



F. FARULLI

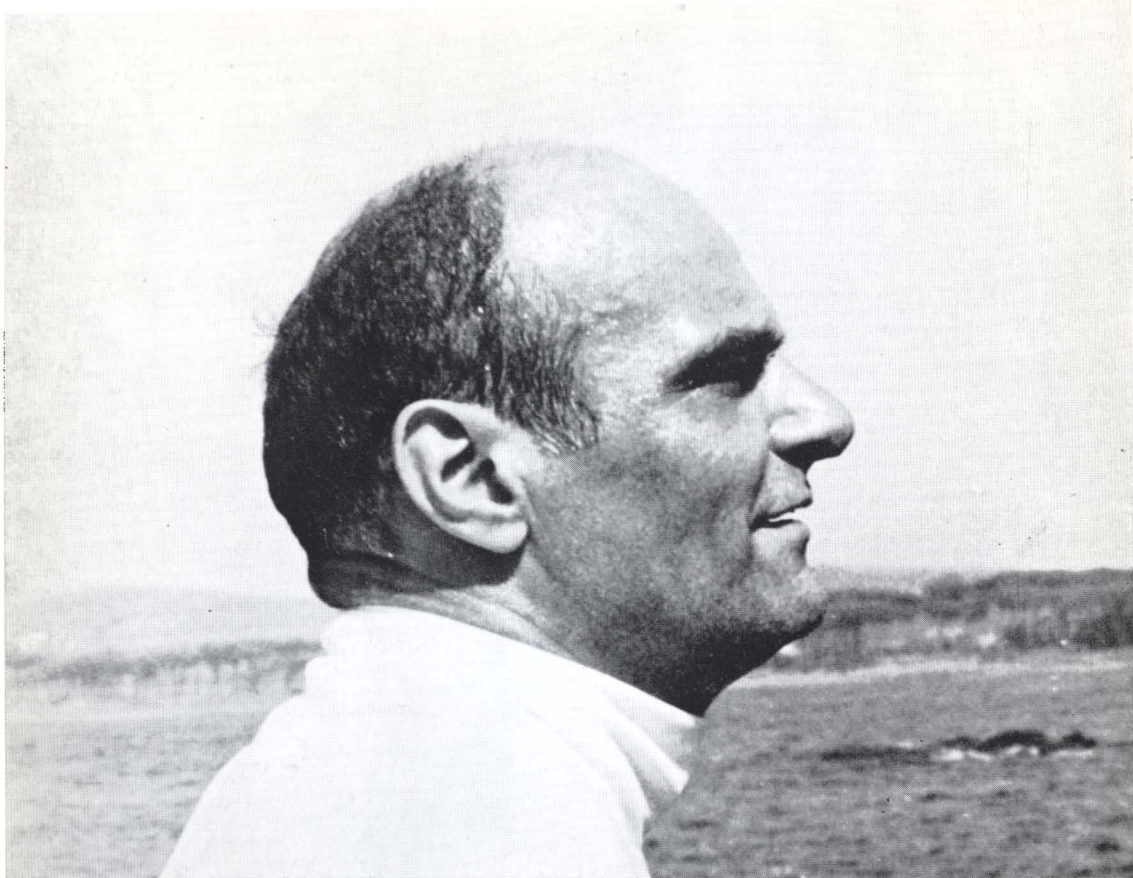
BÜHNENBILDER UND KOSTÜME

FÜR

ODYSSEUS

VON LUIGI DALLAPICCOLA

DEUTSCHE OPER BERLIN - SEPTEMBER 1968



Fernando Farulli, geboren im Jahre 1923 in Florenz, ist Inhaber des Lehrstuhls für « Industrial Design » (Porzellan) am Kunstinstitut in Sesto Fiorentino. Im Jahre 1942 begann er seine künstlerische Tätigkeit, die Malerei, Grafik, Kupferstich, Keramik, Bühnenbilder und Kostüme umfaßt. In den Nachkriegsjahren war er einer der aktivsten Wegbereiter für eine Erneuerung der italienischen Malerei, vor allem in der Zeit zwischen 1948 und 1953, in der er in seinen Werken die neo-kubistische Richtung vertrat. Jedoch gründeten sich seine Arbeiten stets auf einer der Wirklichkeit zugewandten Sicht, die in den letzten Jahren zu einer großen Unabhängigkeit im Stil und in Ausdruck führte und sich in gewissen Sinn an den Errungenschaften der expressionistischen Malkultur und des Informel orientiert. In seinen Werken wird diese Beobachtung der Wirklichkeit zum Teil in dem entschiedenen und genauen Bloßlegen vieler grausamer und monströser Aspekte unserer Gesellschaft deutlich, um dann wieder einer schmerzlich existentiellen, dem Erschrecken über das menschliche Schicksal ausgesetzten Sicht des täglichen Lebens Raum zu geben.

FERNANDO FARULLI

BÜHNENBILDER UND KOSTÜME

FÜR

ODYSSEUS

VON LUIGI DALLAPICCOLA

DEUTSCHE OPER BERLIN - SEPTEMBER 1968

(Übersetzung aus dem Italienischen
von Gudrun Stühff-Mazzoni)

Begegnung mit Farulli

Im Februar 1964 suchte mich Roman Vlad auf, dem im Auftrage der Florentiner Oper, des Teatro Comunale, die Vorbereitungen für den Maggio Musicale anvertraut worden waren; die Festspiele waren in jenem Jahr dem Expressionismus gewidmet. Roman Vlad kam in Begleitung von Aurel M. Milloss, und der Gegenstand ihres Besuches war, die ersten Absprachen über die in Aussicht genommene Aufführung meiner Oper « Nachtflug » zu treffen, für die Milloss als Regisseur vorgesehen war. Man tauschte Ansichten und Vorstellungen über die zur Wahl stehenden Dirigenten und Interpreten aus. Nachdem dieser erste Teil der auftauchenden Fragen besprochen war, kamen wir auf das Problem, einen Bühnenbildner auszusuchen, und an diesem Punkt, ohne Vlad und mir auch nur die Zeit zu lassen, verschiedene Namen zu nennen, äußerte Milloss mit aller Entschiedenheit: « Heute abend werde ich den tragischen Maler Farulli sehen: Das ist der richtige Mann für Sie! », und dabei zog er aus seiner Tasche einen Katalog des Florentiner Malers, von dem er kurz zuvor eine Ausstellung in Rom gesehen hatte. Der Name Fernando Farulli war mir natürlich seit langem bekannt. Sein Bruder Piero, Bratschist des Quartetto Italiano, hatte während seiner « Lehrjahre » im Konservatorium eine gewisse Zeit lang meine Anfängerklassen für Klavierspiel besucht, ein wahrer Hafenplatz, von Immatrikulierten, Zuhörern und gelegentlichen Besuchern bevölkert, die ich größtenteils gar nicht einmal kannte. Doch Florenz ist nicht die Stadt, in der man sich leicht begegnet (ganz abgesehen davon, daß der Verfasser dieser Zeilen selbst für Begegnungen nicht leicht zu haben ist), und so hatte ich den Maler, den Milloss mir mit soviel Überzeugung genannt hatte, niemals persönlich kennengelernt. Die jeder Bewunderung werthe Leistung, die Farulli für « Nachtflug »

vollbracht hat, kennzeichnen das erste Stadium unserer Begegnung. Unsere Zusammenkünfte waren nicht sehr häufig, aber jedes Mal bedeutungsvoll und fruchtbar. Ich werde niemals meinen ersten Besuch im Atelier von Farulli vergessen, der nun schon einige Jahre zurückliegt. Aber hier stockt mir die Feder. Mir, der ich wiederholt und mit aller Lebhaftigkeit gegen diejenigen zu Felde gezogen bin, die über Musik schreiben, ohne daß sie das C auf dem Notenblatt zu finden wissen (d. h. gegen diejenigen, um keine Mißverständnisse aufkommen zu lassen, die beispielsweise imstande sind, mit Begeisterung für « Attila » und für « Johanna von Orleans » Partei zu ergreifen, um dem « Falstaff » gegenüber mit nicht endenwollenden « Wenn » und « Aber » Zweifel anzumelden), müßte eigentlich der Mut fehlen, über Malerei zu sprechen, vor allem eingedenk meiner völligen Unfähigkeit, auch nur die allereinfachste Zeichnung hervorzubringen. Da ich mich aber hier diesem Risiko aussetzen muß, werde ich nicht über Malerei sprechen, sondern mich darauf beschränken, ganz schlicht, wie es sich für einen technisch nicht Versierten geziemt, etwas von den Empfindungen wiederzugeben, die sich bei mir unter dem Eindruck von Farullis Bildern einstellten.

Piombino - die Fabrik: Man weiß, daß diese beiden Worte die in der Malerei Farullis seit langen Jahren vorherrschende Thematik umschließen; sie bilden sozusagen das Leitmotiv seiner künstlerischen Tätigkeit und seiner moralischen Existenz.

Heftige Farben und schroffe Gegensätze; Flammen und Rauch; glühende Metalle; harte Konturen: Eine Art von Hölle. Damals war ich noch ohne jede Anleitung für ein tieferes Verständnis des Künstlers, ohne eine Anleitung, wie sie mir später durch einige seiner maßgeblichen Kritiker zuteil wurde, vor allem durch Renzo Federici.

An jenem Tag, vor dem Bild « Hochofen » aus dem Jahr 1957, wurde ich in einer unvergeßlichen Weise von der Darstellung eines Schornsteins gefesselt, der, mitten im Bild befindlich, von einem Querbalken geschnitten wird: Dies rief in mir das Bild des Kreuzes wach, und, das Bild in seinem unteren Teil betrachtend, schien es mir, als seien zwischen den Bäumen Gesichter zu erkennen, Gesichter, die nicht ausdrücklich abgebildet waren, aber deren Gegenwart sich gleichsam von selbst verstand. War ich das Opfer einer Halluzination? Und ich wurde im gleichen Augenblick daran erinnert, daß ich viele Jahre zuvor bei der Betrachtung von El Grecos « Ansicht von Toledo » im Metropolitan Museum in New York etwas ähnliches erfahren hatte: Es hatte mir scheinen wollen, als ob ich in den Wolken über Stadt und Landschaft, die dem Ganzen einen Anflug des Verfluchtseins geben, Gestalten wahrnehme (Engel? — ich weiß es nicht. Wenn es aber Engel waren, so waren sie in Waffen).

Ich meinte, an diesem Bild « Hochofen » das rückhaltlose Betroffensein Farullis über das Schicksal der Menschen ablesen zu können.

Bei späteren Besuchen war es mir dann möglich, die anderen Seiten seiner Malerei zu bewundern: Blumen, Gestalten, Landschaften..., und alles war dazu angetan, meinen ersten Eindruck zu bestätigen: Ich befand mich einem Menschen gegenüber, der von tiefem moralischen Ernst und von einem Gefühl kompromißloser Selbstverpflichtung durchdrungen war.

Und so kam es, daß ich, als Gustav Sellner, Intendant der Deutschen Oper Berlin und Regisseur meiner Oper « Odysseus », mich aufsuchte, um mich davon zu unterrichten, daß Lorin Maazel dirigieren würde und um mit mir die Wahl der Sänger zu besprechen, und wir bei der Frage nach dem Bühnenbildner angelangt waren, sofort den Namen Fernando Farulli nannte. Sellner hatte Vorbehalte gegenüber etwaigen Malern der neoimpressionistischen Richtung geäußert und war auf der Suche nach einem Künstler von mediterraner Prägung.

Meine Zusammenkünfte mit Farulli aus Anlaß des « Odysseus », nicht sehr zahlreich, aber ausgedehnt und mit intensiver Arbeit ausgefüllt, und unsere Gespräche über den homerischen Text und über das von mir verfaßte Libretto haben ein überraschendes Ergebnis gezeitigt. Angesichts der nach und nach entstandenen Bühnenbilder, von denen häufig verschiedene Versionen existieren, fragte ich mich, wie es möglich sei, daß Farulli, ohne die Partitur der Oper kennen, ohne jemals auch nur gehört zu haben, wie die Musik zu « Odysseus » klingt (« Odysseus » ist kein Werk, das man am Klavier illustrieren könnte, da es zu sehr an das besondere Timbre der von Fall zu Fall ausgewählten Instrumente gebunden ist), allein mit Hilfe des Librettos jeweils die Farbe fand, die am besten zu meinem Orchesterklang stimmt.

Die lyrische Seite in Farulli, die einer seiner Kritiker hervorgehoben hat, spricht sich in den weiträumigen Meeresszenen aus, deren alleinige Begrenzung der Horizont bildet; seine Qualen werden manifest in der Hades-Szene; sein Ithaka, die Erde, ist böse und feindlich.

Als ich kürzlich, als zuletzt entstandene Arbeiten, die Zwischenvorhänge bewundern konnte, kamen mir wie von ungefähr Milloss' Worte von damals in den Sinn, als er mir das erste Mal von Farulli sprach: Und ich schloß daraus, daß die Choreografen (Serge de Diaghilev sei hier unser Lehrer!) mit einem besonderen Sinn dafür begabt sein müssen, in künstlerischen Persönlichkeiten die verstecktesten Seiten aufzuspüren, was ihnen erlaubt, den rechten Mann am rechten Ort einzusetzen.

Luigi Dallapiccola

FARULLI UND DIE MUSIK

Vor einigen Jahren war in einer Ausstellung der Galerie « Santa Croce » in Florenz ein Bild von Fernando Farulli zu sehen, das den Titel « Der Musiker » trug: Ein rätselhafter Kopf von herben Gesichtszügen, ganz Stirn und Augen. Es war nicht schwer, in dem Bild eine sozusagen symbolische Darstellung von Luigi Dallapiccola zu erkennen. Es handelte sich um ein aus dem Gedächtnis gemaltes Porträt, in dem jedoch absichtlich auf die traditionellen Bestandteile der Porträtmalerei verzichtet worden war (Ähnlichkeit im konventionellen Sinn, Gefälligkeit, « Charakterdarstellung »). Was jedoch absichtlich deutlich gemacht wurde, war das bedeutsame Erlebnis, zu dem für den Maler die zahlreichen Gespräche mit dem Musiker geworden waren. Die Begegnung mit diesem vielschichtigen Menschen zeitigte in Farulli so etwas wie Furcht und wurde zu einer Herausforderung der Einsichten und Fähigkeiten des Künstlers gegenüber dem Geheimnis, das jeden Menschen umgibt, sich aber stärker fühlbar macht, wenn es sich um eine problematische Persönlichkeit handelt, in der viele Möglichkeiten verborgen sind.

Das Bild von Farulli gründete sich also auf eine genau benennbare Verbindung zur Realität, und der Kopf des anonymen « Musikers » gehört in die lange Reihe der männlichen und weiblichen Gesichter, die fast immer von dem gleichen schmerzlichen Ausdruck gezeichnet sind, welcher manchmal fast an Wut gemahnt. Und wenn man sich fragt, warum der Florentiner Maler die Notwendigkeit gespürt hat, diesen strengen und herben Kopf, der ganz aus Stirn und Augen zu bestehen scheint, neben die anderen menschlichen Gestalten zu stellen, neben die Männer im Schutzhelm aus Bergwerk und Hochofen, neben die vom Elend und vom Schmerz wie zerstörten Akte (die, mit liebevollem Zorn gemalt, im

Kunstwerk neu erstehen), stellt man zugleich die Frage, warum Farulli ein zweites Mal die Aufgabe übernommen hat, die Bühnenbilder für eine Oper von Dallapiccola zu schaffen (zuerst für « Nachtflug » und jetzt für « Odysseus »).

Die Antwort auf diese Frage scheint mir nicht damit gegeben, daß man eine Art intellektueller Ähnlichkeit zwischen den beiden Künstlern herstellt oder auf Entsprechungen in ihrer Bildung hinweist (wenn es auch ohne Zweifel ist, daß die « expressionistische » Komponente Dallapiccola und Farulli in gewisser Weise einander nahebringt); es handelt sich vielmehr um ein Sichähnlichsein im menschlichen Engagement, denn beide Künstler, der Maler wie der Musiker, fühlen sich vor dem Geheimnis, das den Menschen umgibt, angezogen, wenn auch in verschiedener Weise und wenn auch durch völlig unterschiedliche Menschentypen.

Weder für Dallapiccola noch für Farulli existieren die Versuchungen eines Neo-Klassizismus im Sinne eines hermetischen Sichverschliessens vor brennenden Problemen; und wie der Musiker gleichsam zu einer harten « niederländischen » Disziplin gezwungen zu sein scheint, um die zentrale Bedeutung des Menschen für seine moralischen und künstlerischen Interessen neu zu begründen, so unterstellt sich auch der Maler dem harten Gebot des « Bildens », um mit der Kraft der Liebe und des Schmerzes zugleich Maler und Kündler, Zeuge und Deuter der uns umgebenden Welt zu sein, was nichts anderes ausdrückt als den Glauben an den sich immer wieder bestätigenden Wert des Menschen.

Wenn auch die Entstehungsweisen verschieden sind, so haben doch die « Gebete » von Dallapiccola ihre Entsprechung in der malerischen Humanität Fernando Farullis; und die Helden des Komponisten (modern auch dann, wenn sie dem antiken Mythos und der Geschichte entstammen) begegnen sich mit den vom Maler abgebildeten Menschen, die auf ihre Weise auch heroisch sind, denn sie erscheinen als « Gefangene » ihres Fleisches, ihrer Umwelt, als « Gefangene » eines Lebens also, das Verzicht ist und zugleich Aufgabe und von einem ständigen Kampf Zeugnis gibt. So kann es nicht Wunder nehmen, daß Farulli einmal bekannt hat, er liebe es, wenn in seinem Florentiner Atelier, während er malt, Teile aus Bergs « Lulu », die « Canti di prigionia » von Dallapiccola, Mahlers Dritte oder die Tragische von Schubert erklingen: Verschiedene Stille, verschiedene Möglichkeiten und Versuchungen des Ausdrucks, ständige Herausforderungen an ein « Handwerk », das den Veränderungen der Zeit unterworfen ist; aber alle diese Dinge sind auf diesen einen besonderen Künstler und Menschen konzentriert. Ein Künstler von der Art, dem

aus der eigenen Tüchtigkeit allein keinerlei Befriedigung erwächst, der seine Fertigkeit sogar gering achtet, wenn sie nicht auf einen genau zu bezeichnenden moralischen Zweck gerichtet ist.

Für Farulli, wie auch für Dallapiccola, existiert Musik als « divertimento » nicht. Der Mozart, der den Damen der guten Gesellschaft gefällt, interessiert Farulli eigentlich gar nicht, weil er einen Mozart kennt, der kein verkappter, sondern ein echter « Romantiker » ist. Und wer geneigt ist, an einen Maler zu denken, der sich der Musik auf der Suche nach « Atmosphäre » nähert, würde enttäuscht: Farulli, auch wenn er die Bühnenbilder zu « Odysseus » malt, bleibt immer von dem Geheimnis, das den Menschen umgibt, angerührt, von dem Menschen, den es mit jenem raschen, liebevollen und zornigen Pinselstrich festzuhalten gilt, mit dem Farulli seine Arbeiter, seine weiblichen Akte, die so verzweifelt nackt und bloß sind, seine seltenen und wilden Blumen, auch sie Zeichen der menschlichen Tragödie, abbildet.

Farulli ist daher imstande, das Gewicht der Schönheit der klassischen Welt zu spüren, aber könnte niemals, weder als Mensch noch als Künstler, irgendeiner neo-klassizistischen Richtung anhängen. Und hier liegt auch der Grund und die Bedeutung seiner Begegnung mit der Musik: erregende Begegnung mit einer Welt, die für Farulli vertraut und schrecklich zugleich ist.

Leonardo Pinzauti

Gruppenausstellungen

XXIII Biennale (Venezia, 1942), VIII Salon des moins de 30 ans (Galerie des Beaux-Arts, Paris 1948), Rassegna Internazionale d'Arte d'oggi (Galleria La Strozzi, Firenze 1949), Pittura Italiana Contemporanea (Johannesburg, Pretoria 1949), Pittura Italiana (Praha, Brno 1949), VI Quadriennale Nazionale d'Arte (Roma, 1951), Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Art (Carnegie Institute, Pittsburgh 1952), XXVI Biennale (Venezia, 1952), Sessanta Maestri del prossimo trentennio (1955), VII Quadriennale Nazionale d'Arte (Roma, 1955), Esposizione della giovane pittura italiana (Mosca, 1957), Giovani artisti italiani (Palazzo della Permanente, Milano 1958), Contemporary Italian Drilling (New York, 1958), III Biennale dell'Incisione italiana contemporanea (Venezia, 1959), Incisione italiana contemporanea (Varsavia, Cracovia, Lublino 1959), VIII Quadriennale Nazionale d'Arte (Roma, 1959), Italienische Zeitgenössische Grafik (Museum der Stadt, Greifswald 1961), V Biennale Nazionale d'Incisione contemporanea (Venezia, 1963), I Biennale Nazionale d'Arte Contemporanea (Bari, 1963), Sette pittori d'oggi e la tradizione (Galleria Il Fante di Spade, Roma 1963), Ogettività e Figura (Galleria Il Fante di Spade, Roma 1963), Incisione italiana contemporanea (Museo Puskin, Mosca 1964), XV Premio del Fiorino (Firenze, 1964), XIII Mostra Nazionale (La Spezia, 1965), VI Biennale Nazionale dell'Incisione Contemporanea (Venezia, 1965), XXIV Biennale d'Arte (Milano, 1965), Mostra Intergrafik (Neue Berliner Galerie, Berlin 1965), Immagini degli anni 60, poesia e verità (Roma, Ferrara, Parma 1966), Mostra delle Arti Figurative Italiane (Palazzo della Permanente, Milano 1966), La pittura figurativa in Europa (Milano, Bruxelles, Hamburg, Prag, London 1967).

Einzelausstellungen

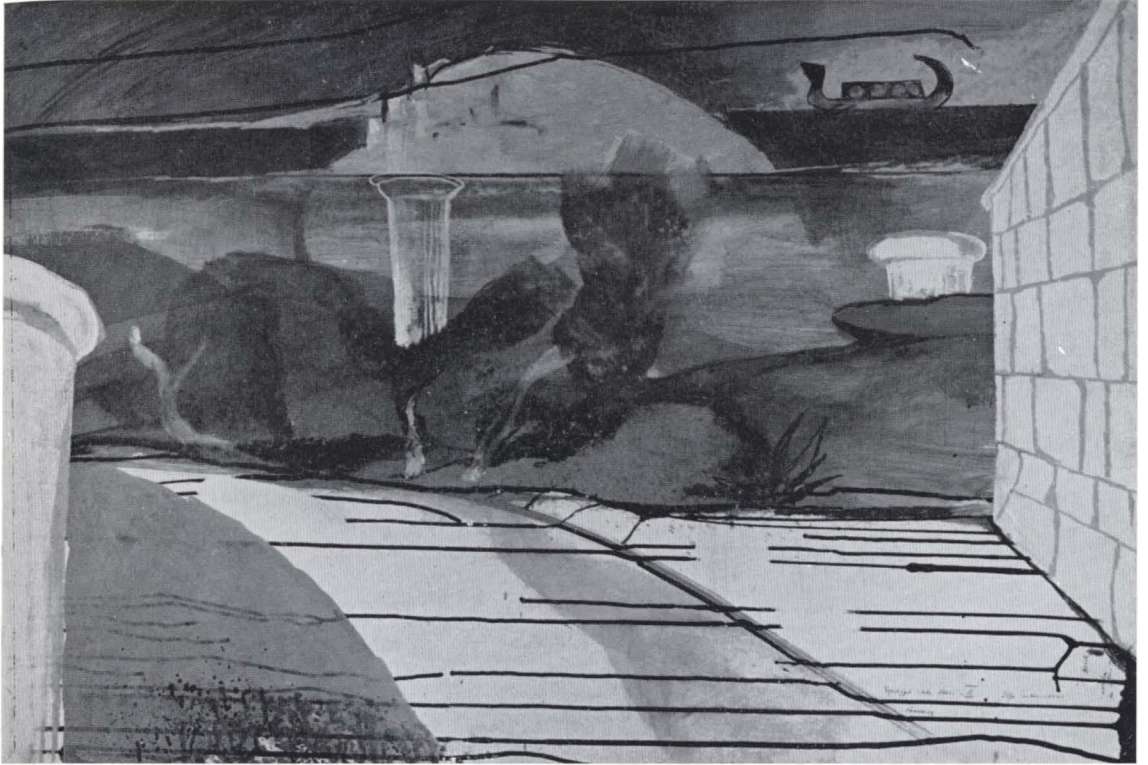
Lyceum (Firenze, 1943), La Porta (Firenze, 1945), Sala Stampa Palazzo Strozzi (Firenze, 1947), Galleria Bergamini (Milano, 1950), Galleria Vigna Nuova (Firenze, 1953), Galleria La Strozzi (Firenze, 1953), Galleria Bergamini (Milano, 1954), Casa della Cultura (Livorno, 1954), Società Dante Alighieri (Lausanne, 1954), Biblioteca Comunale (Piombino, 1955), Ridotto Teatro Comunale (Ferrara, 1955), Galleria La Colonna (Milano, 1955), Galleria L'Aureliana (Roma, 1955), Galleria Il Fiore (Firenze, 1956), Galleria L'Incontro (Roma, 1957), Galleria L'Indiano (Firenze, 1957), Galleria Le Ore (Milano, 1958), Galleria L'Aureliana (Roma, 1958), Galleria Il Fiore (Firenze, 1959), Galleria San Carlo (Napoli, 1959), Galleria La Nuova Pesa (Roma, 1960), Galleria Bergamini (Milano, 1960), Galleria Il Canale (Venezia, 1960), Galleria La Nuova Pesa (Roma, 1961), Galleria Santa Croce (Firenze, 1961), Manhattan Galleries (Pasadena, 1961), Galleria San Carlo (Napoli, 1962), Galleria La Strozzi (Firenze, 1963), Manhattan Galleries (Pasadena, 1963), Galleria Il Fante di Spade (Roma, 1964), Galleria Bergamini (Milano, 1964), Istituto Storia dell'Arte dell'Università (Pisa, 1965), Galleria Santa Croce (Firenze, 1966).



Erster Akt, vierte Szene



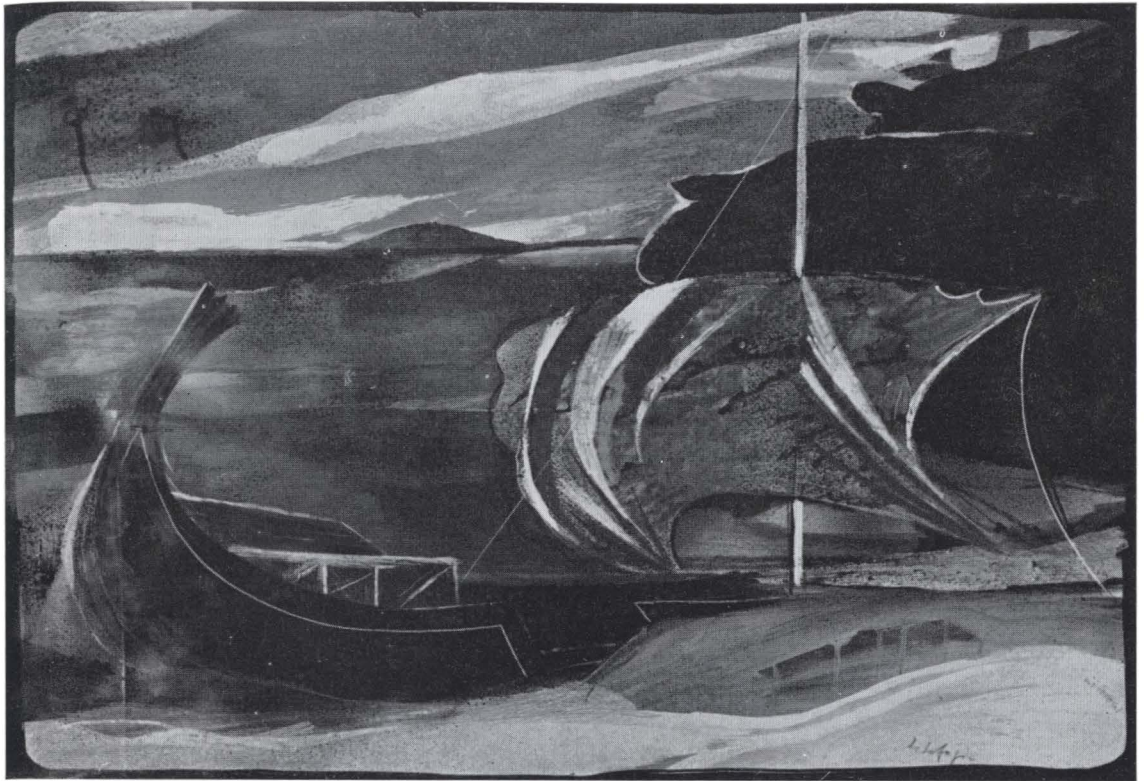
Prolog



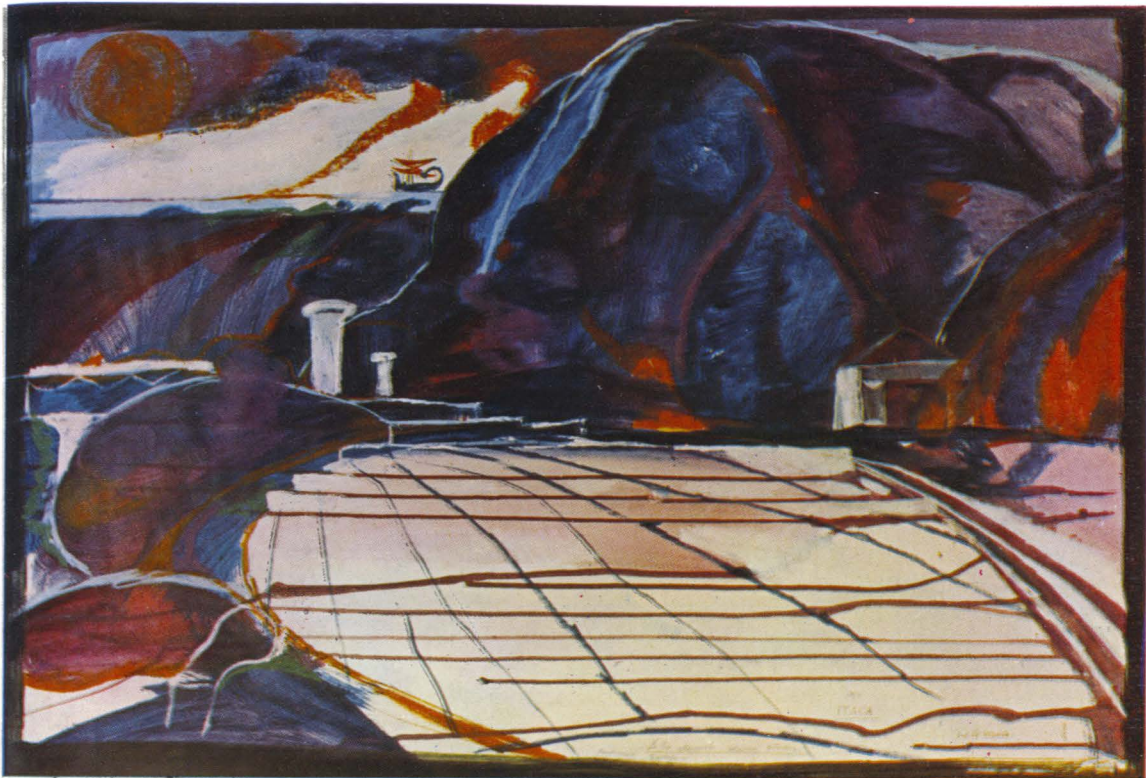
Prolog



Erster Akt, erste Szene



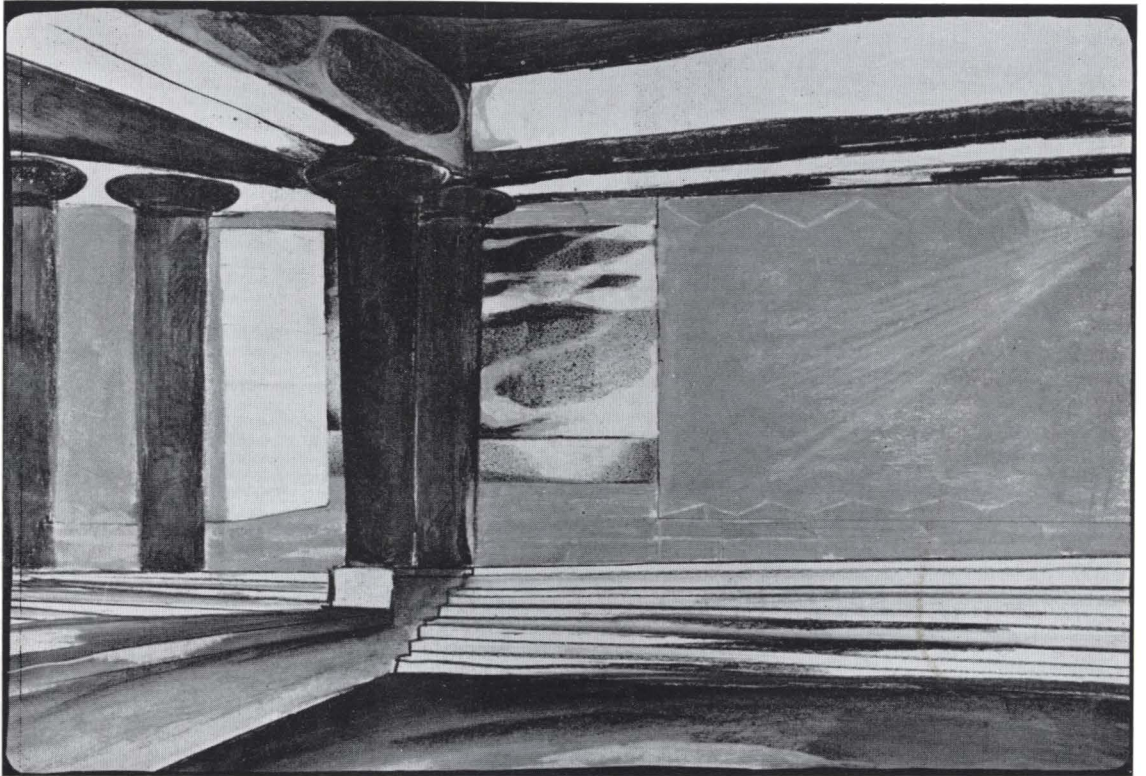
Erster Akt, zweite Szene



Zweiter Akt, erste Szene



Erster Akt, dritte Szene



Zweiter Akt, zweite Szene



Erster Akt, vierte Szene (Hades) - Projektion



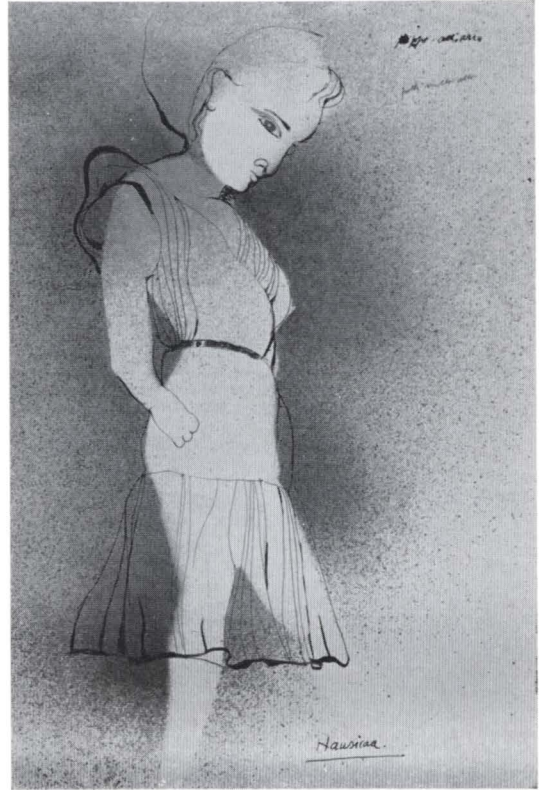
Erster Akt, vierte Szene (Hades) - Projektion



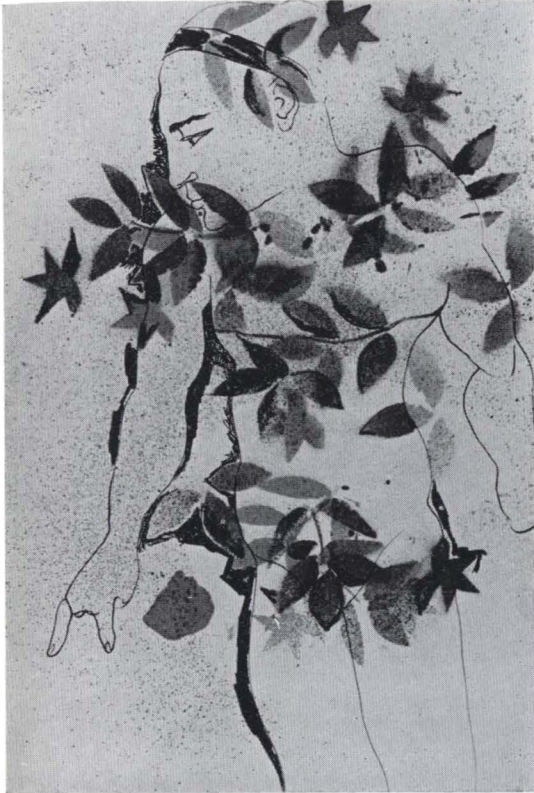
Epilog



Kalipso



Nausikaa



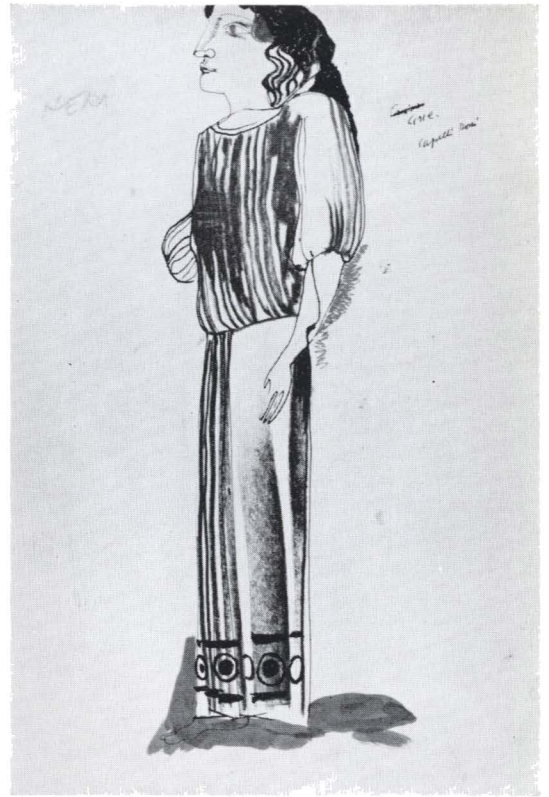
Odysseus



Alcinoo



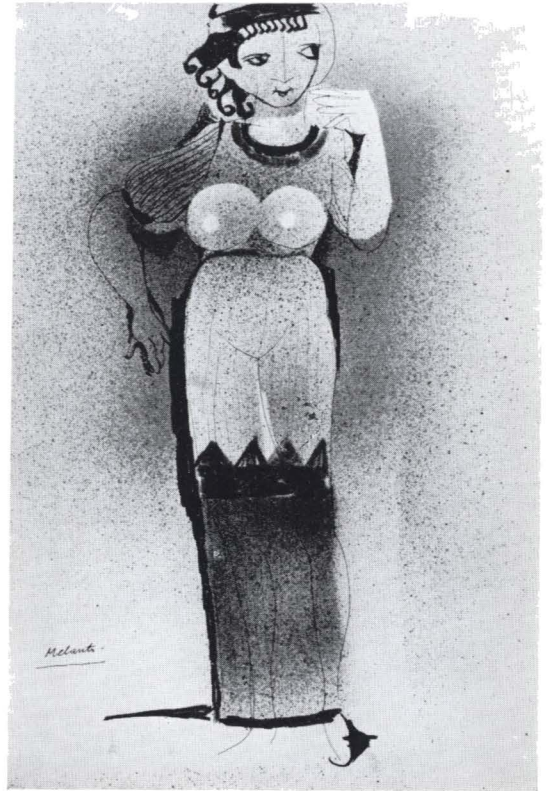
Demodokos



Kirke



Eurimachos



Melanthios



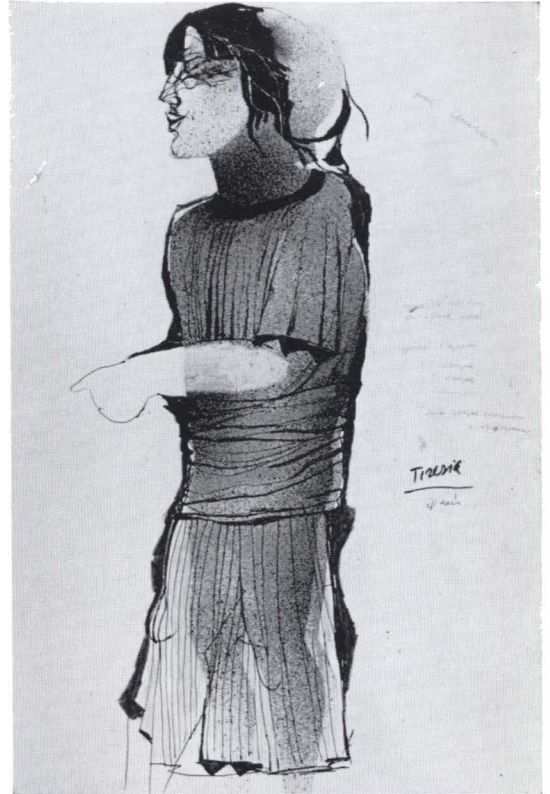
Eumais



Antinoos



Antikleia



Tiresias



Telemachos



Penelope