen die Concertati auf die Prospero-Arien, die in ihrem Tonumfang melodische Anklänge in derselben Tonart zulassen. Concertati I und II lehnen sich an Berios Walzerinterpretationen an und finden sich als Echo in Concertato IV wieder. Drei von den vier Concertati geht ein Duett voran.

Die Duetti stehen musikalisch in Relation zu den Arien, wenngleich die Struktur im Wesentlichen übereinstimmt, sind sie rhythmisch monotoner und einfacher in der Orchestrierung. Eine Art *Parlando accompagnato* findet sich auskomponiert in den Arien wieder.¹²⁶

Formal entspricht der erste Teil von *Un re in ascolto* dem zweiten: in der ersten Hälfte jedes Teils findet sich die Abfolge von Duett, Concertato, Audizione, wobei in Teil II vor der Audizione ein Air eingeschoben wird. Die zweite Hälfte beider Teile zeigt die Entwicklung von Prosperos Gesang zu Prosperos Hören, darauf folgt das ironische Duett III zwischen Schauspieler und Mime im ersten Teil, im zweiten das abschließende Concertato IV mit Prosperos Abschiedsarie. Das formale Gerüst zeigt den dramaturgischen Verlauf an. Die Duette, die die Handlung vorantreiben, finden sich im ersten Teil des Werks, dagegen stehen Prosperos statische Monologe. Der Übergang von Konfrontation zu Selbstbeobachtung bildet den Kern der dramatischen Form des Stücks.

¹²⁶ vgl. Brüdermann, p.163

6.1. Partitur-Beispiele

für Margherita Kalmus

Ein König horcht Musikalische Handlung in zwei Teilen (1983) Texte von Italo Calvino aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber

Luciano Berio
(1925–2003)

Erster Teil

ARIA I

The score is divided into two main sections, each marked with a 4/4 time signature and a tempo of 96. The first section is labeled 'ARIA I' and the second section is labeled 'ARIA II'. The orchestration includes a large woodwind section (Flauto, Ottavino, Oboe, Corno inglese, Clarinetto piccolo, Clarinetto, Clarinetto basso, Saxofono tenore, Fagotto, Controfagotto, Corno, Tromba, Tromba sord., Trombone, Trombone, Basso Tuba), a large string section (Violini I, Violini II, Violeni, Violoncelli, Contrabbassi), and a vocal soloist (Prospero). The score includes various musical notations such as dynamics (p, f, pp, ff), articulation (acc, stacc), and performance instructions (e.g., 'prende Flauto 3°', 'senza sord.', 'div. sord.'). The vocal part for Prospero includes the lyrics: 'Ich sah im Traume, ich sah im Traum, sah, im'. The score is published by Universal Edition S.p.A., Milano, and is copyrighted by Universal Edition A.G., Wien, 2007.

© Copyright 1983 by Universal Edition S.p.A., Milano
Copyright assigned to Universal Edition A.G., Wien

Universal Edition UE 34 046
Korr. XI / 2007

Abbildung 4 Deckblatt der korrigierten Partitur „Un re in ascolto“ – copyright Universal Edition Wien 2007 (mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition Wien 2007)

ARIA II

9/4 $\text{♩} = 60$ 3/2 6/4

Flauto 1^a

Clarinetto 1^a
2^a
3^a

Saxofono tenore

Corno 1^a
2^a
3^a *a 3 sord.*

Trombe 1^a
2^a
3^a *1^a sord. (straight)*

Trombone 1^a *sord. (wa-wa)*

Trombone 2^a *sord. (plunger)*

Trombone 3^a

Basso Tuba *senza sord.*

Prospero *p* *gedankenverloren, fern, sempre mezza voce*
Die To - ne er - rei - chen den Ha - fen, das The - a - ter, das Ohr, den gru - ßen

Pianoforte (sulla scena)

Percussione *G. Cassa* $\text{♩} = 82 \text{ ca.}$
PPP $\text{♩} \times 7$ $\text{♩} \times 5$ $\text{♩} \times 9$ $\text{♩} \times 3$ $\text{♩} \times 6$

Auf der Bühne wird unterdessen ein „Meer-Effekt“ mit langen blauen Stoffbahnen ausprobiert.

9/4 $\text{♩} = 60$ 3/2 6/4

solo Violini I *pp*

gli altri

solo Violini II *pp*

gli altri

Viola

Violoncelli

Contrabbassi divisi *(arco a piacere)* *PPP* *(arco a piacere)* *PPP*

9/4 $\text{♩} = 60$ 3/2 6/4

UE 34 046

Abbildung 5 Aria II – Prospero – „I suoni arrivano al porto, al teatro, all'orecchio...“ (mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition Wien 2007)

265

40 2 3

Fl. 1^o 2^o

Cl. 1^o Cl. b.

Tast.

Prospero

der Herr die - ses Flus - ses, die - ses Flus - ses, der da fließt, der da fließt, der da fließt,

Vin. I div.

Vin. II (div.) un point

Vie. (div.) un

Vc. (div.) un

Cb.

40 2 3

Fl. 1^o 2^o

Cl. 1^o Cl. b.

Tast.

Prospero

die - ses Flus - ses, der fließt. Mein Reich ist

Vin. I div.

Vin. II

Vie.

Vc.

Cb.

3 2 5

UE 34 046

Abbildung 6 Fortsetzung Aria II (mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition Wien 2007)

ARIA IV

39 $\frac{3}{2}$ = 64

Flauto 1^a 2^a

Clarinetto 1^a

Clarinetto basso

Tastiera

Prospero

(vorsinken) (fast aufgeragt) [♩ = 72 cb.] accel. — — — — — ♩ = 64

Hinter den Tönen... Die Töne haben eine Kehrseite. Ich selbst bin in - nen im Ton, weil ich es bin, ich der ihn aus-stößt. Flieg!... Er - he - be dich,

Zwei Bewaffnete führen die Sängerin wie eine schuldige Königin ab.

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabbassi

39 $\frac{3}{2}$ = 64

Fl. 1^a 2^a

Cl. 1^a

Cl. b.

Tast.

Prospero

Wel - le! Zie - he, du Wel - le, flie - Be, flie - - - - - Be, Fluß, ich bin

Vln. I (div.)

Vln. II (div.)

Vle. (div.)

Vc. (div.)

Cb.

UE 34 046

Abbildung 7 Aria IV – Prospero „Dietro i suoni. I suoni hanno un rovescio.“ (mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition Wien 2007)

7. Riassunto

Parlare della genesi di *Un re in ascolto* risveglia nel lettore diversi punti di vista nell'interpretazione di questo testo. Nel 1977, uno degli scrittori ed uno dei compositori più importanti del secondo Novecento italiano si mettono al lavoro. Lo scopo sarà di creare insieme un'opera per il Festival di Salisburgo, l'uno responsabile per il testo, l'altro per la musica.

Non è la prima collaborazione dell'autore Italo Calvino e del compositore Luciano Berio, poiché già nel 1958 i due liguri lavorano al racconto mimico *Allez-hop*. Dopo trent'anni questa collaborazione si ripete con *La vera storia* e contemporaneamente comincia il lavoro ad *Un re in ascolto*.

Leggendo gli scritti, lettere, interviste e commenti ci si rende conto che la creazione del libretto per *Un re in ascolto* fu un percorso a ostacoli. Ne risultano quattro tipi di testo: la prima stesura del testo, il racconto che ne deriva, un nuovo abbozzo nel 1980 e la lettera di Calvino a Berio chiamata "trattamento" del 1981. L'ultimo testo non può illustrare lo stile dell'autore poiché il compositore vi ha dato un suo ultimo tocco. I testi, il primo e l'ultimo, che si distinguono nel contenuto, nel loro tipo e nello stile, hanno però tutti in comune il riferimento ad un saggio di Barthes/Havas pubblicato nel 1977 nell'Enciclopedia Einaudi con il titolo *Ascolto*.

All'epoca Calvino sta lavorando ad un libro che parla dei cinque sensi, per questo l'importanza per l'autore della lettura del testo di Barthes/Havas *Ascolto*. Questo progetto di racconti rivela una nuova direzione di ricerca nell'investigazione calviniana, sperimentando con la letteratura come universo di segni lo scrittore cerca di rientrare nel mondo del concreto e del reale attraverso l'aspetto di "rendere possibile al mondo non scritto di esprimersi." Entusiasta dall'articolo di Barthes/Havas Calvino propone a Berio di prendere in considerazione il tema dell'ascolto per la struttura dell'opera. L'articolo di Barthes/Havas che si riferisce tra l'altro ad una nota sul diario di Franz Kafka del 1911, in cui si parla dell'immaginazione che i rumori sentiti in un *territorio acustico* ci fanno comprendere le azioni attraverso l'udito, così partendo dall'idea di un mondo

uditivo. Calvino sviluppa il primo abbozzo e racconta la storia di un re che percepisce con le sue orecchie il suo palazzo e di conseguenza il suo regno. Come viene descritto nell'articolo di Barthes/Havas, la funzione dell'ascolto è l'attenzione che consente di captare tutto ciò che potrebbe alterare il sistema territoriale. I rumori significano o segnali di pericolo o segnali d'appagamento.

Calvino idea la figura di un re il quale viene a sapere, tramite pettegolezzi, dell'infedeltà della regina, queste voci lo rendono insicuro del suo potere e del suo regno. L'infedeltà della regina si esprime anche nei passi che questa fa avvicinandosi o allontanandosi nell'ambiente. Secondo Barthes/Havas il processo della selezione dell'ascolto risponde alle aspettative. Inventando due figure solo acusticamente presenti Calvino descrive il carcere sotterraneo in cui tiene prigioniero il suo predecessore che il re stesso non sente, perché lui non vuole udire. Il predecessore ora incarcerato non può dimenticare lo scudiero sordo, un sordo che sente, con l'intuito e la sensibilità ciò che le orecchie degli udenti qualche volta non vogliono sentire.

Se il re affascinato da una voce cerca di ritrovarla, per Calvino l'opinione di Barthes/Havas rappresenta l'idea che ascoltare ed essere ascoltato è una cosa sola e chi dice io ascolto vuole dire anche ascoltami.

Berio presenta questo primo abbozzo al direttore della casa editrice UE di Vienna che lo accetta con grande entusiasmo. Calvino lavora a questa prima versione nel 1979 mentre Berio si dedica a finire *La vera storia*, un lavoro ora molto urgente. Calvino ritorna al suo lavoro iniziale cioè il racconto sui cinque sensi, dove prende in considerazione il primo abbozzo per il libretto e l'autore ne costruisce il saggio *Un re in ascolto* pubblicato postumo nel 1986, nella miscellanea intitolata *Sotto il sole del giaguaro*. Calvino riprende il tema di un re che sta fermo sul trono e siccome non lo può lasciare si sforza di dare un certo significato ai suoni, ai rumori, ai rimbombi nel palazzo. Per mezzo uditivo conosce il suo ambiente e cerca di interpretarlo attribuendo dei significati a quello che sente. Per capire la grammatica e le catene sintagmatiche tenta di decifrare i ritmi, la lunghezza e le pause tra i suoni mettendoli in ordine e distribuendoli secondo un codice.

Il re si accorge presto che tutti i rumori provengono da lui stesso e per quanto prima s'inganni avendo solo pensieri positivi, ora non avendo la coscienza pulita deve interpretare i rumori come segnali dei suoi misfatti, che gli parlano dal subconscio. (Calvino che fece ricerche sulle narrazioni tramandate a voce e in dialetto di favole che in forme diverse si ritrovano in tutta Italia, lui stesso dice di non aver tradotto e riscritto queste favole per nostalgia del passato o per ricordi infantili ma per un preciso studio della lingua che con poche frasi rende una situazione chiara. Ad esempio la camicia dell'uomo contento: Fiabe italiani, Einaudi, Torino, 1956. Qui non si dice che malattia abbia il figlio e come trovare il rimedio ma tutto si legge fra le righe.)

Calvino presenta il saggio *Un re in ascolto* come un dialogo fra una persona reale e il suo subconscio. Dal punto di vista della comunicazione questo racconto si svolge su vari livelli: uno è il livello temporale, che è indeterminato. Al lettore sembra di trovarsi una volta nel medioevo, un'altra volta nei giorni nostri. Per quanto riguarda la dimensione spaziale i suoni provengono dal palazzo dove si trasmettono in senso verticale e orizzontale. Ad ogni suono viene attribuito un significato positivo o negativo, cioè la storia si costruisce nella successione dei vari significati, alla fine si comprende che un significato univoco non esiste e non si può mai essere sicuri di ciò che si voglia dire.

Tra tutti i testi quello del saggio esprime esattamente l'intenzione di Calvino cioè di conoscere per mezzo dell'udito il mondo. Parlando di rumori, di suoni, di ritmi, di voci nel campo semantico dell'ascolto lo scrittore si serve del testo stesso che suggerisce il fenomeno di essere parte d'un atto di ascolto. Evidenziando l'ascolto Calvino si muove in un campo semantico servendosi di un linguaggio onomatopeico che indica le sottili sfumature del testo ricco di sostantivi e aggettivi come rumori, suoni, ritmi, voci, e pause.

Nel 1979 il lavoro ad *Un re in ascolto* viene ripreso (evidentemente Berio si sente in obbligo verso la prima stesura di Calvino); Calvino presenta con il titolo *Per Un re in ascolto di Berio: libretto originale 1979 (Opera in tre atti)* il concetto dell'opera. Nei passaggi più importanti la storia non viene modificata e il saggio deriva dalla prima idea e si può dire che l'elaborazione del tema si sviluppa in un

testo troppo ricco di parole e di parole onomatopeiche con spiegazioni dei rumori e dei suoni (i quali vengono espressi di solito dalla musica) in questo momento l'abbozzo che indica lo stile narrativo di Calvino è per Berio troppo carico di parole poiché, lui come musicista, sostiene che i sentimenti debbano essere risvegliati non dal testo e dalle parole ma solo dalla musica.

Orbene, arrivato a questo punto del lavoro Berio constata che il concetto di Calvino non va bene per trasmetterlo in musica, poi Berio dirà di questo testo che la storia dal punto di vista narrativo ricorda il modo di scrivere del diciannovesimo secolo, assolutamente non traducibile musicalmente. Un nuovo testo segue, il cosiddetto *trattamento*, in cui il momento narrativo viene represso e per la prima volta. Si racconta di un re che sogna di un altro teatro, di un teatro ideale. La storia si svolge su tre livelli, di cui solo il terzo, il mondo delle idee del re passerà al libretto. Fatto è che senza abbandonare completamente l'idea di collaborare con Calvino e di mettere in pratica gli abbozzi di Calvino, Berio si mette alla ricerca di un nuovo librettista.

Il giorno della rappresentazione, infatti, la Prima progettata per l'estate del 1983 (spostata al 1984), s'avvicina, perciò sia il direttorio del Festival di Salisburgo sia la casa editrice UE a Vienna richiedono un libretto dell'opera. Con l'aiuto e l'intervento della UE si inizia un primo incontro fra Berio e Wolfgang Fleischer per una possibile collaborazione che avrà esito negativo. In fatti Fleischer rielabora i concetti di Calvino per poi presentare questo libretto a Berio con il risultato che il compositore lo rifiuta spiegando che *"nulla è rimasto della bellissima idea di Calvino"*. Qui finisce l'avventura fra Berio e Fleischer. Il contatto fra Calvino e Berio non si interrompe, nel 1981 l'autore scrive al musicista una lettera, un altro documento disponibile per la genesi del libretto di *Un re in ascolto*, alla quale si deve attribuire un'importanza centrale per quanto riguarda sia il contenuto sia il percorso del libretto, in cui Calvino dichiara la sua opinione in contrasto con l'opinione di Berio e questa lettera diventerà poi una parte del libretto. (Parlando in questo contesto del libretto io lo definisco come risultato finale stampato).

Con i vari documenti scritti da Calvino, Berio si mette al lavoro per terminare il libretto servendosi non solo dei testi calviniani ma anche degli elementi di *The*

Tempest di Shakespeare, *Die Geisterinsel* di Friedrich Wilhelm Gotter e *The Sea and the Mirror (A Commentary on Shakespeare's „The Tempest“)* di Wystan Hugh Auden.

Tutte quelle fonti letterarie sono state inserite nel libretto che ora diventa per due terzi l'opera di Calvino e per un terzo l'opera di Berio. L'idea di Calvino è un re che, anche se sente segnali di disgrazia e di minaccia, non è in grado di decifrarli per evitare il crollo del suo potere e del suo regno e tutto ciò cambia con la direzione di Berio. Il lavoro teatrale di Berio mostra caratteri problematici, infatti, evitando una narrazione lineare e addensando situazioni variabili in una dimensione onirica, dove si confondono passato, presente e utopia del futuro. Prospero, il re, persona del titolo come Berio dice

*“[...]io non parlo di personaggi ma di persone[...]*¹²⁷

protagonista della *Tempesta* di Shakespeare e direttore di un teatro.

Sul palcoscenico del teatro di Prospero viene provata un'azione musicale ispirata proprio dalla *Tempesta*, in un accumulo di situazioni disordinate e caotiche tra regista, attore, cantanti, mimi, acrobati e diversi personaggi muti. Sorvegliato da un regista molto ambizioso si fanno audizioni di cantanti per trovare la protagonista; non si riesce neanche a trovarne una, qualcuno deve assumersi il difficile compito di giudicare Prospero, che sin dall'inizio non appare in grado di controllare il processo delle prove e non tende l'orecchio soltanto alle molte voci del suo teatro, ascolta anche quelle del sogno, del ricordo, dell'interiorità. In un caleidoscopio di azioni anche il gioco e l'ironia hanno molto spazio il che si vede particolarmente nel confronto tra Prospero e regista con cui il direttore si trova in conflitto.

Alla fine della prima parte si sentono spari e sirene, rumori minacciosi che provengono dall'esterno: Prospero è colto da malore e tutti se ne prendono cura e poco a poco lui diventa parte dello spettacolo in prova, il mondo del teatro e quello dei sogni si confondono e terminano nella solitudine. Lo stesso Prospero

¹²⁷ La Repubblica, 09 08 1984

coinvolto nelle prove, nelle memorie e nelle visioni subisce il suo teatro e muore su un palcoscenico spento e deserto.

In effetti, *Un re in ascolto* non ha un libretto narrativo perché il testo non è una storia lineare che può essere raccontata per mezzo di parole e di musica. Vi vengono presentate serie di situazioni che rimandano continuamente ad altre storie, a collegamenti possibili quanto a diversi livelli paralleli situati dentro e fuori del teatro. L'elemento più importante che porta avanti l'azione musicale rimane la reazione di Calvino al saggio di Barthes/Havas cioè intendere l'ascolto come decifrare un messaggio, come selezione che sarà tenuta ferma in un suono.

Facendo un più attento esame della storia della genesi dei libretti si può notare che per quattrocento anni la produzione delle opere si svolge sotto l'influenza dello spirito del tempo, secondo le rispettive pretese dell'epoca sia di letteratura, sia di musica, sia di realizzazione, più o meno sempre nella stessa maniera.

È una diceria che i compositori producano per loro piacere, all'inizio c'è sempre un'occasione particolare per la quale un brano musicale viene ordinato, nel passato i principi o i mecenati delle arti impegnano per eventi concreti musicisti a creare un'opera, poi ci saranno delle istituzioni, come nel caso di *Un re in ascolto* il festival di Salisburgo, che li incaricano di comporre. A questo punto il librettista ha l'impegno di realizzare e presentare un testo scritto e ideato da se stesso o un tema già esistente adattato alle esigenze dell'opera. Per le vecchie opere l'autore del testo viene costretto da regole rigorose di seguire le direttive date cioè come tradurre la parola in musica, non lasciando spazio alla creatività letteraria.

Una svolta esemplare nella storia del libretto sono le lettere di Mozart a suo padre scritte nel 1781 durante il lavoro all'opera *Die Entführung aus dem Serail*. La corrispondenza tra padre e figlio dà l'impressione di una genesi d'un dramma musicale e evidenzia l'attenzione crescente del compositore per il testo. Dall'inizio della produzione dell'opera fino a questo momento sia alla produzione del testo sia alla genesi non si attribuisce grande importanza. Le lettere di Mozart invece documentano informazioni sia sull'opinione estetica musicale sia sulla collaborazione fra scrittore e musicista. I compositori acquistano più influenza sulla concezione del libretto. Uno studio sui libretti del ventesimo secolo evidenzia la difficoltà di avere una visione cronologica chiara mentre per i primi

libretti scritti è possibile ordinare e commentare l'opera. Il veloce sviluppo delle correnti letterarie non lascia in ogni caso un'impronta nella musica, ma un'armonica e ottima collaborazione fra autore e compositore sono necessarie per il successo dell'opera. Ci si chiede prima la musica e poi le parole?

A questo punto è importante dire quello che pensa Berio e quello che pensa Calvino. Per Berio è chiaro – prima la musica e poi le parole. Il racconto si deve adattare alla musica e crescere lentamente con essa chi rimane dominante e ha sempre il sopravvento. Non ammette compromessi: la musica è privilegiata, sempre al primo posto. Mentre Mozart per esempio mostra nel suo modo di accedere al testo e trasportarlo in musica molta flessibilità, Berio rimane irremovibile nella sua visione di un'opera. Però mi risulta che Berio dice che in passato quando le opere parlavano di sentimenti, onore, virtù, vizi, e tutto ciò che concerne la vita questo era possibile. Per Berio la musica moderna oggi non racconta storie ma suoni e rumori che devono orientare l'attore, il cantante e il pubblico, solo con la musica a capire l'azione. Non volendo fare concessioni, una qualsiasi collaborazione diventa difficilissima.

Nella genesi di un *Re in ascolto* si scontrano due personalità forti che s'avvicinano al lavoro comune da direzioni diverse per come trattare e realizzare il libretto. Né il compositore né l'autore rinunciano al mestiere studiato e imparato. Come si legge in *Lezioni americane* di Calvino lui sa precisamente le regole della letteratura le quali non possono essere assoggettate al dettato della musica. Suppongo che a questo punto decisivo i piani siano falliti.

Nel 1984 Calvino fu invitato dall'Università di Harvard a partecipare ad una conferenza sul tema assai vasto e libero di "Poetry" che significa ogni forma di comunicazione sia letteraria, musicale e figurativa. Il libro *Lezioni americane* è il risultato di ricerche e studi che l'autore fa per la conferenza negli Stati Uniti. Con *Lezioni americane* Calvino presenta dopo una scelta di materiale l'idea dell'importanza di conservare alcuni valori letterari nel prossimo millennio. Nei cinque capitoli intitolati leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità, molteplicità del raccolto l'autore parla di lingua, di sviluppo futuro della letteratura e delle

possibilità espressive e cognitive e immaginative situandole nella prospettiva del nuovo secolo.

Leggendo il libro di Calvino si ha una chiara definizione sull'esattezza e ciò che per lui voglia dire.

Un disegno dell'opera ben definito e ben calcolato;

L'evocazione d'immagini visuali nitide, incisive, memorabili; in italiano abbiamo un aggettivo che non esiste in inglese "lcastico", dal greco; (aggettivo, significa improntato ad una notevole efficacia rappresentativa)

Un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione.¹²⁸

Ecco che per chi vuole e ha bisogno di esprimersi in modo così perfetto un linguaggio casuale e approssimativo non è accettabile. Calvino, uomo tollerante e dotto non vuole esprimere antipatia o fastidio verso gli altri ma con questi pensieri, il primo ad essere criticato è lui stesso, per questo lo scritto è a lui molto più congeniale del parlato poiché un testo scritto è correggibile e per questo è possibile eliminare errori, carenze che per l'autore sono inaccettabili. Per questo dice che

"[...]la letteratura che ha queste esigenze è la Terra Promessa in cui il linguaggio diventa quello che veramente dovrebbe essere."¹²⁹

Per Berio l'incompatibilità tra compositore e autore risulta dal modo di intendere il mestiere del librettista, secondo lui Calvino rimane attaccato allo stile narrativo il quale impedisce uno sviluppo musicale e che un percorso musicale non ha niente a che vedere con un testo narrativo, la diversità della concezione di drammaturgia musicale e la differenze che riguardano la natura della scrittura, ma anche la natura della musica portano alla mancato risultato finale.

Anche Calvino deluso nota che Berio non ha nessun bisogno di libretti e che mette insieme parole di varia provenienza secondo le sue esigenze.

¹²⁸ Calvino, Lezioni americane, p.57

¹²⁹ ibd. p.58

Tra la nascita del primo libretto e tra quella di *Un re in ascolto* sono passati quattro secoli. La domanda che ci si pone, può un libretto nella sua struttura formale e nel contenuto corrispondere a caratteristiche particolari che rendono possibile integrarlo in una categoria dove si dice questo è solo un libretto.

Riesaminando le caratteristiche che si danno ad un libretto posso dire che il libretto per *Un re in ascolto* nato alla fine del Novecento contiene una quantità di elementi che lo classificano tra la categoria libretto, anche dovuto al fatto che l'opera appartiene a un genere letterario. Per quanto riguarda il testo e si attiene alla tradizione letteraria di un linguaggio, che viene usato come segno per costruire una fiaba drammatica con una chiara funzione dei segni e con una costruzione narrativa che mostra l'operato sul palco.

Nel libretto di Berio e Calvino tutte le particolarità che lo descrivono sono riunite dalle funzioni drammatiche come musica, linguaggio, realizzazione teatrale ciò che lo distingue dagli altri libretti è il fatto che sia nato per vie traverse in una genesi particolare.

Alla Prima a Salisburgo *Un re in ascolto* è accolto trionfalmente, lodato dai critici che mettono in evidenza le qualità letterarie che affascinano anche perché i testi sono le basi di scritti di grandi autori e queste caratteristiche che offrono stimoli e mettono l'ascoltatore per le molteplici implicazioni del testo in situazioni labirintiche, l'opera non ha una struttura lineare ma continui ritorni.

Orbene alla fine commentatori e critici e intenditori musicali con le loro lodi mettono il libretto in una luce positiva perciò tutte le difficoltà della genesi musicale e letteraria finiscono per dare un risultato, anche se per vie traverse, di efficacia e bellezza che portano ad un risultato finale con il quale giustamente si può dire che Luciano Berio e Italo Calvino abbiano scritto un vero libretto che ha trovato il suo posto tra le file dei libretti del ventesimo secolo.

8. Literaturverzeichnis

Berio, Luciano / Calvino, Italo: Un re in ascolto. Azione musicale in due parti, libretto, Wien 1984

Bermbach, Udo (Hrsg.): Oper im 20. Jahrhundert. Stuttgart; Weimar 2000

Brüdermann, Ute: Das Musiktheater von Luciano Berio, Frankfurt am Main 2007

Baroni, Giorgio: Italo Calvino. Introduzione e guida allo studio dell'opera calviniana. Storia e antologia della critica, Firenze 1990

Calvino, Italo: Lettere 1940-1985 a cura di Luca Baranelli. Arnoldo Mondadori Editore. 2000 Milano

Calvino, Italo: Romanzi e racconti. Ed. diretta da Claudio Milanini Mondadori . 2. ed. Milano 1993

Calvino, Italo: Sotto il sole giaguaro. Racconti, Milano 1986

Calvino, Italo: Lezioni americane. Garzanti. Italia 1988

Csampa, Attila / Holland, Dieter: Opernführer. Hamburg 1993

Dahlhaus, Carl / Eggenbrecht, Hans Heinrich (Hrsg): Brockhaus Riemann Musiklexikon. Mainz 1878

Dalmonte, Rossana (Hrsg.): Intervista sulla musica. Laterza 1981

Enciclopedia Einaudi: Ascolto (Roland Barthes / Roland Havas). Vol.I, Torino 1977

Eversmann, Susanne: Poetik und Erzählstruktur in den Romanen Italo Calvino. München 1979

Fischer, Jens Malte: Oper und Operntext. Heidelberg 1985

Gerhard, Anselm / Schweikert, Uwe (Hrsg.): Verdi Handbuch. Stuttgart 2001

Gier, Albert: Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung, Darmstadt 1998

Kafka, Franz: Tagbücher 1910 -1923. Frankfurt am Main 1976

Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo. A cura di Alberto Asor Rosa. Torino 2000

Metzler (Hrsg.): Sachlexikon der Musik. Stuttgart 1998

Offizielles Programm der Salzburger Festspiele 1984. Salzburg und Wien 1984

Osmond-Smith, David: Berio. New York 1991

Pahlen, Kurt: Figaros Hochzeit. München 1979

Pahlen, Kurt: Das neue Opernlexikon. Weyarn 2000

Pfister, Manfred: Das Drama. München 1997

Serra, Francesca: Calvino. Roma 2006

Wagner, Richard: Oper und Drama. Dichtung und Schriften. Hrsg. Dieter Borchmeyer. Frankfurt am Main 1983

Internetreferenzen:

<http://www.cultureducazione.it/filosofia/re.htm>

www.zeno.org/Literatur/M/Gotter,+Friedrich+Wilhelm/Libretti/Die+Geisterinsel/1.Akt/2.+Auftritt

www.zeno.org/Literatur/M/Gotter,+Friedrich+Wilhelm/Libretti/Die+Geisterinsel/1.Akt/5.+Auftritt

www.universaledition.com/truman/en_templates/

www.universaledition.com/

www.cultureducazione.it/filosofia/re.htm

www.zeno.org/Literatur/M/Gotter,+Friedrich+Wilhelm/Libretti/Die+Geisterinsel/3.Akt/10.+Auftritt

[www.de.wikipedia.org/wiki/W. H. Auden](http://www.de.wikipedia.org/wiki/W._H._Auden)

www.promotion-lit.lmu.de/studium/lp_2005_ws.htm

www.press.princeton.edu/chapters/i7506.html

Lebenslauf

Name: Elisabeth Pockberger

Wohnort: Wollzeile 33/25, 1010 Wien

Geburtsdatum: 26. März 1954

Geburtsort: Wien

Staatsangehörigkeit: Österreich

Familienstand: verheiratet

Kinder: Mag. Stephanie Dirnbacher (geb. 1980)
Mag. Matthias Dirnbacher (geb. 1982)
Maximilian Dirnbacher (geb. 1985)

Schul Ausbildung: 1960 – 1964 Volksschule Wien
1964 – 1972 Gymnasium mit Maturaabschluss Wien
1975 – 1976 Abiturientenlehrgang der Handels-
akademie Salzburg mit Maturaabschluss

Sprachen: Englisch, Französisch, Italienisch

Beruf: Leitung des Sekretariats der Gesellschaft der Freunde
des Burgtheaters

email: e.pockberger@aon.at

Wien, Oktober 2008