

faszinierend-erregenden Musik, die ein einziger Ausdruck des Grauens, Schreckens und des Verlangens ist, das sogar den Tod besiegen kann, verstärkte der Komponist noch die scharfe, satirische Gesellschaftskritik des Librettisten, deckte er doch schonungslos die hinter der Großstadtfassade lauernde Unmenschlichkeit auf, protestierte er gegen die unbarmherzige Welt der modernen Großstadt, in der die Tendenzen von Gewalt, Entfremdung und falschen Gefühlen konzentriert zusammentreffen. Und die Großstadt steht für eine Welt, in der ein Weltkrieg entbrennen konnte, ein Krieg der Vernichtung der menschlichen Kultur, der menschlichen Werte und Moral. Das Stück, in dem die Liebe, das alles bewegende menschliche Gefühl, gleichsam zu einem Totentanz wird, bringt aber zugleich auch Bartóks Zuversicht zum Ausdruck, wie sie sein Biograph Lajos Lesznai formulierte: „Mitten in der sich bekriegenden Welt, der Welt des Mordes und der Vernichtung, erscheint die Liebe als Urkraft, die durch nichts vernichtet werden kann.“

Die Urkraft des Mandarins erweckt schließlich die echten Gefühle des Mädchens, das auch die differenzierteste Gestalt der Handlung ist, indem es auswählt zwischen der Unmoral und der noch nicht lebensfähigen Moralität des von Bartók zeitlebens herbeigesehnten „natürlichen“ Menschen. Indem die Sehnsucht des Mandarins schließlich gestillt wird, siegt auch hier die unbezähmbare menschliche Liebe über das Lebensfeindliche, Verderbte, ja den Tod. Damit erhält die brutale Pantomimenhandlung Tiefenschärfe und verliert den vordergründig-naturalistischen Schauereffekt.

Wie manche andere Künstler jener Zeit – denken wir nur an Strawinskys „Le sacre du printemps“ und Prokofjews „Skythische Suite“ – stellte Bartók der „entmenschten“ Zivilisation die Urkraft des Barbarischen, Primitiven gegenüber, die hier in der Gestalt des dämonischen Mandarins erscheint. In vielen Werken Bartóks zwischen dem seinerzeit aufsehenerregenden Klavierstück „Allegro

barbarico“ (1911) und dem Ballett „Der wunderbare Mandarin“, herrscht die Urkraft einer heftigen, aber sehr differenzierten Rhythmik vor, die letztlich ihre Wurzeln in der Volksmusik hat, wenn auch der größere Zusammenhang eines „barbarischen“ Expressionismus gesehen werden muß, der sich in aggressiver Motorik, uneingeschränktem Dissonanzgebrauch und geschärftem Orchesterklang äußerte.

Es dauerte lange, ehe „Der wunderbare Mandarin“ sich auf den Bühnen durchsetzte. Zweimal war eine Aufführung in Budapest geplant, beide Male kam sie nicht zustande. Nach der Uraufführung in Köln 1926 mußte das Werk abgesetzt werden, da der damalige Oberbürgermeister von Köln, Konrad Adenauer, auf Antrag der Zentrumsfraktion weitere Aufführungen wegen des „unmoralischen“ Sujets verbot. Erst im Jahre 1942 brachte der in Ungarn geborene Choreograph Aurel Milloss das Werk in der Mailänder Scala heraus. Todd Bolender machte für das New York City Ballet eine neue Choreographie. Und am 9. Dezember 1945 fand die ungarische Erstaufführung in der brillanten Choreographie von Gyula Harangozó statt. In zahlreichen weiteren Aufführungen an deutschen Operntheatern, in England und in anderen Ländern errang das Ballett späte Anerkennung.

Sicher hat die expressionistische Leidenschaftlichkeit und Grellheit des „Wunderbaren Mandarins“ das Verständnis des Werkes einst erschwert, die Hörer erschreckt. Heute jedoch hat die höchst eindringliche, bis an die Grenze des Möglichen mit Spannung geladene, auch Geräuschelemente (aus dem Großstadtleben) einbeziehende Tonwelt des Stückes ihren Schrecken verloren; nichts kann uns mehr bestimmen, die eindeutig ethische Absicht des Komponisten zu verkennen.

Zitternde Vibratowirkungen der Blasinstrumente, Glissandi der Violinen und des Klaviers zeichnen das Grauen der Stückatmosphäre, brutale Akkorde kommentieren den unmenschlichen Charakter der Strolche,