



Karlsruhe

Badisches Staatstheater

1936 1937

01931

Badisches Staatstheater Karlsruhe



Siegfried Matthus

**FARINELLI
ODER
DIE MACHT DES GESANGES**

15

Spielzeit 1997/98

Mein **Farinelli** wird stilistisch im Theatralischen wie im Musikalischen eine sehr vielfältige Oper werden. Die verschiedenen Elemente reichen von der Großen Oper über die Spieloper bis zum Musical. Im Mittelpunkt steht jedoch der Belcanto-Gesang. Die Gesangsstimmen werden dominieren und das Orchester nur eine, dem heutigen Klang entsprechende, Begleitfunktion erhalten. Bei den Arien Farinellis verwende ich historische Melodienmodelle, ohne sie jedoch zu zitieren oder zu gar zu bearbeiten. Mein Rezitativstil ist aus dem barocken inspiriert, erhält jedoch durch den Einsatz von Schlagzeug und Synthesizer einen heutigen „Sound“.

Siegfried Matthus



HANDLUNG DER OPER

Der depressiv veranlagte spanische König Philipp V. hört imaginäre Stimmen, die ihn quälen und martern. Immer auf dem Höhepunkt eines solchen Anfalles ruft er nach dem berühmten, in seinen Diensten stehenden, Kastratensänger Farinelli, der ihn mit seinem Gesang beruhigen kann. An den langen Abenden und in den durchwachten Nächten, erzählt Farinelli auf Bitten des Königs aus seinem Leben

In Rückblenden erfahren wir, wie geschäftstüchtige Impresarios Kinder von der Straße holen und ein Barbier ihre schönen Sopranstimmen durch einen kleinen chirurgischen Eingriff „rettet“. Diese Knaben werden an den damaligen Konservatorien in strengem Regiment als Sänger ausgebildet.

Farinelli erzählt von seiner großen Liebe zu einer Gesangsschülerin, die er nicht heiraten darf, weil die Kirche ihm als zeugungsunfähigen Mann die Ehe verweigert. Die junge Sängerin verkleidet sich als Kastrat Bellino, und beide feiern in den berühmten Opernhäusern Europas große Erfolge.

In London tobt ein erbarmungsloser Konkurrenzkampf zwischen dem Theater, in dem Farinelli große Erfolge feiert und dem Theater Händels. Dieser will durch technisch neuartige Maschinenopern den Erfolg wieder auf seine Seite ziehen. Straßensänger, die diese erstarrten Opern musicalhaft parodieren übertrumpfen Farinelli und auch Händel.

Farinelli gelingt es tatsächlich den König mit seinem Gesang zu heilen. „Ihr seid ein Orpheus, Farinelli!“ — ruft er in seiner Euphorie und fordert den Sänger auf, nun seine Kunst für die Rettung der Welt einzusetzen.

Farinellis Ruhm und Einfluß am spanischen Königshof sind ständig gewachsen. Die Neider und Intriganten, aus deren Sicht zu viel Geld für die Kunst ausgegeben wird, sehen ihre Zeit gekommen, dem staatsgefährdenden Treiben der beiden ein Ende zu bereiten. Mit der Parole „Das Singen führt zum Staatsbankrott“ versuchen sie Farinelli und den König mundtot zu machen. Der König wird zum Auto-dafé getragen. Farinelli setzt die „Macht des Gesanges“ gegen das Grauen des Autodafé.



*König Philipp V. und Farinelli
(Andrzej Dobber und Axel Köhler)*

ÜBER SIEGFRIED MATTHUS

Unter den Komponisten aus der ehemaligen DDR gehört Siegfried Matthus zu den wenigen Ausnahmen, die sich schon seit den siebziger Jahren internationale Aufmerksamkeit und Anerkennung erworben haben. Diesen Ruf verdankt er vor allem einer unverwechselbaren und anhaltend kreativen Musikalität, deren Entfaltung sich stets zuerst nach den individuellen Ausdrucksbedürfnissen richtete und nicht danach fragte, was offiziellen Kunst-Doktrinen

jeweils als wünschenswert erschien. Dazu gehören aber auch eine Unabhängigkeit gegenüber avantgardistischen Moden und ein waches Gespür für klangliche Zumutungen an das Opern- und Konzertpublikum das letztendlich immer noch verstehen soll, was der Komponist ausdrücklich tönend vermitteln will.

1934	geboren am 13. April in Mallenuppen/Ostpreußen
1948–1952	Schulbesuch und Abitur in Rheinsberg
1952–1958	Studium an der Deutschen Hochschule für Musik in Berlin, Kompositionstudien bei Rudolf Wagner-Régeny
1958–1960	Meisterschüler Hans Eislers an der Akademie der Künste in Berlin
seit 1960	freischaffender Komponist
seit 1964	Komponist und Berater (Dramaturg) für zeitgenössische Musik an der Komischen Oper Berlin
	Zusammenarbeit mit Walter Felsenstein, Götz Friedrich und Harry Kupfer
1966–1988	Konzeption und Leitung der Veranstaltungsszene <i>Kammermusik im Gespräch</i> an der Komischen Oper Berlin
1969	Mitglied der Akademie der Künste der DDR
1972	Leitung einer Meisterklasse dieser Akademie und Sekretär der Sektion Musik
1976	Mitglieder der Akademie der Künste Berlin (West)
1978	Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München
1984	Ehrenbürger der Stadt Rheinsberg
1985	Ernennung zum Professor
seit 1991	Künstlerischer Leiter der Kammeroper Schloß Rheinsberg
1996	Preis des Internationalen Theaterinstituts Berlin (ITI)

Die Fülle des bisher Geschaffenen läßt sich einerseits nach den großen Gattungen gliedern, die Matthus kompositorisch bediente: An erster Stelle der anhaltenden Interessen — und des nachhaltigen Erfolgs — ist da natürlich der Bereich des Musiktheaters zu nennen, mit bislang elf Opern seit dem *Lazarillo vom Tormes* (1963) als Zentrum. Einen zweiten, kaum minder gewichtigen Schwerpunkt bildet die Orchestermusik mit „absoluter“ und „programmatischer“ Sinfonik und einer Serie von 13 Solo-Konzerten, denen zum Teil durch-

schlagende Resonanz beschieden war. Daneben stehen große Vokalwerke, die teils aus theatralischem teils aus sinfonischem Geist konzipiert sind, viele vokale Miniaturen in der Tradition von Kantate, Lied oder Chorgesang und instrumentale Kammermusik für verschiedenen Besetzungen. Und nicht zu vergessen sind die zahlreichen Beiträge im „angewandten“ Bereich von der Filmmusik bis zum politischen Chanson, die der einstige Schüler Hanns Eislers immer wieder zwischen die Hauptlinien seiner Produktion flocht. Andererseits gliedern sich diese produktiven Linien nach Knotenpunkten der stilistischen Entfaltung von der Dauer etwa je eines Jahrzehnts. Bis Ende der sechziger Jahre reicht eine erste Phase, die durch die experimentelle Auseinandersetzung mit den technischen Mitteln der musikalischen Moderne und Avantgarde geprägt ist. Danach folgt eine Zeit der Konsolidierung, der gleichsam systematischen Anwendung persönlicher Sprache in der stärkeren Rückbesinnung auf Gestaltungsweisen und Ausdrucksmuster der Tradition.



Schließlich steht die jüngste Schaffensetappe der achtziger und neunziger Jahre im Zeichen voll ausgefeilter handwerklicher Souveränität, eines auch expressiv genau und sicher disponierenden Musikdenkens, das formt und gestaltet, was es fühlen will und sagen kann . . .

Selbst Kenner seines umfänglichen Œuvres bringen es schwerlich auf einen deckenden Begriff, in ein gültiges System oder gar nur ins Fahrwasser der herrschenden neoexpressiven Strömungen. Man faßt

Matthus' musikalische Kreativität am ehesten im Zuge seines ebenso impulsiven wie relativ mühelosen, instinktiv funktionierenden Arbeitswillens — beim Impuls nämlich, von derartigen Begriffen, Systemen oder Richtungen sich möglichst abzustößeln und freizumachen. Wohl ist Komponieren bei ihm an inhaltliche Vorstellungen und funktionale Kriterien gebunden, nicht aber primär an den eitlen Ehrgeiz zu einem forciert neuen Stil, mit dem sich absolut „Unerhörtes“ sagen ließe. Technische Dogmen bedeuten ihm umso weniger, je besser er sie zu adaptieren und in ihrer begrenzten Bedeutsamkeit für sich und sein Ausdrucksbedürfnis zu durchschau- en lernte.

So orientiert sein Musikdenken mit zunehmender Intensität letztlich auf eine nicht „post“-, sondern trans-moderne Sprache der differenzierten, möglichst eindeutig bestimmten Affekte, auf eine impressive Reizbarkeit der musikalischen Sinne und auf eine Leidenschaftlichkeit der Gefühlsregungen, die ohne umständlich Reflexion funktionieren und also unmittelbar erlebt werden können. Gerade deshalb ist Matthus, spätestens seit ihm Felsenstein für die Komische Oper engagierte, dem Musiktheater verfallen. Gerade dort, im wechselseitig sich erhellenden Ensemble der Künste, findet sein ideal einer „redenden“, „überzeugenden“ und „vermittelnden“ Musik das unerschöpfliche Experimentierfeld an konkreten Herausforderungen und überprüfbaren Erfüllungen. Eine erste Synthese nach angestrengtem Suchen gelang 1966/67 mit der Oper *Der letzte Schuß*, einem Revolutionsdrama im Spannungsfeld zwischen individueller Liebe und großer Politik. Dieses Werk bringt erstmals auch „Matthus“ prägnant zu eigener Sprache, zu dem ihm zugehörigen expressiven, passionierten Klang; und es exponiert sogleich ein „Thema“, einen Grundkonflikt zwischen polaren Prinzipien (Frau/Liebe/Leben — Mann/Politik/Tod), dem er musikdramatisch die Treue halten wird. Die

komische Kriminaloper *Noch einen Löffel Gift, Liebling?* von 1971 und die hintergründige *Omphale* von 1974, beide in Zusammenarbeit mit Peter Hacks entstanden, variieren solche Problematik in den kontrastierenden Gewändern von „alltäglicher“ Salonposse und „zeitlosem“ Mythos. Noch einmal im gattungsspezifischen Gegensatz von blutig-antiker Tragödie und fragil-visionärem Traumspiel verquickt sich archetypischer Geschlechterkampf mit den zerstörerischen Interessen eingreifender Machtpolitik in den beiden Opern der achtziger Jahre: *Judith* nach dem Schauspiel von Friedrich Hebbel kam 1985 in Harry Kupfers Inszenierung in Berlin zur Uraufführung — im gleichen Jahr, in dem in Dresden anlässlich der Wiedereröffnung der Semperoper *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* nach Rilkes berühmter Novelle erstmals, von Ruth Berghaus inszeniert, mit größtem Erfolg und danach in vielen weiteren Inszenierungen im In- und Ausland über die Bühne ging.

Damit wurden menschlichste Botschaften ausgesendet und zugleich neue klangliche Perspektiven eröffnet, in denen auch der *Graf Mirabeau*, uraufgeführt 1989 in Berlin und zugleich in Karlsruhe und Essen, sowie das Bühnenstück *Desdemona und ihre Schwestern* (1992) sich hören ließen und bewährt haben. Aber ohne Unvorhersehbares und musikalisch Überraschendes ging es weder in diesen Fällen noch im instrumentalen Bereich zu, wenn man nur an die stilistische Spannweite der so unterschiedlich konzipierten Hauptwerke der letzten Jahre denkt, zum Beispiel die Orchesterstücke *Tief ist der Brunnen der Vergangenheit*, die „Gewandhaus-Sinfonie“, das Klavierkonzert nach dem (auch von Schönberg instrumentierten) *Klavierquartett g-moll o. 25* von Johannes Brahms sowie das *Manhattan Concerto*. Und gewiß wird es nicht ohne Auswirkungen auf die weitere kompositorische Arbeit bleiben, daß sich Matthus inzwischen mit der erfolgreichen Leitung

von sommerlichen Opernfestspielen im Schloß Rheinsberg (wo er die Oberschule besucht hatte) einen Jugendtraum erfüllen konnte und dazu beiträgt, daß theaterbesessene Komponisten wie er auch in Zukunft für neue wie alte Opern auf professionellen Interpreten-Nachwuchs und ein sich verjüngendes, begeisterungsfähiges Publikum zählen können.

Frank Schneider

Komponist, Titeldarsteller und Dirigent im Gespräch anlässlich der ersten Hauptprobe (Siegfried Matthus, Axel Köhler und Kazushi Ono)



Regisseur Michael Hampe bei der Probenarbeit (mit Dagmar Schellenberger, Axel Köhler und Mitgliedern des Staatsoperchor)



SIEGFRIED MATTHUS ÜBER DIE ENTSTEHUNG SEINER OPER „FARINELLI ODER DIE MACHT DES GESANGES“

Ein Interview

Wie kommt man als Komponist auf die Idee, eine Oper über Farinelli zu schreiben?

Ich muß gestehen, daß die Idee nicht von mir stammt. Ich bin mit Jochen Kowalski an der Komischen Oper und habe dort seine Entwicklung verfolgt. Er hat mich eigentlich auf Farinelli gebracht, obwohl ich die Figur natürlich kannte. Dann ist Herr Hampe derjenige gewesen, der auf diese Idee angesprungen ist. Die Idee, eine Oper zu schreiben, ist eine Sache. Aber irgendwie braucht man dann heutzutage auch jemanden, der dann diese Oper macht und das entsprechende Opernhaus.

Ich finde es toll, daß das Badische Staatstheater unter Herrn Fieber spontan miteingestiegen ist. Ich habe mich dann ausgiebig mit Farinelli beschäftigt, Biographien gelesen, die übrigens sehr unterschiedlich sind, habe mich viel mit der Zeit befaßt. Es gibt ein sehr gutes Buch von Ortkemper, „Engel wider Willen“, in dem das Material zusammengetragen ist, das ich teilweise schon anderenorts gelesen hatte. So hat sich meine Idee langsam verfestigt, wobei mir von Anfang an klar war, in meiner geplanten Oper keine Biographie von Farinelli nachzuzeichnen. Die zündende dramaturgische Idee war um die Episode des gemütskranken spanischen Königs und seiner Heilung angesiedelt. Da war die Grundidee, die ich mit der Orpheus-Sage

Die zündende dramaturgische Idee war um die Episode des gemütskranken spanischen Königs und seiner Heilung angesiedelt.

verknüpft habe. Alles dies hat mich zu der Überzeugung gebracht, eine Oper zu schreiben.

Nun ist die Orpheus-Sage ein mythischer Stoff, der in der Opergeschichte genügend abgehandelt worden ist. Hat es Sie nicht auch gereizt, mit dem Farinelli eine Gestalt aus Fleisch und Blut zu vertonen, mit der sich wirklich die Macht der Musik, die Macht des Gesanges erwiesen hat, was sonst fast immer eine Utopie bleibt?

Sie haben recht, wobei natürlich auch die Mythen und Sagen nicht zustande kamen, ohne daß dabei ein realistischer Hintergrund mitspielt. Dass Gesang und Musik Wirkungen auf Menschen haben, ist wohl unbestritten. Diese Wirkung ist mehr oder weniger groß. Heutzutage benutzt die Psychologie und Medizin Musik zur Beruhigung. Freilich wird Musik auch zum Aufputschen benutzt, wenn junge Leute ihre Boxen mit Phonstärke aufdrehen und ihre Techno-Musik hören. Da wird Musik zur Droge. Die Grenzen zwischen Heilung und Schädigung sind fließend. Oder man denke nur an „Kriegsmusiken“, mit denen man junge Leute in den Tod geschickt hat. Dies alles zeigt, daß Musik Wirkungen hat. Die Episode, in welcher der gemütskranke König durch Farinellis Gesang beruhigt wird, habe ich insofern weiter dramatisiert, als daß der König auch noch Stimmen hört. Auf dem Höhepunkt solcher krankhaften Anfälle schreit er „Farinelli sing“. Diesem gelingt es ihn zu beruhigen und im Laufe der Jahre sogar zu heilen. Ausgehend von diesem positiven Ergebnis versu-

Ausgehend von diesem positiven Ergebnis versuchen die beiden, auch die Welt zu heilen. Das ist das, was ich als Utopie in meine Oper hineingenommen habe.

chen die beiden, auch die Welt zu heilen. Das ist das, was ich als Utopie in meine Oper hineingenommen habe. Daß Sänger und König dabei auf Widerstand stossen, ist aus der Realität unserer Welt übernommen. Aber die Erkenntnis, daß Gesang in der vielfältigsten Form von der Gregorianik bis zum Rap-Gesang zur Lebensqualität gehört, bleibt ein Faktum.

Es gibt zwischen Komponisten und Textautoren oft jenen berühmten Briefwechsel, welcher sehr interessant für den Schaffensprozeß des Komponierens ist. Sie sind nun ihr eigener Textdichter, insofern fällt diese Variante des Schaffensprozesses weg. Auf der anderen Seite war ihr Partner im Finden der dramatischen Situation gleichzeitig Auftraggeber und zukünftiger Regisseur, eine doch etwas ungewöhnliche Konstellation. Inwieweit haben Sie sich mit Herrn Hampe über das Libretto verständigt?

Wie ich schon sagte, war Herr Hampe sofort auf den Stoff angesprungen. Das war für mich ganz wichtig und hat mich bestärkt. Im Detail hatten wir — was ein ganz natürlicher Vorgang ist — Meinungsverschiedenheiten und haben dies versucht auszugleichen, wobei ich auch bestimmte Vorstellungen von ihm übernommen habe genauso wie er von mir. Wenn da und dort noch ein Rest unterschiedlicher Interpretation bleibt, so werden vielleicht andere Aufführungen, die ja erfreulicherweise anstehen, solche Unterschiede relativieren. Außerdem bin ich jemand — ich weiß nicht, ob ich das als tolerant bezeichnen soll —, der den Interpretieren auch die Freiheit läßt, sich selbst einzubringen. Herr Hampe, Herr Ono und auch die Sänger müssen die Freiheit haben, in bestimmten Grenzen mit dem Stück umzugehen. Insofern ist eine solche Opernproduktion ja ein Teamwork, und gute Vorschläge dürfen nicht unter den Tisch fallen.

Wenn Sie solch ein Werk schaffen, haben Sie natürlich eine genaue Vorstellung von der Musik und von der Szene. Dies ist ihre neunte Oper, Sie erleben also nicht zum ersten Mal das Gefühl, unvermittelt mit der Interpretation durch Andere konfrontiert zu werden.

Das Problem hier in Karlsruhe war, daß ich die erste Konfrontation mit meiner Musik in dem sehr engen und akustisch sehr ungünstigen Orchesterproberaum

Insofern ist eine solche Opernproduktion ja ein Teamwork, und gute Vorschläge dürfen nicht unter den Tisch fallen.

hatte. Da war ich am Anfang ein bißchen schockiert, obwohl ich wußte, daß dies dann später alles anders klingen wird. Aber man überprüft dann Dinge, die man geschrieben hat, auf ihre Realisation. Manchmal wird auch etwas angeboten, was nicht in der Partitur steht, und man kann noch einiges ändern. Wir arbeiten z. B. mit Schlagzeuger und Synthesizer, um das zu erreichen, was ich mir vorgestellt hatte. Vorstellungen entwickeln sich manchmal weiter, und wir alle versuchen, das Optimale herauszuholen.

Handwritten musical score for orchestra and choir. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Kl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tup.), Trombone (Tromb.), Piano (Pia.), Violin I (1. Viol.), Violin II (2. Viol.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Tb.). The piano part includes lyrics: "und ...", "...", "...", "...". The score is marked with "pp" and "p" dynamics. At the bottom, it says "- 5 -".

Aus der handschriftlichen Partitur

Ledermoden-Premiere bei Leder-Kuhn

Pierre Cardin, Daniel Hechter, Bugatti, YSL,
Kapraun, Christ, Gerry Weber
Rosner, Joop, Gimo's, Seldom

JE L E D E R , J E L I E B E R .

Herrenstraße 22, Karlsruhe, Tel. 2 52 32



Ihr Ziel:
*Gelassen der
Zukunft
entgegensehen.*

Ihr Weg: > *Schon früh an
später denken.* Am besten gemein-
sam mit Ihrer Volksbank Karlsruhe.
> Fragen Sie uns nach
Ihrem individuellen Vor-
sorgeprogramm.



VOLKSBANK
KARLSRUHE

CARLO BROSCHI, GENANNT FARINELLI

Die Karriere dieses außerordentlichen Menschen ist in mancher Hinsicht einzigartig. Auch die Umstände

seiner Geburt haben sich von denen anderer uns bekannter Kastratensänger grundlegend ab. Farinelli stammte nämlich aus einer vornehmen Familie. Geboren wurde er am 24. Januar 1705 in Andria in Apulien. Farinelli selbst hat sich oft als geborener Napolitaner ausgegeben. Sein Vater war königlicher Gouverneur einiger unteritalienischer Städte. Er starb, als Carlo 12 Jahre alt war und hatte sich die letzten Lebensjahre mit Komposition und Musikunterricht beschäftigt. Trotz aller Begeisterung für die Kunst kann man sich kaum vorstellen, daß der Vater die Einwilligung zur Kastration gegeben haben könnte, und so ist es durchaus möglich, daß der junge Carlo Broschi aufgrund einer Krankheit operiert werden mußte.



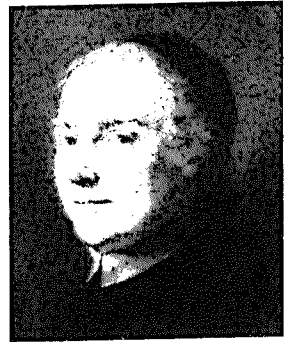
*C. Broschi,
genannt Farinelli.
Stich nach einem
Gemälde von Amigoni,
1735*

Woher der Beiname „Farinelli“ stammt, ist trotz vieler Erklärungsversuche nicht restlos geklärt. Auch scheint er nicht auf Carlo allein beschränkt gewesen zu sein sondern der ganze Familie gegolten zu haben. Jedenfalls wurde sein Bruder Riccardo, ein nicht unbedeutender Komponist, zeitweise ebenfalls als „Farinelli“ bezeichnet.

Unser Sänger muß schon als so junger Mensch nach Neapel gekommen sein, daß er sich an Andria nicht mehr erinnern konnte. Die Musikbegeisterung des Vaters hatte sich auch auf die Söhne Carlo und

Riccardo übertragen, die beide in Neapel ausgebildet wurden. Carlos Gesangslehrer war der berühmte Nicola Porpora, der auch als Komponist hervortrat und in dessen Opern Farinelli später wiederholt auftrat. Sein Debut gab der knapp Sechszehnjährige 1720 in „Angelica e Medoro“, einer „serenata“ Porporas, deren Libretto übrigens das Erstlingswerk des berühmten Pietro Antonio Metastasio darstellte. Seit diesem Anlaß verband die beiden Debutanten, Textdichter und Sänger, eine lebenslange Freundschaft. Wenn sie sich auch nicht so oft sehen konnten, so war doch ihre Korrespondenz umfangreich. In ihren Briefen redeten sie sich mit „caro gemello“ (lieber Zwillingbruder) an. So lebte die Erinnerung an ihr gemeinsames Debut in Neapel fort. Porpora nahm seinen erfolgreichen Schüler mit nach Rom, wo dieser in einer Oper seines Lehrers auftrat. Aus Rom wird auch jene Anekdote überliefert, die von einem Wettstreit mit einem Trompeter berichtet, in dem Farinelli bei weitem den längeren Atem bewies. Jedenfalls untermauerte diese Anekdote Farinellis Ruf als besten Sänger seiner Zeit. Ein weiterer Beiname, der wohl mit seinem Wesen und Aussehen (durch die Kastration?) in Zusammenhang stand, stellte sich zu „Farinelli“: „Il ragazzo“ (Der Junge). Carlo muß wohl auch die mütterlichen Instinkte seiner weiblichen Zuhörerschaft, bei der er besonders großen Erfolg hatte, angesprochen haben. Amouröse Abenteuer aber lagen offenbar nicht in seinem Interesse, denn nicht eine einzige Anekdote wird in dieser Hinsicht überliefert.

Seit 1724 finden wir Farinelli auf der Wanderschaft zwischen den bedeutenden italienischen Musikzentren. In diese Zeit fallen auch zwei Aufenthalte in Wien, wo 1731 die denkwürdige Unterhaltung zwischen Farinelli und Kaiser Karl VI. stattfand, in deren Verlauf der Monarch den Rat gab, der Sänger sollte seine Zuhörerschaft nicht nur in Erstaunen versetzen sondern vielmehr auch an ihre Gefühle zu

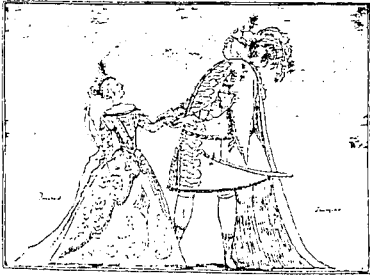


Pietro Trapassi, der sich als Künstler Pietro Antonio Metastasio nannte, wurde 1698 in Rom geboren und starb 1782 in Wien. 1729 wurde er von Kaiser Karl VI. als Hofdichter nach Wien berufen.

Der Dichter ist durch zahlreiche Texte zu Opern, Oratorien und Kantaten berühmt geworden.

appellieren versuchen. Farinelli hat diesen Hinweis beachtet und ist sowohl wegen seiner technischen Brillanz als auch wegen seines Pathos verehrt und bewundert worden.

1734 kam Farinelli zum ersten Mal nach England und sang an der „Opera of the Nobility“. Der führende Musiker Londons war damals Georg Friedrich Händel, welcher allerdings den „Fehler“ machte, für seine Oper am Haymarket den Kastraten Carestini zu bevorzugen, wofür allgemein die unterschiedlichen Stimmlagen (Sopranus und Altus) bzw. Händels Präferenz für den Altus als Erklärung genannt werden. Jedenfalls hatte der Komponist beide Sänger in Bologna gehört, mußte seiner Londoner Entscheidung zugunsten Carestinis aber bald bereuen. Denn



*Faustina Bordoni
und Senesino
Federzeichnung von
Antonio Maria Zanetti,
Venedig 1729,
Fondazione Cini,
Venedig*

wie gut Carestini auch sein mochte, er konnte die Popularität Farinellis nicht erreichen. Dieser erhielt bei jedem seiner Auftritte solch enthusiastischen Beifall, daß das geflügelte Wort aus dem damaligen London überliefert wird (John Hawkins): Wer nicht Farinelli singen und Foster (einen damals berühmten Geistlichen) predigen gehört hat, kann nicht in den höchsten Londoner Adelskreisen verkehren.

Farinellis Wirkung auf Musiker und Zuhörer muß ungeheuer gewesen sein, will man den Berichten glauben, die uns erhalten sind. In London trat Farinelli u. a. in „Artaserse“ auf, einem „pasticcio“, welches aus verschiedenen Kompositionen von Johann Adolph Hasse, einem Schüler Porporas, Riccardo Broschi (Farinelli) und anderen Komponisten zusammengestellt war. Bei der ersten Probe vergaßen die Mitglieder des Orchesters zu spielen, so erstaunt waren sie über die Virtuosität Farinellis. Der bekannte Kastratensänger Senesino hatte die Partie eines wütenden Tyrannen, Farinelli die eines Helden in Ketten zu spielen. Gleich mit seiner ersten Arie rührte der Gefesselte so sehr das Herz des Tyrannen,

daß Senesino seine Rolle als hartherziger Potentat völlig vergaß, gerührt zu dem Kollegen eilte und ihn umarmte. Von der Aufführung der Oper wird der berühmt gewordene Ausruf einer Lady kolportiert: „One God, one Farinelli“, was in unsere Sprache übertragen heißen könnte: „Es gibt nur einen Gott, es gibt nur einen Farinelli“.

Abgesehen von einem kurzen Abstecher nach Frankreich blieb Farinelli bis zum Mai 1737 in England. Aber selbst seine Kunst konnte es nicht verhindern, daß das Londoner Operleben in eine Krise kam, welche mit den Auseinandersetzungen zwischen den rivalisierenden Theatercompanien in Zusammenhang stand und als „Londoner Opernkrieg“ in die Musikgeschichte eingegangen ist. Farinelli verließ England, und nahm — obwohl er ursprünglich beabsichtigte, zurückzukehren — ein überraschendes Angebot aus Spanien an.

Der spanische König Philipp V. litt an unheilbarer Melancholie und konnte kaum noch den nötigsten Staatsgeschäften nachgehen. Eigentlich hatte er schon zugunsten seines Sohnes abgedankt und sich zurückgezogen. Dessen überraschender Tod aber zwang ihn, erneut den Thron zu besteigen. Seine zweite Gattin, die ambitionierte und energische italienische Prinzessin Elisabetta Farnese, hatte die Idee, Farinelli zu arrangieren, daß der König den Vortrag des großen Sängers wie zufällig aus dem Nebenzimmer mitbekam. Der Plan der Königin ging auf. Der König war von Farinellis Kunst entzückt und ließ in seiner Gegenwart von seiner Schwermut ab. Für weitere neun Jahre seines Lebens war der Sänger sein einziger Trost.

Dieser Trost wurde mit 3000 Pfund jährlich reichlich bezahlt. Obwohl der Sänger außerdem noch viele Geschenke und Ehrentitel erhielt, war es bestimmt keine leichte Aufgabe, den König Nacht für Nacht zu erheitern, wobei Farinelli immer die gleichen vier Arien gesungen haben soll. Diese Überlie-

Er verliert sich mehr und mehr in seinen Depressionen. Fast ein halbes Jahr steht er nicht aus dem Bett auf, verbietet, die Wäsche zu wechseln oder ihm die Nägel zu schneiden. Wenn ihm das Nachthemd vom Leib fällt, nimmt er ein neues nur an, wenn es die Königin vorher getragen hat, aus Angst, vergiftet zu werden.

Dann wieder kann man ihn monatelang nicht dazu bringen, zu Bett zu gehen. Oder er hält sich für tot und fragt, warum man ihn nicht begräbt.

(Ortkemper)



FARINELLI
nach einem Gemälde
von Amiconi

ferung darf aber insoweit angezweifelt werden, als daß unter den genannten vier Arien zwei von Hasse waren, die erst 1740 auf den Markt gekommen waren, so daß zumindest in den ersten drei Jahren während des nächtlichen Konzerts auch andere Gesangsnummern in Betracht gekommen waren.

Man hat den Einfluß Farinellis in Madrid manchmal mit dem Rasputins am Zarenhof verglichen, wenngleich der Sänger viel Gutes veranlaßte und kaum Feinde hatte.

Als 1746 Ferdinand VI. den spanischen Thron bestieg, wurde Farinellis Einfluß noch größer als unter Philipp. 1750 ernannte ihn der König sogar zum Komtur des Ordens von Calatrava, eine Ehre, welche sonst nur Adeligen vorbehalten war. Die neue Königin, Barbara von Portugal, liebte die Oper, und so konnte Farinelli sein Talent als Thea-

terdirektor unter Beweis stellen. Für die neue Hofoper engagierte er ein erstklassiges Ensemble, das er mit Festigkeit und einer gewissen Strenge leitete. So war der Zugang zu den Künstlergarderoben verboten, die Damenkostüme fielen dezent aus, Ballett war verpönt und Urlaube für auswärtige Extragastspiele beim Adel wurden kaum gewährt. Als Textdichter kam Freund Metastasio nun öfters zum Zuge, manches Stück wurde eigens für Madrid geschrieben.

Als 1759 die Königin starb, verfiel ihr Gatte in tiefe Schwermut. Es wird berichtet, daß er nur im Nachthemd und unrasiert durch die Gärten von Aranjuez geisterte und bald starb. Obwohl sein Nachfolger, Carlos III., ausdrücklich die Verdienste Farinellis anerkannte und ihm weiter eine Pension zahlen ließ, entschied er aus Gründen, welche im Dunkeln liegen, daß Farinelli Spanien verlassen sollte. Damit waren dessen glorreiche Zeiten endgültig vorbei. Farinelli ging nach Italien zurück, verbrachte einige

Zeit in Parma, dann in Neapel, wo er als Nationalheld gefeiert wurde und sein künftiges Domizil aufschlagen wollte. Schließlich entschied er sich 1760 für einen Palazzo bei Bologna, der schon lange sein Eigentum gewesen war. Hier verbrachte er geachtet und häufig besucht den Rest seiner Tage. 1782, im gleichen Jahr wie sein „Zwilling“ Metastasio, ist Carlo Broschi, genannt Farinelli, am 16. September gestorben. Sein Grab in einer später säkularisierten und in den Napoleonischen Kriegen zerstörten Klosterkirche ist nicht mehr auffindbar.

nach: Angus Heriot



**Jetzt 'was
Leckeres!**

*Für
Theater-
Gourmets*

*Nach dem Stück
ein gutes Stück
gepflegte
Gastlichkeit:
An Theaterabenden
ist die Küche
bis 23 Uhr geöffnet.*

Stadthallen Restaurant
Karlsruhe · Am Festplatz 4 · 0721/377777
Täglich von 11-24 Uhr geöffnet

CASANOVA: DIE GESCHICHTE MEINES LEBENS

Vierzehntes Kapitel

Abschied von der Jugend



Casanova

Inzwischen kam die Kurfürstin von Sachsen nach Bologna, in der Absicht, den berühmten Kastraten Farinelli zu hören. Er gab der Prinzeß ein schönes Frühstück, nach welchem er auf dem Piano eine Arie seiner Komposition spielte. Ich wohnte dem Spiele bei und sah nicht ohne einige Überraschung, die Kurfürstin sich vor Entzücken in die Arme des Sängers stürzen; sie sagte ihm mit Exaltation, sie würde nun zufrieden sterben, da sie ihn gehört hätte. Man weiß, daß Farinelli, oder vielmehr Carlo Broschi, denn das war sein wahrer Name, in Spanien ein glänzendes Glück gemacht hatte; einige Zeit hindurch war er dort mehr König als der König selbst. Aber die Königin, Gemahlin Philipps V.; geborene Prinzeß von Parma, ließ in exilieren, als der Marquis de la Ensenada in Ungnade fiel. Farinelli war um diese Zeit ein Graubart von ungefähr siebzig Jahren; er genoß eine gute Gesundheit, aber der Müßiggang machte ihn langweilig und gelangweilt.

Eines Tages, als er von Spanien sprach, brach er in Tränen aus. Die schöne Stellung, die er dort verlassen hatte, lag ihm noch Herzen. Der Ehrgeiz ist eine noch lebhaftere Eigenschaft als der Geiz. Indes hatte der Kummer Farinellis einen anderen Grund, und diesen verbar er so gut, daß er zuletzt daran starb. Er hatte seinen Neffen, den Erben all seines Gutes, mit einer jungen Person aus einem großen Hause und von großer Schönheit verheiratet. So alt und gebrechlich er auch war, verliebte der arme Farinelli

sich in die Frau seines Neffen, und was noch schlimmer ist, er wurde eifersüchtig auf denselben. Die schöne Nichte nahm diese Leidenschaft in weißen Haaren sehr übel auf; ein gebrechliches und runzeliges Geschöpf wie der Sopran erdreistete sich, in dem Gehege eines jungen und lebhaften Gatten zu jagen, der sie ganz nach ihren Wünschen behandelte — war das nicht sehr lächerlich? Noch lächerlicher aber war es, daß Farinelli, wütend über die Geringschätzung, die man ihm zeigte, seinen Neffen auf Reisen schickte und die junge Frau in seine Wohnung einsperren ließ. Aus Furcht, sie aus den Augen zu verlieren, ging er niemals aus.



*Maria und Farinelli in
einer „Opernszene“
(Dagmar Schellénberger
und Axel Köhler)*

MUSIKER ALS TITELHELDEN DER OPER

Auf Orpheus' Spuren

In seiner Oper FARINELLI oder DIE MACHT DES GESANGES greift Siegfried Matthus nicht nur auf eine Musikergestalt des 18. Jahrhunderts zurück, benutzt Formelemente der Musiksprache dieser Zeit, sondern der Komponist geht auch mit der langatmigen Titelgebung auf eine diesbezügliche „Mode“ dieser Epoche ein. Dabei spielt das kleine Wort „oder“ (italienisch „ossia“) eine nicht unbedeutende Rolle. Es verbindet zwei — wie es scheint — mögliche Titelgebungen, von denen man fast den Eindruck bekommen kann, die jeweiligen Komponisten oder Autoren waren sich nicht einig, welches der treffendere Titel ist und haben beide nebeneinander stehen lassen. Tatsächlich aber war der nach dem Wörtchen „oder“ folgende Titel meistens als ergänzende Erläuterung des vorangegangenen gemeint. „Cosi fan tutte“ oder „Die Schule der Liebenden“, „Don Giovanni“ ossia „Il dissoluto punito“. Der damalige Opernbesucher, welcher vielleicht mit der Nennung von „Don Giovanni“ allein nichts anzufangen wußte, erfährt durch den zweiten Titel in knapper Form, daß es um die Bestrafung eines Bösewichts geht.

Solche Titelgebungen waren lange Zeit beliebt und sind bis in unsere Zeit immer wieder aufgegriffen worden. Entsprechend erfährt der Besucher unserer Aufführung, welcher sich vielleicht unter „Farinelli“ nichts Genaueres vorstellen kann (nicht jeder hat den Film gesehen), daß Matthus ihn mit der „Macht des Gesanges“ konfrontieren möchte. Dabei ist nicht das gemeint, was in jeder Opernaufführung mehr oder weniger gelingt, nein, in Matthus' FARINELLI singen Sänger über Sänger und Singen. Die Oper

nimmt quasi eines ihrer Anliegen zum Gegenstand der Darstellung. Berühmtestes Beispiel der „Macht des Gesanges“ ist die Sage vom Sänger Orpheus, die in einer Vielzahl von Opern von der Renaissance bis zur Gegenwart dargestellt wird. Der Gesang des Orpheus ist von solcher Wirkung, daß selbst die Furien und Geister der Unterwelt bewegt werden können. Die Macht des Gesanges bewirkt die Auferstehung der toten Gattin Eurydike, womit der Gesang Dinge bewirkt, die religiösen Bereichen vorbehalten scheinen. Daß Musik und Gesang ähnliche Kraft haben können, drückt Stendhal treffend aus, wenn er sich durch „die Gewalt des Singens zu den Engeln geschickt“ sah. Singen bewirkt Entrückung oder hat zumindest einen positiven Einfluß auf den Zuhörer. Alessandro Stradella, ein berühmter Sänger und Komponist des ausgehenden 17. Jahrhunderts, hat durch seine Musik und seinen Gesang (ohne es zu wissen) erreicht, daß gedungene Mörder von ihrem Vorhaben abließen. In Friedrich von Flotows Oper „Alessandro Stradella“ wird deshalb die „Macht des Gesanges“ besonders hervorgehoben. Stradella war Sänger und Komponist in Personalunion, hatte aber als Sänger allein im konkreten Fall Wirkung erzielt. Dennoch wird deutlich, daß die Qualität des Singens immer auch an die der Komposition gebunden ist. Ob Komponist oder Sänger, die Darstellung des Musikers und damit des eigenen Metiers dürfte es sein, was solche Opernkompositionen anregte.

*Friedrich von Flotow
(1812–1883)
ALESSANDRO STRAD-
DELLA, 1844 in Ham-
burg uraufgeführt*

Sowohl Alfred Schnittke als auch Franz Hummel haben in jüngster Zeit eine Oper über den italienischen Komponisten Gesualdo vorgestellt, eine menschlich ausserhalb der Norm stehende Persönlichkeit, wie sie in gewisser Weise auch Farinelli war. Die Faszination solcher Gestalten der Musikgeschichte dürfte neben der Gelegenheit, für das eigene Metier und die Musik zu sprechen, Anlaß für solche Kompositionen sein.

*Daniel François Esprit
Auber (1782–1871)
LE PART DU DIABLE
1843 in Paris, Carlo
Broschi ist als Sopran
besetzt (Hosenrolle). Die
Oper spielt zur Zeit
Ferdinand VI.*

*John Barnett (1802–
1890) FARINELLI
Die Titelpartie wurde zur
Uraufführung in London
(1839) von Michael
William Balfe (Tenor)
gesungen, der auch als
Komponist hervortrat
(Manon Lescaut)*

Orpheus ist eine mythische Figur, während Stradella oder Farinelli historische Personen sind. Der Reiz sich mit ihnen zu beschäftigen, mag darin liegen, daß sich ein Mythos, ein Menschheitstraum (oder sollte man besser Musikertraum sagen?) in Teilaspekten konkret erfüllt hat. Farinelli hat wirklich durch seinen Gesang „Macht“ ausüben können, sogar konkrete politische. Im Wissen um diese Tatsache erhält der Titel „Die Macht des Gesanges“ fast eine andere Dimension. Mißbrauch und damit die Gefährlichkeit einer solchen Macht sind andeutbar.

Wie sehr Farinelli noch 100 Jahre später als dominierende Sängergestalt im Bewußtsein der Kunstszene war, mag dadurch unterstrichen werden, daß er als Opernfigur weiterlebte. Er tauchte in Auber's „Le part du diable“ ebenso wie in der sogar nach ihm benannten Oper „Farinelli“ des Engländers Barnett auf. Beide Opern spielen in der Zeit, als Farinelli am spanischen Hofe Macht ausübte. Heute, weitere 150 Jahre später, ist der „Orpheus“ des 18. Jahrhunderts immer noch nicht in Vergessenheit geraten, was auch dem inzwischen wieder stark gewachsenen Interesse an der Kunst der Countertenöre zu verdanken ist.

Frank Gersthofer

**Mode für
festliche Anlässe!**

**Schöpf
Schöpf
Karlsruhe
Schöpf**

HIER MODIFIZIERT
AM MARKTPLATZ

SCHÖPF • EIN GUTES STÜCK KARLSRUHE • WIR BERATEN SIE FREUNDLICH

778

Handwritten musical score for a vocal and instrumental ensemble. The score is written on ten staves. The instruments are labeled on the left: *Tuql.* (Trumpet), *imb.* (Trumpet), *3ba* (3 Bassoons), *2f.* (2 Flutes), *2Bsp.* (2 Bassoons), *2uin.* (2 Oboes), *dir. a²* (Director), *vi* (Violin), and *ba* (Bass). The vocal line includes the lyrics: *Amabile, Pace, Gioi gli, gla, gla, gla, gla, gla, gla, gla, gla, gla, gla,*. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings.

Sta - Ein Nr. 27, 28 Systeme

„EVIVA IL COLTELLO — ES LEBE DAS MESSERCHEN!“

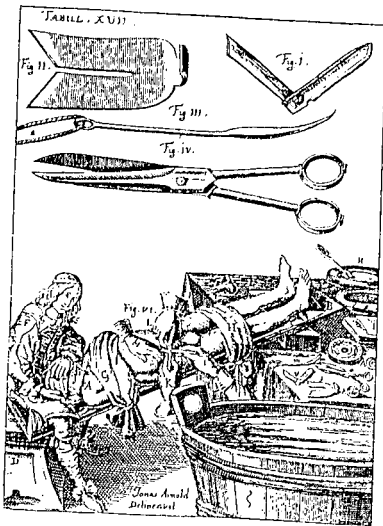
Heldensoprane

Im Barock gab es auf der Opernbühne keine Helden-
tenöre, es gab Heldensoprane. Die berühmte Arie
„Ach, ich habe sie verloren“ aus Glucks Oper „Orph-
heus und Eurydike“ wurde für einen Kastraten ge-
schrieben.

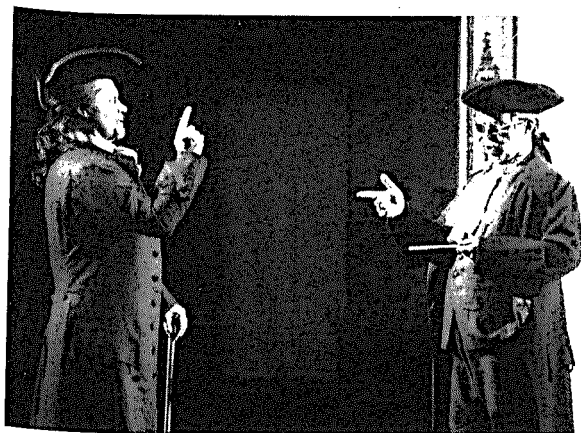
Die Zuschauer des 18. Jahrhunderts fanden es nicht
lächerlich, wenn der Held und Liebhaber eine höhe-
re Stimme hatte als seine Geliebte. Sie erwarteten
auf der Bühne keinen Realismus, sondern
Verzauberung: durch prachtvolle Kostüme,
ausgefeilte Beleuchtung, raffinierte Bühnen-
effekte, und durch die engelgleichen Stim-
men der Kastraten.

Wenn wir heute von Countertenören gesun-
gene Barock-Arien hören, denken wir kaum
daran, daß mehr als dreihundert Jahre lang
Kinder gequält und verstümmelt wurden,
nur damit ihre hohen Stimmen erhalten
blieben. Berühmte Kastraten erhielten im
17. und 18. Jahrhundert Traumgagen, sie
waren allgegenwärtig auf den großen Opern-
bühnen und an den Fürstenhöfen Europas.
Die Ärmsten in Italien sahen eine Möglich-
keit, ihrem Elend zu entfliehen. Sie mußten
ihren Sohn nur zum Chirurgen bringen.

Unzählige Kinder wurden kastriert, aber nur
für wenige erfüllte sich der Traum von der glanzvol-
len Zukunft. Und selbst die auf der Bühne umjubel-
ten Sänger waren als Menschen diskriminiert. Die
Operation hatte ihnen die hohe Stimme bewahrt und
ihnen gleichzeitig das Geschlecht genommen. Sie
waren keine „richtigen“ Männer mehr, aber ihre



„Die Kastrierung oder
Hoden-aufschneidung“
Nach Johannes Sculte-
tus: Wundt-Arztneyisches
Zeug-Haus.
Frankfurt/M. 1666



*„Es lebe das
Messerchen“
Porpora und der
Impresario
(Tero Hannula und
Guido Jentjens)*

Sexualität war durchaus nicht gänzlich wegoperiert. 1944 beobachtet der italienische Schriftsteller Curzio Malaparte im gerade von den Alliierten befreiten Neapel, wie auf dem sogenannten Kindermarkt *Knaben von acht bis zehn Jahren halb nackt vor den marokkanischen Soldaten saßen, die sie aufmerksam prüften und aussuchten und über den Preis mit den abstoßend häßlichen, zahnlosen Frauen feilschten, die mit diesen kleinen Sklaven Menschenhandel betrieben. Niemals hatte man ähnliches in Neapel erlebt in all den Jahrhunderten des Elends und der Sklaverei. Man hatte mit allem gehandelt in Neapel, seit jeher, aber niemals mit Kindern. Man hatte in Neapel niemals Kinder auf der Straße verkauft. Neapel sind die Kinder heilig. Sie sind das einzige Heilige, was es in Neapel gibt.*

Malaparte übersieht, daß über drei Jahrhunderte in Italien, und vor allem in Neapel, ein Handel mit Kindern getrieben wurde, der nicht weniger abstoßend war.

Die Gesangskastraten der europäischen Opernbühnen kamen fast ausschließlich aus Italien. Vielleicht ist Italien deshalb heute das Land, das am wenigsten von den Kastraten weiß, wissen will. In Padua, Bologna und Neapel lebten in den achtziger Jahren

des 18. Jahrhunderts die berühmtesten Sänger Europas. In keiner der drei Städte gibt es auch nur die leiseste Erinnerung an sie. Ein ganzes Kapitel der europäischen Musik- und Kulturgeschichte scheint ausstrahlt.

Seit einigen Jahren werden die italienischen Opern, die für Kastraten geschrieben wurden, immer häufiger wieder aufgeführt (nahezu ausschließlich außerhalb Italiens). Dabei greift man immer seltener auf den Notbehelf zurück, die Heldensopranen von einer Sängerin oder gar von einem Bariton singen zu lassen. Aber auch die Countertenöre können nur einen Teil der Faszination hörbar machen, die das Publikum zweier Jahrhunderte in Ekstase versetzte und rufen ließ : „Eviva il coltello — es lebe das Messerchen!“

Hubert Ortkemper

*„neue weiße Stimmen“
(Tero Hannula,
John Pickering und
Guido Jentjens)*





*Farinelli in
Galakleidung
Federzeichnung
von Antonio
Maria Zanetti.
Fondazione
Cini. Venedig*

Zanetti zeichnet Kastratensänger stark angenähert an Karikaturen, indem er ihre körperlichen Merkmale wie zu lange Gliedmaßen, kleiner Kopf, unförmige Figur übertreibt.

GESCHLECHTERTAUSCH

1721 stand Farinelli in Rom zum erstenmal auf einer Opernbühne, wie es für einen jungen Kastraten üblich war, in einer Frauenrolle. Da im Kirchenstaat Frauen im Theater nicht auftreten durften, wurden in Rom nicht nur die Helden und Liebhaber, sondern auch alle weiblichen Opernpartien von Kastraten gesungen. Debutierende Kastraten wurden in Frauenkleidern regelrecht ausprobiert.

Acht Jahre nach Farinellis Debut hält sich der französische Philosoph Charles de Montesquieu in Rom auf. Der Vierzigjährige, durch seine politischen Schriften bereits bekannt, befindet sich auf einer Studienreise durch Europa. In seinen Reiserinnerungen berichtet er vom Februar 1729: *In Rom dürfen Frauen die Bühne nicht betreten, ihre Rollen werden von Kastraten gespielt, die als Frauen verkleidet sind. Das hat einen sehr schlechten Einfluß auf die Sitten und nichts verführt die Römer mehr zur „philosophischen Liebe“. Als ich in Rom war, traten im Teatro Capranien zwei junge Kastraten in Frauenrollen auf. Mariotti und Chiostra. Sie waren die größten Schönheiten, die ich je im Leben gesehen habe,*



Farinelli in einer Frauenrolle
Federzeichnung von Pierleone Ghezzi. 1724.
Collection Janos Schulz.
New York

und sei erweckten die Leidenschaften von Gomorrha in Männern, die dafür empfänglich waren. Ein junger Engländer, der glaubte, daß einer der beiden Sänger eine Frau sei, verliebte sich bis über beide Ohren und seine Leidenschaft überdauerte mehr als einen Monat. Auch Charles des Brusses berichtet 1740 seinen Freunden in Dijon von der besonderen Attraktion, die die römischen Opernhäuser bieten: Hier werden überhaupt keine Frauen auf dem Theater geduldet. Die Kirche ist nämlich sittsam und läßt in Frauenrollen nur hübsche Bürschchen in Mädchenkleidern auftreten,

denen teuflische Kesselflicker durch ein arges Mittelchen Flötenstimmen verschafft haben. Mit Hüften, rundem Hinterteil, weiblicher Brust und vollem runden Hals kann man sie wirklich für Mädchen halten. Und, verzeih mir Gott, vernarrt wie die Welt nun einmal allenthalben in die Mädchen vom Theater ist, fürchte ich, daß es auch so nicht ganz ohne Unzucht abgeht. Es wird behauptet, daß Leute vom Lande sich bisweilen bis zum letzten Moment täuschen lassen.

Außerhalb des Kirchenstaates, in Neapel oder Venedig etwa, war Sängerinnen der Auftritt auf der Bühne nicht verboten. Stand dort in einem Theater kein geeigneter Kastrat zur Verfügung, wurde seine Partie mit einer Sängerin besetzt. Mancher Impresario wollte auch einfach nur Geld sparen. Sängerinnen waren, wenn sie nicht zu den wenigen Stars gehörten wie die Cuzzoni, billiger als Kastraten. Konnte ein junger Kastrat wegen seines meist „weiblichen“ Körperbaus überzeugend Frauenrollen spielen, fiel es auch nicht allzusehr auf, wenn eine Frau in Männerkleidern die Kastratenrolle des Helden oder Liebhabers sang. Die Hosenrolle war geboren, ein totaler Geschlechtertausch möglich. Der Zuschauer konnte nicht eindeutig erkennen, ob eine Frauenrolle von einer Sängerin oder einem Kastraten gesungen wurde, konnte nicht sicher sein, ob der Heldensopran ein Kastrat oder seine Partie mit einer Frau besetzt war.

Die Pikanterie dieses Geschlechtertausches, den die Stimmen der Kastraten so perfekt machten, hat sicher stark zu dem Erfolg beigetragen, die die Barockoper beim Publikum so rasch fand. Die Künstlichkeit der Oper, in der die Menschen sangen und nicht sprachen, wurde durch die Kastraten auf die Spitze getrieben.

Schon im 18. Jahrhundert verliebten sich die Zuschauer in die Sänger und Sängerinnen, die auf der

Das Problem löste man: Die junge Sängerin verkleidete sich als Kastrat Bellino, und beide feierten in den berühmten Opernhäusern Europas Erfolge

Bühne in ihren phantastischen Kostümen, mit Schminke und in geschickter Beleuchtung, so verführerisch aussahen. Wer den Besetzungszettel nicht gesehen hatte (und nicht jeder Theaterbesucher hat um diese Zeit lesen können), wußte nicht, ob das attraktive Wesen auf der Bühne, in das zu verlieben er sich anschickte, Mann oder Frau war. An der Stimme jedenfalls war das Geschlecht nicht eindeutig zu erkennen. Und an der Rolle auch nicht. Manche Zuschauerin, mancher Zuschauer wollte es vielleicht auch gar nicht so genau wissen.

Ein guter Kastrat erhielt eine höhere Gage als eine Sängerin. Da lag es nahe, daß Sängerinnen, die nicht zu üppige weibliche Formen hatten, versuchten, sich als Kastrat auszugeben, um mehr zu verdienen. Fiel die Verkleidung nicht auf, konnte die Sängerin zugleich auch Engagements aus Theatern im Kirchenstaat eingehen.

Hubert Ortkemper



*Farinelli als Geliebte,
Maria (Bellino) als
Liebhaber
(Axel Köhler und Dag-
mar Schellenberger)*



*Maria und Farinelli als
streitsüchtige Liebhaber
im „Duell“*



*Farinelli und Maria
als eifersüchtige
Frauenzimmer
(Dagmar Schellenberger
und Axel Köhler)*

CASANOVA: DIE GESCHICHTE MEINES LEBENS

Siebentes Kapitel

Bellino

Casanova vergißt nicht zu versichern, daß er von Anfang an wußte, daß der angebliche Kastrat eine Frau war. Er betont das im Laufe seiner Erzählung mehrmals und so nachdrücklich, daß wir den Verdacht nicht los werden, daß es in Wirklichkeit anders gewesen sein muß und Casanova es vielleicht lieber gesehen hätte, Bellino wäre ein echter Kastrat gewesen. Jedenfalls setzt Casanova sich durch seine Erzählung selbst in ein zweifelhaftes Licht, und schon deshalb ist kaum anzunehmen, daß die Geschichte erfunden ist.
Ortkemper

Bellino — das war der Name des Kastraten — gab den Bitten Don Sancios nach, stand von dem Tische auf, setzte sich an das Klavier und sang mit einer Engelsstimme sowie mit bezaubernder Anmut. Alles verriet mir ein schönes Weib, denn die männliche Kleidung verdeckte mir unvollkommen den schönsten Busen; ungeachtet man mich des Gegenteils versicherte, setzte ich mir daher auch in den Kopf, daß der vorgebliche Bellino eine verkleidete Schöne sei, und da meine Einbildungskraft den freiesten Flug annahm, verliebte ich mich leidenschaftlich.

Ich legte mich, erfüllt von dem Eindruck, den Bellino auf mich gemacht hatte, zu Bett und wäre ärgerlich darüber gewesen, abreisen zu sollen, ohne ihm bewiesen zu haben, daß ich mich durch eine Täuschung nicht hintergehen ließ.

In dieser Stimmung mußte ich sehr angenehm überrascht werden, ihn am nächsten Morgen bei mir eintreten zu sehen, sobald ich meine Tür geöffnet hatte.

Er bot mir an, während meines Aufenthaltes seinen jüngeren Bruder statt des Lohnbedienten anzunehmen, dessen ich vielleicht bedürfte.

Ich willigte gern ein und machte damit den Anfang, daß ich ihn fortschickte, um Kaffee für die ganze Familie holen zu lassen.

Ich ließ Bellino sich auf mein Bett setzen, indem ich die Absicht hatte, ihm Süßigkeiten zu sagen und ihn

als Mädchen zu behandeln; aber die beiden jungen Schwestern sprangen herein und auf mich zu, und meine Absicht wurde dadurch gehindert.

Indes bildete das Dreiblatt vor meinen Augen ein Bild, welches mir nicht mißfallen konnte. Cecilia und Marina waren zwei hübsche Rosenknospen, welche, um sich zu öffnen, nur eines Hauches bedurften, nicht von Zephir, sondern von Amor, und sicher würden sie bei mir den Vorzug über Bellino gewonnen haben, hätte ich in diesem nur ein beklagenswertes Opfer der kirchlichen Grausamkeit erblickt.

Ich verteilte das Geld zwischen Bellino, Cecilia und Marina und bat die beiden jungen Mädchen, mich mit ihrem Bruder allein zu lassen.

„Bellino, ich bin überzeugt“, sagte ich darauf, „daß Ihr Körper von dem meinen verschieden ist; meine Liebe, Sie sind ein Mädchen.“

„Ich bin ein Mann, aber Kastrat; der Beichtvater des Bischofs hat mich untersucht.“

„Lassen Sie mich die Untersuchung selbst nochmals vornehmen, und ich gebe Ihnen dafür eine Dublone.“

„Ich kann es nicht, die Religion verbietet es mir.“

„Sie haben bei dem Beichtvater des Bischofs diese Schwierigkeiten nicht gemacht.“

„Der ist ein Priester und ihm genügte ein flüchtiger Blick.“

„Ich werde schon sehen“, sagte ich und streckte meine Hand kühn aus.

Er stieß mich zurück und stand auf.

Diese Hartnäckigkeit machte mich üblicher Laune. Mit mürrischem Wesen setzte ich mich an den Tisch; allein der vortreffliche Appetit meiner hübschen Tafelgenossinnen — ich hatte mir außer Bellino auch Cecilia und Marina zu Gast geladen — gab mir meine gute Laune zurück, und ich glaubte, daß

Kastraten waren in ihrer Zeit ein sehr begehrtes, weil ungefährliches Sexualobjekt reicher Damen.

„Mit Hüften, rundem Hinterteil, weiblicher Brust und vollem runden Hals kann man sie wirklich für Mädchen halten.“

die Heiterkeit besser sei als das Schmollen; in dieser Stimmung faßte ich den Entschluß, mich an den beiden reizenden Mädchen schadlos zu halten, die sehr geneigt schienen, sich jeder Schelmerei hinzugeben.

Zwischen ihnen bei einem guten Feuer sitzend und Maronen, die wir mit Zyperwein angefeuchtet hatten, verzehrend, machte ich den Anfang damit, rechts und links einige unschuldige Küsse zu geben. Bald aber berührten meine verwegenen Hände alles, was meine Lippen nicht küssen konnten, und Cecilia und Marina ergötzten sich sehr an diesem Spiele. Bellino lächelte, ich umarmte ihn daher, und sein verschobenes Jabot schien meine Hände herauszufordern.

Ich wurde nun dreister und drang ohne Widerstand unter die Hülle.

Nie war unter dem Meißel des Praxiteles ein so vollendeter Busen hervorgegangen!

„Bei diesem Beweise“, sagte ich, „kann ich nicht mehr zweifeln, daß Sie ein vollendetes Weib sind.“

„Das ist ein Mangel bei allen meinesgleichen“, entgegnete er mir.

„Nein, das ist ein Vorzug bei Ihresgleichen.“

Bellino, glaube mir, ich verstehe mich genug darauf, den mißgestalteten Busen eines Kastraten von dem eines schönen Mädchens zu unterscheiden, und dieser Alabaster-Busen ist der einer jungen siebzehnjährigen Schönen“.

Wer weiß nicht, daß die entzündete Liebe, wenn gereizt, in der Jugend nie eher haltmacht, als wenn sie befriedigt ist, und daß eine gewährte Gunst das Verlangen nach einer noch größeren erzeugt?

Ich war auf gutem Wege, wollte weitergehen und mit glühenden Küssen das bedecken, was meine Hand berührte; aber der falsche Bellino tat, als bemerke er erst in diesem Augenblick das unerlaubte Vergnügen, welches ich mir gewährte, stand auf und entfloh . . .

Ich zögerte nicht, ihm zu folgen. Meine Vermutungen sollten nicht getäuscht werden, und kein Ausdruck könnte einen Begriff der Anmut und Lieblichkeit geben, die dieses reizende Wesen umgaben. Sie näherte sich mir zuerst, sobald ich lag. Ohne daß wir sprachen, verschmolzen sich unsere Küsse.

Bellino fühlte sich verpflichtet, mich meine Leiden vergessen zu machen und mich für die Glut zu belohnen, die seine Reize in mir hervorgerufen hatten. Ich selbst verdoppelte mein Glück durch das, welches ich ihm gewährte; denn ich habe immer die Schwäche gehabt, vier Fünftel meiner eigenen Genüsse in denen zu finden, welche ich dem reizenden Wesen verschaffte, das mir dieselben gewährte.

Endlich schien mir der Augenblick einer notwendigen Ruhe gekommen.

Unsere Sinne waren noch nicht erschöpft, aber sie bedurften der Erholung.

Bellino brach zuerst das Schweigen.

„Mein Freund“, fragte sie, „bist du zufrieden? Hast du mich recht verliebt gefunden?“

„Verliebt? Verräterin! Wenn es aber wahr ist, daß du mich liebst, wie konntest du dann dein eigenes Glück und das meinige so lange verzögern? Aber ist es denn auch gewiß, daß ich mich nicht tausche?“

„Ich bin ganz dein; überzeuge dich!“

Welche Prüfung! Wie viele Reize! Wie viele Genüsse! Aber, da ich keine Spur eines Zeichens fand, welches mir so zuwider gewesen war, fragte ich: „Was ist denn aus dieser abscheulichen Entstellung geworden?“

„Deine einzige Sorge muß sein, niemand in dir ein Mädchen erkennen zu lassen. Du wirst allein schlafen, dich abgesondert ankleiden, und wenn in einem oder in zwei Jahren dein Busen sich wölbt, so ist das ein Fehler, den du mit vielen unter uns teilst. Außerdem werde ich dir, ehe ich dich verlasse, ein kleines Instrument geben und dich unterweisen, es so zu befestigen, daß man dich für einen Mann halten wird, wenn man dich jemals einer Prüfung unterziehen sollte.“



Farinelli und Maria (Axel Köhler und Dagmar Schellenberger)

Zur Textvorlage von Walter Jens:

„Walter Jens und ich haben am Beginn unserer Arbeit eine ungewöhnliche Verabredung getroffen. Ich bat ihn, ein dialogreiches Essay über Farinelli zu schreiben und mir zu gestatten, alle geeigneten Texte daraus zu verwenden. Das habe ich getan. Meine dramaturgische Konstellation ist im Laufe der Arbeit anders geworden als die Vorlage.“

Siegfried Matthus

AUSZÜGE AUS: WALTER JENS FARINELLI. EIN SINGSPIEL

Textvorlage zur Oper von Siegfried Matthus¹⁾

Siegfried Matthus in Verbundenheit zugeeignet

Farinelli

(Ein großer, vornehm, beinahe saalartig eingerichteter Raum. Zwei Konzertflügel, der eine verhüllt. An den Wänden Bilder hochgestellter Persönlichkeiten, umrahmt von Porträts, die Figuren aus der Musikszene zeigen. Maria Theresia neben Porpora; Philipp V. von Spanien Seite an Seite mit Metastasio: Die gute Gesellschaft Europas, Politik und Kunst, präsentiert in einem einzigen Raum. Der Vordergrund des Salons ist leer: Hier wird Farinelli seine imaginären Besucher empfangen. Er ist, anno 1770, da Gluck, Dittersdorf, Mozart e tutti quanti ihn in Bologna besuchen, nahezu siebzig Jahre alt, sieht aber viel jugendlicher aus und ist jederzeit in der Lage, durch den Wechsel von Garderobe und Gestik einen viel jüngeren Mann darzustellen. Im Augenblick, da das Spiel beginnt, sitzt er, herrschaftlich gekleidet, an einem Tisch: zu seiner Rechten ein Schallplatten-Stapel, zu seiner Linken ein riesiges altvorderliches Grammophon. Farinelli wählt eine Platte aus, legt sie auf, bedient die Kurbel und lehnt sich zurück. Während der folgenden Arie artikulierte er durch Handbewegungen Zufriedenheit („ja, das ist vortrefflich“) und Enttäuschung („diese Verzierung würde ich heute viel besser vortragen“). Am Ende der Arie wird die Bühne dunkel, nur Tisch, Akteur und Grammophon sind beleuchtet.)

Farinelli

(Grammophonstimme, singt die Arie des Artabano aus der Oper „Artaserse“ von Johann Adolf Hasse):

Pallido il sole torbido il Cielo
Pena minaccia morte prepara
Tutto mi spira rimorso ed orror.
Timor mi cinge di freddo gelo
Dolor mi rende la vita amara
Io stesso fremo contro il mio cor.

*(Blaß ist die Sonne, trüb der Himmel,
Strafe droht, Tod bereitet sich vor.
Alles haucht mir Reue und Schrecken zu.
Angst umklammert mich mit kaltem Frost,
Schmerz macht mir das Leben bitter,
Ich selbst wüte gegen mein Herz).*

Es wird ganz dunkel, Farinelli, wiederholt die beiden letzten Verse und begibt sich, „contro il mio cor“ mit Verzerrungen verändernd, zum Vordergrund, setzt sich auf einen Sessel gegenüber dem Ruhebett, auf dem König Ferdinand VI. liegt. In seinem Rücken ein livrierter Diener. Wechsel des Lichts).

König

(läßt sich vom Diener ein Büchlein bringen): Nummer 4.880, wenn der da (Geste zum Diener hin) richtig gezählt hat. Fast fünftausend Mal (singt leise) „Pallido il sole torbido il Cielo“. Achtzehn Jahre lang dasselbe Lied — und seltsam, Farinelli: Es hat noch immer geholfen: zuerst meinem Vater und nun mir. (schaut ins Buch) Viertausendundachthundertund . . .

Farinelli:

Weniger, Majestät. Wenn Ihr Herr Vater zur Heiligen Kommunion ging, am Morgen . . .

König:

Richtig, ich erinnere mich: Pater Ignacio bestand darauf. Höchst lächerlich, findet Ihr nicht? Hättet Ihr gesungen, wäre Seine Majestät, mein seliger Herr Vater (*Kreuzzeichen*) zur Ruhe gekommen und nicht während der Eucharistie eingeschlafen. Die Ministranten warteten schon darauf: Philipp konnte wunderbar schnarchen. — Er mochte Euch, Farinelli. Kein Wunder: Wenn Ihr gesungen hattet, ließ er sich sogar die Haare schneiden. Und seine Nägel. Selbst die Urkunden hat er unterschrieben. Pallido il sole. Der Hofmarschall bekommt einen Orden. Timor mi cinge. Wir entlassen den Leibkoch. La vita amara. Ihr habe heute schöner gesungen als jemals zuvor. Er erhält eine neue Livree. Und einen Wagen. Und Brillanten natürlich. Jaspis, Saphir und Chalcedon, Smaragd, Sardonyx und Sarde, Chrysolith, Beryll und Topas, Chrysopras, Hyazinth und Amethyst. (*Zum Diener*) Habe ich einen vergessen?

Diener:

Nein (*zählt mit den Fingern*) Die zwölf sind beisammen; beschrieben in der Offenbarung des Heiligen Johannes . . .

König:

Kapitel 21, Vers 19 und 20. Gelobt sei Jesus Christus in Ewigkeit. Amen. Mein Vater war fromm. Ich bin es nicht. Schade. Ich wäre es gern. Vielleicht ging's mir dann besser. Nein, natürlich nicht. In unserer Familie, mein lieber Farinelli, gibt es nur eins, was uns hilft, in unserer Trübsal und Langeweile. Schwermut und Verzweiflung: Deine Musik, mein David. (*zum Diener*) Komm, richte mich ein wenig auf. (*zu Farinelli*) Und du mußt es singen, wie es geschrieben steht bei Samuel.

Farinelli:

Und siehe, als die Zeit erfüllt war,
kam David zu Saul und diente vor ihm.
Und Saul gewann ihn sehr lieb,
und er wurde sein Musikant.
Und Saul sandte zu Isai,
der David gezeugt hat, und sagte zu ihm:
Gib, daß Dein Sohn mir dient,
denn er hat Gnade gefunden, vor meinen Augen.
So ist es geschehen: Wenn der böse Geist den König überfiel,
Dann nahm David die Harfe und spielte darauf mit seiner Hand.

So wurde es Saul leichter, und es ward besser mit ihm, und der böse Geist wich von ihm.

König:

Noch einmal, Farinelli, hörst du, es darf noch nicht zuende sein.

Farinelli:

Und wenn der böse Geist den König überfiel, dann nahm David die Harfe und spielte darauf mit seiner Hand. So wurde es Saul leichter, und es ward besser mit ihm, und der böse Geist wich von ihm.

König:

Wie macht einer das, Farinelli? Ihr singt immer anders: „Daa-vid“ und dann plötzlich wieder „David“. „Saul“: wie ein Hauch ist das. Ein beinahe nichts. Und so heiter. Fast schwebend. Aber „Sau-el“! Das zerreißt mir das Herz, Farinelli! Die Schwermut! Eben noch im Himmel, und schon in der Hölle, und wieder hinauf unter die Sterne! Du bis ein Zauberer, Mann, (*winkt dem Diener, der mit einem Futteral zurückkommt, läßt sich eine Robe umhängen, eine Brille und ein Pergamentblatt reichen, gibt Farinelli ein Zeichen: „Knie nieder vor mir“*): Wir, Alfons VI. (*das Folgende wie eine Litanei zelebrierend*), König von Spanien, Herr Kastiliens und Aragoniens, Regent von Neapel, von Sizilien, von Parma, Piacenza und Guastilla, von Havanna und Manila, Menorca und Florida, geruhen zum heutigen Tag, unserem Hausgenossen und Diener Carlo Broschi Farinelli, geboren am 24. Juni, anno domini 1705, als ehelicher Sohn des Salvatore Brossco und der Catarina, zu Andria (*ist der Litanei leid*): Steht er auf, Farinelli, und nehm er dies hier: Herr Ritter. (*überreicht die Urkunde, läßt sich ein Szepter geben und legt es auf Farinellis Haupt*) Aufgenommen in den Orden von Calatrava: Carlo Broschi Farinelli —

Farinelli:

Majestät, verzeiht Eurem Diener, ich bin nicht würdig . . .

König:

Ein Edelmann—: Der Erste unter den Großen meines Reichs zu sein? Steh er auf, David, Ihr habt es verdient. Freut euch lieber, dann tu ich es auch. (*singt*) So wurde es Saul leichter, und es ward besser mit ihm.

(*Lichtwechsel. Farinelli sitzt wieder an seinem Tisch, nimmt die Platte vom Teller und gibt sie seinem Diener — dem gleichen Mann, der eben noch am Ruhebett Alfons VI. gestanden hatte.*) . . .

(Auszug aus einer anderen Szene)

Farinelli:

Seid Ihr von Sinnen, Herr Ritter: Orpheus — ein Tenor!

Gluck:

Ein vortrefflicher Sänger. Vierzehn Vorhänge. Der Erfolg war beispiellos.

Farinelli:

Narretei! Ein einziges Debakel.

Gluck:

Die Arie? Dreimal wiederholt.

Farinelli:

Orpheus ein hoher Tenor. Der bare Aberwitz.

Gluck:

Nun, die Transposition war nicht leicht. Aber an der Académie Royale schätzt man nun einmal keine Kastraten. Sehr vernünftig, finde ich.

Farinelli:

Vernünftig, sagt Ihr? Hat Euch der Teufel geritten, mein Herr? Ja, merkt Ihr denn nicht, Ihr und Ihr feiner Herr Librettist, daß Ihr einen Gott entzaubert habt: ein Wunderwesen.

Gluck:

In einen Menschen — allerdings.

Farinelli:

(immer erregter): Einen Menschen! Diesen Monsieur Dupont und Mister Smith, Signore Pazzi oder Herrn Schulz, den seine Madame für einen treulosen Ehemann hält, dem man nicht über den Weg trauen darf? Das nenn' ich mir ein Liebespaar, diese zwei: zwei kleinliche Bürger, in einer Eifersuchts-Szene aus dem Bilderbuch des Herrn Molière.

Gluck:

Ein vortrefflicher Autor. Die Zeiten haben sich gewandelt, Signore. Auch im Olymp werden heute Schnallenschuhe getragen. Bügerröcke, von mir aus. Warum soll der Himmel nicht seine Boudoirs haben? Und Eifersucht, Monsieur, gibt's überall.

Varinelli:

Daß er mich nicht versteht, dieser Mann! Orpheus, Herr Ritter, ist der Sohn Apolls. Folgt Ihr mir? Kein Musikant, sondern die Musik selbst — verklärt in einem Menschen. Wenn er die Zither spielte, mit den neun Saiten, und dazu sang, wie nie ein Gott gesungen hat, dann folgten ihm Menschen und Tiere.

Die Flüsse änderten ihren Lauf.

Die Steine fingen an, sich zu regen.

Bäume und Felsen begannen zu tanzen.

Die Stürme legten sich, und unter den Himmeln wurde es still.

Als ob die Erde den Atem anhielte:

So war es, wenn Orpheus sang.

Gluck:

(ungerührt) Gewiß. Ein Mann, ein Tenor.

Varinelli:

Oh nein, mein Herr Ritter. Orfeo war ein Gott, dem die Tiere vertrauten: verzaubert von seiner Musik.

Löwen und Lämmer weideten nebeneinander,

die Menschen versöhnten sich,

Alte und Junge, Männer und Frauen,

Feinde umarmten einander,
und Frieden zog ein auf der Welt,
in einem Paradies, das keinen Waffenlärm kannte:
nur noch Musik, Flöte und Zither und Gesang:
sehr hoch, sehr tief zu gleicher Zeit — die Melodie Farinellis.

Gluck:

(mit ironischem Kratzfuß) Signore Orfeo. . .

Farinelli:

(singt unbekümmert weiter) Musik unter den Himmeln, und Gesang im Totenreich:
Die Seelen der Toten haben geweint,
Tantalus hörte auf, sich nach dem Wasser zu bücken.
Ixions Rad stand still,
Sisyphos vergaß den Stein,
nur noch Musik!
Die Kinder der Nacht, die Erynnyen, begannen zu weinen,
und Kerberos tröstete sie.

Gluck:

(applaudiert mit den Fingerspitzen) Sehr schön, Farinelli — und poetisch dazu.
Respekt: Ihr habt nichts verlernt. Nur leben wir heute in einer anderen Welt. Die
Kunst hat eine neue Herrin gefunden: die Natur, Musik und Wort verwandelt sich,
und der Gesang verwandelt Gefühle der Menschen in Töne.

Farinelli:

Habe verstanden, Herr Lehrer. Monsieur Dupont darf, wenn er den Schnabel
aufmacht, auf keinen Fall drei Oktaven umspannen: Könnte er's, dann wäre er ja ein
Kastrat und kein Tenor, der, habe ich den Herrn Richter richtig verstanden,
natürlich und glaubwürdig singt. Nur keine Triller und keine Schwelltöne mehr.

Gluck:

Ihr habt mich verstanden.

Farinelli:

Und ich Euch auch. Die Götter verlassen die Bühne, und die Spießbürger stellen
sich ein zur Polonaise.

Gluck:

Wie? Götter, sagtet Ihr?

Farinelli:

Jawohl! Kastraten! Caesaren mit einem Sopran, wie er nie gehört worden ist.
Liebhaber, die unter den Sternen singen, während ihre Liebsten auf Hügelchen
kolorieren. Natur, sagt Ihr, Gluck? Ich rede von Kunst! Von Passagen und Läufen,
Kadenz und Sprüngen. Von Gesängen, die klingen, als spiele ein Instrument. Ich,
mein Herr Ritter, bin ein Mann und zugleich eine Frau: primo uomo, und kein
Dupont! Mädchen und Knabe, Greis und Kind: aus Fleisch und Blut und doch ein
Wesen, das dem Traum entsprungen ist. Nicht irdisch, nicht göttlich: Io sono Orfeo
— Sohn des Apollons und geboren von Kallippe.

© 1997 by Deutscher Verlag für Musik · Leipzig (Die Textvorlage ist beim Verlag käuflich zu erwerben)

LIBRETTO DER OPER[©]

(Textänderungen, Striche und Kürzungen, welche sich durch die szenische Realisation ergeben haben, sind im Textabdruck nicht berücksichtigt)

1. Akt

Gemach des Königs

Philipp:

Oh, oh! Dieser dröhnende Gesang!
Diese frommen scheppernden Stimmen!
Das Echo! Wie das Echo von den Wänden bellt.

Der krächzende Baß des Großinquisitors:
„Ketzerie! — Teufelswerk! —
Das heilige Offizium — als Hexe verurteilt — Verbrennung.“

Leibarzt:

Akute Paranoia, irritable Schizophrenie!

Beichtvater:

(liest aus der Bibel)
Und siehe, als die Zeit erfüllt war,
kam David zu Saul und diente vor ihm.
Und Saul gewann ihn sehr lieb,
und er wurde sein Musikant.

Philipp:

Oh, oh! Diese dröhnenden, scheppernden, krachenden Stimmen!
Farinelli, mein David, du mußt singen.

Farinelli (singt dem König eine Arie):

Blaß die Sonne, trüb der Himmel,
Strafe droht, Tod bereitet sich vor.
Alles haucht Reue und Schrecken zu.
Angst umklammert mich mit kaltem Frost,
Schmerz macht mir das Leben bitter.

Weichet fort, trübe Gedanken.
Ruh' und Frieden ziehe in dein Herz.

Philipp:

Das zerreißt mir das Herz, Farinelli! Die Schwermut! Eben noch im Himmel,
und schon in der Hölle, und wieder hinauf unter die Sterne,
Knie nieder!

(läßt sich ein Pergamentblatt reichen?
Wir, Philipp V., König von Spanien, Herr Kastiliens und Aragoniens, Regent
von Neapel, von Sizilien, von Parma, Piacenza und Guastalle, von Havanna
und Manila, Menorca und Florida, geruhen am heutigen Tag, unserem
Hausgenossen und Diener Carlo Broschi Farinelli, geboren am 24. Juni, anno
domini 1705; als ehelicher Sohn des Salvatore Brosco und der Catarina, zu
Andria (ist der Litanei leid); Steh er auf, Farinelli, und nimm er dies hier: Herr
Ritter (überreicht die Urkunde), aufgenommen in den Orden von Calatrava:
Carlo Broschi Farinelli.

Farinelli:

Majestät, verzeiht Eurem Diener, ich bin nicht würdig . . .

Philipp:

Ein Edelmann — der Erste! — unter den Großen meines Reichs zu sein?
Du bist ein Zauberer, Mann. Wie macht einer das, Farinelli?

I. Rückblende: Ausbildung

Straße in Neapel

Kinder:

(darunter Carlo Broschi) schlagen den Rhythmus auf Kochtöpfen und Pfannen:

Ich, der arme kleine Toni
sing für 'ne Schüssel Makkaroni.
Brauch kein Bett aus Mahagoni,
nur eine Schlüssel Makkaroni.
Singe Lieder und Canzoni,
la, la, la, la, la, la, la, la,
für eine Schüssel Makkaroni.
La, la, la, la, la, la, la, la.

Impresario:

Porpora, wir brauchen neue Sopranisten.
Die ganze Welt verlangt nach den Zwitschermaschinen: das Aliberti in
Rom, der Karneval in Venedig, Ferrara und Lucca, der Hof in Wien,
der König von Sachsen und das Haymarket in London.

Kinder:

Würden schießen die Canoni
statt mit Granaten mit Makkaroni,
keine Gauner und Ladroni,
hätt jeder täglich Makkaroni.
Singe Lieder und Canzoni,
la, la, la, la, la, la, la, la, la,
für eine Schüssel Makkaroni.
La, la, la, la, la, la, la, la.

Porpora:

Du hast eine schöne Stimme, mein Sohn. Und du, und du.
Wollt ihr nicht viel Geld verdienen und große Sänger werden?

Frauen:

Aiuto, Aiuto! Madonna! Sie wollen unsere Kinder stehlen.

Porpora:

Signore! Sollen eure Bälger hier auf der Straße verhungern?
Sie haben Gold in der Kehle. Aus purer Liebe zum Gesang will ich sie
ausbilden — kostenlos — und berühmte Sänger aus ihnen machen. An den
großen Fürstenhöfen zu Mantua und Parma werden sie auftreten, viel Geld
verdienen und ihre armen Eltern unterstützen.

Männer:

Maledetto, mamma mia. Gebt ihr ihnen auch gut zu essen.

Porpora:

Vater und Mutter zugleich werde ich ihnen sein. Und täglich müssen sie
die Messe besuchen.

Frauen und Männer:

O Bambini, miei. Nino, Carlo, Giacomo!
Addio, addio, addio.

Barbierladen

Porpora:

Dottore! Drei wunderbare Engelsstimmen. Erhaltet sie, damit sie weiterhin
das Lob Gottes singen.

Barbier:

Figaro hier! Figaro dort!
Nur keine Sorge, es geht alles ganz einfach.
Erst die Betäubung mit gesüßtem Opium, danach das heiße Bad;
die Entleerung nicht zu vergessen, Darm und Blase müssen sauber sein.
Ein kleines Weilchen — und die Welt ist um drei Sopranisten reicher,
im Kirchenchor und auf dem Theater;
zu Gottes Ehre und zur Erbauung der guten Gesellschaft.
(führt die drei Knaben in ein Hinterzimmer)

- Impresario: Porpora! Es herrscht ein schwungvoller Handel mit den Knaben.
- Porpora: Sie und ich, wir haben die besten Sänger auf den Markt gebracht.
Das steigert die Nachfrage.
- Impresario: Auf der Bühne mimen sie die Helden und Liebhaber und außerhalb des
Theaters erregen sie das ungestüme Verlangen der reichen Damenwelt.
Die Fürstenhöfe zahlen unermeßlich hohe Summen.
Ein Drittel des Honorars für meine Vermittlung.
- Porpora: Ein Drittel für meine Ausbildung.
- Beide: Was für ein großartiges Geschäft!

Es lebe das Messerchen.
Evviva il coltello!
- Barbier: Hier bekommt ihr zwei neue weiße Stimmen.
- Porpora: (gibt ihm ein Bündel Geld)
Und die dritte?
- Barbier: (zuckt bedauernd die Schultern)

Conservatorio di Sant'Onofrio

Eine Anzahl Knaben, darunter Carlo Broschi, singen Stimmübungen. Einige
andere üben auf Instrumenten (Violinen, Violoncelli, Flöten und eine Trompete).
Mitten in diesem akustischen Chaos versucht ein angehender Komponist einen
vierstimmigen Satz zu schreiben.

- Porpora: Weiter! Weiter
Nicht müde werden!
Der Triller!
Unmöglich! Unmöglich!
Bewegt eure Finger!
Mehr Bogen! Mehr Bogen!

(korrigiert einen angehenden Komponisten)
Eine elende Stimmführung. Hier diese Quintparallelen.
Das ist musikalischer Baumfrevel.
Weiter! Weiter!
Was für eine erbärmliche Katzenmusik!
Carlo! Das Duett mit der Trompete.

(Carlo und ein junger Trompeter mit einer Etüde)
Nicht atmen!
Nicht atmen!
Santa Maria! Mit einer halben Lunge kannst du nicht Sänger werden.
Der Atem ist die Grundlage allen Gesanges.

Weiter mit euren Übungen!
(alle nehmen ihre Übungen wieder auf)
Ihr Faulpelze! Ihr Nichtsköner!
Weiter! Weiter!
Nicht müde werden!
Ihr werdet alle wieder in der Gosse enden.

Gemach des Königs

Philipp:

Rum, ta, ta, ta — rum, ta, ta, ta!
— immerfort! Dieser blecherne Rhythmus! — immerfort!
Aus teuflisch heiseren Kehlen
ein tierisch gellendes Gröhlen!
Rum, ta, ta, ta — rum, ta, ta, ta!
Im Knistern und Prasseln des Feuers
das Wimmern der Kinder und
das Schreien der Frauen.
Rum, ta, ta ta — rum, ta, ta, ta!
Es brüllt und krächzt, und jöhlt, und stöhnt.
Rum, ta, ta, ta — rum, ta ta, ta!
Oh! Diese Schreie der Frauen!

Leibarzt:

Verstärkte Symptome psychopathischer Paraphrenie.

Beichtvater:

Und wenn der böse Geist den König überfiel,
dann nahm David die Harfe und spielte darauf.
So wurde es Saul leichter, und es ward besser
mit ihm, und der böse Geist wich von ihm.

Philipp:

Oh! Diese Schreie. diese Schreie!

Farinelli:

(singt eine Arie)

Nach der unglücklichsten Liebe
Freut sich das Herz, die Stimmung wechselnd:
Es fühlt die Seele in diesem Augenblicke
Schon jene Ruhe, die nur ein Liebender
zu ersennen versteht.

(während des Zwischenspiels fertigt er Besucher ab)

Sie wissen, der König empfängt nicht — wohl aber ich, Farinelli!
Wenn Sie mir Ihre Gesuche geben wollen:
heute abend nach dem Gesang werde ich sie Seiner Majestät vortragen.
Sie erhalten Bescheid von mir, in ein paar Wochen.

Heiterkeit spiegelt nun die Miene
Mit der Anmut des schönen Antlitzes wider.
Das die Lieben und die Freuden
Immer beseligend zurückkehren macht
Und auch die unglücklichste Liebe
Wieder in eine glückliche verwandelt.

Philipp:

O, Farinelli, wie ein Hauch ist das. Ein beinahe nichts. Und so heiter. Fast schwebend.

Farinelli:

(singt)

Größer als alle Pein, welche die Liebe bringt.
Ist eine einzige Beseligung.
Und es entlohnt ein Augenblick für alle Leiden.

Philipp:

Mein Gott, Farinelli! Wie Ihr die Liebe besingt.
Beneidenswert, Liebling der Männer — und der Frauen erst recht.
Kein Wunder, daß sie Euch schön tun.

2. Rückblende: Duett-Variationen

Theater

Farinelli wird von Männern (darunter auch geistliche Würdenträger) und Frauen gleichermaßen umjubelt und umschwärmt.

Farinelli:

Ein Bach, der fließt,
und sich ergießt,
sanft, wie ein Zephir, rauschet,
Nymphen belauschet,
der sich schlängelnd lenkt,
Blumen und Wiesen tränkt,
Schönen Reizungen schenkt,
sich in Thäler versenkt;

ihm versprach die Natur,
daß er nie verstocket,
weil er die Schäfer dieser Flur
durch sein sanft Geräusch zum süßen Schläfe locket:
murmle, Bach, dein gli, gla, glu,
gla, gle, glí, glo, glu,
selbst ein Amor seufzt nicht zärtlicher, als du!

Fans:

Ein schönes Kind,
so anmutig wie Blumen aus Gold;
nicht ganz Lydien,
nicht das reizende Lesbos
wollt ich gewinnen
an seiner Statt.

Maria:

Maestro, lehren Sie mich das Singen!

Musikzimmer

Farinelli und Maria bei Gesangsübungen.

Beide:

Aaa Ooo Amoo Amore.

(sinken sich in die Arme)

Kirche

Porpora:

Hochwürden, diese jungen Liebenden möchten den Segen der Kirche zu ihrer Heirat erbitten, damit sie vereint zum Lobe Gottes und zur Erbauung der Menschen in Gotteshäusern und Theatern singen können.

Priester:

Da der heilige Ehestand von Gott zur Fortpflanzung des menschlichen Geschlechts eingesetzt wurde, zu welchem Carlo Broschi untüchtig ist, wird ihm der kirchliche Segen verweigert.

Farinelli:

Hochwürden, ich kann durchaus den Beischlaf halten, einem Weibsbilde Satisfaction tun und ihre Brunst stillen.

Maria:

Das ist die Wahrheit, Hochwürden.

Priester:

Zur Erfüllung deiner Geilheit wird Gott dir diese Ehe nicht gestatten.
Quod impotens ad copulam sit impotens ad matrimoniam.
(wer zur Zeugung unfähig ist, kann auch nicht heiraten)

Porpora:

Bologna sucht zwei Sopranisten.
(zu Maria)
Zieh dir Jünglingskleider an.
Als Farinelli und Bellino werde ich euch dort empfehlen.

Theater

(Farinelli als Liebhaber, Bellino (Maria) als Geliebte)

Beide:

Ich fliege mit Freuden
von Kummer und Leiden
zu dir, wo mich Liebe entzückt.
So laß uns nicht weilen,
zum Altar zu eilen,
damit unsere Liebe geglückt.

Fans:

Ich sehne nach dir mich,
du entflammtest noch heißer die Glut des Verlangens mir.

anderes Theater

(Farinelli als Geliebte, Bellino (Maria) als Liebhaber)

Bellino:
O Mädchen, was fühl'ich,
was regt sich in mir?
Mein Herze schlägt stärker
und stärker bei dir.

Farinelli:

Auch meines belebet
die froheste Lust,
und lehret mich, was ich
noch niemals gewußt —

Sie lehrt mich, daß Liebe
weit reizender ist,
bei einem Geliebten,
wie du es mir bist.

Bellino:

O Himmell! wie dank' ich —
wie dank ich dir dies?
Ich liebe dich, Mädchen, so dank ichs gewiß.

Fans:

Unter gingen der Mond schon
und die Plejaden; Mitternacht
ist es, die Stunden verrinnen —

weiteres Theater

(Farinelli und Bellino (Maria) als zwei eifersüchtige Frauenzimmer)

Farinelli:

Mein ist er!

Bellino:

Nein, er ist mein!

Farinelli:

Dir werd ichs zeigen!
Er ist mein eigen!

Bellino:

Wirst du wohl schweigen
zu meiner Pein.

Farinelli:

Dich will er nicht sehen,
da hilft auch kein Flehen
und alles Getu.

Bellino:

Du willst nur verdrehen
was längst schon geschehen.
Laß ihn in Ruh.

Mein Giacomo,
der liebt nur mich.

Farinelli:

Daß ich nicht lache,
die er liebt bin ich.

Bellino:

Mich liebt er!

Farinelli:

Mich liebt er!

Bellino:

Mich!

Farinelli:

Mich!

Bellino:

All sein Begehren
noch zu vermehren.
Das ist sein Waht.

Farinelli:

Er würd sich verzehren,
müßt er mich entbehren.
Mein liebeskranker Mann.

Beide:

Wir turteln wie ein Taubenpaar
in unserm trauten Nest.
Die Zeit verrinnt. Wie wunderbar
ist dieses Liebesfest.

Bellino:

Mich liebt er!

Farinelli:

Mich, nur mich!

Bellino:

Ich kratze dir die Augen aus,
damit du blinde Fledermaus
läßt ab von meinem liebsten Mann.

Farinelli:

Dir schlage ich die Glieder krumm
und auf den Mund, damit du stumm
mir meinen Liebsten läßt.

Beide:

O Giacomo, o Giacomo,
— laß ab von dieser Buhlerin,
— hör nicht auf diese Schwätzerin,
— entlarve diese Lügnerin,
— schick fort mir diese Heuchlerin.

Kröte!
Hexe!
Schlampe!
Schickse!
Hure!
Schlange!

Rrrrrrrrrrr . . . (gehen aufeinander los)

Fans:

Geschüttelt hat Eros mich wie der Sturm,
der vom Berge her wild sich auf Eichen stützt.

neues Theater

(Farinelli und Bellino (Maria) als zwei streitsüchtige Liebhaber —
Fechtszene)

Bellino:

Oh! So ein Hund ist nicht mehr wert,
als daß er in die Hölle fährt.

Farinelli:

An diesem Ort darfst du nicht fehlen,
die Teufel werden dich dort quälen.

Beide:

In die Hölle, fort mit dir, fort,
das ist für dich der verdiente Ort.

Bellino:

Siedendes Pech und glühendes Eisen
sind dann dein Trank und deine Speisen.

Farinelli:

Auf einem Rost, an brennenden Kohlen,
kannst du erwärmen deine Sohlen.

Beide:

In die Hölle, fort mit dir, fort,
das ist für dich der verdiente Ort.

Bellino:

Starrender Frost und schmelzende Hitze,
durchbohren dich wie zuckende Blitze.

Farinelli:

Ein endloses Zeter- und Mordigeschrei
sind deine Musik bei der Plackerei.

Beide:

In die Hölle, fort mit dir, fort!
(stechen sich gegenseitig tot und fallen zu Boden)

Fans:

Die Sterne bergen ihr lichtumstrahltes
Antlitz, um den herrlichen Mond versammelt,
wenn er, voll geworden, am hellsten funkelt
über die Erde — der silbrige.
Rings rauscht das kühle Wasser
durch die Zweige der Apfelbäume,
nieder von zitternden Blättern
perlet wohliger Schummer.

Komm, schenke ein in goldene Becher Nektar,
der gemischt zu heitrem Genusse auf köstliche Weise.

Komm!

Maria:

Addio, Carlo.
(geht mit einem Verehrer davon)

Farinelli:

Addio, Maria.

2. Akt

Gemach des Königs

Farinelli:

Einsam — ohne Liebe.
Ich wähne, gestorben sei ich fast schon.

Komm wieder zu mir. Befreie mich von meinem Dasein —
und was ich an Wünschen hege, das erfülle mir.

Unstet leb ich dahin und erinner mich
der liebevollen Zeiten,
sanfter Sehnsucht verfallen,
schweren Herzens.

Philipp:

Es raunt, — es wispert —
es knarrt, — es schrillt!
Noch fern, kommt es näher und näher. Es zischelt, — es ziept,
es plärrt, — es knarrt!
Klaffende Kehlen durchbohren
wie blitzende Speere mein Ohr.
Sie fesseln die Sinne,
sie lähmen das Atmen!
Hilfe, Hilfe!

Leibarzt:

Katatonische Paraphrosyne im höchsten Stadium.

Beichtvater:

Herr, erbarme dich.

Philipp:

Farinelli, sing!

Farinelli: (singt dem König eine Arie)

Ich bin wie das Schiff, das bedroht
von Klippen inmitten der Wogen,
verwirrt und erschreckt
aufs offene Meer hinaus flüchtet.
Doch wenn es das geliebte Gestade erblickt,
verläßt es die Wogen und den trügerischen Wind
und eilt zum Hafen, um auszuruhen.

(gibt Anweisungen während eines Zwischenspiels)
Der Hofmarschall bekommt einen Orden, Timor mi cinge.
Wir entlassen den Leibkoch. La vita amara.

(singt weiter)

Doch wenn es das geliebte Gestade erblickt,
verläßt es die Wogen und den trügerischen Wind
und eilt zum Hafen, um auszuruhen.

Philipp:

Ihr habt heute schöner gesungen als jemals zuvor.
Er erhält eine neue Livree. Und einen Wagen.
Und wieder Brillanten natürlich.

Jaspis, Saphir und Chalcedon, Smaragd, Sardonyx und Sarde, Chrysolith, Beryll
und Topas, Chrysopras, Hyazinth und Amethyst.

Farinelli:

Majestät. Sie verwöhnen mich, wie meine Bewunderer in London.

3. Rückblende. Opernkrieg in London

Opera of the Nobility im Lincoln's Inn Fields Theatre

Farnielli:

(in einem prächtigen Kostüm)
Geliebte, treue Gefährtin!
Vergebens rufe ich dich.
Wer weiß, ob nicht der rasende Sturm
dich hinabgestoßen hat
in den tiefen Strudel der Wasser,
während du Blumen am Ufer pflücktest.

Ach, es zürnen mir
die Götter des Himmels und der Erde.
Ich weiche und unterwerfe mich.
Wer von euch bringt mir Hilfe?

Da höre ich eine klagende Stimme.
Ach, das Echo ist's,
es antwortet mitleidig auf mein Klagen.

Der Sturm beruhigt sich allmählich,
und das Lüftchen, flüsternd
im Land, ruft mich zurück, weiter zu klagen.

Londoner Farinelli Fans:

Bravo! Bravo!
Es gibt einen Gott
und es gibt einen Farinelli.

Farinelli:

(nimmt huldvoll Geschenke entgegen)

Maria:

Carlo!

Farinelli:

Maria!
Bist zu glücklich?

Maria:

Laß uns wieder gemeinsam singen.

Fans:

Es gibt einen Gott
und es gibt einen Farinelli.

Probenzimmer im Theater am Haymarket

Händel:

Diese verzärtelten Eunuchen,
diese flötenden Kapaune,
diese lieblichen Stimmpeifen!
Mit ihren Hoden haben sie auch ihr Hirn verloren.
Sinnlose Verzierungen
und leere Kadenz.
Steifes Herumstehen.
Das ist Verrat am musikalischen Theater!
Singen ist nicht hirnlose Kehlkopfabrobatik,
sondern wahrhafter Ausdruck menschlicher Empfindungen.
Das Musizieren und Singen auf der Bühne
zu einer überzeugenden, wahrhaften und unentbehrlichen
menschlichen Äußerung zu machen,
das ist die Kernfrage heutigen Theaters!
(Walter Felsenstein)

Dagegen frönt man dem billigsten Geschmack des Publikums und macht mit wohlfeilen Singprodukten, diesen elenden Zwitschermaschinen, die größten Profite.

Money! Money!

Papagei:

(der Strada, wird von einem Sänger hinter der Bühne über Mikrophon mit krächzender Stimme imitiert)

Money! Money!

Händel:

Success! Success!

Papagei:

Success! Success!

Händel:

Business! Business!

Papagei:

Business! Business!

Händel:

Halt deinen Schnabel, dummer Vogel,
sonst dreh'ich dir den Hals um!

Strada (Maria):

Maestro! Lassen Sie Ihren berechtigten Zorn nicht an meinem armen Amico aus!

Über die Erfolge Farinellis können sie triumphieren, wenn sie ihn an unser Theater holen und ich mit ihm erfolgreiche Duette singe.

Händel:

Nein! Nein! Nein!

Verschonen Sie mich mit Kastraten!

Im Mittelpunkt meiner neuen Oper steht ein dramatischer Kampf mit einem fürchterlichen Drachen.

Sie, Anna Maria Strada, werden meine Prima Donna sein und das Ungeheuer, wie auch den Primo Uomo Farinelli besiegen.

dreifache Simultane:

Lincoln's Inn Fields Theatre

Farinelli als „Gefesselter“, tändelnd
Mit einer Kette in der Hand:

Seht mich in Ketten!
Seht mich leiden!
Mich ergreifen Todesschauer,
schon entfärbt mich Todesblässe,
heiße Tränen netzen
meine kalte Wange.
Gefesselt ist mein Leib,
aber frei und ungebrochen
bleibt meine Treue zu dir, Geliebte.

Theater am Haymarket

Strada (Maria) kämpft gegen
einen feuerspeienden Drachen:

Fürchterliches Ungeheuer!
Deine lüsternen Glieder,
dein brünstiger Feuerspei
besudeln meine reine Gestalt.
Du stinkender Moloch,
du läufige Bestie,
mich zu erobern
soll dir nicht gelingen.
Allmächtiger Jupiter, steh mir bei!
Gib Kraft meinem Arme
und stähle meinen jungfräulichen
Leib.

auf der Straße

Jenny, Jim und John parodieren
Farinelli wie auch die Strada:

Zu Hilfe, zu Hilfe, sonst sind sie verloren!
dem furchtbaren Drachen zum Opfer erkoren
ist diese Dame, wir müssen sie retten —
auch den leidenden Herrn, von seinen Ketten.
Sie jammern uns beide, o große Not,
wenn wir nicht schnell helfen, dann sind sie gleich tot.

Jenny zu John, der den Drachen spielt:

O lieber Drache, fahr ein deine Glieder,
verschone die Jungfrau, die keusch und rein.
Nimm deine Pfoten von meinem Mieder
und deine Rute von meinem Bein.
Deine geilen Begierden, die stillst du, kurzum,
am schnellsten mit einem starken Pott Rum.

Jim, mit einer goldenen Uhrkette „gefesselt“, zu Jenny:

Geliebte mein,
bin immer dein.
Du mußt mich befrein
von meiner Pein.

Jenny:

Du starker Drache, erlös' meinen Jim.
Zerbeiß ihm die Ketten, es steht um ihn schlimm.

John:

O liebste Jenny, die Ketten aus Gold
drehn um mir den Magen beim Speisen.
Auch fault mein Gebiß — o, Jenny, ich wollt
sie wären aus handfestem Eisen.

Jenny:

Deinen Magen hat dir verdorben der Rum,
du dreistfrecher Lügner, ich bin nicht so dumm
um dir das zu glauben. Darum
werd nun ich ihn befreien, Punktum!
(zerreißt Jim die Ketten)

Jenny, Jim:

O rauchiger Mond von Soho.
O wonniger Augenblick.
Wir brennen und flammen lichterloh
vor lauter Liebesglück.

Jenny, Jim, John:

Theater fürs Volk, mit Happy-End,
das ist der neue modische Trend.
Maschinenoperen und Kastratengesang
sind im rasanten Niedergang.

Jenny, Jim, John und Straßenpassanten:

Aktuell und sensationell,
immer erfolgreich, auch finanziell.
Von Menschen handelnd, von Liebe und Schmerz.
Mit Melodien, die rühren das Herz.
Verständlich, einfach und originell:
das Musical!

Händel:

Ich komponiere künftig nur noch Oratorien.

Farinelli:

Bye, bye, London. Ich nehme das Angebot des spanischen Königs an.

Gemach des Königs

Farinelli:

(singt dem König eine Arie)
Die Nachtigall voll Liebesehsucht
Singt einsam im dunklen Laub
Und beklagt des Schicksals Grausamkeit.
Sie verbirgt sich im schattigen Hain.
Der ihr mit fröhlichem Herzen antwortet.
Schwingt sich singend von Ast zu Ast.

Philipp:

Ihr seid ein Heiland, Farinelli.
Die quälenden Stimmen
hat Euer Gesang vertrieben.
Mein Gemüt ist froh und heiter!

O, Farinelli! Götterkind!
Liebhaber, der unter Sternen singt.
Mann und Frau zugleich.
Mädchen und Knabe, Greis und Kind:
aus Fleisch und Blut
und doch ein Wesen, das dem Traum entsprungen ist.
Nicht irdisch, nicht göttlich.
Ein Orfeo!

Orpheus war die Musik selbst:
verklärt in einem Menschen.
Wenn er sang und die Zither spielte,
dann folgten ihm Menschen und Tiere.
Die Flüsse änderten ihren Lauf.
Die Steine fingen an, sich zu regen.
Bäume und Felsen begannen zu tanzen.
Die Stürme legten sich, und unter den Himmeln wurde es still,
als ob die Erde den Atem anhielte:
So war es, wenn Orpheus sang.

Farinelli:

Gewiß. Ein Mann, ein Tenor.

Philipp:

O nein. Orfeo war ein Gott.

Beichtvater:

Das ist Gotteslästerung, Majestät!

Philipp:

Löwen und Lämmer weideten nebeneinander,
die Menschen versöhnten sich,
Alte und Junge, Männer und Frauen,
Feinde umarmten einander,
und Frieden zog ein auf der Welt,
in einem Paradies, das keinen Waffenlärm kannte:
nur noch Musik, Flöte, Zither und Gesang.

Leibarzt:

Akute Paranoia, irritable Schizophrenie.

Philipp:

Euch, Farinelli, ist ebenfalls diese Macht gegeben.
Ihr habt die Gabe, unsre erbärmliche Welt durch Euren Gesang zu heilen.
Ihr seid ein Orpheus!

Rondo Visionen

Das Gemacht des Königs verwandelt sich in ein irrationales Elysium, das mit seinen vergitterten Fenstern und verschlossenen Türen einer geschlossenen Anstalt sehr ähnlich sieht. Alle Beteiligten tragen weite Gewänder, haben Harfen in den Armen und bewegen sich in einem seligen Zustand.

Philipp:

Laßt uns bauen einen Tempel dem Gesang,
in dem die Freude wie ein Götterfunken
alle Menschen Brüder werden läßt. Singen, Jubeln, reiner Überschwang —
die künftige Welt aus Liederklang.

Priesterinnen und Priester:

Singen, Jubeln, reiner Überschwang —
die künftige Welt aus Liederklang.

Philipp:

Das viele Elend in der Welt
kommt nur daher,
weil es an Liebe fehlt.

Darum, mein Orpheus, stimme an
ein Lied der Liebe, daß fortan
Haß und Rachsucht aus der Welt verschwinden
und die Menschen Liebe nur empfinden.

Farinelli — Libretto
neuer Schluß

Farinelli:

Der Odem der Liebe
erfrischt die Seele,
ein Labsal, so wonnig,
so schmeichelnd und weich.

Chor:

Ein Labsal, so wonnig,
so schmeichelnd und weich.

Philipp:

Die Sprache der Liebenden
sei die Sprache des Landes.
Ihre Seele der Laut des Volks.

Wohlan, mein Orpheus,
stimme an ein Lied für Kinder,
daß fortan Durst und Hunger aus der Welt verschwinden
und die Kinder Glück und Frieden finden.

Farinelli:

Eia, popeia,
mein süßer Bu',
gibt mit kein Mensch
nix dazu.

Hansel spann deine sechs Schimmel an,
gib sie zu fressen aufs neu,
kein Haber fresse sie,
kein Wasser saufe sie.
Lauter kühle Wein muß es sein.

Chor:

Eia, popeia,
mein süßer Bu'.

Philipp:

Wenn ich ein Kind ansehe, dan denke ich:
wie schändlich und verderbend das Joch ist,
das es tragen wird, und daß es darben wird
daß es fragen wird nach Schönem und Wahrem.

An das Göttliche glauben die allein, die es selber sind.

Philipp:

Das viele Elend der Welt, kommt nur daher,
weil es um die Menschheit schlecht bestellt.
Darum, mein Orpheus, stimme an
ein Lied der Rettung, daß fortan
die Menschen nicht aus dieser Welt verschwinden,
sondern ihre Zukunft wieder finden.

Farinelli:

Help me!

Philipp

Es geht der Glaube an allem Großen verloren:
wir müssen hin, wenn dieser Glaube nicht wiederkehrt,
wie ein Komet aus fremden Himmeln.

Alle:

Help me, o help me!

(Die live-Musik wird allmählich von einem eingespielten Techno Beat übertönt. Dazu Beichtvater und Leibarzt mit Mikrofonen im Rap-Stil)

Leibarzt:

Die Schizophrenie
führt zu Hysterie.
Eine Therapie
ist eine Utopie.
Meine Prophetie
ist die Psychologie.
Jedoch stört meine Strategie
des Königs starre Despotie.
So verändert sich natürlich nie
seine schizogene Ideotie.

Beichtvater:

Sein Tun ist Gotteslästerung.
Dafür gibt es keine Begnadigung.
Mein ständiges Mahnen zur Mäßigung
versickert in Geistesdämmerung
und führt nicht zu einer Besserung.

Beider Tun ist eine Sünde.

Leibarzt:

Hat auch medizin'sche Gründe.

Beide:

Wir verlieren unsere Pfründe!

Dieses schlimme Abenteuer
kommt uns allen viel zu teuer.
Wir bezahlen hohe Steuer
nur damit die Ungeheuer
hier errichten ihre Macht!
Dies ist eine Niedertracht!
Deshalb sind wir so aufgebracht!
Wir geben acht! Wir geben acht!

Ein gefährliches Komplott.
Ihr Singen führt zum Staatsbankrott.

Peseta schwanken, Zinsen sinken.
Aktien fallen. Geschäfte hinken.
Kaum geordnete Bilanzen.
Chaos bei den Staatsfinanzen.
Kredite nicht im Angebot.
Dem Staate droht der Währungs-Tod.

Diese Sängerutopisten
wolln uns tückisch überlisten.
Planen einen mysteriösen
Überfall zum Welterlösen.

Stoppt das gefährliche Komplott.
Das Singen führt zum Staatsbankrott.

Organisiert weltweit Proteste.
Schließt die Häuser der Sangesfeste.
Macht aus ihnen Staatspaläste.

Stoppt das tödliche Komplott!
Das Singen führt zum Staatsbankrott!

Opernhäuser müssen schließen.
Schon Gewinne wieder Fließen.
Diese Häuser sind das Beste
für prächtige Staatspaläste.

Das Singen führt zum Staatsbankrott.

Philipp (schreit):

Farinelli, sing!!

(beiden werden die Mäuler verstopft)

Chor:

Hm,hm. (Ein gesummter pp-Akkord bleibt lange im Raume stehen)

Finale

Händel, Maria, Philipp und Farinelli (nacheinander):

Alles was Odem hat, singet von Liebe.

Jenny:

Love!

Jenny, Jim und John:

Singing and loving.

Händel und Philipp:

Singing and loving.

© 1997 Deutscher Verlag für Musik, Leipzig

Quellen

Texte

Angus Heriot: Carlo Broschi, in: *The castrati in opera*, London 1956 (gekürzt und übersetzt von F. Gersthofer) — Sylvie Mamy: *Les grands castrats napolitains à Venise au XVIII^e siècle*, Liège 1994 — Hubert Ortkemper: *Engel wider Willen*, Henschel Verlag, Berlin 1993 (Zitate und Auszüge mit freundlicher Genehmigung des Autors und des Verlages) — Frank Schneider: *Über Siegfried Matthus*, in: Siegfried Matthus, Breitkopf und Härtel, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1997 (Text leicht gekürzt) — Frank Gersthofer: *Musiker als Titelhelden der Oper*, Originalbeitrag für dieses Programmheft; Siegfried Matthus über die Entstehung seiner Oper, Originalbeitrag für dieses Programmheft (das Interview führte Frank Gersthofer); *Handlung der Oper*, nach Siegfried Matthus.

Bilder

Arthur Hutchings: *Mozart der Musiker*, Baarn 1976 — Angus Heriot: *The castrati in opera*, London 1956 — Hubert Ortkemper: *Engel wider Willen*, Berlin 1993 — Szenen- und Probenfotos: Bettina Strauß.

Fotografieren, Film- und Tonaufnahmen sowie die Benutzung von Mobilfunk-
Telefonen während der Vorstellung nicht gestattet

Bühnenblätter des Badischen Staatstheaters Karlsruhe Generalintendant Pavel Fieber

Spielzeit 1997/98 — Nr. 15

Programm zu

Farinelli oder Die Macht des Gesanges

Oper von Siegfried Matthus (unter Verwendung einer Textvorlage von
Walter Jens)

Premiere und Uraufführung am 27. Februar 1998 im Großen Haus

Musikalische Leitung: Kazushi Ono — Regie: Michael Hampe
Bühnenbild: Heinz Balthes — Kostüme: José Manuel Vasquez

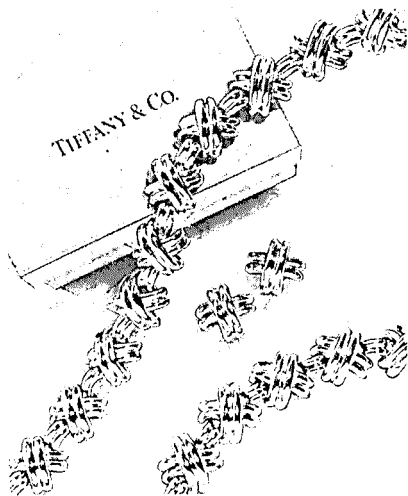
Redaktion und Gestaltung: Frank Gersthofer
Umschlagbild: Heinz Balthes

Graphischer Entwurf: Christian Floeren

Druck: G. Braun ems GmbH, Karlsruhe

Anzeigenverwaltung: Schneider Consulting, Karlsruhe

Telefon 0721-70 78 02, Fax 0721-78 57 03



The Tiffany Signature Collection

JOCK
DER IDEEN-JUWELIER

SEIT 1998

76133 Karlsruhe - Kaiserstrasse 179 - Telefon 07 21 / 2 24 38 - Telefax 07 21 / 2 28 93
76130 Baden-Baden - Kampromenade 16 - Telefon 07 22 1 / 2 25 02

**Manchmal spielt das Leben
Theater.**



Mit freundlicher Genehmigung: Badisches Staatstheater Karlsruhe

Es gibt Leute, die behaupten, das wahre Leben spiele sich im Theater ab. Vielleicht haben sie recht. Andererseits, Spannung und Entspannung sind nirgends näher, lebendiger, menschlicher, vielseitiger als hier. Weinen und lachen liegen ganz nah beieinander. Wie im richtigen Leben. Wir wünschen Ihnen einen schönen, einen unvergesslichen Abend.

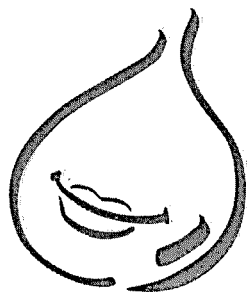
Badenwerk

Mens

sauna

in corpore

sano*



Aber wie?

Öffnungszeiten

Sport- und Freizeitbad

Mo 18–22.15 Uhr
Di–Do 6–22.15 Uhr
Fr 9–23.15 Uhr
Sa 9–19 Uhr
So 9–19 Uhr

**FÄCHERBAD
KARLSRUHE**



Öffnungszeiten

Sauna-Paradies

Mo + Di 14–22.15 Uhr
Mi + Do 9–22.15 Uhr
Fr + Sa 9–23.15 Uhr
So 9–19 Uhr

(nur Frauen:
Mi ganztags; Fr 9–14 Uhr)

Eintrittspreise ab DM 4,90 / 2,80

Eintrittspreise ab DM 14,00 / 11,20

Am Sportpark 1, 76131 Ka-Nordost, Tel. 0721-685056, ÖPNV-Linien 4 und S2

*Körper, Geist

...Sie wissen schon: Gesundheit, Schwimmen, Sauna