

1945 DAR
02.11.11

Béla Bartók

**DER WUNDERBARE MANDARIN
und HERZOG BLAUBARTS BURG**

theater
der landesstadt

burg



T!

Dieses Theater
ist Mitglied im
Deutschen
Bühnenverein

DER V
M

ntime

Wut zur Lücke?

**Nicht, wenn es um
Ihre Rente geht!**



Volksbank Magdeburg eG

Béla Bartók

WUNDER MANDARIN

in einem Akt für Theater und Oper



Spielzeit 2001/2002

ZEITAFEL BÉLA BARTÓK

- 1881 Geboren in Nagyszentmiklós (damals Ungarn, heute Rumänien) am 25. März, als Sohn des Direktors der Ackerbauschule und der Lehrerin Paula Voit
- 1888 Tod des Vaters. Familie Bartók übersiedelt nach Nagyszöllös
- 1889 Klavierunterricht bei der Mutter
- 1890 Erste Kompositionen
- 1891 Bartók bei seiner Tante in Nagyvárád, wo er während einiger Monate das Gymnasium besucht
- 1893 Unterricht bei László Erkel. Freundschaft mit Ernő Dohnányi
- 1895 Bartók „komponierte fleißig unter dem starken Einfluss von Brahms“
- 1899 Abitur. Bis 1903 Schüler der Musikhochschule in Budapest. Klavierunterricht bei István Thomán, Komposition bei János Koessler
- 1900 Bartók findet „den ersehnten neuen Weg“ über Wagner und Liszt
- 1902 Bartók „entdeckt“ Richard Strauss und steht einige Jahre hindurch unter dessen Einfluss
- 1903 Erhält das Diplom der Musikakademie. Sommeraufenthalt in Gmunden mit Ernő Dohnányi. Klavierabend in Berlin
- 1905 Reise nach Paris. Teilnahme am Rubinstein-Wettbewerb. Erste Begegnung mit ungarischer Bauernmusik. Freundschaft mit Zoltán Kodály
- 1906 Tournee durch Spanien und Portugal mit Ferenc Vecsey. Erste Sammelfahrt ins Hinterland
- 1907 Bartók wird Professor für Klavier an der Budapester Musikakademie. „Entdeckt“ die Musik Debussys, dessen Einfluss bis etwa 1911 spürbar bleibt
- 1908 Violinkonzert für Stefi Geyer geschrieben (op. posth.)
- 1909 Erste Ehe mit Marta Ziegler. Sammelreise nach Siebenbürgen
- 1911 „Herzog Blaubarts Burg“ wird im Budapester Opernwettbewerb abgelehnt
- 1912 Bartók zieht sich vom aktiven Musikleben zurück und widmet sich der Volksmusik-Forschung. Reise nach Norwegen
- 1913 Sammelreise nach Biskra (Nordafrika)
- 1917 Uraufführung von „Der holzgeschnitzte Prinz“ (Budapest)
- 1918 Uraufführung von „Herzog Blaubarts Burg“ (Budapest)
- 1919 Mitwirkung Bartóks im Musikrat der ungarischen Räterepublik
- 1920 Hetzkampagne gegen Bartók nach der Gegenrevolution
- 1921 Bartóks kurze Autobiographie erscheint
- 1923 Scheidung und zweite Ehe mit Ditta Pásztory. Uraufführung der „Tanzsuite“ (Budapest). Exklusiv-Vertrag mit Universal Edition, Wien
- 1924 Peter Bartók geboren. Bartóks grundlegendes Buch „Das ungarische Volkslied“ erscheint. Konzertreisen
- 1926 Die Kölner Uraufführung von „Der wunderbare Mandarin“ endet in einem Skandal
- 1927 Erfolgreiche Aufführung des „Wunderbaren Mandarins“ in Prag. Konzerte mit József Szigeti. Am 22. Dezember amerikanisches Debüt mit den New Yorker Philharmonikern

- 1930 Beschäftigung mit barocker und vorklassischer Musik
- 1932 Vertreter Ungarns beim Volksmusikkongress in Kairo
- 1934 Uraufführung der „Cantata profana“ in London. Konzertreisen. Ende von Bartóks Lehrtätigkeit an der Musikakademie. Beginn seiner Forschungstätigkeit an der Ungarischen Akademie der Wissenschaften
- 1936 In der Türkei hält Bartók Vorträge, gibt Konzerte und sammelt Volksmusik. Antrittsvortrag an der Ungarischen Akademie der Wissenschaften
- 1937 Uraufführung der Musik für Saiteninstrumente (Basel). Konzertreisen
- 1939 Tod der Mutter. Bartók in Saanen (Schweiz) kurz vor Kriegsausbruch. Konzertreisen. Uraufführung des Violinkonzerts
- 1940 Zweimonatige Konzertreise nach Amerika (April-Mai). Rückkehr nach Budapest. Endgültige Übersiedlung nach New York (Oktober). Uraufführung des Divertimento (Basel)
- 1942 Bartóks Gesundheitszustand verschlechtert sich merklich
- 1943 Bartóks Gesundheit erleidet einen Zusammenbruch. Sommer am Saranac Lake (Staat New York). Winter in Ashville (North Carolina). Komposition und Arbeit an der Volksmusik
- 1944 Uraufführung des Konzerts für Orchester (Boston). Uraufführung der Sonate für Solovioline (New York). Rumänische Volkslieder werden im Auftrag der Columbia University für den Druck vorbereitet
- 1945 Sommer am Saranac Lake. Tod am 26. September



Béla Bartók, Februar 1922

DER WUNDERBARE MANDARIN

Gunbild Schüller

„Der wunderbare Mandarin“ ist das rätselhafteste von Bartóks Bühnenwerken; es knüpft sowohl an die Märchensphäre von „Der holzgeschnittene Prinz“ als auch an das symbolistische Mysterienspiel in „Herzog Blaubarts Burg“ an. Von den Libretti her betrachtet stehen alle drei Werke im Umfeld der ungarischen literarischen Avantgarde, deren vornehmliches Anliegen die Verbindung von originärer Volksdichtung mit der Vorstellungswelt der Moderne war, ganz ähnlich dem Ziel Bartóks, Elemente der Volksmusik mit modernen Kompositionstechniken zu vereinen. Für die theatralische Adaption dieses Konzepts griff man auf die Eigenarten des in Ungarn heimischen Puppenspiels zurück und verknüpfte diese mit Zügen des „Theaters der Grausamkeit“.

Eine zusätzliche zeitgenössische Komponente erhält der „Mandarin“ durch das Aufgreifen der um die Jahrhundertwende aktuellen Geschlechterthematik. Aufgrund der stofflichen Verwandtschaft mit „Herzog Blaubarts Burg“, der sinnbildhaften Darstellung der männlichen Psyche, kann das Wesen der Mandarinfigur gewissermaßen als achte Tür in Blaubarts Burg gesehen werden. Die drei Freier, der Jüngling, der alte Kavalier und der Mandarin, stellen darin gleichsam die Lebensalter der männlichen Natur dar. Der Mandarin ist einerseits reines Naturwesen, er verkörpert andererseits aber auch die Innenwelt des Individuums in seiner Vereinsamung in der modernen Großstadt. Wie Bartók selbst andeutet, verbirgt sich dahinter auch die eigene Künstlerproblematik.

Die eigentliche Hauptfigur ist jedoch das Mädchen. Am Beginn des Stücks ist es Opfer der Männer; einmal mit dem Mandarin konfrontiert, beginnt ein tragisches Wechselspiel, bei dem es weder Gut noch Böse gibt und das Recht auf keiner Seite ist. Ähnlich der Beziehung zwischen Judith und dem Herzog in „Herzog Blaubarts Burg“, drängt der eine Partner den andern in die komplementäre Rolle. Auch hier sind die Lebensprozesse der Protagonisten gegenläufig: Das Mädchen erkennt, dass es durch Selbstaufopferung den Mandarin erlösen kann, weiß aber auch, dass die Umarmung mit Abschiednehmen, die Erlösung mit Tod gleichzusetzen ist. Dies Wissen verleiht dem Mädchen die Kraft, sich von einer passiv Leidenden zu einer aktiv Handelnden zu wandeln. Die Wende (eine ähnliche Wende, wenn auch in umgekehrter Weise, geschieht in „Herzog Blaubarts Burg“) kommt nach dem dritten Mord am Mandarin. Nun befiehlt das Mädchen den Strolchen, den hängenden Mandarin herunterzunehmen.

Um die Drastik des Geschehens zu vermitteln, ohne die literarische Qualität der Dichtung zu verlieren, wählten die Autoren die Gattung der Pantomime, die mit ihren nichtstilisierten, ganzkörperlichen Mitteln die adäquate Ausdrucksform schien. Aus kompositorischer Sicht bildet der „Mandarin“

gewissermaßen das konzeptionelle Gegenstück zu Strawinskys „Sacre du printemps“ (1913). Bartóks Musik ist demnach weder rhythmische Folie noch illustrierende Kulisse des Bewegungsverlaufs, sie adaptiert vielmehr den dramaturgischen Spannungsbogen des Geschehens, aus dessen Innendynamik sie eine eigenständige Form entwickelt, deren Abschnitte durch ein komplexes Gefüge motivischer Verwandtschaften zu einem Ganzen verbunden sind. So erscheint das frenetische 6/8-Holzbläsermotiv aus der lärmenden Großstadtatmosphäre der Einleitung in modifizierter Form, wenn die Strolche versuchen, den Mandarin zu töten: zunächst als scharf akzentuierte Geste der Gewalt in den Posaunen, dann, ins Pianissimo zurückgenommen, als Ausdruck des Entsetzens beim Anblick des aufgehängten Mandarins, dessen „grünlichblau leuchtender Körper“ die fahle Klangfarbe von Hörnern und Vokalisenchor entspricht.

Reine Ausdrucksgeste sind die betörenden Klarinettenrufe der „Lockspiele“, deren frei schwingende Klangfiguren in eine fixierte Motivgestalt verwandelt werden, sobald sich ein Freier nähert. Im Pendeln zwischen lockendem „Ruf“ und „Antwort“ in Gestalt der Freier baut sich zunehmend Spannung auf, die mit dem Erscheinen des Mandarins in ohnmächtige Erstarrung umkippt. Mit einem Schlag kehren sich auf diesem Höhepunkt die Verhältnisse um: Das von den Strolchen initiierte „Spiel“ erhält eine bedrohliche Dimension durch den lähmenden Bann der nun das Geschehen beherrschenden Mandarinfigur. Dessen Auftrittsmusik, in der ein monotones, unerbittlich voranschreitendes Thema aus übereinandergeschichteten Tritonusintervallen der tiefen Blechbläser allmählich aus dem Lärm von zischenden Glissandi und dumpfen Paukenwirbeln hervortritt, ist die zentrale Partie der Komposition. Sie endet in einer im Fortissimo ausgehaltenen kleinen Terz der Hörner und hinterlässt eine grauenvoll gespannte Stille, aus der zaghaft beginnend, wiederum die kleine Terz verwendend, der werbende Tanz des Mädchens sich formt, der, zum wild-ekstatischen Walzertaumel gesteigert, die Leidenschaft des Mandarins entflammt.

DER SIEGESZUG DER SEXUALITÄT

Alain Corbin

Um 1860 fängt die Geschichte der modernen Sexualität an. Ein unterirdisches Grollen erschütterte die traditionelle Kultur; die erotische Vorstellungswelt wandelte sich. Der Bürger, eingeschlossen in seiner Privatheit, begann, unter seiner Moral zu leiden: Die Fata Morgana der animalischen und freien Liebe bei den Unterschichten verlockte ihn zur Flucht aus der etablierten Gesellschaft; die Prostitution wurde zu einer neuen, lustvoll-dunklen Versuchung. Der romantische Liebescode zerfiel. Vorbei war es nun mit den strahlenden Augen und dem zum Himmel gewandten Blick, mit engelweißen Gewändern, den Tränen, Seufzern und verschämten Schwüren; die neue Frau verstand es, ganz unverhohlen das sexuelle Begehren zu provozieren.

Während des Kaiserreichs und der Julimonarchie hatten die Behörden von einer Reglementierung der Bordelle geträumt und auch das „French system“ entwickelt, das bald in ganz Europa übernommen wurde – es war das Goldene Zeitalter des Freudenhauses. Das Bordell erfüllte drei Funktionen: Es diente, obschon das im Grunde verboten war, der Initiation Minderjähriger, insbesondere junger Studenten; es befriedigte den „Zeugungstrieb“ jener Junggesellen, die in sexuellen Gettos hausten, weshalb die meisten Kunden aus der Arbeiterklasse kamen; es linderte – sehr diskret – die Sexualnot frustrierter Ehemänner. Gründe, den Weg ins Bordell zu suchen, gab es genug: die Zimperlichkeit unerfahrener Ehefrauen, die oft in eine unglückliche Verbindung hinein gezwungen worden waren; den sexualfeindlichen Einfluss des Beichtvaters; die durch die Mutter verursachten Kastrationsängste, die häufige Unterbrechung des Verkehrs während der Menstruation, bei Schwangerschaften und in der Stillzeit; das Ende der sexuellen Beziehungen nach der Menopause; die Frauenkrankheiten; schließlich die Zwänge der Empfängnisverhütung. Hinzu kam, dass der Mann, der zu Hause den gestrengen Familienvater zu spielen hatte, sich im Bordell gehenlassen durfte.

Die illegalen Hinterhof-Puffs bestanden weiter; es gab die bedauernswerten „pierreuses“ die sich auf einer Baustelle oder in einem Graben an der Stadtmauer für ein paar Sous verkauften; Soldatenbräute trieben sich, in ständiger Angst vor den Behörden, vor den Garnisonen herum. So herrschte ein ewiger Kreislauf zwischen den offiziell geduldeten Freudenhäusern, die im Lichte standen, und den zwielichtigen Absteigen im Schatten. Unterdessen verfestigte sich ein sexuelles Bild von der proletarischen Frau, das von Schmutz und Gestank, Krankheit und Tod geprägt war.



*Heinrich Zille:
Aktstudie (1900/03)*

BÉLA BARTÓK UND DAS THEATER DER GRAUSAMKEIT

József Ujfalussy

Etwa ab 1910 wurde es Mode in der europäischen Kunst, unmenschliche Schauerlichkeiten und apokalyptische Ungeheuer vorzuführen. In ihr verkörperte sich die neurotische Angst des von Kriegen, der Existenzunsicherheit und der Krise bedrohten Bürgertums vor den Gefahren, die es selbst herbeschworen hatte. Zu der ständigen Angst vor der Revolution, dem „Gelbes“ des Kommunismus, kam die Furcht vor den Kolonialvölkern, den „Läutlingen“ Massen. Außerdem verwandelte sich zur Zeit des Russisch-Japanischen Krieges der angenehme und idyllische Exotizismus des vergangenen Jahrhunderts, sein leidenschaftliches Interesse und seine Sympathie für die Kulturen des Fernen Ostens in eine hysterische Angst vor der „gelben Gefahr“: das zivilisierte Europa erwartete seinen Untergang in der barbarischen Flut. Zu den schleichenden Gespenstern wurde auch die moderne Technik, die Maschine, die so schien es – gegen den Menschen empörte oder gar zur bedrohlichen Waffe in der Hand des Arbeiters wurde. Am schrecklichsten war aber die Angst vor der „Bestie im Menschen“, die nur darauf wartet, die moralischen Schranken durchbrechen und über die Mitmenschen herzufallen.

Die Kunst des vergangenen Jahrhunderts hatte die heimlich immer mehr werdenden Gespenster noch in gewisser Weise negieren können. In der literarischen Usher-Erben lauerner Ungeheuer Edgar Allan Poes (Debussy quälte sich in den ersten Jahren des Jahrhunderts mit der Vertonung dieser Schauer- und Horrorgeschichte) regte sich noch verborgen hinter den Mauern des Hauses. Ab 1910 ab brachen die bis dahin in der Schmutz- und Schundliteratur, in den dahinvegetierenden Räuber- und Detektivgeschichten, die Golems, Drachen, Werwölfe, Alraunen und wunderbaren Mandarinen in die „große“ Literatur ein. Die unverhüllte Furcht vor der Katastrophe ließ sie auf das „kulturelle Europa“ los.

Die offene Enthüllung der verborgenen Gefahren, Sünden und Gräueltaten, ihrem ganzen apokalyptischen Ausmaß war ein Protest der Künstler gegen die hinter der Zivilisation versteckte Unmenschlichkeit, gegen die Herrschaft veralteter Ideen. Als „Zorn und Verzweiflung“ bezeichnet Bence Szabó die Hauptmotive für den Protest in seiner Studie über Bartóks „Wunder der Mandarine“, in der er eine treffende Beschreibung dieser vielgestaltigen Empörung gab. Für die künstlerische Avantgarde war – besonders während des Krieges – kein Mittel grell und laut genug, ihre Hilferufe und Warnungen so eindrucksvoll und provozierend wie möglich hören zu lassen. Sie missachtete alle Regeln und Formen, es kam ihr nur darauf an, die falschen Illusionen, die ganze bürgerliche Wertordnung zu zerstören.

Béla Bartók fühlte sich durch seine gesellschaftlichen und künstlerischen Anschauungen zu den Schriftstellern und bildenden Künstlern hingezogen, die sich revolutionär gegen die Vergangenheit empörten.

Der Zorn Bartóks wendet sich gegen die hinter der städtischen Zivilisation versteckte Unmenschlichkeit. Der Mandarin ist für ihn kein exotisches Ungeheuer, sondern die Verkörperung der primitiven, barbarischen Urkraft, eine neue Form des ihm so lieben „natürlichen“ Menschen. So muss das Mädchen bei Bartók auch nicht zwischen zwei Übeln wählen, sie wählt die echte Menschlichkeit, die sich hinter dem verzerrten Äußeren verbirgt. Für sie bringt das Ende die Katharsis.

Bence Szabolcsi und György Kroó betonten mit Recht den humanen Charakter des Werkes in der Auffassung Bartóks. Sonst könnten wir auch nicht verstehen, weshalb er die aufregende Schauergeschichte „so wunderschön“ fand, als er sich im März 1919 über das Werk äußerte. Von diesem Grundgedanken aus müssen wir die Dramaturgie, die Konstruktion und die musikalische Charakteristik des Werkes betrachten.

Das schwüle Vorstadtzimmer des „Wunderbaren Mandarin“ wurde für Bartók zur Bühne von kosmischem Ausmaß. Das unter dem Zwang der Verhältnisse zur Straßendirne gewordene Mädchen wird zur Verkörperung tragischen Frauentums, ja sogar zum Bild für den ausgelieferten und sich nach Befreiung sehnenenden Menschen. Die drei Strolche werden zu Teufeln des Großstadtfieros, den grotesken erotomanischen Gnom befreit Bartók aus seiner exotischen Isolierung und lässt ihn zum elementaren Ausdruck der Lebenskraft, zum fürchterlichen Rächer der Unmenschlichkeit, zum Retter des zertretenen menschlichen Gefühls emporwachsen.

Mit den solcherart verallgemeinerten, übersteigerten Personen konnte Bartók nun wie mit seinen eigenen Geschöpfen umgehen. Er ließ sie für seine Ideale kämpfen, bezog sie in die große Familie seiner Charaktere ein, sie mussten deren Leben aufs Neue leben, ihre Kämpfe zu Ende kämpfen und weiter nach dem Ausweg aus dem Bannkreis des menschlichen Schicksals suchen. Sie setzen sich aus den Typen seiner früheren Bühnen- oder Instrumentalmusik zusammen. Materie bot sich hinlänglich aus den musikalisch geformten Bewegungen, Gesten und Charaktertänzen der früheren Werke an. Dank der lapidaren Fassung des Textes und der drastischen Eindeutigkeit seiner Charaktere gerieten sie ihm konsequenter und markanter als alle früheren Figuren.

Die Handlung des „Wunderbaren Mandarin“ ist ein Kampf um jeden Preis, in dem jeder auf sich selbst angewiesen ist und sich bis aufs Blut wehrt. Hier gibt es kein Fatum wie im „Blaubart“, das das Schicksal voraus bestimmte, und erst recht nicht das pantheistische Wunder des „Holzgeschnitzten Prinzen“. Das tragische Ende der Pantomime ist eine dramatische Katharsis, die man nur um den Preis aller Schrecken erlebt. Deshalb ist der „Mandarin“ das einzige wirkliche Drama unter den Bühnenwerken Bartóks, deshalb hat er stets eine so erschütternde, unmittelbare Wirkung auf das Publikum. Und der Inhalt hat an Aktualität nichts eingebüßt, obwohl seit der Entstehung des Werkes mehr als ein halbes Jahrhundert verflossen ist.

Um bis ans Ende der Ekstase zu gehen, wo wir uns im Sinnengenuss verlieren, müssen wir ihm immer die unmittelbare Grenze ziehen: diese Grenze ist der Schrecken. Es gibt nicht eine einzige Art von Widerwillen, in dem ich nicht eine Affinität zum Verlangen erkenne. Der Schrecken vermischt sich zwar nie mit der Anziehung: Aber wenn er sie nicht aufhalten, sie nicht zerstören kann, verstärkt der Schrecken die Anziehung. Die Gefahr lähmt, aber wenn sie weniger bedrohlich ist, kann sie das Verlangen erregen. Wir erreichen die Ekstase nicht, wenn wir nicht – und sei es aus der Ferne – den Tod, die Vernichtung vor uns sehen.

Die Lust wäre verächtlich, wenn es nicht ein überwältigendes Überschreiten wäre, das nicht nur der sexuellen Ekstase vorbehalten ist. Die Mystiker haben es in der gleichen Weise erfahren. Das Leben wird uns gegeben in einem unerträglichen Überschreiten des Lebens, das nicht weniger unerträglich ist als der Tod. So suchen wir das Sein im Erleben des Todes, in jenen unerträglichen Momenten, in denen wir zu sterben glauben, weil das Sein in uns nur noch Exzess ist, wenn die Fülle des Schreckens und die der Freude zusammenfallen.

Das rückhaltlos – dem Tod, der Qual, der Freude – geöffnete Sein, das offene und sterbende, schmerzerfüllte und glückliche Wesen erscheint schon in seinem verhüllten Licht: dieses Licht ist göttlich. Und der Schrei, den dieses Wesen mit verzerrtem Mund hervorbringt, ist ein unermessliches Halleluja, verloren in einem Schweigen ohne Ende.

*Georges Bataille,
aus dem Vorwort zu „Madame Edwarda“*



Hans Bellmer:
Totenkopf und junges Mädchen (1963)

INHALT

DER WUNDERBARE MANDARIN

In einer einfachen Großstadtabsteige zwingen drei Ganoven ein Mädchen, durch erotische Tänze Männer zu verführen, um sie anschließend auszurauben. Das Mädchen beginnt widerstrebend sein Lockspiel. Ein schäbiger Alter und ein armer, schüchterner Jüngling kommen nacheinander herauf, werden aber als arme Schlucker wieder hinausgeworfen. Der dritte Gast ist ein unheimlicher Mandarin. Das Mädchen, zwischen Widerwillen und Faszination, beginnt, ihn mit einem immer wilder werdenden Tanz zu verführen und verfällt ihm immer mehr. Schließlich stürzen sich die drei Ganoven auf ihn. Sie plündern ihn aus und ersticken ihn unter Kissen. Doch er erhebt sich wieder und sucht das Mädchen. Sie durchbohren ihn mit Messern. Doch seine Sehnsucht nach dem Mädchen ist stärker als der Tod. Die Männer hängen ihn auf. Da beginnt der Körper des Mandarin zu leuchten. Er kann nicht sterben. Erst als man auf Drängen des Mädchens den Körper abgenommen hat und sie sich ihm hingibt, fangen seine Wunden an zu bluten und er stirbt in ihren Armen.

INHALT

HERZOG BLAUBARTS BURG

Judith hat ihre Familie und ihren Verlobten verlassen, um Herzog Blaubart auf seine finstere Burg zu folgen, die sie mit ihrer Liebe zu ihm erhellen will. Sie erbittet von Blaubart die Schlüssel zu sieben geheimnisvollen, verschlossenen Türen in der Wand des großen Saales. Zögernd reicht ihr der Herzog den ersten Schlüssel. Der entsetzten Judith bietet sich das Bild einer blutigen Folterkammer: es sind die Qualen von Blaubarts Herz, die sie sieht. Hinter der zweiten Tür befindet sich eine Waffenkammer, die das Rüstzeug des Mannes für den täglichen Kampf des Lebens enthält. Mit jeder geöffneten Tür wird es jedoch heller in Blaubarts Burg. Nun ist auch der Herzog überzeugt, dass das Öffnen seines Innersten ihm gut tut: „Kühl und süß ist's, wenn die off'nen Wunden bluten.“ Er fordert Judith auf, drei weitere Türen zu öffnen. Sie findet eine goldglänzende Schatzkammer, einen prächtigen Garten und hinter der fünften Tür einen Ausblick auf die weiten Lande Blaubarts. Aber überall sieht Judith blutiges Rot, sogar auf den Wolken des Himmels. Nichts kann der Mensch erringen, ohne zu verletzen. Sie beginnt zu zweifeln und entwindet sich der Umarmung Blaubarts, der ihr sein Innerstes offenbart hat und sie vor dem Öffnen der letzten Türen warnt. Nun scheint glückliche Liebe möglich, aber Judith kann ihre Neugier, die jetzt stärker ist als ihre Liebe zu Blaubart, nicht zügeln, obwohl er ihr ankündigt, dass seine Burg nicht weiter aufgehellert werden könne. Judiths Liebe wandelt sich in Kühle und Misstrauen, und gebieterisch fordert sie die letzten Schlüssel. Beim Öffnen der sechsten Tür beginnt die Burg sich wieder zu verdunkeln: Judith entdeckt einen Tränensee, die geheimen Schmerzen des Lebens, und spürt die Einsamkeit Blaubarts. Traurig schmiegt sie sich an ihn. Sie ahnt, was sich hinter der letzten Tür verbirgt. Dennoch öffnet sie. So entdeckt sie auf der Suche nach den seelischen Abgründen des Mannes die drei früheren Frauen des Herzogs. Sie sind Symbole für die drei Tageszeiten. Blaubart legt Judith den Schmuck der Nacht an und sie folgt dem Zug ihrer Vorgängerinnen. Blaubarts Burg ist wieder dunkel und er bleibt so allein zurück, wie er zuvor war.

BÉLA BARTÓK AN SEINE MUTTER:

„Plötzlich merke ich, dass ich vollkommen allein bin. Und ich prophezeihe es, ich weiß es voraus, dass diese seelische Einsamkeit mein Schicksal sein wird. Wohl suche, wohl forsche ich nach einem idealen Gefährten, obgleich ich weiß, dass ich es vergebens tue. Sollte ich auch irgendwann einmal jemanden finden, würde sowieso nach kurzer Zeit die Enttäuschung kommen. Wenngleich stille Resignation im Gegensatz zu diesem sehnlichen Suchen steht, habe ich mich doch nach und nach an den Gedanken gewöhnt, dass es gar nicht anders sein kann, dass es so sein muss. Als Trost empfehle ich einem jeden, sich in die seelische Höhe der Indifferenz zu erheben und von dort die Zustände mit völliger Gleichgültigkeit und mit besonnener Ruhe zu betrachten. Freilich ist es schwer, diese Fähigkeit zu erwerben, ungeheuer schwer, am allerschwersten. Erwirbt man sie aber, so ist das des Menschen höchster Triumph: ein Triumph über andere, über sich selbst, über alles. Zeitweise fühle ich mich fast auf der Höhe, darauf folgt ein gewaltiger Sturz, dann wieder neues Ringen und in die Höhe streben; und das wiederholt sich unaufhörlich. Einmal wird es mir wohl doch gelingen, oben zu bleiben.“

Paris, 10. Sept. 1905

Dieses Bekenntnis des 24-jährigen Bartók bildet den Schlüssel zum Verständnis der Oper. Nicht die Tragödie der letzten Frau steht im Mittelpunkt des Geschehens, wie bei den literarischen und musikalischen Vorläufern der Oper, sondern die des Blaubart, sein vergeblicher Kampf gegen die ewige Einsamkeit.

Auf deine Lider senk ich Schummer,
auf deine Lippen send' ich Kuss,
indessen ich die Nacht, den Kummer,
den Traum alleine tragen muss.

Um deine Züge leg ich Trauer,
um deine Züge leg ich Lust,
indes die Nacht, die Todesschauer,
weben allein durch meine Brust.

Gottfried Benn



Béla Bartók

HERZOG BLAUBARTS BURG

Oper in einem Akt von Béla Balázs

Deutsche Fassung von Wilhelm Ziegler
(Revision 1963 von Flüßl/Wagner)

HERZOG BLAUBARTS BURG

Christian Ehwald

Béla Bartók schrieb die Oper „Herzog Blaubarts Burg“ im Jahre 1911 als Beitrag zu einem Opernwettbewerb. Die Arbeit an diesem Stück bedeutete für ihn einen Versuch, die verschiedenen Erfahrungen auf musikalischem Gebiet, die seinen persönlichen Stil in den vorangegangenen Jahren beeinflusst hatten, in einem großangelegten Werk zu einer Synthese zu bringen. Die für sein weiteres Schaffen wichtigste Bereicherung verdankte Bartók dabei sicher dem Studium der alten ungarischen Volksmusik, mit dem er sich, von dem zwei Jahre jüngeren Kodály angeregt, seit etwa 1905 befasste. „Das Studium all dieser Bauernmusik war deshalb von entscheidender Bedeutung für mich, weil sie mich auf die Möglichkeit einer vollständigen Emanzipation von der Alleinherrschaft des bisherigen Dur-Moll-Systems brachte. Der weitaus überwiegende und gerade wertvolle Teil des gewonnenen Melodieschatzes ist in den alten Kirchentonarten respektive in altgriechischen und gewissen noch primitiveren (namentlich pentatonischen) Tonarten gehalten und zeigt außerdem mannigfaltigste und freieste rhythmische Gebilde und Taktwechsel sowohl im Rubato- als auch im Tempo-giusto-Vortrag. Es erwies sich, dass die alten, in unserer Kunstmusik nicht mehr gebrauchten Tonleitern ihre Lebensfähigkeit durchaus nicht verloren haben. Die Anwendung derselben ermöglicht auch neuartige harmonische Kombinationen“, bekannte Bartók später in seiner Autobiographie.

Vor dem Erlebnis Volksmusik war Bartók hauptsächlich vom Geist und vom Stil der deutschen Hochromantik beeinflusst worden. Besonders nachhaltig wirkten in diesem Zusammenhang die Werke Wagners und die Bekanntschaft mit „Also sprach Zarathustra“ von Strauss. Ebenso gewann das Werk Liszts im Rahmen einer starken patriotischen Strömung, welcher sich der junge Bartók begeistert anschloss, zunehmend an Bedeutung für ihn. All diese Einflüsse traten aber vorerst nur isoliert und in meist kleineren Werken in Erscheinung.

In dieser Situation bot der junge ungarische Dichter Béla Balázs Bartók sein Mysterium „Herzog Blaubarts Burg“ zur Vertonung an. Bartók war von dem Stoff sofort gefesselt, nicht zuletzt weil dessen Thematik in unmittelbarer Weise seine eigenen persönlichen und weltanschaulichen Probleme berührte.

Das Thema der Blaubartsage an sich ist sehr alt. Die ihr zugrunde liegenden, sich teilweise ergänzenden Motive der „verbotenen Türe“, der „Probe“ und der „erlösenden Liebe“ ziehen sich durch die Sagen- und Märchenwelt der verschiedensten Völker. Auf die Blaubartsage selbst ist in der europäischen Literatur und Musik unter Hervorhebung unterschiedlichster Aspekte immer wieder zurückgegriffen worden, seit 1697 als erste literarische Gestaltung des Stoffes das bekannte Märchen von Charles Perrault erschien.

Das Thema des Mysterienspiels von Balázs ist der einsame, sich den Zwängen und überkommenen Gesetzen der ihn umgebenden Gesellschaft

(1881. f. 10)

14 bis

Adagio (2. Fassung mitrit.) @ Regis. und a.:

Zwei mit dem Orgel in die Hände, dann plötzl. per se. in die Orgel, und dann Orgel.

Erster Satz der Partitur-Handschrift

widersetzende Mensch, der sich durch die Liebe einer Frau vergeblich aus seiner selbstgewählten Isolation zu befreien sucht. Es ist der Typ eines tragischen Helden, der vor allem seit der Romantik eine große Rolle in der europäischen Literatur spielt. Balázs übernahm seinen Gegenstand unmittelbar von seinen künstlerischen Vorbildern, den französischen Symbolisten. Hier sei daran erinnert, dass bereits 1907 Paul Dukas eine Oper „Ariane und Barbe-Bleue“ komponierte nach einer Vorlage Maurice Maeterlincks, dessen Schüler Balázs war und der auch das Textbuch zu Debussys Oper „Pelléas und Mélisande“ schrieb, mit der die Oper Balázs' und Bartóks vielerlei Berührungspunkte hat, weswegen man auch den „Blaubart“ oft als das ungarische Gegenstück zu „Pelléas“ bezeichnet hat.

Erscheint bei Maeterlinck die äußere Handlung an sich schon stark reduziert, so ist bei Balázs das Geschehen fast ausschließlich ein innerliches, psychologisches – daher die Bezeichnung „Mysterium“. Die Burg mit ihren

verschlossenen Türen als Symbol für die menschliche Seele mit ihren widersprüchlichen Seiten – dasselbe Bild benutzte aber auch der ungarische Dichter Endre Ady in seinen „Neuen Gedichten“: „Meine Seele, die alte verunschene Burg. Da steht sie stolz bewachsen und leer.“

Balázs wählte für seine symbolistische Dichtung die Form und den Rhythmus der alten ungarischen Volksballaden. „Ich wollte das dramatische Fluidum der Szekler Volksballaden für die Bühne vergrößern. Mit den ungemischten Urfarben des Volksliedes eine moderne Seele malen...“, bekannte er selbst in einer Einführung zum Werk. Die von den Volksballaden übernommene Form ist die der „Bogen-“ oder der „Brückenform“ mit ihrer klar überschaubaren Symmetrie: Der zentrale Teil des Dramas – die Szenen der sieben Türen – ist eingebettet in eine umfangreichere Exposition und einen Epilog. Am Schluss ist die Ausgangssituation wieder hergestellt. Die Szene der fünften Tür bildet den strukturellen Mittelpunkt und auch Höhepunkt des Stückes. (Die ersten vier Türen können thematisch paarweise zusammengefasst werden.) Innerhalb dieser Symmetrie lässt sich jedoch noch eine andere dramaturgische Linie verfolgen, die von dem sich bis zum Schluss steigenden Konflikt zwischen den beiden handelnden Personen getragen wird. Die äußere Erscheinung für das Nebeneinander beider struktureller Linien: Die sechste und die siebente Tür werden zwar geöffnet, aber es wird nicht mehr heller, sondern wieder dunkler in der Burg.

Die Logik und Geschlossenheit der Dramaturgie des Librettos wird noch hervorgehoben und verstärkt durch die musikalische Ausdeutung Bartóks. Eine besondere Rolle spielt dabei der tonale Aufbau des Werkes. Im Gegensatz zur traditionellen tonalen Architektur, die auf Quintverwandtschaften beruht, basiert das tonale System bei Bartók auf den Tritonusverbindungen, die sich durch das kreuzweise Aufeinanderbeziehen der Töne im Quintenzirkel ergeben, so dass beispielsweise die Töne c, a, fis (ges) und dis (es) eine „Achse“ bilden, bei der fis der Gegenpol zu c und dis der zu a ist. Der tonale Aufbau der Oper beruht auf den spannungsvollen Beziehungen zwischen Pol und Gegenpol: Der Weg der Tonalitäten führt vom düsteren fis des Anfangs bis zum strahlenden C der fünften Tür und sinkt dann wieder zum fis hinab.

Auch die erwähnte zweite dramaturgische Linie lässt sich in der tonalen Struktur des Stückes verfolgen: In der Oper ist fis die Grundtonalität der Sphäre Blaubarts und der Burg, f die Grundtonalität Judiths. Das Aufeinandertreffen beider Tonalitäten ergibt eine kleine Sekunde – ein Intervall, dem in der ganzen Oper als eine Art Leitklang eine zentrale Bedeutung zukommt. Dieser „Leitklang“ erscheint immer dann, wenn Judith in den Kammern Blut zu entdecken glaubt, und kann als Symbol für den unüberbrückbaren Gegensatz zwischen Blaubart und Judith gelten.

Die Gegensätzlichkeit der Sphären Blaubarts und Judiths wird durch die Verwendung unterschiedlicher stilistischer Mittel noch deutlicher. Zur Charakterisierung des Herzogs und seiner Burg benutzt Bartók vielfach Elemente der Volksmusik. Die Gesangslinien Blaubarts beruhen meist auf pentatonischen Skalen und zeigen die fallende Linienführung altungarischer

Lieder. Auch in der Musik zu den einzelnen Türen verwendet Bartók die pentatonische (2. Bild), die „natürliche“ oder „akustische“ (3. Bild) sowie die lydische Skala. Beim Öffnen der siebten Tür ertönt eine trauernde Melodie in der Form altungarischer Klagegesänge, und auch die vierzeilige pentatonische Melodie ganz zu Anfang und am Schluss der Oper zeigt die typische Gestalt von Melodien der ältesten Schichten der ungarischen Volksmusik. In ihrer unnahbaren Geschlossenheit und archaischen Strenge bildet sie gleichsam das Motiv des Herzogs und seiner Burg. Ein ganz anderes Bild bietet die Musik, die Judith begleitet: Hier verwendet Bartók hauptsächlich die von ihm schon früher bevorzugten Melodietypen, die in der Regel auf Akkordbrechungen beruhen. Von programmatischer Bedeutung ist hierbei ein Motiv, das schon in dem 1907 vollendeten Violinkonzert auftritt und hier in der Oper gleich der ersten Gesangsphrase Judiths zugrunde liegt und später im 6. Bild, dem „Tränensee“, noch einmal erscheint, hier sogar mit den gleichen Tönen wie im Violinkonzert.

Bartók hatte das Konzert der ungarischen Geigerin Stefi Geyer gewidmet, mit der ihn eine unglückliche Liebe verband, und das Motiv als ihr Leitmotiv bezeichnet. Ein Zitat aus einem Brief an seine Mutter mag einen Einblick in seine damalige seelische Verfassung geben, die auch zur Zeit der Entstehung der Oper noch nicht ganz überwunden war und deren Gesicht entscheidend mitgeprägt hat: „... plötzlich merke ich, dass ich vollkommen allein bin. Und ich prophezeie es, ich weiß es voraus, dass diese seelische Einsamkeit mein Schicksal sein wird. Wohl suche, wohl forsche ich nach idealen Gefährten, obgleich ich weiß, dass ich es vergebens tue. Sollte ich auch irgendwann einmal jemanden finden, würde sowieso nach kurzer Zeit die Enttäuschung kommen. Wenngleich stille Resignation im Gegensatz zu diesem heißen Suchen steht, habe ich mich nach und nach an den Gedanken gewöhnt, dass es gar nicht anders sein kann, dass es so sein muss.“ In diesen Sätzen ist schon die ganze Thematik der Oper vorausahnend umrissen.

Die tiefe persönliche Beziehung zu dem Stoff war sicher mit eine Ursache für die Eindringlichkeit und Suggestivität der Musik Bartóks. Trotzdem hatte er mit der Oper anfangs keinen Erfolg, sie wurde nicht einmal für den Wettbewerb zugelassen. Erst sieben Jahre später konnte er sie aufführen lassen, nachdem ihr der Weg auf die Bühne durch ein anderes Werk gebahnt wurde – den „Holzgeschnitzten Prinzen“.



Béla Balázs (1884-1949)

*Schriftsteller, Filmästhetiker, Librettist der Oper Bartóks.
Seine völlig neuartigen Sujets, in denen volksmärchen- und balladen-
hafte Elemente mit moderner psychologischer Einfühlung vereinigt sind,
haben Bartók zur Bühne geführt.*



*Lovis Corinth:
Rudolf Rittner als Florian Geyer (1906)*

Ein Mensch ist immer mehr ein Mensch durch das,
was er verschweigt, als durch das, was er sagt.

Es kommt immer eine Zeit, in der man zwischen dem Zuschauen
und der Tat zu wählen hat. Das heißt: ein Mensch werden.

Diese inneren Spannungen sind fürchterlich.
Aber für ein stolzes Herz gibt es keinen Mittelweg.
Es gibt Gott oder die Zeit, Kreuz oder Schwert.

aus Albert Camus: Der Mythos von Sisyphos

QUELLEN:

TEXTE

Die Inhaltsangaben sind Originalbeiträge für dieses Programmheft (Holger Schmitt). – Artikel Christian Ehwald: Programmheft zu „Der holzgeschnitzte Prinz“/„Herzog Blaubarts Burg“, Philharmonische Programme 1981/82. Herausgegeben vom Berliner Philharmonischen Orchester, 1982 (Red.: Klaus Schultz). – Zeittafel Bartók aus: Béla Bartók. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Everett Helm. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 11. Auflage November 1992. – Artikel József Ujfalusi aus: Béla Bartók. Budapest 1973. – Artikel Gunhild Schüller: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters (hrsg. v. Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth), Bd. 6, Piper Verlag GmbH, München 1997. – Artikel Alain Corbin: aus: Geschichte des privaten Lebens (hrsg. v. Philippe Ariès und Georges Duby), Bd. 4 („Von der Revolution zum Großen Krieg“, dieser Band hrsg. v. Michelle Perrot). Lizenzausgabe für Bechtermünz Verlag/Weltbild, Augsburg 2000. Deutsch von Holger Fliessbach und Gabriele Krüger-Wirrer. – Georges Bataille: Das obszöne Werk. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH Reinbek, 17. Auflage Januar 2001. Deutsch von Marion Luckow. – Albert Camus: Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 332.–343. Tausend, Januar 1991. Deutsch von Hans Georg Brenner und Wolfdietrich Rasch. – Gottfried Benn: Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe, Bd. 1/2 (hrsg. v. G. Schuster und Ilse Benn), Stuttgart 1986.

ABBILDUNGEN

Titelbild („Die Puppe“) und S. 11 von Hans Bellmer. Aus: Sarane Alexandrian: Hans Bellmer. Deutsche Ausgabe Rembrandt Verlag Berlin, 1972. – Titelseite „Der wunderbare Mandarin“ und S. 7: Heinrich Zille. Aus: Wilfried Ranke: Heinrich Zille. Photographien Berlin 1819-1910. Schirmer/Mosel 1985. – Titelseite „Herzog Blaubarts Burg“: Gustav Klimt. Aus: Christian M. Nebehay: Gustav Klimt. Von der Zeichnung zum Bild. Edition Christian Brandstätter, Wien 1992. – Béla Bartóks Leben in Bildern. Zusammengestellt und eingeleitet von Ferenc Bónis, Corvina Verlag, Budapest 1964. – Programmheft zu „Der holzgeschnitzte Prinz“/„Herzog Blaubarts Burg“, Philharmonische Programme 1981/82. Herausgegeben vom Berliner Philharmonischen Orchester, 1982 (Red.: Klaus Schultz). – Mechthild Frick: Lovis Corinth. Henschelverlag, Berlin 1981. – Ulrich Luckardt: Lyonel Feininger. Prestel Verlag, München, 2. aktualisierte Auflage 1998.

THEATER DER LANDESHAUPTSTADT MAGDEBURG

Universitätsplatz 9, Theaterkasse 03 91/ 5 40 64 44 oder 5 40 65 55

Generalintendant Max K. Hoffmann

Heft 14 der Spielzeit 2001/ 2002. Schutzgebühr 1,50 €

Redaktion und Gestaltung: Holger Schmitt

Druck: Grafisches Centrum Cuno, Calbe

Anzeigen: Hoffmann und Partner Werbeagentur GmbH

Richard-Wagner-Str. 4a, 39106 Magdeburg

Tel.: 0391/ 541 08 98 • Fax. 0391/ 541 00 30

Wenn andere in der Pause
Kulissen schieben,
schieben Sie doch einfach mit ...



Ihren großen Auftritt
als Kulissenschieber
haben unsere
Gebrannten Erdnüsse
an der Theaterbar.

Bodeta

www.bodeta.de · Bodeta Süßwaren GmbH · 39387 Oschersleben

Die Partner des Theaters der Landeshauptstadt



Spielbanken Sachsen-Anhalt

MDF 1

Lokales Fernsehen Magdeburg GmbH

Alles was Lack ist
www.mueller-lack.de
MÜLLER
Lackierungen



Berliner Kindl

Das Meisterwerk.



Mercedes-Benz in Magdeburg