

**Der wunderbare
Mandarin /
Herzog
Blaubarts Burg
Oper**

Der wunderbare Mandarin / Herzog Blaubarts Burg
Pantomime und Oper von Béla Bartók (1881–1945)

- Prolog aus <Herzog Blaubarts Burg>
- <Der wunderbare Mandarin>
Tanzpantomime von Béla Bartók
Libretto von Menyhért Lengyel
- <Auferstehung>
Tanzerzählung von Christof Loy
Musik: 1. Satz aus <Musik für Saiteninstrumente,
Schlagzeug und Celesta> von Béla Bartók

Pause

- <Herzog Blaubarts Burg>
Oper in einem Akt von Béla Bartók
Libretto von Béla Balázs
-

2 Stunden mit einer Pause

In ungarischer Sprache
Mit deutschen Übertiteln
With English surtitles

Mit freundlicher Unterstützung durch den Gönnerkreis
Theater Basel

<Der wunderbare Mandarin>
Der Mandarin – Gorka Culebras
Das Mädchen – Carla Pérez Mora
Die drei Strolche – Joni Österlund, Nicky van Cleef,
Jarosław Kruczek
Die beiden Freier – Nicolas Franciscus , Mário Branco

<Auferstehung>
Gorka Culebras, Carla Pérez Mora

<Herzog Blaubarts Burg>
Blaubart – Christof Fischesser
Judith – Evelyn Herlitzius
Prolog – Nicolas Franciscus

Chor des Theater Basel
Sinfonieorchester Basel

Musikalische Leitung – Ivor Bolton / Roderick Shaw
Inszenierung und Choreographie – Christof Loy
Choreographische Mitarbeit und Regieassistentz –
Johannes Stepanek
Bühne – Márton Ágh
Kostüme – Barbara Drosihn
Lichtdesign – Tamás Bányai
Chorleitung – Michael Clark
Dramaturgie – Niels Nuijten
Sprachcoach – Robert Koller

Leitung der musikalischen Abteilung – Thomas Wise
Pianist*in / Coach – Iryna Krasnovska, Leonid Maximov
Regieassistentz und Abendspielleitung – Tilman aus dem Siepen
Kostümassistentz – Mirjam Ophüls
Kostümhospitantz – Dano Huwyler
Bühnenbildassistentz – Kristel Kahn
Bühnenbildhospitantz – Kim Surkus
Inspizientz – Thomas Kolbe
Beleuchtungsinspizientz – Emilien Calpas
Übertitelung – Riku Rokkanen / Lea Vaterlaus

Technischer Direktor – Joachim Scholz
Bühnenobermeister – Mario Keller
Bühnenmeister – Jason Nicoll, Tobias Vogt, Yaak Bockentien
Leitung der Beleuchtung – Roland Edrich,
Stv. Cornelius Hunziker
Beleuchtungsmeister – Thomas Kleinstück,
Benjamin Zimmermann
Leitung Tonabteilung – Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen
Ton – Cornelius Bohn, Timothy Ferns
Video – David Fortmann, Lukas Wiedmer
Leitung Möbel / Tapezierer – Marc Schmitt
Leitung Requisite / Pyrotechnik – Mirjam Scheerer
Requisite – Zae Csitei, Tim Fiedler, Frederike Malke-Recinos,
Corinne Meyer, Ayesha Schnell, Bernard Studer-Liechty,
Hans Wiedemann
Leitung Bühnenelektrik – Stefan Möller
Werkstätten- / Produktionsleitung – René Matern,
Oliver Sturm, Gregor Janson
Leitung Schreinerei – Markus Jeger, Stv. Martin Jeger
Leitung Schlosserei – Joel Schwob, Stv. Tobias Schwob
Leitung Malsaal – Oliver Gugger, Stv. Andreas Thiel
Leitung Bühnenbildatelier – Marion Menziger
Leitung Kostümabteilung – Karin Schmitz, Stv. Anna Huber
Gewandmeister Damen – Mirjam von Plehwe, Stv. Gundula
Hartwig, Antje Reichert

Gewandmeister Herren – Ralph Kudler, Stv. Eva-Maria Akeret
Kostümbearbeitung / Hüte – Rosina Plomaritis-Barth,
Liliana Ercolani
Kostümfundus – Murielle Véya, Olivia Lopez Diaz-Stöcklin
Ankleidedienst – Mario Reichlin (Teamleitung), Julia Stöcklin,
Gönül Yavuz, Anja Oelhafen, Nienke Bodenheim, Laura Marty,
Gerlinde Baravalle, Yannick Gasser, Florentino Mori,
Charlotte Christen, Stefanie Drechsle, Raquel Ray Ramoz,
Natalie Hauswirth, Desirée Müller, Jessica Kube
Leitung Maske – Elisabeth Dillinger-Schwarz
Maske – Daniela Hoseus, Susanne Tenner, Samara Bamert,
Carolina Schorr, Tamina Widmer

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen
Werkstätten hergestellt.

Uraufführungen:

«Der wunderbare Mandarin» («A csodálatos mandarin»),
am 27. November 1926 in Köln
«Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta»,
am 21. Januar 1937 in Basel
«Herzog Blaubarts Burg» («A kékszakállu herceg vára»),
am 24. Mai 1918 in Budapest

Premiere am 3. Dezember 2022 Theater Basel





Handlung

Prolog I

Ein junger Dichter erinnert uns an die Wichtigkeit der Begegnung im Theater. Die Begegnung zwischen den Menschen auf der Bühne und denen im Zuschauerraum. Und von der Notwendigkeit, sich alte Geschichten immer wieder neu zu erzählen.

Der wunderbare Mandarin

Am Rand einer Grosstadt, tief in der Nacht. Drei Männer zwingen ein Mädchen, Freier zu suchen und Geld anzuschaffen. Die erste Begegnung wird zum Albtraum, die zweite, mit einem jungen Mann, lässt sie wiederum von unangeahnter Zärtlichkeit träumen. Da erscheint als Dritter in dieser wundersamen Nacht ein Fremder mit grossen durchdringenden Augen voller Traurigkeit. Er erscheint wie von einem anderen Stern und zieht nicht nur das Mädchen in seinen Bann, sondern auch ihre drei Begleiter. Der Fremde löst in allen ein Begehren aus. Doch keiner kann benennen, was genau dieses Begehren ist. Sehnsucht nach Erotik, nach Erlösung, danach, ein besserer Mensch zu sein? So gross ist die Verwirrung für die Menschen am Rande der Grosstadt, dass sie schliesslich den fremden Mann töten. Der, dessen Augen von Frieden erzählten, hat keinen Platz in dieser Welt. Sterbend nähert sich der Fremde noch einmal dem Mädchen. Er stirbt in ihren Armen.

Auferstehung

Die beiden Liebenden erfahren, dass die Liebe stärker ist als der Tod.

Prolog II

Noch einmal schaut der Dichter auf uns und wir auf ihn. Er fährt fort zu erzählen.

Herzog Blaubarts Burg

An demselben Ort, zu einer anderen Zeit. Ein Mann und eine Frau nähern sich einander an, nachdem sie sich das Jawort gegeben haben. Sie nennt ihn zärtlich Blaubart, doch wenn er sie Judith nennt, flackert Angst in seinen Augen auf. Sie drängt ihn, die sieben verschlossenen Türen seiner Burg zu öffnen. Widerstrebend zunächst, dann aber bereitwillig macht er Judith mit seinen Geheimnissen vertraut. Nur bei den letzten Türen weigert er sich, den für beide schmerzhaften Prozess fortzuführen. Doch Judith möchte alles von ihm wissen. Blaubart gibt noch einmal nach und gewährt ihr den Einblick in die unendliche Dunkelheit und Traurigkeit seiner Seele, seiner Burg. Nun, wo sie alles von ihm weiss, bekennt er sich zu seiner Liebe. Zum letzten Mal.



Die Liebe ist durch Tod nicht zu besiegen

Regisseur Christof Loy im Gespräch mit Dramaturg Niels Nuijten

Niels Nuijten: An diesem Abend werden zwei Bühnenwerke von Béla Bartók aufgeführt. Stand diese Kombination von Anfang an fest, oder kam ein Stück zuerst?

Christof Loy: Evelyn Herlitzius und ich haben bereits vor vier Jahren über eine weitere Zusammenarbeit gesprochen. Das Gespräch kam auf <Blaubart> und schon kurz danach kam Benedikt von Peter auf mich zu und hat mir dieses Stück angeboten.

NN: Da es sich bei <Herzog Blaubarts Burg> um eine kurze Oper handelt, ist es üblich, es mit einem weiteren Stück zu kombinieren...

CL: ...normalerweise mit einer anderen kurzen Oper. Es stand auch einmal eine Kurzfassung von Offenbachs <Blaubart> im Raum. Es hat sich aber herausgestellt, dass Offenbachs Oper nur als abendfüllendes Stück funktioniert. Ich war dann mit Ivor Bolton im Kontakt und es stellte sich bald heraus, dass wir beide es interessant fanden, bei der Musik von Bartók zu bleiben. <Blaubart> ist aber die einzige Oper des Komponisten. So sind wir zu seinen Tanzstücken gekommen: <Der holzgeschnitzte Prinz> und <Der wunderbare Mandarin>. Letzteres war am besten geeignet, da es in der gleichen Periode wie Blaubart entstanden ist und auch inhaltlich Parallelen zwischen den beiden Stücken bestehen.



NN: Worin besteht für Sie die Verbindung zwischen diesen Stücken?

CL: Zunächst habe ich mich mit <Blaubart> beschäftigt. In diesem Stück steht eine intensive Liebesbeziehung im Zentrum, deren Pole archetypisch gezeichnet werden, männlich und weiblich. Dem Mann fällt es schwer, über sich zu sprechen, die Frau fordert das aber für sich ein, auch als Liebesbeweis. Aus diesem Konflikt entstehen die Schwierigkeiten in der Konstellation der beiden. Die fehlende Bewältigung dieses Konflikts führt in die Katastrophe, aber für mich bedeutet das nicht das Scheitern der Liebe, sondern vielmehr das Scheitern daran, diese Liebe gemeinsam zu leben. Die Liebe lebt fort, und diese Unsterblichkeit ist es auch, was ich in der Geschichte zwischen dem Mandarin und dem Mädchen in der Tanzpantomime gefunden habe. In diesem Stück ist es zwar ungeschlachter, unzivilisierter, aber trotz aller Verworrenheit und Brutalität schaffen es die beiden Figuren, ihre Gefühle füreinander zu zeigen. Damit hat die Geschichte für mich einen positiven Ausgang, nämlich, dass die Liebe durch den Tod nicht zu besiegen ist.

NN: Dieser Gedanke wird in einem weiteren Teil des Abends mit dem Titel <Auferstehung> aufgegriffen, der eine Art Epilog zu <Mandarin> darstellt. Hier erklingt der erste Satz aus Bartóks <Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta>. Wie ist dieser Teil entstanden?

CL: Ich wollte ein theatrales Zeichen für die unerklärliche Kraft der Liebe setzen und damit dem Publikum die Möglichkeit geben, einer Utopie beizuwohnen, begleitet von der überirdischen Musik dieses Werks.

NN: Wie erleben Sie Bartóks Musik?

CL: Die beiden Stücke sind für mich sehr unterschiedlich. <Mandarin> ist aufgerissen, nervös, rastlos. Die lyrischen Momente tauchen immer nur als kurze Inseln der Ruhe auf, nach denen sich auch die Figuren im Stück sehnen. <Herzog Blaubarts Burg> verweist schon mit seinem Titel auf Themen wie Introspektion, Verschleierung und Verslossenheit. Die Musik ist sehr stark geprägt von diesem Bild von der Burg, eine Metapher für die Seele seines Bewohners, wo sehr viel zurückgehalten wird. Die nervösen Momente in der Musik sind immer mehr mit Judith verbunden, somit scheint sie im Wesentlichen aus dieser Mandarin-Welt zu kommen.

NN: <Der wunderbare Mandarin> ist eine Pantomime, eine getanzte Erzählung. Wie bist du als Choreograph mit diesem Stoff umgegangen?

CL: Die Handlungsmomente sind pro Szene wie Überschriften umrissen. Insofern hat man eine grosse Freiheit die Beziehungen, die in diesem Stück zentral sind, zu deuten. Ich inszeniere immer Geschichten und habe dann mit den musikalischen Rahmen und Vorgaben zu tun. Als choreographierender Regisseur gehe ich damit ganz ähnlich um wie mit den Vorgaben, die ich in einer Oper habe. In den ersten Proben Tagen habe ich gemerkt, dass der <Mandarin> für mich eigentlich eine Oper ist. Die Figuren sind allerdings alle so in sich gefangen, dass sie gar nicht die Möglichkeit haben sich mit Worten zu artikulieren. Ich wäre gar nicht überrascht, wenn einer von ihnen in einem befreiten Moment plötzlich anfangen würde zu singen. Die Tänzer:innen haben mich wiederum bei der Regie der Oper inspiriert und damit ist zwischen Judith und Blaubart ein viel stärkeres physisches Theater entstanden, als man es vielleicht in der Oper gewöhnt ist.

NN: Es gibt einen gesprochenen Prolog zu Beginn von <Blaubart>, der oft gestrichen wird. In dieser Inszenierung kommt er zweimal vor, wie sind Sie darauf gekommen?

CL: Der Prolog ist ein sehr schöner Text über die Wichtigkeit des Theaters. In dem Text geht es um die Beziehung zwischen dem, was auf der Bühne gezeigt wird, und den Zuschauenden. Es wird darauf hingewiesen, dass vieles auf der Bühne rätselhaft und mehrdeutig bleiben muss. Wir alle tragen sehr viele Geschichten über das Menschsein in uns. Als Erzählende auf der Bühne haben wir die Aufgabe, diese alten Geschichten immer wieder zum Leben zu erwecken und uns mit ihnen in Verbindung zu setzen. Der junge Dichter, der den Prolog spricht und später in den Geschichten wieder auftaucht, verkörpert die untrennbare Verbindung zwischen Innen und Aussen und führt uns durch die zwei Liebesgeschichten, die so verschieden erscheinen aber doch einander ähnlich sind.







«Wo ist die Bühne: aussen oder innen?»

Béla Bartóks Versuchsanordnungen der Seele

«Ich habe nie im Voraus neue Theorien aufgestellt, ich hasste solche Ideen», so hat Béla Bartók gegen Ende seines Lebens rückblickend bekannt. «Diese Haltung bedeutet nicht, dass ich ohne vorbereitende Pläne und ohne ausreichende Kontrolle komponierte [...], aber ich habe mich nie mit allgemeinen Theorien befasst, die auf die Werke, die ich schreiben wollte, anzuwenden waren.» Bartóks Worte aus den «Harvard Lectures» von 1943 lassen in ihrer Ablehnung einer Theorie «im Voraus» an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Vielleicht richteten sie sich ganz konkret gegen Systematiken wie die Zwölftontechnik Arnold Schönbergs oder die «Unterweisung im Tonsatz» Paul Hindemiths, die zu jener Zeit an der Ostküste der USA prominent im Gespräch waren. Zugleich brachten Bedenken wie diese Bartók aber auch den Ruf ein, keinen einheitlichen Stil und nur wenig radikalen Neuerungs willen zu besitzen, sondern stattdessen an Überresten des 19. Jahrhunderts zu hängen. Pierre Boulez nannte Bartók daher etwas gönnerhaft den «wahrscheinlich letzten mit Spontaneität begabten Repräsentanten der alten Welt, deren Widersprüche er nicht zu überwinden vermochte». Solch zwiespältige Komplimente erhält am ehesten derjenige, dessen Schaffen nicht zum geradlinigen Gänsemarsch geordnet werden kann oder dessen Widerspenstigkeit gegenüber der eigenen Biographie sich nicht glätten lassen will. Bartóks Leben beginnt 1881 an der ländlichen Peripherie des Habsburgerreichs: «irgendwo am östlichen Rande Mitteleuropas» (Tibor Tallián), in einem bereits mannigfach bedrohten, im Zerfall begriffenen Vielvölkerstaat.

Grundlegende politische Umwälzungen des 20. Jahrhunderts – zwischen Revolution und Emigration – hat er am eigenen Leib erfahren. Der Eingewöhnung in die dörfliche Kulturvielfalt des Banat folgen der frühe Tod des Vaters und häufige Umzüge, schliesslich ein Leben in der Grossstadt Budapest und 1945 das Ende im New Yorker Exil. Die «Widersprüche» der modernen Welt beschäftigen ihn lebenslang: Bartók glaubt, eine «reine Quelle» der Kunst (wie es in seiner «Cantata Profana» heisst) in der «Bauernmusik» seiner Heimat erforschen zu können. Doch was er mittels technisch hochentwickelter Tonaufnahmen festhält, zeigt vor allem, dass sich solche Volksmusik in ständigem Wandel befindet und aus einer unüberschaubaren Vielfalt von Herkünften speist. Als Pädagoge arbeitet Bartók planvoll an einem (auch buchstäblich so genannten) «Mikrokosmos» von Klängen und Rhythmen, die seinen Schülern:innen einen schier endlosen Horizont spieltechnischer und stilistischer Möglichkeiten eröffnen. Doch Bartóks Denken konstruiert dabei niemals – es entfaltet seine weiträumigen Welten fast immer aus empirischen Erfahrungen des Hörens und Spielens. Solche fruchtbaren Gegensätze zeigen sich auch in den drei Werken des vorliegenden Programms, die auf den ersten Blick ganz verschiedenartig anmuten.

Herzog Blaubarts Burg

Das Libretto zu «Herzog Blaubarts Burg» (ungarisch: «A kékszakállú herceg vára») stammt von Bartóks Freund Béla Balázs, der das Buch bereits 1910 mit einer Doppelwidmung an Zoltán Kodály und Bartók veröffentlicht hatte. Bartók muss sich sofort interessiert haben und verband die sich anschliessende Kompositionsarbeit mit einer Einreichung für den Opernwettbewerb des Budapester Leopoldstädter Kasinos. Seine Eingabe scheiterte allerdings, da das Werk für unspielbar gehalten wurde. Im Jahr darauf arbeitete der

Komponist das Stück um und versah es 1917 bereits im Hinblick auf die Uraufführung am 24. Mai 1918 an der Königlich Ungarischen Oper in Budapest mit einem neuen Schluss. Der langwierige Entstehungsprozess war nicht nur den äusseren Umständen der Kriegsbewältigung geschuldet. Schon viel früher war Bartók in politischer und gesellschaftlicher Hinsicht in unruhige Fahrwasser geraten: Aufgrund seiner slowakischen und rumänischen Volksliedsammlungen wurde er in Ungarn als unpatriotisch geschmäht. Bald zog er sich von der Konzertbühne zurück und wurde einer wachsenden «seelischen Einsamkeit» gewahr (Bartók, 1905). Fast wie ein Spiegel dieser Entwicklung wirkt das halbstündige Werk über Judith, die dem unheilvoll-tragischen Blaubart in seine düstere Burg folgt, um ihn zu ändern – und daran zu scheitern. Es finden sich nur zwei agierende Personen auf der Bühne, wobei der balladeske Ton und die kammerhafte Konzentration nichts anderes als die menschliche Seele als Schauplatz des Geschehens in den Blick nimmt. Die Blaubart-Geschichte ist durch verschiedene europäische Legenden und in der Kunst (von Ludwig Tieck bis zu Maurice Maeterlinck) überliefert. Der Rahmen der Komposition erscheint so zwar durch die erzählende Ein- und Ausleitung des Orchesters und der sieben Szenen mythisch distanziert (die Burg steht dabei für die Seele Blaubarts, in die sieben Türen Einsicht gewähren). Doch besitzt das Instrumentarium eine sinfonische Eigenständigkeit, welche die Einblicke in die Türen überwältigend plastisch begleitet: mit einem dringlichen, bildhaft modellierten Klang, der durch Licht- und Farbeffekte unterstützt wird. Zu Anfang schliesst sich die Tür zur Aussenwelt, und Judith dringt immer tiefer in die Seele Blaubarts ein: mit der von engen Dissonanzbildungen begleiteten blutigen Folter- und Waffenkammer, dem klanggestalterischen Reichtum der Schatzkammer oder der floralen Tonverschlingungen des Burggartens. Die Tonarten bewegen sich vom dunklen fis-Moll des Beginns zum C-Dur der fünften Tür ins volle Licht,

das Glück, Leidenschaft und die Möglichkeit von Liebe in ihrer ganzen Fülle auskostet. Die letzte Tür mit den nur im Gedächtnis Blaubarts lebendigen Liebschaften seiner Vergangenheit aber enthüllt ein folgenschweres Geheimnis: Die Erinnerungen der Menschen, so lässt der «einsame» Bartók seine Figuren erfahren, sind nicht teilbar. Auch Judith wird so nurmehr als Erinnerung im «Pantheon der erträumten Liebe» (György Kroó) in die Nacht zwischen den vergossenen Tränen und den verlorenen Geliebten Blaubarts geführt. Die Welt der Erinnerungen wird zu einem Ort des nicht mehr Sagbaren. Ihre Lebendigkeit aber wirkt auf die Hörenden zugleich in nachgerade unerträglich direkter Weise.

Der wunderbare Mandarin

Bereits vor der Uraufführung des «Blaubart», zu Jahresbeginn 1917, erschien in der Monatschrift «Nyugat» die Geschichte «Der wunderbare Mandarin» («A csodálatos mandarin») des ungarischen Dramatikers Menyhért Lengyel. Sie fesselte den Komponisten erneut so unmittelbar, dass er unverzüglich an die Vertonung ging und bereits wenige Monate später weite Teile der Musik für eine Tanzpantomime fertiggestellt hatte. Auch hier bedurfte es aber wieder fast eines Jahrzehnts und zahlreicher Arbeitsschritte, bis das Werk 1926 erstmals gespielt werden konnte. Ein Mädchen dient als Lockvogel, um den Mandarin zu betören, der daraufhin von drei Schurken ausgeraubt und buchstäblich dreimal ermordet – erstickt, erstochen und erhängt – wird. Gleichwohl lebt er weiter, denn erst, als das Mädchen sich ihm in ehrlicher Neigung zuwendet und ihn schliesslich küsst, darf er sterben. Das Stück folgt einer Logik von schockierender Wildheit, die die Uraufführung in Köln zu einem masselosen Publikumsskandal machte. Das Zeitlose der Erinnerung aus Märchen und Mythos findet keinen Platz mehr in einer Musik. Sie widmet sich vielmehr der kruden Wirklichkeit:

der Gegenwart der Grossstadt, der gesellschaftlichen Aktualität und der modernen Gesellschaft als Zerstörerin menschlicher Lebenskraft. Es ist der Lärm, der vom Alltag auf die Bühne tritt: «ein Höllenlärm, Rasseln, Klirren und Hupen» und das «wirbelnde Strassengetümmel» (Bartók, 1917), das Bartók klanglich entfesselt.

Bartóks expressionistische Darstellung einer Deformation der modernen Welt macht die Musik dabei zwar noch dynamischer als früher. Doch zwischen dem explosiven Allegro-Beginn und dem Lento-Schluss, zwischen dem urbanen Chaos zu Beginn, dem zärtlichen Kuss der Frau und dem erlösenden Tod des Mandarin, zeigt der Komponist wieder seinen Sinn für formale Symmetrien. Und gerade der nüchterne Umgang mit der ungarischen Volksmusik, der Bartók einen grundlegenden «Sentimentalitätsmangel» bescheinigt (Bartók, 1931), hilft ihm hier bei der Befreiung von einer vormals spätromantischen Üppigkeit. Daher vermag sogar der unwirkliche Bühnenauftritt eines lebendigen Mordopfers auf einmal schonungslos real zu erscheinen. Am Ende siegt die traurige Melancholie und seelenvolle Menschlichkeit des Aufeinandertreffens zwischen dem Mädchen und dem Mandarin über die Gewalttätigkeit einer künstlich lärmenden Technik. Bartók gelingt es musikalisch glaubwürdig, ein Zerrbild der Zivilisation mit dessen eigenen Mitteln zu unterlaufen.

Musik für Saiteninstrumente

Noch einmal zehn Jahre später schreibt Bartók die «Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta» (Sz. 106). Die Komposition wurde vom Basler Dirigenten und Mäzen Paul Sacher in Auftrag gegeben, der mit ihr das zehnjährige Bestehen seines Basler Kammerorchesters beging. Bartók und Sacher verband in den folgenden Jahren eine gute Bekanntschaft, aus der noch weitere Auftragswerke und ein längerer schöpferischer Aufenthalt Bartóks in der Schweiz

resultierten. Im Januar 1937 wurde das Stück in Basel in Anwesenheit des Komponisten und unter dem Dirigat des Widmungsträgers Sacher uraufgeführt. Der Erfolg war einhellig, der Schlusssatz musste sogar wiederholt werden. Zahlreiche namhafte Dirigenten spielen das Stück in den Folgejahren nach. Ein Verlagsvertreter berichtete von einer Aufführung aus Baden-Baden wenige Monate später, das Stück habe «unter den Musikern (aller Richtungen und aller Arten) eine Begeisterung entfacht, wie ich sie lange nicht erlebt habe.»

Dabei deutet der erste Satz, der in der Art einer strengen Fuge gebaut ist, zunächst kaum auf ein Zugstück hin. Das Thema der gedämpften Bratschen wird jeweils um eine Quinte höher und tiefer bis zur entferntest möglichen Tonart aufgefächert und danach in Umkehrung zurückgeführt. So zeigt sich ein vollkommener Kreis abgeschrieben, ohne dass das Stück aber in einer technischen Formel aufginge. Das Streicherthema setzt sich vielmehr schon selbst aus gegenläufigen Impulsen zusammen, die um Erweiterung und Beschränkung, Bewegung und Stillstand ringen. Das Fugenthema findet sich schliesslich im ganzen Werk wieder, durchstreift etwa das Adagio und wird auch im Finale wieder aufgegriffen. Warum das Werk trotz seiner klassizistischen Strenge ein so unmittelbarer Erfolg gewesen sein mag? Musik tritt hier nicht in erster Linie als Technik hervor, sondern als verdichtete Gestalt: Man solle nie nach der «Bedeutung», sondern nach dem «Wesen» seiner Musik fragen, so empfiehlt Bartók einmal dem Tänzer Aurel von Milloss.

«Leidenschaftliche Objektivität»

Ist der Komponist Bartók nun aber an den Widersprüchen der Moderne gescheitert? Er lehnt sich bewusst an traditionelle Formen an und experimentiert zugleich mit uner-

hörten Klängen; er denkt als Musiker in organischen Bögen, nutzt aber auch gezielt die nüchtern-analytischen Ton- und Rhythmvorräte seiner «Bauernmusik». Paul Sacher hat von der «leidenschaftlichen Objektivität» Bartóks gesprochen, wenn dieser die unauflösbaren Widersprüche zwischen Erinnerung und Gegenwart («Blaubart»), von Seele und Körper («Mandarin») oder von Form und Gestalt («Musik für Saiteninstrumente») in einen Dialog miteinander bringt.

Die gängigen Lexika pflegen Bartóks Musik so zwar in eine spätromantische, expressionistische und klassizistische Phase zu unterteilen: Doch solche Stilelemente begegnen einander mit elementarer Wucht zugleich und überall in seinen Stücken. Bartóks «zusammenfassende Kunst» (Bartók, 1927/8) lässt keine Theorie gegen die Anschauung oder das Jetzt gegen die Vergangenheit antreten, sondern macht vielmehr deren ständiges Mit- und Gegeneinander bewusst. Im Prolog, den Béla Balázs seinem «Blaubart» vorstellt und der von einem Schauspieler gesprochen werden soll, heisst es: «Ihr schaut, ich schaue euch an. / Aufgeschlagen sind die Wimpernvorhänge unserer Augen: / Wo ist die Bühne: aussen oder innen?» Für Bartók ist dieses «ausen» und «innen» so eng aufeinander bezogen, dass die Unterscheidung zwischen «Bühne» und Leben unerheblich wird. Sie ist keine Grenze, sondern nurmehr eine Herausforderung.

Matthias Schmidt





BEATUS

MERLIGEN-THUNERSEE

Wellness- & Spa-Hotel



*Wir wünschen
stimmungsvolle Momente*



Sinfonieorchester
Basel



DIES NATALIS

Wolfgang Amadé Mozart
Konzert für Klavier und Orchester
Nr. 15 B-Dur

Gerald Finzi
Dies Natalis, Kantate für Solostimme
und Streichorchester

Robert Schumann
Sinfonie Nr. 2 C-Dur

Sinfonieorchester Basel
Yeol Eum Son, Klavier
Mark Padmore, Tenor
Ivor Bolton, Leitung
www.sinfonieorchesterbasel.ch

22. DEZ. 2022
19.30 UHR
STADTCASINO
BASEL



BEATUS Wellness- & Spa-Hotel, Seestrasse 300, 3658 Merligen-Thunersee,
033 748 04 34, welcome@beatus.ch, www.beatus.ch



Basler Zeitung



STADTCASINO BASEL

THEATER BASEL

Bartók in Basel

Oper

Ein Wochenende über die Beziehung des Komponisten zu unserer Stadt

Kammerkonzert I

Freitag, 13. Januar 2023,
20:00 Uhr, Foyer

Violine – László Fogarassy
Klavier – Amador Buda
Fuentes Manzor,
Thomas Wise
Schlagzeug – Alex Wäber

Béla Bartók (1881–1945):
▪ Rumänische Volkstänze für Violine und Klavier
▪ Tanz-Suite für Klavier
▪ Kontraste für Violine, Klarinette und Klavier
▪ Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug

Bartók im Gespräch

Samstag, 14. Januar 2023,
18:00 Uhr, Foyer

Mit:
Dr. Felix Meyer (bis 2022
Direktor der Paul Sacher
Stiftung), Roderick Shaw
(Dirigent und Pianist) u.a.
Moderation: Roman Reeger

19:30 Uhr
Vorstellung
<Der wunderbare
Mandarin / Herzog
Blaubarts Burg>

Kammerkonzert II

Samstag, 15. Januar 2023,
12:00 Uhr, Kleine Bühne

Violine – Mátyás Bartha,
Teodora Dimitrova
Viola – Dominik Ostertag
Violoncello –
Yolena Sanchez
Klavier – Imola Bartha

▪ Béla Bartók (1881–1945):
Ungarische Volkslieder
für Violine und Klavier
▪ Violinsonate Nr. 2
▪ Streichquartett Nr. 4

theater-basel.ch/
bartokinbasel

Impressum

Herausgeber
Theater Basel
Postfach
CH-4010 Basel

Spielzeit 22/23

Intendant: Benedikt von Peter

Textnachweise:

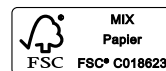
Die Handlung schrieb Christof Loy.
Das Interview ist für dieses Programmheft entstanden.
<Wo ist die Bühne: aussen oder innen?>
von Matthias Schmidt ist ein Originalbeitrag für dieses
Programmheft.

Literatur:

▪ Béla Bartók – Paul Sacher:
Briefwechsel 1936–1940, Budapest 2013
▪ David Cooper, Béla Bartók, New Haven London 2015
▪ György Króó, Bartók-Handbuch, Budapest 1974
▪ Tibor Tallián, Béla Bartók, Budapest 1988
Bilder: Matthias Baus
Graphik: Claudiabasel

Druck: Gremper AG
Gedruckt in der Schweiz.

Diese Drucksache ist nachhaltig
und klimaneutral produziert
nach den Richtlinien von FSC
und Climate-Partner.



© 2022 Theater Basel

Die bz – Zeitung für
die Region Basel
ist Medienpartnerin
des Theater Basel.

THEATER-BASEL.CH