10.18132/LFZE.2016.19

ANNE VESTER

DER HOLZGESCHNITZTE PRINZ:

EINE UNTERSUCHUNG DES TANZSPIELS VON BARTÓK UND BALÁZS UNTER PHILOLOGISCHEN UND ÄSTHETISCHEN ASPEKTEN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

BUDAPEST, 2015

10.18132/LFZE.2016.19

LISZT FERENC ZENEMŰVÉSZETI EGYETEM

DOKTORI ISKOLA (7.6 ZENEMŰVÉSZET)

DER HOLZGESCHNITZTE PRINZ:

EINE UNTERSUCHUNG DES TANZSPIELS VON BARTÓK UND BALÁZS UNTER PHILOLOGISCHEN UND ÄSTHETISCHEN ASPEKTEN

ANNE VESTER

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

TÉMAVEZETŐ: VIKÁRIUS LÁSZLÓ

BUDAPEST, 2015

10.18132/LFZE.2016.19

INAUGURAL-DISSERTATION ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE DER

FERENC LISZT MUSIKUNIVERSITÄT

DOKTORANDENSCHULE (7.6 MUSIKWISSENSCHAFT)

DER HOLZGESCHNITZTE PRINZ:

EINE UNTERSUCHUNG DES TANZSPIELS VON BARTÓK UND BALÁZS UNTER PHILOLOGISCHEN UND ÄSTHETISCHEN ASPEKTEN

VORGELEGT VON

ANNE VESTER

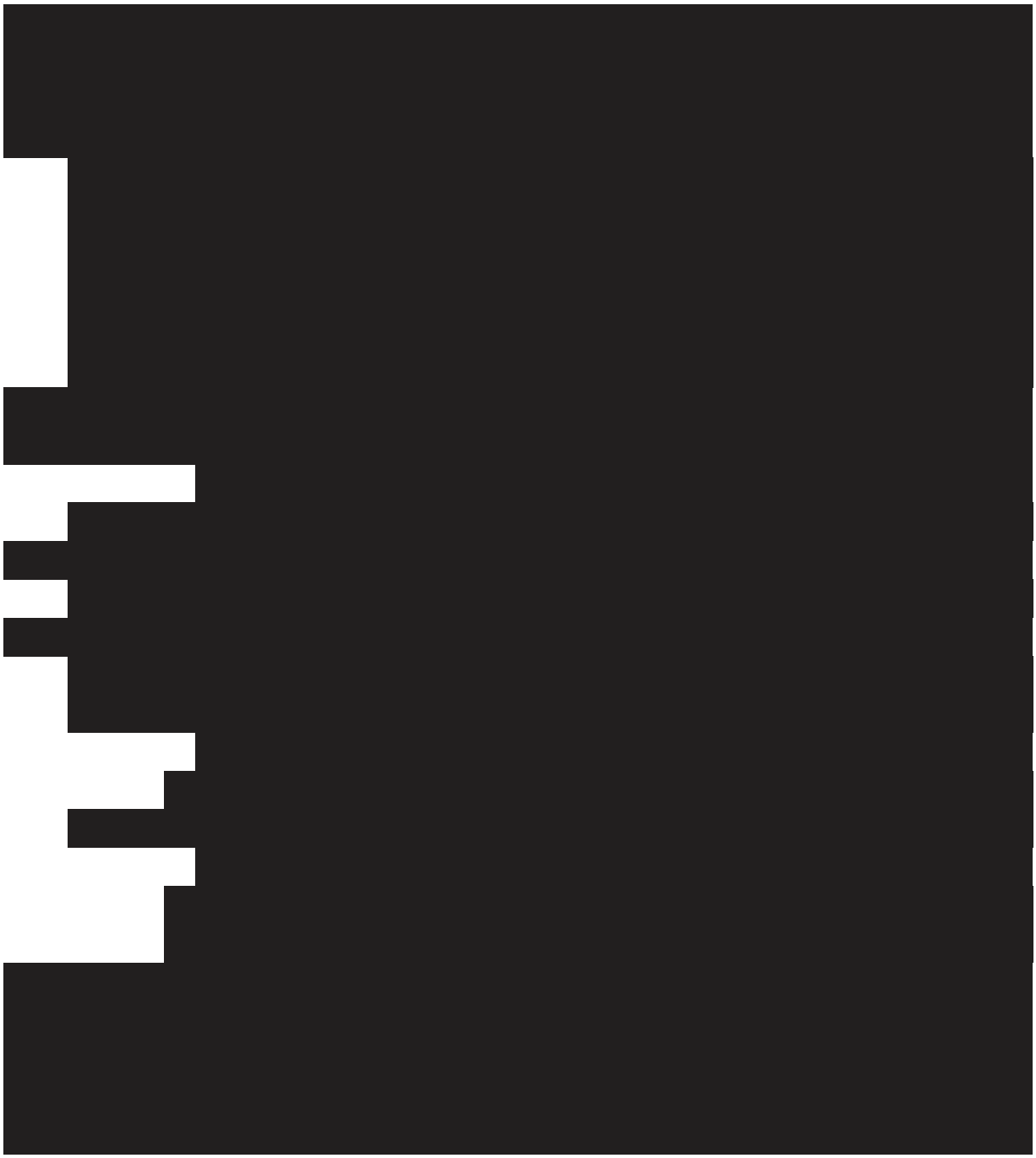
BETREUER: LÁSZLÓ VIKÁRIUS

BUDAPEST, 2015

10.18132/LFZE.2016.19



10.18132/LFZE.2016.19



10.18132/LFZE.2016.19

Abkürzungsverzeichnis

Sammlungen

BB	Nummer des thematischen Verzeichnisses der Werke Béla Bartóks, erstellt von László Somfai
BBA	Budapester Bartók-Archiv, Institut für Musikwissenschaft, Forschungszentrum der Geisteswissenschaften, Ungarische Akademie der Wissenschaften
BBA, BB-UE-BB	Budapester Bartók-Archiv, Korrespondenz zwischen Bartók und der Wiener Universal Edition
BH	Budapester Bartók-Archiv, Institut für Musikwissenschaft, Forschungszentrum der Geisteswissenschaften, Ungarische Akademie der Wissenschaften, Bartók hagyaték [Bartók-Nachlass], ungarischer Nachlass Bartóks
BH add	Budapester Bartók-Archiv, ungarischer Nachlass Bartóks, Addendum (Depositum Béla Bartók jr.)
BA-N	Bartók-Archiv-Nummer
B-Br	Königliche Bibliothek Belgiens, Brüssel
BBjr.	Béla Bartók junior, älterer Sohn von Béla Bartók und Márta Ziegler
CH-Bps	Paul-Sacher-Stiftung, Basel, Sammlung Béla Bartók (Depositum Peter Bartók)
MTAK	Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Nachlass von Béla Balázs in der Handschriftensammlung
NLSE	Nationalbibliothek Schottlands in Edinburgh, Kodály-Sammlung
OSZK	Széchényi-Nationalbibliothek, Budapest, Zeitschriften-Sammlung
OSZMI	Nationales Museum und Institut für Theatergeschichte, Budapest, Tanz-Archiv
Opera	Ungarische Staatsoper, Budapest, Archiv
PB	Peter-Bartók-Sammlung, heute archiviert in der Paul-Sacher-Stiftung, Basel (früher in Homosassa, Florida)

Bibliographische Abkürzungen

BBB 1	Demény, János (Hg.): *Béla Bartók. Briefe*, Bd.1, Budapest: Corvina Verlag 1973
BBE	Suchoff, Benjamin (Hg.): *Béla Bartók Essays*, London: Faber&Faber 1976.
BBÌ 1	Bartók, Béla: *Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról [Béla Bartók über sein Leben, Werk, die neue ungarische Musik, das Verhältnis von Kunstmusik und Volksmusik]* = Béla Bartók írásai 1 [Schriften Béla Bartóks, Bd. 1], hrsg. von Tibor Tallián, Budapest: Editio Musica 1989.
CsalLev	Bartók jr., Béla/ Gomboczné Konkoly, Adrienne (Hg.): *Bartók Béla családi levelei*

10.18132/LFZE.2016.19

	[Familienbriefe Béla Bartóks], Budapest: Zeneműkiadó 1981.
DocB 1-4	Dille, Denijs (Hg.*): Documenta Bartókiana 1-4*, Budapest: Akadémiai Kiadó 1964-1970.
DocB 5	Somfai, László (Hg.): *Documenta Bartókiana 5*, Budapest : Akadémiai Kiadó 1977.
MGG2	Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, 29 Bde, Kassel: Bärenreiter 1994-2008.
Napló 1, 2	Balázs, Béla: *Napló [Tagebuch] 1903-1914, Napló 1914-1922*, hrsg. von Anna Fábri, 2 Bde., Budapest: Magvető 1982.
Zt VII	Szabolcsi, Bence/ Bartha, Denes (Hg.): *Zenetudományi tanulmányok [Musikwissenschaftliche Studien]*, Bd. 7, Budapest: Akadémiai Kiadó 1959.
Wagner GS III	Wagner, Richard (Hg.): *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 3, Leipzig: C.F.W. Siegels Musikalienhandlung, R. Linnemann 1907.
Wagner GS IV	Wagner, Richard (Hg.): *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 4, Leipzig: C.F.W. Siegels Musikalienhandlung, R. Linnemann 1907.

Verschiedene Abkürzungen

Akk.	Akkolade
Fol.	Folio
KA	Klavierauszug
Kap.	Kapitel
korr.	korrigiert
L.H.	Linke Hand
R.H.	Rechte Hand
rev.	revidiert
S.	Seite
T.	Takt
UE	Universaledition Wien
Vgl.	Vergleiche
Zf.	Probenziffer
zit. n.	zitiert nach

10.18132/LFZE.2016.19

Hinweise

a) Angaben von Tonhöhen werden im Allgemeinen in Großbuchstaben geschrieben; falls eine genauere Angabe der Oktavhöhe notwendig ist, wird der Ton wie folgt geschrieben:



C_1 C c c^1 c^2 c^3 c^4

b) Akkordtöne werden von oben nach unten mit Bindestrich geschrieben (z.B. E♭-C-G-E♮).

c) Für die Quellenbeschreibung ist es teilweise notwendig, das Notensystem mit Takt anzugeben. Hierfür wurde folgende Schreibweise gewählt: i/1, ii/1, iii/1 (etc.) = der erste Takt im 1., 2., 3. (etc.) Notensystem einer Manuskriptseite. Eingefügte und gestrichene Takte wurden mitgezählt.

d) Wurde eine Seitenangabe mit tiefgestelltem v gemacht, so bedeutet dies, dass die Seite von Bartók verworfen wurde (z.B. S. 3_v = verworfene Seite 3). Eine solche Kennzeichnung war erforderlich, da es in einigen Manuskripten einige Seiten doppelt gibt (nach Bartóks Paginierung sowie nach maschineller Seitenzählung des früheren New Yorker Bartók-Archivs.

10.18132/LFZE.2016.19

Danksagung

Vor genau zehn Jahren kam ich als Erasmus-Studentin das erste Mal nach Budapest, um an der Ferenc-Liszt-Musikakademie Musikwissenschaft zu studieren. Hier wurde mein großes Interesse für Bartóks Musik in einem Seminar von László Vikárius geweckt. Es ging über die Oper *Herzog Blaubarts Burg* und ihre Quellen. Die Beschäftigung mit musikalischen Handschriften war eine neue, besondere Erfahrung für mich und es entwickelte sich der Wunsch, sich einmal intensiv mit musikphilologischen Fragen zu befassen. Außerdem entdeckte ich für mich den wundervollen Schatz der ungarischen Bauernmusik unter anderem in einem Seminar über Volksmusik von Lujza Tari. Fortan war ich stark darum bemüht, die ungarische Sprache zu erlernen, um tiefer in die faszinierende ungarische Kultur eintauchen zu können. Dies schien mir auch aus wissenschaftlicher Sicht notwendig, um einen intensiveren Zugang zu Bartók Musik zu gewinnen.

Das Dissertationsprojekt erwuchs aus meiner Magisterarbeit über Bartóks zweites Bühnenwerk, das Tanzspiel *Der holzgeschnitzte Prinz*. Es wurde sehr schnell deutlich, dass eine umfassende philologische Untersuchung der primären Quellen zu diesem Werk nicht nur für ein tiefergreifendes Verständnis des Werks und insbesondere der Ballettästhetik Bartóks, sondern auch für die Bartók-Forschung im Rahmen der Vorbereitung des Werks zur Gesamtausgabe wünschenswert wäre. Ich bin deshalb László Somfai, dem Leiter der Bartók-Gesamtausgabe, und László Vikárius, dem Leiter des Bartók-Archivs, sehr dankbar für ihr Interesse an einer solchen von mir durchgeführten Promotion. Es ist sicherlich eine ungewöhnliche, in der Sache jedoch durchaus naheliegende Entscheidung, dass ich die Promotion vollständig an der Doktoranden-Schule der Ferenc-Liszt-Musikakademie in Budapest über mehrere Jahre hinweg absolviert habe. Die Forschungsarbeiten konnte ich am Budapester Bartók-Archiv durchführen, sodass ich im engen Kontakt mit den primären Quellen stand.

Für das Gelingen eines solch großen Unternehmens in einem Land, dessen Sprache man anfangs kaum richtig beherrscht, bedurfte es der großen Hilfe und Unterstützung von vielen Seiten. Es ist mir daher eine große Freude, an dieser Stelle vielen Menschen meinen herzlichsten Dank aussprechen zu können, die maßgeblich am Zustandekommen der vorliegenden Dissertation beteiligt waren.

Allen voran ist in diesem Zusammenhang mein Doktorvater László Vikárius zu nennen, der mir im Bartók-Archiv die denkbar besten Arbeits- und Forschungsmöglichkeiten gab. Mit seiner Unterstützung erhielt ich ein dreijähriges Promotionsstipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) und des Hungarian Scholarship Board vom

10.18132/LFZE.2016.19

Balassi Institut (HSB), das mir die Teilnahme am vollständigen Programm der Doktoranden-Schule ermöglichte. Auf die unermüdliche Hilfe von László Vikárius konnte ich mich stets verlassen. Mit unvergleichlicher Geduld, Aufmerksamkeit, Sorgfalt und Kreativität half er mir bei der Erstellung der Arbeit. Neben seiner eingehenden Kritik an meinen Texten haben mir seine fortwährenden Ermutigungen sehr geholfen. Doch auch die zahllosen Gespräche, die oft genug abseits der offiziellen Sprechstunden oder Seminartermine stattfanden, gaben mir wichtige Impulse für die Entwicklung des Arbeitsthemas.

Außerdem möchte ich mich bei den Mitarbeitern des Bartók-Archivs für ihre unendliche Hilfsbereitschaft, Aufmerksamkeit und Anteilnahme bedanken: Zsuzsanna Schmidt, Viola Biró, Csilla Pintér, Virág Büky und Marton Kerékfy. Unzählige Male halfen sie mir bei Übersetzungen, Korrekturen eigener Übersetzungen, Beschaffung von Literatur oder Kontakten zu anderen wissenschaftlichen Instituten und der gleichen mehr. Immer hatten sie ein offenes Ohr für Fragen aller Art und bei Problemen etwa im ungarischen Behörden-Dschungel. Die vielen anregenden Gespräche über ungarische Kunst, Musik und Literatur, Budapester Alltag oder Eigenheiten der ungarischen Mentalität waren stets sehr aufschlussreich und bereichernd.

Zu großem Dank bin ich Erzsébet Óhegyi, der leitenden Sekretärin der Doktoranden-Schule der Ferenc-Liszt-Musikakademie, verpflichtet. Sie stand mir bei allen organisatorischen Fragen stets zur Seite und bewahrte mich immer wieder vor Verzweiflung und Verzagen angesichts unüberwindbar erscheinender bürokratischer Hürden.

Bedanken möchte ich mich zudem bei meinen Kommilitonen der Doktoranden-Schule, allen voran Kata Riskó, Judit Zsovár und Ferenc János Szabó. Sie wurden nicht müde, mir bei Verständnisschwierigkeiten in den Seminaren, die in ungarischer Sprache stattfanden, zu helfen. Ich danke insbesondere László Somfai, Tibor Tallián, János Kárpáti und Loránt Péteri für ihre Rücksichtnahme in ihren Lehrveranstaltungen auf meine Schwierigkeiten mit der ungarischen Wissenschaftssprache. So bedeutete es ein großes Entgegenkommen, dass ich ohne Umschweife Prüfungsleistungen in deutscher oder englischer Sprache vollbringen durfte.

In Wolfgang Rathert von der Ludwig-Maximilians-Universität München fand ich einen wichtigen Fürsprecher für mein Dissertationsvorhaben in Ungarn. Ihm sei an dieser Stelle herzlich für sein fortwährendes Interesse an meinem wissenschaftlichen Fortgang gedankt.

10.18132/LFZE.2016.19

Für die Unterstützung meiner Recherchen danke ich: Tamás Halász (OSZMI, Tanz-Archiv), Lajos Karasz (OSZK, Zeitschriften-Sammlung) sowie Nóra Wellmann und Marton Karczag (Archiv der Budapester Staatsoper).

Besonderer Dank gilt Fabienne Michalak, Andrea Meixner, Réka Sámson und Ádám Ignácz. Sie haben sich durch ihre ernorme Hilfsbereitschaft um die Beendigung dieser Doktorarbeit in hohem Maße verdient gemacht. Sie lektorierten trotz knappster Zeit einige Übersetzungen und überprüften gewissenhaft und mit literaturwissenschaftlicher bzw. philosophischer Fachkenntnis den Text auf Herz und Nieren.

Freunde und Geschwister haben über die Jahre hinweg, auch aus der Ferne, mein Dissertationsprojekt mit Interesse, Zuspruch und grenzenlosem Verständnis begleitet: Julia Vester, Mario Matejka, Alexandra und Frank Biederbeck, Dorothea Kahl, Fabienne Michalak, Péter Gyutai, Réka Sámson, Laura Marie Pohlmann, Christina Mey, Andrea Meixner, Markus Lauber, Ádám Ignácz, Márta Várnagyi, Nina Kalinowski-Falk, Katrin Holtz, Lisa Weil, Olga Löblova, Artak Galyan und Jesscai Schreiber. Ihnen allen gilt mein aufrichtigster Dank.

Über technische Hürden half mir mit unendlicher Geduld mein Lebensgefährte Vivien Martin hinweg. Ohne seine tatkräftige und ausdauernde Unterstützung und ohne seine liebevollen Ermunterungen während der unvermeidlichen Durststrecken wäre die Beendigung dieser Arbeit wohl nicht zustande gekommen.

Meinen allertiefsten Dank möchte ich aber vor allem meinen lieben Eltern Helga und Hartwig Vester aussprechen. Sie begleiteten mein Forschungsprojekt über Bartók mit größtem Zuspruch, boten auch aus der Entfernung wichtigen Rückhalt und machten mit ihrer selbstlosen und vielseitigen Hilfe die Durchführung meiner Promotion überhaupt erst möglich. Ihnen ist die vorliegende Arbeit gewidmet.

10.18132/LFZE.2016.19

Einleitung

Béla Bartóks Tanzspiel *Der holzgeschnitzte Prinz* erhält bei Musikwissenschaftlern meist den Status einer Vorstufe – etwa in Bezug zum dritten Bühnenwerk, der häufig als Höhepunkt des ‚Bartókschen Expressionismus' angesehenen Tanzpantomime *Der wunderbare Mandarin*. Aufgrund seiner mittleren Position innerhalb der drei Bühnenwerke Bartóks wird das Tanzspiel all zu leicht in den Hintergrund gedrängt oder als Vergleichsmaterial bloß gestreift. Der *Holzgeschnitzte Prinz* geriet kaum in den Fokus der Musikforschung und ist zudem auch heute noch außerhalb Ungarns ein eher selten aufgeführtes Werk. Diese Tatsache steht in einem Missverhältnis zum anfänglichen Erfolg und zur Bedeutung des Werks für den Komponisten selbst: Der künstlerische Erfolg des Balletts führte im Anschluss an die Uraufführung am 12. Mai 1917 dazu, dass auch Bartóks erstes Bühnenwerk, seine Oper *Herzog Blaubarts Burg* im Königlichen Opernhaus am 24. Mai 1918 uraufgeführt wurde, aber was noch viel wichtiger war: Bartók hatte endlich, nach acht Jahren ohne Veröffentlichung auch kommerziellen Erfolg, denn bekanntlich kam er 1917 bei der Wiener Universal Edition unter Vertrag. In einem Brief an János Buşiţia vom 6. Juni 1918 schreibt Bartók zur Blaubart-Aufführung: „Doch nicht das war für mich der größte Erfolg des Jahres, sondern daß es mir gelungen ist, mit einem erstklassigen Verlag eine Vereinbarung für längere Zeit zu treffen. […] Das ist eine wichtige Sache, denn seit etwa 6 Jahren ist dank der einheimischen Verleger überhaupt nichts von mir erschienen […]."[1] Das Tanzspiel verhalf Bartók zur langersehnten nationalen und internationalen Anerkennung als ungarischer moderner Komponist. Tibor Tallián wertet die Stellung von Bartóks zweitem Bühnenwerk in besonderer Weise als ‚Schlüsselballett' auf:

> It is not only the opera, but the ballet The Wooden Prince, that I esteem not only a Hauptwerk, a chef d'œuvre, but also a clef d'œuvre, or rather a ballet à clef. It is this stage work that gives us, in the most turbulent years of the composer's personal life, the key to the Bartók of the future, to the mature composer of absolute, abstract, and transfigured comedies in music.[2]

Dabei stellt die Formung des musikalischen Charakters der Holzpuppe, deren Charakteristik schon früh, etwa in der zweiten Burleske *Etwas angeheitert*, op. 8/c (1908) oder im Scherzo der *Vier Orchesterstücke*, op. 12 (1912), auftaucht, einen

[1] Der Brief ist abgedruckt in *BBB* 1, S. 180-181.
[2] TALLIÁN, Tibor: „Das holzgeschnitzte Hauptwerk", *Studia Musicologica* 37/1 (1998), S. 51-67, hier S. 67.

10.18132/LFZE.2016.19

Höhepunkt in Bartóks Gestaltung musikalischer Groteske dar. Es wird nicht nur das volle Arsenal an Gestaltungsmitteln hierfür ausgeschöpft, sondern mit der Holzpuppe eine besondere Spielart Bartókscher Groteske überhaupt kreiert, die über das Tanzspiel hinaus toposartig in seinen Werken immer wieder erklingen wird. Auch deshalb verdient das Tanzspiel eine besondere und grundlegende Untersuchung.

Die vorliegende Dissertation über das nach einem Szenario von Béla Balázs entstandene ‚Tanzspiel in einem Aufzug' verfolgt zwei Ziele: Es soll zum einen mit einer philologischen Untersuchung der Primärquellen des Werks ein Beitrag zur internationalen Bartók-Forschung geleistet werden. Dies ist verknüpft mit der Hoffnung, für die sich derzeit in Arbeit befindende kritische Gesamtausgabe der Werke Béla Bartóks fruchtbar gemacht werden zu können. Zum anderen soll mit der Beantwortung der Frage nach dem Stellenwert des Bühnenwerks in Bartóks Œuvre sowie in der Gattungsgeschichte des Handlungsballetts gleichzeitig eine Antwort auf die Frage nach Bartóks Verhältnis zum Ballett und seiner Ballettästhetik gefunden werden.

***

In der Weihnachtsausgabe der Budapester Zeitschrift *Nyugat* [Westen bzw. Abendland] vom 16. Dezember 1912 erschien Balázs' Märchen vom holzgeschnitzten Prinzen mit dem ungarischen Titel *A fából faragott királyfi. Táncjáték egy felvonásban* (wörtlich ins Deutsche übersetzt: ‚Der aus Holz geschnitzte Prinz. Tanzspiel in einem Aufzug'). Balázs schuf das Werk in seiner literarischen Gestalt offenbar ohne sich vor oder während des Schreibprozesses enger mit einem Choreographen oder Komponisten abgesprochen (z.B. hinsichtlich gemeinsamer tanzästhetischer Vorstellungen, Sujetwahl oder formaler Gestaltung) oder deren Rat eingeholt zu haben, auch war es kein Auftragswerk. Vor dem ballettgeschichtlichen Hintergrund erscheint Balázs' Vorgehen, einen als Szenario intendierten literarischen Text selbständig zu veröffentlichen, und zwar in einem bedeutenden Organ der klassischen künstlerischen Moderne wie dem *Nyugat*, ohne ihn direkt einem Komponisten (Bartók hatte er immerhin schon ins Auge gefasst) zuzueignen und ohne mit einem hauptverantwortlichen Ballettmeister Budapests über choreographisch-szenische Ideen gesprochen zu haben, als Sonderfall. Obgleich sie der besonderen, aus produktionsästhetischer Sicht für Avantgardistisches hinderlichen Lage des Balletts in Ungarn geschuldet ist, unterstreicht diese Vorgehensweise noch einmal deutlich, dass Balázs, indem er das Tanzspiel *Der*

10.18132/LFZE.2016.19

holzgeschnitzte Prinz als autonomes Kunstwerk in der neuen Tradition der literarischen Pantomime exponiert, Anspruch auf Anerkennung im Zirkel der literarischen Moderne erhebt. Entscheidend mitgeprägt wurde meine gattungsästhetische Einordnung des Tanzmärchens von der umfassenden und grundlegenden Untersuchung Hartmut Vollmers, der die literarische Pantomime als Gattung begründet.[3] Der erste Teil der Arbeit stellt deshalb den *Holzgeschnitzten Prinzen* als literarisches Kunstwerk der Moderne um 1900 ins Zentrum der Untersuchung. Da die Pantomime als theatrale Gattung entscheidenden Anteil an der Entwicklung des modernen ungarischen Balletts Anfang des 20. Jahrhunderts hatte, werden in Kapitel 1.1 zuerst die Entwicklungslinien der Pantomime und des Handlungsballetts bis Bartók und Balázs skizziert. Dem folgt in Kapitel 1.2 eine kurze Darstellung der Situation des Balletts in Ungarn, um auf die produktionsästhetischen Schwierigkeiten, vor denen sich Bartók und Balázs gestellt sahen, aufmerksam zu machen.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich eingehend mit der literarischen Vorlage und ihren Primärquellen, bevor sie zur Untersuchung der Musik zum Tanzspiel übergeht. Das ist in der Bartók-Forschung und in der Musikwissenschaft im Allgemeinen bislang nicht selbstverständlich gewesen. Ich nahm mir bei dieser Herangehensweise die Studie von Carl S. Leafsteadt zum Vorbild, die sich sowohl mit dem Libretto und dessen ästhetische Hintergründe als auch mit der Musik und ihren Quellen zu Bartóks erstem Bühnenwerk, seiner Oper *Herzog Blaubarts Burg*, befasst.[4] Auf die Ästhetik Balázs' und die Bedeutung der Gattung Märchen im Kontext seines kunstphilosophischen Denkens wird nach einer knappen Werkeinführung (Kapitel 1.3) in Kapitel 1.4 eingegangen. Äußerst hilfreich für das eigene Verständnis des ideen- und kulturgeschichtlichen Hintergrunds der Schriften und Werke Balázs' war die gewichtige und gehaltvolle Dissertation des Literatur- und Medienwissenschaftlers Hanno Loewy.[5] Auf dieser Grundlage erfolgt eine Interpretation des Tanzmärchens unter verschiedenen Aspekten (die Verhältnisse von Mann und Frau, Mensch und Natur, Künstler und Werk, die Bedeutung der Puppe als groteske Figur). Abschließend wird in den Kapiteln 1.5 und 1.6 die Ballettästhetik von Balázs und Bartók vorgestellt. Hierbei sei vorab bemerkt, dass in vorliegender

[3] VOLLMER, Hartmut: *Die literarische Pantomime. Studien zu einer Literaturgattung der Moderne*, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2011.
[4] LEAFSTEDT, Carl Stuart: *Inside* Bluebeard's Castle*: Music and Drama in Bartók's Opera*, New York: Oxford University Press 1999.
[5] LOEWY, Hanno: *Béla Balázs: Märchen, Ritual und Film*, Berlin: Vorwerk 8 2003.

10.18132/LFZE.2016.19

Arbeit Bartóks und Balázs' Bühnenstück *Der holzgeschnitzte Prinz*, das im Untertitel die Genre-Bezeichnung Tanzspiel trägt, der Gattung Handlungsballett zugeordnet wird, genauer dem pantomimenbetonten Handlungsballett. Damit wird der gattungsgeschichtlichen Einordnung gefolgt, wie sie Daniel-Fédéric Lebon vorgenommen und in seiner Studie über Bartóks Ballette anhand einer grundlegenden Herausarbeitung der gattungstypischen sowie vom Komponisten neu entwickelten Techniken zur Handlungsvermittlung in der Musik begründet hat.[6]

Es wurde lange Zeit in der Literaturwissenschaft in Frage gestellt, ob ein Libretto oder Szenario überhaupt Werkcharakter besitzt und eine eigenständige literarische Gattung darstellt, womit es sich zu beschäftigen lohnt. Aus dem prekären ästhetischen Stellenwert des Szenarios ergibt sich womöglich ein Legitimationsmangel für die Beschäftigung mit den Manuskripten des Szenarios zum *Holzgeschnitzten Prinzen*. Die eingehende Betrachtung von Balázs' *Holzgeschnitzten Prinzen* und seiner primären Quellen im zweiten Teil der Arbeit ist jedoch von der Überzeugung getragen, dass die verbalsprachliche, schriftlich fixierte Form des Tanzspiels, die eine autonome Bedeutungsebene innerhalb dieser multimedialen Kunstform konstituiert, ihre Aussagekraft für das musikalische Werk im emphatischen Sinne offenbart. Wir haben es mit einer literarischen Vorlage zu tun, die ohne Musik und Choreographie mit eigener inhaltlicher Aussage zu bestehen vermag und damit ernstzunehmenden Werkcharakter beansprucht; in deren Autonomie aber eingegriffen wurde, weil Bartók sie so, wie sie war, offensichtlich nicht gebrauchen konnte. *Der holzgeschnitzte Prinz* geriet ins Spannungsfeld zwischen literarischem Kunstwerk und Gebrauchstext, der gewissen dramaturgischen und musikalischen Anforderungen zu gehorchen hat. Um als Szenario für ein Ballett dienen zu können, bedurfte es der Bearbeitung und Kürzung. Der märchenhafte Stoff wurde auf diese Weise in seiner ohnehin notwendig niedrigen Komplexität zugunsten der musikalischen und pantomimisch-tänzerischen Realisierbarkeit weiter reduziert. Bartók selbst unternahm dies schließlich und ging dabei recht weit in seiner eigenen künstlerischen Interpretation. Das zweite Kapitel der vorliegenden Arbeit stellt somit das Szenario des Tanzspiels als Gebrauchstext in den Vordergrund der Betrachtungen. Zuerst werden einige Voraussetzungen der Beschäftigung mit einem Ballettlibretto (Intermedialität, prekärer Stellenwert des Szenarios) diskutiert und in Anknüpfung an die Librettoforschung einige Merkmale des Szenarios als

[6] LEBON, Daniel-Frédéric: *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*, Berlin: Verlag Dr. Köster 2012.

10.18132/LFZE.2016.19

Gebrauchstext vorgestellt (Kapitel 2.1). Anschließend werden die handschriftlichen Quellen des Szenarios vorgestellt und analytisch beschrieben (Kapitel 2.2). Abschließend wird auf die Revisionen Bartóks eingegangen, die er handschriftlich im Szenario vorgenommen hatte, und die Fragen und Probleme, die sich ihm zu Beginn der Kompositionsarbeit stellten, beleuchtet (Kapitel 2.3).

***

Die quellenanalytischen Beobachtungen und deren Interpretation im dritten Teil der Arbeit sind vor dem Hintergrund des ballett- und musikästhetischen und kompositorischen Denkens Bartóks zu sehen. Ausgangspunkt bildet die Annahme, dass Bartóks Komponieren in einem dialektischen Spannungsverhältnis zwischen regressiven und progressiven Elementen – wie sie in der musikalischen Moderne nach 1900 wirken und in unterschiedlichen Kunstrichtungen zum Ausdruck kommen – steht. So verstand er seine Arbeit, in der er sich mit den großen musikgeschichtlichen Vorbildern und komponierenden Zeitgenossen sowie den damit verbundenen kompositorischen Problemstellungen auseinandersetzte, als Beitrag zur Modernisierung einer nationalen Kunstmusik aus dem ‚Geiste' der ungarischen Volksmusik, was schließlich in die Formung einer individuellen Musiksprache der Avantgarde mündete. Im Augenblick der Schaffung des Tanzspiels *Der holzgeschnitzte Prinz* übernahm Bartók überdies die besondere Vorreiterrolle als Komponist für modernes ungarisches Tanztheater, welches die Pantomime wieder in den Fokus rücken sollte. Der Topos des dialektischen Verhältnisses besitzt im Tanzspiel formbildende Kraft. Er entfaltet zum einen in der musikalischen Dramaturgie bei der Formung und Verarbeitung von Gegensätzen zwischen den Protagonisten Prinz und Holzprinz sowie Prinz und Prinzessin seine Wirkung. Zum anderen schlägt sich dies in einer spezifischen Verknüpfung der – seit der Entstehung des ballet d'action in einem prekären Verhältnis zueinander stehenden – Gestaltungscharaktere Tanz und Pantomime nieder, bei der viele Tanzpassagen auch pantomimische Elemente enthalten und umgekehrt, und prägt sich zudem in Form von musikalischer Groteske aus. Ferner scheint es sich so zu verhalten, dass Bartók die angesprochene Dialektik in einer evolutionären Weise kompositorisch zu lösen versuchte. Dieser evolutionäre Entwicklungsprozess wird im *Holzgeschnitzten Prinzen* geradezu auf die Bühne gebracht.

Die Notwendigkeit, die Spannung zwischen Regress und Fortschritt auszuhalten – neben der Problematik, den aufführungspraktischen und ökonomischen Bedingungen

10.18132/LFZE.2016.19

zu entsprechen und dabei eigene Werkideen dennoch kompositorisch adäquat bzw. den eigenen Ansprüchen genügend umzusetzen – schlägt sich in entsprechenden Um- und Nachbearbeitungen im Schaffensprozess des Balletts nieder. Verglichen etwa mit den anderen beiden Bühnenwerken nehmen diese im Fall des ersten Balletts Bartóks ein solches Ausmaß und einen solch besonderen Charakter an, dass es nicht nur legitim, sondern unbedingt erforderlich ist, musikanalytische Betrachtungen zum Tanzspiel *Der holzgeschnitzte Prinz* eng mit den Ergebnissen einer gründlichen philologischen Untersuchung der Primärquellen der Musik zu verknüpfen. Ziel dieser umfassenden Untersuchungen ist es, die Grundschichten des Werks zu Tage zu bringen und damit einhergehend die mannigfaltigen kompositorischen, musik- und gattungsästhetischen sowie aufführungspraktischen Gründe aufzuspüren, die zu den massiven Revisionen, Streichungen und deren teilweisen Widerrufen im Opus 13 führten, die Bartók zu verschiedenen Zeitpunkten während der Entstehung und insbesondere nach der Drucklegung vorgenommen hatte.

Zuerst wird in Kapitel 3.1 die Entstehungsgeschichte der Musik zum Tanzspiel dargelegt. Dies soll dem Leser helfen, sich einen ersten Überblick über die Phasen des Kompositionsprozesses des Tanzspiels und über Bartóks Kompositionsmethoden zu verschaffen. Anschließend wird in Kapitel 3.2 der Kompositionsprozess im Detail erläutert. Hier werden alle existierenden Quellen zur Musik des *Holzgeschnitzten Prinzen* ausführlich beschrieben, eine Chronologie der Manuskripte etabliert sowie die Werkgenese minutiös vorgestellt. Dabei stehen insbesondere die Revisionen, die Bartók während der Kompositionsarbeit vorgenommen hatte, im Fokus der Untersuchung. Die Erkenntnisse aus der musikalisch-dramaturgischen Analyse und hermeneutischen Deutung des Werks in Kapitel 3.3 werden hingegen konfrontiert mit den Befunden aus der Erforschung der massiven Streichungen in der Bühnenfassung, wie Bartók sie 1932 vorgenommen hatte, sowie deren teilweisen Widerrufen (ca. 1935 oder 1939). Zu den Werkschichten, die bereits im ersten Kapitel erläutert werden, zählen: Märchen und Mythos, Pantomime und Tanz, das Groteske sowie dramaturgische Elemente des symbolistischen einaktigen Dramas. Der hermeneutisch-philologischen Analyse sollen zusätzlich als Mittel zur Systematisierung drei Bedeutungsebenen (die konkret-relationale, die psychologische und die metaphysische), die sich bereits in Balázs' Märchenszenario (zumindest potenziell) auftun und ebenfalls in Kapitel 1 beleuchtet werden, dienlich sein. Die Rede von den Ebenen impliziert unterschiedliche Abstraktionsniveaus des

10.18132/LFZE.2016.19

erzählten, komponierten und inszenierten Gesamtgeschehens. Wie im ersten Teil der Arbeit anklingen wird, können die von ihrem symbolischen Potential her mehrdeutigen Figuren und Motive nicht nur auf jeweils einer, sondern auf allen Ebenen mannigfaltig ausgedeutet werden und ermöglichen mehrere, changierende Lesarten des Tanzspiels. Diese ‚intendierte Rätselhaftigkeit', der auch die Partitur Bartóks entgegen kommt, will die Wahrnehmung der Rezipienten des Werks in Frage stellen und sie fordert es geradezu heraus, nach einem verborgenen Programm zu forschen.[7]

Bartók geht über die allegorische Interpretation von Balázs, der in seinem Tanzmärchen in erster Linie eine Künstler-Tragödie sah, hinaus. In der Musik des *Holzgeschnitzten Prinzen* eröffnet sich eine zusätzliche Sinndimension, eine Reflexionsebene, auf der das Phänomen der musikalischen Selbstreflexion in den Fokus der Analyse genommen wird.[8] Diese allerdings in der Musik des Tanzspiels bloß implizit vorhandene vierte Ebene wird fortan als ‚Meta-Ebene' bezeichnet.[9] Hier geht es darum, das Bühnenwerk als eine Art kompositorischer Begründung und Herleitung des musikästhetischen Konzepts von Bartók sowie gleichzeitig als auf die

[7] In der Annahme, dass der rätselhafte Charakter und die Polyvalenz des Werks die Wahrnehmung der Hörer in Frage stellt oder gar schärft, ist Jezovšek zuzustimmen, als dies ein wichtiges Element in der Kunstästhetik Balázs' war. Allerdings möchte ich hier weniger „Polyvalenz als Programm" oder als „implizites Manifest", das einer Ästhetik des offenen Kunstwerks vorausgreift (vgl. JEZOVŠEK, Veronika: „Divergierende Schichten eines ästhetischen Manifests? Anmerkungen zu Herzog Blaubarts Burg", in: *Studia Musicologica* 48/1 (2007), S. 147-162, hier S. 159-162), hervorheben, sondern vielmehr die geschärften Sinne der Rezipienten auf das Phänomen der musikalischen Selbstreflexion im *Holzgeschnitzten Prinzen* richten.

[8] Bei „musikalischer Selbstreflexion" geht es um das Phänomen, dass Musik im eigenen Medium (qua ihrer Gestaltung und Gestaltungsmittel) eine Distanz zu sich selbst erzeugen und sich so in reflexiver Brechung auf sich selbst zurückbeziehen kann. Auf diese Weise macht sie sich selbst zum Gegenstand und zur Idee des Werks. Als Form ästhetischer Selbstreflexion ist die musikalische Selbstreflexion verwandt mit Prinzipien der Potenzierung, des Autothematismus und autoreferentiellen Erzählstrukturen, wie sie sich zeitgleich in der Literatur, im Theater und in der Malerei der Moderne beobachten lassen. Sie fügt sich so ein in die prozessuale, d.h. auf den Prozess des Machens gerichtete Wende von Kunst und Ästhetik, die sich entscheidend in den Jahren um 1800 vollzogen hat. Zwei Kernaspekte der Moderne kommen in der musikalischen Selbstreflexion zum Ausdruck: die moderne Subjektivität und die Autonomie bzw. Selbststeuerung sozialer Institutionen wie der Kunst. Die „musikalische Selbstreflexion" war Forschungsgegenstand eines DFG-Projekts von 2007-2010 in Köln, siehe Projektbeschreibung und Ergebnisse, online abrufbar unter http://gepris.dfg.de/gepris/projekt/23528574 (zuletzt geprüft am 17.1.2015). Auch international bietet dieses Phänomen den Ausgangspunkt musikanalytischer Arbeiten, wie etwa in Julian Johnsons Mahler-Monographie, um ein herausragendes Beispiel zu nennen (JOHNSON, Julian: *Mahler's Voices. Expression and Irony in the Songs and Symphonies*, Oxford University Press: Oxford/New York 2009).

[9] Als besonders hilfreicher Überblick über verschiedene Formen und Funktionen metaisierender Verfahren erwies sich die Systematisierung von Begrifflichkeiten und Kategorien des Grazer Literaturwissenschaftlers Werner Wolf (vgl. WOLF, Werner: „Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien", in: HAUTHAL, Janine u. a. (Hrsg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*, Berlin/ New York: Walter de Gruyter 2007, S. 25-64).

10.18132/LFZE.2016.19

Bühne gebrachte Ausformung (oder zunächst: Problematisierung[10]) seiner Gattungsästhetik analytisch zu erfassen. Es stellt sich die Frage, inwiefern im Tanzspiel Prinzipien angewendet werden und Gattungsspezifika zum Vorschein kommen, die zum einen für den Stil Bartóks insgesamt charakteristisch geworden sind, und die zum anderen im Kontext der Gattungsgeschichte des Handlungsballetts Neues geschaffen haben. Damit könnte die Beantwortung der Frage nach dem Stellenwert des Bühnenwerks in Bartóks Œuvre sowie in der Gattungsgeschichte des Handlungsballetts geleistet werden. Vor allem aber ist auf dieser Meta-Ebene zu beleuchten, wie gerade die gattungsspezifischen Gestaltungsmittel des Balletts sich in einer – vermittels der Groteske und Parodie hervorgerufenen – reflexiven Brechung auf sich selbst zurückbeziehen und das Werk somit als ‚Ballett über Ballett' die Prämissen dieser multimedialen Kunstform aufdeckt. Das Tanzspiel setzt sich sozusagen selbst, im eigenen Medium, aufs Spiel und stellt seine ‚Spielregeln' in besonders krasser Form in Frage.

Der Prozess der Selbstvergewisserung über die eigenen ‚Spielregeln' und Vorstellungen der Gattung Ballett endete nicht mit dem Abschluss der Komposition des *Holzgeschnitzten Prinzen*, sondern wurde im permanenten Revisionsvorgang auch nach Veröffentlichung von Klavierauszug und Partitur fortgesetzt und sogar noch in den Entstehungsprozess des *Wunderbaren Mandarins*, op.19 (1918/19, 1924, BB 82) hineingetragen.[11] In die Entscheidungen für oder gegen Kürzungen an der vollendeten Bühnenfassung spielten zum Teil Interessen der Choreographen Jan Cieplinski und Gyula Harangozó hinein, die 1935 bzw. 1939 Neuinszenierungen auf die Budapester Bühnte gebracht hatten. Deshalb nimmt es sich die vorliegende Arbeit zur Aufgabe, verschiedene mögliche Gründe für die massiven Um- und Nachbearbeitungen der Bühnenfassung in Verknüpfung mit der musikalischen Analyse exemplarisch ausgewählter Stellen des Werks aufzuspüren. Es ist von der Untersuchung zu erwarten, dass bei einer Konzentration auf solche Stellen, wo Bartók nachweislich in das *Nyugat*-Szenario von Balázs eingegriffen hatte, und in

[10] DAHLHAUS, Carl: „Musikalische Gattungsgeschichte als Problemgeschichte. Zu Beethovens Klaviersonaten", in: DROYSEN, Dagmar (Hrsg.): *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1979/80*, Kassel: Merseburger 1981, S. 113-132.

[11] Mit der Werkgenese und den Streichungen im *Wunderbaren Mandarin*, unter vielseitigen und neuen gattungsästhetischen Gesichtspunkten, haben sich zwei jüngst erschienene Studien befasst: FRIGYESI, Judit: „Who is the Girl in Bartók's The Miraculous Mandarin? A Case Study of Mimi's Deleted Scene and Its Dramatic Meaning", *Studia Musicologica* 53/1-3 (2012), S. 241-274; VIKÁRIUS, László: „A csodálatos mandarin átlényegülései. A műfajválasztás jelentősége Bartók pantomimjának keletkezéstörténetében [Wesensverwandlungen des Wunderbaren Mandarins. Zur Bedeutung der Gattungswahl in der Entstehungsgeschichte von Bartóks Pantomime]", *Magyar Zene* 51/4 (2013), S. 410-444.

10.18132/LFZE.2016.19

Verknüpfung mit den Ergebnissen der philologischen Untersuchung der musikalischen Manuskripte, fundierte Erkenntnisse über Bartóks ballettästhetische Vorstellungen und seinen Umgang mit der Gattung Ballett gewonnen werden.

Dementsprechend ist die musikalische Analyse des *Holzgeschnitzten Prinzen* aufgeteilt in drei Unterkapitel: Kapitel 3.3.1 geht auf den formalen Aufbau des Werks vor dem Hintergrund der Märchenkonzeption und der mythologischen Bedeutungsebene ein; Kapitel 3.3.2 stellt anhand exemplarisch ausgewählter Szenen heraus, inwiefern Bartók ballettspezifisch komponierte und welche ballettästhetischen Grundsätze zutage treten; Kapitel 3.3.3 beendet die vorliegende Untersuchung des Tanzspiels mit einer Diskussion der Bedeutung des Grotesken in Bartóks Musik und analysiert unter diesem Aspekt exemplarisch den 4. Tanz von Holzprinz und Prinzessin. Die Vorgehensweise in den drei Unterkapiteln ist immer die gleiche: Zuerst wird eine Szene musikalisch-dramaturgisch analysiert, anschließend werden die Streichungen vorgestellt und besprochen.

***

Für die Forschungslage ist festzuhalten, dass der Anteil der Untersuchungen zu den drei Bühnenwerken Bartóks, *Herzog Blaubarts Burg* op. 11 (1911), *Der Holzgeschnitzte Prinz* op. 13 (1914-1917) und *Der Wunderbare Mandarin* op. 19 (1918-1919) innerhalb der musikwissenschaftlichen Literatur sehr gering ist. Im Verhältnis zur Literatur zu Bartóks konzertantem Schaffen und zur Volksmusikforschung ist der Anteil der Literatur zu den Bühnenwerken spärlich. Marginal ist hierbei insbesondere der Anteil der Literatur zum *Holzgeschnitzten Prinzen*.

Während der philologischen Studien im Budapester Bartók-Archiv wurde auf die Forschungsergebnisse der ungarischen Bartók-Forschung rekurriert, namentlich auf György Kroós Darstellung der Werkgenese des *Holzgeschnitzten Prinzen* und der von ihm erstellten Chronologie der Quellen des Tanzspiels, die anhand einer erneuten Begutachtung der Quellen modifiziert und im Detail korrigiert werden konnte.[12] Kroó umriss außerdem wichtige Gründe für die Streichungen von 1932.[13] Ferner bot die kürzere, aber umso intensivere und aufregendere Studie Tibor Talliáns sehr wesentliche und wertvolle Anknüpfungspunkte für die philologische und

[12] KROÓ, György: „On the origin of the Wooden Prince“, in: UJFALUSSY, József und BREUER, János (Hrsg.): *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*, Budapest: Editio Musica 1972, S. 97-101.
[13] KROÓ, György: „Ballet: The Wooden Prince“, in: GILLIES, Malcolm (Hrsg.): *The Bartók Companion*, London: Faber&Faber 1993, S. 360-371.

10.18132/LFZE.2016.19

musikalisch-dramaturgische Analyse.[14] Die Forschungsergebnisse Kroós und Talliáns griff Britta Gilmore in ihrer Dissertation über die Entwicklung von Bartóks Dramaturgie in Bühnen- und Orchesterwerken auf.[15] Auch sie beleuchtet mögliche Gründe für einige der massivsten Kürzungen des Tanzspiels, wobei sie in ihren Analysen dem Aspekt der Wiederholung und Redundanz besondere Aufmerksamkeit schenkt. Grundlegend für den Nachvollzug der Arbeitsweise des Komponisten ist und bleibt die große Bartók-Monographie László Somfais. Seiner Theorie des Kompositionsprozesses von Bartók und der von ihm entwickelten Typologie der Quellen und Terminologie wurde in der vorliegenden Arbeit gefolgt.[16] Ausgangspunkt für die Untersuchung zur Bedeutung des Grotesken im Tanzspiel waren die Monographien von Julie Brown[17] und Federico Celestini[18]. Die Analyse der Gattungsspezifika des *Holzgeschnitzten Prinzen* und das Verständnis der sich wandelnden Ballettästhetik Bartóks wären ohne die bahnbrechende Arbeit von Jörg Rothkamm[19] und die sehr bereichernde und grundlegende Studie Lebons zu Bartóks Balletten undenkbar gewesen. Abgesehen von den wenigen hier erwähnten Bartók-Studien ist die weitere Forschungslage in Sachen Einzelstudien zu Bartóks erstem Ballett ziemlich dünn. Von Kroó ist die ausführliche, jedoch bislang nur auf Ungarisch erhältliche Analyse aller drei Bühnenwerke Bartóks zu nennen;[20] allerdings bezog der Autor keine gattungsästhetischen oder -historischen Aspekte ein. Auch Ernő Lendvai nahm in seiner ebenso nur auf Ungarisch zugänglichen Studie alle drei Bühnenwerke zum Gegenstand seiner Untersuchungen.[21] Dabei legte er einen besonderen Akzent auf die Herausarbeitung des mit der Dramaturgie des Werkes verknüpften harmonischen Konzepts. Doch philologische, werkentstehungsgeschichtliche oder ästhetische Aspekte behandelte er nicht. Des Weiteren gibt es zwar Darstellungen zu Handlung und Entstehungskontext des

[14] TALLIÁN, Tibor: „Das holzgeschnitzte Hauptwerk“, *Studia Musicologica* 37/1 (1998), S. 51-67.
[15] GILMORE, Britta: *Bartók as Dramatist*, Dissertation, UMI-Nummer: 3120466, Princeton: Princeton University 2004.
[16] SOMFAI, László: *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources*, Berkeley: University of California Press 1996.
[17] BROWN, Julie: *Bartók and the Grotesque: Studies in Modernity, the Body and Contradiction in Music*, Aldershot/ Burlington: Ashgate 2007.
[18] CELESTINI, Federico: *Die Unordnung der Dinge. Das musikalische Groteske in der Wiener Moderne (1885-1914)*, Stuttgart: F. Steiner 2006 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 56).
[19] ROTHKAMM, Jörg: *Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert. Dramaturgie einer Gattung*, Mainz a Rhein: Schott Music 2011.
[20] KROÓ György: *Bartók Béla szinpadi művei* [Béla Bartóks Bühnenwerke], Budapest: Zeneműkiadó vállalat 1962.
[21] LENDVAI Ernő: *Bartók dramaturgiája. Színpadi művek és a Cantata profana* [Die Dramaturgie Bartóks. Bühnenwerke und Cantata profana], Budapest: Zeneműkiadó 1964.

10.18132/LFZE.2016.19

Balletts in einschlägigen Ballett- und Opernführern, jedoch sind diese sehr knapp gehalten. Besonders empfehlenswert sind die Biographien von Tallián[22] und József Ujfalussy[23]. Wegweisend für das Verständnis von Bartóks kompositorisch-ästhetischem Denken, dessen Einflüssen und Inspirationsquellen, sind für mich die Monographie von László Vikárius und viele weitere Bartók-Studien von ihm gewesen.[24]

[22] TALLIÁN, Tibor: *Béla Bartók. Sein Leben und Werk*, Budapest: Corvina 1988.
[23] UJFALUSSY, József: *Béla Bartók*, Budapest: Corvina 1973.
[24] VIKÁRIUS, László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában: a hatás jelenségének értelmezéséhez* [Modell und Inspiration im musikalischen Denken Bartóks: zur Deutung des Phänomens des Einflusses], Pécs: Jelenkor Kiadó 1999 (Ars longa).

10.18132/LFZE.2016.19

1 *Der holzgeschnitzte Prinz* als literarischer Text: Das Tanzspiel als Kunstwerk der Moderne um 1900

In der Weihnachtsausgabe des *Nyugat* vom 16. Dezember 1912 erschien Balázs' Märchen vom holzgeschnitzten Prinzen mit dem ungarischen Titel *A fából faragott királyfi. Táncjáték egy felvonásban* (wörtlich ins Deutsche übersetzt: ‚Der aus Holz geschnitzte Prinz. Tanzspiel in einem Aufzug').[25] Seiner optischen Form und Funktion nach entspricht der Text einem Szenario, wie es üblicherweise als Arbeitsgrundlage des Komponisten und Choreographen zur Schaffung eines Handlungsballetts dient.[26] In dieser Funktion bietet die *Nyugat*-Ausgabe des Märchens neben einer detaillierten Bühnenbildbeschreibung acht Tänze, wobei im fünften Tanz ein so benanntes Intermezzo eingeschoben ist. Balázs liefert in seiner Rolle als Ballettlibrettist außerdem grobe Angaben den Umfang des Corps de ballet betreffend, welches Wald und Bach in großer Besetzung sowie die Dinge der Natur einmal in großer, einmal in kleiner Besetzung darstellt.

Balázs schuf das Werk in seiner literarischen Gestalt offenbar ohne sich vor oder während des Schreibprozesses enger mit einem Choreographen oder Komponisten abgesprochen (z.B. hinsichtlich gemeinsamer tanzästhetischer Vorstellungen, Sujetwahl oder formaler Gestaltung) oder deren Rat eingeholt zu haben, auch war es kein Auftragswerk.[27] Ein Tagebucheintrag vom Sommer 1912 verrät allerdings, wen Balázs für die musikalische Umsetzung des Szenarios in Betracht zog und aus welchen Beweggründen er überhaupt ein solches erarbeitet hatte. Hier wird von einem Treffen mit Kodály und Bartók berichtet, bei dem folgende Begebenheit besprochen wurde:

---

[25] BALÁZS, Béla: „A fából faragott királyfi. Táncjáték egy felvonásban [Der holzgeschnitzte Prinz. Tanzspiel in einem Aufzug]", *Nyugat* 5/24 (1912), S. 879-888. Online abrufbar unter: http://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm (letzter Zugriff am 17. November 2015).

[26] Das Handlungsballett hat ebenso wie die Oper und das Schauspiel ein Textbuch – als Szenario oder Ballettlibretto bezeichnet –, das meist vom Choreographen oder einem spezialisierten Ballettlibrettisten stammt. Das Szenario bezeichnet eine „[k]urze Beschreibung strukturierter Abläufe", einen „Übersichtsplan für eine theatrale Handlung". Z.B. liefert es „den überblicksartigen Szenen- und Gestaltungsverlauf eines Balletts oder einer Pantomime." Vgl. SCHNEIDER, Katja: „Art. Szenario", in: MÜLLER, Jan-Dirk (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft,* Bd. 3, neubearb. Aufl., Berlin/ New York: De Gruyter 2003, S. 564f.

[27] Zumindest sind im Tagebuch von Balázs keine Hinweise darauf zu finden. Ebenso wenig existieren Briefe in den Nachlässen von Balázs (MTAK), Bartók (BBA) oder in Dokumenten des Budapester Tanzarchivs (OSZMI), in denen es um die Gestaltung eines Szenarios für ein Ballett geht. Schriftliche Korrespondenzen wären vermutlich kaum nötig gewesen als Kommunikationsmittel, denn alle betreffenden Personen (Librettist, Komponist, Choreograph, Tänzer) lebten in Budapest, waren miteinander bekannt bzw. befreundet und begegneten sich einander leicht persönlich.

10.18132/LFZE.2016.19

> Sie sind zu Bartók gekommen, damit er Musik für ein Ballett schreibe, welches Margit Vészi und Jenő Mohácsi verfasst hatten. Sie sagten, dass Bánffy es schon gesehen hatte und ganz entzückt davon war, Hevesi ebenfalls – jeder *wünscht*, dass er die Musik mache, […]. Das ‚Herz'[28] (das Ballett) ist übrigens schlecht, und Béla hat keine Lust dazu. Falls jemand Opernmusik will: Hier ist der Blaubart. […] Ich habe à propos mein altes Versprechen und meinen Plan erneuert, dass ich ihm eine ‚groteske Pantomime in einem Aufzug' schreibe.[29]

Demzufolge hatte sich Balázs schon länger mit dem Gedanken an eine einaktige ‚groteske Pantomime' getragen. Allerdings sind bezüglich der musikalischen Umsetzung von Bartók weder eine Äußerung über ein solches Versprechen noch Ideen zu einer Pantomime oder einem Ballett überliefert. Zudem ist es zweifelhaft, dass Bartók selbst um ein neues Textbuch gebeten haben soll, denn er hoffte noch immer auf eine Uraufführung seiner einaktigen Oper *Herzog Blaubarts Burg*, op. 11 (1911, BB 62), nachdem sie bereits zweimal abgelehnt worden war.[30] Es ist aber durchaus vorstellbar, dass sich Kodály, Bartók und Balázs in dem hier erwähnten persönlichen Gespräch und bei weiteren Treffen über neue Tendenzen und Entwicklungen im Bereich Musik-, Tanz- und Sprechtheater austauschten.

Nun ist aber Balázs' Vorgehen durchaus bemerkenswert, sein Szenario ohne Auftrag eines Theaters für ein konkretes Inszenierungsvorhaben in der Budapester Zeitschrift *Nyugat* zu veröffentlichen, dem 1908-1941 publizierten Zentralorgan der klassischen Moderne in der ungarischen Literatur. Es war über mehrere Generationen hinweg Sprachrohr zahlreicher bedeutender Schriftsteller und namensgebend für eine ganze Literatur-Epoche Ungarns.[31] Diese Veröffentlichung stellt nicht nur einen

---

[28] Vgl. SOMFAI, László: „Nichtvertonte Libretti im Nachlass und andere Bühnenpläne Bartóks", in: *DocB* 2, S. 28-52. Das Szenario ist nie inszeniert und veröffentlicht worden. Die erwähnten Autoren Margit Vészi (1885-1961, Journalistin und bildende Künstlerin) und Jenő Mohácsi (1886-1944, Dramatiker, Dichter, Übersetzer) waren keine Spezialisten auf dem Terrain des Ballettlibrettos.

[29] *Napló* 1, S. 582f. „Jöttek hozzá, hogy írjon zenét egy baletthez, melyet Vészi Margit és Mohácsi Jenő írtak. Azt mondták, Bánffy már látta, és el van ragadtatva, Hevesi is – mindenki *kívánja*, hogy ő csináljon muzsikát […]. A ‚Szív' azonban (a balett) rossz, és Bélának nincsen kedve. Ha operazenét akar: itt van a Kékszakállú. […] Megújítottam à propos régi ígéretemet és tervemet, hogy egy ‚groteszk egyfelvonásos pantomimot' írok neki." (Übersetzungen aus dem Ungarischen stammen von A.V. soweit nicht anders angegeben.)

[30] Bartók hatte seine Oper bei zwei Wettbewerben eingereicht, sie wurde beide Male abgelehnt. Vgl. dazu im Detail LEAFSTEDT: *Inside* Bluebeard's Castle*: Music and Drama in Bartók's Opera*, S. 144-153; Vgl. auch VIKÁRIUS, László (Hrsg.): *Commentary to Béla Bartók:* Duke Bluebeard's Castle*, Op. 11. Facsimile of the Autograph Draft*, Budapest: Balassi Kiadó/ Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences 2006, S. 38-44.

[31] Vgl. zu den literarischen Strömungen der Moderne, Avantgarde und Neuen Sachlichkeit in der ungarischen Literatur DERÉKY, Pál: *Ungarische Avantgarde-Dichtung in Wien 1920-1926. Ihre zeitgenössische literaturkritische Rezeption in Ungarn sowie in der ungarischen Presse Österreichs, Rumäniens, Jugoslawiens und der Tschechoslowakei*, Wien: Böhlau 1991. Nach Deréky umfasst das Zeitalter der ‚klassischen Moderne' Ungarns, mehr oder weniger im Einklang mit den meisten europäischen Literaturen (Symbolismus, Dekadenz, Sezession und Naturalismus), das letzte Drittel

10.18132/LFZE.2016.19

Sonderfall in der Geschichte des Balletts dar, sondern sie verdeutlicht vor allem die Intention Balázs', sein Tanzspiel *Der holzgeschnitzte Prinz* als autonomes Kunstwerk in die neue Tradition der literarischen Pantomime zu rücken und sich selbst als Künstler im Feld der ungarischen Moderne Anerkennung zu verschaffen. Dahinter steht der Anspruch, einen literarischen Text geschaffen zu haben, der ohne Musik und Choreographie mit individueller Aussagekraft und Gehalt zu bestehen vermag und ernstzunehmenden Werkcharakter besitzt.

Dieser Anspruch erscheint jedoch zunächst paradox, ist die Pantomime bekanntlich eine stumme, nonverbale Kunstform. Wie kann die Pantomime also eine literarische Gattung sein? In seiner Studie zur literarischen Pantomime als eigenständiger Literaturgattung der Moderne geht Hartmut Vollmer der Frage auf den Grund und arbeitet hierfür Kriterien und Merkmale heraus. Ausgangslage ist seine Feststellung, dass die bisherigen Definitionen des Genrebegriffs ‚Pantomime' defizitär sind.[32] So befindet sich in Gero von Wilperts *Sachwörterbuch der Literatur* folgende Definition der Pantomime:

> völlig unlit[erarische] Theater- oder Tanzvorführung als Darstellung ep[isch]-dramat[ischer] Szenen; mim[ischer] Ausdruck von Eindrücken, Gefühlen, Gedanken usw. nur in stumme[m] Gebärden- und Mienenspiel, meist zu Chor- oder Musikbegleitung bei vereinfachend-stilisierter Handlungsgestaltung, Grenzform zur Tanzkunst.[33]

Es verwundert also nicht, dass sich bei von Wilpert kein Hinweis auf pantomimische Texte findet. In anderen Begriffserklärungen finden sich zwar einige Beispiele pantomimischer Stücke, doch ihre gattungsmäßige Eigenständigkeit mit spezifischen Merkmalen wird vollkommen ignoriert.[34] Auch Heide Eilert geht in ihrem Artikel über die Pantomime im *Reallexikon der deutschen*

---

des 19. Jahrhunderts und die Jahre vor dem Ersten Weltkrieg. Endre Ady, Mihály Babits, Dezső Kosztolányi, Attila József oder Sándor Márai, um nur wenige Namen eines wesentlich größeren *Nyugat*-Zirkels zu nennen, zählen zu ihren wichtigsten Repräsentanten. Ihre avantgardistische Konkurrenz, die ‚Erneuerer' um Lajos Kassák, trat deutlich ab 1915 in Erscheinung und gründete ihre eigenen publizistischen Organe, doch nahm die Bedeutung der Avantgarde durch den Umstand, dass ihre Vertreter fast alle nach der Niederschlagung der Räterepublik und dem Beginn des Horthy-Regimes im März 1920 das Land verlassen mussten, drastisch ab. Sie bauten sich im Wiener Exil neue Beziehungen zur internationalen Avantgarde auf und schufen dort ihre besten Werke, doch in der alten Heimat gerieten sie bald in Vergessenheit. Publizistische Erzeugnisse aus Wien wurden von der Regierung verboten; Zur Bedeutung und Geschichte des *Nyugat* vgl. den neueren Überblick KULCSÁR SZABÓ, Ernő (Hrsg.): *Geschichte der ungarischen Literatur. Eine historisch-poetologische Darstellung*, Berlin: De Gruyter 2013, S. 299-309.

[32] VOLLMER: *Die literarische Pantomime*.

[33] WILPERT, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*, 8., verb. u. erw. Aufl., Stuttgart: A. Kröner 2001, S. 584.

[34] VOLLMER: *Die literarische Pantomime*, S. 8.

10.18132/LFZE.2016.19

Literaturwissenschaft darüber hinweg und erwähnt lediglich knapp: „Führende Schriftsteller der Zeit (Schnitzler, Hofmannsthal, Vollmoeller, Marinetti) verfassten eigene Pantomimen- oder Ballett-Libretti.“[35] In der artikeleinleitenden Definition heißt es:

> *Pantomime* ist (1) die Darstellung einer Empfindung, Situation, Szene oder Handlung durch ein Repertoire ausschließlich mimischer, gestischer und/ oder tänzerischer Ausdrucksmittel. Es handelt sich also um eine theatrale Gattung, deren Sujet nur durch Mienenspiel und Körperbewegungen (mit und ohne Maske) präsentiert wird. (2) heißt *Pantomime* der Darsteller, der sich während einer Vorführung ausschließlich dieser Ausdrucksmittel bedient. – Im Tanz wie in der Redekunst kommt der Pantomime vor allem veranschaulichende, verdeutlichende Funktion zu, sie verfügt deshalb über ein reiches Repertoire konventionalisierter und somit auch einem breiten Publikum verständlicher Gesten.[36]

Stephanie Schrödter erwähnt in ihrem Eintrag zum Pantomime-Begriff im *Österreichischen Musiklexikon* die literarische Pantomime immerhin en passant:

> Auf der Suche nach neuen Möglichkeiten künstlerischen Ausdrucks in der österreichischen Moderne fällt der P[antomime] wiederum besondere Bedeutung zu: Sie avanciert in der Literatur, im Theater, in der Musik und im Tanz zu einer eigenständigen Gattung, die die Grenzen wortgebundener Inhalte durch nonverbale Botschaften zu ergänzen sucht (vgl. z. B. F. Schreker, *Der Geburtstag der Infantin*, 1908, Dichtungen *Die blaue Blume oder das Herz des Pierrot* und *Der Vogel oder Pierrots Wahn*)), wobei sie als tänzerisches Darstellungsmittel sehr divergierende Gestaltungen [Ausdrucks- bzw. Freier Tanz] in bewusster Distanz zu dem klassischen Ballettkodex erfährt.[37]

Vollmer beruft sich außerdem auf einen ersten umfassenderen literarhistorischen Überblick über die dichterischen Pantomimen um 1900 in Peter Sprengels *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918*.[38] Darin wird zwar der *Commedia dell'arte und Pantomime* ein Kapitel gewidmet und auf „eine nicht unbeträchtliche Zahl von Pantomimen, die aus dem Figuren- und Motivarsenal der

---

[35] EILERT, Heide: „Art. Pantomime“, in: MÜLLER, Jan-Dirk (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, neubearb. Aufl., Berlin/ New York: De Gruyter 2003, S. 8-11, hier S. 10.
[36] Ebd., S. 8.
[37] SCHROEDTER, Stephanie: „Art. Pantomime“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon, Bd. 4: Ober - Schwaz*, hrsg. von Rudolf Flotzinger, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2005.
Online abrufbar unter: http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Pantomime.xml (letzter Zugriff am 17. November 2015). Dass die Musik- und Theaterwissenschaftlerin Schroedter die Pantomime als eigenständige Gattung auch in der Literatur anerkennt, scheint dem Literaturwissenschaftler Vollmer entgangen zu sein.
[38] SPRENGEL, Peter: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, München: C.H. Beck 2004, S. 458-465, zur Pantomime S. 461-465.

10.18132/LFZE.2016.19

Maskenkomödie schöpfen“[39] verwiesen, aber auch Sprengel zeige nicht die ästhetische Bedeutung der Pantomime in der literarischen Moderne auf, so Vollmer. Dass namhafte deutschsprachige Autoren wie Arthur Schnitzler (1862-1931), Hermann Bahr (1863-1934), Richard Dehmel (1863-1920), Frank Wedekind (1864-1918), Richard Beer-Hofmann (1866-1945), Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) oder Karl Vollmoeller (1878-1948) eine große Zahl an pantomimischen Texten verfassten, nahm Vollmer zum Anlass für seine Pionierarbeit. Er untersuchte erstmals und umfassend die gattungsspezifischen Kriterien und Aspekte anhand ausgewählter pantomimischer Texte aus dem deutschsprachigen Raum, die zwischen 1890 und 1920 entstanden sind.[40] Dabei überging der Literaturwissenschaftler Vollmer nicht die fundamentale Bedeutung der Musik für Pantomimen, auch wenn jene freilich nicht Gegenstand seines Erkenntnisinteresses war. Für Karl Günter Simon bleibt allerdings die Musik in Pantomimen immer nur „Beiwerk“[41], denn wie er in seiner grundlegenden Monographie über die Pantomime bemerkt: „der Rhythmus der Bewegung kommt aus dem Körper selbst und wird vom Pantomimen gesteuert – im Tanz dagegen wird die Bewegung von der Musik geführt, der Tänzer richtet sich nach ihr.“ Vollmer hält dieser Ansicht zu Recht eine entgegengesetzte Betrachtungsweise des Musikkritikers Victor Lehmann (1888-1961) entgegen, der erläuterte, dass die Pantomime „aus dem Geiste der Musik“ „erschaffen“ sei, „der sie Antrieb und Bewegung verdankt, und ohne deren Beistand sie einem Spiel zwischen Taubstummen gliche.“[42] Welche gattungstypischen Kompositionstechniken in der Geschichte der Pantomimenmusik für Oper, Ballett und Schauspiel konkret verwendet und weiterentwickelt wurden, um darüber hinaus dem Zuschauer Handlung und deren Gefühlsausdrücke sinnlich und mit emotionaler Wirkung zu vermitteln, wurde bislang noch nicht in systematischer Absicht historisch-philologisch und strukturanalytisch umfassend untersucht. So figuriert die Pantomime im *MGG2*-Eintrag als eine „künstlerische Ausdrucksqualität oder ein

[39] Ebd., S. 461, zit. n. VOLLMER: *Die literarische Pantomime*, S. 9.
[40] Mit dem angegebenen Zeitraum ist übrigens die Formel ‚um 1900‘ gemeint. Dabei wird zwar einer Festlegung Wolfdietrich Raschs gefolgt, jedoch wird diese um 2 Jahre nach Ende des Ersten Weltkriegs erweitert: „Es ist die Phase des literarischen Lebens zwischen 1890 und 1914, die ich mit der Formel ‚Dichtung um 1900‘ oder ‚Dichtung der Jahrhundertwende‘ bezeichne.“ (RASCH, Wolfdietrich: *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze*, Stuttgart: Metzler 1967, S. 2).
[41] SIMON, Karl Günter: *Pantomime. Ursprung – Wesen – Möglichkeiten*, München: Nymphenburger Verlagsbuchhandlung 1960, S. 69.
[42] LEHMANN, Victor: „Pantomimenmusik“, in: *Die Pantomime*, hrsg. von der Internationalen Pantomimen-Gesellschaft, Berlin ohne Jahr, unpaginiert, zit n. VOLLMER: *Die literarische Pantomime*, S. 57f., Fn. 140.

10.18132/LFZE.2016.19

Ausdrucksstil innerhalb verschiedenster Theatergattungen“[43], jedoch nicht als autonome musikalische Gattung „im engeren Sinne“, dennoch

> verweisen entsprechende Titel bzw. Untertitel von Ballettkompositionen, aber auch Satzüberschriften in Musiktheaterkompositionen und Konzertstücken, auf einen verstärkt handlungsbezogenen, quasi darstellerischen Ausdruckscharakter der Musik, der sich vor allem durch eine eindrückliche rhythmische Gestik und/oder orchestrale Dynamik auszeichnet. Generell kann sich die Musik zu einer pantomimischen Darstellung strukturell freier entfalten als vergleichsweise zum Tanz bzw. (traditionellen) Ballett, in denen regelmäßige Akzentsetzungen und periodische Metrik den Bewegungsfluss unterstützen bzw. klar gliedern sollen.

Außer einem kurzen historischen Überblick über die Entwicklung der Pantomime seit der Entstehung des Handlungsballetts sowie einigen beispielhaft genannten Komponistennamen, werden im *MGG2*-Artikel keine speziellen Kompositionstechniken der Pantomime-Musik vorgestellt. Einen ersten Vorstoß, diesem Forschungsdesiderat zu begegnen, machte Jörg Rothkamm mit seiner Monographie über *Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert* (2011). Sie behandelt nicht nur einen größeren Zeitraum Handlungsballettgeschichte, sondern untersucht auch die gattungstypischen Merkmale und Techniken sowohl der tänzerischen als auch der pantomimischen Musik exemplarisch, dabei aber detailliert und auf breite Quellenbasis gestützt.[44]

Da die Pantomime als theatrale Gattung entscheidenden Anteil an der Entwicklung des modernen ungarischen Balletts Anfang des 20. Jahrhunderts hatte, werden im Folgenden die Entwicklungslinien der Pantomime bis Bartók und Balázs skizziert.

1.1 Historische Entwicklung der pantomimischen Kunst

In historischer Betrachtung lassen sich die Anfänge der Pantomime als „Urform des Theater“[45] zurückverfolgen zu den antiken Hochkulturen sowie im rituellen Brauchtum auch von Naturvölkern finden. Über die mittelalterlichen Gaukler,

[43] SCHROEDTER, Stephanie: „Art. Pantomime“, in: *MGG 2*, Sp. 1332-1340, hier Sp. 1333.
[44] ROTHKAMM: *Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert*. Untersucht werden in dieser Monographie beispielsweise verschiedene Techniken der musikalischen Sprachanalogie (‚airs parlants‘, dialog- und aktionsbezogene Musik), Erinnerungs- und Leitmotive, Tonmalerei sowie handlungsvermittelnde musikalische Gesten.
[45] SPRENGEL, Peter: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918*, S. 1. Generell zur griechischen und römischen Pantomimenkunst: KINDERMANN, Heinz: *Theatergeschichte Europas*, Bd. 1: *Das Theater der Antike und des Mittelalters*, 2., verbess. u. erw. Aufl. Salzburg: Otto Müller Verlag 1966.

10.18132/LFZE.2016.19

Jongleure und Akrobaten sowie die Mysterienspiele blieb im Mittelalter eine gewisse Kontinuität der pantomimischen Kunst bewahrt, die zum nächste Höhepunkt in der Geschichte der Pantomime führte, zur Commedia dell'arte, der italienischen Stegreif- und Typenkomödie des 16. Jahrhunderts.[46] Die auf Improvisationskunst und effektvolle Visualität basierende Stegreifkomödie mit ihren traditionell-bekannten Figurentypen, die ein zügiges Verstehen der stummen Personen erleichterte, erlangte in ganz Europa große Popularität – in Frankreich prägte sich die Comédie italienne bzw. das Théâtre italien aus, in England wurde sie in Form der Harlequinade adaptiert, im deutschsprachigen Raum entstand die sogenannte Hanswurstiade.[47] Kennzeichnend für diese die Sinne animierenden Aufführungen waren entindividualisierende Masken und bunte Kostüme, außerdem possenhaft-groteske, übertriebene Gesten und Gebärden und eine teilweise clowneske Mimik. Diese Merkmale dürften die Entstehung neuer pantomimischer Kunstformen begünstigt haben. Bedeutsam im Hinblick auf die Entwicklung der literarischen Pantomime um 1900 ist eine Veränderung in der französischen Variante der Commedia dell'arte: Im 19. Jahrhundert rückte der melancholische Einzelgänger Pierrot, dessen Charakter maßgeblich vom berühmten Mimen Jean-Gaspard Deburau geformt wurde, anstelle des frechen, lustigen Harlekin in den Mittelpunkt.

Eine wichtige historische Voraussetzung für die Bedeutung der Pantomime als Schlüssel in den Reformbestrebungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts, die alle Künste, Literatur, Theater, Musik und Malerei, umfassten und sie in neue Beziehungen untereinander brachten, bildete die bereits im 18. Jahrhundert einsetzende, verstärkte Auseinandersetzung mit der Gattung Pantomime im Bereich der ästhetischen Theorie. So traten im deutschsprachigen Raum in den ästhetischen und darstellungstheoretischen Traktaten von Gotthold Ephraim Lessing, Johann Georg Sulzer und Johann Jakob Engel Tendenzen hervor, eine Regelpoetik zu durchbrechen. Gerade das Hervorkehren der Bedeutung der stummen Gebärdenkunst und deren Kontrastierung mit dem sprachlichen Ausdruck sollten den Boden bereiteten für freiere Kunstformen im Sprech-, Musik- und Tanztheater.[48] Dahinter

[46] Im Folgenden VOLLMER: *Die literarische Pantomime*, S. 12.

[47] Zur Pantomime im 18. Jahrhundert in Frankreich, England und Deutschland vgl. EILERT, Heide: „‚…allein durch die stumme Sprache der Gebärden': Erscheinungsformen der Pantomime im 18. Jahrhundert", in: FISCHER-LICHTE, Erika und SCHÖNERT, Jörg (Hrsg.): *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts: Inszenierung und Wahrnehmung von Körper, Musik, Sprache*, Göttingen: Wallstein 1999, S. 339-360.

[48] VOLLMER: *Die literarische Pantomime*, S. 15; Vgl. hierzu grundlegend diese großangelegte, interdisziplinär ausgerichtete Studie: WOITAS, Monika: *Im Zeichen des Tanzes. Zum ästhetischen*

10.18132/LFZE.2016.19

steht ein wichtiger ästhetischer Paradigmenwechsel, den Sibylle Dahms folgendermaßen knapp erläutert:

> Mit Beginn des 18. Jahrhunderts wandelten sich unter dem zunehmenden Einfluss des englischen Empirismus auf dem Kontinent die ästhetischen Normen grundlegend. Das neue Weltbild einer sinnlich erfahrbaren Welt setzte alte Zeichensysteme allmählich außer Kraft und machte neue, komplexere stilistische Darstellungsmodi erforderlich. Der Wandel vom „künstlichen" zum „natürlichen" Zeichen vollzog sich – wie generell in den theatralischen Künsten – nun auch im Tanz.[49]

Damit einher ging eine „Neubewertung des Körpers als ‚fühlbargewordene Seele' [Herder]" und eine „revolutionäre Einsicht in die leibseelische Ganzheit des Menschen", die „den Blick für die Zusammenhänge zwischen ‚Äußerlichem' und ‚Innerem' geöffnet und nicht zuletzt Spezialdisziplinen wie Physiognomik (Lavater) oder Pathognomik (Lichtenberg) entstehen" ließen.[50]

Es entwickelte sich die Auffassung, dass die pantomimische Gebärde als Darstellungsform des Emotionalen, zur Äußerung der Seele und zur Artikulation der Gefühle und Leidenschaften dem Wort überlegen sei.[51] Die Bemühungen um eine Reformierung des Sprech-, Musik- und Tanztheaters wurden durch Bezugnahme auf die Pantomime bestärkt. Wie Monika Woitas erläuterte, verlaufen „nicht nur das Ziel – die Aufwertung des Theaters zur eigenständigen Kunstform – auch der Weg und die daraus resultierenden Modifikationen der Darstellungsform […] in Schauspiel und Ballett des 18. Jahrhunderts über weite Strecken parallel."[52] Zu den wichtigsten ästhetischen Abhandlungen, in denen die Pantomime als Bewegungscharakter neben dem Tanz als wesentliches Element für Dramen und Ballette postuliert wurde, zählen die Schriften der englischen Tanzmeister John Weaver und John Rich. Letzterer war nicht nur Theatermanager, sondern stellt auch selbst die Figur des Harlequin auf der Bühne tänzerisch-pantomimisch dar. In Frankreich waren es Abbé Jean Baptiste Dubos, Denis Diderot, Pierre Rémond de Sainte-Albine, Antonio Francesco

---

Diskurs der darstellenden Künste zwischen 1760 und 1830, Herbolzheim: Centaurus 2004 (Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik, Bd. 6).

[49] DAHMS, Sibylle: *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*, München: Epodium 2010, S. 60; Vgl. FISCHER-LICHTE, Erika: *Semiotik des Theaters*, Bd. 2: *Vom „künstlichen" zum „natürlichen Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1983.

[50] EILERT: „„…allein durch die stumme Sprache der Gebärden'", S. 356f; Vgl. zu den Vorstellungen der Mimesis der Natur, dem Verhältnis von Mensch und Natur sowie dem Aspekt des Dualismus von Körper und Seele WOITAS: *Im Zeichen des Tanzes*, S. 17-46.

[51] VOLLMER: *Die literarische Pantomime*, S. 16.

[52] WOITAS: *Im Zeichen des Tanzes*, S. 253.

10.18132/LFZE.2016.19

Riccoboni und der Librettist Louis de Cahusac.[53] In der praktischen Umsetzung schlugen sich in Deutschland die reformerischen Ideen etwa beim jungen Johann Wolfgang von Goethe in seinem Feenspiel *Lila* (1777) nieder. Gabriele Busch-Salmen zufolge gehöre es „zu den inszenierungstechnisch gewagtesten Unternehmungen“[54] Goethes. Dass die Pantomime als Bewegungstyp für wortfreie szenische Darstellung gefordert war, zeigte sich durch eine spätere Hinzufügung zum Titel, als man vom ‚Schaustück mit Gesang und Tanz‘ sprach. Später verwies Goethe in seinen *Regeln für Schauspieler* (1803) auf die wichtige Funktion des Gebärdenspiels in der Ausbildung der Schauspieler.[55] Es sei an dieser Stelle die Vorbemerkung erlaubt, dass der junge Balázs nicht nur seine Berufung zum Dichter und Dramatiker fühlte, sondern sich auch in seiner Doktorarbeit über *Friedrich Hebbels Pantragismus als Folge der romantischen Weltanschauung* im Fach Deutsche Philologie mit Dramentheorie auseinandersetzte.[56] Dass Goethes Werk für Balázs daher von eminenter Bedeutung war, ist beinahe unnötig zu betonen.

Im Bereich der Gattung Ballett wurde der Pantomime im Rahmen der Ballettreformen durch Franz Anton Christoph Hilverding, Jean Georges Noverre und Gasparo Angiolini eine neue, kardinale Bedeutung zugewiesen, die zur Entstehung des Handlungsballetts führte. Laut Stephanie Schroedter ist „der Begriff Pantomime als Schlüssel zum Wandel der Tanzpoetik vom späten Ballet de cour zum frühen Ballet d’action“[57] zu verstehen. Insbesondere der kritische Beitrag Cahusacs, der etwa für die *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* von Diderot und d’Alembert die Tanzartikel verfasste, beeinflusste die Ideen Noverres zur Schaffung des Ballet d’actions als eigenständige Gattung, die er in seinen 1760 veröffentlichten *Lettres sur la danse et sur les ballets* darlegte. Von Cahusac übernahm er nicht zuletzt den Terminus ‚ballet en action‘ bzw. ballet

[53] Vgl. die bündig zusammengefasste Darstellung der ästhetischen Theorien zu Ballett und Schauspiel des 18. Jahrhunderts aus England und Frankreich in: DAHMS: *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*, S. 60-64; Eine umfassende Aufarbeitung der Ästhetik in den Tanztraktaten des 17. und 18. Jahrhunderts bietet die Arbeit von SCHROEDTER, Stephanie: *Vom „Affect“ zur „Action“. Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.

[54] BUSCH-SALMEN, Gabriele: „‚Mein höchster Begriff vom Drama ist rastlose Handlung‘ – Tanz und Pantomime in Goethes Musiktheater“, *Tonkunst* 2/1 (2008), S. 9-19, hier S. 12. In diesem Aufsatz werden noch weitere pantomimenbetonte Werke und Unternehmungen Goethes vorgestellt, wie dem *Pantomimischen Ballett* (1782), Maskenzüge (seit 1781) und Inszenierungen lebender Bilder. Darüber hinaus wird die Tatsache herausgestellt, dass Goethe eine solide Tanzausbildung erhalten hatte und ein geübter Tänzer war.

[55] VOLLMER: *Die literarische Pantomime*, S. 17.

[56] Siehe Kap. 1.4 der vorliegenden Arbeit.

[57] SCHROEDTER: *Vom „Affect“ zur „Action“*, S. 411.

10.18132/LFZE.2016.19

d'action.[58] Das Ballet d'action nach Noverre muss, so Manfred Krüger, „eine in sich geschlossene, sich selbst erzeugende Wirklichkeit sein, die determiniert wird durch die anerkannten Regeln der Dramaturgie."[59] Ein dem Handlungsballett inne wohnendes künstlerisches Gesetz, das Noverre im Anschluss an Cahusac formulierte, ist die Nachahmung der unverfälschten Natur (la belle nature).[60] Außerdem nimmt Noverre eine bedeutsame Hierarchisierung von Tanz und Pantomime vor: Als ‚Seele des Tanzes' (l'âme de la danse) nimmt die Pantomime im Ballett eine Mittlerfunktion der Handlung ein: „Das Ballett ist ein stummes Drama, das sich zum Ausdruck seines Inhalts der Bewegungen, der Mimik und der Gestik, der Pantomime also, bedient."[61] Dabei müssten jedoch Gestik und Mimik „vom Gefühl geführt werden und ergeben dann jene Pantomime, die die Seele des Balletts ist." Es wird zwar unterschieden zwischen den beiden Bewegungstypen Pantomime (pantomime), die expressiv und handlungsvorantreibend ist, und Tanz (danse), der Kunst der Schritte, der graziösen Bewegungen und schönen Stellungen.[62] Spezifisch für das Ballet d'action ist nun aber, dass auch vom Tänzerischen affektierter Ausdruck eingefordert wird und es in das Konzept der Handlungsvermittlung einbezogen wird. Als hilfreich für eine niveauvolle tänzerische Umsetzung erachtete Noverre deshalb, wie Goethe auf dem Gebiet des Schauspiels, das Erlernen der Pantomimenkunst. Ein für das Ballet d'action spezifisches Merkmal ist die neue, übergeordnete Rolle der Musik, die Noverre unter dem Stichwort „les arts sonts frères" in ein theatralisches Gesamtkunstwerk einbinden möchte.[63] Die Musik soll nicht nur die Tanzbewegungen lenken, sondern ihr kommt eine handlungsvermittelnde Funktion zu. Auf diese Weise wird der Choreograph zum Übersetzer der Musik für den Zuschauer.

Eine praktische Umsetzung seiner Ballettreform wurde Noverre während seiner Zeit als Ballettmeister in Stuttgart am Hofe Herzog Karl Eugens bzw. an dessen

---

[58] DAHMS: *Der konservative Revolutionär*, S. 64.
[59] KRÜGER, Manfred: *J. G. Noverre und das ‚Ballet d'action'. Jean-George Noverre und sein Einfluß auf die Ballettgestaltung*, Emsdetten: Lechte 1963, S. 30.
[60] Ebd., S. 35-36.
[61] Ebd., S. 30 und 47.
[62] LEBON: *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*, S. 28.
[63] KRÜGER: *J. G. Noverre und das ‚Ballet d'action'*, S. 51; Die Aufwertung der Musik im Ballett wurde auch von anderen Ästhetikern gefordert. Zu den einflussreichsten zählt der Komponist und Philosoph Jean-Jacques Rousseau, der unter anderem den Lexikonartikel *ballet* im 1768 in Paris erschienenen *Dictionnaire de musique* verfasste. Zentral ist seine These, die Musik lenke den Tanz im Ballett; außerdem sollte die Ballettmusik den Opernsänger inspirieren und im Ballett die Funktion der Handlungsvermittlung übernehmen. Dennoch bleibt für Rousseau die Tanzkunst der Musik untergeordnet. Vgl. LEBON: *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*, S. 32; Rousseaus Melodram *Pygmalion, scène lyrique* (1770) ist eines der bedeutendsten Bühnenwerke in der Entwicklung der Theatergattungen.

10.18132/LFZE.2016.19

Hoftheater in Ludwigsburg ermöglicht. Allerdings war die Rezeption seines Werks zunächst auf den elitären Kreis am Württembergischen Hof begrenzt. Im Gegensatz dazu fanden in Wien viele Inszenierungen Hilverdings und Angiolinis vor größerem Publikum statt, sodass die Reformbestrebungen in Wien sich noch früher durchsetzen konnten.[64] Hilverding, der seine Ausbildung in Paris absolvierte und von dorther geprägt war durch den am Théâtre italien praktizierten, von barocken Zwängen befreiten Tanzstil, war der erste praktizierende Ballettreformer. In Wien begann Hilverding ab 1742 in diesem neuen Stil zu experimentieren, schon zu Beginn der 1750er Jahre setzte er seine tanzästhetischen Vorstellungen als Ballettmeister an verschiedenen Wiener Hoftheatern um.[65] Es gibt jedoch keine schriftlichen Zeugnisse, die seine Tanzästhetik festhielten. Sein Meisterschüler Angiolini nahm die Neuerungen zum Ausgangspunkt seiner Ballettreformen, er gilt neben Noverre als bedeutendster Repräsentant der neuen Gattung Handlungsballett. Auch wenn seine Schriften nicht dieselbe Breitenwirkung erzielten, so gelten seine Neuerungen im pantomimischen Ballett als revolutionär. Dabei maß auch Angiolini der Musik eine wichtige Funktion bei („La Musique est essentielle aux Pantomimes: c'est elle qui parle"[66]). Zu den Gemeinsamkeiten zwischen Noverre und Angiolini zählt vor allem:

> Die Verbindung von Pantomime und Tanz unter den aristotelischen Dramenregeln, die freilich unterschiedlich aufgefasst wurden. In einem Punkt herrschte völlige Übereinstimmung, nämlich bezüglich der Funktion der Musik, die in beiden Fällen als eminent wichtig für die Vermittlung des Handlungsgeschehens angesehen wird.[67]

Aus der Zusammenarbeit Angiolinis mit dem in der Musikgeschichte vor allem als Opernreformator bekannten Komponisten Christoph Willibald Gluck entstand das Ballett *Don Juan* (1761). Es begründete eine neue Ära des Handlungsballetts als autonome Gattung. So stieg Wien schließlich zum Zentrum des Balletts auf. Im Zusammenhang damit ist dann auch der Aufstieg der Pantomime in den Wiener Vorstadttheatern des frühen 19. Jahrhunderts zu ihrem nächsten Höhepunkt zu sehen,

---

[64] DAHMS: *Der konservative Revolutionär*, S. 65-66.

[65] So erläutert Gerhard Croll: „Der ‚danza pura e semplice tecnica' stellte er das neue Prinzip, die moderne Richtung der ‚danza parlante' gegenüber." Siehe CROLL, Gerhard: „Ballett und Pantomime um 1750 in Wien", in: BRANDENBURG, Irene und RICHTER, Elisabeth: *Gerhard Croll: Gluck-Schriften. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge 1967-2002*, Kassel u.a.: Bärenreiter 2003 (Gluck-Studien, Bd. 4), S. 63-66, hier S. 64.

[66] ANGIOLINI, Gasparo: „Le Festin de Pierre. Ballet pantomime [Wien: Trattner 1761, S. 14]", Vorrede des Programms zur Wiener Uraufführung am 17. Oktober 1761, in: GLUCK, Christoph Willibald: *Don Juan – Semiramis: ballets pantomimes* (= Sämtliche Werke, hrsg. von Richard Engländer, Abt. 2, Bd. 1), Kassel u.a. 1966, S. XXIII-XXVIII.

[67] LEBON: *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*, S. 29.

10.18132/LFZE.2016.19

> wo sich besonders sog. *Zauberpantomimen*, die Märchenmotive und übersinnlich-geisterhaftes Geschehen, häufig mit ‚Maschinen- und Flugwerken', zur Vorstellung brachten, größter Beliebtheit erfreuten und sich als ‚Volkskunst' etablierten. Diese Entwicklung spiegelte sich auch in den bedeutenden, zwischen Zauberposse und Lokalstück hervortretenden Werken der Autoren-Schauspieler Ferdinand Raimund und Johann Nestroy. Eine dominante Stellung für die pantomimischen Aufführungen auf den Wiener Vorstadtbühnen nahm das Leopoldstädter Theater ein, wo unter der Direktion von Karl Friedrich Hensler (1759-1825) Anfang des 19. Jahrhunderts ein Pantomimenensemble gegründet wurde.[68]

Der Bezug auf die Commedia dell'arte bzw. Comédie italienne blieb wesentlich, wobei die Dreiecksbeziehung von Arlequin, Colombine und Pierrot meist im Vordergrund stand.

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurde im Handlungsballett die Bedeutung der Pantomime zurückgedrängt. Neue Tanztechniken wie der Spitzentanz kamen ab ca. 1820 auf, eine Professionalisierung des Tanzes ist festzustellen und mit der gewachsenen Rolle der Primaballerina hängt auch eine Feminisierung des romantischen Balletts zusammen. Doch eine Autonomie erreichte die Gattung noch nicht, diese Anerkennung erhielt sie erst durch Pëtr Il'ič Čajkovskij. Die Zeit zwischen Ludwig van Beethovens *Geschöpfen des Prometheus* (Szenario und Choreographie: Salvatore Viganò; 1801) und Čajkovskijs *Dornröschen* (Szenario und Choreographie: Marius Petipa; 1890) ist vom Desinteresse der renommierten Komponisten an der Gattung gekennzeichnet. Friedrich Geiger erörtert einige wesentliche Gründe für die auffällige Abstinenz vom Komponieren von Ballettmusik.[69] Zum einen führte der Einfluss des deutschen Idealismus auf das Komponieren zu einer Verachtung des Körpers und der Tanzkunst vor allem im deutschsprachigen Raum.[70] Zum anderen litt die Qualität der Ballettmusik unter der vorherrschenden Genieästhetik.[71] Darüber hinaus trug auch der Diskurs über absolute Musik und Programmmusik zum Bedeutungsverlust des Handlungsballetts bei, da es der einen ästhetischen Position nicht zugeordnet werden konnte und der Konkurrenz der anderen unterlag.[72] Dennoch sind einige innerhalb der Gattung Ballettmusik stilbildend wirkende Innovationen in der Ausdifferenzierung der Kompositionsmittel

---

[68] VOLLMER: *Die literarische Pantomime*, S. 18.
[69] Vgl. GEIGER, Friedrich: „Komponieren für das Ballett? Produktionsästhetische Barrieren im 19. Jahrhundert", in: MALKIEWICZ, Michael und ROTHKAMM, Jörg (Hrsg.): *Beziehung von Musik Choreographie im Ballett. Bericht vom internationalen Symposium an der Hochschule für Musik Theater Leipzig 23 - 25 März 2006*, Berlin: Vorwerk 8 2007, S. 121-130.
[70] Vgl. ebd., S. 122-123.
[71] Vgl. ebd., S. 125-126.
[72] Vgl. ebd., S. 127-128.

10.18132/LFZE.2016.19

sowohl für tänzerische als auch für pantomimische Musik zu beobachten.[73] Neben gattungsspezifisch herausgebildeten Gesellschafts-, National- und Charaktertänzen sowie speziellen ‚Pas'-Musiken für tänzerische Abschnitte, wurden gerade für die Pantomime-Musik Kompositionstechniken der Klangrede weiterentwickelt, die aus der Oper bzw. dem Musikdrama stammen (z.B. dialogähnliche Satzstrukturen und Erinnerungsmotivik in *Coppélia* (1870) von Léo Delibes).[74] Aus kompositionsgeschichtlicher Perspektive lässt sich also von Stagnation in der Entwicklung des Handlungsballetts nur mit Einschränkung sprechen.[75] Hinsichtlich des Entstehungsprozesses änderte sich die Rolle des Komponisten gegenüber dem Choreographen grundlegend. Der Komponist wurde vom Choreographen stärker einbezogen und erhielt streckenweise eine größere Autonomie sowie Einflussmöglichkeiten auf Szenario oder Bühnenbild.[76] Einen Höhepunkt des klassischen Balletts mit seinen märchenhaften, phantastischen Sujets stellen die drei Čajkovskij-Ballette dar.[77] Der russische Komponist revolutionierte einerseits den Bereich des Tanzes mit Hilfe der von ihm spezifisch komponierten Pas-Musik, wodurch die Pantomime weniger Raum erhielt. So weist etwa die Pas-Musik für ein fünfteiliges *Grand Pas de deux*, wie er vom berühmten Ballettmeister Marius Petipa entwickelt worden war, ebenfalls eine bestimmte fünfteilige Struktur auf.[78] Andererseits verwendete Čajkovskij vor allem für die pantomimischen Szenen eine komplexe Leitmotiv-Technik nach Wagners Vorbild.[79] Die vom russischen Ballett in St. Petersburg unter Petipa geprägte Ära des klassischen Balletts führte zu einer von Čajkovskij initiierten Aufwertung und Autonomisierung der Gattung Ballett und läutete damit den von Hermann Danuser beschriebenen „Aufstieg des Balletts"[80] zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein. Dieser Aufstieg ging einher mit der zeitgleichen Entfaltung von zwei divergierenden Ballettauffassungen – einer den Tanz stärker betonenden sowie einer die Pantomime stärker gewichtenden Ballettästhetik. Beide entwickelten sich parallel und „mündeten schließlich in zwei neuartige Gattungen", wie Gunhild Oberzaucher-Schüller hervorhob:

---

[73] Vgl. ROTHKAMM: *Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert*, S. 149.
[74] Ebd., S. 131.
[75] Vgl. etwa zu den rhythmisch-metrisch innovativen Kombinationen bei Ludwig Minkus ebd., S. 203.
[76] LEBON: *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*, S. 41.
[77] Vgl. ROTHKAMM: *Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert*, S. 150-181.
[78] Vgl. ebd., S. 156-171.
[79] Vgl. ebd., S. 171-179.
[80] DANUSER, Hermann: „Aufstieg des Balletts", in: *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von Hermann Danuser, Bd. 7), Laaber: Laaber 1984, S. 62-76, hier S. 63.

10.18132/LFZE.2016.19

> Einerseits entwickelte sich eine von den Literaten wie Hugo von Hofmannsthal oder Arthur Schnitzler propagierte Form der *Pantomime* […]; andererseits lösten sich die atmosphärebildenden Mittel der Gruppenchoreographie vollends aus ihrem ursprünglichen Kontext und ließen im 20. Jahrhundert das *durchchoreographierte Ballett* entstehen. Der für das Ballett des 19. Jh. gültig gewesene Dualismus mimischer und getanzter Sequenzen wird so letztlich aufgehoben.[81] (Hervorhebungen von A.V.)

Die tanzfokussierte Ballettästhetik eines durchchoreographierten Balletts wurde insbesondere von den *Ballets Russes* unter ihrem Impressario Sergej Pavlovič Djagilev verfolgt.[82] Das Phänomen der *Ballets Russes* ist darüber hinaus eines der maßgeblichen Beispiele für die Verwirklichung der ‚Idee des Gesamtkunstwerks'.[83]

Wohl kaum ein anderer Komponist des 19. Jahrhunderts prägte mit seinen musikalischen Werken und seinen Schriften den ästhetischen Diskurs in allen Bereichen der Kunst und die Produktion neuer Kunstwerke in allen Kunstgattungen so nachhaltig wie Richard Wagner. Die Bestrebungen der Moderne um die Wende zum 20. Jahrhundert, festgefügte Traditionen in allen Bereichen der Kunst und Kultur und des Gesellschaftslebens zu überwinden, wurden maßgeblich bestimmt von der kritischen Rezeption des Wagnerschen Gesamtwerks. Ein wichtiger Bezugspunkt in der fruchtbaren Auseinandersetzung war für viele Künstler die Vision vom „Gesammtkunstwerk", wie sie Wagner in *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850) dargelegt hatte. In dieser Schrift, und das ist nicht unwesentlich für das Verständnis von Balázs' Kunstdenken, entfaltete Wagner seine sensualistische Ästhetik:

> Wahr und lebendig ist aber nur, was sinnlich ist und den Bedingungen der Sinnlichkeit gehorcht. […] Das wirkliche Kunstwerk, das heißt das unmittelbar sinnlich dargestellte, in dem Momente seiner leiblichen Erscheinung, ist daher auch erst die Erlösung des Künstlers, […] die unzweifelhafte Bestimmtheit des bis dahin nur Vorgestellten, die Befreiung des Gedankens der Sinnlichkeit.[84]

---

[81] OBERZAUCHER-SCHÜLLER, Gunhild: „Art. Tanz - D. Schautanz. I. Ballett. 5. 19. Jahrhundert", in: *MGG2*, Sachteil, Bd. 9, Sp. 318-328, hier Sp. 327.

[82] Vgl. zur Entwicklung der *Ballets Russes* unter dem gattungsspezifischen Aspekt des Verhältnisses von Komponist und Choreograph sowie Tanz und Pantomime im Überblick: LEBON: *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*, S. 45-58; Vgl. zur Kooperation der *Ballets Russes* mit Stravinskij sowie für eine musikalische Analyse der gattungsspezifischen Merkmale von Stravinskijs Ballettmusik: ROTHKAMM, Jörg: *Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert*, S. 207-250.

[83] Hinter dieser integralen Kategorie der künstlerischen Avantgarde in Europa lag von Anfang an, wie bei Richard Wagner, die Intention einer Wiederentdeckung und Erneuerung der gesellschaftlichen und politischen Funktion der Kunst. Allerdings sind die *Ballets Russes* von dieser Intention herauszunehmen. Vgl. die wegweisende, neue Monographie ROBERTS, David: *The Total Work of Art in European Modernism*, Ithaca, N.Y: Cornell University Press 2011, S. 145; Zum Gesamtkunstwerk-Verständnis bei den *Ballets Russes* vgl. ebd., S. 150-154.

[84] WAGNER, Richard: *GS* III, S. 45.

10.18132/LFZE.2016.19

Es versteht sich von selbst, dass Wagner mit dem Gesamtkunstwerk ein dramatisches Kunstwerk meinte, wie er an späterer Stelle seiner Schrift einige Einzelkünste nennt, die an diesem Drama der Zukunft mitwirken würden: Miene und Gebärde sowie der Ton der Stimme werden wiederholt genannt.[85] In seiner Antikenrezeption des Dramas geht Wagner von einer ursprünglichen Einheit von Tanz-, Ton- und Dichtkunst aus;[86] der Malerei, Plastik und Architektur sprach er jedoch eine bloß dienende Funktion zu.[87] Auf die Natur der Gebärde, einer der grundlegenden theoretischen Begriffe, geht Wagner im 3. Teil *Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft* seiner Abhandlung *Oper und Drama* (1851) ein, wobei seine Ansichten im Einklang stehen mit den Theatertheoretikern seiner Zeit[88]: „Das Orchester besitzt unleugbar ein Sprachvermögen," es ist „das Vermögen der Kundgebung des Unaussprechlichen." Darin bestehe die Gemeinsamkeit mit der Gebärde, wobei im Tanz die Synchronisation dieser beiden ‚Gefühlskünste' stattfinde, was eben dazu führe, dass sie sich gegenseitig verständlich machen könnten. Bei beiden komme dem Rhythmus eine herausragende Bedeutung zu:

> Fassen wir nun zunächst das Unaussprechliche in das Auge, was das Orchester mit größter Bestimmtheit auszudrücken vermag, und zwar im Vereine mit einem anderen Unaussprechlichen – der Gebärde. […] Das somit in der Worttonsprache Unaussprechliche der Gebärde vermag nun aber die von dieser Wortsprache gänzlich losgelöste Sprache des Orchesters wiederum so an das Gehör mitzuteilen, wie die Gebärde selbst es an das Auge kundgibt. […] Die Fähigkeit hierzu gewann das Orchester aus der Begleitung der sinnlichsten Gebärde, der Tanzgebärde, der diese Begleitung eine aus ihrem Wesen bestimmte Notwendigkeit für ihre verständliche Kundgebung war, indem sich die Tanzgebärde, wie die Gebärde überhaupt, zur Orchestermelodie etwa so verhält wie der Wortvers zu der aus ihm bedingten Gesangsmelodie, so daß Gebärde und Orchestermelodie erst ebensolch ein Ganzes, an sich Verständliches bilden, wie die Worttonmelodie für sich. – Ihren sinnlichsten Berührungspunkt, d. h. den Punkt, wo beide – die eine im Raum, die andere in der Zeit, die eine dem Auge, die andere dem Ohre – sich als ganz gleich und gegenseitig aus sich bedingt kundgaben, hatten Tanzgebärde und Orchester im Rhythmos [sic!], und in diesen Punkt müssen beide, nach jeder Entfernung von ihm, notwendig wieder zurückfallen, um in ihm, der ihre ursprünglichste Verwandtschaft aufdeckt, verständlich zu bleiben oder zu werden.[89]

[85] Ebd., S. 64.
[86] Ebd., S. 71.
[87] Ebd., S. 123ff.
[88] KNUST, Martin: *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners. Einflüsse zeitgenössischer Deklamations- und Rezitationspraxis*, Berlin: Frank & Timme 2007 (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 16), S. 37.
[89] WAGNER, Richard: *GS* IV, S. 174-175.

10.18132/LFZE.2016.19

Wagner stellt dann eine Analogie zwischen der Gebärde des Tanzes und dem Rhythmus als Gebärde der Musik her.[90] Zentrale Forderung an die Aufführenden ist die synchrone Koordination von Musik und Gestik, denn nur so „muss dies Zusammenwirken von ergreifender, sicher bestimmender Wirkung sein."[91]

Wagners Auffassung von den elementaren Anfangsgründen der Musik im Tanz findet sich auch in Friedrich Nietzsches Reflexionen über die anthropologischen Bedingungen von Literatur und Kultur, die er insbesondere in seiner Schrift *Über die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) formulierte, wieder. Darin rekonstruierte er einen Konnex von Sprache, Musik und Tanz, wobei Nietzsche eine Vision von einer erneuerten Kultur entwirft, in der die als distinkt voneinander diagnostizierten Künste Musik und Sprache sich in besonderer Weise miteinander (wieder) verbunden haben und einen unverfälschten Ausdruck der ‚richtigen Empfindung' des modernen Menschen ermöglichen.[92] Diesen zentralen Gedanken spricht Zarathustra in seinem *Grablied* aus: „Nur im Tanze weiß ich der höchsten Dinge Gleichnis zu reden"[93] In der ‚dionysischen Weltanschauung' ist die Blickrichtung auf den Körper, Körperlichkeit gelenkt. Dabei kommt auch in Nietzsches Ästhetik der Gebärde eine fundamentale Bedeutung zu. So ist im Aphorismus 216 aus *Menschliches, Allzumenschliches (Viertes Hauptstück. Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller)* Folgendes zu lesen:

> Aelter als die Sprache ist das Nachmachen von Gebärden, welches unwillkürlich vor sich geht […] Sobald man sich in Gebärden verstand, konnte wiederum eine Symbolik der Gebärde entstehen: ich meine, man konnte über eine Tonzeichensprache sich verständigen, so zwar, dass man zuerst Ton und Gebärde (zu der er symbolisch hinzutrat), später nur den Ton hervorbrachte. – Es scheint sich da in früher Zeit das Selbe oftmals ereignet zu haben, was jetzt vor unseren Augen und Ohren in der Entwickelung der Musik, namentlich der dramatischen Musik, vor sich geht: während zuerst die Musik, ohne erklärenden Tanz und Mimus (Gebärdensprache), leeres Geräusch ist, wird durch lange Gewöhnung an jenes Nebeneinander von Musik und Bewegung das Ohr zur sofortigen Ausdeutung der Tonfiguren eingeschult und kommt endlich auf eine Höhe des schnellen Verständnisses, wo es der

[90] Für einen Überblick über die Debatte um die musikalische Geste, die zum Topos in der Wagner-Literatur wurde, mit anschließender Rhythmus-Analyse vgl. JANZ, Tobias: *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners „Ring des Nibelungen"*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006 (Wagner in der Diskussion, Bd. 2), S. 183-210.
[91] WAGNER: *GS* IV, S. 220.
[92] THORGEIRSDOTTIR, Sigridur: *Vis Creativa. Kunst und Wahrheit in der Philosophie Nietzsches*, Würzburg: Königshausen und Neumann 1996, S. 57ff. und S. 103ff.
[93] NIETZSCHE, Friedrich: „Also sprach Zarathustra", in: SCHLECHTA, Karl (Hrsg.): *Friedrich Nietzsche Werke in drei Bänden*, Bd. 2, München: Hanser 1954.S. 368; Vgl. RESCHKE, Renate: „Die andere Perspektive: Ein Gott, der zu tanzen verstünde. Eine Skizze zur Ästhetik des Dionysischen im Zarathustra", in: GERHARDT, Volker (Hrsg.): *Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra*, Berlin: Akademie Verlag 2000 (Klassiker Auslegen, Bd. 14), S. 257-284.

10.18132/LFZE.2016.19

> sichtbaren Bewegung gar nicht mehr bedarf und den Tondichter ohne dieselbe versteht. Man redet dann von absoluter Musik, das heisst von Musik, in der Alles ohne weitere Beihülfe sofort symbolisch verstanden wird.

Sich von Wagners Musikdrama und dem klassischen Ballett distanzierend sowie inspiriert von Nietzsches Philosophie, suchten auch Tänzerinnen und Tänzer neue Wege des Ausdrucks. Besonders einflussreich war der in enger ästhetischer Verwandtschaft mit der Pantomime stehende Tanzstil von Isadora Duncan.[94] Sie gilt als erste berühmte Vertreterin des Ausdruckstanzes, wie er Ende des 19. Jahrhunderts als Gegenbewegung und Absage an das traditionelle, klassische Ballett entwickelt wurde. Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Kunst von Grete Wiesenthal zu erwähnen. Sie war Pionierin sowohl des freien Tanzes als auch auf dem Gebiet der zeitgenössischen tänzerischen Pantomime.[95]

Die theatralischen Gattungen waren um die Wende zum 20. Jahrhundert erneut zu einem Experimentierfeld geworden, auf dem insbesondere die Kunstgattung Pantomime im deutschsprachigen Raum wieder eine populäre Stellung gewann. Tendenziell waren sie gegen den Naturalismus gerichtet, der zu dieser Zeit die europäischen Bühnen dominierte:

> Dem geschlossenen Gesamtkunstwerk, dessen Verlaufslogik dem Illusionismus diente, werden antinaturalistische Konzepte gegenüber gestellt. Die im Vordergrund stehenden individualpsychologisch determinierten Protagonisten der Handlung werden durch abstrakte und typisierte Figuren ersetzt. Damit wird die theatralische Realitätsdarstellung durch das singende Personale gebrochen. Dazu dient vor allem aber die Verselbständigung und Trennung der sonst im Gesamtkunstwerk verschmolzenen Einzelkünste, insbesondere Text und Musik. Hinzu trat nun

[94] Zum Einfluss von Isadora Duncans Tanzkunst auf die ballettästhetischen Vorstellungen Bartóks und Balázs' siehe weiter unten Kap. 1.5 und 1.6.

[95] Etwa zur gleichen Zeit wie Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Loïe Fuller und anderen Vertreterinnen des freien Tanzes und Ausdruckstanzes befreite sich die Wiener Tänzerin Grete Wiesenthal von den strengen Regeln des klassischen Tanzes und begab sich auf die Suche nach einer natürlicheren Bewegungsform, die die Emotionen der Musik und des Tänzers widerspiegeln sollte. Es ist bekannt, dass Grete Wiesenthal und ihre Schwestern dem Komponisten Franz Schreker den Auftrag zur Komposition der Musik zu *Der Geburtstag der Infantin*, eine Pantomime nach Oscar Wildes gleichnamiger Novelle, gaben. Die Pantomime wurde am 27. Juni 1908 als Teil der sagenumwobenen *Kunstschau* der Gruppe um Gustav Klimt uraufgeführt und verhalf Schreker zu seinem Durchbruch, vgl. HAILEY, Christopher: *Franz Schreker, 1878-1934: A Cultural Biography*, Cambridge ; New York: Cambridge University Press 1993, S. 26. Schon ein Jahr zuvor waren die Wiesenthal-Schwestern in der Pantomime *Die Tänzerin und die Marionette* (1907) aufgetreten, deren Szenario Grete Wiesenthal nach einem Gedicht von Max Mell erarbeitet und deren Musik Rudolph Braun komponiert hatte, vgl. FLEISCHER, Mary: *Embodied Texts. Symbolist Playwright-Dancer Collaborations*, Amsterdam: Rodopi 2007 (Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft 113), S. 119. Weitere künstlerische Kollaborationen ergaben sich mit Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt, vgl. VOLLMER: *Die literarische Pantomime*, S. 282-310.

10.18132/LFZE.2016.19

> eigengewichtig die schauspielerische Darstellung als solche. Sie gipfelt in der Pantomime mit dem alleinigen mimisch-gestischen Ausdruck.[96]

Außerdem wurde nun dem Performativen und der Bühnenwirksamkeit der Aufführung eine Vorrangstellung gegenüber dem Werk in seiner schriftlichen Form eingeräumt, was sich unter anderem darin äußerte, dass sich die Position des Regisseurs bei der Bühnenproduktion bedeutsam verstärkte. Vom Regisseur wurden nun erweiterte Kompetenzen in Richtung ‚Regietheater' gefordert, damit er die theatralen Mittel wie Musik, Licht, Farbe und Geräusche, d.h. die visuellen und auditiven Materialien des Theaters, neu organisiere und auf innovative und adäquate Weise einsetze.[97] Es sei hier erwähnt, dass die Bühnenreform nicht allein von den Theatermachern initiiert wurde, sondern gleichermaßen von den Literaten. Dass sich gerade in Wien die progressiven Künstler-Zirkel erneut der Pantomime zuwandten, lässt sich „zum einen mit dem traditionellen Hintergrund des Wiener Volkstheaters und dessen Affinität zur Commedia dell'arte und zu märchenhaft-phantastischen Zauberspielen" erklären; „zum anderen aber auch, und das erscheint entscheidend für das Interesse der fortschrittlichen, modernen Autoren, mit der Suche nach neuen künstlerischen Ausdrucksformen, die fundamentiert wurde von einer erheblichen Sprachskepsis."[98] In Berlin beriefen sich die künstlerischen Vertreter der Moderne dagegen auf das in der Baukunst neu erhobene ästhetische Postulat der Sachlichkeit und verbanden es zugleich mit Ideen des Expressionismus.[99] Zentrum dieser Entwicklungen war der von Herwarth Walden 1909 gegründete *Sturm* mit seinen Konzerten und Ausstellungen. Im gleichnamigen publizistischen Organ, in der Zeitschrift *Der Sturm* veröffentlichte etwa Alfred Döblin seine musikästhetische Abhandlung *Gespräche mit Kalypso: Über die Musik* (1906-10) sowie eine Reihe von Kritiken (1909-12), in denen er die Kategorie der Sachlichkeit voll entfaltet.

---

[96] NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang: „Puppen, Masken und Pantomimen als Kunstfiguren im Musiktheater der Moderne. Zu Herwarth Waldens *Die vier Toten der Fiametta* (1911)", in: FÜLLMANN, Rolf u. a. (Hrsg): *Der Mensch als Konstrukt: Festschrift für Rudolf Drux zum 60. Geburtstag*, Bielefeld: Aisthesis 2008, S. 45-59, hier S. 45 f. Vgl. dazu: MAUSER, Siegfried (Hrsg): *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, Laaber 2002.

[97] JUNGE, Claas: *Text in Bewegung. Zu Pantomime, Tanz und Film bei Hugo von Hofmannsthal*, Dissertation, Frankfurt a.M.: Johann-Wolfgang-Goethe-Universität 2007, S. 24. Online abrufbar unter: http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/1669 (zuletzt abgerufen am 17.11.2015). Zu den wichtigsten theoretischen Vorbereitern dieser Entwicklung zählen Adolphe Appia, Edward Gordon Craig und Vsevolod Ėmil'evič Mejerchol'd. Sie verwirklichten sich maßgeblich im Theater Max Reinhardts. Vgl. BORCHMEYER, Dieter: *Theater (und Literatur)*, in: DERS. und ŽMEGAČ, Viktor (Hrsg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Tübingen: M. Niemeyer 1994^2, S. 422f.

[98] VOLLMER: *Die literarische Pantomime*, S. 21.

[99] Vgl. im Folgenden SPRENGEL, Peter: *Literatur im Kaiserreich: Studien zur Moderne*, Berlin: Erich Schmidt 1993 (Philologische Studien und Quellen, Heft 125), S. 147-200.

10.18132/LFZE.2016.19

Darin verteidigt Döblin die Kunstform der Pantomime, da gerade der Verzicht auf Sprache einen konzentrierten und reduzierten Ausdruck ermöglicht, der für Döblin der erstrebenswerteste ist. Außerdem richtet sich Döblins Kritik gegen das ‚Gesamtkunstwerk', in dem die Musik als ‚Hilfskunst' degradiert sei. Stattdessen gälte es, die Grenzen der Musik nicht zu verwischen.[100] Erwähnt sei darüber hinaus als Institution der künstlerischen Avantgarde das erste deutsche literarische Kabarett *Buntes Theater* (*Überbrettl*), das 1901 in Berlin von Ernst von Wolzogen nach dem Vorbild der Pariser ‚Cabarets artistiques' gegründet worden war, wo allerdings nicht in einer Kneipe, sondern in einem richtigen Theatersaal mit Orchestergraben (und ohne Ausschank) neben Liedern, Schattenspielen, Lebenden Bildern oder dramatischen Einaktern auch pantomimische Stücke aufgeführt wurden.[101] Auch in München etablierte sich ein anspruchsvolles literarisches Kabarett, die ebenfalls 1901 gegründete Gruppe *Elf Scharfrichter*, in der so bedeutende Literaten wie Frank Wedekind mitwirkten.

Ein verbindendes Element dieser Kunstwerke der ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts ist das Auftreten von typisierten und entindividualisierten Kunstfiguren als Puppen, Marionetten, Maskentypen oder Gestalten der Commedia dell'arte.[102] Das neue Interesse an der Pantomime korrespondiert mit neuen theoretischen Überlegungen zum Wesen der Puppen und Marionetten, zu einer idealen Schauspielkunst sowie zum Ursprung und Mechanismus von Bewegung und Gebärde.[103] Die Sichtweisen auf diese Kunstfiguren sind jedoch stets ambivalent. Die positive Sicht auf die Marionette als gottähnliches Wesen wurde etwa von Heinrich von Kleist in seinem berühmten Artikel *Über das Marionettentheater (1810)* vertreten und vom französischen Symbolismus (namentlich Maurice Maeterlinck)

---

[100] NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang: „Musikästhetik als dramatische Dichtung. Alfred Döblins ‚Gespräche mit Kalypso. Über die Musik'.", in: MÄRKER, Michael und SCHMIDT, Lothar (Hrsg.): *Musikästhetik und Analyse. Festschrift für Wilhelm Seidel*, Laaber: Laaber 2002, S. 379-393.

[101] Vgl. dazu BEHRMANN, Sven: *Politische Satire im deutschen und französischen Rundfunk*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002 (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 20), S. 140-142.

[102] NIEMÖLLER: „Puppen, Masken und Pantomimen als Kunstfiguren im Musiktheater der Moderne", S. 45. In die Operngeschichte wurde die Puppe als künstliche Figur bekanntlich in Adolphe Adams einaktiger Opéra comique *La Pupée de Nuremberg* (1852) eingeführt. Im Handlungsballett griff Léo Delibes schließlich in *Coppélia* (1870) die Puppenthematik nach der Novelle *Der Sandmann* von E. T. A. Hoffmann, auf.

[103] VOLLMER: *Die literarische Pantomime*, S. 52-53. Auf breites Interesse stieß beispielsweise der 1908 publizierten Essay *The Actor and the Über-Marionette* des englischen Regisseurs und Bühnenbildners Edward Gordon Craig. Darin proklamiert er die ‚Über-Marionette' als das Ideal des neuen Schauspielers.

10.18132/LFZE.2016.19

übernommen.[104] Dies wirkte sich später auch in Edward Gordon Craigs Theorie der ‚Über-Marionette' aus. Die negativ konnotierte Vorstellung der willen- und emotionslosen, Leben nur vortäuschenden Marionette findet sich etwa bei Goethe oder Tieck wieder. Die Bewertung der Wesensmerkmale einer Puppe changieren je nach Standpunkt des Betrachters: mechanisch vollkommen, äußerlich perfekt, mit menschlichen Zügen oder eine zivilisatorische Bedrohung, dämonisch, grotesk verzerrtes Abbild einer unmenschlichen, entfremdeten Realität usw. Die Puppenthematik eignet sich deshalb hervorragend zur vielseitigen Thematisierung der Geschlechter- und Künstlerproblematik.[105] Darüber hinaus fand in den literarischen Pantomimen eine Reflexion des zeitgenössischen Diskurses über Tanz und Bewegung statt.[106] Das Motiv des Tanzes und die Fokussierung auf Körper und Bewegung nehmen um 1900 in den europäischen Künsten eine herausragende Rolle ein. Dabei ging es um die schonungslose Thematisierung von Weiblichkeit, Emanzipation der Frau, Erotik und Sexualität, das Vorstoßen in weitere Tabuzonen der bürgerlichen Gesellschaft (Ehebruch, Inzest, Prostitution) und die Entlarvung der Probleme von Urbanisierung und Industrialisierung.

Die Anregung, das Genre der Pantomime für eine moderne Literatur fruchtbar zu machen, gab Hermann Bahr, der den Erfolg der Pantomime in Frankreich beobachten konnte, in seiner programmatischen Schrift *Die Überwindung des Naturalismus* (1891).[107] Darin hebt er „das Phantastische"[108] der Pantomime, welches „einzige Heimat" nicht des Menschen, sondern der in Frankreich beliebten Hauptfigur Pierrot sei, hervor. Die Autoren des *Jungen Wien* postulierten die Pantomime als

---

[104] Vgl. die ausführliche Präsentation der verschiedenen Sichtweisen auf Puppen und Marionetten in KRIMM, Dorothea: *Musikalisches Figurentheater im Europa des frühen 20. Jahrhunderts*, Dissertation, Heidelberg: Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg 2013, online abrufbar unter: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/15213/ (zuletzt geprüft am 17. November 2015), hier S. 23-25.

[105] Vgl. SCHMIERER, Elisabeth: „Pantomime oder Tanz? Aspekte der Ballettpantomime", in: MAUSER, Siegfried und SCHMIERER, Elisabeth (Hrsg.): *Gesellschaftsmusik Bläsermusik Bewegungsmusik*, Laaber: Laaber 2009 (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 17,1), S. 311-336, hier S. 336.

[106] Vgl. beispielsweise zur Bedeutung des Tanzes und der Pantomime im literarischen Werk Wedekinds HAFEMANN, Katrin: *Schamlose Tänze. Bewegungs-Szenen in Frank Wedekinds* Lulu-*Doppeltragödie und* Mine-Haha *oder* Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.

[107] Auch in Frankreich wurde die innovative Gattung der Pantomime unter Kunst- und Kulturschaffenden diskutiert und ihre Bedeutung für die Erneuerung der Kunst theoretisch unterfüttert, was von Literaten wie Bahr, Hofmannsthal und Wedekind während ihrer Paris-Aufenthalte nicht unbemerkt blieb. Sie ließen sich natürlich von der französischen Kunst- und Kulturszene inspirieren und trugen die Eindrücke mit nach Hause. Vgl. dazu BRINCKEN, Jörg von: *Tours de force: die Ästhetik des Grotesken in der französischen Pantomime des 19. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer 2007 (Theatron 51).

[108] BAHR, Hermann: *Die Überwindung des Naturalismus*, Dresden/ Leipzig: E. Pierson 1891, zur *Pantomime* insbesondere S. 44-49, hier S. 47.

10.18132/LFZE.2016.19

‚Seelenkunst', die einen Gegenentwurf zur naturalistischen Ästhetik bildete. Insofern besaß der bleiche, stumme Pierrot seine Faszination als ‚Seelen-Figur', die durch ihre Gebärden ihr Innerstes, ihre Gefühle und psychischen Stimmungen offenbarte.[109] Er stellt „in paradigmatischer Weise eine *Kunst*-Figur und eine Personifikation des heimatlosen Künstlers und des sozialen Außenseiters" dar, „der in Lebens- und Liebesturbulenzen verwickelt war und doch abseits, jenseits, auf der Position des distanzierten Beobachters blieb."[110]

Eine intensive dichterische und theoretische Beschäftigung mit der Pantomime fand auch bei Hugo von Hofmannsthal statt. In seinem berühmten *Chandos*-Brief (1902), einem Schlüsseltext der literarischen Moderne, diagnostiziert Hofmannsthal eine tiefe Krise der Sprache und ihrer Ausdrucksmittel und schlägt alternativ „eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zuweilen [...] sprechen"[111], vor. Nur eine solche *poetische* ‚Sprache des Herzens' überwindet die „Prosa des Alltäglichen"[112] und generiert eine eigene Wirklichkeit, „in der die Grenzen zwischen Innen- und Außenwelt, zwischen freier Phantasie und empirischer Realität aufgehoben sind." Hintergrund der Sprachskepsis ist ein allgemeines Krisengefühl einer Generation junger Intellektueller und Künstler um 1900 in ganz Europa.[113] Eine Sprachnot bis hin zum Verstummen angesichts tiefschürfender Erlebnisse hatte schon Goethe angesprochen und auf die Kraft der Poesie verwiesen. Auf der Suche nach einer ‚anderen' Sprache, die ein Verstummen verhindert, gelangt man unweigerlich zu den beiden nicht-sprachlichen Kunstformen Tanz und Musik. Diese metaphernreiche, symbolhafte und bildliche Musik-, Körper- und Augensprache rückte daher näher ins Visier der modernen Literaten. Sie wurde als Chance begriffen, den beklagten Bruch zwischen Subjekt und Objekt, Traum und Wirklichkeit, Realität und innerem Erleben zu beheben. Der Pantomime wurde das Vermögen zugeschrieben, Unaussprechliches und Außersprachliches sinnlich erlebbar zu machen, zu visualisieren. Auf diese performative Weise wird das Andere, das Fremde dem Ich unmittelbar zugänglich, sie können zu einer Einheit zurückfinden. Zugleich konnte die Kombination

[109] Vgl. VOLLMER: *Die literarische Pantomime*, S. 50.
[110] Ebd., S. 47.
[111] HOFMANNSTHAL, Hugo von: „Ein Brief", in: DERS.: S*ämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Bd. 31: *Erfundene Gespräche und Briefe*, hrsg. von Ellen Ritter, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1991, S. 45-55, hier S. 48f.
[112] VOLLMER: *Die literarische Pantomime*, S. 23. Vgl. ebenfalls im Folgenden ebd.
[113] Für Ungarn und Bartóks intellektuell-künstlerisches Milieu in Budapest vgl. insbesondere FRIGYESI, Judit: *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*, Berkeley: University of California Press 1998, S. 8.; Vgl. dazu LOEWY, Hanno: *Béla Balázs: Märchen, Ritual und Film*, Berlin: Vorwerk 8 2003, S. 12; Siehe in der vorliegenden Arbeit Kap. 1.4.1 Das Märchen im Kontext von Balázs' kunstphilosophischem Denken sowie Kap. 1.6 Vorbemerkungen zur Ballettästhetik von Béla Bartók.

10.18132/LFZE.2016.19

verschiedener Medien das von Richard Wagner propagierte Gesamtkunstwerk als Kunstwerk der Moderne realisieren und damit diesem Ziel zumindest näher kommen.

Neben einer Vielzahl an Pantomimen-Dichtungen entwarf Hofmannsthal in seinem Essay *Über die Pantomime* (1911) auch eine ästhetische Theorie dieser Kunstform. Diese nahm Vollmer zur Grundlage für seine eigenen Überlegungen zur Theorie und Gattungsdefinition der literarischen Pantomime.[114] Rezeptionsästhetisch betrachtet ist bei der Literarisierung dieser nonverbalen, körperlichen Kunstform zu konstatieren:

> Versteht sich die Pantomime lediglich als eine mimetische Kunst, die menschliche Handlungen, bekannte Verhaltensweisen und Kommunikationsformen wirklichkeitsgetreu nachahmt, imitiert, so kann sie in Konkurrenz zum Sprechtheater schwerlich bestehen [...]. *Ausdrucksgewinn* bzw. *Ausdruckssteigerung* wird hingegen dort erzielt, wo die Pantomime [...] über die verbalen Artikulations- und Gestaltungsmöglichkeiten hinausgeht, wo sie Ereignisse, Situationen, Stimmungen oder Dinge darstellt, Emotionen, Affekte, Leidenschaften, imaginäre Bilder, seelische Projektionen, die sich der konventionellen Sprache entziehen und mit dieser nicht adäquat zu erfassen sind, also etwas, das in verbaler Hilflosigkeit oft als ‚unbeschreiblich' oder ‚unaussprechlich' bezeichnet wird und was nach Hofmannsthal ‚zu groß, zu allgemein, zu nahe ist, um in Worte gefasst zu werden'.[115]

Der pantomimische Text erscheint in Form eines Szenarios oder Regiebuchs mit ausgestalteten Regieanweisungen und ausführlichen Handlungsbeschreibungen, die nicht mehr als bloß knappe Bemerkungen in den Sprechtext eines Theaterstücks eingefügt werden. Dennoch gibt es in einigen pantomimischen Texten, etwa in Schnitzlers *Der Schleier der Pierrette* (1910), Redepartien:

> dialogische und monologische Passagen, die der stummen pantomimischen Kunst zu widersprechen scheinen [...]. Diese Sprechpassagen sind allerdings nur in der schriftlichen Form der Pantomime relevant und hier wie der übrige Text als Bühnenanweisungen zu betrachten, die einem vertiefenden Verständnis dienen und bei der Aufführung pantomimisch umzusetzen sind.[116]

Wie dies gelingen soll, darf man bei Redepassagen, die vom Symbolismus durchdrungen sind, aber durchaus anzweifeln. Es gibt Szenen und Erzählerkommentare, deren „Unaufführbarkeit […] einen ironisch-raffinierten Hinweis des Autors darauf [liefert], dass die Wirkung einer Pantomime auf die Imaginationskraft des Zuschauers angewiesen ist."[117] Beispiele für solche

[114] Vgl. VOLLMER: *Die literarische Pantomime*, S. 29-46.
[115] Ebd., S. 39.
[116] Ebd., S. 38.
[117] Ebd., S. 194.

10.18132/LFZE.2016.19

problematischen, aber für eine Pantomime als Lesetext nicht untypischen Textpassagen finden sich auch im *Holzgeschnitzten Prinzen* von Balázs. Wenn der Prinz zum ersten Mal auf die Fee trifft, spürt er nur ihre Präsenz: „Wie leise unbewegliche Wellen bebt es durch ihren [der Fee] Körper bis zu den Fingerspitzen.“[118] Doch der Prinz sieht und hört die Fee nicht. Die Erzählerstimme richtet sich hier unvermittelt inmitten der Handlungsbeschreibung an den Leser: „Ist das ein Rufen? Verstehst du es, so ist es süßes Rufen, verstehst du es nicht, schauerliche Fremdheit.“ Nur der Leser kann sich über die Bedeutung der Erklärung Gedanken machen. Die pantomimischen Künstler bzw. tänzerischen Mimen dürften jedoch Schwierigkeiten haben, die Unsichtbarkeit der Fee allein für den Prinzen sowie die tiefere Bedeutung dieses Umstands unmissverständlich darzustellen. Ironische Kommentare wie „es ist übrigens ganz in Ordnung, dass die Prinzessinnen den Prinzen in ihrem Kämpfen um sie nicht beistehen“[119] finden sich auch bei Balázs. Er ‚signiert‘ sie sogar mit „der Verfasser“ und bringt sich dadurch neben dem Erzähler selbst ins Spiel.

Bezüglich der Verwendung von wörtlicher Rede in einem pantomimischen Text existiert eine gewisse Diskrepanz zwischen einigen Autoren. So vermeidet Hofmannsthal konsequent, mit seltenen Ausnahmen wörtliche Rede und fordert eine gewisse Abstraktheit der Figuren, die sich vermittels der Sprache individualisieren: „[D]en Figuren muss das Individuelle mangeln, welches nicht anders als durch die Sprache zu geben ist.“[120] Nur in der „reinen Gebärde“ werde „das begrenzte Individuelle, das fratzenhaft Charakteristische abgestreift.“ Schnitzler setzt hingegen die wörtliche Rede dezidiert ein und gesteht seinen Figuren bewusst das Streben nach Individualität zu.[121] Doch obgleich er sich am Wortdrama orientierte, sollten die Dialoge „selbstverständlich nur pantomimisch“[122] in Gebärdensprache ausgedrückt werden, wie Schnitzler im Szenario zum *Schleier der Pierrette* anmerkte. Auch Balázs gestaltet seinen Text aus einer Mischung von Märchenerzählung und

---

[118] BALÁZS, Béla: „Der hölzerne Prinz. Ein Tanzmärchen“, in: BALÁZS, Béla (Hrsg.): *Sieben Märchen. Autorisierte Übersetzung aus dem Ungarischen von Elsa Stephani*, Wien/ Berlin/ Leipzig/ München: Rikola 1921 [Rikola-Ausgabe], S. 147-176, hier S. 153.
[119] Ebd., S. 159.
[120] HOFMANNSTHAL, Hugo von: „Über die Pantomime“, in: DERS.: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Bd. 8: *Reden und Aufsätze I, 1891-1913*, hrsg. von Bernd Schoeller in Zusammenarbeit mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1979, S. 502-505, hier S. 504.
[121] LEBON: *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*, S. 60, 65. Lebon verdeutlicht die Unterschiede in der Pantomimenästhetik anhand einer vergleichenden Analyse von Hofmannsthals *Josephslegende* (Musik: Richard Strauss, 1912) und Schnitzlers *Der Schleier der Pierrette* (Musik: Ernő Dohnányi, 1910); Vgl.
[122] SCHNITZLER, Arthur: *Der Schleier der Pierrette*, Textbuch, Leipzig: L. Doblinger 1910, S. 4.

10.18132/LFZE.2016.19

pantomimisch darzustellendem Sprechtext. In der literarischen Praxis der Pantomime zeigen sich also unterschiedliche Gestaltungsformen. Ihnen ist aber in ästhetischer Anschauung etwas gemeinsam: die enge Verknüpfung von Pantomime und Tanz. So formulierte Hofmannsthal in seinem Pantomime-Essay:

> Es ist vom darstellenden Tanz zumeist die Rede; doch kann niemand auch den primitivsten Formen des Tanzes ein darstellendes, pantomimisches Element absprechen. Das Pantomimische andererseits wäre undenkbar, ohne dass es durch und durch vom Rhythmischen, rein Tanzmäßigen durchsetzt wäre; fällt dies weg, so befinden wir uns in einem Schauspiel, dessen Darsteller sich absurderweise der Hände bedienen, anstatt ihrer Zunge.[123]

Insgesamt zählen laut der Definition Vollmers zu den textprägenden Stilmerkmalen der literarischen Pantomime:

> Der pantomimische Text deskribiert Szenerie, Figuren und Geschehen auf der Bühne, er dirigiert die Aktionen der Personen, schreibt ihnen Bewegungen, Haltungen und Gesten vor, dramatisiert die stumme Handlung, doch die Wirkung des Geschehens und seiner Akteure stellt sich erst – unmittelbar, intensiv – in der Aufführung ein, wenn die Zuschauer aufgefordert werden, die wortlose Körpersprache zu verstehen. Pantomimische Texte sind folglich auf ihre Performanz und ihre Rezeption hin angelegt.[124]

Aus der Abhängigkeit der literarischen Pantomime von einer Inszenierung ergibt sich eine neue Autorfunktion, da nun auch der Regisseur stärker eingebunden werden muss und eine Kooperation von Dichter, Regisseur und Darstellern wichtig wird. Das Besondere dieser Textform liegt darin begründet, dass sie „beim imaginierenden und interpretierenden Leser eine produktive Rezeption effiziert."[125] Insofern ist die Herausforderung für den Leser grundsätzlich eine doppelte, denn er muss sich die beschriebenen Bewegungen sowohl vorstellen als auch interpretieren. Es gibt zwei Hauptthemenbereiche, denen sich literarische Pantomimen Ende des 19. Jahrhunderts, Anfang des 20. Jahrhunderts widmeten: Zum einen der traditionelle, nun jedoch modernisierte (psychologisierte) Stoff der Commedia dell'arte bzw. der Comédie italienne und ihrem typischen Personenarsenal – vor allem der *Pierrot* wurde sehr populär; zum anderen die Sujets aus phantastischen, märchenhaften, mythischen und mystisch-okkultistischen Geschichten.

Die geographische, politische und soziokulturelle Nähe Wiens macht es leicht vorstellbar, dass die dortigen Tendenzen in der Kunst in Budapest und ganz Ungarn

[123] HOFMANNSTHAL: „Über die Pantomime", S. 502.
[124] VOLLMER: *Die literarische Pantomime*, S. 39f.
[125] Ebd., S. 41.

10.18132/LFZE.2016.19

zügig rezipiert wurden. Darüber hinaus wurden die aktuellen Tendenzen der gesamten europäischen Avantgarde von ungarischen Künstlern verfolgt und teilweise an den Orten des Geschehens selbst beobachtet. Balázs sah sich nun motiviert, einen eigenen Versuch in dieser Gattung zu wagen, denn es hatte sich – mit dem Wissen um das starke Interesse des Budapester Opernhauses an einem modernen Ballett aus der Feder Bartóks – die Chance eröffnet, dieses Vorhaben tatsächlich auf der Bühne zu realisieren. Sein Vorhaben bekräftigt Balázs in einem Brief an den befreundeten György Lukács vom August 1912: „Ich werde eine Pantomime für Bartók machen.“[126] Bemerkenswert ist allerdings, dass Balázs in seinem knappen Statusbericht an Lukács über die Beendigung des *Holzgeschnitzten Prinzen* Ende Oktober 1912 schon die Genrebezeichnung ‚Tanzspiel‘ verwendet.[127] Dies zeigt einfach den experimentellen Charakter dieser Gattung und dieses Stücks. Wie im deutschsprachigen Raum wird auch in Ungarn der Terminus ‚Tanzspiel‘ seit Beginn des 20. Jahrhunderts als Synonym für eine getanzte Pantomime, Tanz- oder Ballettpantomime respektive für einen neuen Stil von Handlungsballetten, deren pantomimischer Anteil nun in den Vordergrund rückte, verwendet.[128]

[126] „Egy pantomimát [sic!] fogok csinálni Bartók szamára.” Siehe Brief Nr. 67, in: LENKEI, Júlia (Hrsg.): *Balázs Béla levelei Lukács Györgyhöz: egy szövetség dokumentumai* [Béla Balázs’ Briefe an György Lukács: Dokumente eines Bündnisses], Budapest: MTA Filozófiai Intézet, 1982, S. 98.

[127] „Befejeztem a „Fából faragott királyfi” táncjátékot. Sokkal szebb, mint reméltem. Szép. A Nyugatban fog megjelenni.” [„Ich habe das „Holzgeschnitzter Prinz”-Tanzspiel beendet. Viel schöner als ich erhoffte. Schön. Wird im Nyugat erscheinen.”] Siehe Brief Nr. 68, in: LENKEI, *Balázs Béla levelei Lukács Györgyhöz*, S. 99.
Die Änderung der Gattungsbezeichnung kann damit erklärt werden, dass Balázs letztendlich dem Bewegungscharakter Tanz wesentlichen Raum verschafft.

[128] Das große ungarische Sprachlexikon *A magyar nyelv értelmező szótára* erklärt, dass das Tanzspiel eine Komposition sei, die zwar durch den Tanz eine Bühnenhandlung vermittelt, die aber von den traditionellen Ballettformen abweicht und freiere Auffassungen von Tanz vertritt, vgl. den Artikel „Táncjáték“ in: BÁRCZI, Géza und ORSZÁGH, László (Hrsg.): *A magyar nyelv értelmező szótára* [Wörterbuch zur Auslegung der ungarischen Sprache], Bd. 6, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966, S. 475. Es kommt zwar vor, dass der Begriff ‚Tanzspiel‘ im Ungarischen synonym verwendet wird für ein Handlungsballett im klassisch-romantischen Sinne. Doch in der Tanz- und Theaterwissenschaft wird klar unterschieden zwischen dem Oberbegriff der Gattung ‚Handlungsballett‘ (cselekményes balett) und dem spezifischen, modernen Genre ‚Tanzspiel‘.
Auch in Wien hatte sich Anfang des 20. Jahrhunderts noch keine Gattungsbezeichnung für die neuen Formen von Bühnentanzstücken durchgesetzt. So merkt Vollmer an, dass Hofmannsthal für die experimentellen Kombinationen von Tanz, Pantomime und Musik die Gattungsbezeichnungen Pantomime und Ballettpantomime alternierend benutzte. Vgl. VOLLMER: *Die literarische Pantomime*, S. 32.

10.18132/LFZE.2016.19

1.2 Das Ballett in Ungarn 1884-1914

Die Bedeutung einer Inszenierungs-Möglichkeit eines modernen ungarischen Balletts ist nur zu ermessen, führt man sich einmal die prekäre Situation des Balletts in Ungarn zum Zeitpunkt der Entstehung des *Holzgeschnitzten Prinzen* vor Augen. Als das Ungarische Königliche Opernhaus 1884 eröffnet wurde, waren die Voraussetzungen für eine Entfaltung der Gattung Handlungsballett von genuin ungarischem Charakter denkbar schlecht, was sich über längere Zeit lang auch negativ auf die künstlerische Qualität der Ballettkompanie auswirkte.[129] Auf dem Programm stand das klassisch-romantische Ballettrepertoire des Opernhauses des Wiener Kaiserhofs, das man schlicht übernahm und für die Inszenierung den gegebenen Bedingungen anpasste. Aufgrund des Mangels an Tänzern (es gab nur einen Premier Danseur, das Corps de ballet bestand aus sechzig Tänzerinnen und sechs Primaballerinen) fand nicht nur die künstlerische Umsetzung auf einem wesentlich niedrigerem Niveau statt, auch diente die Ballettkompanie ausschließlich mit älteren Werken und Opern-Divertissments.[130] Nach französischem und Wiener Vorbild wurden Ballette vor Beginn einer Oper aufgeführt und besaßen nur den Rang eines Vorspiels. Insofern fand die künstlerische Aufwertung des Balletts durch die Errungenschaften Čajkovskijs und Petipas vorerst kein Echo in Ungarn. Einsparungen, ein zweitrangiger Choreograph[131], eine technisch schwache Ballettkompanie sowie die Stagnation im Repertoire verhinderten den Aufschwung des Balletts als eigenständige, anerkannte Gattung, die dem Übergewicht der Oper entgegenwirken hätte können. So wurden Ballette aus dem Repertoire der Budapester Theater zunächst zurückgedrängt. Die Lage änderte sich Ende der 1870er Jahre, als die Ballette *Coppélia* und *Sylvia* von Delibes zwischen 1877 und 1881 im Nationaltheater inszeniert wurden und im neuen Opernhaus 1884 bzw. 1885 Premiere feierten. Es kam zu einer Aufwertung der Gattung Ballett, die in den neunziger Jahren eigene ungarische Inszenierungen revuehafter, in der Ausstattung

[129] Vgl. GELENCSÉR, Àgnes: „Balettművészet az operaházban 1884-1919 [Ballettkunst im Opernhaus 1884-1919]", in: STAUD, Géza (Hrsg.): *A budapesti Operaház 100 éve* [100 Jahre Budapester Opernhaus], Budapest: Zeneműkiadó Vállalat 1984, S. 151.

[130] Vgl. im Folgenden TALLIÁN, Tibor: „A Magyar Királyi Operaház [Das Ungarische Königliche Opernhaus]", in: GAJDÓ, Tamás (Hrsg.): *Magyar Színháztörténet II. 1873-1920* [Ungarische Theatergeschichte II. 1873-1920], Budapest: Magyar Könyvklub, 2001, S. 54-101, zur Situation des Balletts vgl. insbesondere S. 74-76.

[131] Bis Ende der 1860er Jahre zeigte der italienischstämmige Ballettmeister Frigyes Campilli, der zunächst am Nationaltheater, schließlich am Opernhaus tätig war (1847-1887), keine selbst kreierten Choreographien. Gellencsér bezeichnete ihn als ambitioniert, aber untalentiert.

10.18132/LFZE.2016.19

spektakulärer Ballette wie *Az ércember* (UA 22. Februar 1896; Musik: István Kerner) oder *She* (UA 5. Februar 1898; Musik: Raoul Maria Mader; Szenario und Choreographie: Jenő Kéméndy, Joseph Beer) nach sich zog. Bei diesen Balletten mit mystisch-exotischem Sujet gewann der Anteil des Schauspielerischen wieder an Bedeutung. Großer Beliebtheit erfreuten sich zwei Übernahmen aus Wien, nämlich Joseph Haßreiters Choreographien für *Die Puppenfee* (1888; Musik: Josef Bayer) und für *Die roten Schuhe* (1897; Musik: Raoul Maria Mader). Verantwortlich zeichnete sich für diese Programmentwicklung wiederum ein italienischer Ballettmeister: Cesare Smeraldi (engagiert am Opernhaus 1886-89 und 1895-1902). Sein Ziel war es, den im internationalen Vergleich programmatischen Rückstand aufzuholen und auch zeitgenössische Stücke auf die Bühne zu bringen. Der Ballettmeister Luigi Mazzantini bemühte sich darüber hinaus um die Entwicklung eines ‚ungarischen Nationalballetts' nach dem Vorbild der ungarischen ‚Nationaloper' Ferenz Erkels, indem er ungarische Nationaltänze wie den Csárdás studierte und in seine Choreographien integrierte.[132] Er kreierte diverese ungarischtümelnde Ballette wie *Csárdás* (1890; Musik von Jenő Sztojanovits), *Vióra* (1891; Musik von Károly Szabados) oder *Dárius kincse* (1893; Musik von Ferenc Xáver Szabó).[133] Gustav Mahler (Dirigent und Operndirektor am Ungarischen Königlichen Opernhaus 1888–1891) unterstützte solche konservativen Bestrebungen zunächst mit Ernst, aufgrund ihrer chauvinistischen Tendenzen distanzierte er sich jedoch schnell davon. Mazzantini magyarisierte sogar seinen Namen Luigi in Lajos. Doch sein Versuch, ein ‚ungarisches Nationalballett' auf dem Niveau Erkels zu begründen, gilt als gescheitert. Der ungarische Bühnentanz hatte sich nicht progressiv weiterentwickelte, sonder verharrte in der Betonung des ‚reinen Tanzes' wie er typisch für das romantische Ballett ist.[134] Dieser ‚reine Tanz' war bloß dekorativ und die Handlung sowie die Pantomime waren in den Hintergrund gerückt.

[132] Mazzantini war ein Schüler Carlo Blasis' und wurde 1876 an das Opernhaus des Wiener Kaiserhofs gerufen, wo er 10 Jahre lang Primoballerino war. 1886 schloss er einen Vertrag mit dem Budapester Opernhaus, blieb allerdings nur bis Jahresende. Gustav Mahler rief ihn 1889 zurück auf den Posten des Ballettmeisters, den er bis 1894 besetzte, vgl. GELENCSÉR: „Balettművészet az operaházban 1884-1919", S. 153. Gellencsér rückt den Begriff des nationalen Tanzspiels des 19. Jahrhunderts an die Seite des nationalen Singspiels. Der Nationalismus, wie er sich in der Reformzeit in der Verwendung ungarischer Themen, volkstümlicher Kunstmusik und -tänze spiegelte, sollte sich auch in der Gattung des dramatischen Tanzspiels und im romantischen Ballett verwirklichen (vgl. ebd.). Allerdings erwähnt Gellencsér nicht, dass die gattungsmäßige Verwendung des Begriffs Tanzspiel, wie sie in Österreich und Deutschland um die Jahrhundertwende vermehrt auftaucht, eher den Versuch birgt, eine ballettästhetische Absetzung vom klassisch-romantischen Handlungsballett zu signalisieren.

[133] Vgl. TALLIAN: „A Magyar Királyi Operaház", S. 75.

[134] Vgl. im Folgenden GELLENCSÉR: „Balettművészet az operaházban 1884-1919", S. 154-156.

10.18132/LFZE.2016.19

Auf Basis volkstümlicher Kunsttänze (etwa Gesellschafts- und Balltänzen wie Palotás, Körmagyar, Füzértánc, Csárdás) vermochte sich das klassische Ballett in Ungarn nicht neu zu entfalten. Gellencsér kritisierte die Stücke zudem als uninspiriert, z.T. dramatisch unzusammenhängend, musikalisch nicht auf hohem Niveau (im Fall *Vióra*) und sogar unpassend als Ballettmusik (im Fall *Dárius kincse*).

Eine entscheidende Kehrtwende in der Entwicklung des ungarischen Balletts brachte der zweiwöchige Gastaufenthalt der Sankt Petersburger Ballettkompanie des Marinskij-Theaters im Juni 1899. In den Choreographien von Marius Petipa hatten vor allem die Männerrollen das ungarische Publikum beeindruckt, die mit professionellen Tänzern besetzt waren – in Budapest ersetzten Frauen immer die Männerrollen, was natürlich die Tanzweise und den Ausdruck beeinflusste. So blieb dieser Gastbesuch nicht ohne Wirkung, denn es wurde allen Verantwortlichen am Opernhaus klar, dass eine Modernisierung des Balletts unausweichlich war. Es mussten gute und zeitgemäße Werke komponiert sowie talentierte und hochprofessionelle Tänzer ausgebildet werden, damit das ungarische Ballett aus seiner trostlosen Situation herauskommen und ein ebenso hohes technisches Niveaus zeigen konnte. Als Zwischenlösung nahm man eine russische Primaballerina unter Vertrag, Vera Mosolova. Doch ein bedeutender Ballettmeister musste her, und so kam der außergewöhnliche Nicola (Miklós) Guerra 1902 aus Wien und brachte zugleich den talentierten, hochqualifizierten Tänzer Ede Brada mit, der 1917 übrigens gefeiert wurde für seine Darstellung des Holzprinzen in Bartóks Tanzspiel. Auch Guerra hatte die Schule Blasis' besucht, er war erster Solotänzer an der Scala seit 1879, 1902 in Wien und auf internationalen großen Bühnen. Von den über 19 Balletten, die Guerra inszenierte, schrieb er 6 Szenarien selbst, wobei die Verbindung von Tanz und Pantomime in den Vordergrund rückte.[135] Dennoch blieb sein Stil tanzbetont, woran sich seine Grenzen in Richtung einer echten Modernisierung des ungarischen Balletts erwiesen. Aufgrund des Ausbruchs des Ersten Weltkrieges musste der Italiener Ungarn verlassen und konnte nicht mehr, wie ursprünglich geplant, die Choreographie des *Holzgeschnitzten Prinzen* übernehmen. An seiner Statt wurde ein gewisser Otto Zöbisch (schwedischer Abstammung) unter Vertrag genommen.

[135] So schuf Guerra 1910 Dohnányis *Der Schleier der Pierrette* und 1913 Beethovens *Prometheus*. Siehe dazu die Aufführungspläne der Budapester Oper in LEBON: *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*, S. 75.

10.18132/LFZE.2016.19

In der Opernhauspolitik bahnte sich zum Ende der Ära des Operndirektors Imre Mészáros (1907-1913) eine Reform an.[136] Gefordert wurde von Regierungsseite eine Öffnung der als staatliche Kulturinstitution verstandenen Einrichtung des Opernhauses zu einem breiteren Publikum hin. Bisher bestand das Publikum vor allem aus adliger und großbürgerlicher Oberschicht und die Zuschauerränge blieben im Durchschnitt zu 70% leer. Auch am Programm wurden Änderungen gefordert, allerdings nicht zugunsten der zeitgenössischen Musik. Vielmehr sollte zunächst die „Halbbildung“[137] abgebaut werden und eine auf den Klassikern fundierte Kulturbildung in Gang gesetzt werden. Erwünscht war von Seiten der Kulturpolitik auch die Förderung einer neuen, dezidiert ungarischen Opernkultur, mit ungarischen Texten und ungarischen professionellen Sängern. Im Jahr 1911 kam es zu einer großen Krise des Budapester Opernhauses, wie Tallián berichtet.[138] Mit der neu eröffneten Volksoper erhielt das königliche Opernhaus eine starke Konkurrenz, denn die neue Institution vermochte die große Masse des Publikums zu erreichen. In dieser Krisensituation wurde Graf Miklós Bánffy 1912 zum neuen Intendanten der Staatstheater und Regierungskommissar (1912-1917) berufen. Dies war eine glückliche Entscheidung, denn Bánffy besaß nicht nur aristokratische Authorität, sondern vor allem beachtlich vielseitige künstlerische Fertigkeiten, Interesse an den Künsten und den Willen Ungarn im Bereich Oper und Ballett auf ein international anerkanntes Niveau zu bringen. „Last but not least, he had a nose for talent in others.“[139] Doch noch vor seiner Ernennung zum Intendanten gelang es der Volksoper im März 1911, die Theater-Sensation aus Paris nach Budapest einzuladen: die *Ballets Russes*. Deren Aufsehen erregende Gastspiele veränderten die Theaterszene Budapests, vor allem aber die Haltung zur Ballettmusik radikal.

> Overnight, the genre of ballet became the last cry in musical stage fashion. Sensitive men of the theatre like Bánffy and Hevesi intended to transplant the modern ballet to their stage when not today, then tomorrow, and apparently understood, that the music for it had to be of the best quality, and of its

[136] Vgl. TALLIÁN, Tibor: „Intézménytörténet és nemzetközi repertoár 1912-1919“ [Institutionsgeschichte und internationales Repertoire 1912-1919], in: *A budapesti Operaház 100 éve*, S. 117.
[137] Ebd, S. 17.
[138] TALLIÁN: „Das holzgeschnitzte Hauptwerk“, S. 53; Vgl. dazu die ausführlichere Darstellung der Hintergründe und Ereignisse in DERS.: „A Magyar Királyi Operaház”, S. 56-62; Vgl. außerdem zur kardinalen Bedeutung Bánffys für die Reformen im ungarischen Theaterbetrieb und dessen Unterstützung fortschrittlicher Entwicklungstendenzen in den Gattungen Oper und Ballett DERS.: „A gróf szolgálatban. Bánffy Miklós az Operaház élén (1912-1918) [Im Dienste des Grafen. Miklós Bánffy am Opernhaus (1912-1919)]“, *Protestáns Szemle* 54/3 (1993), S. 189-197.
[139] Ebd, S. 53.

10.18132/LFZE.2016.19

> highest prestige.It had to be not only new, but modern, even if it should be bizarre and not to easy digestible for the average. In one word, it had to be Bartók.[140]

Zu dieser Erkenntnis gelangten sie, noch bevor sie die Ballettmusik Stravinskijs hörten. Im Winter 1912/1913 gastierten die *Ballets Russes* ein zweites Mal in Budapest, diesmal im Opernhaus. Dort präsentierten sie Stravinskijs Ballett *Der Feuervogel*. Auf einmal wollte jeder Ballette schreiben und Bánffy und Hevesi waren gewillt, die Sache des modernen ungarischen Balletts in die Hände zu nehmen. Allein, es fehlte an guten Szenarien. In diese Lücke wollte also Balázs mit seinem vom Symbolismus beeinflussten Tanzmärchen stoßen.[141]

1.3 Werkeinführung zum Tanzspiel Der holzgeschnitzte Prinz

Das Märchen spielt an fernem, unbestimmten Ort mit Schlössern, einem Wald und einem Fluss. Ebenso wenig näher bestimmt ist die Zeit, sie ist abgerückt von jeglicher Realität und realem Alltagsleben. Über die Charaktere ist nicht mehr zu erfahren, als dass sie ein Prinz, eine recht verspielte Prinzessin und eine Fee sind. Die einerseits sanftmütige, andererseits auch besitzergreifende Präsenz der weisen Fee, die über die Dinge der Natur herrscht, schwebt über dem Märchen. Es nimmt seinen Anfang damit, dass ein Prinz sich beim Anblick einer Prinzessin, die im Wald spielt, in sie verliebt und zu ihr gelangen möchte. Doch die Fee will offenbar den Prinzen, alleine bleibend, in ihrer magischen Welt der Natur behalten. Auf ihren Befehl hin stellen sich zuerst der von der Fee belebte Wald und dann der belebte Fluss dem Prinzen entgegen. So verhindern sie, dass die Prinzessin den Prinzen überhaupt bemerkt. In diesem Moment größter Verzweiflung kommt dem Prinzen die Idee, eine Puppe aus einem Holzstock zu schnitzen. Er hängt dem Stock Mantel und Krone um und will so die Aufmerksamkeit der Prinzessin auf sich lenken, was jedoch ohne Erfolg bleibt, denn die Prinzessin reagiert nicht. Nun schneidet der Prinz sogar sein schönes goldenes Haar ab und schmückt damit den Stock, was ihn nun endgültig zum Holzprinzen kürt. Endlich wird die Prinzessin auf den schönen Prinzen, der in Wirklichkeit natürlich nur die verkleidete Holzpuppe ist, aufmerksam und kommt aus ihrem Schloss heraus. Ein ironisches Moment taucht in der Handlung auf, indem die Prinzessin sich in das merkwürdige Spielzeug in Form des Holzprinzen verliebt,

[140] Ebd., S. 56.
[141] Sándor Hevesi kam ebenfalls 1912 ans Opernhaus. Er hatte sich zudem intensiv mit Marionetten- und Puppentheater befasst, wobei er die Theorie Craigs rezipierte. Das zeigt, dass Hevesi durchaus offen für neue Formen des Balletts war.

10.18132/LFZE.2016.19

welches nur das äußere, künstliche Bild des echten Prinzen darstellt.[142] Die Prinzessin flieht vor dem kahlen, allen seiner königlichen Insignien entledigten und damit unscheinbar gewordenen Prinzen. Die Fee erweckt die Puppe zum Leben und gemeinsam mit der Prinzessin tanzt der Holzprinz davon. Der verzweifelte Prinz bleibt alleine gelassen zurück und sinkt vor Trauer und Schmerz zusammen. Da erscheint wieder die Fee, die Mitleid bekommen hat und ihn trösten möchte. Auf ihre Veranlassung huldigt die gesamte Natur dem Prinzen. Er erhält nun königliche Insignien wie Krone und Mantel aus Blumen. Die Prinzessin kommt wieder mit dem Holzprinzen auf die Bühne zurück. Doch die Holzpuppe ist mittlerweile ganz zerzaust und unansehnlich geworden und kann kaum noch tanzen. Sie stolpert wie ein abgelaufenes mechanisches Spielzeug, immer langsamer werdend, unkontrolliert herum, während die Prinzessin vergeblich versucht, die Puppe zum Tanzen zu bewegen. Daraufhin wird sie der Holzpuppe überdrüssig und stößt diese angewidert von sich. Da erblickt die Prinzessin den im Blumengewand erstrahlenden Prinzen und möchte zu ihm gelangen. Sie beginnt einen Verführungstanz. Doch vergeblich versucht sie sich dem Prinzen zu nähern, denn wie zu Beginn des Märchens belebt die Fee den Wald, der sich der Prinzessin in den Weg stellt. Hoffnungslos weicht sie vor dem Wald zurück und wirft vor Verzweiflung Krone und Mantel weg und schneidet sich das goldene Haar ab. Der Prinz sieht nun die traurige Prinzessin und will sie trösten. Doch zunächst schämt sie sich ob ihrer Unansehnlichkeit. Da umarmt der Prinz die Prinzessin und ihrer beider Liebe ist erfüllt. Alle Dinge der Natur, auch die Fee, ziehen sich allmählich an ihren ursprünglichen, ihnen angestammten Platz zurück.

[142] Leafstedt, Carl S.: *The Stage Works: Portraits of Loneliness*, in: BAYLEY, Amanda (Hrsg.): *Cambridge Companion to Bartok*, Cambridge: Cambridge University Press 2001, S. 69.

10.18132/LFZE.2016.19

1.4 Die Bedeutung der Gattung Märchen für Balázs

Ein früher Tagebucheintrag des neunzehnjährigen Balázs beschreibt eine nächtliche Szene der Heimkehr nach Lőcse, die einer Traumszene ähnelt und gewissermaßen seinen pantheistischen Glauben symbolisiert.[143] Balázs schlüpft in die Rolle eines Märchenprinzen, der als Herrscher in sein Reich zurückkehrt, nämlich in das Reich der nächtlichen Natur. Er schreitet den Dingen der Natur lächelnd mit ausgestrecktem Arm entgegen – eine weniger herrschaftlich-majestätische, sondern eher eine symbolische Geste, die Balázs' pantheistisches Gefühl der Zugehörigkeit zur Natur zum Ausdruck bringt, deren Dinge wie Berge und Wälder er als Lebewesen betrachtet. Balázs fühlt, dass die Nacht seiner Seelenwelt entspricht und vielleicht seine Dichtkunst von dort entspringt. Er habe in ihr seine „Märchenjahre" verbracht. Das Erleben der eigenen Kindheit als Leben in einer verzauberten, traumhaften Märchenwelt, und doch voller Realismus, beschreibt Balázs in seiner Autobiographie *Die Jugend eines Träumers* (1946). Die beschriebene Szene aus dem Jahr 1904, in der Wirklichkeit und Traum ineinander übergehen, besitzt erstaunliche Parallelen zum Tanzspiel *Der holzgeschnitzte Prinz*, in dem der Prinz in einer Traumsequenz selbst zum Herrscher über die Dinge der Natur wird.

In Lőcse traf Balázs seine Jugendfreundin Marianna Hoffmann (mit Kosenamen Manna erwähnt). Er nennt sie sein Rautendelein mit zwei „Märchenaugen", die sie immer für ihn bleiben werde.[144] Rautendelein ist die Hauptfigur in Gerhart Hauptmanns (1862-1946) Märchendrama *Die versunkene Glocke* (1896). Als elbisches Wesen in menschlicher Gestalt verblendet sie mit ihrer Schönheit Meister Heinrich, den Schmied. Sein Liebesbündnis mit dem seltsamen Feenwesen macht ihn nicht nur gesund, sondern bringt ihm auch die Begeisterung für die höchsten künstlerischen Ideale nahe, die aber trotz der Unterstützung des überirdischen Wesens für ihn letztendlich unerreichbar bleiben. Diese Motivik taucht in abgewandelter Form in Balázs' Tanzspiel wieder auf, wie noch zu zeigen ist. Dort

[143] *Napló* 1, Eintrag vom 7. August 1904, S. 80: „[…] és végső meggyőződésként éreztem, hogy ez a világ van az én lelkemhez nőve. Itt ébredt talán, innen eredt a költészetem. Itt éltem a ‚meseéveket'. Ez az én világom. […] Mint egy halk, de óriás terjedelmű diadalinduló, melynél bevonultam birodalmamba. Kitárt karral és hátravetett fejjel mentem, és mosolyogtam a hegyekre, erdőkre. Ugye érzitek, hogy megérkezett az uratok?" [(…) und äußerst überzeugt fühlte ich, dass diese Welt zu meiner Seele gewachsen ist. Hier erwacht vielleicht, von hier entspringt meine Poesie. Hier lebte ich die ‚Märchenjahre'. Das ist meine Welt. (…) Wie ein leiser Triumphmarsch, aber von riesigem Ausmaß, zu dem ich in mein Reich einzog. Mit ausgestrecktem Arm und hocherhobenen Hauptes schritt ich und lächelte den Bergen und Wäldern zu. Nicht wahr, ihr fühlt, dass euer Herr angekommen ist?].

[144] *Napló* 1, Eintrag vom 9. August 1904, S. 81.

10.18132/LFZE.2016.19

geht es zwar nicht primär um das Verwirklichen künstlerischer Ideale, doch interpretierte Balázs selbst sein Werk als Künstler-Märchen, in welchem der Prinz als Künstler erscheint. Darauf und auf die ambivalente Rolle der Fee ist später noch einzugehen.

Hauptmann ist und bleibt für Balázs ein Idol, während er sich in Folge seiner intensiven Auseinandersetzung mit dramaturgischen Fragen von anderen Dramatikern wie Henrik Ibsen (1828–1906) distanzierte. Zunächst zwar mit zwei wissenschaftlichen Studien in Erscheinung tretend, einmal über Hebbel[145] und einmal über Maeterlinck[146], und sich daneben als Dichter versuchend, sah Balázs sich als

[145] BALÁZS, Béla: „A tragédiának metafizikus teóriája a német romantikában és Hebbel Frigyes [Die metaphysische Theorie der Tragödie in der deutschen Romantik und Friedrich Hebbel]“, *Nyugat* 1 (1908/1), S. 87-90. Diese Abhandlung war im Grunde ein Aufriss seiner Dissertation über *Friedrich Hebbels Pantragismus als Folge der romantischen Weltanschauung*. Für selbige erhielt Balázs im selben Jahr von der Budapester Universität den Doktortitel in deutscher Philologie. Für den Aufsatz wählte er ein Motto aus Hebbels Tagebuch, das seine eigene Weltanschauung reflektierte: „Nur Narren wollen die Metaphysik aus dem Drama vertreiben.“ Kern der Studie ist, dass das Drama – welches aus zeremoniellen, religiösen Wurzeln entstanden sei – die Weltsicht spiegeln muss, aber keine naive Kopie des Lebens sein darf; es soll vielmehr darauf abzielen, die transzendentalen Kräfte abzubilden, die den Menschen und sein Schicksal beeinflussen. Balázs hebt besonders den Wert von Hebbels Dramentheorie hervor als sinnvollen Ausgangspunkt für moderne Dramatiker, die ihren Dramen eine tiefere, metaphysische Signifikanz einverleiben möchten. Er sieht sich selbst in der Position, die ästhetisch-dramaturgischen Ziele Hebbels in seinem Kunstschaffen vollenden zu können, vgl. LEAFSTEDT, Carl: „*Bluebeard* as Theater: The Influence of Maeterlinck and Hebbel on Balázs's *Bluebeard* Drama“, in: Laki, Péter (Hrsg.): *Bartók's World*, Princeton: Princeton University Press 1995, S. 137. Hebbel habe Dinge in Gang gesetzt, welche noch nicht vollendet worden seien, vgl. BALÁZS,: „A tragédiának metafizikus teóriája“, S. 88. Leafstedt kommt der Verdienst zu, als erster auf den Einfluss von Hebbels Dramentheorie auf Balázs aufmerksam gemacht und diesen genauer beleuchtet zu haben am Beispiel von *Herzog Blaubarts Burg*. Insofern Hebbel das Tragische der menschlichen Existenz betont, nämlich vom tragischen Konflikt des individuellen und universalen Willens ausgeht, der vom Universum wieder in Balance zu bringen ist, und von einer ‚tragischen Schuld' sogar als Notwendigkeit spricht, ist die Wirkung auf das Mysterienspiel *Herzog Blaubarts Burg* unübersehbar, vgl. die Textinterpetation in LEAFSTEDT: „The Influence of Maeterlinck and Hebbel“, S. 140-143. Auch in Balázs' zeitgleich mit der Dissertation entstandener *Todesästhetik* (1906) haben Hebbels Gedanken Eingang gefunden, wie die stellenweise namentliche Nennung nahelegt. Doch ein gleichermaßen starker Effekt besteht nicht für Balázs' Dramaturgie der Gattung Märchen, wenn er auch im Hintergrund mitschwingt. Im Märchen agieren keine Individuen, Märchenfiguren handeln auf andere Weise und treffen keine eigenen, tragischen Entscheidungen wie Judith. Eine Verkörperung der ‚tragischen Schuld' im Hebbelschen Sinne (z.B. Judith) blitzt auf, wenn der Prinzessin plötzlich ihre moralische Verfehlung und ihr falsches Wesen bewusst werden, doch löst diese sich in märchenhafter Harmonie auf. Märchenfiguren durchlaufen nicht unbedingt eine psychologisch-moralische Findung zu sich selbst, zu einem autonomen Subjekt. Dies tun sie erst in Kunstmärchen, beispielhaft Prinz und Prinzessin in Balázs' *Holzgeschnitzten Prinzen*. In diesem Fall sind vielmehr Märchentheorien in den Blick zu nehmen, wie Hanno Loewy dies in seiner Balázs-Monographie tut. Deshalb wird in der vorliegenden Arbeit eine Analyse der Auswirkung von Hebbels Dramentheorie auf den *Holzgeschnitzten Prinzen* und anderer Märchen Balázs' ausgespart.

[146] BALAZS, Béla: „Maeterlinck“, *Nyugat* 1 (1908/1), S. 446-454. Balázs stellt einen Mangel an metaphysischem Tiefgang im französischen Symbolismus am Beispiel Maeterlincks fest und kritisiert darüber hinaus, dass Maeterlincks Charaktere sich nicht entwickeln und nicht bewegen, vgl. ebd., S. 449. Den immer wieder und zu Recht in der Forschung konstatierten Einfluss des symbolistischen Stils Maeterlincks auf die Genese des dramatischen Stils von Balázs beleuchtet Leafstedt kritisch-differenziert und kommt zum Schluss, dass sowohl Lukács als auch Balázs den Symbolismus nicht durch die französische Lyrik und Dramatik rezipierten, sondern durch die deutsche Literatur Goethes

10.18132/LFZE.2016.19

zukünftigen großen Dramatiker, in jungenhafter Selbstüberschätzung gar als einzig würdigen Nachfolger Hauptmanns.[147] Dessen neuestes Werk, das Märchendrama *Und Pippa tanzt! Ein Glashüttenmärchen* (1906) schaute sich Balázs im Lessing-Theater während seines Berliner Studienaufenthalts an. Die in sein Tagebuch knapp notierte Kritik der Aufführung ist wegen der hier anklingenden dramaturgischen Gedanken und kunstphilosophischen Prämissen bemerkenswert:

> Der erste Aufzug dringt nicht durch auf der Bühne. Hektisch, weil schnell. Im Buch kann irgendeine Szene ein-zwei Zeilen umfassen. Auf der Bühne muss eine Szene eine Zeit lang dauern, damit sich *die Situation* als Bild und als Sinneseindruck verfestigt. […] Was sehr kurz auf der Bühne ist, das glauben wir nicht. […] Auch das Symbol ist sowohl schwerer als auch leichter auf der Bühne. Auf der Bühne ist eigentlich alles Realität. […] Der Sinneseindruck ist nicht übergehbar. Im Sinneseindruck ist aber dennoch ein viel intensiveres und subtileres Symbol möglich, als in irgendeinem Wort. Denn eigentlich ist jeder Sinneseindruck schon von sich aus symbolisch.[148]

Die Kritik an der abstrakt-begrifflichen Sprache sowie die Betonung des intensiven, sinnlichen Erlebnisses als Medium der Erkenntnis sind Konstanten in Balázs' von der Lebensphilosophie beeinflusster Ästhetik. Grundlegend für das Verständnis dieser Ästhetik, wie sie sich auch in der Thematik und Gestaltung seines Märchens vom *Holzprinzen* niederschlägt, ist seine frühe, Fragment gebliebene Abhandlung *Halálesztétika* [Todesästhetik][149]. Der Titel rührt von Balázs' These her, dass die grundlegenden Formprinzipien der europäischen Kunst den Tod gewissermaßen in sich tragen. Zunächst hält er fest: „A művészet az élet öntudata."[150] [Die Kunst ist das Selbstbewusstsein des Lebens.] Mit anderen Worten: „A művészet

---

und der deutschen Romantik Novalis' et al., vgl. LEAFSTEDT: „The Influence of Maeterlinck and Hebbel", S. 139.

[147] Balázs bekennt am 9. Februar 1907, dass er Gerhart Hauptmann als seinen „unmittelbaren Vorgänger empfinde", *Napló* 1, S. 387. Seit Ende 1904 arbeitete Balázs an seinem ersten Drama, das allerding ein großer Misserfolg war.

[148] *Napló* 1, Eintrag vom 18. Februar 1907, S. 393. Ungarischer Originalwortlaut: „Az első felvonás nem érvényesül a színpadon. Kapkodó, mert gyors. Könyvben akármilyen jelenet lehet egy-két soros. Színpadon tartania kell valameddig egy jelenetnek, hogy megállapodjon mint kép, érzéki benyomás a helyzet. […] Ami nagyon rövid a színpadon, azt nem hisszük el. […] A szimbólum nehezebb is, könnyebb is a színpadon. A színpadon tulajdonképpen minden realitás. […] Az érzéki benyomás áthághatatlan. De viszont az érzéki benyomásban sokkal intenzívebb és szubtilisabb szimbólum lehetséges, mint akármilyen szóban. Hiszen tulajdonképpen minden érzéki benyomás már magában véve szimbolikus."

[149] Siehe *Napló* 1, Eintrag vom 14. Dezember 1906, S. 371. Dort ist zum ersten Mal von der *Todesästhetik* die Rede. Balázs trug die *Todesästhetik* im Januar 1907 schließlich mit Erfolg als Vortrag im Simmel-Seminar vor, siehe Napló I, Eintrag vom 23. Januar 1907, S. 379. Ein Jahr später erschien sie in Budapest auf Ungarisch, wurde jedoch niemals in deutsche Sprache übersetzt. Balázs' Ausführungen stehen in einem Bezug zu Simmels Todesphilosophie, vgl. SIMMEL, Georg: „Zur Metaphysik des Todes", *Logos I* (1910), S. 57-70.

[150] BALÁZS, Béla: *Halálesztétika* [Todesästhetik], Budapest: Papirusz 1907/08, S. 18.

10.18132/LFZE.2016.19

az élet transzcendenciájának érzése.“[151] [Kunst ist das Gefühl der Transzendenz des Lebens.] Der Tod sei nicht nur eine Bedingung des Lebens, sondern auch der Kunst und damit Form stiftend: „A halál az élet formája.“[152] [Der Tod ist die Form des Lebens.] Das Ende gibt dem Leben seine Form wie die Kontur einer Zeichnung die Grenze einer Figur bildet und ihr somit eine Form gibt. Anders ausgedrückt: Kunst ist Form des Lebens. Aber der Stoff des Lebens, der Inhalt des Ganzen spielt eine eher untergeordnete Rolle in dem Argumentationsgang. Wie das Leben, so bedeute auch das Kunstwerk das Ganze und reiche bis an den Tod heran. „Csak a halál révén van értelme.“[153] [Nur durch den Tod bekommt es Sinn.] Kunst drückt jene metaphysische Ahnung des Transzendenten aus, dessen, was begrifflich unfassbar und unaussprechlich bleibt. Balázs versinnbildlicht dies in der Metapher der „Insel des Lebens“[154], von deren äußersten Bereich des „Strandes“ aus wir das Jenseitige und Transzendente fühlen können. Die Intensität des Erlebnisses spielt für Balázs dabei eine große Rolle.

Die Tragödie verkörpert für Balázs einerseits das dramatische Prinzip der Paradoxie, welches immer auch ein tödliches ist. Denn nicht nur der Tod umschließt das Leben und macht es spürbar, sondern auch das „Unfassbare. Das seiner Natur nach unfassbare: der Widerspruch, das Problem. Das ist das Ende unserer Welt.“[155] Außerdem erscheint Balázs die Tragödie „als Inbegriff des rituellen Rausches, als Ritual“[156] Andererseits ist die Tragödie zugleich die „Krönung aller Künste“, in der „die Berührung mit dem Tod oder dem tragischen Widerspruch zum *höchsten* Bewußtsein führt.“[157] „Deshalb war sie einst eine bewusst religiös-symbolische Zeremonie.“[158] Im zweiten Teil wendet sich Balázs jäh der Gattung Märchen zu, die im fundamentalen Gegensatz zur ‚religiösen‘ Kunst der Tragödie steht. Das Märchen ist neben der Anekdote und Sage, wie Balázs anmerkt, die Kunst des Volkes. Sie nimmt den Rezipienten mit „in eine flache Welt der Bewußtlosigkeit“[159], in der alle Probleme glücklich gelöst werden:

[151] Ebd., S. 19.
[152] Ebd., S. 20.
[153] Ebd., S. 21.
[154] Ebd., S. 22.
[155] Ebd., S. 37.
[156] Loewy: *Béla Balázs*, S. 31.
[157] Ebd., S. 34.
[158] Balázs: *Halálesztétika*, S. 39.
[159] Loewy: *Béla Balázs,* S. 34.

10.18132/LFZE.2016.19

> Das Märchen sehnt sich nicht, blickt nicht nach außen. Es geht nicht in eine Richtung und erreicht auch nicht das Ende von nichts. Es bleibt drinnen und spielt das Kaleidoskop-Spiel mit dem, was es hat. Das Märchen hat keine Grenze und deshalb hat es auch nichts Grenzenloses; es will nichts verstehen und deshalb gibt es auch nichts, was es nicht verstünde. […] Das Märchen ist Bewusstlosigkeit.[160]

Den Möglichkeiten sind keine Grenzen gesetzt: „Das Gefühl der Transzendenz ist ein Gefühl des Hier-geht-es-nicht-weiter, aber gerade das ist es, was das Märchen nicht kennt." Es ist sogar in der Lage, die „gnadenlos törichte Einmaligkeit der uns umgebenden und gefangen haltenden Realität" zu tilgen. „Die Welt verwandelt sich in schwebende, bemalte Theatervorhänge, die in jedem Moment aufgehen können und vor uns breitet sich etwas anderes aus, etwas ganz anderes. Man könnte glauben, das Märchen sei der stärkste Ausdruck des metaphysischen Instinkts." Im Märchen ist laut Balázs alles transzendent und immanent zugleich.[161] Auf diese Weise „wird das ‚Untragische' des Märchens metaphysisch und das Metaphysische figurativ."[162]

Demnach vergegenständlicht das Märchen einen Bewusstseinszustand, in dem das Unwirkliche real wird. Dieser ist jedoch vom ‚höchsten Bewusstsein' denkbar weit entfernt, weshalb Balázs am Ende der Passage beinahe verschämt seine – freilich gewollte – Naivität einräumt: „Wir sind manchmal bereit zu glauben, das Märchen sei die Krönung der Kunst. Das Paradoxon des Märchens ist gar nicht so einfach."[163] Balázs legitimiert seine Ansicht jedoch mittels seiner Deutung des Märchens, über die Gattung hinausgehend, als Medium, welches die „Wahrheit der Form" zum Ausdruck zu bringen vermag, die wichtiger sei – zumindest Hebbel zufolge, auf den sich Balázs an dieser Stelle namentlich bezieht – als die „Wahrheit des Inhalts". „Es gibt Volkslieder, deren Inhalt nichtssagend, ja sogar einfältig ist, und sie rühren uns trotzdem, weil die Wahrheit ihrer Form großartig ist."[164] Balázs hegte großes Interesse an der Volkskunst. So durchwanderte er seit 1904 in den Sommermonaten wiederholt gemeinsam mit Kodály die ungarische Provinz, einmal im August 1906 auch mit Bartók, auf der Suche nach Volksliedern und Volksmärchen. Bis ans Ende seines Lebens hegte Balázs den romantischen Traum vom Eintauchen in die Seele des Volkes, wo er wie Bartók und Kodály das ‚wahre Ungarntum' vermutete. Balázs

[160] BALÁZS: *Halálesztétika*, S. 41. Siehe ebenda die folgenden Zitatstellen.
[161] Vgl. ebd., S. 42.
[162] LOEWY: *Béla Balázs,* S. 34.
[163] BALÁZS: *Halálesztétika*, S. 43
[164] Ebd., S. 29.

10.18132/LFZE.2016.19

bemühte sich jahrelang um gutes Ungarisch, denn es erschien ihm zuweilen als Synonym für die Sprache der einfachen Menschen.[165]

Allerdings legt Balázs mit seiner *Todesästhetik* keine ausgereifte, analytisch und kohärent durchgearbeitete Arbeit vor. Hanno Loewy, der ihn als „Dilettant der Philosophie und Ästhetik“[166] titulierte, antwortet treffend auf die Frage nach der Bedeutung dieses kunstphilosophischen Experiments:

> Anstelle einer theoretischen Analyse oder eines programmatischen Manifests tritt uns ein künstlerisches Credo entgegen, das sich in eine liturgische, eine gleichsam rituelle Sprache kleidet. […] Seine Bekenntnisrede endet im Bekenntnis zum Ritual: ‚Ein das Leben darstellendes Drama als symbolische, religiöse Zeremonie zu schreiben und zu sehen, Idole zu schnitzen und Idole anzubeten, das ist die größte künstlerische Potenz.

1.4.1 Das Märchen im Kontext von Balázs’ kunstphilosophischem Denken

Aus einem längeren Tagebuchbericht vom 7. September 1911 geht hervor, dass Balázs für Kodály ein Märchendrama verfassen wollte, in der Hoffnung, dieser möge endlich Gefallen an einem Libretto aus der Feder Balázs’ finden und ein Bühnenwerk auf dieser Basis komponieren, nachdem Kodály seinerzeit *Herzog Blaubarts Burg* abgelehnt hatte. Balázs bezeichnet den Plan eines Bühnenstücks mit Märchensujet als „utolsó kötelességem“[167] [meine letzte Pflicht] – eine freilich selbstauferlegte, denn schon im Sommer 1911 nahm Balázs das Märchendrama für Kodály in seine Aufgabenliste auf und fügte hinzu, Märchen zu diesem Zweck lesen und gründlich verstehen zu müssen.[168] Als Hilfsmittel diente ihm eine Volksmärchensammlung. Nicht ungewöhnlich für einen jungen Künstler, plagte sich Balázs mittlerweile mit Zweifeln an seinem Talent und der Qualität seiner Werke, er war auf der Suche nach seinem individuellen, persönlichen Stil sowie einer seine Ideen adäquat zum Ausdruck bringenden Form.[169] Im Zuge seiner intensiven Auseinandersetzung mit

---

[165] Loewy weist auf Balázs’ Abschlussarbeit in Ungarischer Literatur an der Universität 1906 hin, die den Titel *Betrachtungen zur ungarischen Sprache* trägt und sich auf Wilhelm Wundts einflussreiches Werk *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte* (2 Bde., Engelmann: Leipzig, 1900-1909) stützt, vgl. LOEWY: *Béla Balázs*, Anmerkung 14, S. 42.

[166] LOEWY: *Béla Balázs*, S. 62.

[167] *Napló* 1, S. 513. Balázs verweilte momentan in Florenz. Am 20. August 1911 war er mit Bartók, Zoltán Kodály und dessen Frau Emma nach Waidberg in den Urlaub gereist. Balázs berichtet unter anderem, dass Bartók sechs bis acht Stunden am Tag an der Instrumentierung vom *Blaubart* arbeitete.

[168] *Napló* 1, Eintrag vom 11. Juli1911, S. 491.

[169] *Napló* 1, Eintrag vom 7. Januar 1908, S. 453: Laut einer Kritik von Ernő Osvát (1877-1929), dem Herausgeber des *Nyugat*, seien Balázs’ Märchen nur zufällig schön. Er habe nur Talent, seine Kunst sei nichts Besonderes. Am 4. August 1908 trägt Balázs in sein Tagebuch ein, dass seine Gedichte – mit Endre Adys Gedichten verglichen – ohne jede Intensität seien und er meint: „A drámához tudok

10.18132/LFZE.2016.19

den Schwierigkeiten bei der Gestaltung seiner literarischen Erzeugnisse resümiert Balázs:

> Einstweilen erkenne ich, dass sie keine Märchen sind,[170] sondern kreuz und quer gelegte Märchenmotive. Dies sind die Steine. Das andere ist der Putz. Aus diesen muss ich das Drama aufbauen. Dies sind die Dinge, die aus mehreren Mythosschichten[171] bestehen und mächtig sind wie ein Mythos. – Und ich sehe die Bühne mit einfachen Märchenwundern ohne ‚Kunststück' vollbracht. Nicht Automaten sollen arbeiten, keine Reinhardtsche[172] Inszenierung.[173]

Demnach sind Balázs' Märchen in Inhalt und Form mythologisch – ein Gedanke, der in Balázs' Reflexionen über sein eigenes literarisches Schaffen auch 1918 noch präsent bleibt. So notiert er in sein Tagebuch unter dem Eindruck einer Unterhaltung mit dem befreundeten György Lukács:

---

legtöbbet. Ott pedig én valami egészen újról, csodálatosról álmodom. […] De nagyon tudatlannak érzem magam és járatlannak az életben." [Zum Drama weiß ich am meisten. Da träume ich aber von etwas ganz Neuem und Wunderbaren. (…) Aber ich fühle mich sehr unkundig und unerfahren im Leben.], *Napló* I, S. 476.

[170] Balázs bezieht sich an dieser Stelle nicht auf konkret genannte Werke, aber es wird aus dem Kontext des Tagebuchs deutlich, dass er sowohl seine Bühnenstücke, und zwar veröffentlichte, wie *Herzog Blaubart*, und geplante, wie das Märchendrama für Kodály, als auch seine Märchen meint. Veröffentlicht hatte Balázs bis zu diesem Zeitpunkt im Sommer 1911 neben einem Gedichtsband *Der Wanderer singt* (1911) im *Nyugat* die Dramen *Dr. Margit Szépal* (1909, verfasst jedoch schon 1906) und *Die Fee* (1910), in der Theaterzeitschrift *Színjáték* [Schauspiel] erschien die erste Version von *Herzog Blaubarts Burg* (1910, aufgeteilt in Bd. 1/Nr. 8, Bd. 16/Nr. 17), erst im September 1911 veröffentlichte der *Nyugat* Balázs' Drama *Das Blut der Jungfrau Maria*. Die drei letztgenannten Werke erfuhren diverse bedeutsame Umarbeitungen und wurden schließlich als Werkgruppe unter dem Titel *Misztériumok* [Mysterien] veröffentlicht (*Nyugat*, 1912). Vgl. zum inhaltlichen, formalen und ästhetischen Zusammenhang der Mysterienspiele OKAMOTO, Yoshiko: „The Creation of Béla Balázs *Bluebeard's Castle*: On a Relation with *Mystery Plays*", *The Journal of East European Studies* 34 (2012), S. 3-24. Zu den veröffentlichten Märchen zählen: *Mosolygó Tündér Ilona meséje* (1909), *Muzsikus Mese* (1907), *A Csend* (Nyugat, 1908), verfasst hatte er schon *Dialogus a dialogusról* (Athenaeum, 1913).

[171] Balázs kreiert die zusammengesetzten Adjektive ‚mítoszrétegségű' und ‚mítoszhatalmú' neu, sie können nicht wörtlich ins Deutsche übersetzt, sondern nur umschrieben werden. Das erste Adjektiv setzt sich aus den Begriffen Mythos und Schichtung zusammen und weist auf die Eigenschaft der ‚dolgok' [Dinge], das heißt der Märchenmotive, die verschiedenen mythischen Ursprüngen entstammen, welche eben ‚összevissza' [hin und her, kreuz und quer, durcheinander] geschichtet werden und auf diese Weise das mythische Denken transportieren; das zweite Adjektiv setzt sich aus den Begriffen Mythos und Macht zusammen, was wohl auf die Wirkungsgewalt der Mythen abzielt.

[172] Max Reinhardt (1873-1943), geboren als Maximilian Goldmann, war österreichischer Theaterregisseur und Intendant, Mitbegründer des Kleinen Theaters Unter den Linden, was damals noch Lessing-Theater hieß und dessen Leitung er neben dem Neuen Theater, dem späteren Theater am Schiffbauerdamm, 1902 übernahm (bis 1905). Er gründete zudem 1905 die Schauspielschule Berlin. Von 1905 bis 1930 leitete er das Deutsche Theater in Berlin. Balázs sah sich während seines Studienaufenthalts in Berlin laut seiner Tagebuch-Notizen diverse Theatervorstellungen an verschiedenen Theatern an, u.a. im Lessing-Theater. Es ist davon auszugehen, dass er die Inszenierungen von Reinhardt zum Teil kannte. Der Regisseur war bekannt für aufwendige Inszenierungen mit großer Bühnenmaschinerie.

[173] *Napló* 1, S. 491. Ungarischer Originalwortlaut: „Egyelőre azt látom, hogy nem mesék vannak, hanem összevissza rakott mesemotívumok. Ezek a kövek. A többi vakolat. Ezekből kell felépítenem a drámát. Ezek a mítoszrétegségű és mítoszhatalmú dolgok. – És látok színpadot egyszerű, „Kunststück" nélkül véghezvitt mesecsodákkal. Ne gépek dolgozzanak, ne a reinhardti rendezés!"

10.18132/LFZE.2016.19

> Meine Märchen sind Seelenmythen gerade so, wie die alten zum Teil Naturmythen. Ebenso als naive und unmittelbare Realität, als Erlebnisse betrachtete Dinge. Jedoch keine Allegorien,[174] da sie keine bewussten Einsetzungen sind. Allerdings sind sie Mythen, weil sie buchstäblich berücksichtigenswerte, *buchstäblich geglaubte* Dinge sind. Zur Märchentheorie von Gyuri [ungarischer Kosename für György; A.V.] zählt die extensive Unendlichkeit, wie beim Ornament. Bei ihm ist das Ende des Märchens immer zufällige Lösung des Fadens: keine Form. Aber meine Märchen sind wohlgeformt. Nichtsdestoweniger haben sie diese Endlosigkeit inne: in Richtung Abgrund. Nicht die Endlosigkeit des Weges, sondern des Brunnens, dessen Rand wohlgeformt ist.[175]

Ein vollkommenes, schön geschriebenes Märchen soll nach Balázs' Ansicht gewissermaßen auf natürliche Weise entstehen und etwas metaphysisch-wesentliches, eine Grundidee oder -wahrheit zum Ausdruck bringen, es soll „gefunden"[176] werden. Bezeichnenderweise verwendet Balázs den Ausdruck des Seelenmythos erstmalig öffentlich in einem Aufsatz über den Dichter Endre Ady, veröffentlicht 1919 in der soziologischen Zeitschrift *Huszadik Század* [Zwanzigstes Jahrhundert] – einem Organ der oppositionellen sozialradikalen Bewegung und der 1901 gegründeten Gesellschaft für Gesellschaftswissenschaft (Társadalomtudományi Társaság).[177] Balázs bezeichnet darin Ady als repräsentativen Schöpfer von Mythen bzw. Verfasser eines Seelenmythos. Balázs greift in der Ady-Kritik die Argumentation und Terminologie auf, wie er sie schon in seinem Tagebuch entwickelt und auf seine eigenen Märchen angewendet hatte. Vermittels dieser Qualifizierung rückt Balázs seine Werke in die Nähe der lyrischen Meisterschaft Adys, bemüht um eine Aufwertung seines eigenen künstlerischen Könnens. Ein Anliegen, das nur zu verständlich ist, bedenkt man die Außenseiterstellung, die

---

[174] Schon frühzeitig, nämlich an Pfingsten 1904, griff Balázs diese Gegenüberstellung von Märchen und Allegorie in seinen Tagebuchnotizen auf: „Nem egy gondolathoz kifejező mesét keresni. Nem allegorizálni és megszemélyesíteni – hanem egy teljes szép mesének minden epizódjában a gondolatot megtalálni! Óriási különbség ez!" [Nicht zum Gedanken ein ausdrucksvolles Märchen finden. Nicht allegorisieren und versinnbildlichen – sondern in jeder Episode eines wirklich schönen Märchens den Gedanken finden], Napló I, S. 40.

[175] *Napló* 2, S. 308, Eintrag vom 9. April 1918. Ungarischer Originalwortlaut: „Az én meséim lélekmítoszok, éppen úgy, ahogy a régiek egy része természetmítosz. Ugyanúgy naivan és közvetlen realitásnak, eseményeknek látott dolgok. De nem allegóriák, mert nem tudatos behelyettesítések. Csakugyan mítoszok, mert szó szerint veendő, *szó szerint hitt dolgok*. Gyuri meseelméletéhez hozzátartozik az extenzív végtelenség, mint az ornamentumnál. Hogy a mese vége mindig véletlen elszakadása a fonálnak: nem forma. De az én meséim formások. Mégis bennük van ez a végnélküliség: a mélység irányában. Nem az út, hanem a kút végnélkülisége, melynek a kávája formás."

[176] Anna Lesznai erinnerte sich, dass sie und Balázs immer die Wendung ‚ein Märchen finden' benutzen, wenn es um das Verfassen ihrer Märchen ging.

[177] Vgl. FÖLDES, Györgyi: „A mese mint lélekmítosz Balázs Béla felfogásában [Das Märchen als Seelenmythos in der Auffassung von Béla Balázs]", *Alföld* 58/10 (2007), S. 60; Vgl. dazu BALÁZS, Béla: „Ady Endre mitológiája [Die Mythologie von Endre Ady]", *Huszadik Század* 6 (1919), S. 104-107.

10.18132/LFZE.2016.19

Balázs Zeit seines Lebens unter den modernen ungarischen Schriftstellern einnahm.[178]

Im Tagebuch skizzierte er schon 1906 seine Vision einer neuen Kunstgattung, die starke Parallelen ausweist zum Märchen als Seelenmythos:

> Neue Dramenform: auch die inneren Bilder zu zeigen. Die Kämpfe, die im Inneren Dialoge sind. Die Wirkungen, die die im Inneren gesehenen Bilder, manchmal Visionen, erzeugen – müssen draußen gespielt, sichtbar gemacht werden.[179]

Die Literaturwissenschaftlerin Györgyi Földes hat im Ady-Aufsatz ein Charakteristikum des ‚Seelenmythos' aufgespürt:

> Der Seelenmythos entspringt auch dann von innen und er exteriorisiert auch dann, wenn der Rezipient nicht mit den als innere Projizierungen der Seele erscheinenden dämonischen Wesen zusammentrifft, sondern mit scheinbar äußerlich und objektiv existierenden Gegebenheiten (beispielsweise konkreten Orten, wirklich existierenden Personen).[180]

Ausgangspunkt des Seelenmythos ist demnach das Erleben von Erscheinungen sowohl der real existierenden als auch der innerseelischen Welt. Balázs geht – die lebensphilosophischen Theoreme rezipierend – grundsätzlich davon aus, dass der Mensch zu einer adäquaten und differenzierten Erkenntnis über das Leben nur vermittels sinnlicher Erfahrungen gelangen kann; der Mensch erlebt die Dinge als lebendig und real existierend, und zwar unabhängig davon, ob sie in Träumen vorkommen oder in der empirischen Wirklichkeit. Zur Bedeutung des ‚Erlebens' für die theoretischen Überlegungen Balázs' erklärt Matthias Hein[181]: „Zunächst markiert der Begriff ‚Erleben' den vortheoretischen, gemeinsamen Nenner seiner

---

[178] Das ungarische literarische Leben war um die Jahrhundertwende stark vom französischen Symbolismus und einer Frankophilie beeinflusst. Deshalb nahmen Balázs' dramatische Werke und seine Lyrik frühzeitig eine Stellung abseits vom Mainstream ein, denn sie atmeten zu viel Metaphysik und galten als „zu spekulativ, zu abstrakt, zu ‚deutsch' für den ungarischen Geschmack", wie Ivan Sanders nahelegte, zit. n. LEAFSTEDT: „The Influence of Maeterlinck and Hebbel", S. 139.

[179] *Napló* 1, Eintrag vom 8. November 1906, S. 357. Ungarischer Originalwortlaut: „Új drámai forma: a belső képeket is megmutatni. A küzdelmeket, melyek párbeszédek odabent. A hatásokat, melyek a belül látott, néha vízióképek okoznak – kint játszani, láttatni. *Ezek a döntők*: erősebbek, mint valóság képének hatása."

[180] FÖLDES: „A mese mint lélekmítosz", S. 60. Zitat im ungarischen Originalwortlaut: „A lélekmítosz még akkor is belülről fakad, akkor is exteriorizál, amikor nem a lélek belső kivetüléseiként megjelenő démonikus lényekkel, hanem lászólag külsőként, objektívként létező adottságokkal (például konkrét helyekkel, valóban létező személyekkel) találkozik a befogadó."

[181] Der Erlebensbegriff motivierte Matthias Hein *Zu einer Theorie des Erlebens bei Béla Balázs*. Er hält eingangs fest, dass Balázs keine Theorie des Erlebens vorlegt, vielmehr bestehe dessen Werk „aus einem Ensemble von Gedanken, in dem der Erlebensbegriff an zentralen Stellen zum Vorschein kommt. Der Erlebensbegriff ist das ungenannte Gravitationszentrum seiner theoretischen Überlegungen.", HEIN, Matthias: *Zu einer Theorie des Erlebens bei Béla Balázs*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 8.

10.18132/LFZE.2016.19

Gedankengänge. Er ist nicht aus einem Axiom abgeleitet, sondern derart in sich selbst begründet, daß er zugleich Desiderat und Prämisse bildet. […] Das Erleben bildet den gemeinsamen Nenner unterschiedlichster Erfahrungen, ob im Traum oder in der Wirklichkeit, ob als künstlerischer Produzent oder als emphatischer Rezipient."[182] Die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit sind durchlässig in Balázs' mythologischer Weltanschauung, wie sie etwa im erwähnten Ady-Aufsatz erläutert wird:

> Der Geschmack der Realität aller unmittelbaren, intensiven und sinnlichen Erfahrungen birgt den Mythos schon in sich. Die Realität der Dinge ist schon mythisches Erlebnis. Weil mythisch sehen so viel bedeutet wie die inneren oder äußeren Dinge als von uns unabhängige Wahrheiten und als dämonische, ewige Macht zu sehen, welche, auch wenn sie in uns leben, nicht nur durch uns , als huschende Impressionen leben, sondern tatsächlich existieren, und existenter[183] sind als wir.[184]

Im Zentrum der Lebensphilosophie steht das Leben als solches, dessen mysteriöser Charakter weder im Medium der Sprache noch in dem der Erfahrung vollständig aufgelöst werden kann.[185] Das Rätsel des Lebens kann zwar nur auf dem Wege einer Reduktion, nämlich über das ‚Er-leben', entschlüsselt werden, d.h der vage und in sich bestimmungslose Begriff des Lebens kann nur mittels möglichst präziser Beschreibung des Erlebens Gestalt annehmen. Das hat aber zur Folge, dass ein unfassbarer und begrifflich nicht einzuholender Rest bestehen bleibt, der als „ein Überschuß bzw. Mehrwert des Erlebens selbst"[186] zu betrachten ist. Allerdings ist er „kein Anhängsel eines unterbestimmten Lebenskonzeptes, sondern eine Art ‚immanente Transzendenz des Erlebens'." Dieser Transzendenz kann man durch phänomenologische Umschreibungen, in denen die Grenzen des Lebens hervortreten, beikommen. In seinem Œvre legt Balázs daher den Fokus besonders auf Erlebnisse dieser „Übergänge zwischen Traum und Wirklichkeit, Gegenwart und Vergangenheit, Phantasie und Faktizität. Indem Balázs das Erleben an die ihm eigenen Grenzen treibt, ermöglicht er einen ‚ahnungsvollen Einblick' ins Transzendente."[187] Seine

---

[182] Ebd., S. 9.
[183] Balázs verwendet an dieser Stelle den ungarischen Komparativ des Adverbs ‚existent'.
[184] BALÁZS: *Ady Endre mitológiája*, zit. n. FÖLDES: „A mese mint lélekmítosz", S. 60. Ungarischer Originalwortlaut: „minden közvetlen intenzív, érzeki tapasztalásnak realitás íze már mítoszt rejt magában. A dolgok realitása már mitikus élmény. Mert mitikusan látni annyi, mint a belső vagy külső dolgokat tőlünk független valóságoknak, démonikus örök hatalomnak látni, melyek, ha bennünk élnek is, nemcsak általunk, csak mint suhanó impressziók élnek, hanem valóban léteznek, és nálunk létezőbbek."
[185] Vgl. im Folgenden HEIN: *Theorie des Erlebens*, S. 10.
[186] Ebd., S. 11.
[187] Ebd., S. 16.

10.18132/LFZE.2016.19

Todesästhetik verfolgt in diesem Sinne nicht das Ziel einer Ästhetisierung des Todes, sondern die Begründung des Todeshaften jeder Kunstform und des Lebens. Balázs deutet eine Ästhetik des Traumes an: „Wann greift der Künstler nach den Lebenserscheinungen? Dann, wenn er sie als rein symbolische Erscheinungen, als traumhafte Visionen empfindet. Wenn das Leben zum Traum wird, dann ist der Traum zum Leben geworden.“[188] Letztlich geht es hier um das Erleben des Todes, welches Loewy mit dem vergleicht, was Georges Bataille später als „kleinen Tod“ in der Erotik und in den Übergangsriten[189] („rites des passages“) identifizierte.[190]

Balázs' Verwendung des Erlebnisbegriffs ist offenbar von Dilthey[191] geprägt, der auf das Erleben als Grundstruktur jeglicher Realität hinwies sowie die Allgemeingültigkeit des Erlebnisses begründete:

> Das unauflösliche Erlebnis kann in seiner Allgemeingültigkeit am einfachsten dadurch zum Bewußtsein gebracht werden, daß ich mir die es aufhebende Behauptung vorstelle: möglicherweise existiere überhaupt nichts; alsdann tritt mit unwiderstehlicher Kraft die Realität vor mich, welche mit dem Bewußtsein damit, daß etwas für mich da ist, verbunden ist.[192]

Nach Dilthey fallen im Begriff des Erlebnisses Betrachtungsgegenstand und Betrachter zusammen:

> Das Bewußtsein von einem Erlebnis und seine Beschaffenheit, sein Fürmichdasein und was in ihm für mich da ist, sind eins: Das Erlebnis steht nicht als ein Objekt dem Auffassenden gegenüber, sondern sein Dasein für mich ist ununterschieden von dem, was in ihm für mich da ist. Es gibt keine verschiedenen Stellen im Raum, von denen aus das, *was* in ihm da ist, gesehen würde.[193]

Das Erlebnis ist für die Lebensphilosophie das Organ der adäquaten Welterfahrung und Welterkenntnis. Die Erlebniserfahrung eines Ich-Subjekts ist unmittelbar, nicht gegenständlich und der subjektive Zugang ist zentral, ja sogar unhintergehbar. Jedes einzelne der mannigfaltigen Erfahrungsmomente lässt eine kleine, in sich abgeschlossene Welt entstehen. „Es gibt eine Monadologie der

---

[188] BALÁZS: *Halálesztétika*, S. 18.
[189] LOEWY: *Béla Balázs*, S. 35.
[190] Vgl. BATAILLE, Georges: *Das obszöne Werk* (Reinbeck: Rowolt, 1977), zit. n. LOEWY: *Béla Balázs*, S. 29.
[191] Balázs hat mindestens eine Seminar-Sitzung Diltheys in Berlin besucht, wie aus einem Tagebuch-Eintrag hervorgeht, siehe Napló I, S.360. Selbst wenn er dessen Arbeiten nicht selbst gelesen hatte, so dürfte Diltheys Terminologie über Simmel in jenem Dilthey-Seminar vermittelt worden sein.
[192] DILTHEY, Wilhelm: *Einleitung in die Geisteswissenschaften. Breslauer Ausarbeitung*, in: DERS.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 19, hrsg. v. Helmut JOHACH und Frithjof RODI, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1982, S. 43.
[193] DILTHEY, Wilhelm: *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* [Erstausgabe 1910], hrsg. v. Manfred RIEDEL, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, S. 168.

10.18132/LFZE.2016.19

individuellen Erlebniswelten, deren Zusammenhang es zu ergründen gilt.“[194] Erst darüber erschließt sich dem Individuum das ‚Mysterium des Lebens‘. Lukács interpretierte das Erleben als Solipsismus: „Es kann nur die eigene Qualität des Erlebnisses erlebt werden.“[195] Dies führt zu einer Einsamkeit des Subjekts, das um seine Isolation in der Welt weiß, und – vor dem Hintergrund der Sprachkrise um 1900 – zu einem Problem der Kommunikation, da die Vereinzelung im Bereich begrifflicher Erkenntnis nicht überwunden werden kann. Das Subjekt ist zu einer passiven, beobachtenden Haltung gewissermaßen verdammt. Balázs hat dieses schmerzvolle Einsamkeitsgefühl in einem seiner Feuilletons beschrieben:

> […], denn das Innerste und Tiefste – das ist das Ewig Einsame in uns. Bewußtsein nennt man es gewöhnlich, und es bedeutet einen tiefen Schmerz. Den Schmerz, daß es keine so große Leidenschaft noch Ektase gibt, die den ganzen Menschen restlos in sich aufnehmen würde. Immer bleibt ein Rest zurück, der nicht teilnimmt, der außerhalb bleibt und – zusieht.[196]

Lukács zieht aus der Aporie den Legitimationsgrund der Kunst: Sie kann das Scheitern der Kommunikation zur Bewusstheit führen, indem sie nicht versucht, propositionale Gehalte zu vermitteln, die vom Rezipienten kraft seines Verstands interpretiert werden, sondern indem die Kunst eine neue und differenziertere, nämlich eine emotionale Form des Nachvollzugs bzw. des Erlebens anregt. Die Tragik des Scheiterns der Kommunikation wird bei Lukács zum produktiv-schöpferischen Kennzeichen des Kunstwerks. Hein erläutert diesen Gedankengang aus der *Heidelberger Philosophie der Kunst* weiter:

> Dieses ermöglicht einen Bereich harmonischer Geschlossenheit und konstituiert eine Art ‚immanenter Transzendenz des Erlebens‘. Die Kunst wird zum impliziten Maßstab einer geglückten Form der Vermittlung; sie eröffnet eine Dimension der potentiell stillbaren Sehnsucht. Das Erleben des Kunstwerks stiftet Einheit durch Zwietracht, indem es das Unverständliche und Unvermittelbare nicht wegzuleugnen versucht, sondern es als integralen Bestandteil ästhetischer Erkenntnis anerkennt. So kommt allein der Kunst die Möglichkeit von Authentizität und vollendeter Unmittelbarkeit zu. Nach Lukács bietet die Kunst die Möglichkeit ungeschmälerter Erfahrung und ganzheitlichem Erlebens.[197]

Auch für Balázs ist die Ästhetik ein Erkenntnisbereich, der Raum für den ‚ahnungsvollen Blick ins Transzendente‘ gibt und eine Alternative zum

[194] HEIN: *Theorie des Erlebens*, S. 15f.
[195] LUKÁCS, Georg: *Heidelberger Ästhetik (1916-1918)*, in: DERS.: *Gesammelte Werke*, Bd. 17, aus dem Nachlass hrsg. v. György MÁRKUS und Frank BENSELER, Darmstadt/ Neuwied: Luchterhand 1974, S. 26.
[196] BALÁZS, Béla: *Ein Baedeker der Seele und andere Feuilletons aus den Jahren 1920 - 1926*, hrsg. v. Hanno LOEWY, Berlin: Das Arsenal 2002, S. 61.
[197] HEIN: *Theorie des Erlebens*, S. 53.

10.18132/LFZE.2016.19

intellektuellen, abstrakt-begrifflichen Verstehen bietet. Im Rahmen seiner Kinotheorie formulierte Balázs einmal den zentralen Satz: „Das ureigenste Thema der Kunst ist das *Erlebnis* – also nicht die wissenschaftliche Erkenntnis des Objekts, sondern die Spiegelung der objektiven Welt *in der Gefühlswelt des Menschen*."[198] Balázs' Kunstwerke führen den Rezipienten auf die Spurensuche unaussprechlicher Momente im ästhetischen Erleben; jedes Kunstwerk besitzt einen spezifischen Mehrwert, den es zu erfassen gilt. Dabei wird vom Rezipienten eine gesteigerte Aufmerksamkeitsleistung abverlangt. Er benötigt für die ästhetische Erkenntnis ein gutes Gespür, er muss zu intensivem Erleben bereit sein, weshalb die Ausbildung einer differenzierten, verfeinerten Wahrnehmung eine grundlegende Intention von Balázs' Kunstschaffen ist. In seiner Poetologie spielt letztlich die Intuition bzw. die intuitive Erkenntnis eine wichtige Rolle.[199] Einerseits wird das Leiden an der Vereinzelung und Entfremdung sowie die Sehnsucht nach Vereinigung und geglückter Mitteilung in Balázs' Werken dem Betrachter geradezu buchstäblich ‚vor Augen geführt' – etwa auf der Bühne oder im Kinosaal[200] –, gleichzeitig werden andererseits Momente der intuitiven Verständigung geschildert und somit der Weg zur Überwindung der Einsamkeit nachvollzogen.[201] Besonders das Märchenhafte ist auf natürliche Weise intuitiv verstehbar. Im Tanzspiel *Der Holzgeschnitzte Prinz*

---

[198] BALÁZS, Béla: *Der Film, Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Wien: Globus 1961, S. 101.

[199] Charakteristisch für die Lebensphilosophie ist die Ablehnung von Rationalismus, Intellektualismus, Szientismus und der mechanistischen Wirklichkeitsauffassung. Den Vertretern der Lebensphilosophie war gemeinsam, dass sie von der Erfahrung des konkreten, geschichtlich bedingten Menschen ausgingen, „der nicht nur rational denkt, sondern sich auf Intuitionen stützt und sich in seinem Handeln nicht nur durch vernünftige Überlegungen, sondern vor allem von Gefühl, Instinkt, Trieb und Willen leiten läßt.", vgl. RÖD, Wolfgang: *Die Lebensphilosophie*, in: THURNHER, Rainer/ RÖD, Wolfgang/ SCHMIDINGER, Heinrich (Hrsg.): *Die Philosophie des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhunderts 3. Lebensphilosophie und Existenzphilosophie*, München: C.H. Beck 2002 (= Geschichte der Philosophie, Bd. XIII), S. 113.

[200] Massimo Locatelli schreibt zur Bedeutung des Films, dem sich Balázs in den zwanziger Jahren zuwandte: „Der Film, in seiner Eigenschaft als gesellschaftlicher Kunst, also irgendwie aus den Wünschen des Publikums und nicht denen des Schöpfers entspringend, sollte die Möglichkeit einer unmittelbaren Einheit der beiden – Zuschauer und Künstler – bieten und deswegen auch eine unmittelbare Kommunikation zwischen den beiden betroffenen gesellschaftlichen Parteien: Volk und Intellektuellen. Im Film bot sich also eine Lösung des romantischen Mythos einer Kommunikation mit dem Anderen durch das Kunstwerk.", vgl. LOCATELLI, Massimo: *Béla Balázs. Die Physiognomie des Films*, Berlin: Vistas 1999 (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, Bd. 54), S. 77f.

[201] Übrigens hat Loewy darauf aufmerksam gemacht, dass das Verhältnis von Leben und Kunst bei Lukács ein anderes ist als bei Balázs. Während Balázs mit seiner Insel-Metapher durchaus das empirische Leben selbst meinte und die Kunst quasi an die existenzielle Schwelle zwischen Leben und Tod setzt, insofern sie noch dem Leben zugehörig ist, dem Tod aber schon zugewandt, besteht bei Lukács ein radikaler Dualismus zwischen dem empirischen, entfremdeten Leben und der Kunst, welche „das wirkliche Leben" bedeutet, siehe LUKÁCS, György: *Die Seele und die Formen*, Luchterhand: Neuwied/Berlin, 1971 [1911], S. 219. Die Inselhaftigkeit prangert Lukács in seinen Heidelberger ästhetischen Schriften auch als „Unmoral der Kunst" und „luziferisch" an. Im Gegensatz zu Balázs ist Lukács von einem Misstrauen gegenüber den Formen und Gattungen der Kunst als Erlöserin erfüllt. Vgl. dazu LOEWY: *Béla Balázs*, S. 26-27.

10.18132/LFZE.2016.19

ereignet sich diese intuitive Erkenntnis im Reich des Traums. Zu Beginn des Stücks spürt der Prinz etwas, als er der Fee begegnet, doch er kann sie nicht sehen, nicht verstehen, ihr Geheimnis nicht lüften. Sein Sensorium ist nicht dafür ausgebildet. Zu Beginn des ersten Tanzes wird die Fee beschrieben: „Doch auch ihr Antlitz ist von einem grauen Schleier verhüllt. Sie hat etwas Schmerzliches an sich (ist es vielleicht der Schmerz jener Erwartung?), auch etwas Geheimnisvolles und Furchterweckendes." Im zweiten Tanz macht sich der Prinz auf den Weg aus seinem Schloss heraus in den Wald und bemerkt die Fee: „Überrascht bleibt er stehen. Wer kann das sein? Was kann das sein?" Der Prinz spürt die „Wellenbewegungen" der Fee nicht und hat somit keine Basis für das Verstehen ihres „Rufens", was ihn nervös macht, denn: „Verstehst du es, so ist es süßes Rufen, verstehst du es nicht, schauerliche Fremdheit." [202] Erst in der Nacht, als der Prinz in den Schlaf fällt, womöglich einen todeshaften[203] – so heißt es im ‚Intermezzo' des Märchentextes „Lange sitzt der Prinz so da, und das Dunkel senkt sich auf ihn, begräbt ihn vielleicht."[204] – und in das ‚andere' Reich der Fee gleitet, beginnt eine Kommunikation auf nichtsprachlicher (symbolischer) Ebene. Der Prinz als Mensch ist vereint mit den Dingen. Nach Balázs ist der Erscheinungswelt eine „lebendige Physiognomie"[205] inhärent. Die Dinge sind beseelt, was aber im Alltagsleben nicht erkannt wird. Bedeutsam ist nun eine weitere Kategorie der Wahrnehmung, auf die Balázs' Ästhetik des Traumes schließlich zielt. Loewy erläutert dies prägnant:

> Er [Balázs] hält durch alle Wendungen seines Weges an der romantischen Figur eines Pansymbolismus fest, der Menschen und Dinge in Beziehungsformen verwandelt (und umgekehrt), in denen Transzendenz und Immanenz nicht voneinander geschieden sind. Diese Durchlässigkeit versucht er durch fortwährenden Bezug auf einen Grenzbereich zwischen Leben und Tod, einen Übergangs- und Schwebezustand zu sichern und zu erneuern, jenen „anderen Zustand", in dem Künstler wie Rezipient ‚primäre Symbolbildung" lustvoll erfahren sollen. Damit aber verweist Balázs' literarische Produktion in toto auf Strukturen und symbolische Formen eines Komplexes von Ritualen, die Arnold van Gennep unter dem Begriff der „rites de passage", der „Übergangsriten", zusammengefaßt hat und die im Kern mit der Erfahrung der Initiation verbunden sind.[206]

[202] BALÁZS: *Der hölzerne Prinz. Ein Tanzmärchen*, S. 151, 153.
[203] Der Tod ist für Balázs nicht gleichbedeutend mit dem Sterben: „Der Tod als Nicht-Sein, Lebenskontur ist a priori Bedingung des Bewusstseins, das Sterben nur a posteriori. Der Tod ist allgemein, das Sterben individuell. ‚Tod' und ‚Sterben'. Um den ‚Tod' fühlbar zu machen ist das ‚Sterben' gar nicht notwendig.", vgl. BALÁZS: *Halálesztétika*, S. 25.
[204] DERS.: *Der hölzerne Prinz*, S. 166.
[205] DERS.: *Der sichtbare Mensch*, 1924, S. 87. Diese Qualität der Dinge wird schon in der *Todesästhetik* angesprochen, gewinnt jedoch erst in der Kinotheorie an grundlegender Bedeutung.
[206] LOEWY: *Béla Balázs*, S. 12.

10.18132/LFZE.2016.19

In dieser Hinsicht stellt sich die Traum-Szene des Prinzen im Ballett *Der holzgeschnitzte Prinz* als Art Exemplifizierung der kunsttheoretischen Ideen Balázs' dar. Wie in einem Initiationsritus, während dessen der Initiant in einen Rausch und Traumzustand bzw. rituellen Tod verfallen muss, macht der Prinz einen psychologischen und moralischen Prozess durch – begonnen mit den Prüfungen (Wald, Bach, Puppe) und fortgesetzt im Naturreich der Fee –, an dessen Ende er zwar nicht ein neuer Mensch geworden ist, jedoch zu einem neuen, höheren und wahreren Bewusstsein über die bestehende Welt gelangt ist. Für Balázs bedeutete Initiation Befreiung aus einem entfremdeten ‚falschen' Leben und Erlangung eines ‚reifen' Ich-Bewusstseins.[207]

Zur Ausbildung des Sensoriums griff Balázs auf Phänomene zurück, die die Grenzen der diskursiven Sprache hinter sich lassen. Dazu gehören Konzepte aus der Kunst wie Stimmung, Atmosphäre, Färbung oder Resonanz, die mit ihrer suggestiven Kraft den Blick in eine ‚andere Welt' gewähren. Ihre Verwendung spielt auf ein suggestives und unverbindliches Vorverständnis an und soll eine Kommunikation vorbereiten, in deren Verlauf „die Distanz der in ihrer Erlebniswelt eingeschlossenen Individuen partiell"[208] überwunden werden kann. Oft werden Begriffe wie ‚Stimmung' verwendet, ohne dass man ihre Bedeutung kennt. „Durch das Fehlen einer eindeutigen Referenz und ihr ätherisches Wesen weisen diese Begriffe eine Affinität zur Musik auf." So findet sich beispielsweise bei Balázs die häufige Verwendung der Melodie-Metapher, „sie versinnbildlicht ein nicht-begriffliches Bedeutungsmoment, das in jeder Kommunikation *mitschwingt*."[209] Eine solche Metaphorik erzielt eine subtilere und differenziertere Vermittlung von Erlebnismomenten als die Alltagssprache es vermag, ohne jedoch in einen Ästhetizismus zu verfallen.

Auch im Tanzspiel gibt es einige Stellen, an denen Balázs vom Erklingen einer Musik schreibt und sie auch mehr oder weniger vage charakterisiert. Diese Technik kann zweierlei bedeuten: Zum einen schwebte ihm ein Bühnenstück vor, zu dem ein Komponist wie Kodály oder Bartók die Musik komponieren würde und in der Funktion eines Librettisten bemühte er sich – wenn auch dilettantisch und unzureichend – um textliche Unterstützung. Recht konkret sind folgende

[207] *Napló* 1, Eintrag vom 10. November 1906, S. 358.
[208] HEIN: *Theorie des Erlebens*, S. 11.
[209] Die Musik als Mittel der Suggestion übte einen starken Reiz auf Balázs aus, vgl. ebd., S. 200.

10.18132/LFZE.2016.19

Anweisungen: 1. „Die Musik wird unruhiger.“[210]; 2. „Knarrende, klopfende Musik erklingt. Als brächen knotige Zweige. Der hölzerne Prinz bewegt sich.“[211] Zum anderen dürfte ihm klar gewesen sein, dass er das Feld des Komponierens besser den Spezialisten überlassen sollte, sodass sich eine andere Deutung der Musik-Stellen anbietet, nämlich als Mittel der Suggestion bzw. als Stimulanz für einen verfeinerten Ausdruck. Beispielsweise, um den Liebesrausch näher beschreiben zu können: „Dann springt er auf, als wollte er fliegen. Wie kann es auch sein, daß ihn solch ein Liebeswirbelwind nicht in die Lüfte hebt? Auch die Musik ist dieser Meinung. Sein Tanz ist ein ringendes, fiebriges Sehnen. Als wollte er Bande zerreißen. Als wäre ihm sein eigener Leib, als wäre ihm die Welt nur eine quälende Fessel.“[212] Aber auch im dunkelsten, traurigsten Moment des Prinzen suggeriert Balázs durch die Musik-Anweisung, dass hier mehr ausgedrückt werden könnte und sollte als folgendes: „Nur die Musik sagt: ‚Verfluchte Liebe! Jämmerliche Prinzessin! Was ist so das Leben wert‘?“[213]

Eine verfeinerte Sprache soll für den vorsprachlichen Nachvollzug spezifischer Erlebnisse der Wirklichkeit sensibilisieren und so zu einer Art ‚natürlicher‘, herantastender Erkenntnis führen. Die assoziative Sprache des Dichters ist das Instrument seines Einfühlungsvermögens. So gibt es auch Momente des Verstehens im Erleben, über die das Subjekt ins Staunen gerät, die neue Anforderungen an das Denken stellen.[214] Zu den Phänomenen aus dem Grenzbereich der diskursiven Sprache zählen auch das ‚Geheimnis‘ und die ‚Ahnung‘. Diese Begriffe umschreiben Erfahrungen, die über das faktisch Gegebene hinausgehen, indem sie die Phantasie anregen und Assoziationen wecken, wie es eben gerade die Musik tut.

> Die Pointe von Balázs’ Überlegungen besteht darin, daß die Kunst die Dinge ‚selber‘, wie sie an sich sind, als Geheimnis sichtbar zu machen vermag. In diesem Sinne ist das ‚Geheimnis‘ nicht mehr nur Grenze des Verstehens, Abbruch eines diskursiven Verständnisses, sondern auch Impetus einer gesteigerten Wahrnehmungsleistung, die sich vermittels Verfremdung vollzieht.[215]

Da das Geheimnis nicht zu lokalisieren ist, kann es überall zum Vorschein kommen. Es breitet sich aus und verleiht dem gewohnten Leben einen Zauber. In dieser Hinsicht übernimmt auch in der Märchenwirklichkeit im *Holzprinzen* die Fee

[210] BALÁZS: *Der hölzerne Prinz*, S. 151.
[211] Ebd., S. 164.
[212] BALÁZS: *Der hölzerne Prinz*, S. 154.
[213] Ebd., S. 166.
[214] Vgl. HEIN: *Theorie des Erlebens*, S. 31.
[215] Ebd., S. 31.

10.18132/LFZE.2016.19

symbolisch die Funktion eines solchen Stimulans der Erkenntnis. Sie ermöglicht es dem Prinzen, das Leben mit neuen Augen zu sehen, an der Schwelle zu einer anderen Sphäre der Existenz.

Darüber hinaus ist für das Verständnis von Balázs' Werk bedeutsam, dass die sich darin abzeichnende Subjektkonzeption nicht von einem autonomen Subjekt ausgeht. Die Rede vom ‚Er-leben des Lebens' weist vielmehr darauf hin, dass sich der Wahrnehmende in einem Übergangsstadium befindet: vom passiven Medium, das von den Objekten der Erfahrung ‚betroffen' ist, hin zum selbstreflexiven Erleben eines aktiven, autonomen Ichs. Auf Bernhard Waldenfels' *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*[216] rekurrierend, macht Hein auf einen Schwebezustand des Subjekts aufmerksam. Das Erlebnis des Individuums wird zum einen durch „Ich-Fremdes"[217] durchsetzt, d.h. seine Unterscheidungen von Du und Ich, Eigenem und Fremden gerät in diesem Prozess in die Schwebe. Zum anderen wird das Moment der Überraschung, der Einbruch von etwas Unvorhergesehenem betont. Die Schwebe wird „zum wesentlichen Charakteristikum der Märchenwelt"[218] bei Balázs:

> Die Märchenhelden sind in einen Erzählraum verwoben, der deren Autonomie in Frage stellt. Die Handlungen lassen sich nicht ausschließlich dem subjektiven Willen zuschreiben, sondern zeugen von einer Ambivalenz, die den [sic] Helden zugleich vertraut und fremd erscheinen ließ [sic]. Das Changieren zwischen Aktivität und Passivität macht aus ihnen eigentümliche ‚Zwitterwesen'. […] So steht nicht das Märchen ‚als solches' im Mittelpunkt seines Interesses, sondern vielmehr das Märchenhafte.[219]

Die Genese der Ästhetik Balázs' ist vor dem Hintergrund einer Krisenerfahrung zu verstehen, die er mit den Intellektuellen an der Schwelle des Jahrhunderts um 1900 teilt. Loewy fasst die Konstitutionsbedingungen von Balázs' Gesamtschaffen prägnant zusammen:

> Das Leiden an der Entfremdung motiviert Balázs' unermüdliche Suche nach einem Ausdrucksmedium, eine Suche, deren Experimentierwut zugleich in romantischem Anti-Rationalismus schwelgt und sich in unterschiedlichen Medien, Gattungen und Genres erprobt. Balázs schreibt Dramen und Mysterienspiele, Gedichte, Märchen und Romane, Novellen und Feuilletons,

[216] WALDENFELS, Bernhard: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.
[217] WALDENFELS: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, S. 41.
[218] HEIN: *Theorie des Erlebens*, S. 17.
[219] Ebd., S. 17.

10.18132/LFZE.2016.19

> Opernlibretti und Ballette, Schatten- und Puppenspiele, Kinderbücher und schließlich auch Drehbücher für den Film.[220]

Seine literarischen und theoretischen Arbeiten sind geprägt von einer tiefsitzenden Verunsicherung, welche hervorgerufen wurde durch die als tragisch empfundene Trennung des Individuums von der Allgemeinheit, des Menschen von der Natur und von Gott, der Kunst vom Leben, des Verstands vom Gefühl und nicht zuletzt die Trennung von Mann und Frau. Die Verhältnisse wurden als profan und versachlicht empfunden, die Welt war entzaubert.[221] Diesem Gefühl der Entfremdung setzte Balázs seine mythologische bzw. mystische Weltanschauung entgegen. Er geht von der Prämisse einer Art Ur-Einheit aus, welche jedoch in ihre Fragmente zerbrochen ist – poetisch zum Ausdruck gebracht in der berühmten Zeile des Ady-Gedichts *Kocsi-út az éjszakában* [Kutschfahrt in der Nacht] (1909): „Minden Egész eltörött" [Alles Ganze ist zerbrochen]. Balázs strebt nun eine neuartige Realisation dieses ‚Alles-Ganzen' vermöge einer Erneuerung der ältesten literarischen Formen und ihrer Mittel an.[222] Zu diesen zählt er das Märchen, die pantheistisch inspirierte Lyrik sowie die Gestaltung von Gleichnissen und Metaphern. Von einer Wiederbelebung der archaischen Welt versprach er sich, seine Sehnsucht nach der Überwindung der „transzendentalen Obdachlosigkeit" (Lukács) stillen zu können. Diese Sehnsucht bildet das Movens zur Schaffung eines neuen künstlerischen Mediums, das sie aufzulösen gedenkt. Es ist zunächst das Märchen (hernach ab den zwanziger Jahren der Film). Mit dieser Sichtweise war Balázs nicht allein. Sie wird innerhalb seines intellektuellen, künstlerischen Milieus auch von den Mitgliedern des Sonntagskreises geteilt, in erster Linie von Anna Lesznai.[223] In ihrem Aufsatz *Babonás észrevételek a*

---

[220] LOEWY: *Béla Balázs*, S. 12.

[221] Vgl. hierzu auch GLUCK, Mary: *Georg Lukács and his Generation 1900-1918*, Cambridge/London: Harvard University Press 1985, S. 21 – dort weist sie auf die Entfremdung als ein Klischee in den Jahren der Jahrhundertwende hin – und S. 120 in ihrem Kapitel „The Crisis of Aestheticism". Auch Ferenc Fehér bezeichnet die Entfremdung als ein Modewort, vgl. FEHÉR, Ferenc: *Balázs Béla meséi és misztériumai* [Die Märchen und Mysterien von Béla Balázs; Vorwort zur Ausgabe, A.V.], in: FEHÉR, Ferenc/ RADNÓTI, Sándor: *Az álmok köntöse. Mesék és játékok* [Der Mantel der Träume. Märchen und Spiele], Budapest: Magyar Helikon 1973, S. 9.

[222] Vgl. im Folgenden FÖLDES: „A mese mint lélekmítosz", S. 65. Insbesondere die Märchen von Balázs mit chinesischem Sujet bringen diesen vom Taoismus inspirierten Glauben an eine substantielle Einheit von Mensch, Seele und Kosmos zum Ausdruck. Als Beispiele führt Földes folgende Titel an: *Das alte Kind*, *Der ungeschickte Gott*, *Die Gottesräuber*, *Der Mondfisch*, *Die Freunde*, *Die Sonnenschirme*; auf Deutsch erschienen in der Sammlung BALÁZS, Béla: *Der heilige Räuber und andere Märchen*, mit Illustrationen von Mariette Lydis, hrsg. v. Hanno LOEWY, Berlin: Das Arsenal 2005.

[223] Übrigens ist bemerkenswert, dass Balázs die Gedichte von Anna Lesznai dem Mythos zuordnete, nicht aber ihre Märchen, mit der Begründung, dass Lesznais Zielpublikum Kinder gewesen seien und nicht die Erwachsenen, während doch aber bloß Erwachsenenmärchen mythische Gewalt besäßen,

10.18132/LFZE.2016.19

mese és a tragédia lélektanához [Abergläubische Bemerkungen zur Psychologie des Märchens und der Tragödie] kommt eine magische Weltsicht zur Sprache, ein „Märchenglaube“, in dem die im Märchen erschaffene – als die ursprüngliche, paradiesische verstandene – Welt eine Art Ur-Identität oder substantielle Einheit bedeutete. In ihr lösen sich die Grenzen der Existenz, wie bereits angeklungen ist, auf, indem die Anschauung die über das menschliche Leben hinausreichenden Dimensionen erhellt – Földes spricht von der prä- und postexistenten Sphäre.[224] Das metaphysische Wesen des Märchens wurde zwar in der *Todesästhetik* als paradox bezeichnet. Doch in einem Brief an Lukács steht Balázs bedingungslos zum metaphysischen Wesen des Märchens:

> Alles ist Seelensymbol und Seelenschicksal. Alles ist ein Stoff: ‚Gefühl und Landschaft‘, der Gedanke und die sich rings um mich vollziehenden Lebensereignisse, Traum und Wirklichkeit. Ein Stoff, weil die Seele und ihr Schicksal und ihre Manifestationen gleichförmig sind, […] Darum schreibe ich Märchen! […] Durch ihre Form symbolisieren sie, daß der Glasberg am Ende der Welt[225] keinen Dualismus in meine Welt bringt. Auch dieses ist Märchen, auch jenes ist Wirklichkeit. Mein

---

vgl. BALÁZS, Béla: „Lesznai Anna meséskönyve“ [Das Märchenbuch von Anna Lesznai], *Nyugat* 10/1 (1914), S. 64-66. Anna Lesznai (1885-1966), geboren als Amália Moskowitz, war Kunsthandwerkerin, Schriftstellerin und Malerin, eng befreundet mit György Lukács und Béla Balázs und Mitglied des Budapester Sonntagskreises. Mit ihr hatte Balázs eine intensive Auseinandersetzung über die Gattung Märchen geführt, in deren Folge sie eine Kritik zu Balázs' Märchen veröffentlichte: LESZNAI, Anna: „Babonás észrevételek a mese és a tragédia lélektanához“, *Nyugat* 11/13(1918), S. 55-68. Online abrufbar unter: http://epa.oszk.hu/00000/00022/00249/07456.htm (letzter Zugriff 17. November 2015).
1919 emigrierte sie nach Wien, 1939 nach New York. Ihre Autobiographie *Kezdetben volt a kert* [Am Anfang war der Garten], im Deutschen 1965 erschienen unter dem Titel *Spätherbst in Eden*, ist ein Schlüsselroman, in dem die Figuren der Liso, des Wanderers György Vedres und des Philosophen Laszlo für Lesznai, Balázs und Lukács stehen, vgl. dazu das Nachwort Loewys in BALÁZS: *Der heilige Räuber und andere Märchen*, S. 183.

[224] FÖLDES: „A mese mint lélekmítosz“, S. 64. Die Autorin erklärt die Termini, sich auf Tibor Kardos beziehend, wie folgt: „Das mythologische Reich der Präexistenz ist der Urbeginn, das formlose Chaos – der Schritt heraus lässt die Linearität der Zeit entstehen sowie eine persönliche Individualisation –, und diese einstgewesene Einheit als ‚unio mystica‘ kehrt in der Sphäre der Postexistenz wieder.“; Vgl. dazu KARDOS, Tibor: *Az Àrgirus-széphistória* [Die Argirus-Romangeschichte], Budapest: Akadémiai kiadó 1967, S. 131 und 147.

[225] Im Ungarischen Original des Briefes verwendet Balázs den Namen „óperenciás tenger“ [Operencia-Meer]. Zu einem Erklärungsversuch dieses Namens aus der ungarischen Märchen- und Sagenwelt vgl. KUNSTMANN, Heinrich: Óperenciás tenger – das vermeintliche ‚Meer ob der Enns‘ des ungarischen Volksmärchens als wanderungszeitlicher Topos“, *Zeitschrift für Balkanologie* 40 (2004/2), S. 175-189; online abrufbar unter: http://www.zeitschrift-fuer-balkanologie.de/index.php/zfb/article/view/36.
Die einschlägige Forschung versteht „Óperenciás tenger“ als ein fern liegendes, nur in der Vorstellung existierendes märchenhaftes Meer, seltener auch als ein Land oder Gebirge. In der ungarischen Märchen- und Sagenwelt ist „Óperenciás tenger“ ein Topos und steht für etwas Unbegrenztes, Unendliches, Weitentferntes oder das Ende der Welt. Häufig steht der Topos auch in einer lokalen Opposition zu einem Berg, meist dem Glasberg. Viele ungarische Volksmärchen verwenden diesen Topos in ihrer Eröffnungsformel, jedoch bleibt er sowohl der Märchenforschung als auch der Sprachwissenschaft noch immer ein Rätsel, wie Kunstmann konstatierte.

10.18132/LFZE.2016.19

> Mystizismus besteht gerade darin, dass mich alle Dinge angehen, und ich fühle diese Einheit nicht nur innerhalb der Kunst.[226]

Aus diesem Brief ist ein weiteres Moment des Seelenmythos herauszulesen, wie Földes in seiner Studie schreibt: Das Märchen kann insoweit als Seelenmythos gelten, „wie die in ihm erscheinende Seele nicht bloß mit der Psyche, sondern auch mit der diese [die Psyche] metonymisch enthaltenden Seelenwirklichkeit, der metaphysischen Substanz identisch ist."[227] Hinter diesen Kunstgedanken verbirgt sich eine Ethik, die innerhalb des Sonntagskreises insbesondere von Lukács theoretisch entwickelt wurde. Er hatte ein Dostojewski-Buch geplant, in dem die Idee der Seelenwirklichkeit begründet und daraus eine Geschichtsphilosophie und Metaphysik entfaltet wird. Seine Konzeption einer von Kirkegaard und Dostojewski inspirierten Ethik ist jedoch nur in Form der *Dostojewski-Notizen*[228] ausgeführt. Grundthese ist die Substantialität der Seele: „Wir müssen immer wieder betonen, daß das einzig Essentielle doch nur wir sind, unsere Seele."[229] Dies führte zu einer Ablehnung der Macht der gesellschaftlichen Institutionen und zu einer Hinwendung zur Innerlichkeit. Balázs und die Sonntägler haben, „der Dostojewskischen Weisung folgend, auch die von Seele zu Seele führenden Wege gesucht"[230], um das Einsamkeitsgefühl und die Sehnsucht nach Einheit aufzulösen. Die Seele ist dabei nicht einfach ein Prinzip der Innerlichkeit, sondern ist ein Medium der Erkenntnis.[231] Gerade daraus schöpft die moderne Kunst, die keine „Elfenbeinturm-Kunst"[232] sein

---

[226] Brief von Balázs an Lukács im Mai 1910, in: LUKÁCS, Georg: *Briefwechsel* 1902-1917, hrsg. v. Éva KARÁDI und Éva FEKETE, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1982, S. 245.

[227] FÖLDES: „A mese mint lélekmítosz", S. 61f: „[...] hogy a benne megjelenő lélek nem csupán a pszichével, hanem az azt metonimikusan tartalmazó lélekvalósággal, a metafizikai szubsztanciával is azonos."

[228] LUKÁCS, György: *Notizen zum geplanten Dostojewski-Buch*, in: KARÁDI, Éva/ VEZÉR, Erzsébet (Hrsg.): *Georg Lukács, Karl Mannheim und der Sonntagskreis*, Frankfurt a.M.: Sendler Verlag 1985, S. 193-205.

[229] Brief von György Lukács an Paul Ernst vom 14. April 1915 in: LUKÁCS: *Briefwechsel 1902-1917*, S. 349.

[230] KARÁDI, Éva: *Einleitung*, in: Karádi/ Vezér: *Sonntagskreis*, S. 17.

[231] HEIN: *Theorie des Erlebens*, S. 21.

[232] Siehe die Zitatstellen in Karádi/ Vezér: *Sonntagskreis*, S. 267. Dostojewskis naturalistische Kunst bildet nach Ansicht Balázs' eine herausstehende Synthese, nämlich die von romantischem Schillerschen Idealismus und phantastischen Märchenwelten Hoffmannscher Prägung. Hier findet sich auch eine Begründung, weshalb die „mystischen Erregungen E.T.A. Hoffmanns" für Balázs wichtig waren – das Märchenhafte ist das Natürliche und wirkliche Wahre: „Aber wozu brauchte Dostojewski das Phantastische Hoffmanns? Weil diese tiefe Wirklichkeit, die Dostojewski zeigt, auf der Oberfläche des Alltagslebens nicht sichtbar ist. Weil sie zwar Natur ist, nicht aber „natürlich". Weil er nicht die glatte Haut des Menschen zeigt, sondern die aufgerissenen Gedärme – ein seltener, überraschender und unbekannter Anblick, und phantastisch wie eine Hoffmannsche Gespenstergeschichte.", siehe ebd., S. 268. Es handelt sich um eine Übersetzung von BALÁZS, Béla: „Dosztojevszkij évfordulóra [Zur Dostojevski-Jahresfeier] (1922)", in: DERS.: *Válogatott cikkek és tanulmányok* [Augewählte Aufsätze und Studien], hrsg. v. Magda K. NAGY, Budapest: Kossuth Könyvkiadó 1968, S. 103-107.

10.18132/LFZE.2016.19

möchte, sondern „lebens- und menschenerhellend“, ihre Existenzberechtigung, wie Balázs in einem Dostojewski-Aufsatz 1922 schreibt:

> Die Existenzberechtigung der Kunst ist es eben seit Dostojewski, daß sie nicht die Privatangelegenheit von Ästheten ist, sondern eine tiefere und echtere Wirklichkeit zeigt als die an der Oberfläche des Lebens sichtbaren Tatsachen und selbst als die Wahrheiten der Wissenschaften. (*Denn es gibt Märchen, gedrängt voll mit Wirklichkeit*, und es gibt einen romantischen Naturalismus.) [Hervorhebung von A.V.]

Dieses Durchbrechen der die Seelen verschließenden Grenzen, was gerade als Dostojewskis große Leistung gewürdigt wurde, bildet auch in Balázs' Märchen ein wesentliches Movens.[233] Lukács interpretiert das „Heimfinden der Seele im unmittelbaren Verhältnis zur anderen“[234], so Karádi, „als Alternative des sozialen Verhältnisses“, „als Befreiung von den untergeordneten, zum objektiven Geist gehörenden Determinanten des Menschen“, was sich bei Lukács folgendermaßen liest:

> Auf dem Niveau der Seelenwirklichkeit lösen sich alle jenen Bindungen von der Seele, die sie sonst mit ihrer gesellschaftlichen Lage, ihrer Klasse, Abstammung usw. verknüpfen, und an ihre Stelle treten neue, konkrete Seele mit Seele verbindende Beziehungen.[235]

In seinem essayistischen *Dialog über einen Dialog* (1908/09 entstanden, 1913 im Athenaeum Verlag in Budapest publiziert) führte Balázs ein universales Prinzip ein, das fortan in seinem Werk von zentraler Bedeutung sein sollte: die ‚Panpoesie'. Nach Lukács ist die Panpoesie das Prinzip der Romantik: „Die Weltanschauung der Romantik ist der echteste Panpoetismus: alles ist Poesie und die Poesie ist das ‚Eins und Alles'“.[236] Ferenc Fehér bezeichnet allerdings die Haltung von Balázs dazu treffend als Ambivalenz zwischen Narzissmus und Verschmelzungsphantasie.[237] Auch die literarischen Figuren Balázs' tendieren zu diesen Extremen, insbesondere in Märchen und Mysterien, Schatten-, Tanz- und Puppenspielen, bei deren Gestaltung er mit Formen der Parabel experimentierte.[238] In einem phantastischen, historischen oder exotischen (indischen oder chinesischen) Milieu, in einer ‚Welt der Panpoesie',

[233] Vgl. hierzu auch FEHÉR: *Balázs Béla meséi és misztériumai*, S. 10-13.
[234] KARÁDI: *Einleitung*, in: Karádi/ Vezér: *Sonntagskreis*, S. 17.
[235] Übersetzung aus Karádi/ Vezér: *Sonntagskreis*, S. 156. Originalquelle: LUKÁCS, György: *Balázs Béla és akiknek nem kell* [Béla Balázs und denen, die ihn nicht brauchen], Budapest: Gyoma: 1918, S. 80-102.
[236] LUKÁCS: *Die Seele und die Formen*, S. 72. Vgl. die Erläuterungen dazu in LOEWY: *Béla Balázs*, S. 111.
[237] Vgl. FEHÉR: *Balázs Béla meséi és misztériumai*, S. 11 und S. 16.
[238] Ebd., S. 13.

10.18132/LFZE.2016.19

in der Menschen und Dinge gleichermaßen symbolisch werden, versucht Balázs Dramatisierungen dessen, was er als Seelenwirklichkeit bezeichnete. Fehér erläutert, dass Balázs mit solchen der Alltagswelt enthobenen Milieus experimentierte, um die ‚Allgemeinheit' und ‚Weisheit' der Motive mündlicher Erzähltradition zu beschwören.[239]

Rückblickend auf das in diesem Abschnitt bislang Dargestellte, dürfte es nicht überraschen, dass das erste literarische Werk, mit dem sich Balázs der Öffentlichkeit als Schriftsteller präsentierte, ein Märchen war: das Zaubermärchen *A Csend* [Die Stille]. Darin geht es um die gleichnamige Fee Stille, die dem Jungen auf seinen Wegen folgt. Er ist auf der Suche nach dem, was ihm das Liebste ist auf der Welt. Noch am Sterbebett seiner Mutter erhielt er von ihr einen Ring mit magischer Kraft. Doch steckt er den Ring an den Finger der falschen Person, muss diese sterben. Der Junge wird zum wandernden Frager. Am Ende hat er den Tod von drei ihm lieb gewordenen Menschen zu verantworten, denn der Ring gehört der Stille. Der Wanderer als Held, Freundschaft, Liebe und Schicksal – all das sind wiederkehrende Motive in Balázs' Erzählungen und sind hier schon angelegt. Daneben taucht die für seine Märchen typische animistische Aufladung der Dinge, die quasi als dramatis personae mitspielen, auf.

Wie wichtig Balázs das Märchen war, deutet ein vermeintlich nebensächliches Detail an: für die 1921 erschienene Ausgabe der deutschen, von Balázs selbst autorisierten Ausgabe von *A fából faragott királyfi* nahm er eine nicht unerhebliche Titeländerung vor: *Der hölzerne Prinz. Ein Tanzmärchen*. Aus dem ‚holzgeschnitzten' Prinzen wird ein ‚hölzerner', sodass der Prozess der Herstellung nicht mehr anklingt, obgleich von Bartók auskomponiert worden. Vor allem aber wird aus dem ‚Spiel' ein ‚Märchen', eine Verstärkung des märchenhaften Charakters im Titel. Zur Bedeutung der Gattung Märchen sei Loewy zitiert:

> Das Märchen wird für Balázs zeitlebens zentrale Bedeutung behalten, als Medium einer erlösten Welt, dessen Faszinosum er gerne erliegt, selbst wenn er ihm mißtraut – dessen Leichtigkeit und Immanenz er sich schämt und auf dessen Massenwirkung, dessen Volkstümlichkeit er zugleich seine Hoffnungen setzt. Das Märchen offenbart sich ihm dabei weniger als Medium einer Mitteilung denn als Medium eines Bewußtseins*zustandes*, eines Wahrnehmungserlebnisses der Schwerelosigkeit, des Schwebens in einer Phantasiewelt, die nicht jenseits, sondern inmitten der Alltagswelt sich auftut.[240]

[239] Ebd., S. 14.
[240] Loewy: *Béla Balázs*, S. 34f.

10.18132/LFZE.2016.19

Loewy spricht hier explizit von einem Wahrnehmungserlebnis. Die Formulierung, dass sich das Märchen „inmitten der Alltagswelt“ auftut, verweist auf die für Balázs zentrale Bedeutung der Leerstellen innerhalb der Wahrnehmung. In diesen Lücken nistet das Metaphysische, das zuweilen in der Gestalt des ‚Unsinnigen‘ und nicht Sinnlichen, Ätherischen auftritt. „Der Mangel an Persönlichkeit sowie das Fehlen von psychologischer Motivation der Personen im Märchen verstärken noch das Gefühl direkter Betroffenheit seitens des Lesers. Auf diese Weise konstituiert sich ein unmittelbarer Sinn.“[241] In Balázs’ Worten:

> Nicht Riesen, Zwerge, Drachen und Hexen machen das Märchen aus, sondern das *Schwebende*, das Leben bekommt, wenn wir ihm keine Gründe unterschieben, und das *Unbegrenzte* einer Welt, in der es nichts Fremdes, weil auch nichts Bekanntes gibt, in der alles, was geschieht, mit uns, für oder gegen uns geschieht. Das Unwahrscheinlichste am Märchen ist ja, daß alles darin einen Sinn macht.[242]

Der Versuch einer Erklärung und Überprüfung von Sachverhalten in Richtung auf einen Wahrheitsgehalt wird verunmöglicht. Die routinierte Interpretation stößt an ihre Grenzen, so dass der Leser eine gewisse Blöße empfindet. Vorschnell ist das Märchen als banal abgetan. Das Märchen spielt nicht zuletzt mit der Erwartungshaltung des Lesers. Ein Verlassen des eingeübten Leseverhaltens und der „spielerische Umgang mit der Interpretation sowie die affektive Aufladung vermeintlich neutraler Phänomene“ führt dazu, dass schließlich alles einen Sinn ergibt. Das Märchen ist so Ausdruck des Staunens und der sich stets erneuernden Verwunderung.[243]

1.4.2 Märchensymbolik und psychologische Betrachtungsweise

Auf Künstler und Intellektuelle übte die symbolische Interpretation und moderne Psychologie um die Jahrhundertwende eine große Anziehungskraft aus. Methodisch-theoretisch fundiert in diversen wissenschaftlichen Publikationen in unterschiedlichen Fachbereichen, erwartete man von der Möglichkeit der symbolischen Interpretation nicht nur die Überwindung der Grenzen philosophischer, literarischer und musischer Einzeldisziplinen, sondern auch die Enthüllung von tiefgreifenden Bedeutungsebenen, indem reiche assoziative Verknüpfungen zwischen

[241] HEIN: *Theorie des Erlebens*, S. 175.
[242] Zit. nach der Übersetzung in LOEWY: *Béla Balázs*, S. 332.
[243] HEIN: *Theorie des Erlebens*, S. 175; Hein verweist hier zur Bestimmung des ‚Wunderbaren‘ auf MENNINGHAUS, Winfried: *Lob des Unsinns. Über Kant, Tieck und Blaubart*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 175f..

10.18132/LFZE.2016.19

ihnen herausgestellt werden sollten.[244] Wichtige Voraussetzung hierfür ist laut Antokoletz:

> A working knowledge of certain disciplines, especially that of psychoanalysis, is important in exploring the fundamental issues of trauma and unconscious motivation that underlie human interaction in the new dramatic field of late-nineteenth-century literary symbolism.[245]

Das mysteriöse ‚Reich des Unbewussten' war Ende des 19. Jahrhunderts zum Gegenstand systematischer wissenschaftlicher Untersuchungen und auch der klinischen Behandlung geworden (in erster Reihe sind in diesem Zusammenhang die Namen von Jean-Martin Charcot, Pierre Janet, Josef Breuer und Sigmund Freud zu nennen). In der Literatur traf dieses Interesse an psychologischer Analyse auf fruchtbaren Boden, wollte man sich doch vom Realismus und Naturalismus des Theaters des 19. Jahrhunderts absetzen. Viele Autoren motivierte dies, Stilmittel der Metapher, des Symbols und der Ambiguität zu entwickeln.[246] Eines der meistgelesenen Bücher war *Les Rêves et les moyens de les diriger, observations pratiques* (1867) von Marquis Hervey de Saint-Denys, Professor für chinesische Sprache und Literatur am Collège de France. Auch in Balázs' Tagebuch fällt der Name. In diesem Buch wird eine Technik der Traumkontrolle beschrieben. Die Traumdeutung im Anschluss an Freud wurde unter Balázs' Zeitgenossen geradezu eine Mode. Nicht wenige solcher Traum-Reflexionen und Traumerzählungen finden sich in Balázs' Tagebuch und Briefen.[247]

Sowohl in Balázs' Mysterium *Herzog Blaubarts Burg* als auch in seinem Tanzmärchen *Der Holzgeschnitzte Prinz* spielt sich der Konflikt im Seelenleben des Paares ab. Während in *Blaubarts Burg* die Liebe an psychischen Hindernissen

---

[244] ANTOKOLETZ, Elliott: *Musical Symbolism in the Operas of Debussy and Bartók. Trauma, Gender, and the Unfolding of the Unconscious*, New York: Oxford University Press 2004, S. vii.

[245] Ebd., S. viii. In seiner groß angelegten Analyse will sich Antokoletz ein grundlegendes Verständnis dessen erarbeiten, was die symbolistische Konzeption in den Opern von Debussy und Bartók konstituiert. Dabei bilden insbesondere die symbolistische und impressionistische Ästhetik den Rahmen für unterschiedlichste dramatische und musikalische Probleme, die nur über einen pluralistischen Methodenansatz (musikwissenschaftlich, theoretisch-analytisch, philosophisch, psychoanalytisch und historisch) erfassbar sind.

[246] Vgl. BALAKIAN, Anna (Hrsg.): *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages. A Comparative History of Literatures in European Languages*, Budapest: Akadémiai Kiadó 1982; bearbeitet 1984, darin insbesondere SCHNEIDER, Marcel: *Symbolist Music*, S. 471-482.

[247] Inwieweit Balázs Freud selbst gelesen hat, bleibt ungesichert. Freuds Aufsatz *Die Traumdeutung* wurde in Übersetzung erst 1913 in Ungarn veröffentlicht. Die Rezeption fand jedoch schon früher in literarischen Werken statt. Im *Nyugat* wurde etwa schon 1909 ein Text von Milán Füst über Freud veröffentlicht. Es ist allerdings durchaus vorstellbar, dass Balázs die Psychoanalyse Freuds und dessen Traum-Theorie frühzeitig aus zweiter Hand kennengelernt hatte. Der Einfluss kann sich auch latent oder literarisch manifestieren, ohne dass er expliziert wird. Der ungarische Neurologe und Psychoanalytiker Sándor Ferenczi war ein Analysand Freuds.

10.18132/LFZE.2016.19

scheitert, werden im *Holzgeschnitzte Prinzen* der Wald, der Bach und die Holzpuppe „zum Prüfstein und feindlichen Element, schließlich aber durch die wahre Liebe *beider* Helden überwunden.“[248] So werden im Märchen die Hindernisse über die seelische Ebene hinaus erweitert, was „nicht nur äußerlich einen spielerischen und abwechslungsreicheren Handlungsablauf, sondern auch eine innere Ergänzung zum ‚Blaubart‘ hinsichtlich der thematischen und musikalischen Symbolik“[249] ermöglicht. Schauplatz des ‚Seelenmythos‘ ist kein verschlossener Raum wie die Burg, sondern er wird als „Schauplatz (günstiger) fatalistischer Kräfte“[250] ins Freie einer Märchenwelt verlegt. Dort regiert die geheimnisvolle, grau verschleierte Fee nicht nur die Natur, sondern auch das Seelenleben der Menschen. Im Sujet des *Holzgeschnitzten Prinzen* vermischen sich demnach, wie zuvor auch in *Blaubarts Burg*, Motive und Merkmale des Volksmärchens auf besondere Weise mit der modernen, psychologischen Betrachtungsweise der Jahrhundertwende. Es liegt ein Kunstmärchen vor, in welchem der Volksmärchencharakter[251] durch die Künstler-Werk-Problematik entkräftet wird. Auffällig ist darüber hinaus das Stilmittel ironischer Kommentare zum Haupttext. In der *Nyugat*-Fassung befinden sich verschiedene Kommentare des Autors Balázs bzw. des allwissenden Erzählers in Form einer Fußnote oder in Klammern.

Balázs gelingt es in seinem Tanzmärchen, die äußerlich unbeachtliche Handlung zu einer gar unterhaltsamen, geschickten Erzählung zu führen, die Bartók zur Komposition anregte. Jedoch schien es vielen der Zeitgenossen Balázs’ so, als ob er versucht habe, eine gewisse Banalität in der Form des Kunstmärchens zu verhüllen. Mit seinem gewollt naiven Glauben an Märchen war er ihnen fremd. Nur in seinem kleinen exzentrischen Kreis der Sonntägler stieß er auf Akzeptanz und Anerkennung.

Die folgende Darstellung möglicher Interpretationsansätze des *Holzgeschnitzten Prinzen* soll eine Grundlage für das Verstehen des musikalischen Symbolismus des Balletts bieten.

---

[248] WANGENHEIM, Annette von: *Béla Bartók:* Der Wunderbare Mandarin. *Von der Pantomime zum Tanztheater*, Köln: Steiner 1985 (Beiträge zur Musik- und Tanzgeschichte, Bd. 21), S. 29.
[249] Ebd., S. 29.
[250] Ebd., S. 30.
[251] Merkmale eines Volksmärchens im Tanzspiel: Sringente Handlung ohne Rückblenden oder Ortswechsel; Probenmotiv; Dreigliedrigkeit von Aktionen entspricht der Vorliebe für magische Zahlen; namenlose, allgemeine und stereotype Protagonisten wie Fee, Prinz, Prinzessin; Magie; Isolation und die Befreiung des Helden daraus; Außenseiter- oder Helferfiguren sind typisch, hier wird der Außenseiter Holzprinz sogar zum Titelgeber.

10.18132/LFZE.2016.19

1.4.2.1 Das Verhältnis von Frau und Mann

Thematisch knüpft *Der holzgeschnitzte Prinz* an die Oper *Herzog Blaubarts Burg* an, indem erneut der Gegensatz zwischen Mann und Frau und die Sehnsucht nach der Erfüllung der Liebe und des Glücks auf der Bühne und in der Geschichte verhandelt werden. Das große Zentralthema des Geschlechterkonflikts, das in der Pantomime *Der Wunderbare Mandarin* nochmals verhandelt wird, ist geprägt von der Skepsis gegenüber einer harmonischen Verbindung von Mann und Frau und dem daraus resultierenden Einsamkeitsgefühl bzw. der Sehnsucht. Die Problematik des Mann-Frau-Verhältnisses wandelt sich jedoch in den Bühnenwerken: Oper (der Mann als tragische Figur bleibt unerlöst, die Frau trägt die tragische Schuld am Verlust der Liebe) und Tanzspiel (der zum idealen Mann glorifizierte Prinz verzeiht der Frau ihre Verfehlung, eine Vereinigung ist am Ende möglich) stehen einander komplementär gegenüber in Bezug auf das Einsamkeitsmotiv.

Im *Holzgeschnitzten Prinzen* gehen Balázs und Bartók, wie auch in *Blaubarts Burg*, vom männlichen Standpunkt aus, indem der Frau der ‚Fehler' zugesprochen wird. ‚Sie' muss sich erst erniedrigen (Haare abschneiden, Insignien ablegen), um schließlich von ‚ihm' wirklich geliebt werden zu können. Der Unterschied zur Oper besteht darin, dass das Ende optimistisch ist, denn zum Schluss ist eine Versöhnung möglich, nachdem beide Menschen die von der Natur gestellten Prüfungen bestanden haben und „einander würdig"[252] geworden sind. Das volkstümliche Motiv der Probe wird durch ein anderes, nämlich das der Gegenüberstellung von wahren und falschen Werten ergänzt und das Stück somit vom Merkmal der einfach zu verstehenden ‚Moral von der Geschichte', durchwoben.

Autobiographische Korrespondenzen zwischen der dramatischen Entwicklung der Handlungen sowohl der Oper als auch des Balletts von Bartók und Balázs und deren persönlichen Konflikten mit ihrer Umwelt wurden verschiedentlich beleuchtet.[253] Ihre Beziehungen etwa zu Frauen waren geprägt von der kritischen Auseinandersetzung mit den Geschlechterrollen der damaligen Zeit. Es herrschte unter den jungen Intellektuellen ein Bewusstsein für die Widersprüchlichkeiten, die in den vorherrschenden Geschlechterbildern und -vorschriften steckten.[254] Weiblichkeit und

[252] TALLIÁN: *Béla Bartók*, S. 116.
[253] Vgl. Kapitel 3 über Trauma in ANTOKOLETZ, Elliott: *Musical Symbolism*; FRIGYESI, Judit: *Béla Bártok and Turn-of-the-Century Budapest*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1998; Tallián, Tibor: *Béla Bartók*; Kroó, György: *Bartók-Handbuch*, Budapest: Corvina 1974.
[254] Maeterlinck etwa schrieb eine Abhandlung über Frauen in dem Essayband *Le Trésor des Humbles* (1897), ein philosophischer Versuch, der seine künstlerische Transformation in *Pelleas und Melisande*

10.18132/LFZE.2016.19

Männlichkeit galten als „zwei existenzielle Pole, die sich mit Intuition und Rationalität verbanden."[255]

In den Figuren der Prinzessin (Kindsfrau, naiv, das triebhafte Leben, erste Emanzipationsversuche, Muse des Künstlers), des Prinzen (Wanderer, mutig, der intellektuelle Geist, Künstler) und der Fee (Femme fatale, als selbstbestimmte Herrscherin eine Bedrohung für den Mann, das Andere/Fremde, tröstende Mutter Natur) werden die Vorstellungen von Geschlechterrollen, wie sie um die Jahrhundertwende diskutiert wurden, symbolisiert, wobei der Mann-Frau-Gegensatz in Richtung der Petruschka-Problematik verschoben wird.

1.4.2.2 Das Verhältnis von Künstler, Werk und Rezipient

> We can view the creative process and the work of art itself as a means of resolving painful emotional dilemmas and arriving at symbolic representation of a primitive intuition or awareness that remains unformulated prior to the artist's engagement with the artwork.[256]

Beim Verfassen seines Tanzspiels schwebte Balázs als Grundidee ein Künstler-Märchen vor. In Nagyvárad (heutiges Oradea, Rumänien) trägt Balázs in folgender Tagebuch-Skizze am 21. Juli 1912 ein:

> Das Bartók-Ballett wird aus diesem Motiv entstehen (es erscheint in einem meiner Feuilletons): Puppen bemalen wir mit den Farben unserer Gesichter, und wir legen unser Herz hinein, damit es darin musiziert, und es jene erobert, die vielleicht uns gesucht haben.[257]

Das Motiv der lebendig werdenden Puppe ist hier die zentrale Idee: die Künstler („wir") schaffen Kunstwerke („Puppen bemalen"), in die sie ihr Herz hineinlegen. Die Inspirationskraft des Künstlers beseelt das Werk geradezu und macht das ästhetische zu einem sinnlichen, lebendigen Wahrnehmungserlebnis (es „musiziert"). Das Kunstwerk gerät buchstäblich zum Abbild der Identität des Künstlers, und wenn es eine gewisse Saite im Kunstbetrachter zum Klingen zu bringen vermag, d.h. ihn emotional berührt, dann verschafft es dem Künstler seine Anerkennung und Liebe durch die anderen („und es jene erobert, die vielleicht uns gesucht haben"). Künstler und Rezipienten oder überhaupt die Menschen stehen dann nicht mehr getrennt

---

fand. Der Einfluss von Otto Weininger wurde in Budapest kontrovers diskutiert. Aber auch im Theater wurden die Rollenzuschreibungen und sozialpsychologischen Bedürfnisse der Frau hinterfragt, man denke an Henrik Ibsens *Nora oder Ein Puppenheim* (1879).

[255] LOEWY: *Béla Balázs*, S. 229.

[256] ANTOKOLETZ: *Musical Symbolism*, S. 4.

[257] *Napló* 1, S. 590. Ungarischer Originalwortlaut: „A Bartók-balett ebből a motívumból lesz (egyik tárcámban fordul elő): bábukat festünk arcunk színeiből, és belé rakjuk a szívünket, hogy muzsikáljon benne, és elmuzsikálja előlünk azokat, akik talán bennünket kerestek."

10.18132/LFZE.2016.19

voreinander und vereinzelt, sondern bilden eine Einheit (sie haben einander gefunden). Dieses Streben nach Anerkennung, Liebe und Vereinigung ist ein zutiefst menschliches. Hinter all dem verbirgt sich für Balázs eine Sehnsucht nach Erfüllung, die im zitierten „vielleicht uns gesucht“ durchscheint. Sehnsucht spüren viele der Protagonisten in Balázs' Werken, sie ist ein wesentliches Movens ihrer Handlungen. In dieser Hinsicht versinnbildlicht das Tanzmärchen vom hölzernen Prinzen Balázs' kunstästhetisches Denken in konzentriertester Form.

Die zum Leben erweckten Puppen lassen an den Pygmalion-Stoff denken. In diesem Sinne verstand Balázs seinen *Holzgeschnitzten Prinzen* symbolisch als Künstler-Tragödie, wie er anlässlich der Uraufführung in der Theaterzeitschrift *Magyar Színpad* [Ungarische Bühne] verlauten ließ:

> Die Holzpuppe, die mein Königssohn zu dem Zwecke macht, dass sie ihn vertritt und seine Gegenwart der Prinzessin ankündigt, ist eigentlich die Schöpfung des Künstlers, der Zuliebe er alles opfert bis das Werk glanzvoll und fertig wird; darüber bleibt aber der Schöpfer selbst arm und seiner Werte beraubt zurück. Ich dachte an die häufige und tiefgehende Künstlertragik, dass die Schöpfung mit dem Schöpfer rivalisiert, und an den schmerzenden Sieg, dass der Frau das Gedicht mehr gefällt als der Dichter selbst und das Bild mehr als der Maler.[258]

Deutet man die Puppe als Schöpfung des Künstlers, so „erfährt zunächst der Prinz als idealer Mann eine Glorifizierung, der Künstler wird zum Herrscher der Natur.“[259] Von der Frau wird das ideale Einfühlungsvermögen verlangt, sie wird allein zum Prüfstein der Überwindung sämtlicher Gegensätze und der Einsamkeit des Künstlers. Das Kunstwerk, in das der Künstler seine ganze Persönlichkeit hineinlegt, ist nur Mittel zu dem Zweck, Anerkennung zu erfahren. Es hört auf, Teil des Künstlers zu sein und entgleitet seiner Kontrolle genau in dem Moment, wo es konsumiert wird, d.h. nun unterliegt es der Interpretation beispielsweise durch Choreographen, Dirigenten, Musiker und Tänzer; es liegt ferner in der Hand des Publikums, ob das Werk Erfolg hat und damit dem Künstler die erhoffte Anerkennung geschenkt wird. Einer symbolischen Interpretation des Verhältnisses von Prinz, Holzpuppe und Prinzessin zufolge geht es um das Problem künstlerischer Emanzipation im Sinne der Pygmalion-Thematik: Die Holzpuppe ist nicht nur Protagonist in wichtiger dramaturgischer Funktion, sondern sie wird hier zum Symbol für das Kunstwerk erhoben, welches vom Künstler-Prinz nach Erhalt einer kreativen Idee geschaffen

[258] BALÁZS, Béla: „Der Librettist über sein Werk”, *Magyar Színpad* (1917), Übersetzung zit. n. UJFALUSSY: *Béla Bartók*, S. 137f.
[259] WANGENHEIM: *Der Wunderbare Mandarin*, S. 28; Vgl. KROÓ: *Bartók-Handbuch*, S. 87.

10.18132/LFZE.2016.19

wird. Das Verhältnis von Künstler und Werk ist dabei ambivalent, denn im Verlauf der Werkrezeption tritt der Effekt einer Entfremdung des Künstlers von seinem Kunsterzeugnis immer deutlicher hervor. Zum anderen ändert sich im künstlerischen Produktionsprozess der Status des Künstlers nach Fertigstellung seines Werks zum momentan Nicht-Schaffenden, damit ist er ein gewöhnlicher Mensch. Erst, wenn er sich wieder in seine ‚Kunstwelt' zurückzieht, zu sich selbst findet und kreativ zu arbeiten beginnt, kann er auf künstlerischem Wege seinem Wesen, seiner Sehnsucht wieder Ausdruck verschaffen. Der Konflikt setzt sich jedoch unendlich weiter fort, denn bei jedem neuen Kunstwerk besteht sowohl die Gefahr, dass der künstlerische Ausdruck inadäquat und vom Rezipienten missverstanden bleibt als auch dass die Unzulänglichkeit des ästhetischen Erlebnisses, als den Künstler Nicht-Erlösendes, erhalten bleibt. Es ist diese Inadäquatheit des ästhetischen Erlebnisses, die Entfremdung vom eigenen Werk und die Nicht-Eindeutigkeit der Bedeutung von Kunstwerken, kurz die Paradoxie im Verhältnis von Künstler-Werk-Rezipient, welche durch den grotesken Charakter des Holzprinzen im Märchen symbolisiert wird. Will der Künstler mit einem neuen Kunstwerk Anerkennung und Erfolg in der Öffentlichkeit bekommen, muss er aus seiner inspirierenden Welt, der Traum-Welt im Märchen, heraustreten und sich der realen Welt (im Märchen durch die feindlich gesinnte Natur des Waldes und des Wassers symbolisiert) stellen.

Auf eine andere symbolische Interpretationsmöglichkeit verweist Júlia Lenkeis einführende Darstellung von Balázs' früher Kunst- bzw. Bewegungsästhetik.[260] Auf der Suche nach einer Möglichkeit, die ‚tödlichen' Formprinzipien der europäischen Kunst zu überwinden, gelangt Balázs zur ost-asiatischen Kunst, in der die Künstler „die Natur selbst entfalten, schöpfen. Mithin ist die Schönheit, welche die Werke erzeugen, offensichtlich nicht ‚künstlerisch' (im europäischen Sinn), sondern ‚natürlich'."[261] Balázs führt als typisches Beispiel chinesische Malerei an, wie sie in einem chinesischen Märchen beschrieben wird. Darin geht es um einen Maler, der eine Landschaft malt: ein schönes Tal, in das eine Straße hineinführt. Dem Maler gefällt sein eigenes Bild so sehr, dass er eines Tages auf die Straße läuft, ins Tal geht und nie wieder zurückkehrt. Somit hat das Bild nicht bloß eine Landschaft

[260] BALÁZS, Béla: *Táncjátékok*, hrsg. v. Júlia LENKEI, Budapest: Criticai Lapok Alapítvány 2004. Siehe insbesondere die Seiten 8f.

[261] Eigene Übersetzung des Zitats aus dem Aufsatz *A kelet-ázsiai művészet filozófiájához* [Zur ost-asiatischen Philosophie] von Béla Balázs, abgedruckt in: *A vasárnapi kör. Dokumentumok* [Der Sonntagskreis. Dokumente], hrsg. v. Éva KARÁDI und Erszébet VEZÉR, Budapest: Gondolat, 1980, S. 155.

10.18132/LFZE.2016.19

abgebildet, es war die Landschaft selbst. Das Imaginierte ist hier greifbare Realität geworden.[262] In Hinsicht dieser Bedeutung ost-asiatischer Kunst für die Entfaltung einer neuen Kunstästhetik ist auch das Motiv der lebendigen Puppe in Balázs' *Holzgeschnitzten Prinzen* interpretierbar, denn die Holzfigur scheint die Vorstellungskraft der Rezipienten Prinzessin und Prinz so stark anzuregen, dass sie als real existierender Holzprinz wahrgenommen wird. Im Märchen geschieht die ‚Verlebendigung' mit Hilfe der Zauberkraft der Fee. Damit dürfte sich eine Funktion der Rolle der Fee erhellen: als Symbol für die magische Imaginationskraft und künstlerische Kreativität, die den Kunstwerken Leben einhaucht.

1.4.2.3 Das Verhältnis des Menschen zur Natur

Während in *Blaubarts Burg* die schöne, friedfertige Natur beim Öffnen der vierten Tür für Judith bloß Illusion bleibt, und nur die Nacht die tödliche Realität der Natur offenbart, kehrt sich im *Holzgeschnitzten Prinzen* die Naturgewalt ins Positive um. Sie wird „zur Trösterin, zeitweilig auch ein Hindernis, letztendlich aber zur harmonischen Kulisse."[263] Wie eine Befreiung aus der Enge der Burg der Oper mutet die Verlegung des Spielorts ins Freie an. An dieser Stelle sei auf ein pantheistisches Weltbild sowohl von Balázs als auch bei Bartók verwiesen. Die Natursymbolik, wie sie durch die Musik von Bartók eine besondere Steigerung erfahren sollte, ist in *Der holzgeschnitzte Prinz* typisch volkstümlich gehalten. So treten die Bäume, die Blumen und der Bach bzw. seine Wellen als handelnde Erscheinungen auf. „Von diesem mythologischen Weichzeichner wird sich der Komponist im ‚Mandarin' völlig lösen, auch musikalisch weniger versöhnliche Töne anschlagen und nach Mysterium und Märchenspiel ein zeitbezogenes Tanzdrama gestalten."[264] Die Versöhnung zwischen Mann und Frau ist nur dann möglich, wenn die Natur beide von der zwischen ihnen stehenden ‚künstlichen' Welt befreit hat. Diese künstliche Welt kommt zum einen in der Eitelkeit der Prinzessin zum Ausdruck, die sich zunächst nur für die interessant und hübsch erscheinende Holzpuppe interessiert, jedoch nicht für den in ehrlicher Liebe zu ihr entbrannten, unscheinbar aussehenden Prinzen. Zum anderen wird die künstliche Welt auch von der Holzpuppe selbst symbolisiert. Die Holzpuppe wurde durch Schnitzhandwerk hergestellt und ist somit

[262] Ein ähnliches Erlebnis etwa bildet die Pointe von Balázs' Märchen *Das Buch des Wan Hu-Tschen*.
[263] WANGENHEIM: *Der Wunderbare Mandarin*, S. 31.
[264] Ebd., S. 32.

10.18132/LFZE.2016.19

Produkt einer städtischen Tätigkeit,[265] nämlich der Herstellung von Kunstwerken, die dazu dienen sollen, dem Künstler Anerkennung zu verschaffen. Das Kunstwerk ist nur Mittel zum Zweck, das Herstellen desselben ist nicht Zweck an sich. Insofern wird auch der Gegensatz von Mensch und Technik auf der symbolischen Interpretationsebene im Märchen verhandelt: Sieht man den Holzprinzen als etwas mechanisch-technisches an, so wird in der grotesk-dämonischen Charakterisierung auch eine zunehmend technik-feindliche Haltung der Gesellschaft nach der Jahrhundertwende zum Ausdruck gebracht. Daher ist nicht nur die Prinzessin entfremdet von ihrer wahren, jeder Eitelkeit und Koketterie entledigten Persönlichkeit, sondern auch der Prinz. Ihr wurde von der Gesellschaft nur eine Rolle zugetragen, von der erwartet wird, dass sie anstandslos gespielt wird. Wahre, moralisch gute Werte und natürliche Charaktereigenschaften von Menschen zählen in einer solchen Gesellschaft nichts. Auch der Prinz erscheint durch seine städtische, zweckentfremdete Tätigkeit, mit seinem goldenen Haar, dem Mantel und der Krone ebenso von seinem Wesen entfremdet und unecht wie die Prinzessin. Erst wenn die Prinzessin zu ihrer Natur gefunden hat und der Prinz wieder Teil der Natur geworden ist (Apotheose-Szene), ist die Verschmelzung und die Erfüllung des Bedürfnisses nach Liebe der beiden Menschen möglich. Dazu muss die Prinzessin zu ihrem echten, unverfälschten und nicht künstlichen Wesen gelangen. In der Handlung durchdringt somit das Probenmotiv auch ein zweites Motiv: das des Konfliktes der falschen und wahren Werte.

Die Figur der Fee als eines intelligiblen Wesens, das Allwissenheit und Vernunft besitzt, erweist sich in ihrer Funktion im Ballett und im Märchen als höchst ambivalent: Auf der einen Seite interpretiert Bartók die Fee als Göttin der Natur. Er reduziert sie geradezu auf eine im Grunde geschlechtslose dea ex machina.[266] Dagegen hat Balázs die Fee in seinem Märchen als Frau und als solche als Rivalin der Prinzessin vorgestellt, die selbst mit dem Prinzen eine erotische Beziehung eingehen zu wollen scheint, sogar in Liebe sich nach ihm sehnt und es daher nicht zulassen will, dass er die Prinzessin erreicht. Sie ist traurig, als sie realisiert, dass er sie nicht erkennt. Natürlich ist ein Teil ihrer ursprünglichen Weiblichkeit auch in der Musik konserviert geblieben, nämlich in dem kleinen Solo des Englischhorns (Zf.127-128). Die berührende Zärtlichkeit dieser Melodik und der sanfte Klang vom Englischhorn begleiten die Fee musikalisch, wenn sie dem schlafenden Prinzen Trost

[265] TALLIAN: *Béla Bartók*, S. 116.
[266] TALLIÁN: „Das holzgeschnitzte Hauptwerk“, S. 63.

10.18132/LFZE.2016.19

schenkt. Dadurch steht die Fee für eine friedliche, tröstende, mütterliche Natur.[267] Auf der anderen Seite stellt die Fee den Prinzen und hernach die Prinzessin vor unüberwindbare Prüfungen und setzt alles daran, dass sich die beiden nicht vereinigen können. Als diejenige Kraft, die etwa den bedrohlich und dämonisch werdenden Wald belebt, symbolisiert sie die feindliche Seite der Natur. Auch diese feindliche Natur wird von Bartók musikalisch illustriert, etwa im Wald-Tanz. Durch ihre Identifikation mit der Natur fungiert die Fee darüber hinaus als Symbol der Kunst im weiten Sinne.[268] Sie ist die Besitzerin der „artistic transforming power.“[269] Indem sie allen Dingen, auch der Holzpuppe, den Odem einhaucht und Leben schenkt, symbolisiert sie die schöpferische und geistige Kraft des Prinzen als Künstler. Nach seiner, obgleich ungewollten, Abwendung vom Leben, schmückt die Fee den Prinzen mit majestätischen Insignien, die der Natur „as a symbol of artistic ‚spirit‘“[270] entnommen werden. Die harmonische Natur dient insofern symbolisch betrachtet als notwendiges Rückzugsgebiet des Künstlers, wo er seine schöpferischen Kräfte erhält und sammeln kann.

Folkloristische Elemente in der Musik, wie die Pentatonik, erheben dabei als Natur symbolisierende Mittel die Liebe in einer abschließenden Apotheose von Prinz und Prinzessin. Indem nun auch das Ballett mit der Natur-Musik des Vorspiels endet, symbolisiert die Natur- und Volksmusik das Humane und Erlösende. Damit beantwortet sich die Frage, wie eine Erfüllung der Sehnsucht und Überwindung der Einsamkeit ermöglicht werden kann, mit einer essentialistischen und zutiefst romantischen These: Der Mensch findet sein Glück im Rückzug in die Natur. Das versinnbildlicht die Szene der Apotheose des Prinzen. Dieser Weg in die Natur ist bei

[267] Sie könnte ebenso Symbol für die magische Kraft der bedingungslosen Liebe sein, die dem Prinzen in der Apotheose geschenkt wird. Diese Macht der Liebe besteht darin, dass wir einen Menschen, den wir lieben, meistens als z.B. moralisch-charakterlich besser ansehen als er es in Wirklichkeit vielleicht ist. Wir machen uns ein Bild von dem Gegenüber, das einem Ideal entspricht. Dies geschieht sowohl beim Prinzen, der sich in die Prinzessin verliebt und hinterher feststellen muss, dass sie seine Wertvorstellung nicht teilt und seine wahre Persönlichkeit (ohne Insignien) nicht wahrnehmen will. Dies geschieht aber auch bei der Prinzessin, die sich in den von ihr anscheinend als Ideal betrachteten Holzprinzen als Abbild und alter ego des Prinzen verliebt und die wahre (nämlich künstlich hergestellte) Natur des Holzprinzen nicht erkennt. Im Kontext dieser Betrachtung des konfliktreichen Verhältnisses von Mensch zu Mensch beziehungsweise Mann zu Frau symbolisiert die Fee eben diese Kraft zur ‚Veredelung‘ eines geliebten Menschen. Bemerkenswerter Weise erhält im Märchen zuerst der Mann diese Kraft. Er wird zudem zuerst moralisch ‚veredelt‘ (Apotheose), während die Frau erst sehr viel später zu ihrer Erkenntnis und moralischen Aufwertung kommt. Diese Tatsache spiegelt selbstverständlich die Vorstellungen über Frauen und Männer der Jahrhundertwende wider.

[268] KILPATRICK, Stephen: „‚Life is a woman‘: Gender, Sex and Sexuality in Bartok’s *The Wooden Prince*, *Studia Musicologica* 48/1-2 (2007), S. 168.

[269] BARTÓK, Béla: “The Relation of Folk Song to the Development of the Art Music of Our Time”, in: *BBE*, S. 322.

[270] KILPATRICK: „Gender, Sex and Sexuality in Bartok’s *The Wooden Prince*”, S. 168.

10.18132/LFZE.2016.19

Bartók und Balázs als Metapher für den Weg des Menschen zu sich selbst und zum eigenen Wesen als Mensch aufzufassen, für die „Rückverwandlung von Historisch-Gesellschaftlichem in Natur, vorrangig als ziemlich unveränderlich gefaßte ‚Natur' des Menschen"[271]. Dieses Vordringen in die Tiefenschichten der Seele und die psychoanalytische Selbsterkenntnis des Ichs hat freilich in Balazs' Märchen weniger analytisch-aufklärerischen als vielmehr mythisierenden Charakter. Der Begriff der Natur wird hier als ursprüngliches, wahres Wesen bzw. natürliche, unveränderliche Bestimmung des Menschen verstanden, von der er sich im Laufe der Zeit aufgrund bestimmter historisch-gesellschaftlicher Entwicklungen – der Produktionsverhältnisse, wie Karl Marx schließlich erkannt hatte –, entfremdet hat. Liebe und Glück zweier Menschen sind demnach nur dann möglich, wenn beide dieses Ziel erreicht haben und wieder zu ihrer beider Natur gefunden haben.

1.4.2.4 Das Zerrbild

Der Symbolismus im *Holzgeschnitzten Prinzen* ist augenscheinlich nicht so intensiv wie in *Blaubarts Burg* erfahrbar. Doch mit der Figur des Holzprinzen erweitert sich auf bedeutsame Weise die Thematik über den psychologisch bereits beleuchteten Mann-Frau-Gegensatz hinaus. Der Prinz als Symbol des Mannes und Künstlers kreiert sein alter ego in Form einer Holzpuppe, die als Kunstwerk und Zerrbild seiner Seele doppelt Symbol wird.[272]

> Symbolism ventured into ‚internal' reality (wishes, feelings, and conflicts) and sought to express it through ‚external' reality (for instance, a castle that weeps, or a forest where the sun does not enter). This step toward greater differentiation of the internal world by means of symbol was permitted by a new awareness that man's perception of what he thought to be ‚reality' was actually colored by wishes and fears.[273]

Dieser Schritt der Differenzierung einer inneren Realität kommt im Tanzspiel symbolisch zum Ausdruck in der Figur des Holzprinzen. Es ist dies einerseits der Ausdruck des Krisengefühls von Entfremdung. So kündigen sich in der grotesken Gestaltung der Holzpuppe neue Aspekte des Psychogramms der Hauptperson, des Prinzen an.

---

[271] HEISTER, Hanns-Werner: „‚Gesungenes Schauspiel' und Symbolismus. Absetzungstendenzen", in: MAUSER, Siegfried (Hrsg.): *Musiktheater im 20 Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2002 (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 14), S. 65-88, hier S. 85.
[272] WANGENHEIM: *Der Wunderbare Mandarin*, S. 32 und S. 33.
[273] ANTOKOLETZ: *Musical Symbolism*, S. 13.

10.18132/LFZE.2016.19

Deutet man das Märchen andererseits tiefenpsychologisch, wie Tallián dies tat, so steht die Holzpuppe für ein im Unterbewusstsein entstandenes, selbstständig gewordenes dämonisches Ungeheuer, das die Identität des Menschen usurpiert.[274] Denn das Menschliche trägt auch immer die Maske des Unmenschlichen mit sich, das Schöne braucht immer die Gegenfolie des Hässlichen und Grotesken, die Unterstellung eines ‚wahren' Wertes oder Seins beinhaltet auch immer potenziell das Falsche. Das groteske Aussehen und Bewegen der Puppe fügt sich in die Tradition des modernen Einakters und der Pantomime ein und bildet, wie noch zu zeigen sein wird, einen Topos in Bartóks Komponieren.

1.5 Anmerkungen zur Ballettästhetik von Béla Balázs

Für Balázs lag der Anreiz, verschiedene Formen des Tanztheaters wie Tanzspiel, Pantomime oder Schattenspiel zu gestalten, in deren Sprachlosigkeit.[275] So nahm der Tanz als Ausdrucksform jenseits sprachlicher Narrative in Balázs' Kunstdenken eine wichtige Position ein.[276] In der *Todesästhetik* schreibt Balázs im letzten Abschnitt, in dem er sich mit der Frage nach der Schönheit beschäftigt:

> Wofür ich kein Wort weiß und keinen Gedanken, das kann jedoch im Gesichtsausdruck erscheinen. Und all das, was in der Menschenseele erst im Keimen ist und im Wachsen, kann ich in der Bewegung einer Geste spüren, in einer gebauten Form, in einem gezeichneten Ornament, als ob diese ebenfalls Spuren von Gesten und Bewegungen seien?![277]

---

[274] TALLIÁN: *Béla Bartók*, S. 116f.

[275] Es ist bemerkenswert, dass *Der holzgeschnitzte Prinz* zusammen mit dem Puppenspiel *A halász és a Hold ezüstje* [Der Fischer und das Silber des Mondes], welches Balázs an Weihnachten 1917 Bartóks Sohn Béla Jun. mit Widmung geschenkt hatte, bei Kner erschien. Zudem wurde in dieser Werkausgabe die Genre-Bezeichnung des *Holzgeschnitzten Prinzen* geändert in „Néma táncjáték" [wörtl. Pantomime-Tanzspiel], sodass Balázs einen Akzent auf das Pantomimische setzt. Dadurch rückt Balázs das Tanzspiel näher ans Schauspiel und das pantomimische Element und weiter weg vom klassischen Ballett, welches das tänzerische Element stärker betont. Zudem lässt dies an die enorme Popularität des Puppen- und Marionettentheaters in der Romantik denken – erinnert sei an Heinrich von Kleists Essay *Über das Marionettentheater* von 1810 –, in dessen Sphäre nun das Tanzspiel (in welchem bezeichnender Weise eine Puppe als Protagonist auftaucht) getaucht wird. Puppenspiele waren zudem sehr populär in Ungarn. So stand selbst auf dem Spielplan des Budapester Opernhauses ein Puppenspiel, siehe den Eintrag vom 23.04.1902 in KOCH, Lajos: „A Király Színház műsora 1884-1959 [Das Programm des Königlichen Theaters 1884-1959]", *Színháztörténeti füzetek* 21 (1958), S. 24.

[276] Vgl. folgende, leider nur auf Ungarisch zugängliche, größere Abhandlung zum Stellenwert des Tanzes in Balázs' kunstphilosophischen Aufsätzen: LENKEI, Julia: *Tánc és művészetfilozófia – Balázs Béla táncjáték-librettóinak helye és szerepe esztétikai nézeteinek fejlődésében* [Tanz und Kunstphilosophie – Ort und Funktion der Ballett-Libretti von Béla Balázs in der Entwicklung seiner ästhetischen Ansichten], Kandidátusi disszertáció [Habilitationsschrift], Budapest 1995, darin insbesondere Kapitel III, S. 69ff.

[277] BALÁZS, Béla: *Halálesztétika* [Todesästhetik], Budapest: Deutsch Zsigmond és Társa Könyvkereskedése 1907, S. 52. Ungarischer Originalwortlaut: „Amire szót még nem tudok és

10.18132/LFZE.2016.19

An dieser Stelle verweist Balázs dann auf den Tanz, in welchem sich der „Übergang [des Körpers] von der Schönheit des Ornaments zur sinnvollen Geste“ vollziehe. Der Tanz „erweckt den Eindruck von der mit der Seele kreißenden Materie.“[278] Hinter diesem Gedanken steht die Vorstellung von zwei wesentlichen Momenten der tänzerischen Bewegung: erstens das der Schönheit verpflichtete ornamental-dekorative Element; zweitens die gestisch-mimische Bewegung, welche innerseelische Inhalte mit nichtsprachlichen Mitteln, sinnlich („spüren“) für uns erfassbar, zum Ausdruck bringt. Bemerkenswert ist jedoch, dass der Tanz in Balázs' Vorstellung von einem Handlungsballett – er nennt die Gattung ‚Tanzdichtung' – einen Teil der Pantomime darstellt und sogar ihre ‚organische Steigerung' ist. In der dem ‚Tanz' gewidmeten Ausgabe der *Musikblätter des Anbruch* vom März 1926 veröffentlichte Balázs einen Aufsatz mit dem Titel *Tanzdichtung*. Dort schreibt er einleitend:

> Plötzlich ist es ein allgemeines Bedürfnis geworden, dem inneren Erlebnis unmittelbar-körperlichen Ausdruck zu geben. Über Nacht ist es zu einem Gemeinplatz geworden, dass die Sprache und die Begriffe unzulänglich seien. […] dieses zweifellos gerechtfertigte Misstrauen unseren Worten gegenüber [hat] die stummen Künste der Gebärde, in denen der Geist unmittelbar, ohne Zwischenschaltung des rationell Begrifflichen verkörpert wird, sehr populär gemacht. Diese Künste nennen sich: Tanz, Pantomime und Film. [279]

Die Entgegensetzung von Pantomime und Tanz wehrt Balázs als „phantasielose Pedanterie“ ab und führt Folgendes zur Unterscheidung der beiden Bewegungscharaktere, die jedoch als „Künste der Gebärde“ im Ballett miteinander veknüpft sind, aus:

> Die naturalistisch-dramatische Pantomime wird eine unstilisierte „Ähnlichkeit“ mit der dargestellten Wirklichkeit haben, die in dem rein dekorativen Tanz kaum oder gar nicht mehr zu erkennen sein wird. Es kommt darauf an, daß beide aus demselben Stoff der schweigenden Welt geformt werden und daß es gewissermaßen dieselbe Sprache sei, die sich aus der naturalistischen Prosa zu Versen verdichtet, der Tanz also in einer Pantomime nicht als eine Einlage aus fremdem Material wirke, sondern als organische Steigerung desselben Bewegungsbildes.[280]

---

gondolatom sincsen, az megjelenhetik már az arcom kifejezésében. És mindazt, ami az emberlélekben csak csírádzik és fejlődik még, megérezhetem egy gesztus mozdulatában, egy épitett formában, egy rajzolt ornamentumban, mintha ezek is csak gesztusok és mozdulatok nyomai volnának?!“

[278] Ebd., S. 52. Ungarischer Originalwortlaut: „A tánc átmenet az ornamentális szépségből az értelmes gesztusba. A lélekkel vajúdó matéria hatását kelti.“

[279] Balázs, Béla: „Tanzdichtung“, *Musikblätter des Anbruch* 8/3 (1926), S. 109.

[280] Ebd., S. 112.

10.18132/LFZE.2016.19

Eine wichtige Qualität von Tanz und Pantomime ist für Balázs das Schweigen. Er sieht darin ein besonderes Kommunikationsmittel zur „geheimnisvollen Verständigung“[281]:

> Die Pantomime hingegen [im Unterschied zum Stummfilm; A.V.] ist nicht nur für das Ohr, sondern auch für das Auge stumm. Der Tänzer ist nicht bloß lautlos, er schweigt. Die Seele des Schweigens ist es, die er uns offenbart, ebenso wie die Musik, die trotz ihrer Töne das Erlebnis des Schweigenden ist.

Deutlich lehnt Balázs den von ihm so bezeichneten „reinen Stil“ des Ausdruckstanzes (namentlich die Mary-Wigman-Schule), der abstrakt sein muss, keine narrativen, rational-fassbaren Inhalte vermitteln und somit auch keine „die Worte markierenden“[282] Gebärden verwenden darf, „woraus sich ein Dramaersatz ergibt“. Für Balázs ist die abstrakte moderne Tanzkunst „leeres Ornament“, Symbol einer „stoff- und blutlosen Weltanschauungsromantik“, die nicht die chaotische, krisengeschüttlete und unfassbare Lebenswirklichkeit, die doch nach Balázs Gegenstand der modernen Kunst sein muss, ästhetisch formt.

Im Tagebuch finden sich Einträge, die sein Interesse an Entwicklungen im zeitgenössischen Tanz offenbaren. So hielt Balázs am 12. Februar 1907 den Gedanken fest: „Ruth Saint Denis.[283] A tánc mint kifejező mozgás.“[284] [Ruth Saint Denis. Der Tanz als ausdrückende Bewegung.] Auch die *Ballets Russes* hatte Balázs in Budapest erlebt, wie aus seiner Rückschau aus dem Juli 1913 hervorgeht:

> Damals war das russische Ballett da. […] Sie haben eine erstaunlich große Wirkung auf mich gehabt. Kunstphilosophische Ideen kamen mir. Der Tanz: Besessenheit. Der Körper: die Materie des Geistes. Die *zwei*fache Bedeutung *einer* Geste: ornamentisch und Sinn ausdrückend. ‚Wort- und Zeitlosigkeit?‘(Das ist ein Gedanke von Gyuri[285] – ich habe es vergessen.) Die Bewegung in zwei Richtungen des Balletts (Sternsystem). Ist eine Tanz-Tragödie möglich? Ist nicht jede Pantomime ein Märchen? Warum ist eine Pantomime in mehreren Aufzügen falsch? …[286]

---

[281] Ebd., S. 110.
[282] Ebd., S. 111.
[283] Ruth Saint Denis (1879-1968) wurde für ihren neuen spirituellen, religiösen und orientalisch inspirierten Tanzstil bewundert. Als Tanzpädagogin übte sie großen Einfluss auf die Entwicklung des zeitgenössischen Tanzes von seinen Anfängen an aus, so gehörte Martha Graham zu ihren Schülerinnen. Balázs widmete St. Denis 11 Jahre später seine Tanzpantomime *Napsugár és a kígyó* [Sonnenstrahl und die Schlange], die 1918 im Band Fekete korso. Új játékok [Schwarzer Krug. Neue Spiele] bei Kner erschienen war.
[284] *Napló* 1, S. 390.
[285] Gyuri ist der Kosename von György. Gemeint ist hier György Lukács.
[286] *Napló* 1, S. 606. Ungarischer Originalwortlaut: „Akkoriban itt járt az orosz balett. […] Roppant hatással voltak rám. Művészetfilozófiai ötleteim támadtak. A tánc: megszállottság. A test: a szellem matériája. A kétféle jelentése egy gesztusnak: ornamentális és értelmet kifejező. ‚Szótlanság és időtlenség?” (Ez Gyurinak egy gondolata – elfelejtettem.) A balett kétcentrumú mozgása

10.18132/LFZE.2016.19

1.6 Vorbemerkungen zur Ballettästhetik von Béla Bartók[287]

Ausgangspunkt der Frage nach Bartóks Ballettästhetik sollten zum einen nur solche publizierten bzw. aufgeführten Werke sein, die bei der Komposition seiner beiden für Ballette als Vorbild gedient haben könnten, und die zum anderen als originäre Ballettmusik komponiert worden sind. Den ersten Entwurf zur Pantomime *Der wunderbare Mandarin* op. 19 (BB 82, 1918-1919, Orchestrierung 1924) vollendete Bartók im Mai 1919. Bartóks Notennachlass bietet kein nennenswertes Ergebnis, wie Lebon bereits feststellen konnte.[288] Vera Lampert konnte hingegen in ihrem Aufsatz *Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung* nachweisen, dass Bartók die Noten zu zwei Balletten Stravinskijs besessen hatte: Zum einen die Partitur von P*etruschka* (1911), zum anderen Partitur und Klavierauszug und Partitur von *Le Sacre du Printemps* (1913).[289] Jedoch legt ein Brief Bartóks an Philip Heseltine vom 24. November 1920 nahe, dass Bartók vor Ende des Ersten Weltkrieges von Stravinskijs Balletten einzig die Klavierauszüge des *Sacre* und von *Le Rossignol* (1914) kannte – wann genau Bartók die Notenausgaben erstand, bleibt völlig unklar.[290] Die Ballette *Der Feuervogel* (1909) und *Petruschka* (1911) finden im Brief keine Erwähnung und es gibt keinen Anlass, diese Aufzählung in Frage zu stellen.[291] Man muss daher ausschließen, dass diese beiden Stravinskij-Werke Bartók

(csillagrendszer). Lehet-e tánc-tragédia? Nem mese-e minden némajáték? Miért rossz a több felvonásra osztott némajáték? …“

[287] Die folgende Quellendokumentation zu möglichen musikalischen Vorbildern für Bartóks Ballette befindet sich in meinem bereits erschienenen Aufsatz: VESTER, Anne: „*Der holzgeschnitzte Prinz* — ein Schlüsselwerk?“, *Studia Musicologica 53/1-3* (2012), S. 211-230, hier S. 219-220.

[288] LEBON: *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*, S. 96f. Lebon merkt zum Befund an, dass Maurice Ravels im Notennachlass befindliche *Ma mère l'oye* ursprünglich nicht als Ballettmusik konzipiert war; Darius Milhauds *Le bœuf sur le toit* wurde erst 1919 begonnen. Darüber hinaus können konkrete Angaben darüber, inwieweit Bartók etwa Maurice Ravels Ballett *Daphnis et Chloé* (Uraufführung 1912 in Paris) gekannt haben könnte, kaum gemacht werden. Einen Versuch unternahm Noël de Surmont: SURMONT, Noël de: „Béla Bartók et Maurice Ravel: Question d'une influence Bartók a-t-il été inspiré par ‚Daphnis et Chloé' de Ravel dans son ballet le ‚Prince de bois'?“, *Studia Musicologica* 48/1-2 (2007), S. 133-145.

[289] LAMPERT, Vera: „Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung“, in: *DocB* 5, S. 142-168, hier S. 142. Allerdings trägt allein Bartóks Exemplar der *Sacre*-Partitur das Datum 1921.

[290] Siehe Bartóks Brief an Philip Heseltine von 24. November 1920, in: *DocB* 5, S. 139-140, hier S. 140.

[291] Die *Ballets Russes* gastierten zum ersten Mal in Budapest mit Stravinskijs *Der Feuervogel* am 30. Dezember 1912 und am 4. Januar 1913, vgl. BREUER, János: „A magyarországi Stravinsky-kultusz nyomában [Auf den Spuren des Strawinsky-Kultus in Ungarn]“, in: DERS.: *Bartók és Kodály. Tanulmányok századunk magyar zenetörténetéhez* [Bartók und Kodály. Studien zur ungarischen Musikgeschichte unseres Jahrhunderts], Budapest: Magvető 1978, S. 305-323, hier S. 307. Aber ihr Besuch besaß keinen evidenten, unmittelbaren Einfluss auf Bartóks Ballett-Konzeption, da er weder eine der Vorstellungen besucht hatte, noch zu Beginn der Komposition seiner eigenen Ballette mit Stravinskijs Werk vertraut war, vgl. SCHNEIDER, David: „Bartók and Stravinsky: Respect, Competition, Influence, and the Hungarian Reaction to Modernism in the 1920s“, in: LAKI, Peter

10.18132/LFZE.2016.19

zum Zeitpunkt der Komposition seiner eigenen Ballette bekannt waren. Dessen ungeachtet besteht durchaus die Möglichkeit, dass ein persönlicher Bericht über die Pariser Skandal-Aufführung von *Le Sacre du Printemps* Inspiration für Bartóks Konzeption seines Tanzspiels *Der holzgeschnitzte Prinz* gewesen war: Der befreundete Komponist und Musikethnologe László Lajtha war bei der Uraufführung am 29. Mai 1913 in Paris anwesend und es ist nicht auszuschließen, dass er Bartók vermöge seines mündliches Berichts mit der Musik dieses Werkes bekannt machte.[292] Zudem wurde ein Bericht über die Skandalaufführung am Théâtre des Champs-Élysées von Géza Vilmos Zágon[293] am 15. Oktober 1913 in *Zeneközlöny* veröffentlicht.[294] Spätestens aber im Frühjahr 1918 war Bartók im Besitz des Klavierauszugs zum *Sacre*, denn er führte ihn laut einer Erinnerung von Márta Ziegler bei den Proben zur Uraufführung von *Herzog Blaubarts Burg* mit sich, um ihn bei Gelegenheit dem Intendanten des Opernhauses vorzuspielen und ihn auf diese Weise für die Aufführung des Balletts gewinnen zu können.

Die Suche nach möglichen musikalischen Vorbildern Bartóks im Bereich Ballettmusik führt unweigerlich zur Pantomime *Der Schleier der Pierrette* (1909, UA am 22. Januar 19010 in Dresden) von Ernő Dohnányi und Arthur Schnitzler. Ob Bartók der ungarischen Erstaufführung des Stücks im Budapester Opernhaus am 7. Mai 1910[295] tatsächlich beiwohnte, bleibt, obgleich eine Wahrscheinlichkeit besteht, dokumentarisch ungesichert. Lebon erwog als mögliches Datum, an dem Bartók eventuell eine der folgenden Vorstellungen von Dohnányis Pantomime hätte

---

(Hrsg.): *Bartók and his World*, Princeton/New Jersey: Princeton University Press 1995, S. 172-199, hier S. 174. Dennoch wäre es vorstellbar, dass Bartók aus Zeitungsberichten Informationen zu den Aufführungen dieser Pariser Theater-Sensation ziehen und Fotos von der Inszenierung sehen konnte. Lampert weist zwar darauf hin, dass Bartók den *Feuervogel* von Schallplattenaufnahmen und Konzerten gekannt haben könnte, aber die Daten der Schallplatten-Erstaufnahme sind unbekannt. Das Ballett *Petruschka* wurde in Budapest zum ersten Mal erst am 11. Dezember 1926 aufgeführt, vgl. BREUER: „A magyarországi Stravinsky-kultusz nyomában“, S. 315.

[292] Vgl. hierzu ERDÉLYI, Zsuzsanna: „Lajtha-töredékek Erdélyi Zsuzsa jegyzetkönyvéből [Lajtha-Fragmente aus dem Notizbuch von Zsuzsa Erdélyi]“, *Muzsika* 15/7 (Juli 1972), zit. n. BÜKY, Virág: „Szvit négy kézre – Gondolatok Bartók I. szvitjének Lajtha-féle négykezes zongoraátiratáról [Suite zu vier Händen. Überlegungen zu Lajthas Klavierbearbeitung zu vier Händen von Bartóks I. Suite]“, Vortrag im Rahmen einer Konferenz zum 115. Geburtstag und 45. Todestag von László Lajtha im Institut für Musikwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften am 16. Februar 2008, erschienen auf einer CD-ROM mit dem Konferenz-Material (Lajtha László Alapítvány, 2009). An dieser Stelle möchte ich mich nochmals herzlich bei Virág Büky bedanken, die mich nicht nur freundlicherweise auf Zsuzsanna Erdélyis Aufzeichnungen aufmerksam gemacht hat, sondern mir sehr kollegial zugleich Vortragstext und Informationsquellen zukommen ließ.

[293] Géza Vilmos Zágon (1889-1918) war ungarischer Komponist, Pianist und Musikkritiker. Er lebte von 1912 bis 1914 in Paris. Er unterstützte Bartók etwa bei dessen Vorbereitungen für die musikethnologische Feldforschungsreise nach Biskra (Algerien) im Jahr 1913.

[294] BREUER: „A magyarországi Stravinsky-kultusz nyomában“, S. 307f.

[295] Artikel „Operaház“, in: SZABOLCSI, Bence/ TÓTH, Aladár (Hrsg.): *Zenei Lexikon*, Budapest: Győző Andor 1931, Bd. 2, S. 275.

10.18132/LFZE.2016.19

besuchen können, den 12. Oktober 1910.[296] Der enge Kontakt zwischen Bartók und Dohnányi lässt außerdem annehmen, dass es zu einem persönlichen Austausch der beiden Musiker auch über Dohnányis *Schleier der Pierrette* kam, womöglich schon vor oder während der Entstehung von Bartóks *Holzgeschnitzten Prinzen* (April 1914-Januar 1917).

Der Schleier der Pierrette nimmt in der Geschichte der Ballettmusik einen wichtigen Stellenplatz ein, denn das Stück ist die erste vertonte genuine Pantomime, in der die Musik eine tragende Rolle spielt. Ästhetisch gesehen repräsentiert die Gemeinschaftsarbeit von Schnitzler und Dohnányi somit die den *Ballets Russes* konträr gegenüberstehende pantomimenbetonte Ballettästhetik. Lebon konnte als erster mittels einer Werkanalyse nachweisen, dass in Dohnányis Stück alle bisher in Ballettmusik verwendeten handlungsvermittelnden Techniken gebündelt eingesetzt wurden, wobei insbesondere auf die Technik der ‚musique parlante' zurückgegriffen wurde.[297] Dieses kompositorische und gattungsspezifische Merkmal der Musik in *Der Schleier der Pierrette* wurde in Bartóks Artikel über das Budapester Musikleben, im amerikanischen *Musical Courir* 1921 erschienen, hervorgehoben, wie der hier zitierte Auszug aus dem Text belegt:

> Schließlich wurde auch heuer wie schon bereits seit 1918 jährlich seine ernste Pantomime ‚Der Schleier der Pierrette' auf Schnitzler's Text auf das Programm des Opernhauses gesetzt und bereits 2-mal gegeben. Die Titelrolle – Pierrette – wird jedesmal von Frau Dohnányi, geborene Elsa Galafres

[296] Zu dieser Zeit lebte Bartók noch nicht in seinem ‚inneren Exil' außerhalb Budapests, in Rákoskeresztúr. Er war zudem nicht auf Feldforschungsreise, so dass es plausibel wäre, dass sich Bartók ein so interessantes Kulturereignis wie die Erstaufführung von Dohnányis Pantomime nicht hat entgehen lassen. Andererseits war der in Berlin lebende Dohnányi am 7. Mai selbst nicht anwesend. Hingegen hielt sich Bartók zwischen dem 8.10. und dem 14.10.1910 in Budapest zwecks musikethnologischer Forschungsarbeit auf, vgl. BARTÓK JUN., Béla/GOMBOCZNÉ KONKOLY, Adrienne: *Apám életének krónikája* [Lebenschronik meines Vaters], Budapest: Helikon Kiadó 2006, S. 55-56. Ein Bericht Bartóks über das Budapester Kulturleben für den New Yorker *Musical Courier* (Februar 1921) erweckt dem gegenüber den Eindruck, dass er erst im Jahr 1918 die Pantomime *Der Schleier der Pierrette*, unter der Leitung von Dohnányi als Gastdirigent und mit dessen zweiter Frau Elza Galafrés in der Titelrolle, zum ersten Mal gesehen hätte, vgl. das auf Deutsch verfasste Konzept des Artikels *Schönberg and Stravinsky Enter ‚Christian-National' Budapest Without Bloodshed* in: *DocB* 5, S. 68-69. Der Bericht übergeht nicht nur die Tatsache, dass es schon Vorstellungen mit Dohnányi und Galafrés 1913, 1914 und 1916 gegeben hatte, sondern erwähnt zudem nur jährliche Inszenierungen mit Gastauftritten von Dohnányi und Galafrés seit 1918. Insofern bleibt die Vermutung einer Bekanntschaft Bartóks mit Dohnányis Pantomime zum Zeitpunkt der Komposition des *Holzgeschnitzten Prinzen* zwar berechtigt, aber doch sehr vage.

[297] LEBON: *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*, S. 71; Vgl. LEBON, Daniel-Frédéric: „Musical speech analogy in Ernő Dohnányi's ‚Der Schleier der Pierrette' - ‚The Veil of the Pierrette'", (in Druckvorbereitung, eingegangen im Dohnányi-Archiv im Dezember 2014). In dieser Detailanalyse werden verschiedene Subkategorien der ‚musique parlante' behandelt, einer aus dem Handlungsballett stammenden Kompositionstechnik zur musikalischen Vermittlung pantomimisch dargestellter Handlungsinhalte.

10.18132/LFZE.2016.19

> (gewesenes Mitglied des Wiener Burgtheaters),[298] als Gast gegeben. Da Dohnányi selbst den Dirigentenpult ebenfalls als Gast einnimmt, kann das Opernhaus wenigstens bei diesen Gelegenheiten musikalisch vollkommenes leisten. Und nicht nur musikalisch, sondern auch was die Bühne anbelangt. Denn die Regie wurde beim Neustudieren des Werkes dem Ehepaar Dohnányi's anvertraut, die das Bühnenspiel bis in die geringsten Details sorgsam und in wunderbarer Kongruenz mit der Musik ausarbeiteten, wobei auch die Grosszügigkeit in der Darstellung nicht fallen gelassen worden ist. Bei dieser Pantomime handelt es sich nämlich nicht um billige Masseneffekte, nicht um blendende Dekorationen durch die einem niedrigen Geschmack geschmeichelt sein soll. Es handelt sich vielmehr um eine Verfeinerung, von aller Schablone freien Vervollkommnung der Gesten, die den Massstab einer erstrangigen Schauspielkunst vollkommen erreicht. Jede schauspielerische Geste, jeder Schritt fällt mit der Genauigkeit eines mirwirkenden Instrumentes auf den entsprechenden Ton der schildernden Musikphrase. Durch die grosse schauspielerische Kunst der Frau Dohnányi, die sie hier auch beim Einstudieren der übrigen Rollen, und in der Regie anzuwenden Gelegenheit hatte, sicherte die Vollkommenheit der szenischen Aufführung. Wir bekamen keine Pantomime im landläufigen, banalen Sinne des Wortes, sondern ein ernstes tieferschütterndes Schauspiel ohne Worte, wobei die Rolle des Wortes die höchst karakteristische [sic!] Musik Dohnányis vertritt.[299]

Bemerkenswert ist doch, dass die Rolle der Pierrette nicht von einer Ballerina des Opernhauses übernommen wurde, sondern von jemandem aus dem Schauspielfach.[300] Bartók war sichtlich überzeugt von der pantomimischen Umsetzung, wobei hier betont wird, dass Galafrés eine „von aller Schablone freie" Gestik einsetzte. Sie hatte sich demnach von der traditionell von Schauspielern und klassischen Balletttänzern erlernten Gestik und Mimik gelöst und – für Bartóks Begriffe offenbar erfolgreich – eine eigene, neue Form des pantomimischen Ausdrucks entwickelt, der eine Symbiose mit der Musik eingeht. Durch die Musik erhält die pantomimische Körperkunst freilich einen tänzerischen Zug. Anregungen für die Schaffung ihrer pantomimischen Kunst dürfte sich Galafrés von den Pionierinnen des freien Tanzes

[298] In einem Brief Márta Zieglers an die Mutter Bartóks vom 14. Mai 1919 wird Elza Galafrés (1879-1977) als „mimika művésznő" [Pantomimen-Künstlerin] bezeichnet, in dieser Funktion sei sie am Budapester Opernhaus angestellt, siehe *CsalLev* Nr. 397, S. 295. Vera Lampert teilt über Galafrés mit: „She was a dramatic actress of great acclaim before she settled in Budapest. Because she did not speak Hungarian but wanted to continue her acting career, she had to turn her attention to pantomime. In 1916 she and Dohnányi performed André Wormser's pantomime *The Prodigal Son*. She was also interested in taking a role in Bartók's ballet *The Wooden Prince* […] and she became the pantomime artist of the Budapest Opera a little later." , siehe LAMPERT, Vera: „*The Miraculous Mandarin*: Melchior Lenygel, His Pantomime, and His Connections to Béla Bartók", in: LAKI: *Bartók and his world*, S. 149-170, hier S. 159.

[299] BARTÓK, Béla: „Schönberg and Stravinsky Enter ‚Christian-National' Budapest Without Bloodshed" (Deutsches Konzept des Artikels, der im amerikanischen Musical Courir 1921 erschien), in: *DocB* 5, S. 68-69. Die Fehler wurden nicht korrigiert.

[300] Bei der Dresdner Uraufführung der *Pierette* am 22. Januar 1910 wurden die Personen des Stücks ebenfalls nicht von Tänzern dargestellt, sondern von Opernsängern, die von einem Ballettmeister angeleitet worden waren, vgl. VOLLMER: *Die literarische Pantomime*, S. 83.

10.18132/LFZE.2016.19

bzw. des Ausdruckstanzes geholt haben.[301] Ursprünglich hatte Bartók sogar für die Uraufführung seines *Holzgeschnitzten Prinzen* an eine Mitwirkung Galafrés' gedacht, denn, wie aus einem Brief an Márta Ziegler vom 2. März 1917 hervorgeht, verzögerte er die Fertigstellung der Partitur unter anderem wegen der erhofften „Galafrés-Kombination".[302] Das zeigt, dass Bartók sich für die tänzerisch-pantomimische Verwirklichung seines Tanzspiels auf der Bühne eine besonders starke Betonung des pantomimischen Elements vorstellte und an eine neue körperliche Ausdrucksform beim Komponieren dachte, die eine Absage an das klassisch-romantische Ballett bedeutete. Bereits auf den jungen Bartók hinterließ Isadora Duncan großen Eindruck. Zwei Briefe an die Mutter belegen, dass er einen der sensationellen Auftritte Duncans selbst erlebte und dabei ihre Persönlichkeit und Kunst gleichermaßen schätzte: „Miss Duncan nagyon kedves leány; tánca is szép, s nekem sokkal szimpatikusabb, mint az akrobata-szerű ballerína-ugrándozás."[303] [Miss Duncan ist ein sehr nettes Fräulein; auch ihr Tanz ist schön, und mir sehr viel sympathischer als das akrobatische Ballerinen-Gehüpfe.] Was ihn nebenbei faszinierte, war die Tatsache, dass Duncan barfüßig und ohne Trikot tanzte. In der Tat, Duncan trat meist in lange oder kurze Tuniken gekleidet auf, die an die griechisch-römische Antike erinnerten und den Blick freigeben sollten auf den natürlichen menschlichen Körper.

Es ist allgemein bekannt, dass sich Bartók recht ungerne über die hinter seinen Kompositionen stehenden ästhetischen Ideen, kompositorischen Konzepte und

[301] Es ist zwar dokumentarisch nicht belegt, ob Galafrés eine der Inszenierungen der Wiesenthal-Schwestern in Wien gesehen hatte, während sie zu der Zeit ebenfalls in Wien tätig war, aber als wichtige Kunstereignisse konnten sie auch aus ‚zweiter Hand' und aus den Feuilletons rezipiert werden. Die Bewegungskunst einer Isadora Duncan konnte Galafrés während ihrer frühen Zeit in Berlin und danach in Wien erleben.

[302] Siehe den Brief Bartóks an Márta Ziegler vom 2. März 1917, *CsalLev* Nr. 358, S. 258. Da Elza Galafrés im Januar 1917 ein Kind erwartete, hätte sie so bald nicht an Proben teilnehmen können. Lebon erwähnt in seiner Arbeit eine Erinnerung Galafrés', aus der hervorgeht, dass Bartók nach Beendigung des Klavierauszugs zum *Holzgeschnitzten Prinzen* mit diesem zu Dohnányi ging und daraus vorspielte. Galafrés erbat sich demnach 3 Wiederholungen des Vorspiels, was auf ihr Interesse an einer Mitwirkung an der Urinszenierung schließen ließe, siehe GALAFRÉS, Elza: *Lives… Loves…Losses*, Vancouver: Versatile Publishing Company 1973, S. 236, zit. n. LEBON: *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*, S. 98.

[303] Siehe die Briefe Bartóks an seine Mutter vom 12. und 19. Mai 1902, *Csallev* Nr. 61, S. 65, und Nr. 62, S. 66 (siehe das Zitat ebd.). Es gab im Budapester Uránia Színház [Uránia Theater] zwischen dem 19.-29. April und dem 14.-23. Mai 1902 insgesamt zehn Vorstellungen von Isadora Duncan, vgl. DIENES, Gedeon: „Isadora Duncan Magyarországon", in: FENYVES, Márk und István PÁLOSI (Hrsg.): *Isadora-Duncan-Emlékkönyv*, Budapest: Orkesztika Alapítvány 2002 (Mozdulatművészeti sorozat 4), S. 45-62, hier S. 48.

10.18132/LFZE.2016.19

Arbeitsmethoden äußerte.[304] Aufgrund dieser Reserviertheit in der verbalen Kommunikation, gibt es so gut wie keine direkten, schriftlich belegten Aussagen über Bartóks Ballettästhetik aus der Zeit der Entstehung des *Holzgeschnitzten Prinzen*. Insofern ist eine die Oper *Herzog Blaubarts Burg* betreffende Erläuterung im Programmtext, den Bartóks anlässlich der Premiere des Tanzspiel am 12. Mai 1917 in der Theater-Programmzeitung *Magyar Színpad* abdrucken ließ, obgleich nicht eindeutig, ein Anhaltspunkt. Es geht nicht nur um die strategische Aufgabe des Tanzspiels, der Oper zur verdienten Aufmerksamkeit zu verhelfen, sondern auch um die Weiterführung dessen, was Bartók ästhetisch-stilistisch in seiner Oper angefangen hatte:

> It may sound peculiar but I must admit that the preterition of my one-act opera *Bluebeard's Castle* prompted me to write *The Wooden Prince*. It is common knowledge that this opera of mine failed at a competition; the greatest hindrance to its stage production is that the plot offers only spiritual conflict of two persons and the music is confined to the depiction of that circumstance in abstract simplicity. Nothing else happens on stage. I am so fond of my opera that when I received the libretto of the pantomime[305] from Béla Balázs, my first idea was that the ballet – with its spectacular, picturesque, richly variegated actions – would make it possible to perform these two works the same evening. I believe it is unnecessary to stress that the ballet is just as close to me as my opera.[306]

Die Forderung, die Musik solle sich darauf beschränken, „seelische Konflikte", die sich sowohl im Innern der einen Person als auch zwischenmenschlich abspielen, in „abstrakter Einfachheit" abzubilden, ist ebenso Prämisse für die musikalische Vermittlung der in den Märchenmantel gehüllten Konflikte im *Holzgeschnitzten Prinzen*.

Dass auch dem Tanzspiel eine prononciert pantomimenbetonte Ballettästhetik zugrunde liegt, wird anhand der alternierenden Gattungsbezeichnungen für das Tanzspiel deutlich, die Bartók (und auch Márta Ziegler) in seinen Briefen verwendete. Neben ‚Ballett' und ‚Tanzspiel' tauchen auch die Termini ‚Pantomime' und ‚Ballett-Pantomime' auf: Márta Ziegler schreibt am 9. Juni 1919 an Bartóks Mutter über die beiden ersten Bühnenwerke als Pantomime und Oper;[307] Bartók

[304] TALLIÁN, Tibor: „Bartók és a Szavak [Bartók and Words]", *Arion* 13 (1982), S. 78-83, hier S. 78; Vgl. SOMFAI, László: *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources*, Berkeley: University of California Press 1996, S. 13.
[305] Im ungarischen Originalwortlaut steht hier „táncjáték" [Tanzspiel].
[306] BARTÓK, Béla: „A fából faragott királyfi: II. A zeneszerző a darabjáról [Der holzgeschnitzte Prinz: II. Der Komponist über sein Stück]", *Magyar Színpad* 20/105 (1917), S. 2; Englische Übersetzung: BARTÓK, Béla: „About ‚The Wooden Prince'", in: *BBE*, S. 406.
[307] *CsalLev* Nr. 398, S. 297.

10.18132/LFZE.2016.19

bezeichnet in einem Brief vom 24. November 1920 an Philip Heseltine sowohl sein Opus 13 als auch sein Opus 19 als Pantomime;[308] Der Terminus ‚Ballett-Pantomime' wird seitens der UE in Briefen an Bartók verwendet,[309] womit einerseits das Werk mit seinem vergleichsweise hohen Anteil[310] tänzerischer Passagen richtigerweise in die Tradition des Handlungsballetts gerückt wird – in Bezug auf die romantischen Ballette des 19. Jahrhunderts wird allgemein der Begriff ‚Ballettpantomime' bzw. ‚Ballet-pantomime' benutzt, um die Bedeutung des pantomimischen Elements nicht fallen zu lassen –, andererseits ist diese Begriffsverwendung problematisch, weil dadurch die Abgrenzung vom romantisch-klassischen Handlungsballett mit all seinen von Bartók abgelehnten Kennzeichen verschwimmt und in der Rezeption des *Holzgeschnitzten Prinzen* eventuell die kardinale Bedeutung des pantomimischen Bewegungstyps in der neuen Ballettästhetik nicht genügend gewürdigt wird.[311] Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, dass Bartók ganz besonderen Wert auf die Gattungsbezeichnung ‚Pantomime' für den *Wunderbaren Mandarin* legte, denn wie er in einem Brief an die UE vor Erscheinen des Klavierauszugs besorgt feststellen musste:

> Ich sehe, dass die U.E. den ‚Mandarin' als ein Ballett anzeigt; ich muss bemerken, dass dieses Werk weniger ein Ballett als eine Pantomim ist, da ja darin eigentlich bloss zwei Tänze vorkommen. Es wäre also entschieden praktischer, dasselbe eine Pantomime zu nennen.[312]

Das bedeutet natürlich nicht im Umkehrschluss, dass man den Tanz im *Tanz*spiel stärker betonen sollte, das gestisch-mimische Spiel im Tanz*spiel* ist ein wesentliches Moment in der Konzeption der Tänze.[313] Das Stück orientierte sich weniger an das traditionelle Ballett, sondern weist schon in Richtung der modernen Pantomime, wie

---

[308] DILLE, Denijs: „Vier unbekannte Briefe von Béla Bartók", *ÖMZ* 9 (1965), S. 449-460, hier S. 452; Vgl. *DocB* 5, S. 139-140.

[309] Siehe die Briefe der UE an Bartók vom 8. Februar 1927 und 25. Mai 1927 (unveröffentlicht, Fotokopien im BBA, Signatur: PB UE-BB 10333 bzw. 10371).

[310] Während es im *Wunderbaren Mandarin* nur zwei als Tänze gekennzeichnete Szenenabschnitte gibt, sind es im *Holzgeschnitzten Prinzen* sieben.

[311] Der zitierte Brief Bartóks an seine Mutter zeigt deutlich die Ablehnung des Ballerinenkults und der stilisierten Tanzfiguren, die nur einen Selbstzweck verfolgen, nicht handlungsrelevant bzw. nicht im Drama begründet sind. Aus der Biographie Bartóks ist zudem bekannt, dass er zusammen mit Kodály und andern Zeitgenossen die Konzepte der Lebensreform-Bewegung rezipierte und in sein persönliches Leben integrierte. Das Bedürfnis nach Natürlichkeit des Ausdrucks und Unmittelbarkeit der Erfahrung im Zeichen der lebensphilosophischen Ideen entsprach dem damaligen Zeitgefühl. Es liegt also auf der Hand, dass Bartók Techniken wie den Tanz ‚sur la pointe' abgelehnt haben dürfte, auch wenn es neben den beiden angeführten Briefen an seine Mutter keinen weiteren konkreten schriftlichen Beleg gibt.

[312] Siehe den Brief Bartóks an die UE vom 7. März 1925 (unveröffentlicht, Fotokopien im BBA, Signatur: PB UE-BB 10249).

[313] Vgl. in vorliegender Arbeit Kap. 3.3.2 Pantomime – Tanz.

10.18132/LFZE.2016.19

sie im *Wunderbaren Mandarin* verwirklicht wurde. Zu einer möglichen Änderung am Libretto des *Wunderbaren Mandarins* im Vorfeld der Uraufführung schrieb Bartók am 22. Juni 1925:

> Was nun die Uraufführung des Mandarins anbetrifft, so habe ich gegen eine ‚teilweise Abänderung' des Sujets prinzipiell nichts einzuwenden unter zwei Bedingungen: 1) Dass das Werk keinen grotesken Beigeschmack erhält, 2) dass die Änderungen der Musik nicht widersprechen. N.b. es darf aus dem Werke kein Schau-ballett werden, es ist ja als eine Pantomime gedacht.[314]

Die Bedingung, dass aus seiner Pantomime kein Schauballett würde, impliziert, dass die Musik nicht bloß Untermalung und Begleitung des Bühnengeschehens ist. Die Musik ist es, die anstelle der stummen, gestisch-mimisch und tänzerisch agierenden Darsteller auf der Bühne ‚spricht', indem sie einen genau mit dem Handlungsfortgang abgestimmten Stimmungsgehalt wie Entsetzen, Freude oder Trauer musikalisch transportiert – deshalb ist auch eine inhaltliche Änderung des Szenarios prinzipiell möglich, solange Gefühl und Stimmung der dramatischen Person zum musikalischen Ausdruck passen.

Was Bartók letztlich zur Begründung seiner Ablehnung eines geänderten Szenarios zur Musik der Pantomime vortrug, behält seine Gültigkeit auch in Bezug auf das Tanzspiel:

> Heute habe ich den geänderten Text des Wunderbaren Mandarin's erhalten. Leider passen die Änderungen (namentlich vom Erscheinen der dritten Person an) gar nicht zur Musik. Diese Musik will nämlich – im Gegensatz zu der heutigen, objektiven, motorischen usw. Strömung – seelische Vorgänge ausdrücken. Es kann ihr also kein Text unterschoben werden, der an vielen Stellen gerade eine gegensätzliche Stimmung, als die der Musik, ausdrückt.[315]

Die Fähigkeit der Musik, seelische Vorgänge und tiefliegende menschliche Emotionen zum Ausdruck zu bringen, verhilft zur Überwindung der Grenzen einer verbalen und textuellen Sprache, die ihr Potential als Kommunikationsmittel in einer als zunehmend komplexen und krisenhaft erlebten Lebensrealität verloren hat. Diese emotionale Expressivität der Musik bildet den Ausgangspunkt von Bartóks Ästhetik:

---

[314] Siehe den Brief Bartóks an die UE vom 22. Juni 1925 in VIKÁRIUS, László/ GOMBOCZ, Adrienne (Hrsg.): *Briefwechsel zwischen Bartók und der Universal Edition: Ein Querschnitt*, Budapest: Bartók-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften 2003, S. 64. (Fotokopie im BBA, Signatur: PB BB-UE 10216).

[315] Siehe den Brief Bartóks an die UE vom 11. April 1927, in: VIKÁRIUS/GOMBOCZ (Hrsg.): *Briefwechsel zwischen Bartók und der Universal Edition: Ein Querschnitt*, S. 74. (Fotokopie im BBA, Signatur: PB BB-UE 10359).

10.18132/LFZE.2016.19

> The starting point of Bartók's aesthetics is an immediate and direct relation between music and emotion. Such direct connection – which for Bartók was not a theoretical supposition but a personal experience – was art's most important potential. […] The task of art was to create immediate, direct connections to the emotions, but the emotions reflected in the greatest works of music were far more complex.[316]

Nach Bartóks Auffassung kommt der ‚Gebärde' bei der Vermittlung eines emotionalen und universal verständlichen Gehalts in der Musik eine wesentliche Bedeutung zu. Gestische Qualität besitzt die Musik für Bartók von Natur aus, sie ist ihr von jeher immanent. Das der Gebärde inhärente kommunikative und expressive Vermögen und ihre besondere Verknüpfung mit Musik und Sprache war für Bartók von besonderem Interesse, wie bereits Judit Frigyesi herausstellte, wobei der Einfluss der Philosophie Nietzsches nicht zu übersehen ist.[317]

[316] FRIGYESI: *Béla Bartók and turn-of-the century Budapest*, S. 146f.

[317] Es sei hier allein auf Bartóks kritische Lektüre von Nietzsches *Menschliches, Allzumenschliches: Ein Buch für freie Geister* (1878) hingewiesen, denn Bartók hatte eine Passage des Aphorismus 216 angestrichen, worin der Philosoph den Zusammenhang von Gebärde, Musik und Sprache ausarbeitete, und dazu eine handschriftliche Bemerkung geschrieben. Nietzsche war der Ansicht, dass es einer langen Gewöhnung bedarf, um abstrakte Musik auch über ihre Gestik zu verstehen (siehe den zitierten Aphorismus 216 in Kap. 1.1 der vorliegenden Arbeit.
Bartók ist aufgrund eigener Erfahrungen gegenteiliger Meinung, denn er habe schon „als kleiner Knabe gewisse musikalische Phrasen" als Gebärden etwa der Klage oder des Scherzes empfunden, instrumentale Musik ist somit auf einer basalen Ebene in ihrer Bedeutung auch ohne längere Schulung verständlich. Vgl. zur Nietzsche-Lektüre Bartóks und seinen Notizen: DILLE, Denijs: *Béla Bartók. Regard sur le passé*, Namur : Presses Université de Namur 1990, S. 93; Zum Kennzeichen des Gestischen in Bartóks Musik vgl. FRIGYESI: „Who is the girl in Bartók's *The Miraculous Mandarin*?", S. 256, Fn. 25.

10.18132/LFZE.2016.19

2 *Der holzgeschnitzte Prinz* als Gebrauchstext: Vom Märchen zum Ballettlibretto

Vor dem ballettgeschichtlichen Hintergrund erscheint Balázs' Vorgehen, einen als Szenario intendierten literarischen Text selbständig in einem bedeutenden Organ der künstlerischen Moderne zu veröffentlichen, ohne ihn direkt einem Komponisten (Bartók hatte er immerhin schon ins Auge gefasst) zuzueignen oder mit einem hauptverantwortlichen Ballettmeister Budapests (etwa Nicola Guerra am Ungarischen Königlichen Opernhaus) über choreographisch-szenische Ideen gesprochen zu haben, als Sonderfall. Obgleich sie der besonderen, aus produktionsästhetischer Sicht für Avantgardistisches hinderlichen Lage des Balletts in Ungarn geschuldet ist, unterstreicht diese Vorgehensweise noch einmal deutlich, dass Balázs, indem er das Tanzspiel *Der holzgeschnitzte Prinz* als autonomes Kunstwerk in der neuen Tradition der literarischen Pantomime exponiert, Anspruch auf Anerkennung im Zirkel der literarischen Moderne erhebt.

Die folgende eingehende Betrachtung von Balázs' *Der holzgeschnitzte Prinz* und seiner primären Quellen ist von der Überzeugung getragen, dass die verbalsprachliche, schriftlich fixierte Form des Tanzspiels, die eine autonome Bedeutungsebene innerhalb dieser multimedialen Kunstform konstituiert, ihre Aussagekraft für das musikalische Werk im emphatischen Sinne offenbart. Wir haben es mit einer literarischen Vorlage zu tun, die ohne Musik und Choreographie mit eigener inhaltlicher Aussage zu bestehen vermag und damit ernstzunehmenden Werkcharakter beansprucht; in deren Autonomie aber eingegriffen wurde, weil Bartók sie so, wie sie war, offensichtlich nicht gebrauchen konnte. *Der holzgeschnitzte Prinz* geriet ins Spannungsfeld zwischen literarischem Kunstwerk und Gebrauchstext, der gewissen dramaturgischen und musikalischen Anforderungen zu gehorchen hat. Um als Szenario für ein Ballett dienen zu können, bedurfte es der Bearbeitung und Kürzung. Der märchenhafte Stoff wurde auf diese Weise in seiner ohnehin notwendig niedrigen Komplexität zugunsten der musikalischen und pantomimisch-tänzerischen Realisierbarkeit weiter reduziert.[318] Bartók selbst

[318] Der Begriffsbestimmung von ‚Libretto' durch Albert Gier zufolge sollte erst die letzte, in Klavierauszug und Partitur eingetragene und 1922 gedruckte Textversion als das Szenario des *Holzgeschnitzten Prinzen* gelten: „Als Libretto hätte demnach nicht die Reinschrift zu gelten, die der Dichter seinem Partner zur Vertonung übergibt, sondern die von beiden als definitiv erachtete Fassung, die das Partiturautograph oder das erste gedruckte Textheft bietet." Vgl. GIER, Albert: *Das Libretto: Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt: Wissenschaftliche

10.18132/LFZE.2016.19

unternahm dies schließlich und ging dabei recht weit in seiner eigenen künstlerischen Interpretation, wie im Verlauf dieser Arbeit noch gezeigt wird.

Der Interpretationsvorgang ist demnach ein doppelter: Die Rezipientin hört, wie der Komponist die Gedichtvorlage aufgefasst hat, die Wissenschaftlerin deutet die Deutung des literarischen Textes durch den Librettisten und Komponisten – im Fall des *Holzgeschnitzten Prinzen* agierte auch Bartók als Librettist, denn er nahm bedeutsame Veränderungen vor, die der Transformation des Märchens in ein anderes Mediengefüge aus Musik, Tanz und Pantomime mit seinen je eigenen Regeln und Notwendigkeiten zweckdienlich sein sollten.[319] Im Moment der Aufführung einer Inszenierung kommt natürlich noch eine dritte Interpretationsebene hinzu.[320] Es ist schwierig, immer klar und eindeutig zu unterscheiden, wann die Veränderungen des Komponisten aufgrund von musikalischen und wann aufgrund von dramaturgischen Erwägungen vorgenommen worden sind.

Bevor wir uns in Kapitel 2.3 den textlichen Quellen des Tanzspiels im Detail zuwenden und die Verwandlung der literarischen Grundlage Balázs' in ein Ballettlibretto anhand der Revisionen Bartóks darstellen, ist es jedoch wichtig, sich die strukturellen Bedingungen der Produktion eines Balletts, nämlich eines Balletts im Zeichen der neuen pantomimenbetonten Ästhetik, vor Augen zu führen. Hierbei liegt der Fokus auf dem Aufzeigen allgemeiner Grundregeln der Tanztheater-Produktion. Die leitende Frage lautet: Welches sind die strukturellen Bedingungen einer intermedialen Gattungstransformation, wie sie im Fall des *Holzgeschnitzten Prinzen* von statten ging (von der literarischen Pantomime mit Märchen-Sujet in ein pantomimenbetontes, musikalisch komponiertes Ballett)?

Verfolgt man den Entstehungsprozess des ersten Balletts Bartóks, so lassen sich drei Stufen der Transformation erkennen: die Bearbeitung des literarischen Werkes (der *Nyugat*-Text) in einem Szenario, dessen Vertonung in einer Partitur und die Realisation der Partitur in einer choreographisch-szenischen Aufführung.[321] Die

---

Buchgesellschaft 1998, S. 16f. Es ergibt sich aber im Fall des *Holzgeschnitzten Prinzen* das Problem, dass es keine Fassung gibt, die von Bartók und Balázs gemeinsam „als definitiv" erachtet wurde.

[319] Swantje Gostomzyk zog in ihrer Dissertationsarbeit über die Gattung Literaturoper einen ähnlichen Vergleich, den ich zwar nicht generell auf die Gattung Ballett anwenden würde, aber doch in diesem konkreten Fall des *Holzgeschnitzten Prinzen* treffend finde. Vgl. GOSTOMZYK, Swantje: *Literaturoper am Ende des 20. Jahrhunderts: eine interdisziplinäre Studie am Beispiel der Opern von Detlev Glanert*, Frankfurt am Main: Lang 2009 (Perspektiven der Opernforschung, Bd. 17), S. 31.

[320] Den Interpretationen gehen Prämissen voraus, die in ihrer Historizität zu berücksichtigen sind. Es sei daher an dieser Stelle auf den ersten Teil der Arbeit verwiesen.

[321] Diese drei Stufen der Transformation lassen sich in vergleichbarer Weise bei der Entstehung einer Literaturoper erkennen. Vgl. GOSTOMZYK: *Literaturoper am Ende des 20. Jahrhunderts*, S. 33. Der Grund, weshalb ich die Arbeit dieser Literaturwissenschaftlerin zu Rate gezogen habe, liegt darin,

10.18132/LFZE.2016.19

Nyugat-Version durchlief dabei mehrere Entwicklungsstadien, an deren Ende zweierlei Ergebnisse standen: Erstens ein stark gekürzter Szenariotext in Klavierauszug und Partitur, den Bartók selbst in sein Opus 13 eingetragen hatte; zweitens eine von Balázs leicht überarbeitete, ungekürzte Version seines Tanzspiels, die 1917 in zweierlei Ausgaben erschien, weil es vom Opernhaus vertraglich so eingefordert wurde: Als Programmheft für das Opernhaus und im Band *Játékok* [Spiele]. Darüber hinaus verlegte der Rikola-Verlag 1921 eine deutsche Ausgabe der *Sieben Märchen*, in der eine von Balázs autorisierte Übersetzung von Elza Stephani, mit dem geändertem Titel *Der hölzerne Prinz. Ein Tanzmärchen*, enthalten ist.[322]

2.1 Voraussetzungen: Intermedialität, ästhetischer Stellenwert, Merkmale des Szenarios

Insgesamt erweist sich der Intermedialitätsansatz aus der Literaturwissenschaft als ein Analyseinstrument, das es ermöglicht, das Gemeinsame, aber auch das je Eigene der betrachteten Werke hervorzuheben und sie damit beide als eigenständige Kreationen zu würdigen.

Während es zahlreiche Publikationen gibt, die sich mit dem Tanz in der Literatur befassen,[323] sind wissenschaftliche Veröffentlichungen über die Spezifika der

---

dass mein Erkenntnisinteresse in diesem Kapitel der vorliegenden Arbeit sowohl ein musikwissenschaftliches als auch ein literaturwissenschaftliches in Wechselwirkung ist. Das heißt, erst werden – um Thomas Beck zu paraphrasieren – „aus *struktureller* Sicht Probleme der textlichen Gattungstransformation", dann „aus *rezeptionsästhetischer* Sicht inhaltliche bzw. interpretatorische Veränderungen, denen Texte durch ihre Umformungen zu [Ballettlibretti] ausgesetzt sind," beleuchtet, siehe BECK, Thomas: *Bedingungen librettistischen Schreibens. Die Libretti Ingeborg Bachmanns für Hans Werner Henze*, Würzburg: Ergon 1997 (Literatura 3), S. 56. Anschließend werden die von Bartók angewendeten kompositorischen Verfahren analysiert. Auch wenn das Ziel nun keine detaillierte und grundsätzliche Studie über die Anforderungen an Ballettlibretti ist, was durchaus ein Forschungsdesiderat ist, so finde ich für meine Überlegungen und Beobachtungen am *Holzgeschnitzten Prinzen* doch wichtige Anknüpfungspunkte bei Gostomzyk.

[322] Heute sind vier im Druck erschienene Textfassungen bekannt: 1) Die Erstausgabe im *Nyugat* vom 16. Dezember 1912, S. 879-888; 2a) Die Ausgabe des Ungarischen Königlichen Opernhauses mit Figurinen-Zeichnungen Miklós Bánffys: Balázs, Béla: *A fából faragott királyfi. Szövegkönyv Bartók Béla táncjátékához* [Der holzgeschnitzte Prinz. Libretto zu Béla Bartóks Ballett], Gyoma: Kner 1917, S. 4-40; 2b) Balázs, Béla: *Játékok* [Spiele], Gyoma: Kner 1917, S. 7-37. Diese Ausgabe wurde mit der Widmung: „Bartók Bélának" [Für Béla Bartók], zusammen mit dem Puppenspiel *Der Fischer und das Silber des Mondes* veröffentlicht, die Zeichnungen stammen von Miklós Bánffy und Róbert Berény; 3) Balázs, Béla: *Der Hölzerne Prinz. Ein Tanzmärchen*, in: Ders.; *Sieben Märchen*, Wien/Berlin et al: Rikola 1921. Es handelt sich um die deutsche, von Balázs autorisierte Übersetzung von *Hét Mese* (1918) durch Elsa Stephani, in der ein von ihm verfasstes Kindermärchen ausgetauscht wurde gegen den *Hölzernen Prinzen*; 4a) Der deutsch-ungarisch-englische Szenariotext des Klavierauszugs der Wiener Universal Edition von 1921; 4b) Die Sonderausgabe des Szenarios aus dem Klavierauszug auf Deutsch von der Wiener Universal Edition von 1922 (Nr. 6636).

[323] Beispiele siehe: RAKOCZY, Karolina: „Bewegung im Text. Tanz in Gedichten von Rilke, Lasker-Schüler und Wigman", in: POPPE, Sandra/ SEILER, Sascha (Hrsg.): *Literarische Medienreflexionen. Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur*, Berlin: Schmidt 2008 (Philologische Studien und Quellen), S. 67-83.

10.18132/LFZE.2016.19

Transformation von Szenario zu Partitur und Choreographie rar bzw. gar nicht existent. Doch Intermedialitätskonzepte, die sich auf Literatur beziehen, scheinen potenziell für alle Medien gültig zu sein. Laut der Literaturwissenschaftlerin Irina O. Rajewsky hat jedes Medium die Möglichkeit, sich auf ein anderes Medium zu beziehen.

Das Ballett ist, sobald es nach einer literarischen Vorlage entsteht, wie die Oper oder der Film eine plurimediale Kunstgattung, die durch einen Medienwechsel charakterisiert ist.[324] Es ist dabei die Intermedialität[325] der Gattung angesprochen, wobei die im vorliegenden Kontext verwendeten Begriffe ‚Text' und ‚Medium' einer Explikation bedürfen. Es wird einem erweiterten Textbegriff gefolgt, wie ihn Gostomzyk auch in ihrer Arbeit verwendet:

> Als ‚Text' wird eine Folge linear und hierarchisch miteinander verknüpfter Zeichen verstanden, die schriftlich fixiert (literarischer und musikalischer Text) oder in einer Aufführung realisiert (musikalischer und theatraler Text) wird und eine Einheit bildet.[326]

Der Begriff ‚Medium' folgt dem Verständnis Werner Wolfs, das er 1999 in seinen Publikationen zur *Musicalized Fiction and Intermediality* wie folgt beschreibt:

> not in a restricted sense of technical or institutional channel of communication but as a conventionally distinct means of communication or expression, characterized not only by particular channels (or one channel) for the sending and receiving of messages but also by the use of one or more semiotic systems.[327]

Das Ballett kombiniert somit je einen dramatischen, einen musikalischen, einen tänzerisch-pantomimischen und einen theatralen Text, die in Szenario, Partitur, eventuell Notation der Choreographie in Tanzschrift und Aufführung fixiert werden.

---

[324] WIRTH, Uwe: „Intermedialität", in: ANZ, Thomas (Hrsg.): *Handbuch Literaturwissenschaft, Bd. 1: Gegenstände und Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2007, S. 254-264, hier S. 255.

[325] Nach Irina Rajewsky beschreibt der Begriff Intermedialität „Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren.", siehe RAJEWSKY, Irina O.: *Intermedialität*, Tübingen: Francke 2002 (UTB für Wissenschaft Medienund Kommunikationswissenschaft, 2261), S.13. Zur Entwicklung und Erläuterung des Begriffs der Intermedialität vgl. ebd., S. 40-58. Sie sieht in Medienwechsel, Medienkombination und intermedialen Bezügen die drei Subkategorien der Intermedialität verwirklicht.

[326] GOSTOMZYK: *Literaturoper am Ende des 20. Jahrhunderts*, S. 34. Vgl. grundlegend: DAHLHAUS, Carl: „Musik als Text", in: Schnitzler, Günter (Hrsg.): Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen, Stuttgart: Klett-Cotta 1979, S. 22-28.

[327] WOLF, Werner: „Musicalized Fiction and Intermediality: Theoretical Aspects of Word and Music Studies", in: BERNHART, Walter/ SCHER, Steven Paul/ WOLF, Werner (Hrsg.): *Word and Music Studies: Defining the Field. Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997*, Amsterdam: Rodopi 1999, (Word and Music Studies 1), S. 37-58, hier S. 40. Gemeint sind also weder die Informations- und Unterhaltungsmedien (Presse, Rundfunk, Fernsehen, Internet) noch die Trägermedien (z.B. Papier, Buch, Computer, andere digitale Datenträger).

10.18132/LFZE.2016.19

Seine Medien, durch die auf spezifische Weise Bedeutung vermittelt wird, sind die Sprache, die Musik, die Bewegungsformen des Tanzes und der Pantomime sowie die Szene (Dekoration, Kostüme und Bühnenbild). Die „Qualität des Intermedialen“ des Balletts wird durch einen Medienwechsel erzeugt, das ist ein:

> Prozeß der Transformation eines medienspezifisch fixierten Prätextes bzw. Textsubstrats in ein anderes Medium, d.h. aus einem semiotischen System in ein anderes. […] Der Ursprungstext wird zur ‚Quelle‘ des medialen Produkts, dessen Genese ein jeweils medienspezifischer und obligatorischer Transformationsprozeß intermedialen Charakters zugrunde liegt.[328]

Das heißt, der sprachlich fixierte literarische Text in Form eines Szenarios wird transformiert in die Medien Musik, Tanz und Pantomime sowie Szene „mit ihren eigenen semiotischen Bedingungen”[329]. Es ist zu untersuchen, welche Aspekte bei dieser „Re-Konfiguration des Zeichenverbundsystems“[330] wegfallen, betont oder hinzugefügt werden.

Schließlich darf aber in Bezug auf das Verhältnis der vier Medien zueinander, welches historisch im Verlauf der Ballettgeschichte betrachtet ein flexibles ist, der prekäre ästhetische Stellenwert des Szenarios nicht übergangen werden, aus dem sich womöglich ein Legitimationsmangel für die Beschäftigung mit den Manuskripten des Szenarios zum *Holzgeschnitzten Prinzen* ergibt. Im Hintergrund schwingt immer die alte Diskussion mit, welches der Medien denn nun die Tochter, Dienerin oder Herrin sei; in welchem Maße sie jeweils von Autonomie und Funktionalität geprägt sind. Der ästhetische Stellenwert des Szenarios im Gefüge des Handlungsballetts wandelte sich im Verlauf der Ballettgeschichte. Auf die ausführliche Darstellung speziell der Geschichte der Ballett-Librettistik muss im Rahmen dieser musikwissenschaftlichen Arbeit jedoch verzichtet werden. Es ist ein Forschungsdesiderat, dessen Ausmaß und Bedeutung eine eigene, grundlegende Behandlung im Rahmen einer anderen umfassenden Forschungsarbeit verdiente.[331]

An dieser Stelle erscheint ein kurzer Exkurs angemessen: Im 19. Jahrhundert erhielten die Komponisten Vorgaben vom Choreographen etwa in Bezug auf die

---

[328] RAJEWSKY: *Intermedialität*, S. 16. Ein solcher Medienwechsel findet etwa in der Literaturoper, in der Literaturverfilmung, im Hörspiel und in der Inszenierung von dramatischen Texten statt. Auch das Ballett ist ein solches Phänomen, denn am Ende der Transformation ist nur das Zielmedium materiell präsent – nämlich im Medium der Musik und der Körperbewegungen.

[329] GOSTOMZYK: *Literaturoper am Ende des 20. Jahrhunderts*, S. 35.

[330] WIRTH: „Intermedialität“, S. 262.

[331] Im Rahmen ihrer Darstellungen des Verhältnisses von Musik und Choreographie wird in der Forschungsliteratur zwar punktuell auch auf die Rolle der Szenarien eingegangen, aber als Gattung wird es dort ebenfalls nicht systematisch abgehandelt.

10.18132/LFZE.2016.19

Abfolge einzelner Nummern und Szenen, deren Länge und den Szenentypus. Das Szenario wurde traditionell in Gemeinschaftsarbeit von Choreograph und Librettist verfasst, wobei festzuhalten ist, dass die Gestaltung der Zusammenarbeit unter den Choreographen-Librettisten-Paaren im Hinblick auf den Umfang der Teilhabe des Choreographen am Szenario variierte. Ursprünglich existierte eine Personalunion von Choreograph und Szenograph, seit im Zuge der Ballettreform im 18. Jahrhundert, unter der Federführung von Jean-Georges Noverre, Franz Hilverding und Gasparo Angiolini, Handlungsballette entstanden, für die ein Programm geschrieben werden musste. Eugène Scribe aber, einer der wichtigsten Librettisten für französische Ballet-pantomimes im 19. Jahrhundert, kommt der Verdienst zu, mit *La Somnambule* (1827; Musik: Ferdinand Hérold) die in der Gattungsgeschichte des Handlungsballetts neue Gemeinschaftsarbeit eines Choreographen (hier Jean-Pierre Aumer) mit einem Librettisten begründet zu haben. Allerdings war Scribe eine solche Autorität als Bühnenautor, dass sich die Teilhabe des Choreographen an seinen Szenarien im Normalfall auf ein Minimum beschränkte.[332] Die Gemeinschaftsarbeit von Librettist und Choreograph machte schließlich auch im russischen Ballett des 19. Jahrhunderts Schule, wo der Ballettmeister Marius Petipa federführend war. Er richtete Szenarien mit Hilfe von Librettisten ein, beispielsweise *La Bayadère* (1877; Musik: Ludwig Minkus) gemeinsam mit Sergej Nikolaevič Khudekov, während für die Čajkovskij-Ballette *Dornröschen* (1890) und *Nussknacker* (1892) der künstlerische Leiter des Mariinskij-Theaters, Ivan Vsevoložskij, die Szenarien unter Mitarbeit Petipas verfasste.[333] Änderungen in der Beziehung Librettist/Choreograph/Komponist waren graduell zu beobachten. Sie hingen in hohem Maße von den gattungsästhetischen Vorstellungen und der Machtposition derjenigen Individuen ab, die im Betrieb der darstellenden Künste an den Ballettproduktionen beteiligt waren. Jahrmärker verweist etwa auf eine Einschätzung Charles Louis Étienne Nuitters (der seit den 1850er Jahren als Librettist in Paris tätig war), der zufolge sich der Choreograph insbesondere bei der Einstudierung pantomimischer Szenen eng am Szenario orientierte, während sich in

[332] Vgl. JAHRMÄRKER, Manuela: *Die Ballettpantomimen von Eugene Scribe. Texte, Skizzen und Entwürfe*, Feldkirchen bei München/ Paderborn: Ricordi/ University Press 1999 (Meyerbeer-Studien 3), S. 9.

[333] Vgl. WILEY, Roland John (Hrsg.): *A Century of Russian ballet: documents and accounts, 1810-1910*, Oxford/New York: Oxford University Press 1990, S. 291, 360-401. Auch in anderen Zentren des Balletts (Mailand, Wien, Berlin, Stuttgart, London) erhielt der zumeist auf Ballettmusik spezialisierte Komponist erst nach Einrichtung eines Szenarios, was im Allgemeinen vom Choreographen mit Hilfe eines Librettisten vorgenommen worden war, einen Auftrag.

10.18132/LFZE.2016.19

Nuitters Zeit das Librettist/Choreograph-Verhältnis gewandelt hätte zu einem Librettist/Komponist-Verhältnis, da nun anstelle des Szenarios verstärkt die Musik zu den pantomimischen Passagen den Ausgangspunkt der choreographischen Arbeit bildete. Damit aber sei die Aufgabe des Choreographen wesentlich schwieriger geworden.[334] Hinter dieser Einschätzung steht eine bemerkenswerte Entwicklung in der Gattung Ballett, die unter dem Eindruck der Reformen des Musiktheaters durch Richard Wagner, welche er in seiner Schrift *Oper und Drama* 1851 formuliert und durch seine eigenen Musikdramen ab den 1850er Jahren vorwiegend verwirklicht hatte, neuen Auftrieb bekam.[335] Damit einher ging auch eine Literarisierung des Librettos.

> Literarisierung aber heißt auch – und das ist nicht folgenlos für den analytischen Umgang mit der Gattung –, dem Text Eigenständigkeit zuzugestehen. […] Das Szenario und weitere Quellen […] legen zweierlei offen: Den engen Bezug, den das Szenario zu dem haben kann, was auf der Bühne vor sich gehen sollte; aber auch Differenzen zwischen Szenario und Partitur. In ihnen offenbart sich jedoch nicht notwendig etwa eine Unrichtigkeit des Szenarios. Wenn das Szenario auf der einen Seite getreuer Spiegel der intendierten Bühnenwirklichkeit ist, so beweist es auf der anderen mit einzelnen Abweichungen seine Selbständigkeit als literarischer Text.[336]

Der Literat Peter Hacks stellte einmal im Zusammenhang mit der Frage, „ob das Libretto überhaupt ein Genre sei“, in seinem ironisch-humorvollen Essay *Versuch über das Libretto* (1973) über das Libretto fest: „Für die Praxis ist es schlichtweg entweder ein eingestrichenes mittelmäßiges Stück oder das heimliche Laster eines Komponisten. Für die Theorie ist es derjenige Teil der Oper, auf den einzugehen sich nicht lohnt.“[337] Die Musikwissenschaftlerin Manuela Jahrmärker wirft die Frage in Bezug auf Scribes Ballettlibretti auf,

> ob das Szenario Werkcharakter besitzt und zusammen mit der Choreographie das Werk konstituiert, oder ob es lediglich als ein Dokument anzusehen ist, das die Choreographie begleitet und dem daher kaum mehr Quellenwert zukommt als der Rezension eines Kritikers.[338]

Balázs sah sich mit diesem Problem direkt konfrontiert, als die Rezensenten der Uraufführung des *Holzgeschnitzten Prinzen* sein Märchen in Szenario-Form kaum

---

[334] JAHRMÄRKER: *Die Ballettpantomimen von Eugene Scribe*, S. 20.
[335] Siehe Kap. 1.1 der vorliegenden Arbeit.
[336] JAHRMÄRKER, Manuela: *Comprendre par les yeux: zu Werkkonzeption und Werkrezeption in der Epoche der Grand opéra*, Laaber: Laaber 2006 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 21), S. 294.
[337] HACKS, Peter: „Versuch über das Libretto“, in: DERS.: *Oper. Geschichte meiner Oper*, Düsseldorf: Claassen-Verlag 1976, S. 199-306, hier S. 209.
[338] JAHRMÄRKER: *Die Ballettpantomimen von Eugene Scribe*, S. 14.

10.18132/LFZE.2016.19

eines analytisch-kritischen Blickes würdigten, ihm augenscheinlich einen höchst geringen Wert beimaßen, es sogar als Schwachstelle des Ganzen bewerteten.

Zunächst ertrug Balázs diese Enttäuschung mit einer gewissen Genugtuung, denn er empfand offenbar ehrliche Freude für Bartóks ersten großen Publikumserfolg, auch wenn er seine Verbitterung im Tagebuch kaum verhehlt:

> Am 12. Mai Premiere des Balletts. An einen solchen Erfolg in der Oper erinnern sie sich nicht. An die 30 Mal riefen sie ihn heraus. Ein halbe Stunde tobten sie weiter. Am nächsten Tag von den Blättern die vollkommene Anerkennung Bartóks, für mich Schelte zum Besten. Ich wusste es zwar vorher: Pesti Napló, Az Est, Budapesti Hírlap, Alkotmány […] Es schmerzte trotzdem. […] In den Tagen vor der Premiere kam die Nachricht, dass der Text Erfolg haben wird, die Musik nicht. Das schmerzte sehr, und das wäre bitter demütigend gewesen. Dass es umgekehrt wurde, darüber hätte ich mich gefreut, wenn sie wenigstens ein bisschen meine ungeheuerliche Arbeit anerkannt oder nur gesehen hätten, welche ich für Bartók vollendet, und nur für ihn vollendet hatte. […] Und es gibt ein tragisches Problem, dem man nicht helfen kann: der Text – welchen es natürlich zuerst gab – spielerisch leicht, grotesk, Porzellan-Nippes – die Musik dazu ist schwer, tragisch, dämonisch. Das ist nicht mehr möglich (und auch nicht erlaubt[339]) mit der Inszenierung zu korrigieren. Natürlich sagen sie, ich bin der Fehler. Im besseren Fall, dass ich nicht der geeignete Schriftsteller bin für Bartók, als ob das mein einziger Stil wäre. Sie schreiben und sagen, dass ich deshalb Bartók „übertölpelt" und terrorisiert hätte, damit er meinen Text vertone, weil ich so irgendwie Teil des Erfolgs sein wollte und „wenigstens in der Musikgeschichte" einen Platz erwerben wollte. Das ist egal. […] mir reicht es, dass ich weiß: diesen Erfolg machte zum Teil meine Arbeit.[340]

Die Romanistin Antje Overbeck hat sogar mit Blick auf zahlreiche, zum Teil populärwissenschaftliche Veröffentlichungen den Eindruck, dass die Unbeliebtheit

[339] Balázs spielt wohl darauf an, dass Graf Bánffy es wohl kaum zugelassen hätte, aus dem von ihm intendierten Märchenballett mit dem von ihm entworfenen märchenhaften Bühnenbild eine wahrliche Groteske zu gestalten.

[340] *Napló* 2, Eintrag vom 28. Mai 1917, S. 220-223: „Május 12-én premierje a balettnak. Olyan sikere, amilyenre az Operában nem emlékeznek. Vagy 30-szor hívták ki. Félóránál tovább tomboltak. Másnap a lapok Bartóknak teljes elismerést, nekem jobbára szidalmat. Ugyan tudtam előre: Pesti Napló, Az Est, Budapesti Hírlap, Alkotmány […] Mégis fájt. […] A premier előtt való napokban az a hír járt, hogy a szövegnek lesz sikere, a muzsikának nem. Ez nagyon fájt, és ez keservesen megszégyenítő lett volna. Hogy fordítva lett, azon örülhettem volna, ha legalább egyet elismertek vagy csak megláttak volna, rettenő munkámat, melyet Bartókért végeztem, és hogy csak őérte végeztem. […] És van egy tragikus baj, melyen nem lehet segíteni: a szöveg – mely természetesen előbb volt meg – játékkönnyű, groteszk, porcelán nipp – a muzsika hozzá súlyos, tragikus, démonikus. Ezt már nem lehetett (és nem is szabadott) a rendezéssel kikorrigálni. Persze azt mondják, hogy én vagyok a hibás. Jobb esetben, hogy nem vagyok alkalmas szövegíró Bartóknak, mint ha ez volna egyetlen stílusom. Azt írják és mondják, hogy azért „ugrattam be", terrorizáltam Bartókot, hogy zenésítse meg az én szövegemet, mert így akartam valamelyes sikerben részes lenni „és legalább a zenetörténetben" helyet szerezni. Ez mindegy. […] nekem elég, hogy én tudom: ezt a sikert részben az én munkám csinálta."

10.18132/LFZE.2016.19

der Libretti geradezu tradiert wird.[341] Exemplarisch seien hier folgende Formulierungen aus der Einleitung zu Band 57 der Digitalen Bibliothek mit dem Titel *Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachliche Libretti mit deutschen Übersetzungen* zitiert:

> Unter allen literarischen Gattungen fristet das Libretto, der Opern-, Operetten- oder Ballettext, das erbärmlichste Dasein. Gelesen wird es nicht, dafür ist es auch im engeren Sinne gar nicht geschrieben. [...] Der Librettist hat also wohl nur einen einzigen Leser, der zunächst an seinem Text unmittelbar interessiert ist, diesen aber doch schließlich nur auf den Gebrauchswert für sein eigenes Schaffen hin überprüft: das ist in den meisten Fällen der Komponist, seltener der Impressario [sic] oder der Dramaturg eines Opernhauses. Während des Lesens ist dabei weniger sein literarisches Interesse als vielmehr bereits seine musikalische oder kaufmännische Phantasie aktiv. [...] Als selbständige Literatur also kommt das Libretto nicht in Frage.[342]

Diese Einstellung, hinter der sich noch die ästhetische Auffassung des 19. Jahrhunderts zur Gebrauchsliteratur verbirgt, änderte sich in der Forschung erst in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, was mit einer neuen, allgemein wertfreieren Betrachtung der, seit den 1970ern nun als solche akzeptierten, Gattung Libretto einherging.[343] Bezeichnend ist, dass es der Eintrag zum Stichwort ‚Libretto' von Anna Amalie Abert in der alten *MGG* nur auf 19 Spalten schafft, die der Gattung jede literarische Qualität absprechen, während in neuen *MGG* jedoch ein Team aus 20 Autoren 140 Spalten zum Begriff verfasste. Doch ist damit die Gattungsproblematik noch nicht aufgelöst: Das Libretto genießt auch weiterhin „den schlechten Ruf einer subliterarischen Zweckgattung"[344]. Dem versucht der junge Wissenschaftszweig der Librettologie, Librettistik oder Librettoforschung seit einigen Jahren rege entgegenzuwirken. Mittlerweile wird das Libretto „nicht mehr nur als leblose Vorform angesehen, die einzig dem Zweck dient, ein musikalisches Kunstwerk herzustellen."[345] Ein möglicher Grund für die Anerkennung als zugehörig zum Kreis der literarischen Gattungen mag darin liegen, dass man inzwischen die Tatsache akzeptiert, dass im Herstellungsprozess einer Oper oder eines Balletts, bei

---

[341] OVERBECK, Antje: *Italienisch im Opernlibretto. Quantitative und qualitative Studien zu Lexik, Syntax und Stil*, Walter de Gruyiter: Berlin 2011 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, Bd. 364), S. 10.

[342] FINKBERGER, Markus: „Das Libretto – Büchlein ohne Leser", in: HAFKI, Thomas (Hrsg.): *Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachliche Libretti mit deutschen Übersetzungen*, Berlin: Directmedia 2002 (Digitale Bibliothek, Bd. 57), zit. n. OVERBECK: *Italienisch im Opernlibretto*, S. 10.

[343] Vgl. auch im Folgenden für einen Überblick über die Entwicklung der Librettologie ebd., S. 7-19.

[344] BORCHMEYER, Dieter: „Art. Libretto", in: *MGG2*, Bd. 5, S. 1116-1259, hier Sp. 1117.

[345] OVERBECK: *Italienisch im Opernlibretto*, S. 12.

10.18132/LFZE.2016.19

dem eben die Entstehung eines Librettos am Anfang steht, auch die Komponisten an der Gestaltung und Einrichtung des Textes beteiligt waren, sodass das Bühnenwerk „nicht mehr nur als mehr oder weniger gelungene Kombination von zwei unabhängigen Kunstprodukten angesehen wird, sondern als Ergebnis einer Durchdringung verschiedener künstlerischer Domänen."[346] Der Librettologe Albert Gier unterstrich:

> Über den biographisch-anekdotischen Aspekt hinaus ist die Partnerschaft von Librettist und Komponist ein auch in psychologischer Hinsicht interessanter Sonderfall künstlerischer Kreativität, daher verdienen Zeugnisse ihrer Zusammenarbeit die besondere Aufmerksamkeit der textgenetischen Forschung.[347]

Wie gezeigt werden kann, ist Bartóks Beteiligung an der Einrichtung des Szenarios maßgeblich, er hat nicht nur Vorgaben gemacht, sondern schließlich selbst den endgültigen Szenario-Text verfasst. Er hat sich also Gedanken gemacht über die Logik der Handlung, die Bühnenwirkung sowie eine möglichst nachvollziehbare Verbindung von Musik und tänzerischer bzw. pantomimischer Bewegung.

Um auf die eingangs gestellte Frage nach dem ästhetischen Stellenwert des Szenarios abschließend zurückzukehren, sei auf Bartóks Handeln hingewiesen, welches sie auf indirekte Weise beantwortete, indem er nämlich den Autornamen Balázs im Untertitel des Balletts erscheinen und drucken ließ; später, nach Verbot des im Zuge der Niederschlagung der Revolution 1919 ins Exil geflohenen Autors, verhinderte Bartók Aufführungen seines Balletts in Budapest, weil der Name nicht genannt werden sollte; auch zahlte Bartók die Tantiemen an Balázs über Jahre weiterhin aus. Bartók erkannte und respektierte demnach die Mit-Urheberschaft und den künstlerischen Anspruch Balázs', auch wenn er den *Nyugat*-Text nicht sehr schätzte. Im Zusammenhang mit seinem zweiten pantomimenbetonten Ballett *Der wunderbare Mandarin* bestand Bartók in einem Brief an die Wiener Universal Edition darauf, dass bei Herstellung und Druck des Szenarios der literarische Text verwendet werden solle, und nicht die gekürzte Version aus der Partitur wie dies im Fall von *Der holzgeschnitzte Prinz* geschah. Das weist darauf hin, dass er die komprimierte Version nur als praktische, in ihrer poetischen Qualität jedoch durchaus geminderte betrachtete: „Es wäre höchst wichtig das Textbuch nach Vorlage herzustellen, und nicht etwa (wie es beim 'Holzgeschn. Prinz'en geschah) die

[346] Ebd., S. 13.
[347] GIER: *Das Libretto*, S. 16f.

10.18132/LFZE.2016.19

trockenen Angaben des Klavierauszuges zu benützen.“[348] Dass Bartók ihn öffentlich ignorierte, wie Balázs in seinem Tagebuch klagte, davon kann also nicht die Rede sein.[349] Allerdings hatte Bartók seine Gründe, weshalb er zuweilen auf Distanz zu Balázs ging. Die ambivalente Beziehung zwischen Bartók und Balázs ist jedoch nicht an dieser Stelle zu verhandeln.[350]

Im Handlungsballett müssen Inhalt und Gang des Bühnengeschehens ohne die Stütze der Worte verständlich vermittelt werden. Zum einen konstituieren die Bewegungen Mimik, Gestik und Tanz körpersprachlich den Inhalt der Handlung, indem alle dramaturgisch wichtigen Motive szenisch, d.h. optisch sichtbar vergegenwärtigt werden. Zum anderen wird auch die Musik in den Dienst der Handlungsvermittlung mit musikalischen Mitteln gestellt. In dieser handlungsvermittelnden Funktion fällt der Musik eine elementare Rolle im Handlungsballett zu, die in komplementärer Beziehung sowohl zu Pantomime und Tanz als auch zu Szenario und Bühnenbild steht. In der Struktur des Szenarios muss sich die dramaturgische Anlage der Bühnenaktion wiederspiegeln. Damit die Verständlichkeit des Bühnenvorgangs aus sich selbst heraus gewährleistet werden kann, ist „ein unbedingtes Streben nach Verständlichkeit” überhaupt Voraussetzung. „das sich im Präsentieren – im Unterschied zum Darstellen – einer Aktion manifestiert, womit das Betonen, das wiederholte Exponieren und variierte Umkreisen eines dramatischen Motivs gemeint ist.“[351]

[348] Siehe die Quellenangabe des Briefzitats in Kap. 3.2.5.
[349] Vgl. *Napló* 2, S. 462, Eintrag Ende Februar 1921.
[350] Es sei stattdessen auf die Einleitung der vorliegenden Arbeit verwiesen. Vgl. dazu DEMÉNY, János: „Bartók és Balázs Béla kapcsolatáról [Über die Beziehung von Bartók und Balázs]“, *Tiszatáj* (1974), S. 72-76. Leider ist diese die Aussagen von Balázs kritisch beurteilende und der Realität des Verhältnisses Balázs/Bartók am nächsten kommende Darstellung nur auf Ungarisch zugänglich. Der Bewertung der Beziehung zwischen Balázs und Bartók in der deutschsprachigen Balázs-Monographie von Hanno Loewy ist nachgerade zuzustimmen. In Bezug auf die gemeinsame Wanderung durch die ungarische Provinz mit Bartók im August 1906 sowie zuvor mit Kodály im Sommer 1904, auf der Suche nach Volksliedern und Märchenstoffen, urteilt der Autor: „Welche Bedeutung die gemeinsamen Landaufenthalte und die Rolle Balázs' dabei tatsächlich für die beiden Musiker besaß, muß eher mit Vorsicht eingeschätzt werden. In seinem Tagebuch gibt Balázs schließlich zu, die „gemeinsame“ Sammeltätigkeit übertrieben zu haben: „In der Tat, das war nur einmal, als wir in Csongrád und Apátfalva waren. […] Aber das gab es und es ist keine Lüge.“ Siehe LOEWY, Hanno: *Béla Balázs*, S. 40. In dem hier angeführten Zitat (vgl. *Napló* 2, S. 462, Eintrag Ende Februar 1921)bezeichnet sich Balázs außerdem als „gleichrangiger Bruder in der Kunst“ von Bartók. Eine Sichtweise auf ihre Beziehung, die zu jenem Zeitpunkt freilich nicht mehr von Bartók geteilt wurde – wenn er es denn je so gesehen hätte. Vgl. Brief Bartóks an die Universal Edition vom 7. November 1924 (unveröffentlicht, Fotokopie im BBA).
[351] JAHRMÄRKER: *Comprendre par les yeux*, S. 285.

10.18132/LFZE.2016.19

Das Ballettlibretto unterscheidet sich nicht fundamental vom Opernlibretto.[352] Der Text des letzteren erscheint

> zu einem guten Teil als Bedingung der Möglichkeit, die den Aktionen und Affektkonstellationen entsprechenden Teile und Nummern zu komponieren, während er selbst zu weiten Teilen im Hintergrund verschwindet und, wenn überhaupt, nur als erinnerter im Bewusstsein des Zuschauers präsent ist. Wenn sein Status soweit demjenigen des Szenarios der Ballet-pantomime auch vergleichbar ist, die unterschiedliche Benennung – Libretto im einen Fall und Szenario im anderen – deutet dennoch auf Unterschiede, daß der Szenariotext nämlich nicht in gleicher Weise umgesetzt wird wie der Librettotext der Oper.[353]

Dies führte im Extremfall dazu, dass Salvatore Viganò (1769-1821) erst nach einem von ihm verfassten, choreographierten und bereits aufgeführten Ballett ein Programm verfasste, jedoch mitunter den Inhalt angeblich kaum korrekt zusammenfassen konnte, sodass die Programme zu Aufführungszwecken von Zeitgenossen als unbrauchbar bewertet wurden.[354] Schon die Kontroverse zwischen den beiden großen Ballett-Reformern des 18. Jahrhunderts, Noverre und Angiolini, hatte gezeigt, dass dem Szenario gemeinhin schlicht der Status eines ‚Programms' zugeteilt wurde. Zuzustimmen ist der Aussage Jahrmärkers: „Als Programm aber, das die dramaturgische Gestalt einer Ballet-pantomime vorgibt, hat das Szenario sehr wohl seinen – auch zu analysierenden – Stellenwert."[355] Gérard de Nerval aber maß höchstens dem Titel eines Balletts einige Bedeutung bei. Jahrmärker entgegnet dem:

> Wie weit und ob sich im Szenario der poetische Gehalt der Bühnenhandlung widerspiegelt, muß man anzweifeln. Soweit es sich aber um die nacherzählbare Aktion und deren Dramaturgie handelt, sind Nervals Zweifel in ihrer Verallgemeinerung nicht berechtigt, auch wenn gegenüber der Gattung Ballet-pantomime eine weitaus differenziertere hermeneutische Haltung erforderlich ist als bei der

[352] Jahrmärker listet einige Parameter auf, anhand derer beide Gattungen Oper und Handlungsballett vergleichbar sind: 1. beide stellen dramatische Handlungen vor, 2. beide sind multimediale Kunstwerke, 3. beide sind sich hinsichtlich ihrer Gliederung in „kompositorisch festgefügte und offene Teile – Nummer und Nichtnummer sowie Tanz und pantomimische Abschnitte" ähnlich, vgl. ebd., S. 21f. Für Jahrmärker liegt die zentrale Differenz zwischen den Gattungen Oper und Handlungsballett darin begründet, dass sich „der Ausdruck in der Oper allererst in der Musik, in der Ballet-pantomime jedoch in der körpersprachlichen Pantomime" manifestiert (ebd., S. 25); Zum Vergleich der beiden Gattungen und ihrer Elemente siehe auch SMITH, Marian Elizabeth: *Ballet and Opera in the Age of ‚Giselle'*, Princeton/Oxford: Princeton University Press 2000, S. 21ff. Allerdings wurde mehrfach darauf hingewiesen, dass ein direkter Vergleich etwa von Rezitativ und Arie mit Pantomime und Tanz hinkt.

[353] JAHRMÄRKER: *Comprendre par les yeux*, S. 25.

[354] WOITAS, Monika: „Salvatore Viganò und die Vision eines romantischen Tanztheaters", in: OBERZAUCHER-SCHÜLLER, Gunhild/ BRANDENBURG, Daniel/ WOITAS, Monika (Hrsg.): *Prima la Danza! Festschrift für Sibylle Dahms*, Königshausen&Neumann: Würzburg 2004, S.189-114, hier S. 103.

[355] JAHRMÄRKER: *Comprendre par les yeux*, S. 26.

10.18132/LFZE.2016.19

> Oper, da lediglich Spuren verschiedener schriftlicher Art auf das Werk im eigentlichen Sinne verweisen.[356]

Im Übrigen ist die Bedeutung der Titelvergabe für ein Kunstwerk durchaus nicht zu unterschätzen, denn „er ist ein integraler Teil des Werks insofern, als er das Bewusstsein formt, mit dem der Zuschauer [bzw. der Leser und der Komponist] das Werk rezipiert.“[357] So entschied sich Balázs, seine ‚groteske Pantomime' mit der Gattungsbezeichnung ‚Tanzspiel' im Untertitel zu versehen. Doch einige Jahre später änderte er dies in einer deutschen Ausgabe in ‚Tanzmärchen'. Gleichzeitig wurde auch der Haupttitel des Stücks modifiziert in ‚Der hölzerne Prinz', was im Grunde eine Richtigstellung in Bezug auf die Handlung ist, denn im Märchen selbst findet keine Schnitz-Szene statt. Und auch Bartók war es ein wichtiges Anliegen, dass seine Ballette mit der seiner Meinung nach treffenden Gattungsbezeichnung rezipiert wurden.

Zunächst ist also festzuhalten: Es gibt keine einheitlichen, allgemeingültigen Kriterien dafür, wie der Text eines Szenarios zu gestalten sei. Einzige Voraussetzung ist, dass er als Arbeitsanleitung für Komponist, Choreograph und Tänzer dienen kann. Aufgrund der Reformbestrebungen im Musik- und Tanztheater um 1900 entstand eine größere Offenheit die Gattungskonventionen betreffend, was auch das Szenario eines Balletts betraf. Die Konventionen, denen die Gattung Libretto folgt, sind zum einen, wie oben erklärt, „medienspezifisch und obligatorisch“, zum anderen auch historisch bedingt und veränderlich. Da man sich zur Zeit der Entstehung des Tanzspiels *Der holzgeschnitzte Prinz* geradezu auf einem Experimentierfeld befand, um historisch Geprägtes zu überwinden und Neues zu entwickeln, sollten für die Untersuchung besser die strukturellen, medienspezifischen Merkmale herangezogen werden, die überzeitlich gültig sind.

Gier stellte eine Liste wesentlicher Merkmale des Librettos auf, die vom Grundsatz her alle Libretti aufweisen und die auch auf Ballettszenarien anwendbar sind.[358] Er geht von fünf überzeitlich gültigen Strukturmerkmalen des Librettos aus: 1. Kürze, 2. diskontinuierliche Zeitstruktur, 3. Selbständigkeit der Teile, 4. Kontraststruktur, 5. Primat des Wahrnehmbaren. Für das Ballett könnte das bedeuten:

1. Pantomimische Szenen treiben die Handlung voran, aber sie sind im Zeitverlauf doch gedehnt, denn die Tänzer müssen z.B. Bewegungen wiederholen, um sich

[356] Ebd., S. 26 und 294.
[357] DIES.: *Die Ballettpantomimen von Eugène Scribe*, S. 15.
[358] Vgl. GIER: *Das Libretto*, S. 14.

10.18132/LFZE.2016.19

verständlich zu machen. Das Tanzen benötigt mehr Zeit als das Lesen eines Textes, und der Komponist benötigt Leerstellen und Zwischenräume im Text, die er musikalisch füllen kann. Daher muss der Libretto-Text selbst knapp gehalten werden. Er solle also eher ein Gerüst bilden, darf aber natürlich gleichzeitig nicht so trocken sein, dass er den Komponisten nicht inspiriert.

2. Zur diskontinuierlichen Zeitstruktur der Oper und den aus ihr resultierenden Anforderungen an ein Libretto hat Carl Dahlhaus Wegweisendes geschrieben.[359] Die weitgehende Übereinstimmung der dargestellten Zeit mit der Darstellungszeit in Rezitativen kann man auch in pantomimischen Szenen beobachten, während Verlangsamung und Stillstand in Arien dem nahe kommt, was durch Tanz-Soli oder Tanznummern des Corps de ballet geschieht, in denen die Handlung nicht maßgeblich vorangetrieben wird. Ein Libretto muss flexibel solche unterschiedlichen Zeitverläufe anbieten. Außerdem ist „die Möglichkeit der Gleichzeitigkeit in der Musik […] eine weitere Grundbedingung des librettistischen Schreibens.“[360] Es wird nämlich dann spannend im Hinblick auf die kompositorische Umsetzung, wenn mehrere Protagonisten auf der Bühne zur gleichen Zeit handeln. Diese Möglichkeit muss im Libretto angelegt sein. Ebenso muss eine spezifische musikalische Zeitstruktur im Libretto berücksichtigt werden, die zum einen durch die Besonderheit bestimmter Formmodelle, je nach Präferenz bzw. Formsprache des Komponisten, zum anderen durch den Zusammenhang zwischen den einzelnen Szenen bestimmt wird.

3. Die Selbständigkeit der Teile zeigt sich mit Blick auf die größeren Zusammenhänge auch in der Zeitstruktur.[361] Sie sind also nicht nur durch z.B. Nummerierung einer Szene markiert, sondern sie können Gier zufolge auch „in sich geschlossene Momentaufnahmen individueller Befindlichkeiten”[362] sein. Es gibt geschlossene Zeiteinheiten innerhalb einzelner Bilder und Akte, die „zwar syntagmatisch zu einer Geschichte mit Ausgangs- und Zielpunkt verknüpft sind”, „sinntragend” seien aber „überwiegend oder ausschließlich die paradigmatischen

[359] Vgl. Dahlhaus, Carl: „Zeitstrukturen in der Oper“, in: DERS.: *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München: Piper 1989, S. 27-40; Vgl. Betzwieser, Thomas: *Sprechen und Singen. Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2002.
[360] GOSTOMZYK: *Literaturoper am Ende des 20. Jahrhunderts*, S. 37.
[361] Ebd., S. 38.
[362] GIER: *Das Libretto*, S. 7; Vgl. dazu auch Michael Halliwells Begriffspaar „isolation“ und „escalation“, die notwendig seien zu „operatic expansion“, siehe HALLIWELL, Michael: *Opera and the Novel. The Case of Henry James*, Amsterdam/New York: Rodopi 2005, S. 48f.

10.18132/LFZE.2016.19

Strukturen."[363] Damit sind Bezüge angesprochen, die den linearen Zeitverlauf aufbrechen, transzendieren.

In Balázs' erster Fassung des Szenarios von 1912 ist eine Textschicht sichtbar, die nach Bernhard Asmuth als eine von dreien in einem „epischen Text" vorhanden ist,[364] nämlich eine Art Nebentext in Form von Kommentaren des auktorialen Erzählers in Klammern sowie durch Kommentare in Fußnoten, die sogar noch vom „Autor" stammen. Allerdings ist dies tatsächlich eine Herausforderung für die Umsetzung durch den Choreographen und Komponisten, Bartók schien es gar unmöglich. Wie bringt man den Erzähler in einem Ballett auf die Bühne? Ein Mittel der Unterstüzung könnten das Vor- und Nachspiel in der Musik sein. Allerdings ist dieses Problem kein Argument gegen die Relevanz des in ironischem Ton formulierten Nebentextes. Er kann auch als eine Instanz der Kommunikationsvermittlung aufgefasst werden, die „in einem geschriebenen Drama nie ganz fehlen"[365] kann.

Fokines Reform des Balletts, um beispielsweise einen zeitgenössischen Vergleich heranzuziehen, ist allgemein charakterisiert durch:

> Einheitlichkeit der Handlung, die durchweg tänzerisch verwirklicht ist (nicht in Pantomime und Divertissements geteilt), der Verzicht auf einzelne Tanznummern, auf dramatisch nicht begründete Sologlanznummern, das Zusammenwirken von Choreographie, Musik und Bühnengestaltung.[366]

Dies schlägt sich auch in der Struktur des Szenarios nieder, das nun keine Aufteilung in Tanz- und Pantomimeszenen mehr aufweist. Allerdings lässt sich die

---

[363] Ebd., S.8 und 10. Mit dem problematischen Begriff der Episierung soll hier nicht hantiert werden, vgl. dazu die Kritik an Manfred Pfisters Modell zu „Techniken epischer Kommunikation" im Drama in der Literaturwissenschaft: KORTHALS, Holger: *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*, Berlin: Erich Schmidt 2003; Vgl. PFISTER, Manfred: *Das Drama. Theorie der Analyse*, München: W. Fink 1994. Der Begriff des Epischen bei Dahlhaus weicht von dem der aktuellen Literaturtheorie ab, vgl. dazu TUMAT, Antje: *Dichterin und Komponist. Ästhetik und Dramaturgie in Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes* Prinz von Homburg, Kassel: Bärenreiter 2004, S. 24f., Anm. 51.

[364] ASMUTH, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart: J.B. Metzler 2004, S. 53f. Die drei Schichten sind: „1. steuernde und urteilende Äußerungen des Erzählers (bei syntaktischer Eigenständigkeit meist im Präsens), 2. das eigentliche Erzählen, d.h. die Wiedergabe der Handlung und ihrer Begleitumstände (meist im Präteritum), 3. die wörtliche Rede der Personen." Auf einen dramatischen Text übertragen verwandeln sich die drei Schichten wie folgt: „Die wörtliche Rede der Personen findet in der Figurenrede des Dramas ihre natürliche Entsprechung. In der Figurenrede kommt Episches in Form der sogenannten verdeckten Handlung zur Geltung. Dem zweiten Bereich entsprechen die Bühnenanweisungen, die als Text nur den Leser erreichen. Für den Zuschauer werden sie in szenische Darbietung übersetzt. Was dem normalen Drama fehlt, sind unmittelbare Meinungsäußerungen des Autors bzw. eines von ihm vorgeschobenen Erzähler."

[365] INGARDEN, Roman: *Das literarische Kunstwerk* (1931), S. 222, zit.n. KORTHALS: *Zwischen Drama und Erzählung*, S. 111.

[366] SCHÜLLER, Gunhild: „Art. La Légende de Joseph", in: DAHLHAUS, Carl/ DÖHRING, Sieghart (Hrsg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 2, München/Zürich: Piper 1987, S. 250-252, hier S. 251.

10.18132/LFZE.2016.19

Beschreibung des Bühnenablaufs unter Wahrung der Chronologie nach Objekten trennen, wie dies mit den Ballettlibretti Scribes und in der Folge bei anderen Bühnenautoren seit den 1830er Jahren zunehmend üblich wurde, nämlich: Bühnenbild – Gesamtgeschehen – Aktionen der einzelnen Figuren – Angaben zu Posen und Gruppen.[367] Diese Objekte sind bei Fokine jedoch nicht mehr räumlich voneinander abgesetzt und Angaben zu Posen fehlen (das hatte Fokine als Choreograph und Librettist in Personalunion wohl auch nicht nötig). Balázs hingegen orientierte sich stärker an der traditionellen Form des Szenarios, denn in seinem *Holzgeschnitzten Prinzen* ist eine Trennung der Objekte erkennbar. Aber die Angaben zu Posen fehlen. Angaben zur Musik, wie Balázs sie vornimmt, fehlen wiederum bei Fokine. Bei Balázs lässt sich die Einheitlichkeit der Handlung ebenfalls beobachten, wobei aber eine verstärkt pantomimische Umsetzung durch den Choreographen intendiert war. Auch wenn er Angaben zu Tanzabschnitten macht, werden mit Blick aufs Ganze doch die Betonung des Pantomimischen und der fließende Verlauf der Handlung deutlich.

4. Die Selbständigkeit der einzelnen Teile steht wiederum mit der Kontraststruktur des Librettos in Beziehung. Es handelt sich um ein „Zwei-Reiche-Modell, bei dem zwei Sphären einander wie Antithesen gegenüberstehen"[368] zur Kompensation der Tatsache, dass im Ballett – noch weniger als in der Oper – Handlungen über Konflikte argumentativ und dialogisch vorangetrieben werden können. Dadurch wird ein Spannungsbogen aufgebaut, der mit den Kategorien der klassischen Tragödie zu beschreiben ist: Exposition, Verwicklung, Wendepunkt, Katastrophe. Die Kontraststruktur ist auf mehreren Ebenen realisierbar: Figuren oder Figurengruppen, Raum, Handlung. „Oppositionsstrukturen prägen also traditionell das Libretto und werden in der „Zeichenhaftigkeit und Abstraktion"[369] vieler Libretti des 20. Jahrhunderts noch verstärkt."[370]

5. Das Primat des Wahrnehmbaren ergibt sich aus der Tatsache, dass es sich um eine „multimediale Kunstform" handelt, in der das Sicht- und Hörbare der Sinndeutung durch den Zuschauer dient. So muss aus Gestik und Mimik der Tänzer auf ein außerhalb der reinen Handlung liegendes Phänomen wie den Seelenzustand

[367] JAHRMÄRKER: *Die Ballettpantomimen von Eugène Scribe*, S. 290.
[368] KOEBNER, Thomas: „Vom Arbeitsverhältnis zwischen Drama, Musik und Szene und ein Plädoyer für eine *Opera impura*", in: WIESMANN, Sigrid (Hrsg.): Für und Wider die Literaturoper. Zur Situation nach 1945, Laaber: Laaber 1982 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 6), S. 74f.
[369] So der Titel von Giers Kapitel zu Tendenzen der Librettistik im 20. Jahrhundert, S. 211-220.
[370] GOSTOMZYK: *Literaturoper am Ende des 20. Jahrhunderts*, S. 39.

10.18132/LFZE.2016.19

einer Figur geschlossen werden, was eben nicht wie in einer Opernarie ausgesprochen, sondern nur im Ballettlibretto umschreibend vorgegeben werden kann; die Musik verhilft dem Ausdruck des verbal „Unaussprechlichen“, indem sie Nuancen der Empfindungen hörbar macht.[371] Die Losung lautet „Verständlichkeit ohne Worte”. Der Musik kommt somit die Funktion eines Katalysators zu.

Es gibt drei Probleme, die bei der Transformation eines Erzähltextes in ein Libretto bzw. Szenarios gelöst werden müssen und von Balázs quasi schon im Voraus gelöst wurden:

> (1) Figurenrede und -charakterisierung müssen aus dem narrativen in den dramatischen Modus übertragen werden; (2) die mögliche Weite des narrativ vermittelten Raumes verengt sich auf wenige konkret festzulegende szenische Räume; (3) schließlich müssen Libretto, Musik und Inszenierung gemeinsam mit dem Verlust des Erzählers umgehen.[372]

Typisch ist also, und darin folgt Balázs eher Schnitzler als Hofmannsthal, dass der Pantomime-Text nicht in Form eines Dramentextes aufgebaut ist, das heißt die dramatische Handlung wird nicht ausschließlich über Dialoge in Figurenrede transportiert, sondern der Text ist vorzugsweise prosaisch gestaltet. Die Figurenrede ist als Gedankenrede aufzufassen und von den Protagonisten pantomimisch-tänzerisch darzustellen. Darauf hatte Arthur Schnitzler in seinem Szenario für die Pantomime *Der Schleier der Pierrette* sogar in einer Fußnote aufmerksam gemacht. Die auktoriale Erzählperspektive bleibt immer gewahrt, was beispielsweise wahrnehmbar ist, wenn Balázs in Fußnoten stellenweise ironische Kommentare abgibt. Er wählte somit nicht die Perspektive des Zuschauers, wie sie in den Szenarien von Scribe oder – um ein zeitgenössisches Beispiel vergleichend heranzuziehen – von Fokine zu beobachten ist.

Der Verlust des Erzählers ist eher eine Herausforderung für Musik und Szene. Selbst eine Personalisierung, wie sie in der Literaturoper oder im Literaturballett z.B. John Neumeiers vorkommt, wäre zwar denkbar, aber eben doch eine Herausforderung aufgrund der Non-Verbalität. Es ist also kein Wunder, dass Bartók vor dieser Rafinesse (scheinbar) kapitulierte.

Die Unterschiede zwischen Literatur und Ballett, die sich auf die Adaption der Textvorlage auswirken, liegen in der begrenzten zur Verfügung stehenden Zeit, der Darstellungsweise von Gedanken und der Erzählperspektive. Diese drei Aspekte

[371] GIER: *Das Libretto*, S.13.
[372] GOSTOMZYK: *Literaturoper am Ende des 20. Jahrhunderts*, S. 43.

10.18132/LFZE.2016.19

werden elementar dadurch beeinflusst, dass im Ballett die Handlung auf der Bühne generell im Hier und Jetzt mit den Mitteln des Körpers dargestellt wird. Die Tanz- und Medienwissenschaftlerin Claudia Rosiny spricht deshalb auf der einen Seite von Präsenz und auf der anderen Seite von Repräsentation, die beide konstitutiv für den Tanz seien:

> Während [...] mit Präsenz im Tanz der Körperausdruck im Hier und Jetzt, die Ausstrahlung in der Direktheit der sinnlichen Wahrnehmung gemeint ist, bezieht sich die Repräsentation in den darstellenden Künsten auf die Vorstellung einer Rolle, von etwas Zweitem, einem ›Als-ob‹, und damit auf alle Formen der Reflexion, wie sie in der Darstellung exponiert werden können. Doch lassen sich beide Begriffe kaum in separate Kategorien zwängen, sondern sie stehen im Bühnengeschehen in stetem Dialog, Bedeutungen werden in theatralen Situationen in der kommunikativen Situation erschaffen [...].[373]

Aus diesem Grund ist es choreografisch kompliziert, Vergangenheit, Zukunft, Zeitsprünge und das Vergehen von Zeit nur durch den Körper zu transportieren. Allenfalls können die anderen Zeichensysteme, die auf der Bühne Teile des Balletts sind, wie etwa das Bühnenbild, dem Publikum zeitliche Veränderungen unmissverständlich vor Augen führen. Monika Woitas erklärt:

> Neben Figurenkonstellationen und Handlungsverlauf werden in den meisten Szenarien darüber hinaus auch Informationen zur szenischen Gestaltung, zur Vorgeschichte und zum historisch-literarischen Kontext der dargestellten Handlung gegeben. Die choreographische Gestaltung selbst kann hingegen nur angedeutet werden und erscheint verbal umso schwerer faßbar, je mehr sich die mimisch-gestische bzw. tänzerische Darstellung von vorgegebenen Darstellungskonventionen entfernt.[374]

In diesem Kapitel steht die Problematik der handschriftlichen Quellen zum Szenario im Fokus der Untersuchung. Es stellt sich nicht nur die Frage, wie und wann der Text in Bartóks Hände gelangte, sondern ob er überhaupt mit der *Nyugat*-Ausgabe selbst oder ausschließlich mit den Manuskripten Balázs' arbeitete. Daneben drängt sich die Frage auf, wie sich die Zusammenarbeit des Szenographen Balázs mit dem Komponisten Bartók gestaltete. Es geht aber vor allem um den Nachvollzug der Entwicklungsstadien von Balázs' Tanzmärchen hin zum endgültigen Szenario, denn die Beleuchtung möglicher Gründe für die Textrevisionen zeigt wiederum für die

[373] ROSINY, Claudia: *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*, Bielefeld: Transcript 2013, S. 32.
[374] Vgl. WOITAS, Monika: „Art. Tanz / Überlieferung – Allgemeine Tendenzen und Überlegungen – Ikonographische und literarische Quellen", in: *MGG2*, Sachteil 9, Sp. 239-240.

10.18132/LFZE.2016.19

musikalische Analyse wichtige Aspekte auf, die uns zu einem tieferen Verständnis der spezifischen Probleme Bartóks während der Kompositionsarbeit an seinem ersten Ballett, wie sie an seinen Streichungen und Korrekturen in den musikalischen Quellen erkennbar sind, verhelfen.

2.2 Die Quellen des Szenarios

Im Bartók-Archiv befinden sich in Bartóks Nachlass eine aus drei Quellen zusammengestellte ungarische Handschrift (BH: IV/399; Quellen A, B, C) sowie eine deutsche Handschrift (BH: IV/401; Quelle D), die jeweils das Märchen *Der holzgeschnitzte Prinz* in seiner Szenario-Form zum Inhalt haben. Die drei ungarischen Quellenfragmente weisen als Grundschrift die Hand von Balázs auf und ergänzen sich inhaltlich in der Weise, dass ein vollständiges Manuskript des Märchens vorliegt. Die Quellen B und C stellen Revisionen gewisser Textabschnitte aus Quelle A bzw. *Nyugat*-Text dar, die Balázs auf Veranlassung Bartóks angefertigt hatte. Wie diverse Eintragungen mit Bleistift in seiner Hand zeigen, arbeitete Bartók damit, während er an der Kompositionsarbeit saß.[375] Wann genau Bartók die Manuskripte erhalten hatte, ist nicht mehr zweifelsfrei festzustellen, obgleich vermutet werden kann, dass die Quellen B und C noch während der ersten Arbeitsphase Bartóks am Ballett, im Frühjahr 1914 bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges, entstanden sein dürften.[376] In jedem Fall begrenzt sich der Inhalt auf den Teil, den Bartók bereits 1914 vor Unterbrechung der Kompositionsarbeiten komponiert hatte.

Noch Szőnyi-Szerző glaubte – im Gegensatz zu György Kroó –, dass Bartók nicht den gedruckten *Nyugat*-Text gekannt habe, sondern ausschließlich mit den Manuskripten gearbeitet hätte.[377] Sie wies darauf hin, dass im Katalog des Bartók-Nachlasses im Budapester Bartók-Archiv nach der *Nyugat*-Ausgabe vom 16. Januar 1910 erst die Ausgaben ab 1913 folgen, weshalb nicht eindeutig davon auszugehen sei, dass Bartók die *Nyugat*-Ausgabe mit dem Tanzspiel besaß. Diese Hypothese

[375] Ich stütze meine eigenen Untersuchungen dieser Primärquellen im Folgenden auf die zusammenfassende Darstellung von Katalin Szőnyi-Szerző, welche allerdings stellenweise zu korrigieren und ergänzen ist. Vgl. SZŐNYI-SZERZŐ, Katalin: „*A fából faragott királyfi* szöveges dokumentumai [Die Textdokumente von *Der holzgeschnitzte Prinz*]“, *Zenetudományi dolgozatok* (1980), S. 315-323.
[376] Zur Entstehung der Musik zum *Holzgeschnitzten Prinzen* siehe Kap. 3.1 der vorliegenden Arbeit.
[377] SZŐNYI-SZERZŐ: „*A fából faragott királyfi* szöveges dokumentumai“, S. 317.

10.18132/LFZE.2016.19

muss revidiert werden: Aus einem Brief vom 11. Juni 1916 an Klára Gombossy[378] geht klar hervor, dass Bartók ihr sein Exemplar genau dieser *Nyugat*-Ausgabe vom 16. Dezember 1912 zugesandt hatte. Damit wird die Hypothese Kroós bestätigt, dass Bartók das Märchen vom *Holzgeschnitzten Prinzen* spätestens seit Anfang des Jahres 1913 kannte.[379]

In besagtem Brief kommt die Abneigung gegen Balázs' Text, die Bartók während seiner Kompositionsarbeit an seinem ersten Ballett entwickelte, deutlich zum Vorschein. Er legt darin recht detailliert seine größten Einwände gegen das Szenario dar. Im Folgenden sei aus Bartóks Brief ausführlich zitiert, denn es wird noch des Öfteren im Verlauf der Arbeit darauf zurückzukommen sein:

> I was serious about attaching the copy of the *Nyugat*. You can read the story of the *Would-be*…, well, pardon me, I mean the *Wooden Prince*.
>
> The longer I have to deal with this text the more I hate its overfriendly and self-indulgent tone. (*Bluebeard* is really much better, no question about that!) And then this wooden ballet is neither really funny, nor serious. I cannot get along with that grey fairy, either. What does she want after all? Why is she there at all? For her sake, I had to rely on something I detest: leitmotiv technique. There was no other way to represent her misterious gestures in music. I have a lot of trouble with the final scene, too. As a matter of fact, it should be a love duet, but I cannot produce the necessary conviction to write it. I think I'll use one or two themes from "My love": with this trick, I hope I might manage to successfully (or unseccessfully – what do I care) complete this forced composition. (I am a bit unjust with myself; there are also a few quite decent passages in it, but sometimes I really hate my precious work – perhaps only because of the text.) And how am I supposed to enter this text as written by Balázs into the score?! This is shear nonsense. You can only enter into the score things like this: The princess dances. The prince turns up at the gate. The fairy drives the princess back. The princess is in the sulks – but finally goes back into the castle. The prince sets on his way. He catches sight of the girl. He hesitates. He decides to go up to the girl. He reaches the forest. The fairy works "čarovanie" [charms; Slovak]. The

[378] Klára Gombossy war die Tochter von József Gombossy, einem Förster aus Kisgaram (heutiges Hronec, Slowakei), der als Angehöriger der lokalen Intelligenz Bartók beim Sammeln von Volksliedern in der Zeit während des Ersten Weltkrieges vor Ort half. Klára Gombossy war die Verfasserin von vier Gedichten der *Fünf Lieder* op. 15 von Bartók. Die Beziehung zwischen Gombossy und Bartók währte weniger als ein Jahr, zwischen Januar und August 1916, einer bedeutenden und dennoch bis heute wenig durchleuchteten Lebensphase des Komponisten. In dieser Zeit unternahmen sie gemeinsame Expeditionen aufs Land, schrieben sich lange Briefe und eine Reihe von Postkarten. Den Nachforschungen Vikárius' zufolge existieren davon heute 17 nummerierte Dokumente oder Gruppen von Dokumenten im Nachlass von Denijs Dille (B-Br), die heute in der Paul-Sacher-Stiftung in Basel lagern und in Kopie im Budapester Bartók Archiv einsehbar sind. Vikárius machte in einem Aufsatz einige dieser im Original auf Ungarisch verfassten Briefe in recht ausführlichen Auszügen in seiner englischen Übersetzung öffentlich zugänglich. Vgl. VIKÁRIUS, László: „Intimations through Words and Music. Unique Sources to Béla Bartók's Life and Thought in the Fonds Denijs Dille (B-Br)", *Revue Belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* LXVII (2013), S. 179-217.

[379] KROÓ: *Bartók szinpadi művei*, S. 112.

10.18132/LFZE.2016.19

> forest comes to life, the prince becomes startled. He attacks the forest brought to life and manages to fight his way through … etc., ect. It is impossible how to put into the score all those flourishes, the writer's private opinions which surround these simple actions in the text, over which notes should I write those many meditations. Two years ago I asked Balázs to revise the text to make it shorter and more concise. Balázs, who as a born compromiser is up to anything, agreed and revised it and brought a second draft which was, God knows, even longer, even more verbose than the original! This time, however, I'll see to it myself. I'll revise it the way I've indicated above and that'll be it. If my simple and extended sentences do not turn out to be worthy of *Nyugat*, it'll be a pity. That's all I can do. And quite high-handedly, I'll insert a scene before the Apotheosis. For I'll let the prince dream of monsters after he had fallen asleep in desperation. These will of course appear on stage as well as in his dream. And what the main point is, they will appear in the music, too, they will pick and pull at his ears and nose, etc. I am thinking of monsters like those one can see in pictures about the *Tentation de Saint-Antoine* and similar subjects by old masters. They will move about and mumble and scream and whine so that God have mercy on the honorary audience that will hear it! You have already had an idea how "terrible" my music sounds when I compose it about love and similar worldly pleasures. It is easy to imagine – well, no, it is not easy for you to imagine – if I'll sing about hellish monsters. Poor ears of bankers of Lipótváros, my sincerest condolences for you in advance. What do you think about this planned insertion? A rather trite idea! – Well, then the fairy comes and works *čarovanie* on the hellish creatures and wakes up the prince, and then comes the apotheosis and so on and so forth.[380]

Bis heute blieben und bleiben Details über die Art der Zusammenarbeit von Bartók und Balázs am Szenario im Dunkeln. Festzuhalten ist: (1) Die Begutachtung der Manuskripte Balázs' im Lichtes des Briefzitats legen die Vermutung nahe, dass Bartók zwar den *Nyugat*-Text besaß und auf dessen Grundlage das Komponieren hatte beginnen können, aber spätestens zu Kompositionsbeginn im Frühjahr 1914 auch in Besitz der Quelle A gelangte und diese als Hauptarbeitsmaterial bei der Erstellung eines Szenarios, das seinen Bedürfnissen entspräche, benutzte. (2) Im Jahr 1914 beauftragte Bartók Balázs entweder schriftlich oder verbal mit einer Revision des Tanzspiels und verlangte, dass es „kürzer und prägnanter" gehalten würde. Ob nun aber Quelle B dieser laut zitiertem Brief „sogar noch längere und langatmigere Entwurf" ist, das erscheint unwahrscheinlich, der erwähnte Entwurf ist eher als verloren zu betrachten. Stattdessen formen die Quellen B und C eine neuere Fassung des *Holzgeschnitzten Prinzen*, welche zwar nicht im Brief erwähnt wurde, gleichwohl aber von gemeinsamer Arbeit am Szenario zeugt. Auf diese Fassung geht die Einteilung des Balletts in 10 Tänze zurück, wie sie von Balázs bei der Vorbereitung der vertraglich vom Opernhaus verlangten Neuausgabe des Szenarios,

[380] Englische Übersetzung zitiert nach VIKÁRIUS: „Intimations through Words and Music", S. 200f.

10.18132/LFZE.2016.19

der Kner-Ausgabe von 1917, übernommen wurde. Die Kner-Fassung basiert allerdings in ihrer Ausformulierung, neben geringfügigen Abweichungen, auf der *Nyugat*-Fassung von 1912. Bemerkenswert sind darin vor allem die Änderungen in der Bühnenbildbeschreibung. (3) Die Kner-Fassung schrieb Balázs offenbar ohne Kenntnis und zeitlich gesehen vor der letzten Revision des Szenarios, die Bartók allein, dem oben zitierten Brief zufolge ab Juni 1916, vornahm und die im Hinblick auf seine Eintragungen in Quelle A eine Einteilung des Stücks in zwischenzeitlich bis zu 12 Tänze vorsah. (4) Nach Überreichen der Quelle C an Bartók scheint es keine weitere Zusammenarbeit der beiden am Szenario mehr gegeben zu haben, vielmehr verfuhr Bartók nun eigenständig bzw. „willkürlich", wie er selbst im Brief schrieb, mit Balázs' Text. Er machte sein erwähntes Vorhaben wahr und generierte eine völlig andersartige, nicht literarische, stark komprimierte Fassung mit nur 7 Tänzen. Diese trug er zuerst in seinen Entwurf PB 33PS1 (Quelle A der musikalischen Manuskripte)ein.[381]

Zu den Hauptrevisionen im Szenario Balázs' zählen also Neustrukturierungen der Formabschnitte, deren neue Nummerierung, dramaturgische Kürzungen oder Erweiterungen sowie inhaltliche Abweichungen. Die philologische Untersuchung der literarischen Quellen bildet somit eine wichtige Grundlage nicht nur für den Nachvollzug des Kompositionsvorgangs, sondern auch für die musikalische Analyse hernach, bei der herauszustellen ist, inwiefern sich die Handlung des Märchens in der musikalischen Dramaturgie des Balletts widerspiegelt bzw. in welchen Momenten Bartók von Balázs' Vorlage abweicht und welchen unterschiedlichen Schwierigkeiten Bartók begegnete.

2.2.1 Quelle A

Quelle A ist unvollständig überliefert: Nach Beschreibung des Bühnenbilds und des Beginns des ersten Tanzes fehlen mehrere Seiten, erst ab der Szene der Herstellung der Holzpuppe liegt dieser Quellenzusammenhang lückenlos vor.[382] Lässt man spätere Eintragungen am Seitenrand und Korrekturen außer Acht, ist aus der Grundschicht von Quelle A eine *erste Fassung*[383] rekonstruierbar. Diese bestand noch

[381] Siehe zur Quellenbeschreibung der musikalischen Manuskripte Kap. 3.2 der vorliegenden Arbeit.
[382] Quelle A ist auf rautiertem Papier mit zwei Arten Tinte dicht beschrieben, die Grundschrift stammt von Balázs, er nahm Streichungen in schwarzer Tinte vor, eine Korrektur mit rotem Buntstift auf S. 8 stammt von Bartók, links wurde ein Korrekturrand gelassen, Umfang: 14 folio^{r} + 1 untere Hälfte eines folio^{r}, Seitenzählung: S. 1, (halbe) S. 2, S. 8-20.
[383] SZŐNYI-SZERZŐ: „*A fából faragott királyfi* szöveges dokumentumai", S. 316.

10.18132/LFZE.2016.19

aus sechs Tänzen, deren vierter Tanz mit der Szene der Herstellung der Holzpuppe beginnt, gefolgt vom Intermezzo, „Großes Ballett und Apotheose“ als fünftem Tanz, der sechste Tanz umfasst sodann die Wiederkehr von Holzpuppe und Prinzessin sowie alle weiteren Ereignisse bis zum Ende.[384]

Balázs verfasste den entscheidenden Abschnitt seines Tanzspiels im Sommer 1912. Sobald die zentrale Thematik entwickelt war, konnte er zügig die erste Fassung ausarbeiten, welche er in ihrer Struktur leicht überarbeitet in der Dezember-Ausgabe des *Nyugat* veröffentlichen ließ. Diese Version ist mit der aus Quelle A rekonstruierbaren *zweiten Fassung*[385] in Text und Anlage identisch. Zu erkennen sind im Manuskript nachträgliche Einschübe von Tanznummernangaben,[386] denen zufolge der fünfte Tanz früher einsetzt und außerdem das Intermezzo umrahmt. Außerdem wird der sechste Tanz (Prinzessin taucht mit beinahe lebloser Holzpuppe wieder auf, Verführungstanz) in einen zusätzlichen siebten (Prinzessin versucht durch den Wald zu gelangen, kapituliert vor den von der Fee zum Leben erweckten Bäumen) und achten Tanz (Verzweiflung der Prinzessin, Umarmungsszene mit Prinzen) aufgefächert, was im Ergebnis zum Aufbau des *Nyugat*-Textes führte.

2.2.2 Quelle D

Chronologisch betrachtet knüpft Quelle D[387] – eine von Balázs und einer zweiten, unbekannten Hand angefertigte vollständige deutsche Übersetzung – an Quelle A an, weil sie hinsichtlich der Anordnung der Tänze sowie textlich mit geringfügigen Abweichungen der gedruckten *Nyugat*-Version folgt. Szőnyi-Szerző nahm an, dass es sich um die Handschrift von Emma Kodály handelte. Dies scheint auf den ersten Blick glaubhaft, da Balázs sehr viel Zeit mit den befreundeten Kodálys verbracht hatte; auch Bartók war mit ihnen gut befreundet und verweilte ebenfalls des Öfteren in deren Wohnung, etwa um zu komponieren. Ein Vergleich der fremden Handschrift mit den Briefen von Emma Kodály und weiteren eindeutig von ihr stammenden

[384] Siehe Anhang zu Kapitel 2:
Tabelle 2: Unterschiede im formalen Aufbau des Szenarios zwischen Originalfassung und Manuskripten.
[385] SZŐNYI-SZERZŐ: „*A fából faragott királyfi* szöveges dokumentumai“, S. 316.
[386] Siehe Quelle A, S. 11, 17, 18: Man sieht als Randbemerkungen links vom Text (Tinte, Hand von Balázs) die Nummerierung der Tänze wie sie schlussendlich auch in der *Nyugat*-Fassung erschienen.
[387] Quelle D wurde auf 42 folio^{r} einfachem, unliniertem Papier geschrieben. Die Seiten 1 bis 17 und 19 bis 24 bestehen aus einer Grundschrift von Balázs in schwarzer Tinte, in die er mit schwarzem Bleistift Korrekturen eingetragen hat; die Seiten 17 bis 19 hingegen zeigen die Grundschrift einer fremden Hand, die mit schwarzem Bleistift geschrieben hat; die Grundschrift der Seiten 24 bis 42 in blauer Tinte stammt von eben jener fremden Hand, hier mit Korrekturen von Balázs mit schwarzem Bleistift versehen.

10.18132/LFZE.2016.19

Handschrift-Proben im Bartók-Archiv führte allerdings zu dem Ergebnis, dass die fremde Hand in Quelle D eindeutig nicht diejenige Emma Kodálys ist.[388] Da die Übersetzung nicht den Eindruck einer professionellen Arbeit macht, insofern sie die stilistischen Eigenheiten von Balázs, wie etwa seine ironischen Kommentare, nicht übersetzt und stellenweise dem Stil Balázs' nicht angemessene Ergänzungen vornimmt, stammt die Handschrift mit Sicherheit auch nicht von Henrik Horváth.[389] Einen eindeutigen Hinweis auf die mögliche Identität der fremden Hand gibt Balázs in seinem Tagebuch-Eintrag vom 13. Juli 1913 in Szeged. Es handelt sich um einen Rückblick auf die Ereignisse des vergangenen Jahres 1912:

> Ich habe den Holzgeschnitzten Prinzen mit Marianna Müller ins Deutsche übersetzt. Mit der Manna Müller aus Lőcsefüred! Warum gerade mit ihr? Heimkehrende Seelen. Außerdem hat sie zuvor im Sommer gesagt, dass sie Arbeit wolle. Auch hier ist etwas auf dem Weg liegen gelassenes, eine Seele mit bösen Vorahnungen. Entfernte Blitze. Nichts weiter. Sie hat die Übersetzung gemacht. Ich habe sie mitgenommen zu Bolm. Über Bolm habe ich einen Artikel für „Újság"[390] geschrieben. Große, fantastische Hoffnungen. Es wurde nichts daraus.[391]

Balázs hat die Übersetzung demnach zu einem Treffen mit dem Tänzer Adolph Bolm[392] mitgenommen. Ihn hatte Balázs laut Tagebuch kurz zuvor mit den *Ballets Russes* auf der Bühne des Ungarischen Königlichen Opernhauses erlebt. Die Theater-Sensation aus Paris gab dort ihr erstes Gastspiel am 30. Dezember 1912, anschließend waren die *Ballets Russe*s noch am 4. und 8. Januar 1913 zu sehen. Auf dem Programm stand Stravinskijs *Der Feuervogel*.[393] Balázs führte mit Bolm ein

---

[388] Ich danke László Somfai, dem Leiter der Bartók-Gesamtausgabe an dieser Stelle sehr, dass er mir verschiedene Handschrift-Proben Emma Kodálys (aus Briefen) zeigte und mir aufgrund seiner Expertise versicherte, dass die Handschrift eindeutig von einer fremden Hand stammt.

[389] Henrik Horváth hat als Dichter und professioneller Übersetzer *Herzog Blaubarts Burg* und die anderen Mysterien von Balázs übersetzt. Horváth war laut Magda K. Nagy mit Gyula Juhász befreundet, Balázs wiederum wurde mit Horváth über Juhász bekannt, vgl. NAGY: *Balázs Béla világa*, S. 165; Vgl. den Artikel *Horváth Henrik (Kolozsvár, 1877-1947, Bp*), in: BENEDEK, Marcell (Hrsg.): *Magyar Irodalmi Lexikon I*, Budapest: Akadémia kiadó 1963, S. 472.

[390] Balázs bezieht sich hier auf die 1903 in Budapest gegründete Zeitung „Az Ujság" [Die Zeitung].

[391] *Napló* 1, S. 606. „Lefordíttattam a Fából faragott királyfit Müller Mariannal németre. A lőcsefüredi Müller Mannával! Miért éppen vele? Hazajáró lelkek. Még az azelőtt való nyáron mondta, hogy akarna munkát. Itt is van valami útfélen hagyott, vesztét sejtő lélek. Távoli villámlás. Nincs tovább. A fordítást megcsinálta. Elvittem Bolmhoz. Írtam Bolmról egy cikket az „Újság" -ba. Nagy, fantasztikus remények. Nem lett belőle semmi."
Die Herausgeberin erklärt im Anhang (Endnote 81), dass es sich um Marianna Hoffmann (Manna ist die Koseform von Marianna) handelt, eine alte Bekannte aus Balázs' Jugendzeit in Lőcse.

[392] Adolph Bolm (23. September 1884 in St. Petersburg – 16. April 1951 in Los Angeles) war ein russischer Tänzer und Choreograph schwedischer Abstammung. Er hat unter anderem mit Anna Pavlova getanzt und war Mitglied von Sergei Diaghilevs *Ballets Russes* von deren Beginn an 1909.

[393] BREUER, János: *Bartók és Kodály. Tanulmányok századunk magyar zenetörténetéhez* [Bartók und Kodály. Studien zur ungarischen Musikgeschichte unseres Jahrhunderts], Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1978, 307. Breuer erwähnt nur die beiden Vorstellungen vom 30.12.1912 sowie 4.1.1913, doch aus den Veranstaltungshinweisen der Budapester Zeitung *Az Ujság* geht hervor, dass

10.18132/LFZE.2016.19

Interview, das am 8. Januar 1913 in *Az Ujság* [Die Zeitung] veröffentlicht wurde.[394] Aber weshalb setzte er so große Hoffnungen hinein? Wollte er Diaghilev sein Libretto anbieten und Bolm zur Unterstützung für seine Sache gewinnen? Es wird aus dem Tagebuch-Eintrag nicht ganz deutlich, worauf sich seine großen Hoffnungen beziehen. Nun stand Balázs mit leeren Händen enttäuscht da und startete einen neuen Versuch, indem er Graf Miklós Bánffy, dem Intendanten des Ungarischen Königlichen Opernhauses, sein Tanzspiel anbot.[395] Mit Erfolg, denn Graf Bánffy, selbst ein ambitionierter Schriftsteller und Maler, hegte großes Interesse an der persönlichen Herstellung der Bühnenbilder für das Ballett. Zudem stand er unter dem Eindruck des phänomenalen Erfolgs der *Ballets Russes*. Im Tagebuch heißt es knapp, dass Graf Bánffy einen Vertrag über das Ballett gab mit der Musik von Bartók. Es existiert ein undatierter Brief von Balázs an Bartók, in welchem er einen Treffpunkt mit Graf Bánffy bekannt gibt: „Ma beszéltem a gróffal […]“[396] [Heute habe ich mit dem Grafen gesprochen]. Er bemühte sich offenbar um zügige Unterzeichnung, doch Bartók tat sich schwer damit, wie Balázs in seinem Tagebuch-Bericht festhält.[397] Der Grund für die Verzögerung wird, neben den momentan im Vordergrund stehenden Feldforschungen zu Volksmusik, in einem Brief Bartóks an Géza Vilmos Zágon vom 22. August 1913 angedeutet: „Das Opernhaus will meine Oper überhaupt nicht aufführen. Hingegen möchte es von mir, der offiziellen Meinung trotzend, ein

---

am 8.1.1913 ein dritter Abend mit den *Ballets Russes* in Budapest stattfand: Am 5.1.1913 erschien in *Az Ujság* ein kurzer Bericht über die Gastvorstellung der *Ballets Russes* am Abend zuvor, verfasst von György Weiner (siehe dort S. 15). Am 6.1.1913 wurde in der Theater-Programmvorschau in selbiger Ausgabe eine weitere Vorstellung des *Feuervogels* angekündigt (siehe dort S. 24). Am 7.1.1913 blieb das Opernhaus geschlossen. Lajos Koch trug folgende Aufführungsdaten zusammen: 27., 30.12.1912 und 2., 4., 6.-8.1.1913, vgl. KOCH: *A Magyar Királyi Operaház Műsora 1884-1959*, S. 32.

[394] BALÁZS, Béla: „*Beszélgetés Bolmmal. Nijinszky társánál* [Gespräch mit Bolm. Bei einem Partner von Nijinsky]”, in: *Az Ujság* [Die Zeitung] vom Mittwoch, 8.1.1913, XI. Jahrgang, S. 14. Nachstehend ist der Veranstaltungshinweis auf die Vorstellung der *Ballets Russes* am selbigen Abend um 19.30 Uhr zu lesen.

[395] Balázs ist seiner Tagebuchaufzeichnung vom 13. Juli 1913 zufolge wegen seines Dramas *Utolsó Nap* [Der letzte Tag, 1909 geschrieben, 1913 gedruckt] zu ihm gegangen, welches vier Jahre zuvor vom Nationaltheater angenommen wurde, aber seitdem dort uninszeniert lagerte – man darf vermuten aufgrund des Misserfolgs seines ersten Dramas *Dr. Szélpal Margit* (1909). Nun erhielt er nicht nur für sein Tanzspiel einen Vertrag, sondern auch für den *Letzten Tag* (Premiere am 3. Oktober 1913). Diese Ereignisse fanden offenbar vor seinem Namenstag statt, siehe *Napló* 1, S. 607. Der Hauptnamenstag für Béla ist der 23. April. Aus der Chronik von Béla Bartók Junior erfahren wir zusätzlich, dass Bartóks Mutter aus Pozsony (heutiges Bratislava) am 19. März 1913 eine Zeitungsnachricht an ihren Sohn sandte, der am 14. März 1913 in die Region Maramureş reiste und von seiner Forschungsreise am 27. März 1913 nach Rákoskeresztúr zurückkehrte. Aus dieser Nachricht ging hervor, dass das Opernhaus vorhabe, das Ballett *Der holzgeschnitzte Prinz* im kommenden Jahr zur Uraufführung zu bringen, vgl. BARTÓK JUN./ GOMBOCZ-KONKOLY: *Apám életének krónikája*, S. 64. Demnach fand die Verhandlung zwischen Balázs und Graf Bánffy vor Mitte März 1913 oder zwischen Ende März und dem Namenstag am 23. April 1913 statt.

[396] Brief von Balázs an Bartók aus dem Jahr 1913 (undatiert, unveröffentlicht, BBA, BA-Nr. 54).

[397] *Napló* 1, S. 606: „Béla nagy nehezen aláirta.“ [Béla unterschrieb schweren Herzens].

10.18132/LFZE.2016.19

einstündiges Ballett haben […].“[398] Bartók hätte freilich lieber seine Oper endlich inszeniert gesehen, statt ein neues Bühnenstück zu komponieren. Außerdem schien er skeptisch zu sein, was einen möglichen Erfolg seiner Musik anbetraf. Der Vertragsabschluss mit dem Komponisten verzögerte sich noch bis zum 21. November 1913[399], denn vorerst war Bartók nach seiner Rückkehr aus Maramureş intensiv beschäftigt mit seiner nächsten Forschungsreise ins algerische Biskra. Nach Nordafrika ist er mit seiner Frau am 31. Mai 1913 aufgebrochen, nach Europa kamen sie am 14. Juli zurück (in Grenoble), ihr Zuhause erreichten sie am 1. August.[400] Tatsächlich beschäftigte sich Bartók mit der Komposition des Balletts nach eigenen Angaben erst ab dem Frühjahr (April) 1914.

Wann genau Bartók in Besitz der Quelle D kam, ist nicht mehr festzustellen. Dass er sie noch vor Beginn seiner Kompositionsarbeiten erhalten hätte, wäre jedoch nicht plausibel und ist weitestgehend auszuschließen, denn es befinden sich keine Eintragungen von Bartók darin. Es ist daher zu bezweifeln, dass Bartók diese als Referenz beim Komponieren verwendete – denkbar wäre, dass er sie eventuell für eine Übersetzung des Szenarios aus dem Klavierauszug ins Deutsche, im Rahmen der Drucklegung bei der Wiener Universal Edition, als Hilfsmittel benutzte. Dafür sprechen zwei Punkte: Erstens geht aus der Korrespondenz Bartóks mit der Universal Edition eindeutig hervor, dass er die deutsche Übersetzung selbst lieferte;[401] zweitens befinden sich in der Bühnenbildbeschreibung im Klavierauszug UE 6635 einige Formulierungen, die zum Teil eine große Ähnlichkeit mit Quelle D besitzen, z.B. ist in beiden Quellen die Rede von vier Reihen an Bäumen.[402]

---

[398] *BBB* 1, S. 147.

[399] Siehe Brief Nr. 49, datiert auf den 10. Juni 1916, in DocB 3, S. 92. Graf Bánffy erklärt darin, dass der Vertrag vom 21. November 1913 ungültig geworden sei, weil der italienisch-stämmige Ballettmeister Miklós Guerra Ungarn aufgrund der kriegerischen Entwicklungen zwischen Ungarn und Italien verlassen musste. Deshalb müsse es einen neuen geben. Der neue Vertrag zwischen dem Opernhaus, Balázs und Bartók wurde am 25. Juni 1916 geschlossen und unterschrieben.

[400] Dies geht aus dem Briefwechsel mit Géza Vilmos Zágon zwischen April und Ende Juni 1913 hervor, vgl. *BBB*, S. 142-145 und *DocB* 2, S. 18-25; Vgl. BARTÓK JUN./ GOMBOCZ-KONKOLY: *Apám életének krónikája*, S. 65-66.

[401] Siehe Bartóks Brief an die UE vom 5. Juni 1917 (unveröffentlicht, Fotokopie im BBA, BA-N 10004); Zum Wortlaut siehe Kap. 3.2 der vorliegenden Arbeit.

[402] Es stellt sich die Frage, ob Bartók schlicht übersehen hatte, dass es im Manuskript des Klavierauszugs PB 33PFC2 (Stichvorlage des Klavierauszugs) aber nur drei Reihen an Bäumen gibt.

10.18132/LFZE.2016.19

2.2.3 Quelle B

Quelle B scheint vollständig erhalten zu sein, auch wenn sie nur den Teil vom Anfang des Tanzspiels bis zum Ende des Wellentanzes beinhaltet. Ihre sieben Seiten ersetzen den fehlenden Abschnitt von Quelle A.[403] Zum einen ist der Text in Quelle B tatsächlich, verglichen mit den entsprechenden Szenenabschnitten in der *Nyugat*-Fassung, kürzer und um größere Klarheit der Regieanweisungen bemüht. Zum anderen endet der Text auf der Hälfte des letzten Blattes von Quelle B, statt dass die Szene der Herstellung der Holzpuppe direkt anschließt.

Abgesehen von der Tatsache, dass in dieser Textvariante nun alle Hinweise auf den Charakter der Musik fehlen, hat Balázs eine Neustrukturierung des ersten und zweiten Tanzes vorgenommen sowie den dritten Tanz aufgetrennt und den Tanz der Wellen als eigenen Formabschnitt, nämlich als vierten Tanz bezeichnet. So fügte Balázs die Nummerierungen „Harmadik tánc (nagy ballet)“[404] [Dritter Tanz (großes Ballett)] sowie „Negyedik tánc“[405] [Vierter Tanz] zwischen die Zeilen ein. Dieser neue dramaturgische Aufbau mit einem dem Kampf des Prinzen gegen die Bäume folgenden Kampf gegen den Bach als eigenem Formabschnitt entspricht der musikalischen Dramaturgie von Bartóks Ballett. Immerhin hat der Komponist in beiden Tänzen je eigenes musikalisches Material entwickelt.

In Quelle B gibt Balázs für den dritten Tanz als Besetzungsangabe das große Ballett an, denn hier tritt nun die Bäume darstellende Ballettkompanie auf.[406] Auch der Kampf der Prinzessin gegen die lebendigen Bäume hernach im siebten Tanz soll mit großem Ballett bestritten werden.[407] Im umgangssprachlichen Gebrauch des Begriffs ‚Ballett‘ ist vielfach die Gesamtheit der professionellen Tänzer bzw. das Corps de ballet gemeint.[408] Auch wenn Balázs dies im Zuge seiner Szenario-Bearbeitungen nicht extra vermerkt, so gilt die Besetzung vermutlich auch für den neuen vierten Tanz, da dort das Wellen darstellende Ensemble auftritt. Der neue fünfte Tanz (Szene der Herstellung der Holzpuppe) – es treten die Solisten (Prinz, Prinzessin und Fee) auf – hingegen zeigt keine nähere Information zur Besetzung,

---

[403] Quelle B besteht aus mittelgroßem, liniertem Papier mit zwei schwarzen überkreuzten Doppeltrennlinien, die Grundschrift in schwarzer Tinte stammt von Balázs, das Papier ist nicht eng beschrieben, scheinbar wurde der Text recht schnell produziert, kein Korrekturrand, Streichungen von Bartók mit rotem Buntstift auf S. 4, Umfang: 7 folio^{r}, Seitenzählung: 1. bis 7.
[404] Siehe Quelle B, S. 4: Die Nummerierung ist an gleicher Stelle positioniert wie im *Nyugat*-Text.
[405] Siehe Quelle B, S. 6.
[406] Siehe Quelle B, S. 4.
[407] Siehe Quelle A, S. 18; Vgl. *Nyugat*-Text, S. 887.
[408] Dahms, Sybille: „Art. Tanz / Schautanz / Ballett – Definition“, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 9, Sp. 295.

10.18132/LFZE.2016.19

weder in Quelle A noch in Quelle C.[409] Dem neuen sechsten sowie dem neuen achten Tanz hatte Balázs in der ursprünglichen Fassung von Quelle A noch die Besetzungsangabe „Kis ballette“ [kleines Ballett] beigefügt.[410] Sie wurde auch in der Kner-Ausgabe 1917 übernommen, nicht aber von Bartók.[411] Es scheint, Balázs ging uneinheitlich vor bei seinen Besetzungsangaben, denn es agieren wiederum nur die Solisten (nun alle vier) auf der Bühne. Insofern meint Balázs offenbar mit ‚kleinem Ballett‘ die Einheit der vier Solisten und nicht etwa eine kleinere Formation des Ballet de corps, was durchaus einleuchtend gewesen wäre. Des weiteren geht aus dem Szenario nicht hervor, dass im sechsten Tanz der *Nyugat*-Fassung bei ebengleicher Personenkonstellation (alle vier Solisten), jedoch im Verbund mit den nach der Huldigungs-Szene auf der Bühne noch präsenten ‚Dingen der Natur‘ (der Prinz steht in ihrer Mitte), wenigstens eine kleinere Besetzung des Corps de ballet markiert sein müsste. Es drängt sich die Vermutung auf, dass die uneinheitlichen Besetzungsangaben von großem und kleinem Ballett bzw. deren Auslassung auf einen viel wesentlicheren Unterschied zurückzuführen sind: nämlich auf die unterschiedliche Gewichtung der Bewegungscharaktere Pantomime und Tanz bei der Konzeption der Szenenabschnitte.

So betrachtet dürften Balázs und Bartók die Szene der Herstellung der Holzpuppe beide als primär pantomimische Aktion gedacht haben. Der Zusatz ‚kleines Ballett‘ könnte allerdings darauf hinweisen, dass Balázs die betreffenden Passagen als primär tänzerisch zu choreographierende intendierte, während im Gegensatz dazu Bartók nur den Verführungstanz der Prinzessin für den Prinzen wirklich tänzerisch – und zwar eigens als Tanznummer – gestaltete, indessen er die gesamte Passage von der Herstellungsszene über die Verfolgungsspiele bis zum Beginn des Tanzes von Prinzessin und Holzprinz betont pantomimisch komponierte. Bartók war darin eben konsequent, pantomimische Abschnitte in seiner Partitur gar nicht erst als Tanznummern zu zählen.

---

[409] Siehe Quelle A, S. 8: Korrektur von Bartók mit rotem Buntstift. Das Wort „Negyedik” [Vierter] wurde durchgestrichen und „5.” links daneben gesetzt; Dieser neue fünfte Tanz befindet sich in revidierter Fassung in Quelle C.

[410] Siehe Quelle A, S. 11 und 17: Einfügung von Balázs mit Tinte. Der Titel „Ötödik tánc. (Kis ballette)“ [Fünfter Tanz (Kleines Ballett)] wurde in die obere linke Ecke über dem Fließtext eingefügt. Der Titel „Hatodik tánc (Kis ballette)“ [Sechster Tanz (Kleines Ballett)] steht mittig als Zwischenüberschrift. Übrigens verwendet Balázs nicht die korrekte ungarische Rechtschreibung für das Wort Ballett, denn es müsste lauten „Kis balett“. Im *Nyugat* wurde diese französisch anmutende Rechtschreibung übernommen.

[411] Kner-Ausgabe 1917, S. 23-24, sechster bis achter Tanz: Balázs folgt hier einer neueren Nummerierung Bartóks, wie sie mit Bleistift in Quelle A, S. 11 und 17, eingetragen, jedoch später ohne Wissen Balázs’ von Bartók erneut revidiert wurde.

10.18132/LFZE.2016.19

Doch kehren wir noch einmal zu Änderungen in Quelle B zurück. Bemerkenswert ist außerdem, dass Balázs eine musikalische Einleitung mit dem Titel „Bevezető Zene“ [Einleitende Musik] als eigenständigen Formabschnitt des Szenarios skizziert hat, an dessen Ende der Bühnenvorhang langsam aufgehen soll. In Quelle A bzw. in der gedruckten *Nyugat*-Version des Märchens war die Skizzierung eines musikalischen Vorspiels noch in die Handlungsbeschreibung des ersten Tanzes integriert. Dort wird die Handlung des ‚Ersten Tanzes‘ folgendermaßen eingeleitet:

> Einleitende Musik spielt, während der Vorhang langsam aufgeht. Alles ist einfach und ordentlich, sagt die Musik, und die Dinge haben Frieden geschlossen. Doch drückt die Musik auch eine große, ruhige, wehmütige Sehnsucht aus, weil dieser Friede das letzte Wort der Dinge ist und sie warten auf die Antwort des Menschen. Ein altes, trauriges Warten. Der Vorhang ist oben.[412]

Nun schreibt Balázs im Formabschnitt der ‚einleitenden Musik‘ in Quelle B:

> Der einfache und ordentliche Frieden der ruhenden Dinge. Vielleicht ist die Ruhe der Dinge nur eine Tarnmaske? Die Musik umströmt uns, wäscht und streicht von uns den Tarnmantel ab. Der Vorhang ist unten. Der Vorhang hebt sich.[413]

Augenscheinlich kam Balázs mit seiner Überarbeitung der Idee Bartóks entgegen, dem instrumentalen Vorspiel besondere und größere dramaturgische Bedeutung beizumessen, nicht nur indem es einen eigenen Formabschnitt darstellt, sondern auch indem es bei geschlossenem Vorhang erklingt, wie bei einer Ouvertüre im konventionellen Sinn. Es ist zu erwähnen, dass der Abschnitt zur musikalischen Einleitung in der Kner-Ausgabe 1917 und in der Rikola-Ausgabe 1921 völlig wegfällt – das instrumentale Vorspiel war zu jenem Zeitpunkt schließlich schon fertig komponiert, die Beschreibungen somit überflüssig geworden.

Ferner sind der erste und zweite Tanz in Quelle B neu strukturiert: Der erste Tanz endet damit, dass die Prinzessin von der Fee in ihre Burg gejagt wird, als der Prinz gerade im Tor seiner Burg erscheint, die Fee beobachtet das Geschehen sodann von ihrem Hügel aus. Der zweite Tanz setzt jetzt erst mit dem Heraustreten des Prinzen aus seiner Burg ein, der sich nun auf Wanderschaft begibt, jedoch kurz vor Betreten

[412] Die Übersetzung stammt von A.V., denn dieser Abschnitt fehlt in der Rikola-Ausgabe von 1921, die Übersetzung von Marianna Müller ist nicht nur inhaltlich nicht exakt genug, um der Analyse und Interpretation zu dienen, sondern stilistisch gar verfälschend. Hier der originale Wortlaut aus dem *Nyugat*: „Bevezető zene szól mig lassan felgördül a függöny. Minden egyszerű és rendes, mondja a zene és a dolgok békét kötöttek. De valami nagy, csendes, fájdalmas vágyat is mond a zene, mert ez a béke utolsó szavuk a dolgoknak és várnak az ember feleletére. Régi, bús várás. Fent a függöny.“

[413] Siehe Quelle B, S. 1: „Egyszerű és rendes békéje a nyugvó dolgoknak. Talán rejtő álarc csak a dolgok nyugalma? A zene körül-önti, lemossa, lesimitja róluk a rejtő leplet. Lebben a függöny. Elmelkedik a függöny.”

10.18132/LFZE.2016.19

des Waldes die Prinzessin erblickt und nun im Begriff ist, einen Weg hinauf zu ihr zu suchen. Bartók strich schließlich noch folgende Zeilen mit rotem Buntstift:

> Die Fee bemerkt dies [dass der Prinz die Prinzessin vor ihrem Schlösschen erblickt hat und im Begriff ist, einen Weg hinauf zu ihr zu suchen] und erschrocken wendet sie sich der Prinzessin zu. Nun, sie sieht, dass diese immer noch nicht in die Burg hineingegangen ist. Sie breitet ihre Schleier-Flügel aus, um die Prinzessin vor dem Prinzen zu verstecken und treibt diese in ihr Zimmer. Dann schleicht sie sich, schlüpfend und duckend, auf ihren Wachtposten zurück.[414]

Es handelt sich um eine nachträgliche Korrektur des revidierten Textes, um die Streichung einer überflüssigen Wiederholung, denn die Aktion hat schon stattgefunden, die Fee ist längst auf ihrem Wachtposten. Doch verweist die Korrektur auch auf mögliche dramaturgische Gründe der Neustrukturierung der beiden Formabschnitte: Zum einen entsteht eine klarere Trennung der Aktion der Prinzessin (erster Tanz) von der Aktion des Prinzen (zweiter Tanz). Bartók hat dies kompositorisch dahingehend genutzt, dass er der Prinzessin und dem Prinzen einen jeweils eigenen musikalischen Charakter, ein eigenes Thema zuordnete und diese sogar zueinander in Gegensatz stellte.[415] Zum anderen bleiben beide Tänze ganz klar einer bestimmten, symmetrischen Figurenkonstellation vorbehalten: Dem Paar Fee/Prinzessin im ersten Tanz bzw. dem Paar Fee/Prinz im zweiten Tanz.[416]

Darüber hinaus ist eine nicht unerhebliche inhaltlich-dramaturgische Änderung die Rolle der Fee betreffend in Quelle B erkennbar, die ganz offensichtlich mit Bartóks Unbehagen an der Figur der grau verschleierten Fee zu tun hat, denn wie er im Brief an Gombossy zugibt, kann er sich mit ihr und ihrer Funktion „nicht anfreunden“ und fragt rhetorisch „Was will sie eigentlich? Warum ist sie da?“ In Balázs’ Konzeption hat die Fee erotische Absichten, in Quelle B sind jegliche Andeutungen in diese Richtung eliminiert, auch jegliches menschliche Gefühl von Traurigkeit, Liebessehnsucht etc. ist herausgeschrieben worden. In Quelle B kommt es auch nicht zu einer direkten Begegnung zwischen Fee und Prinz. Sie bleibt auf ihrem Hügel unnahbar, eine märchen- und naturhafte Macht symbolisch auf der Bühne darstellend, ohne dass ihr Geschlecht als eindeutig menschlich-weiblich bestimmt werden könnte. So ist das plötzlich heftige, aggressive Agieren der Fee

[414] Siehe S. 4 der Quelle B: „Észre veszi ezt a szürke tündér és ijedten fordul a királykisasszony felé. Hát látja, hogy még nem ment be a várba. Fátyol szárnyait kiterjeszti, hogy eltakarja a királyfi elöl úgy hajtja be a királykisasszonyt a szobába. Aztán lapulva bujva, visszaoson figyelöhelyére.“

[415] Siehe die musikalische Analyse in Kap. 3.3.2 der vorliegenden Arbeit.

[416] Das Ergebnis hatte auch dann noch seine Richtigkeit, als Bartók den ersten Auftritt des Prinzen endgültig nicht als Tanznummer zählte, sondern der pantomimenbetonen Passage keine Nummerierung vergab.

10.18132/LFZE.2016.19

gegen die Prinzessin in Quelle B nicht mehr mit Eifersucht oder Verlustängsten zu erklären, es bleibt mysteriös und unerklärlich und es bleiben bloß die Befehlsgesten und Machtdemonstrationen von Balázs' ursprünglicher symbolistischer Figurenzeichnung einer zwar mächtigen, jedoch nach Erlösung von ihrer Einsamkeit und Vereinigung mit dem Mann (Prinz) sehnenden Fee (Frau) übrig. Auf diese Weise wird einerseits ihr im Kontext eines Märchens komisch und unglaubhaft wirkendes, von Balázs ironisch exponiertes ‚Aus-der-Rolle-fallen' – nämlich einerseits in die Rolle eines tragischen Charakters, der für Bartók nur in ein Drama passt; andererseits in die Rolle einer eifersüchtigen Person, was einer über allen Dingen stehenden, mächtigen Märchenfigur wie der Fee nicht würdig ist – im Zuge der Revision ‚korrigiert' in Richtung Volksmärchenhaftigkeit, weg vom jugendstilhaften Symbolismus, aber damit auch weit entfernt von jeglicher Expressivität: Ihre Zauberhandlungen sind nicht menschlich nachvollziehbar, sondern die Fee bleibt in ihrer Rolle eines magischen, nicht-menschlichen, übernatürlichen Wesens verhaftet, dem Emotionen wie Trauer, Einsamkeit, Angst, Liebe und Eifersucht, aber auch erotische Gefühle fremd sind. So bewahren ihre Zauberhandlungen reine metaphorische Funktion.

Es offenbart sich in Bartóks Kritik am Balázs-Text, dass er diese ernsthaften, universalen Gefühle und Gedanken im Rahmen eines Märchens nicht ganz ernst nehmen konnte, schon gar nicht, wenn sie von einer Fee empfunden werden – einer weiblichen Gestalt. Spielen hier gewisse zeittypische Vorurteile gegenüber Frauen und Vorstellungen über Frauen aus der Zeit in Bartóks Bewertung des Szenarios hinein? Man kann sich jedenfalls nicht des Eindrucks erwehren, dass sich für Bartók und einige Zeitgenossen nur Blaubärte und wunderbare Mandarine für wahrhafte, tragische Gefühle und dramatische Handlungen eignen, jedoch keine Feen. Dies dürfte auch Grund für die De-Feminisierung sein, von der Tallián (in Bezug auf Bartóks Widerwillen gegen den symbolistisch-allegorischen Stil Balázs') sprach:

> His main operation was a substantial de-feminization of the forest and the waves and of the fairy herself. In the original novelette, the fairy is very definitely a female, and as such a rival of the Princess. In the ballet, the fairy was reduced to a dea ex machina pure. She took her revenge for her castration: in her quality as a sexless dramatic motive, Bartók found her a nuisance for a composer."[417]

Das Ärgernis für Bartók bestand darin, wie sein oben zitierter Brief an Gombossy belegt, dass er einzig in der Verwendung eines Erinnerungsmotivs in Wagnerscher

[417] TALLIÁN: „Das holzgeschnitzte Hauptwerk", S. 63.

10.18132/LFZE.2016.19

Manier eine kompositorische Lösung für die Fee gefunden hatte. Neben dem poetischen Stil Balázs' verursachte ferner die Gattung Märchen ein Problem und die ironischen Kommentare von Balázs erweisen dem von ihm durchaus intendierten Tiefgründigen in der Gesamtaussage, die Bartók, ja eine ganze Generation, teilte, einen Bärendienst: Trotz all ihrer intellektuellen Selbstreflexivität verdecken sie nicht die Banalität und Naivität des Märchens.

Offenbar war Bartók beides fremd und suspekt: die in Komik gewandte Erotik und der symbolistische Stil des Märchens, das irgendwie doch tragisch-wahrhaft sein will. Keines von beidem befand er für wahrlich lustig oder traurig, wie seine markigen Worte im Brief an Gombossy zu verstehen geben. Falls Balázs also tatsächlich einen Text von grotesker Qualität, durch die das Ernste verballhornt wird und das Lustige seine dämonische Fratze zeigt, hatte erschaffen wollen, so war mindestens der Komponist nicht überzeugt von der Qualität. In Quelle B und C wurden die Kommentare getilgt und erscheinen auch weder in der Kner-Ausgabe 1917, noch in der deutschen Rikola-Übersetzung 1921.

Um auf ein letztes wichtiges Detail in Quelle B zu sprechen zu kommen: Balázs gibt hier eine konkrete Angabe, wie oft der Prinz im Kampf gegen die Wellen des Bachs versucht, über das von der Fee verzauberte, wilde Wasser zu gelangen. Drei verzweifelte Versuche startet der Prinz, bevor er aufgibt.[418] Diese genaue Angabe fehlt in den von Balázs veröffentlichten Fassungen (1912, 1917, 1921) und auch im deutschen Textbuch der Universal Edition 1922. Doch belegt sie eine wesentliche kompositorische Entscheidung Bartóks bei der Gestaltung des Wellentanzes, nämlich seine formale Dreiteiligkeit. Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass in Quelle B ebenso wie im *Nyugat*-Text und in Quelle D noch von vier parallel stehenden Reihen an Bäumen die Rede ist, die der Prinz im Wald-Tanz bekämpft und besiegt, doch in der Kner-Ausgabe 1917 sowie in der Rikola-Ausgabe 1921 taucht an selbiger Stelle das Motiv von drei Reihen an Bäumen auf. Wie in der musikalischen Analyse noch zu zeigen ist, entspricht dies durchaus einer dreiteiligen Gestaltung der Kampfszene, auch wenn die Handlungsbeschreibungen in der Partitur hierzu überhaupt keine Angaben machen. Dieses Detail lernte Balázs immerhin rechtzeitig zur Drucklegung des Szenarios bei Kner kennen, während er den endgültigen Aufbau des Balletts in sieben Tänze nicht mehr berücksichtigen konnte (oder nicht wollte).

[418] Siehe Quelle B, S. 7: „Harmadszor is neki fut kétségbe esetten." [Auch zum dritten Mal rennt er verzweifelt gegen ihn an.].

10.18132/LFZE.2016.19

Im Verlauf der Musik des Balletts kommt der Zahl 3 immer wieder formbildende Kraft zu, wie an betreffender Stelle noch zu zeigen sein wird.

2.2.4 Quelle C

Quelle C stellt in der Chronologie der literarischen Manuskripte das jüngste dar und ist eine gestraffte Neubearbeitung ausschließlich der Szene der Herstellung der Holzpuppe (neuer fünfter Tanz) sowie der Szene des ersten Verführungstanzes der Prinzessin, der dem Holzprinzen gilt, und ihres Verfolgungsspiels mit dem Prinzen, damit endend, dass Prinzessin und Holzpuppe sich erreichen und von der Bühne tanzen (neuer sechster Tanz).[419] Balázs' neue Fassung besagter Szenen lässt stilistisch seinen Willen erkennen, „kürzer und prägnanter" zu sein, wie Bartók es eingefordert hatte. Szőnyi-Szerző wies auf die Reduktion von sentimentalen, pathetischen Wendungen hin.[420] Bemerkenswert ist folgende Ergänzung zum Schluss der Herstellungsszene: „Prinzessin und Holzpuppe schauen sich bewegungslos an."[421] So wird ein kurzer Moment der Spannung erzeugt, an dem nicht nur die Prinzessin beteiligt ist, sondern auch die Puppe, denn diese „schaut" und wird somit stumm kommunizierend aktiv. In diesem Moment, wo nichts passiert, passiert doch unheimlich viel, denn die Puppe erhält im selben Moment wie die Prinzessin einen Bewegungsantrieb aus sich heraus – und nicht mechanisch durch die Fee angestoßen, wie es in der *Nyugat*-Version noch der Fall war.[422] Es wirkt freilich komisch, dass eine Puppe angeblich einen solchen Willen entwickelt, obwohl sie doch streng genommen noch nicht lebendig ist. Tatsächlich wird das Spannungsmoment mit Beginn des sechsten Tanzes aufgelöst: Die Prinzessin bewegt sich in Balázs' Konzeption verführerisch auf die Holzpuppe zu und führt einen Verführungstanz für die Puppe auf – eine Situation, die einer lächerlichen Komik nicht entbehrt, insofern die Unangemessenheit und Unglaubwürdigkeit einer Erotik zwischen Mensch und

[419] Quelle C besteht aus kleineren, linierten Papierbögen mit zwei roten überkreuzten Doppeltrennlinien, 7 folio^{r}, nicht eng beschrieben, blaue Tinte, keinen Rand gelassen.
[420] SZŐNYI-SZERZŐ: „*A fából faragott királyfi* szöveges dokumentumai", S. 317.
[421] Siehe Quelle C, S. 4: „Királylány és fabáb mozdulatlanul nézik egymást." Dieser Moment existiert so nicht in den Balázs-Fassungen von 1912, 1917 und 1921. Vgl. im Anhang des Kapitels Tabelle 3: Synopse 1, Vergleich der Quelle A mit Quelle C.
[422] In der Übersetzung Elsa Stephanis lautet die Stelle, nachdem die Fee die Holzpuppe verzaubert hat, so: „Die Fee macht noch eine Bewegung, gibt der Puppe einen Stoß und schleicht dann in den Wald zurück. Die Holzpuppe aber, bei Gott, macht sich auf! Sie tanzt auf die Prinzessin zu. Sie tanzt", siehe Rikola-Ausgabe 1921, S. 165.

10.18132/LFZE.2016.19

Puppe womöglich provoziert oder zumindest zum Schmunzeln anregt.[423] Die Komik steigert sich in eine grotesk wirkende Tragikomik, als der kahlköpfige echte Prinz hinter der Puppe hervor tritt und ein Fangspiel – im *Nyugat*-Text als „szerelmes játék“ [Liebesspiel] bezeichnet – mit der Prinzessin beginnt, nicht bemerkend, dass er die Gunst seiner Begehrten schon längst verloren hat. Doch der Moment, wo er zur Erkenntnis gelangt, dass die Prinzessin ihn gar nicht will, ist auch wieder geprägt von einem spannungsvollen Stillstand. Während laut *Nyugat*-Fassung der Prinz einen Schritt vorwärts macht, um der Prinzessin zu erklären, dass die Puppe nur eine Puppe sei, woraufhin das ‚Liebes-Verfolgungsspiel‘ fortgesetzt wird („és így kergetődznek“ [und so tummeln sie sich]), verharrt der Prinz in der revidierten Fassung von Quelle C in seiner Bewegung und: „Er schaut erschrocken an sich herunter, dann krümmt er sich und verbirgt sein Gesicht. Und so stehen sie erneut bewegungslos.“[424] Diesmal ist es die Fee, die schnell die Spannung auflöst und zur nächsten Bewegung animiert: Sie verzaubert die Holzpuppe mit „Zauberbewegungen“, wobei sie in einem Kreis um die Puppe herum tanzt – interessanterweise steht in der revidierten Regieanweisung, dass es sich um einen „wilden schnellen“[425] Tanz handelt, während es im *Nyugat*-Text noch keine Tempo-Angabe gibt, dort beginnt die Fee einen „magischen, wunderbaren“ Tanz. Der belebte Holzprinz bewegt knarrend seine Arme und geht mit knarzendem, krachendem Geräusch los. Prinzessin und Holzprinz winken einander zu, er tanzt ihr nun entgegen und die Prinzessin versucht, dem Prinzen zu entkommen und zum Holzprinzen zu huschen. Der echte Prinz probiert zweimal verzweifelt, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken und die Prinzessin am Fortkommen zu hindern, indem er sich zwischen Prinzessin und Holzprinz stellt. Damit aber ist der Spaß für den echten Prinzen endgültig vorbei. Der Holzprinz tanzt einen Moment lang auf der Stelle, bis die Prinzessin es zu ihm geschafft hat. Schließlich kommt es zum Höhepunkt der Groteske und Prinzessin und Holzprinz verlassen gemeinsam tanzend die Bühne.[426]

Insofern zeigt die Fassung des neuen sechsten Tanzes in Quelle C Balázs’ Bemühen, den dramaturgischen Ablauf zu präzisieren, symmetrischer zu gestalten (Tanz Prinzessin – Unterbrechung Prinz – Tanz Holzpuppe – Unterbrechung Prinz –

[423] Siehe Quelle C, S. 5: „Forgolódik, hajladozik, kacerkodó csábító táncba kezd.” Vgl. im Anhang des Kapitels Tabelle 4: Synopse 2, Vergleich der Quelle A mit Quelle C.
[424] Siehe Quelle C, S. 5f.: „Rémülten tapogat végig magán, aztán meggörnyed és eltakarja az arcát. Igy állnak megint mozdulatlanul.” Vgl. dazu im Anhang des Kapitels Tabelle 4: Synopse 2, Vergleich der Quelle A mit Quelle C.
[425] Siehe Quelle C, S. 6: „Babonás, varázsló mozdulatokkal vad gyors táncot kerit köréje.”
[426] Siehe Quelle C, S. 6-7.

10.18132/LFZE.2016.19

Tanz Prinzessin/Holzpuppe) und dabei hauptsächlich dem Tanz des Holzprinzen stärkeres Gewicht zu verleihen. Dessen Stellenwert hebt Balázs sogar visuell hervor, indem er links vom Text eine geschweifte Klammer um die betreffenden Regieanweisungen zog und dazu notierte: „fabáb tánca." [Tanz der Holzpuppe][427] Doch auch der erste Verführungstanz der Prinzessin, der dem Holzprinzen gilt, wird noch einmal explizit als Tanz beschrieben. Im Gegensatz dazu ist in den Handlungsbeschreibungen Bartóks in der gedruckten Partitur keine Rede mehr von verführerischem, kokettierendem Tanze: Sie will die Holzpuppe haben „und kommt auch schon frohlockend aus ihrem Schlößlein zum schönen Spielzeug herab" (Zf. 74). Bartók nummeriert nicht diesen Abschnitt als Tanz, sondern zunächst – im Zuge seiner Revisionen des Szenarios – den Abschnitt des Tanzes der Holzpuppe.[428] Außerdem findet zwar ein Verfolgungsspiel zwischen Prinzessin und Prinz auch in Quelle C statt, jedoch kein zweites, wie es in der *Nyugat*-Fassung noch beschrieben wurde. Die beiden Versuche des Prinzen, sich Prinzessin und Holzprinz in den Weg zu stellen, sind nicht als erneutes tänzerisches Fangspiel zwischen Prinz und Prinzessin interpretierbar. Auf diese Weise wird nicht dem Fang- und Verfolgungsspiel Bedeutung eingeräumt – als durchaus möglicher Anlass zu Bewegung und Tanz –, sondern größeren Raum nehmen nun der Holzprinzentanz und die Begegnung zwischen Holzprinz und Prinzessin ein. Diese dramaturgische Verschiebung ist eindeutig auf Bartók zurückzuführen, wie im Folgenden anhand seiner Eintragungen in Quelle A aufgezeigt werden kann. Sie schuf die Möglichkeit, gerade den grotesken Charakter im musikalischen Medium auszugestalten und somit das Ungewöhnliche und Merkwürdige in den Vordergrund des Werks zu rücken. Außerdem konnte der Titelrolle die Geltung verschafft werden, die ihr von Balázs – der die tragische Künstler/Prinz-Figur ins Zentrum stellte – eigentlich verweigert wurde. Über die Signifikanz des Holzpuppen-Charakters in Bartóks Musik wird im Rahmen der musikalischen Analyse des Grotesken im *Holzgeschnitzten Prinzen* zu sprechen sein.

Es sei zuvor noch auf eine scheinbar nebensächliche Änderung in der Szene der Herstellung der Holzpuppe aufmerksam gemacht: In Quelle C dekoriert der Prinz

[427] Vgl. im Anhang des Kapitels Tabelle 4: Synopse 2, Vergleich der Quelle A mit Quelle C.

[428] Siehe Quelle A, S. 12: Bartók notierte mit Bleistift über die Regieanweisung „A fabáb (megmozog)" [Die Holzpuppe (bewegt sich)] „Hatodik tánc" [Sechster Tanz]. In der Endfassung der Partitur ist jedoch als sechster Tanz der Verführungstanz der Prinzessin, der dem echten, von der Natur gekrönten Prinzen gilt, nummeriert. Vgl. dazu im Anhang des Kapitels Tabelle 2: Unterschiede im formalen Aufbau des Szenarios zwischen Originalfassung und Manuskripten.

10.18132/LFZE.2016.19

seinen Holzstab in der Reihenfolge Mantel, Krone, Haar. Im *Nyugat*-Text hingegen benutzt der Prinz den Holzstab und sein Schwert zur Dekoration und behängt sie in der Reihenfolge Krone, Mantel, Haar. Diese ursprüngliche Reihenfolge der königlichen Insignien taucht auch in Quelle D, der Kner-Ausgabe 1917 und in der Rikola-Ausgabe 1921 auf. Die neue Reihenfolge aus Quelle C entspricht derjenigen in Bartóks endgültiger Partiturfassung. Erwähnung verdient dieses Detail deswegen, weil auch hier die Zahl 3 und vor allem eine gewisse Symmetrie in der Dramaturgie eine Rolle spielen: Erstens kommen in der neuen Variante statt der vier königlichen Insignien Schwert, Krone, Mantel, goldenes Haar nur drei vor (das Schwert fehlt);[429] Zweitens ist interessanterweise die Reihenfolge der Dekorationsgegenstände in der zweiten Dekorationsszene des Balletts gespiegelt, denn während des Huldigungstanzes der Dinge der Natur erhält der Prinz zuerst Goldhaar, dann eine Krone und schließlich einen Mantel. Formsymmetrische Überlegungen des Komponisten sind hier nicht zu übersehen, auf die in der musikalischen Analyse eingegangen wird.[430] Daneben könnte aber auch die Betonung der Zahlensymbolik (Zahl 3), die ein Kennzeichen des Volksmärchens ist, eine Rolle bei der Modifikation gespielt haben.

2.3 ‚Schnitzarbeiten' I: Bartóks Revisionen des Szenarios

Wie bereits angesprochen, startete Bartók im Frühjahr 1916 einen erneuten Revisionsprozess ohne Mitwirkung Balázs', an dessen Ende ein Szenario mit sieben Tänzen stand, das aus reinen Regieanweisungen für die Bühnenhandlung besteht.[431]

In einem ersten Revisionsdurchgang in Quelle A korrigierte Bartók die Nummerierung des vierten Tanzes (Szene der Puppenherstellung) in „5." (roter Buntstift), die folgenden Nummerierungen änderte er mit Bleistift: Den ursprünglichen ersten Teil des fünten Tanzes (1. Verführungstanz der Prinzessin) in „Hatodik" [Sechster] sowie den zweiten Teil, der dem Intermezzo folgt (Huldigungstanz und Apotheose), in „Hetedik tánc" [Siebter Tanz].[432] Doch in einem zweiten Revisionsdurchgang revidierte Bartók seine Konzeption der Szenenabschnitte grundlegender: Den 1. Verführungstanz der Prinzessin nach

[429] Siehe Quelle C, S. 1-3; Vgl. die *Nyugat*-Fassung, S. 882-883.
[430] Siehe Kap. 3.3.1 der vorliegenden Arbeit.
[431] Ausführlich diskutiert werden die Handlungsbeschreibungen und Regieanweisungen aus Bartóks Hand in Kap. 3.2 in den einzelnen Abschnitten der Quellenbeschreibungen.
[432] Siehe Quelle A, S. 11.

10.18132/LFZE.2016.19

Beendigung der Puppenherstellung, mit dem sie die Aufmerksamkeit der Holzpuppe auf sich lenken möchte, wird von Bartók nicht weiter als eigenständiger Tanz nummeriert, sondern er streicht das Wort ‚Hatodik' mehrmals mit Bleistift durch. Wahrscheinlich betrachtete Bartók die vom ersten Verfolgungsspiel zwischen Prinz und Prinzessin geprägte Szene als primär pantomimisch.

Wie signifikant der Tanz der Holzpuppe in der Dramaturgie des Balletts für Bartók wurde, zeigt die anschließende Korrektur: Zunächst strich er an der Stelle des ursprünglich fünften Tanzes die von ihm zuvor verbesserte Angabe „hatodik" [sechster] mehrmals durch und setzte stattdessen an etwas späterer Stelle, über die Zeile „A fabáb. (megmozog […])" [Die Holzpuppe. (bewegt sich […])], die Überschrift „Hatodik tánc" [Sechster Tanz]. Die Bewegungen der Holzpuppe, kurz nachdem sie von der Fee zum Leben erweckt worden war, sollten demnach zu einem Tanz ausgebaut werden, einem eigens nummerierten Formabschnitt.[433] Außerdem zog Bartók links um die Regieanweisung für die Holzpuppe eine geschweifte Klammer und hielt die Anmerkung fest: *„Ez hosszabb rész (1 perc legalább) még kergetődzés nélkül. Mit csináljanak addig a többiek?"* [Das ist ein längerer Teil (mindestens 1 Minute) noch ohne Getummel. Was sollen bis dahin die anderen machen?] Bartók hatte sich also bei seinen Vorbereitungen, die Bühnenhandlung musikalisch umzusetzen, recht konkrete Vorstellungen zur Inszenierung gemacht. Auf diese Schwachstelle des Szenarios hatte Balázs in seiner Textvariante der Quelle C zu reagieren versucht, wie eben gezeigt werden konnte. Des Weiteren zog Bartók um die Zeilen des zweiten Verfolgungsspiels wieder links eine geschweifte Klammer und merkte an: *„Nem kell"* [Braucht man nicht][434], weshalb es in Quelle C auch keines gibt. Auf diese Weise kann der „bódító, bűvölő" [narkotische, bedrückende] Tanz des Prinzen nicht in Konkurrenz zum Tanz der Holzpuppe treten und dessen zentrale Rolle in Frage stellen.[435] Der Prinz macht nur noch einen Versuch, zwischen Holzprinz und Prinzessin zu treten.

Im Weiteren beleuchten Bartóks Randbemerkungen vor allem eines: Seine intensive Suche nach einer anderen Konzipierung der zentralen Traum- und Apotheose-Szene, um gerade die dem Volksmärchen-Sujet zuwiderlaufende allegorische Erscheinung der Dinge der Natur sowie die Erotik der Fee zu

[433] Siehe Quelle A, S. 12; Vgl. die Partiturfassung ab Zi. 82^{+1}-83^{+3}.
[434] Quelle A, S. 13; Die Manuskriptseiten 12 und 13 sind im Faksimile abgedruckt in LEBON: *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*, S. 86-87.
[435] SZŐNYI-SZERZŐ: „*A fából faragott királyfi* szöveges dokumentumai", S. 319.

10.18132/LFZE.2016.19

minimieren bzw. zu eliminieren, die Bartók in einen so großen Konflikt mit Balázs' symbolistisch-sezessionistischen Text geraten ließen, und um stattdessen dem Grotesken in seinem Bühnenwerk eine tragende Rolle und größeren Raum zu geben. Zuerst strich er die sich auf eine musikalische Vertonung beziehenden „sentimentalen und weitschweifigen Sätze"[436] aus dem Intermezzo.[437] Der Librettist Balázs hatte sich schon um eine Beschreibung des musikalischen Geschehens bemüht, allerdings an nur wenigen Stellen im Stück, wobei er ziemlich vage in den Formulierungen geblieben ist. In Bartóks Libretto tauchen sie nicht mehr auf, schließlich war die Musik schon komponiert.

Tabelle 1: Beschreibungen von Musik im Szenario des Tanzspiels *Der holzgeschnitzte Prinz*[438]

Erster Tanz	„Musik praeludiert, während der Vorhang sich langsam hebt. Die Musik sagt: alles ist einfach, klar und still und die Dinge haben Frieden geschlossen. Doch klingt auch eine wehmütige Sehnsucht in der Melodie." (D, S. 4)
Zweiter Tanz	„Die Musik wird unruhiger. Etwas wird geschehen." (S. 151) --- „Wie kommt es, dass solch eine Wirbelwind-Liebe ihn nicht hochfliegen lässt? Das sagt auch die Musik." --- „Aus der Musik singt ein tiefes Leid und oben summt das Spinnrad." (D, S. 10)
Dritter Tanz	„Wie ein gespenstischer Wind tönt die Musik und die Bäume beugen sich nach rechts und nach links und richten ihre Zweige gegen den Prinzen." (S. 155) „Jetzt rollt es und gluckst es und gibt keine Lücke." (D, S. 16)
Vierter Tanz	„komisch, spöttisch summt die Musik." (D, S. 21)
Fünfter Tanz	„Klopfend und trocken knisternd klingt die Musik als wenn knorrige Äste brechen." (D, S. 27)
Intermezzo	„so sitzt er unbeweglich und nichts rührt sich, nur die Musik singt Trauer und Leid, und das ist wie eine eintönige, öde Wüste." (D, S. 30)

[436] Ebd., S. 319.
[437] Siehe Quelle A, S. 13f. Folgende Sätze hatte Bartók aus dem Intermezzo mit Bleistift gestrichen: „Csak a zene mondja: „Nyomorult szerelem. Hitvány királykisasszonyok. Mit ér igy az élet? […] Bizony olyan ez a bánat, mint egy végtelen egyforma pusztaság. Szétömlik rajta a zene, mint az eltévedt szél."
[438] Die Seitenangaben S. 151, 155, 167 und 174 beziehen sich auf die Rikola-Ausgabe von 1921. Die Seitenangaben 4, 10, 16, 21, 27 und 30 beziehen sich auf die deutsche Übersetzung Marianna Müllers aus Quelle D der Manuskripte des Szenarios; Die zweite Musikbeschreibung im zweiten Tanz wurde von A.V. übersetzt, da sie sich weder in Quelle D noch in der Rikola-Ausgabe befindet.

10.18132/LFZE.2016.19

Fünfter Tanz	„Ein geheimnisvollen Schwirren und Sausen naht in der Musik.“ (S. 167)
Achter Tanz	Der Prinz kommt aus dem Wald „zum Klange einer süßen Musik“ (S. 174)

Dann skizzierte Bartók einen neuen siebten Tanz in der oberen linken Blattecke von Quelle A: „*Ide {álom, lidércnyomás/ kisértetek megjelenése*“[439] [Hierhin {Traum, Alpdruck/ Erscheinung von Gespenstern]. Es ist eindeutig jene Idee einer neuen, monströs-furchterregenden Szene des Grotesken – allerdings mit dem Prinzen im Mittelpunkt –, die Bartók im Brief vom 11. Juni 1916 an Klára Gombossy umrissen hatte. Daraufhin strich er seine früher mit Bleistift eingetragene Neunummerierung „Hetedik tánc“ [Siebter Tanz] der großen Apotheose-Szene, wie sie Balázs zuvor schon übernommen hatte bei der Druckvorbereitung der Kner-Ausgabe 1917, und korrigierte sie konsequent in „8.-dik“ [8ter]. Nur folgerichtig ist die Korrektur des – im *Nyugat*-Text ursprünglich – sechsten Tanzes in „9.“[440] Außerdem forderte Bartók unterhalb der Angabe „Großes Ballett und Apotheose“ *„Ezt kevésbé hangsúlyozva; talán csak a tündér szerepeljen, a „dolgok” nélkül“* [Das ist weniger betont, vielleicht soll nur die Fee vorkommen, ohne die „Dinge“].[441] Bartók blieb aber unschlüssig, denn er notierte neben dem neuen achten Tanz *„illetve nem is lesz tánc“* [beziehungsweise wird es keinen Tanz geben]. An diesem Punkt angelangt, hatte Bartók eventuell eine stärker pantomimisch ausgeführte Szene im Kopf anstelle eines Tanzes der Fee, wie er im Szenario der *Nyugat*-Fassung vorkommt.

Was im Szenario recht knapp beschrieben wird, hat Bartók frühzeitig als enorm theaterwirksame Szene erkannt: Das groteske *Pas de Deux* von Holzprinz und Prinzessin. Er spürte offenbar schon früh, welches Potential in dieser Szene, die im Szenario nur eine Regieanweisung umfasst, lag: als Mittel der Repräsentation von Antagonismen einerseits, als Problematisierung der musik- und tanzästhetischen Vorstellungen, in denen die ungarische Bauernmusik und die Pantomime eine essentielle Rolle spielen, andererseits.

Bartók hat seine Anmerkung „*ez hosszab legyen*“ [das muss länger sein][442] mit mehr als 250 Takten kompositorisch umgesetzt.

[439] Siehe Quelle A, S. 14.
[440] Siehe Quelle A, S. 17.
[441] Siehe Quelle A, S. 14.
[442] Siehe Quelle A, S. 13.

10.18132/LFZE.2016.19

Anhang zu Kapitel 2:

Tabelle 2: Unterschiede im formalen Aufbau des Szenarios zwischen Originalfassung und Manuskripten

Quelle A [*Nyugat* (1912)]	**Quelle B**	**Quelle C**	**Kner (1917)**	**UE 6635 (1921)**
Die Bühne				
Erster Tanz	Einleitende Musik			*Vorspiel (T.1 bis Zf. 8^{+12})*
	Erster Tanz		Erster Tanz	1. Tanz (Tanz der Prinzessin im Walde, Zf. 11-19^{-1})
[Zweiter Tanz]	Zweiter Tanz		Zweiter Tanz	*Auftritt des Prinzen*
[Dritter Tanz (Großes Ballett)]	Dritter Tanz (Großes Ballett)		Dritter Tanz (Großes Ballett)	2. Tanz (Tanz der Bäume, Zf. 23-38)
	Vierter Tanz		Vierter Tanz	3. Tanz (Wellentanz, Zf. 39^{+9}-50^{+2})
Vierter Tanz [korrigiert in: 5.]		Fünfter Tanz	Fünfter Tanz	*Herstellung der Holzpuppe*
				"Arbeitslied" (Zf. 53-73^{+4})
Fünfter Tanz (Kleines Ballett) [korrigiert in: Sechster; gestrichen]		Sechster Tanz	Sechster Tanz (Kleines Ballett)	*Verfolgungsspiel (Zf. 78^{+4}-81)* *Die Fee hebt mit drei Gesten den Stab, der sich in Bewegung setzt.(Zf. 81-83^{+3})*
				4. Tanz (Tanz der Prinzessin mit der Holzpuppe, Zf. 88^{+5}-119^{+7})
Intermezzo			Intermezzo	*Den Prinzen erfasst höchste Verzweiflung. In seinem Schmerz legt er sich hin und schläft ein.*
[Revision: Einfügung von „Siebter Tanz“]				
Fünfter Tanz (Großes Ballett und Apotheose) [korrigiert in: Siebter; dann korrigiert in: 8.]			Siebter Tanz (Großes Ballett und Apotheose)	*Apotheose*
Sechster Tanz (Kleines Ballett) [korrigiert in: 9.]			Achter Tanz (Kleines Ballett)	5. Tanz (*Prinzessin mit dem Holzprinzen, Zf. 147-155, 7*)
				6. Tanz (*Verführungstanz, Zf. 156-167*)
Siebter Tanz (Großes Ballett)			Neunter Tanz (Großes Ballett)	7. Tanz (*Der Wald hält die Prinzessin auf)*
Achter Tanz			Zehnter Tanz	*Verzweiflung der Prinzessin* *Umarmung, langer Kuss* *Nachspiel*

10.18132/LFZE.2016.19

Tabelle 3: Synopse 1, Vergleich der Quelle A mit Quelle C

Nyugat-Fassung, 4. Tanz	Quelle C, 5. Tanz
A királyfi (azonban még egyszer visszanéz. Hogy is tudna anélkül elmenni. Kitárja a karjait: Nem, nem lehet lemondani róla, nem lehet elszakadni tőle! Visszafordul. Elindul megint az erdő felé. De megáll. Hiszen arra nem lehet. ‚Istenem, istenem, mit tegyek?' Látja a vár ablakán át a kis **aranykoronát**. ‚Ott van! Ha kihajolna és lenézne. Ha tudná, hogy itt vagyok. Hogy vétessem magam észre?' Ugrik magasra, ágaskodik. Hiába! Hirtelen ötlete támad. Leveszi fejéről a koronát. Szeretettel forgatja, nézi: Büszkeségem, jelvényem, díszem. Te jelentsd, hogy itt vagyok. És felteszi a koronát a bot végibe, feláll a nagy kőre és magasan felnyújtja. Integet vele: Hé, királykisasszony!	A királyfi (Visszanéz. Kitarja karjait. Mégse tud elmenni. Megáll gondolkodni, hogy mitévő legyen? Feláll a köre és hosszú vándorbotjával integet a királykisasszon ablaka felé. Hiába. Erre leszáll a köröl. Hirtelen ötlete támad. Leül a köre és mosolyogva munkához lát. Bízik a dolgúban. Csak ügyesen akkor minden jól lesz. Leköti kardját, a tarisznyából szerszámokat vesz elö. A kardot keresztbe ráköti a botra. Igy szorgoskodik. Aztán leveti **palástját** és a keresztre. Akasztja mint valami zászlót. És most aztán feláll a köre. Evvel a királyfi zászlóval integet.)
A királykisasszony (felnéz. Észreveszi a koronát az ablak előtt, kíváncsian szemléli. De a munkáját sem hagyja félbe azért. Mikor jól megnézte, a kerék fölé hajol és közönyösen pörgeti az orsót. *Csúfos fitymáló berregést mond a muzsika.)*	A királykisasszony (kinéz az ablakon. Látja is a lengő palástot, de munkáját sem hagyja abba miatta.)
A királyfi (visszahúzza a koronás botot. Izgatott lesz. Hallgatódzik. Meg van sértve: ‚Micsoda? Hát nem elég neki a korona? Rá se hederít? Pedig nincs több ilyen korona hetedhétországon. Mindegy. Észre kell engem vennie. Ha a korona nem elég, mutatok neki többet.' Erre a királyfi ledobja válláról szép bíborpalástját és leköti derekáról a kardot. Ebből vajon mi lesz? A szép egyenes kardot, egykettőre keresztbe köti a botra, olyan lesz, akár egy madárijesztő váza. Akkor rájahúzza **bíborpalástját** és a tetejébe tűzi az aranykoronát. Majdnem olyan ez már, mint az igazi királyfi. Ha kiállítaná a búzaföldbe, a mezei madarak el is hinnék. Na most, királykisasszony! Lásd meg, ki van itt! Magasra emeli koronás, palástos botját. Büszkén, diadalmasan. Minden dísze, királyi jelvénye ez a lobogó. Ő maga amolyan egyszerű, dísztelen szőke fiúként ágaskodik már csak alatta.)	A királyfi (Búsan leszáll kőről. Fejcsóválva nézi zászlóját. Nem elég tökéletes őt. Gondol hát egyet és leveszi fejéről **koronáját**, azt tűzi a tetejibe. Kicsit motoszkál rajta, hogy le ne essék. Aztán büszkén felugrik vele a kőre. Igy már csak meglátja a királylány, hogy ki várja idelent?!
A királykisasszony (észreveszi a királyi díszeket. Ez már valami. A kerék megáll, a fejecske érdeklődve fordul a furcsa zászló felé. De nincs tovább. Kis idő múlva megint lehallik keréknek forgása, orsónak pörgése. *Csúfos, fitymáló berregést mond a muzsika.)*	A királykisasszony (valóban abba hagyja a munkát és kíváncsian nézi a koronát madárijesztőt. De aztán csak megfordul és tovább pörgeti az orsót.)
A királyfi (kétségbeesetten húzza vissza koronás madárijesztőjét. Mitévő legyen most? Törve, zúzva keservében! És ez az utálatos berregés: ‚Lehetetlen, hogy nyugton maradjon a szépséges királykisasszony, ha tudja, hogy én vagyok itt lent. Nyilván a bábu rossz még. Tökéletlen. Nem hordja szépségemet, nem jelent engemet.' kapja magát a királyfi és végső elszánással kinyitja a tarisznyáját és egy nagy ollót húz ki belőle. Ugyan mit akar? Hát – uram bocsá' – tőből lenyisszenti szép, hosszú **aranyhaját**! Aztán ráfésüli a parókát a botra, arra meg rányomja a koronát. De most már igazán	A királyfi (Kezében lelankad a királyi zászló. Leugrik. Indulatos. Kétseégbeesett mozdulatot tesz: Mi tegyen már?! Azért se megy el! Mit adhat még digyül csalogató jelvényének? Türelmetlenül végik tapogatja magát. **Haj**ához ér. Hirtelen elszánással felkapja a földön beverő szerszámok kezül egy nagy kést és egy kettőre benyisszantja. Aztán mint valami parókát a korona alá fesüli a bábra. Igy, most! Mindent odaadott, de evvöl ráismerhet. Feláll a koronás, palástos, hajas fababával a köre. Nem is lengeti, csak gőgösön felnyujtja a magasra.)

10.18132/LFZE.2016.19

szakasztott a királyfi! Messziről az édes szüléje is annak mondaná. Na most! Mégegyszer felnyújtja a fabábut. nem gőgösen, nem lelkesen. Csak úgy egyszerűen, ahogy legjobb művét mutatja az ember hírnökül: Lásd! Itt vagyok!	
A királykisasszony (berregő rokkája egyszeribe elakad. Felugrik, elcsudálkozik: Óh, be szép. Ó, milyen meleg lesz a melle! Ilyet talán még nem is érzett. Két kis kezét kinyújtja az ablakon. Ez a legszebb. Ez az enyém legyen!	A királykisasszony (Elcsudálkozva felugrik és kihajol az ablakon kezecskeit a fabáb felé nyujtja mint a gyerek a játék után.)
A királyfi (boldogan táncoltatja, kelleti a bábut és maga mögéje bújva, csalogatva táncol vele hátrafelé): ‚Le fogsz jönni, le fogsz jönni!‘	A királyfi (Boldogan táncoltatja. Kelleti a bábút. Ő maga pedig mögötte elbujva leszáll a kőről és lassan hátrál vele.)
A királykisasszony (ijedten hajlik ki az ablakon: Elmegy? Jaj Istenem! Utána futok. Kiszalad az innenső útra, de megpillantja a tündért. Visszafut a váracskába és felrántja a hátsó kis ajtót. *Hanem mielőtt kilépne rajta, kis tükröt kap fel az asztalról: Elég szép vagyok-e? Fogok-e a szép királyfinak tetszeni? Csinosítja magát, mint a kis macska, térdig érő, aranyfolyó haját megemelgeti.* Aztán kisurran az ajtón.)	A királykisasszony (Ijedten hajlik utána. Csak nem megy el?! Jaj, gyorsan utána! Kiszalad az innenső ajtón de meglátja a tündért. Hát visszafut a váracskába, túlsó falán kinyit egy kis ajtót
	és mikor a királyfi bábújával a szinpad jobb sárkába ért, ő is a másik uton leszállva éppenkilép az erdőből és szemirmesen megáll. Királylány és fabáb mozdulatlanul nézik egymást.
A tündér (ugyan mit csinált azalatt? Csak nézte mozdulatlanul a furcsa királyfit, hogy ölti minden díszét, szépségét egy fabábra. Hanem mikor látja, hogy az a haját is levágta és a fából faragott királyfival csalogatja, eltáncol, akkor lassú, lopódzó lépéssel lejön a lejtőn és az erdőbe rejtőzik. Előrehajolva néz előre. Mint az ugrásra kész vad, lesben. Mit akar?)	A tündér (Ezalatt lassú, lopodzó lépéssel, bősz, babonás mozdulatokkal szintén lejön a lejtőn és az erdőbe rejtőzködik és meglapulva, lesve vár valamire.)

Tabelle 4: Synopse 2, Vergleich der Quelle A mit Quelle C

***Nyugat*-Fassung, 5. Tanz**	**Quelle C, 6. Tanz**
A királykisasszony (is leért éppen akkor a másik úton. Át is fut az erdőbe és mosolyogva, kacéran táncol a fából faragott királyfi felé, akivel az igazi királyfi már a színpad jobb sarkába ért.)	A királykisasszony (látván, hogy a fakirályfi ne mozdul lassan kacérkodva. Kellettni kezdi magát. Forgolódik, hajladozik, kacérkodó csábító táncba kezd. Egyre kívánkozóbb, egyre olvadóbb, szenvedefésebb. Igy közeledik táncolva a fabáb felé és néhány lépéssel előtte kitart karokkal megáll.)
A királyfi (akkor kiegyenesedik): Végre, végre, itt vagy! Beszúrja a botkirályfit a földbe (éppen hátat fordít a nézőknek) és maga kilép mögüle. Kitárt karokkal, büszkén, boldogan … De jaj! Mi ez? …)	A királyfi (Akkor fölbe szúrja a bábút és kilép mögüle: tart karokkal, büszkén, boldogan.)
A királykisasszony (undorodva és ijedten szökik vissza előle): Ki ez a csúnya, dísztelen, kopasz ember? Mit akar az egy ilyen királykisasszonytól? (Jaj szegény királyfi, koronátlan vagy és kopasz.)	A királykisasszony (Rémülten hátrál. Ki ez a sőrnyü, csúnya kopasz ember?)

10.18132/LFZE.2016.19

A királyfi (még mosolyog, még tárja a karjait, még kergeti a hátráló királykisasszonyt): hiszen ez csak szerelmes játék. (Jaj, szegény királyfi.)	A királyfi (Kacérkodásnak véli és meg akarja fogni mert elfelejtette koronátlan, kopasz, disztelen mivoltát.)
A királykisasszony (szeme azonban a szép fabábun csüng, annak integet, ahhoz akar jutni és táncolva kerülgeti a csúnya, kopasz embert.)	A királykisasszony (Az erdőig hátrál és undorral fordul el.)
A királyfi (**akkor megérti. Elébe áll**): Mit akarsz? Hová táncolsz? Hiszen az egy fabáb csak. Ami dísz van rajta, az mind én vagyok. Én, én, én! (Jaj, szegény királyfi.) … **és így kergetődznek.**	A királyfi (**Magára eszmél. Rémülten tapogat végig magán, aztán meggörnyed és eltakarja az arcát.** **Igy állnak megint mozdulatlanul**.)
A tündér (mintha csak arra várt volna. Mikor azok ketten a színpad közepe táján kerülgetik egymást és a botkirályfi hátul egyedül áll, a tündér kijön az erdőből és átfut a színen, jobbra a fából faragott királyfihoz. Szürke fátylai fenyegetően lobognak. Íme, kerülgeti a bábut, **bűvös, csodálatos** tündértáncba kezd. Babonázza a bábut! És íme, nézd csak, nézd! …)	A tündér (Akkor a tündér lopódzva láthatatlanul átfut a botkirályfihoz. Babonás, varázsló mozdulatokkal **vad gyors** táncot kerit köréje. Várázsol.)
A fabáb (megmozog. Palástja halkan libeg, mintha telne testtel. Parókája meging. Mintha fej bújt volna alája. És, nézd cak! Megemeli a karját. Reccsenő, **kopogó muzsika szól**. Mintha görcsös gallyak tördelnének. A fából faragott királyfi megmozdul. Ha valaki azt gondolja, hogy a süllyesztőből bújt belé egy hórihorgas színész … Jó! Én nem bánom!)	A fabáb (Erre megmozdul. Palástja meglebben, parókája meging. Recsegve mozdul karja. Mintha töredezne: megindul)
A királykisasszony (észreveszi mozdulását és örömmel int neki és ijedten hívja): Gyere, segíts rajtam! Érjük el egymást! Nézd, ez a csúnya, kopasz meg akar fogni. (Jaj, szegény királyfi.)	A királykisasszony (Észreveszi a vélt királyfi mozdulását. Örvendve integet neki. Jöjjön segitségére a csúf kopasz ellen. El akar mellette surranni, hogy a bábúhoz érjen.)
A tündér (még egy mozdulatot tesz, meglöki a bábut és azután visszalopódzik az erdőbe.)	*A királyfi. (Kétségbe esve elébe áll. Hát lássa meg, hogy mégis ő, hát higyje el, hogy mégis ő a valódi királyfi.)*
A fabáb (pedig elindult, az istenadta! Táncol a királykisasszony felé. Táncol! Mintha minden tagját kettétörné, hogy hajlíthassa. Hiába! Fabáb, csak fabáb marad. Akárki megláthassa. Csak egy nem.)	A fabáb (visszaint a királykisasszonynak és otromba, kopogó tánccal indul feléje)
A királykisasszony (csak azt látja, hogy rajta a korona, rajta a palást, rajta göndörödik a szép aranyhaj. A királykisasszonynak az kell. Táncolhat!)	
A királyfi (oly bódító szépen, bűvölő búsan, ahogy csak tagjaiba ömlött lelke tudni adta. Hiába, hiába.)	A királyfi (Közibük áll. A királylány ki akarja kerülni) *A fabáb (helyben táncol)*

10.18132/LFZE.2016.19

A királykisasszony (jobbra kerül, balra kerül. Fogd meg párom, játék ez. Egy ideig még tart. Most! Mégis elérte a párját. Azt a fabábot! No, megérdemelte!)	
A királykisasszony (összefogódzkodik a fából faragott királyfival és ráncigálja a táncra. Táncol is az istenadta. Recseg, ropog minden szálkája. Így táncolnak ki a színpadról.)	A királykisasszony (végül ügyes[en] elsurran a királyfi mellett, elér a fabábhoz, össze fogódzkodva boldogan táncol vele. Kitáncolnak a szinpadról.)

10.18132/LFZE.2016.19

3 ‚Schnitzarbeiten' II: Bartóks Revisionen und Streichungen in der Musik des *Holzgeschnitzten Prinzen*

3.1 Die Entstehungsgeschichte

In zwei Manuskripten des *Holzgeschnitzten Prinzen* befinden sich Datierungen, die sich auf den Zeitraum der Komposition beziehen – ein übrigens relativ seltenes Phänomen bei Bartók: Am Ende der Reinschrift des Klavierauszugs ist die Angabe „Rákoskeresztúr, 1914 - 1916" zu lesen, in der Reinschrift seiner Partitur notierte Bartók etwas genauer „Rákoskeresztúr, 1914.IV. - 1917.I." Offenbar bezieht sich die Jahresangabe 1914 auf den Kompositionsbeginn, die Jahresangabe 1916 wiederum auf die Fertigstellung des Klavierauszugs und das Ende der Entwurfsphase, während der Januar 1917 die Beendigung der Orchestrierung markiert und sich die zweite Zeitangabe somit auf den gesamten Zeitraum der Komposition bezieht.[443] Die Entstehung und Fertigstellung der Musik zum *Holzgeschnitzten Prinzen* zog sich demnach über einen sehr langen Zeitraum von über zweieinhalb Jahren hin. Bartók hatte sich offensichtlich äußerst schwer getan mit der Komposition seines zweiten Bühnenwerks – die lakonische Aussage „Das Ballett wird gemacht, weil es sein muss" in einem Brief vom 2. Juni 1914 an seine Mutter spricht nicht für einen großen Schaffensdrang.[444] Wie stark sein Widerwille war, dieses Ballett zu komponieren, beleuchten schon seine Worte an Géza Vilmos Zágon in einem Brief vom 22. August 1913, die eindringlich bezeugen, in welch deprimierten, resignierten Gemütszustand Bartók sich während seiner ‚inneren Emigration' befand:

> Aber daß ich an irgendeiner Aktion teilnehme, dem steht ein riesiges Hindernis entgegen, nämlich, daß man mich als Komponisten vor einem Jahr offiziell hingerichtet hat. Entweder haben die Betreffenden recht: dann bin ich ein untalentierter Pfuscher; oder ich habe recht: dann sind sie Idioten. In beiden Fällen kann zwischen mir und Ihnen (nämlich unseren führenden Musikleuten: Hubay usw.) von Musik nicht die Rede sein, von einer gemeinsamen Aktion noch weniger. […] Ich habe mich also damit abgefunden, von nun an nur für meinen Schreibtisch zu schreiben. Was das Auftreten im Ausland angeht, habe ich mich 8 Jahre lang vergebens bemüht, etwas zu erreichen. Ich bin dessen überdrüssig

[443] Vgl. KROÓ: „On the Origin of the Wooden Prince", S. 99.
[444] Ungarischer Originalwortlaut: „[…] készül a balett, mert muszáj, hogy készüljön; […]." *CsalLev* Nr. 319, S. 230.

10.18132/LFZE.2016.19

> und habe jegliche weitere Agitation schon seit einem Jahr eingestellt. […] Das Opernhaus will meine Oper überhaupt nicht aufführen. Hingegen möchte es von mir, der offiziellen Meinung trotzend, ein einstündiges Ballett haben. Mir sind die Aufführungen in Pest so zuwider, daß ich zu dieser Sache nicht die geringste Lust habe.[445]

Mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges und der damit verbundenen Unsicherheit einer Aufführungsmöglichkeit unterbrach Bartók seine Arbeit am Tanzspiel. Er erklärte in seiner vor der Premiere veröffentlichten Stellungnahme zur Fortsetzung der Komposition:

> […] Mit der Arbeit am Tanzspiel hatte ich schon vor dem Krieg begonnen, sie aber dann für längere Zeit unterbrochen. Ich war durch viel Aufregung abgehalten. In der vorigen Saison (1916) führte István Strasser mein sinfonisches Werk „Zwei Porträts" auf, wobei ich das zweite (Ein Zerrbild) zum erstenmal mit Orchester gehört habe. Da bekam ich den Anstoß zur Fortsetzung der Partitur vom Holzgeschnitzten Prinzen, und ich stellte sie dann auch in kurzer Zeit fertig.[446]

Trotz der ‚vielen Aufregung' und einer „durch den Krieg verursachte[n] Deprimiertheit"[447] war Bartóks Schaffenskraft enorm. Wie er János Buşiţia in einem Brief vom 20. Mai 1915 offenbarte: „Sogar zum Komponieren hatte ich Zeit beziehungsweise war ich imstande: im modernen Krieg schweigen anscheinend die Musen nicht." Der *Lebenschronik* zufolge beschäftige sich Bartók in jenem zweiten Kriegsjahr mit dem Tanzspiel,[448] aber auch seine Volksmusikforschungen schlugen sich künstlerisch nieder: *Rumänische Weihnachtslieder, Heft I–II, für Klavier* (1915, BB 67), *Rumänische Volkstänze* (1915, BB 68) und *Sonatina für Klavier* (1915, BB 69), zudem *Slowakisches Volkslied* („Krutí Tono vretena" [„Peter dreht die Spindel 'rum"]) (1916, BB 73) sowie *Fünfzehn Ungarische Bauernlieder* (1914, revidiert 1918, BB 79). Darüber hinaus schuf Bartók zeitgleich mit dem Tanzspiel weitere mit Opuszahlen versehene Werke: *Suite*, op. 14 (1916, BB 70), *Fünf Lieder*, op. 15 (1916, BB 71), *Fünf Lieder (E. Ady)*, op. 16 (1916, BB 72), *Streichquartett Nr. 2*, op. 17 (1914-1917, BB 75).[449]

---

[445] Brief Nr. 109 vom 22. August 1913 in: *BBB* 1, S. 145-147.
[446] Das ungarische Original ist herausgegeben in: BARTÓK, Béla: „„A fából faragott királyfi (op. 13)', szerzői nyilatkozat (1917)", in: *BBÌ* 1, S. 62. Die deutsche Übersetzung hier stammt aus TALLIÁN: *Béla Bartók*, S. 115f.
[447] Brief Nr. 129 vom 20. Mai 1915 in: *BBB* 1, S. 169.
[448] BARTÓK JUN./GOMBOCZNÉ KONKOLY: *Apám életének krónikája*, S. 70.
[449] Zum Komponieren und der enormen Schaffenskraft Bartóks während des Ersten Weltkrieges vgl. SOMFAI, László: „Komponálás a kiadás esélye nélküli években. Bartók és a Nagy Háború [Composition

10.18132/LFZE.2016.19

Zu den Hintergründen des Auftrags vom Opernhaus, zu Beginn und Fortgang des Komponierens hält erneut ein Brief Bartóks an Klára Gombossy, datiert auf den 29. Mai 1916, höchst wertvolle Informationen bereit. Zunächst kündigt Bartók frohlockend darin an, dass er die Arbeit am Ballett wieder aufgenommen hat. Als Auslöser für diesen neuen Schub an Motivation und Inspiration führt er auch hier die Aufführung seiner *Zwei Portraits*, op. 5, für Orchester (1907-1911, BB 48b) an der Budapester Musikakademie am 20. April 1916 an. In diesem Zusammenhang kommt Bartók ebenfalls kurz auf seinen Rückzug aus dem öffentlichen Musikleben ab 1911 zu sprechen, womit er jedoch recht eigentlich ‚passiven Widerstand' – Bartók selbst verwendet im Brief dieses politisierte Idiom der osteuropäischen Intelligenz – leistete gegenüber dem Ungarischen Königlichen Opernhaus. Mit bislang unbekannter Offenheit geht Bartók detailliert im Brief auf die Entstehungsgeschichte des Balletts ein:[450]

> Seit meinem letzten Brief sind einige bemerkenswerte Dinge geschehen – bemerkenswert zumindest für mich. Ich bin mir nicht sicher, ob Sie all das interessiert, aber ich berichte trotzdem darüber. Die ermüdenden Prüfungen der Privatschüler endeten vor sechs Tagen, nun bin ich ruhiger und ich kann ausführlich und lang über alles schreiben. Nun, erstens: Letzte Woche bin ich mit kühnem Entschluss zum Intendanten Graf Bánffy gegangen und fragte ihn, ob er das Tanzspiel *Der holzgeschnitzte Prinz* nächste Saison auf die Bühne bringen will. Weshalb ich meinen passiven Widerstand der letzten Jahre so plötzlich geändert habe, hat „viele Gründe". Einer der Gründe ist das Strasser-Konzert von April, von dem ich Lust bekam, meine Orchestermusik bei gründlichen Proben so oft wie möglich zu hören. Andere Gründe sind viel zu tiefliegend psychisch, als dass ich mich im Detail darauf einlassen könnte. Ausreichend sei gesagt, dass meinem plötzlichen Entschluss zwei unangenehme Wochen vorausgegangen sind, die in diesem Leitmotiv resultierten: arbeiten, eine große Arbeit, etwas Ermüdendes, eine Pflicht-Arbeit mit einer Frist beenden!
>
> Die Geschichte der Komposition des Tanzspiels ist jedoch die folgende. Als vor 5 Jahren heraus kam, dass ich – einstweilen – den *Blaubart* vergeblich komponiert hatte, zog ich mich zurück. Nun aber war ich nicht in Frieden gelassen, ich wurde belästigt mit Szenarien

---

without prospects of publication: Bartók and the Great War]", Konferenzvortrag am 27. November 2014 am Musikwissenschaftlichen Institut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest. Online abrufbar unter: http://www.zti.hu/mza/docs/A_zene_es_a_nagy_haboru/SomfaiLaszlo_Bartok_es_a_nagy_haboru.pdf (zuletzt geprüft am 04.12.2015).

[450] Brief vom 29. Mai 1916 (B-Br, Fonds Denijs Dille I/4/I//13/1/8 Mus.), deutsche Übersetzung der Verf.; Vgl. die englische Übersetzung in VIKÁRIUS: „Intimations through words and music, S. 199f. bzw. das ungarische Original ebd., S. 213f.

10.18132/LFZE.2016.19

und auch der Direktor des Opernhauses wurde mit ihnen belästigt, der ihnen versprach, dass er das betreffende Stück aufführen werde, wenn ich die Musik schriebe. Béla Balázs war der geschickteste von allen und es gelang ihm – gerade einmal 3 Jahre dafür – mich zu überzeugen, zum Intendanten zu gehen. Ich war gewillt, die gewünschte Musik zu schreiben, meine einzige Bedingung war, dass sie gleichzeitig mit *Blaubart* aufgeführt werde. Ich sprach mit dem Intendanten über diesen Punkt, aber er fürchtete sich vor dem *Blaubart* wie der Teufel vor dem Weihwasser. Er erklärte mir, dass eine gemeinsame Aufführung von Oper und Tanzspiel den Erfolg des letzteren aufs Spiel setzen könnte; dass es besser wäre, mit einem spektakulären Stück zu beginnen, dass sie sich z.B. nicht einmal trauten Debussys *Pelléas und Mel.* zu inszenieren etc. etc. Sie belagerten mich und – widerwillig – unterzeichnete ich noch am selben Tag den Vertrag.[451] Aber ich schrieb das Tanzspiel nicht. Widerwillig setzte ich mich daran im Frühjahr 1914 und komponierte (in Skizzen) ungefähr die Hälfte; und abermals geriet die Arbeit ins Stocken. Inzwischen brach der Krieg aus und es wurde unsicher, ob es überhaupt Premieren an der Oper gebe. – Und jetzt – Graf Bánffy akzeptierte erfreut mein Angebot und ich versprach feierlich, den Klavierauszug bis 15. Aug. und die Partitur bis Ende Sept. einzureichen, und die Premiere kann im November stattfinden. Natürlich sollte man das Wort eines Grafen nicht in Frage stellen, aber ich dachte, es wäre sinnvoll nach einer Vorauszahlung zu fragen (um nicht die fürchterliche Arbeit der Orchestrierung irgendwie vergeblich vorzunehmen). Und in der Tat, ich werde 40 Krajcár bekommen in ein oder zwei Tagen - - - (N.B: Balázs hat schon seinen Anteil der Vorauszahlung sofort nach dem Unterzeichnen des Vertrags vor drei Jahren eingesammelt und lebt seither in glücklichem Besitz der Zinsen!)[452]

Nachdem ich dies abgeschlossen hatte, bin ich in den Schreibwarenladen gegangen und habe einen Zentner Notenpapier gekauft! Sie können sich nicht vorstellen, was für eine entsetzliche Arbeit moderne Orchestrierung ist! Schauen Sie auf diese Besetzung: piccolo, 3 Flöten, 3 Oboen, 1 Englisch-Horn, 1 Klarinette in Es, 2 Klarinetten in B, eine Bassklarinette, 3 Fagotte, 1 Kontrafagott, 6 bis 8 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, 2 Tuben, 2 Harfen, 1 Celesta, 1 Xylofon (mit Blick auf den klappernden Tanz der Puppe!), Glocken, 4 Kesselpauken, kleine Trommel, Basstrommel, Triangel, Becken, Tam-Tam, 16 I. Violinen, 16 II. Violinen, 10 Violas, 8 Cellos, 6 Kontrabässe – für ein ganzes Regiment müssen Befehle für eine einstündige, planmäßige Attacke geschrieben werden – con sordino, senza sordino, gestopft, offen, col legno, pizzicato, arco, glissando, bisbigliando.

[451] Insofern hatte Balázs ganz richtig gespürt, dass Bartóks Motivation sehr gering war, als er in seinem Tagebuch festhielt „Béla nagy nehezen aláirta." [frei übersetzt: Béla unterschrieb schweren Herzens], vgl. *Napló* 1, S. 606.

[452] Die Überweisung von 400 Kronen an Bartók wird bestätigt in einem Brief vom 10. Juni 1916 an Graf Miklós Bánffy, veröffentlicht in: *DocB* 3, S. 92-93.

10.18132/LFZE.2016.19

> *Blaubart* war schon eine riesige Arbeit, aber damit verglichen war sie eine Kleinigkeit[453]; weil es hier ein viel größeres Rauschen im Orchester geben wird, viele kleine Figuren, bestehend aus hunderten und aberhunderten an Noten, müssen in einem märchenhaften *pp* aufgehen. Oh je! Wäre es doch schon fertig! Bisher haben die Zeitungen jedes Jahr unerschütterlich angekündigt: „Unter anderem wird das Ballett von Balázs und Bartók uraufgeführt… futuristische Musik…, etc." Ich lachte mir nur ins Fäustchen und dachte: „Darauf könnt ihr wohl *noch ein gutes Stück* [Hervorhebung von Bartók] warten!"

Dass Bartók die Komposition mit ersten vorbereitenden Skizzen zum *Holzgeschnitzten Prinzen*, die er in sein *Schwarzes Taschenbuch* eintrug, tatsächlich erst im Frühjahr 1914 begann und nicht schon 1913, darf man durchaus mit gewisser Sicherheit annehmen: Mit der Komposition des *2. Streichquartetts* setzte er im Frühjahr 1914 ein, Skizzen hierzu gehen jenen zum Tanzspiel im *Schwarzen Taschenbuch* voraus.

Der Kompositionsprozess kann somit in vier Perioden gegliedert werden:[454]

(1) Im April 1914 begann Bartók seine Arbeit mit dem Entwurf, unterbrach sie aber wahrscheinlich im Sommer oder Herbst aufgrund des Ausbruchs des Ersten Weltkriegs.[455] Dass sich Bartók außerdem schon vor Unterbrechung der Arbeit am Ballett mit Fragen der Instrumentierung beschäftigt hatte, geht aus dem zitierten Brief an Klára Gombossy hervor, denn er konnte ihr schon konkrete Besetzungsdetails mitteilen – die übrigens noch nicht vollständig waren, wie man an der Nichterwähnung der Saxophone erkennt.

(2) Ferner hatte sich Bartók auch im Laufe des Jahres 1915 mit dem Ballett beschäftigt und einen zweiten Entwurf komponiert. Dieser wurde erst revidiert, bevor Emma Kodály eine Abschrift anfertigte.[456]

---

[453] Bartók verwendet hier zum Spaß das Wort „kismiska". Miska ist der ungarische Kosename für Michael, ‚kis' heißt im Ungarischen ‚klein'. Im Ungarischen wird dieser Ausdruck für etwas Unwichtiges, eine Kleinigkeit oder Bagatelle verwendet.

[454] Kroó gliederte den Kompositionsprozess noch in drei Perioden, vgl. KROÓ: „On the Origin of the Wooden Prince", S. 99-100. Doch aufgrund der neuen Dokumenten- und Quellenlage muss dem Jahr 1915 größeres Gewicht verliehen werden, wie die Präsentation der Ergebnisse der Quellenuntersuchungen zum Tanzspiel in vorliegender Arbeit zeigt.

[455] Die erste Arbeitsphase ist nach Somfai die des kreativen Kompositionsprozesses, in der Skizzen und Entwürfe entstehen (Quellentypen 1 und 2). Vgl. SOMFAI, S. 28.

[456] Dies markiert schon den Beginn der zweiten Kompositionsphase – nach Somfai die Phase des Fixierens, Ausprobierens und der Vorbereitung zur Veröffentlichung. In der zweiten Phase entstehen die Quellentypen 3 (Autographe oder Reinschriften des Komponisten; vorläufige Faksimile-Drucke, Arbeitskopien von *Lichtpause*-Kopiervorlagen) und 4 (Abschriften von professionellen Kopisten oder Familienmitgliedern, mit Korrekturen des Komponisten). Vgl. Ebd., S. 29.

10.18132/LFZE.2016.19

(3) Die dritte Arbeitsperiode läutete das erwähnte Strasser-Konzert ein. Nun beendete Bartók den Entwurf. In der Bartók-Forschung wurde bisher angenommen, dass Bartók den ersten Klavierauszug des Balletts vielleicht in Tavarnok (heute Tovarníky, Slowakei), nämlich im dortigen Schloss der Familie des Barons Haupt-Stummer, das während des Krieges in ein Militärkrankenhaus umfunktioniert worden war, vollendete. In diesem Schloss befand sich ein gewisser László Zsoldos (Zöller), von dem Kroó mündlich folgenden Augenzeugenbericht erhielt:

> In 1916, as a war convalescent soldier I stayed as a close relative in Tavarnok, at the castle belonging to Baron Haupt-Stummer, which had then been used as a military hospital. To my great surprise, I found Béla Bartók among the guests of the family. At that time I had finished my studies as a pianist, and I was very much interested in everything that happened arround. Bartók stayed as a guest in Tavarnok for about three months in complete retirement, living only for himself. He was constantly composing. I frequently saw him strolling in the castle park, completely engrossed and oblivious of everything. Bartók took part in the family meals but was always extremely taciturn and reserved. […] Once during supper he spoke unexpectedly and stated that he had finished the music to his ballet, *The Wooden Prince* that day, and he would like to play the piano score for the family. The invited guests seated themselves in the dimly-lighted music room (only one lamp was on at the piano) and Bartók began to play. I sat next to him as a page-turner. The family which had been raised on the classics, heard this new music with holy horror, staring ahead in confusion which was completely understandable since all this happened 40 years ago. Not long afterwards, Bartók left the castle.[457]

Dieser Bericht scheint in vielerlei Hinsicht recht glaubwürdig: Das Bild eines der Gesellschaft gegenüber reserviert stehenden Bartóks, seine gute Bekanntschaft mit der Familie Haupt-Stummer, auch die Beschreibung der Reaktion der Zuhörer auf Bartóks Musik ist vorstellbar. Leider vermochte Zsoldos keine Angaben zu machen zum Zeitpunkt dieser Begebenheiten. Kroó nimmt die Periode von Spätfrühling und Frühherbst 1916 an. Nun stehen dem aber einige dokumentierte Informationen entgegen: Es stimmt wohl, dass Bartók die Kompositionsarbeit an seinem Ballett wieder im Spätfrühling aufnahm.[458] Zudem ging er auch weiterhin auf Feldforschungsausflüge,

[457] Zit. n. KROÓ: „On the Origin of the Wooden Prince", S. 98-99. Kroó bietet keine eindeutig datierte Quellenangabe, es kann daher nur vermutet werden, dass er den Bericht auf informellem Wege, über persönlichen Kontakt mit László Zsoldos oder dessen Verwandte in Budapest erhalten hatte.

[458] Bartók schrieb aus Rákoskeresztur an Graf Bánffy bezüglich seines Tantiemen-Vorschusses von 400 Kronen am 1. Juni 1916 (BA-N 4327/6) und erhielt die Bestätigung, dass sie angewiesen wurden – neben einer Ankündigung eines neuen Vertrags – von Graf Bánffy am 10. Juni 1916, vgl. *DocB* 3, S. 92-93.

10.18132/LFZE.2016.19

etwa ins Komitat Zólyom, und zwar zwischen dem 11. und 24. Juni 1916.[459] Außerdem bietet ein Brief an Aurél Kern (Direktor des Ungarischen Königlichen Opernhauses 1915-17) vom 14. Juli 1916 Aufschluss über den Zeitpunkt der Beendigung des Klavierauszugs. Darin schreibt Bartók, dass der Klavierauszug fertig sei und kopiert worden, er könne ihn am 21., 22. oder 24. Juli vorspielen.[460] Insofern ist es unmöglich, dass er zurückgezogen ganze drei Monate in Tavarnok verweilte. Es kann sich höchstens um zwei Wochen (!) Aufenthalt gehandelt haben, in denen er aber auch noch Volkslieder sammelte. Ferner stimmt die Tatsache, dass es eine Privataufführung des *Holzgeschnitzten Prinzen* am Klavier gegeben hatte – gesichert sind sogar zwei, die Bartók Ende Dezember im anderen Schloss der Haupt-Stummers zu Tőkésújfalu gegeben hatte.[461] Bartók teilte in einem Brief vom 31. Dezember seiner Frau mit:

> Donnerstagabend spielte ich das Tanzspiel Auguszt[462] vor, freilich interessierte es ihn. Und beim zweiten Hören war ihm alles schon ganz klar; er glaubt, es sei keine schwer verständliche Musik.[463]

Was ein Klaviervorspiel des *Holzgeschnitzten Prinzen* in Tavarnok im Juni 1916 betrifft, so existiert heute kein Briefdokument als Beleg, allerdings sind einige Familienbriefe verloren gegangen. Dass Bartók eine vorläufige Fassung des Balletts zu diesem Zeitpunkt beendet hatte, ist insofern möglich, als er immerhin schon in dem an

---

Noch am nächsten Tag, dem 11. Juni 1916 verfasste Bartók den bereits erwähnten Brief an Klára Gombossy, er hat sich somit frühestens an diesem Tag auf die Reise begeben.

[459] Aus der *Lebenschronik* geht hervor, dass Bartók im Juni 1916 auf Feldforschungsreise im Komitat Zólyom (heutige Slowakei) war, was nicht weit entfernt ist von Tavarnok in der Nitra-Region, und am 24. Juni 1916 wieder in Rákoskeresztur ankam, vgl. BARTÓK JUN./GOMBOCZNÉ KONKOLY: *Apám életének krónikája*, S. 153. Zudem ist anhand der Absenderadressen seiner erhaltenen Briefe vom 6., 11. und 14. Juli 1916 dokumentiert, dass sich Bartók Anfang Juli definitiv in Budapest aufhielt.

[460] Ein Faksimile-Abdruck des Briefes befindet sich in STAUD, Géza: „Bartók Béla ismeretlen levelei [Unbekannte Briefe Béla Bartóks]“, *Muzsika 19/9* (1976), S. 23-26, hier S. 24. Archiviert ist der Brief aus Budapest vom 14. Juli 1916 im BBA unter der Nummer BA-N 4835/1. Die Anrede deutet darauf hin, dass Bartók nicht an Graf Bánffy selbst geschrieben hatte. Von der Präsentation des Balletts am Klavier für Operndirektor Kern berichtete Bartók in einer Postkarten-Serie, geschrieben am 29. Juli 1916 an Klára Gombossy, vgl. B-Br, Fonds Denijs Dille I/4/I/13/1/12 Mus. Bei diesem Anlass fiel auch schon der Name des Dirigenten der Uraufführung: Egisto Tango.

[461] Eine private Aufführung des Balletts am Klavier wird in der *Lebenschronik* angeführt. Ihr zufolge fand das Konzert für die Familie des Barons Haupt-Stummer am Donnerstag, den 28. Dezember, für die Gäste am Freitag, den 29. Dezember 1916 in Tőkésújfalu – einem weiteren Schloss der Haupt-Stummers – statt. Zu dieser Zeit arbeitete Bartók unter hohem Zeitdruck an der Partitur. Laut Márta Ziegler reiste Bartók am 22. Dezember 1916 aus Rákoskeresztur ab und erreichte Tőkésújfalu am 23. Dezember. Er verweilte dort über Weihnachten und Neujahr und reiste am 9. Januar 1917 ab nach Bratislava, am 10. erreichte er Budapest. Vgl. BARTÓK JUN./GOMBOCZNÉ KONKOLY: *Apám életének krónikája*, S. 74.

[462] Er meint Ágost (August), einen Sohn des Barons Lipót (Leo) Haupt-Stummer.

[463] Im ungarischen Original heißt es: „Csütörtökön este eljátszottam a táncjátékot Augusztnak, persze érdekelte. És másodszori hallásra már egészen világos volt számára minden; azt hiszi, nem nehezen érthető zene.” *CsalLev* Nr. 349, S. 250.

10.18132/LFZE.2016.19

Klára Gombossy gerichteten Brief vom 11. Juni 1916 seinen Lösungsansatz zur Bewältigung seines kompositorischen Problems mit der Schlussszene vorgestellt hatte. Es ist also auch denkbar, dass er während eines Aufenthalts in Tavarnok im Juni 1916 den Anwesenden aus dem Entwurf-Particell vorgespielt hatte.

Während dieser Schaffensphase korrigierte und feilte Bartók nicht nur an der Musik, er nahm auch grundlegende Revisionen des komponierten Materials vor. Typisch für Bartóks Arbeitsweise war, dass er in seine Particelle für Orchesterwerke, ihrer Funktion entsprechend, schon spezielle Notizen zur Vorbereitung der Orchestrierung eintrug und entweder direkt aus dem Entwurf oder aus einer Abschrift in Form des Klavierauszugs instrumentierte.[464] Auch im Fall des Tanzspiels ist es möglich, dass Bartók die Anfertigung der Partitur noch vor Beendigung des Revisionsprozesses begonnen hatte unnd das Orchestrieren mit der Arbeit am Kompositionsmaterial einhergegangen war – das bedeutet: sowohl am Entwurf als auch an dem reingeschriebenen Manuskript, welches dann als Klavierauszug zuerst vorgesehen war.[465]

(4) Insofern lässt sich die dritte Arbeitsperiode nicht vollkommen klar von der vierten und letzten, der Orchestrierungsphase trennen. Nachdem Bartóks erste Ehefrau Márta Ziegler die Abschrift für den Klavierauszug anfertigt hatte, begann die Mammutarbeit an der Partitur. In einer kurzen, jedoch signifikanten Postkarte vom 4. August 1916 an Klára Gombossy, die Bartók aus Márosvásárhely in Siebenbürgen absandte, erwähnt Bartók die Vollendung von immerhin 50 Seiten der Partitur des Tanzspiels. Zu jenem Zeitpunkt ahnte er schon, wie langsam die Arbeit vonstattengehen würde: „Selbst wenn ich mein Bestes versuche, werde ich kaum in der Lage sein, sie vor Ende September zu beenden.“[466] Einige Tage später, am 10. August 1916 schreibt Bartók in stark ironischem Ton über die Instrumentierung:

> [...] Es ist eine Schande, wie langsam ich arbeite; diese verdammten Harfen-Stimmen! Man müsste den Scharfsinn eines Schach-Spielers besitzen, um solche komplizierten Stimmen

[464] Vgl. SOMFAI: *Béla Bartók*, S. 219-221.

[465] Vgl. KROÓ, György: „A fából faragott királyfi keletkezéséről [Über die Entstehung des Holzgeschnitzten Prinzen]“, in: BÓNIS, Ferenc (Hrsg.): *Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére* [Zum Gedenken an Mihály Mosonyi und Béla Bartók], Budapest: Zeneműkiadó 1973 (Magyar Zenetörténeti Tanulmányok), S. 289-297, hier S. 293. Vgl. dazu ähnlich VIKÁRIUS: „Intimations through words and music“, S. 200. Hinweis geben die in der Quelle PB 33PS1 sichtbaren Bleistift-Notizen zur Besetzung sowie ein Skizzenblatt im Anhang der Quelle (S. 39-40 nach maschineller Seitenzählung des New Yorker Archivs).

[466] Ungarischer Originalwortlaut: „Még ha minden erőmet megfeszítem is, aligha készülök el szept. vége előtt.” Postkarte vom 4. August 1916, B-Br, Fonds Denijs Dille I/4/I/13/1/13 Mus; Übersetzung von A.V..; Vgl. die englische Übersetzung in VIKÁRIUS: „Intimations through words and music“, S. 204. Ungarisches Original zit. n. ebd., S. 216.

10.18132/LFZE.2016.19

für die Harfe spielbar zu machen. Und dann ist da noch die Pein des Abschreibens all dieser schweren Passagen; ob es zu schwer ist, oder ob es vielleicht möglich ist, es leichter zu machen. Freilich, trotz dieses ganzen Gegrübels, die schwierigere Form der Passage wird bleiben. Und ich als sensibler Mensch trage die haarsträubendsten Schwierigkeiten in die Partitur (sie wimmeln nur so davon) mit blutendem Herzen ein, die Schmerzen vorhersehend, und welch große Schmerzen werden sie jedem einzelnen armen konservativen Musiker verursachen; wie sie mich verfluchen werden, vielleicht werden sie nicht einmal den unschuldigen Namen meiner Vorfahren in Frieden lassen [...].[467]

Am 7. November 1916 wurde der Erhalt des Klavierauszugs (S. 1-79) und zunächst etwa eines Drittels der Partitur (S. 1-70) vom Opernhaus schriftlich bestätigt.[468] Wie beschwerlich sich die Orchestrierungsarbeit gestaltete, davon zeugen auch Briefe an Márta Ziegler aus dem Dezember 1916, die Bartók in Tőkésújfalu verfasst hatte.[469] Eindrücklich offenbart dies folgende Passage eines Briefes vom 28. Dezember:

> Die Arbeit läuft und läuft weiter – vorgestern und gestern habe ich es geschafft, 7 Seiten zu fabrizieren, lauter solche Seiten, auf denen jede Stelle mit Tinte vollgeschrieben ist (das ist das große Spectaculum: am Ende des Tanzes der Holzpuppe und der Prinzessin, wo schließlich auch das Thema[470] unisono intoniert wird von Tuba, 3 „Posaunen“ und 4 Trompeten, die zweifellos der Szene eine das Trommelfell zerreissende „Wirkung verleihen“.) Heute und morgen folgt die endgültige Verzweiflung – vielleicht ist es erst bis zum 14. Januar zu schaffen, die Sache zu beenden. Ja, in dieser Verzweiflung werden die Streicher hin- und her rutschend wimmern, ich bin neugierig, ob dieser Effekt wirklich brauchbar ist. Gestern habe ich genau aufgepasst: Die Niederschrift der 139. Seite, ohne Pause und Nachdenken, hat 1 ½ Stunden gedauert (9 Takte!); Allerdings habe ich die



[467] Ungarischer Originalwortlaut: „Gyalázatos hogy milyen lassan dolgozom; azok a fene hárfaszólamok! Egy sakkozó ravaszsága kell ahhoz hogy ilyen komplikált hárfaszólamokat játszhatóvá írjon az ember. Aztán meg, mennyi gyötrelem minden nehéz passage leirásánál; hátha túl nehéz, hátha könnyebbre lehetne változtatni. Persze minden töprengés mellett is megmarad mindig a passage nehezebbik formája. És én érzékeny lelkű ember, vérző szivvel irom le a leghajmeresztőbb (vagy ‚hajatlegmeresztőbb‘?) nehézségeket partiturámba (csak ugy hemzseg tőlük), előre elgondolva, mekkor kinokat, de még mekkorákat fog minden egyes a szegény konzervatív muzsikusoknak okozni; mennyire fognak engem érte átkozni, tán még ártatlan ük-apáim emlékét sem hagyják békében.” Postkarte vom 10. August 1916, B-Br, Fonds Denijs Dille I/4/I/13/1/14 Mus; Vgl. die englische Übersetzung in ebd., S. 204f. Ungarisches Original zit. n. ebd., S. 216.

[468] Unveröffentlichtes Dokument, archiviert im BBA unter der Registrierungsnummer BA-N 3821.

[469] Am 25. Dezember schrieb er seiner Frau: „Mit schrecklicher Langsamkeit arbeite ich, in 3 Tagen 9 Blätter!” *CsalLev* Nr. 346, S. 248.

[470] Das Thema erklingt auf dem Höhepunkt des 4. Tanzes ab Zf. 116^{+1}-118^{-3}.

10.18132/LFZE.2016.19

> dynamischen Vortragszeichen noch nicht eingetragen und die strenge Revision Ton für Ton ist auch noch nicht einberechnet. Mare lucru, mare! [Eine große Arbeit, eine große!][471]

Die Partitur dürfte in den letzten Januartagen vollendet worden sein, wie aus einem in der *Lebenschronik* übermittelten Brief Emma Kodálys an Bartóks Mutter vom 28. Januar hervorgeht. Während dieser Zeit der Vorbereitungen zur Inszenierung des Tanzspiels arbeitete Bartók zweimal pro Woche bei den Kodálys zu Hause und musste an vier Tagen an der Musikakademie lehren.[472] Im letzten Arbeitsschritt musste das Opernhaus von einem Kopisten die Stimmen anfertigen lassen, die von Bartók vor Beginn der Proben korrigiert wurden. Daneben hatte Márta Ziegler schon mit der Abschrift der Partitur begonnen, an der Bartók ebenfalls zu einem Teil beteiligt war. Seine Frau war zeitweise krank und musste sich in einem Sanatorium in Újtátrafüred wegen einer Lungenkrankheit auskurieren, sie hatte deshalb ihre Kopierarbeit unterbrechen müssen. Am 19. Februar 1917 berichtete er ihr über den Fortgang der Arbeiten:

> Stell dir vor, wo ich diese Zeilen schreibe! Auf dem Deckel von Béla Balázs' Klavier, morgens um 1/2 8. Ich schlief hier (er oben bei E.[473]). Gestern wurde nämlich telegrafiert, dass die Stimmen schon fertig sind, die Partitur ist frei, ich soll sie zu Tango bringen usw. Ich stürmte herein und schaute an Ort und Stelle nach der Arbeit. Ich kopiere die Partitur, dann werde ich die Stimmen korrigieren. Die Oper nahm, nachdem sie Aurél Kern verjagt hatte, Violanta vom Programm bzw. von der Einstudierung, damit sich alle mit voller Kraft ans Ballett begeben können. […] Ich nahm heute (Montagnachmittag) die Seiten 1-122 der Partitur[474] und den ganzen Klavierauszug für Tango mit.[475]

---

[471] Ungarischer Originalwortlaut: „A munka halad, halad – tegnapelőtt és tegnap sikerült 7 lapot összefabrikálnom, csupa olyan lapot, amelyen minden minden „tollalattnyi" hely tele van irva (az a nagy spectaculum a fabáb és kisasszony táncának a végén, ahol végre is a témát [Noten] tuba, 3 „puzón" és 4 trombita intonálja unisono, ami kétségkívül dobhártya szaggató „hatást kölcsönöz" a jelenetnek). Ma és holnap következik a végleges kétségbeesés – tán csak sikerül jan. 14.-ig befejezni a dolgot. Igen, ebben a kétségbeesésben vonósok fognak ide-oda csuszkálva vinnyogni, kíváncsi vagyok, vajjon használható-e ez az effektus. Tegnap pontosan megfigyeltem: a 139. lapnak egyfolytában való leírása, szünet és gondolkodás nélkül, 1 ½ óráig tartott (9 taktus!); pedig dinamikai jeleket még csak belé sem irtam és még a szigorú, hangról-hangra történő revízió sincs belészámítva. Mare lucru, mare! [Nagy dolog, nagy!]." *CsalLev* Nr. 347, S. 249; Vgl. dazu *CsalLev* Nr. 346, 349 und 350.

[472] Vgl. auch im Folgenden BARTÓK JUN./GOMBOCZNÉ KONKOLY: *Apám életének krónikája [Lebenschronik meines Vaters]*, S. 74. Es befindet sich auf der Titelseite der Opernhaus-Partitur die Adresse der Kodálys, in der sie zum damaligen Zeitpunkt wohnten. Auch während der Stimmen-Korrekturen verweilte Bartók einmal 10 Tage lang bei den Kodálys, *CsalLev* Nr. 367, S. 266.

[473] Edit Hajós, erste Ehefrau von Béla Balázs.

[474] Bartók bezieht sich auf die Opernhaus-Partitur, denn auf der Titelseite hatte er mit Bleistift den Seitenumfang in 1-122 korrigiert.

[475] Ungarischer Originalwortlaut: „Képzeld hol írom jelen sorokat! Balázs Béla zongorájának tetején, reggel 1/2 8-kor. Itt aludtam (ő fönt E.nél). T.i. tegnap bétáviratozott, hogy már megvannak a szólamok,

10.18132/LFZE.2016.19

Der Dirigent nahm die Partitur an sich und versprach, wie Bartók Tangos italienischen Akzent nachahmend zitierte, „ik werde jetz ganz krank sein eine Woge, so werde ik arbeiten." Außerdem hatte Tango mit 30 Proben eine ungewöhnlich hohe Zahl angesetzt. Ob er wohl ahnte, auf welch große Auflehnung gegen Bartóks Musik unter den Orchestermusikern er treffen würde?

In den während seiner Exilzeit veröffentlichten Erinnerungen Balázs' gibt es sehr interessante, wenn auch stellenweise etwas zu märchenhaft erzählte, Informationen zur Geschichte der Uraufführung.[476] Die Erinnerung von 1941 veranschaulicht die Widerstände, denen er als Regisseur und Tango als Dirigent ausgesetzt waren sowie die feindliche Stimmung gegen Bartóks Musik, auf sehr authentische Weise:

> It started with […] Emilia Nirschy's weekly resignations, immediately wanting to get an engagement somewhere else, because the count [Bánffy] wanted her to dance in red riding boots, which are impossible to toe-dance in. The orchestra deliberately played out of tune.

---

felszabadult a partitura, vigyem Tangohoz stb. Én berohantam és itt helyben hozzáláttam a munkához. Másolok partiturát, aztán szólamokat fogok korrigálni. Az Opera, miután elkergette Kern A-urélt [sic!], levette Violantát a műsorról, illetve a betanításról, hogy teljes erejével a balettnek feküdhessék mindenki […] Tangonak ma (hétfőn d.u.) elvittem a partitura 1 – 122 lapját és az egész zongora kivonatot." *CsalLev* Nr. 353, S. 254; Vgl. *CsalLev* Nr. 362, S. 262.

[476] Hingegen sind seine Äußerungen zur Entstehung der Komposition des *Holzgeschnitzten Prinzen* z.T. falsch und unzuverlässig, weshalb sie in dieser Darstellung der Werkgenese nicht angeführt werden. Balázs verwechselte etwa mehrmals die Oper mit dem Ballett, denn die folgenden Angaben sind in Wirklichkeit auf die Entstehung des *Herzogs Blaubart* statt des *Holzgeschnitzten Prinzen* zu beziehen: Laut seines Artikels in *Bécsi Magyar Ujság* vom 21. Mai 1922 habe Bartók in einem Schweizer Sanatorium komponiert und Balázs selbst habe das Manuskript zu Graf Bánffy geschafft. Peter Laki hat einen Rückblick veröffentlicht, der in Briefform zum 60. Geburtstag von Bartók verfasst wurde, datiert auf den 25. März 1941 aus dem Moskauer Exil Balázs' (Autograph in der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Ms 5014/55 mit dem Titel *Messziről messzire* [Aus der Ferne in die Ferne] im Nachlass einsehbar), siehe BALÁZS, Béla: „From a Distant Land to a Distant Land: On the Occasion of Béla Bartók's Sixtieth Birthday, übersetzt von Balázs Dibuz", in: LAKI, Peter (Hrsg.): *Bartók His World*, Princeton/ Oxford: Princeton University Press 1995, S. 264-275. Darin wird von einem Urlaub der beiden mit den Kodálys in einem Nacktkultur-Sanatorium nahe Zürich berichtet, während dessen Bartók die Musik zum *Holzgeschnitzten Prinzen* fertig komponiert habe. Schließlich ist in einem Interview von 1946 von der Komposition „auf dem Lande" innerhalb von sechs Wochen die Rede – György Kroó zitiert in seiner Studie über die Entstehung des *Holzgeschnitzten Prinzen* jenes nach Amerika übermittelte Interview Ende 1946 für Ottó Gombosi. Womöglich hat Balázs dies zum Anlass für eine weitere ausführliche Erinnerung an Bartók genommen (Autograph in der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, MS 5014/38, auf Maschine geschrieben), siehe BALÁZS, Béla: „Az oszthatatlan ember [Der unteilbare Mensch]", *Forum* 3 (1948), S. 962-964. Darin wird ebenfalls der Urlaub in einem Nacktkultur-Sanatorium auf einem Berg nahe Zürich erwähnt, während dessen Bartók „termingerecht" die Komposition beendet habe. Fakt ist, Bartók urlaubte 1911 in der Schweiz, wo er die Kodálys tatsächlich in Höngg traf, von einem weiteren Schweiz-Aufenthalt ist in den Sommern bis 1914 jedoch nichts bekannt. Vgl. für die korrekten Angaben zur Entstehung der Oper *Herzog Blaubarts Burg* VIKÁRIUS, László (Hrsg.): *Commentary to Béla Bartók* Duke Bluebeard's Castle, *Op. 11. Facsimile of the Autograph Draft*, Budapest: Balassi Kiadó/Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences 2006, S. 20-22. Balázs, seine erste Frau Edit Hajós, Bartók und die Kodálys hatten sich tatsächlich im ‚Kurhaus bei Waidberg', nahe Zürich getroffen, wo Balázs Zeuge der Arbeit an der Partitur des *Herzogs Blaubart* wurde.

10.18132/LFZE.2016.19

> We could barely find a pianist for my rehearsals, and it was absolutely impossible to speak with the count[477] during that time.[478]

Solche Schwierigkeiten waren fast zu erwarten, denn sie begannen schon im Herbst 1916 bei der Suche nach einem Dirigenten und Regisseur, wie eine weitere Erinnerung von Balázs aus dem Jahr 1948 belegt, die er in seinem Autograph pathetisch als *A Fábólfaragott csatája* [Die Schlacht des Holzgeschnitzten][479] betitelte. Aus dem folgenden zitierten Auszug wird nochmals deutlich, wie rückwärtsgewandt, unbeweglich und feindselig die Haltung vieler Kunstschaffender war, mit der Bartók und Balázs zu kämpfen hatten:

> Die Oper hatte damals sieben Dirigenten. Alle sieben weigerten sich, diesen ‚Mischmasch' zu dirigieren. Schließlich übernahm ein italienischer Gastdirigent, der hervorragende Egisto Tango. Zwei Regisseure hatte das Opernhaus. Beide verweigerten sich rundweg der Inszenierung dieses ‚Attentats gegen die Kunst', im Namen der Würde der Oper. Ein Ballettmeister lungerte ebenfalls im Haus herum. Ein sanfter Schwede, etwas in Richtung Turnlehrer.[480] Er hat darüber gejammert, dass in der Musik weder Walzer, noch Polka, weder Menuett noch Csárdás noch irgendeine Art von Tanz vernehmbar sei – was solle er mit dem Corps de ballet einstudieren? Schließlich hat auch er abgesagt. Die ungarische königliche Oper streikte. Revoltierte. Ich weiß nicht, ob jemals ein Arbeitskampf oder politischer Kampf so organisiert stattgefunden hätte wie gegen die Musik von Bartók.[481]

Die Tanzproben unter der Regie von Balázs und in Gemeinschaftsarbeit mit Zöbisch sowie dem Tänzer Brada, der die Rolle des Holzprinzen tanzte, standen jedoch unter

---

[477] Einer der Gründe für Graf Bánffys Abwesenheiten in den ersten anderthalb Jahren des Ersten Weltkrieges war, neben politischen Amtspflichten, dessen Einsatz zum Kriegsdienst in Siebenbürgen, von dem er erst Anfang 1916 zurückkehrte. Vgl. TALLIÁN: „A gróf szolgálatban", S. 193.

[478] Vgl. BALÁZS: „From a Distant Land to a Distant Land", S. 271.

[479] Autograph von Balázs' Erinnerung (1948) in der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, MS 5014/38, S. 12-16. Die deutsche Übersetzung wurde von der Verfassung selbst angefertigt. Eine englische Übersetzung befindet sich in BÓNIS, Ferenc: „‚The Wooden Prince': A Tale for Adults", in: JOHN, Nicolas (Hrsg.): *The Stage Works of Bela Bartok*, London/New York: Calder & Riverrun Press 1991 (English National Opera Guide 44), S. 60-79, hier S. 62f.

[480] Gemeint ist hier Otto Zöbisch, der bestrebt war, die moderne ‚Bewegungskunst' nach der rhythmisch-musikalischen Erziehungsmethode von Émile Jaques-Dalcroze mit Techniken des klassischen Tanzes zu vermischen. Seine Budapester Choreographien waren jedoch bei Presse und Publikum nicht erfolgreich. Siehe dazu Kap. 1.2 der vorliegenden Arbeit.

[481] Ungarischer Originalwortlaut: „Az Operának akkor hét karmestere volt. Mind a hét megtagadta, hogy ilyen ‚zagyvalékot' dirigáljon. Végül egy olasz vendégkarmester a kitűnő Egisto Tango vállalta. Két rendezője volt az Operának. Mind a kettő kereken megtagadta ennek a ‚művészet elleni merényletnek' rendezését, az Opera méltósága nevében. Egy balettmester is eszengett a házban. Valami szelíd svéd tornatanárféle. Az siránkozott, hogy muzsikában se walzer, se polka, se menüett se csárdás se semmiféle tánc nem észlelhető – mire tanítsa be balettkart? Végül ő is lemondott. A Magy. Kir. Opera sztrájkolt Fellázadt. Nem tudok róla, hogy valaha bérharcba vagy politikai harcba ilyen szervezetten lépett volna fel, mint Bartók Béla muzsikája ellen."

10.18132/LFZE.2016.19

keinem guten Stern. Balázs war in Sachen Tanz völlig unerfahrenen und sprang dem überforderten und bislang erfolglosen Zöbisch spontan zur Seite, obwohl er selbst nur experimentieren konnte. Brada war ein talentierter, klassisch hervorragend ausgebildeter und sehr motivierter Tänzer, aber eben auch ohne Erfahrungen in der Entwicklung einer neuen, zeitgenössischen Tanzsprache, die der Musik Bartóks angemessen gewesen wäre. Sie standen einer Mehrheit von Tänzerinnen gegenüber, die nur schwer zu Experimenten zu überreden waren und die wenig motiviert waren, ihre traditionelle Tanztechnik zu überwinden.[482] Ziemlich entnervt und ungehalten notierte Balázs zu seinen eigenen Erfahrungen während der Einstudierung der Choreographie in seinem Tagebuch:

> 40 (!) Proben habe ich gehalten, um diese Musik aufzuarbeiten, damit sie die hervorhebende Erklärung der Bühne sei, um diese Ballerinen zu besiegen, die nichts verstanden haben, und die sich auf nichts einlassen wollten, die ad libitum mit Filmmimik spielen oder auf Spitze tanzen und Pirouetten machen wollten – und was noch darüber hinaus in dekorativer Schönheit wäre, das gegenüber einem unfähigem und dummen Ballettmeister und hochmütigen und verwöhnten Ballerinen, die mich als Dilettanten betrachteten, der keine offizielle Macht über sie hat – das war kaum möglich auszuprobieren.[483]

Die Riege der Bratschisten des Opernhauses war tatsächlich der skandalösen Meinung „Hangolni nem kell és fölösleges“ [Stimmen braucht man nicht und ist überflüssig]. Tatsächlich findet sich der Eintrag „Hangolni tilos és felesleges“ [Stimmen ist verboten und überflüssig] in den Viola-Stimmen von 1917, die heute im Opernhaus-Archiv aufbewahrt werden.[484] Darüber hinaus gab es viele Probleme mit den Orchestermitgliedern und dem Instrumentenbestand. Bartók beklagte sich bei seiner Frau über die Zustände am Opernhaus am 31. März 1917:

---

[482] Bartók fragte in einem Brief vom 22. Februar 1917 an seine Mutter in sehr ironischem Ton, ob sie sich vorstellen könne, wie fröhlich-schwungvoll die ersten und zweiten Primaballerinen zu seiner Musik tanzten, *CsalLev* Nr. 355, S. 255.

[483] *Napló* 2, S. 211. Ungarischer Originalwortlaut: „40(!) próbát tartottam azért, hogy ezt a zenét feldolgozzam, hogy a színpad aláhúzó magyarázata legyen, hogy legyőzzem ezeket a balerinákat, akik semmit sem értettek, és semmibe sem akartak belemenni, akik ad libitum mozimimikával akartak játszani vagy spiccelni, piruettezni – és hogy ami ezenfelül volna dekoratív szépségben, azt egy tehetetlen és ostoba balettmesterrel és önhitt, elkényeztetett balerinákkal szemben, akik mint dilettánsra néztek rám, akinek hivatalos hatalma rajtuk nincs – azt megpróbálni alig lehetett.”

[484] Siehe eine Faksimile-Abbildungen der ersten Seite des 3./4. Pults der Bratschen sowie einer Seite aus den Cello-Stimmen, wo mit fäkal- und vulgärsprachlichen Ausdrücken einem die Respektlosigkeit und abgrundtiefe Abneigung gegen Bartóks Musik entgegenschlagen, in LEBON, Daniel-Frédéric: *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*, S. 82-83.

10.18132/LFZE.2016.19

> Stell dir vor, man baut ein Xylophon mit Tasten, damit man die ‚komplizierten', modernen Xylophon-Stimmen spielen kann. Statt 12 Bratschen gibt es nur 6!!! Oh, meine armen „Divisi". Was für ein Elend.[485]

Und am 22. April 1917 heißt es, die Oper habe kein Saxophon und es sei jetzt nicht möglich, eines zu besorgen.[486] Die Schwierigkeiten und Widerstände waren so groß, dass sich die Aufführung verzögerte. Bartók war natürlich höchst verärgert und ließ seinen Freund János Buşiţia wissen, was er vom ungarischen Opernhaus hält: „Der Augiasstall, ein Misthaufen der verschiedenartigsten Schweinereien, eine Stätte des Wirrwarrs und höchster Kopflosigkeit."[487] Bekanntlich wurde die Uraufführung des *Holzgeschnitzten Prinzen* am 12. Mai 1917 dennoch ein großer und für Bartóks Karriere als Komponist der entscheidende Erfolg.

3.2 Der Kompositionsprozess im Detail

Vorausgeschickt sei eine knappe Vorstellung der heute existierenden, bekannten Primärquellen zum *Holzgeschnitzten Prinzen*. In der Sammlung von Peter Bartók (PB), die heute von der Paul-Sacher-Stiftung in Basel archiviert wird, befinden sich vier originale Manuskripte des Balletts (die Quellen zu den Suite-Fassungen nicht mitgezählt), die registriert sind als: PB 33PS1.PB 33PFC1[488] (Entwurf in Form eines

---

[485] Ungarischer Originalwortlaut: „Képzeld, készítenek egy billentyüs kszilofónt, hogy könnyebben legyenek játszhatók ezek a ‚komplikált' modern kszilofónszólamok. Brácsa 12 helyett csak 6!!! van. Ó szegény „divisi"jeim. Micsoda nyomorúság." *CsalLev* Nr. 367, S. 266.

[486] *CsalLev* Nr. 373, S. 269.

[487] Brief an János Buşiţia vom 6. Mai 1917, *BBB* 1, S. 173. An anderer Stelle beschimpfte Bartók die Oper als dumm („buta Opera"), *CsalLev* Nr. 372, S. 268; Auch Tango zeigte sich erschüttert über die Zustände, wie man dem von Bartók überlieferten Zitat „Dieses Schlamperei ist fürkterlick" ablesen kann, *CsalLev* Nr. 356, S. 255-256. Die große Dankbarkeit Bartóks für Tangos intensives Studium der Partitur und seinen Einsatz, die Aufführung des *Holzgeschnitzten Prinzen* zu einem guten Ende zu bringen, drückt sich in einem Brief vom 21. März 1917 an seine Mutter aus: „Tangot ne szidd, ő a legjobb karmester akivel eddig dolgom volt. […] Tehát: dicsértessék Tango mindörökké amen." [Schelte nicht Tango, er ist der beste Dirigent, mit dem ich bis dato etwas zu tun hatte. […] Gepriesen sei Tango in Ewigkeit Amen.] *CsalLev* Nr. 363, S. 262-263.

[488] In der Peter-Bartók-Sammlung befindet sich ein als PB 33PFC1 registriertes, einzelnes Seitenfragment aus 14linigem Notenpapier. Auf der Vorderseite ist der Rest eines Titelblattes mit der Überschrift *Klavierauszug* zu erkennen. Auf der Rückseite befinden sich die drei Takte, die im Falle einer Kürzung des Balletts um 21 Takte zwischen Zf. 182^{+4} und Zf. 187 als Überleitung dienen sollen, im Entwurf (Bartóks Hand, Tinte, Klavierparticell-Form). Diese Kürzungsmöglichkeit taucht in leicht überarbeiteter Fassung auf S. 50 von PB 33PFC2 auf, wo eine autographe Abschrift der 3 Takte eingeklebt wurde. Für diese Klebung verwendete Bartók einen Streifen 14liniges Notenpapier des Wiener Herstellers Eberle mit der Schutzmarke J.E.&Co. Deposé | Nr. 3 |14 linig, auf dessen Rückseite sich der Rest des deutschen Titels des Tanzspiels befindet: *Der holgeschnitzte Prinz* | *Tanzspiel* | *von Béla Bartók*. Es ist somit durchaus möglich, dass beide Seitenfragmente aus ein und derselben Titelseite ausgeschnitten wurden und als Korrekturstreifen benutzt wurden. Die Vermutung liegt nahe, dass es sich um Überreste des

10.18132/LFZE.2016.19

Klavierparticells), PB 33PFC2 (Stichvorlage der UE 6635 Erstausgabe des Klavierauszugs, 1921), PB 33FSFC3 (Autograph der Partitur), PB 33FSFC1 (*Verzeichniss der Kürzungen* von 1932, Text und Musik), PB 33FSFC2[489]. Daneben kommt Bartóks Handexemplar der vollständig lithographierten UE 6638 Erstausgabe der Partitur (1924) – aus der Sammlung seines ältesten Sohnes Béla Bartók Jun. (BBJr.), heute im Budapester Bartók Archiv (BBA) aufbewahrt – eine besondere Bedeutung zu, da sie Korrekturen und Streichungen für eine Suite-Fassung sowie gekürzte Bühnenwerkfassung enthält. Auch von der UE 6635 Erstausgabe des Klavierauszugs (1921) gibt es ein korrigiertes und revidiertes Exemplar aus Bartóks Besitz mit vorbereitenden Notizen für eine siebenteilige *Suite* (ebenfalls BBjr). Das Budapester Bartók Archiv besitzt im Original die Abschrift der Partitur für das Budapester Opernhaus (BA-N 2158, einschließlich gestrichenen Seiten: BA-N 2017) und eine weitere gemischte Quelle unter der Archivnummer BA-N 1992, die aus zwei voneinander unabhängigen, jeweils unvollständigen Abschriften Emma Kodálys und Márta Zieglers besteht (BA-N 1992/7-8, BA-N 1992/1-5, 6+9).[490] Eine spezielle und bei Bartók selten anzutreffende Art von Skizzenmaterial stellt Quelle BA-N 2016 dar. Sie besteht aus zwei Teilen (BA-N 2016/a und BA-N 2016/b), wobei das Quellenmaterial ebenfalls zwei verschiedene Funktionen offenbart.[491] Daneben bewahrt die National Library of Scotland in Edinburgh (NLSE) ein weiteres Entwurfsfragment in Form eines Klavierparticells auf, das die Hand Bartóks aufweist (NLSE, Kodály-Sammlung, Ms

---

Titelblattes zum ersten, 1916 von Márta Ziegler angefertigten Klavierauszug handelt, für den sie ebenfalls das 14linige Eberle-Notenpapier Nr. 3 verwendete. Die Überprüfung der Rastralmaße ergab, dass es sich in allen drei Manuskripten um dieselbe Sorte Notenpapier von Eberle handelt. Allerdings ist es nicht völlig sicher, dass sich der Titel *Klavierauszug* von PB 33PFC1 auf den ersten Klavierauszug des *Holzgeschnitzten Prinzen* bezieht – es könnte auch eine verworfene Seite eines anderen Werks sein, denn Bartók nutzte des Öfteren leere Seiten, um wertvolles Notenpapier zu sparen. Auch die Datierung des Fragments bleibt ungenau. Ziemlich sicher ist, dass Bartók diese Kürzungsmöglichkeit erst nach der Uraufführung eröffnete, denn in der Opernhaus-Partitur des *Holzgeschnitzten Prinzen* ist keine entsprechende Notiz oder Markierung einer Streichung aus der Hand des Dirigenten Egisto Tango zu entdecken. Dessen Eintragungen mit blauem Buntstift sind übrigens leicht zu unterscheiden von denjenigen der anderen Dirigenten (in Rot und Braun) späterer Inszenierungen. Bartók legte die Kürzungsoption erst in der Phase der Vorbereitungen zur Drucklegung des Klavierauszugs (1918-1921) endgültig fest.

[489] Auch im Autograph der Partitur gab Bartók die Kürzungsmöglichkeit von 21 Takten zwischen Zf. 182^{+4} und Zf. 187 an (Fußnote auf S. 185 von PB 33FSFC3). Die Überleitungstakte befinden sich in Reinschrift auf S. 186a, mit einer Anmerkung für die UE während des Drucklegungsprozesses. Doch der autographe Partitur-Entwurf dazu, der noch einige Fehlerkorrekturen aufweist, ist eben die als PB 33FSFC2 registrierte Manuskriptseite. Sie ist demnach nicht mit dem wesentlich später entstandenen *Verzeichniss der Kürzungen* in Verbindung zu bringen, sondern entstand schon vor dem Erscheinen der UE 6638 Erstausgabe der Partitur 1924.

[490] In Kap. 3.2.4 Die Quellen D und E: Abschriften (BA-N 1992/1-9) wird erläutert, weshalb Fol. 1-5, 6+9 entgegen der Archivsignatur Fragmente ein und derselben Quelle bilden.

[491] Siehe hierzu Kap. 3.2.6 Die Quellen γ und δ: BA-N 2016/a-b.

10.18132/LFZE.2016.19

21579).[492] Darüber hinaus kann das Exemplar des gedruckten Klavierauszugs aus dem Besitz des Dirigenten János Ferencsik als weitere Primärquelle vergleichend hinzugezogen werden (das Original ist im Privatbesitz und war 2014 für kurze Zeit im Budapester Bartók-Archiv einsehbar, nun in digitalisiertem, hochaufgelöstem Format), denn es kam im Jahr 1934 zu einem privaten Treffen der beiden, bei dem Ferencsik in Vorbereitung auf die erste Neuinszenierung (Choreograph: Jan Cieplinski; Bühnenbild: Gusztáv Oláh, Zoltán Fülöp) von 1935 das Tanzspiel vorspielte und Bartók mit Rotstift Tempo-Eintragungen bzw. Hervorhebungen und Streichungen vornahm.[493] Ebenfalls als Primärquelle für die vergleichende Quellenanalyse relevant ist das Exemplar des Klavierauszugs aus dem Besitz Gyula Harangozós, der die Choreographie für die zweite Neuinszenierung (Bühnenbild: Gusztáv Oláh; Dirigent: János Ferencsik) des *Holzgeschnitzten Prinzen* von 1939 schuf. Es wird heute im Tanzarchiv des ungarischen Nationalen Museums und Instituts für Theatergeschichte in Budapest aufbewahrt (OSZMI). Außerdem befinden sich im Archiv des Budapester Opernhauses die Orchesterstimmen zur Uraufführung, die von einem Hauskopisten angefertigt wurden. Darin befinden sich Korrekturen Bartóks, Revisionen vor der Budapester Uraufführung mittels Klebungen sowie weitere Markierungen von Streichungen verschiedener Inszenierungen an in- und ausländischen Theaterhäusern. Sie sind selbstverständlich in die in Vorbereitung befindliche kritische Bartók-Gesamtausgabe einzubeziehen, wurden allerdings für die Zwecke dieser Arbeit außer Acht gelassen.

[492] Das Manuskript ist in Schwarz-Weiß-Kopie im Budapester Bartók-Archiv einsehbar. Dort sind außerdem die Quellen der Peter-Bartók-Sammlung sowohl als gedruckte Schwarz-Weiß- als auch als Farbkopien vorhanden, die Farbkopien sogar in hochaufgelöster, digitalisierter Form. Somit können alle heute bekannten Manuskripte zum *Holzgeschnitzten Prinzen* in Budapest studiert werden; Eine Auflistung der primären Quellen zum Tanzspiel befindet sich in SOMFAI: *Béla Bartók*, S. 308, online abrufbar unter http://www.zti.hu/bartok/ba_de_06_m.htm?0301 (zuletzt geprüft am 20.03.2015). Allerdings fehlt in jener Auflistung noch die Quelle BA-N 1992/1-9.

[493] Vgl. BÓNIS, Ferenc: *Tizenhárom találkozás Ferencsik Jánossal* [Dreizehn Treffen mit János Ferencsik], Budapest: Zeneműkiadó 1984, S. 54-67.

10.18132/LFZE.2016.19

Tabelle 5: Abkürzungen und Kurzbeschreibungen der Manuskripte

Abkürzungen	Quellentyp, Quellenbeschreibung	Sammlung, Signatur
Quelle **α**	Skizzen: erste vorausgehende thematische Ideen im *Schwarzen Taschenbuch* von Béla Bartók auf Fol. 13^{v}-14^{v}; Frühjahr 1914; weitere vorbereitende Werkskizzen existieren nicht.	BBA, BH 206
Quelle **β**	Skizzen zur Instrumentierung; 1 Blatt 18liniges ungarisches Notenpapier ohne Schutzmarke (S. 39-40 nach maschineller Archiv-Paginierung) im Anhang von PB 33PS1; auf Vorder- und Rückseite mit Tinte und Bleistift beschrieben, nicht paginiert; Datierung: Frühjahr-Sommer 1914.	PB 33PS1
Quelle **γ**	Skizzen: kurze Memo-Skizzen, Notizen über Instrumente, Spieltechniken, mit Zeitangaben; 1 Bogen Notenpapier von Eberle (Wien): J.E.&Co. | Protokollschutzmarke | Nr. 5 | 18 linig; auf Vorder- und Rückseite mit Bleistift, Tinte und rotem Buntstift beschrieben; Datierung: Februar-April [?] 1917.	BBA, BA-N 2016/a
Quelle **δ**	Skizzen: kurze Memo-Skizzen, Auflistung von Handlungsbeschreibungen und Tempi; 2 Seiten 20liniges ungarisches Notenpapier ohne Schutzmarke; auf Vorder- und Rückseite mit Tinte beschrieben; Datierung: Herbst-Winter [?] 1916.	BBA, BA-N 2016/b
Quelle **A**	Entwurf: Erster Entwurf in Form eines Klavierparticells; unvollständiges und gemischtes Ms mit späteren Ergänzungen, auch in Márta Zieglers Hand; 38 Seiten inklusive Titelseite und 4 verworfene Seiten im Anhang; das Seitenfragment S. 42 (nach maschineller Archiv-Paginierung) ist ein Korrekturstreifen und enthält 3 Akkoladen revidiertes Entwurfsmaterial; Verwendete Papiersorten: 1.) 18liniges ungarisches Notenpapier ohne Schutzmarke, 2.) J.E.&Co. | Protokollschutzmarke | Nr. 4 | 16linig, 3.) 14liniges bräunliches ungarisches Notenpapier ohne Schutzmarke, 4.) J.E.&Co. Deposé | Nr. 3 |14 linig; Datierung: April 1914-Juli 1916; Text: Handlungsbeschreibungen auf Ungarisch von Bartók und Márta Ziegler. Das Seitenfragment PB 33PFC1 zeigt auf der Vorderseite die Überschrift Klavierauszug, auf der Rückseite befinden sich im Entwurf die drei Takte Überleitung (im Falle einer Kürzung des Balletts um 21 Takte zwischen Zf. 182+4 und Zf. 187); Bartóks Hand auf Notenpapier mit Schutzmarke J.E.&Co. Deposé | Nr. 3 |14 linig; Datierung: 1920 [?]	PB 33PS1, PB 33PFC1
Quelle **B**	Entwurf: Zweiter Entwurf in Form eines Klavierparticells, unvollständig; 1 Bogen und 1 Korrekturseite mit Paginierung Bartóks (S. 1-2, 7-8, Tinte) und Paginierung der Bibliothek (S. 50-52, Bleistift); Papiersorte: J.E.&Co. | Protokollschutzmarke | Nr. 4 | 16 linig; Datierung: laut einer Widmung 1915; keine Handlungsbeschreibungen	NLSE, Kodály-Sammlung, Ms 21579

10.18132/LFZE.2016.19

Quelle **C**	Abschrift; Teil der Stichvorlage der UE 6635 Erstausgabe 1921: Teilabschrift des zweiten revidierten Entwurfs in der Hand Emma Kodálys (S. 1-2, 5) mit Ergänzungen und Korrekturen Bartóks und Márta Zieglers; Fortsetzung der Teilkopie in Márta Zieglers Hand (S. 3-10) mit Ergänzungen und Korrekturen Bartóks; Papiersorte: J.E.&Co. | Protokollschutzmarke | Nr. 6 | 20 linig; Datierung: S. 1-2, 5: 1915 (Emma Kodály), S. 3-4: 1920 [?] (Márta Ziegler), S. 5-10: 1916 [?] (Márta Ziegler); Text: Handlungsbeschreibungen auf Ungarisch von Bartók und Márta Ziegler, deutsche Übersetzung von fremder Hand, aber von Bartók gestrichen.	PB 33PFC2/1-10
Quelle **D**	Abschrift: Teilabschrift des revidierten zweiten Entwurfs in der Hand Emma Kodálys, mit Ergänzungen Bartóks und Márta Zieglers; 1 Bogen Notenpapier mit Schutzmarke J.E.&Co. | Protokollschutzmarke | Nr. 6 | 20 linig, beschrieben ist nur die Vorder- und Rückseite des Fol. 7; Datierung: 1915; Text: Handlungsbeschreibungen auf Ungarisch von Márta Zieger.	BBA, BA-N 1992/7-8
Quelle **E**	Abschrift; Klavierauszug für das Opernhaus; Teil der Stichvorlage der UE 6635 Erstausgabe 1921 verwendet: Abschrift des ersten Entwurfs in der Hand Márta Zieglers, ergänzt und revidiert von Bartók; eventuell Vorlage für einen Répétiteur-Klavierauszug des Opernhauses; originale Länge 79 Seiten, heute unvollständig; Paginierung Márta Zieglers (Tinte) wurde korrigiert von Bartók (Bleistift): Fol. 1-5 = S. 71-79 (korr. 46-54); Fol. 6+9 = S. 51-54 (keine Paginierung Bartóks); S. 53-70 (korr. 29-45), wurde für Stichvorlage verwendet; Papiersorte: J.E.&Co. Deposé | Nr. 3 |14 linig; Datierung: am 14. Juli 1916 fertiggestellt, am 7. November 1916 im Opernhaus eingegangen; Text: In Fol. 1-5 Handlungsbeschreibungen auf Ungarisch und Deutsch von Bartók (Bleistift); In Fol. 6+9 nur auf Ungarisch von Bartók (Bleistift); Auf PB 33PFC2/29-45 mit Tinte überschrieben, deutsche Übersetzung von Bartók (Bleistift) und fremder Hand (rote Tinte).	BBA, BA-N 1992/1-5, 6+9; PB 33PFC2/29-45
Quelle **F/a-b**	Autographe Abschrift; Teil der Stichvorlage der UE 6635 Erstausgabe 1921: autographe Teilabschrift des Klavierauszugs, von Bartók paginiert: F/a = S. 11-28, wurde für Stichvorlage verwendet; F/b = S. 46-52, wurde für Stichvorlage angefertigt; Papiersorte: J.E.&Co. | Protokollschutzmarke | Nr. 5 | 18 linig; Datierung: F/a: Juni-November [?] 1917; F/b: März/April 1920; Text: Handlungsbeschreibungen auf Ungarisch von Bartók (schwarze Tinte, Bleistift), deutsche Übersetzung von fremder Hand (rote Tinte) und Bartók (Bleistift); Vorlage der endgültigen deutschen Übersetzung („Beiblatt I") Bartóks verschollen.	PB 33PFC2/11-28, 46-52

10.18132/LFZE.2016.19

Quelle **G**	Autograph der Partitur: 195 Seiten, mit Ergänzungen in Márta Zieglers Hand; Papiersorte: J.E.&Co. | Protokollschutzmarke | Nr. 9 | 28 linig; Datierung: August 1916-Januar 1917; Text: Handlungsbeschreibungen auf Ungarisch von Márta Ziegler, ab S. 62 von Bartók (Tinte), deutsche Übersetzung bis S. 104 von Bartók (Bleistift), teilweise ausradiert. Bei PB 33FSFC2 handelt es sich um 1 Seite autographer Partitur-Entwurf der 4 Überleitungstakte (im Falle einer Kürzung von 21 Takten zwischen Zf. 182+4 und Zf. 187); entstanden vor Drucklegung der UE 6638 Erstausgabe (1924).	PB 33FSFC3, PB 33FSFC2
Quelle **H**	Abschrift der Partitur für das Opernhaus: Abschrift der Partitur für das Opernhaus mehrheitlich in Márta Zieglers Hand (S. 1-118 und S. 166-218) und von Bartók (S. 119-165); die Seiten 155, 156 wurden verworfen; Verwendete Papiersorten: 1.) J.E.&Co. | Protokollschutzmarke | Nr. 6 | 20 linig, 2.) J.E.&Co. | Protokollschutzmarke | Nr. 9 | 28 linig, 3.) J.E.&Co. | Protokollschutzmarke | Nr. 5 | 18 linig; Datierung: Februar-März 1917; Text: Handlungsbeschreibungen auf Ungarisch von Bartók, Márta Ziegler.	BBA, BA-N 2158, BA-N 2017
Quelle **I**	Orchesterstimmen der Uraufführung von 1917	Archiv der Ungarischen Staatsoper, Budapest
[Quelle **J**, **K**]	Korrekturabzüge der Stichvorlagen für die Erstausgaben von Klavierauszug (UE 6635, 1921) und Partitur (UE 6638, 1924)	Verschollen
Quelle **L**	Erstausgabe des Klavierauszugs UE 6635 (1921): Bartóks persönliches, korrigiertes und revidiertes Exemplar, mit Streichungen und Notizen für siebensätzige „Suite" (geplant 1932)	BBA, BH add 32 (BBJr.)
Quelle **M**	Handexemplar der lithographierten Partitur: Bartóks korrigiertes Exemplar der lithographierten Partitur; vollständig, mit Streichungen für „Suite"- und Bühnenwerkfassung (1932)	BBA, BH add 33 (BBJr.)
Quelle **N**	Das *Verzeichniss der Kürzungen zum Holzgeschnitzten Prinzen*. 8 autographe Musikbeilagen und Text; Datierung: 1932.	PB 33FSFC1

10.18132/LFZE.2016.19

3.2.1 Quelle α: *Schwarzes Taschenbuch* (BH 206)

Die einzige Quelle mit vorbereitenden Skizzen zur Komposition des Tanzspiels *Der holzgeschnitzte Prinz* ist Bartóks *Schwarzes Taschenbuch* (BH 206), einem Notizbuch aus 10linigem Notenpapier (Querformat 15x19 cm). Darin sind auf Fol. 13^{v}-14^{v} einzelne kompositorische Ideen notiert, aus denen Themen des 1. Tanzes der Prinzessin, des 2. Tanzes der Bäume sowie des Werkanfangs (Öffnen des Bühnenvorhangs [?]) hervorgingen.[494]

3.2.2 Quelle A: Der erste Entwurf (PB 33PS1)

Das früheste Manuskript im Entstehungsprozess des Tanzspiels ist der als PB 33PS1 registrierte Entwurf in Form eines Klavierparticells (Quelle **A**). Bartók schrieb auf das Titelblatt ursprünglich Folgendes untereinander: *A fából faragott királyfi* | *Zongorakivonat* | *(1-79 lap)* [Der holzgeschnitzte Prinz | Klavierauszug | (1-79 Seiten); Tinte]. Das erstaunt deshalb, weil nur der Entwurf enthalten ist, auf S. 34 (S. 37 nach Bartóks Paginierung) mit dem Nachspiel des Balletts endend. Die Angaben beziehen sich also auf ein weiteres Manuskript.[495] Im Zuge der Vorbereitungen seines amerikanischen Exils sortierte Bartók seine Manuskripte neu und ergänzte sie mit neuen Angaben, das Wort ‚Klavierauszug' strich er. Heute steht auf dem Titelblatt: *16* [grüner Buntstift] | *Der Holzgeschnitzte Prinz* | *(Skizzen)* | *A fából faragott királyfi* | ~~*Zongorakivonat*~~ | *(1-79 lap)* | *Vázlatok és kiegészítő részek a suite-hez* [Skizzen und ergänzende Teile zur Suite[496]; Tinte].[497] Es stellt sich die Frage, wo der Klavierauszug

[494] SOMFAI, László (Hrsg.): *Bartók Béla Fekete zsebkönyve. Vázlatok 1907-1922 / Black Pocket-Book. Sketches 1907-1922*, Budapest: Editio Musica 1987. Zu einer Identifizierung dieser ersten Ideen siehe SOMFAI: *Béla Bartók*, S. 43.

[495] Darauf wird in Bezug auf Quelle E in Kap. 3.2.4 Die Quellen D und E: Abschriften (BA-N 1992/1-9) sowie Kap. 3.2.5 Die Quellen C, E und F: Der zweite Klavierauszug (PB 33PFC2) eingegangen.

[496] Im Anhang der Quelle PB 33PS1 ist eine Seite mit Skizzen zur *1. Konzertsuite (kleine Suite)* aus dem Tanzspiel *Der holzgeschnitzte Prinz* zu entdecken (S. 41 nach maschineller Seitenzählung des New Yorker Bartók-Archivs, 24liniges bräunliches, ungarisches Notenpapier ohne Schutzmarke). Sie entstand zwischen Januar 1921 und 1924. Vgl. zur Entstehung der Suite-Fassungen (1921-24, 1931/32) KROÓ György: „*Két máig kiadatlan Bartók partitúra. A Fából faragott királyfi* Szvit-változatainak története [Zwei bis heute unveröffentlichte Bartók-Partituren. Geschichte der Suite-Fassungen aus *Der holzgeschnitzte Prinz*]", *Magyar Zene* 10/1 (1969), S. 76–89. Aufgrund der Tatsache, dass diese Seite streng genommen nicht zu den Primärquellen des Balletts zählt, sondern zur Suite als eigenständiger Gattung, wird diese Manuskript-Seite in vorliegender Arbeit nicht eigens beschrieben. Sie hätte von den Archivaren seiner Zeit ganz anders eingeordnet werden müssen, nämlich zu den Primärquellen der Suite-Fassungen.

[497] Eine grobe Differenzierung verschiedener Zeitpunkte der Beschriftung des Titelblatts ist möglich aufgrund des sichtbaren Unterschieds der verwendeten Tinte und Feder. Mit den Exil-Vorbereitungen begann Bartók 1938 nach dem „Anschluss" Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland. Er packte diejenigen Manuskripte, die er nicht in Budapest zurücklassen und in sichere Gefilde bringen

10.18132/LFZE.2016.19

geblieben ist bzw. ob er überhaupt noch existiert. Es ist zu vermuten, dass sich die Seitenanzahl auf jenen 79seitigen Klavierauszug bezog, der am 7. November 1916 im Opernhaus eingegangen war.

Quelle **A** stellt eine aus vier Schichten bestehende Mischform dar, wie man anhand des unterschiedlichen Notenpapiers leicht feststellen kann. Sie ist unvollständig, denn es fehlen der Anfang der Ballettmusik und die ersten „spielerischen Bewegungen" der Prinzessin (bis Zf. 11^{-3}) sowie eine Passage aus dem Tanz der Bäume (von Zf. 25^{+4}-29):

(1) Die erste Quellenschicht bildet bräunliches 18liniges Notenpapier, das keine Schutzmarke hat und von minderer Qualität ist. Dieses Papier erstand Bartók 1914 in Ungarn.[498] Zu dieser ersten Schicht gehört das erste Blatt des Manuskripts, das die Musik des zweiten Tanzes der Bäume jedoch erst ab Zf. 29 enthält und mittels Klebung einer zweiten Quellenschicht angefügt wurde. Es besitzt keine Paginierung Bartóks (nach maschineller Seitenzählung des New Yorker Bartók-Archivs: S. 3, 4). Die Rückseite ist nur zur Hälfte beschrieben und endet mit dem Musikmaterial der Zf. 34.

(2) Die zweite Quellenschicht besteht aus 16linigem Notenpapier des Wiener Herstellers Eberle mit der jeweils unten links auf jeder Vorderseite eines Bogens erscheinenden Schutzmarke J.E.&Co. | Nr. 4 | 16 linig und weist eine Paginierung Bartóks auf. Diese Papiersorte erstand Bartók erneut 1915 (zuletzt hatte er es 1912 zum Komponieren verwendet). Der Bogen mit den Seitenzahlen 9-12 (nach Archiv-Paginierung S. 5-8) enthält die Fortsetzung des Musikmaterials ab Zf. 35. Es befinden sich zwei Korrekturen Bartóks mittels Klebung auf S. 9, 10. Das Notenpapier, aus dem diese Korrekturstreifen ausgeschnitten wurden, ist das 20linige Eberle-Papier mit der Schutzmarke J.E.&Co. | Nr. 6 | 20 linig.[499] Auf S. 12 setzen Márta Zieglers und Bartóks Korrekturen mittels Klebung von Notenpapierstreifen, die hingegen aus 16linigem ungarischem Notenpapier (ohne Handelsmarke) ausgeschnitten wurden, ein.[500]

---

wollte, zusammen, nummerierte sie (das Tanzspiel wurde etwa mit der grünen Ziffer 16 versehen), beschriftete sie teils Deutsch, teils Französisch und verschickte sie zunächst in die Schweiz zu Annie Müller-Widmann.

[498] Einen Überblick mit Beispielen über die von Bartók verwendeten Notenpapiersorten kann man sich verschaffen in SOMFAI: *Béla Bartók*, S. 96-112, siehe insbesondere die Tabelle auf. S. 97. Die Kenntnis über die Papiersorten und Bartóks typischen Umgang mit den Bögen, die üblicherweise zu 10 oder 12 Bögen verkauft wurden, ist grundlegend für die Etablierung der Mikrochronologie der Quellen der Musikwerke.

[499] Weitere Korrekturstreifen Bartóks aus dem 20linigen Eberle-Papier befinden sich auf S. 16, 17, 18, 27, 28 (nach Archiv-Paginierung S. 12, 13, 14, 24, 25).

[500] Márta Zieglers Korrekturstreifen befinden sich auf S. 12, 13, 14, 18, 24, 25, 26b, 28 (nach Archiv-Paginierung S. 8, 9, 10, 14, 19b, 21, 23, 25). Bartók hatte eine Ersatzseite für S. 24 (nach Archiv-

10.18132/LFZE.2016.19

Zur zweiten Quellenschicht gehören auch die verworfenen, durchgestrichenen Seiten mit den Seitenzahlen 3-6 nach Bartóks Paginierung in Tinte (in vorliegender Arbeit als 3_v-6_v gekennzeichnet;[501] nach maschineller Archiv-Zählung S. 35-38). Heute sind sie im Anhang von Quelle **A** zu finden. Ursprünglich aber bildeten sie einen Bogen 16linigen Eberle-Papiers, sie enthalten die Musik von Zf. 10^{+8}-25^{+3} in einer noch frühen, unvollendeten Fassung.[502] Auf S. 4_v-5_v befinden sich ebenfalls Korrekturstreifen, die Bartók aus dem 16linigen Eberle-Papier angefertigt hatte.

Auf S. 12 folgt wieder die erste Quellenschicht, nun aber mit fortlaufender Seitennummerierung Bartóks in Tinte (S. 13-28 nach Bartók, S. 9-25 nach Archiv-Paginierung).[503] Allerdings wurde die Seitenzählung unterbrochen: Bartók klebte über S. 24 (nach Archiv-Paginierung S. 20) ein Blatt 16liniges ungarisches Notenpapier (ohne Handelsmarke), auf dem er substanzielle Änderungen an der Musik eines Abschnitts im vierten Tanz von Holzprinz und Prinzessin komponierte (Zf. 106-111^{+8});[504] S. 26 gibt es gar zweimal auf zwei Blättern – wahrscheinlich unbeabsichtigt[505]: a) S. 25-26 (nach Archiv-Paginierung S. 21-22), b) S. 26-27 (nach Archiv-Paginierung S. 23-24).

(3) Zu einer neuen Schicht des Entwurfs führt Bartóks originale S. 29 (ohne Archiv-Seitenzahl). Die Seite setzt das Musikmaterial ab dem Ende der Apotheose-Szene, das Wiederauftauchen von Prinzessin und Holzprinz bis zum Beginn des fünften Tanzes in einer ersten Fassung fort (vgl. Zf. 141^{+9}-147^{+3}). Zuerst wurde ein halbes Korrekturblatt über die unteren 3 Akkoladen geklebt, das in ebenfalls 3 Akkoladen zu 2 Notensystemen die letzten 25 Takte aus der Überleitung zum fünften Tanz in einer von S. 29 nur leicht abweichenden Version zeigt und ebenfalls mit dem Beginn des fünften

---

Paginierung S. 20) aus diesem 16linigen Papier angefertigt sowie eine weitere Klebung auf S. 27, fortsetzend auf S. 28 (nach Archiv-Paginierung S. 24-25).

[501] Das tiefgestellte $_v$ verwende ich als Abkürzung für ‚verworfen'. Die Unterscheidung ist notwendig, da es im Entwurf je zweimal S. 3 und 4 gibt, nämlich die verworfenen und die maschinell gezählten.

[502] Die Bögen wurden allesamt unseligerweise von den Mitarbeitern des New Yorker Bartók-Archivs seiner Zeit in einzelne Seiten auseinandergerissen und in Plastikhüllen gesteckt, allerdings nicht in ihrer originalen Reihenfolge und mit neuer, maschineller Seitennummerierung der Archivare. Dadurch wurden nicht nur das Papier durch chemische Prozesse angegriffen, sondern auch die Ecken und Kanten der Blätter in der Plastikhülle unkenntlich, sodass eine Restaurierung des alten Zusammenhangs der Bögen nicht nur äußerst schwierig, sondern zum Teil gar unmöglich ist. Somfai ist Vgl. SOMFAI: *Béla Bartók*, S. 99.

[503] Dies würde eine Anzahl von vier Bögen und einem halben Bogen Notenpapier ergeben. Möglich, aber aufgrund des schlechten Zustands der einzelnen Seiten nicht mehr mit letzter Sicherheit feststellbar, ist folgende Einteilung: Bogen 1 = S. 13-16, Bogen 2 = S. 17-20, Bogen 3 = S. 21-24, ein ‚halber' Bogen, also ein auf Vorder- und Rückseite beschriebenes Blatt = S. 25-26, Bogen 4 = S. 26-29 (eigentlich S. 27-30, ein augenscheinliches Versehen Bartóks bei der Paginierung).

[504] Vgl. dazu Kap. 3.2.4 Die Quellen D und E: Abschriften (BA-N 1992/1-9) und Kap. 3.3.3 Das Groteske in *Der holzgeschnitzte Prinz*.

[505] Weder hatte Bartók das 18linige, ungarische Papier gewechselt, noch gibt es weitere Anzeichen für eine mögliche Unterbrechung des Kompositionsvorgangs, denn das Schriftbild bleibt unverändert.

10.18132/LFZE.2016.19

Tanzes abbricht.[506] Es stellte sich bei genauerer Untersuchung der Rastralweite und -länge des Notenpapiers heraus, dass das bräunliche Korrekturblatt aus einem Blatt des ungarischen 18linigen Papiers ohne Schutzmarke ausgeschnitten wurde. Es zählt somit zur ersten Entwurfsschicht von Quelle **A**. Die so revidierte Seite wurde später von Bartók wiederum mit Tinte gestrichen und erneut überklebt mit einem ganzen Blatt 14linigem bräunlichem, ungarischen Notenpapier ohne Schutzmarke, welches ebenfalls als S. 29 neupaginiert wurde (nach heutiger Archiv-Paginierung S. 26) und die dritte Fassung dieser Überleitung in den 5. Tanz darstellt. Im Folgenden wird auf die originale Seite als 29a, auf die mittels Korrekturblatt revidierte zweite Fassung als S. 29b und auf die neue Korrekturseite als 29c Bezug genommen. Auf letzterer ist schon die endgültige Fassung von Zf. 141^{+9}-146^{+4} zu erkennen, es fehlen im Entwurf nun noch einige später im Klavierauszug ergänzte Vorschlagsnoten sowie die Stimmen der Flöten (mit Piccolo), wie sie in Zf. 145, 146 im zweiten Klavierauszug (PB 33PFC2) erst ergänzt wurden. Das bräunliche 14linige Papier ist aus ungarischer Produktion ohne Schutzmarke und bildet eine dritte Schicht von Quelle **A**. Ein weiterer Bogen zählt zu dieser dritten Quellenschicht (S. 30-33 nach Bartóks Paginierung, S. 27-30 nach Archiv-Seitenzählung), er zeigt die Fortsetzung der Musik bis Zf. 167^{+4}, in den Beginn des 7. Tanzes (des zweiten Wald-Tanzes).

(4) Dem folgt der letzte Bogen mit den Seiten 34-37 (nach Archiv-Paginierung S. 31-34) – wiederum 14liniges Papier, diesmal aber aus der Produktion von Eberle mit der Schutzmarke J.E.&Co. | Deposé | Nr. 3 | 14 linig, welches Bartók 1916 gekauft hatte. Darauf hatte er die Musik des Tanzspiels bis zum Ende fertig komponiert. Es ist bemerkenswert, dass auf den Seiten der dritten und vierten Quellenschicht keine Klebungen mehr auftauchen.[507]

Im Anhang der Quelle **A** gibt es neben dem erwähnten verworfenen Bogen mit Entwurfs-Material außerdem ein nicht paginiertes Blatt 18liniges, bräunliches Notenpapier ohne Schutzmarke und also zur ersten Quellenschicht zählend.[508] Die sich auf Vorder- und Rückseite befindlichen Bleistift-Skizzen belegen, dass sich Bartók

[506] Dieses Korrekturblatt hatte Bartók zurechtgeschnitten, denn es besteht aus nur 8 vollständigen Notensystemen, jeweils 2 bilden eine der 3 Akkoladen. Es befindet sich im Anhang der Quelle A (nach Archiv-Paginierung PB 33PS1, S. 42). Man erkennt deutlich die Spuren des Klebers auf der Vorderseite von S. 29 und auf der Rückseite des Korrekturblatts.

[507] Eine Übersicht über die für die Klebungen in den Manuskripten zum Tanzspiel verwendeten Notenpapiersorten unter Angabe der Rastralmaße bietet Tabelle 7: Die Notenpapiersorten in den Manuskripten des Tanzspiels *Der holzgeschnitzte Prinz* im Anhang. Vgl. dazu Tabelle 8: Chronologie der Entstehung des Tanzspiels *Der holzgeschnitzte Prinz* im Anhang.

[508] S. 39, 40 von PB 33PS1 nach maschineller Seitenzählung des New Yorker Bartók-Archivs.

10.18132/LFZE.2016.19

schon während der Entwurfsphase mit der Instrumentierung beschäftigt hatte. Da es sich um Skizzen handelt und sie chronologisch gesehen in die erste Arbeitsphase von 1914 einzuordnen sind, wird das Blatt in vorliegender Arbeit als Quelle **β** bezeichnet.

Das gesamte Entwurf-Particell des *Holzgeschnitzten Prinzen* weist einige der für Bartóks Arbeitsweise und Schreibstil typischen Charakteristika auf.[509] So schrieb er generell seine Entwürfe mit schwarzer Tinte, doch verwendete er stellenweise auch Bleistift für Korrekturen diverser Art, Rand-Skizzen und Notizen (etwa zur Instrumentierung). Bei erneuten Korrekturvorgängen griff er auch zu violettem, blauem und rotem Buntstift (z.B. für Streichungen im Entwurf, zur Korrektur von Vorzeichen und Noten und – in einem späteren Stadium während der Partitur-Anfertigung – zur Eintragung von Probenziffern). Deshalb sind in einem Entwurf Bartóks die verschiedenen Phasen des Kompositionsprozesses konserviert und können in einer eingehenden Analyse herausgelesen werden. Zunächst komponierte Bartók die rohe Fassung ohne Vortragsbezeichnungen, solche Vorgaben zu Tempo, Dynamik usw. trug er in einem weiteren Schritt der Werkgenese ein. Nachträglich vervollständigt wurden Tempo- und Dynamikzeichen sowie Vortragsbezeichnungen von Márta Ziegler mit Tinte, die sie aus den Partitur-Manuskripten oder den Manuskripten des Klavierauszugs

---

[509] Vgl. zu allgemeinen Notations-Merkmalen eines Bartók-Entwurfs SOMFAI: *Béla Bartók*, S. 113-144. So ist auch in Quelle **A** das für Bartóks Kurzschreibweise typische Wiederholungszeichen 𝄎 häufig zu finden, das die Wiederholung eines Motivs oder eines Takts anzeigt; Wiederholungen von Takten werden auch durch das Wörtchen *bis* in Kombination mit einer horizontalen Klammer signalisiert; Auch Buchstaben (A, B, C, a, b, c) geben Motivwiederholungen zu erkennen; Die Einschaltung von Takten wird durch V-förmige Zeichen signalisiert; Ergänzende Takte wurden etwa auf einem eigentlich für die extrem hohen bzw. tiefen Töne freigelassenen Notensystem zwischen den Akkoladen notiert, mit einer V- oder O-förmigen Klammer markiert, die auf die Stelle der Einfügung verweist; Natürlich befinden sich Ergänzungen von Takten, die eine motivische „Geste", einen bestimmten musikalischen Effekt verstärken, auch an den Seitenrändern. Zu deren Zwecke zog Bartók einfach mit der Hand die Notenlinien weiter; Außerdem strich Bartók entweder noch während des Komponierens Takte mit Tinte durch, oder in folgenden Korrekturdurchgängen mit Tinte und Bleistift; Zudem löschte Bartók auch Noten und Vorzeichen, statt sie bloß durchzustreichen, um dem Kopisten bzw. der Kopistin (Márta Ziegler, Emma Kodály) die Arbeit zu erleichtern und Missverständnissen bei der Abschrift vorzubeugen.
Freilich könnten noch weitere Beispiele für verschiedene Arten von Korrekturen (z.B. charakteristische Modifikation der melodischen Führung, nur eines Motivs oder eines Skalen-Pattern, Tondauer, Rhythmus, Metrum, enharmonisch verwechselte Notation usw.) und ihre spezielle Markierung genannt werden. Eine ins Detail der einzelnen Takte gehende Beschreibung der Notation wird jedoch erst im Rahmen der wissenschaftlich-kritischen Bartók-Gesamtausgabe mitsamt dem kritischen Apparat zum Opus 13 vorbereitet. In der vorliegenden Arbeit werden Änderungen in der Notation sowie Hinweise zu Arbeitsmethode und Schreibstil Bartóks nur exemplarisch vorgestellt, sofern dies für die Darstellung der in dieser Arbeit etablierten Chronologie der Manuskripte wichtig, für das Verständnis der Werkentstehung hilfreich und für die musikalische Analyse unerlässlich ist.
Eine systematische Studie und besonders hilfreiche, einen methodologischen Vorschlag zur Klassifizierung unternehmende Diskussion der Arten von Korrekturen und Revisionen in Bartóks Manuskripten hat Vikárius durchgeführt, vgl. VIKÁRIUS, László: „Corrections versus Revision: In Search of the Meaning of Alterations to the ‚Text' in Bartók's Compositional Sources", *Studia Musicologica* 37/1 (1996), S. 69-91.

10.18132/LFZE.2016.19

kopieren konnte.[510] Daneben seien auch die Klebungen zu Revisionszwecken erwähnt: Entweder notierte Bartók selbst auf Notenpapierstreifen korrigiertes Material und klebte sie über die zu revidierende Passage, oder er klebte gleich eine ganze Korrekturseite über substanziell zu revidierendes Material. Auch Márta Ziegler übernahm solche Korrekturen mittels Klebungen, wie bereits oben in der Quellenbeschreibung erwähnt. Außerdem befinden sich im Entwurf des Balletts Handlungsbeschreibungen und Regieanweisungen in ungarischer Sprache sowohl in der Hand Bartóks in Bleistift, welche als die früheste Schicht von Texteintragungen anzusehen ist, als auch in der Hand Márta Zieglers in Tinte.[511] Schließlich sind die Probenziffern zu erwähnen, die auch in den Entwurf teilweise eingetragen worden waren: Die Probenziffern wurden zuerst mit blauem Buntstift eingetragen (Zf. 29-35). Doch nach einer bemerkenswerten Streichung von 13 Takten in den Partitur-Manuskripten (PB 33FSFC3, Quelle G, und BA-N 2158, Quelle H) wurden auch im Entwurf die Probenziffern 33, 34 korrigiert und mit rotem Buntstift an der endgültigen Position, wie sie in gedruckter Partitur und gedrucktem Klavierauszug erscheinen, eingetragen.[512] Es fehlt nur die korrigierte Eintragung der Probenziffer 35 im Entwurf (S. 5), fortgesetzt sind die blauen Probenziffern 36-46 zu entdecken (bis S. 8). Sie fehlen in der ersten Quellenschicht ab S. 10 völlig, während die Eintragung mit rotem Buntstift erst ab Zf. 97 auf S. 18 einsetzt und bis zum Schluss bei Zf. 194 fortgeführt wurde. Der verworfene Bogen mit den S. 3_v-6_v des Entwurfs enthält keinerlei Probenziffern, weder in Blau noch in Rot. All diese Informationen werden im Folgenden hilfreich sein bei der Etablierung einer möglichst genauen, auf die Mikrochronologie eingehenden Reihenfolge der Entstehung der Quellen.

Obwohl das Entwurfsmanuskript aus mehreren Schichten besteht und an gewissen Passagen des Werks aufgrund kräftiger Korrekturen und zahlreicher Überklebungen mit

---

[510] Sofern dies relevant für den Nachvollzug der hier erstellten Chronologie der Quellen ist, wird in der vorliegenden Arbeit exemplarisch darauf eingegangen. Als praktikable Hilfe diene einzig eine Übersicht zu den Tempi in allen Quellen, siehe **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.**10: **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.** im Anhang.

[511] Die vergleichende Untersuchung dieser Handlungsbeschreibungen und Regieanweisungen in allen musikalischen Primärquellen ist nicht nur relevant für die Analyse der Werkgenese und für die möglichst genaue Chronologie der Quellen, sondern besonders interessant für die Analyse des gattungsspezifischen Zusammenhangs von Komposition und Choreographie im *Holzgeschnitzten Prinzen*. Vgl. **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.**11: **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.** im Anhang.

[512] In Partitur-Autograph sowie Opernhaus-Partitur wurden 13 Takte zwischen ursprünglicher Zf. 32^{+5}-34^{+2} gestrichen, ein 14. Takt wurde mit einem Notenpapierstreifen überklebt, auf dem Bartók den Übergang zur neuen, definitiven Zf. 33 notierte. Dieser revidierte Takt (Zf. 33^{-1}) fehlt jedoch im Entwurf (S. 4).

10.18132/LFZE.2016.19

revidiertem Material Unschlüssigkeit und Zweifel hervortreten, die Bartók im kreativen Schaffensprozess des Balletts überwinden musste, so lässt das Schriftbild der Entwurfs-Notation wiederum selten ein Zögern erkennen. Das ist sicherlich auch der Arbeitsweise Bartóks zu verdanken. Für gewöhnlich fand der kreative Schaffensprozess zwischen Schreibtisch und Klavier statt. Zuerst nahm er sich viel Zeit, um kompositorische Ideen im Kopf und improvisierend am Klavier auszuarbeiten. In dieser Frühphase der Werkentstehung schrieb er sich zunächst thematische Skizzen auf, anschließend notierte er die elaborierten musikalischen Gedanken, die am Klavier und/oder im Kopf Form angenommen haben, mit seinem Füllfederhalter.[513] Daher sind Revisionen am fertigen Gesamtkonzept eines Werks in Form von substanziellen Streichungen oder Einlassungen in diesem Maße, wie sie im *Holzgeschnitzten Prinzen* zu finden sind, außergewöhnlich und treten recht selten bei Bartók auf. Doch was das Erscheinungsbild der Notenschrift anbelangt, so fügt sich *Der holzgeschnitzte Prinz* in Somfais Gesamteindruck von Bartóks Entwürfen ein:

> Indecisiveness, however, was not characteristic of Bartók. No question that during the drafting process (actually much more intensively than in the sketches) he constantly revised the music, often to and fro, but with conviction. Incidentally his draft notation was so regular, quick, and well arranged, that graphic image, color of ink, size of notation, angle of stems, and similar details barely show the beginning of a new day's work on a longer composition.[514]

Nun stellt sich aber die dringende Frage, ob man anhand des Notenbildes im Manuskript erkennen kann, an welcher Stelle Bartók seine Entwurfsarbeit für längere Zeit beiseitelegte. Tatsächlich ist es recht schwierig, dies schnell und eindeutig zu bestimmen und nur eine schrittweise Annäherung führt zu einer Hypothese, die hier erstmals vorgestellt wird.

Bedenkt man, dass Bartók mit der Planung der Dramaturgie seines Tanzspiels schon 1914 bis zur Apotheose-Szene gekommen ist, wie die Untersuchung seiner Eintragungen in das von Balázs überlassene Szenario-Manuskript (Szenario-Quelle **A**) gezeigt hat, bereits praktische Fragen zum Bühnengeschehen (Wer macht was? Wer ist beteiligt?) oder zur Länge des Tanzes des Holzprinzen und des Duetts von Prinzessin

---

[513] Vgl. die grafische Darstellung zu Bartóks Kompositionsprozess unter normalen Bedingungen bei SOMFAI: *Béla Bartók*, S. 34; Vgl. dazu ebenso unter anderem SOMFAI, László: „Manuscript versus Urtext: The Primary Sources of Bartók's Works", *Studia Musicologica 23* (1981), S. 17-66, hier S. 27.
[514] SOMFAI: *Béla Bartók*, S. 142.

10.18132/LFZE.2016.19

und Holzprinz aufwerfend, so könnte man davon ausgehen, dass der Komponist die Musik dieser zentralen Szene schon entworfen hatte, bevor er seine Arbeit unterbrach. Bedenkt man außerdem, dass Bartók sehr offensichtlich ein Problem mit der tänzerischen Konzeption der Apotheose-Szene hatte, sich im Frühjahr 1916 damit intensiv auseinandergesetzt und erneut Änderungsvorschläge ins Szenario-Manuskript notiert hatte, so liegt die Vermutung nahe, dass auch diese Musik schon 1914 fertig geschrieben war, weshalb eben in diese Traumszene bzw. in den ihr nachfolgenden Abschnitt von Quelle **A** hineinzuschauen und nach Spuren einer Unterbrechung der Komposition zu suchen ist. Zunächst ist festzuhalten, dass keinerlei Anzeichen einer grotesken „Monster-Szene", wie Bartók sie Klára Gombossy angekündigt hatte, sichtbar sind. Tatsächlich führte eine Untersuchung der S. 29a, ihrer korrigierten Fassung 29b und der darüber geklebten neuen S. 29c (S. 26 nach Archiv-Paginierung) im Vergleich weiter:

Auf S. 29a schrieb Bartók die Überleitungsmusik zum zweiten Erscheinen von Prinzessin und Holzprinz auf der Bühne bis zum Beginn des fünften Tanzes (trotz gewisser Abweichungen vergleichbar mit Zf. 141^{+9}-147^{+3}) in Tinte nieder.[515] Allerdings notierte Bartók diejenige Melodie, die in der Partitur-Fassung ab Zf. 143 eine Art Kontrasubjekt der Fagotte bildet, im unteren Notensystem (linke Hand) nur bis Akk. 4, T. 7 mit Tinte, er setzte dann mit Bleistift fort, brach jedoch zu Beginn von Akk. 6 völlig ab:

[515] Die Melodie der Einsätze von Englischhorn und Fagott (Zf. $147^{+1, 2}$) sowie Kornett (Zf. 147^{+3}) ist in den letzten 3 Takten von S. 29a notiert.

10.18132/LFZE.2016.19



Notenbeispiel 1: Quelle A (PB 33PS1), Ausschnitt aus S. 29 (ohne Archiv-Paginierung). Das Notenbeispiel zeigt eine Transkription der 4. Akkolade (von 6) und der ersten 3 Takte der 5. Akkolade. Hier wechselte Bartók zu Bleistift, bevor er sich unterbrach. Die Stelle des Wechsels und folgende Bleistift-Notation ist im Beispiel durch den gestrichelten Rahmen hervorgehoben. Die beiden dazwischen eingefügten Takte zeigen die in Akk. 4 vorkommenden enharmonischen Tonkorrekturen, die natürlich so nicht von Bartók notiert wurden – er überschrieb seine Noten mit Tinte zur Korrektur direkt – es dient hier nur dem Zweck der leichteren Veranschaulichung.

Auch die zweite Fassung 29b zeigt einen solchen Abbruch der Komposition. Auf das eingeklebte Notenpapierstück notierte Bartók die Melodie des oberen Notensystems (rechte Hand) bis Zf. 147^{+4} in Tinte – also einen Takt weiter als zuvor, bis zum Einsatz der Klarinetten und Oboen. Allerdings wurde das Material um 4 Takte gekürzt.

10.18132/LFZE.2016.19



Notenbeispiel 2: Quelle A (PB 33PS1), Ausschnitt aus dem Korrekturblatt (S. 42 nach Archiv-Paginierung). Das Notenbeispiel zeigt eine Transkription der 1. Akkolade (bzw. der revidierten, um 4 Takte gekürzten 4. Akkolade). Im Vergleich mit dem 1. Notenbeispiel (T. 11) erkennt man, dass Bartók die Tonkorrekturen eingearbeitet hatte (hier T. 7). R.H.: Horizontal gesehen schreitet die 2. Stimme kontrapunkartig chromatisch und in Sequenzen von Auf- und Abwärtsprüngen im Abstand einer kleinen Terz voran. Insofern setzt Bartók eine musikalische Idee für die Gegenstimme aus der ersten Fassung fort und bleibt auch beim Rhythmus in Achteln, die kleinen 16tel-Repetitionen wurden nicht übernommen. L.H.: Eine Gleichmäßigkeit im Rhythmus herrscht nun vor, obgleich das Schema Achtel/16tel-Triole/Viertel durch Synkopen eine punktierte Viertel bildet, aber es wird nicht durch Halbe unterbrochen.

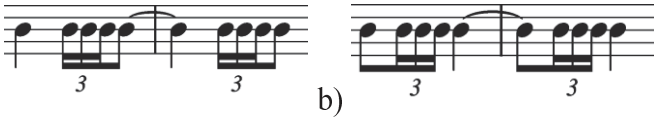
Dabei arbeitete er Tonkorrekturen von S. 29a ein, wodurch das chromatische Aufwärtsschreiten der Melodie verfeinert wurde. Vor allem die enharmonisch veränderte Notation, die auch in der Fassung von S. 29c übernommen wurde, fällt ins Auge.[516] Dadurch dominieren die ♯-Vorzeichen und der Klang verschärft sich. Vor allem aber ist Bartók daran gelegen, die Intervall-Integrität der großen Septime nicht zu verletzen, weshalb eine verminderte Oktave im Muster stört. Auch das Richtungsstreben der Töne könnte ausschlaggebend gewesen sein: wenn es etwa chromatisch aufwärts geht, dann ist vorzugsweise ♯ notiert. Insofern sind solche Korrekturen auch als Zeichen des dahinter stehenden tonalen Denkens von Bartók interpretierbar, zu dessen Elementen eine polymodale, neue Chromatik und horizontale Orientierung gehören.[517] Rhythmisch bestimmen weiterhin Triolen und Synkopen das

[516] Wie man anhand der Notenbeispiele 1, 2 sehen kann, korrigierte Bartók bereits in der ersten Fassung Noten in ihre enharmonisch verwechselte Schreibweise. Diese Korrekturen wurden somit nicht nur übernommen, sondern eine die ♯-Vorzeichen bevorzugende Schreibweise fortgeführt. So entspricht S. 29b, Akk. 2 (bzw. revidierte 5.), T. 2-5 in enharmonisch veränderter Notation S. 29a, Akk. 5, T. 5-8 und findet sich in dieser Version in Zf. 146 auf S. 29c wieder. Weitere Beispiel ließen sich anführen.

[517] Vikárius merkte bereits an, dass dieses Korrektur-Phänomen, wenn auch sekundär in seiner Bedeutung, dennoch nicht unerheblich sei und in der Bartók-Analytik beachtet werde, wie etwa in der Dissertationsschrift *Notation and Tonal Structure in Bartók's later Works* (New York/ London 1989) von Malcom Gillies (siehe dort zu Notationseigenheiten in den Jahren 1911-1922 auf S. 280). So können auch

10.18132/LFZE.2016.19

melodisch marginal modifizierte Kontrasubjekt der ‚linken Hand' (siehe Rhythmus-Motive a, b). Doch ist nun beim sich ständig wiederholenden Wechsel Achtel/16tel-Triole/Viertel eine metrische Gleichmäßigkeit zu bemerken (ohne Unterbrechung, wie in T. 8-9 von Notenbeispiel 1, durch Halbe oder synkopisch verschobene Halbe), wobei Achtel und Viertel synkopisch verbunden sind zu punktierter Viertel – sie betonen eben doch nicht den ‚richtigen' Taktteil. Schließlich schrieb Bartók noch bis in T. 2 der 2. Akkolade (bzw. revidierten 5.) hinein mit Tinte, dann griff er auch in der zweiten Fassung zum Bleistift, brach jedoch in T. 6 der letzten Akkolade ab.



a) b)

Für die dritte und endgültige Entwurfsfassung setzte Bartók auf S. 29c erneut mit der Überleitungsmusik ab Zf. 141^{+9} ein und schrieb die Melodie des oberen Notensystems (rechte Hand) der revidierten Fassung 29b entsprechend bis Zf. 146^{+2} ins Reine, ab dann weicht die Melodie geringfügig ab. Deshalb erscheint das Notenschriftbild sehr klar, reine Fehlerkorrekturen kommen nur drei an der Zahl vor. Zu den Modifikationen zählt außerdem die Kürzung um 6 weitere Takte, wodurch in 29c ein regelmäßiger Aufbau von 4taktigen Phrasen, die in chromatischen Schritten aufwärts sequenziert werden, gefestigt wird. Rhythmisch spielen die Triolen zu Beginn der Überleitung zum 5.Tanz keine Rolle.

Änderungen in der Notation als Mittel zum Ausdruck von Individualität betrachtet werden, als Zeichen einer persönlichen ‚Handschrift'. Vgl. VIKÁRIUS: „Corrections versus Revision", S. 71 und 91.

10.18132/LFZE.2016.19



Notenbeispiel 3: KA UE 6635, S. 55-56, Ausschnitt aus dem Übergang zum 5. Tanz, der zweite Auftritt von Prinzessin und Holzprinz.

Nun besteht das zwar gleichmäßige, jedoch durch Synkopen gestörte Metrum der Gegenstimme (linke Hand) aus Achtel/2 16tel/Viertel (siehe Rhythmus-Motiv c). Bartók ließ die auf- und abschwingende Melodie schon bei Zf. 143, d.h. 16 Takte früher einsetzen. Die schwingende Bewegung erfährt ab Zf. 144^{+3} eine Beschleunigung durch Verkleinerung der Notenwerte und Aufhebung der Synkopierung. Punktierte Viertel/16tel-Triolen (siehe Rhythmud-Motiv d) bilden nicht synkopiert, mit Betonung der ersten Zählzeit, in dieser und der endgültigen Fassung den Rhythmus einiger Takte des 2. Kontrasubjekts (vgl. zweite untere Stimme der ‚linken Hand', Zf. $145^{+1, 2}$ und $146^{+1, 2}$). Überhaupt tritt erst jetzt das Triolenmotiv als neue rhythmische Schicht hinzu, wobei die Notenwerte der Triolen alle zwei Takte zwischen Achtel und Sechzehntel wechseln. So stellt sich eine strenge Ordnung in Taktpaaren ein, die jedoch unterlaufen wird durch das wieder einsetzende erste Kontrasubjekt (Klarinetten). Durch die rhythmische Variation aber nimmt vor allem die Bewegtheit des 2. Kontrasubjekts zu, unterstützt durch ein Crescendo, bis in Zf. 146^{+3} das Tempo ins *Allegretto* (♩=92) wechselt und die Überleitung ihren Höhepunkt auf einem schrillen Triller auf a‴ im *f sf* erreicht.



10.18132/LFZE.2016.19

Insgesamt muss an dieser Stelle konstatiert werden, dass Bartók durch diese Revision der S. 29c von der Kernidee des ersten Konzepts des musikalischen Materials nicht abgewichen war, auch wenn es rhythmisch ausgefeilter, melodisch etwas stärker modifiziert und in seiner taktpaarigen formalen Anlage noch stringenter ist.

Darüber hinaus ist bemerkenswert, dass die bereits erwähnten Klebungen von Bartók und Márta Ziegler allesamt auf S. 28 des Entwurfs enden. Es ist davon auszugehen, dass er nach einer gewissen Periode des Nachdenkens über seine Ballettmusik zunächst den Entwurf des Werks zu Ende schrieb und seine Frau anschließend eine Abschrift in Form eines Klavierauszugs anfertigte, bevor die Korrekturklebestreifen vorbereitet wurden. Auf diese Hypothese ist jedoch an anderer Stelle im Kontext weiterer Quellenuntersuchungen näher einzugehen.[518] Es sprechen also vier Indizien dafür, dass auf S. 29 bzw. ihrer mittels Klebung revidierten Fassung eine Stelle gefunden wurde, an der Bartók seine Komposition des *Holzgeschnitzten Prinzen* unterbrochen hatte: Abbruch des Komponierens inmitten eines Notensystems; Wiederaufnahme der Arbeit auf neuem Notenpapier; neue S. 29 beginnt mit Reinschrift der revidierten ursprünglichen S. 29, klares Schriftbild, anfangs keine Korrekturen; keine weiteren Revisionen mittels eingeklebter Notenpapierstreifen.

Gleichwohl ist im Brief an Gombossy zu lesen, Bartók habe vor Ausbruch des Krieges gut die Hälfte des Werks vollendet.[519] Diese Aussage steht nicht im Einklang mit der Fundstelle des Kompositionsabbruchs. Das Tanzspiel umfasst insgesamt 1582 Takte in seiner gedruckten Partiturfassung. Die Hälfte von 791 Takten ist zu Beginn des 4. Tanzes bei Zf. 88 erreicht. Die beschriebene, gut sichtbare Abbruchstelle befindet sich aber bei Zf. 147, also deutlich in der zweiten Hälfte des Werks. Es ist somit nochmals zu überprüfen, ob an früherer Stelle im Entwurfsmanuskript anhand des Schriftbilds sichtbar ist, dass Bartók mit dem Komponieren aufgehört und die Arbeit lange Zeit beiseitegelegt hat.

Die besagte Hälfte des Werks bei Zf. 88 ist auf S. 17 (nach Bartóks Paginierung S. 21), Akk. 1 der Entwurfs-Quelle **A** erreicht. Die Akkolade besteht aus 6 Takten, ab T. 5 setzt der 4. Tanz im *Allegro* ein (Zf. 88^{+5}). Das Ende der pantomimischen Sequenz, in der die Prinzessin nach dem ersten Verfolgungsspiel mit dem Prinzen in sieben

[518] Siehe Kap. 3.2.4 Die Quellen D und E: Abschriften (BA-N 1992/1-9) und Kap. 3.2.5. Die Quellen C, E und F: Der zweite Klavierauszug (PB 33PFC2).
[519] Siehe das Brief-Zitat aus Bartóks Brief vom 11. Juni 1916 an Klára Gombossy in Kap. 2.2 der vorliegenden Arbeit, Fn. 378.

10.18132/LFZE.2016.19

Septimsprüngen abwärts zu ihrem Holzprinzen gelangt, wurde durch einen doppelten Taktstrich markiert. Außerdem notierte Bartók die rote Ziffer 11, die als Platzhalter für die Handlungsbeschreibung „Die Prinzessin hat die Holzpuppe erreicht: IV. Tanz (der Prinzessin mit der Holzpuppe)“ fungiert.[520] Dies ist zugleich die letzte Ziffer der Buchstaben-Ziffern-Gliederung der Handlungsbeschreibungen und Regieanweisungen, die Bartók in den Entwurf mit Rotstift eingetragen hatte. Aus den Eintragungen Bartóks in der Handschrift des Szenarios (Szenario-Quelle A, S. 12-13) geht hervor, dass er zwar dem Tanz des Holzprinzen eine zentrale Rolle von größerem Umfang einräumen wollte, jedoch noch unschlüssig schien, wie der Übergang zwischen Verfolgungsspiel und *Pas de deux* im Einzelnen musikalisch-dramaturgisch gestaltet werden sollte.

Im Entwurf befindet sich das Verfolgungsspiel auf S. 16 (nach Bartóks Paginierung S. 20). Das Schriftbild lässt erkennen, dass Bartók recht zügig mit Tinte komponierte, doch ab der 4. Akkolade (von 6) ist unterhalb der Notation mit Tinte eine Entwurfsschicht mit Bleistift zu entdecken. So wurden in Akk. 4, T. 3 der Taktstrich, in Akk. 5 das Akkoladenzeichen und zwei Taktstriche vorgezeichnet sowie in der ‚linken Hand‘ die Musik skizziert, die den Bewegungen des Holzprinzen zuzuordnen ist (vgl. die 5 Takte von Zf. 86^{+2}-87^{-1}).[521] Die zweite Notationsschicht in Tinte weist viele Korrekturen (sowohl der Noten als auch der Taktstriche) auf. In auffälliger Weise hebt sich nun aber das Schriftbild der Septimsprünge, die das Verfolgungsspiel beenden und zum 4. Tanz überleiten, ab. Es wirkt sehr skizzenartig.[522] Es wirkt so, als ob Bartók nur schnell noch seinen Gedanken zu Ende notieren wollte, bevor die Arbeit unterbrochen wird, denn er achtete nicht mehr darauf, möglichst platzsparend und dicht zu schreiben. Von den ursprünglich 9 Sprüngen der ‚rechten Hand‘ wurden 2, d.h. ein ganzer Takt von vier Achteln, gestrichen, Vorschlagsnoten-Triolen als Verzierungselement erst in einem zweiten Schritt hinzugefügt, weshalb anschließend die bereits gesetzten Taktstriche korrigiert werden mussten. Wichtig ist zu bemerken, dass auf S. 17 des

[520] Die Funktion der roten Ziffern und Buchstaben wird im nächsten Abschnitt in Kap. 3.2.3 erläutert.

[521] Es handelt sich um eine Variante des aus Terzen gebildeten Motivs des Prinzen, wie es bei Zf. 21^{+14} zum ersten Mal erklingt. In seinem Bewegungsduktus aus Achteln und Vierteln ist es verwandt mit dem ‚Wanderthema‘, doch erfährt dieses Terzmotiv eine vielseitige und dramaturgisch bedeutende Verarbeitung nach variierendem Prinzip. Vgl. die tabellarische Übersicht zu verschiedenen Varianten des Terzmotivs in LEBON: *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*, S. 145. Da der Holzprinz musikalisch mit den Themen und Motiven des Prinzen in ihrer grotesk verzerrten Variante auftritt, ist das Terzmotiv auch in Zf. 86-87 auf inhaltlicher Ebene nicht dem Prinzen, sondern dessen Doppelgänger zuzuordnen. Auf diese Weise gelingt es Bartók im Verfolgungsspiel alle drei auf der Bühne agierenden Protagonisten auch in der Musik gleichzeitig in Erscheinung treten zu lassen.

[522] Vgl. Quelle **A**, S. 16, Akk. 6, T. 7 bis S. 17, Akk. 1, T. 1-4. Der 4. Takt wurde gestrichen. Das entspricht dem musikalischen Material von Zf. 88^{+1-4}.

10.18132/LFZE.2016.19

Entwurfs die ‚linke Hand' nicht mehr ausnotiert, sondern nur in Kurzschreibweise durch „con 8 …" die Oktavierung der Intervallsprünge angegeben wurde. Dem gegenüber erscheint die Notation des *Allegro*-Abschnitts nach dem doppelten Taktstrich etwas ordentlicher und der vorhandene Raum des Notenpapiers wurde durch dichte Schreibweise effizienter genutzt. Diese Beobachtungen lassen darauf schließen, dass sich die Stelle des Kompositionsabbruchs im Jahre 1914 hier auf S. 17, Akk. 1 des Entwurfs (Quelle **A**) befindet. Hauptsächlich sind es die Bleistift-Skizzen sowie das Ende der roten Ziffern-Eintragungen, die ein Indiz dafür sein könnten, dass hier ein vorläufiges Ende der Kompositionsarbeit erreicht wurde.

Allerdings sind die Unterschiede im Schriftbild nicht gravierend, die Zahl der Korrekturen nicht wesentlich exorbitanter als in der vorhergehenden und nachfolgenden Werkpassagen des Entwurfs, wie die Quellenbeschreibung womöglich suggeriert. Deshalb kann auch dieser Befund einer Abbruchstelle nur hypothetisch bestehen. Plausibel ist das Ergebnis der Untersuchung, weil es mit den Ergebnissen der Untersuchung der Szenario-Quellen sowie mit der Briefstelle des zitierten Briefes vom 11. Juni 1916 an Gombossy in Einklang gebracht werden kann. Folgt man dieser Hypothese einer Abbruchstelle bei Zf. 88, dann können chronologisch betrachtet die Revisionen mittels Klebung auf 18linigem ungarischen Notenpapier – nämlich dem Notenpapier der ersten Entwurfsschicht von Quelle **A** – nicht aus dem Jahr 1914 stammen, sondern vielleicht aus dem Jahr 1915 oder 1916.

Doch springt der mögliche Abbruch nicht genauso deutlich ins Auge wie die zweite, oben vorgestellte Stelle beim Übergang von der Traum-Szene zum 5. Tanz. Es wäre denkbar, dass in Quelle **A** überhaupt keine solche lang andauernde Unterbrechung des Kompositionsprozesses vorkommt, es sich hier bloß um kurzfristige Pausen zwischen zwei oder nur wenigen Arbeitstagen handelt, die kaum im Schriftbild dingfest zu machen sind. Es darf nicht ausgeschlossen werden, dass Bartók einen früheren Entwurf mit Werkskizzen besaß, der nicht mehr existiert. In diesem Fall wären sowohl die Abbruchstelle bei Zf. 147 auf S. 29 der Quelle **A** als auch die Klebungen als Revisionen zu interpretieren, die Bartók im Sommer 1916 vorgenommen hatte. Allerdings ist Quelle A so reich an Korrekturen und Revisionen, die im Verlauf der Komposition vorgenommen wurden, dass die Wahrscheinlichkeit eines anderen Entwurfs eher gering ist und Quelle **A** tatsächlich den ersten und (zusammen mit Quelle **B**) einzigen Entwurf des *Holzgeschnitzten Prinzen* darstellt. Um die Diskussion hier abzuschließen, sei

10.18132/LFZE.2016.19

folgende hypothetische Erklärung zur Werkentstehung mit zwei Unterbrechungen im gesamten Kompositionsraum gegeben:

(1) Bartók begann seine Kompositionsarbeit im April 1914 mit Skizzen (Quelle **α**) und einem Entwurf in Particell-Form (Quelle **A**), unterbrach sie darin aber mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges ungefähr auf der Hälfte bei Zf. 88, S. 17, Akk.1.

(2) Im Laufe des Jahres 1915 hatte sich Bartók mit dem Ballett beschäftigt und einen zweiten Entwurf des noch unvollendeten Tanzspiels komponiert (Quelle **B**). Es könnte durchaus sein, dass er die Komposition des Balletts auf 18linigem Papier (Quelle **A**) noch 1915 – spätestens jedoch im Frühling 1916 – forsetzte, und zwar mit der zweiten Unterbrechung auf S. 29a bzw. 29b, Zf. 147.

3.2.3 Quelle B: Der zweite Entwurf (NLSE, Kodály-Sammlung, Ms 21579)

In der Edinburgh National Library of Scotland wird ein Manuskript Bartóks aufbewahrt, auf dessen erste Seite er eine Widmung mit rotem Buntstift eingetragen hatte: *Sándor Mikinek barátsággal 1915 dez. 21.* [Miki Sándor in Freundschaft]. Der Widmungsträger ist der Bruder von Emma Kodály. Das fragmentarische Manuskript besteht aus einem Bogen Notenpapier und einem einzelnen Blatt derselben Sorte, welches über die zweite Seite des Bogens geklebt war (im Weiteren als 2bis bezeichnet). Die Schrift Bartóks in Tinte enthält keinerlei Vortragsbezeichnungen, allerdings befinden sich in der Quelle mit rotem Buntstift eingetragene arabische Ziffern und Kleinbuchstaben, deren Funktion noch zu klären ist. Es gibt zwei Paginierungen des Bogens: eine stammt von Bartók (auf Vorder-und Rückseiten: S. 1-2, 7-8; die Korrekturseite auslassend), eine weitere in Bleistift von der Bibliothek (nur die Vorderseiten: S. 50, 51, 52; inklusive Korrekturseite). Das Notenpapier ist 16linig mit dem Schutzmarkenzeichen von Eberle und somit das gleiche, das in Quelle **A** als zweite Quellenschicht identifiziert wurde. Ebenfalls gemein mit dem ersten Entwurf hat das Edinburgh-Fragment das Layout eines Klavierauszugs (eine Akkolade aus zwei Notensystemen; insgesamt 5 Akkoladen pro Seite) und die Funktion eines Particells. Daher erscheint es sinnvoll, den Zusammenhang beider Quellen zu überprüfen. Folgende Beobachtungen sind festzuhalten:

Die erste Seite von Quelle **B** stellt den Beginn des Vorspiels dar. In Akk. 3 und 4 ist jeweils die Markierung von 8 Takten mit einer geschweiften Klammer und mit dem Buchstaben „A.“ zu erkennen. Es handelt sich um die Passage, in der das Solo-Horn den

10.18132/LFZE.2016.19

von Kroó als „zentrale Melodie der Naturpoesis“[523] bezeichneten musikalischen Gedanken vorträgt. Allerdings hatte Bartók die Wiederholung der Melodie nicht ausgeschrieben, sondern schlicht die Taktstriche zur Einteilung gezogen, um dann mit der Notation des Akkordklangs fortzusetzen. Die Markierung mit dem Buchstaben zeigt eine Wiederholung der besagten 8 Takte in der für Bartók typischen Kurzschreibweise an. Des Weiteren sind mehrere Korrekturen, wie gelöschte Noten sowie mit Tinte gestrichene und hinzugefügte Noten zu erkennen. Am rechten bzw. linken Seitenrand von Akk. 2 und 3 wurden 6 Takte mit Tinte hinzugefügt. Von den 8 Takten der ersten Klammer wurden 5 mit Tinte gestrichen, an der zweiten markierten Stelle sollten jedoch alle 8 Takte wie geplant erklingen, denn Bartók schrieb in Akk. 4 die – an die Kopistin Emma Kodály gerichtete – Notiz hinein: „a kihagyott rész is“ [der ausgelassene Teil auch]. Durch diese Änderung verfeinerte Bartók den Gestus der sich allmählich, organisch aus dem Orchester herausspießenden und stufenweise entwickelnden Horn-Melodie.

Seite 2 des zweiten Entwurfs setzt die Musik des Vorspiels fort bis kurz vor Beginn des ersten Tanzes der Prinzessin. In dieser frühen Fassung bleiben für die Kulminationsphase, auf deren Höhepunkt sich der Vorhang öffnet, nur äußerst knappe 7 Takte.[524] Der letzte Takt in Akk. 5 ist außerdem unvollständig, denn in beiden Notensystemen fehlt unterhalb der punktierten Halben f̈ der Hauptstimme (Oboe) die Fortsetzung des begleitenden Motivs aus 16tel-Terzen und Viertel-Akkord (Hörner, Streicher), d.h. es fehlen für den vollständigen 3/4-Takt Noten im Wert von zwei Vierteln, auch wurde der Taktstrich noch nicht gesetzt.



Notenbeispiel 4: Quelle B (NLSE, Kodály-Sammlung, Ms 21579), S. 2 (nach Bartóks Paginierung), 5. Akkolade (von 5). Die Fortsetzung von T. 6 findet sich in Quelle A, siehe Notenbeispiel 5.

Die zusätzliche Korrekturseite 2bis (S. 51 nach Paginierung der Bibliothek) weist eine revidierte Version der Musik des Vorspiels bis zum Öffnen des Vorhangs und dem ersten Auftritt der Prinzessin auf (vgl. Zf. 5^{+11}-11^{-3}). Auch hier merzte Bartók noch einige Noten aus und nahm weitere Korrekturen mit Tinte und rotem Buntstift vor. Ersetzt wurde das Musikmaterial erst ab Akk. 2, T. 6. Bartók erweiterte die Musik der

[523] KROÓ György: *Bartók Béla szinpadi művei*, S. 123.
[524] Vgl. in der Partiturfassung Zf. 8^{-6}-8^{+9} (= 15 Takte).

10.18132/LFZE.2016.19

gerade beginnenden Beschleunigungsphase *Poco a poco più mosso* insgesamt um 25 Takte, während aber die Kulminationsphase vorerst bei 7 Tremolo-Takten bleibt. Auch dem ersten Auftritt der Prinzessin wurden – nach einer kurzen Einleitung (Zf. 8^{+6-12}) – 21 Takte anstelle von bloß 11 Takten (ursprüngliche Fassung der S. 2) eingeräumt, sodass der endgültige Umfang dieser Passage des *Allegretto scherzando* (♩=130) erreicht wurde. Die Kernidee des thematischen Materials der Prinzessin, ein Motiv aus punktierter Viertel und 16tel-Triole, wurde nicht angetastet, doch wurden die ersten „spielerischen Bewegungen" der Prinzessin musikalisch raffinierter und in ihren Kernelementen, wie den für die Prinzessin charakteristischen Sekundintervallen, markanter ausgestaltet: melodische Modifizierung zu großzügigen, im Ambitus einer verminderten Oktave (Komplementärintervall zur kleinen Sekunde) bewegenden Wellen; rhythmische Variation der 16tel-Triolen zu schnell repetierten, abwärts fallenden 32tel-Gesten der Klarinette; Abwärts-Sequenzierung der 32tel-Gesten in großen Sekundschritten; Akzentuierung der Staccato-Achtel auf jeder Zählzeit des 3/4-Taktes (Harfen-Akkorde).[525]

Die verworfene S. 3_v des ersten Entwurfs (Quelle **A**) beginnt mit dem Tanz der Prinzessin (vgl. ab Zf. 11). Allerdings ist Akk. 1, T. 1 ein unvollständiger 3/4-Takt, denn notiert ist nur ein Motiv aus Viertel und vier 16tel-Terzen der Begleitstimmen unterhalb des Haltebogens, der zur punktierten Halben f̂ überbindet.



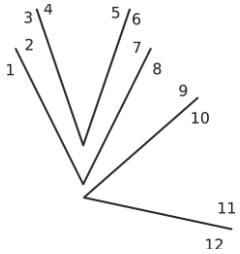
Notenbeispiel 5: Quelle A (PB 33PS1), S. 3_v (nach Bartóks Paginierung; S. 35 nach Archiv-Paginierung). Der erste, unvollständige Takt ist die Fortsetzung von S. 2 des zweiten Entwurfs. Dieser Takt wurde nach der Revision von Bartók mit Tinte gestrichen. Insofern bildet S. 3_v der Quelle **A** die Fortsetzung sowohl von S. 2 als auch von der Korrekturseite 2bis der Quelle **B**: Sie vervollständigt den letzten Takt der letzten Akkolade von S. 2 und setzt das revidierte Material von S. 2bis fort (vgl. Zf. 11^{-2}).

Es ist eindeutig das fehlende Taktteil, welches an S. 2 von Quelle **B** anknüpft. Damit ist die Verknüpfung zwischen den beiden Quellen gefunden: Ms 21579 der Kodály-Sammlung in Edinburgh gehörte ursprünglich zur zweiten Entwurfsschicht, die bereits in Quelle **A** (PB 33PS1) aufgedeckt wurde. Der Rest des Taktes auf S. 3_v wurde konsequenter Weise gestrichen, als das gesamte Material von S. 2 überklebt und

[525] Vgl. die musikalische Analyse in Kap. 3.3.2 der vorliegenden Arbeit.

10.18132/LFZE.2016.19

revidiert worden war. In der linken oberen Ecke der S. 3_v weist übrigens ein roter Pfeil auf den fortsetzenden Takt, der das übergebundene ḟ aus dem letzten Takt der S. 2bis übernimmt. Fügte man zudem den Bogen mit den verworfenen Seiten 3_v-6_v in den Bogen des Edinburgh-Fragments ein, so ergäbe sich ein vollständiger, logischer Zusammenhang der S. 1-8. Der Bogen mit den S. 9-12 (S. 5-8 nach Archiv-Paginierung) aus Quelle **A** setzt das musikalische Material von S. 8 der Quelle **B** fort.



Ein weiteres Detail weist auf die Zusammengehörigkeit von zweitem Entwurf und zweiter Quellenschicht der Quelle **A** hin: Auf S. 6_v (S. 38 nach Archiv-Paginierung) befindet sich im letzten Takt die Markierung „A." für einen 32tel-Lauf der Streicher im zweiten Tanz der Bäume, auf S. 7 in Quelle **B** wiederum befindet sich im ersten Takt die Markierung „B.)" für die nächste 32tel-Bewegung der Streicher. Die Verwendung von lateinischen Buchstaben als Platzhalter für musikalische Motive ist eine typische Abkürzungsmethode Bartóks, die hier der schnellen Notation des anschließenden Wechsels zwischen Motiv A und Motiv B dient, durch den ein 8 Takte dauerndes Ostinato der Streicher aus Tremolo-artigen 32tel-Läufen entsteht (trotz leichter Abweichungen vergleichbar mit Zf. 25^{+3}-26^{+6}), welches einen bedrohlich rauschenden Klangteppich unterhalb des ersten einsetzenden Themas des Wald-Tanzes bildet.

Diese Beobachtungen werden untermauert von einer mit rotem Buntstift vorgenommene Gliederung der Komposition durch Ordnungszahlen und -buchstaben. Im Edinburgh-Fragment setzt auf S. 2 eine Nummerierung von Abschnitten des Tanzspiels mit arabischen Zahlen (1, 2, 3, usw.) ein. Sie ist sowohl auf S. 3_v-6_v als auch auf S. 9-12 (bzw. S. 35-38 und S. 5-8 nach Archiv-Paginierung) der Quelle **A** fortgesetzt worden. Die numerische Gliederung strukturiert das Tanzspiel in mehrere, über die im Szenario recht grobe Einteilung der Tänze hinausgehende, etwa differenziertere Handlungsabschnitte. Diese sind jeweils durch lateinische Kleinbuchstaben (a, b, c, usw.) in kürzere Passagen untergliedert. Die hierarchische Gliederung reicht sogar in eine dritte Ebene herunter, indem teilweise die Kleinbuchstaben beziffert wurden (a1, b1, c1, usw.). Mit Ausnahme von S. 3 und 4 des ersten Entwurfs (nach Archiv-Paginierung) sind die Ziffern und Buchstaben ebenfalls in der ersten Quellenschicht des Entwurfs durchgehend bis S. 17 (nach Archiv-

10.18132/LFZE.2016.19

Paginierung) zu finden.[526] Zu bemerken ist, dass sie teilweise mit den Korrekturstreifen überklebt und auch nicht auf der Korrekturseite 2bis des zweiten Entwurfs nachgetragen wurden, sodass man, was die Frage der Datierung angeht, zumindest festhalten kann, dass die Gliederung noch im Jahr 1915 vorgenommen worden war. Darüber hinaus muss bei einer solch aufwendigen Verfahrensweise davon ausgegangen werden, dass es einst eine Liste gab, die den betreffenden Text der von Bartók selbst zusammengeschriebenen Handlungsbeschreibungen, die bald von ihm, von Márta Ziegler oder Gehilfen eingetragen werden mussten, sowie die zugeordneten Buchstaben und Ziffern enthielt. Eine solche Liste existiert jedoch nicht mehr.

Bei genauerer Begutachtung fällt schnell auf, dass die Ziffern und Buchstaben vor allem der Eintragung der Handlungs- und Regieanweisungen vorbereitend dienten. Sie standen nicht im Bezug zu den wesentlich später eingetragenen Probenziffern und dienten auch nicht der abgekürzten, schnellen Notation. Die mit Ziffern markierten, dramaturgisch zusammenhängenden Abschnitte begreifen sowohl tänzerische als auch pantomimische Passagen mit ein. Ziffer 3 markiert beispielsweise den ersten Einsatz der ‚Liebesgeste' des Prinzen sowie ihrer motivischen Erweiterung (vgl. Zf. 21^{-6}-21^{+3}) und umfasst die pantomimische Passage bis zum Beginn des 2. Tanzes, dem Tanz der Bäume, der mit der Ziffer 4 versehen wurde. Die Buchstaben wiederum markieren die in den tänzerischen und pantomimischen Passagen jeweils mehrmals wechselnden Bühnenhandlungen, die eben gleichzeitig durch die Musik vermittelt werden. Abschnitt „.a." bei Ziffer 3 etwa bezieht sich auf das zweite Motiv des Prinzen, das zum ersten Mal erklingt, wenn der Prinz händeringend überlegt, „was zu tun wäre" (‚Verzweiflungsmotiv', Zf. 21^{+4}), Abschnitt „.b." auf den Moment, als dem Prinzen die Idee kommt, zur Prinzessin zu gehen, er motiviert aufspringt und losläuft (Terzmotiv ab Zf. 21^{+12}). Während dieser Bühnenaktion tritt die Fee in Erscheinung und verzaubert mit drei Gesten den Wald. Dieses Handlungsmoment vollziehen die mit „.c." (wird wiederholt) und „.d." (variiert) gekennzeichneten drei Takte (Zf. 22^{+2-7}) musikalisch mit.

Die Ziffern und Buchstaben fungierten somit als Platzhalter für diejenigen Stellen im musikalischen Verlauf des Tanzspiels, an denen eine neue bzw. weitere Bühnenaktion

[526] Eine Übersicht über die in diesen Entwurfsmanuskripten eingetragene Buchstaben-Ziffern-Gliederung befindet sich in Tabelle 9: Ziffern-Buchstabengliederung der Handlungsbeschreibungen im Anhang. Aufgrund der Revisionen mittels Klebungen ist die genaue Positionierung der Ziffern und Buchstaben nicht immer zu erkennen, ein professionelles Ablösen der Notenpapierstreifen würde sie ans Licht bringen.

10.18132/LFZE.2016.19

auch in der Musik analogisiert und so dem Zuschauer transparenter gemacht wird. An ihrer statt wurden – mit nur wenigen durch Revisionen begründeten Auslassungen und Abweichungen in der Positionierung – hernach die Handlungs- und Regieanweisungen von Bartók und seiner Frau über das obere Notensystem eingetragen.[527] Die Buchstaben signalisierten in diesem Fall also keine Wiederholung eines oder mehrerer Takte Musik, die in einer Reinschrift hätten ausnotiert werden müssen, und fungierten nicht als übliche Abkürzungszeichen aus dem Arsenal der Bartókschen Notationszeichnen. Freilich markierten sie stellenweise die Wiederholung eines Motivs, was dann allerdings eng an eine – laut Regieanweisung – zu wiederholende getanzte oder pantomimische Geste gekoppelt ist. Auf S. 6_v des ersten Entwurfs wurde beispielsweise das Leitmotiv, welches die dreimal repetierte Körperbewegung, die Befehlsgeste der Fee analog mitzeichnet, dreimal mit „i." markiert (Zf. $39^{+1, 3, 5}$). Später trug Márta Ziegler die Handlungsbeschreibung „Die Fee zeichnet die bekannten magischen Kreise (wie weiter oben)"[528] ein und wies mit einem Pfeil auf die Zählzeit im Notentext hin, bei der die Bewegung der Tänzerin einzusetzen hat. Gleichzeitig bezeichneten die Buchstaben stellenweise auch Varianten solcher Motive, die insbesondere in pantomimischen Szenen eine wichtige, handlungsvermittelnde Rolle spielen und von Bartóks Vorstellungen einer Choreographie inspiriert erscheinen. So wurden auf S. 15 zwei Motive mit „a." (Zf. 78^{+4}) und „b." (Zf. 78^{+5}) bezeichnet, ihre variierte Wiederholung mit „a1" (Zf. 78^{+6}) und „b1" (Zf. 78^{+7}). Motiv a ist das Quintmotiv, welches die ‚Liebesgeste' des Prinzen leitmotivisch im Tanzspiel begleitet. Das Motiv b in den Streichern ist gekennzeichnet durch eine Folge kleiner und großer Sekunden, die charakteristisch sind für das Thema der Prinzessin. Ab Zf. 79 erklingen die beiden Motive gleichzeitig, jedoch in unterschiedlichen Registern und Instrumenten, werden weiter variiert und setzen auf diese Weise das erste Verfolgungsspiel zwischen Prinz und Prinzessin mit kompositorischen Mitteln in Szene. Der später hinzugefügte Handlungstext lässt eine eindeutige Zuordnung des Motivs a zum Prinzen, des Motivs b zur Prinzessin zu. Hieran wird deutlich, wie eng verknüpft Handlung und Musik sind und wie stark choreographisch Bartók während des Komponierens gedacht hatte.

[527] Natürlich wurde kein Handlungstext in das Edinburgh-Fragment eingetragen, denn es befand sich zu dem Zeitpunkt nicht mehr im Besitz Bartóks. Aber ein Abgleich der Abschnittsmarkierungen „1." und „a." auf S. 2 mit der Partiturfassung zeigt, dass sie tatsächlich für die ersten beiden Regieanweisungen und Handlungsbeschreibungen stehen (Vorhang Zf. 8^{+1}; Spiel der Prinzessin Zf. 9^{-7}).

[528] Im ungarischen Original heißt es dort: „A t.[ündér] ismét bűvös köröket rajzol (mint fentebb)". Mit der Angabe „wie weiter oben" sind die „3 Gesten" der Fee gemeint, mit denen sie zuvor den Wald belebt hatte – ebenfalls mit Pfeilen markiert (siehe Zf. 22^{+2-7}).

10.18132/LFZE.2016.19

Dass die Platzhalter für die Handlungs- und Regieanweisungen vorerst nur provisorisch eingetragen worden sind und sich ihre Positionierung nochmals änderte im weiteren Kompositionsprozess, das zeigen einige wenige Korrekturen mit Bleistift an, die auch auf S. 4 der Quelle **A** sowie auf Fol. 7^{r} der Quelle **D** zu finden sind.[529] Die Tatsache weist auf einen für das Verstehen der Werkgenese und für die Etablierung einer Chronologie der Quellen aufschlussreichen Zusammenhang zwischen den Manuskripten PB 33PS1 und BA-N 1992/7-8 hin.

Zunächst ist als Ergebnis der bisherigen Quellenanalyse festzuhalten, dass mit dem Material aus Quelle **B** und dem Material der zweiten Quellenschicht aus Quelle **A** zusammengenommen eine zweite Entwurfsfassung des noch unvollendeten Tanzspiels vorliegt, die möglicherweise, jedoch nicht zwingend auf den verloren gegangenen Seiten der ersten Quellenschicht von Quelle **A** basiert. Diese an sich vollständige Fassung wurde wiederum noch 1915 revidiert, weshalb man sogar von einer ‚dritten Fassung' sprechen sollte. Somfai zufolge ist es für Bartóks Kompositionsprozess durchaus nicht ungewöhnlich, dass er einen neuen Entwurf schrieb, wenn er zu viele Revisionen vornehmen oder neue Kompositionsideen einbauen wollte, als dass der erste Entwurf noch lesbar gewesen wäre für ihn oder einen Kopisten. Auch im Fall des *Holzgeschnitzten Prinzen* gilt: Der neue Entwurf „is not a mechanical copy at all but rather a newly written version, incorporating new textual ideas."[530] Dieses zweite Klavierparticell ist keine Reinschrift, sondern eine zweite Fassung eines begrenzten – nämlich bei Zf. 46^{+5} im 3. Wellentanz endend – Teils des Entwurfs. Das bedeutet, dass Bartók wahrscheinlich von vornherein nicht vorhatte, diese Fassung bis zum Ende des Tanzspiels fortzusetzen, sondern in die erste Quellenschicht einzupassen.

Bartók vermischte nun beide Manuskripte und überarbeitete sie zu einer ‚vierten Fassung' des Tanzspiels.[531] Dazu wurde auf S. 3_{v} die rote Markierung „b." bei Ziffer 1 mit Bleistift korrigiert in „c.", später von Márta Ziegler mit der Handlungsbeschreibung „Der Tanz der Prinzessin im Walde"[532] in Tinte versehen.[533] Die ursprüngliche Markierung „c." in Ziffer 1 wurde korrigiert in „d.", später von Márta Ziegler mit der Handlungsbeschreibung und Regieanweisung „Die Fee regt sich, zieht wunderliche, breite Bögen mit den Armen über die Gegend (zwei Bewegungen:)" in Tinte

[529] Vgl. Tabelle 9: Ziffern-Buchstabengliederung der Handlungsbeschreibungen im Anhang.
[530] Vgl. SOMFAI: *Béla Bartók*, S. 121.
[531] Gemeint ist natürlich kein weiteres Manuskript, sondern das gemischte Manuskript selbst.
[532] Im ungarischen Original heißt es bei Zf. 11: „A kk. [királykisasszony] tánca az erdőben."
[533] Diese Angabe bezieht sich nicht auf die Probenziffern, sondern auf die handlungsgliedernden Ziffern.

10.18132/LFZE.2016.19

versehen.[534] Allerdings fehlt nun ein Abschnitt „b.“ in Ziffer 1, auf S. 2bis der Quelle **B** ist nichts eingetragen worden. Angeboten hätte sich der zweite Abschnitt im *Allegretto scherzando* (Zf. 10^{+1}), was folgendermaßen begründet werden kann: Beobachtungen an der Binnenstruktur des Szenarios in Balázs' revidierter Handschrift (Szenario-Quelle B) zeigen, dass sich das Spiel der Prinzessin tatsächlich in zwei Teile gliedern lässt. Zuerst umtanzt sie die Bäume neugierig und eine ‚Reaktion' herausfordernd (Teil A), dann versucht sie nochmals hartnäckiger eine Kontaktaufnahme, wobei die direkte Anrede freilich in pantomimischer Manier durch gestisch-tänzerische Körperbewegungen wiedergegeben werden müsste (Teil B). Beide Versuche, mit den Bäumen zu kommunizieren und Kameradschaft zu schließen, schlagen fehl und werden mit derselben Feststellung abgebrochen: „Aber die Bäume rühren sich nicht.“

> Mit Blumen in den Händen umtanzt sie staunend und neugierig die Bäume. *Diese aber rühren sich nicht.* Die Prinzessin umflattert sie mit geschickten, neckischen, launischen Bewegungen.
> Sie ist so allein, sie möchte gern mit ihnen Kameradschaft schließen. Wie eine Katze lauert sie schmeichelnd vor ihnen. Vertraulich wendet sie sich ihnen zu. „Du vielleicht? Ha! Griesgrämiger Strubbelkopf! Du vielleicht?“ … *Aber die Bäume rühren sich nicht*.[535]
> (Hervorhebung von A.V.)

Diese beiden Kommunikationsanläufe begründen das Spiel der Prinzessin und geben damit ihren tänzerisch-pantomimischen Bewegungen einen inhaltlichen, einen aus der Handlung heraus entstehenden Anlass. Hier betont Balázs im zweiten Teil eindeutig das pantomimische Element. Bartók setzt diese Zweiteiligkeit des Spiels der Prinzessin kompositorisch in den beiden – bezeichnenderweise wählt er diese Vortragsbezeichnung – Abschnitten im *Allegretto scherzando*, denen jeweils eine Passage im Tempo *Meno mosso* folgt, um. Daher könnte man Bartóks Markierung des

[534] Im ungarischen Original heißt es bei Zf. 13^{+7}: „A t.[ündér] mozdul. Csudálatos, széles íveket húz karjával a vidék felett (két mozdulat:).“ Die Regieanweisung „zwei Bewegungen“ in Klammern fehlt in den Partitur-Manuskripten und in der Druckfassung.

[535] Im ungarischen Original der Szenario-Quelle B lautet es auf S. 1f.: „Virágokkal kezében csudálkozva és kíváncsian táncolja körül a fákat. De ők nem mozdulnak. Ügyes, kacér szeszélyes mozdulatokkal repdes közöttük a királykisasszony. Olyan egyedül van. Szeretne összepajtáskodni velük. Macskásan hizelkedve búvik hozzajuk. Bizzolva fordul el. ‚Talán te? Ha! Mogorva kócos! Talán te?‘ ... De a fák nem mozdulnak.“ (Die Übersetzung basiert auf derjenigen von Elsa Stephani aus der Rikola-Ausgabe (1921) des *Holzgeschnitzten Prinzen* und wurde ergänzt von A.V.).

10.18132/LFZE.2016.19

ersten Abschnitts mit „a.“ (Zf. 8^{+6}-9^{+5}) ergänzen mit der Kennzeichnung „b.“ (Zf. 10^{+1}-11^{-1}).[536]

Bei der Überarbeitung der beiden frühen, miteinander vermengten Quellenschichten wurde zwischen S. 8 (Zf. 28^{+4}) und 9 (Zf. 35^{+1}) das nicht von Bartók paginierte Blatt der ersten Entwurfsfassung (S. 3, 4 nach Archiv-Paginierung) mit dem Material von Zf. 29^{+1}-34^{+6} eingeschoben. Außerdem wurden 30 Takte gestrichen.[537] Dies zog es nach sich, dass Bartók auch die rote Ziffern-Buchstaben-Gliederung des musikalisch-dramatischen Geschehens mit Bleistift korrigierte. Aufgrund der Streichung entfielen die roten Ziffern „b.“, „c.“, „d.“ und „d1“ in Ziffer 4. Auf S. 4, Zf. 33^{+1}, wurde mit Bleistift „c.“ an neuer Position eingetragen.[538] Später trug Márta die Handlungsbeschreibung und Regieanweisung „A kf. [királyfi] hirtelen nekimegy az erdőnek (Küzdelemtánc)“ [Der Prinz geht plötzlich auf den Wald zu (Kampftanz)] mit Tinte ein. Somit stellt sich die Frage, ob und wo der neupositionierte Abschnitt „b.“ mit Bleistift markiert worden ist. Die Antwort befindet sich in dem als BA-N 1992/7-8 registrierten Manuskriptbogen.

3.2.4 Die Quellen D und E: Abschriften (BA-N 1992/1-9)

Im Folgenden seien die drei Manuskript-Fragmente der Quelle BA-N 1992 in ihrer Funktion, Entstehungszeit und Beziehung zu den anderen musikalischen Manuskripten des Tanzspiels *Der holzgeschnitzte Prinz* beleuchtet.

Zu BA-N 1992/7-8 (Quelle **D**): Es handelt sich um einen Bogen Eberle-Notenpapiers mit der Schutzmarke J.E.&Co. | Protokollschutzmarke | Nr. 6 | 20 linig. Beschrieben sind nur die Vorderseite Fol. 7^{r} (5 Akkoladen zu je zwei Notensystemen) sowie die linke Innenseite Fol. 7^{v} (2 Akkoladen zu je zwei Notensystemen). Das Material, das einen Ausschnitt aus dem 2. ‚Tanz der Bäume‘ beinhaltet, präsentiert sich somit im Layout eines Klavierauszugs. Die Grundschrift in Tinte stammt von Emma Kodály. Sie

[536] In der musikalischen Analyse wird auf den hier bereits stark in den Vordergrund rückenden Aspekt der Handlungsvermittlung in der Musik sowie den Aspekt der pantomimisch und tänzerisch komponierten Musik detaillierter eingegangen, vgl. dazu Kap. 3.3.2 der vorliegenden Arbeit. Vorausgreifend sei an dieser Stelle jedoch bemerkt, dass Bartók die „spielerischen Bewegungen“ der Prinzessin vollkommen tänzerisch auskomponierte und die in Balázs‘ revidierter Fassung der Szenario-Quelle B stattfindende Kommunikation ignorierte – wenn er sie denn überhaupt zum Zeitpunkt der Komposition schon kannte. Es wäre jedenfalls eine Erklärung, weshalb der Gliederungsbuchstabe ‚b‘ ausgelassen wurde.

[537] Gestrichen wurden 21 Takte ab S. 8, T. 4 der Quelle **B** sowie 9 Takte bis S. 5, T. 10 der Quelle **A**.

[538] Auf S. 31 (nach Archiv-Paginierung) scheint Bartók die Korrektur von Abschnitt „e.“ dahingehend übersehen zu haben. Vgl. Tabelle 9: Ziffern-Buchstabengliederung der Handlungsbeschreibungen im Anhang.

10.18132/LFZE.2016.19

kopierte in Fol. 7^{r} das Entwurfsmaterial von Zf. 25^{+4}-27^{+9} nach der Vorlage von Quelle **B**; die vier Takte von Zf. 28^{+1-4} auf Fol. 7^{v} basieren auf dem letzten Takt von S. 7 und den ersten drei Takten von S. 8. Zu bemerken ist, dass sie dabei die lateinischen Großbuchstaben „A." und „B." in derselben Weise übertrug, wie Bartók sie zur Abkürzung der Tremolo-artigen 32tel-Skalen-Motive in den Streichern (linke Hand) notiert hatte; außerdem korrigierte Bartók nachträglich in Zf. 26^{+7-8} den 32tel-Lauf der ‚linken Hand', was Emma Kodály in gleicher Weise kopierte.[539] Diese Abschrift einer nun schon ‚dritten' Entwurfsfassung fertigte Emma Kodály im Jahre 1915 an.[540] Offenbar war im Hinblick auf die Anfertigung eines Klavierauszugs ein übersichtlich zusammengefasster Notentext der revidierten – die gestrichenen 30 Takte tauchen nicht mehr auf – Fassung der S. 7, 8 von Quelle **B** notwendig geworden, dar. Sie übertrug des Weiteren den roten Ordnungsbuchstaben „a." aus S. 7 (nicht aber „a1"), was später von Bartók mit Bleistift korrigiert wurde: Über das „a." schrieb er ein „b." (Zf. 27), während er den neuen Abschnitt „a." einige Takte früher kennzeichnete (Zf. 26).[541] Hieran wird nochmals deutlich, dass Bartók nach erneuter Aufnahme der Kompositionsarbeit Ende April 1916 mit einem gemischten Manuskript arbeitete, bei dem tatsächlich die nicht paginierte S. 4 (Quelle **A**) mit dem Buchstaben „c" auf Quelle **D**, Fol. 7, und nicht auf Quelle **B**, S. 8 folgt. Die Probenziffern 26-28 trug Bartók mit blauem Buntstift ein, was zusätzlich die Beziehung von Quelle **D** zu Quelle **A** grafisch hervorhebt, denn dort setzen sich die blauen Probenziffern 29-46 auf den Seiten 3-12 fort. Schließlich fügte Márta Ziegler die Handlungsbeschreibung „Az erdő t.[ulajdon]képpeni tánca" [Der eigentliche Tanz des Waldes] über der Markierung „b." hinzu sowie Tempobezeichnungen zuzüglich Metronom-Angaben.[542] Eine ungarische Handlungsbeschreibung für den neuen Abschnitt „a." gibt es nicht.[543]

---

[539] Beide notierten die zwei neuen Skalen-Motive unterhalb des Systems der linken Hand und markierten die Stelle der Einfügung mittels einer geschweiften Klammer.

[540] Bartók hatte sich im Jahre 1915 dieses 20linige Eberle-Notenpapier Nr. 6 für Kompositionsarbeiten besorgt, vgl. SOMFAI: *Béla Bartók*, S. 97. Ein weiterer Hinweis für die Datierung der Quelle **D** ist das Datum der Widmung auf ihrer Vorlage (Quelle **B**), nämlich der 21. Dezember 1915. Nach Somfais Klassifizierung des Bartókschen Kompositionsprozesses gehört Quelle **D** somit zum Typ 4.

[541] Vgl. dazu Tabelle 9: Ziffern-Buchstabengliederung der Handlungsbeschreibungen im Anhang.

[542] Diese Handlungsbeschreibung wurde übrigens in allen anderen heute verfügbaren Quellen ausgelassen. Es ist davon auszugehen, dass Márta sie auf Grundlage des ersten Klavierauszugs (Quelle **E**) nachgetragen hatte, welcher heute jedoch nur unvollständig erhalten ist.

[543] Doch in Bartóks Klavierreinschrift (Quelle **F**) befindet sich auf S. 11 an dieser Position (Zf. 26) die deutsche Regieanweisung (fremde Hand, rot) „Der Prinz dringt vor." Ob auch in diesem Fall der erste Klavierauszug die Vorlage für die Übersetzung bildete, diese Frage bleibt offen. Die Regieanweisung wurde schlussendlich gestrichen. Vgl. **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.**11: **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.** im Anhang.

10.18132/LFZE.2016.19

Zu BA-N 1992/1-5 (Quelle **E**): Es ist der Überrest eines von Márta Ziegler auf Eberle-Notenpapier mit der Schutzmarke J.E.&Co. | Deposé | Nr. 3 | 14 linig angefertigten, von Bartók ergänzten, korrigierten und revidierten Klavierauszugs (Zf. 167^{+3}-194^{+11}, Schluss).[544] Márta Ziegler verwendete für ihre Abschrift des Entwurfs dasselbe Notenpapier, das die vierte und letzte Entwurfsschicht in Quelle **A** bildete. Es sind zwei Paginierungen zu erkennen: Die Seitenzahlen 46-54 (Bartóks Hand, Bleistift) wurden neben eine kleinere (mit Bleistift gestrichene) Seitennummerierung von 71-79 (Márta Zieglers Hand, Tinte) notiert. Es darf als sicher gelten, dass es sich hier um einen Überrest des für das Opernhaus ursprünglich vorgesehenen, einst vollständigen Klavierauszugs handelt.[545] Für die Einstudierung einer Choreographie war es üblich, eine sogenannte Répétiteur-Partie für den Korrepetitor anzufertigen, im 20. Jahrhundert übernahm ein speziell für Probenzwecke angefertigter Klavierauszug, teilweise mit choreographischen Angaben versehen, diese Funktion. Es ist aus praktischen Gründen gut vorstellbar, dass das Opernhaus das Klavierauszug-Manuskript wiederum von einem Hauskopisten abschreiben lassen wollte und ihn deshalb – nicht nur, um das Werk überhaupt einmal kennen zu lernen – benötigte. Allerdings ist ein solcher Répétiteur-Klavierauszug bislang nicht auffindbar. Da sich darin auf S. 46 eine Nebenbemerkung Bartóks auf Deutsch befindet (*N.B.!* | *Tremolo mit* | *kleinen Köpfen* | *auf der ganzen* | *Seite*; Bleistift), ist davon ausgehen, dass zumindest ein Teil dieses Klavierauszug für die Drucklegung bei der Wiener Universal Edition vorbereitet worden war.[546]

Márta Ziegler nahm für ihre Abschrift im Sommer 1916 eine Entwurfsfassung zur Grundlage, deren erste Materialschicht von Bartók mit Tinte bereits einmal korrigiert worden war. Zunächst trug Bartók mit Tinte einige Vortragsanweisungen zu Tempo, Dynamik und Artikulation über Márta Zieglers Grundschrift ein.[547] Anschließend nahm er in einer großen Revisionsphase, die der Orchestrierung vorausging und wahrscheinlich noch währenddessen andauerte, viele Änderungen des musikalischen Materials im Entwurf vor. Im Partitur-Autograph sind jedoch solche Revisionen nicht mehr zu sehen. Auf diesen Revisionen des Entwurfs beruhen solche Änderungen in

[544] Beschrieben sind jeweils Vorder- und Rückseite der fünf Folios, im Weiteren benannt Folio 1^{r}-5^{v}.
[545] Siehe die in Kap. 3.2.2 erwähnte Anzahl der Seiten eines Klavierauszugs auf dem Titelblatt der Quelle **A** (PB 33PS1).
[546] Vgl. dazu Kap. 3.2.5.
[547] Wie üblich trug Márta Ziegler der Vollständigkeit halber die Vortragsanweisungen und Tempi im Entwurf nach, sofern sie dort noch nicht notiert waren. Vgl. dazu **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.**10: **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.** im Anhang.

10.18132/LFZE.2016.19

Márta Zieglers Abschrift, wie sie in Quelle **D** spätestens in Vorbereitung des Drucklegungsprozesses vorgenommen wurden.[548] Darunter sticht eine Variierung des Rhythmus in Zf. 174^{+3} und Zf. $177^{+1, 2}$ hervor. Durch Diminution der Notenwerte variierte Bartók den im Moment der Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit der Prinzessin mehrmals vorkommenden Abschluss ihrer musikalisch dargestellten Gesten auf ♩. ♪ in ♫ ♩ (die Viertelnote mit Triller verziert). Die neue Wirkung der gestischen Motive ist gesteigerte Emotion und Expressivität – passend zu den Tempi *Agitato* (Zf. 177^{+3}) und *sempre più agitato* (Zf. 177^{+5}), deren Notation allerdings später wieder weggelassen wurde.[549] Bei einem erneuten Korrekturdurchgang mit Bleistift ergänzte Bartók Metronom-Zahlen, weitere Tempo-Angaben und besserte Kopierfehler aus.[550] Die Metronom- und Tempoangaben in Bleistift folgen augenscheinlich denjenigen, die Bartók schon mit rotem Buntstift in Quelle **A** eingetragen hatte, denn auf Folio 2^{r} wurde eine Korrektur aus dem Entwurf übernommen.[551] Außerdem hatte Bartók mit Bleistift die Handlungsbeschreibungen und Regieanweisungen auf Deutsch und Ungarisch eingetragen.[552] Der ungarische Text basiert auf Bartóks Eintragungen in Quelle **A** mit Bleistift. Interessant ist, dass er auf Folio 1^{v} die Szene der Verzweiflung der Prinzessin (Zf. 171-176), nach ihrem erfolglosen Kampf gegen den Wald, als „VIII. tánc“ [VIII. Tanz] betitelte, nicht aber in Quelle **A**. Auf diese Idee dürfte ihn Balázs' Szenario aus dem *Nyugat* gebracht haben, denn schon dort lässt Balázs den letzten, als achten übertitelten Tanz mit der Verzweiflungs-Szene der Prinzessin beginnen. Im Zuge seiner Eintragungen der deutschen Übersetzung strich Bartók jedoch diese Zwischenüberschrift wieder. Der Grund, die Idee wieder fallen gelassen zu haben, dürfte gewesen sein, dass es sich in der Tat nicht um einen Tanz der Prinzessin bzw. anschließend von Prinz und Prinzessin handelt, sondern vielmehr um eine

---

[548] Es befinden sich im Manuskript zwei kleine und ein größerer Korrekturstreifen aus dem 14linigen Eberle-Notenpapier Nr. 3. Während Márta Ziegler die ersteren zur Ausbesserung von Kopierfehlern angefertigt hatte, ist die dritte Klebung auf eine Revision im Entwurf zurückzuführen: Márta Ziegler hatte auf Fol. 2^{v} 7 Takte von Zf. 177^{+3}-178^{+3} auf diese Weise korrigiert, weil Bartók im Entwurf die Taktwiederholung einer dieser ‚Gesten der Verzweiflung' ergänzt hatte.

[549] Vgl. **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.**10: **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.** im Anhang.

[550] Bartók ergänzte nicht bloß Pausenzeichen, Haltebögen, vergessene Vorzeichen und eine übersehene Taktwiederholung, sondern er korrigierte auch einige Tonhöhen etwa durch Vorzeichenänderung oder übermalen des Notenkopfes, die im Entwurf missverständlich notiert waren.

[551] Quelle **A**, S. 31 (nach Archiv-Paginierung), Zf. 172^{+8}: ♩=69 korrigiert in ♩=66. Siehe für weitere Unterschiede **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.**10: **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.** im Anhang.

[552] Vgl. **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.**11: **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.** im Anhang.

10.18132/LFZE.2016.19

pantomimische Szene. Darüber hinaus sei angemerkt, dass der über dem ungarischen Text stehende deutsche zwar eine recht passable, aber nicht fehlerfreie Übersetzung ist. So heißt es etwa „Der Vorhang geht langsam hinab“ statt „Der Vorhang fällt langsam“. Eventuell stammt diese frühe Fassung von Bartók selbst. Die Klavierreinschrift wurde schließlich mit roten Probenziffern versehen.

Zu BA-N 1992/6+9 (Quelle **E**): Der Bogen stellt das Fragment eines von Márta Ziegler angefertigten, von Bartók ergänzten, korrigierten und revidierten Klavierauszugs dar. Sie verwendete für ihre Abschrift dasselbe Notenpapier, das in der vierten und letzten Entwurfsschicht der Quelle **A** bzw. im Quellenfragment BA-N 1992/1-5 verwendet wurde. Eine genaue Zuordnung des musikalischen Materials zu den endgültigen Probenziffern ist aufgrund der Revisionen problematisch. Das Fragment setzt ab Zf. 99^{+7} ein. Auf den Vorder- und Rückseiten der beiden Bogenhälften befindet sich die Seitennummerierung 51 bis 54 (Márta Zieglers Hand, Tinte), was darauf hindeutet, dass der Bogen aus einem einst vollständigen Klavierauszug stammt.[553] Auch hier ist die früheste Entwurfsfassung Basis der Abschrift Márta Zieglers gewesen, die von Bartók mit Tinte bereits einmal korrigiert worden war. Ergänzt wurde ihre Abschrift durch Bartóks Vortragsanweisungen zu Tempo, Dynamik und Artikulation in Tinte. Im Anschluss an eine Revision des komponierten Materials, die weitreichende Streichungen einschloss,[554] nahm Bartók einige Korrekturen vor, die nicht die Substanz der Komposition änderten, sondern die im Zusammenhang mit der Orchestrierung zu sehen sind.[555] In einem weiteren Arbeitsvorgang trug Bartók mit Bleistift ungarische Handlungs- und Regieanweisungen in den Klavierauszug ein.[556] Im Quellenfragment befinden sich drei bemerkenswerte Texteintragungen in Klammern: a) „ismét békesség a páros táncban“ [abermals Friedlichkeit im Paartanz] (Zf. 100^{+5}); b) „groteszk

[553] Die zwei Bogenhälften sind auf Vorder- und Rückseite beschrieben. Der Archivzählung des BBA entsprechend ist S. 51 = Fol. 6^{r}, S. 52 = Fol. 6^{v}, S. 53 = Fol. 9^{r} und S. 54 = Fol. 9^{v}.

[554] Die Korrektur, die sich in einer gestrichenen Passage auf Fol. 9^{r} befindet, stammt von Márta Ziegler selbst und berichtigt schlicht einen Kopierfehler (Akk. 4, T. 2, ‚rechte Hand‘, 4. Achtel: Akkord H-E-H gelöscht und korrigiert in D-G-D). Doch in den anschließenden Quintparallelen der ‚rechten Hand‘ wurden Tonhöhen durch Löschen einiger ♭-Vorzeichen korrigiert. Diese Korrekturen basieren auf Bartóks Änderungen im Entwurf. Auf die Streichungen in einem weiteren Revisionsvorgang wird gesondert einzugehen sein.

[555] Beispiel: Fol. 6^{r}, Zf. $101^{+1\text{-}3}$ (mit Auftakt), R.H.: 2. Stimme eine Oktave tiefer hinzugefügt, Notenbalken korrigiert. Diese Korrektur, die mit der Instrumentierung durch Holzbläser zusammenhängt, wurde in Quelle **A**, S. 19a (nach Archiv-Paginierung) mit Bleistift durch Oktavierungszeichens markiert. Bartók verfuhr ähnlich bis Fol. 6^{v}, Zf. 103^{+4}.

[556] Ausgelassen wurden dabei die komplett gestrichenen Seiten 53, 54 (Fol. 9). Es finden sich zudem noch Korrekturen von Fehlern mit Bleistift (z.B. Streichen oder Ergänzen von Vorzeichen), die entweder von Márta Ziegler übersehen oder in der Folge der Revisionen notwendig wurden.

10.18132/LFZE.2016.19

mozdulat“ [groteske Bewegung] (Zf. 100^{+6-7}); c) „groteszk mozdulat“ [groteske Bewegung] (Zf. 104^{+2-3}). Diese Anmerkungen zu einer choreographischen Umsetzung auf der Bühne fehlen an gleicher Stelle im zweiten Klavierauszug (PB 33PFC2), in der Opernhaus-Partitur und in den UE-Druckausgaben, während sich im Entwurf allein die erste Regieanweisung ‚a)‘ befindet und im Partitur-Autograph an selbiger Stelle „(a tánc tovább folyik)“ [Der Tanz fließt weiter]. Bartók kopierte demnach seine Eintragungen aus dem Entwurf und ergänzte diese. Folgende schlichte Erklärung bietet sich an: Zunächst dürften solche Hinweise der Funktion eines Klavierauszugs als Répétiteur-Partie als wichtig und hilfreich bei der Entwicklung einer Choreographie erachtet worden sein, wohingegen sie für den Dirigenten und seine Partitur in dieser Detailliertheit nicht unbedingt notwendig waren und deshalb keinen Eingang in die Noten fanden. Doch im Zuge der Einstudierung der ersten, konkreten Choreographie des *Holzgeschnitzten Prinzen* bzw. im Hinblick auf die Druckausgaben, die zukünftigen, eigenständigen Inszenierungen des Tanzspiels dienen sollten, wurden detaillierte choreographische Regieanweisungen obsolet, und daher aus der endgültigen Stichvorlage des Klavierauszugs getilgt.[557]

Im Quellenfragment BA-N 1992/6+9 können anhand eines Vergleichs mit dem Entwurf zwei Schichten von Revisionsvorgängen freigelegt werden:

(1) Im ersten Revisionsvorgang strich Bartók mit Tinte auf Fol. 9^{r} die unteren drei Akkoladen (von 5) und auf Fol. 9^{v} die ersten 8 Takte. Außerdem strich Bartók 3 Takte auf Fol. 9^{r} (Akk. 2, T. 6-8) und ersetzte sie durch 3 am rechten Seitenrand, auf handgezogenen Linien notierte Takte, ebenso ersetzte er auf Fol. 9^{v} einen poco-ritardando-Takt[558] (Akk. 2, T. 1) durch 2 am linken Seitenrand notierte Takte. Es sind exakt diese 5 neuen Takte, die von Márta Ziegler anschließend auf einem Notenpapierstreifen kopiert und in den Entwurf geklebt wurden.[559] Zudem sind auf Fol. 9^{v} Klebstoff-Spuren zu entdecken und man darf davon ausgehen, dass Bartók selbst

[557] Inwiefern solche recht konkreten choreographischen Anweisungen zu pantomimisch geprägten Körperbewegungen, die sich auf z. T. deutlich markierte Stellen der Partitur beziehen, später vom Komponisten als sogar störend empfunden wurden, wird in der Musikanalyse noch näher zu erörtern sein.

[558] Dieser Takt mit einem gebrochenen, absteigenden Dreiklangsmotiv d''-b'-g'-e' leitet über in einen neuen Formabschnitt, der hier noch mit *Meno mosso* überschrieben wurde, in der revidierten und endgültigen Fassung die Tanzpassage im *Tempo giusto* bildet (Zf. 107^{+7}-112). Somit entspricht der Takt Zf. 107^{+6}, der revidierte Takt trägt ebenso die Vortragsanweisung *ritardando*, doch die Melodie ist durch ein Quart- und Sekundintervall leicht, jedoch charakteristisch für Bartók abgewandelt in d''-c'-g'-f'.

[559] Siehe die Klebung aus 16linigem ungarischen Notenpapier ohne Schutzmarke in Quelle **A**, S. 19b (nach Archiv-Paginierung), Akk. 1, T. 2-6. Womöglich diente Márta Ziegler hierbei Quelle **δ** als Kopiervorlage (siehe Quelle **δ**, Fol. 2^{r}, x, T. 3-7, Notenbeispiel 13). Zur Beschreibung und Diskussion der Quelle **δ** siehe Kap. 3.2.6.

10.18132/LFZE.2016.19

einen Notenpapierstreifen mit korrigiertem Material angefertigt und eingeklebt hatte (über Akk. 4, T. 6-7 und Akk. 5, T. 1-7).[560]

Insgesamt fallen 27 Takte aus dem Material, das Zf. 105^{+7} ursprünglich fortsetzte, weg. Der bislang mit *Più Allegro* überschriebene Teil wurde von 49 auf 22 Takte gekürzt, wodurch sich Bartók aber der endgültigen Gestalt mit 14 Takten (Zf. 106^{+1}-107^{+6}) annäherte. Später trug Márta Ziegler die Vortragsbezeichnungen zur Dynamik wie üblich auch im Entwurf nach, sofern sie dort noch nicht notiert waren. Hierbei fällt auf, dass sie all diejenigen Anweisungen aus der zuvor gestrichenen Passage ignorierte und nicht übertrug. Die Tempo-Angabe *Molto moderato* (Zf. 100^{+5}) hatte Bartók im Klavierauszug (Fol. 6^{r}) mit dem in Klammern gesetzten Zusatz *subito* ergänzt und die Vortragsanweisung *poco marcato* hinzugefügt. Diese Angaben wurden ebenso wenig von Márta Ziegler im Entwurf nachgetragen. Bartók muss sie zu einem deutlich späteren Zeitpunkt gemacht haben. Möglich ist der Zeitraum 1917-1920, doch lässt er sich nicht mehr genau bestimmen. Eventuell ergänzte Bartók das *subito* erst im Zuge der Überarbeitung des Klavierauszugs für die Drucklegung: Im Partitur-Autograph trug Bartók den Zusatz *subito* mit Bleistift nach, doch in der Opernhaus-Partitur fehlt er, in Bartóks Teil der Stichvorlage des Klavierauszugs aber ist die vollständige Tempo-Angabe mit Metronom-Zahl in Tinte notiert.[561]

(2) Eine zweite Revisionsschicht stellt die umfangreichere Streichung mit Bleistift dar, die nicht nur 4 Takte der 1. Akkolade auf Fol. 6^{r} (Zf. 99^{+7}-100^{+2}) sowie 4 Takte der 5. Akkolade auf Fol. 6^{v}, sondern auch das komplette Fol. $9^{r, v}$ betreffen, sodass im Ergebnis 81 Takte in diesem Quellen-Fragment entfallen. Beim Vergleich mit Quelle **A** (S. 18, nach Archiv-Paginierung) springt ins Auge, dass die Streichung der 4 Takte von Zf. 99^{+7}-100^{+2} im Entwurf nicht übernommen wurde. Trotzdem erhellt sich der Grund für die Streichung mit Blick in die Partitur und die endgültige Fassung des Klavierauszugs. Dort erscheint das begleitende Streicher-Ostinato harmonisch minimal verändert, auch gegen die Notation eines 16tel-Triolen-Motivs hatte sich Bartók entschieden, denn es wurde nicht instrumentiert – mit einer einzelnen Ausnahme: Die Fagotte spielen es in Zf. 100^{-1}. Es bleibt festzuhalten, dass dieser zweite

[560] Bei dem verloren gegangenen Korrekturstreifen könnte es sich um jene 10 Takte gehandelt haben, die auch im Entwurf zu finden sind. Siehe Márta Zieglers Klebung aus 16linigem Notenpapier ohne Schutzmarke in Quelle **A**, S. 19b, Akk. 5, T. 8-9 und Akk. 6, T. 1-8. Diese 10 Takte trug Bartók auch in Quelle **δ,** Fol. 2^{r}, xiii nach (siehe Notenbeispiel 13). Sie könnten daher Márta Ziegler als Vorlage gedient haben.

[561] Vgl. Quelle **G**, 115, Quelle **H**, S. 127, Quelle **F**, S. 27.

10.18132/LFZE.2016.19

Revisionsvorgang zwar zeitlich vor bzw. parallel zu der Orchestrierung stattfand, die deshalb notwendigen Korrekturen und Streichungen des ersten Klavierauszugs (Quelle **E**) jedoch nachträglich zu einem späteren Zeitpunkt vorgenommen wurden.

Der Grund für die größere Streichung des ganzen Fol. $9^{r, v}$ ist ebenfalls beim Blick in den Entwurf schnell gefunden: Bartók war auf die Idee gekommen, einerseits den Abschnitt im *Più Allegro* mit der für den Komponisten sehr charakteristischen Tempo-Bezeichnung *Allegretto capriccioso (rubato)* zu versehen, andererseits dem Abschnitt im *Meno mosso* die ebenso signifikante Spielanweisung *Tempo giusto* zu geben. Unter diesem Gesichtspunkt der Präsentation zweier die Stile der ungarischen Bauernmusik maßgeblich prägenden Rhythmus-Typen – Parlando-rubato und Tempo giusto – wollte Bartók offenbar auch das musikalische Material revidieren und nochmals, vor allem im zweiten Teil, kürzen.[562] Zu diesem Zweck fertigte er eine Korrekturseite aus 16linigem ungarischen Notenpapier ohne Schutzmarke an, auf die er die neuen, etwas verlangsamten Tempi[563] zur revidierten Musik eintrug, überklebte damit S. 19b des Entwurfs (Quelle **A**) und bekräftigte diese Revision, indem er die verworfenen Takte auch dort auf S. 19a nochmals mit Tinte durchstrich.[564] Zu guter Letzt vervollständigte Bartók mit rotem Buntstift die revidierte Fassung dieses ersten Klavierauszugs mit Probenziffern und Metronom-Zahlen.[565]

Abschließend ist einem der, bislang nur in ungarischer Sprache veröffentlichten, Ergebnisse von Kroós Quellenuntersuchungen zuzustimmen: Die beiden im Budapester Bartók-Archiv unter BA-N 1992/1-5 und BA-N 1992/6+9 registrierten Manuskript-Fragmente sind Teile ein und derselben 79seitigen, einst vollständigen und frühesten Abschrift Márta Zieglers (Quelle **E**).[566] Sie fungierte ursprünglich als Klavierauszug für das Opernhaus und war sogar in einem frühen Stadium der Druckvorbereitungen –

---

[562] Der Aspekt der Gegenüberstellung dieser beiden für die ungarischen Volksmusik typischen Rhythmus-Arten ist gerade in diesem Moment des Tanzspiels, im 4. ‚Tanz der Prinzessin mit dem Holzprinzen' von mehrfacher Bedeutung, weshalb er im Verlauf der musikalischen Analyse gesondert beleuchtet wird, siehe Kap. 3.3.3 der vorliegenden Arbeit.

[563] Bartók änderte auch das durch allmähliche Tempo-Steigerung zu erzielende Endtempo *Prestissimo* (Quelle **A**, S. 21 nach Archiv-Paginierung, Akk. 1, T. 10) in ein *Vivace* (vgl. Zf. 111^{+5}).

[564] Die genaue Anzahl der verworfenen Takte aus der Tempo-Giusto-Passage und ihr motivischer ‚Inhalt' ließe sich erst herausfinden, wenn die Klebungen sowohl von S. 21 des Entwurfs (PB 33PS1) als auch von S. 55 des Klavierauszugs (PB 33PFC2) in Basel professionell vom Originalpapier gelöst werden könnten und das darunter liegende Material ans Tageslicht käme. Nicht zuletzt würde durch eine solche Öffnung der Klebungen ein weiterer Beleg für die Zusammengehörigkeit von Fol. 1-5 und Fol. 6+9 der Quelle **E** und S. 29-45 aus PB 33PFC2 gefunden werden.

[565] Infolge der Revisionen befinden sich diese roten Eintragungen nur auf Fol. $6^{r, v}$ (S. 51-52 nach Márta Zieglers Paginierung, Zf. 100-105). Die Metronom-Zahlen folgen den Eintragungen im Entwurf, wo sie in Bleistift stehen.

[566] KROÓ: „A fából faragott királyfi keletkezéséről", S. 296.

10.18132/LFZE.2016.19

zumindest in Teilen – als Stichvorlage für die UE 6635 Erstausgabe des Klavierauszugs (1921) des *Holzgeschnitzten Prinzen* vorgesehen. Für diejenigen, die einzelne Schritte in der Werkgenese nachvollziehen möchten, ist insbesondere der Bogen mit den Seiten 51-54 (Fol. 6+9) aufschlussreich, denn Márta Ziegler hatte ihre Abschrift noch vor einer Phase umfassender Revisionen des Werks angefertigt, sodass einzelne Revisionsphasen im Manuskript konserviert sind, die mit denjenigen im Entwurf abgeglichen werden können. Es wird im folgenden Abschnitt der Quellenuntersuchung aufgeklärt, in welcher chronologischen und materialen Beziehung die beiden Quellenfragmente zur Stichvorlage des Klavierauszugs (PB 33PFC2) stehen.

3.2.5 Die Quellen C, E und F: Der zweite Klavierauszug (PB 33PFC2)

Das aus 52 Seiten (zuzüglich Titelblatt und „Beiblatt II“) bestehende Manuskript PB 33PFC2 ist eine Mischform.[567] Bartók hatte eine Kompilation aus drei fragmentarischen Abschriften zu einem vollständigen Manuskript eines zweiten Klavierauszugs vom *Holzgeschnitzten Prinzen* verarbeitet. Es stellt die endgültige, revidierte Fassung des Tanzspiels dar, wie sie schließlich bei der Wiener UE in den Stich ging. Auf das Titelblatt schrieb Bartók seine Widmung *Herrn Kapellmeister Egisto Tango in tiefer Dankbarkeit* gewidmet oberhalb des deutschen und ungarischen Werktitels. Das Titelblatt aus 16linigem Notenpapier ohne Schutzmarke zeigt auf der Rückseite Bartóks *Anweisungen an den Stecher*. Aus ihnen geht die Funktion des „Beiblatt II“, einer Seite 18linigen Eberle-Notenpapiers mit der Schutzmarke J.E.&Co. | Protokollschutzmarke | Nr. 5 | 18 linig, hervor: Es enthält diejenigen Orchesterstimmen-Partien, die „an den angegebenen Stellen oben angebracht in ein 3. kleineres System klein gestochen kommen sollen.“

In diesem zweiten Klavierauszug kommen Erweiterungen und Änderungen des kompositorischen Materials vor, die teilweise in keiner der heute existierenden Entwurfsquellen ihre Entsprechung finden. Das Manuskript weist wiederum drei Quellenschichten auf, die man anhand des unterschiedlichen Notenpapiers leicht unterscheiden kann.

[567] KROÓ: „On the origin of the Wooden Prince“, S. 100.

10.18132/LFZE.2016.19

3.2.5.1 Erste Quellenschicht

Quelle **C**: Die ersten 10 Seiten wurden auf 20linigem Eberle-Notenpapier mit der Schutzmarke J.E.&Co. | Protokollschutzmarke | Nr. 6 | 20 linig beschrieben. Sie zeigen die Grundschrift von Emma Kodály (S. 1-2, 5) sowie von Márta Ziegler (S. 3-4, 5-10).[568] Frau Kodály hatte eine Teilabschrift des zweiten Entwurfs (Quelle **B**), und zwar von dessen korrigierten und revidierten Seiten 1, 2, 2bis begonnen,[569] brach ihre Kopierarbeit jedoch kurz vor Beginn des ersten Tanzes der Prinzessin ab – bemerkenswerter Weise genau an dem Punkt des Werks, wo auch die Vorlage S. 2bis endet.[570] Es wurde wohl vorerst nicht für nötig befunden, die Abschrift mit dem Material der nächsten Seite des zweiten Entwurfs (Quelle **A**, S. 3_v) fortzusetzen. Da es sich um dasselbe Notenpapier handelt, welches Emma Kodály auch für die Abschrift der in Quelle **B** gekürzten Passage aus dem ‚Tanz der Bäume' benutzt hatte (Quelle **D**), ist vom gleichen Entstehungszeitraum der beiden Manuskripte (Quelle **D**, **C**) – nämlich laut Widmung im zweiten Entwurf das Jahr 1915 – sowie ihrer gleichen Funktion – nämlich die einer Abschrift ins Reine besagter revidierter Seiten des zweiten Entwurfs – auszugehen. Die Mitwirkung Emma Kodálys an den Kopierarbeiten erklärt jedenfalls, weshalb die anschließend nicht mehr benötigten Entwurfs-Seiten getrost an ihren Bruder verschenkt werden konnten und im Kodály-Nachlass aufgefunden wurden.[571]

---

[568] Einer Augenkrankheit wegen musste sich Márta Ziegler im Juli 1915 einer Operation unterziehen, was sie eine längere Zeit daran hinderte, ihre Kopierarbeiten fortzusetzen, vgl. *CsalLev*, Nr. 329, Brief vom 17. Juli 1915, S. 238. Offensichtlich sprang Emma Kodály dem Ehepaar Bartók in dieser Zeit bei Kopierarbeiten zur Seite.

[569] Dabei beachtete sie etwa einige Noten-Tilgungen im Vorspiel (z.B. Quelle **B**, S. 1, T. 14: Quinte G ausgekratzt und durch Tritonus Fis ersetzt), die Hinzufügung der 6 Takte sowie die Streichung der 5 Takte der Horn-Melodie. Zur Bestätigung, dass Emma Kodály die Korrekturen und Revisionen der ersten Seite des Entwurfs beachtet hatte, müssten die zu Korrekturzwecken später von Márta Ziegler aufgeklebten Notenpapierstreifen erst noch professionell gelöst werden.

[570] Siehe Tabelle 6: Verteilung des Entwurfsmaterials in Quelle C des zweiten Klavierauszugs.

[571] Bartók machte so etwas ziemlich selten, aber im Fall von engen Freunden und Bekannten kam eine Widmung dieser Art durchaus vor.

10.18132/LFZE.2016.19

Tabelle 6: Verteilung des Entwurfsmaterials in Quelle C des zweiten Klavierauszugs

Entwurfsquellen A, B		Quelle C des Klavierauszugs	Zf., T.
B, S. 2 (1., 2. Akk., T. 5)	→	[*S. 3a, Emma Kodály*]; ersetzt durch S. 3 (6 Akk., Márta Ziegler)[572]	7^{-1}
B, S. 2bis (4., 5. Akk.)	→	S. 5 (1.-4. Akk., T. 2, Emma Kodály)	11^{-3}
A, S. 3_v (3.-6. Akk.)	→	S. 6 (1.-6. Akk.)	15^{+7}
A, S. 4_v (4.-6. Akk.)	→	S. 8 (4. Akk., T. 4-6. Akk.), S. 9 (1. Akk., T. 6)	20^{+2}
A, S. 6_v (1.-5. Akk.)	→	S. 9 (6. Akk., T. 6), S. 10 (1.-7. Akk.)	25^{+3}

Nun erhellt sich gleichsam die ursprüngliche Funktion des von Márta Ziegler niedergeschriebenen Teils der Abschrift. Die Hypothese zum weiteren Ablauf des Kompositionsprozesses nach der Entwurfsphase lautet: Höchst wahrscheinlich noch während, aber in jedem Fall nach Fertigstellung des ersten Klavierauszugs im Juli 1916 kam es zu einer Phase von grundlegenden Revisionen. Im Zuge der umfassenden Korrekturen, Streichungen und Änderungen, die selbstverständlich in beiden Manuskripten vorgenommen wurden, entschied Bartók offenbar, dass weitere Seiten des Entwurfs in Reinschrift gebracht werden mussten, bevor es an die Arbeit der Orchestrierung ging, denn er blieb weiterhin Bartóks wichtigster Ausgangspunkt in allen Phasen des Kompositionsprozesses. Márta Ziegler übernahm diese Aufgabe, indem sie der Einfachheit halber Emma Kodálys bereits vorhandene Teilabschrift fortsetzte und mittels Klebungen korrigierte. Anschließend trug sie die Handlungsbeschreibungen und Regieanweisungen sowie Vortragsanweisungen nach, die sie zu diesem Zeitpunkt dem von ihr angefertigten Klavierauszug entnehmen konnte. Deshalb wandelte sich die Funktion der Quelle **C** insgesamt mehrere Male. Nicht nur der besseren Lesbarkeit wegen und zur Vermeidung von Fehlern beim

[572] Angesichts des Größenverhältnisses der Notenschrift Emma Kodálys und Bartóks (2:1) ist sogar davon auszugehen, dass sie ursprünglich einen ganzen Bogen des 20linigen Eberle-Papiers, d.h. ebenfalls die Seiten 3 und 4 für die Reinschrift verwendet hatte, diese aber von Márta Ziegler ersetzt werden mussten aufgrund einer späteren Revision. Zur Unterscheidung wird die verschollen geglaubte originale Seite *kursiv* gekennzeichnet. Da diese Hypothese aber nicht mehr bewiesen werden kann, erscheinen die Seitenangaben hier in eckigen Klammern. Auch Kroó wies darauf hin, dass es zwischen dem kompilierten Entwurf und der von Márta Ziegler fortgesetzten und korrigierten Abschrift notwendigerweise weitere Übergangsformen gegeben haben muss, entweder in Form der Revisionen in Quelle **E** oder in anderweitiger Form wie Korrekturseiten und Korrekturstreifen, vgl. KROÓ: „On the origin of the Wooden Prince", S. 100.

10.18132/LFZE.2016.19

Orchestrieren war die Abschrift von Nutzen, sondern auch zu Präsentations- und Werbezwecken sowie bei der späteren Vorbereitung einer Stichvorlage des Klavierauszugs. Darüber hinaus war für das Entwerfen der Choreographie und zu Probenzwecken eine in ihrem dramaturgischen Ablauf klare, unmissverständliche und vollendete musikalisch-szenische Grundlage in Form eines Klavierauszugs unabdingbar.

Auch Márta Ziegler ist der zweiten Entwurfsschicht gefolgt, als sie Emma Kodálys Kopierarbeit auf S. 5 mit dem musikalischen Material von Quelle **A**, 3_v fortsetzte.[573] Ihre Grundschrift endet auf S. 10 exakt dort, wo auch in Quelle **A**, S. 6_v die Musik endet. Allerdings sind substanzielle, dramaturgisch bedeutende Änderungen an der Komposition zu konstatieren. Angesprochen sind zunächst Streichungen und Revisionen mittels Klebung auf den Seiten 3_v-5_v des Entwurfs: Die erste Streichung dreht sich um den dramaturgisch entscheidenden Moment, als der Prinz sichtbar wird und die Fee ihren ersten Befehl gibt, um die Prinzessin in ihr Schloss zurückzujagen: Ursprünglich verdichtete Bartók die Aktion auf 3 Takte.[574] In der revidierten Entwurfsfassung lässt Bartók die Protagonistin erst ihr um drei Takte ergänztes tänzerisches Spiel im moderaten Tempo beenden, bevor der Umschwung bei Zf. 15^{+8} in das umso spannungsreicher wirkende *Allegro* passiert.[575] Sodann soll die Fee laut Regieanweisung im zweiten Klavierauszug (Quelle **C**, S. 7) statt nur einer, wie im Entwurf, sogar sechs Befehlsgesten ausführen, in der endgültigen Fassung musikalisch durch das sechsmal wiederholte Leitmotiv der Fee untermalt (Zf. $15^{+9\text{-}14}$).

Doch sowohl die 6 Befehlsgesten als auch die wichtige *Allegro*-Passage sind im Entwurf verloren gegangen, denn am unteren Rand von Quelle **A**, S. 3_v sind bloß Klebstoffspuren zu entdecken. Sie fehlen nicht nur als Entwurf vollständig, es gibt auch kein weiteres Manuskript, etwa eine Abschrift Bartóks, welches die Vorlage für Quelle **C** hätte sein können. Im Entwurf folgen auf der nächsten Seite 4_v (S. 36 nach Archiv-Paginierung) hingegen auf einer Klebung ausschließlich weitere Flucht-Motive der

[573] Siehe Tabelle 6: Verteilung des Entwurfsmaterials in Quelle C des zweiten Klavierauszugs.
[574] Quelle **A**, S. 3_v (S. 35 nach Archiv-Paginierung), Akk. 5, T. 5-8. Markierung der Position für Handlungsbeschreibung und Regieanweisung mit „2. a., b." in Rot oberhalb des Systems, vgl. im Anhang Tabelle 9: Ziffern-Buchstabengliederung der Handlungsbeschreibungen).
[575] Für die Hinzufügung der 3 Takte verlängerte Bartók wie üblich von Hand Notenlinien an den Seitenrändern. Ergänzt wurden folgende Takte: Akk. 5, T. 5 = Zf. 14^{+7}, Akk. 6, T. 1 = Zf. 14^{+8}, Akk. 6, T. 9 = Zf. 15^{+7}.

10.18132/LFZE.2016.19

Prinzessin, jedoch in einer von der endgültigen stark abweichenden Version.[576] Für letztere Revision stellte Bartók Korrekturstreifen aus dem 16linigen Eberle-Notenpapier Nr. 4 her. Da es sich um dieselbe Papiersorte handelt, die Bartók für seinen zweiten Entwurf benutzt hatte, ist sie chronologisch dem frühen Zeitraum der Werkentstehung, dem Jahr 1915 zuzuordnen. Daraufhin erfolgte ein erneuter Revisionsvorgang mit violett-blauem Buntstift, bei dem Bartók 4 Takte wieder aus der Klebung strich. Mit demselben Stift wurden übrigens weitere Passagen des Entwurfs gestrichen. Diese Streichungen blitzen unter Klebungen hervor, die Bartók aus dem 20linigem Eberle-Notenpapier Nr. 6 fabriziert hatte.[577]

Der Szenenabschnitt zwischen Erscheinen (*Allegro*, Zf. 15^{+8}) und Aufbruch des Prinzen (‚Wanderthema' im *Andante* ab Zf. 19) besteht in der Abschrift (Quelle **C**) allerdings aus 40 Takten und entspricht damit in seinem Umfang der endgültigen Klavierauszug-Fassung des Tanzspiels, während es im Entwurf nur 18 Takte sind. Eine möglicherweise einst existierende Korrekturseite und/oder eine entsprechende Klebung sind heute als verschollen zu registrieren.[578] Es existiert somit heute keine Handschrift mehr, auf deren Basis Márta Ziegler ihren Teil der Abschrift aus Quelle **C** angefertigt hatte. Allein anhand eines vergleichenden Blicks in den ersten Klavierauszug (Quelle **E**) wäre erkennbar, ob die Revision – ebenso wie Bartóks Klebungen auf 20linigem

---

[576] Im Kern sind dort die Flucht-Motive der Prinzessin, die von der Fee in ihre Burg zurückgejagt wird (vgl. Zf. 15^{+10}-19^{-1}), wiederzuerkennen, wie Kroó schon feststellte, vgl. KROÓ: „A fából faragott királyfi keletkezéséről", S. 294.
Bartók notierte auf einem Notenpapierstreifen in 2 Akkoladen (14 Takte, 1 unvollständiger) stark abweichende Akkorde (nur Grundton D bleibt unverändert) sowie Figurationen, die rhythmisch-melodisch (16tel-Skalen, Triller, Quart-Intervall) auch in der Abschrift des Klavierauszugs vorhanden sind, jedoch noch das rhythmische Element der Triolen vermissen lassen (vgl. ab Zf. 18^{+5}), und klebte sie über Akk. 1-2 von Quelle **A**, S. 4_v.

[577] Es befinden sich in Quelle A auf S. 5, 6, 13, 14, 15 (nach Archiv-Paginierung) Klebungen Bartóks auf 20linigem Eberle-Papier Nr. 6 – eben die Papiersorte, auf der Emma Kodály ihre Abschrift angefertigt hatte. Deren Anfertigung könnte somit bereits 1915 oder erst im Sommer 1916 bzw. vor oder während der Orchestrierungsphase geschehen sein. Aufgrund der Unvollständigkeit des ersten Klavierauszugs (Quelle **E**) kann bis heute keine Entscheidung in dieser Datierungsfrage getroffen werden. Es darf stark davon ausgegangen werden, dass diese Revisionen des Materials – und folglich auch jene auf den verworfenen Entwurfsseiten – seit Sommer 1916 vorgenommen wurden. Die Begründung lautet: Das musikalische Material dieser Klebungen wurde erneut und mehrmals (Bleistift, Tinte) korrigiert und diese Neuerungen wurden wiederum von Bartók ins Reine in Quelle **δ** übertragen; die kompositorischen Notizen bzw. autographen Abschriften von revidierten Takten wurden eben frühestens seit Sommer 1916 angelegt (siehe Kap. 3.2.6 Notenbeispiel 13). Laut Somfai komponierte Bartók 1915 und 1917 auf 20linigem Eberle-Papier Nr. 6. Da das Ehepaar Bartók wertvolles Notenpapier äußerst ökonomisch verwendete, wäre es darüber hinaus nicht überraschend, wenn auch im Jahr 1916 für einige Korrekturstreifen übrig gebliebene Bögen und Blätter verwendet wurden.

[578] Wie erwähnt, sind nur die Klebstoff-Spuren übrig. Immerhin ist nun verständlich, weshalb die Seiten 3_v, 5_v und 6_v der Quelle **A** schlicht mit zwei sich kreuzenden Tintenstrichen verworfen wurden, S. 4_v jedoch mit mehreren dicken, schwarzen Buntstift-Strichen: Letztere wurde nicht nur verworfen, weil sie schon ins Reine geschrieben, sondern weil sie in ihrem Material völlig obsolet geworden war.

10.18132/LFZE.2016.19

Eberle-Papier Nr. 6 – Márta Ziegler bei seiner Anfertigung bereits bekannt war und eventuell gar aus dem Jahr 1915 stammte, oder ob sie diese erst später, für den zweiten Klavierauszug kopieren konnte. Leider ist Quelle **E** unvollständig, ihr fehlt der gesamte Teil des Tanzspiels bis Zf. 106, und deshalb ist es weiterhin unmöglich, den Zeitpunkt der angesprochenen Revision samt Materialerweiterung näher zu bestimmen oder zumindest auf das Jahr einzugrenzen (1915 oder 1916?).

Hervorzuheben ist insbesondere folgende kompositorische Änderung, deren Vorlage in Form eines Manuskripts ebenso fehlt: Bartók fing den Augenblick, in welchem die Prinzessin den Hügel hochläuft und oben in ihre Burg verschwindet (Zf. 19^{-3-2}), mit einem Lauf in 8tel-Triolen aufwärts musikalisch ein. Dass diese Aufwärtsbewegung im *pp* zum Ende hin sogar *perdendosi* verklingt und sofort das Metrum in einen verlangsamten 2/2-Takt umschlägt, verdeutlicht auch beim bloßen Hören: Hier ist das „I. tánc vége" [Ende des I. Tanzes] erreicht, wie in Klammern oberhalb des Systems auch schriftlich angemerkt ist.



Notenbeispiel 6: KA UE 6635, S. 12. Ende des 1. Tanzes (Zf. 19^{-6-1}).

Das musikalische Gegenteil dessen geschieht auf S. 4_v der Entwurfsfassung.



Notenbeispiel 7: Quelle A (PB 33PS1), Ausschnitt aus S. 4_v (S. 36 nach Archiv-Paginierung). Das Notenbeispiel zeigt die Transkription der 8 Takte der 3. Akkolade, die dem ‚Wanderthema' des Prinzen vorausgehen. Es handelt sich um das Handlungsmoment, wenn die Prinzessin von der Fee endgültig aus dem Wald gejagt wird und in ihr Schloss hinaufgeht. Diese Entwurfsfassung wurde von Bartók um einen Takt gekürzt (mit Tinte gestrichen), des Weiteren korrigierte er f^1 in es^1 – wieder taucht auf diese Weise das für Bartóks musikalisches Denken bedeutsamere Quart-Intervall auf. Noch fehlen aber die für die musikalische Figur der Prinzessin charakteristischen 16tel-Triolen, einzig das Verzierungselement des Trillers bleibt unverändert.

10.18132/LFZE.2016.19

Die weitere Untersuchung von Quelle **C**, S. 8-10 zeigt im Vergleich mit Quelle **A**, S. 4_v-6_v einige mehr oder weniger geringfügige Abweichungen in der Musik, deren handschriftliche Vorlage ebenfalls unbekannt ist. Bedeutsam ist auf S. 5_v die Revision des ‚Verzweiflungsmotivs'. Bartók hatte auf einen Korrekturstreifen 10 Takte notiert: Erweiterung der ‚Liebesgeste' (vgl. Zf. $21^{-6, 5}$) ins ‚Liebesthema' des Prinzen (vgl. Zf. 21^{-4}-21^{+3}) sowie das ‚Verzweiflungsmotiv' (vgl. Zf. 21^{+4-6}) in neuer, insistierender, den klagenden Ausdruck verstärkender Fassung. Diesen hatte er auf S. 5_v über die 3. Akkolade geklebt. Im Zuge dessen ergänzte er am rechten Seitenrand der 2. Akkolade das Quint-Motiv der ‚Liebesgeste', weil es durch die Klebung verdeckt worden war, und strich in der 4. Akkolade die 2 Takte des ursprünglichen ‚Verzweiflungsmotivs' sowie die zuvor in Rot über das Motiv hinzugefügte Gliederungsziffer „4 a.". Außerdem korrigierte Bartók in der Klebung Notenwerte und strich T. 7, was er jedoch wiederrief durch die schriftliche Anmerkung *marad!* [bleibt!] oberhalb des Systems:



Notenbeispiel 8: Quelle A (PB 33PS1), Ausschnitt aus S. 5v (S. 37 nach Archiv-Paginierung). Das Notenbeispiel zeigt den Versuch einer Rekonstruktion des unter der Klebung (gestrichelte Linie) sich befindlichen ursprünglichen Musikmaterials in Akk. 3. Man erkennt über dem Korrekturstreifen einen Rest der roten Ziffer 3. Anhand der beiden Bindebögen über d‴ (T. 1 ‚Liebesgeste') und d‟ (T. 3 ‚Liebesmotiv'), die unter der Klebung hervorscheinen, kann vermutet werden, dass diese beiden wesentlichen Motive des Tanzspiels in ihrer Substanz unberührt blieben. Doch der weitere Verlauf beruht auf der Spekulation, dass es sich um die 1. Materialschicht handelte, die erst auf der Klebung korrigiert wurde (vgl. T. 7-8 mit T. 5-6 in Notenbeispiel 9). Der Takt unter Akk. 4, T. 2 zeigt die ursprüngliche Version der typisch ungarischen Rhythmus-Formel kurz-lang-lang zum Beschluss des ‚Verzweiflungsmotivs'.

10.18132/LFZE.2016.19

Obwohl die Klebung in Basel bislang noch nicht professionell geöffnet wurde, wurde versucht, die ursprüngliche Entwurfsfassung darunter zu rekonstruieren (Anhaltspunkt waren zwei Bindebögen, die unter der Klebung hervorblitzen sowie die Gliederungszahlen für den Handlungstext):



Notenbeispiel 9: Quelle A (PB 33PS1), revidierte Fassung von ‚Liebesmotiv' und 'Verzweiflungsmotiv. Das Notenbeispiel zeigt die Transkription der Klebung in Akk. 3 sowie der Fortsetzung des revidierten Abschnitts in Akk. 4. In Akk. 2 musste am rechten Seitenrand die ‚Liebesgeste' auf handgezogenen Notenlinien ergänzt werden. Die Streichung in T. 7 wurde durch *marad!* [bleibt!] widerrufen. Die ungarische rhythmische Schlussformel kurz-lang-lang des ‚Verzweiflungsmotivs' wurde in seiner korrigierten, diminuierten Version beibehalten (Akk. 3, T. 10), die Repetition der Sextole wurde augmentiert und die Anzahl der repetierten Töne verdoppelt.

Wieder verwendete Bartók das 16linige Eberle-Notenpapier Nr. 4, weshalb auch diese Revision ins Jahr 1915 zu datieren ist.[579] Diese neue Fassung von ‚Liebesmotiv' und ‚Verzweiflungsmotiv' wurde von Márta Ziegler in Quelle **C**, S. 9 kopiert; Bartók korrigiert später nur die Notation der 3. Stimme (Streicher-Tremolo) in das untere System.

Bartók wählte für die ‚Liebesgeste' zunächst die verbale Beschreibung der Körperbewegung des Tänzers: „A király szerelmes mozdulata" (Hand Márta Zieglers, Tinte) bzw. „Verliebte Gebärde" (fremde Hand, rote Tinte). Doch in die Partitur-

[579] Weitere Korrekturen mit Tinte und schwarzem Buntstift sind in den übrigen Akkoladen zu erkennen. Die Korrekturen setzen sich auch auf S. 6_v fort. Dort fuhr Bartók in Akk. 1, T. 7 (vgl. Zf. 22^{+3}) mit dem Komponieren zunächst mit Bleistift fort. Anschließend korrigierte er mit Tinte zwei Takte in Akk. 2. Die Korrekturen mit schwarzem Buntstift bilden erst die dritte Materialschicht, die sehr wahrscheinlich im Sommer 1916 im Zuge der Revisionen entstand, mit selbigem schwarzen Buntstift verwarf Bartók übrigens die Seiten.
Abweichungen von dieser Fassung, deren Vorlage unbekannt ist, sind jedoch in Quelle **C** an folgenden Stellen zu registrieren: (1) S. 9, Akk. 6, T. 1-3 (im ‚Verzweiflungsmotiv', Zf. 21^{+7-9}), L.H.: Rhythmus durch Punktierung verändert; (2) S. 10, Akk. 2, T. 4 (drei ‚Befehlsgesten' der Fee): Taktwiederholung.

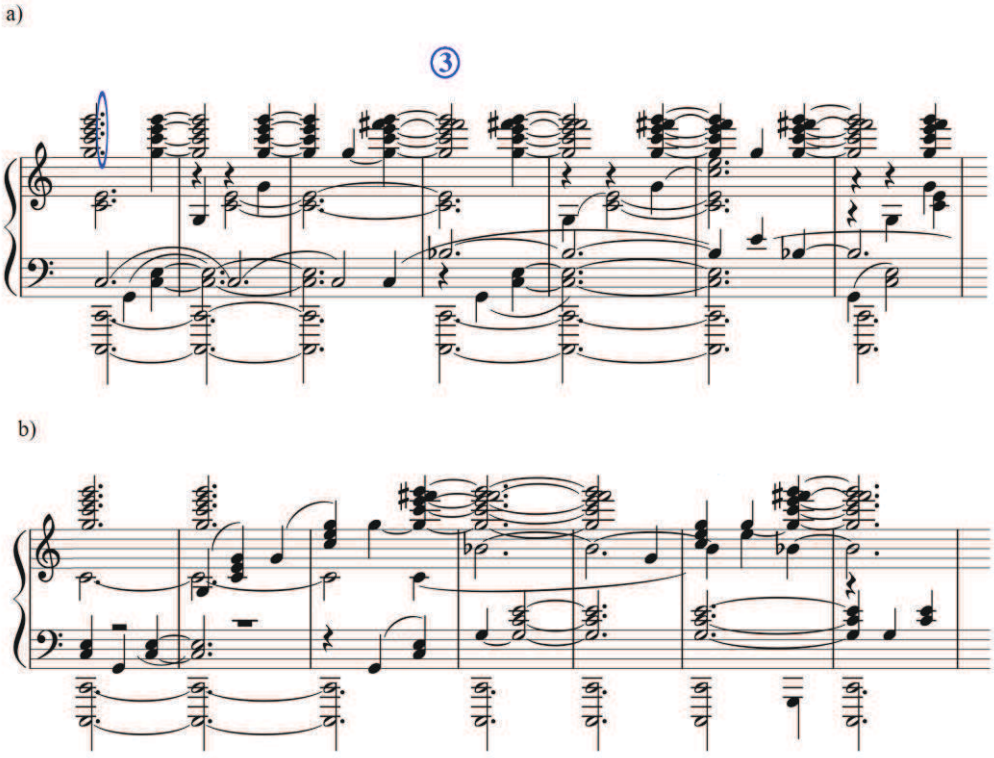
10.18132/LFZE.2016.19

Manuskripte wurde stattdessen die direkte Rede eingetragen: „(A királyfi:) Szeretem!“ Die deutsche Übersetzung der direkten Rede wurde zudem in den Druckausgaben des Klavierauszugs und der Partitur übernommen: „Der Prinz: „Ich liebe sie!“ Dem folgte ursprünglich die Handlungsbeschreibung „szerelmi megilletődés“ (Hand Márta Zieglers, schwarze Tinte) bzw. „Liebesrührung“ (fremde Hand, rote Tinte). Aber Bartók strich hier sowohl die ungarische als auch die deutsche Handlungsbeschreibung, sie wurde in allen anderen Quellen weggelassen. Bartók nahm also wiederholt Abstand davon, tänzerisch-pantomimische Körperbewegungen der Tänzer in Worte zu kleiden und zu minutiös zu vorzugeben.

Im nächsten Schritt ihrer Kopierarbeit fertigte Márta Ziegler Korrekturstreifen aus dem 20linigem Eberle-Notenpapier Nr. 6 an und klebte sie über Emma Kodálys Abschrift. Leider wurden sie in Basel bislang nicht geöffnet, sodass die Grundschrift Emma Kodálys nur unter Heranziehen der Quelle **B** zu rekonstruieren versucht werden kann. Es befinden sich 4 Klebungen in Quelle **C** auf S. 1 (Zf. 2^{-6}, Zf. 2^{+1-3}) und S. 2 (Zf. 2^{+4-9}, Zf. 3^{-1}-3^{+8}). Sie stellen im Vergleich mit Quelle **B** weniger Revisionen der Vorspiel-Musik, denn leichte Modifikationen in den Stimmeneinsätzen, rhythmische Änderungen zur Verdeutlichung des schwebenden Metrums (mehr Synkopen eingebaut) sowie in der Notation der Horn-Melodie, die ins untere Notensystem (linke Hand) verlegt wurde, dar. Es stellt sich die Frage, wann und zu welchem Zweck diese Ausbesserungen vorgenommen wurden.[580]

[580] Außerdem sei die Klebung von 8 Takten erwähnt, die sich auf S. 7 (Zf. 16^{-4}-16^{+4}) befindet. Sie wurde von Márta Ziegler aus 18linigem Eberle-Notenpapier Nr. 5 angefertigt. Weil sie jedoch in Basel noch nicht geöffnet wurde, kann zurzeit keine endgültige Aussage darüber getroffen werden, ob es sich schlicht um eine Fehlerkorrektur handelt, um eine Änderung in der Wahl der im Klavierauszug zu notierenden Instrumente (nach Beendigung der Partitur), oder ob das musikalische Material noch vor der Orchestrierung selbst revidiert wurde. Übrigens sind in der Partitur keine Spuren einer Revision zu sehen. Festzustellen ist im Abgleich mit dem Partitur-Autograph (vgl. PB 33PFSFC3/19), dass die 8 eingeklebten Takte die Melodik der Streicher wiedergeben, die 5 Takte davor (Zf. 15,9-Zf. 15,13) hingegen die Stimmen der Es-Klarinetten (Prinzessin) und der Trompete (6 Gesten der Fee).

10.18132/LFZE.2016.19



Notenbeispiel 10: Quelle C (PB 33PFC2/1-10), Ausschnitt aus S. 2. Das Notenbeispiel zeigt in a) die Transkription der von Márta Ziegler mittels Klebungen korrigierten Fassung der Abschrift Emma Kodálys. Bartók hatte anschließend mit blauem Buntstift die Probenziffer eingetragen und die übersehene Punktierung in Zf. 3^{-3} gestrichen. Beispiel b) zeigt eine Rekonstruktion der Grundschrift Emma Kodálys, ausgehend von S. 1 des zweiten Entwurfs (Quelle **B**). Schon der Beginn zeigt im Vergleich der beiden Beispiele a), b) eine neue synkopische Verschiebung des Metrums. Die Horn-Melodie der ‚Naturpoesis' (Ausschnitt, T. 4-7 mit Auftakt) wurde in a) tiefoktaviert in die ‚linke Hand' verlegt.

Eine Datierung der Klebungen im zweiten Klavierauszug ist insgesamt problematisch. Somfai zufolge hatte sich Bartók 1915 und 1917 sowohl das Eberle-Notenpapier Nr. 5 als auch Nr. 6 besorgt. Aufgrund des sparsamen Umgangs der Bartóks mit wertvollem und teurem Markenpapier überraschte es nicht, wenn diese Korrekturstreifen 1916 während der Orchestrierungsphase in die Abschrift eingeklebt worden wären.[581] Ein wichtiges Indiz für die Datierung liefert die Eintragung der Probenziffern mit blauem Buntstift, die Bartók auf die Klebungen geschrieben hatte. Die Begutachtung des Autographs der Partitur führt zu der Feststellung, dass mit den hier angeführten Revisionen in der 10seitigen Klavierreinschrift jene Werkfassung vor

[581] Somfais Studien zu Bartóks Gebrauch von Notenpapier zufolge, wurde das Notenpapier normalerweise in Bögen produziert und in Heften zu 10-12 ineinandergelegten Bögen verkauft. Bartók bemühte sich sehr, ökonomisch und sparsam mit dem wertvollen Papier umzugehen. Er nahm für Entwürfe etwa meist einzelne Bögen und legte sie aneinander, vor Kopierarbeiten bzw. Instrumentierungen vermochte er das benötigte Notenpapiermaterial vorauszuberechnen und band nur dieses ineinander zu einem Heft im benötigten Umfang. So konnte es passieren, dass am Ende einer Kompositionsarbeit einzelne Bögen oder Blätter aus einem der vom Hersteller verkauften Hefte übrig blieben, die Bartók und seine Frau für andere Arbeiten an Kompositionen auch einzeln verwendeten, vgl. SOMFAI: *Béla Bartók*, S. 98.

10.18132/LFZE.2016.19

Augen steht, die Bartók schließlich zu orchestrieren anfing. Es fällt nämlich auf, dass Quelle **C**, mit Ausnahme von S. 3-4, mit blauen Probenziffern versehen wurde, während alle anderen Quellenschichten rote Probenziffern erhielten. An dieser Stelle sei daran erinnert, dass sich blaue Probenziffern ebenfalls in den Entwurfsquellen befinden. Sie wurden in Vorbereitung auf die endgültige Eintragung nur probeweise eingetragen. Dabei signalisieren sie einen bemerkenswerten Zusammenhang: Zf. 1-25 befinden sich auf S. 1-10 der Quelle **C**, Zf. 26-28 stehen auf Fol. $7^{r, v}$ der Quelle **D**, Zf. 29-46 laufen in Quelle **A** bis S. 12 fort.[582] Die Nummerierung bricht in der zweiten Entwurfsschicht, wie bereits erwähnt, mit Zf. 46 in der zweiten *Agitato*-Passage des ‚Wellentanzes' ab.[583] Bis zur Einreichung des ersten Drittels der Partitur am 7. November 1916 im Opernhaus gelangte Bartók mit seiner Orchestrierungsarbeit des Bühnenwerks bis Zf. 48^{+4-6} auf S. 70, also bis zur dritten und letzten *Agitato*-Passage im ‚Wellentanz'. Insofern sind die blauen Probenziffern ein klarer Verweis auf die Manuskripte, mit denen – in ihrer Funktion als Particell – Bartók die Orchestrierung des *Holzgeschnitzten Prinzen* bewerkstelligt hatte: neben dem ersten Klavierauszug (Quelle **E**) also gerade der Entwurf (Quelle **A**) und die Abschriften Emma Kodálys und Márta Zieglers (Quellen **C** und **D**). Sie waren Bartók sicherlich ein Hilfsmittel, um angesichts des auf mehrere Manuskripte verteilten, revidierten und erweiterten kompositorischen Materials des Tanzspiels, das zu orchestrieren, aber auch dem Opernhaus zu präsentieren und höchst wahrscheinlich als Kopiervorlage für einen Répétiteur-Klavierauszug zu überlassen war, den Überblick zu behalten und die richtige Ordnung schnell zu erkennen.

Auf ebenso unsicherem Grund steht die Datierung der beiden Seiten 3 und 4 der Quelle **C**, zumal Márta Ziegler diese auf unbekannter Grundlage abgeschrieben hatte. Es tauchen hier beim Öffnen des Vorhangs 11 Takte Tremolo auf (Zf. 8^{-6}-8^{+5}), die auf der Korrekturseite 2bis des zweiten Entwurfs (Quelle **B**) noch fehlen und Emma Kodály daher unbekannt waren. In beiden Partitur-Manuskripten hingegen sind die 11 zusätzlichen Takte enthalten, ohne dass eine Korrektur sichtbar wäre. Es ist offensichtlich, dass es sich um Ersatzseiten handelt, denn: (1) Bartók trug keine Probenziffern mit blauem Buntstift in S. 3-4 ein. Später übermalte er die blauen Probenziffern 1-4 auf S. 1-2 mit rotem Buntstift und trug auf S. 4 in Rot noch Zf. 8 ein.

[582] Kroó ist in seiner Analyse der Werkgenese des *Holzgeschnitzten Prinzen* auf die blauen Probenziffern nicht näher eingegangen, er erwähnte nur flüchtig die Eintragungen in PB 33PFC2.
[583] Im Partitur-Autograph (Quelle **G**) steht Zf. 46 auf S. 65. Die Probenziffern wurden dort mit rotem Buntstift eingetragen.

10.18132/LFZE.2016.19

Bartók wies zudem in seinen *Anweisungen an den Stecher* darauf hin, dass die Probenziffern 5-7 fehlen und er sie „erst in den 1. Abzug eintragen" würde.[584] (2) Außerdem ergänzte er mit Tinte bei Zf. 8^{+1} die ungarische Regieanweisung „Függöny. A tündér a domb bal oldalán áll, a királykisasszony az erdőben ül" [Vorhang: Die Fee steht links am Fuße des Hügels, die Prinzessin sitzt im Walde], was jedoch von der Textfassung der Partitur-Manuskripte abweicht.[585] Es ist ziemlich eindeutig, dass Bartók sie nachträglich in S. 4 hineingeschrieben hatte, denn alle weiteren ungarischen Texteintragungen ab S. 5 stammen aus einem früheren Arbeitsdurchgang von Márta Ziegler. Besonders auffällig ist jedoch – neben der Tatsache, dass auf den beiden Ersatzseiten keinerlei deutsche Übersetzung eingetragen wurde – dass Bartók die Regieanweisung „Die Prinzessin rührt sich, macht spielerische Bewegungen", wie sie im UE 6635 Klavierauszug bei Zf. 8^{+13} gedruckt steht, ausgelassen hatte, sie fehlt sowohl auf Deutsch als auch auf Ungarisch. In den beiden Partitur-Manuskripten steht nur „A királykisasszony megmozdul" [Die Prinzessin rührt sich], im Entwurf (Quelle **B**) befindet sich an dieser Stelle bloß der Platzhalter „a." in Rot, sodass aus der Quellenlage die Vorlage für den Druck nicht ersichtlich ist. Eines aber lässt sich feststellen: Schon im *Nyugat*-Szenario von Balázs sowie in der von ihm und Marianna Müller gelieferten deutschen Übersetzung des Szenarios (Szenario-Quelle D) ist die Rede von der spielenden Prinzessin, die auch die Bäume pantomimisch zum Spiel auffordert. Entweder holte Bartók den Eintrag in dem in den *Anweisungen an den Stecher* erwähnten „Beiblatt I" oder erst bei Durchsicht eines Korrekturabzugs nach.[586]

Es gibt somit gute Gründe zu der Annahme, dass die beiden Ersatzseiten von Márta Ziegler tatsächlich erst 1920 für die Drucklegung des Klavierauszugs kopiert worden sind.[587] Endgültig lassen sich die hier angeführten Datierungsprobleme nicht lösen. Die Entstehungsgeschichte der ersten Quellenschicht des Manuskripts PB 33PFC2 ist somit doch etwas verzwickter, als die knappe Quellenbeschreibung und Darstellung der Werkgenese Kroós vermuten lässt.

---

[584] Korrektur der Probenziffern 5 und 6 in der Partitur-Abschrift des Opernhauses (Quelle **H**) könnte ein Grund sein, weshalb Bartók endgültige Probenziffern an die UE vorerst nicht übermitteln konnte und vielleicht erneut nachgucken und seine Manuskripte vergleichen wollte.

[585] In den Partitur-Manuskripten steht einfach „(A függöny lassan felgördül)", im Autograph übersetzt in „Der Vorhang geht langsam auf." Siehe **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.**11: **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.** im Anhang.

[586] Da in beiden Fällen die Quellen verschollen oder vernichtet sind, kann der Weg dieser Regieanweisung in den gedruckten Klavierauszug nicht mehr nachvollzogen werden.

[587] Zum Beginn des Drucklegungsprozesses des UE 6635 Klavierauszuges siehe den folgenden Abschnitt dieses Kapitels zu Quelle **F.**

10.18132/LFZE.2016.19

Zuletzt sei auf die Vortragsbezeichnungen und Handlungsbeschreibungen in Quelle **C** eingegangen: Tempoangaben, inklusive Metronom-Zahlen, sowie weitere Vortragsbezeichnungen trug Márta Ziegler mit Tinte ein, wobei sie nicht von den Angaben in den Partituren abwich. Bartók setzte hernach wie gewohnt die für definitiv befundenen Metronom-Zahlen in Klammern und verbesserte unter anderem in einem der letzten Korrekturdurchgänge mit blauem Buntstift zwei Tempoangaben.[588] Die Eintragungen des ungarischen Handlungstextes, die sich immer oberhalb einer Akkolade befinden, setzen auf S. 4 bei Zf. 8^{+1} mit Bartóks Hand in Tinte ein. Zunächst setzte Márta Ziegler die Nachtragungen des Handlungstextes und einiger Vortragsbezeichnungen im Entwurf (Quelle **A**) auf S. 3_v fort, unterbrach jedoch diese Aktion. Stattdessen kopierte sie Text und Vortragsbezeichnungen in beide Abschriften (Quellen **C**, **D**). Es ist bemerkenswert, dass hierbei in Quelle **A** und **C** zwei unterschiedliche Schriftstile Márta Zieglers zu erkennen sind, was auf unterschiedliche Arbeitsvorgänge hinweist: Ihre normale Schreibschrift (früherer Vorgang, 1916) und ihre kalligraphische Kopistenhandschrift (späterer Vorgang, 1920). Es findet sich jedoch keine hinreichend schlüssige Erklärung zur Frage, weshalb Márta Ziegler noch 1920 auf der Entwurfsseite 3_v Ergänzungen in kalligraphischer Schrift vornahm, obwohl die 10seitige Klavierreinschrift bereits vollständig vorlag und von ihr sogar schon mittels Klebungen korrigiert worden war. Eventuell könnte eine Streichung mit rotem Buntstift auf S. 5 (Akk. 4-6) und S. 6 (ganz) ein Indiz sein: Möglich wäre, dass Bartók ursprünglich vorhatte, die Entwurfsseite an ihrer statt für die Stichvorlage des Klavierauszugs zu verwenden, er schlussendlich davon absah und die betreffenden Entwurfsseiten endgültig verwarf. Die roten Streichungen in Quelle **C** wurden jedenfalls wegradiert und widerrufen[589] und sind nur schwer zu erkennen.

Zu den Auffälligkeiten in Márta Zieglers Texteintragungen zählt beispielsweise, dass die Handlungsbeschreibung „Die Fee regt sich, zieht wunderliche, breite Bögen mit den Armen über die Gegend“ (Zf. 13^{+7}) von ihr sowohl im Entwurf als auch im zweiten Klavierauszug mit dem choreographischen Zusatz „(két mozdulat)“ [zwei Bewegungen]

[588] Quelle C, S. 8, Zf. 19^{-6} und Zf. 19^{-1}; Siehe **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.**10: **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.** im Anhang.
[589] Der Mitarbeiter der UE, der die Stochvorlage für den Stich in Wien vorbereitete, notierte am linken Seitenrand der S. 6 „NB Stich gilt nicht!“

10.18132/LFZE.2016.19

ergänzt wurde, der in allen anderen Quellen fehlt.[590] Auch hier kann der erste Klavierauszug als Vorlage nur vermutet werden. Eine weitere interessante choreographische Angabe, die sich außerdem nur im ungarischen gedruckten Text in UE 6635 und im gestrichenen deutschen Text des zweiten Klavierauszugs befindet, steht auf S. 10, Zf. 23^{+1}: „II. Tánc. Az erdő megmozdul (eleinte bizonytalan, nem táncszerű mozdulatok)“ [II. Tanz. Der Wald regt sich (anfangs unsichere, nicht tanzartige Bewegungen]. Hieran zeigt sich zwar, wie geschickt Bartók die wortreichen, symbolistisch aufgeladenen Beschreibungen von Bewegung des *Nyugat*-Szenarios von Balázs sehr kurz und bündig in eine Regieanweisung zu verwandeln vermochte. Aber in der letztendlich gedruckten deutschen Übersetzung nahm Bartók wieder einmal jegliche Konkretisierung choreographischer Ideen heraus: „II. Tanz. (Tanz der Bäume). Der Wald belebt sich.“

Für die Präsentation des Tanzspiels an der Wiener Hofoper vermittels des Klavierauszugs, aber auch für die Drucklegung bei der UE wurde von einer fremden Hand[591] eine deutsche Übersetzung (rote Tinte) in den zweiten Klavierauszug notiert. Sie erscheint ab S. 5 teils zwischen den Akkoladen oder unterhalb, teils neben oder oberhalb der ungarischen Textstellen. Diese deutsche Übersetzung stellt jedoch nicht die endgültige Version des abgedruckten Handlungstextes dar, denn sie wurde mit Tinte von Bartók wieder gestrichen. Es handelt sich um eine sehr eng am ungarischen Original Bartóks aus dem ersten Klavierauszug orientierte, beinahe wörtliche Übersetzung, die von einer Vorlage abgeschrieben worden sein muss, denn das Schriftbild ist äußerst sauber und enthält keine Korrekturen. Daneben gibt es zwei jüngere Übersetzungsfassungen, nämlich diejenige im Partitur-Autograph sowie jene, die gedruckt wurde. Der Vergleich zeigt, dass die fremde Hand keine der beiden zur Vorlage genommen hatte. Sie erscheint stellenweise etwas fehlerhaft und ungewandt, sodass es sich durchaus um eine Abschrift jener Übersetzung aus dem ersten Klavierauszug (Quelle **E**) handeln dürfte, die Bartók bereits mit Bleistift säuberlich eingetragen hatte.[592] Über die beiden später entstandenen Fassungen der deutschen Übersetzung wird im Gang der Quellenuntersuchung zu sprechen sein.

---

[590] Siehe **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.**11: **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.** im Anhang. Unterschiede in den Texteintragungen zwischen den Quellen wurden **fett** hervorgehoben.

[591] Die fremde Hand des Gehilfen oder der Gehilfin ließ sich nicht identifizieren.

[592] Beispiele für etwas ungelenke Sätze: Quelle **C**, S. 6, Zf. 15^{+10}: „Die Fee im Walde schickt das Prinzesschen befehlend in die Burg hinauf.“; S. 9, Zf. 53^{+1}: „Er sitzt, um seinen Stab zuzubereiten.“ Siehe

10.18132/LFZE.2016.19

3.2.5.2 Zweite Quellenschicht

Eine zweite Quellenschicht von PB 33PFC2 (Quelle **F/a**) folgt auf 18linigem Eberle-Notenpapier mit der Schutzmarke J.E.&Co. | Protokollschutzmarke | Nr. 5 | 18 linig und umfasst S. 11-28. Es handelt sich um eine autographe Abschrift des Klavierauszugs, die Paginierung und Vortragsanweisungen allein in Bartóks Hand aufweist und das kompositorische Material ab Zf. 25^{+4} bis Zf. 107^{+6} fortsetzt. Im Grunde ist Quelle **F/a** eine für sich genommen vollständige Teilabschrift, denn es gibt keine Anzeichen dafür, dass Bartók nochmals eine Klavierreinschrift seines Tanzspiels von Anfang bis Ende angefertigt hätte. Vielmehr verhält es sich so, dass sich nach Beendigung der Partitur im Januar 1917 (bzw. ihrer Abschrift im März 1917) auch die Funktion des Klavierauszugs wandelte, denn sowohl für Probenzwecke als auch im Hinblick auf die Präsentation und Bewerbung des Tanzspiels an Theaterhäusern sowie damit verbunden auf eine Drucklegung musste der erste Klavierauszug (Quelle **E**) zu einem brauchbaren Manuskript umgearbeitet werden. Aufgrund dessen hatte Bartók begonnen, gewisse weitere Änderungen vorzunehmen, die zwar nicht die Substanz der Komposition angriffen und modifizierten, aber dennoch die Anfertigung einer in Teilen neuen – und zwar direkt von der Partitur ausgehenden – Klavierreinschrift nahelegten.

Natürlich können für eine Hypothesenbildung nur solche Abschnitte des Werks herangezogen werden, von denen alle Stadien der Genese in frühestmöglicher Manuskriptfassung bekannt sind. Eine solche Grundlage gibt es im Fall der Musik des *Holzgeschnitzten Prinzen* ab Zf. 99^{+7} bis zum Schluss bei Zf. 194. Für den Vergleich von Quelle **F/a** mit den anderen Manuskripten ist der Untersuchungsbereich ungleich begrenzter, wegen der fragmentarisch erhaltenen Quelle **E** nämlich auf Zf. 99^{+7}-107^{+6}. Folgende Ergebnisse der Quellenuntersuchung lassen sich festhalten: Zum einen gibt es marginale rhythmische Abweichungen von Entwurf und erstem Klavierauszug, die den Ausführungen der Instrumente in der Partitur entsprechen;[593] zum anderen wurden neue Stimmen mit Tinte, dabei in extra kleiner Notenschrift, ergänzt, die weder im Entwurf skizziert noch im ersten Klavierauszug hinzugefügt wurden;[594] daneben könnten weitere Abweichungen etwa in der harmonischen Notation erwähnt werden, die jedoch nicht

---

Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.11: **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.** im Anhang. Abweichungen im deutschen Text der UE 6635-Ausgabe wurden **fett** hervorgehoben.

[593] Beispiel: Zf. $101^{+5, 6}$, L.H. (Fagott): Die 2. Achtel diminuiert zur Sechszehntel, Ton repetiert.

[594] Beispiel: Zf. 100^{+3}, R.H.: Flötenstimmen ergänzt; sie ersetzen in Zf. $100^{+3, 4}$ sogar die in Quelle **A** und **E** notierten Streicher-Motive. Doch auch Mittelstimmen wurden an anderer Stelle hinzugefügt (etwa ab Zf. 102 die Stimmen der Klarinette und des Fagotts).

10.18132/LFZE.2016.19

auf Korrekturen der Harmonik an sich beruhen.[595] An solchen Stellen tritt die Tendenz Bartóks zutage, bei der Veröffentlichung nicht in erster Linie einen für den Korrepetitor möglichst spielbaren, praktischen Klavierauszugs zu gestalten, sondern seine Musik des Tanzspiels mit ihren individuellen Merkmalen realer darzustellen, auch auf Kosten der leichteren Lesbarkeit. Zu guter Letzt vervollständigte Bartók den Klavierauszug mit Instrumentierungsangaben in üblichen Abkürzungen.

Des Weiteren zeigt ein detaillierter Vergleich der Tempo-Angaben mit Metronom-Zahlen in den Manuskripten, dass Bartók in seiner Abschrift stellenweise abweicht von dem, was in Entwurf (Quelle **B**), erstem Klavierauszug (Quelle **E**) und sogar in den Partitur-Manuskripten (Quellen **G**, **H**) steht.[596] Diese Unterschiede sind wichtiges Indiz für die annäherungsweise Datierung der Quelle **F/a** ins Jahr 1917. Doch vor allem die Beobachtung, dass die Streichung der ursprünglichen Zf. 33-34 in beiden Partitur-Manuskripten, die Bartók im Autograph schriftlich bestätigt hatte (*dieses bleibt weg!*), augenscheinlich während der Probenphase zur Uraufführung des Tanzspiels *Der holzgeschnitzte Prinz* (ab Ende Februar 1917),[597] spätestens aber vor der geplanten Präsentation des Tanzspiels an der Wiener Hofoper (Ende November 1917) durchgeführt worden war, spricht für eine Entstehung von Bartóks Klavierreinschrift zwischen Februar und November 1917.

Es wäre durchaus möglich, wenn auch durch kein Dokument bestätigt, dass der Komponist den Direktor der Wiener Universal Edition, Emil Hertzka, in Wien am 11. oder 12. Juni 1917 aufgesucht hatte im Vorfeld der 1918 tatsächlich einsetzenden Vertragsverhandlungen. In einem Brief vom 5. Juni 1917 an Hertzka schlug Bartók diese beiden Daten vor:

> Im Besitze Ihres werten Briefes vom 30. Mai teile ich Ihnen mit, dass ich die deutsche Übersetzung des Text-buches erst heute bekommen habe.[598] Hier sende ich es Ihnen. Da ich in den nächsten Tagen in einer Angelegenheit nach Wien reisen muss, halte ich es für zweckmässiger, den Klavierauszug Ihnen eigenhändig zur Durchsicht übergeben, resp.

[595] Beispiel: Zf. 99^{+5}, L.H.: Begleitfigur Eis-Fis-Fis-Fis korrigiert in Eis-Fis-G-Fis. So wird die Chromatik der ostinaten Streicher-Figurationen abgebildet.
[596] Siehe **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.**10: **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.** im Anhang. Unterschiede zwischen den Quellen wurden **fett** hervorgehoben.
[597] Siehe Kap. 3.2.2 Quelle A: Der erste Entwurf (PB 33PS1), Fn 512, S. 156.
[598] Es geht aus keinem der bekannten Dokumente hervor, welche Übersetzung hier angesprochen ist und wer die Übersetzung angefertigt hatte. Nicht auszuschließen ist, dass Bartók die Übersetzung von Balázs und Müller (Szenario-Quelle D) an jenem Tag ausgehändigt bekam und Hertzka auslieh. Vielleicht handelte es sich bei der unbekannten Verfasserin um Wanda Gleiman, die bis 1917 in Budapest wohnhaft und gelegentlich als Übersetzerin für Bartók tätig war. In Betracht käme ebenso Henrik Horváth, der unter anderem eine Übersetzung der Mysterien von Balázs veröffentlicht hatte.

10.18132/LFZE.2016.19

> aus[?] demselben Ihnen das Werk – falls Sie es wünschen – vorzuspielen. Bitte teilen Sie mir telegraphisch mit, um welche Stunde und wo ich zu Ihnen mit dem Klavierauszug am 11. Juni (Montag) nachmittag oder am 12. Juni den ganzen Tag kommen kann.[599]

Um dem 20.-21. November 1917 besuchte Bartók Wien, um sich dort unter anderem in Begleitung von Graf Miklós Bánffy mit dem Direktor der Hofoper, Hans Gregor, zu treffen und den *Holzgeschnitzten Prinzen* am Klavier vorzuführen.[600] Ob dieses Vorspiel wirklich stattfand, ist nicht dokumentiert. Es ist stark in Zweifel zu ziehen, denn Bartók übergab den Klavierauszug Ludwig Karpath[601], damit dieser ihn der Hofoper übermitteln und jemanden auf das Werk neugierig machen möge, was jedoch vorerst nicht mit Erfolg gekrönt war.[602]

Zunächst ist hier jedoch die Frage zu stellen, welchen Klavierauszug Karpath erhielt. In einem Brief an die Zeitschrift *Musikblätter des Anbruch* vom 23. September 1919 ließ Bartók verlauten, er habe Karpath „vor 1 ½ Jahren" den Klavierauszug zugesendet, worin die deutsche Übersetzung der Handlung enthalten sei.[603] Aus der Tatsache, dass sich auf S. 51-54 im ersten Klavierauszug (Quelle **E**) weder Bartóks Eintragungen der deutschen Handlungsbeschreibungen noch seine neue, aus dem zweiten Klavierauszug stammende Paginierung befinden, im Gegensatz dazu auf S. 70-79 sowohl Bartóks eigene, mit Bleistift eingetragene Übersetzung als auch die Fortsetzung seiner Paginierung (S. 46-54) zu lesen ist, wird ersichtlich, dass Karpath einen neuen Klavierauszug in Empfang nahm, in welchem S. 51-54 keine Rolle mehr spielten, sondern welcher durch Kompilation der Quellen **C** (S. 1-10), **F/a** (S. 11-28) und **E** bis zum Schluss (S. 29-54) erstellt worden ist.[604] Bartók hatte also eine Abschrift des

---

[599] Siehe Bartóks Brief an Emil Herztka vom 5. Juni 1917 (unveröffentlicht, Fotokopie im BBA, Signatur: PB BB-UE 10 004).

[600] Dies geht aus einem Brief vom 3. November 1917 an Egon Wellesz hervor, siehe GILLIES, Malcolm/ GOMBOCZ, Adrienne (Hrsg.): *Bartók Letters: The Musical Mind*, Oxford: Oxford University Press, in Vorbereitung, Kopie der Druckvorlage von 1998 im BBA, Brief Nr. 66, S. 23-25. Direktor Gregor nahm das Werk schlussendlich nicht in den Spielplan auf.

[601] Ludwig Karpath (1866-1936) war ein österreichischer Musikschriftsteller, unter anderem Herausgeber der Musikzeitschrift *Der Merker* zwischen 1914 und 1917. In dieser Musikzeitschrift veröffentlichte Bartók seinen Artikel *Über die magyarische Musik* (November 1916).

[602] Siehe die auf den 13. März 1918 datierte Postkarte aus Wien von Ludwig Karpath an Bartók (BBA, BH 841). Karpath erwähnt, dass er das Interesse Hofkapellmeisters Schalk für das Tanzspiel wecken konnte und bittet Bartók, den Klavierauszug schriftlich als Abschrift zu deklarieren, da er sonst von der Hofoper aus internen rechtlichen Gründen nicht angenommen werden könne. Über den Verlauf dieser Angelegenheit fehlen weitere Informationen.

[603] Siehe Bartóks Brief an *Musikblätter des Anbruch* vom 23. September 1919 (Fotokopie im BBA, Signatur: PB BB-UE/MA 10 054).

[604] Somit ist verständlich, warum S. 51-54 als verworfener Bogen BA-N 1992/6+9 der einst vollständigen Quelle **E** im BBA aufbewahrt wird und nicht nach Amerika gelangt ist.

10.18132/LFZE.2016.19

Klavierauszugs nach Wien versendet, die noch nicht der endgültigen Fassung für die Stichvorlage (PB 33PFC2) entsprach. Wie die weitere Quellenuntersuchung zeigen kann, wurden nämlich S. 46-54 (Quelle **E**) erst zu einem späteren Zeitpunkt gegen eine Fortsetzung von Bartóks Klavierreinschrift (Quelle **F/b**) ausgetauscht.

Aus den Briefdokumenten über die Vertragsverhandlungen geht übrigens hervor, dass Bartók sich verantwortlich zeichnete für die Übersetzung der „Texte pantomimischer Werke".[605] Nach Abschluss der Vertragsverhandlungen schlug Bartók einige seiner Werke vor, die seiner Ansicht nach als erstes verlegt werden sollten. So schrieb er am 20. Juni 1918 an Hertzka:

> Als viertes Werk könnte der Klavierauszug [en]tweder meines Tanzspieles oder meiner jetzt aufgeführten Oper herausgebracht werden. Ich würde das Tanzspiel vorschlagen, dessen Text in deutscher Übertragung ich selber liefere, wogegen die Übersetzung des Operntextes jedenfalls einige Monate beanspruchen wird, so dass dieses Werk infolgedessen schwerlich im ersten Jahre der Druckerei übergeben werden könnte.[606]

Zwei Gründe legen die Notwendigkeit einer neuen Übersetzung des Szenarios zum *Holzgeschnitzten Prinzen* nahe: Sie war zum einen sprachlich überarbeitungsbedürftig, zum anderen wurde der dramaturgisch-choreographische Ablauf des Stücks und damit einhergehend die Schwerpunktlegung auf einen der beiden Bewegungscharaktere, Tanz oder Pantomime, punktuell verändert. Diskrepanzen bei der Zuordnung des musikalischen Geschehens zur Bühnenaktion tauchten augenscheinlich frühestens während der Proben zur Uraufführungen auf.

Auch in Bartóks Abschrift (Quelle **F/a**) setzte die fremde Hand die Eintragungen der deutschen Übersetzung in Rot fort, die sie in Quelle **C** angefangen hatte. Wie bereits angeklungen, wurden sie wahrscheinlich aus Quelle **E** kopiert. Sie basieren auf Bartóks früher entstandener ungarischer Version der Handlungsbeschreibungen und Regieanweisungen und damit gewissermaßen auf der Vorlage von Balázs und Müller (Szenario-Quelle D). Die fremde Hand kopierte den deutschen Text, nachdem Bartók bereits mit schwarzer Tinte den ungarischen Text eingetragen und korrigiert hatte.[607] Bei der ungarischen Textfassung in schwarzer Tinte handelt es sich um dieselbe vom Entwurf ausgehende, die Márta Ziegler bereits in ihrer und Emma Kodálys Abschrift

[605] Siehe Bartóks Brief an die UE vom 28. April 1918 (Fotokopie im BBA, Signatur: PB BB-UE 10 013).
[606] Siehe Bartóks Brief an die UE vom 20. Juni 1918 (Fotokopie im BBA, Signatur: PB BB-UE 10 024).
[607] Die roten Eintragungen stehen meist ober- oder unterhalb des ungarischen Textes, teilweise auch am Seitenrand den übrigen Freiraum nutzend, wobei sichtlich um den ungarischen Text herum geschrieben wurde.

10.18132/LFZE.2016.19

(Quelle **C**) nachgetragen hatte.[608] Hervorzuheben ist von den Korrekturen die Streichung der Charakterisierung der Musik, die das Herrichten der Holzpuppe einleitet, als „Munkadal“ [Arbeitslied] (Zf. 53^{+1}). Zumal sie weder in die Partitur noch ins Deutsche übertragen wurde. Außerdem wurden für die Eintragungen mit schwarzer Tinte zwei unterschiedliche Federn verwendet: eine dünne und etwas härtere sowie eine breitere und etwas weichere Feder.[609] Letztere benutzte Bartók für Texteintragungen in der vierten Quellenschicht des zweiten Klavierauszugs (Quelle **F/b**), sodass sie in der Mikrochronologie der Texteintragungen als die jüngere Schicht von den beiden identifiziert werden kann.[610] Des Weiteren sei auf die einzige Passage in Bartóks Abschrift aufmerksam gemacht, in der einige von ihm mit Bleistift skizzierte ungarische Handlungsbeschreibungen zu sehen sind. Es handelt sich um den ersten Teil der Dekorations-Szene (S. 19-20, Zf. 55^{+1}-63^{-2-1}), der in der endgültigen Druckfassung im *Sostenuto* wie folgt endet: „Er [der Prinz; die Verf.] stellt sich auf den Stein und hebt den Stab mit dem Mantel hoch empor, um die Aufmerksamkeit der Prinzessin auf sich zu lenken.“ (Zf. 62,4-7). Demgegenüber fielen die Bleistift-Skizzen zur Bühnenaktion in dieser Passage nicht nur detaillierter aus, sondern sie folgten auch dramaturgisch dem *Nyugat*-Szenario des *Holzgeschnitzten Prinzen* in seiner originalen Fassung, wo der Akt der Dekoration mit der Krone anstelle des Mantels beginnt. Allerdings sind die Bleistifteintragungen sehr schwer zu entziffern, denn sie wurden von Bartók ausradiert und zusammen mit dem roten deutschen Text mit Tinte gestrichen. Sie bilden vermutlich die dritte Schicht an Texteintragungen, sodass mikrochronologisch betrachtet insgesamt vier Schichten an Handlungsbeschreibungen unterschieden werden können.[611] Erkennbar ist Folgendes: „k[irály]f[i]. … felteszi (Zf. 55^{-2}) / táncol a bábbal (Zf. 55^{+1}) / leül (Zf. 55^{+4})/ és (Zf. 56^{+1}) / feláll a koronával (Zf. 57^{+1-2}) /

---

[608] Hinzuweisen ist auf einige Abweichungen von der Entwurfs- sowie Partiturfassung: 1.) Die ungarische Handlungsbeschreibung in Quelle **D** „Der eigentliche Tanz des Waldes“ bei Zf. 27^{+1} wurde von Bartók nicht übernommen; 2.) Bartók ließ weitere Beschreibungen und Regieanweisungen aus: „Das Ende des II. Tanzes (Zf. 38^{+2}), „Wellentanz“ (Zf. 39^{+9}) usw.; 3.) Abweichungen gibt es auch in der Textverteilung; 4.) Der Titel „III. Tanz“ wurde mit Bleistift von einem Mitarbeiter der UE eingetragen; 5.) Streichungen im Handlungstext wurden sowohl mit Tinte als auch mit Bleistift vorgenommen. Siehe **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.**11: **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.** im Anhang.

[609] Mit der etwas breiteren, weichen Feder ergänzte Bartók beispielsweise die Handlungsbeschreibungen „leül, gondolkozik“ [Er setzt sich und sinnt nach] (Quelle **F/a**, S. 18, Zf. 51^{-2}), „Várakozás“ [Erwartung] (Quelle **F/a**, S. 20, Zf. 62^{+5-6}).

[610] Siehe zur Datierung von Quelle **F/b** ins Jahr 1920 unten in diesem Kapitel.

[611] Hypothese: Ungarische Texteinträge mit dünner, harter Feder in schwarzer Tinte = 1. Schicht; Deutsche Texteinträge in roter Tinte oder Buntstift = 2. Schicht; Ungarische Texteinträge mit Bleistift = 3. Schicht; Ungarische Texteinträge mit breiter, weicher Feder in schwarzer Tinte = 4. Schicht.

10.18132/LFZE.2016.19

K[irály]k[isasszony]. … (Zf. 58^{-3-2}) / Kf. táncol (Zf. 59^{-3}) / mutat (Zf. 60^{+1})“ [Der Prinz setzt … auf / er tanzt mit der Puppe / er setzt sich / und / steht mit der Krone auf / die Prinzessin … / Der Prinz tanzt / er zeigt].[612] Merkwürdig ist dabei, dass die deutsche Übersetzung in Rot zwar an zweiter Stelle in der chronologischen Reihenfolge der Texteinträge steht, jedoch inhaltlich der – spätestens seit der Uraufführung – überholten Dramaturgie des *Nyugat*-Szenarios entspricht, wie sie die dritte Schicht der mit Bleistift skizzierten Handlungsbeschreibungen aufweist.

Es stellt sich die Frage, ob Bartóks Abschrift (Quelle **F/a**) nicht eigentlich schon kurz vor oder während der Vorbereitungen zur Uraufführung des Tanzspiels entstanden war und Änderungen am Szenario erst währenddessen (zwischen Februar und Mai 1917) auf der Bühne vorgenommen wurden, welche Bartók anschließend bei der Vorbereitung einer Stichvorlage für die UE 6635 Erstausgabe ins Manuskript einarbeitete. Auf der anderen Seite wäre vorstellbar, dass die Bühnenrealität der Urinszenierung tatsächlich der ursprünglichen Dramaturgie folgte, Bartók sich aber unter diesem Eindruck einer ersten Realisierung zu Revisionen entschied, die neuen Inszenierungen andere Wege eröffnete. Antworten können auf diese Fragen wohl nicht mehr gefunden werden, da es keine choreographischen Aufzeichnungen (z.B. Tanzpartitur) oder andere Dokumente von 1917 gibt. [613]

Zum einen beginnt auch laut des deutschen Textes die Herstellung der Holzpuppe mit dem Aufsetzen der Krone; zum anderen führt der Prinz einen „Tanz mit dem Stock“

---

[612] Siehe auch **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.**11: **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.** im Anhang.

[613] Das Problem stellt sich folgendermaßen:

(1) Angenommen, die Bleistift-Skizzen in der besagten Passage trug Bartók als erstes in Quelle **F/a** ein und korrigierte sie im zweiten Arbeitsschritt mit den Texteintragungen in schwarzer Tinte, so bliebe dennoch ungeklärt, weshalb die deutsche Übersetzung in Rot inhaltlich nicht der neuen, sondern der ursprünglichen Reihenfolge der Dekoration der Holzpuppe entsprach.

(2) Angenommen, die ungarischen Texteintragungen in schwarzer Tinte und dünner Feder bilden die erste Schicht, die deutsche rote Übersetzung die zweite, so wäre weiterhin nicht nachvollziehbar, weshalb eine dritte Textschicht in Form von Bleistift-Skizzen die überholten Handlungsbeschreibungen aufweist. Da der erste Klavierauszug (Quelle **E**) an dieser Stelle unvollständig ist, kann darüber nur spekuliert werden.

Folgendes Szenario im Prozess der Texteintragungen wäre denkbar: Bartók hatte bis auf die in Frage stehende Passage eine klare Vorstellung des choreographisch-dramaturgischen Ablaufs entwickelt. Es wäre sogar möglich, dass diese Detailfragen erst während der Probenphase zur Uraufführung mit Balázs, dem Choreographen Zöbisch und den Tänzern besprochen wurden. Es ist anzunehmen, dass erst bei der Realisierung des Tanzspiels auf der Bühne Änderungen im Detail vorgenommen wurden (etwa in Bezug auf die Reihenfolge der Dekoration der Holzpuppe), die sich in einer Revision des Szenarios durch Balázs niederschlugen (Szenario-Quelle C), jedoch nicht mehr in der Opernhaus-Ausgabe des Szenarios von 1917 berücksichtigt werden konnten. Dies würde erklären, weshalb Bartók erst im zweiten Klavierauszug bei der Vorbereitung zur Drucklegung die Textänderungen vornahm – zum einen, um die endgültige Dramaturgie der Bühnenhandlung einzuarbeiten, zum anderen, um anderen, neuen Inszenierungen Raum zu geben.

10.18132/LFZE.2016.19

auf (ab Zf. 55^{+1}). Diese Idee, nämlich die bisher als ‚Arbeitslied' titulierte Musik zum Auftakt der Szene der Herstellung als einen ‚Tanz des Prinzen mit dem Stock' zu strukturieren, dürfte inspiriert worden sein vom Szenario Balázs', denn im Original heißt es nach Fertigstellung der Holzpuppe: „Der Prinz läßt glückselig die Puppe tanzen und sich zieren, und hinter ihr verborgen tanzt er lockend zurück: Du wirst kommen, du wirst kommen!"[614] Während dieses Tanzes werden kontinuierlich pantomimische Aktionen vollführt: Der Prinz setzt sich, setzt die Krone auf den Stock, steht auf, zeigt die Krone, steigt auf den Stein. Jedoch rückte Bartók von der Konzeption seiner die Szene der Herstellung der Puppe einleitenden Musik als „Tanz mit dem Stock' wieder ab. Er strich alle mit Rot- und Bleistift eingetragenen Handlungsbeschreibungen und Regieanweisungen jener Passage raus, wodurch er eine zu minutiös und konkret ausgeführte Zuschreibung und Verknüpfung von Musik und Pantomime vermied. Im zentralen 4. Tanz von Prinzessin und Holzprinz wurde ebenfalls die pantomimische Aktion des Prinzen, der in den Tanz störend eintreten will, gestrichen (Quelle **F/a**, S. 27, Zf. 99^{+2}), sodass der Schwerpunkt nun voll und ganz auf dem Tänzerischen lag.

Tatsächlich ließ Bartók eine neue Übersetzung schreiben, deren Verfasserin oder Verfasser jedoch unbekannt ist.[615] Die neue Fassung orientierte sich eng an dem von Bartók gekürzten und revidierten ungarischen Szenario-Text aus der Partitur. Bartók trug ihn mit Bleistift in sein Partitur-Autograph ein, radierte ihn jedoch einige Zeit später wieder aus. Diese neue Fassung wurde wiederum revidiert, die endgültige und in den Druck gegangene Szenario-Fassung befand sich offensichtlich auf dem heute verschollenen „Beiblatt I".[616]

Im Sommer 1918 gedachte Bartók, den Klavierauszug „genau stichfertig zu gestalten."[617] Doch das Manuskript war in Wien lange Zeit verschollen, bis es endlich bei einem Archivar der Wiener Hofoper ausfindig gemacht wurde und Anfang 1920,

---

[614] Zit. n. Rikola-Ausgabe 1921, S. 162. Auch in der Übersetzung Müllers tanzt der Prinz mit der Holzpuppe: „Der Prinz (hinter dem Mantel der Puppe versteckt, lässt er glücklich, voller Hoffnung das Ding winken und tanzen, für sich werben, und tanzt damit rückwärts, das Prinzesschen lockend.)" (Szenario-Quelle D, S. 23).

[615] Es bleibt offen, welche Übersetzung des Textbuches vom *Holzgeschnitzten Prinzen* Bartók am 5. Juni 1917 erhalten hatte. Ebenso unbeantwortet bleibt die Frage, wann (zwischen 1918 und 1920) und von wem Bartók die zweite Übersetzung erhalten hatte, die er selbst zu liefern gedachte.

[616] In den *Anweisungen an den Stecher* (PB 33PFC2) erklärte Bartók: „Der deutsche Text befindet sich auf Beiblatt I. […]". Das „Beiblatt I" ist bislang verschollen. Ob diejenige Fassung, die schließlich gedruckt wurde, zuvor noch weitere Verbesserungen und Änderungen durchlief, kann heute nicht gesagt werden, denn die Korrekturabzüge des Klavierauszugs existieren nicht mehr oder sind verloren.

[617] Siehe Bartóks Brief an die UE vom 3. Juli 1918 (Fotokopie im BBA, Signatur: PB BB-UE 10 026), in VIKÁRIUS/GOMBOCZ (Hrsg.): *Briefwechsel zwischen Bartók und der Universal Edition*, S. 19.

10.18132/LFZE.2016.19

nach beinahe zwei Jahren Hertzka überreicht wurde.[618] Bartók hatte sich in einem Brief vom 21. Januar 1920 verständlicherweise äußerst besorgt gezeigt über den Verbleib des Klavierauszugs und sich nebenbei zum Grund geäußert, weshalb er überhaupt die zweite Fassung einer Stichvorlage (PB 33PFC2) angefertigt bzw. zusammengefügt hatte:

> Ferner möchte ich erfahren, ob Sie schliesslich den Klavierauszug des Holzprinzen aus der Wiener Oper erhalten haben? Es wäre mir höchst peinlich, wenn dieses Exemplar[619] in Verlust geraten wäre; es ist das einzige brauchbare (die [sic!] der Budapester Oper ist zu[r] Vervielfältigung absolut ungeeignet); so dass ich in diesem Falle einen neuen Klavierauszug anfertigen müsste.[620]

Aus einem weiteren Brief Bartóks an Hertzka ist zu erfahren, welche Änderungen er noch vorzunehmen wünschte am Klavierauszug, bevor die Stichvorlage produziert würde:

> Sind die Tempobezeichnungen, Numerierung [sic!] und der deutsche Text im Klavierauszug des „Hölzernen Prinzen" ganz genau und druckfertig überall an gehöriger Stelle angegeben? Wenn ja, dann brauche ich ihn vor der Drucklegung nicht nochmals durchsehen. Ich müsste dann Ihnen noch einige ergänzende Takte einsenden, die ich hier mit genauer Numerierung [sic!] bereit habe (es handelt sich um einige Stellen, wo eine dritte, kleingestochene Stimme[621] in den Klavierauszug eingereiht werden muss).[622]

Für einen Konzertabend mit eigenen und Kodálys Werken reiste der Komponist am 22. Februar 1920 nach Wien, sodass er sich vor Ort die Stichvorlage des *Holzgeschnitzten Prinzen* durchsehen und mit Hertzka persönlich besprechen konnte.[623]

---

[618] Siehe den Brief Hertzkas an Bartók vom 27. Januar 1920 (unveröffentlicht, BBA, BA-N 3792/33/a-b).
[619] Es geht um das Manuskript des Klavierauszugs PB 33PFC2, jedoch in einer anderen Fassung, nämlich mit dem wichtigen Unterschied, dass die ursprünglich 9 letzten Seiten aus Márta Zieglers Hand (S. 46-54) noch nicht ausgetauscht worden waren durch die letzten 7 Seiten aus Bartóks Hand (S. 46-52), d.h. Bartók hatte im Jahr 1918 eine Fassung auf den Postweg nach Wien gebracht, die aus S. 1-10 der Quelle **C**, S. 11-28 der Quelle **F/a** sowie S. 29-54 der Quelle **E** kompiliert worden war; erst 1920 wurden S. 46-54 ersetzt durch Quelle **F/b** (S. 46-52), siehe dazu den unten folgenden Abschnitt des Kapitels.
[620] Siehe den Brief Bartóks an die UE vom 21. Januar 1920, in VIKÁRIUS/GOMBOCZ (Hrsg.): *Briefwechsel zwischen Bartók und der Universal Edition*, S. 26. (Fotokopie im BBA, Signatur: PB BB-UE 10 067)
[621] Sehr wahrscheinlich handelte es sich bei den Taktergänzungen für eine kleinzustechende 3. Stimme um diejenigen, die Bartók auf dem „Beiblatt II" unter Angabe der Probenziffer notiert hatte.
[622] Siehe den Brief Bartóks an die UE vom 3. Februar 1920 (Fotokopie im BBA, Signatur: PB BB-UE 10 073), in VIKÁRIUS/GOMBOCZ (Hrsg.): *Briefwechsel zwischen Bartók und der Universal Edition*, S. 27. Darauf antwortete Hertzka am 6. Februar 1920 (unveröffentlicht, BBA, BA-N 3792/36/a-b): „Der Klavierauszug „Hölzerne Prinz" wird in sorgfältigster Weise zur Drucklegung eingerichtet, es erscheint mir aber doch richtig, dass Sie ihn vor Drucklegung durchsehen, nachdem Sie selbst von ergänzenden Takten für diesen Auszug schreiben."
[623] Am Sonntag, den 22. Februar 1920 um 15 Uhr kam Bartók mit dem Schiff in Wien an, wie er an die UE kabelte. Der Konzertabend war für den 23. Februar anberaumt, anschließend reiste Bartók nach Berlin

10.18132/LFZE.2016.19

Doch erst nach der Rückkehr aus Berlin nach Ungarn konnte Bartók die Stichvorlage überarbeiten, wie er am 30. März 1920 an Hertzka schrieb: „Die Druckvorlage von letzterem, kann ich Ihnen wegen den gewünschten Änderungen erst aus Ungarn zurückschicken.“[624] Es geht aus der Korrespondenz Bartóks mit der UE nicht klar hervor, welche Änderungswünsche hier angesprochen werden. Indessen erforderten sie von Bartók die Anfertigung einer Fortsetzung seiner autographen Abschrift (Quelle **F/b**).

Sie besteht aus den Seiten 46-51 aus 18linigem Eberle-Notenpapier Nr. 5 sowie S. 52 aus 20linigem Eberle-Notenpapier Nr. 6 und ist im Laufe des Aprils 1920 entstanden.[625] Die Seitennummerierung stammt von einer fremden Hand, nämlich von dem Mitarbeiter der UE, der den Klavierauszug für eine Stichvorlage vorbereitete. Materialmäßig beinhaltet die fortgesetzte Abschrift Bartóks die Musik ab Zf. 167^{+3} bis zum Schluss des Tanzspiels in Zf. 194^{+12} und ersetzt somit exakt die verworfenen Seiten 46-54 des ersten Klavierauszugs (Quelle **E**). Nachdem diese ausgetauscht wurden, bilden nun beide Teile der Quelle **F** im Verbund mit Quelle **C** und einem Rest von Quelle **E** die Stochvorlage der UE 6635 Erstausgabe (1921) (PB 33PFC2).[626]

Auch in Quelle **F/b** ist die Notation weiterer Stimmen in einem 3. und sogar 4. System, ausgehend von der Partitur, kennzeichnend. In der Vorbereitung zur Orchestrierung skizzierte Bartók im Entwurf mit Bleistift beispielsweise die Bläserstimmen und kopierte diese in Quelle **F/b** in kleinen Noten ins mittlere System.[627] Darüber hinaus ist zu erwähnen, dass die Vortragsanweisungen und Tempoangaben stellenweise sowohl von Quelle **E** als auch von den Partitur-Manuskripten abweichen. Zwar stellt Quelle **F** eine Reinschrift des revidierten ersten Klavierauszugs dar, dennoch

---

weiter für ein Konzert am 28. Februar 1920. Siehe die Briefe Bartóks an die UE vom 5. und 9. Februar 1920 (Fotokopie im BBA, Signatur: PB BB-UE 10 075 und 10 078).

[624] Siehe Bartóks Brief aus Berlin an die UE vom 30. März 1920 (Fotokopie im BBA, Signatur: PB BB-UE 10 083).

[625] Siehe Bartóks Brief an die UE vom 18. April 1920 (Fotokopie im BBA, Signatur: PB BB-UE 10 086): „In den nächsten Tagen geht von hier für Sie die Druckvorlage der Etüden, des Holzprinzen, und die Abzüge der Bauerntänze ab.“

[626] Dem Brief Hertzkas an Bartók vom 27. August 1920 (unveröffentlicht, BBA, BH 1612) zufolge, wurde ein erster Korrekturabzug im Sommer 1920 gedruckt, der erneut von Bartók korrigiert wurde. Der 2. Abzug wurde von Bartók im Dezember 1920 korrigiert, wie aus einem Brief Bartóks an die UE vom 3. Januar 1921 (Nachtrag eines Briefs vom 22. Dezember 1920) (Fotokopie im BBA, Signatur: PB BB-UE 10 102) hervorgeht. Beide Korrekturabzüge sind verschollen bzw. existieren nicht mehr.

[627] Vgl. Quelle **A**, S. 34, mit Quelle **F/b**, S. 46, bei Zf. 168^{+4} ff. Bartók skizzierte im Entwurf und übertrug in seine Abschrift ebenso die Tremolo-artigen 32tel-Läufe der Streicher, um ein weiteres Beispiel anzuführen.

10.18132/LFZE.2016.19

nahm Bartók weitere Korrekturen vor, die nicht nur auf Kopier- bzw. Notationsfehler zurückzuführen sind, sondern eine leichte Neuerung darstellen.[628]

Eine Fortsetzung finden auch die Handlungsbeschreibungen und Regieanweisungen auf Ungarisch (Bartóks Hand, schwarze Tinte, weiche und breitere Feder), jedoch nicht die deutsche Übersetzung (fremde Hand, rote Tinte).[629] In Quelle **F/b** befindet sich nur auf S. 48 deutscher Text (Bartóks Hand, schwarze Tinte, weiche und breitere Feder). Bei Zf. 176^{+1} heißt es: „Unterwegs stolpert sie über den Holzprinzen[630] und versetzt ihm einen ärgerlichen Fusstritt." Diese Regieanweisung stammt bereits aus der zweiten Übersetzung und wurde daher nicht gestrichen – im Gegensatz zu den folgenden beiden Regieanweisungen: „versetzt ihm noch einen Fusstritt" (Zf. 176^{+2}), „und noch einen" (Zf. 176^{+3}).[631] Die ungarische Vorlage der zweiten Übersetzung besteht aus einer gleichfalls revidierten Fassung der Handlungsbeschreibungen und Regieanweisungen, die Bartók erst 1920 für die Fortsetzung seiner Abschrift verfasst hatte. In ihr kommt Bartóks Bemühen um Pointierung und Kürze zum Ausdruck.[632] Anlass zu solch einer Neuformulierung könnte außerdem gewesen sein, dass Bartók einem zukünftigen Regisseur und Choreographen größere Gestaltungsfreiheit geben und die enge Verknüpfung von Bühnengeschehen und Musik etwas weniger explizit machen wollte. Insbesondere ist eine inhaltliche Erweiterung zu erwähnen, die Bartók womöglich bei der Uraufführung kennengelernt hatte, oder die er sich noch während der Proben überlegt hatte. Gemeint ist die Idee eines „langen Kusses" (Zf. 183^{+1}) bei der Umarmung von Prinz und Prinzessin.

Von besonderem Interesse ist jedoch, dass Quelle **F/b** Streichungen am Schluss des Werks erkennen lässt, die wieder ausradiert worden waren. An ihrer Statt eröffnete

---

[628] Beispiel: Quelle **F/b**, S. 50, Zf. 185^{+4}, Akk. 4, mittleres System: fis² korrigiert in eis². Diese Tonkorrektur befindet sich nicht im Entwurf, entspricht aber den Holzbläserstimmen in der Partitur. Außerdem hatte Bartók scheinbar einen Kopierfehler Márta Zieglers übersehen und diesen sogar selbst kopiert, denn die Melodie der Holzbläser (Mittelstimmen) in Zf. 184^{+4} entspricht auch in der Reinschrift nicht der Partitur.

[629] Die von Bartók ohnehin mit schwarzer Tinte und Bleistift gestrichenen Eintragungen der fremden Hand (rote Tinte) enden auf S. 25. Alle weiteren Eintragungen seiner deutschen Übersetzung (S. 27, Bleistift) wurden entweder gestrichen oder ausradiert. Anzumerken ist, dass die Schrift des ungarischen Handlungstextes in schwarzer Tinte in Quelle **F/b** die gleiche weichere und breitere Feder erkennen lässt, mit der Bartók auch in Quelle **F/a** Ergänzungen vorgenommen hatte. Hier beweist sich, dass es sich um die jüngste Schicht an Texteinträgen in Bartóks Abschrift handelt, die er erst 1920 vorgenommen hatte.

[630] In der Textfassung von Quelle **E**, Fol. 2^{r} stolperte die Prinzessin noch „in den Stab", was stärker an den *Nyugat*-Text als Vorlage gemahnt.

[631] Die beiden gestrichenen Regieanweisungen sind direkte Übersetzungen der neuen Fassung des ungarischen Handlungstextes. Auf Ungarisch befinden sie sich zudem in der vorhergehenden Fassung im Entwurf und in Quelle **E** (Bartóks Hand, Bleistift).

[632] Siehe **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.**: **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.** im Anhang. Unterschiede zwischen den Quellen wurden **fett** hervorgehoben.

10.18132/LFZE.2016.19

Bartók schriftlich eine Kürzungsmöglichkeit zu Inszenierungszwecken und legte sie nun samt der 3 auf S. 50 eingeklebten Überleitungstakte fest. Auf die dahinter liegenden Gründe wird im folgenden Musikanalyse-Teil der vorliegenden Arbeit eingegangen.[633]

3.2.5.3 Dritte Quellenschicht

Die dritte Quellenschicht besteht wiederum aus 14linigem Eberle-Notenpapier mit der Schutzmarke J.E.&Co. | Deposé | Nr. 3 | 14 linig und weist die Grundschrift Márta Zieglers auf. Die Vortragsanweisungen zu Tempo, Dynamik und Artikulation hatte Bartók zuerst mit Tinte eingetragen, dann ergänzte er in einem weiteren Arbeitsvorgang mit rotem Buntstift weitere Tempi und Metronom-Zahlen, schließlich auch die Probenziffern.[634] Es handelt sich um den Teil einer Abschrift (Zf. 106^{+1}-167^{+2}), deren Zugehörigkeit zu den Quellenfragmenten BA-N 1992/1-5, 6+9 bereits Kroó in seiner Analyse der Werkgenese des *Holzgeschnitzten Prinzen* in überzeugender Weise identifizierte.[635] Dass es sich hierbei um einen Teil des ersten Klavierauszug (Quelle **E**) handelt, signalisiert zudem eine doppelte Paginierung: Von Bartók stammen die Seitenzahlen 29-45 (mit Bleistift).[636] Sie stehen neben einer alten Paginierung von seiner Frau mit den Seitenzahlen 53-70 (in Tinte). Offenkundig bilden die Seiten 71-79 der Quelle **E** die Fortsetzung. Der zweiten Paginierung Bartóks zufolge bilden die Seiten 46-54 der Quelle **E** die Fortsetzung der Seiten 29-45 des zweiten Klavierauszugs. Es verhält sich also so, dass Bartók die Seiten 53-70 einfach aus Quelle **E** herausgetrennt, mit den beiden anderen Quellenschichten **C** und **F** zum Manuskript PB 33PFC2 kompiliert und abschließend mit neuen Seitenzahlen versehen hatte. Dabei zeigt S. 29 der dritten Quellenschicht sehr gut, wie der Komponist sie der vorangehenden Quelle **F/a** angepasst hatte: Auf S. 29 war der Komponist genötigt 14 Takte von Zf. 106^{+1}-107^{+6} zu streichen, weil dieses Material schon auf S. 28 stand. Es überrascht, dass er

[633] Da im ersten Klavierauszug (Quelle **E**) noch keinerlei Anzeichen dieser Kürzungsmöglichkeit zu sehen ist und sich der Entwurf auf der Rückseite des Titelseiten-Fragments befindet, ist recht klar darauf zu schließen, dass Bartók die Streichungsalternative samt Überleitungstakten erst 1920 festgelegt hatte.
[634] Korrekturen von Tönen, Akkorden, Vorzeichen, Artikulation usw. sind sowohl mit Tinte (Ergänzungen bzw. Löschungen) als auch mit rotem Buntstift durchgeführt worden. Bartók hatte die rot eingetragenen Tempi und Metronom-Zahlen zur Bestätigung mit Tinte überschrieben. Seiner Gewohnheit entsprechend setzte er in einem weiteren Korrekturdurchgang die Metronom-Zahlen mit Bleistift in Klammern. Darüber hinaus lassen sich, wie in den Klavierauszug-Fragmenten BA-N 1992/1-5, 6+9, zwei Revisionsschichten aus Tinte und Bleistift unterscheiden.
[635] KROÓ: „A fából faragott királyfi keletkezéséről“, S. 295.
[636] Die Archivzählung der Seiten entspricht Bartóks Paginierung.

10.18132/LFZE.2016.19

dabei die Tempo-Angabe *Tempo giusto* bei Zf. 107^{+7} nicht übertragen hatte, obwohl sie im Entwurf (Quelle **A**) und in den Partitur-Manuskripten (Quellen **G**, **H**) schon stand.

Darüber hinaus fällt auf, dass Bartók nun die ungarischen Handlungsbeschreibungen und Regieanweisungen, die er zuerst mit Bleistift in den ersten Klavierauszug (Quelle **E**) eingetragen, nach der Kompilation und Bearbeitung des zweiten Klavierauszugs mit Tinte überschrieben hatte. Auch die erste, behelfsmäßige deutsche Übersetzung, die Bartók mit Bleistift in die Seiten 71-79 (bzw. 46-54) des ersten Klavierauszugs eingetragen hatte, ist in der dritten Quellenschicht des zweiten Klavierauszugs noch erkennbar, obwohl sie größtenteils nun ausradiert ist.[637]

Wie bereits herausgestellt, sind die Seiten 51-52 des Fragments BA-N 1992/6+9 zum Quellenzusammenhang der Quelle **E** hinzuzurechnen, sodass weiterhin die ersten 26 Seiten als verschollen gelten. Die beiden originalen Seiten 53-54 (BA-N 1992, Fol. 9) wurden gestrichen, daher erhielten sie keine neue Paginierung Bartóks (ebenso wenig Probenziffern). Entweder noch vor Beginn der Orchestrierungsphase ab Sommer 1916, doch spätestens währenddessen kopierte Márta Ziegler das umfassend gekürzte und revidierte kompositorische Material auf einem Ersatzblatt aus 16linigem Eberle-Notenpapier Nr. 4, das sie beidseitig beschrieb und neu paginierte. Diesen beiden neuen Seiten 53, 54 folgte ursprünglich S. 55 (S. 31b nach Archivzählung, PB 33PFC2 – zugleich Fortsetzung der verworfenen S. 54 aus dem Fragment BA-N 1992/6+9). Zunächst revidierte Bartók S. 55 mittels Klebung[638]: Er notierte auf einem Streifen 14linigem Eberle-Notenpapier Nr. 3 zuerst 16 Takte, strich in einem 2. Revisionsvorgang 9 Takte mit Tinte und fügte 4 neue am Seitenrand hinzu; in einem 3. Revisionsvorgang ergänzte er einen 5. Takt am Seitenrand (alles in Tinte).[639]

[637] Auf S. 35 von PB 33PFC2 hatte Bartók seine Eintragung „Die Dinge werden lebendig und ziehen vor den Königssohn“ durchgestrichen, auf anderen Seiten kann man trotz Radierung immerhin erkennen, dass es sich um Bartóks Handschrift und deutschen Text handelte.

[638] Die Frage nach der Urfassung unter der Klebung, wie viele Korrekturschichten sich bereits verbergen, kann erst zureichend beantwortet werden, sobald die Klebungen aller Manuskripte des Tanzspiels aus der Peter-Bartók-Sammlung in Basel professionell geöffnet werden.

[639] Die 12 Takte der 3. Revision befinden sich in Quelle **δ** (BA-N 2016/2^{r}, xvi-xvii), mit dem Hinweis „stb.“ [usw.]. Siehe dazu Kap. 3.2.6 Notenbeispiel 13.

10.18132/LFZE.2016.19



Notenbeispiel 11: Quelle E (PB 33PFC2/29-45), Ausschnitt aus verworfener S. 55 (S. 31b nach Archiv-Seitenzählung). Das Notenbeispiel stellt eine Transkription der 16 Takte in 2 Akkoladen beinhaltenden Klebung Bartóks dar. Ausschnitt a) bildet die 1. Revisionsfassung ab; im Entwurf sind allein die beiden Prestissimo-Takte zu sehen, da sie oberhalb (r.H.) bzw. unterhalb (l.H.) der 1. Akkolade hinzugefügt worden sind (vgl. Quelle **A**, S. 21). Ausschnitt b) zeigt die 2. Revisionsfassung mit Korrektur (T. 10-11, l.H., schwarzer Buntstift); die Korrektur folgt der 1. Revisionsschicht im Entwurf, Bartók hatte die Änderung wohl bei seiner Abschrift zunächst übersehen; die ersten 9 Takte dieser 2. Revision übertrug Márta Ziegler ebenfalls auf einen Korrekturstreifen und klebte ihn in den Entwurf, die beiden Prestissimo-Takte standen schon dort. Auschnitt c) zeigt die 3. Revisonsfassung, bevor die Seite ganz gestrichen wurde (mit schwarzem Buntsift); sie befindet sich als Memo-Skizze in Quelle **δ**.

Auf die Änderungen der 2. Revision geht wiederum Márta Zieglers Korrekturstreifen von 9 Takten aus 16linigem Notenpapier ohne Schutzmarke im Entwurf zurück, mit dem sie S. 21 (nach Archiv-Paginierung), Akk. 1, T. 1-9 überklebte. Dennoch entschied sich Bartók zu einer weiteren gewichtigen Streichung: Eine erste Streichung mit schwarzem Buntstift ist über Akk. 1-3 sowie Akk. 4, T. 1-2 erkennbar, ihr Ende markiert durch eine eckige Klammer. Das musikalische Material ab Akk. 4, T. 3-Akk. 5, T. 5 bliebt vorerst unberührt (es entspricht Zf. 112^{+1}-113^{+2}). Schließlich ging Bartók aber einen Schritt weiter und verwarf mit kräftigen Strichen – erst mit schwarzem Buntstift, später nochmals in Tinte – die komplette S. 55, was eine Neuordnung des kompositorischen Materials und notwendige Überarbeitungen nach sich zog. Zum einen tauschten S. 55 und 56 den Platz hinter S. 54, zum anderen fertigte Bartók Korrekturstreifen aus 14linigem Eberle-Papier Nr. 3, später auch ein Korrekturblatt aus

10.18132/LFZE.2016.19

18linigem Eberle-Notenpapier Nr. 5, an.[640] Damit steht jene Werkfassung vor Augen, die schließlich orchestriert wurde. Es fällt bei einem vergleichenden Blick in den Entwurf etwas Interessantes auf: Bartóks Klebungen enthalten Taktwiederholungen, die zwar im Entwurf markiert sind durch das französische Wort „bis“, allerdings wurden diese Ergänzungen in Márta Zieglers Hand (Tinte) nachgetragen. Es stellt sich somit die Frage, auf welcher Grundlage Bartók seine Abschriften des veränderten Kompositionsmaterials auf Korrekturstreifen angefertigt hatte. Die naheliegende Vermutung lautet: auf Grundlage der Partitur.

Da zum einen weder im Partitur-Autograph noch in der Opernhaus-Abschrift Anzeichen für solche massiven Revisionen zu erblicken sind, zum anderen Korrekturen wie solche in den 2 Prestissimo-Takten (schwarzer Buntstift, siehe Notenbeispiel 11) darauf hindeuten, dass Bartók schon mittendrin war im Instrumentieren,[641] ist davon auszugehen, dass die auf den 3. Revisionsvorgang zurückzuführenden substanziellen Änderungen im Musikmaterial – ebenso wie die bereits präsentierten Revisionen und Streichungen in Quelle **E** – noch während der Anfertigung der Partitur in einem längeren, heute nicht genauer datierbaren Zeitraum zwischen Herbst und Winter 1916 entstanden sind. Es war vermutlich sogar so, dass Bartók direkt beim Schreiben der Partitur diese Änderungen und Streichungen einarbeitete und erst danach, nach Beendigung seines Autographs im Januar 1917 herging, einen zweiten Klavierauszug herzustellen und erst in diesem Zusammenhang die hierfür verwendeten Seiten aus dem ersten Klavierauszug (Quelle **E**) entsprechend zu bearbeiten (Streichungen nachtragen, Seiten neu paginieren, Klebungen anfertigen).[642] Das chronologische Verhältnis der beiden Abschriften (der Quellen **E** und **F**) wird gewissermaßen durch das für die

---

[640] Die 9 bestehenden Takte der S. 55 (Zf. 112^{+1}-113^{+2}) wurden auf einen Korrekturstreifen 14liniges Papier kopiert und auf S. 54 geklebt. Außerdem hatte er Taktwiederholungen in Zf. 116, aus deren Grund Bartók auf S. 56 (S. 31) über Akk. 5 einen Streifen 14liniges Notenpapier klebte (Zf. 116^{+1-6}), im Entwurf auf S. 21 markiert durch das französische Wörtchen „*bis*“. Ähnliches gilt für S. 57 (S. 32, Zf. 117^{+1-4}). Insgesamt wurden durch die Taktwiederholungen 6 Takte ergänzt. Übrigens ist zu vermuten, dass auf S. 57 (S. 32) unter der Klebung mit 18linigem Eberle-Notenpapier Nr. 5 die Taktwiederholung in Zf. 117 auftaucht. Das Korrekturblatt aus dem 18linigen Papier wurde erst im Zuge der Vorbereitung des zweiten Klavierauszugs als Stochvorlage eingeklebt (entweder 1917 oder 1920), es weist keine substanziellen Änderungen des kompositorischen Materials auf, sondern diente dem Zweck, ein 3. System in den Klavierauszug zu integrieren.

[641] Immerhin hatte Bartók schon am 7. November 1916 die ersten 70 Seiten, in Zf. 48 endend, der Partitur fertig. Insofern ist die Vermutung nicht abwegig, dass er auch im Herbst und Winter 1916 Änderungen am Kompositionsmaterial parallel zur Instrumentierungsarbeit in Entwurf und Klavierauszug vornahm.

[642] Wie bereits im Zusammenhang mit Quelle **F/a** erwähnt, kommen im zweiten Klavierauszug die Streichungen der ursprünglichen Zf. 33-34, die in den Partitur-Manuskripten und dem Entwurf zu sehen sind, nicht mehr vor. Dies ist ein klarer Beleg dafür, dass der zweite Klavierauszug erst 1917 kompiliert worden ist.

10.18132/LFZE.2016.19

Klebungen verwendete Notenpapier repräsentiert: Das 18linige (1917 oder 1920) folgt dem 14linigen (1916).[643]

Als Kroó seine Untersuchungen zur Werkgenese des *Holzgeschnitzten Prinzen* durchführte, war ihm das Entwurfs-Fragment (Quelle **B**) noch unbekannt, es ist erst später in der Kodály-Sammlung der NLSE aufgetaucht. Auch wenn die Bestimmung der Chronologie der Quellen in seiner knappen Präsentation von 1971 im Wesentlichen ihre Gültigkeit behält und die vorliegende Untersuchung der Quellen Kroós Vorarbeit wichtige Impulse zu verdanken hat, so muss Kroós Hypothese doch – im Lichte der neuen Erkenntnisse über Quelle **B** – an entscheidenden Punkten revidiert werden: Kroó hatte zur Frage der Chronologie der Quellenschichten des zweiten Klavierauszugs die Hypothese aufgestellt, dass der erste Klavierauszug (Quelle **E**) als dritte Quellenschicht von PB 33PFC2 die älteste sei; Bartóks Klavierreinschrift (Quelle **F**) sei als zweite Quellenschicht auch als zweite Handschrift entstanden; dementsprechend sei die erste Quellenschicht als letzte entstanden und stehe als jüngste in der Reihenfolge an dritter Stelle.[644] Dieses Ergebnis muss auf Grundlage der im Rahmen dieser vorliegenden Untersuchung erneut durchgeführten Quellenanalyse modifiziert werden:

Die dritte Quellenschicht aus PB 33PFC2, die Seiten 29-45 aus dem von Márta Ziegler im Sommer 1916 angefertigten ersten Klavierauszug (Quelle **E**), ist chronologisch gesehen die *zweite*, denn sie ist nach den ursprünglich von Emma Kodály kopierten Seiten 1-5 der Quelle **C** entstanden; Emma Kodálys Abschrift der ersten revidierten Entwurfsseiten von Quelle **B** stammt aus dem Jahre 1915 und ist daher die älteste und somit als *erste* Quellenschicht zu betrachten; außerdem ist sie zu unterscheiden von Márta Zieglers Fortsetzung der Quelle **C**, die zu sehr verschiedenen Zeitpunkten und aus unterschiedlichen Gründen entstand: Einerseits sind S. 5-10 im Sommer 1916 vor der Orchestrierung angefertigt worden und bilden somit chronologisch eine *dritte* Quellenschicht, die vor Bartóks Klavierreinschrift aus dem Jahr 1917 (S. 11-28) als *vierter* entstanden ist; Andererseits folgen Márta Zieglers S. 3-4

[643] Im Zuge dieser Vorbereitung einer Stochvorlage des Klavierauszug korrigierte Bartók mit Bleistift die Paginierung Márta Zieglers, und zwar zuerst wie folgt: S. 53 = S. 29, S. 54 = S. 30, S. 55 = S. 31, S. 56 = S. 32, S. 57 = S. 33. Auf S. 58 wurde zunächst nicht fortgesetzt, sondern Bartók korrigierte erneut seine Paginierung aufgrund der Streichung von S. 55, nämlich: S. 29-30 blieben unverändert, es folgen S. 56 = S. 31, S. 57 = S. 32, S. 58 = S. 33 usw. Natürlich ergeben sich hier Fragen: Warum wurde S. 55 überhaupt neu paginiert und weshalb gibt es eine Unterbrechung der Paginierung zwischen S. 57 und 58? Vielleicht war die Paginierung der verworfenen S. 55 ein Versehen, oder aber Bartók ging bei der Vorbereitung des Klavierauszugs schrittweise vor und entschied sich erst auf S. 57, dass er S. 55 doch lieber vollkommen streicht, mit den entsprechenden Konsequenzen.

[644] KROÓ: „A fából faragott királyfi keletkezéséről“, S. 295.

10.18132/LFZE.2016.19

der *fünften* Quellenschicht Bartóks (S. 46-52) aus dem Jahr 1920, sie sind wahrscheinlich im gleichen Zeitraum, nämlich März/April 1920, in Vorbereitung der Drucklegung als Ersatzseiten für die Stochvorlage niedergeschrieben worden und bilden für sich genommen nach dieser Hypothese sogar eine *sechste* Quellenschicht. Selbst wenn die Datierungen im Einzelnen recht vage Annäherungen bleiben müssen und kaum mit Dokumenten belegbar oder genauer bestimmbar sind, so steht in jedem Fall fest, dass Emma Kodálys Handschrift nicht die jüngste in dieser Reihe an Quellenschichten von PB 33PFC2 ist, wie Kroó noch annahm, sondern die älteste, zudem sind die anderen Quellenschichten weiter in ihrer chronologischen Entstehung und Funktion differenzierbar.

3.2.6 Die Quellen γ und δ: BA-N 2016/a-b

Quelle γ (BA-N 2016/a) besteht aus einem Bogen 18linigen Eberle-Notenpapier mit der Schutzmarke J.E.&Co | Protokollschutzmarke | Nr. 5 | 18 linig. Beschrieben sind Fol. 1^{r}-2^{v} mit Tinte, Bleistift und rotem Buntstift. Offensichtlich waren die Notizen in Quelle γ Grundlage für Besprechungen mit Instrumentalisten. Sie könnten dem Komponisten der exakten bzw. realistisch spielbaren Notation von Vortragsanweisungen und Tempo-Vorgaben gedient haben, den Musikern wiederum der praktischen Ausführung. Bartók notierte verschiedene, nur zum Teil dem Tanzspiel entlehnte Motive und legte sie vermutlich verschiedenen Instrumentalisten vor, damit diese überprüfen konnten, welche spieltechnischen Spielmöglichkeiten bzw. Grenzen es gäbe oder wie sie, Bartóks Klangvorstellungen entgegenkommend, die Spielanweisungen umsetzen könnten.

10.18132/LFZE.2016.19



Abbildung 1: Quelle γ (BA-N 2016/a), Fol. 2^{v}. Unterhalb der Horn-Melodie der „Naturpoesis" aus dem Vorspiel (i-iii, vgl. Zf. 2 und Zf. 3), der letzten Horn-Phrase aus dem Nachspiel (vgl. Zf. 194^{+3-11}) sowie des Anfangs vom „Arbeitslied" in den Hörnern (vii, vgl. Zf. 53^{+1-9}) zeigt eine Tabelle Zeitangaben wie „5-6 mp." für „5-6 másodperc" [5-6 Sekunden] an, mit denen gemeint sein dürfte, wie viele Sekunden man in hoher oder tiefer („mély, magas") Lage im Fortissimo oder Pianissimo als Bläser einen Ton halten könnte. Auch über Repetition („repetálás") bzw. Triller mit und ohne Dämpfer usw. tauschte Bartók sich aus.

Neben Fragen der Phrasierung, des Legato-Spiels (aber auch Tenuto, Staccato, Glissando usw.) überprüfte Bartók die Klangeffekte der Holzbläser, wie etwa „tremolok (flatterzungeval) (legmelyebben, legmagasabban)" [Tremolos (mit Flatterzunge), (am tiefsten, am höchsten; gemeint ist die Lage, die Verf.)", sowie die Dauer der ausgehaltenen Töne maß Bartók beim Spiel der Holzbläser mit einer bestimmten Spieltechnik in verschiedenen Registern und Lautstärken. Dabei scheint ihn insbesondere die *Flatterzunge* (Frullato) der Flöten interessiert zu haben. Diese Spielanweisung taucht in der Partitur bin Zf. 157, 158^{+5} und 194 auf, und zwar in klanglicher Verknüpfung mit den Harfen- und Celesta-Stimmen.

10.18132/LFZE.2016.19

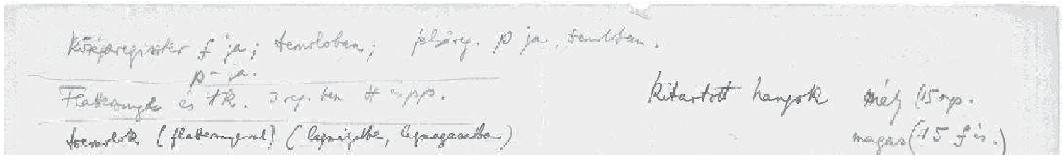


Abbildung 2: Quelle γ (BA-N 2016/a), Fol. 2^{r}. Notiz oben rechts: „kitartott hangok/ mély (15 mp./ magas (15 mp. is) “ [ausgehaltene Töne/ tief (15 sek./ hoch (auch 15 sek.); Notiz oben links: „középregiszter f ja/p-ja; tremoloban; felsőreg[iszter]. p ja, tremoloban/ Flatterzunge és tk.[tremolok] 3 reg[iszter]. ben ff és pp.“ [f/p des mittleren Registers; im Tremolo; p des oberen Registers, im Tremolo/ Flatterzunge und Tremolos in 3 Registern ff und pp].

Für die Besprechungen mit den Holzbläsern notierte sich Bartók auf Fol. 2^{r} 7 Motiv-Skizzen mit ähnlichem kompositorischen Material, wie es im Tanzspiel Celesta, Harfen und Holzbläser im hohen Register (Flöten, Oboen, Klarinetten) zu spielen haben (Nr. 1-3), Nr. 4 könnte daneben Beispiel für eine Überprüfung des Tremolos der Trompeten (vgl. Zf. 152^{+5-6}) gewesen sein, Nr. 6 erscheint in den Flöten bei Zf. 158^{+1-4}, kurz vor der Spielanweisung Flatterzunge. Wie bedeutsam der Einsatz gerade des Flatterzungen-Klangeffekts im *Holzgeschnitzten Prinzen* für Bartók überhaupt war, das hebt Marton Kerékfy in seiner Untersuchung der Revisionen in der Instrumentierung der Oper *Herzog Blaubarts Burg* hervor: Diese Spieltechnik wurde von Bartók erstmals in seinem zweiten Bühnenwerk verwendet und erhielt erst 1917 Einzug in die Partitur der Oper im Zuge substanzieller Revisionen.[645]

Der Zeitpunkt dieser Besprechungen kann nicht mehr exakt bestimmt werden. Sie fanden frühestens während der Anfertigung des Partitur-Autographs statt. Plausibel ist jedoch nur der Zeitraum ab Einsetzen der Arbeitstreffen mit dem Dirigenten Tango und der Proben zur Uraufführung, währenddessen sich Bartók um die Korrektur des Stimmenmaterials kümmerte.[646] Deshalb ist auch der genaue Entstehungszeitpunkt von Quelle γ unbekannt. Ausschlaggebend für den Versuch einer Datierung ist folgende Beobachtung zur Horn-Passage des „Arbeitslieds“ in den Manuskripten.

[645] KERÉKFY, Marton: „Bartók hangszerelést érintő revíziói *A kékszakállú herceg vára* partitúráján [Bartóks Revisionen der Instrumentation in der Partitur von *Herzog Blaubarts Burg*]“, *Zenetudományi Dolgozatok* (2009), S. 51-66, hier S. 56.

[646] Siehe die Dokumentation dazu in Kap. 3.1. Darüber hinaus befinden sich in der Partitur-Abschrift des Tanzspiels für das Budapester Opernhaus 2 Bögen des 18linigen Eberle-Notenpapiers Nr. 5 (BA-N 2158, S. 151-154, S. 167-170). Dass Bartók für Quelle γ dasselbe Papier verwendete, weist auf ihre Entstehung Anfang 1917 (Februar-April) hin.

10.18132/LFZE.2016.19



Notenbeispiel 12: KA UE 6635, S. 29. Horn-Thema aus dem ‚Arbeitslied'.

Die 13 Takte im 7. System von Fol. 2^{v} stellen die für das Horn transponierte Gestalt der ersten 9 Takte der Passage im Tempo *Meno allegro* dar (Zf. 53$^{+1\text{-}9}$, 2. Viertel) – und zwar wurde die endgültige Fassung der 1. Hornstimme transponiert, allerdings im 2/4-Takt statt im 4/4-Takt notiert.[647] (Siehe oben Abb. BA-N 2016/a/2^{v}

Die Aufmerksamkeit soll an dieser Stelle auf die Tenuto-Zeichen über der 3. Viertel gelenkt werden. Auf Fol. 2^{v} von Quelle **γ** befindet sich an gleicher Stelle (vii, T. 2, ♩ e‘‘ - ♪ d‘‘) nicht nur ein Tenuto-Zeichen, sondern noch ein Legato-Bogen, den Bartók mit Bleistift über Tenuto-Strich und Staccato-Punkt gezogen hatte. Bemerkenswert ist, dass Bartók auch im zweiten Klavierauszug (Quelle **F/a**) mit Bleistift einen Tenuto-Strich in einen Legato-Bogen (von ♩ a‘ zu ♪ g‘) korrigierte. Abb. Faksimile-Ausschnitt aus PB 33PFC2, S. 18, 6. Akkolade, T. 6 mit Markierung des Legato-Bogens)

In allen anderen Quellen (**A**, **G**, **H**) und in den Druckausgaben des *Holzgeschnitzten Prinzen* fehlt dieses Artikulationszeichen. Die Indizien sprechen also dafür, dass Quelle **γ** erst nach Autograph (Quelle **G**) und Abschrift (Quelle **H**) der Partitur entstanden ist, nämlich zur Vorbereitung der musikalischen Ausführung im Rahmen der Urinszenierung des *Holzgeschnitzten Prinzen* im Frühling 1917.[648]

---

[647] Die im Entwurf (Quelle **A**) notierte früheste Fassung erfuhr 1916 eine Revision Bartóks, für die Márta Ziegler eine Klebung anfertigte, Bartók hob die Korrektur einiger Töne mit rotem Buntstift hervor. Leider wurde die Klebung von den Archivaren der Paul-Sacher-Stiftung in Basel bislang nicht geöffnet. Da auch der entsprechende Teil des ersten Klavierauszugs (Quelle **E**) verschollen ist, gibt es momentan keine alternative Möglichkeit, die erste kompositorische Schicht in der Genese dieser Werkpassage zu rekonstruieren.

[648] Als Hilfsmittel fungierte Quelle **γ** wohl auch bei Besprechungen zur musikalischen Interpretation etwa mit dem Dirigenten Tango, was sich an einer Untersuchung der Legato-Bögen der Horn-Melodie in Vor- und Nachspiel erweist. In Quelle **γ** fällt eine Korrektur des 1. Legato-Bogens auf (Fol. 2^{v}, i, T. 1-3 mit Auftakt), der nun eher wie eine Phrasierung dieses melodischen Gedankens (vgl. Zf. 2$^{+4\text{-}6}$) wirkt. Die Tempovorgabe *Andante* entspricht übrigens Bartóks Angabe der Metronom-Zahl ♩=100 in Partitur und Klavierauszug. Dieser längere Bogen steht in der Opernhaus-Partitur (Quelle **H**, S. 3). Die weiteren Bögen – auch im Nachspiel (Quelle **H**, S. 192/1993) – entsprechen der Notation in Quelle **γ** mit einer

10.18132/LFZE.2016.19

Bei Quelle **δ** (BA-N 2016/b) handelt es sich um thematisch-motivische Skizzen und den Plan einer Szene, die Bartók jedoch nicht zur Vorbereitung des Entwurfs angefertigt hatte, wie früher von der Bartók-Forschung angenommen. Bei näherer Betrachtung entsteht vielmehr der Eindruck, dass der Entwurf des Tanzspiels, wenn nicht schon fertig, so zumindest bis zur Stelle des Kompositionsabbruchs von 1914 bei Zf. 147 bereits komponiert gewesen sein muss, als Bartók diese musikalischen Notizen anfertigte. Sie befinden sich auf zwei Blättern 20linigem, bräunlichen Notenpapier ohne Schutzmarke.[649] Vikárius vermutete, dass diese Notizen für gewisse Kopierarbeiten von Bartók oder seiner Frau gedacht gewesen seien.[650] Diese Annahme gab den Anstoß zur eingehenden vergleichenden Quellenanalyse, deren Ergebnisse hier in Form von Hypothesen gebündelt präsentiert seien:

(1) *Bartók hatte seine Notizen aus Quelle **δ** zunächst für Tempoeintragungen in Quelle **E** verwendet.* Interessant sind auf Fol. 1^{v} Bartóks Notizen zum Tempoverlauf einer Passage vor Beginn des dritten Tanzes (Wellentanz), mit genauer Anzahl der Takte und Handlungsbeschreibungen, gefolgt von Tempoangaben und Handlungsbeschreibungen der gesamten Wellentanzszene sowie des Beginns der daran anschließenden pantomimischen Szene der Herstellung der Holzpuppe.[651] Die Tempoangaben und Handlungsbeschreibungen entsprechen tatsächlich dem, was von Márta Ziegler im Entwurf (Quelle **A**) nachgetragen wurde – mit einer Ausnahme: Bartók schreibt *sempre più agitato* bei Zf. 49^{+1-4} vor, doch Márta Ziegler übertrug dies nicht in den Entwurf. Auf S. 13-14 befindet sich an dieser Stelle eine Klebung Márta Zieglers (Zf. 49^{+1}), auf allen anderen von ihr angefertigten Klebungen trug sie die

---

Ausnahme (Quelle **H**, S. 4, Zf. 3^{+6-10}): Das Legato wird zwischen T. 8 und T. 9 unterbrochen, während in Quelle **γ** die Takte 7-12 zu einer Phrase verbunden sind. Allerdings ist eine Taktzählung Tangos mit blauem Buntstift zu entdecken, die darauf hindeutet, dass er dennoch Bartóks Gedanken einer längeren, nicht zu unterbrechenden Phrase aufgegriffen hatte: Er markierte Zf. 3^{+6-10} mit den blauen Zahlen 1-5; ähnlich ging er an anderen Passagen des Werks vor. Die Druckfassung der Partitur (UE 6638) entspricht dahingehend den beiden Partitur-Manuskripten. Stochvorlage des Klavierauszugs (PB 33PFC2) und Druckausgabe (UE 6635) weichen sowohl von Partitur als auch von Quelle **γ** ab, was jedoch aufgrund seines eigenen, veränderten Verwendungszwecks nicht überrascht.

[649] Zum einen befinden sich auf Fol. 1^{r}, 1^{v} und 2^{v} mit Bleistift notierte Transkriptionen rumänischer Volksmusik, zum anderen wurden kompositorische Skizzen zum *Holzgeschnitzten Prinzen* mit schwarzer Tinte in den Freiräumen und auf den leeren Seiten der Blätter (Fol. 1^{r}, 1^{v} und 2^{r}) geschrieben.

[650] Zu verdanken ist diese plausible Erklärung László Vikárius, Leiter des Budapester Bartók-Archivs, die er der Verfasserin mündlich gab. Infolge der von ihm inspirierten, tiefergreifenden Analyse von Quelle **δ** konnte deren Funktion neu und eindeutig bestimmt werden.

[651] Quelle **δ**, Fol. 1^{v}: Die Tempi der Passage vor dem dritten Tanz (notiert am oberen Seitenrand, oberhalb des 1. Systems) befinden sich in der endgültigen Partiturfassung in Zf. 37-39. Die Tempi des dritten Tanzes (3.-12. System) entsprechen denjenigen von Zf. 40^{-4}-49^{+4} – mit einer Ausnahme: Bartók schreibt *sempre più agitato* in den „utolsó 4 ütem“ [letzten 4 Takten] vor, doch Márta Ziegler übertrug dies nicht in den Entwurf (Quelle **A**, S. 13-14, Zf. 49^{+1}: Klebung Márta Zieglers, eventuell steht die alte Tempoangabe unter dem Korrekturstreifen).

10.18132/LFZE.2016.19

Tempi aber gewissenhaft nach. Auch im zweiten Klavierauszug (Quelle **F**) und in den Partitur-Manuskripten fehlt diese Angabe, stattdessen ergänzte Bartók dort die Spielanweisung *Poco sostenuto* (Zf. 50^{+1}, ‚Verzweiflungsmotiv'). Letztere fehlt sowohl im Entwurf als auch in Quelle **δ**.[652] Es entsteht der Eindruck, dass die Abweichungen kein Versehen waren. Die Untersuchung der gesamten Tempo-Eintragungen Bartóks und Márta Zieglers in allen Quellen führt zu dem einzig plausiblen Schluss, dass Bartók seine Notizen aus Quelle **δ** für Tempoeintragungen im ersten Klavierauszug (Quelle **E**) verwendet, daran anknüpfend die Tempi in sein Partitur-Autograph (Quelle **G**) eingetragen und nach Überprüfung korrigiert hatte, sodass er schließlich bei Vorbereitung der Stochvorlage des Klavierauszug (PB 33PFC2) die endgültigen Tempi übertragen konnte. Dementsprechend dürfte Márta Ziegler die Tempi hauptsächlich aus Partitur-Autograph und erstem Klavierauszug in den Entwurf kopiert haben.

(2) *Bartók hatte seine Notizen aus Quelle **δ** für Revisionen des kompositorischen Materials in Quelle **E** verwendet.* Auf Fol. 1^{r} und 2^{r} sind diverse kurze Ausschnitte aus dem Tanzspiel aufgelistet, Incipits gleich.[653] (Siehe Notenbeispiel 13) Die Funktion dieses musikalischen Materials erhellt sich im Vergleich mit Entwurf (Quelle **A**) und erstem Klavierauszug (Quelle **E**), insbesondere bei näherer Beleuchtung der Klebungen Bartóks und Márta Zieglers in beiden Manuskripten. Exemplarisch soll dies veranschaulicht werden anhand der zentralen Traum-Szene (Zf. 127^{+1}-141^{+8}).

[652] Siehe zu weiteren Abweichungen **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.**10: **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.** im Anhang. Besonders wichtig für die Chronologie der Tempoeintragungen ist übrigens die Korrektur im Partitur-Autograph des *Più andante* (Bleistift, ausradiert) in *Maestoso* (Tinte) in Zf. 139^{+1}. Diese Korrektur wurde im zweiten Klavierauszug (S. 37 in PB 33PFC2) mittels Klebung vorgenommen.

[653] Zu einer Identifizierung der Motive siehe SOMFAI: *Béla Bartók*, S. 47. Dort ist auch Fol. 2^{r} im Faksimile abgebildet.

10.18132/LFZE.2016.19



Notenbeispiel 13: Quelle δ (BA-N 2016/b), Fol. 2^{r}. Das Notenbeispiel stellt eine Transkription der von Bartók auf 20linigem ungarischem Notenpapier notierten Memo-Skizzen dar. Diese ‚Liste' war ein Hilfsmittel für Bartók im Revisionsprozess 1916, während er das Tanzspiel schon orchestrierte. Beinahe alle Klebungen im Entwurf, die von Bartók und seiner Frau Márta Ziegler aus 16linigem ungarischem Notenpapier angefertigt worden sind, lassen sich auf diese ‚Liste' zurückzuführen.[654]

[654] Nicht enthalten in Quelle **δ** ist das Material von 3 Korrekturstreifen Márta Zieglers (vgl. Quelle **A**, S. 8, Zf. 46^{+1}; S. 13-14, Zf. 49^{+1}; S. 14, Zf. $53^{+1\text{-}9}$). Als Kopiervorlage könnte Márta Ziegler der erste Klavierauszug oder ein weiteres, verschollenes Notizblatt gedient haben. Da die entsprechenden Passagen in Quelle **E** verschollen sind und die Klebungen bislang nicht geöffnet wurden in Basel, können keine Aussagen über die ursprüngliche Manuskriptschicht und die Gründe der Korrekturen getroffen werden.
Demgegenüber befinden sich im Entwurf 5 Klebungen Márta Zieglers, deren Material in der ‚Liste' von Quelle **δ** enthalten ist: 1.) Quelle **A**, S. 14: Es befinden sich zwei Korrekturstreifen mit je 6 bzw. 3 Takten, die auf Korrekturen Bartóks der ‚linken Hand' basieren (Zf. $75^{+5\text{-}10}$ bzw. Zf. $76^{+6\text{-}8}$). In Quelle **δ** übertrug Bartók auf Fol. 2^{r} 7 Takte (vii) bzw. 4 Takte (viii), denn er notierte immer einen Takt vor der eigentlichen Korrektur; 2.) Quelle **A**, S. 19b: Es sind 2 Korrekturstreifen mit je 5 bzw. 10 Takten eingeklebt, deren Material sich in Quelle **δ** auf Fol. 2^{r} (x bzw. xiii) befindet. Allerdings notierte Bartók im 10. System 7 Takte, denn T. 1 und 2 wurden im 1. Revisionsdurchgang in Quelle **E** noch nicht gestrichen, in Quelle **A** befinden sie sich auf S. 19a. Alle 7 Takte wurden erst im Zuge der massiven Streichungen im 2. Revisionsdurchgang in Quelle **E** verworfen, im Entwurf mit Tinte gestrichen bzw. mit der Ersatzseite 20 (Zf. 106^{+1}-111^{+8}) überklebt. Es überrascht daher nicht, dass das kompositorische Material des 10. und 13. Systems auf Fol. 2^{r} nicht mehr im zweiten Klavierauszug vorkommt; 3.) Quelle **A**, S. 21: Es wurden 9

10.18132/LFZE.2016.19

Zu beobachten ist wieder ein Revisionsprozess in mehreren Schritten: Bartók strich mit Tinte 2 Takte vor Zf. 137 aus dem erstem Klavierauszug (Quelle **E**) sowie aus dem Entwurf (Quelle **A**), erst danach strich er in einem 2. Revisionshergang in beiden Manuskripten den 3. Takt vor Zf. 137 mit Bleistift – weitere Änderungen an der ersten Entwurfsschicht dieser Passage können momentan nicht eingesehen werden, da sie jeweils großflächig mit Korrekturstreifen überklebt wurden, die in Basel noch nicht geöffnet wurden.[655] (Siehe Notenbeispiel 16 und Notenbeispiel 17)

Irgendwann zwischen beiden Revisionsvorgängen legte sich Bartók die musikalischen Notizen auf Fol. 1^{r} der Quelle **δ** an. Es handelt es sich um Motivik aus dem Aufzug der Naturdinge im Huldigungstanz, der Krönung sowie dem Abschluss der Apotheose. (Siehe Notenbeispiel 14) Sie scheinen eine frühe Revisionsschicht des Entwurfsmaterials darzustellen, die momentan unter den Klebungen der Quellen **E** (S. 36) und **A** (S. 25) verborgen ist, denn, dass die Musik bereits fertig komponiert war, signalisiert Wort „stb." [usw.], das sich eindeutig auf die Fortsetzung im 3/2-Takt ab Zf. 137 bezieht. Außerdem findet sich T. 5 (Akk. 1, i-ii) sowohl vollständig in Quelle **E**, S. 37, Akk. 1, T. 1 als auch – aufgrund der Klebung zur Hälfte verdeckt – in Quelle **A**, S. 25, Akk. 4, T. 1 wieder. In beiden Quellen wurde dieser Takt, der eben jener 3. Takt vor Zf. 137 war, im 2. Revisionsvorgang mit Bleistift gestrichen. Nicht identifizierbar aufgrund der Klebungen sind die Memo-Skizzen der 1. Akkolade (i-ii), T. 1-3 sowie der 2. Akkolade (iv-v), doch ist ihre Motivik im Huldigungstanz zu finden. (Siehe Notenbeispiel 15) Dass die charakteristische Motivik des Huldigungstanzes (vgl. Zf. 128-134) zur musikalischen Gestaltung gerade in dem Handlungsmoments verworfen wurde, in dem die Krönung des Prinzen selbst stattfindet (Zf. 135-136), ergibt musikdramaturgisch mehr Sinn, denn der Tanz der von der Fee belebten Naturdinge

---

Takte eingeklebt, deren Grundlage jedoch nicht Quelle **δ**, Fol. 2^{r}, xvi darstellt, auch wenn das Material in T. 1-8, 10 (xvi) zu finden ist. Grund sind die umfangreichen Revisionen in Quelle **E**, die Bartók in mehreren Schritten vollzog. Die ‚Liste' an Memo-Skizzen diente in dem Fall nicht Márta Ziegler, sondern ihm als Hilfsmittel. Vgl. hierzu Kap. 3.2.5, Fn. 639; 4.) Bartók notierte in Quelle **δ**, Fol. 2r, xx, T. 1-3 eine Abschrift seiner Korrektur (Zf. 123^{+3}-124^{+1}) aus dem zweiten Klavierauszug (PB 33PFC2, S. 33), in Form einer Klebung Márta Zieglers befindet sie sich in Quelle **A**, S. 23; 5.) Zu den Klebungen Bartóks: Quelle **δ**, Fol. 2r, xx, T. 4-5: Hier handelt es sich um revidiertes Entwurfsmaterial (Zf. 124^{+4-5}), Bartók schrieb die beiden Takte aus Quelle **A**, S. 23 in Reinschrift, später revidierte er sie jedoch erneut im zweiten Klavierauszug (PB 33PFC2, S. 34); 6.) Das kompositorische Material von Akk. 1 (i-ii) findet sich innerhalb einer längeren Klebung von 12 Takten in Quelle **A**, S. 13. Die 2 Takte selbst entsprechen Zf. 67^{+3-4}; 7.) Die 7 Takte der 2. Akkolade (iv-v) bilden eine revidierte Entwurfsfassung, die sich allerdings unter einer großen Klebung in Quelle **A**, S. 14 befinden, die ihrerseits noch weitere Revisionsdurchgänge erlebte. Insofern stellen sie eine frühe Fassung von Zf. 73^{-3}-73^{+4} dar.

[655] Siehe Quelle **E**, S. 37, Akk. 1, T. 1-3 und Quelle **A**, S. 28, Akk. 4, T. 1-3. Diese beiden Streichungen sind Teil der bereits beschriebenen Revisionsvorgänge während der großen Revisionsphase 1916, nachdem Márta Ziegler den ersten Klavierauszug schon fertiggestellt hatte.

10.18132/LFZE.2016.19

geht über in einen neuen, stärker pantomimisch geprägten Szenenabschnitt und es folgt nunmehr die Musik zum Höhepunkt der Apotheose (Zf. 137-141^{+8}).



Notenbeispiel 14: Quelle δ (BA-N 2016/b), Fol. 1^{r}. Das Notenbeispiel stellt eine Transkription der Memo-Skizzen zur Traum-Szene des *Holzgeschnitzten Prinzen* (Zf. 127^{+1}-141^{+8}) dar. Es handelt es sich um Motivik aus dem Aufzug der Naturdinge im Huldigungstanz (vgl. Zf. 128-134), der Krönung (vgl. Zf. 136) sowie dem Abschluss der Apotheose (vgl. Zf. 139^{+1}-141^{+8}). Akk. 1, i, T. 4-5: Wort „stb." [usw.] bezieht sich auf Zf. 137; Akk. 1, i-ii, T. 1-3 und Akk. 2, iv-v, T. 1-3 sind weder in Quelle **A** noch in Quelle **E** identifizierbar, denn in beiden Manuskripten befinden sich über der betreffenden Stelle Klebungen, die bislang nicht geöffnet wurden; Akk. 1, i-ii: Wiedererkennbar ist T. 4 in Zf. 136^{+5}, vgl. Quelle **A**, S. 25, Akk. 3, T. 6 (r.H. nun im Rhythmus der Partiturfassung) und Quelle **E**, S. 36, Akk. 5, T. 6 (3. Stimme in r.H. ergänzt); T. 5 ist vollständig in Quelle **E**, S. 37, Akk. 1, T. 1 zu finden und – aufgrund der Klebung zur Hälfte verdeckt – in Quelle **A**, S. 28, Akk. 4, T. 1. In beiden Quellen wurde dieser Takt mit Bleistift gestrichen; Akk. 3-4, vii-viii-x-xi, zeigt Bartóks Abschrift der 1. revidierten Entwurfsfassung des Höhepunkts und Abschlusses der Apotheose, die in engem Zusammenhang mit der Orchestrierung steht.

10.18132/LFZE.2016.19



Notenbeispiel 15: KA UE 6635, S. 52. Die Motivik der 'Traumterzen' zu Beginn des 'Huldiungstanzes der Naturdinge' (Zf. 128^{+1-5}).

Daraufhin kam es zu einer 3. Revision, für die Bartók auf 2 Streifen 16linigen ungarischen Notenpapiers eine größere Klebung anfertigte, die sich im Entwurf von S. 24, Akk. 6, T. 8 bis S. 25, Akk. 3, T. 7 erstreckt und das Musikmaterial von Zf. 133^{+4}-136^{+6} beinhaltet. Damit geht die Revision über den Umfang der in Quelle **δ** (Fol. 1^{r}, Akk. 1-2, i-v) skizzierten Takte hinaus. (Siehe Notenbeispiel 16)

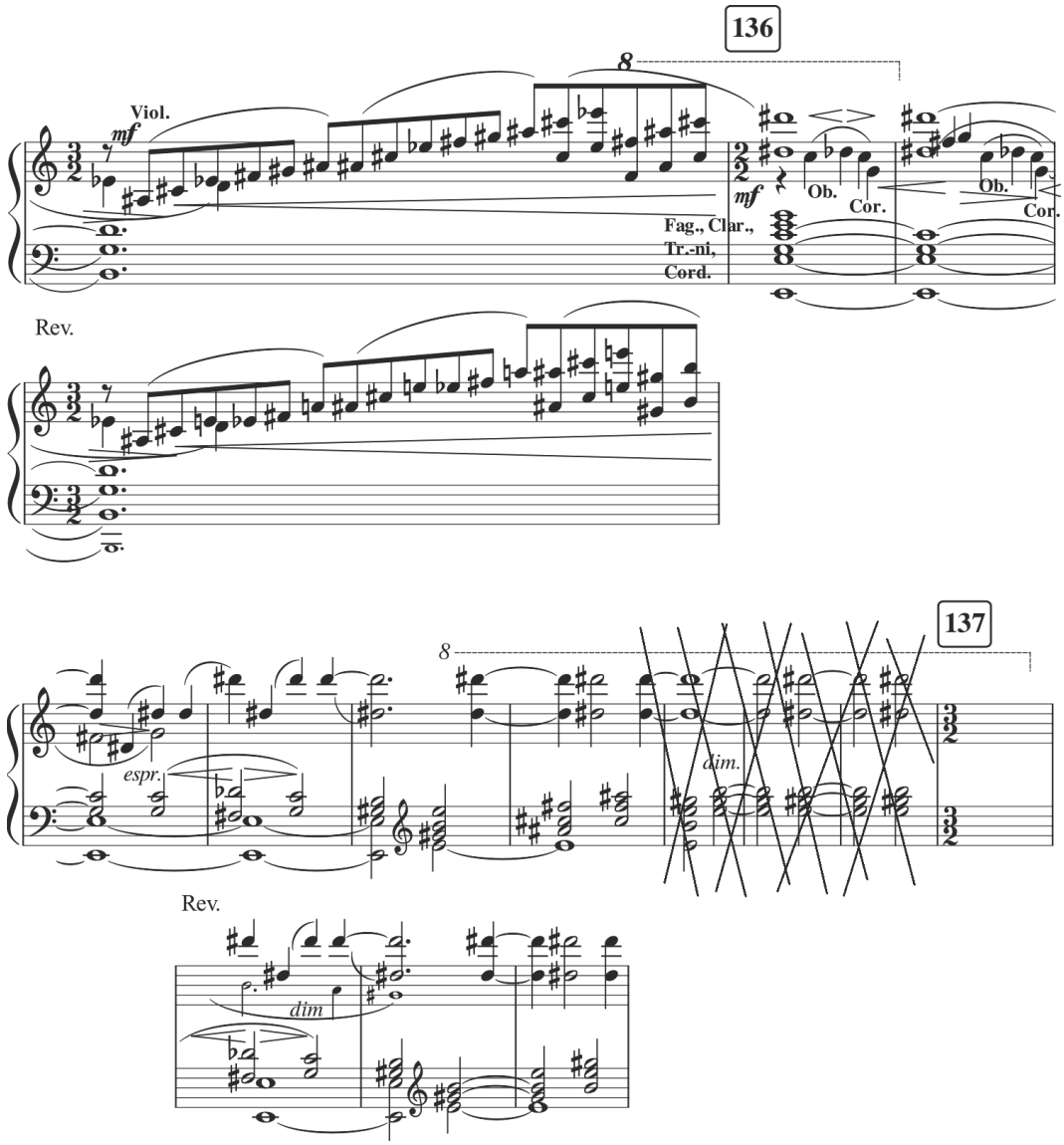


Notenbeispiel 16: Quelle A (PB 33PS1), Ausschnitt aus S. 25 (nach Archivzählung). Das Notenbeispiel zeigt eine Transkription von T. 1-7 der 3. Akkolade (befindet sich auf einer großen Klebung, die schon auf S. 19b einsetzt) und T. 1-3 der 4. Akkolade. Es handelt sich um den Ausschnitt von Zf. 136^{-1}-137. Im Manuskript ist erkennbar, dass zuerst mit Tinte 2 Takte vor Zf. 137 gestrichen wurden (hier T. 9-10), mit Bleistift wurde in einem 2. Revisionsdurchgang auch der 3. Takt vor Zf. 137 (hier T. 8) gestrichen. Anschließend wurde der Korrekturstreifen aus 16linigem ungarischen Notenpapier eingeklebt mit neuem revidierten Material (hier T. 1-7). T. 6 basiert auf T. 4 von Fol. 1^{r}, Akk. 1, i-ii, der Quelle **δ**. In T. 1 (l.H.) ist Bartóks Bleistift-Skizze der erneut revidierten (4.) Fassung des Achtel-Triolen-Laufs der Violinen zu sehen, den er auch selbst im zweiten Klavierauszug (Quelle **E**) im Zuge der Vorbereitung der Stichvorlage für die UE 6635 Erstausgabe (1921) in Márta Zieglers Grundschrift hineinkorrigierte.

Márta Ziegler kopierte diese Fassung auf einen Korrekturstreifen aus 14linigem Eberle-Notenpapier Nr. 3 und klebte ihn auf S. 36 im ersten Klavierauszug ein. Von Bartók stammen die ergänzten Vortragsanweisungen und Instrumentierungsangaben. (Notenbeispiel 17). Zwar schwer im Manuskript zu erkennen, nahm Bartók später bei

10.18132/LFZE.2016.19

der Vorbereitung der Stichvorlage für die UE 6635 Erstausgabe (1921) gewisse Korrekturen auf der Klebung vor: 3. Stimme hinzugefügt, *diminuendo* an korrekter Position ergänzt, Revision einiger Töne des Laufs der Violinen in Achtel-Triolen (Zf. 136^{-1}), harmonische Korrektur zurück zum E^7-Klang (wie in Quelle **δ** und Partitur). Es ist bemerkenswert, dass Bartók seine revidierte Entwurfsfassung verwarf und die Änderungen der endgültigen Fassung des Klavierauszugs auch nicht nachtrug im Entwurf. (Siehe die revidierten Takte in Notenbeispiel 17)



Notenbeispiel 17: Quelle E (PB 33PFC2), Ausschnitt aus S. 36-37. Das Notenbeispiel zeigt den Ausschnitt von Zf. 136^{-1}-137 (S. 36, Akk. 5., T. 1-7-S. 37, Akk. 1, T. 1-3), der sich auf einer Klebung Márta Zieglers befindet. Es ist zuerst die rekonstruierte ursprüngliche Fassung (3. Revisionsschicht) abgebildet, wie Márta Ziegler sie kopierte und von Bartók mit Vortragsanweisungen und Instrumentierungsangaben ergänzt wurde. Die Streichungen der 3 Takte vor Zf. 137 (Tinte, Bleistift) rühren von den ersten beiden Revisionsvorgängen her. Die Änderungen Bartóks (4. Revisionsschicht) sind jeweils unter der rekonstruierten Fassung hervorgehoben. Zu erkennen ist, dass bei der Vorbereitung der Stochvorlage für die UE 6635 Erstausgabe (1921) eine 3. Stimme hinzugefügt wurde, das *diminuendo* an korrekter Position ergänzt, vor allem aber Töne im Achtel-Triolen-Lauf der Violinen revidiert und harmonische Korrekturen, nämlich wieder zurück zum E^7-Akkord (wie in Quelle **δ** und Partiturfassung), vorgenommen (durch Löschen und Hinzufügen), die revidierte Entwurfsfassung verwerfend.

10.18132/LFZE.2016.19

Besonders aufschlussreich für die chronologische und funktionale Einordnung der Quelle **δ** in die Reihe der Manuskripte des *Holzgeschnitzten Prinzen* ist die Untersuchung der Genese des 23 Takte dauernden musikalischen Höhepunkts der Apotheose-Szene (Zf. 139^{+1}-141^{+8}).

In Márta Zieglers Abschrift (Quelle **E**) ist auf S. 37 eine frühe Fassung rekonstruierbar, die auf einen 1. Revisionsdurchgang Bartóks im Entwurf (Quelle **A**) zurückgeht.[656]

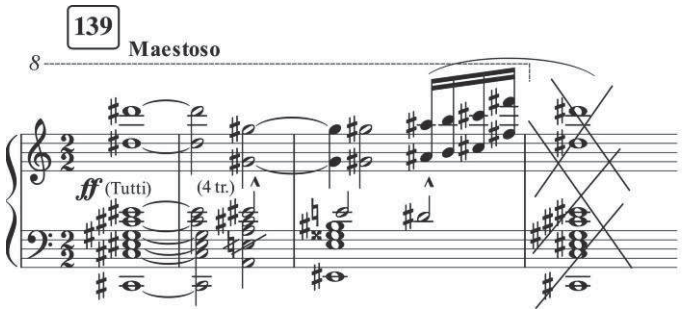


Notenbeispiel 18: Quelle E (PB 33PDC2), rekonstruierter Ausschnitt aus S. 37, Akk. 3, T. 3-6. Das Notenbeispiel stellt eine Rekonstruktion der Grundschrift Márta Zieglers in ihrer Abschrift dar, die von einer bereits einmal revidierten Entwurfsfassung ausging. T. 4 wurde später gestrichen. Dem folgt im Manuskript die 4. Akkolade, in der Bartóks Hand (Bleistift) zu finden ist.

Mit Blick auf die Memo-Skizzen wird deutlich, dass Bartók sich offensichtlich im Augenblick der Instrumentierung dieser Werkpassage Notizen machte, weil er die Oberstimmen rhythmisch-melodisch leicht verändern wollte: Aus der Triole wurden 4 Sechzehntel, der Notenwert des *Gis* korrigiert in eine 𝅗𝅥. – in der Partitur notiert als ♩ 𝅗𝅥 (vgl. Zf. 139^{+3}, Flöten, Klarinetten, Englisch-Horn, Kornett und Violinen). (Siehe Notenbeispiel 14, vii-viii, T. 3) Da die endgültige Partiturfassung auch im Klavierauszug ihren Niederschlag finden musste, korrigierte Bartók die Passage in Quelle **E**.

[656] Quelle **A**, S. 25, Akk. 6, T. 4 (Zf. 139^{+3}): Es wurde zunächst eine 16tel-Triole (rechte Hand, 1. Stimme) eingefügt und der Notenwert der 2. 𝅗𝅥 korrigiert in ♩.

10.18132/LFZE.2016.19



Notenbeispiel 19: Quelle E (PB 33PFC2), revidierter Ausschnitt aus S. 37, Akk. 3, T. 3-6. Das Notenbeispiel stellt eine Transkription eines Auschnitts aus der von Bartók revidierten Abschrift Márta Zieglers dar. In dieser Form gehört der Ausschnitt zur Fassung, die letzlich die Stochvorlage für den Klavierauszug UE 6635 bildete.

An dieser Stelle sei auf eine recht bemerkenswerte Tatsache aufmerksam gemacht: Márta Ziegler hatte augenscheinlich ihre Abschrift in Quelle **E** auf S. 37, Akk. 3, T. 6 kurzzeitig unterbrochen, nämlich 4 Takte nach Zf. 139. Das ist leicht daran zu erkennen, dass in den letzten beiden Akkoladen die Taktstriche und Akkoladen-Klammern nicht in Tinte, sondern mit Bleistift vorgezeichnet wurden. Bartók selbst notierte mit Bleistift eine erste Fortsetzung des Schlusses der Apotheose-Szene, die übrigens zuerst 5 Takte nach Zf. 141 enden sollte. Hierbei dürfte die Memo-Skizze in Quelle **δ** als Hilfsmittel, als eine Art Gedankenstütze fungiert haben, denn auch auf Fol. 1^{r} ist das Ende bereits in Zf. 141^{+5} erreicht. (Siehe Notenbeispiel 14, x-xi) Doch erweiterte Bartók das Streicher-Tremolo noch auf 9 Takte, ergänzte bzw. strich Harmonietöne weiterer Stimmen und korrigierte automatisch Vorzeichen. Später überschrieb er seine Notation mit Tinte, wobei das Streicher-Tremolo endgültig nach 8 Takten endet.

Der Vergleich dieser Passage des Apotheose-Schlusses mit dem Entwurf (Quelle **A**) führt zu folgendem Ergebnis: Márta Ziegler kopierte diejenige frühere, von Bartók revidierte Fassung, die schon bei Zf. 141^{+5} endete, auf einen Streifen 16linigen ungarischen Notenpapiers und klebte ihn in den Entwurf ein.[657] Insofern folgte Márta Ziegler bei ihrer Anfertigung der Klebung nicht der Memo-Skizze Bartóks, sondern eindeutig dem Klavierauszug.[658] Bartók ergänzte ihre Klebung mit Bleistift um 4 weitere Wiederholungen der Tremolo-Takte, doch beließ er es im Entwurf dabei.

Zusammenfassend macht der Befund der Quellenuntersuchung deutlich, dass das motivisch-thematische Material der Quellen **γ** und **δ** nicht dem Entwurf in Funktion vorbereitender Kompositionsskizzen vorausgegangen ist, sondern sowohl dem

[657] Quelle **A**, S. 25: Die Klebung umfasst 17 Takte (Akk. 6, T. 5-8 und Akk. 7, T. 1-13).
[658] Die Gemeinsamkeiten, wie etwa die von Márta Ziegler notierten ganzen Noten (Zf. 140^{+1-5}), sind damit zu erklären, dass die Memo-Skizzen zunächst Bartók bei der Abschrift des Abschnitts des Apotheose-Schlusses als Arbeitsmittel dienten.

10.18132/LFZE.2016.19

Komponisten als auch seiner Frau Márta Ziegler als Hilfsmittel dienten – einerseits für Kopierarbeiten und bei der Instrumentierung, andererseits im Revisionsprozess des Jahres 1916. Die ‚Liste' von Quelle **δ** diente Bartók offensichtlich der Orientierung, während erster Klavierauszug und Entwurf in Vorbereitung der Orchestrierung revidiert wurden und hierfür Korrekturstreifen angefertigt werden mussten. Interessant ist die Feststellung, dass diejenigen Klebungen, die auf Quelle **δ** basieren, in Quelle **A** kurz vor der 2. Abbruchstelle von 1915 bzw. 1916 enden. Gleiches gilt für die Klebungen aus 14linigem Eberle-Notenpapier in Quelle **E**: auch dort wurde eine Unterbrechung der Kopierarbeit Márta Zieglers entdeckt, nämlich kurz vor dem Übergang zum 5. Tanz, der offenbar von Bartók zum Zeitpunkt der Abschrift noch nicht fertig komponiert war. Insofern dienten die Memo-Skizzen tatsächlich als Arbeitsnotizen, während Bartók das bereits komponierte Material grundlegend revidierte. Abweichungen der Klebungen Márta Zieglers von Quelle **δ** sind nur dadurch zu erklären, dass sie nur Quelle **E** zur Grundlage hatte, während Bartók Quelle **δ** als Gedächtnisstütze verwendete (neben seiner eigentlichen Arbeitsgrundlage, der Partitur, soweit sie vorlag) und darin weitere Änderungen eintrug, auf denen seine späteren Korrekturen in Quelle **E** beruhen. Die Beschreibung des Kompositionsprozesses gibt darüber hinaus denkwürdige Einblicke in die gemeinschaftliche Arbeit des Ehepaars Bartók an der Werkschöpfung und zeigt, dass sowohl primäre Komposition als auch Revisionsarbeiten, Kopierarbeiten und Orchestrierung ab einem bestimmten Zeitpunkt ‚Hand in Hand' gingen, damit das Ballett endlich fertig werde.

Für den Gang der Untersuchungen ist Quelle **δ** insofern bedeutsam, dass sie eine Verbindung zwischen Entwurf (Quelle **A**) und erstem Klavierauszug (Quelle **E**) herstellt und Hinweise geben kann auf Passagen des Balletts, deren kompositorische Gestaltung Bartók offensichtlich Schwierigkeiten bereitet hatte. Zwar ist all das in Quelle **δ** aufgelistete kompositorische Material auch in den Entwurfsschichten von Quelle **A** enthalten, aber als Medium, das Erkenntnisse über den Kompositionsprozess im Detail ermöglicht und Einblick sowohl in die kompositorische Werkstatt des Komponisten als auch in die Zusammenarbeit mit seiner ersten Frau Márta Ziegler erlaubt, ist das Manuskript von besonderem Wert und wird auch zukünftig für die Erstellung der kritischen Werkausgabe des Tanzspiels eine wichtige Rolle spielen.

10.18132/LFZE.2016.19

3.2.7 Quelle G: Das Autograph der Partitur (PB 33FSFC3)

Bartók schrieb die Partitur des Tanzspiels *Der holzgeschnitzte Prinz* auf dem Notenpapier des Wiener Herstellers Eberle mit der zweimal pro Bogen unten links erscheinenden Schutzmarke J.E.&Co. | Protokollschutzmarke | Nr. 9 | 28 linig. Die Titelseite allein ist aus dem 20linigen Eberle-Notenpapier Nr. 6, sie enthält auf der Rückseite die *Anweisungen für den Kopisten* (Bleistift). Wie die eingangs dokumentierte Datumsangabe am Ende der Partitur angibt, wurde die Partitur Ende Januar 1917 fertiggestellt. Die letzte der 6 Anmerkungen lautet: „6) Statt den ungarischen Textworten sind die deutschen des Klavierauszuges einzutragen." Das ist verständlich, kommunizierte man in Budapest mit Egisto Tango doch auf Deutsch. Das Autograph hat eine Länge von 195 Seiten und weist auch Ergänzungen in Márta Zieglers Hand auf. So wurden die Handlungsbeschreibungen und Regieanweisungen auf Ungarisch von Márta Ziegler bis S. 60 (Zf. 43) eingetragen, die Fortsetzung folgt in Bartóks Hand auf S. 62 mit schwarzem Buntstift (Zf. 45, ein Nachtrag) und mit Tinte ab S. 65 (Zf. 46).[659] Außerdem trug Bartók mit Bleistift eine deutsche Übersetzung ein, die jedoch ab S. 104 (Zf. 88-89) keine Fortsetzung findet. Die deutsche Textfassung wurde wieder ausradiert und ist nur stellenweise rekonstruierbar. Es könnte sich um jene in einem Brief vom Juni 1917 an Hertzka erwähnte handeln, deren Urheberschaft unbekannt ist.[660] In Bezug auf die Eintragungen der Tempi lässt sich feststellen, dass zunächst Márta Ziegler die Tempi von S. 1-60 eintrug, Bartók hiernach einige Tempovorgaben ergänzte und die Eintragungen selbständig ab S. 64 (Zf. 45^{+8}) bis zum Ende fortsetzte. Nur auf der Ersatzseite (S. 186a) mit den 4 in Reinschrift notierten Überleitungstakten stehen die Tempi in Márta Zieglers Hand.[661] Vortragsanweisungen

---

[659] Übrigens fehlen die Handlungsbeschreibungen Bartóks zu Beginn der Traum-Szene des Prinzen zwischen Zf. 120^{-1}-135^{+1} (Beginn der eigentlichen Krönung). Er trug sie erst in die Abschrift des Opernhauses ein und muss sie in einen Korrekturabzug der Partitur nachgetragen haben, denn in UE 6638 sind alle zu lesen.

[660] Siehe die Dokumentation hierzu in Kap. 3.2.5; Vgl. hierzu **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.**11: **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.** im Anhang. Die Unterschiede wurden **fett** hervorgehoben.

[661] Wie schon in der tabellarischen Quellenkurzbeschreibung erwähnt, existiert auch ein Partiturentwurf dieser 4 Überleitungstakte: die Manuskriptseite PB 33FSFC2 (ausschließlich Bartóks Hand). Die Kürzungsalternative wurde, wie bereits erörtert worden in Kap. 3.2.5, 1920 für die Erstausgabe des Klavierauszugs gegeben. In Bartóks Autograph findet sich dazu auf S. 185 die schriftliche Anmerkung als Sternchen-Fußnote: „N.B. Falls hier aus bühnentechnischen Gründen eine Kürzung als nötig empfunden wird, so können hier folgende 4 Takte (siehe Beiblatt) eingeschaltet und nachher gleich zu No. 187 gesprungen werden." Darüber hinaus sind im Autograph der Partitur weitere Streichungen mit schwarzem Buntstift vorgenommen worden: Ab S. 177, Zf. 172^{+6}, bis S. 178, Zf. 174^{+1} sowie ab S. 179, Zf. 174^{+3}, bis S. 181, Zf. 177^{+2}. Dazu teilte Bartók in einer Randnotiz dem Mitarbeiter der UE mit: „N.B. Diese gestrichene Stelle soll mit dem Klavierauszug verglichen werden. Ist sie dort gänzlich gestrichen, so soll

10.18132/LFZE.2016.19

zu Dynamik und Artikulation wurden allerdings von Bartók selbst eingetragen, ohne weitere Ergänzungen von Márta Ziegler. Es sei auf eine interessante Korrektur in der Dynamik der Saxophone im 3. Tanz (Wellentanz) hingewiesen. Ursprünglich notierte Bartók bei Zf. 42 (S. 58), 45 (S. 63) und 47 (S. 67) die volksliedartige Weise der beiden solistisch agierenden Saxophone in *p dolce*, was er im Autograph zunächst mit blauem Buntstift in *ff* änderte, doch – vielleicht nach einigen Hörerfahrungen während der Proben, spätestens nach der Uraufführung – entschied er sich endgültig für *mf dolce*.[662] Es liegt auf der Hand, dass Bartók auch mit diesem im klassischen Orchester kaum etablierten Instrument, dessen Verwendung seinerzeit in einem großen Orchester- oder Bühnenwerk tatsächlich eine Innovation bedeutet, und dessen nicht alltäglichem Timbre erst Erfahrungen sammeln musste.[663] Es ist möglich, dass Bartók der erste Komponist war, der auf gelungene, musikalisch-dramaturgisch gehaltvolle Weise, verschiedene Saxophone (Alt in *Es*, Tenor in *B* und Bariton in *Es*) kombiniert zum Orchestereinsatz brachte und diese in seiner Partitur in einer innovativen, sinnhaften Reihenfolge zwischen Oboen und Klarinetten notierte:

> Bartók again brings in the saxophones in the last part of the ballet.[664] Here, they are not soloists, but rather essential members of the ensemble. Player 2 stays on Tenor the whole time now. The most unusual aspect of Bartok's scoring can be indicated by his placement of the instruments in the score. By the 1910s, the standard placement of the saxophones as pretty firmly established as being below the clarinets and above the bassoons, but Bartok does things differently. He places the saxophones between the oboes and the clarinets. This indicates an unusual way of thinking. It is almost as if the 2 saxophones function as lower members of the oboe family. […] the saxophone is the key to bridging the disjunct sound of the clarinets and the double reeds. Bartok realizes this and makes full use of it in his

---

sie auch hier ausgelassen werden. Ist aber der Strich dort nur als „ad libitum" bezeichnet, so soll sie auch in der Partitur mit der nämlichen Bemerkung kopiert werden. Siehe weiter Seite 179. Takt 1." Infolge dessen wurde die Möglichkeit einer Kürzung auch bei der Vorbereitung des Autographs als Druckvorlage in Form einer Fußnote (Hand des UE Mitarbeiters) eingetragen. nämlich ebenso wie im Klavierauszug: 10 (statt 11) Takte weg bis Zf. 174 und 17 Takte (statt 18) weg bis Zf. 177^{+2}.

[662] Im Entwurf (Quelle A, S. 7-9) steht *p semplice*, was semantisch noch deutlicher die hier evozierte Einfachheit des Volksliedes hervorhebt und den Musikern vielleicht eine gewisse Haltung in ihrem Spiel vermitteln sollte.

[663] Zwar könnte die Oper *Fervaal* (1897) von Vincent d'Indy eine Vorreiterrolle gespielt haben, sie wurde jedoch nicht zu Bartóks Lebzeiten in Budapest aufgeführt, sodass ausgeschlossen werden kann, Bartók habe sie gekannt. Eventuell könnte die *Symphonia Domestica* (1904) von Richard Strauss als Inspiration gedient haben.

[664] Auf dem Höhepunkt des 7. Tanzes (zweiter Tanz des Waldes) ab Zf. 170 bis (Zf. 175^{+3}) am Ende der ‚Verzweiflungsszene der Prinzessin'.

10.18132/LFZE.2016.19

> score. It is possible, that this is the first fully effective scoring for multiple saxophones in the symphony orchestra.[665]

Auch Somfai konstatierte im Zusammenhang mit einigen grundsätzlichen Schwierigkeiten Bartóks mit der Orchestrierung: „He made strange choices of timbre – such as choosing saxophone for folk-song-like themes in *The Wooden Prince*; in this score he also miscalculated but later corrected the loudness of the xylophone tremolo.[666] Letzteres bezieht sich auf die Tatsache, dass das Xylophon-Tremolo (Zf. 93+1-94+4) in Entwurf (Quelle **A**, S. 17) und Klavierauszug (Quelle **F/a**, S. 26) noch im *ff* stand, im Autograph aber direkt *f* eingetragen worden war, so wie es auch in Abschrift und gedruckter Partitur zu lesen ist.

Daneben machte Bartók in den Anweisungen für den Kopisten auf einige Korrekturen in der Notation aufmerksam (z.B. Hoch- oder Tiefoktavierungen, Vorzeichenänderungen), doch soll hier die Aufmerksamkeit auf eine wichtige Änderung in der Instrumentierung, die nur wenige Wochen vor der Uraufführung vorgenommen wurde, gelenkt werden: Am 31. März 1917 berichtete Bartók seiner Frau, dass das Opernhaus schon den Bau eines neuartiges „Tastenxylophons“ in Auftrag gegeben habe, „damit sie die ‚komplizierten‘, modernen Xylophon-Stimmen spielen können.“[667] Ursprünglich hatte Bartók als klingendes Symbol für den Holzpuppen-Charakter ein anderes Idiophon vorgesehen, wie Besetzungsangaben und Stimmenbezeichnungen des Autographs zeigen: das Sticcato. Damit war die Strohfiedel gemeint, auch bekannt als das ‚hölzerne Gelächter‘, ein Vorläufer des modernen Xylophons und 1874 zum ersten Mal als Orchesterinstrument im *Danse macabre* von Saint-Saëns eingesetzt.[668] Márton Kerékfy hob die historische Bedeutung des Sticcato- bzw. Xylophon-Einsatzes hervor, denn Bartók verwendete dieses symbolträchtige, ungewöhnliche Orchesterinstrument in seinem zweiten Bühnenwerk zum ersten Mal, in seine Oper *Herzog Blaubarts Burg* gelangte es als besondere Klangfarbe erst 1917 im Zuge grundlegender Revisionen.[669]

---

[665] BRET, Newton: „Saxophone sections in the orchestra – Part 1“. Blog-Eintrag vom 12. Demzember 2014 auf *Bandestration. The Online Guide to Composing for Wind Instruments* (http://bandestration.com/2014/12/12/saxophone-sections-in-the-orchestra-part-1/), abgerufen am 13. November 2015.
[666] SOMFAI: *Béla Bartók*, S. 219.
[667] *CsalLev* Nr. 367, S. 266.
[668] RUTHERFORD, Johnson ET AL. (Hrsg.): *The Oxford Dictionary of Music*, Oxford: Oxford University Press 2012, S. 934.
[669] KERÉKFY: „Bartók hangszerelést érintő revíziói *A kékszakállú herceg vára* partitúráján“, S. 54-55. Dort sind zwei Ausschnitte der Sticcato-Stimme aus Márta Zieglers Partitur-Abschrift für das Opernhaus im Faksimile abgedruckt.

10.18132/LFZE.2016.19

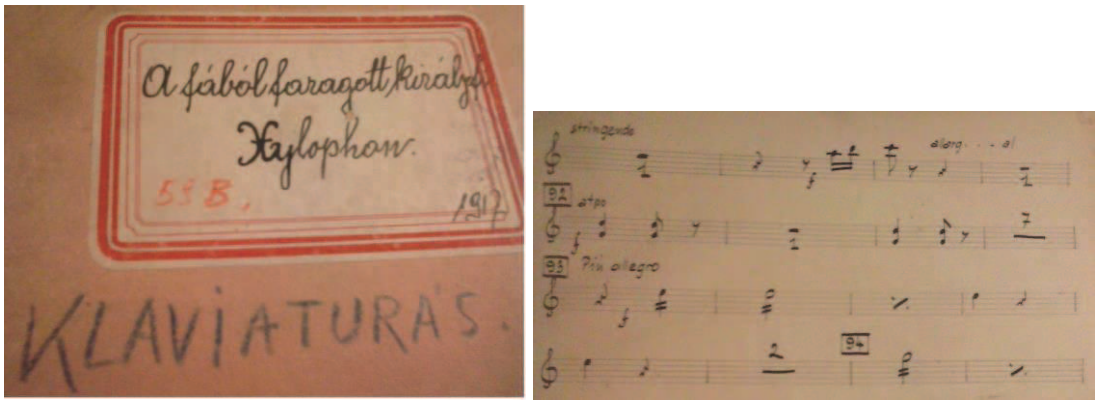
Im Autograph des Tanzspiels wurde jedoch nicht bloß die Stimmenbezeichnung an sämtlichen Stellen von Sticcato in Xylophon korrigiert, sondern teilweise auch das musikalische Material in Richtung spieltechnischer Vereinfachung revidiert, indem schnelle 16tel-Motive und -Figurationen entweder in längere Notenwerte oder schlichte Tonrepetitionen umgewandelt wurden. (Siehe Notenbeispiel 20). Im Autograph wurden die betreffenden Stellen gelöscht oder gestrichen.[670] Doch die originale Form der Sticcato-Stimme kann in Márta Zieglers und Bartóks Partitur-Abschrift für das Opernhaus (Quelle **H**) noch gelesen werden. (Siehe Notenbeispiel 21) Die Begutachtung der im Opernhaus-Archiv gelagerten Orchesterstimmen (Quelle **I**) zeigte, dass die vom Hauskopisten des Opernhauses angefertigte Xylophon-Stimme Klebungen mit der revidierten Fassung enthält. Diese Klebungen hatte Bartók angefertigt und sie stellen exakt die Version dar, die schließlich auch in der gedruckten Partitur UE 6638 (1924) erschien.[671] (Siehe Notenbeispiel 22) Es war vermutlich Tango, der dem Komponisten den Vorschlag machte, ein „Tastenxylophon" zu verwenden. Darauf deuten nach Ansicht Kerékfys die von Tango mit blauem Buntstift auf S. 118 der Opernhaus-Partitur (Quelle **H**) eingetragenen Notizen „Xilofono" (im Notensystem) und „Glok, Sistro?" (linker Seitenrand) hin. Allerdings steht in keiner der Quellen etwas von einem „Tastenxylophon" und es ist zweifelhaft, dass ein solches gebaut wurde und zur Disposition stand. So ließe sich auch erklären, weshalb die Vereinfachungen bzw. Löschung der Partien schlussendlich vorgenommen wurden. Nebenbei bemerkt, die Ausführung einer schnellen Tonrepetition wäre auf einem Tastenxylophon sogar erschwert, denn im geschickten Spiel mit zwei Schlägeln auf traditionellem Xylophon,[672] es blieb jedenfalls beim modernen Xylophon „mit Klaviatur" als professionellere Variante des Sticcato.

[670] Quelle **G**, S. 104-105, Zf. 89^{-5}-90^{-6-4}; S. 105, Zf. $90^{+2,\ 4}$; S. 107-109, Zf. 92^{+1-2}, 93^{+1}-94^{+5}; S. 109-111, Zf. 95^{-4}-97^{+2}; S. 114, 100^{-5}-100^{+3}; S. 116, Zf. 102^{-2-1}; Zf. 106^{+1-6}; S. 126-128, Zf. 116^{+1}-118^{+5}.

[671] Aus diesem Grund war es wahrscheinlich so unbedingt wichtig, dass die UE die Stimmen aus Budapest erhielte. Da die Herausgabe aber von der Operndirektion verweigert wurde, ließ die UE schließlich auf eigene Kosten die Stimmen kopieren. Vgl. dazu die UE-Korrespondenz zwischen Bartók und Hertzka: 10072 UE 1920.01.14; 10074 BB 1920.01.21;

[672] KERÉKFY: „Bartók hangszerelést érintő revíziói *A kékszakállú herceg* vára partitúráján, S. 55.

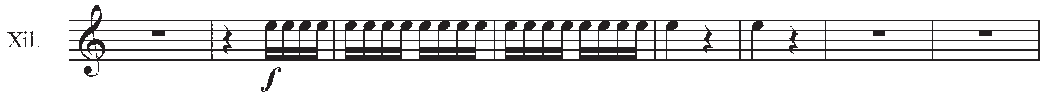
10.18132/LFZE.2016.19



Notenbeispiel 20: Quelle I, Ausschnitt einer revidierten Passage (Zf. 92-94) der Xylophon-Stimme. Im rechten Bild ist die Titelseite einer Xylophon-Stimme von 1917 zu sehen (aufbewahrt im Archiv des Budapester Opernhauses, Inventar-Nummer 58 B). Das Wort „Klaviaturás" bedeutet „mit Klaviatur" und weist darauf hin, dass tatsächlich ein modernes Xylophon eingesetzt wurde. Dennoch vereinfachte Bartók die Stimme und klebte Korrekturstreifen mit der revidierten Stimme ein (linkes Bild).



Notenbeispiel 21: Quelle H, S. 120, die originale Fassung von Zf. 93^{+1-5} in der Hand Bartóks.



Notenbeispiel 22: Zf. 93^{+1-5} aus der gedruckten Partitur UE 6638 (1924).

Relativ bald nach Beendigung der Partitur kam es zu einer erneuten Kürzung von 13 Takten, die bereits im Zusammenhang mit der Beschreibung der Quellen **A** und **F/a** angeklungen ist. Gemeint ist die Streichung zwischen Zf. 32-33 mit schwarzem und rotem Buntstift auf S. 45-46, was dem ursprünglichen, heute noch im Entwurf durch blaue Probenziffern markierten Material Zf. 32^{+5}-34^{+2} entspricht. Sie wurde durch Bartóks Randnotiz „dieses bleibt weg!" für den Drucksetzer der UE für definitiv erklärt. Den Takt, der im *accelerando* in Zf. 33 – dem Beginn des „Kampftanzes", wie er in der Handlungsbeschreibung noch genannt wird – überleiten soll, notierte Bartók auf einen Korrekturstreifen und klebte ihn über den ersten Takt (alte Zf. 34^{+3}) auf S. 47.[673]

Der Zeitpunkt der Streichung ist nicht eindeutig feststellbar. Man kann jedoch vermuten, dass Bartók diese Streichungen schon während der Proben zur Uraufführung vorgenommen hatte, denn zum einen wurde die Passage von Márta Ziegler kopiert, zum

[673] In gleicher Weise ging Bartók in der Opernhaus-Partitur vor. In Budapest wurde allerdings die Klebung von der Partiturseite gelöst, sodass man das ursprüngliche Material, wie Márta Ziegler es kopiert hatte, heute einsehen kann. Auch in der Opernhaus-Partitur ist ab Zf. 33 vom „Kamptanz" des Prinzen gegen den Wald die Rede. Diese Handlungsbeschreibung entfiel jedoch schon in PB 33PFC2, vgl. Tabelle 11: Handlungsbeschreibungen und Regieanweisungen in den Quellen des Tanzspiels der holzgeschnitzte Prinz.

10.18132/LFZE.2016.19

anderen ist in der Opernhaus-Partitur gerade in diesen 13 Takten keine Spur von den ansonsten gehäuften Eintragungen des Dirigenten Egisto Tango zu entdecken. Seine Notizen und Markierungen sind an ihrer blauen Farbe leicht zu unterscheiden von denen anderer Dirigenten (z.B. Ferencsik), die mit rotem und braunem Buntstift in die Partitur hineinschrieben. Die Streichung dürfte daher schon Gegenstand von Besprechungen des Komponisten mit dem Dirigenten gewesen sein. In jedem Fall ist sie noch vor Druckvorbereitung des Klavierauszugs (vor Anfang des Jahres 1920) vorgenommen worden, denn im Manuskript des Klavierauszugs PB 33PFC2 kommen die gestrichenen Takte nicht mehr vor. Neben den in den vorausgegangenen Kapiteln der vorliegenden Arbeit bereits vorgestellten Streichungen, die zwar nach Anfertigung der Partitur-Manuskripte, aber noch vor dem Drucklegungsprozess vorgenommen worden sind, sollen nun die Streichungen angesprochen werden, die erst 8 Jahre nach Veröffentlichung der UE 6638 Erstausgabe erarbeitet, jedoch wiederum einige Jahre später zum Teil widerrufen wurden. Die Arten von Kürzungen und ihre dahinterliegenden Gründe sollen im Verlauf der musikalischen Analyse erörtert werden, hier sei kurz berichtet, wie es dazu kam.

Die Vorbereitung einer Stochvorlage für die UE 6638 Erstausgabe (1924) begann im April 1924, wie an einem Brief Bartóks an die UE abgelesen werden kann:

> Ich war ziemlich überrascht, als ich die Korrektur zur Partitur des Holzgeschn. Prinzen erhalten habe, da ich nicht wusste, dass Sie dieselbe schon jetzt herausbringen wollen. (Vor 2 Jahren hatten Sie die Absicht zuerst die Partitur des Blaubarts herauszubringen). Ich kann jedoch die Korrektur erst dann vornehmen, wenn mir auch die Druckvorlage zugeschickt wird. Jeden falls wird es ziemlich lange dauern, bis ich diese Korrektur-Arbeit erledigen werde können. Ist die Arbeit dringend? [Hervorhebung durch Bartók][674]

Bei diesem hier indirekt erwähnten ersten Korrekturabzug blieb es jedoch nicht, es wurde offenbar noch ein zweiter Korrekturabzug an Bartók übersandt, wie ein weiterer Brief aus dem Juni 1924 belegt:

> Mit gleicher Post sende ich Ihnen die Korrekturseiten samt entsprechendem Teil des Manuskriptes des Holzg. Prinzen, sowie die Korrektur der Umschlagsseiten der Tanzsuite.- Einige Seiten sind dermassen fehlerhaft geschrieben, dass ich noch eine Korrektur haben muss. (Dieselben sind bezeichnet mit: noch eine Korrektur). Die Korrekturarbeit der

[674] Siehe Bartóks Brief an die UE vom 14. April 1924 (unveröffentlicht, Fotokopie im BBA, Signatur: PB BB-UE 10 222).

10.18132/LFZE.2016.19

> Stimmen muss unbedingt durch Vergleich mit dieser Partitur vorgenommen werden, da die Abschrift, wonach diese Korrektur hergestellt wurde, scheint auch ungenau zu sein.[675]

Allerdings sind diese Korrekturabzüge (Quelle **K**), ebenso wie diejenigen des Klavierauszugs (Quelle **J**), verschollen. Mit der Drucklegung der Partitur des Tanzspiels *Der holzgeschnitzte Prinz* war der vollständige Kompositionsprozess noch nicht abgeschlossen. In den vergangenen drei Jahren hatte sich Bartók mehrmals mit Plänen zu einer Einrichtung seines Tanzspiels für eine konzertante Aufführung befasst und Bearbeitungen dahingehend in Suite-Form vorgenommen, auch 1931 kam diesbezüglich ein Auftrag, der zu einer Revision der dreiteiligen Suite (1921-24) führte.[676] Es ist nicht zu übersehen, dass sich Bartók damit einhergehend gedanklich auch mit Kürzungsmöglichkeiten seines zweiten Bühnenwerks befasste. Ein Jahr später wurde Bartók dazu animiert, einen konkreten Vorschlag zu machen:

> Plant man in Kopenhagen – wie ich es im ‚Anbruch'[677] gelesen hat[te] – tatsächlich die Aufführung des ‚Holzgeschn. Prinzen'? Ist die Sache abgeschlossen? Ich würde nämlich für diesen Falle einige Kürzungen vorschlagen, besser gesagt, darauf bestehen, dieselben vorzunehmen.[678]

Auch wenn es letztlich nicht zur Kopenhagener Inszenierung kam, so führte Bartók die umfassenden, massiven Streichungen dennoch bis Juli 1932 durch. Parallel dazu stellte er die siebenteilige Konzertfassung seines Tanzspiels zusammen.[679] Wie wichtig

---

[675] Siehe Bartóks Brief an die UE vom 16. Juni 1924 (unveröffentlicht, Fotokopie im BBA, Signatur: PB BB-UE 10232a).

[676] Vgl. die Genese der Suite-Fassungen in KROÓ: „Két máig kiadatlan Bartók partitúra", S. 76-89. Wie auch aus der Korrespondenz mit der UE hervorgeht, gab es am 27. August 1931 eine Besprechung mit Bartók, in der es unter anderem um Einrichtung der Suite „für eine Konzertaufführung durch die ungarischen Philharmoniker" ging (unveröffentlicht, Fotokopie im BBA, Signatur: PB BB-UE 10742). Es handelte sich um eine Aufführung vom 22./23. November 1931 unter der Leitung Ernő Dohnányis, vgl. Brief Nr. 234 vom 8. Januar 1933 an János Temesváry, die Anmerkung dazu von Demény, in: BBB 2, S. 225.

[677] Es konnte nicht eruiert werden, woher Bartók diese Information wirklich entnommen hatte, denn weder in der Ausgabe Nr. 13 (1931) noch in der Ausgabe Nr. 14 (1932) der *Musikblätter des Anbruch* lässt sich ein solcher Programmhinweis finden. Wahrscheinlich fand diese geplante Aufführung vom *Holzgeschnitzten Prinzen* in Kopenhagen doch nicht statt.

[678] Siehe Bartóks Brief an die UE vom 8. Juni 1932, veröffentlicht in VIKÁRIUS/GOMBOCZ (Hrsg.): *Briefwechsel zwischen Bartók und der Universal Edition*, S. 108.

[679] Zuerst erweiterte Bartók die kleine Suite – bestehend aus „der Wald" , „Der Bach" „Der Tanz des holzgeschnitzten Prinzen" – auf 5 Sätze mit dem Tanz der Prinzessin" und dem „Arbeitslied des Prinzen", dann umrahmte er die Tanz-Sätze mit der Naturmusik des Anfangs und des Schlusses des Bühnenwerks. Aus den schriftlichen Angaben mit Überleitungstakten (PB 33TFSFC1) stellte die UE eine Partitur für Bartók her, mit den Klebungen aus weißem Papier, herausgenommenen bzw. vertauschten Seiten (PB 33TFSFC2). Diese große Suite-Fassung von 1932 wurde auf dem Deckblatt mit Tinte achtsam vom Verleger betitelt: „Béla Bartók | Der holzgeschnitzte Prinz | Suite | neueste Fassung | Partitur". Diese

10.18132/LFZE.2016.19

Bartók diese Änderungen waren, formuliert er in einem Brief an die UE am 1. Juli 1932:

> Die Striche zum Holzg. Prinzen als Bühnenwerk habe ich ebenfalls vollführt; die Liste sende ich Ihnen nächstens. 2 Materiale werden mit geringer Mühe zugestutzt werden können. *Ich bitte Sie aber, das Werk künftig nur in dieser gekürzten Form herzu hinzugeben. Musikalisch, aber insbesonders was die Bühnenmässigkeit anbelangt, bedeuten diese Striche unbedingt eine Vervollkommnung.*[680] (Hervorhebung von A.V.)

Bartók hatte 1932 seine erarbeiteten Streichungen schriftlich festgehalten, die der Verlag in Form von Korrekturstreifen einkleben sollte. Dieses *Verzeichniss der Kürzungen* (Quelle **N**) war am 16. Juli 1932 fertig und Bartók schickte neben anderem nach Wien „2.) Die Zusammenstellung der „Holzgeschn.“ Suite (neue Fassung)“ und „3.) Die Liste der Kürzungen zum „Holzg.“ als Bühnenwerk“, wozu er anmerkte: „Die zu den Kürzungen des Bühnenwerkes notwendig gewordenen Änderungen grösseren Umfanges schickte ich Ihnen als Kopien, die Sie in der Partitur nur einzukleben brauchen.“[681] In sein eigenes Handexemplar der lithographierten UE 6638 Erstausgabe trug Bartók die Streichungen zum Bühnenwerk mit rotem Buntstift ein (diejenigen zur großen Suite erkennt man an Markierungen mit schwarzem Buntstift). Einige Jahre später wurden von diesen aber einige widerrufen, indem Bartók über die jeweilige Streichung das Wort „marad“ [bleibt] eintrug.

3.2.8 Quelle H: Die Partitur-Abschrift für das Opernhaus (BA-N 2158)

Den größten Teil der Abschrift der Partitur für das Opernhaus fertigte Márta Ziegler an (S. 1-118 und S. 166-218), doch krankheitsbedingt kam es zu einer Arbeitsunterbrechung und so setzte Bartók die Kopiatur einiger Seiten fort (S. 119-165). Geschrieben wurde auf unterschiedlichen Notenpapiersorten: 1.) J.E.&Co. | Protokollschutzmarke | Nr. 6 | 20 linig, 2.) J.E.&Co. | Protokollschutzmarke | Nr. 9 | 28 linig, 3.) J.E.&Co. | Protokollschutzmarke | Nr. 5 | 18 linig. Die Arbeiten an der Abschrift fanden im Zeitraum Januar-März 1917 statt, doch entdeckten Tango, Bartók und sogar Kodály, der bei den Korrekturen behilflich war, immer wieder während der

---

„neueste Fassung“ wurde später, im Zuge einiger Widerrufe von Streichungen in der Bühnenwerkfassung, nochmals modifiziert.

[680] Siehe Bartóks Brief an die UE vom 1. Juli 1932 (unveröffentlicht, Fotokopie im BBA, Signatur: PB BB-UE 10810).

[681] Siehe Bartóks Brief an die UE vom 16. Juli 1932 (unveröffentlicht, Fotokopie im BBA, Signatur: PB BB-UE 10815).

10.18132/LFZE.2016.19

Orchesterproben Kopierfehler.[682] Die Handlungsbeschreibungen und Regieanweisungen sind nur auf Ungarisch eingetragen worden (abwechselnd Bartóks und Márta Zieglers Hand).

Die Seiten 155-156 sind einst herausgetrennt worden und es befindet sich auf S. 157 der Verweis (fremde Hand[683], blauer Buntstift), die Seiten befänden sich in der gedruckten Partitur.[684] Dies ist ein deutlicher Hinweis, dass erst nach 1924 im Rahmen einer Inszenierung eine gewisse Kürzung im ‚Huldigungstanz' stattfand: ab Zf. 130^{+7}-132. Sie ähnelt einer Streichung Bartóks in entsprechender Szene aus dem Jahre 1932: In Bartóks Handexemplar der Partitur UE 6638 sind Korrekturen zu einer Überleitung sowie ein ergänzter Überleitungstakt zu sehen, der für eine Streichung ab Zf. 131^{+2}-137 (roter Buntstift) gedacht ist. Auch in der Opernhaus-Partitur befindet sich auf S. 162 die Markierung des Endes der Streichung (blaue eckige Klammer) bei Zf. 137.[685] Insofern ist davon auszugehen, dass man sich mit Bartók besprochen hatte. Allerdings gibt es viele weitere Streichungen im Partitur-Exemplar des Opernhauses, die solchen Bartóks zwar ähneln, jedoch im Umfang stellenweise deutlich abweichen. Deshalb soll dieser Hinweis nur anzeigen, dass Bartók offensichtlich auch auf konkrete aufführungspraktische, inszenatorische Fragen und Probleme reagiert hatte. Dennoch stehen natürlich die autographischen Streichungen und Widerrufe als über einen langen Zeitraum hinweg reichlich intensiv überlegtes ‚letztes Wort' des Komponisten im Fokus der vorliegenden Untersuchung.

---

[682] Siehe den Brief Bartóks an Márta Ziegler vom 27. März 1917, *CsalLev* Nr. 365, S. 265.

[683] Eventuell handelt es sich um die Hand János Ferencsiks, der bereits 1935 eine Aufführung des *Holzgeschnitzten Prinzen* (Choreographie: Cieplinski) in Budapest dirigierte. Ein Treffen mit ihm und Bartók 1934 ist überliefert (BÓNIS: *Tizenhárom találkozás Ferencsik Jánossal*, 1984).

[684] Die verworfenen Seiten sind archiviert unter BBA, BA-N 2017.

[685] Die Streichungen im Klavierauszug-Exemplar Ferencsiks (roter Buntstift) hingegen folgen mit marginalsten Abweichungen denjenigen aus Bartóks Partitur-Handexemplar (Quelle **M**). Es handelte sich um Vorbereitungen zu der auch tanzhistorisch wichtigen Inszenierung des *Holzgeschnitzten Prinzen* von 1939 (Choreographie: Gyula Harangozó) in Budapest, denn auch im Klavierauszug Harangozós entsprechen die Streichungen, die er in einer schriftlichen Randnotiz auf das Jahr 1939 bezieht, denjenigen Ferencsiks und damit mehr oder weniger Bartóks Kürzungsplänen.

10.18132/LFZE.2016.19

3.3 Musikalische Analyse

3.3.1 Märchen, Mythos, Form

In einem Volksmärchen gibt es eine gattungstypische Formel für den Beginn der Erzählung, die Neugierde wecken und die Aufmerksamkeit des Zuhörers oder Lesers auf das folgende Geschehen lenken soll: „Es war einmal“. Auch das Ende der Erzählung wird formelhaft markiert, wodurch der Zuhörer oder Leser behutsam aus der fantasievollen Welt des Märchen wieder hinausgeführt wird: „Und wenn sie nicht gestorben sind, …“. Die ungarischen Pendants lauten etwa „Egyszer volt, hol nem volt“ bzw. „Azóta is élnek, ha meg nem haltak“. Solche formelhaften, volkstümlichen Markierungen von Anfang und Ende wären für ein zwar dem Paradigma des Märchens verpflichteten, sich jedoch in die Genres der modernen tanzdramatischen Einakter einreihendes Bühnenstück inadäquat gewesen. Balázs evozierte im *Holzgeschnitzten Prinzen* dagegen eine pantheistisch-naturreligiöse Stimmung im Anschluss seiner Beschreibung des Bühnenbilds. Das Bild eines naturhaften, mythischen Urzustands, der von der Lichtregie in goldenes Licht getaucht werden soll:

> Sonst sieht man nur noch einen goldfarbenen Himmel. Und alles ist einfach und ordentlich. Denn in dieser Welt haben die Dinge schon Frieden und Freundschaft geschlossen. Untereinander haben sie sich schon verständigt. Dies ist ihr letztes Wort und sie warten auf die Antwort des Menschen.[686]

Die Welt erreicht wieder ihren Urzustand, wenn sich am Ende des Märchens die ‚Dinge der Natur‘ in ihre ursprüngliche Gestalt zurückverwandeln und alles seinen Platz in der kosmischen Ordnung einnimmt. So findet die pantheistische Geste des Anfangs ihren Abschluss:

> Die Dinge aber ziehen sich zurück. Die Bäume gehen an ihren Platz, die Wellen in ihr Bett. Zurück, zurück. Alles war umsonst. Der Mensch hat sich von uns losgesagt und kehrt wieder ins Menschenlager zurück.. [...] Und während der Vorhang langsam sinkt, wird die Welt wieder einfach und ordentlich. Einfach und ordentlich, wie das letzte Wort der Dinge, auf das sie noch immer die letzte Antwort des Menschen erwarten. Noch immer erwarten.[687]

[686] Rikola-Ausgabe, S. 150.
[687] Ebd., S. 175f.

10.18132/LFZE.2016.19

Es wiederholt sich hier das Motiv der auf eine „letzte Antwort des Menschen“ wartenden ‚Dinge der Natur‘. Auf diese Weise ist inhaltlich und formal ein dramatischer Bogen gespannt: vom Anfang der Geschichte über die Apotheose des Prinzen, dem vom grotesken Tanz der Holzpuppe mit der Prinzessin umrahmten dramatischen Höhepunkt des Märchens, hin zum Wendepunkt des Geschehens (Verzweiflung der Prinzessin) und zur Konklusion des Ganzen (Umarmung und Kuss von Prinz und Prinzessin). Gleichzeitig eröffnet sich mit dem „Warten auf die letzte Antwort“ die Möglichkeit, dass das mythisch-religiöse Spiel von neuem beginnt. So gesehen handelt es sich bei dem Tanzspiel um ein Mysterienspiel, in dem hinter allem Geschehen die Suche nach Antwort auf die letzten Fragen, nach Wahrheit und Sinn des Lebens steht. Seine zirkuläre Anlage erscheint als Versinnbildlichung eines Kreislaufs im Sinne einer Schöpfungsgeschichte. Dieser Schöpfungsgedanke spielt auf der metaphorischen Bedeutungsebene des Stücks gleichsam in den Aspekt des Künstler-Werk-Verhältnisses hinein.[688] Dabei ist der mit dem Mythos-Gedanken verknüpfte Zirkel, wie ihn Frigyesi in ihrer Analyse des *Herzogs Blaubart* behandelt, auch für den *Holzgeschnitzten Prinzen* bedeutsam:

> The circle is the symbol of eternal rebirth and indeed of being itself. It captures motion both through its precision and through infinity; it is something dynamic and, in its ultimate result, static. […]; repetitiveness is at once eternal motion and deadly motionlessness.[689]

Zirkulär ist darüber hinaus die symbolträchtige Lichtdramaturgie, wie sie in der Oper und in abgewandelter Form im Tanzspiel zu beobachten ist: „The dramatic process is rather a circle moving from darkness to light and back to darkness, and any movement on the periphery of a circle is always both positive and negative at the same time.” In der Oper gehören die Dunkelheit und die schwarzen Mauern der Burg zum anfänglichen Zustand der Einsamkeit Blaubarts. Judith bringt mit jedem Öffnen einer der sieben Türen zwar mehr Wahrheit ans Licht und gleichzeitig Licht in die Burg, doch im selben Moment führt ihre Handlung unabwendbar zum tragischen, endgültigen Schicksal des Herzogs in Dunkelheit und Einsamkeit. Im Ballett wird in umgekehrter Weise ein Bogen vom Licht des Anfangs in einer friedlichen Natur über die Dunkelheit zu Beginn der Traum-Szene, in der sich der Prinz seinem Schmerz hingibt, und am Ende zurück zur hellen, friedlichen Natur gespannt. Auch wenn der dramatische Impuls dieser Hell-

[688] Siehe Kap. 1.4.2.2 der vorliegenden Arbeit.
[689] FRIGYESI: *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*, S. 212f.

10.18132/LFZE.2016.19

Dunkel-Dichotomie und ihres Symbolismus‘ im Tanzspiel in der Anwendung begrenzter ist als in der Oper, so schenkt dem auch Leafsteadt dennoch Beachtung:

> Night […] represents a wholeness which is Bluebeard’s most natural state. In *The Wooden Prince* night is also the time of suffering and of, in Balázs’s words, ‚turning away from Life‘. As soon as the prince is rejected for the wooden image of himself, the stage becomes darker. […] Once he accepts his loneliness, and Nature comes alive around him, there is ‚No more suffering, no more night‘. Light […] brings freedom from suffering, a distinction that lies at the heart of the symbolism of both stage works.[690]

Die formale Struktur von Balázs’ Tanzmärchen besitzt palindromartige Züge, die Bartók Anlass zu einer damit korrespondierenden Anlage seiner Ballettkomposition gaben. Die ‚Brücken- bzw. Bogenform‘ des *Holzgeschnitzten Prinzen* wurde bereits mehrfach beschrieben.[691] Um die zentrale Apotheose-Szene mit Fee und Prinz gruppieren sich sieben Tanznummern, die jedoch durch pantomimische Sequenzen miteinander verbunden sind und bruchlos ineinander übergehen. Den Rahmen bilden ein instrumentales Vorspiel bei geschlossenem Bühnenvorhang sowie ein Nachspiel, das die Musik des Anfangs rekapituliert. Allerdings handelt es sich um ein Palindrom in Reinform, denn nicht alle Szenen werden wiederholt (Wellentanz) oder tauchen in genau umgekehrter Reihenfolge auf (Tanz der Bäume).[692] Außerdem ist eine für Bartók typische „Neigung, eine Satzmitte zu konzipieren, die in Nuancen gegen das Ende hin verschoben ist“[693], auffällig. Der Komponist selbst präsentierte den Aufbau seines Balletts in der Premierenankündigung für die Zeitung *Magyar Színpad* [Ungarische Schaubühne] als dreiteilige sinfonische Dichtung:

> The music of the pantomime is a kind of elaborate symphonic music, a symphonic poem to be danced to. There are three clearly distinguishable parts, within which are smaller sections, too. The first part lasts till the end of the duet between the wooden puppet and the princess. The second one is far more tranquil, of typical middle-movement character, and it continues to the reappearance of the wooden puppet. The third part is actually the repetition

[690] LEAFSTEDT, Carl Stuart: „The stage works: portraits of loneliness“, S. 72.
[691] Vgl. zum Beispiel KROÓ György: *Bartók Béla szinpadi művei*, S. 168, 172; Vgl. BÓNIS: „‚The Wooden Prince‘: A Tale for Adults“, S. 64.
[692] Laut Somfai bevorzugte Bartók die Palindrom-Form von 1927/28 bis 1937, vgl. SOMFAI, László: „Art. Béla Bartók“, in: MGG2, Personenteil Bd. 2, Sp. 341-402, hier Sp. 395.
[693] HUNKEMÖLLER, Jürgen: *Bauernmusik und Klangmagie: Bartók-Studien*, Hildesheim: Olms 2013 (Mannheimer Manieren - Musik + Musikforschung 2), S. 28.

10.18132/LFZE.2016.19

> of the first part but in inverse order of subdivisions, a natural requirement because of the libretto.[694]

Insofern gab die Annäherung der sinfonischen Konzeption an ein Palindrom Bartók die Möglichkeit, traditionell-symmetrische Formprinzipien in origineller und individueller Weise zu verwirklichen, ohne dass das Werk seine innere Stimmigkeit verlöre.[695] Die Idee zur Palindrom-Form schlummerte im Komponisten offenbar schon eine längere Zeit. Viktoria Fischer entdeckte eine verblüffende Ähnlichkeit des Formaufbaus der *12. Bagatelle* mit demjenigen des Tanzspiels.[696]

Des Weiteren wurde bereits bei der Untersuchung der Revisionen in den Szenario-Manuskripten von Balázs festgestellt, dass gewisse im Text angelegte Symmetrien von Bartók sogar stärker herausgearbeitet wurden.[697] Das macht sich in der klaren Paarkonstellation der Protagonisten,[698] der formalen Zwei-und Dreiteiligkeit der Gesamtanlage des Stücks sowie seiner einzelner Handlungsmomente bemerkbar. Es kommen jeweils zweimal ein Versuch der Lockung, der Tanz mit der Holzpuppe, der Tanz der Bäume sowie ein Moment der Verzweiflung vor.[699] Dreifach hingegen taucht das Motiv der Dekoration bzw. Ab-Dekoration auf (Herstellung der Holzpuppe, Krönung des Prinzen, Verwandlung bzw. Selbsterniedrigung der Prinzessin), welches in den jeweiligen Szenen in sich dreiteilig ist.[700] Wie bereits anhand der Untersuchung der Szenario-Quellen festgestellt wurde, entspricht die korrigierte Reihenfolge der Dekorationsgegenstände zur Herstellung der Holzpuppe (Krone, Mantel, Haar) der endgültigen Fassung der Partitur. Dadurch besteht eine weitere Spiegel-Symmetrie

---

[694] BARTÓK: „About ‚The Wooden Prince'", in: *BBE*, S. 406.

[695] Auch Hunkemöller unterstrich, dass die ‚Brückenform' Bartók „kompositorisch-strukturelle Möglichkeiten von erheblicher Tragweite" böte und sie außerdem seinem prozessual-dynamischen Formdenken (anstelle eines statisch-architektonischem) entspreche. HUNKEMÖLLER, Jürgen: *Bauernmusik und Klangmagie: Bartók-Studien*, Hildesheim: Olms 2013, S. 28.

[696] Vgl. FISCHER, Victoria: „Bartók´s *Fourteen Bagatelles* op. 6, for Piano. Toward Performance Authenticity", in: ANTOKOLETZ, Elliott/FISCHER, Victoria/SUCHOFF, Benjamin (Hrsg.): *Bartók Perspectives: Man, Composer, Ethnomusicologist*, New York u.a.: Oxford University Press 2000, S. 289-302. Schon Somfai wies auf die ‚Kuppel'-Form der *12. Bagatelle*, wie man sie in ungarischen Volksliedern neuen Stils findet, hin, vgl. SOMFAI, László: *Bartók Béla: Tizennégy Bagatell Zongorára, op. 6*, Budapest: Zeneműkiadó 1980, (A hét zeneműve 2), S. 37.

[697] Siehe Kap. 2.2 der vorliegenden Arbeit.

[698] Vgl. die tabellarische Übersicht der Figurenpaare in LEBON, Daniel-Frédéric: *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*, S. 106. Zu ergänzen ist, dass das Figurenpaar Fee/Prinz nicht erst in der Apotheose-Szene vorkommt, sondern schon im ersten Auftritt des Prinzen. Allerdings kommt es zu keiner Kommunikation zwischen den beiden, sodass die Darstellung von Lebon völlig gerechtfertigt ist.

[699] Siehe die Form-Übersicht in Tabelle 2 im Anhang von Kap. 2.

[700] Vgl. GILMORE, Britta: *Bartók as Dramatist*, Dissertation, UMI-Nummer: 3120466, Princeton: Princeton University 2004, S. 151f.

10.18132/LFZE.2016.19

zwischen Dekoration der Holzpuppe und Krönung des Prinzen, denn er erhält von den drei Blumen zuerst Goldhaare, dann eine Krone und schließlich einen Mantel. Zählt man zudem die Herstellung der Holzpuppe zu den märchenhaften Probenmotiven des Tanzspiels, so stellt sich der Prinz ebenfalls ihrer drei (Wald, Bach, Puppe). Die Fee übt wiederum ihren Belebungs-Zauber mit jeweils drei Befehlsgesten aus und auch der Tanz der Bäume sowie der Wellentanz selbst weisen eine dreiteilige Form auf. So stellt Britta Gilmore zum 2. ‚Tanz der Bäume' (ab Zf. 23) fest:

> Tracing the essential structure of Balázs's scene, Bartók's music, after a short prelude of ebbing and flowing fragmentary webs, articulates quite clearly the three attacks on the forest: the high woodwinds' dotted eighth, dotted quarter figure at R27 [Zf. 27] represents the Prince's first attempt, and its repetition the second [Zf. 27^{+5-8}]; the lyrical variant introduced at R28 [Zf. 28] by violins and oboe marks the third attempt in which the Prince achieves at least partial success, venturing beyond the first row of warring trees. Following a connective passage highlighting the trumpet's martial recitative (a variant of the dotted motives), the scene's core business, the ‚Küzdelemtánc' [Kampf-Tanz], begins [Zf. 33-34].[701]

Dieser Kampf-Tanz ist allerdings stark pantomimisch komponiert, wie der Taktartenwechsel zwischen 3/4- und 2/4-Takt sowie die Abwechslung von punktierter Waldtanz-Motivik und diminuierter Variante (2 Sechszehntel/Achtel) der Wander-Motivik zeigen.[702] In Zf. 33^{+1}, Zf. 34^{-1} und Zf. 34^{+4-6} steigt die Wander-Motivik melodisch im kriegerischen *ff marcatissimo* auf und illustriert die Körperbewegung des Anrennens gegen die Baumreihen. Dieser dritte Versuch des Prinzen, durch die Baumreihen durchzudringen, ist letztlich erfolgreich. Es erklingt nochmals das lyrisch-pathetische Thema aus Zf. 28, dann beruhigt sich die Musik des Wald-Tanzes. Besonders einfach und symmetrisch ist der 3. ‚Wellentanz' in volkstümlich-tänzerischer Rondeau-Form ABA'CA''DA''' aufgebaut.[703] Die ‚Couplets' bilden die drei sanften, pastoralen Saxophon-Melodien, von Bartók erfundene Imitationen ungarischer

---

[701] Ebd., S. 203. Allerdings könnte man die Varianten der punktierten Thematik dieses 2. Tanzes der Bäume allesamt als thematisches Material des Waldes interpretieren. Demnach beschränkt sich die konkrete Aktion des Prinzen auf die pantomimische Sequenz (Zf. 33-34), die in den 2. Tanz eingebettet ist. So betrachtet ist der 2. Tanz zwar dreiteilig, doch die zentrale Aktion als Mittelpunkt der Nummer ist in Bartóscher Manier leicht nach hinten verschoben. In jedem Fall aber ist die Dreigliedrigkeit selbst auf der Ebene der Motiv- und Phrasenwiederholungen klar erkennbar, wobei zusätzlich das Prinzip der Variation bei Bartók immer mitbedacht werden muss, eine Wiederholung erklingt niemals exakt gleich.

[702] Zum ‚Wanderthema' des Prinzen sowie zu den Charakteristika tänzerischer und pantomimischer Musik siehe das nächste Kap. 3.3.2 der vorliegenden Arbeit.

[703] GILMORE: *Bartók as Dramatist*, S. 188-205, hier S. 189.

10.18132/LFZE.2016.19

Bauernlieder alten Parlando-Stils.[704] Sie wechseln sich mit den ‚Ritornellen' ab, die eine entgegengesetzte, kämpferisch-feindliche Grundstimmung der Natur hervorrufen. Diesmal wird der Tanz nicht von einer pantomimischen Sequenz unterbrochen, sie folgt erst am Schluss (ab Zf. 49).

Lebon macht zudem auf einen zweiten, aber kardinalen Wendepunkt im Tanzspiel, der etwas früher stattfindet, aufmerksam: Zunächst treten die beiden Hauptfiguren mit ihrem jeweiligen Pendant auf (Prinzessin/Fee, Prinz/Holzpuppe). Zwischen den beiden Nebenfiguren Fee und Holzpuppe findet dann nur eine kurze, jedoch folgenreiche Begegnung statt. Die Fee verzaubert die Puppe in den Holzprinzen, woraufhin die Hauptfiguren mit dem jeweils anderen Pendant (Prinzessin/Holzprinz, Prinz/Fee) auftreten, bevor sie zueinander finden. Davon ist auch die Dreiecksbeziehung betroffen: Vor diesem Wendepunkt handelt es sich um die Beziehung Prinzessin-Fee-Prinz, danach um Prinzessin-Holzprinz-Prinz.[705]

Als Bartók Revisionen an der *Nyugat*-Fassung des Szenarios vornahm, könnte neben kompositorischen Überlegungen zur Formsymmetrie auch die Zahlensymbolik (Zahl 3) als Kennzeichen der Märchenhaftigkeit eine Rolle gespielt haben. Außerdem gehört die Wiederholung bestimmter Handlungen und einzelner Gesten innerhalb eines Handlungsmoments zu den strukturellen Gattungsmerkmalen des Märchens. In dieser Hinsicht könnte man das Hervorkehren der dreifachen Motiv-Wiederholungen und formalen Dreiteiligkeit seitens Bartóks auch als kompositorisches Korrelat zur dramaturgischen Schicht des Märchens und seines Symbolismus' verstehen. Den Zusammenhang zwischen märchenhaft-symbolistischer Wiederholungsstruktur und repetitiver Kompositionsstruktur hatte schon Gilmore als Dreh- und Angelpunkt ihrer Analyse der drei Bühnenwerke Bartóks erachtet und zugleich problematisiert:

> Moreover, the cumulative effect of Balázs's ‚decoration' topoi hinges on *repetition,* and repetition in the Symbolist guise of ‚correspondence': correspondence between scenes in the opera and the ballet, correspondence between ‚decoration' and humiliation scenes *within* the ballet, and correspondence among the thrice-repeated gestures that comprise the scene in all its manifestations. Attention to Bartók's compositional handling of repetition in text, event, and plot progression invokes a web of related concepts – redundancy,

[704] Vgl. zu Bartóks Methoden der Bearbeitung authentischer Bauernlieder oder der originellen Erfindung von Volksliedimitationen TALLIÁN, Tibor: „Béla Bartók: Composer of Folk Songs", *Hungarian Musical Quarterly* 9/1-2 (1998), S. 5-9, hier zum Wellentanz im *Holzgeschnitzten Prinzen* S. 8; Vgl. dazu auch VIKÁRIUS, László: „The Expression of National and Personal Identity in Béla Bartók's Music", *Danish Yearbook of Musicology* 32 (2004), S. 43-64, hier S. 59.

[705] Vgl. LEBON: *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*, S. 106.

10.18132/LFZE.2016.19

> recursiveness, and symmetrical correlation – and their ‚presence' in musical discourse. Beyond the thematics of love, loss, and existential despair that are routinely identified as common to all Bartók's stage works, it is the fulcrum of repetition as both compositional problem and compositional solution that links *Bluebeard's Castle*, *The Wooden Prince*, and *The Miraculous Mandarin* to one another.[706]

Bereits Anna Lesznai, Mitglied des *Budapester Sonntagskreises*, stellte in ihrer Rezension über Balázs' *Sieben Märchen* die Behauptung auf, dass ein gewisser Rhythmus der Erzählung, der durch Wiederholungen entsteht, eine strukturelle Eigenschaft der Gattung Märchen sei: Handlung schreite dort zeitlich über rhythmische, akzentuierende Gesten, symmetrische Korrespondenzen und interne Balanceakte hinweg voran.[707] Mit diesen Gesten sind etwa die sich dreifach wiederholenden und spiegelnden Dekorationsakte gemeint, die gleichzeitig eine Art Symmetrie im Werk hervorrufen. Allerdings sieht Gilmore darin einen Widerspruch:

> Superimposing any sort of progressive ‚rhythmic' schema across the expanse of a ‚symmetrical' and ‚balanced' plot produces a contradiction: progressive development should, ultimately, disallow the very ‚return' to the point (or circumstances) of origin that ‚symmetry' implies. Two immediate complications – and a collection of eventual complications – are borne of this lopsided, dubious ‚symmetry': the difficulty, on the one hand, of simulating symmetry at all in a temporal medium, and on the other, the impact of fairy tales' serial telling and re-telling on temporal functions, whether symmetrical or not. These complications, of course, trickle down further, to musical settings of the tales in question.[708]

Solche pantomimischen Szenen empfand Bartók später offenbar als zu nah am Libretto entlang komponiert, die Musik zu sehr dem Bühnengeschehen untergeordnet, denn im Jahre 1932 nahm er große Revisionen der Ballettmusik vor. Dabei strich er beispielsweise vollständig die Szene der Demütigung der Prinzessin und kürzte den Moment ihrer Verzweiflung und Trauer auf circa 10 Takte zusammen, ohne Widerruf.[709] Der Fokus ist somit auf den expressiven Ausdruck der Emotionen in Musik und Körperbewegung gerichtet.

---

[706] GILMORE: *Bartók as Dramatist*, S. 151f.
[707] LESZNAI, Anna: „Babonás észrevételek a mese és a tragédia lélektanához, S. 55-68.
[708] GILMORE: *Bartók as Dramatist*, S. 171f.
[709] Streichungen: Zf. $172^{+6,\ 8}$-173^{+1}; 173^{+2}-174^{+1} und 174^{+4}-177^{+4}: Diese Kürzungen entsprechen dem Vorschlag in der Fussnote = 27 Takte.

10.18132/LFZE.2016.19

Außerdem kürzte Bartók die Huldigungsszene auf weniger als die Hälfte ihrer ursprünglichen Länge[710] – was er aber mit dem Vermerk „marad" [bleibt] nach 1935 widerrief. Es stellt sich hier die Frage, inwiefern Bartók zunächst eine Betonung des Pantomimischen anstrebte, hernach aber zurück ging zu einer tänzerisch-sinfonischen Konzeption. Der Kompositionsprozess von April 1914 bis Januar 1917, der auch nach der Drucklegung des Klavierauszugs 1921 und der Orchesterpartitur 1924 nicht beendet war, macht somit deutlich, dass das Element der Wiederholung zugleich kompositorisches Problem und kompositorische Lösung darstellt.

3.3.2 Pantomime – Tanz

Ferenc Bónis warf im Titel eines Vortrags über Bartóks *Konzert für Orchester* (1943, BB 123) die Frage auf, ob dieses Werk ein Ballett sei.[711] Er spielt darauf an, dass in Bartók die Idee eines ‚Ballet Symphonique' während der Kompositionsphase präsent war.[712] Dass der Aspekt des Tänzerischen ein durchaus wesentlicher Zug in Bartóks Komponieren ist, offenbart eine Erinnerung des Tänzers und Choreographen Aurel von Milloss über eine Aussage des Komponisten, die er Annette von Wangenheim mitteilte:

> [N]ie hätte er [Bartók] eine musikalische Phrase komponiert, […] ohne in der inneren Dynamik musikalischer Eingebungen tänzerische Pulsationen zu empfinden. Er wies auch darauf hin, dass Tanz und Musik doch zweifellos gleichzeitig und miteinander verbunden geboren seien.[713]

Es ist daher naheliegend, dass einige der nicht als originäre Ballettmusik konzipierten Werke Bartóks für Tanzchoreographien mit Erfolg verwendet wurden.[714] Umgekehrt generierte Bartók konzertante Fassungen seiner beiden Ballette – eine

---

[710] Streichungen: Zf. 131[+3]-137, Einschaltung eines Taktes als Abschluss der Szene (22 Takte statt 49).

[711] BÓNIS, Ferenc: „Béla Bartók: ‚Concerto for Orchestra'. Ein Ballett? Ein Selbstporträt? Ein Kompromiss in Richtung Popularität?", in: CSOBADI, Peter (Hrsg.): *Das (Musik-)Theater in Exil und Diktatur. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposiums 2003*, Anif/Salzburg: Verlag Mueller-Speiser 2005 (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge 58), S. 520-532. Insofern ist eine Lesart des *Konzerts für Orchester* als ‚symphonische Musik für Ballett' zwar möglich, aber nicht im Sinne eines Handlungsballetts.

[712] Ebd., S. 524.

[713] Aus einer Erinnerung an eine Konversation zwischen Bartók und von Milloss aus dem Jahr 1936, die im Zusammenhang mit Plänen von Milloss' zu einer neuen, tänzerischen Choreographie des *Wunderbaren Mandarins* (Mailand 1942) stattfand. Zit. n. WANGENHEIM: „Der wunderbare Mandarin", S. 104.

[714] Alberto Testa stellte eine Auflistung der bis dato für Tanzchoreographien verwendeten Werke zusammen, s. TESTA, Alberto: „Bartók nell'estetica del balletto moderno in generale e nell'opera di Millos in particolare", *Nuova rivista musicale italiana 1* (1981), S. 227-240.

10.18132/LFZE.2016.19

übrigens typische Vorgehensweise im Bereich Ballettmusik. Mit diesen Vorbemerkungen soll auf einen scheinbar selbstverständlichen, aber doch wesentlichen Aspekt in der analytischen Untersuchung des Tanzspiels hingewiesen werden. Offenbar sind einige Werke Bartóks so beschaffen, dass sie zu einer choreographischen Umsetzung animieren. Doch weisen ihre musikalischen Gestaltungsmittel nicht zwingend auf eine Inszenierung als Ballett hin, sondern die als tänzerisch charakterisierte Musik kann unabhängig vom Bestimmungsrahmen musikdramatischer Gattungen ‚zum Tanzen' dienen. In dem Moment aber, wo Musik in den theatralischen Kontext einer Inszenierung eingebunden ist, rückt die Frage nach ihrer Funktion im jeweiligen musikdramatischen Werk sowie nach ihren gattungsspezifischen Merkmalen ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Die Musikanalyse des Tanzspiels muss folglich klar unterscheiden zwischen allgemein musikalischen, tänzerischen und ballettspezifischen Merkmalen.[715] Letztere lassen sich aber nicht ohne weiteres im Zuge einer musikimmanenten Analyse ermitteln, sondern es ist erforderlich, den musikalischen Strukturen und Gestaltungsmitteln in Bezug auf ihre szenische Verwendung in einem Ballett auf den Grund zu gehen. Dabei kommt der Betrachtung des Bezugs zwischen Handlung und Musik eine wesentliche Rolle zu, da die im Szenario „festgelegten Handlungs- und Regieanweisungen die einzige für die musikalische Gestaltung nachweislich relevante szenische Vorgabe darstellen."[716] Der Musik fällt bei der Vermittlung und Analogisierung eines komplexen Handlungsinhalts eine entscheidende Rolle zu. Jahrmärker beschreibt die Anforderungen an den Komponisten folgendermaßen:

> Der Tanz, dem eine inhaltliche Funktion zukommt, dient in der Regel eher der Vermittlung eines allgemeinen Sachverhalts oder einer allgemeinen Stimmung, wobei eine regelmäßige Struktur in Bewegung wie Musik einander bedingen. Die Aktion aber wird in erster Linie mit Hilfe der Gestensprache und durch eine ganzkörperliche Pantomime mitgeteilt, also in den sogenannten pantomimischen Abschnitten. In ihnen erhalten Pantomime und Gestik durch die Musik Bedeutung, wie auch die Musik durch Pantomime und Gestik eine semantische Bedeutung annimmt. Erst dadurch, dass (tendenziell) alle zu Verfügung stehenden musikalischen Parameter genutzt werden, um auf die Aktion und jegliche Art

[715] Auf die notwendige Unterscheidung zwischen musikalischen Merkmalen einer ‚Musik zum Tanzen', einer ‚Musik für Ballett' (Handlungsballett) sowie bestimmten Gestaltungsmitteln, die allgemein bedeutsam sind für den jeweiligen Musikstil eines Komponisten (wie etwa der Folklorismus), hat Konrad Landreh in seiner Dissertation über *Manuel de Fallas Ballettmusik* aufmerksam gemacht. Vgl. LANDREH, Konrad: *Manuel de Fallas Ballettmusik*, Laaber: Laaber 2004, S. 129-131.
[716] Ebd., S. 165.

10.18132/LFZE.2016.19

> von Änderung in der Aktion Bezug zu nehmen, kann eine musikalische beredte Sprache entstehen, die der Zuschauer als deutendes Äquivalent zur Bühnenaktion wahrnimmt. Dabei ist die Wahl der charakterisierenden Parameter [...] keineswegs völlig frei; vielmehr bedarf es eines gezielt dramaturgischen Umgangs mit ihnen auf seiten des Komponisten. Weiter wird deutlich, dass zwei Ansprüche einander gegenüberstehen: derjenige der Gattung Ballet-pantomime, deren fortlaufende Aktion ein fortlaufendes musikalisches Geschehen erfordert, und derjenige des Mediums Musik, die ein Formgefüge mit Wiederholung und Entwicklung fordert, um als Gestalt wahrgenommen zu werden.[717]

Demnach reicht es nicht, musikalische Gestaltungsmittel in einem Werk herauszustellen (z.B. Instrumentation, Rhythmus), die der Musik eine Motorik und Klangdramaturgie verleihen, wozu sich einfach gut tanzen lässt, und die das Werk als geeignet erscheinen lassen zur Verwendung für eine Choreographie. Die Frage lautet, ob die motorische Qualität tänzerischer Musik im musikdramatischen Zusammenhang eines Balletts eine Bedeutung für den Gang der Handlung besitzt, ob die Tänze neben den pantomimischen Passagen ebenso einen Anteil am Fortgang der äußeren Handlung tragen, oder ob sie gewissermaßen statisch, außerhalb des Geschehens stehen.

Im Hinblick auf die Frage nach Bartóks Gründen für die Streichungen in der Bühnenfassung des *Holzgeschnitzten Prinzen* ist es hilfreich, sich noch einmal die Struktureigenschaften von Ballettmusik vor Augen zu führen. Beim Komponieren von Ballettmusik gilt „die choreographische Linie als maßgeblicher Orientierungspunkt“[718], wie Thomas Steiert betont und er erläutert:

> Die choreographische Bewegung als mimisch-gestisches und rein tänzerisches Vokabular wird zum entscheidenden Kriterium sowohl für die inhaltsvermittelnde Funktion als auch für den Formverlauf der Musik im Ballett. Aus der kompositionstechnischen Perspektive verändert sich damit der Stellenwert sämtlicher musikalischer Parameter. Der vertikale Aufbau des musikalischen Satzes ist nicht primär an einer melodischen Hauptstimme orientiert, sondern aus dem geforderten Bewegungstyp entwickelt.[719]

---

[717] JAHRMÄRKER: *Comprendre par les yeux*, S. 286. In ihrer Habilitationsschrift analysiert Jahrmärker einige ausgewählte Passagen aus den musiktheatralischen Gattungen Grand opéra, Opéra comique und Ballet-pantomime in der Epoche der Grand opéra von etwa 1830 bis 1860 in Bezug auf das Véronsche Verdikt ‚optischer Verständlichkeit‘. Der Terminus Ballet-pantomime steht hier synonym für Handlungsballett.

[718] STEIERT, Thomas: „Zur Kompositionsstruktur von Ballettmusik“, in: MAUSER, Siegfried/SCHMIERER, Elisabeth (Hrsg.): *Gesellschaftsmusik Bläsermusik Bewegungsmusik*, Laaber: Laaber 2009 (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 17,1), S. 225-231, hier S. 230.

[719] Ebd., S. 230f.

10.18132/LFZE.2016.19

Das hat zur Folge, dass die oftmals solistisch besetzte Melodiestimme „zum begleitenden, atmosphärebildenden Element“[720] wird. Die Musik fungiert „in ihrer rhythmischen Ausrichtung als motorisches Element für ganz konkrete Handlungspartien, indem sie der tänzerischen Bewegung eine entsprechende Expressivität verleiht.“ Die mimisch-gestische Darstellung der Handlung wird durch eine freie formale Gestaltung der musikalischen Motive und Bewegungsabläufe unterstützt. Der musikalische Formprozess ist abhängig von den choreographischen, sowohl den tänzerischen als auch den pantomimischen, Formteilen. Doch „um nicht zum illustrierenden Beiwerk zu degenerieren“, muss die Musik eine eigene adäquate Verlaufsstruktur entwickeln. Deshalb wird „der musikalische Rhythmus als dramaturgisches Mittel […] zum formbildenden Element.“ In Bezug auf die Ballettmusik des 19. Jahrhunderts stellt Marian Smith fest, dass die Bereiche der beiden Bewegungscharaktere Tanz und Pantomime anhand der Trias Metrum-Tonart-Tempo differenzierbar sind: pantomimische Musik ist unregelmäßig konzipiert und weist dem Handlungsverlauf entsprechend viele Wechsel der musikalischen Komponenten auf; tänzerische Musik ist hingegen metrisch, rhythmisch, harmonisch gleichmäßig und in ihrem formalen Aufbau symmetrisch-geschlossen gestaltet.[721] In Bezug auf Ballettmusik des frühen 20. Jahrhunderts und insbesondere auf Bartóks Musik konstatiert Lebon, dass die traditionellen Analyseschlüssel zur Unterscheidung von Pantomime- und Tanzmusik nicht mehr zuverlässig angewendet werden können.[722] Es stellt sich die Frage, ob sich in Bartóks Ballettmusik eine klare Abgrenzung zwischen den Tanz- und Pantomime-Passagen nachweisen lässt. Lebon bejaht dies mit Einschränkung: Innerhalb der Trias Metrum-Tempo-Tonart sei es das Metrum bzw. das rhythmisch-metrische Verhältnis, das „eine formbildende Funktion in Bezug auf die Differenzierung von

[720] Ebd., S. 231. Vgl. ebd. die folgenden Zitate.
[721] Vgl. SMITH, Marian Elizabeth: *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton/ Oxford: Princeton University Press 2000, S. 6.
[722] Vgl. LEBON: *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*, S. 244-245. Als Beispiel für häufige Wechsel der Tonalität bzw. der zentralen Töne in einem Tanz führt der Autor den 4. Tanz von Prinzessin und Holzpuppe an, vgl. Kap. 3.3.3 der vorliegenden Arbeit. Daneben weist Lebon auf die oszillierenden Tempo-Wechsel sowie rhythmischen Haltepunkte wie die Atemzeichen in Zf. $28^{-1, +3}$ und die Fermate in Zf. 29^{+1} im 2. Tanz der Bäume hin, vgl. Kap. 3.3.1 der vorliegenden Arbeit. Nach der Definition von Smith sind solche Mittel der rhythmisch-metrischen Unterbrechung und Markierung einer Handlung der Pantomime vorbehalten. Allerdings ist hier anzumerken, dass es sich bei den betreffenden Momenten im Wald-Tanz tatsächlich um pantomimenbetonte Aktionen des Prinzen handelt: Während die Tänzerinnen und Tänzer, die den belebten Wald darstellen, tanzen, startet der Prinz einen ersten Angriff, um sich durchzukämpfen. Dieses Beispiel verdeutlicht somit, dass Bartók das tänzerische mit dem pantomimischen Element auf besondere, neuartige Weise verschmolz.

10.18132/LFZE.2016.19

danse- und pantomime-Passagen“[723] übernehme. Es bestätigt sich im Fall des *Holzgeschnitzten Prinzen*, dass „nahezu alle pantomimischen Abschnitte“ „metrisch-rhythmisch ungleichmäßig konzipiert (sind), tänzerische hingegen sehr gleichmäßig.“[724] Gleichwohl gebe es einige Sonderfälle im Tanzspiel, wo beide Bewegungscharaktere gleichzeitig vorkommen oder ein allmählicher Übergang von Tanz in Pantomime zu beobachten ist. Generell sind in den ‚geschlossenen‘ Tanzszenen immer auch pantomimische Elemente enthalten. Das ist natürlich mit der pantomimenbetonten Ballettästhetik Bartóks erklärbar.

Insbesondere in der Musik Bartóks lassen sich Gestaltungsmittel, die einen tänzerischen Charakter der Musik hervorrufen, auf den volksmusikalischen Ursprung zurückführen. Die Elemente der originären ungarischen Bauernmusik gehören zuvorderst zu Bartóks Musiksprache und spielen in allen Schichten und auf allen Ebenen des Werks eine bedeutsame Rolle. Sie stehen allerdings nicht zwingend in Verbindung mit der Intention, die Musik zum Tanzen bzw. zu tänzerisch-pantomimischen Bewegungen zu verwenden. Eine weitere Frage ist es also, ob man die volksmusikalischen Elemente über ihre Bedeutung für Bartóks Kompositionsstil hinaus auch in ihrer szenischen Funktion in einem Ballett spezifizieren kann.

Unter diesen Aspekten soll im Folgenden der Zusammenhang von Musik und Szene im *Holzgeschnitzten Prinzen* analysiert werden. Dabei wird sich auf solche Stellen konzentriert, wo Bartók nachweislich in das *Nyugat*-Szenario von Balázs eingegriffen hatte. In Verknüpfung mit den Ergebnissen der philologischen Untersuchung der musikalischen Manuskripte soll versucht werden, fundierte Erkenntnisse über Bartóks ballettästhetische Vorstellungen und seinen Umgang mit der Gattung Ballett zu gewinnen. Rückschlüsse auf den intendierten musikdramatischen Stil des Tanzspiels im Anschluss an eine mögliche vergleichende Analyse der bildnerischen, choreographischen und musikalischen Stilmittel, wie Landreh sie im Fall der Ballette Manuel de Fallas ziehen konnte, sind kaum möglich bzw. stünden dokumentarisch auf zu dünnem Eis. Auch wenn Bartók keinen Einfluss auf Choreographie, Bühnenausstattung und Bühnenbild nehmen konnte, ließ er dennoch große Sorgfalt bei der Eintragung der Handlungsbeschreibungen und Regieanweisungen in die Noten

[723] Ebd., S. 245. Vgl. dazu die Tabelle zur Unterscheidung der Tanz- und Pantomime-Abschnitte im gesamten Tanzspiel in ebd., S. 249f.
[724] Vgl. ebd., S. 250.

10.18132/LFZE.2016.19

walten. Das unterstreicht den engen Bezug zwischen Musik, Handlung und Szene im Fall des Tanzspiels *Der holzgeschnitzte Prinz*.

3.3.2.1 Musikalisch-dramaturgische Analyse

Im Verlauf der Geschichte des Handlungsballetts haben sich gattungsspezifische Kompositionsverfahren entwickelt, die der Vermittlung und Analogisierung auch komplexer Handlungen dienen. Auf diese traditionellen Techniken griff Bartók zurück, entwickelte sie weiter und schuf sogar genuin neue Methoden der Handlungsvermittlung, die hauptsächlich auf der Ebene der Intervalle, der Harmonien und der Skalen zu finden sind.[725]

In *Der holzgeschnitzte Prinz* verwendet Bartók für alle Protagonisten figurenbezogene Themen und Motive, die als weiteres Mittel der Personenzeichnung an eine bestimmte Instrumentenstimme oder -gruppe gekoppelt sind.[726] Dieses kompositorische Verfahren zur Charakterisierung von Personen gewährleistet „eine größtmögliche Wiedererkennbarkeit und Transparenz für den Zuschauer."[727] Die Gegensätzlichkeit von Prinzessin und Prinz setzt Bartók kompositorisch um, indem die ihnen zugeordneten Themen stilistisch und motorisch einen Kontrast bilden. Das von der Klarinette intonierte Hauptthema der Prinzessin ist im Stil des Verbunkos komponiert. Es dreht sich in seiner Bewegungsrichtung um sich selbst und schlägt keine bestimmte Richtung ein (Zf. 11^{+1-8}). Das in den Streichern erklingende ‚Wanderthema'[728] des Prinzen ist hingegen dem alten Stil der ungarischen Bauernlieder nachempfunden und bewegt sich zielgerichtet und marschmäßig vorwärts (Zf. 19^{+1-4}).

Der Verbunkos (Werbetanz) gehört zu einer neueren Schicht der ungarischen Folklore aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Neben dem Schweinehirtentanz und dem Csárdás ist der Verbunkos ein Hauptbestandteil der ungarischen

---

[725] Vgl. LEBON: *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*, S. 349. In seiner Studie befasste sich Lebon sehr detailliert und grundlegend mit den ballettspezifischen Kompositionstechniken in beiden Balletten Bartóks. Deshalb beziehe ich mich in vorliegender Untersuchung hauptsächlich auf die Forschungsergebnisse Lebons. Ich verzichte auf eine erneute vollständige musikalisch-dramaturgische Analyse des *Holzgeschnitzten Prinzen* zum einen, weil der Fokus der Untersuchung auf Bartóks Streichungen und Widerrufen in der Bühnenfassung des Werks liegt, zum anderen, weil bereits umfassende Analysen von Kroó und Lendvai vorliegen. Darüber hinaus gehe ich bei der Präsentation jener Stellen, an denen Bartók kürzte, exemplarisch vor, um einer katalogartigen Auflistung vorzubeugen.

[726] Zu einer detaillierten Analyse der Bedeutung und Funktionen von Instrumenten bzw. Instrumentengruppen bei der Handlungsvermittlung sowie -strukturierung im *Holzgeschnitzten Prinzen* vgl. ebd., S. 116-123, 127-129.

[727] Ebd., S. 141.

[728] Der Name wurde übernommen von LENDVAI: *Bartók dramaturgiája*, S. 142.

10.18132/LFZE.2016.19

Volkstanzkultur.[729] Seiner ursprünglichen Funktion nach handelt es sich um einen militärischen Rekrutierungstanz, der junge Männer zum Militär locken sollte. Heute gilt der Verbunkos als Sammelbegriff für die ungarische instrumentale Tanzmusik, die auch gewisse Teile des Melodienschatzes der ungarischen Bauernmusik alten Stils in sich aufgenommen hatte.[730] Die Klarinette nahm in der Zigeunermusik zu Beginn des 19. Jahrhunderts der Violine ihre Monopolstellung als Leitinstrument, sodass sie fortan beide als Hauptstimmen fungieren konnten.[731] Außer den lokalen Volksmusikern spielten häufig die Zigeunermusik-Ensembles Tanzmusik, sodass die Klarinette auch im Verbunkos eine wichtige Rolle einnahm. Charakteristisch sind der regelmäßige Aufbau in Phrasen zu vier Takten, punktierte Rhythmen, Triolen, absteigende Melodien, Synkopen und dekorative Ornamentierungen von Noten. Insofern verweist die Klarinette, die das Verbunkos-Thema der Prinzessin intoniert, symbolisch auf deren lockenden, erotisch anziehenden Charakter.

Wie in der vorangegangenen Quellenanalyse bereits herausgestellt, geht dem 1. Tanz der Prinzessin eine von tänzerischen Gesten geprägte Szene voran, deren formale Anlage in zwei sich wiederholenden Sequenzen bereits von Balázs angelegt worden war. Die Bühnenpräsenz der Prinzessin wird mit einem schwungvollen, *unisono* aufwärts gespielten 16tel-Lauf der Klarinetten, der sich nach kurzem Verharren auf einem Tremolo (as^1-ges^1) einer Arabeske gleich bis zum f^2 hochschlängelt, klanglich verkörpert. Der Vorhang ist nun geöffnet und die Blicke der Zuschauer sind nach dieser kurzen Einleitung (Zf. $8^{+6\text{-}12}$) auf die Prinzessin gerichtet. Diese unternimmt zwei Versuche, mit den Bäumen zu kommunizieren, während sie sie in „geschickten, neckischen, launischen Bewegungen" umtanzt. Zwar lautet die Regieanweisung Bartóks schlicht „Die Prinzessin rührt sich und macht spielerische Bewegungen" (ab Zf. 9^{-8}), doch übernimmt er den formalen Aspekt der Zweiteiligkeit und Wiederholung, indem sich zweimal ein Abschnitt im *Allegretto scherzando* (♩. = 130) (Abschnitt A) und eine

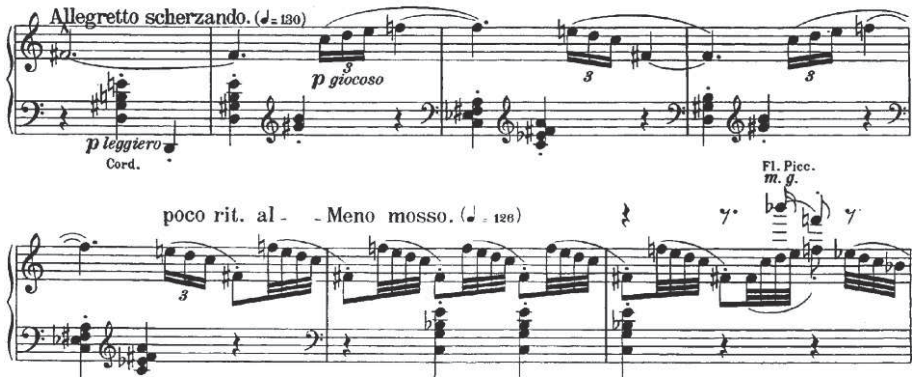
[729] Vgl. RAJECZKY, Benjamin: „Art. Verbunkos", in: *MGG2*, Sachteil Bd. 9, Sp. 1353; Womöglich entstand der Verbunkos aus einer Kreuzung von Schweinehirtentanz-Melodien (kanász-nóta) und Rákóczi-Melodien (Melodiekreis der Rákóczi-nóta). Vgl. zum Verbunkos ausführlich SCHNEIDER, David E.: *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition: Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*, University of California Press 2006, S. 14-24.

[730] Vgl. BÓNIS, Ferenc: „Bartók und der Verbunkos", in: UJFALUSSY/BREUER (Hrsg.): *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*, S. 145-153, hier S. 145.

[731] Vgl. LEBON: *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*, S. 124; Schneider zufolge wurden Verbunkos-Tänze auch von Volksmusikern mit Dudelsack gespielt, später kam das modernisierte Tárogató zum Einsatz, das einer Klarinette ähnlich ist, vgl. SCHNEIDER: *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition*, S. 19, zur historischen Bedeutung des Tarogatós als nationalem Instrument S. 96-101.

10.18132/LFZE.2016.19

Passage im Tempo *Meno mosso* (♩ = 126) (Abschnitt B) abwechseln. Der permanente Wechsel von Beschleunigung und Verlangsamung des Tempos wird kennzeichnend für die musikalische Darstellung der Prinzessin.



Notenbeispiel 23: KA UE 6635, S. 7. Spielerische Bewegungen der Prinzessin (ab Zf. 9^{-7-3}) und Flucht-Motivik (Zf. 9^{-3-1}).

Die tänzerischen Körperbewegungen werden von der *giocoso*[732]-Melodie der Solo-Klarinette (in B) klanglich vorgezeichnet, in der große und kleine Sekunden (bzw. verminderte Oktave) als charakteristische Intervalle des Prinzessin-Themas bereits hervortreten. (Siehe Notenbeispiel 23) Die musikalische Gestik ist einerseits von einem Wechsel zwischen statischem Innehalten auf einer punktierten Viertel und deren impulsartiger Ornamentierung in 16tel-Triolen, die auf zwei prägnanten Staccato-Achteln endet, geprägt (Abschnitt A, Zf. 9^{-8-3}) sowie andererseits von Repetitionen der im Abstand einer verminderten Oktave auf eine Staccato-Achtel fallenden 32tel-Gesten, wobei jede der drei Zählzeiten des 3/4-Taktes durch Harfen- und Streicher-Akkorde (*pizzicato*) zusätzlich, leicht abfedernd akzentuiert wird (Abschnitt B, Zf. 9^{-3}-9^{+7}).[733] So bleibt die kinetische Energie der Melodie von einem strengen Rhythmus gezügelt.[734] Dennoch erzeugen Quart-Sprünge der Piccolo-Flöte, die jeweils unregelmäßig auf unbetonte Zählzeiten fallen, einen Effekt von Spontanität im musikalischen Portrait der Prinzessin.[735] Traditionell wird der Charakter der Prinzessin als naiv, kindlich und

[732] Die Vortragsanweisung *giocoso* befindet sich nur im Klavierauszug UE6635, nicht in der Partitur.
[733] Die 32tel-Figurationen tragen in der Partitur die Vortragsanweisung *grazioso*, was ebenso auf den körperlichen Bewegungsausdruck der Tänzerin verweist.
[734] Vgl. KROÓ: *Bartók Béla szinpadi művei*, S. 126.
[735] Lebon stellte in seiner Analyse der personenbezogenen Intervalle heraus, dass der Tritonus c^2-fis^1 bzw. fis^1-c^2 (z.B. Zf. 9^{-2}) für die Prinzessin nicht charakteristisch ist, weil er in anderen Themen der Prinzessin nicht vorkommt, vgl. LEBON: *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*, S. 161. Das Quart-Intervall jedoch erhält eine Bedeutung auf Handlungsebene, nämlich im ‚Wanderthema der Prinzessin' (ab Zf. 74^{+1} und in variierter Form ab Zf. 156^{+1}). Lebon bezeichnet es analog zum ‚Liebesintervall' des Prinzen treffenderweise als ‚Liebesintervall' der Prinzessin. Allerdings tauchen verzierte Tritonus-Sprünge in Verbindung mit der Prinzessin wieder im grotesken *Pas de deux* auf

10.18132/LFZE.2016.19

verdorben beschrieben, aber vielleicht können solche grotesken Störeffekte ebenso gut als (im besten Sinne) Zeichen ihres Eigensinns verstanden werden. Insofern wären Elemente musikalischer Groteske Zeichen ihrer Versuche, aus der Angepasstheit an gesellschaftliche Normen auszubrechen. Noch steckt die Prinzessin am Beginn ihres Weges der Selbstbestimmung und ist auf der Suche nach einem Partner. Die der Episode unterlegten Harmonien folgen scheinbar zusammenhanglos aufeinander.[736]

Aus dem punktierten Triolen-Motiv bildet sich das Hauptthema des 1. Tanzes. (siehe Notenbeispiel 24) Dass aber der für Verbunkos und ungarische Volksmusik überhaupt so typische jambische Rhythmus (kurz-lang) nicht vorkommt, ist bemerkenswert.[737] Untypisch ist für den Verbunkos darüber hinaus der 3/4-Takt, in dem die Prinzessin tanz. Das Dreiermetrum besitzt eine Walzer-Pulsation durch schwere Betonung der ersten Viertel sowie etwas leichtere Betonung der zweiten Viertel. Aufgrund des sehr moderaten Tempos von ♩ = 100 lässt der Tanz der Prinzessin den Charakter eines Walzers in seiner alten aristokratischen Form aufscheinen: dem Menuett.[738] Es vermischen sich hier also erkennbar Elemente verschiedener Tanzmusik-Traditionen der westeuropäisch-höfischen und ungarisch-nationalen, städtischen Sphäre, welche auch auf alte volksmusikalische Wurzeln zurückblicken kann.

Während aus dem Triolen-Motiv von Abschnitt A der ‚spielerischen Bewegungen der Prinzessin' das Thema des 1. Tanzes entsteht, bilden die abwärts gerichteten, auf und ab flatternden 16tel-Gesten aus Quart- und Sekundintervallen von Abschnitt B die Flucht-Motivik der Prinzessin, die sich vor den Befehlen der Fee sträubt (vgl. ab Zf. 16^{-4}); die Form der auf akzentuierte Staccato-Achtel fallenden, repetierten 32tel-Gesten der im Wald spielenden Prinzessin tauchen erneut als Flucht-Motiv im Verfolgungsspiel mit dem Prinzen auf (vgl. ab Zf. 78^{+5}). Trotz der inneren Bewegtheit der Motive entwickelt sich das tänzerische Hauptthema melodisch und harmonisch nicht einem Ziel teleologisch entgegen. In seinen Wiederholungen – bis zum Erscheinen des Prinzen (Zf. 15^{+9}) erklingt es in variierter Form drei weitere Male – fragmentiert es und wird in die übrigen Holzbläser zerstreut. Die musikalischen Gesten ufern in sukzessive lebhafter

(4. Tanz, Zf. 97-98^{+4}, Formabschnitt A'), weshalb man den Tritonus musikalisch-symbolisch auch als verzerrtes, ‚verstimmtes' Liebesintervall der Prinzessin interpretieren könnte.

[736] Vgl. die detaillierte grafische Darstellung in ebd., S. 200.

[737] SCHNEIDER: *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition*, S. 20-21.

[738] PINTÉR, Csilla: *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében* [Wesentliche Stilmerkmale in Bartóks Rhythmussystem], Dissertation, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem 2010, S. 181, online abrufbar unter: http://docs.lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/pinter_csilla/ (zuletzt geprüft am 17.11.2015).

10.18132/LFZE.2016.19

werdende Repetitionen aus, doch kehrt die Musik immer wieder zum Kern des Triolen-Motiv zurück. Nachdem sich die B-Tonalität (mit lydischer Quarte E) als harmonisches Symbol der Prinzessin verfestigt hat, führen die Modulationen des Themas über Es und E zu Ais, was in enharmonischer Verwechslung als B gelesen werden kann, zurück. Bemerkenswert ist, dass das Tonmaterial des Klarinettenthemas eine unvollständige chromatische Skala ergibt. Die melodische Chromatik ist ein weiteres der Prinzessin zugeschriebenes Charakteristikum.[739]



Notenbeispiel 24: KA UE 6635, S. 8. Thema der Prinzessin im 1. Tanz (Zf. 11).

Der formale Aufbau ist von regelmäßiger Zweitaktigkeit (der Halbsätze) bzw. metrischer Vierhebigkeit (des Vorder- und Nachsatzes), was gleichermaßen dem Tanzcharakter und der Volksliedhaftigkeit der Verbunkos-Melodie entspringt. So lässt sich beispielsweise die zuerst erklingende Periode folgendermaßen darstellen: A, A‘, A^{invers}, A‘ ^{invers}, A, A‘, A‘ ^{sequenziert}. Doch ab der dritten Themenwiederholung wird die Regelmäßigkeit des Satzes aufgebrochen. Grund hierfür ist die erste Bühnenaktion der Fee (ab Zf. 14^{-3}): Sie „zieht wunderliche, breite Bögen mit den Armen über die Gegend und geht langsam in den Wald hinunter.“ Dass sie die Herrscherin der Natur ist, wird musikalisch symbolisiert, indem die Fee von einem lyrischen Motiv in Horn und Cello begleitet wird (Zf. 14^{-3-1}). Als Erinnerungsmotiv taucht es ein zweites Mal zu Beginn der Traum-Szene, wenn die Fee zum Prinzen tritt und ihn tröstet (Zf. 127^{+1}).[740] Es erinnert an das Horn-Motiv der ‚Naturpoesis‘ im Vorspiel.

[739] Vgl. LEBON: *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*, S. 202.
[740] Vgl. Ebd., S. 142.

10.18132/LFZE.2016.19



Notenbeispiel 25: KA UE 6635, S. 9. L.H.: Vorstufe zum Leitmotiv der Fee in Trompete; R.H.: Erinnerungsmotiv in Horn und Cello (Zf. 14^{-3}-14^{+1}).

Ihre Armbewegung wird von der Trompete *marcato* klanglich vorgezeichnet. Das hat Signalwirkung und symbolisiert eine befehlende Geste der Fee, aus der ihr Leitmotiv entsteht (Zf. 15^{+10} mit Auftakt-16^{-4}). Das immer mehrfach (sechsmal bzw. dreimal) repetierte ‚Zaubermotiv' erklingt in jeweils variierter Form sechsmal während des Tanzspiels.[741]



Notenbeispiel 26: KA UE 6635, S. 10. L.H.: Leitmotiv der Fee, Ausschnitt der ersten Befehlsgeste (Zf. $15^{+10\text{-}12}$).

Dieser auskomponierte Befehl steht zunächst in B-Dur, sodass die Fee harmonisch in Verbindung mit dem Thema der Prinzessin tritt. So ist musikalisch-symbolisch die Richtung des Befehls, nämlich zur Prinzessin hin, vorgegeben. Allerdings ist das Leitmotiv der Fee nicht einer bestimmten Harmonik zugeordnet, sie ist entweder mit der Prinzessin oder dem Prinzen verbunden.

In dem Moment, wo der Prinz auf der Bühne erscheint, trifft die Harmonik der Prinzessin auf ein neues tonales Zentrum (Zf. 15^{+9}): Plötzlich erklingt in Fagott, Horn und tiefen Streichern (Cello, Kontrabass) ein D, während noch in Oben und Klarinetten das B ausklingt und es setzt ein über 39 Takte hinweg ausgehaltener D-Orgelpunkt ein. Bartók vertont auf diese Weise die Bühnenpräsenz beider Protagonisten auf harmonischer Ebene, die sich jedoch noch nicht sehen. Dieser Handlungs-Augenblick bedeutet zugleich das Ende des 1. Tanzes. Was folgt, ist eine aus den Befehlsgebärden der Fee und den wellenartigen, tänzerischen Flucht-Motiven der Prinzessin geformte pantomimische Szene. Das Tempo steigert sich bis ins *Vivacissimo* (♩ = 76-70). Trotzig

[741] Zu den Varianten des Leitmotivs, das zwar kein charakteristisches Intervall wie Prinz und Prinzessin aufweist, aber gerade in den einleitenden Intervallen eine prägnante Ausweitung erfährt, vgl. ebd., S. 167. Lebon weist darauf hin, dass die diastematische Stauchung und Dehnung der Halbtonstruktur von Bartóks als ‚extension in range' und ‚chromatic compression' in seinen *Harvard Lectures* (1943) beschrieben wurde.

10.18132/LFZE.2016.19

versucht die Prinzessin Widerstand zu leisten. Zuletzt endet ein repetiertes Triolen-Motiv viermal auf dem h, wobei die 2. Zählzeit durch einen Triller übermäßig betont wird. Man mag sich beim Hören förmlich vorstellen, wie die Prinzessin ärgerlich mit dem Fuß aufstampft und ihre Willenskraft gegen die Herrscherin der Natur aufbringt.[742] Am Ende des 1. Tanzes jedoch verschwindet die Prinzessin in ihrer Burg, begleitet von einem aufsteigenden Lauf in Achtel-Triolen, der im *pianissimo* verklingt (Zf. 19^{-2}).

Sobald die Prinzessin in ihrer Burg verschwunden ist, löst sich der Orgelpunkt gemächlich in Halbenoten auf und leitet über zur nächsten Szene, zum ersten Auftritt des Prinzen.



Notenbeispiel 27: KA UE 6635, S. 12. Wanderthema des Prinzen (Zf. 19).

Dessen Tonalität ist durch den mixolydischen Modus auf D gekennzeichnet.[743] Hinsichtlich der Harmonik liegt somit der Unterschied zwischen Prinzessin und Prinz darin, dass der Prinz durch den Gebrauch der Modi charakterisiert ist, die Prinzessin hingegen durch Chromatik.[744] In seinem Tanzcharakter und seiner Volksliedhaftigkeit weist das ‚Wanderthema' allerdings eine Gemeinsamkeit mit dem Hauptthema der Prinzessin auf.[745] Der Prinz tritt mit einem von den Streichern *unisono* vorgetragenen Thema im 4/4-Takt auf, das stilistisch den ungarischen Bauernliedern des *Tempo-Giusto*-Typs nachempfunden ist (Zf. 19^{+1-6}).[746] Dabei entfaltet sich der Ambitus der Melodie nur allmählich vom c zum d^1, was der Regieanweisung entspricht: „Der Prinz macht sich auf den Weg. Sein Gang ist zögernd, er schaut nach rechts u. links." Es sind zunächst bedachtsame Schritte im *Andante* (♩ = 100), die aber schnell wagemutiger werden. Bemerkenswert ist hier die Angleichung des Tempos an dasjenige der Prinzessin. Formal betrachtet besteht der Auftritt des Prinzen aus zwei Teilen: Der erste Abschnitt aus 16 Takten ist durch regelmäßige Zweitaktigkeit bzw. viertaktige Phrasen geprägt und ist damit von tänzerischem Bewegungscharakter.[747] Das Thema besitzt ein

[742] Vgl. GILMORE: *Bartók as Dramatist*, S. 211.
[743] Vgl. KROÓ: *Bartók Béla szinpadi művei*, S. 127.
[744] Vgl. LEBON: *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*, S. 204, vgl. S. 237.
[745] Vgl. GILMORE: *Bartók as Dramatist*, S. 208.
[746] Vgl. UJFALUSSY: *Béla Bartók*, S. 141.
[747] Vgl. GILMORE: *Bartók as Dramatist*, S. 212.

10.18132/LFZE.2016.19

Wandermelos, das von fließender, taktkonformer Rhythmik geprägt ist und marschmäßig klingt. Demgegenüber ist das Thema der Prinzessin von Beginn an rhythmisch von innerer Impulshaftigkeit und Spannung zur Taktart gekennzeichnet. Hier wird im Gegensatz zum Thema der Prinzessin eine aktiv vorwärts gerichtete Bewegung illustriert; im zweiten Abschnitt erklingt das musikalische Material des ‚Wanderthemas' in diminuierter Form. Die Agogik wird nun allmählich dynamischer und strebt *accelerando* voran, sobald der Prinz der Fee gewahr wird (Zf. 20^{-4}). Die Beschleunigung zu einer Achtel-Triolenkette und folgenden 16tel-Sechstolen ist durch ein neues, bedeutendes Ereignis im Handlungsverlauf begründet: Der Prinz sieht die Prinzessin und verliebt sich sofort und heftig in sie (Zf. $20^{+6ff.}$). Bemerkenswert ist der Wechsel in eine andere Taktart, nämlich vom 4/4-Takt des Prinzen in den 3/4-Takt, der mit der Prinzessin im Zusammenhang steht. Dadurch wird auf rhythmischer Ebene eine Referenz zwischen ihr und dem Prinzen gebildet. Dieses Verfahren spielt in mehreren Momenten der Partitur eine wichtige Rolle in der musikalischen Handlungsvermittlung. So kann auch mit Hilfe des rhythmischen Musters einer Figur auf eine andere verwiesen werden.[748] Höhepunkt der Bewegungen des Prinzen ist seine Liebesgebärde, deren leidenschaftlicher Ausdruck durch den abrupten Tempo-Wechsel ins *Più lento* (♩. = 92) umso wirkungsvoller ausfällt. Gerade dieser motorische Kontrast und der häufige Wechsel in Tempo und Taktart, d.h. die rhythmische Unregelmäßigkeit, sind ein Merkmal pantomimischer Musik.

Kroó bezeichnete das ‚Wanderthema' auch ‚Thema der Annäherung'[749], denn es erklingt in einer Variante, wenn die Prinzessin dem Prinzen bzw. dem Holzprinzen entgegen läuft. (Siehe Notenbeispiel 28)



Notenbeispiel 28: KA UE 6635, S. 36. Thema der Annäherung der Prinzessin, Variante des Wanderthemas des Prinzen (Ausschnitt, Zf. 74^{+1-6}).

[748] Zur detaillierten Analyse der rhythmisch-metrischen Strukturen im *Holzgeschnitzten Prinzen*, mit Hauptaugenmerk auf charakteristische Rhythmen der Protagonisten und den rhythmischen Referenzen untereinander, vgl. LEBON: *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*, S. 238-243.

[749] KROÓ: *Bartók Béla szinpadi művei*, S. 128.

10.18132/LFZE.2016.19

Außerdem erklingt eine zweite Variante des ‚Themas der Annäherung', nachdem die holzgeschnitzte Puppe zum Leben erweckt wurde und sich in Bewegung setzt (Zf. 82^{+4}-83^{+3}). (Siehe Notenbeispiel 29) Es stellt die grotesk verfremdete Version des ‚Wanderthemas' des Prinzen dar. Die marschmäßigen Schritte geraten zu einem plumpen Stolpern (durch Achtel-Pausen unterbrochen) und sind von Dissonanzen überschattet.



Notenbeispiel 29: KA UE 6635, S. 38. Thema der Annäherung der Holzpuppe, Variante des Wanderthemas des Prinzen (Ausschnitt, Zf. 82^{+4}-83^{+1}).

Es drängt sich nun freilich die Frage auf, was Bartók vom Szenario in dessen revidierten Fassung des Frühjahrs 1916 sowie von seinen in Kapitel 2 erwähnten Randbemerkungen kompositorisch verwirklicht hatte. Ein Blick in die Partitur zeigt, dass Bartók die Angabe zur Dauer des ersten Auftritts der Holzpuppe von einer Minute nicht realisiert hatte. Lediglich zehn Takte (im Tempo ♩ = 94 bzw. 84) dauert diese Episode ab Zf. 82. Der Grund dafür ist leicht nachzuvollziehen: Die ersten Bewegungen des verlebendigten Holzprinzen gestaltete Bartók analog zum ersten Auftritt des Prinzen zu Beginn des Balletts. Es folgt das tänzerisch konzipierte erste Verfolgungsspiel zwischen Prinz und Prinzessin (Zf. 84^{-2}).

Das ‚Wanderthema' entstammt den tieferen, älteren Schichten der Volksmusik, wie sie von Bartók gemeinsam mit Kodály seit 1905/06 entdeckt und klassifiziert wurden. Diese Schichten waren für Bartók aus ästhetischer Sicht wesentliche Fundamente für die Entwicklung einer modernen ungarischen Musiksprache, weshalb das ‚Wanderthema' womöglich als das ästhetisch zu bevorzugende, weil authentischere dem Thema der Prinzessin gegenüber steht. Nach dieser Interpretation widerfährt dem Prinzen durch den musikalischen Symbolismus eine moralische Aufwertung, denn sein Charakter wird mit dem positiv besetzten Wahrhaften, Einfachen, Ursprünglichen assoziiert. Er ist der gute Märchenheld mit ehrlichen Absichten, mutig, entschlussfreudig, zielstrebig, schlicht. In dieser überspitzten Sichtweise bildet der

10.18132/LFZE.2016.19

musikalische Charakter des Prinzen einen dramaturgisch wichtigen Gegensatz zum musikalischen Bild der Prinzessin. Andererseits ist sein Thema ebenfalls stilisiert, nicht einem authentischen ungarischen Bauernlied gleich, denn auch der Prinz ist noch von seiner Natur entfremdet. Tallián stellt die Authentizität der Volksliedhaftigkeit in Frage („pseudo-folkloristic?“[750]) und auch Kroó weist darauf hin, dass der Stil noch nicht vollkommen dem Bauernlied entspricht.[751] In jedem Fall wird hier deutlich, dass Bartók mit dem Rückgriff auf Verbunkos- und Tempo-Giusto-Melodien tänzerische Musik schuf, deren Melodien nicht direkt aus dem Schatz alter ungarischer Volksmusik stammen, diese jedoch imaginieren und imitieren. Er komponierte zunächst einen primär tänzerischen Auftritt, der aber von gestisch-pantomimischen Elementen durchwoben ist. Aufgrund der Kürze handelt es sich eher um eine Übergangsepisode, denn ein Tanznummer, weshalb Bartók sie auch nicht als 2. Tanz deklarierte. Die Untersuchung des ersten Bühnenauftritts von Prinzessin und Prinz macht insgesamt deutlich, dass auch innerhalb einer geschlossenen Tanznummer pantomimische Passagen integriert sind. Bartók folgte der Dramaturgie des Szenarios kompositorisch sehr eng und fand gleichzeitig vermittels der permanenten freien Variation charakteristischer Themen und Motive einen Weg, symphonisch durchkomponierte Musik zu schaffen. Die handlungsvermittelnden Tänze gleiten übergangslos in einen pantomimisch dargestellten Handlungskonflikt und stehen nie dramaturgisch unbegründet neben aktionsbezogenen Passagen. Stets kreuzen sich Tanz- und Pantomimenmusik auf eine Weise, die vollkommen neuartig ist in der Geschichte des Balletts.

3.3.2.2 Die Streichungen

Die massiven Kürzungen, die Bartók 1932 an der Bühnenfassung des Tanzspiels vorgenommen hatte, weisen auf Unsicherheiten im Umgang mit dem Musikmaterial und bei der Suche nach einer Ausgeglichenheit zwischen musikalischer Form und Tanztheater-Ausdruck hin.[752] So kritisiert Tallián in seinem Aufsatz, dass der Zwang, Bühne und Zeit mit musikalisch stilisierten, bildhaften Bewegungen auszufüllen, zu „hypertrophic details“[753] und „overcomposing“ sowohl der pantomimischen als auch der

[750] TALLIÁN: „Das holzgeschnitzte Hauptwerk“, S. 59.
[751] KROÓ: *Bartók Béla szinpadi művei*, S. 156.
[752] TALLIÁN: „Das holzgeschnitzte Hauptwerk“, S. 59.
[753] Ebd., S. 58.

10.18132/LFZE.2016.19

tänzerischen Musik geführt habe. Problematisch scheinen in erster Linie die Motivrepetitionen und Taktwiederholungen gewesen zu sein, deren Redundanz zurückgedrängt werden sollte. Kroó gibt drei Kategorien des gestrichenen Musikmaterials an:

> (1) internal repetitions serving the form of the plot rather than the musical form (this process also entailed the revision of sections containing only one material and rejection of the laws of stage time in favour of a shaping in accordance with the laws of time in symphonic music – as between fig. 121 and fig. 126, where Bartók cut the music down to under a third of its original length); (2) lengthy and highly pantomimic sections of quasi-recitative character (more than half of the cuts can be included under this category; (3) sections of closed dance numbers which are not specified in the text but which must originally have been imagined by Bartók as action within the style of the ballet.[754]

Tatsächlich ist die Notwendigkeit von „Wiederholung und Variation als Techniken des Verstehbarmachens"[755] ein heikles Problem für den Komponisten. Die Häufigkeit eines Handlungsmotivs (z.B. Befehlsgesten der Fee) „lässt dem einzelnen Erscheinen des Motivs und seinen Variationen besonderes Gewicht zukommen; und durch das

---

[754] KROÓ: „On the Origin of the Wooden Prince", S. 370. Die im Zitat erwähnten Streichungen wurden von Bartók in seinem lithographierten Partitur-Handexemplar (Quelle **M**) zwischen S. 180 und 185, Zf. 121^{+5}-125^{+4} vorgenommen. Es handelt sich um den Moment der Verzweiflung des Prinzen, nachdem Holzprinz und Prinzessin tanzend von der Bühne verschwunden sind. Kroó bezieht sich in seinem Beispiel auf Streichungen in der pantomimischen Sequenz des Prinzen, der nach dem Verschwinden von Holzprinz und Prinzessin verzweifelt und sich schmerzerfüllt hinlegt und einschläft (die Fee tritt erst ab Zf. 127 in Aktion).
Allerdings gerät der Vergleich von Rezitativ und Pantomime etwas schief, wenn nicht erklärt wird, was genau die Merkmale und Funktion pantomimischer Musik im Ballett sind. Auf die Problematik einer Vergleichbarkeit von Opernarie und Tanz bzw. Rezitativ und Pantomime machte etwa Manuela Jahrmärker aufmerksam: „Im musikalischen Drama allerdings ist das Rezitativ, wie Carl Dahlhaus am Beispiel der Opera seria demonstrierte, zwar wichtig, indem es die äußere Aktion fortführt, nicht aber ist es entscheidend für das im eigentlichen Sinne ‚musikalische Drama': Dieses konstituiert sich aus den Nummern, die wechselnde Affektkonstellationen in einer eigenen Dramaturgie exponieren. Gleiches gilt für die Opèra comique. Wollte man dies aber auf die Ballet-pantomime übertragen und also den Tanz der Nummer bzw. dem festgefügten Teil in der Oper und den pantomimischen Abschnitten [sic!] in der Ballet-pantomime dem Rezitativ der Oper gleichsetzen, hieße das, die andere und je eigene Funktion der unterschiedlichen Teile in der Ballet-pantomime verkennen.", JAHRMÄRKER: *Comprendre par les yeux*, S. 22; Auch Thomas Steiert sieht den Vergleich von Tanz und Arie bzw. Pantomime und Rezitativ kritisch: „Der durch die Choreographie bedingte Wechsel von inhaltsvermittelnden, mimisch-gestischen Passagen und rein tänzerischen Partien bewirkt schließlich einen musikalischen Formaufbau, der von instrumentaler Musik ebenso wie von Formmodellen, wie sie die Oper aufweist, grundsätzlich zu unterscheiden ist. Erscheint es unter dem inhaltlichen Gesichtspunkt auch auf den ersten Blick naheliegend, die Bereiche des Mimisch-Gestischen und des ausschließlich Tänzerischen in Parallele zu dem Modell von Rezitativ und Arie in der Oper zu setzen, so verliert dieser Vergleich seine Grundlage, sobald man die Musik in Betracht zieht. Während das gesungene Rezitativ (Secco oder Accompagnato) unmittelbar auf Textverständlichkeit ausgerichtet ist, wobei die Musik entsprechend reduziert oder unterbrochen erscheint, erfordert die mimisch-gestische Erzählung eine besonders intensive musikalische Beteiligung, die sich in einer durchkomponierten Struktur manifestiert." STEIERT: „Zur Kompositionsstruktur von Ballettmusik", S. 231.
[755] JAHRMÄRKER: *Comprendre par les yeux*, S. 309.

10.18132/LFZE.2016.19

Umkreisen des zentralen dramatischen Sachverhalts [...] entsteht, was sich mit ‚Präsentation' – gegenüber ‚Darstellung' – begrifflich fassen lässt." Die Verständlichkeit einer Bühnenhandlung wird nicht allein den möglichst eindeutigen, klaren Zeichen der pantomimischen Darstellung anvertraut. Vielmehr wird im Handlungsballett die „Technik des Mehrfachzeigens und Mehrfachvorführens dramatisch wesentlicher Motive"[756] zum Prinzip erhoben. „Verständlichkeit ist hier der Haupteffekt, Nuancierung und Differenzierung der notwendig sich einstellende Nebeneffekt. Dabei wird die Bedeutungshaltigkeit der angewendeten Zeichen ebenso aufgedeckt, wie dies ihre semantische Bedeutung festlegt."[757] Der Komponist steht deshalb vor der Aufgabe, den musikalischen Prozess, d.h. Entwicklung, Verarbeitung und Wiederkehr mit den Anforderungen der Szene in Einklang zu bringen. Problematisch ist dabei, dass der Komponist auch musikalisch weniger wichtige Passagen komponieren muss, damit sich andere, dramaturgisch bedeutsame Abschnitte prägnant davon abheben können.[758]

> Dabei liegt das Problem nicht so sehr in der Bestimmung und Komposition der prägnanten Abschnitte als vielmehr in der Komposition der weniger prägnanten, die, wiewohl sie ästhetisch kaum hervortreten sollen, dennoch den Prinzipien eines kompositorisch sinnvollen Verlaufs gehorchen müssen.

Eine zweite erforderliche Leistung des Komponisten ist „die Bestimmung dessen, was den Fortgang als musikalisch sinnvollen Fortlauf innerhalb der einzelnen Abschnitte garantiert" sowie „die Festlegung jener Einheiten, die sich für Wiederaufnahmen einer einmal exponierten Motivik oder Thematik sowohl in wörtlicher als auch in variierter Form eigenen."[759]

> Denn die musikalische Wiederholung ist existentiell notwendig zur Schaffung einer musikalischen Form. Dem verwandt ist das Problem der motivischen Entwicklung, das gleichfalls sowohl eines der musikalischen Logik und des musikalischen Zusammenhalts als auch der szenischen Logik ist. Die pantomimischen Abschnitte der Ballet-pantomime nun verlangen an sich nach einem in kleinen und kleinsten Dimensionen konzipierten Komponieren, nach kleingliedrigen musikalischen Einheiten, die sich den fortlaufend wechselnden inhaltlichen Situationen gut anzupassen vermögen, weil pantomimisches Agieren eher eine Kunst des Moments als der Dauer ist […].

[756] Ebd., S. 310.
[757] Ebd., S. 310f.
[758] Ebd., S. 355.
[759] Ebd., S. 356.

10.18132/LFZE.2016.19

Dem gegenüber steht die Forderung nach dem großen Zusammenhang, der auch Wiederholungen beinhaltet, den „die Musik als eigenes Medium mit sich“ bringt.

Am Beispiel des ersten Auftretens des Prinzen mit seinem Wanderthema (Zf. 19^{+1-16}) hat Tallián aufgezeigt, dass Bartók in weniger emotionsgeladenen, regelmäßig geformten Tanzepisoden Streichungen einiger weniger Takte vornahm, um die etwas aufdringliche folkloristische Zwei- oder Viertaktigkeit der musikalischen Phrasen zu verschleiern oder wenigstens zu straffen, in denen sich Motive permanent und nur leicht variiert wiederholen – im Fall des Wanderthemas bräche das die marschmäßige, gewissermaßen dem strengen *Tempo giusto* geschuldete Gleichförmigkeit auf.[760]

Zwar war der erste Auftritt des Prinzen von Balázs als Tanz gezählt worden, doch ist er gleichzeitig eine kurze, aktionsgeladene Episode, die eher einem Übergang zu einer richtig pantomimischen Szene gleicht. Dieses ambivalente Changieren zwischen tänzerischem und pantomimischem Bewegungscharakter zeigt sich in Bartóks Komposition. Sie führte zu dem Versuch, mittels Streichungen hier Klarheit zu schaffen. Gilmore interpretiert die Streichungen im ersten Auftritt des Prinzen als Operation, bei der ein tänzerischer Abschnitt in Richtung einer pantomimischen Episode modifiziert wird:

> From a different perspective, however, the march seems an odd gesture at gesture. The regularity of periodic structure suggests the stylization of dance over the imitative bodily narrations of pantomime, as does the slow and measured unfurling of the ‚song'. If one imagines a more pantomimic language—whether musical or choreographic—no doubt it would dispense summarily with this ‚journey': it is not the Prince's ambulation that is worthy of note, but rather his goal. Bartók's treatment elaborates the song-like theme quite methodically, in successive strains that would easily carry a ‚simply' walking character across the stage and back again, perhaps several times.[761]

Dass Bartók mit seinen Lösungen unzufrieden blieb, zeigen die mit der schriftlichen Anmerkung „marad“ [bleibt] über der betreffenden Stelle signalisierten Widerrufe mancher Streichungen. So auch im Fall des Wanderthemas. Augenscheinlich empfand Bartók später die leicht variierenden Motivrepetitionen als akzeptabel genug, um den Solo-Auftritt des Prinzen als Pendant zum ersten Tanz der Prinzessin formal nicht allzu kurz dastehen zu lassen. Dadurch aber wurde die formale Angleichung an die erste kurze, pantomimisch konzipierte Bühnenaktion des Holzprinzen aufgehoben. Daneben

[760] TALLIÁN: „Das holzgeschnitzte Hauptwerk“, S. 59.
[761] GILMORE: *Bartók as Dramatist*, S. 213.

10.18132/LFZE.2016.19

scheint eine allmähliche, langsame Entwicklung des Themas, in dessen Verlauf das Intervall der Terz eine größer werdende Rolle spielt (ab Zf. 19^{+12}), für Bartók essenziell gewesen zu sein, so dass auch die repetitiven Motivvariationen ihre kompositorische Berechtigung zurückerhielten. In diesem Sinne sind solche Widerrufe als ein Zurück zum symphonischen Prinzip interpretierbar. Dies stünde im Einklang mit Bartóks Auffassung seines Tanzspiels als ‚symphonischer Dichtung'. In dieser Perspektive ist die Geschichte der Revisionen der Bühnenfassung des *Holzgeschnitzten Prinzen* eine Geschichte der Entwicklung von Bartóks Ballettästhetik, die sich zunächst in Richtung Pantomime verlagerte, schließlich jedoch zu einer Art ‚ballet symphonique'. Letzteres bedeutet zwar eine erneut stärker tänzerische Ausrichtung, die jedoch völlig verschieden vom klassischen tanzbetonten Handlungsballett ist und eine ganz neue tänzerische Körpersprache verlangte. Diese musste offensichtlich erst entwickelt werden, was seit den Choreographien von Harangozó und von Milloss schrittweise gelingen sollte.[762]

3.3.3 Das Groteske in Der holzgeschnitzte Prinz

Das Verdikt Bartóks über das Tanzspiel *Der holzgeschnitzte Prinz*, das ursprünglich als groteske Pantomime von Balázs angekündigt worden war, fällt deutlich aus: „weder richtig witzig noch richtig ernsthaft". Damit wird dem literarischen Kunstwerk seine bestimmende ästhetische Qualität abgesprochen: das Groteske. Und mehr noch: Die Überlegungen Bartóks, mittels Einschaltung einer ausnehmend dämonischen Alptraum-Szene des Prinzen die Groteske vom Lächerlich-Komischen des Holzpuppentanzes ins Furchterregende zu steigern, kann als Drang zum größtmöglichen Widerspruch gegenüber dem Idealen und Schönen aufgefasst werden. Insofern deutet Balázs' Resümee einer unauflösbaren Diskrepanz zwischen Text – „spielerisch leicht, grotesk, Porzellan-Nippes" – und Musik – „schwer, tragisch, dämonisch" – auf zwei Hauptzüge des Grotesken, die von ihm und Bartók offensichtlich unterschiedlich gewichtet wurden.

Darin offenbart sich eine künstlerische und menschliche Haltung Bartóks, die auch von anderen Zeitgenossen als wesentlich wahrgenommen wurde. In den Kritiken zur Budapester Uraufführung des *Holzgeschnitzten Prinzen* wurde der moderne

[762] Vgl. die klugen Reflexionen von Gustav Oláh in: OLÁH, Gustav: „Bartók und das Musik-Theater, in: LINDLAR, Heinrich (Hrsg.): *Béla Bartók*, Bonn: Boosey&Hawkes 1953 (= Musik der Zeit. Schriftenreihe zur zeitgenössischen Musik, Bd. 3), S. 54-58.

10.18132/LFZE.2016.19

Kompositionsstil Bartóks etwa als wagemutig, seltsam und eigenartig bezeichnet. Es wurde dabei hervorgehoben, wie sehr die neuartige Musik Bartóks das in der breiten Masse eher konservativ eingestellte Budapester Publikum in seiner Ruhe störe, da er sich mit neuen Formen, neuen Harmonien, neuen Klangmischungen aufgedrängt hätte, die eingeforderte Neuanpassung jedoch als unbequem empfunden wurde.[763] In seiner Rezension der Musik des Tanzspiels im Bulletin *Szimfónia* bewunderte Miklós Náray-Szabó nicht nur die „schier unbekannte Schönheit und noble Komposition“[764], die „erschütternde, bald in Wehmut abgemilderte Dramatik“, sondern gleichermaßen das unerhört Groteske. Er sah das Groteske als wesentlichen Ausdruck einer Generation von Künstlern, die Teil einer Avantgarde waren, an. Deren Kunst würde von der Mehrheit als „auf irgendwie tragfähige und merkwürdige Weise für interessant“ betrachtet, bliebe aber dennoch fremd. Náray-Szabó assoziiert dabei die Außenseiterrolle, die Figur des Fremden mit Edgar Allen Poe und vergleicht ihn mit Bartók:

> Das Groteske ist der häufig wiederkehrende, charakteristische Ton Bartóks, nichtsdestotrotz natürlich und frisch gediehen, er resultiert aus einer großen und tragischen Verbitterung. Für mich zitiert er immer in enger Verwandtschaft den Geist des Edgar Poes, der so viel und so hoffnungslos in seinem Land mit dem Parvenü-Geschmack kämpfte. Er zitiert den großartigen und entrückten Geist des Poeten, weil auch bei ihm, wie bei Bartók, das Groteske das Wesen ist und immer irgendwie mehr im Grotesken: ein einzigartiger, großer Tanz[765] des sich Versenkens und der Verbitterung, ein sehnsuchtsvoller und

[763] So beschreibt Gyula Fodor die Situation in seiner Besprechung des *Holzgeschnitzten Prinzen* in *Zenei Szemle* [Musikalische Rundschau] (Juli 1917). An der habe sich auch 1917 nichts geändert, wenn auch die wachsende Anerkennung der Kompositionen Bartóks im Ausland und die größere Akzeptanz der neuen Musik dazu geführt habe, dass ‚die Modernen‘ auch in Budapest zur Mode geworden seien. Fodor wird hier in eigener Übersetzung zitiert nach DEMÉNY, János: *Bartók Béla művészi kibontakozásának évei. Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben (1914-1926)* [Die Jahre der künstlerischen Entfaltung Béla Bartóks. Das Auftreten Béla Bartóks im europäischen Musikleben (1914-1926)], Bd. 7, hrsg. v. Bence SZABOLCSI und Dénes BARTHA, Budapest: Akadémiai Kiadó 1959 (Zenetudományi tanulmányok 7), S. 36.

[764] Siehe das ungarische Original dieses Zitats in der von Géza Feleky (Szenario) und Miklós Náray Szabó (Musik) gemeinsam verfassten Rezension des *Holzgeschnitzten Prinzen* in *Szimfónia* (20. Mai 1917), zit. n. ebd., S. 42.

[765] Zur Rezeption Poes in Ungarn vgl. etwa KARÁTSON, André: *Edgar Allan Poe et le groupe des écrivains du ‚Nyugat‘ en Hongrie*, Presses Universitaires de France: Paris 1971; Zur Beziehung von Poes Prosa und Poesie, deren ästhetische Grundsätze gerade vom französischen Impressionismus und Symbolismus absorbiert wurden, zum Tanz und ihre Verwendung für Musik- und Tanztheater-Kompositionen vgl. POLLIN, Burton R.: „*Poe in Art, Music, Opera, and Dance*“, in: CARLSON, Eric W. (Hrsg.): *Companion Poe Studies*, Westport, Connecticut: Greenwood Press 1996, S. 494-517. Als signifikantes Beispiel führt Pollin *The Masquerade of the Red Death* (1842) an: „This grim use of the dance for the theme of life as a doomed masquerade for all mankind is basic to ‘The Masquerade of the Red Death’, which has occasioned the most Poe ballets of any of his texts. This masterpiece, of May 1842, probably was inspired by the well-known pictorial and moralistic concept of the Dance of Death.” (Ebd., S. 512).

10.18132/LFZE.2016.19

> unerfüllter Wunsch nach dem unerreichbar Schönen und nach dem Heraustreten aus dem Leben.[766]

Auch wenn solche – im Diskurs mal affirmativ, mal aversiv verwendeten – Vergleiche natürlich rhetorische Strategien im Parteienkampf für oder gegen die ‚Modernen' sind, so scheint hier doch etwas auf Bartók Zutreffendes angesprochen zu sein: Sein Wille, alte und sich wiederholende Muster aufzubrechen, jegliche Möglichkeit der Stagnation zu umgehen und kompromisslos neue Wege als Komponist zu beschreiten, um seinen Werken tiefgründigen Sinn und gewichtige Aussagekraft zu verleihen – selbst auf die Gefahr hin, abgelehnt zu werden.[767] Das Anecken-Wollen machen beispielsweise seine sarkastischen, bitter-ironischen Äußerungen in Briefen an Familienmitglieder und enge Vertraute deutlich, wie die bereits in Kapitel 2 zitierten Briefe an Klára Gombossy veranschaulichen: „Arme Ohren der Bankiers von Lipótváros, meine aufrichtigste Anteilnahme für euch im Voraus"; „für ein ganzes Regiment müssen Befehle für eine einstündige, planmäßige Attacke geschrieben werden"; „Und ich als sensibler Mensch trage die haarsträubendsten Schwierigkeiten in die Partitur (sie wimmeln nur so davon) mit blutendem Herzen ein, die Schmerzen vorhersehend, und welch große Schmerzen werden sie jedem einzelnen armen konservativen Musiker verursachen". Es ist nicht zu übersehen, dass auch Bartóks verbaler Humor eher von Sarkasmus und beißender Ironie geprägt ist, denn von fröhlichem Scherz.[768] Darüber hinaus ist auch der gesellschaftliche Humor Bartóks ins Bewusstsein zu rücken, der im Kreis der Familie und Freunde auch schon einmal derb und unflätig ausfallen konnte.[769] Die schockierende Wirkung, wenn Bartók einen

---

[766] Im ungarischen Original lauten die Worte des Zitats: „A groteszk Bartóknak sokszor ismétlődő, karakteres hangja, mindez természetszerűen, üdén fejlődött, nagy és trágikus keserűségekből következik. Nekem mindig Edgar Poe szellemét idézi nagy rokonsággal, aki annyit és oly reménytelenül küzdött hazája parvenü ízlésével. A nagyszerű és távoli poéta szellemét, mert nála is mint Bartóknál, a groteszk lényeg és mindig valahogyan több a groteszknél: egyedüli nagy elmélyedések, keserűségek tánca, az elérhetetlenül szépnek, életből kilépőnek vágyó s kielégítetlen akarása."

[767] Vgl. Bartóks Äußerungen zu seiner Musikästhetik etwa in der *Selbstbiographie* von 1918, der *autobiographischen Skizze* von 1921 und in seiner berühmten *Erklärung* aus dem Jahr 1939.

[768] In seiner dem Humor Bartóks gewidmeten Studie fasst Kárpáti die Kategorien Sarkasmus und Groteske, ohne weitere Begriffsdefinition und Distinktion, unter den Humorbegriff, wodurch nicht nur Bartóks verbaler, sondern auch sein musikalischer Humor geprägt worden sei. Kárpáti nimmt die besonderen Merkmale und kompositorischen Mittel des musikalischen Humors bei Bartók unter die Lupe, denn obwohl das Groteske, Parodistische und Karikaturistische in Bartóks Œuvre wohlbekannt und wie selbstverständlich als eminentes Element immer wieder in Bartók-Studien erwähnt wurde, so mangelte es bis dato an einer eigenständigen und tiefergreifenden Musikanalyse dieser Phänomene. Vgl. KÁRPÁTI, János: „*Bartók humora*" [Der Humor Bartóks], *Magyar Zene* 41/3 (2003), S. 301-312.

[769] Vgl. ebd., S. 302-303. Über diese kindisch-vulgäre Seite des Humors von Bartók informiert die Biographie *My Father* (2002) des jüngeren Sohns Peter Bartók anhand lebendig dargestellter Situationen

10.18132/LFZE.2016.19

skatologischen Text eines Volksliedes zitierte, war natürlich intendiert. Dieser Tabubruch bedeutete Widerstand gegen überkommene soziale Verhaltensnormen und stellte eine Form der Gesellschaftskritik dar, der man wohl am besten mit dem (im Sinne Michail Bachtins) erlösenden, karnevalesken Gelächter begegnete. Indem Bartók den ungekünstelten, ‚authentischen' Humor des ‚unzivilisierten', ‚naturverbundenen' Bauernvolks für sich beanspruchte, gab er ein „statement about his chosen status in society"[770] ab:

> Like the embracement of folk music, the acceptance of the scatological is an integral part of Bartók' s crusade against refined urban culture […], against which, as Bartók put it in 1906, he developed ‚a pathological hatred'.[771]

Die Verarbeitung der noch zu Beginn ihrer Sammlung und Erforschung ab 1905 „schlechtweg unbekannten ungarischen Bauernmusik"[772] war eben selbst aufgrund ihrer Fremdheit und Neuheit in der urbanen, modernen Kultur ein Zeichen des Widerspruchs und auch deshalb „von entscheidender Bedeutung" bei der Ausformung der Musiksprache Bartóks.[773] In Briefen lenkte Bartók immer wieder die Aufmerksamkeit auf ‚Eigentümlichkeiten' oder ‚sonderbare Klänge' in Werken aus eigener Feder, von

---

im Freundes- und Familienkreis. Klára Móricz hat das Skatologische in der Musik Šostakovičs' und Bartóks, was bis dahin höchstens beschämt angedeutet wurde, näher untersucht. Sie weist darauf hin, dass die betreffenden Volkslied-Sammlungen mit unflätigen, beleidigenden Texten zumeist nicht zur Veröffentlichung freigegeben wurden und im Privatbesitz blieben, vgl. MÓRICZ, Klára: „The Untouchable: Bartók and the Scatological", *Studia Musicologica* 47/3-4 (2006), S. 321-336, hier S. 324.

[770] MÓRICZ: „The Untouchable: Bartók and the Scatological", S. 336.

[771] Ebd., S. 335f. Móricz zitiert hier den Brief Bartóks vom 27. November 1906 (veröffentlicht in *DocB* 4, S. 71).

[772] BARTÓK, Béla: *Selbstbiographie* (1918), *DocB* 2, S. 113-116.

[773] Vgl. VIKÁRIUS, László: „‚Karóval jöttél, nem virággal'. A *horror quotidian*i Bartók művészetében [‚Mit einem Pfahl kamst du, nicht mit einer Blume'. Der *horror quotidiani* in der Kunst Bartóks]", in: BERLÁSZ, Melinda/GRABÓCZ, Márta (Hrsg.): *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére. Tanulmányok, emlékírások, hommage-ok [Festschrift zum Gedenken an József Ujfalussy. Studien, Erinnerungen, Hommagen]*, Budapest: L'Harmattan 2013, S. 263-269, hier S. 264. In seiner Studie macht Vikárius zurecht auf ein grundsätzliches Problem der Monographie Julie Browns über *Bartók and the Grotesque* (2006) aufmerksam – obgleich außer Frage steht, dass Browns umfassende, tiefgründige und faszinierende Studie sowohl für die Groteske- als auch für die Bartók-Forschung sehr wichtig ist: Das Merkwürdige, das Unerwartete, das Neuartige trete in solcher Mannigfaltigkeit in Bartóks Musik auf den Gebieten von Thema, Tonreihe, Rhythmus, Klangfarbe und Spieltechnik sowie der Form auf, dass es wohl kaum möglich sei, all das zum Gegenstand eines von einer einzigen, abstrakten ästhetischen Kategorie (des Grotesken bzw. ‚Hybridisierten') geleiteten Gedankengangs zu machen. Alternative Erklärungsmodelle für musikalische Deformationen und Verstimmungen, die etwa während des Komponierens erst in Form von Korrekturen erzeugt wurden – also von einem ersten Kompositionsgedanken geplant abweichen, was nur anhand einer philologischen Untersuchung der Manuskripte aufgedeckt werden kann –, böten sich an. Vikárius zeigte etwa Analogien zu Stilmitteln der Rhetorik (Katachresis bzw. Abusio, Enthymem) auf, wie sie beispielsweise in der Dichtung von Attila József zu entdecken sind. Sie könnten dazu beitragen, der Gefahr des Alltäglichen und Gewohnten zu entfliehen. Vgl. dazu Ebd., S. 268–269.

10.18132/LFZE.2016.19

Kodály oder anderen von ihm hochgeschätzten zeitgenössischen Komponisten.[774] Das Seltsame, Nicht-Alltägliche, Überraschende und nicht all zu leicht zu Erfassende macht Bartóks Auffassung nach gerade die Originalität und Modernität hervorragender Kunstwerke aus. Aus dieser Einstellung resultierte Bartóks ‚horror quotidiani', auf den er verbal immer wieder abhob und der sich auf mannigfaltigste Art und Weise in seinem Gesamtschaffen manifestierte.[775] Und so könnte man ein Zitat Thomas Mann geradezu als Motto dem Schaffen Bartóks voranstellen:

> Denn ganz allgemein und wesentlich scheint mir die Errungenschaft des modernen Kunstgeistes darin zu bestehen, daß er die Kategorien des Tragischen und des Komischen, also auch etwa die theatralischen Formen und Gattungen des Trauerspiels und des Lustspiels nicht mehr kennt und das Leben als Tragikomödie sieht. Das genügt, um das Groteske zu seinem eigentlichsten Stil zu machen, und zwar in dem Grade, daß selbst das Großartige heute kaum anders als in der Gestalt des Grotesken erscheint. Es wird erlaubt sein, das Groteske den eigentlich antibürgerlichen Stil zu nennen.[776]

Es ist jedoch wichtig zu betonen, dass bei Bartók immer zwei dialektisch verbundene Seiten zur Sprache kommen. Denn das Groteske, Hässliche, die Karikatur benötigt als Gegenfolie zur Wirkung eben das Vollkommene, Schöne und Ideale. Dieser Gedanke wird zu einem Formprinzip in Bartóks Schaffen, das sich schon früh in seinen Briefen manifestiert. In einem vielfach zitierten Brief aus dem Jahr 1909 an Márta und Hermine Ziegler stellt Bartók das Erhabene seiner komplementären Kehrseite, dem Grotesken, gegenüber. Alle in der modernen Musik ausgedrückten menschlichen Emotionen, deren Expressivität einerseits durch das Schöne und Erhabene sowie das Groteske gleichermaßen charakterisiert ist, bilden seiner Ansicht nach einen Realismus, der seine

---

[774] Schon sehr früh berichtet Bartók seiner Mutter, dass in seinen Kompositionen „Eigentümlichkeiten" enthalten seien, die auf Interesse bei Dohnányi und Thomán gestoßen wären, siehe Brief Nr. 18 vom 4. März 1903, in *BBB* 1, S. 34; In einem Brief an Volksmar Andreae empfahl Bartók, neben seiner eigenen *Rhapsodie für Klavier und Orchester*, op. 1 das *1. Streichquartett*, op. 7 von Kodály auf das Programm des Musikfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zu setzen. Er lobt an Kodálys Werk nicht nur die „tiefe Poesie", sondern insbesondere „die merkwürdigsten Effekte, die je für 4 Streichinstrumente geschrieben worden sind.", siehe Brief Nr. 74 vom 12. Dezember 1909, in *BBB* 1, S. 111; In einem Brief (wahrscheinlich von September 1910) an Frederick Delius spricht Bartók in Bezug auf die *2. Suite für Orchester*, op. 4 von einem „beabsichtigte[n] Widerspruch gegen das Alltägliche" sowie von einer „eigentümlichen Stimmung" in den „späteren kleinen Klavierstücken" – gemeint sind die *14 Bagatellen* –, deren „widerspruchartige Häufung von Missklänge[n]" er hervorhebt, siehe KRUSE, Gottfried: *Frederick Delius - Béla Bártok: Zeugnisse einer künstlerischen Begegnung*, Wilhelmshaven: Noetzel 2000, S. 31.; Umgekehrt bewundert Bartók an Delius' Werk *Die Messe des Lebens* neben der ihn höchst ergreifenden „Einfachheit und Poesie" ebenso noch nie gehörte „ganz eigentümliche Effecte", siehe Brief Nr. 93 vom 27. März 1911, in: *BBB* 1, S. 128.

[775] VIKÁRIUS: „‚Karóval jöttél, nem virággal', S. 269.

[776] MANN, Thomas: „Vorwort zu Joseph Conrads *Der Geheimagent* (1926)", in: DERS.: *Gesammelte Werke in 12 Bänden*, Bd. 10, Reden und Aufsätze, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1960, S. 651.

10.18132/LFZE.2016.19

Wahrhaftigkeit und Oppositionskraft vor allen Dingen der Bauernmusik zu verdanken hat.[777] Somit ist bei Bartók weder Schönheit noch Erhabenheit oder dessen Kehrseite, das Groteske ohne den Urgrund der Bauernmusik vermittelbar.

An dieser Stelle ist auf die Frage kurz einzugehen, was unter der Kategorie des Grotesken zu verstehen ist. Die Begriffsdefinition muss eine Antwort bieten, ob und inwiefern Musik grotesk sein kann, damit sie der musikalischen Analyse dieses Aspekts im *Holzgeschnitzten Prinzen* sichere Grundlage sein kann.

3.3.3.1 Begriffsdefinition

Explizit bezog sich Bartók erstmals auf das Groteske in seinen *Zwei Portraits*, op. 5 (1907-11, BB 48b.), als er die beiden in starkem Kontrast einander gegenüberstehenden, dabei jedoch in ihrer Essenz dasselbe thematische Material aufweisenden, Sätze mit *Ideal* und *Zerrbild* betitelte.[778] Angesichts der Bedeutung des Phänomens des Grotesken in Bartóks Gesamtwerk überrascht es nicht, dass ihm in diversen Bartók-Studien Beachtung geschenkt wurde.[779] Doch eine systematische, grundlegende Untersuchung dieses ästhetischen Themas fehlte bislang. Dies änderte sich mit Julie Browns Monographie, die sich von einem kulturhistorischen und ästhetischen Ansatz ausgehend exklusiv und umfassend mit der Frage des Verhältnisses von Bartók zur Kategorie des Grotesken beschäftigt.[780] Brown befasst sich nicht ausschließlich mit musikalischer Groteske in Gestalt etwa bizarrer, verfremdeter Klangeffekte. Neben dem erklingenden Grotesken sowie seiner Versinnbildlichung in den Figuren der Szenarien und Libretti – wobei insbesondere Bartóks Interesse an der Repräsentation von Transformationen des Körpers hervorgehoben wird – bezieht Brown auch formale Strategien des Grotesken,

---

[777] Siehe den Brief Bartóks vom 3. Februar 1909, Nr. 71, in: *BBB* 1, S. 104.

[778] Bekanntlich verwendete Bartók für die Themenbildung in beiden Sätzen den in die Musikgeschichte als ‚Stefi-Geyer-Motiv' eingegangenen aufsteigenden Moll-Vierklang D-F♯-A-C♯. Das erste lyrisch-empfindsame Porträt wandelt sich in einen wilden grotesken Tanz im zweiten Porträt. Vgl. BÓNIS, Ferenc: „Bartók and Wagner. Paul Sacher zum 75. Geburtstag", *ÖMZ* 3 (1981), S. 134–147; Vgl. auch KROÓ: *Bartók-Handbuch*, S. 37–39.

[779] Zu erwähnen sind Folgende: János Kárpáti verwendet den Begriff des Grotesken, um chromatische Verzerrungen bzw. „Verstimmungen" einer bereits notierten Melodie zu charakterisieren (KÁRPÁTI, János: *Bartók's string quartets*, Budapest: Corvina Press 1975, S. 148); Paul Griffiths beobachtet verschiedene Arten der Verzerrung: komische, „crude" Instrumentaleffekte und eine Tendenz „diatonischen Sinn zu verweigern", indem Bartók übliche diatonische Bereiche ersetzt durch symmetrische Oktavbereiche und Hierarchien (GRIFFITHS, Paul: *Bartók*, London: J.M. Dent 1984 (The Master musicians series), S. 33); Kent Farbach hingegen konzentriert sich auf dissonante Tonverzerrungen, groteske Klangfarben und thematische Zersplitterung (FARBACH, Kent: „*Grotesquerie in Selected Works by Béla Bartók*", M.Mus Dissertation, Griffith University: Brisbane 1995).

[780] BROWN, Julie: *Bartók and the Grotesque: Studies in Modernity, the Body and Contradiction in Music*, Aldershot/ Burlington: Ashgate 2007.

10.18132/LFZE.2016.19

die mit den Begriffen der Ironie, Satire oder Burleske verbunden sind, sowie bestimmte Mittel wie Bartóks ‚Barbaro-Stil' und seine dialektisch geprägte thematische Arbeit ebenfalls in die Diskussion mit ein. Allerdings ist es nicht das Ziel von Browns Studie, den Begriff des *musikalischen* Grotesken theoretisch zu ergründen und die Bedingungen seiner Möglichkeit zu hinterfragen.

In ähnlicher Weise folgte auch Federico Celestini in seiner Habilitationsschrift über das musikalische Groteske in der Wiener Moderne der Einsicht, „dass durch die ästhetische und kulturhistorische Durchdringung des Grotesken eine Betrachtungsperspektive für die musikalische Moderne eröffnet werden kann."[781] Er strebte daher weniger „eine extensive Auflistung aller grotesken Stellen in der Musik der Wiener Moderne" an, „sondern eine durch die intensive Auseinandersetzung mit dem Phänomen der musikalischen Groteske gewonnene Deutung der Musikproduktion im erforschten Zeit- und Kulturraum." Wie Brown konstatierte auch Celestini, dass das musikalische Groteske begrifflich unterbestimmt sei und in der Forschungsdiskussion sogar die Möglichkeit dieser Kategorie als eine musikalische in Frage gestellt werde. Weder *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* noch *The New Grove* nahmen den Begriff auf. Des weiteren stellte Celestini fest, dass es keine systematische und umfassende, über einzelne Werke oder das Schaffen einzelner Komponisten hinausgehende Behandlung dieser Kategorie in der Musik gebe, wohingegen mittlerweile eine kaum zu überblickende Bandbreite an Forschungsliteratur zum Thema ‚Groteske' in bildender Kunst und Literatur existiere. Es ist sein Verdienst, die wichtige Aufgabe in Angriff genommen zu haben, einen Begriff des musikalischen Grotesken zu etablieren.[782]

Besonders nützlich für das Verständnis des Groteske-Begriffs erwies sich die kulturwissenschaftlich ausgerichtete Abhandlung des Germanisten Peter Fuß aus dem Jahr 2001, die auch Celestini für sich fruchtbar gemacht hatte.[783] Beinahe toposartig wird in theoretischen Texten über das Groteske betont, wie problematisch eine

---

[781] CELESTINI, Federico: *Die Unordnung der Dinge: das musikalische Groteske in der Wiener Moderne (1885-1914)*, Stuttgart: F. Steiner 2006 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 56, hrsg. v. Albrecht RIETHMÜLLER), S. 7, Vorwort.

[782] Leider ist Julie Brown diese herausragende Studie entgangen, sie wird an keiner Stelle ihrer Arbeit herangezogen. Zu einer eingehenden Kritik an der bisherigen Groteske-Forschung, darunter auch an der von Brown angeführten Studie der Musiksemiotikerin Esti Sheinberg, *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich. A Theory of Musical Incongruities* (Aldershot, 2000), siehe das Einleitungs-Kapitel hier: Ebd., S. 9–18.

[783] FUß, Peter: *Das Groteske: ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln: Böhlau 2001 (Kölner germanistische Studien, n.F., Bd. 1).

10.18132/LFZE.2016.19

Definition des Phänomens des Grotesken ist und dass im Verlauf der Auseinandersetzung damit keine völlige und eindeutige Klärung desselben erzielt werden kann. Es scheint, das Groteske entzieht sich aufgrund seiner Struktur selbst jeglicher Festschreibung:

> Eine Definition des Grotesken, die ihrem Gegenstand gerecht werden will, muß die *Polyvalenz* der Begriffsverwendung ernst nehmen und allzu starke Eingrenzungen vermeiden, da ihr sonst wichtige Aspekte des Grotesken entgehen. Eine eindeutige Definition wird dem in sich widersprüchlichen Phänomen nicht gerecht. […] Begriffsbestimmung durch Ausdifferenzierung, Eingrenzung und Vereindeutigung ist dem Groteske-Begriff nicht zuletzt aufgrund seiner Selbstreferentialität inadäquat. Diese ist keineswegs selbstverständlich. Weder ist der Begriff des Komischen komisch, noch ist der Begriff des Phantastischen phantastisch. Der Begriff des Grotesken erfüllt jedoch alle Kriterien, die erlauben, ein Phänomen als grotesk zu bezeichnen. Die Kategorie des Grotesken ist eine groteske Kategorie.[784]

Für Fuß ist das Groteske ein Grenzphänomen, das „als Medium des historischen Wandels und Epochenwandels“[785] bzw. als „Medium der Transformation kultureller Formationen“[786] fungiert, so die Hauptthese seines Buches. Durch die anamorphotischen Verfahrensweisen der Verkehrung (die Inversion), Verzerrung (das Monströse) und Vermischung (das Chimärische) untergräbt das Groteske das klassisch-apollinische Prinzip der Stabilisation. Diese Mechanismen führen zu einer Dekomposition symbolisch-kultureller Ordnungsstrukturen wie Raum, Zeit, Kausalität und Logik, was zudem die Relation von Signifikant und Signifikat liquidiert. Durch diese groteske Liquidation aber entstehen Zeichen, die „ihre Materialität hervorkehren, nur für sich selbst stehen und – wie zum Beispiel die Arabeske als Signifikant ohne Signifikat – nichts ‚repräsentieren‘“[787]. In diesem Akt der Dekomposition werden Elemente frei, die zu einer neuen kulturellen Ordnungsstruktur rekombiniert werden, welche das Groteske ist. Es setzt der klassischen Logik des Entweder-Oder eine „*drei*wertige Logik entgegen. Ihr dritter Wert ist die unendliche Unentscheidbarkeit des Sowohl-Als auch,

[784] Ebd., S. 110.
[785] Ebd., S. 12.
[786] Ebd., S. 13. Bemerkbar sind bei Fuß Einflüsse der „Philosophie Nietzsches und des daran anknüpfenden Neo- und Poststrukturalismus Foucaults und Deleuzes (ergänzt durch die Positionen Derridas, Kristevas, Castoriadis u.a.), außerdem der Tiefenpsychologie Freuds und deren Weiterentwicklung bei Lacan, schließlich stützt sich Fuß auch auf die „ebenfalls an Nietzsche explizit anknüpfende“ Anthropologie Gehlens, siehe ebd., S. 18.
[787] Ebd., S. 163.

10.18132/LFZE.2016.19

das zugleich ein Weder-Noch ist, die Dreiwertigkeit der Chimäre.“[788] Diese Transformation in groteske Ambiguität und Ambivalenz verursacht aber ein Gefühl der Orientierungslosigkeit und Verunsicherung, Erwartungen an das Altbekannte werden enttäuscht, Widersprüche tun sich auf. Aus Sicht von Fuß ist dies jedoch zur Freisetzung einer „demiurgischen Kreativität“[789], bei der Kreation eben nicht ex nihilo entsteht, notwendig, um nach der Liquidation des einen Systems „so die Möglichkeit zu eröffnen, daß ein völlig anderes, ein neues System an seine Stelle“[790] tritt. In Fuß‘ Konzeption ist das „dionysische“ Prinzip der Destabilisierung ebenso fundamental für jede Kultur wie das „apollinische“ Prinzip der Stabilisierung. Seiner Meinung nach ist die Liquidation von Strukturen eine anthropologische Konstante im kulturellen Sinne.

Im Artikel *Grotesk* des Wörterbuchs *Ästhetische Grundbegriffe* fasst Elisheva Rosen die Herkunft des Begriffs wie folgt zusammen:

> ‚Grotesk‘ ist in erster Linie ein Terminus ornamentaler Malerei, die verschiedene menschliche, Tier- und Pflanzenmotive ineinander verwebt und dabei keinem offensichtlichen, den Zusammenhang sichernden Prinzip zu gehorchen scheint. Diese Ornamente gehen auf antike Modelle zurück, die bei Ausgrabungen im Italien der Renaissance wiederentdeckt wurden.[791]

In der Romantik zu einem genuin ästhetischen Begriff weitergedacht, umfasst er dann „nahezu alle Kunstformen […]: Malerei (besonders in karikaturistischen Formen), Plastik, Architektur, performative Künste vom Drama bis zu Musik und Film sowie natürlich auch Literatur.“ Das Groteske vermag auch innerhalb der jeweiligen Kunstformen Verbindungen mit allen möglichen Gattungen, Diskursen und anderen kulturellen Ausdrucksformen einzugehen. Heute verbindet man mit ‚grotesk‘ „gemeinhin alle Formen des künstlerischen Ausdrucks, die entweder eine als karnevalesk-verkehrte Welt unter Betonung des Materiellen und Körperlichen (Michail Bachtin) darstellen oder eine Verbildlichung der als die unsere erkennbaren, aber in ihrer Ordnung zerbrochenen – im Sinne Wolfgang Kaysers bedrohlich verfremdeten – Welt repräsentieren.“ Die Schwierigkeit, den Begriff des Grotesken eindeutig zu fassen, erklärt Rosen mit dem performativen Charakter von Kultur, weshalb es mittlerweile als

[788] Ebd., S. 192.
[789] Ebd., S. 212.
[790] Ebd., S. 23.
[791] ROSEN, Elisheva: „Grotesk“, in: BARCK, Karlheinz ET AL. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 2, Stuttgart: J.B. Metzler 2001, S. 876–900, hier S. 876. Vgl. die Zitate im Folgenden ebd.

10.18132/LFZE.2016.19

inadäquat und irrelevant erscheint, Kulturphänomene wie das Groteske als metahistorisch und unveränderlich in ihrem Wesen definieren zu wollen – stattdessen sind die Begriffsdefinitionen und kulturellen Praktiken aufgrund ihrer Historizität selbst schon zum Forschungsgegenstand geworden: „In der Tat fehlt bis heute eine wirklich maßgebende Definition des Begriffs, was zweifelsohne auch daran liegt, daß das Groteske auf einem Prinzip aktiver Schöpfung beruht und sich nicht auf eine Formel festlegen lässt."[792]

Ferner ist das Groteske nicht einfach, wie in der traditionellen Ästhetik, unter die Kategorie des Hässlichen oder unter die Kategorien des Komischen und des Humors zu subsumieren, es ist wie auch das Erhabene eine bedeutsame Konstante. Es kann mittels Selektion, Kombination, Integration und Innovation epochen-, gattungs- und autorenspezifisch variieren und sich aktualisieren. „Merkmale des Grotesken und der Grund für seine Langlebigkeit – in der bildenden Kunst wie in der Literatur – sind neben seiner rationalen Unauflösbarkeit und Unbestimmbarkeit seine Assimilations- und Integrationsfähigkeit sowie seine Aktualisierbarkeit."[793]

Celestini fasst schließlich das Groteske als „eine Überlieferung von Figuren und Motiven" auf,

> die unterschiedlich variiert Jahrhunderte hindurch übertragen und weitergesponnen werden. Die „Familienähnlichkeit" dieser Figuren liegt darin, dass sie aus Zusammensetzungen von widersprüchlichen, in der empirischen Welt nicht zueinander passenden Elementen bestehen. Die typischen grotesken Gestaltungen sind Mischformen, welche die kategorialen Grenzen überschreiten: Tierische, menschliche und pflanzliche Elemente werden zusammengefügt, aber auch organische und mechanische sowie lebendige und tote. Auch ihre Wirkung ist gemischt: Groteske Figuren können zugleich dämonisch und lächerlich, tragisch und trivial erscheinen.[794]

In diesem Zusammenhang hebt er die hohe Anzahl von bildlichen Darstellungen musizierender Grotesken durch die Jahrhunderte hindurch hervor, welche „auf eine im Laufe der Kulturgeschichte oft empfundene Nähe zwischen Musik und all jenen Motiven und Figuren, die als die Überlieferung des Grotesken genannt werden können, hin[weist]."[795] Und so lautet seine Definition des musikalischen Grotesken wie folgt:

---

[792] Ebd., S. 880.
[793] SCHOLL, Dorothea: *Von den „Grottesken" zum Grotesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance*, Münster: Lit 2004 (Ars rhetorica, Bd. 11), S. 18.
[794] CELESTINI: *Die Unordnung der Dinge*, S. 17.
[795] Ebd., S. 18.

10.18132/LFZE.2016.19

> Eine Musik kann insofern als grotesk bezeichnet werden, als sie mit einer grotesken Figur oder Situation assoziiert wird. Oder es können in ihr Elemente wieder erkannt werden, die auf einer schon bekannten Überlieferung von grotesken Motiven hinweisen. Diese Elemente können bereits bestehende kompositorische Vorgänge oder Instrumentaleffekte sein oder neu eingeführte, die wieder erkannt werden, weil sie mit grotesken Figuren oder Situationen kenntlich assoziiert werden können. Jedoch kann die Wirkung von Klängen unmittelbar grotesk empfunden werden, weil sie mit anderen Erfahrungen des Grotesken vergleichbar erscheint. Die Überlieferung des Grotesken ist intermedial, daher müssen musikalische, sprachliche und bildliche Gestaltungen in Betracht gezogen werden.

Zudem kommt Celestini auf den Tanz als wichtigen Bereich des Grotesken zu sprechen, „bei dem die Musik nicht nur ikonographisch beteiligt ist“[796]:

> Erst beim Tanzen werden Gesten und Bewegungen möglich, die im Alltag ausgeschlossen bleiben. Das zweckrationale Verhältnis des eigenen Leibes zur äußeren Welt, welches das alltägliche Handeln prägt, wird aufgehoben. Der Tanz bietet die Gelegenheit, durch die Veränderung des „Sich-Befindens“ des Körpers in der Raum-Zeit-Struktur die Beziehung zwischen dem Ich und der Welt von Neuem zu gestalten und mithin diejenigen Komponenten wieder zu beleben, die im rationalen Handeln unterdrückt werden. Ist man Letzterem noch verpflichtet, so sieht der Tanzende wie eine groteske Figur aus, die Maß und Vernunft nicht mehr kennt. Ist man aber vom befreienden Rausch eingenommen, mit dem seit je Musik und Tanz verbunden sind, dann erscheint der vernünftig Handelnde wie eine leblose Marionette und verdient deshalb gnadenlos parodiert zu werden. Tanzende Zwerge, bleiche Pierrots und winkende Marionetten rufen das Lachen hervor, solange der Zuschauer – wie der Zwerg in Oscar Wildes Geburtstag der Infantin – seiner eigenen Gestalt unbewusst bleibt; erkennt er endlich die grotesken Figuren als sein eigenes Spiegelbild, so erstarrt sein Lachen zu einer Grimasse, die ihn selbst als groteske Maske erscheinen lässt.

3.3.3.2 Musikalisch-dramaturgische Analyse

Die Untersuchung der Manuskripte des Szenarios hat gezeigt, wie frühzeitig Bartók die enorme Theaterwirksamkeit des Tanzes der Holzpuppe als Höhepunkt der Groteske erkannt hatte. In Balázs‘ originalem Szenario wird der Beginn des Paartanzes von Prinzessin und Holzprinz mit folgenden Worten beschrieben: „Die Prinzessin umfaßt ihren hölzernen Prinzen und zerrt ihn zum Tanz. Er tanzt ja auch, daß Gott erbarm!

[796] Ebd., S. 20.

10.18132/LFZE.2016.19

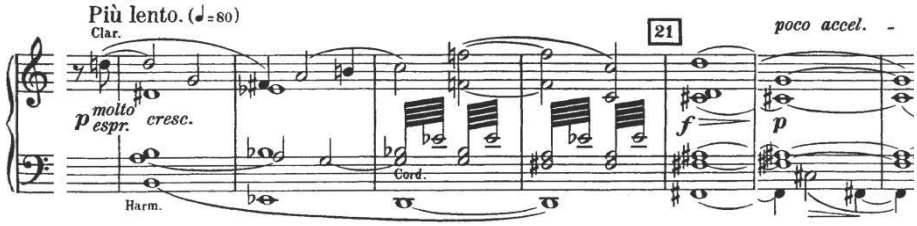
Jeder Span an ihm knarrt und kracht. So tanzen sie zur Bühne hinaus."[797] Bartók merkte dazu im Szenario-Manuskript „*ez hosszab legyen*"[798] [das muss länger sein] an und setzte dies kompositorisch im 4. ‚Tanz der Prinzessin mit der Holzpuppe' mit mehr als 250 Takten um. Allerdings musste er dabei eine musikalische Choreographie entwerfen, die die Aufführung eines grotesken *Pas de deux* ermöglichte und gleichzeitig die formale Integrität der symphonischen Konzeption – Bartók hatte das Tanzspiel als „symphonische Tanzdichtung"[799] gedacht – formal nicht verletzte. Darüber hinaus war Bartók bei der Schaffung seiner Musik zum Tanzspiel vom Gedanken der „Künstlertragödie" und der gesellschaftlichen Entfremdung, die im Sinne Georg Lukács' zu einer inadäquaten, verfälschten Form des rezeptiven ästhetischen Erlebnisses führt, angeregt, was ebenfalls im Ballett musikalisch symbolisiert werden musste. Das Problem der notwendigen Verknüpfung von symphonischem und kontrastierendem Prinzip führte Bartók zu einer kongenialen Lösung: Er gestaltete das Thema des lebendigen Holzprinzen aus demselben, in seiner Charakteristik jedoch verzerrten und verfremdeten Tonmaterial des ‚Liebesthemas' des Prinzen.[800] In dieser „Faustischen Dramaturgie"[801] taucht das ‚Zerrbild' (Holzprinz) auf zweifache Weise als groteske Variante des ‚Ideals' (Prinz) auf, denn im fünften Tanz wird das musikalische Bild des Holzprinzen zu einer weiteren, dämonisierten und sich selbst zerstörenden Variante transformiert.

Das ‚Liebesthema' ist eigentlich eine motivische Erweiterung des Quintfalls der ‚Liebesgeste' des Prinzen.[802] (Siehe Notenbeispiel 30) Das Motiv der ‚Liebesgeste', dessen Bedeutung die Regieanweisung „A királyfi szerelmes mozdulata" [Die Liebesgebärde des Prinzen] im Klavierauszug belegt (Zf. 20^{+12}), ist ein zentrales Motiv, das im Verlauf des Stücks zweigeteilt wird – nämlich in einen aufsteigenden, schnellen

[797] Rikola-Ausgabe, S. 165. Anhand der Synopse 2 ist zu erkennen, dass Balázs diese Handlungsbeschreibung später in Szenario-Quelle C verkürzt hatte: „A királykisasszony (… össze fogódzkodva boldogan táncol vele. Kitáncolnak a szinpadról." [Die Prinzessin (… sie [die Holzpuppe] umfassend, tanzt glücklich mit ihr. Sie tanzen von der Bühne heraus.].
[798] Siehe Szenario-Quelle A, S. 13.
[799] BARTÓK: „About ‚The Wooden Prince'".
[800] Lendvai machte erstmals darauf aufmerksam. Vgl. LENDVAI: *Bartók dramaturgiája*, S. 138.
[801] BÓNIS: „‚The Wooden Prince': A Tale for Adults", S. 64.
[802] Die Bezeichnung ‚Liebesthema' stammt von Kroó. Zu einer detaillierten Beschreibung und Auflistung der verschiedenen Themen-Varianten, die im Verlauf des Tanzspiels erklingen vgl. KROÓ: *Bartók Béla szinpadi művei*, S. 161f.; Lebon fasst das ‚Liebesthema' lediglich als erweiterte Variante der ‚Liebesgeste' auf. Eine tabellarische Übersicht der Themen- und Motiveinsätze des Prinzen befindet sich in: LEBON: *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*, S. 148.

10.18132/LFZE.2016.19

32-tel-Lauf sowie in einen Quintfall – und dessen beiden Bestandteile auch separiert auftreten.[803]



Notenbeispiel 30: KA UE 6635, S. 13. Liebesthema des Prinzen (Zf. 21^{-4}-21^{+3}).

Das ‚Liebesthema' in H-Tonalität formt sich aus dem wiederholten Quintfall d^2-g^1 in Halbenoten, der sich nach einem Sekundschritt zum Tritonus der Viertelnoten fis^1-h^1 erweitert und von den Halbenoten a^1 und c^2 ausgefüllt wird (Zf. $20^{+14\text{-}16}$). Quartfall f^2-c^2 in halben und Rückkehr des Quintfalls d^2-g^1 in ganzen Noten bilden den Abschluss (Zf. 20^{+16}-21^{+2}). Die ersten 6 Töne des leitmotivischen Themas und seine Varianten tauchen stets in Verbindung mit der ebenso variierten ‚Liebesgeste' auf. Dass das Thema beim ersten Mal von der Solo-Klarinette (in B), dem spezifischen Instrument der Prinzessin, vorgetragen wird, symbolisiert auf instrumentaler Ebene den emotionalen Bezug des Prinzen zu ihr. Die Intimität dieser Szene wird durch die Zurücknahme des Orchesters unterstrichen, indem nur das Englisch-Horn über der ruhig-innigen (*più lento*) Melodie einen Orgelpunkt auf Dis ertönen lässt, Bass-Klarinette (in B), Hörner und Fagott eine tiefe, chromatisch abwärts gerichtete Linie aus langen Harmonie-Tönen spielen und die Streichinstrumente erst zwei Takte später hinzukommen. Gerade durch diese Satztechnik, dass über einem Harmoniefundament eine sangliche Solostimme komponiert ist, deren Intervalle der Quarte und Quinte nicht all zu groß sind, wird der rezitativische Charakter erzeugt. Dazu sei angemerkt, dass die Regieanweisung zur ‚Liebesgeste' in der Partitur in direkter Rede („Ich liebe sie") wiedergegeben ist. Dass es sich hier um einen subjektiv-intimen Moment des Tanzspiels handelt, bei dem es um die musikalische Gestaltung eines seelischen Prozesses des Sich-Verliebens geht, wird auch durch die dynamische Entwicklung verdeutlicht: Das ‚Liebesthema' beginnt im *piano espressivo* und erfährt ein *crescendo* bis hin zum *forte* bei Zf. 21. An dieser Stelle wechselt die Harmonik in Fis-Dur, sodass der musikalische Ausdruck der Liebe auf der

[803] Zu einer detaillierten Auflistung und Beschreibung der Varianten des ‚Liebesmotivs' vgl. LEBON: *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*, S. 146f.

10.18132/LFZE.2016.19

Dominante endet. Hier wird also dynamisch und harmonisch Spannung erzeugt, denn der innere Konflikt des Prinzen entfaltet sich weiter.[804]

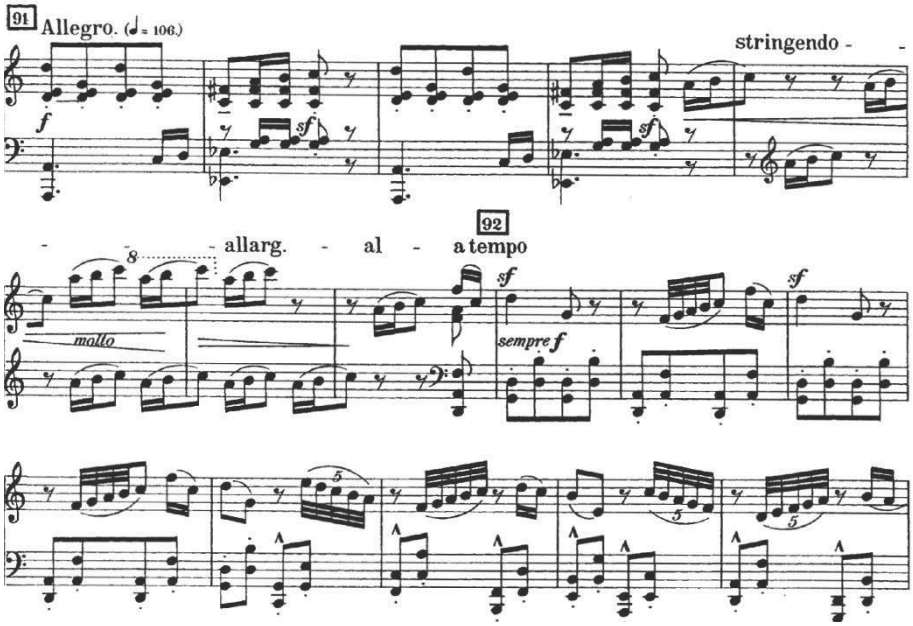
Auch die in Geigen und Bratschen erklingende Karikatur des ‚Liebesthemas' im 4. Tanz besteht aus zwei voneinander getrennten Teilen (siehe Notenbeispiel 31): Der erste Abschnitt besteht aus einem Taktpaar, in dem der Quintfall d^2-g^1 und die Erweiterung um den Tritonus fis^1-h^1 sowie die Füllnoten a^1 und c^2 die Töne des ‚Liebesthemas' von den Violinen exakt wiedergeben, nun aber im neuen 2/4-Metrum sowie rhythmisch variiert durch Diminution in Achtel- und Sechzehntelnoten (Zf. 91^{+1-4}). Nach der Wiederholung des Taktpaares unterbrechen jedoch die ersten Geigen und Holzbläser die periodische Struktur und repetieren vier Takte lang die Tonfolge a^1-h^1-c^2. Hier stagniert für einen kurzen Moment die Bewegung nicht nur melodisch, sondern auch ihr *Allegro*-Tempo (Viertel = 106) wird agogisch abgebremst (Zf. 91^{+7-8}: *allargando*). Erst dann wird mit dem zweiten, ebenfalls taktpaarig organisierten Abschnitt des Holzprinzen-Themas *a tempo* fortgesetzt (Zf. 92^{+1-5}). Der Quartfall f^2-c^2 ist zum bloßen Auftakt verfremdet, dem das Kernmotiv d^2-g^1, das abermals rhythmisch verändert wurde, folgt; zudem ergänzte Bartók einen aufsteigenden 32-tel-Lauf von f^1 nach c^2, der als Variation des Quartfalls (die Quinte als Komplementärintervall) aufgefasst werden kann.[805] Abermals driftet das Thema in rasante Repetitionen von 32-tel-Quintolen innerhalb der unbetonten Schlagzeiten ab.

---

[804] Laut ungarischer Regieanweisung setzt sich der Prinz und „sinnt wehmütig nach, was tun wäre." Den Ausdruck der Wehmut und der Nachdenklichkeit vertonte Bartók mit einem ‚Klage-Motiv' (Zf. 21^{+4-6}), das stilistisch von den Parlando-Rubato-Melodien der Klagelieder (*Síratós*) aus der ungarischen Bauernmusik inspiriert ist, vgl. KROÓ: *Bartók Béla szinpadi művei*, S. 129. Von einer weiteren Beschreibung des musikalisch-dramaturgischen Verlaufs dieser pantomimischen Episode, die mit dem Beginn des 2. Tanzes der Bäume endet (Zf. 23), wird nun aber zugunsten der direkten Gegenüberstellung des Hauptthemas des Holzprinzen abgesehen.

[805] Ich betrachte also Quartfall und Wiederkehr des Quintfalls als zugehörig zur ursprünglichen Gestalt des ‚Liebesthemas', nämlich als melodisch-harmonisch formal schließende Bewegung. Auch Kroó führt zuerst die 7-taktige Form in seiner Liste der Themen-Varianten auf. (Ebd., S. 161.) Lebon schenkt dem Quartfall im ‚Liebesthema' des Prinzen sowie in dessen grotesker Variante des Holzprinzen keine Beachtung. Dennoch kann die Bedeutung der Quarte in diesem Handlungsmoment sogar dramaturgisch begründet werden, denn wie Lebon richtig herausstellte, ist im ‚Thema der Annäherung' der Prinzessin (Zf. 74ff., Zf. 156ff.) das Quart-Intervall F-C charakteristisch und semantisch mit *ihrer* Liebe bzw. Lockung belegt. Vgl. LEBON: *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*, S. 162. Insofern wird intervalldramaturgisch schon im ‚Liebesthema' des Prinzen ein Bezug zur Prinzessin hergestellt – eventuell als Beschwörung ihrer Liebe interpretierbar. Dieses einseitige emotionale Verhältnis zur Prinzessin wird von der Parodie des Holzprinzen ins fast Unkenntliche verzerrt und lächerlich gemacht. Zugleich wird die verblendete Liebe der Prinzessin zur Holzpuppe zu dem herabgesetzt, was sie ist: eine Verfälschung wahrer Gefühle. Ich meine daher, dass auch der Quartfall f^2-c^2 und damit eine persönliche Referenz zur Prinzessin parodiert bzw. durch die Degradierung zum Auftakt unkenntlich gemacht und verfälscht werden.

10.18132/LFZE.2016.19



Notenbeispiel 31: KA UE 6635, S. 41. R.H.: ‚Liebesthema' in grotesker Verzerrung; L.H.: 1. Thema des 4. Tanzes von Holzprinz und Prinzessin (Zf. 91-92^{+8}).

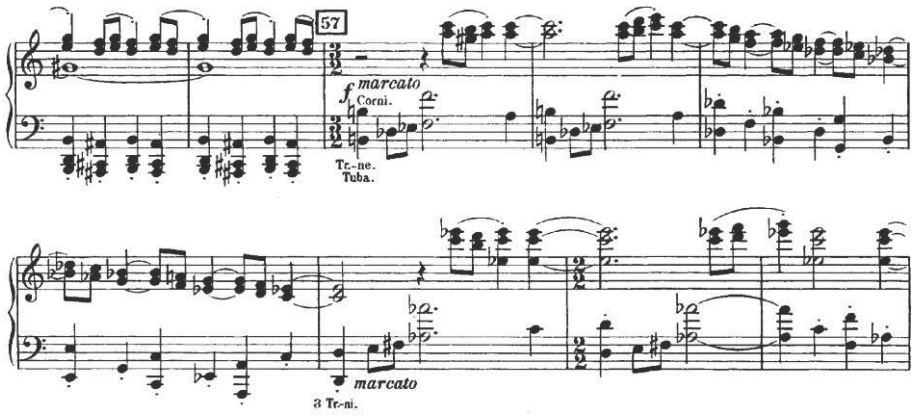
In tollkühnen Septimsprüngen erreicht die Prinzessin ihren Holzprinzen und die Choreographie des *Pas de deux* beginnt. Eingeleitet wird der Tanz des Holzprinzen mit rhythmisch gleichmäßigen Achtel-Bewegungen von leeren Quintparallelen sowie auf und ab hüpfenden Septim-, Oktav- und Nonsprüngen. Sie entspringen allerdings alle dem Kern eines Sekundintervalls; das *Allegro*-Tempo (Viertel = 120) wird kurzzeitig beschleunigt (*Più allegro*, Viertel = 152) und die rhythmisch-harmonische Gleichmäßigkeit bereits leicht gestört von kurzen, ganztonbasierten 16tel-Gesten (Zf. 88^{+5}-Zf. 91). Als Klangsymbol des Holzprinzen setzt Bartók nun das Xylophon ein, das spätestens seit Debussy zu den Topoi des Makabren und Grotesken zählt. Die Abwechslung von klopfendem Xylophon, schrillen Piccolo-Trillern und schroffem Tremolo von Kontrafagott, Posaune und Tuba im *fortissimo* ergeben eine Klangtextur, deren Wirkung als aggressiv, barbarisch und furchteinflößend beschrieben werden kann. Die Atmosphäre des scherzhaften Spiels ist zu Beginn des ‚eigentlichen' Tanzes der Holzpuppe umgeschlagen ins Diabolisch-Groteske.

Der Einleitung folgt der eigentliche Tanz der Holzpuppe mit der Prinzessin. Dass Bartók hierfür die Form des Scherzo-Satzes in Rondo-artiger Anlage gewählt hatte, überrascht nicht. Einerseits dürfte die gattungsgeschichtliche Herkunft des Scherzos aus der höfischen Tanz-Musik (Menuett) für einen real auf der Bühne aufgeführten ‚Tanz im Tanz' eine Rolle gespielt haben; andererseits bietet das Scherzo, das sich im 19. Jahrhundert zum originellen, semantische Bedeutung tragenden Charakterstück entwickelt hatte, kompositorischen Freiraum. Mit dieser Schablone konnte Bartók

10.18132/LFZE.2016.19

sowohl Handlung vermitteln und die Choreographie eines *Pas de deux* kompositorisch verwirklichen als auch seinen formsymmetrischen, symphonische Prinzipien verfolgenden Ansprüchen Genüge leisten, die gleichzeitig mit den volksmusikalischen Einflüssen verknüpft sind. Bartók selbst rückte den 4. Tanz mit der Ergänzung *capriccioso* in den Scherzo-Zusammenhang, nämlich im Trio-Teil (Zf. 106-111) durch die Tempobezeichnung *Allegretto capriccioso (rubato)*.[806]

Der 4. Tanz steht durchgängig im 2/4-Takt – eine Taktart, die schon von Beethoven und Čaikovskij für den Scherzo-Satz verwendet wurde, im Falle Bartóks aber eindeutig vom Einfluss der Bauernmusik herrührt.[807] Zu Beginn des Formabschnitts A ertönt parallel zum Thema des Holzprinzen in den Tiefen des Orchesters, nämlich in der 3. Posaune sowie in den Celli und Kontrabässen ein Tritonus-Motiv, das eine Variante des Motivs der fertiggestellten, jedoch noch nicht belebten Holzpuppe darstellt. (Siehe Notenbeispiel 32)



Notenbeispiel 32: KA UE 6635, S. 31. Motiv der fertiggestellten Holzpuppe (Zf. 57+1, hier ab T. 2)

[806] Jürgen Hunkemöller erwähnt zwei weitere Kompositionen, die „mit dem Hinweis *capriccioso* in den Scherzo-Zusammenhang gerückt (sind), nämlich der Mittelsatz *Allegro molto capriccioso* des dreisätzigen *Streichquartetts* Nr. 2 (op. 17, BB 75, 1914-17) und der zweite Satz *Molto capriccioso* der sechs *Improvisationen über ungarische Bauernlieder*." HUNKEMÖLLER, Jürgen: „Scherzi im Komponieren Bartóks", *Studia Musicologica* 47/3-4 (2006), S. 383–393, hier S. 386.

[807] Hunkemöllers Forschungen ergaben, dass es unter Bartóks Folklore-Bearbeitungen (1908-1935) zwei Scherzi und vier Scherzando-Sätze gibt, wobei in fünf von ihnen der 2/4-Takt zu finden ist, hingegen „[ü]berwiegt in den Eigenkompositionen ein Dreiertakt." Ebd., S. 389.

10.18132/LFZE.2016.19

In horizontaler Linie betrachtet steht das Holzprinzenthema in D-Dur, doch wegen der Kombination mit dem Tritonus-Motiv A-Es kann nicht mehr von traditioneller Dur-Moll-Tonalität die Rede sein, tonales Zentrum ist hier das A.[808] Besonders deutlich wird das in Formabschnitt B (Zf. 93-95), in dem Prinzessin und Holzprinz den Versuch starten, gemeinsam als Paar tanzen. Tonales Zentrum ist hier C, das bereits in Zf. 93^{-2} erreicht wurde. Die erstmals zum Einsatz kommenden Kastagnetten unterlegen mit dem Xylophon nicht nur lautmalerisch das hölzerne Klappern der Glieder des Holzprinzen, sondern verhelfen ihm auch durch strengen punktierten Rhythmus zu einer erneuten Koordination seiner Tanzbewegungen. Nun hüpft die Prinzessin herausfordernd im *fortissimo* mit ihren charakteristischen Triolen und scharf klingendem Kleinsekundintervall E-F herbei und tanzt mit dem Holzprinzen zu einem zweiten Thema des 4. Tanzes, das einstimmig von Oboe, Klarinetten in Es und B sowie Trompete im *Staccato* intoniert wird (Zf. 93^{+6-8} mit Auftakt). (Siehe Notenbeispiel 33) In der Wiederholung klingt das zweite Thema wesentlich schriller, da es von Piccolo und Flöte (mit Oboen, Englisch-Horn und Es-Klarinette) übernommen wird.[809] Die melodische Banalität des Themas, das einen schlichten Bogen in Achtel-Bewegung zieht, ist gepaart mit einer höchst dissonanten polymodalen Chromatik, wie Bartók sie besonders geprägt hatte.[810] Allerdings kann angesichts des zum *Più allegro* (♩ = 116-126) dermaßen beschleunigten Tempos kein anmutiges *Pas de deux* zustande kommen. Wiederholt bricht das Klappern der Kastagnetten durch, sobald die Melodie auf einem

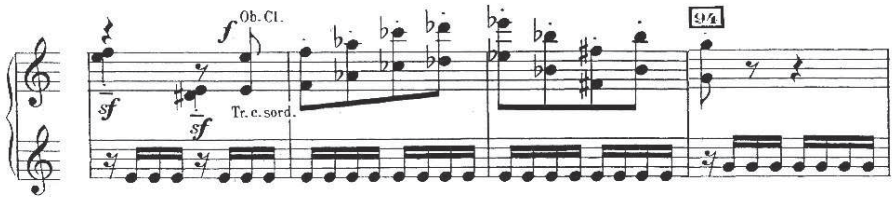
[808] Die Kombination aller Töne des ersten Taktpaares stellt mit Abweichungen sowohl die pentatonische Skala a-c-d-[e]-g als auch den verminderten Septakkord a-c-es-g dar. Vgl. LENDVAI: *Bartók dramaturgiája*, S. 141. Im Anschluss an Lendvais Konzept des harmonischen Achsensystems, aber unter Auslassung einiger umstrittener Facetten von Lendvais Theorie (wie dem Goldenen Schnitt) konnte Lebon auf gewinnbringende Weise in beiden Balletten jeweils Handlungsanalogien in harmonisch-melodischen Strukturen herausfiltern. In achsentheoretischer Sicht befindet sich der Tanz des Holzprinzen mit der Prinzessin auf der Achse A-Es-C-Fis. Mit der Prinzessin (Hauptachse B-E-G-Des) und dem Prinzen (Hauptachse D-As-F-H) steht der Holzprinz somit, und zwar ausschließlich im zentralen 4. und 5. Tanz, in subdominantischer bzw. dominantischer Beziehung. Interessanterweise tauchen alle drei Hauptfiguren des Tanzspiels mit den ihnen zugeordneten tonalen Polen in beiden Tänzen von Prinzessin und Holzprinz auf. Vgl. LEBON: *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*, S. 213–214.

[809] Abschnitt B ist zweiteilig, wobei die Wiederholung des ersten Teils markiert ist durch den Einsatz von Kastagnetten und Xylophon. Die beiden Teile sind jeweils von Zweitaktigkeit geprägt, was sowohl auf das Merkmal der Regelmäßigkeit tänzerischer Musik als auch auf Einflüsse aus der Volksmusik verweist: 2 Takte Triolen-Motiv der Prinzessin, 2 Takte melodische Bewegung des zweiten Themas, das zuerst auf lang gehaltenem g^2 endet – in der Wiederholung jedoch auf einem punktierten Quartsprung-Motiv.

[810] Vom Bezugston C aus betrachtet ergeben die Töne des Themas (E-F-As-Ces-Des-Es-B-Fis-G) eine Mischung aus C-Phrygisch und C-Lydisch. Ces wäre in dieser Deutung das enharmonisch verwechselte H - oder nach der von János Kárpáti etablierten Theorie der ‚Verstimmung' einiger Skalen-Töne durch Alteration – ein herunter ‚verstimmtes' C. Der Bezugston selbst fehlt in dieser Passage, nur der Orgelpunkt auf Terz und Quinte repräsentieren die C-Tonalität.

10.18132/LFZE.2016.19

Orgelpunkt stagniert (Hörner und Xylophon: zuerst auf E, dann auf G), eine thematische Verarbeitung wird so unmöglich gemacht.

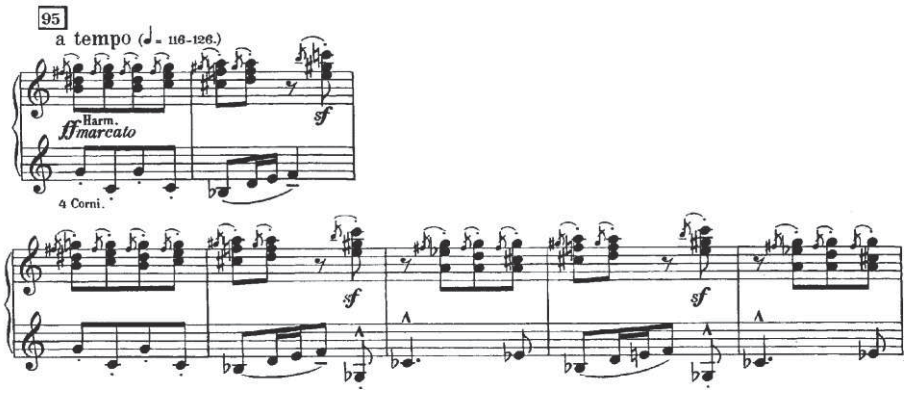


Notenbeispiel 33: KA UE 6635, S. 42. 2. Thema des 4. Tanzes der Prinzessin mit dem Holzprinzen (Ausschnitt, Zf. 94-2, mit Auftakt).

Der Paartanz wird jäh beendet durch den aggressiven Einbruch des Holzprinzen-Themas (Zf. 95). Dieses wird nun gewaltsam im *fortissimo* in seiner endgültigen Form, einer Kombination aus grotesker Variante des ‚Liebesthemas' sowie einer Variante des punktierten Motivs der Holzpuppe, von den Hörnern vorgetragen. Insofern könnte dieser Formabschnitt A' aufgrund des stark figurenbezogenen Themas als dem Holzprinzen vorbehalten interpretiert werden, quasi als ballettmäßige ‚Variation des Premier Danseur'.Bemerkenswert ist, dass auch auf rhythmischer Ebene der Holzprinz das verzerrte Spiegelbild des Prinzen darstellt. Wie Csilla Pintér in ihrer grundlegenden Untersuchung *Wesentliche Stilmerkmale in Bartóks Rhythmussystem* (2010) herausgestellt und am Beispiel des Holzprinzenthemas gezeigt hat, bildet der von Bartók als „anti-ungarisch"[811] bezeichnete Rhythmustyp (punktierte Viertel - Achtel) die Umkehrung des „heroischen Giusto"-Rhythmus.[812] Diese ‚anti-ungarische' Formel ist der rhythmische „Brennpunkt"[813] des Hauptthemas des Tanzes von Prinzessin und Holzprinz, genauer gesagt der A-Abschnitte des Scherzo-Satzes.

[811] Der trochäische Rhythmusverlauf (lang-kurz) mit Punktierung wird von Bartók in seinen *Harvard Lectures* (1943) als „anti-ungarische Figur" bezeichnet. BARTÓK, Béla: „Harvard Lectures IV", in: *BBE*, S. 384; Vgl. PINTÉR: *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*, S. 178.
[812] Vgl. die Ausführungen zum „heldenhaften Giusto-Rhythmustyp" Ebd., S. 110-113. Pintér führt als kompositorisches Beispiel den *Bärentanz*, das letzte Stück aus *Zehn leichte Klavierstücke* (BB 51) an.
[813] Ebd., S. 113.

10.18132/LFZE.2016.19



Notenbeispiel 34: KA UE 6635, S. 42. Ausschnitt aus dem 4. Tanz der Prinzessin mit der Holzpuppe (Zf. 95^{+1-7}), Abschnitt A. Der trochäische, punktierte Rhythmus (lang-kurz) in der genuinen ungarischen Bauernmusik wird in der Folge Bartóks als „anti-ungarisch" bezeichnet: der längere Notenwert geht dem kürzeren voraus und verleiht dem tänzerischen Rhythmus „Schwerkraft", wie Bartók in seiner 4. Harvard-Vorlesung meinte. Typisch ungarisch ist hingegen die jambische Rhythmus-Formel (kurz-lang), wobei die Betonung auf der kurzen Silbe liegt wie in der ungarischen Sprache. Außerdem ist diese rhythmische Formel von Bartók mit dem „Heldenhaften" semantisch belegt worden. Der „anti-ungarische" Rhythmus bildet somit einen Gegensatz zum „heroischen Giusto"-Rhythmustyp, der aus straffen, sich regelmäßig abwechselnden Achtel- und Viertelnoten besteht und von lebendigem Tempo sowie zeitweiligen Taktwechseln geprägt ist.

Der Tanz des Holzprinzen endet ebenso abrupt wie er angefangen hat, bloß markiert durch eine Generalpause. Die Klangatmosphäre schlägt unvorbereitet um ins Impressionistische: In den Streichern erklingt leise im *pianissimo* ein bizarres Rauschen und Summen von durchgehenden 16tel-Figurationen in nochmals gesteigertem Tempo *Più vivo* (♩. = 140-132), das an das Klangbild im Tanz der Bäume erinnert; Die Holzbläser rücken die Triolen-Gesten der Prinzessin *leggiero* in den Vordergrund, wobei die Triolen regelmäßig auf Staccato-Achteln enden, die jedoch wider Erwarten im Tritonus-Abstand – das der Figur der Prinzessin gehörende ‚Liebesintervall' der Quarte wurde ‚verstimmt' – auf und ab hüpfen (Zf. $97\text{-}98^{+4}$).[814] Auch die Tonalität hat sich verändert, neuer Bezugston ist As. Wie Lebons Analyse der personenbezogenen und dramaturgisch-harmonischen Bezüge im Werk belegt, gehört die As-Tonalität zur Hauptachse des Prinzen (D-As-F-H).[815] Sie steht in dominantischer Beziehung zur harmonischen Disposition der Prinzessin. So ist auf harmonischer Ebene zum einen auf die Bühnenpräsenz des Prinzen hingewiesen, während Prinzessin und Holzprinz ihren Paartanz aufführen. Aufgrund der enigmatischen ‚Wald-Atmosphäre' in As-Tonalität kann man die Musik durchaus symbolisch als Ausdruck des seelischen Leids des

[814] Anknüpfend an Kárpátis Auffassung, dass der Tritonus stellvertretend von Bartók verwendet wurde, um etwa Quinte und Quarte zu ‚verstimmen', kann dieses Stilmerkmal im Kontext eines Bühnenwerks auch als handlungsvermittelnder, dramaturgisch eingesetzter Verfremdungseffekt betrachtet werden. Vgl. KÁRPÁTI, János: *Bartók's chamber music*, Stuyvesant, N.Y: Pendragon Press 1994, S. 188-195.
[815] LEBON: *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*, S. 207, 214, 215.

10.18132/LFZE.2016.19

Prinzen angesichts der Unerreichbarkeit der Prinzessin und seiner unerwiderten Liebe deuten, zugleich aber auch als Hervorhebung des grotesk verzerrten Tanz-Charakters der Prinzessin verstehen. Wegen des rasanten Tempos ist die Vorstellung eines rauschhaften, ritualartigen ‚Totentanzes' in dieser befremdenden Klangwelt in jedem Fall treffend.

Für einen kurzen Moment unterbrechen gewaltsam laute Tonrepetitionen der Fagotte mit Kontrafagott und tiefe Streiche den Tanz (Zf. 99^{-4-1}). Drei Ausschläge nach oben, die sich vom Sekund- bis zum Quintschritt erweitern und *sf* akzentuiert sind, versinnbildlichen musikalisch die grotesk unkontrollierten, aggressiven Bewegungen des Holzprinzen. Da aber die Tonalität in diesem Augenblick in den H-Raum wechselt, könnte dieser rhythmisch markante Einbruch in die Tanzszenerie auch anders gedeutet werden. Nach Lebons harmonisch-dramaturgischer Analyse bewegt sich der Abschnitt von Zf. 97 bis 99 zwischen den Polen As-H, die zur charakteristischen harmonischen Disposition des Prinzen zählen. Ruft man sich in Erinnerung, dass der Prinz laut Szenario ein drittes und letztes Mal versucht, den Tanz von Prinzessin und Prinz zu stören und sogar zu verhindern, so könnte man die vier Takte Unterbrechung als den konkreten Moment deuten, in dem der Prinz nochmals aktiv wird, Präsenz zeigt. Sogleich setzt der mit der Natur des Waldes verbundene mysteriös-gespenstische Klangcharakter wieder ein (Zf. $99\text{-}101^{-5}$). Was hier folgt, ist allerdings eine mit pantomimischen Elementen durchwobene Episode. Tatsächlich ist ein Blick in die musikalischen und textlichen Manuskripte sowie ins originale Szenario von Balázs hilfreich: Inmitten des ersten Verfolgungsspiels zwischen Prinz und Prinzessin, während dessen die verzauberte Holzpuppe sich zu bewegen beginnt, beschreibt Balázs eine Tanz-Sequenz des Prinzen, die von der Prinzessin jedoch nicht weiter beachtet wird, denn sie möchte zum Holzprinzen gelangen: „Der Prinz mag tanzen, so berauschend schön, so bezaubernd traurig, wie es seine Seele, die alle seine Glieder durchströmt, nur immer vermag. Alles umsonst!"[816] Bartók hatte zwar im Manuskript angemerkt, das brauche man nicht (Szenario-Quelle A), jedoch hatte er die den Tanz des Prinzen beschreibenden Worte „narkotisch, bedrückend" unterstrichen. Und noch in Szenario-Quelle C steht die Handlungsbeschreibung, dass der Prinz einen letzten Versuch unternimmt, den Tanz von Prinzessin und Holzprinz zu unterbrechen und zwischen die beiden tritt. Offenbar ist Bartók dazu angeregt worden, diese Aktion in

[816] Rikola-Ausgabe, S. 165.

10.18132/LFZE.2016.19

seiner Komposition zu verarbeiten und den „narkotischen, bedrückenden“ Stimmungsgehalt klanglich einzufangen. Sowohl im Entwurf (Quelle **A**) als auch im ersten Klavierauszug (Quelle **E**) befinden sich Bartóks Eintragungen „Der Prinz will den Tanz unterbrechen“ (Zf. 99^{+3}), „doch die Prinzessin weist ihn ärgerlich zurück“ (Zf. 99^{+5}).[817] Deshalb ist die Fortsetzung der seltsam-impressionistischen Episode pantomimenbetont komponiert. Die Aktion des Prinzen entspricht nur einem Motiv: Das abwärts schreitenden Motiv (Englisch-Horn, B- Klarinette, Fagott) besitzt durch eine augmentierte Triole und das Tritonus-Intervall Es-A eine Referenz zur Prinzessin und zum Holzprinzen, die rhythmische Schluss-Formel (Achtel/Viertel/Achtel) verweist wiederum auf den „heroischen Giusto“-Typ des Prinzen. Die abwehrende Reaktion der Prinzessin folgt mit fünf Gesten, die aus den Verfolgungsspielen bekannt sind (32tel-Figuration/punktierte Viertel/Achtel, Sekundschritte). Tonales Zentrum dieses Abschnitts ist Fis (Fis-Orgelpunkt in Timpani), was auf harmonischer Ebene die Beteiligung des Holzprinzen am Geschehen symbolisiert. Aber auch der Einsatz der Kastagnetten ab Zf. 99 (gemeinsam mit kleiner Trommel) macht die physische Präsenz des tanzenden Holzprinzen hörbar. Er setzt sich mit seiner Prinzessin schließlich gegen den Prinzen durch und sie beginnen wieder einen Paartanz mit dem Thema aus Formabschnitt B. Die neue Variante wird hier ausschließlich von Holzblasinstrumenten einstimmig intoniert (wieder Oboe, Englisch-Horn, Klarinetten, aber statt Trompete jetzt Fagott). Das Tempo verlangsamt sich schlagartig zum *Molto moderato (subito)* (♩. = 72), doch die Fis-Tonalität bleibt vorherrschend. Bartók trug zu diesem B’-Formabschnitt (Zf. 100^{+4-5}) in den Entwurf und in den ersten Klavierauszug die Anmerkung „ismét békesség a páros táncban” [bekannte Friedlichkeit im Paartanz] ein.[818] Auf den grotesken Charakter der Septimsprünge, der durch *forte* und Vorschlagsnoten noch verstärkt wurde, wies Bartók noch im ersten Klavierauszug mit der Bemerkung „groteszk mozdulat” [groteske Bewegung] hin. In den übrigen Manuskripten sowie in den Druckausgaben des Tanzspiels fehlen solche konkreten choreographischen Hinweise jedoch.[819]

---

[817] Auch im Partitur-Autograph (Quelle **G**) sind diese Regieanweisungen auf Ungarisch eingetragen.
[818] Im Partitur-Autograph (Quelle **G**) heißt es: „a tánc tovább folyik“ [der Tanz geht weiter].
[819] Auch an anderen Stellen des Werks befinden sich solche konkreten choreographischen Angaben, die später weggelassen wurden. Die Musik sollte wohl für sich sprechen, ein zu enger Bezug zwischen Musik und Choreographie war später nicht erwünscht. Vielleicht waren solche Anmerkungen nur während der Vorbereitungen zur Uraufführung relevant. Die Frage dieser Szenario-Eintragungen wurde in der vorliegenden Arbeit bereits diskutiert.

10.18132/LFZE.2016.19

Die „Friedlichkeit" dieses Paartanzes hat nicht lange Bestand. Schon nach der ersten Wiederholung des Themas beschleunigt sich das Tempo bis hin zum *Allegro* (♩. = 106) (Zf. 103^{+3}). Bemerkenswert ist, dass es nun doch zu einer Verarbeitung des Themas kommt, die vom Fagott initiiert wird (Zf. 102^{-4}). Auch das Xylophon erhält einen Themeneinsatz und fungiert somit nicht mehr allein als Rhythmus-Instrument bzw. als Klangfarbe. Hervorstechendes Merkmal der musikalischen Ausgestaltung des grotesken Charakters des Holzprinzen ist ein „klonisch stotternder Rhythmus."[820] Immer wieder gerät der Holzprinz ‚aus dem Tritt' und verliert die Kontrolle über seine Motorik (z.B. Zf. 102^{+3}: abwärts gerichtete Glissandi in Harfen und Violinen, deren Effekt besonders hervorgehoben ist durch Vortragsanweisungen *smorzare subito* bzw. *arco*, zusätzlich rhythmisch unterstrichen von Xylophon und weiteren Schlaginstrumenten). Insofern komponierte Bartók einen Störeffekt, der jeglichen Ansatz einer symphonisch-musikalischen Arbeit unterläuft. Doch unvorbereitet schlägt der klangliche Ausdruck wieder ins Impressionistische um (Zf. 103^{+5}-106): Die thematische Verarbeitung wird nun von den Hörnern angeführt, die Dynamik ist sehr zurückgenommen (zwischen *pianissimo* und *piano*), die oszillierenden 16tel-Bewegungen in Celesta, Harfen und Streichern schaffen eine entrückt-lyrische Klangkulisse in harmonischem G-Dur. Es scheint, das *Pas de deux* kann sich nun endlich zu einem richtigen ‚Liebesduett' der Prinzessin mit ihrem Holzprinzen entwickeln. Diese Erwartung wird allerdings sofort, nach 4 Takten bereits enttäuscht, denn der Holzprinz wechselt wieder in seine marschmäßige Motorik zu lauten *Staccato*-Achteln (E-Dur, Wiederholung in Cis-Dur). Die Tonarten E- und G-Dur gehören der harmonischen Hauptachse der Prinzessin an, Cis könnte als Des enharmonisch verwechselt gelesen werden und läge somit als Gegenpol zu G ebenfalls auf der Hauptachse der Prinzessin – der Holzprinz ist nun also in seinem Tanz vollkommen auf die Prinzessin fixiert. In dieses bemüht friedvolle Tanzgeschehen dringen jedoch drei sehnsuchtsvolle *Sostenuto*-Terz-Einwürfe ein (Eis-Gis). Sie tönen wie aus der Ferne in die Szene hinein und spielen in diesem musikalischen Kontext eine störende Rolle. Die befremdliche Wirkung rührt unter anderem von den Flageoletts der Violinen sowie den durch Vorschlagsnoten verfremdeten Celesta-Terzen her; auch die plötzlich sehr zurückgenommene Dynamik,

[820] Zu den beiden Varianten des tonisch (Unterbrechungen durch Pausen) und klonisch (Wiederholungen) ‚stotternden' Rhythmus, der zur Charakterisierung des Holzprinzen bzw. zur Karikatur ‚des Mannes' beiträgt vgl. LEBON: *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*, S. 240-242.

10.18132/LFZE.2016.19

das langsamere Tempo sowie die Wahl höherer Register kontrastieren mit den tänzerischen Takten. So wie die ganze Episode gegenüber dem vorhergehenden Paartanz stagnierend wirkt, so stehen auch die *Sostenuto*-Einwürfe statisch neben den unterbrochenen Tanzeinsätzen. Keines der beiden Elemente beeinflusst sich gegenseitig. Kontrast, Repetition, rhythmische Unregelmäßigkeit, Unterbrechung einer kontinuierlichen Verarbeitung und Progression des musikalischen Materials: alle Merkmale belegen, dass es sich um einen weiteren pantomimisch konzipierten Abschnitt innerhalb eines Tanzes handelt.[821] Gleichzeitig treffen diese Beschreibungen vollständig auf das Element des Grotesken, das die Szene beherrscht, zu.

Der dritte und letzte Terz-Einwurf leitet allmählich ins Trio über (Formabschnitt C, Zf. 106-113). Der impressionistisch-gefühlvolle Formabschnitt B‘ bereitet also rückblickend betrachtet den musikalischen Stimmungsgehalt des beruhigenden Scherzo-Mittelteils vor. Im Vordergrund steht nun ein sanftes ‚Liebesduett‘ des ungleichen Tanzpaares. Die Erwartung des Zuschauers und Hörers, dass es nun endlich funktionieren werde mit einem ‚richtigen‘ *Pas de deux* von Holzprinz und Prinzessin, ist sicherlich gesteigert worden. Doch sind angesichts der künstlichen, befremdlichen Figur, die bislang kaum ihre Glieder unter Kontrolle halten konnte, starke Zweifel am Erfolg angebracht. Andererseits würde dramaturgisch betrachtet ein vordergründiges Gelingen des Duetts, nämlich die ballettmäßige Ausgestaltung eines Liebesspiels zu lieblich-schön klingender Musik zwischen einer künstlichen und einer menschlichen Figur das groteske Element enorm verstärken – eben weil es so absurd-komisch, widersprüchlich, burlesk und lächerlich ist.

Zunächst hört man einfach eine schöne, in volkstümlich regelmäßiger Zweitaktigkeit aufgebaute und aus vier ‚Lied-Zeilen‘ bestehende, äußerst einfache, sangliche Melodie, die sich lediglich im Ambitus einer Quinte bewegt. Das Trio wird musikalisch von Flöte, Klarinette und Xylophon gestaltet, die Oboe fungiert nur stellenweise als zusätzliche Klangschattierung. Bartók hatte die Taktpaare jeweils mit einer Atempause voneinander getrennt, was auf die geistige bzw. imaginäre Nähe zum ungarischen Volkslied verweist. Einen weiteren Hinweis auf die Volksliedhaftigkeit geben die Zusätze zur Tempobezeichnung *Allegretto capriccioso (rubato)* sowie *Tempo giusto comminciandolo meno mosso*.

[821] Vgl. auch die tabellarische Übersicht zu den pantomimischen und tänzerischen Formabschnitten des Tanzspiels bei ebd., S. 250.

10.18132/LFZE.2016.19

Bartók verwendet hier die Begriffe *rubato* und *Tempo giusto* primär als Vortragsbezeichnungen. Auffällig ist vor allem, dass die beiden Anweisungen an keiner anderen Stelle des Balletts notiert sind. Bartók schwebte somit ein Kontrast zwischen einer sehr freien Spielweise des gleichmäßigen Rhythmus in beliebigem Zeitmaß einerseits und dem Vortrag der Melodie in einem strengen geraden Rhythmus andererseits vor. Zugleich bildet *Tempo giusto* den Rhythmus-Charakter.[822] Die Verwendung der beiden aus der originären ungarischen Bauernmusik stammenden Vortrags- bzw. Rhythmustypen besitzt mehrfache Bedeutung: Zum einen kommen sie primär in Tanzliedern vor und verweisen somit auf die besondere Situation: die Situation des Tanzens im Rahmen eines Balletts, d.h. des Tanzens auf der konkret-relationalen Ebene des Werks; zum anderen besitzt diese formale Anlage einen narrativen Charakter, denn es wird eine Choreographie komponiert, die vom anfänglichen ‚Sich-Hineinfinden' in den Paartanz bis zum richtigen, strengen Tanzen reicht. Um mit jemandem zusammen tanzen zu können, bedarf es einer gewissen Regelmäßigkeit und Strenge des Tempos und der rhythmischen Ausführung der Tanzschritte. Insofern erscheint der Übergang vom *Rubato*-Abschnitt, als einem intimeren Moment des Paartanzes, zum *Tempo giusto*, dem weniger emotionsgeladenen und streng-tänzerischen Paartanz, geradezu notwendig und natürlich.

Einen Warnhinweis auf das Zweifelhafte dieser Idylle gibt Bartók jedoch: Die Tempoangabe *Allegretto* wurde ergänzt mit dem Adjektiv *capriccioso*. Unter dem Wort ‚Caprice' versteht man allgemeinhin einen wunderlichen Einfall, der aus einer besonderen, übermütigen, provozierenden Laune entstanden ist. Eine Caprice impliziert zudem, dass eine Verballhornung von etwas gemeint sein kann. Tatsächlich steckt das Kapriziöse in der Musik dieser Tanzszene, indem statt der ersten die zweite Schlagzeit durch Triller der drei Holzbläser sowie *Sforzati* und Akzentuierung des Xylophons übermäßig betont wird, auch die einzeln von der Oboe eingeworfenen Achtel mit Vorschlagnote klingen verzerrt. Bereits nach acht Takten wird das Tempo lebhafter, die „stotternden" Tonrepetitionen tauchen wieder auf. Doch geht der Tanz unbeirrt weiter, ab Zf. 108^{-4} sogar in einem tänzerischen *Tempo giusto*. Jetzt übernehmen die Violinen das Thema des Trios in variierter Version. Auch hier zieht das Tempo in der Wiederholung des Themas etwas an, wobei der melodische Verlauf für einen kurzen Moment in Pendelbewegung stagniert. Sich hin und her wiegend gleitet die Melodie

[822] Vergleiche zu diesem Aspekt des *Tempo giusto* als Rhythmus-Charakter das entsprechende Kapitel in PINTÉR: *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*, S. 99-120.

10.18132/LFZE.2016.19

langsam (*poco ritartando*) ins zweite Thema des vierten Tanzes, dem Thema des Paartanzes, über, sodass der variierten Rondo-Form entsprechend Formabschnitt B‘‘‘ erreicht und das Trio beendet ist (Zf. 109).

Es geht zwar *a tempo* (das entspricht ♩ = 92) im sachten *piano* weiter, doch hält die Beschleunigung des Tempos an (*ma sempre più accelerando*). Noch bevor aber das Thema vollständig erklungen ist, wird es von einer Achtelpause blockiert (Zf. 109^{+3}) und auch der zweite Anlauf endet bereits nach zwei Takten mit einem melodischen Einbruch um eine Septime abwärts. Zweimal schlägt die Musik melodisch im Abstand der Septime f^1-e^2 nach oben aus (Zf. $109^{+5, 6}$: Xylophon, Violinen, Celli).[823] Verstärkt wird dieser enorm groteske Effekt durch Harfenglissandi, Tonrepetitionen des Xylophons, Betonung auf der schwachen Schlagzeit der vierten Achtel durch *sforzato* sowie Triller-Noten der Holzbläser. Lendvai schrieb von ‚Bocksprüngen‘ des Holzprinzen, was natürlich mit dem Teufel auf Bocksbeinen assoziiert ist. Bartók illustriert somit in seiner komponierten Choreographie die unkontrollierten, übertriebenen Körperbewegungen des Holzprinzen mit musikalischen Mitteln. Die mit dem grotesken Tanz verknüpften musikalischen Ausbrüche kulminieren schließlich in sechs Wiederholungen, wobei Tempo und Dynamik bis hin zum *Vivace fortissimo* gesteigert werden (vgl. Zf. 111^{+1-8}). Konnte der Zuschauer eventuell bis jetzt noch spöttisch lachen über diesen Paartanz, der permanent unterbrochen wurde, in mechanischen Repetitionen verharrte und immer wieder aufs Neue einsetzte, so schlägt der Charakter des Tanzes endgültig ins Diabolische um. Mit dem Erklingen des ersten Themas des vierten Tanzes im *Allegro* (♩ = 96) *fortissimo* ist der letzte Formabschnitt A‘‘‘ des Scherzo-Satzes erreicht (Zf. 113). Hier kehrt die Tonalität des 4. Tanzes an ihren Anfang (Zf. 91), zum tonalen Zentrum A mit dem charakteristischen Tritonus A-Es zurück.

Durch Augmentation (Zf. 113^{+4-6}), Sequenzierung und Repetition einzelner Motivausschnitte (ab Zf. 114^{-2}) sowie rhythmische Raffinessen, wie dem von der Trompete zu spielenden punktierten, ‚anti-ungarischen‘ Rhythmus (Zf. 114^{+2}) oder dem ‚Stotter‘-Effekt („tonische“[824] Variante, markiert durch Pausenfermaten: Zf. 113^{+1}, Zf. 114^{-3}, Zf. 114^{+3}), entwickelt Bartók das Hauptthema fort. Beide Themen des Holzprinzen erklingen wieder gleichzeitig, allerdings ist das ‚Liebesthema‘ in seine

[823] Vgl. auch die zweite Einbruch-Stelle bei Zf. $110^{+1, 2}$ in der Partitur sowie die dritte bei Zf. 111^{+1-4}, die schließlich im *Vivace fortissimo* kulminiert.
[824] LEBON: *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*, S. 240.

10.18132/LFZE.2016.19

beiden Hauptbestandteile aufgetrennt, die nun von verschiedenen Stimmen vorgetragen werden. So erklingt das Quintfall-Motiv der ‚Liebesgeste' zunächst in Xylophon und Trompeten, seine Fortsetzung jedoch in variierender Form unisono in den Holzbläsern. Das zweite Thema des Holzprinzen mit dessen charakteristischen punktierten Rhythmus wird in den Tiefen des Orchesters von Kontrabässen und zwei Posaunen und Tuba intoniert.

Der höllische Höhepunkt des 4. Tanzes ist durch eine plötzliche Verlangsamung des Tempos markiert (Zf. 116: *molto meno mosso (quasi subito)*). Aus Kontrabässen, Posaunen, Tuba, Fagott und Kontrafagott dröhnt das Hauptthema unter einer Klangfläche des Orchesters, die aus dem übermäßigen Dreiklang über dem Zentralton Es gebildet ist, hindurch. Die letzte variierende Themen-Verarbeitung endet in einem Zustand der Kakophonie (Zf. 118-120), in den sich das Thema auflöst, ohne freilich den Bezugston Es zu verlieren. Die Schock-Wirkung ist gewaltig, nicht nur für den Prinzen auf der Bühne, sondern insbesondere für das Publikum.

Jahrmärker hob hervor, dass der scharfe Kontrast den Zuschauer in die Szene miteinbeziehe und ihn mit Hilfe des Schocks zum Objekt mache.[825] Die drastische Wirkung geht über das hinaus, was zum bloßen Verständnis der Darstellung einer Bühnenhandlung nötig wäre. Bildlich gesprochen taumelt der vom Schock ergriffene Betrachter zurück, was ihn jedoch von jeglicher Identifikation mit dem Drama befreit. Das gibt ihm den Anstoß zur Distanznahme und Reflexion. Die Kontrastdramaturgie ist somit eines der Mittel, um die Bedeutung der Szene vollkommen unmissverständlich zu präsentieren.[826] Die groteske Form der Präsentation verweist jedoch auf eine höhere Verständnisebene, die über die konkrete Tatsache, dass eine Märchenprinzessin und eine künstlich zum Leben erweckte Holzpuppe einen Tanz aufführen, deutlich hinaus

[825] JAHRMÄRKER: *Comprendre par les yeux*, S. 307. Im Anschluss an den von Jahrmärker zitierten Wolfgang Kemp weist sie zunächst darauf hin, dass es einen Unterschied zwischen der performativen Darstellung und der performativen Präsentation gebe (ebd., S. 303). Kemp erläutert zu Differenz zwischen beiden Begriffen, dass die Darstellung die Form sei, „die der Künstler dem Gegenstand gibt, um die Beziehung zwischen dessen Elementen herzustellen." Präsentation sei die Form, „die der Künstler der Darstellung gibt, um die Beziehung zum Betrachter aufzunehmen.", vgl. KEMP, Wolfgang: *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München: Mäander 1983, S. 34f., zit. n. ebd. Die Elemente, mit denen ein Handlungsballett etwa eine Beziehung zum Zuschauer und Zuhörer im 19. Jahrhundert aufbaute, sind auch in Bartóks und Balázs' Tanzspiel vorhanden. Dazu zählen der geschlossene „Imaginationsraum, die Kontrastdramaturgie, die Arten der Einbindung des Betrachters in das Geschehen sowie die pantomimische Darstellung eines dramatischen Motivs." (Ebd.). Folgende Arten der Einbindung des Zuschauers und Zuhörers in die Szene werden von Jahrmärker angeführt: „als sich identifizierendes Subjekt, das mit einem Schock behandelt wird […]; als teilnehmendes Objekt, das beeindruckt werden soll; und als wissender Betrachter mit auktorialer Überblicksperspektive, der selbst zu deuten aufgefordert ist." (Ebd., S. 307).

[826] Ebd.

10.18132/LFZE.2016.19

geht. Auf solch einer durch die Groteske eröffneten ‚Meta'-Ebene geht es zudem um mehr, als um die metaphorische Bedeutung des grotesken Tanzes als Symbol des entfremdeten Subjekts oder – psychoanalytisch betrachtet – um einen Totentanz als Symbol für den rituellen Übergang eines in einem Rausch-Zustand entindividualisierten Subjekts, das sich am Ende in einem geläuterten Bewusstseinszustand wiederbefindet und dadurch des anderen oder der Gemeinschaft würdig wurde.

3.3.3.3 Die Streichungen

Die massivsten Streichungen in der Bühnenfassung des Tanzspiels, die nicht widerrufen wurden, nahm Bartók im vierten Tanz, dem grotesken *Pas de deux* vor.[827] Im Sinne der ersten Kategorie Kroós strich Bartók redundante Motivrepetitionen etwa im Abschnitt *Allegretto capriccioso (rubato)* (Zf. 107^{+2-3}) und im direkt folgenden Abschnitt *Tempo giusto* (Zf. $108^{+1-2,\ 7-10}$). Letztere Kürzung bewirkt zudem, dass es nicht zu einem unbeabsichtigten Stillstand durch Motivwiederholung kommt[828], sondern ein zunehmendes Tempo[829] auch melodisch durch Motivfortspinnung erzielt wird. Dennoch behält Bartók die regelmäßige Taktpaarigkeit bei – eine geradezu mechanisch-befremdliche Gleichförmigkeit, welche nur melodisch-rhythmisch aufgebrochen wird von grotesken Triller- und Glissandofiguren (Zf. 109^{+5-6}).

Bemerkenswert ist nun jedoch der subtile Versuch einer Störung dieser Regelmäßigkeit, welcher durch die unwiderrufenen Streichungen noch verstärkt wird. Im weiteren Verlauf der Beschleunigungsphase, die im Höhepunkt des *Pas de deux* kulminiert[830], wurden insgesamt 16 Takte gestrichen, was nicht nur eine raschere Bewegung mit motivisch-rhythmischen Mitteln (etwa kleinere Notenwerte) und Vermeidung von Redundanzen bewirkt, sondern vor allem zu asymmetrischen Taktordnungen führt bzw. regelmäßige Zwei- und Viertaktigkeit durchbricht. So

---

[827] Nämlich in Zf.: 99^{+1}-100^{+4} (12 Takte); 104^{+1}-105^{+7} (14 Takte); 107^{+2-3}, $108^{+1-2,\ 7-10}$; $109^{+3-4,\ 7-8}$; $110^{+4-5,\ 7-8}$; $111^{+2,\ 7-8}$; 112^{+1-2}; $113^{+2,\ 8}$; 114^{+4}; $115^{+1-4,\ 8}$. Das sind insgesamt 54 Takte, die wegfallen würden.

[828] 108^{+1-2} ist identisch mit 107^{+7-8} in den Streichern, mit der Ausnahme der Gesten der Prinzessin in Holzbläsern.

[829] Von *Allegretto* ab Zf. 106 über *accelerando*-Phase zu *Vivace* ab Zf. 111^{+5}, *Allegro* ab Zf. 113 und schließlich *Più vivo* ab Zf. 115.

[830] Zf. $116\text{-}119^{+7}$, *molto meno mosso (quasi subito)*; Hier wird das Hauptmotiv – bekannt als Motiv der noch nicht verlebendigten Holzpuppe – im *Tempo-giusto*-Rhythmus von allen für den Holzprinzen charakteristischen Instrumenten im dreifachen forte gespielt (Kontrabass, Posaune, Trompete, Kontrafagott, Fagott), es kommt hierbei nicht zu einer thematischen Arbeit.

10.18132/LFZE.2016.19

entsteht durch die Streichung in Zf. 110 eine Taktordnung von 2+1+2 statt 2+2+4.[831] Die letzte Phrase des Vivace-Abschnitts auf der ersten Zählzeit von Zf. 113^{+1} mit dem ersten Fortissimo-Schlag, hervorgehoben durch die Fermate über dem Pausenzeichen. Damit ergibt sich eine im Original schon asymmetrische Formung der Taktgruppen zu 4+3+5, wobei besonders die Polyrhythmik der letzten Phrase hervorsticht.[832] Sie ist im bisherigen Verlauf des vierten Tanzes in der Weise noch nicht vorgekommen. Nach der Revision besteht eine Gruppierung von 2+1+5, die Polyrhythmik der letzten Phrase und die Asymmetrie sind also beibehalten worden. In dieser Hinsicht bedeuten die Streichungen dieser Kulminationsphase eine Verstärkung dieses kompositorisch schon im *Vivace*-Abschnitt angelegten Störungseffekts.[833] Solche angesprochenen strukturellen Unregelmäßigkeiten fallen in diesem musikalischen Umfeld besonders auf. Sie verstärken die grotesken Momente in diesem vierten Tanz und dürften zudem choreographische Konsequenzen nach sich ziehen – wenn etwa der Holzprinz schon einmal eine komisch wirkende Bewegung ‚zu viel' macht, ‚daneben tritt' oder plötzlich tanzt wie er will, ohne auf seine Partnerin zu achten. Erwartungen an einen normativen Tanzverlauf bilden dabei die Schablone für groteske Abweichungen und Störungen, die an die Stelle dieser Schablone auf die Bühne treten. So erfüllt Bartók einerseits die Erwartung im Kontext eines Handlungsballetts wie dem *Holzgeschnitzten Prinzen* und komponiert ein *Pas de deux*, dem Höhepunkt eines klassischen Balletts. Dabei hält er sich andererseits keinesfalls an die hierfür fest definierte fünfteilige Form dieses zentralen Tanz-Duetts (Entrée, Adagio, Variation für den Tänzer, Variation für die Tänzerin, Coda), sondern lässt vielmehr das *Pas de deux* des vierten und fünften Tanzes

[831] Streichung von Zf. 110^{+4} und 1. Viertel Zf. 110^{+5} sowie Zf. 110^{+7} und 1. Viertel Zf. 110^{+8}. Die folgenden Streichungen von Zf. $111^{+2, 7-8}$ und Zf. 112^{+1-2} sind sicherlich begründet durch ihre Redundanz, sie werden schlicht wiederholt ohne jegliche Variation.

[832] Etwa durch Synkopen in Zf. 112^{+5-7}, Betonungszeichen über der ‚falschen' Zählzeit. Natürlich darf nicht unerwähnt bleiben, dass die Streicher als Begleitung sehr regelmäßig ihre Viertaktigkeit beibehalten, sodass die darüber liegende asymmetrische Taktgruppierung umso deutlicher als Kontrast hervortritt.

[833] Die Streichung von Takt 4 in Zf. 114 kürzt die viertaktige Phrase Zf. 114^{+4-7} auf drei Takte, damit fällt zugleich der zu Zf. 113^{+9} analoge Takt weg, sodass eine Symmetrie durch die sequenzartige Wiederholung der Phrase Zf. 113^{+9}-114^{+3} nicht mehr gegeben ist. Ähnlich fällt durch die Streichung von Zf. $113^{+/8}$ der analoge Takt zu Zf. 113^{+3} weg, sodass diese Phrase nicht mehr aus den ursprünglichen fünf Takten besteht, sondern nur noch aus vier. Der Takt 2 in Zf. 113 wurde ebenfalls weggekürzt, denn er stellt eine redundante Motivwiederholung dar. Insgesamt ergibt sich in der revidierten Fassung eine Taktordnung der drei Phrasen von 5+4+3 statt 1+5+5+4.

10.18132/LFZE.2016.19

durch sowohl komische als auch diabolisch-vernichtende musikalische Groteske misslingen.[834]

Dass Bartók diese Streichungen nach gründlicher Überprüfung nicht mit einem „marad“ [bleibt] widerrufen hat, zeigt, dass er diese Revisionen sehr bewusst vorgenommen hat und sich der aufführungspraktischen Konsequenzen im Klaren gewesen sein muss. Im Zusammenhang mit der Konkretisierung und Präsentation seiner neuen, modernen Musiksprache, als deren eines wesentliches Charakteristikum unbestritten das komische und dämonische Groteske gilt, ist die Streichung von 12 Takten (Zf. 99-100^{+4}) exemplarisch anzuführen. Durch die nicht widerrufenen Streichungen würde gerade die impressionistisch-lyrische Passage entfallen. Einer der wesentlichsten Gründe für diese Streichung dürfte ins Auge fallen: die Konzentration des musikalischen Verlaufs zur Hervorhebung von Bartóks neuer Musiksprache, deren Essenz eben gerade im grotesken Tanz des Holzprinzen steckt, und die Vermeidung einer für die dramaturgische Handlung nicht notwendigen Scheinromantik.[835]

***

Im Tanzspiel *Der holzgeschnitzte Prinz* op. 13 stellt die Formung des musikalischen Charakters der Holzpuppe, deren Charakteristik schon früh, etwa in der zweiten Burleske *Etwas angeheitert* op. 8/c (1908) oder im Scherzo der *Vier Orchesterstücke* op. 12 (1912), auftaucht, einen Höhepunkt in Bartóks Gestaltung musikalischer

[834] Zumindest auf der Ebene der Bühnenkonzeption könnte man in Bezug auf diesen grotesk-lächerlichen Vorführeffekt überlegen, ob es sich hier thematisch um ein ‚Ballett über das Tanzen, den Tanz über den Tanz, Musik über Artifizialität' geht – allerdings ist hier theoretische und terminologische Präzisierung nötig, die ich zu diesem Zeitpunkt nicht bieten kann. Vor dem Hintergrund der Moderne spielt musikalische Selbstreflexion eine bedeutsame Rolle, dabei geht es darum, dass ‚die Musik selbst' zum Gegenstand von Musik wird, weshalb Tanz und Theater bisher keine große Rolle gespielt haben. Man könnte aber gerade aufgrund des Mediums Ballett sehr gut daran anknüpfen. Wenn man nämlich einerseits davon ausgeht, dass Selbstreflexion in der Moderne immer mehrere Künste umfasst, andererseits dabei die Möglichkeit offen hält, dass die Medien der Selbstreflexion ihrerseits variieren können, wird der Begriff gerade für medienübergreifende Zusammenhänge, wie sie in der Gattung Ballett vorliegen, interessant. Das heißt, selbst dann, wenn unklar ist, ob es in der fraglichen Szene tatsächlich ‚Musik über Musik' gibt, könnte die Musik den ‚Tanz über den Tanz' szenisch unterstützen bzw. überhaupt erst erzeugen.

[835] Die nächste längere Streichung betrifft 14 Takte zwischen Zf. 104^{+1} und Zf. 105^{+7}. Auch diese Passage setzt zuvor lyrisch, weniger bewegt (Zf. 103^{+5}, *Meno mosso*) ein. Doch die beiden gestrichenen folgenden *Sostenuto*-Einbrüche im Wechsel mit den grotesken Takten *a tempo* minimieren diesen komischen Effekt schon – einen Witz kann man schließlich nicht beliebig oft dem gleichen Publikum erzählen. Insofern hätte die Streichung die sinnvolle Konsequenz, dass man zum einen den grotesken Humor und das Absurde dieser Szene nachvollzieht und pseudo-romantische, impressionistische Einschläge im musikalischen Ausdruck ausbleiben, denen man in diesem Kontext ohnehin keinen Glauben schenken kann. Auf diese Weise gelingt Bartók eine deutlichere Vereinheitlichung seiner neuen Stilistik.

10.18132/LFZE.2016.19

Groteske dar. Es wird nicht nur das volle Arsenal an Gestaltungsmitteln hierfür ausgeschöpft, sondern mit der Holzpuppe eine besondere Spielart Bartókscher Groteske überhaupt kreiert, die über das Tanzspiel hinaus toposartig in seinen Werken immer wieder erklingen wird. Die Holzpuppe als musikalischer Topos stellt den personifizierten Widerspruchcharakter Bartóks, den er selbst mit kompositorischen Mitteln kreiert hatte, dar. Er hatte sich einen Doppelgänger geschaffen, der zwar einmal als tatsächliche Holzpuppe auf die Bühne und ins Orchester gekommen ist, der aber auch als musikalischer Charakter in Bartóks Werken weiterlebt. Er verkörpert den Doppelcharakter der Welt, in der wir leben und der unsere Werke bestimmt. Das Groteske des Doppelgängers verweist in seiner Dialektik auf den Schein als Schein und gleichzeitig auf die Möglichkeit des ‚Idealen' und ‚Wahren'. Allerdings macht es das Wahre, Vollkommene, nicht Entfremdete nur in seinem Potential sichtbar, es löst den dialektischen Widerspruch nicht synthetisch auf und besitzt keinen erlösenden oder revolutionären Charakter. Bartók ließ eine solche Erlösung, Synthese oder Revolution nicht zu. Die romantische Wald-Einsamkeit, das glücklich-befreite ‚Zurück-zur-Natur' schlägt in seinen Werken permanent in sein grotesk verzerrtes Gegenteil um. Beide Phänomene, beide Formen des Ausdrucks – Ideal und Zerrbild – sind miteinander verknüpft und können vorläufig nicht in eine Richtung hin aufgelöst werden. Auch der märchenhafte Frieden bei Balázs ist ein trügerischer. Während Balázs später in seiner Filmtheorie und seinem Film-Schaffen eine Ästhetik der Immersion verfolgen wird, wie sie bereits in seinen chinesischen Märchen angelegt war, sollte Bartók am evolutionären Prinzip als Prinzip des Fortschritts festhalten.

10.18132/LFZE.2016.19

Literaturverzeichnis

Noten

BARTÓK, Béla. *Der holzgeschnitzte Prinz* op. 13. Klavierauszug UE 6635. Wien/ London: Universal Edition, 1921[1], 1949[2].

———. *Der holzgeschnitzte Prinz. Tanzspiel in einem Akt von Béla Balázs* op. 13. Partitur UE 6638 (PH 393). Wien/London: Universal Edition, 1924[1], 1951[2].

Quellen und Literatur

ANGIOLINI, Gasparo. „Le Festin de Pierre. Ballet pantomime. Vorrede des Programms zur Wiener Uraufführung am 17. Oktober 1761." In GLUCK, Christoph Wilibald. *Don Juan – Semiramis: ballets pantomimes* (= Sämtliche Werke, hrsg. von Richard Engländer, Abt. 2, Bd. 1). Kassel u.a.: Bärenteiter, 1966, S. XXIII-XXVII.

ANTOKOLETZ, Elliott. *Musical Symbolism in the Operas of Debussy and Bartók. Trauma, Gender, and the Unfolding of the Unconscious.* New York: Oxford University Press, 2004.

BAHR, Hermann. *Die Überwindung des Naturalismus. Als zweite Reihe von „Die Kritik der Moderne"*. Dresden: E. Pierson, 1891.

BALÁZS, Béla. *Der heilige Räuber und andere Märchen*, hrsg. von Mariette Lydis and Hanno Loewy. Berlin: Das Arsenal, 2005.

———. *Ein Baedeker der Seele und andere Feuilletons aus den Jahren 1920 - 1926*, hrsg. v. Hanno Loewy. Berlin: Das Arsenal 2002.

———. „From a Distant Land to a Distant Land: On the Occasion of Béla Bartók's Sixtieth Birthday, übersetzt von Balázs Dibuz." In *Bartók and His World*, hrsg. von Peter Laki. Princeton/ Oxford: Princeton University Press, 1995, S. 264-275.

———. *Napló 1903-1914 [Tagebuch 1903-1914]*, hrsg. von Anna Fábri. Bd. 1. Budapest: Magvető, 1982.

———. *Napló 1914-1922 [Tagebuch 1914-1922]*, hrsg. von Anna Fábri. Bd. 2. Budapest: Magvető, 1982.

———. *Halálos fiatalság: drámák / tanulmányok [Tödliche Jugend: Dramen / Aufsätze]*, hrsg. von Ferenc Fehér. Budapest: Magyar Helikon, 1974.

———. „Az oszthatatlan ember [Der unteilbare Mensch]." *Forum* 3 (1948), S. 962-64.

———. „Tanzdichtung." *Musikblätter des Anbruch: Halbmonatsschrift für moderne Musik*, Tanz in dieser Zeit, Nr. 8/3 (April 1926), S. 19-22.

———. „Der hölzerne Prinz. Ein Tanzmärchen." In *Sieben Märchen (Autorisierte Übersetzung aus dem Ungarischen von Elsa Stephani)*. Wien/ Berlin/ Leipzig/ München: Rikola, 1921, S. 147-176.

———. *A fából faragott királyfi. Szövegkönyv Bartók Béla táncjátékához [Der holzgeschnitzte Prinz. Libretto zu Béla Bartóks Ballett]*. Gyoma: Kner Izidor, 1917.

10.18132/LFZE.2016.19

———. „Beszélgetés Bolmmal. Nijinszky társánál [Gespräch mit Bolm. Bei einem Partner von Nijinsky].“ *Az Ujság*. 8. Januar 1913, 11. Jahrgang, 2. Heft.

———. „A fából faragott firályfi. Táncjáték egy felvonásban [Der holzgeschnitzte Prinz. Tanzspiel in Einem Aufzug].“ *Nyugat* 5, Nr. 24 (Dezember 1912), S. 879-88. Online abrufbar unter: http://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm.

———. *Halálesztétika [Todesästhetik]*. Budapest: Deutsch Zsigmond és Társa Könyvkereskedése, 1907.

———. *Játékok. Gróf Bánffy Miklós és Berény Róbert Razaival [Spiele. Mit Zeichnungen von Miklós Bánffy und Róbert Berény]*. Gyoma: Kner Izidor, 1917.

BARTÓK, Béla. „Schönberg and Stravinsky Enter ‚Christian-National‘ Budapest Without Bloodshed (Deutsches Konzept des Artikels, der im amerikanischen *Musical Courir* 1921 Erschien).“ In *Documenta Bartókiana* 5, hrsg. von László Somfai. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977, S. 67-69.

———. „About ‚The Wooden Prince‘.“ In *Béla Bartók Essays*, hrsg. von Benjamin Suchoff. London: Faber & Faber, 1976, S. 406.

———. „Harvard Lectures.“ In *Béla Bartók Essays*, hrsg. von Benjamin Suchoff. London: Faber & Faber, 1976, S. 354-392.

———. *Musiksprachen, Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Bence Szabolcsi, deutsche Übersetzung von Jörg Buschmann und Mirza Schüching. Leipzig: Reclam 1972.

BARTÓK JR., Béla/ GOMBOCZNÉ KONKOLY, Adrienne (Hg.). *Apám életének Krónikája [Lebenschronik Meines Vaters]*. Budapest: Helikon Kiadó, 2006.

———. *Bartók Béla családi levelei [Familienbriefe Béla Bartóks]*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.

BAYLEY, Amanda. *The Cambridge Companion to Bartók*. Cambridge/ New York: Cambridge University Press, 2001.

BEHRMANN, Sven. *Politische Satire im deutschen und französischen Rundfunk*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002 (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft 20).

BENEDEK, Marcell. „Art. Horváth Henrik (Kolozsvár, 1877-1947, Bp).“ *Magyar Irodalmi Lexikon*. Budapest: Akadémia Kiadó, 1963, S. 472.

BERLÁSZ, Melinda/ GRABÓCZ, Márta (Hg.). *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére: tanulmányok, emlékírások, hommage-ok [Festschrift zum Gedenken an József Ujfalussy: Studien, Erinnerungen, Hommagen]*. Budapest: L’Harmattan, 2013.

BETZWIESER, Thomas/ MUNGEN, Arno ET AL. (Hg.). *Tanz im Musiktheater - Tanz als Musiktheater. Bericht eines internationalen Symposions über Beziehungen von Tanz und Musik im Theater*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 22).

BÓNIS, Ferenc. „Traum und Wirklichkeit in Bartóks Tanzspiel ‚Der holzgeschnitzte Prinz‘.“ In *Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater. Vorträge und Gespäche des Salzburger Symposions 2004*, hrsg. von Péter Csobadi u.a. Anif in Salzburg: Mueller-Speiser, 2006.

———. „Béla Bartók: Concerto for Orchestra. Ein Ballett? Ein Selbstporträt? Ein Kompromiss in Richtung Popularität?” In *Das (Musik-)Theater in Exil und Diktatur: Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2003*, hrsg. von

10.18132/LFZE.2016.19

Peter Csobadi und Gernot Gruber u.a. Anif/Salzburg: Verlag Mueller-Speiser, 2005, S. 520-532.

———. „'The Wooden Prince': A Tale for Adults." In *The Stage Works of Béla Bartók*, hrsg. v. Nicolas John. London/ New York: Calder & Riverrun Press, 1991 (English National Opera Guide 44), S. 60-79.

———. *Tizenhárom találkozás Ferencsik Jánossal [Dreizehn Treffen mit János Ferencsik]*. Budapest: Zeneműkiadó, 1984.

———. „Bartók und Wagner. Paul Sacher zum 75. Geburtstag." *Österreichische Musikzeitschrift* Jg. 36, Nr. 3 (1981), S. 134-147.

———. „Bartók und der Verbunkos." *Österreichische Musikzeitschrift* 27/11 (1972), S. 588-595.

BORCHMEYER, Dieter/ SALAQUARDA, Jörg (Hg.). *Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung*. Erste Auflage. 2 Bde. Frankfurt am Main: Insel, 1994.

BRANDSTETTER, Gabriele. *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Zweite, erweiterte Auflage. Freiburg i. Br.: Rombach, 2013.

BREUER, János. „A magyarországi Stravinsky-kultusz nyomában [Auf den Spuren des Strawinsky-Kultus in Ungarn]." In *Bartók és Kodály. Tanulmányok századunk magyar zenetörténetéhez [Bartók und Kodály. Studien zur ungarischen Musikgeschichte unseres Jahrhunderts]*, hrsg. von János Breuer. Budapest: Magvető, 1978, S. 305-323.

BROWN, Julie. *Bartók and the Grotesque: Studies in Modernity, the Body and Contradiction in Music.* Aldershot/ Burlington: Ashgate, 2007.

BURDA, Zita/ KIS DOMOKOS, Dániel (Hg.) *Bartók a színpadon [Bartók auf der Bühne]*. Budapest: Osiris, 2006.

BUSCH-SALMEN, Gabriele. „‚Mein höchster Begriff vom Drama ist rastlose Handlung' – Tanz und Pantomime in Goethes Musiktheater." *Die Tonkunst* 2/1 (2008), S. 9-19.

CARLSON, Eric W. (Hg.) *A Companion to Poe Studies*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1996.

CELESTINI, Federico. *Die Unordnung der Dinge. Das musikalische Groteske in der Wiener Moderne (1885-1914)*. Stuttgart: F. Steiner, 2006 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 56).

CROLL, Gerhard: „Ballett und Pantomime um 1750 in Wien." In CROLL, Gerhard. *Gluck-Schriften. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge 1967-2002* (Gluck-Studien 4). Kassel u.a.: Bärenreiter 2003, S. 63-66.

CSOBÁDI, Peter (Hg.). *Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater. Vorträge und Gespäche des Salzburger Symposions 2004*. Anif/Salzburg: Mueller-Speiser, 2006.

CSOBÁDI, Peter/ GRUBER, Gernot ET AL. (Hg.). *Das (Musik-)Theater in Exil und Diktatur: Vorträge Und Gespräche Des Salzburger Symposions 2003*. Anif/Salzburg: Mueller-Speiser, 2005.

DAHLHAUS, Carl: „Musikalische Gattungsgeschichte als Problemgeschichte. Zu Beethovens Klaviersonaten." In *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1979/80*, hrsg. von Dagmar Droysen. Kassel: Merseburger 1981, S. 113-132.

10.18132/LFZE.2016.19

DAHLHAUS, Carl/ DÖHRING, Sieghart (Hg.). *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. 7 Bde. München u.a.: Piper, 1986-1997.

DAHMS, Sibylle. *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*. München: Epodium, 2010.

DANUSER, Hermann: „Aufstieg des Balletts." In *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (=Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7, hrsg. von Hermann Danuser). Laaber: Laaber, 1984, S. 62-77).

DEMÉNY, János (Hg.). „Bartók és Balázs Béla kapcsolatáról." *Tiszatáj* (1974), S. 72-76.

———. *Béla Bartók. Briefe*, 2 Bde, Budapest:Corvina Verlag, 1973.

———. *Bartók Béla művészi kibontakozásának évei. Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben (1914-1926) [Die Jahre der künstlerischen Entfaltung Béla Bartóks. Das Auftreten Béla Bartóks im europäischen Musikleben (1914-1926)]* (Zenetudományi tanulmányok 7). Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959.

DERÉKY, Pál. *Ungarische Avantgarde-Dichtung in Wien 1920-1926. Ihre zeitgenössische literaturkritische Rezeption in Ungarn sowie in der ungarischen Presse Österreichs, Rumäniens, Jugoslawiens und der Tschechoslowakei.* Wien: Böhlau, 1991.

DIENES, Gedeon. „Ballett in Ungarn." In *Ungarische Tanzkunst*, hrsg. von Edit Kaposi und Ernő Pesovár. Budapest: Corvina Kiadó, 1983.

———. „Isadora Duncan Magyarországon. [Isadora Duncan in Ungarn]" In *Isadora-Duncan-Emlékkönyv [Isadora-Duncan-Erinnerungsbuch]*, hrsg. von Márk Fenyves and István Pálosi. Budapest: Orkesztika Alapítvány, 2002 (Mozdulatművészeti Sorozat 4), S. 45-62.

DILLE, Denijs. *Béla Bartók. Regard Sur Le Passé*. Louvain-la-Neuve: Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Collège Érasme, 1990 (Études Bartókiennes 1).

———. „Vier unbekannte Briefe von Béla Bartók." *Österreichische Musikzeitschrift* 20/9 (1965), S. 449-460.

EILERT, Heide: „Art. Pantomime." In *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hrsg. von Jan-Dirk Müller. Bd. 3. Neubearbeitete Auflage. Berlin/ New York: De Gruyter, 2003, S. 8-11.

———. „'…allein durch die stumme Sprache der Gebärden'. Erscheinungsformen der Pantomime im 18. Jahrhundert." In *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte und Jörg Schönert. Göttingen: Wallstein, 1999, S. 339–360.

FARBACH, Kent. *Grotesquerie in Selected Works by Béla Bartók*. M.Mus. Dissertation. Griffith University, 1995.

FISCHER-LICHTE, Erika/ SCHÖNERT, Jörg (Hg.). *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts: Inszenierung und Wahrnehmung von Körper, Musik, Sprache.* Göttingen: Wallstein, 1999.

FLEISCHER, Mary. *Embodied Texts. Symbolist Playwright-Dancer Collaborations*. Amsterdam: Rodopi 2007 (Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft 113).

10.18132/LFZE.2016.19

FIGYESI, Judit. *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*. Berkeley: University of California Press, 1998.

———. „Who Is the Girl in Bartók's The Miraculous Mandarin? A Case Study of Mimi's Deleted Scene and Its Dramatic Meaning." *Studia Musicologica* 53/1 (2012), S. 241-274.

FÜLLMANN, Rolf ET AL. (Hg.). *Der Mensch als Konstrukt. Festschrift für Rudolf Drux zum 60. Geburtstag.* Bielefeld: Aisthesis, 2008.

FÖLDES, Györgyi. „A mese mint lélekmítosz Balázs Béla felfogásában. [Das Märchen als Seelenmythos in der Auffassung von Béla Balázs]" *Alföld* 58/10 (2007), S. 60-70.

FUß, Peter. *Das Groteske: Ein Medium Des Kulturellen Wandels*. Köln: Böhlau, 2001 (Kölner Germanistische Studien 1).

GEIGER, Friedrich. „Komponieren Für Das Ballett? Produktionsästhetische Barrieren Im 19. Jahrhundert." In *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett*, hrsg. von Michael Malkiewicz und Jörg Rothkamm. Berlin: Vorwerk 8, 2007, S. 121-130.

GELENCSÉR, Àgnes: Balettművészet az operaházban 1884-1919 [Ballettkunst im Opernhaus 1884-1919]", in: *A budapesti Operaház 100 éve [100 Jahre Budapester Opernhaus]*, hrsg. von Géza Staud, Budapest: Zeneműkiadó Vállalat 1984.

GERHARDT, Volker (Hg.). *Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra*. Berlin: Akademie Verlag, 2000 (Klassiker Auslegen 14).

GIER, Albert. *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

GILLIES, Malcolm/ GOMBOCZNÉ KONKOLY, Adrienne (Hg.). *Bartók Letters. The Musical Mind*. in Vorbereitung, 1998.

———: „Bartók's ‚Fallow Years': A Reappraisal." *Studia Musicologica* 47/3 (2006), S. 311-320.

——— (Hg.). *The Bartók Companion*, London: Faber&Faber 1993.

———. „A Creative Cul-de-Sac? Bartóks Wooden Prince and Miraculous Mandarin." In *Béla Bartók. La déciennie 1915-1925. Colloque Genéve et Lausanne 1-2 décembre 2006* (=Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, Neue Folge, hrsg. von Joseph Willimann, Bd. 27, 2007), Bern u.a.: Peter Lang, 2008, S. 151-161.

GILMORE, Britta. *Bartók as Dramatist*. Dissertation. Princeton University, 2004.

GLUCK, Mary. *Georg Lukács and his generation, 1900-1918*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.

GOSTOMZYK, Swantje. *Literaturoper am Ende des 20. Jahrhunderts: eine interdisziplinäre Studie am Beispiel der Opern von Detlev Glanert*. Frankfurt a. Main: Lang, 2009 (Perspektiven der Opernforschung 17).

GRIFFITHS, Paul. *Bartók*, London: J.M. Dent, 1984 (The Master musicians series).

HAILEY, Christopher. *Franz Schreker, 1878-1934. A Cultural Biography*. Cambridge / New York: Cambridge University Press, 1993 (Music in the twentieth century).

HARANGOZÓ, Gyula. „Erinnerungen an Béla Bartók." *Österreichische Musikzeitschrift* 22/5 (1967), S. 258-261.

10.18132/LFZE.2016.19

HAUTHAL, Janine u. a. (Hg.). *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen - Historische Perspektiven - Metagattungen – Funktionen.* Walter de Gruyter, 2007.

HEIN, Matthias. *Zu einer Theorie des Erlebens bei Béla Balázs*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.

HEISTER, Hanns-Werner. „‚Gesungenes Schauspiel' und Symbolismus. Absetzungstendenzen." In *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, Laaber: Laaber, 2002 (= Handbuch der musikalischen Gattungen 14, hrsg. von Siegfried Mauser), S. 65-88.

HUNKEMÖLLER, Jürgen: „Neugier und Erwartung: Klingende Ankündigungen von Béla Bartók." In *Die Zukunft der Musik. Interdisziplinäre Prospektiven*, hrsg. von Martina Krause-Benz u.a.. Hildesheim: Olms, 2014 (Mannheimer Manieren - Musik + Musikforschung 1), S. 101-126.

———. *Bauernmusik und Klangmagie: Bartók-Studien*, Hildesheim: Olms, 2013.

———. „Über das Beginnen der Musik Béla Bartóks." *Archiv für Musikwissenschaft* 68/2 (2011), S. 89-103.

———. „Scherzi im Komponieren Bartóks." *Studia Musicologica* 47/3-4 (2006), S. 383-393.

HOFMANNSTHAL, Hugo von: „Ein Brief." In *Erfundene Gespräche und Briefe*, Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1991 (= S*ämtliche Werke. Kritische Ausgabe* 31, hrsg. von Ellen Ritter), S. 45-55.

———. „Über die Pantomime." In *Reden und Aufsätze I, 1891-1913*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1979 (= *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Bd. 8, hrsg. von Bernd Schoeller in Zusammenarbeit mit Rudolf Hirsch), S. 502-505.

JAHRMÄRKER, Manuela. *Comprendre par les yeux. Zu Werkkonzeption und Werkrezeption in der Epoche der Grand opéra*. Laaber: Laaber, 2006 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 21).

———. *Die Ballettpantomimen von Eugene Scribe. Texte, Skizzen und Entwürfe*. Feldkirchen bei München/ Paderborn: Ricordi, 1999 (Meyerbeer-Studien 3).

JEZOVŠEK, Veronika. „Divergierende Schichten eines ästhetischen Manifests? Anmerkungen zu Herzog Blaubarts Burg." *Studia Musicologica* 48/1 (2007), S. 147–162.

JUNGE, Claas. *Text in Bewegung. Zu Pantomime, Tanz und Film bei Hugo von Hofmannsthal.* Dissertation. Frankfurt a. Main: Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, 2007. Online abrufbar unter: http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/1669.

KARÁDI, Éva/ VEZÉR, Erzsébet (Hg.). *Georg Lukács, Karl Mannheim und der Sonntagskreis*. Frankfurt a. Main: Sendler, 1985.

KÁRPÁTI, János. *Bartók-Analitika. Válogatott tanulmányok*, Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2003.

———. „Bartók Humora." *Magyar Zene* 41/3 (2003), S. 301–312.

———. *Bartók's Chamber Music*. Stuyvesant, N.Y: Pendragon Press, 1994.

10.18132/LFZE.2016.19

———. „Szecesszió a zenében: Bartók I. Vonósnégyese [Sezession in der Musik Bartóks: Bartóks I. Streichquartett]“ In DERS. *Bartók-Analytika. Válogatott Tanulmányok [Bartók-Analytik. Ausgewählte Aufsätze]*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2003, S. 207-19.

KERÉKFY, Marton. „Bartók hangszerelést érintő revíziói *A kékszakállú herceg vára* partitúráján [Bartóks Revisionen der Instrumentation in der Partitur von *Herzog Blaubarts Burg*].“ In *Zenetudományi Dolgozatok 2009*, hrsg. von Gábor Kiss, S. 51-66.

KILPATRICK, Stephen. „‘Life Is a Woman’: Gender, Sex and Sexuality in Bartók’s The Wooden Prince.” *Studia Musicologica* 48/1 (2007), S. 163-170.

KNUST, Martin. *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners. Einflüsse zeitgenössischer Deklamations- und Rezitationspraxis*. Berlin: Frank & Timme, 2007 (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 16).

KORTHALS, Holger. *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*. Berlin: Erich Schmidt, 2003.

KRAUSE-BENZ, Martina u. a. (Hg.). *Die Zukunft der Musik. Interdisziplinäre Prospektiven.* Hildesheim: Olms, 2014 (Mannheimer Manieren - Musik + Musikforschung 1).

KROÓ, György. „Ballet: The Wooden Prince.“ In *The Bartók Companion*, hrsg. von Malcolm Gillies. London: Faber&Faber, 1993, S. 360-371.

———. „On the Origin of the Wooden Prince.“ In *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*, hrsg. von József Ujfalussy und János Breuer. Budapest: Editio Musica, 1972, S. 97-101.

———. *Bartók-Handbuch*, Wien: Universal Edition 1974.

———. „A fából faragott királyfi keletkezéséről [Über die Entstehung des Holzgeschnitzten Prinzen].“ In *Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére [Zum Gedenken an Mihály Mosonyi und Béla Bartók]*, hrsg. von Ferenc BÓNIS. Budapest: Zeneműkiadó, 1973 (Magyar Zenetörténeti Tanulmányok), S. 289-297.

———. „Két máig kiadatlan Bartók partitúra. *A Fából faragott királyfi* Szvit-változatainak története [Zwei bis heute unveröffentlichte Bartók-Partituren. Geschichte der Suite-Fassungen aus *Der holzgeschnitzte Prinz*].“ In: *Magyar Zene* 10/1 (1969), S. 76-89.

———. *Bartók Béla szinpadi művei [Béla Bartóks Bühnenwerke]*. Budapest: Zeneműkiadó vállalat, 1962.

KRÜGER, Manfred. *J. G. Noverre und das ‚Ballet d’action ’. Jean-George Noverre und sein Einfluß auf die Ballettgestaltung.* Emsdetten: Lechte, 1963.

KRIMM, Dorothea. *Musikalisches Figurentheater im Europa des frühen 20. Jahrhunderts.* Dissertation, Heidelberg: Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, 2013, online abrufbar unter: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/15213/.

KRUSE, Gottfried. *Frederick Delius - Béla Bártok: Zeugnisse einer künstlerischen Begegnung.* Wilhelmshaven: Noetzel, 2000.

KULCSÁR SZABÓ, Ernő (Hg.). *Geschichte der ungarischen Literatur. Eine historisch-poetologische Darstellung.* Berlin: De Gruyter, 2013.

10.18132/LFZE.2016.19

LAKI, Peter (Hg.). *Bartók and His World*. Princeton/ Oxford: Princeton Univ. Press, 1995.

LAMPERT, Vera. *Folk Music in Bartók's Compositions: A Source Catalog: Arab, Hungarian, Romanian, Ruthenian, Serbian, and Slovak Melodies.* Budapest: Hungarian Heritage House, 2008.

———. „Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung." In *Documenta Bartókiana 5*, hrsg. von László Somfai. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977, S. 142–168.

LANDREH, Konrad. *Manuel de Fallas Ballettmusik*. Laaber: Laaber, 2004.

LEAFSTEDT, Carl Stuart: „The Stage Works: Portraits of Loneliness", in: BAYLEY, Amanda (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Bartók*, Cambridge, NY: Cambridge University Press 2001, S. 62-77.

———. *Inside* Bluebeard's Castle *Music and Drama in Bartók's Opera*. New York: Oxford University Press, 1999.

LEBON, Daniel-Frédéric. *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition.* Berlin: Verlag Dr. Köster, 2012.

———. „Musical Speech Analogy in Ernő Dohnányi 's 'Der Schleier Der Pierrette' - 'The Veil of the Pierrette.'" *Studia Musicologica* (im Druck) (eingegangen im Dezember 2014).

LENDVAI Ernő. *Bartók dramaturgiája. Színpadi művek és a Cantata profana [Die Dramaturgie Bartóks. Bühnenwerke und die Cantata profana]*. Budapest: Zeneműkiadó, 1964.

LENKEI, Julia. *Tánc és művészetfilozófia – Balázs Béla táncjáték-librettóinak helye és szerepe esztétikai nézeteinek fejlődésében*. [Tanz und Kunstphilosophie – Ort und Rolle der Tanzspiel-Libretti von Béla Balázs in der Entwicklung seiner ästhetischen Ansichten]. Kandidátusi disszertáció. Budapest, 1995.

———. *Mozdulatművézet. Dokumentumok egy letűnt mozgalom történetéből [Bewegungskunst. Dokumente aus der Geschichte einer verschwundenen Bewegung]*. Budapest: Magvető, 1993.

——— (Hg.). *Balázs Béla levelei Lukács Györgyhöz: egy szövetség dokumentum*ai [Béla Balázs' Briefe an György Lukács: Dokumente eines Bündnisses]. Budapest: MTA Filozófiai Intézet, 1982.

LESZNAI, Anna. „Babonás észrevételek a mese és a tragédia lélektanához [Abergläubische Bemerkungen zur Psychologie des Märchens und der Tragödie]." *Nyugat* 14/2 (1918), S. 55-68.

LOEWY, Hanno. *Béla Balázs: Märchen, Ritual und Film*, Berlin: Vorwerk 8, 2003.

MALKIEWICZ, Michael/ ROTHKAMM, Jörg (Hg.). *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett. Bericht vom internationalen Symposium an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig 23. - 25. März 2006.* Berlin: Vorwerk 8, 2007.

MAUSER, Siegfried/ SCHMIERER, Elisabeth (Hg.). *Gesellschaftsmusik, Bläsermusik, Bewegungsmusik* (= Handbuch der Musikalischen Gattungen, Bd. 17,1). Laaber: Laaber, 2009.

10.18132/LFZE.2016.19

MAUSER, Siegfried (Hg.). *Musiktheater im 20. Jahrhundert* (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 14). Laaber: Laaber, 2002.

MÓRICZ, Klára. „The Untouchable: Bartók and the Scatological." *Studia Musicologica* 47/3-4 (2006), S. 321-336.

MÜLLER, Jan-Dirk (Hg.). *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte.* Bd. 3. Berlin/ New York: De Gruyter, 2003.

NAGY, Magda K. *Balázs Béla világa*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1973.

NEWTON, Bret. „Saxophone Sections in the Orchestra – Part 1." *Bandestration. The Online Guide to Composing for Wind Instruments*, Dezember 2014. Online abrufbar unter: http://bandestration.com/2014/12/12/saxophone-sections-in-the-orchestra-part-1/.

NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang. „Musikästhetik als dramatische Dichtung. Alfred Döblins ‚Gespräche mit Kalypso. Über die Musik'." In *Musikästhetik und Analyse. Festschrift für Wilhelm Seidel*, hrsg. von Michael Märker und Lothar Schmidt. Laaber: Laaber, 2002, S. 379-393.

———. „Puppen, Masken und Pantomimen als Kunstfiguren im Musiktheater der Moderne. Zu Herwarth Waldens *Die vier Toten der Fiametta* (1911)." In *Der Mensch als Konstrukt. Festschrift für Rudolf Drux zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Rolf Füllmann u. a.. Bielefeld: Aisthesis, 2008, S. 45-59.

NIETZSCHE, Friedrich: „Also sprach Zarathustra." In *Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden*, hrsg. von Karl Schlechta. Bd. 2. München: Hanser, 1954.

OBERZAUCHER-SCHÜLLER, Gunhild/ BRANDENBURG, Daniel/ WOITAS, Monika (Hg.). *Prima la danza! Festschrift für Sibylle Dahms*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.

OBERZAUCHER-SCHÜLLER, Gunhild. „Tanz - D. Schautanz. I. Ballett. 5. 19. Jahrhundert." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil. Bd. 9. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Kassel/ Stuttgart: Bärenreiter 1998, Sp. 318-327.

OKAMOTO, Yoshiko. „The Creation of Béla Balázs *Bluebeard's Castle*: On a Relation with *Mystery Plays.*" *The Journal of East European Studies* 34 (2012), S. 3-24.

OLÁH, Gustav: „*Bartók und das Musik-Theater.*" In *Béla Bartók*. Bonn: Boosey&Hawkes, 1953 (= Musik der Zeit. Schriftenreihe zur zeitgenössischen Musik, hrsg. v. Heinrich Lindlar, Bd. 3), S. 54-58.

PETERSEN, Peter: „Am Ende stirbt der Mann. Ein vergleichender Blick auf Bartóks Bühnenwerke." In *Zwischen Aufklärung & Kulturindustrie: Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag*, hrsg. von Hanns-Werner Heister, Karin Heister-Grech und Gerhard Scheit. Bd. 2. Hamburg: Von Bockel, 1993, S. 171-184.

PINTÉR, Csilla. *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében [Wesentliche Stilmerkmale in Bartóks Rhythmussystem]*. Dissertation. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010. Online abrufbar unter: http://docs.lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/pinter_csilla/.

RAJEWSKY, Irina O.. *Intermedialität*. Tübingen: Francke, 2002 (UTB für Wissenschaft Medienund Kommunikationswissenschaft, 2261),

10.18132/LFZE.2016.19

ROBERTS, David. *The Total Work of Art in European Modernism*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 2011.

ROSEN, Elisheva. „Art. Grotesk“, in: BARCK, Karlheinz ET AL. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 2. Stuttgart: J.B. Metzler 2001, S. 876-900.

ROSINY, Claudia. *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*. Bielefeld: Transcript 2013.

ROTHKAMM, Jörg. *Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert. Dramaturgie einer Gattung*. Mainz am Rhein: Schott Music, 2011.

RUTHERFORD, Johnson ET AL. (Hrsg.): *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

SCHMIERER, Elisabeth. „Pantomime oder Tanz? Aspekte der Ballettpantomime“, in: MAUSER, Siegfried und Elisabeth SCHMIERER (Hg.): *Gesellschaftsmusik, Bläsermusik, Bewegungsmusik*. Laaber: Laaber, 2009 (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 17,1), S. 311-336.

SCHNEIDER, David E.. *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition: Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*. University of California Press, 2006.

SCHNEIDER, Katja. „Art. Szenario“, in: MÜLLER, Jan-Dirk (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft.* Bd. 3, neubearbeitete Auflage. Berlin/ New York: De Gruyter 2003, S. 564-566.

SCHNITZLER, Arthur. *Der Schleier der Pierrette*. Textbuch, Leipzig: L. Doblinger, 1910.

SCHOLL, Dorothea. *Von den „Grottesken“ zum Grotesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance*, Münster: Lit, 2004 (Ars rhetorica 11).

SCHROEDTER, Stephanie. „Art. Pantomime.“, In *Oesterreichisches Musiklexikon. Bd. 4: Ober – Schwaz*, hrsg. von Rudolf Flotzinger. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2005. Online abrufbar unter: http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Pantomime.xml.

———. *Vom „Affect“ zur „Action“. Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004 (Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg 5).

———. „Art. Pantomime.“ In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil. Bd. 7. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Kassel: Bärenreiter, 1997, Sp. 1332-1340.

SIMON, Karl Günter. *Pantomime. Ursprung – Wesen – Möglichkeiten*. München: Nymphenburger Verlagsbuchhandlung, 1960.

SMITH, Marian Elizabeth. *Ballet and Opera in the Age of Giselle*. Princeton University Press, 2000.

SOMFAI, László. „Komponálás a kiadás esélye nélküli években. Bartók és a Nagy Háború [Composition without prospects of publication: Bartók and the Great War],“ Konferenzvortrag am Musikwissenschaftlichen Institut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften (MTA). Budapest, 2014. Online abrufbar unter:

10.18132/LFZE.2016.19

http://www.zti.hu/mza/docs/A_zene_es_a_nagy_haboru/SomfaiLaszlo_Bartok_es_a_nagy_haboru.pdf.

———. *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources*, Berkeley: University of California Press, 1996.

———. „Art. Béla Bartók.“ In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher. Personenteil. Bd. 9. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Kassel/ Stuttgart 1994, Sp. 341-402.

——— (Hg.). *Bartók Béla Fekete zsebkönyve. Vázlatok 1907-1922 / Black Pocket-Book. Sketches 1907-1922*. Budapest: Editio Musica, 1987.

———. „Manuscript versus Urtext: The Primary Sources of Bartók's Works.“ *Studia Musicologica* 23 (1981), S. 17-66.

———. „A Characteristic Culmination Point in Bartók's Instrumental Forms.“ In *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*, hrsg. von József Ujfalussy and János Breuer. Budapest: Editio Musica, 1972, S. 53-64.

———. „Nichtvertonte Libretti im Nachlass und andere Bühnenpläne Bartóks.“ In *Dokumenta Bartókiana 2*, hrsg. von Denijs Dille. Mainz/ Budapest: Schott/ Akadémiai Kiadó, 1965, S. 28-52.

SPRENGEL, Peter. *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. München: C.H. Beck, 2004, S. 458-465.

STAUD, Géza. „Bartók Béla ismeretlen levelei [Unbekannte Briefe Béla Bartóks].“ *Muzsika* 19/9 (1976), S. 23-26.

——. „Béla Bartóks Bühnenwerke.“ *Maske und Kothurn* 28/1 (1982), 35-42.

STEIERT, Thomas: „Zur Kompositionsstruktur von Ballettmusik.“ In MAUSER, Siegfried/ SCHMIERER, Elisabeth (Hg.). *Gesellschaftsmusik, Bläsermusik, Bewegungsmusik*. Laaber: Laaber, 2009 (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 17,1), S. 225-231.

STENZL, Jürg: „‚Wer sich der Einsamkeit ergibt...‘ Zu Béla Bartóks Bühnenwerken.“ In *AfM* 39/2 (1982), S. 100-112.

SURMONT, Noël: „Béla Bartók et Maurice Ravel: Question d'une influence Bartók a-t-il été inspiré par Daphnis et Chloé de Ravel dans son ballet le Prince de bois?“ *Studia Musicologica* 48/1 (2007), S. 133-145.

SZŐNYI-SZERZŐ, Katalin. „‚A fából faragott királyfi‘ szöveges dokumentumai [Die Textdokumente von ‚Der holzgeschnitzte Prinz‘].“ *Zenetudományi Dolgozatok* (1980), 315-323.

TALLIÁN, Tibor. *A Magyar Királyi Operaház ‘Das Ungarische Königliche Opernhaus] (= Magyar Színháztörténet II. 1873-1920* [Ungarische Theatergeschichte II. 1873-1920], hrsg. von Tamás Gajdó), Magyar Könyvklub – Országos Színhástörténeti Múzeum és Intézet: Budapest, 2001, S. 54-101.

———. Intézménytörténet és nemzetközi repertoár 1912-1919. In: *A Budapesti Operaház 100 éve*, hrsg. Von Géza Staud, Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1984.

———. „Das holzgeschnitzte Hauptwerk.“ *Studia Musicologica* 37/1 (1998), S. 51-67.

10.18132/LFZE.2016.19

———. „Béla Bartók: Composer of Folk Songs.“ *Hungarian Music Quarterly* 9/1-2 (1998), S. 5-9.

———. *Béla Bartók. Sein Leben und Werk*. Budapest: Corvina, 1988.

———. „A gróf szolgálatban.Bánffy Miklós az Operaház élén (1912-1918)“, *Protestáns Szemle* 54/3 (1993), S. 189-197.

———. „Bartók and Words.“ In *Bartók és a Szavak - Bartók et Les Mots - Bartók and Words*, hrsg. von György Somlyó. Budapest: Corvina Könyvkiadó, 1982 (Arion - Almanach International de Poésie 13), S. 78-83.

TESTA, Alberto. „Bartók Nell'estetica Del Balletto Moderno in Generale E Nell'opera Di Millos in Particolare.“ *Nuova Rivista Musicale Italiana* 1 (1981), S. 227-40.

THORGEIRSDOTTIR, Sigridur. *Vis Creativa. Kunst und Wahrheit in der Philosophie Nietzsches*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1996.

UJFALUSSY, József. *Béla Bartók*. Budapest: Corvina, 1973.

VESTER, Anne: „Der holzgeschnitzte Prinz — ein Schlüsselwerk?“ *Studia Musicologica* 53/1-3 (2012), S. 211-230.

VIKÁRIUS, László/ GOMBOCZNÉ KONKOLY, Adrienne (Hg.). *Briefwechsel zwischen Bartók und der Universal Edition: Ein Querschnitt*. Budapest: Bartók-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 2003.

———. „‚Per introdurre': A bartóki bevezetés megformálásának problematikája [‚Per introdurre': Über Anfangsmomente in Bartóks Schaffen].“ *Magyar Zene* 35/2 (1994), S. 190-203.

———. „Corrections versus Revision: In Search of the Meaning of Alterations to the ‚Text' in Bartók's Compositional Sources.“ *Studia Musicologica* 37/1 (1996), S. 69-91.

———. *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában: a hatás jelenségének értelmezéséhez [Modell und Inspiration im musikalischen Denken Bartóks: zur Deutung des Phänomens des Einflusses]*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999 (Ars longa).

———. (Hg.): *Commentary to Béla Bartók:* Duke Bluebeard's Castle*, Op. 11. Facsimile of the Autograph Draft*, Budapest: Balassi Kiadó/ Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 2006.

———. „A csodálatos mandarin átlényegülései. A műfajválasztás jelentősége Bartók pantomimjának keletkezéstörténetében [Wesensverwandlungen des Wunderbaren Mandarins. Zur Bedeutung der Gattungswahl in der Entstehungsgeschichte von Bartóks Pantomime].“ *Magyar Zene* 51/4 (2013), S. 410-444.

———. „Intimations through Words and Music: Unique Sources to Béla Bartók's Life and Thought in the Fonds Denijs Dille (B-Br).“ *Revue belge de musicologie/Belgisch tijdschrift voor muziekwetenschap* 67 (2013), S. 180-217.

———. „‚Karóval jöttél, nem virággal'. A *horror quotidiani* Bartók művészetében [‚Mit einem Pfahl kamst du, nicht mit einer Blume'. Der *horror quotidiani* in der Kunst Bartóks].“ In *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére: Tanulmányok, emlékírások, hommage-ok [Festschrift zum Gedenken an József Ujfalussy: Studien, Erinnerungen, Hommagen]*, hrsg. v. Melinda Berlász und Márta Grabócz. Budapest: L'Harmattan, 2013, S. 263-269.

10.18132/LFZE.2016.19

VOLLMER, Hartmut. *Die literarische Pantomime. Studien zu einer Literaturgattung der Moderne*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2011.

WAGNER, Richard. „Das Kunstwerk der Zukunft." In *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, hrsg. von Richard Wagner. Vierte Auflage. Bd. 3. Leipzig: C.F.W. Siegels Musikalienhandlung, R. Linnemann, 1907, S. 42-177.

———. „Oper und Drama. Teil 2, 3. Eine Mitteilung an meine Freunde." In *Gesammelte Schriften Und Dichtungen*, hrsg. von Richard Wagner. Bd. 4. Leipzig: C.F.W. Siegels Musikalienhandlung, R. Linnemann, 1907, S. 1-299.

WANGENHEIM, Annette von. *Béla Bartók, „Der Wunderbare Mandarin". Von der Pantomime zum Tanztheater*. Overath bei Köln: Steiner, 1985 (Die Tanzarchiv-Reihe 21).

WEIMAR, Klaus (Hg.). *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte.* Berlin: de Gruyter, 2007.

WEISSER, Elisabeth. *Georg Lukács' Heidelberger Kunstphilosophie*. Bonn: Bouvier, 1992 (Neuzeit und Gegenwart 7).

WILEY, Roland John (Hg.). *A Century of Russian Ballet: Documents and Accounts, 1810-1910*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1990.

———. *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. Oxford [Oxfordshire]; New York: Clarendon Press ; Oxford University Press, 1985.

WILPERT, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur*. Achte, verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: A. Kröner, 2001.

WIRTH, Uwe: „Intermedialität". In ANZ, Thomas (Hrsg.). *Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. 1: Gegenstände und Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2007, S. 254-264.

WOITAS, Monika: *Im Zeichen des Tanzes. Zum ästhetischen Diskurs der darstellenden Künste zwischen 1760 und 1830*. Herbolzheim: Centaurus, 2004 (Beträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik 6).

———. „Salvatore Viganó und die Vision eines romantischen Tanztheaters." In OBERZAUCHER, Gunhild/ BRANDENBURG, Daniel/ WOITAS, Monika (Hg.). *Prima la danza! Festschrift für Sibylle Dahms*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 189-114.

WOLF, Werner. „Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien." In HAUTHAL, Janine u. a. (Hg.). *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2007, S. 25-64.

———. „Musicalized Fiction and Intermediality: Theoretical Aspects of Word and Music Studies". In BERNHART, Walter/ SCHER, Steven Paul/ WOLF, Werner (Hrsg.). *Word and Music Studies: Defining the Field. Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997*. Amsterdam: Rodopi, 1999 (Word and Music Studies 1), S. 37-58

10.18132/LFZE.2016.19

Anhang

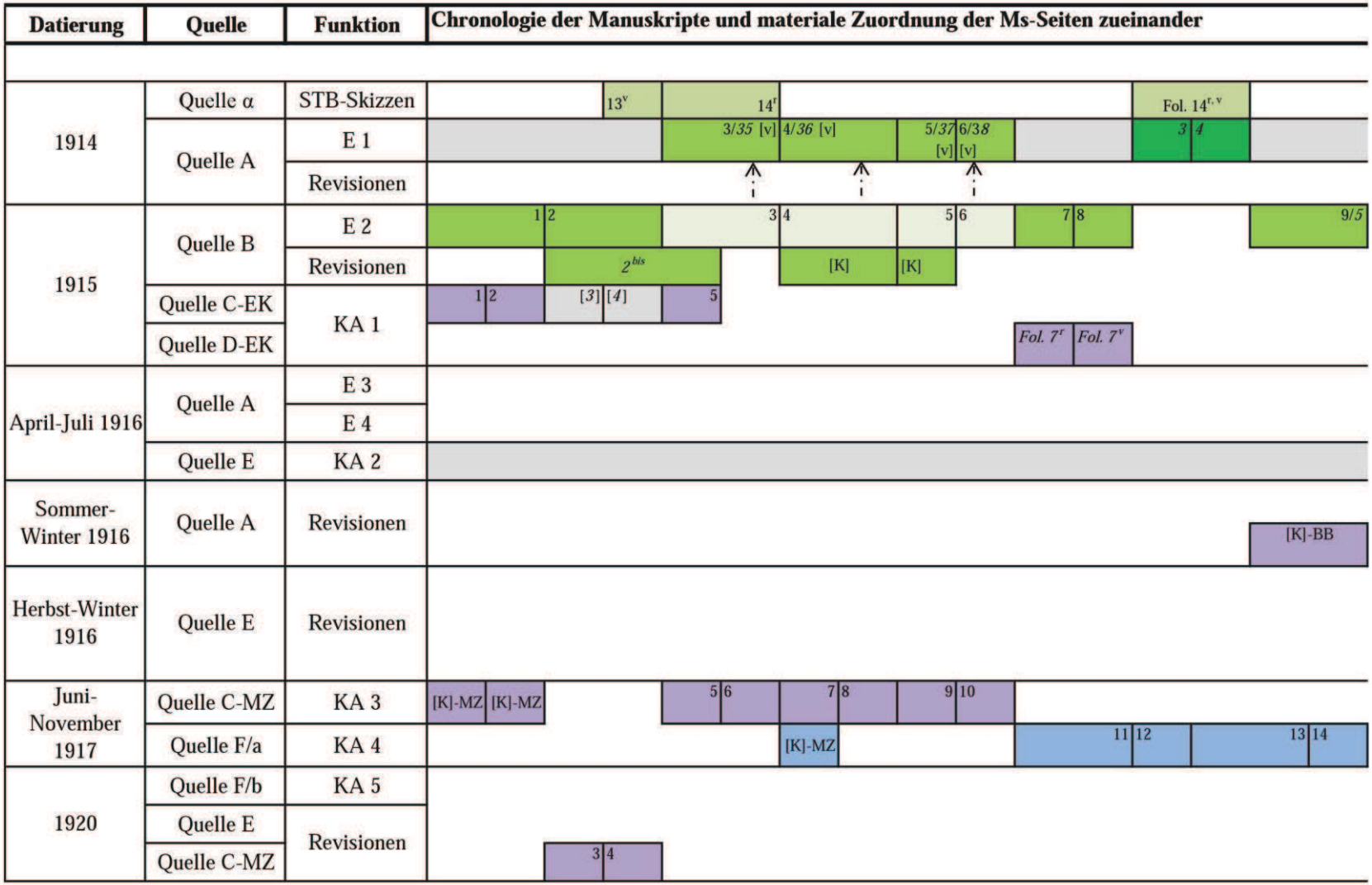
Tabellen

Tabelle 7: Die Notenpapiersorten in den Manuskripten des Tanzspiels *Der holzgeschnitzte Prinz*

14linig (ungarisch, ohne Schutzmarke)	**A**: 26 (BB; nach Archiv-Seitenzählung)	
16linig (ungarisch, ohne Schutzmarke)	**A**: 8 (nach Archiv-Seitenzählung), 9, 10, 14, 19b, 21, 23, 25 (MZ); 20, 24, 25 (BB)	**E**: 36
18linig (ungarisch, ohne Schutzmarke)	**A**: 24 (nach Archiv-Seitenzählung), 29 (nach Paginierung BB; Fragment S. 42 nach Archiv-Seitenzählung)	
J.E.&Co. | Protokollschutzmarke | Nr. 6 | 20 linig (Wien)	**A**: 5, 6, 12, 13, 14 (BB)	**C**: 1, 2 (MZ), **E**: 44 (BB)
20linig (ungarisch, ohne Schutzmarke)		
J.E.&Co. |Deposé | Nr. 8 | 24 linig (Wien)		

10.18132/LFZE.2016.19

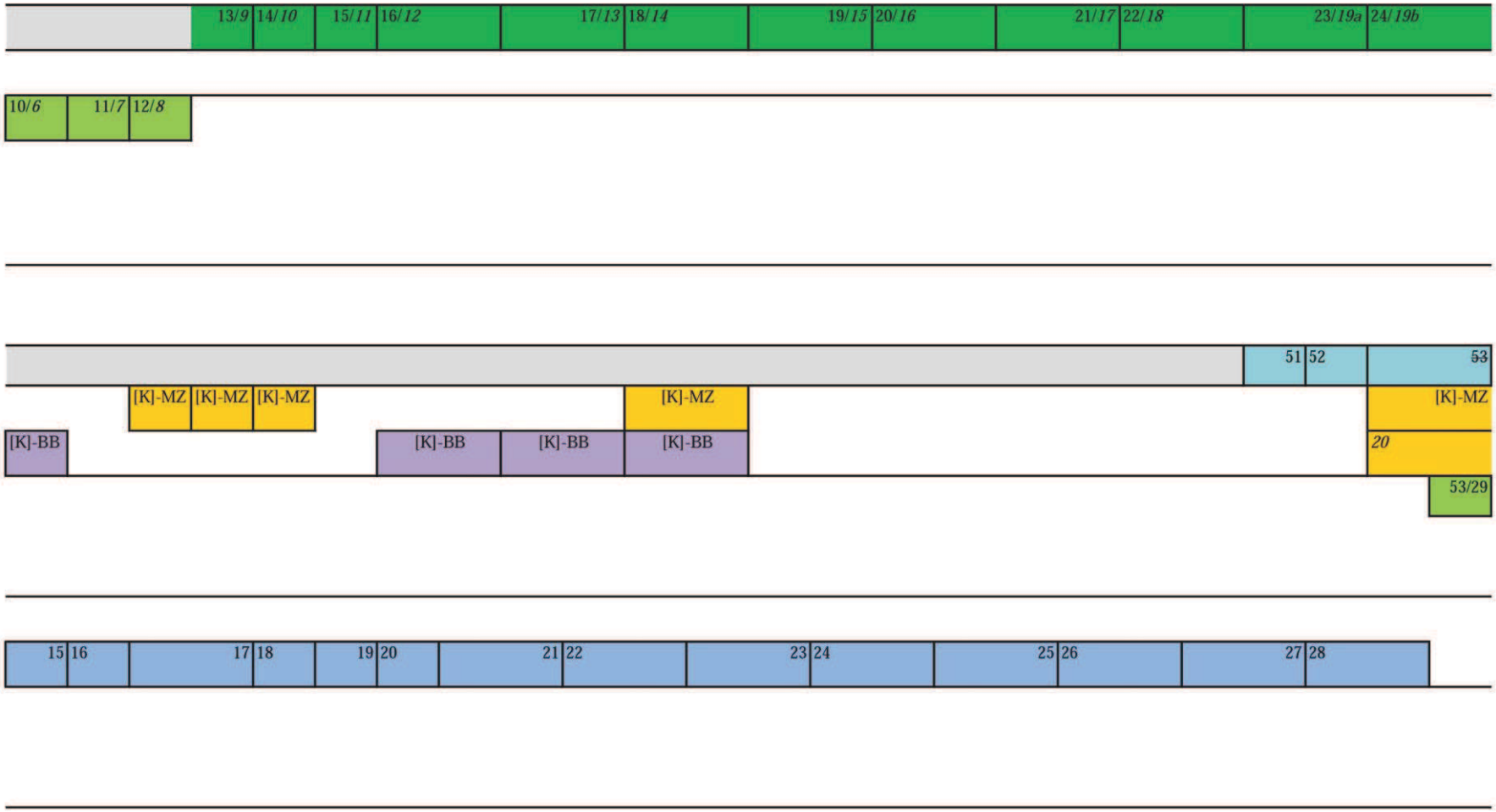
Tabelle 8: Chronologie der Entstehung des Tanzspiels *Der holzgeschnitzte Prinz*



10.18132/LFZE.2016.19

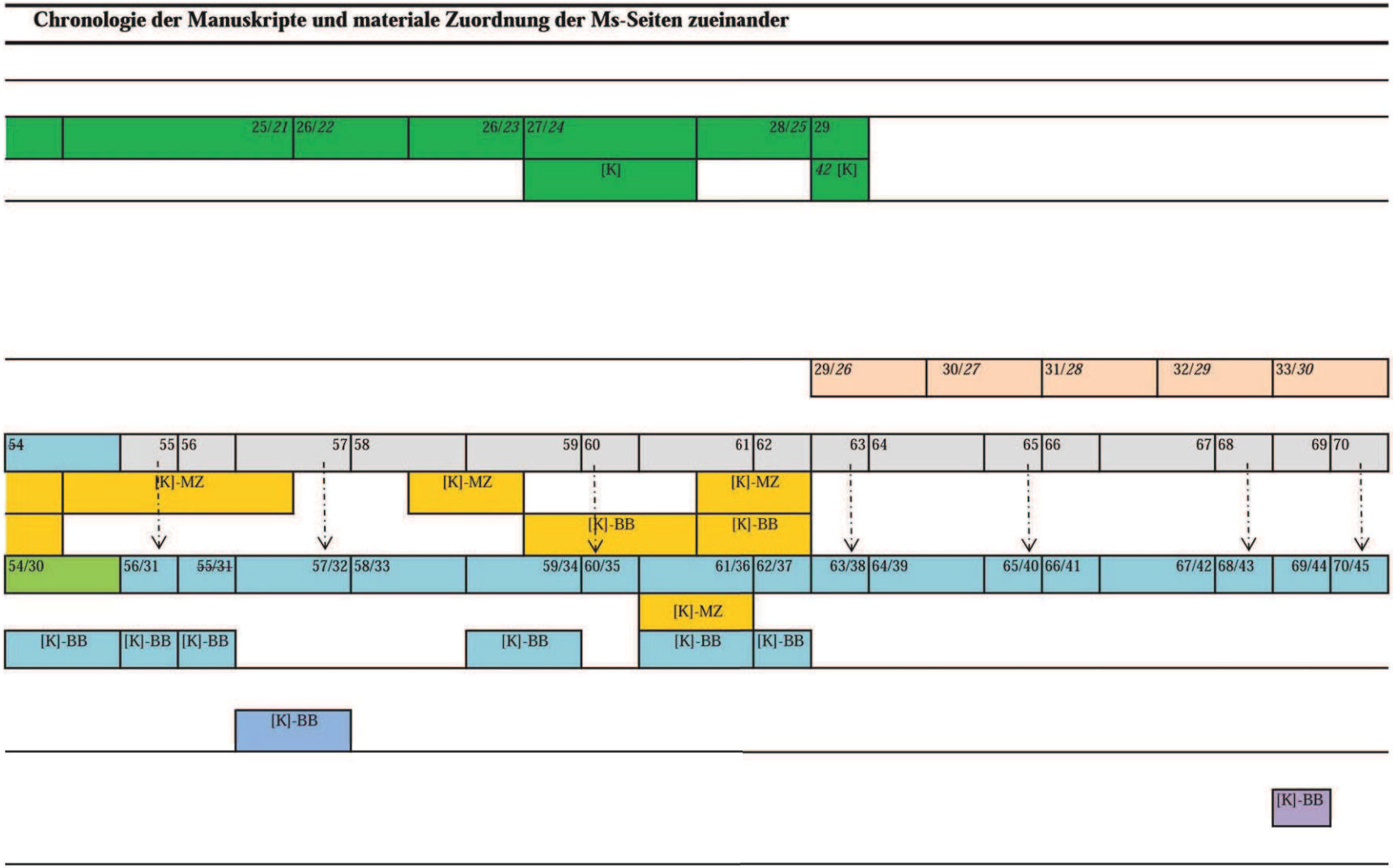
Fortsetzung Tabelle 8

Chronologie der Manuskripte und materiale Zuordnung der Ms-Seiten zueinander



10.18132/LFZE.2016.19

Fortsetzung Tabelle 8

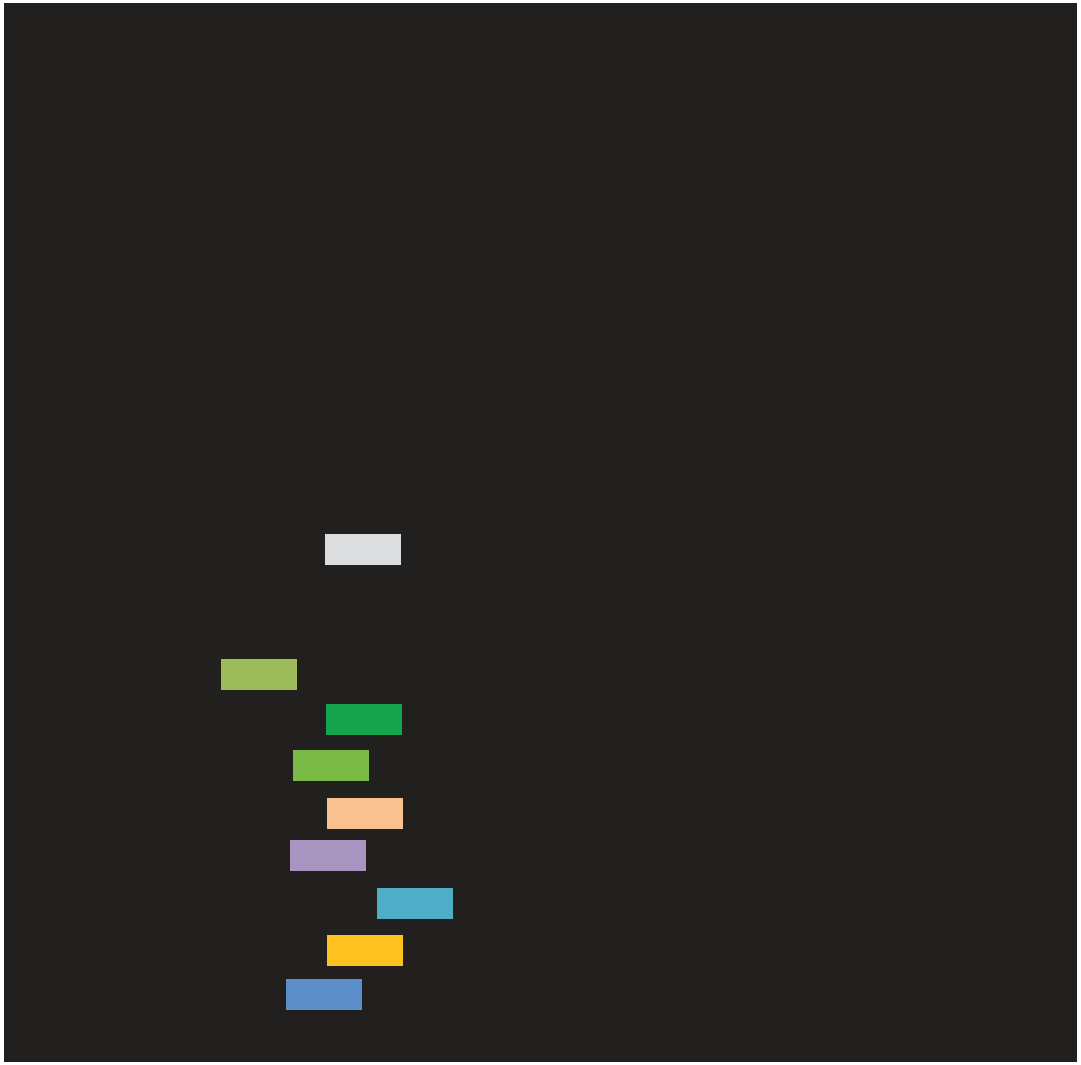


10.18132/LFZE.2016.19

Fortsetzung Tabelle 8

Chronologie der Manuskripte und materiale Zuordnung der Ms-Seiten zueinander

		34/*31*	35/*32*		36/*33*	37/*34*		
71/46	72/47	73/48	74/49	75/50	76/51	77/52	78/53	79/54
71/46	72/47	73/48	74/49	75/50	76/51	77/52	78/53	79/54
46	47	48	49		50	51		52



10.18132/LFZE.2016.19

Tabelle 9: Ziffern-Buchstabengliederung der Handlungsbeschreibungen

1					
2	**1.**			8^{+6}	Vorhang [...]
	a.			9^{-7}	Die Prinzessin rührt sich [...]
		b.?		*10^{+7}?*	
3_v	b.	c.		11^{+1}	I.Tanz
	c.	d.		14^{-3}	Die Fee regt sich [...]
	2.			verworfen; vgl. mit Zf. 15^{+9}	Das Tor des zweiten Schlößleins tut sich auf [...]
	a.			verworfen; vgl. mit Zf. 15^{+10}	Die Fee gebietet mit energischen Bewegungen [...]
	b.			verworfen; vgl. mit Zf. 16^{-4}	Die Prinzessin sträubt sich übermütig [...]
4_v	c.			unbekannt, da überklebt und revidiert; vgl. mit Zf. 16^{+5}-19^{-3}	Die Fee wiederholt die befehlenden Gesten, [...] Ende des I. Tanzes.
	d.			19^{+1}	Der Prinz macht sich auf den Weg. [...] die Fee ... kommt ... dem Prinzen entgegen.
	e.			20^{-4}	Der Prinz erblickt sie, wendet sich ab [...]
5_v	f.			20^{+6}	Die Prinzessin wird [...] sichtbar.
	3.			21^{-4}	Der Prinz: „Ich liebe sie!“
	a.			21_{+4}	Er setzt sich und sinnt nach [...]
	b.			21^{+12}	Er springt auf.
6_v	c.			22^{+1}	„Ich gehe einfach zu ihr hinauf“ …
	d.			$22^{+3, 5, 7}$	Die Fee [...] verzaubert den Wald (3 Gesten)
	4.			23^{+1}	II. Tanz
			a.	26^{+1}	Der Prinz dringt vor.

[837] Die Handlungsbeschreibungen in deutscher Sprache sind dem KA UE 6635 entnommen. Ergänzungen fanden auf Basis des Entwurfs (PB 33PS1) sowie KA 2 (PB 33PFC2) statt, siehe dazu Tabelle 6: Handlungsbeschreibungen und Regieanweisungen in den Quellen des Tanzspiels *Der holzgeschnitzte Prinz*.

[838] Es wurde die Paginierung Bartóks angegeben, für die Archiv-Seitenzählung siehe die Angaben in Tabelle 8: Chronologie der Entstehung des Tanzspiels *Der holzgeschnitzte Prinz*. Es sei außerdem darauf hingewiesen, dass die roten Gliederungsbuchstaben und-ziffern nur bis Zf. 99 reichen

10.18132/LFZE.2016.19

7	a.	[redacted]	a.	b.	27^{+1}	(Der eigentliche Tanz des Waldes)
	a.1				28^{+1}	[keine Angaben in den Manuskripten]
8	b.				verworfen	
	c.				verworfen	
4	[redacted]	c.			33^{+1}	Kampf
9	d., d1, d1				verworfen	
	e.				35^{+1}	Es gelingt ihm, sich durchzuringen;
	f.				36^{+4}	der Wald beruhigt sich allmählich.
	g.				verworfen	
10	h.				unbekannt, da überklebt und revidiert; vgl. mit Zf. 38^{+2}-39^{-1}	(Das Ende des II. Tanzes) Der Prinz, von seiner Müdigkeit erholt, entschließt sich zum Weitergehen, und schreitet zum Steg;
	i., i., i.				$39^{+1, 3, 5}$	doch die Fee verzaubert auch den Bach;
	5.				40^{-4}	III. Tanz
11	a.				42^{+1}	er kehrt mutlos zurück,
	b.				43^{+1}	Wellentanz sofort wieder heftig einsetzt
12	c.				45^{+1}	wie bei 42
	d.				46^{+1}	wie bei 43
13	e.				47^{+1}	wie bei 42
	f.				48^{+1}	wie bei 43
14	g.				50^{+1}	Der Prinz sieht die Vergeblichkeit
	h.				51^{+5}	Er hat eine Idee.
	6.				53^{+1}	Er nimmt seinen Stab, und ... Mantel
16	a.				62^{+4}	Er stellt sich auf den Stein und hebt den Stab [...]
	b.				62^{+5-6}	Gespannte Erwartung.
	c.				63^{+1}	Die Prinzessin arbeitet ruhig in ihrem Schlößchen.
	d.				63^{+6}	zwar bemerkt sie den Stab mit dem Mantel,
	e.				64^{-4}	doch kümmert sie sich nicht darum.
	f.				64^{-1}	Der Prinz verzweifelt
	7.				64^{+4}	Doch kommt ihm eine neue Idee
17	a.				unbekannt, da überklebt und revidiert;	Er hebt den Stab mit Mantel und Krone.

10.18132/LFZE.2016.19

		[redacted]	vgl. mit Zf. 67^{+1}	
	b.		unbekannt, da überklebt und revidiert; vgl. mit 67^{+2-3}	Gespannte Erwartung, wie bei 63
	c.		67^{+5}	Die Prinzessin
	d.		68^{+2}	erblickt den Stab abermals,
	e.		68^{+3}	doch übt er auch so keinen Eindruck auf sie aus.
	f.		69^{+1}	Der Prinz verzweifelt. Wie bei 64
18	8.		unbekannt, da überklebt und revidiert; vgl. mit Zf. 70^{-1}	Dem Prinzen kommt abermals eine neue Idee.
	a.		unbekannt, da überklebt und revidiert; vgl. mit Zf. 73^{-4-3}	Er hält den Stab hoch empor.
	b.		73^{+5}	Die Prinzessin bemerkt den goldlockigen Stab,
	9.		74^{+1}	kommt schon frohlockend aus ihrem Schlößchen
19	a.		78^{+4}	Die Prinzessin ist unten angelangt. Der Prinz tritt hinter dem Stabe hervor [...].
	b.		79^{-3}	Doch sie weicht erschaudernd [...] zurück.
	a.1		79^{-2}	Verfolgungsspiel
	b.1		79^{-1}	
	c.		81^{+1}	Die Fee belebt mit drei Gesten den Stab,
	10.		82^{+1}	der sich in Bewegung setzt.
	a.		82^{+4}	[keine Angaben in den Manuskripten]
	b.		83^{+3}	Die Prinzessin will zur Holzpuppe, der Prinz stellt sich dazwischen; die Prinzessin weicht ihm ärgerlich aus.
20	b.		83^{+5}	Verfolgungsspiel
	b1		84^{+5}	
	b.		85^{+2}	
	b.		85^{+4}	
	b1		86^{+1}	
21	**11.**		88^{+5}	IV. Tanz
	a.		91^{+1}	[keine Angaben in den Manuskripten]
22	b.		99^{+5}	Die Prinzessin weicht ihm ärgerlich aus.

10.18132/LFZE.2016.19

Tabelle 10: Die Tempi im Tanzspiel *Der holzgeschnitzte Prinz*

Proben-ziffer, Takt	PB33PS1	BA-N: 1992/7-8	BA-N: 1992/1-5; BA-N: 1992/6, 9	PB33PFC2	PB33FSFC3	BA-N 2158 (Opernhaus-Partitur)	UE 6635	UE 6638
0^{+1}				[S. 1] Molto moderato (♩=112)	Molto moderato ♩=112	Molto moderato ♩=112	Molto moderato (♩=112)	Molto moderato (♩=112)
2^{+1}				(♩=100)	♩=100	♩=100	(♩=100)	♩=100
5^{+9}				[S. 3] Poco a poco più mosso	Poco a poco più mosso	Poco a poco più mosso	Poco a poco più mosso	Poco a poco più mosso
6^{+6}				Più mosso (♩=120)	Più mosso	Più mosso ♩=120	Più mosso (♩=120)	Più mosso
8^{-6}				[S. 4] Più mosso (♩=120)	Più mosso ♩=120	Più mosso ♩=120		Più mosso (♩=120)
8^{+1}				(♩=144)	♩=144	♩=144	(♩=144)	♩=144
8^{+9}				ritardando	ritardando	ritardando	ritardando	ritardando
8^{+10}								
9^{-8}					molto	molto		rit. molto
9^{-7}				Allegretto scherzando (♩=130)	Allegretto scherzando ♩=130	Allegretto scherzando ♩=130	Allegretto scherzando (♩=130)	Allegretto scherzando (♩=130)
9^{-3}				poco rit. al	poco rit. al	poco rit. al	poco rit. al	poco rit. al
9^{-2}				Meno mosso (♩=126)	Meno mosso ♩=126	Meno mosso ♩=126	Meno mosso (♩=126)	Meno mosso (♩=126)
9^{+4-5}				[S. 5] poco accel. al	poco accel. al	poco accel. al	poco accel. al	poco accel.
10^{+1}				Allegretto scherzando	Allegretto scherzando	Allegretto scherzando	Allegretto scherzando	Allegretto scherzando
10^{+4}				Meno mosso (♩=112)	Meno mosso ♩=112	Meno mosso ♩=112	Meno mosso (♩=112)	Meno mosso (♩=112)
10^{+5-6}				poco accel.	poco accel.	poco accel.	poco accel.	poco accel.
10^{+7}				poi rit.	poi rit. al	poi rit. al	poco rit. al	rit.
10^{+8}	[S. 3] Meno mosso			al Meno mosso	Meno mosso	Meno mosso	Meno mosso	Meno mosso
11^{+1}	Molto moderato			Molto moderato (♩=100)	Molto moderato ♩=100	Molto moderato ♩=100	Molto moderato (♩=100)	Molto moderato (♩=100)
12^{-3}	poco più vivo			poco più vivo	poco più vivo	poco più vivo	poco più vivo	poco più vivo
12^{+5-6}	rit. al			[S. 6] rit. al	rit. al	rit. al	rit. al	rit.
12^{+7}	Molto moderato			Molto moderato	Molto moderato	Molto moderato	Molto moderato	Molto moderato

10.18132/LFZE.2016.19

Fortsetzung Tabelle 10

Proben-ziffer, Takt	PB33PS1	BA-N: 1992/7-8	BA-N: 1992/1-5; BA-N: 1992/6, 9	PB33PFC2	PB33FSFC3	BA-N 2158 (Opernhaus-Partitur)	UE 6635	UE 6638
13^{-1}	poco ritard.			poco ritard.	poco ritard.	poco ritard.	poco ritard.	poco rit.
13^{+1}	Più vivo del molto moderato			Più vivo del molto moderato	Più vivo del molto mod.	Più vivo del molto mod.	Più vivo del molto moderato	Più vivo del molto mod.to
13^{+4}	Ancora più vivo			ancora più vivo	Ancora più vivo	ancora più vivo	Ancora più vivo	ancora più vivo
14^{-1}	ritard.			ritard.	ritard.	ritard.	ritard.	ritard.
14^{+1}	Moderato			Moderato	Moderato	Moderato	Moderato	Moderato
15^{+1}	Più lento (quasi molto moderato)			Più lento (quasi molto moderato) (𝅗𝅥=96)	Più lento (quasi molto moderato) ♩=96	Più lento (quasi molto moderato) ♩=96	Più lento (quasi molto moderato) (𝅗𝅥=96)	Più lento (quasi molto mod.to) 𝅗𝅥=96
15^{+3}	poco rit.			poco rit.	poco rit.	poco rit.	poco rit.	poco rit.
15^{+4}	a tempo			a tempo (𝅗𝅥=100)	a tempo ♩=100	a tempo ♩=100	a tempo (♩=100)	a tempo (♩=100)
15^{+6-7}	stringendo al			stringendo al	stringendo al	stringendo al	stringendo	stringendo
15^{+8}				[S. 7] Allegro (𝅗𝅥=138)	Allegro ♩=138	Allegro ♩=138	Allegro (♩=138)	Allegro (♩=135)
16^{-4}				Più allegro (♩=176)	Più allegro ♩=176	Più allegro ♩=176	Più allegro (♩=176)	Più allegro (♩=176)
16^{+5}				Meno mosso (𝅗𝅥=152)	Meno mosso ♩=152	Meno mosso ♩=152	Meno mosso (𝅗𝅥=152)	Meno mosso (♩=152)
17^{+1}				Più allegro (♩=176)	Più allegro ♩=176	Più allegro ♩=176	Più allegro (♩=176)	Più allegro (♩=176)
18^{+5}				[S. 8] sempre accel.	sempre accel.	sempre accel.	sempre accel.	sempre accel.
19^{-6}				**Vivacissimo [♩ korr. in] (♩.=76-70)**	Vivacissimo ♩=76-70	Vivacissimo ♩=76-70	Vivacissimo (♩=76-70)	Vivacissimo (♩=76-70)
19^{-1}				**[poco rit. korr. in] allargando**	poco rit.	poco rit.	allargando	poco rit.
19^{+1}				Andante (♩=100)	Andante 𝅗𝅥=100	Andante 𝅗𝅥=100	Andante (♩=100)	Andante (𝅗𝅥=100)
20^{-5}				ritenuto	riten.	riten.	ritenuto	riten.
20^{-4}				[S. 9] a tempo (𝅗𝅥=112)	a tempo ♩=112	a tempo ♩=112	a tempo (♩=112)	a tempo (♩=112)
20^{+1}				accel.	accel.	accel.	accel.	accel.
21^{8}				poco a poco allargando	poco a poco allargando	poco a poco allargando	poco a poco allargando	poco a poco allargando

10.18132/LFZE.2016.19

Fortsetzung Tabelle 10

Proben-ziffer, Takt	PB33PS1	BA-N: 1992/7-8	BA-N: 1992/1-5; BA-N: 1992/6, 9	PB33PFC2	PB33FSFC3	BA-N 2158 (Opernhaus-Partitur)	UE 6635	UE 6638
21^{-7}				al			al	
21^{-6}				Poco lento (𝅗𝅥=92)	Poco lento ♩=92	Poco lento ♩=92	Poco lento (𝅗𝅥=92)	Poco lento (♩=92)
21^{-5}				Più lento ♩=80	Più lento ♩=80	Più lento ♩=80	Più lento (♩=80)	Più lento (♩=80)
21^{+2}				poco accel.	poco accel.	poco accel.	poco accel.	poco accel.
21^{+4}				allargando	allargando T. 4-5	allargando	allargando	allargando
21^{+6}				Lento (♩=66-60)	Lento ♩=66-60	Lento ♩=66-60	Lento (𝅗𝅥=66-60)	Lento (♩=66-60)
				𝅗𝅥=𝅗𝅥	♩=𝅗𝅥	♩=𝅗𝅥	𝅗𝅥=𝅗𝅥	♩=𝅗𝅥
21^{+11}				rit. Lunga	rit. (lunga)	rit. (lunga)	rit. lunga	rit. (lunga)
21^{+12}				Non troppo lento (♩=160)	♩=160 Non troppo lento	♩=160 Non troppo lento	Non troppo lento (♩=160)	non troppo lento (♩=160)
21^{+13}				Allegro (♩=152)	Allegro 𝅗𝅥=152	Allegro ♩=152	Allegro (𝅗𝅥=152)	Allegro (♩=152)
22^{+7}				[S. 10] Più vivo **♩=160**	Più vivo **♩=160**	Più vivo **♩=160**	Più vivo 𝅗𝅥=160	Più vivo (𝅗𝅥=160)
23^{+1}				Assai moderato (♩=72)	Assai moderato ♩=72	Assai moderato 𝅗𝅥=72	Assai moderato (♩=72)	Assai moderato (♩=72)
24^{+1}				Più andante (♩=80-88)	Più andante ♩=80-88	Più andante ♩=80-88	Più andante (𝅗𝅥=80-88)	Più andante (𝅗𝅥=80-88)
26^{+1}		𝅗𝅥=72		[S. 11] (♩=72)	♩=72	𝅗𝅥=72	𝅗𝅥=72	♩=72
27^{+1}		Più moderato ♩=66		Più moderato (♩=66)	Più moderato 𝅗𝅥=66	Più moderato 𝅗𝅥=66	Più moderato (♩=66)	Più moderato (♩=66)
28^{+1}		Più lento ♩=63		Più lento (𝅗𝅥=63)	Più lento ♩=63	Più lento ♩=63	Più lento (♩=63)	Più lento (♩=63)
28^{+2}		poco rit.		poco rit.	poco rit.	poco rit.	poco rit.	poco rit.
29^{-2}		a tempo		a tempo	a tempo	a tempo	a tempo	a tempo
29^{-1}		molto rit		**[poco korr. in] molto rit.**	molto rit.	molto rit.	molto rit.	molto ritard.
29^{+1}	[S. 3r] Moderato a tempo ♩=72			Moderato (a tempo) (♩=72)	Moderato a tempo ♩=72	Moderato a tempo ♩=72	Moderato (a tempo) (♩=72)	Moderato a tempo (♩=72)
30^{+9}	poco rit.			[S. 12] poco rit.	poco rit.	poco rit.	poco rit.	poco rit.
30^{+10}	Più vivo (assai Andante) ♩=84			Più vivo (**andante assai**) (♩=84)	Più vivo (assai andante) 𝅗𝅥=84	Più vivo (assai andante) ♩=84	Più vivo (Andante assai) (♩=84)	Più vivo (assai Andante) (♩=84)
32^{+1}	sempre più agitato							
33^{-1}				[S. 13] accel.	accel.		accel.	accel.

10.18132/LFZE.2016.19

Fortsetzung Tabelle 10

Proben-ziffer, Takt	PB33PS1	BA-N: 1992/7-8	BA-N: 1992/1-5; BA-N: 1992/6, 9	PB33PFC2	PB33FSFC3	BA-N 2158 (Opernhaus-Partitur)	UE 6635	UE 6638
X 34^{+1}	[S. 4r] accel.				accel.	accel.		
33^{+1}	Allegro ♩=92			Allegro (♩=92)	Allegro ♩=92	Allegro ♩=92	Allegro (♩=92)	Allegro (♩=92)
33^{+2}	♩=100			(♩=100)	♩=100	♩=100	♩=100	♩=100
34^{-1}	♩=92			(♩=92)	♩=92	♩=92	♩=92	♩=92
34^{+1}	♩=100			(♩=100)	♩=100	♩=100	♩=100	♩=100
34^{+4}	♩=92			(♩=92)	♩=92	♩=92	♩=92	♩=92
35^{-1}	rit.			poco rit.	poco rit.	poco rit.	poco rit.	poco rit.
35^{+1}	[S. 9] Meno mosso ♩=58			Meno mosso (♩=58)	Meno mosso ♩=58	Meno mosso ♩=58	Meno mosso ♩=58	Meno mosso ♩=58
35^{+2}	rit.			rit.	rit.	rit.	rit.	rit.
35^{+3}	a tempo rit.			a tempo rit.	a tempo	a tempo rit.	a tempo rit.	a tempo
36^{-1}	a tempo rit.			a tempo rit.	rit.	a tempo rit.	a tempo rit.	rit.
36^{+1}	**a tempo più rit.**			**a tempo molto rit.**	**molto rit.**	molto rit.	a tempo molto rit.	molto rit.
36^{+2}	♩=70-78 a tempo (poco più vivo)			[S. 14] a tempo (poco più vivo) (♩=70-78)	a tempo (poco più vivo) ♩=70-78	a tempo (poco più vivo) ♩=70-78	a tempo (♩=70-78) (poco più vivo)	a tempo (poco più vivo)(♩=70-78)
37^{+1}	assai andante ♩=86			**Andante assai** (♩=86)	assai andante ♩=86	assai andante ♩=86	Andante assai (♩=86)	Assai andante (♩=86)
37^{+8-9}	poco a poco meno mosso al			[S. 15] Poco a poco meno mosso	Poco a poco meno mosso	Poco a poco meno mosso	Poco a poco meno mosso	poco a poco meno mosso
38^{-1}				al			al	
38^{+1}	Adagio			Adagio	Adagio	Adagio	Adagio (♩=54-48)	Adagio
38^{+3}	♩=116 Allegro			Allegro (♩=116)	**Allegro ♩=116**	Allegro ♩=116	Allegro (♩=116)	Allegro (♩=116)
38^{+4}				𝅗𝅥=♩			(𝅗𝅥=♩)	
39^{-4}	Più allegro ♩=138-152			Più allegro (♩=138-152)	Più allegro ♩=138-152	Più allegro ♩=138-152	Più allegro (♩=138-152)	Più allegro (𝅗𝅥=138-152)
40^{-4}	Andante ♩=80			Andante (♩=80)	Andante ♩=80	Andante ♩=80	Andante (♩=80)	Andante (♩=80)
42^{+1}	[S. 11] ♩=100 Più mosso			[S. 16] Più mosso (♩=100)	Più mosso ♩=100	Più mosso ♩=100	Più mosso (♩=100)	Più mosso (♩=100)
43^{-1}				poco rit.	poco rit.	poco rit.	poco rit.	poco rit.

10.18132/LFZE.2016.19

Fortsetzung Tabelle 10

Proben-ziffer, Takt	PB33PS1	BA-N: 1992/7-8	BA-N: 1992/1-5; BA-N: 1992/6, 9	PB33PFC2	PB33FSFC3	BA-N 2158 (Opernhaus-Partitur)	UE 6635	UE 6638
43^{+1}	a tempo (più mosso, agitato) ♩=90			a tempo (più mosso, agitato) (𝅗𝅥=90)	𝅗𝅥=90 a tempo (più mosso, agitato)	♩=90 a tempo (più mosso, agitato)	a tempo (più mosso, agitato) (♩=90)	♩=90 a tempo (più mosso, agitato)
45^{+1}	[S. 12] ♩=100			[S. 17] Piu mosso (𝅗𝅥=100)	♩=100	♩=100	Piu mosso (𝅗𝅥=100)	♩=100
46^{-1}				poco rit.	poco rit.	poco rit.	poco rit.	poco rit.
46^{+1}	Agitato			Agitato (♩=108)	Agitato (♩=108)	Agitato (♩=108)	Agitato (♩=108)	Agitato (♩=108)
47^{-1}	poco rit.			poco rit.	poco rit.	poco rit.	poco rit.	poco rit.
47^{+1}	[S. 13] ♩=100			(𝅗𝅥=100)	𝅗𝅥=100	♩=100	♩= 100	♩= 100
48^{-1}				poco rit.	poco rit.	poco rit.	poco rit.	poco rit.
48^{+1}	Molto agitato			Molto agitato (𝅗𝅥=112)	Molto agitato ♩=112	Molto agitato ♩=112	Molto agitato (♩=112)	Molto agitato (♩=112)
49^{+1}	sempre più agitato (Quelle BA-N 2016/b/fol. 1v) nicht von MZ übertragen							
50^{+1}				[S. 18] Poco sostenuto	Poco sostenuto	Poco sostenuto	Poco sostenuto	Poco sostenuto
50^{+3}	[S. 14] Lento			Lento (𝅗𝅥=72)	**Lento [♩=♩ korr. in] ♩= 72)**	Lento (♩=72)	Lento (♩ = 72)	Lento (♩ = 72)
51^{+3}				poco rit.	poco rit.	poco rit.	poco rit.	poco rit.
51^{+5}	Allegro			Allegro (♩=126)	Allegro ♩=126	Allegro ♩=126	Allegro (♩=126)	Allegro (♩=126)
52^{+2}				Più allegro (♩=134)	Più allegro ♩=134	Più allegro ♩=134	Più allegro (𝅗𝅥=134)	Più allegro (♩=134)
53^{+1}	Meno allegro			Meno allegro (𝅗𝅥=116-126)	Meno allegro ♩=116-126	Meno allegro ♩=116-126	Meno allegro (♩=116-126)	Meno allegro (♩=116)
61^{-1}	[S. 16] Più vivo			[S. 20] Più vivo (𝅗𝅥=152)	Più vivo ♩=152	Più vivo 𝅗𝅥=152	Più vivo (♩=152)	
61^{+1}								Più vivo (♩=152)
62^{-1}	a tempo (meno allegro)			a tempo (meno allegro) (♩=108)	𝅗𝅥=108 A tempo (meno allegro)	a tempo (meno allegro) (♩=108)	a tempo (meno allegro) (♩=108)	a tempo (meno allegro) (♩=108)
62^{+4}	Sostenuto			Sostenuto (♩=92)	Sostenuto ♩=92	Sostenuto 𝅗𝅥=92	Sostenuto (♩=92)	Sostenuto (𝅗𝅥=92)

10.18132/LFZE.2016.19

Fortsetzung Tabelle 10

Proben-ziffer, Takt	PB33PS1	BA-N: 1992/7-8	BA-N: 1992/1-5; BA-N: 1992/6, 9	PB33PFC2	PB33FSFC3	BA-N 2158 (Opernhaus-Partitur)	UE 6635	UE 6638
62^{+5-6}	Più sostenuto			Più sostenuto, 𝅗𝅥=80	𝅗𝅥=80 Più sostenuto	Più sostenuto, 𝅗𝅥=80	Più sostenuto (𝅗𝅥=80)	
62^{+6}								Più sost. (𝅗𝅥=80)
63^{-1}				**lunga**	**lunga fermata**	**lunga fermata**		lunga
63^{+1}	Allegretto			Allegretto (♩=100)	Allegretto ♩=100	Allegretto ♩=100	Allegretto (♩=100)	Allegretto (♩=100)
63^{+5}	Più vivo			Più vivo (♩=138)	Più vivo ♩=138	Più vivo ♩=138	Più vivo (♩=138)	Più vivo (♩=138)
64^{-4}	Allegretto			Allegretto (♩=100)	Allegretto ♩=100	Allegretto ♩=100	Allegretto (♩=100)	Allegretto (♩=100)
64^{+1}	Andante			[S. 21] Andante (𝅗𝅥=90)	Andante 𝅗𝅥=90	Andante 𝅗𝅥=90	Andante (𝅗𝅥=90)	Andante (𝅗𝅥=90)
64^{+3}	poco rit.							
64^{+4}	Allegro			Allegro (𝅗𝅥=116-126)	Allegro 𝅗𝅥=116-126	Allegro 𝅗𝅥=116-126	Allegro (𝅗𝅥=116-126)	Allegro (𝅗𝅥=116-126)
67^{+1}	[S. 17] Sostenuto			Sostenuto (♩=92)	Sostenuto ♩=92	Sostenuto ♩=92	Sostenuto (♩=92)	Sostenuto (♩=92)
67$^{+2\,3}$	Più sostenuto			Più sostenuto (𝅗𝅥=80)	Più sostenuto ♩=80	Più sostenuto ♩=80	Più sostenuto (𝅗𝅥=80)	
67^{+3}								Più sostenuto (♩=80)
67^{+5}	Allegretto			Allegretto (♩=100)	Allegretto ♩=100	Allegretto ♩=100	Allegretto (♩=100)	Allegretto ♩=100
68^{+2}				Più vivo (♩=138)	Più vivo	♩=69 meno mosso	Più vivo (♩=138)	Più vivo
68^{+3}				a tempo (𝅗𝅥=100)	a tempo ♩=100	a tempo ♩=100	a tempo (♩=100)	a tempo (♩=100)
X	Andante; korr. in:							
69^{+1}	Appassionato			Appassionato (𝅗𝅥=90)	Appassionato ♩=90	Appassionato ♩=90	Appassionato (𝅗𝅥=90)	Appassionato (♩=90)
69^{+2}	molto rit.			rit. molto	rit. molto	rit. molto	rit. molto	rit. molto
69^{+3}	Adagio			[S. 22] Adagio (𝅗𝅥=72)	Adagio 𝅗𝅥=72	Adagio 𝅗𝅥=72	Adagio (𝅗𝅥=72)	Adagio (𝅗𝅥=72)
70^{-1}	Allegro			Allegro (𝅗𝅥=138-132)	Allegro 𝅗𝅥=138-132	Allegro 𝅗𝅥=138-132	Allegro (𝅗𝅥=138-132)	Allegro (𝅗𝅥=138-132)
70^{+1}				𝅗𝅥=♩	𝅗𝅥=♩	♩=𝅗𝅥	𝅗𝅥=♩	𝅗𝅥=♩
72^{+1}	[S. 18] accel.			accel.	accelerando	accelerando	accel.	accel.
72^{+5}	allargando			allargando	allargando	allargando	allargando	allargando
72^{+6}	Sostenuto			Sostenuto (♩=76)	Sostenuto ♩=76	Sostenuto ♩=76	Sostenuto (♩=76)	Sostenuto (♩=76)
73^{+3}				ritard.	ritard.	ritard.	ritard.	ritard.

10.18132/LFZE.2016.19

Fortsetzung Tabelle 10

Proben-ziffer, Takt	PB33PS1	BA-N: 1992/7-8	BA-N: 1992/1-5; BA-N: 1992/6, 9	PB33PFC2	PB33FSFC3	BA-N 2158 (Opernhaus-Partitur)	UE 6635	UE 6638
73^{+5}	Allegretto			Allegretto (♩=120)	Allegretto ♩=120	Allegretto ♩=120	Allegretto (♩=120)	Allegretto (♩=120)
74^{-5}	stringendo			stringendo	stringendo	stringendo	stringendo	stringendo
74^{-3}	Allegro			Allegro (𝅗𝅥.=80)	Allegro 𝅗𝅥.=80	Allegro 𝅗𝅥.=80	Allegro (𝅗𝅥.=80)	
77^{+1}	sempre più agitato			[S. 23] Più agitato (𝅗𝅥.=84)	Più agitato 𝅗𝅥.=84	Più agitato 𝅗𝅥.=84	Più agitato 𝅗𝅥.=84	Più agitato (𝅗𝅥.=84)
78^{+4}	[S. 19] Sostenuto			Sostenuto (♩=104)	Sostenuto ♩=104	Sostenuto ♩=104	Sostenuto (♩=104)	Sostenuto (♩=104)
78^{+5}	Più mosso			Più mosso (𝅗𝅥=112)	Più mosso 𝅗𝅥=112	Più mosso ♩=112	Più mosso (𝅗𝅥=112)	Più mosso (𝅗𝅥=112)
79^{-2}	Sostenuto			Sosten.	Sostenuto ♩=104	Sostenuto ♩=104	Sostenuto	Sostenuto (♩=104)
79^{-1}	Più mosso			Più mosso	Più mosso 𝅗𝅥=112	Più mosso ♩=112	Più mosso	Più mosso (𝅗𝅥=112)
80^{+5}	sempre più vivo			sempre più mosso	sempre più mosso	Sempre più mosso	Sempre più mosso	sempre più mosso
81^{+1}	Vivacissimo							
82^{+1}	Molto moderato			[S. 24] Molto moderato (♩=94)	Molto moderato ♩=94	Molto moderato ♩=94	Molto moderato (𝅗𝅥=94)	Molto moderato (♩=94)
82^{+3}				poco ritard.	poco rit.	poco rit.	poco ritard.	poco ritard.
82^{+4}	Andante			Andante (♩=84)	Andante 𝅗𝅥=84	Andante 𝅗𝅥=84	Andante (♩=84)	Andante (𝅗𝅥=84)
83^{+1}				stringendo	stringendo	stringendo	stringendo	stringendo
83^{+3}				Più andante (𝅗𝅥=100)	Più andante ♩=100	Più andante ♩=100	Più andante (𝅗𝅥=100)	Più andante (♩=100)
85^{-2}	[S. 20] Poco a poco più vivo			Poco a poco più vivo	poco a poco più vivo	poco a poco più vivo	Poco a poco più vivo	poco a poco più vivo
87^{-1}				[S. 25] al	al	al		al
87^{+1}				Vivace (♩=120)	Vivace ♩=120	Vivace ♩=120	Vivace (♩=120)	Vivace (♩=120)
88^{+1}				Più mosso (𝅗𝅥=134)	Più mosso 𝅗𝅥=134	Più mosso ♩=134	Più mosso (𝅗𝅥=134)	Più mosso (𝅗𝅥=134)
88^{+5}	[S. 21] Allegro			Allegro 𝅗𝅥=123	Allegro ♩=123	Allegro ♩=123	Allegro (♩=123)	Allegro (♩=120)
90^{+1}	Più allegro			Più allegro (♩=152)	Più allegro ♩=152	Più allegro 𝅗𝅥=152	Più allegro (♩=152)	Più allegro (♩=152)
91^{+1}	Allegro			[S. 26] Allegro (𝅗𝅥=106)	Allegro ♩=106	Allegro ♩=106	Allegro (♩=106)	Allegro (𝅗𝅥=106)

10.18132/LFZE.2016.19

Fortsetzung Tabelle 10

Proben-ziffer, Takt	PB33PS1	BA-N: 1992/7-8	BA-N: 1992/1-5; BA-N: 1992/6, 9	PB33PFC2	PB33FSFC3	BA-N 2158 (Opernhaus-Partitur)	UE 6635	UE 6638
91^{+5}	poco acc.			stringendo	stringendo	stringendo	stringendo	stringendo
92^{-2}	rit. al			allarg.	allarg.	allarg.	allarg.	allarg.
92^{-1}	a tempo			al a tempo	al a tempo (♩=106)	al a tempo (♩=106)	al a tempo	al tempo
93^{+1}				Più allegro (♩=116-126)	Più allegro (♩=116-126)	♩=116-126 Più allegro	Più allegro (♩=116-126)	Più allegro (♩=116-126)
95^{-2}	[S. 22] rit.			ritard.	ritard.	ritard.	ritard.	ritardando
95^{+1}	a tempo			a tempo (♩=116-126)	a tempo (♩=116-126)	a tempo (♩=116-126)	a tempo (♩=116-126)	a tempo (♩=116-126)
97^{+1}	Più vivo ♩=140-132			[S. 27] Più vivo (♩=140-132)	Più vivo ♩=140-132	Più vivo ♩=140-132	Più vivo. (♩=140-132)	Più vivo (♩=140-132)
100^{+4}	[S. 23] Molto moderato ♩=72		[S. 51] Molto moderato **(subito)** ♩=72	Molto moderato **(subito)** (♩=72)	Molto moderato (subito ♩=72	Molto moderato ♩=72	Molto moderato. (subito)(♩=72)	Molto moderato (subito)(♩=72)
101^{+5}	poco a poco accel.		poco a poco accel.	poco a poco accel.	Poco a poco accel.	Poco a poco accel.	poco a poco accel.	poco a poco accelerando
102^{+5-6}	sempre accel.		[S. 52] sempre accel.	[S. 28] sempre accel.	sempre accel.	sempre accel.	sempre accel.	
102^{+6}								sempre accel.
103^{-1}					al	al		al
103^{+1}				al			al	
103^{+2}	al							
103^{+3}	Allegro ♩=106		al	Allegro (♩=106)	Allegro (♩=106)	Allegro ♩=106	Allegro (♩=106)	Allegro (♩=106)
103^{+4}			Allegro ♩=106					
103^{+5}	Meno mosso ♩=92		Meno mosso ♩=92	Meno mosso (♩=92)	Meno mosso	Meno mosso ♩=92	Meno mosso (♩=92)	Meno mosso (♩=92)
104^{+1}	♩=86		♩=86	(♩=86)		♩=86		
104^{+2-3}	Sostenuto		♩=60	♩=60	Sostenuto	Sostenuto	Sostenuto (♩=60)	Sostenuto
	♩=60		Sostenuto	Sostenuto		♩=60		
104^{+4}	♩=86		a tempo	a tempo (♩=86)	A tempo	a tempo ♩=86	a tempo	a tempo
	a tempo		♩=86					
104^{+5-6}	Sostenuto		Sostenuto	Sostenuto	Sostenuto	Sostenuto	Sostenuto	Sostenuto
105^{-1}	a tempo		a tempo	a tempo	A tempo	a tempo	a tempo	a tempo
105^{+3-4}				Poco sostenuto	Poco sostenuto	Poco sostenuto	Poco sostenuto	poco sostenuto

10.18132/LFZE.2016.19

Fortsetzung Tabelle 10

Proben-ziffer, Takt	PB33PS1	BA-N: 1992/7-8	BA-N: 1992/1-5; BA-N: 1992/6, 9	PB33PFC2	PB33FSFC3	BA-N 2158 (Opernhaus-Partitur)	UE 6635	UE 6638
106^{-2}	poco rit.							
106^{-1}			poco rit.	poco rit.	rit.	rit.	poco rit.	rit.
X	Più allegro		Più allegro					
X	accel.		[S. 53] accel.					
X	[S. 24a] Vivacissimo		Vivacissimo					
X	Poco meno vivo		Poco meno vivo					
X	poco rit.		poco rit.					
RX	poco rit.		[S. 54] poco rit.					
RX	Meno mosso (comminciandolo molto moderato, poi accelerando il tempo poco a poco sin al prestissimo)		Meno mosso (comminciandolo molto moderato, poi accelerando il tempo poco a poco sin al prestissimo)					
106^{+1}	[S. 24b] Allegretto capriccioso (rubato) ♩= 88			Allegretto capriccioso (rubato) (♩=88)	Allegretto capriccioso (rubato)	Allegretto capriccioso (rubato) (♩=88)	Allegretto capriccioso. (rubato) (♩=88)	Allegretto capriccioso (rubato)
107^{+1}	poco accel.					poco accel.		
107^{+2}				poco accel.	poco accel.		poco accel.	poco accel.
107^{+8}	ritard.			rit. molto	rit. molto	rit. molto	rit. molto	rit. molto
108^{-4}	Tempo giusto				Tempo giusto	Tempo giusto		Tempo giusto
	Comminciandolo meno mosso.			[S. 53/29] comminciandolo meno mosso, poi poco a poco accelerando il tempo sino al Vivace	Comminciandolo meno mosso	Comminciandolo meno mosso	comminciandolo meno mosso, poi poco a poco accelerando il tempo sino al Vivace	Comminciandolo meno mosso
108^{+2}					poi poco a poco accelerando	poi poco a poco accelerando		poi poco a poco accelerando
109^{-1}					poco rit.	poco rit.		poco rit.

10.18132/LFZE.2016.19

Fortsetzung Tabelle 10

Proben-ziffer, Takt	PB33PS1	BA-N: 1992/7-8	BA-N: 1992/1-5; BA-N: 1992/6, 9	PB33PFC2	PB33FSFC3	BA-N 2158 (Opernhaus-Partitur)	UE 6635	UE 6638
109^{+1}					a tempo, ma sempre più accel.	a tempo, ma sempre più accel.		a tempo, ma sempre più accel.
112^{-4}	♩=120			[S. 54/30] Vivace (♩=120)	Vivace	Vivace ♩=120	Vivace. (♩=120)	Vivace
	Vivace							
X	[S. 25] Prestissimo			[S. 55/31] Prestissimo				
X	Allegro			Allegro				
112^{+1}	accel.			accel.				
113^{-3}						allargando		allargando
113^{-2}	allarg.			allarg.	allargando		allarg.	
113^{-1}	al			al	al	al	al	al
113^{+1}	Allegro ♩=96			Allegro (♩=96)	Allegro ♩=96	Allegro ♩=96	Allegro (♩=96)	Allegro (♩=96)
115^{+1}	Più vivo ♩=108			[S. 56/~~32~~/31] Più vivo (♩=108)	Più vivo	Più vivo ♩=108	Più **vivace** (♩=108)	Più vivo
116^{-1}	allarg.			allargando	allarg.	allarg.	allargando	allarg.
116^{+1}	Molto Meno mosso (quasi subito			**♩=76 Meno vivo (quasi subito)**	Molto meno mosso (quasi subito)	**Meno mosso (quasi subito) ♩=76**	Meno vivo (♩=76) (quasi subito)	Molto meno mosso (quasi subito)
117^{+7}				[S. 32] poco a poco più vivo	Poco a poco più vivo	poco a poco più vivo	poco a poco più vivo	poco a poco più vivo
118^{-3}					al	al		al
119^{-2}				al				
119^{+1}	[S. 26] poco a poco accel.							
119^{+4}	al						al	
120^{-3}	Allegro ♩=100			Allegro (♩=100)	Allegro	Allegro ♩=100	Allegro (♩=100)	Allegro
120^{-1}	Più sostenuto ♩=60-54			Poco sostenuto (♩=60-65)	Poco sostenuto	♩=60-54 Poco sostenuto	Poco sostenuto (♩=60-65)	Più sostenuto
123^{-1}	[S. 26] Più lento ♩=40			[S. 58/33] Più lento (♩=40)	Più lento	Più lento ♩=40	Più lento (♩=40)	Più lento
124^{-1}	pococ allarg.			poco allarg.		poco allarg.	poco allarg.	

10.18132/LFZE.2016.19

Fortsetzung Tabelle 10

Proben-ziffer, Takt	PB33PS1	BA-N: 1992/7-8	BA-N: 1992/1-5; BA-N: 1992/6, 9	PB33PFC2	PB33FSFC3	BA-N 2158 (Opernhaus-Partitur)	UE 6635	UE 6638
124^{+1}	Tempo del sostenuto ♩=60-52			Tempo del sostenuto (♩=60-52)		Tempo del sostenuto ♩=60-52	Tempo del sostenuto (♩=60-52)	
125^{+1}								Tempo sostenuto
126^{+2}	sempre più tranquillo			[S. 34] sempre più tranquillo	Sempre più tranquillo	sempre più tranquillo	sempre più tranquillo	sempre più tranquillo
127^{+1}	Adagio 𝅗𝅥=52			[Lento korr. in] Adagio (𝅗𝅥=52)	Adagio	Adagio 𝅗𝅥=52	Adagio (𝅗𝅥=52)	Adagio
128^{+1}	[S. 27] Più andante (𝅗𝅥=76-72)			[S. 60/35] Più andante (𝅗𝅥=76-72)	Più andante	Più andante 𝅗𝅥=76-72	Più andante (𝅗𝅥=76-72)	Più andante (𝅗𝅥=76-72)
131^{-1}	poco rit.			poco rit.	poco rit.	poco rit.	poco rit.	poco rit.
131^{+1}					A tempo	a tempo		a tempo
131^{+2}	Più andante 𝅗𝅥=80			Più andante 𝅗𝅥=80	Più andante	Più andante 𝅗𝅥=80	Più andante (𝅗𝅥=80)	Più andante
132^{+1}	Andante assai (𝅗𝅥=46)			Andante assai (𝅗𝅥=46)	Assai andante 𝅗𝅥=46	Assai andante 𝅗𝅥=46	Andante assai (𝅗𝅥=46)	Assai andante (𝅗𝅥=46)
134^{+3}	[S. 28] allarg.			[S. 61/36] allarg.	allarg.	allarg.	allarg.	allarg.
135^{-1}					al	al		
135^{+1}	Più lento ♩=69-66			Più lento (♩=69-66)	Più lento ♩=69-66	Più lento ♩=69-66	Più lento (♩=69)	Più lento (♩=69-66)
137^{+1}	Più sostenuto 𝅗𝅥=66			[S. 62/37] Più sostenuto (𝅗𝅥=66)	Più sostenuto 𝅗𝅥=66	Più sostenuto 𝅗𝅥=66	Più sostenuto (𝅗𝅥=66)	Più sostenuto (𝅗𝅥=66)
139^{+1}	Più andante; korr. **Maestoso**			**Maestoso**	Più andante; korr. **Maestoso**		Maestoso	Maestoso
141^{+9}	[S. 29] 𝅗𝅥=♩			[S. 63/38] 𝅗𝅥=♩	𝅗𝅥=♩	𝅗𝅥=♩	(𝅗𝅥=♩)	(𝅗𝅥=♩)
142^{-3}					poco a poco accel.	poco a poco accel.		poco a poco accel.
142^{-2}	poco a poco accelerando			poco a poco accelerando			poco a poco accelerando	
146^{+3}	Allegretto ♩=92			[S. 64/39] Allegretto (♩=92)	Allegretto ♩=92	Allegretto ♩=92	Allegretto (♩=92)	Allegretto (♩=92)
147^{-1}	[S. 30] Meno mosso (subito ♩=76			Meno mosso (subito) (♩=76)	Meno mosso (subito) ♩=76	Meno mosso (subito) ♩=76	Meno mosso (subito) (♩=76)	Meno mosso (subito) (♩=76)

10.18132/LFZE.2016.19

Fortsetzung Tabelle 10

Proben-ziffer, Takt	PB33PS1	BA-N: 1992/7-8	BA-N: 1992/1-5; BA-N: 1992/6, 9	PB33PFC2	PB33FSFC3	BA-N 2158 (Opernhaus-Partitur)	UE 6635	UE 6638
148^{-1}	poco a poco accel.			poco a poco accel.	poco a poco accel.	Poco a poco accel.	poco a poco accel.	poco a poco accel.
149^{+1}	Allegretto ♩=100-104			[S. 65/40] Allegretto ♩=100-104	Allegretto ♩=100-104	Allegretto ♩=100-104	Allegretto (♩=100-104)	Allegretto (♩=100-104)
150^{+4}	Meno mosso (subito)			Meno mosso (subito) (♩=72)	Meno mosso (subito) ♩=72	Meno mosso (subito) ♩=72	Meno mosso (subito) (♩=72)	Meno mosso subito (♩=72)
151^{-2}	poco accel.			poco accel.	poco a poco accel.	poco a poco accel.	poco accel.	
151^{+6}	[S. 31] poco rallent.			poco rallent.			poco rallent.	
151^{+7}					poco rallent.	poco rallent.		poco rallent.
151^{-1}					Moderato assai ♩=76	Moderato assai ♩=76	Assai moderato (♩=72)	Moderato assai (♩=76)
152^{+1}	Assai moderato ♩=72			[S. 66/41] Assai moderato ♩=72				
152^{+3}				stringendo			stringendo	string.
152^{+3-4}	stringendo				stringendo	stringendo		
152^{+5}				rallentando	rallent.	rallent.		rallent.
152^{+5-6}	rallentando						rallentando	
152^{+7}	Lento ♩=54			Lento (♩=54)	Lento ♩=54	Lento ♩=54	Lento (♩=54)	Lento (♩=54)
152$^{+8\,9}$	Più vivo			Più vivo (♩=96)	Più vivo ♩=96	Più vivo ♩=96	Più vivo (♩=96)	Più vivo (♩=96)
153^{-1-+1}	Assai moderato			Assai moderato	Moderato assai	Moderato assai	Assai moderato	Moderato assai
153^{+2}				stringendo			stringendo	
153^{+2-3}	stringendo							
153^{+3}					stringendo	stringendo		stringendo
153^{+4-5}	rallentando			rallentando	rallent.	rallentando	rallentando	rallent.
154^{-4}				Lento	Lento	Lento	Lento	Lento
154^{-3}	Più vivo			Più vivo	Più vivo	Più vivo	Più vivo	Più vivo
154^{-1}	Molto moderato (subito) ♩=54			Molto moderato (subito), ♩=54	Molto moderato (subito) ♩=54	Molto moderato (subito) ♩=54	Molto moderato (subito) (♩=54)	Molto moderato (subito) (♩=54)
154^{+5}	Vivo ♩.=70			Vivo (♩.=70)	Vivo (♩.=70)	Vivo ♩=70	Vivo (♩.=70)	Vivo (♩.=70)
155^{+1}	Allegro ♩=116			Allegro (♩=116)	Allegro (♩=116)	Allegro ♩=116	Allegro (♩=116)	Allegro (♩=116)

10.18132/LFZE.2016.19

Fortsetzung Tabelle 10

Proben-ziffer, Takt	PB33PS1	BA-N: 1992/7-8	BA-N: 1992/1-5; BA-N: 1992/6, 9	PB33PFC2	PB33FSFC3	BA-N 2158 (Opernhaus-Partitur)	UE 6635	UE 6638
155^{+8}	Allegretto 𝅗𝅥.=84			[S. 67/42] Allegretto (𝅗𝅥.=84)	Allegretto grazioso 𝅗𝅥.=84	Allegretto grazioso 𝅗𝅥.=84	Allegretto (𝅗𝅥.=84)	Allegretto (𝅗𝅥.=84)
161^{-3}				[S. 68/43] Meno vivo	Meno vivo	Meno vivo	Meno vivo	meno vivo
161^{-2}				a tempo	a tempo	a tempo	a tempo	a tempo
163^{+4}	[S. 33] ritard.			[S. 44] ritard.	ritardando	ritardando	ritard.	ritardando
163^{+5}				molto			molto	
163^{+6}	a tempo			a tempo	a tempo	a tempo	a tempo	a tempo
167^{-3}				poco rit.			poco rit.	
167^{+1}	Moderato ♩=69			[S. 70/45] Moderato (♩=69)	Moderato ♩=69	Moderato ♩=69	Moderato (♩=69)	Moderato (♩=69)
168^{-1}	[S. 34] accel.				acc. al	acc. al		
168^{+1}	Più mosso ♩=84-76		[S. 71/46] Più mosso ♩=84-76	[S. 46] Più mosso (♩=84-76)	Più mosso ♩=84-76	Più mosso ♩=84-76	Più mosso (♩=84-76)	Più mosso (♩=84-76)
169^{+3}	poco accel.		[S. 72/47] poco accel.		poco accel.	poco accel.		poco accel.
170^{+1}	♩=66		♩=66	Più moderato (♩=66)	Più moderato ♩=66	Più moderato ♩=66	Più moderato (♩=66)	Più moderato (♩=66)
170^{+3}	rit. molto		rit. molto	[S. 47] rit. molto	rit. molto	rit. molto	rit. molto	rit. molto
171^{-1}	**Moderato** ♩=60			a tempo (♩=60)	a tempo ♩=60	a tempo ♩=60		a tempo (♩=60)
171^{+1}			**Moderato** ♩=60					
171^{+2}	poco a poco allargando			poco a poco allargando	Poco a poco allargando	Poco a poco allargando	Poco a poco allargando	poco a poco allargando
171$^{+2.3}$			poco a poco allargando					
172^{-1}	Largo ♩=52-50		Largo ♩=52-50	Largo (♩=52-50)	Largo ♩=52-50	Largo ♩=52-50	Largo (♩=52-50)	Largo ♩=52-50
172^{+1}	Lento ♩=54-52		Lento ♩=54-52	Lento (♩=54-52)	Lento ♩=54-52	Lento ♩=54-52	Lento (♩=54-52)	Lento (♩=54-52)
173^{-2}	Poco mosso ♩=66		[S. 73/48] ♩=66	[S. 48] Poco mosso (♩=66)	Poco mosso ♩=66	Poco mosso ♩=66	Poco mosso (♩=66)	Poco mosso (♩=66)
173^{+1}	poco a poco piu lento ♩=50		♩=50	poco a poco più lento	poco a poco più lento ♩=50	poco a poco più lento ♩=50	poco a poco più lento	poco a poco più lento
174^{+1}	[S. 35] ♩=52		♩=52	(♩=52)	♩=52	♩=52	(♩=52)	(♩=52)
174^{+3}				poco allarg.	poco allarg.	poco allarg.	poco allarg.	poco allarg.

10.18132/LFZE.2016.19

Fortsetzung Tabelle 10

Proben-ziffer, Takt	PB33PS1	BA-N: 1992/7-8	BA-N: 1992/1-5; BA-N: 1992/6, 9	PB33PFC2	PB33FSFC3	BA-N 2158 (Opernhaus-Partitur)	UE 6635	UE 6638
175^{-2}	♩=66		♩=66	poco mosso (♩=66)	poco mosso ♩=66	poco mosso ♩=66	poco mosso (♩=66)	poco mosso (♩=66)
175^{+1}	♩=52		♩=52	poco a poco più lento (♩=52)	poco a poco più lento ♩=52	poco a poco più lento ♩=52	poco a poco più lento (♩=52)	poco a poco più lento (♩=52)
175^{+3}	poco rit.		poco rit.	poco rit.	poco rit.	poco rit.	poco rit.	poco rit.
175^{+4}	♩=52			a tempo (♩=52)	a tempo ♩=52	a tempo ♩=52	(♩=52) a tempo	a tempo (♩=52)
176^{+1}	♩=54		♩=54		♩=54	♩=54		♩=54
177^{-1}	rit. molto		[S. 74/49] rit. molto	rit. molto	rit. molto	rit. molto	rit. molto	rit. molto
177^{+1}	a tempo ♩=50-52		a tempo ♩=50-52	a tempo (♩=50-52)	a tempo ♩=50-52	a tempo ♩=50-52	a tempo (♩=50-52)	a tempo (♩=50-52)
177^{+3}			**agitato**					
178^{-2}	**sempre più agitato**		**sempre più agitato**					
178^{+1}	a tempo (ma poco mosso) ♩=66-69		a tempo (poco mosso) ♩=66-69	[S. 49] **Poco mosso** (♩=66-69)	a tempo (poco mosso) ♩=66-69	a tempo (poco mosso) ♩=66-69	Poco mosso (♩=66-69)	a tempo (poco mosso) (♩=66-69)
178$^{+4.5}$			sempre più tranquillo	sempre più tranquillo	sempre più tranquillo		sempre più tranquillo	sempre più tranquillo
178^{+5}	sempre più tranquillo					sempre più tranquillo		
179^{+1}	Adagio molto ♩=60		Adagio molto ♩=60	Adagio molto (♩=60)	Adagio molto ♩=60	Adagio molto ♩=60	Adagio molto (♩=60)	Adagio molto (♩=60)
179^{+2}	stringendo		stringendo					
179^{+3}			al	stringendo	stringendo	stringendo	stringendo	stringendo
180^{-2}				al	al	al	al	al
180^{-1}	[S.36] al							
180^{+1}	Allegro ♩=144		Allegro ♩=144	Allegro (♩=144)	Allegro ♩=144	Allegro ♩=144	Allegro (♩=144)	Allegro (♩=144)
181^{+1}	Appassionato ♩=120-112		[S. 75/50] Appassionato ♩=120-112	Appassionato (♩=120-112)	Appassionato ♩=120-112	Appassionato ♩=120-112	Appassionato (♩=120-112)	Appassionato (♩=120-112)
182^{-1}	poco rit.		poco rit.	poco rit.	poco rit.	poco rit.	poco rit.	poco rit.
182^{+1}	Molto moderato ♩=72		Molto moderato ♩=72	Molto moderato ♩=72	Molto moderato ♩=72	Molto moderato ♩=72	Molto moderato (♩=72)	Molto moderato (♩=72)
182^{+2}	♩=80		♩=80	(♩=80)	♩=80	♩=80		

10.18132/LFZE.2016.19

Fortsetzung Tabelle 10

Proben-ziffer, Takt	PB33PS1	BA-N: 1992/7-8	BA-N: 1992/1-5; BA-N: 1992/6, 9	PB33PFC2	PB33FSFC3	BA-N 2158 (Opernhaus-Partitur)	UE 6635	UE 6638
182^{+4}	Allegro ♩=96		Allegro ♩=96	[S. 50] Allegro molto (♩=192)	Allegro molto ♩=192	Allegro molto ♩=192	Allegro molto (♩=192)	Allegro molto (♩=192)
182^{+7}	allargando		allargando	allarg.	allarg.	allarg.	allarg.	allarg.
183^{+1}	Adagio ♩=50		Adagio ♩=50		Adagio ♩=50	Adagio ♩=50		Adagio (♩=50)
184^{-1}	poco allarg.		[S. 76/51] poco allarg.		poco rit.	poco rit.		poco rit.
184^{+1}	a tempo		a tempo		a tempo	a tempo		a tempo
186^{+3}	[S. 37] Più mosso (subito ♩=60		Più mosso (subito) ♩=60	Più mosso (subito) (♩=60)	Più mosso (subito (♩=60)	Più mosso (subito) ♩=60	Più mosso (*subito*) (♩=60)	Più mosso subito (♩=60)
187^{-1}	allargando		[S. 77/52] allargando	allargando	allargando	allargando	allargando	allarg.
187^{+1}	Meno mosso ♩=54		Meno mosso ♩=54	Meno mosso (♩=54)	Meno mosso ♩=54	Meno mosso ♩=54	Meno mosso (♩=54)	Meno mosso
187^{+2}					Più mosso	Più mosso		Più mosso
187^{+3}					allarg.	allarg.		allarg.
187^{+4}					Meno mosso	Meno mosso		Meno mosso
188^{-2}					Più mosso	Più mosso		Più mosso
Ersatz: 187^{+3}				allargando	allargando		allargando	allargando
188^{-1}				[S. 51] allarg.	allargando	allarg.	allarg.	allarg.
188^{+1}	♩=♩		♩=63	Meno mosso (♩=63)	Meno mosso ♩=63	Meno mosso ♩=63	Meno mosso (♩=63)	Meno mosso (♩=63)
	♩=63		♩=♩	(♩=♩)			(♩=♩)	
189^{+1}	Moderato ♩=100-112		[S. 78/53] Moderato ♩=100-112	Moderato (♩=100-112)	Moderato ♩=100-112	Moderato ♩=100-112	Moderato (♩=100-112)	Moderato (♩=100-112)
191^{+2}				poco allarg.	poco allarg.	poco allarg.	poco allarg.	poco allarg.
192^{-1}				a tempo (♩=92)	a tempo (♩=92)			
192^{+1}	♩=92		♩=92				a tempo (♩=92)	a tempo (♩=92)
193^{+1}	poco rit.							
193^{+2}				poco rit.	poco rit.			poco rit.
193^{+3}			poco rit.					

10.18132/LFZE.2016.19

Fortsetzung Tabelle 10

Proben-ziffer, Takt	PB33PS1	BA-N: 1992/7-8	BA-N: 1992/1-5; BA-N: 1992/6, 9	PB33PFC2	PB33FSFC3	BA-N 2158 (Opernhaus-Partitur)	UE 6635	UE 6638
194^{-2}					molto rit.			molto rit.
194^{-1}	♩=54		al ♩=54		♩=54			
194^{-1}					a tempo ♩=84-80			♩=54
194^{+1}	♩=84-80		[S. 79/54] a tempo ♩=84-80					a tempo (♩=84-80)

10.18132/LFZE.2016.19

Tabelle 11: Handlungsbeschreibungen und Regieanweisungen in den Quellen des Tanzspiels *Der holzgeschnitzte Prinz*

Ungarisch							Deutsch				
Zf. +/- T.	**Entwurf[1]**	**Klavierauszug 1[2]**	**Klavierauszug 2[3]**	**Partitur-Autograph**	**Opernhaus-Partitur**	**UE 6635**	**Klavierauszug 1[2]**	**Klavierauszug 2[3]**	**Partitur-Autograph**	**UE 6635**	**Übersetzung[4]**
8^{+1}			[S. 4] Függöny. A tündér **a domb bal oldalán** áll, a királykisasszony az erdőben ül.	(A függöny lassan felgördül)	(A függöny lassan felgördül)	Függöny: (A tündér **a domb bal oldalán** áll, a királykisasszony az erdőben ül.)		[S. 4]	Der Vorhang geht langsam auf.	Vorhang: (Die Fee steht **links am Fuße des Hügels**, die Prinzessin sitzt im Walde.)	
8^{+6}	[S. 2] 1.								Die Fee steht links am Fusse des Hügels, die Prinzessin sitzt im Walde		
8^{+7}				A tündér **a vár tövében** áll, a királykisasszony az erdő közepében ül.	A tündér **a vár tövében** áll, a királykisasszony az erdő közepében ül.						Die Fee steht am Fuße der Burg, die Prinzessin sitzt in Mitten des Waldes.
9^{-7}	a.			A királykisasszony megmozdul.	A királykisasszony megmozdul.	(A királykisasszony **játékos** mozdulatai.)				(Die Prinzessin rührt sich, macht **spielerische** Bewegungen.)	
11^{+1}	[S. 3v] I. tánc [b. korr. in:] c) A k[irály]k[isasszony]. tánca az erdőben		[S. 5] I. tánc. A kk. tánca az erdőben.	I. tánc. A királykisasszony tánca az erdőben	I. tánc. A királykisasszony tánca az erdőben.	I. Tánc. A királykisasszony tánca az erdőben.		[S. 5] ~~Tanz der Prinzessin im Walde~~	Der **eigentliche** Tanz der K.[önigs]tochter im Walde I. Tanz	I. Tanz. Tanz der Prinzessin im Walde.	
14^{-3}	[c. korr. in:] d) A t[ündér]. mozdul. Csudálatos széles fveket húz karjával a vidék felett. **(Két mozdulat:)**		[S. 6] ↓ A t. mozdul. Csudálatos, széles fveket húz karjával a vidék felett **(Két mozdulat:)**	↓ A tündér megmozdul, csudálatos, széles fveket húz karjával a vidék felett	↓ A tündér megmozdul, csudálatos, széles fveket húz karjával a vidék felett	A tündér mozdul. Csudálatos széles fveket húz karjával a vidék felett,		[S. 6] ~~Die Fee bewegt sich, zieht grosse Zauberkreise über die Landschaft.~~	Die Fee bewegt sich, sie zieht wunderliche Bögen mit ihren Armen	Die Fee regt sich, zieht wunderliche, breite Bögen mit den Armen über die Gegend,	… (Zwei Bewegungen:)
14^{+1}	Lassan lemegy az erdőbe		Lassan lemegy az erdőbe	és lassan lemegy az erdőbe. A királykisasszony mindevvel nem törődve tovább táncol.	és lassan lemegy az erdőbe. A királykisasszony mindevvel nem törődve tovább táncol.	lassan lemegy az erdőbe.		~~Geht langsam in den Wald.~~	und geht langsam in den Wald hinab. Die K.tochter tanzt **dessen ungeachtet** weiter.	und geht langsam in den Wald hinunter.	
14^{+3}	A kk. mindevvel nem törődve, gondtalanúl tovább táncol		A kk. mindevvel nem törődve, gondtalanúl tovább táncol.			A királykisasszony mindevvel nem törődve gondtalanúl tovább táncol.		Die Prinzessin tanzt **ungestört** weiter. ~~Das Prinzesschen tanzt sorglos weiter.~~		Die Prinzessin tanzt **ungestört** weiter.	Die Prinzessin tanzt dessen ungeachtet sorglos weiter.
15^{+9}	2.		[S. 7] Megnyílik a tulsó vár kapuja, és kilép rajta a királyfi **(Egyelőre a kapuban marad.)**	Megnyílik a tulsó vár kapuja, és kilép rajta a királyfi **(Egyelőre az ajtóban marad)**	Megnyílik a tulsó vár kapuja, és kilép rajta a királyfi **(Egyelőre az ajtóban marad)**	Megnyilik a tulsó vár kapuja, és kilép rajta a királyfi.		~~Das Tor der Nachbarburg geht auf und der Prinz tritt vor das Tor.~~	[ausradiert]	Das Tor des zweiten Schlößleins tut sich auf und **der Prinz erscheint auf der Schwelle.**	… (Zunächst bleibt er in der Tür)

10.18132/LFZE.2016.19

Fortsetzung Tabelle 11

Ungarisch							Deutsch				
Zf. +/- T.	**Entwurf[1]**	**Klavierauszug 1[2]**	**Klavierauszug 2[3]**	**Partitur-Autograph**	**Opernhaus-Partitur**	**UE 6635**	**Klavierauszug 1[2]**	**Klavierauszug 2[3]**	**Partitur-Autograph**	**UE 6635**	**Übersetzung[4]**
15^{+10}	a.		A tündér **az erdőben az őt körültáncoló** kk.-t fölparancsolja a várába. (6 mozdulat:)	A tündér az **őt körültáncoló** királykisasszonyt fölparancsolja a várába. (6 mozdulat)	A tündér az **őt körültáncoló** királykisasszonyt fölparancsolja a várába. (6 mozdulat)	A tündér **az erdőben az őt körültáncoló** királykisasszonyt fölparancsolja a várába. (6 mozdulat.)		~~Die Fee im Walde schickt das Prinzesschen befehlend in die Burg hinauf.~~	Die Fee sagt durch energische Bewegungen der Königstochter: **„Geh hinauf in dein Schlösschen"**	Die Fee gebietet mit energischen Bewegungen Rükkehr dem Prinzeßchen. (6 Bewegungen.)	Die Fee befiehlt der im Wald um sie herum tanzenden Prinzessin …
15^{+10-15}			1. ↓, 2. ↓, 3. ↓, 4. ↓, 5. ↓, 6. ↓								
16^{-4}	b.		A kk. pajkosan ellenszegül a parancsnak, el-eltáncol, **pajzánkodik.**	A királykisasszony pajkosan ellenszegül a parancsnak, el-eltáncol.	A királykisasszony pajkosan ellenszegül a parancsnak, el-eltáncol	A királykisasszony pajkosan ellenszegül a parancsnak, el-eltáncol, **pajzánkodik.**		~~Das Prinzesschen widersetzt sich spielend, neckisch dem Befehle~~	[unlesbar]	Die Prinzessin sträubt sich übermütig gegen den Befehl, tanzt hin und her.	Die Prinzessin sträubt sich übermütig gegen den Befehl, tanzt hin und her und verhält sich neckisch.
16^{+5}	[S. 4v]		↓ A t. megismétli parancsát **(mint fennebb)**	A tündér megismétli parancsát **(mint fennebb)**	A tündér megismétli parancsát **(mint fennebb)**	A tündér megismétli parancsát.		~~Die Fee wiederholt ihren Befehl~~	Abermals Befehl der Fee	Die Fee wiederholt die befehlenden Gesten,	… (wie weiter oben)
17^{+1}			A kk. megismétli előbbi pajzán játékát.	a királykisasszony pedig pajkos játékát	a királykisasszony pedig pajkos játékát	A királykisasszony megismétli előbbi játékát,		~~Das Prinzesschen wiederholt ihr voriges Spiel.~~	Die Prinzessin setzt ihr … Spiel fort	Die Prinzessin setzt das übermütige Spiel fort,	
17^{+3}				továbbfolytatja							setzt fort
18^{-1}			[S. 8] végre mégis sikerül a tündérnek őt a vár felé hajtani,	végre mégis sikerül a tündérnek őt a vár felé hajtani	végre mégis sikerül a tündérnek őt a vár felé hajtani	végre mégis sikerül a tündérnek őt a vár felé hajtani		[S. 8] ~~Endlich gelingt es der Fee, das Prinzesschen die Burg zuzutreiben~~	doch gelingt es der Fee sie hinauf zu [scheuchen, korr. in] treiben	doch gelingt es endlich der Fee, sie hinauf zu treiben.	
18^{+1}			áthalad a hídon	át is halad a hidon	át is halad a hidon	áthalad a hidon		Sie überschreitet die Brücke	[Letztere … unlesbar]	Die Prinzessin schreitet über den Steg und ---	
19^{-3}			(I. tánc vége) felfelé haladtán eltűnik szemünk elől	felfelé haladtában eltűnik szemünk elől	felfelé haladtában eltűnik szemünk elől	(I. tánc vége) felfelé haladtán eltűnik szemünk elől.		~~und entschwindet unseren Blicken. Ende des I. Tanzes.~~	[ausradiert]	Ende des I. Tanzes. --- verschwindet.	
19^{+1}	d.		↓ A kf. a tulsó vár kapujából lassan elindul, eleinte keveset haladva; a tündér közben visszafordul és az erdő [Auslassung]	A királyfi a tulsó vár kapujából lassan elindul, eleinte keveset haladva, inkább széttekintgetve. A tündér közben visszafordul és az erdő **innenső szélére jön, mintegy a királyfi elébe**	A királyfi a tulsó vár kapujából lassan elindul, eleinte keveset haladva, inkább széttekintgetve. A tündér közben visszafordul és az erdő **innenső szélére jön, mintegy a királyfi elébe**	A királyfi a tulsó vár kapujából lassan elindul, eleinte keveset haladva; a tündér közben visszafordul és az erdőn át a királyfi felé tart.		~~Der Prinz macht sich auf den Weg. Die Fee kehrt zurück und kommt bis an den Rand des Waldes.~~	Der Königssohn bricht auf, zieht langsam hinab. Die Fee kommt währenddessen durch den Wald allem Anschein nach dem K. entgegen	Der Prinz macht sich auf den Weg. Sein Gang ist zögernd, er schaut nach rechts u. links. Währenddessen kehrt die Fee um und kommt durch den Wald dem Prinzen entgegen.	… Die Fee kehrt um und kommt **zum diesseitigen Rand** des Waldes, **gewissermaßen vor dem Prinz**

10.18132/LFZE.2016.19

Fortsetzung Tabelle 11

Ungarisch							Deutsch				
Zf. +/- T.	**Entwurf[1]**	**Klavierauszug 1[2]**	**Klavierauszug 2[3]**	**Partitur-Autograph**	**Opernhaus-Partitur**	**UE 6635**	**Klavierauszug 1[2]**	**Klavierauszug 2[3]**	**Partitur-Autograph**	**UE 6635**	**Übersetzung[4]**
20^{-4}	e.		[S. 9] A kf. meglátja a tündért; elfordul, irányt változtat; **lefelé haladása határozottabbá válik.**	A királyfi meglátja a tündért, elfordul, irányt változtat.	A királyfi meglátja a tündért, elfordul, irányt változtat.	A királyfi meglátja a tündért, elfordul, irányt változtat.		[S. 9] ~~Der Prinz erblickt die Fee und wendet sich ab. Er schlägt eine andere Richtung ein.~~	[ausradiert]	Der Prinz erblickt sie, wendet sich ab und schlägt eine andere Richtung ein.	… sein Hinunterschreiten wird entschlossener.
20^{+6}	[S. 5v] f.		A kk, mielőtt várába beérne, ismét láthatóvá lesz.	A királykisasszony, mielőtt várába beérne, **ismét feltűnik**	A királykisasszony, mielőtt várába beérne, **ismét feltűnik**	A királykisasszony, mielőtt várába beérne, ismét láthatóvá lesz.		~~Das Prinzesschen wird nochmals sichtbar~~	Die Prinzessin wird sichtbar, eben als sie die Tür ihres Schlösschens betreten will.	Die Prinzessin wird, als sie ihr Schloß betreten will, sichtbar.	erscheint abermals
20^{+8-11}			A kf., amint a szinpad jobb szélére ért, felnéz a dombra és meglátja a kk.-t, egyszeribe belészeret, előre fut, jobbra fut, balra fut, azt se tudja hova fusson. **De a kk., anélkül, hogy a kf.-t észrevette volna, eltünik vára kapujában.**	úgy hogy a királyfi, amint a szinpad jobb szélére ér és felnéz a dombra, meglátja. Egyszeribe belészeret; előre fut, jobbra fut, balra fut, azt se tudja, hova fusson. A kkisasszony mindezt nem veszi észre, eltűnik vára kapujában.	úgy, hogy a királyfi, amint a szinpad jobb szélére ér és felnéz a dombra, meglátja. Egyszeribe belészeret; előre fut, jobbra fut, balra fut, azt se tudja, hova fusson. A kkisasszony mindezt nem veszi észre, eltűnik vára kapujában.	A királyfi, amint a amint a szinpad jobb szélére ért, felnéz a dombra és meglátja a királykisasszonyt; egyszeribe belészeret; előre fut, jobbra fut, balra fut, azt se tudja, hova fusson. De a királykisasszony, anélkül hogy a királyfit észre vette volna, eltünik vára kapujában.		~~Der Prinz bemerkt sie, ist entzückt, verliebt. Die Prinzessin bemerkt nichts.~~	[…ausradiert] Der Königssohn wird von Liebe erfasst, dass er nicht weiss wie und was passiert mit ihm. Die Königstochter weiss von allem nichts […ausradiert] in der Tür.	Der Prinz erblickt sie, wird sofort von Liebe zu ihr erfaßt, kann sich vor Aufregung kaum halten. Die Prinzessin merkt von all dem nichts und verschwindet in ihrem Schloß. Sie tritt in ihr Stübchen, setzt sich ans Spinnrad und spinnt.	
21^{-6}	3.		**↓ A kf. szerelmes mozdulata.**	(A királyfi:) Szeretem!	(A királyfi:) Szeretem!	**A királyfi szerelmes mozdulata.**		~~Verliebte Gebärde des Prinzen~~	[ausradiert]	Der Prinz: „Ich liebe sie!“	Verliebte Gebärde des Prinzen.
21^{-4}			~~↓szerelmi megilletődés~~					~~Liebesrührung~~			
21^{+4}	a.		A kf. leül, **fájdalmasan** töpreng, mitévő legyen.	A királyfi leül, **fájdalmasan** töpreng, mitévő legyen.	A királyfi leül, **fájdalmasan** töpreng, mitévő legyen.	A királyfi leül; **fájdalmasan** töpreng, mitévő legyen.		~~Der Prinz grübelt,~~ [unlesbar]	Er setzt sich und sinnt nach was zu tun wäre.	Er setzt sich und sinnt nach, was zu tun wäre.	… schmerzvoll …
21^{+12}	b.		A kf. felugrik.	A királyfi felugrik:	A királyfi felugrik:	Felugrik.		~~Der Prinz hat einen Einfall, er springt auf~~		Er springt auf.	
22^{-8}			„Felmegyek hozzá, ez a legegyszerűbb.“	„Felmegyek hozzá, ez a legegyszerűbb.“	„Felmegyek hozzá, ez a legegyszerűbb.“	„Felmegyek hozzá, ez a legegyszerűbb.“ … és már fut is az erdő felé.		~~(„Ich gehe einfach hinauf zu ihr“)~~		„Ich gehe einfach zu ihr hinauf“ … Und schon läuft er dem Walde zu.	
22^{-7}			(fut az erdő felé)	fut az erdő felé	fut az erdő felé			~~(Er läuft dem Walde zu)~~			

10.18132/LFZE.2016.19

Fortsetzung Tabelle 11

Ungarisch							Deutsch				
Zf. +/- T.	**Entwurf[1]**	**Klavierauszug 1[2]**	**Klavierauszug 2[3]**	**Partitur-Autograph**	**Opernhaus-Partitur**	**UE 6635**	**Klavierauszug 1[2]**	**Klavierauszug 2[3]**	**Partitur-Autograph**	**UE 6635**	**Übersetzung[4]**
22^{+1}	[S. 6v] c.		[S. 10] amint már szinte az erdőhöz ért, a t. bűvös köröket rajzol karjaival **(3 mozdulat).**	amint már szinte az erdőhöz ért, a tündér bűvös köröket rajzol karjaival.	amint már szinte az erdőhöz ért, a tündér bűvös köröket rajzol karjaival.	amint már szinte az erdőhöz ért, a tündér bűvös köröket rajzol karjaival (3 mozdulat).		~~Als er vor dem Walde anlangt, zieht die Fee Zauberkreise (3 Bewegungen)~~		Doch wie er hingelangt, hebt die Fee die Arme und verzaubert den Wald (3 Gesten)	
$22^{+3,5,7}$	d.		1. ↓, 2. ↓, 3. ↓	1. ↓, 2. ↓, 3. ↓		1. ↓, 2. ↓, 3. ↓					
23^{+1}	4.		II. tánc. Az erdő megmozdul **(eleinte bizonytalan, nem táncszerű mozdulatok.)**	II. tánc. Az erdő megmozdul. A királyfi **kétszer is visszahőköl**, majd kővémeredten szemléli az erdő táncát.	II. tánc. Az erdő megmozdul. A királyfi **kétszer is visszahőköl**, majd kővémeredten szemléli az erdő táncát.	II. Tánc. Az erdő megmozdul (eleinte bizonytalan, nem táncszerű mozdulatok.)		~~Der Wald regt sich. Anfangs ungewisse, nicht tanzartige Bewegungen.~~	II. Tanz (Tanz der Bäume)	II. Tanz. (Tanz der Bäume). Der Wald belebt sich.	… (anfangs unsichere, nicht tanzartige Bewegungen.)
23^{+2}			A királyfi **kétszer is**			A királyfi **kétszer is**		~~Der Prinz springt zurück~~		Der Prinz schaut starr vor Schrecken	Zweimal schrickt
23^{+4}			**visszahőköl** (majd kővé meredten szemléli az erdő táncát)			**visszahőköl**, majd kővé-					der Prinz zurück, dann
23^{+5}						meredten szemléli az erdő táncát.		~~dann starrt er den tanzenden Wald entsetzt an~~		dem Wunder zu.	schaut er wie versteinert dem Tanz des Waldes zu.
26^{+1}	[BA-N 1992/7] a.		[S. 11]					[S. 11] ~~Der Prinz dringt vor.~~			
27^{+1}	[S. 7] a. [in BA-N 1992/7 korr. in] b. **(Az erdő t.képpeni tánca)**										(Der eigentliche Tanz des Waldes)
28^{+1}	[S. 7] a.1										
X	[S. 8] b. c.										
33^{+1}	[S. 4] c. A k[irály]f[i]. hirtelen nekimegy az erdőnek (Küzdelemtánc)		[S. 13] A királyfi hirtelen nekimegy az erdőnek (Küzdelemtánc)	A királyfi hirtelen nekimegy az erdőnek (Küzdelemtánc)	A királyfi hirtelen nekimegy az erdőnek (Küzdelemtánc)	A királyfi hirtelen nekimegy az erdőnek (küzdelemtánc).		[S. 13] ~~Der Prinz dringt entschlossen auf den Wald zu. (Der Kampftanz)~~	Der Königssohn geht entschlossen gegen den tanzenden Wald los. (Kampf)	Der Prinz geht entschlossen auf den Wald los. (Kampf)	
X	[S. 9] d. d1 d1										
35^{+1}	e.										
36^{+1}			A királyfinak sikerült átjutnia az erdőn,			A királyfinak sikerült átjutnia az erdőn,		Es gelingt ihm, sich durchzuzwingen. ~~Dem Prinzen gelingt es durchzubrechen.~~		Es gelingt ihm, sich durchzuringen;	

10.18132/LFZE.2016.19

Fortsetzung Tabelle 11

Ungarisch							Deutsch				
Zf. +/- T.	**Entwurf[1]**	**Klavierauszug 1[2]**	**Klavierauszug 2[3]**	**Partitur-Autograph**	**Opernhaus-Partitur**	**UE 6635**	**Klavierauszug 1[2]**	**Klavierauszug 2[3]**	**Partitur-Autograph**	**UE 6635**	**Übersetzung[4]**
36^{+4}	A kf.-nak sikerült átjutni az erdőn, mely lassankint		[S. 14] mely lassanként	A királyfinak sikerült átjutni az erdőn, mely lassankint lecsendesedik.	A királyfinak sikerült átjutni az erdőn, mely lassankint lecsendesedik.	mely lassanként lecsendesedik.		[S. 14] der Wald beruhigt sich allmählich.		der Wald beruhigt sich allmählich.	
37^{-1}	f.										
37^{+1}	lecsendesedik		lecsendesedik					allmählich.			
X	g.										
38^{+2}	[S. 10] **(A II. tánc vége)**										(Das Ende des II. Tanzes)
38^{+3}	A kf. fáradságából felcsudva nekiszányja magát a továbbindulásnak		[S. 15] A királyfi fáradságából fölocsudva nekiszányja magát a továbbindulásnak	A királyfi fáradságából felocsúdva nekiszányja magát a továbbinduláshoz,	A királyfi fáradságából felocsúdva nekiszányja magát a továbbinduláshoz,	A királyfi fáradságából fölocsudva neki szányja magát a továbbindulásnak;		[S. 15] Der Prinz entschließt sich, weiter zu gehen.	Der Prinz [gestrichen: hat sich von seiner Müdigkeit erholt] entschließt sich weiterzugehen	Der Prinz, von seiner Müdigkeit erholt, entschließt sich zum Weitergehen,	
39^{-4}	indul a hídhoz		indul a hídhoz	indul a hídhoz;	indul a hídhoz;	indul a hídhoz;		bei der Brücke angelangt	und geht der Brücke entgegen	und schreitet zum Steg;	
39^{-2}				amint odaér	amint odaér,						
39^{-1}	amint odaér,		amint odaér,					zieht die			
39^{+1}	a t. ismét bűvös köröket rajzol **(mint fentebb)**		a tündér ismét bűvös köröket rajzol **(mint fentebb)**	a tündér ismét bűvös köröket rajzol	a tündér ismét bűvös köröket rajzol	amint odaér, a tündér ismét bűvös köröket rajzol.		Fee wieder Zauberkreise	Die Fee bezaubert das Wasser	doch die Fee verzaubert auch den Bach;	… (wie weiter oben)
$39^{+1, 3, 5}$	i. 1. ↓, 2. ↓, 3. ↓		[, [, [	1. ↓, 2. ↓, 3. ↓						[, [, [	
40^{-4}	5. III. tánc **(Hullámtánc)** A patak fölemelkedik medrében és fölemeli a hídat. A kf. visszahőköl, nézi a játékot; próbálna átmenni a vizen, de nem tud)		III. tánc. A patak fölemelkedik medrében és fölemeli a hídat. A királyfi visszahőköl, nézi a játékot; próbálna átmenni, nem tud.	III. tánc (Hullámtánc) A patak fölemelkedik medrében és fölemeli a hídat. A kf. visszahőköl, nézi a játékot; próbálna átmenni a vizen, de nem tud.	III. tánc. A patak fölemelkedik medrében és fölemeli a hídat. A kf. visszahőköl, nézi a játékot; próbálna átmenni a vizen, de nem tud.	III. Tánc. A patak fölemelkedik medrében és fölemeli a hídat. A királyfi visszahőköl, nézi a játékot; próbálna átmenni, nem tud.		Der Bach erhebt sich mitsamt der Brücke. Der Prinz prallt zurück, sucht vergeblich hinüber zu kommen.	[… ausradiert] sich bäumenden Wellen zu schreiten, doch vergebens	III. Tanz. **(Wellentanz)** der Bach steigt aus seinem Bette und hebt den Steg hoch. Der Prinz versucht verschiedene Mal über Wellen zu schreiten, doch vergebens;	
42^{+1}	[S. 11] a. A kf. csüggedten visszaballag, a hullámok szinte lecsendesednek. **(Bizonyos megállás a táncban - 8 ütemen át)**		[S. 16] A királyfi csüggedten visszaballag; a hullámok szinte lecsendesednek.	A kf. csüggedten visszaballag, a hullámok szinte lecsendesednek.	A kf. csüggedten visszaballag, a hullámok szinte lecsendesednek.	A királyfi csüggedten visszaballag; a hullámok szinte lecsendesednek.		[S. 16] Der Prinz zieht sich verzagt zurück, die Wellen beruhigen sich.		er kehrt mutlos zurück, worauf sich die Heftigkeit des Wellentanzes legt.	… (Gewisser Stillstand im Tanz - über 8 Takte)

10.18132/LFZE.2016.19

Fortsetzung Tabelle 11

Ungarisch							Deutsch				
Zf. +/- T.	**Entwurf[1]**	**Klavierauszug 1[2]**	**Klavierauszug 2[3]**	**Partitur-Autograph**	**Opernhaus-Partitur**	**UE 6635**	**Klavierauszug 1[2]**	**Klavierauszug 2[3]**	**Partitur-Autograph**	**UE 6635**	**Übersetzung[4]**
43^{+1}	b. A kf. látva a patak lecsendesedését, újra nekimegy, mire újra megkezdődik a hullámzás **(visszatérés a mozgalmasabb tánchoz)**		A királyfi ujra nekimegy a pataknak, mire a hullámzás ujra megkezdődik.	A királyfi látva a patak lecsendesedését, ujra nekimegy, mire ujra megkezdődik a hullámzás.	A királyfi látva a patak lecsendesedését, ujra nekimegy, mire ujra megkezdődik a hullámzás)	A királyfi ujra nekimegy a pataknak, mire a hullámzás ujra megkezdődik.		~~Der Prinz dringt wieder vor. Neuer Wellentanz.~~	[… ausradiert] die Wellen bäumen sich abermals	Sobald der Prinz dessen gewahr wird, erneuert er seinen Versuch, worauf der Wellentanz sofort wieder heftig einsetzt.	… (Rückkehr zum bewegteren Tanz)
45^{+1}	[S. 12] c. **(ismét szünet a táncban 8 ütemen át)**		[S. 17] ~~(ismét szünet a táncban 8 ütem át~~ mint (42) nél)	(mint (42) nél)		mint 42-nél		[S. 17] ~~8 Takte Pause im Tanz.~~		wie bei 42	(bekannte Pause im Tanz über 8 Takte)
46^{+1}	d. **(visszatérés a rendes tánchoz)**		(mint (43) nál)	(mint (43) nál)	(mint (43) nál)	mint 43-nál				wie bei 43	(Rückkehr zum ordentlichen Tanz)
47^{+1}	[S. 13] e. **(Megállás a táncban)**		(mint (42) nél) ~~(megállás a táncban 8 ütem át)~~	(mint (42) nél)	**(Megállás a táncban 8 ütemen át)** (mint (42) nél)	mint 42-nél		~~Pause wie bei (45)~~		wie bei 42	(Stillstand im Tanz über 8 Takte)
48^{+1}	f. **(visszatérés a tánchoz)**		(mint (43) nál)	(mint (43) nál)	(mint (43) nál)	mint 43-nál				wie bei 42	(Rückkehr zum Tanz)
50^{+1}	[S. 14] g. A kf. kétségbeesik azon, hogy nem tud átjutni a patakon és lassan visszakullog az erdő tulsó szélére		[S. 18] A királyfi nem tud átjutni a patakon.	A királyfi nem tud átjutni a patakon; kétségbeesve	A királyfi nem tud átjutni a patakon; kétségbeesve vissza	A királyfi nem tud átjutni a patakon,		[S. 18] ~~Der Prinz kehrt verzweifelt um, geht bis zum Stein zurück~~		Der Prinz sieht die Vergeblichkeit seiner Bemühungen ein;	
50^{+2}			~~Kétségbeesve~~ ↓ (A patak megnyugszik.)	visszakullog az erdő tulsó szélére. ↓ (a patak megnyugszik)	visszakullog az erdő tulsó szélére. ↓ (a patak megnyugszik	(a patak megnyugszik)		~~(Der Bach beruhigt sich.)~~		(die Wellen beruhigen sich allmählich,)	
50^{+3}			visszakullog az erdő tulsó szélére.			visszakullog az erdő tulsó szélére		~~Der Prinz kehrt verzweifelt um, geht zum Stein zurück (Der Bach beruhigt sich.)~~		voller Verzweiflung geht er wieder durch den Wald zurück,	
51^{-2}			leül, gondolkozik;			leül, gondolkozik:				setzt sich, und sinnt nach.	
51^{+5}	h. Ötlete támad.		Ötlete támad:	Ötlete támad	Ötlete támad:	ötlete támad:		~~Er hat einen Einfall~~		Er hat eine Idee.	
53^{+1}	6. **(Munkadal)** Nekiül **a munkának**: botját kikészíti, hogy ráakaszthassa palástját.		~~(Munkadal)~~ nekiül, hogy botját kikészítse és ráakassza palástját.	Nekiül, hogy botját kikészítse és palástját ráakaszthassa.	Nekiül, hogy botját kikészítse és palástját ráakaszthassa.	nekiül, hogy botját kikészítse és ráakassza palástját.		~~Er sitzt, um seinen Stab zuzubereiten~~		Er nimmt seinen Stab, und richtet ihn her, um seinen Mantel darauf hängen zu können.	(Arbeitslied) Er setzt sich an die Arbeit…
54^{-4}			[S. 19]					[S. 19] ~~steht auf~~			
55^{-1}			kf. [ausradiert, unlesbar]								Der Prinz

10.18132/LFZE.2016.19

Fortsetzung Tabelle 11

Ungarisch							Deutsch				
Zf. +/- T.	**Entwurf[1]**	**Klavierauszug 1[2]**	**Klavierauszug 2[3]**	**Partitur-Autograph**	**Opernhaus-Partitur**	**UE 6635**	**Klavierauszug 1[2]**	**Klavierauszug 2[3]**	**Partitur-Autograph**	**UE 6635**	**Übersetzung[4]**
55^{+2}			~~táncol a bábbal~~					~~Tanz mit dem Stock.~~			er tanzt mit der Puppe
55^{+4}			~~leül.~~					~~Setzt sich.~~			
56^{-3}								~~Setzt die Krone auf den Stock.~~			
57^{+1-2}			~~feláll a koronával~~								er steht mit der Krone auf
60^{+1}			[S. 20]-~~mutat~~					[S. 20] ~~er zeigt die Krone~~			
61^{-1-1}								~~zeigt~~			
62^{+4}	[S. 16] a. A kf. a kikészített botra akasztott palástot egy kőre állva magasra felmutatja.		A királyfi a kikészített botra akasztott palástot egy kőre állva magasra felmutatja.	A királyfi a kikészített botra akasztott palástot egy kőre állva magasra felmutatja.	A királyfi a kikészített botra akasztott palástot egy kőre állva magasra felmutatja.	A királyfi a készített botra akasztott palástot egy kőre állva magasra felmutatja.		~~Er steigt auf einen Stein, um besser zu zeigen.~~		Er stellt sich auf den Stein und hebt den Stab mit dem Mantel hoch empor, um die Aufmerksamkeit der Prinzessin auf sich zu lenken.	
62^{+5-6}	b. (**Feszült** várakozás)		Várakozás.			Várakozás.				**Gespannte** Erwartung.	
63^{+1}	c. A kk. egykedvűen dolgozik		A királykisasszony **váracskájában** egykedvűen dolgozik;	A királykisasszony egykedvűen dolgozik, -	A királykisasszony egykedvűen dolgozik, -	A királykisasszony **váracskájában** egykedvűen dolgozik;		~~Die Prinzessin arbeitet gleichgültig weiter.~~		Die Prinzessin arbeitet ruhig **in ihrem Schlößchen.**	
63^{+6}	d. észreveszi **ugyan** a felmutatott palástot,		észreveszi a felmutatott palástot,	észreveszi **ugyan** a felmutatott palástot,	észreveszi **ugyan** a felmutatott palástot,	észreveszi a felmutatott palástot,		~~bemerkt die Krone~~		**zwar** bemerkt sie den Stab mit dem Mantel,	
64^{-4}	e. de nem törődik vele		de nem törődik vele	de nem törődik vele	de nem törődik vele	de nem törődik vele.		~~kümmert sich aber nicht darum~~		doch kümmert sie sich nicht darum.	
64^{-1}	f. A kf. **ujabb** kétségbeesése		[S. 21] A királyfi ujra kétségbeesik,	A királyfi ujra kétségbeesik,	A királyfi ujra kétségbeesik,	A királyfi ujra kétségbeesik,		[S. 21] ~~Der Prinz verzagt.~~		Der Prinz verzweifelt	
64^{+4}	7. ujabb ötlete		ujabb ötlete támad.	ujabb ötlete támad.	ujabb ötlete támad.	ujabb ötlete támad.		~~neuer Einfall~~		Doch kommt ihm eine neue Idee	
65^{-4}	Fogja a koronáját és gondosan ráigazítja a palástos bot tetejére		Fogja a koronáját és gondosan ráigazítja a palástos bot tetejére.	Fogja a koronáját és gondosan ráigazítja a palástosbot tetejére.	Fogja a koronáját és gondosan ráigazítja a palástosbot tetejére.	Fogja a koronáját és gondosan ráigazítja a palástos bot tetejére.		~~Er hängt dem Stabe seinen Mantel an.~~		Er nimmt den Stab, um auch seine Krone daran zu befestigen.	
67^{+1}	[S. 17] A kf. felmutatja stb.		A királyfi felmutatja a palástos, koronás botot.	A királyfi felmutatja a palástos, koronás botot.	A királyfi felmutatja a palástos, koronás botot.	A királyfi felmutatja a palástos, koronás botot.		~~Er zeigt den Stab wieder.~~		Er hebt den Stab mit Mantel und Krone.	
67^{+2-3}			mint [63]-nál	**Feszült várakozás**	**Feszült várakozás**	mint 63-nál				wie bei 63	Gespannte Erwartung
67^{+5}	c. A kk.		A királykisasszony	A királykisasszony	A királykisasszony	A királykisasszony				Die Prinzessin	
68^{+2}	d. észreveszi		ismét észreveszi a **bábot**,	ismét észreveszi a **bábot**,	ismét észreveszi a **bábot**,	ismét észreveszi a **bábot**,				erblickt den **Stab** abermals,	… Puppe …

10.18132/LFZE.2016.19

Fortsetzung Tabelle 11

Ungarisch							Deutsch				
Zf. +/- T.	**Entwurf[1]**	**Klavierauszug 1[2]**	**Klavierauszug 2[3]**	**Partitur-Autograph**	**Opernhaus-Partitur**	**UE 6635**	**Klavierauszug 1[2]**	**Klavierauszug 2[3]**	**Partitur-Autograph**	**UE 6635**	**Übersetzung[4]**
68^{+3}	e. nem törődik vele		ismét nem törődik vele	ismét nem törődik vele	ismét nem törődik vele	ismét nem törődik vele		~~Die Prinzessin bleibt gleichgültig~~		doch übt er auch so keinen Eindruck auf sie aus.	
69^{+1}	f. A kf. kétségbeesik		A királyfi ujabb kétségbeesése	A királyfi ujabb kétségbeesése,	A királyfi ujabb kétségbeesése,	**mint 64 nél**		~~Neues Verzagen~~		wie bei 64	Der Prinz verzweifelt.
70^{-1}	ujabb **ötlete** támad		[S. 22] ujabb **ötlet:**	ujabb **ötlete**	ujabb **ötlete**	**A királyfi ujabb kétségbeesése:**		[S. 22] ~~Neuer Einfall~~		Dem Prinzen kommt abermals eine neue **Idee.**	Der Prinz verzweifelt.
70^{+1}	előveszi ollóját, tőből levágja haját és ezt is ráigazítja a botra		előveszi ollóját, tőből levágja haját, és ezt is ráigazítja a botra.	Előveszi ollóját, tőből levágja haját és ezt is ráigazítja a botra.	Előveszi ollóját, tőből levágja haját és ezt is ráigazítja a botra.	előveszi olloját, tőből levágja haját és ezt is ráigazítja a botra.		~~Er schneidet sein Haar ab und steckt es an den Stab.~~		Er nimmt seine Scheere, schneidet seine **goldenen Locken** ab und befestigt sie auf dem Stabe.	
73^{-4-3}	[S. 18] A kf. felmutatja stb.		A királyfi ismét felmutatja a **bábot.**	A királyfi ismét felmutatja a **bábot.**	A királyfi ismét felmutatja a **bábot.**	A királyfi ismét felmutatja a **bábot.**		~~Neues Aufzeigen~~		Er hält den **Stab** hoch empor.	… Puppe …
73^{+5}	A kf. [recte: kk.] észreveszi		A királykisasszony észreveszi a **bábot,**	A királykisasszony észreveszi a **bábot,**	A királykisasszony észreveszi a **bábot,**	A királykisasszony észreveszi a **bábot,**		~~Die Prinzessin bemerkt die Puppe~~		Die Prinzessin bemerkt den goldlockigen **Stab,**	… Puppe …
74^{-5}	megtetszik neki a báb										
74^{-3}			a báb megtetszik neki,	a báb megtetszik neki,	megtetszik neki,	a báb megtetszik neki, - indul is már le a váracskájából.		~~sie gefällt ihr~~		**er gefällt ihr,** sie will ihn haben, und kommt schon frohlockend aus ihrem Schlößchen zum schönen **Spielzeug** herab.	
74^{+1}	9. indul is már le a váracskájából		indul is már le a váracskájából,	indul is már le a váracskájából.	indul is már le a váracskájából,			~~sie tritt aus ihrer Burg heraus~~			Sie macht sich von ihrem Schlösschen schon auf den Weg.
77^{+4}			[S. 23]					[S. 23] ~~Die Prinzessin folgt tanzend dem zurückweichenden Prinzen~~			
78^{+1}								~~Er steckt den Stab in die Erde und tritt hervor. Die Prinzessin wendet sich ab.~~			
78^{+3}	[S. 19] A kk. leér										

10.18132/LFZE.2016.19

Fortsetzung Tabelle 11

Ungarisch							Deutsch				
Zf. +/- T.	**Entwurf[1]**	**Klavierauszug 1[2]**	**Klavierauszug 2[3]**	**Partitur-Autograph**	**Opernhaus-Partitur**	**UE 6635**	**Klavierauszug 1[2]**	**Klavierauszug 2[3]**	**Partitur-Autograph**	**UE 6635**	**Übersetzung[4]**
78^{+4}	a. A kf. kilép a földbe szúrt báb mögül, kitárja karját		A királykisasszony leér; a királyfi kilép a földbe szúrt báb mögül és kitárja karját;	A királykisasszony leér, a királyfi kilép a földbe szúrt báb mögül és kitárja karját;	A királykisasszony leér, a királyfi kilép a földbe szúrt báb mögül és kitárja karját;	A királykisasszony leér; a királyfi kilép a földbe szúrt báb mögül és kitárja karját,				Die Prinzessin ist unten angelangt. Der Prinz tritt hinter dem **Stabe** hervor und breitet seine Arme nach ihr aus.	… Puppe …
79^{-3}	b. de a kk. undorodva menekül előle		de a királykisasszony undorodva menekül előle.	de a királykisasszony undorodva menekül előle.	de a királykisasszony undorodva menekül előle	de a királykisasszony undorodva menekül előle.				Doch sie weicht erschaudernd vor dem schmucklosen Jüngling zurück.	
79^{-2}	a.1 kergetődznek		(Így kergetődznek)	(így kergetődznek)	(így kergetődznek.			~~Der Prinz folgt ihr~~		**Verfolgungsspiel**	(So tummeln sie sich)
79^{-1}	b.1										
81^{+1}	c. A t. bűvös mozdulataival (3) megeleveníti a fabábot		A tündér (három) bűvös mozdulattal	A tündér (három) bűvös mozdulatával	A tündér (három) bűvös mozdulatával	A tündér (három) bűvös mozdulattal		~~Die Fee bezaubert die Holzpuppe.~~		Die Fee belebt mit drei Gesten den **Stab,**	
82^{-2}			megeleveníti a **fabábot**;	megeleveníti a **fabábot**,	megeleveníti a **fabábot**,	megeleveníti a **fabábot**;		~~Die Puppe wird lebendig~~			… Holzpuppe …
82^{+1}	10. mely megmozog		[S. 24] A fabáb megmozog	amely megmozog	amely megmozog	a fabáb megmozog.		[S. 24]		der sich in Bewegung setzt.	
82^{+4}	a.										
83^{+3}	b. A kf. ujból a kk. felé megy; meg akarja akadályozni abban, hogy a fabábhoz érhessen, de a kk. ujból undorodva szökik előle		(A kf. a k.kisasszonyt meg akarja akadályozni abban, hogy a fabábhoz érjen; a k.kisasszony undorodva szökik előle.)			A királyfi a királykisasszonyt meg akarja akadályozni abban, hogy a fabábhoz érjen; a királykisasszony undorodva szökik előle.		~~Die Prinzessin will zur Puppe, der Prinz stellt sich dazwischen~~		Die Prinzessin will zur Holzpuppe, der Prinz stellt sich dazwischen; die Prinzessin weicht ihm ärgerlich aus.	
83^{+5}-86^{+1}	[S. 20] b. b.1 (további kergetődzés, hármasban)		(további kergetődzés)					~~Die Prinzessin weicht dem Prinzen ärgerlich aus.~~		**Verfolgungsspiel**	(Weiteres Tummeln, zu dritt)
88^{+5}	[S. 21] 11. IV. tánc. A kk.-nak sikerült elérnie a bábot, mellyel táncra perdül		[S. 25] (IV. tánc) A királykisasszony elérte a bábot; táncra perdül vele	(a királykisasszony elérte a bábot, táncra perdül vele)	(a királykisasszony elérte a bábot, táncra perdül vele)	A királykisasszony elérte a bábot; táncra perdül vele. (IV. tánc.)		[S. 25] ~~Die Prinzessin hat die Puppe erreicht. Tanz.~~		Die Prinzessin hat die Holzpuppe erreicht: IV. Tanz. (Tanz der Prinzessin mit der Holzpuppe.)	
89^{-4}	(a kf. félreáll			IV. tánc							(Der Prinz steht abseits
90^{-3-2}	groteszk mozdulat										groteske Bewegung
91^{-1}	(eddig a bevezető tánc)										(bis hierhin der einleitende Tanz)

10.18132/LFZE.2016.19

Fortsetzung Tabelle 11

Ungarisch							Deutsch				
Zf. +/- T.	**Entwurf[1]**	**Klavierauszug 1[2]**	**Klavierauszug 2[3]**	**Partitur-Autograph**	**Opernhaus-Partitur**	**UE 6635**	**Klavierauszug 1[2]**	**Klavierauszug 2[3]**	**Partitur-Autograph**	**UE 6635**	**Übersetzung[4]**
91^{+1}	a.										
99^{+3}	[S. 22] A kf. közbe akar lépni, megzavarni a táncot		[S. 27] ~~A királyfi közbe akar lépni, hogy meggátolja a táncot,~~	(A királyfi közbe akar lépni, hogy megzavarja a táncot)	(A királyfi közbelép, hogy megzavarja a táncot)			[S. 27] ~~Der Prinz will den Tanz unterbrechen~~			(Der Prinz will dazwischen treten, um den Tanz zu stören)
99^{+5}	b. A kk. undorodva szökik előle		~~de a királykisasszony undorodva visszautásítja~~	(A királykisasszony undorodva szökik előle)				~~doch die Prinzessin weist ihn ärgerlich zurück~~			Die Prinzessin weicht ihm ärgerlich aus.
100^{+4-5}	[S. 23] ismét békesség a páros táncban	[S. 51] (ismét békesség a páros táncban)		(a tánc tovább folyik)			[S. 51]				(bekannte Friedlichkeit im Paartanz) / (der Tanz geht weiter)
101^{-3-2}		(groteszk mozdulat)									(groteske Bewegung)
104^{+2-3}		[S. 52] (groteszk mozdulat)					[S. 53]				(groteske Bewegung)
X	[S. 25, T. 14, Allegro] (megrokkanás)		[S. 55/~~31,~~ T. 24, Allegro] (megrokkanás)								(Entkräftung)
120^{-3}	[S. 26a] kitáncolnak a színpadról		[S. 57/32] A báb és a királykisasszony kitáncol a színpadról.			A báb és a királykisasszony kitáncol a színpadról.		[S. 57/32] [ausradiert]		Die Prinzessin und der Holzprinz verlassen tanzend die Bühne.	
120^{-1}	A kf. végleg kétségbeesik		A királyfi végleg kétségbeesik.		A báb és a királykisasszony kitáncol a színpadról. | A királyfi végleg kétségbeesik.	A királyfi végleg kétségbeesik.		[ausradiert]		Den Prinzen erfaßt die höchste Verzweiflung.	
126^{-2-1}	[S. 26b] bánatában lefekszik		[S. 59/34] bánatában lefekszik		Bánatában lefekszik,	Bánatában lefekszik,		[ausradiert]		In seinem Schmerze legt er sich hin,	
126^{+2-3}					talán el is alszik.						
126^{+3-4}	talán el is alszik		(talán el is alszik)			talán el is alszik.		[ausradiert]		und schläft ein.	
127^{-1+1}	A t. kilép az erdőből, vígasztalja		A tündér kilép az erdőből; a királyhoz megy, hogy vigasztalja.		A tündér kilép az erdőből, hogy vígasztalja.	A tündér kilép az erdőből; a királyhoz megy, hogy vígasztalja.		[ausradiert]		Die Fee tritt aus dem Walde, kommt zu dem Prinzen und tröstet ihn.	
128^{+1}	[S. 27] És szavára a dolgok megelevenednek , és hódolva a kf. elé vonulnak		[S. 60/35] És szavára a dolgok megelevenednek, és hódolva a királyfi elé vonulnak.		És szavára a dolgok megelevenednek, és hódolva a királyfi elé vonulnak.	És szavára a dolgok megelevenednek és hódolva a királyfi elé vonulnak.		[S. 60/35] ~~Die Dinge werden lebendig und ziehen hin vor den Prinzen.~~		und auf ihr Zauberwort werden alle Dinge lebendig und ziehen im Huldigungstanz vor den Prinzen;	

10.18132/LFZE.2016.19

Fortsetzung Tabelle 11

Ungarisch							Deutsch				
Zf. +/- T.	**Entwurf[1]**	**Klavierauszug 1[2]**	**Klavierauszug 2[3]**	**Partitur-Autograph**	**Opernhaus-Partitur**	**UE 6635**	**Klavierauszug 1[2]**	**Klavierauszug 2[3]**	**Partitur-Autograph**	**UE 6635**	**Übersetzung[4]**
135[+1]	[S. 28] A t. egy virágnak kelyhéből aranyhajat vesz elő és a kf. fejére simítja		[S. 61/36] A t. egy virágnak kelyhéből aranyhajat vesz elő és a kf. fejére simítja;	A tündér egy virágnak kelyhéből aranyhajat vesz elé és a királyfi fejére simítja.	A tündér egy virágnak kelyhéből aranyhajat vesz elő és a királyfi fejére simítja.	A tündér egy virágnak kelyhéből aranyhajat vesz elő és a királyfi fejére simítja,		[S. 61/36] [ab hier alle Textstellen ausradiert]		Aus dem Kelch einer Blume nimmt die Fee gelocktes Goldhaar und legt es auf den Kopf des Prinzen.	
135[+4]	egy másikból koronát és a kf. fejére teszi		egy másikból koronát és a kf. fejére teszi,	Egy másikból koronát, és a fejére teszi, -	egy másikból koronát és a fejére teszi, -	egy másikból koronát és a királyfi fejére teszi,				aus einer anderen eine Krone und setzt sie ihm auf,	
136[+1]	egy harmadikból palástot és a kf.-ra adja		egy harmadikból palástot és a kf.-ra adja	Egy harmadikból palástot, és a királyfira adja.	egy harmadikból palástot és a királyfira adja.	egy harmadikból palástot és a királyfira adja.				aus einer dritten einen Blumenmantel, den sie ihm umlegt.	
137[+1]	Nagy apoteózis. Sorfalat állnak a fák stb.		[S. 62/37] Nagy apoteózis. Sorfalat állnak a fák, vizek, virágok.	Nagy apoteózis. Sorfalat állnak a fák stb. … A tündér kézenfogja a királyfit, és	Nagy apoteózis. Sorfalat állnak a fák stb. … A tündér kézenfogja a királyfit és **[Rest fehlt]**	Nagy apoteózis. Sorfalat állnak a fák, vizek, virágok.				Große Apotheose. Huldigung der Bäume, der Gewässer und Blumen.	
138[-2]	A t. kézenfogja a kf.-t és átvezeti balra a domb lábához.		A tündér kézenfogja a királyfit, és átvezeti balra a domb lábához.	átvezeti balra a domb lábához.		A tündér kézenfogja a királyfit és átvezeti balra a domb lábához.				Die Fee faßt den Prinzen bei der Hand und führt ihn nach links zum Fuße des Hügels.	
139[+1]	Diadal, pompa, fényesség: „Ime, itt király vagy.”		Diadal, pompa, fényesség: „Ime, itt király vagy.”	Diadal, pompa, fényesség: „Ime, itt király vagy.”		Diadal, pompa, fényesség: „Ime, itt király vagy.”				Triumph, Pracht und Glanz: „Hier bist du König über alle Dinge.“	
141[+9]	**[S. 29]** Egyszerre csak megjelenik a tulsó oldalon, a színpad jobb sarkában a kk. a fabábbal; az istenadta már nagyon kificamodott. Koronája félrecsapva, palástja félvállon fityeg, parókája nyakába csúszott.		[S. 63/38] Egyszerre csak megjelenik a tulsó oldalon, a szinpad jobb sarkában a királykisasszony a fabábbal; az istenadta már nagyon kificamodott. Koronája félrecsapva, palástja félvállon fityeg, parókája nyakába csúszott.	Egyszerre csak megjelenik a tulsó oldalon, a színpad jobb sarkában a királykisasszony a fabábbal. Az istenadta már nagyon kificamodott. Koronája félrecsapva, palástja félvállon fityeg, parókája nyakába csuszott.		Egyszerre csak megjelenik a tulsó oldalon, a színpad jobb sarkában a királykisasszony a fabábbal; az istenadta már nagyon kificamodott. Koronája félrecsapva, palástja félvállon fityeg, parókája nyakába csúszott.				Auf einmal erscheint auf der entgegengesetzten Seite die Prinzessin mit dem Holzprinzen. Der hat sich schon alle Glieder verrenkt; Perücke, Krone und Mantel hängen ganz schief an ihm.	
147[-1]	**[S. 30]** V. tánc a kk. táncra nógatja		[S. 64/39] V. tánc. A királykisasszony táncra nógatja a fabábot.	A királykisasszony táncra nógatja.	A királykisasszony táncra nógatja.	V. tánc. A királykisasszony táncra nógatja a fabábot.				V. Tanz. Die Prinzessin zerrt und zupft an ihm und will ihn zum Tanze nötigen.	

10.18132/LFZE.2016.19

Fortsetzung Tabelle 11

Ungarisch							Deutsch				
Zf. +/- T.	**Entwurf[1]**	**Klavierauszug 1[2]**	**Klavierauszug 2[3]**	**Partitur-Autograph**	**Opernhaus-Partitur**	**UE 6635**	**Klavierauszug 1[2]**	**Klavierauszug 2[3]**	**Partitur-Autograph**	**UE 6635**	**Übersetzung[4]**
151[+4-5]	dühösen ujra és ujra nógatja		[S. 65/40] Dühösen ujra és ujra nógatja			Dühösen ujra és ujra nógatja,				Ärgerlich macht sie immer neue und neue Versuche mit ihm,	
151[+7-8]				Dühösen ujra és ujra nógatja.	Dühösen újra és újra nógatja.						
152[-1]				De a báb furcsa és siralmas táncot jár.	De a báb furcsa és siralmas táncot jár.						
152[+1]	[S. 31] De a báb furcsa és siralmas táncot jár		[S. 66/41] De a báb furcsa és siralmas táncot jár.			de a báb furcsa és siralmas táncot jár.				doch wird der Tanz der Holzpuppe immer kläglicher.	
153[-3]	(kk. haragos mozdulata)		(A királykisasszony haragos mozdulata)	(A királykisasszony haragos mozdulata)	(A királykisasszony haragos mozdulata)	A királykisasszony haragos mozdulata;				Ärgerliche Gebärde der Prinzessin.	
153[-1]	(uj probálkozás)		(uj probálkozás a táncra)	(uj probálkozás a táncra)	(Új probálkozás a táncra)	uj probálkozás a táncra.				Erneuter Versuch zum Tanze.	
153[+6]	(utálja is már)		A királykisasszony utálja is már a fabábot.	(utálja is már...)	(utálja is már...)	A királykisasszony utálja is már a fabábot.				Sie haßt ihn schon.	
154[+5]	Dühösen ellöki magától a bábot		Dühösen ellöki magától a bábot	Dühösen ellöki magától a bábot.	Dühösen ellöki magától a bábot.	Dühösen ellöki magától.				Sie stößt ihn wütend von sich,	
154[+5, 6]			1. ↓, 2. ↓								
155[-2]										**der Holzprinz fällt zu Boden.**	
155[+1]	És ime, meglátja a fényben tündöklő királyfit		És ime! meglátja a fényben tündöklő királyfit;	És ime! meglátja a fényben tündöklő királyfit;		És ime! meglátja a fényben tündöklő királyfit.				Da erblickt sie den in neuem Glanz strahlenden Prinzen.	
156[+1]	VI. tánc Magát kellető tánccal hivogatja magához		[S. 67/42] VI. tánc Magát kellető tánccal hivogatja magához.	Magát kellető tánccal hivogatja magához	Magát kellető tánccal hivogatja magához	VI. Tánc. Magát kellető tánccal hivogatja magához.				IV. Tanz. Mit verführerischem Tanze will sie ihn zu sich locken.	
160[+1]	[S. 32] A kf. szívéhez kap, hanem aztán		[S. 68/43] A királyfi szívéhez kap; hanem aztán -	A királyfi szívéhez kap - hanem azután	A királyfi szívéhez kap - hanem azután	A királyfi szívéhez kap; hanem aztán				Der Prinz greift sich ans Herz, doch dann	
161[-3]	elutasító mozdulatot teszi és		↓ elutasító mozdulatot tesz	elutasító mozdulatot tesz	elutasító mozdulatot tesz	elutasító mozdulatot tesz és elfordul.				macht er eine abwehrende Gebärde und wendet sich von ihr ab.	
163[+6]	[S. 33] elfordul tőle és a színpad hátsó része felé megy, hiába kelleti magát a kk.			elfordul tőle és a színpad hátsó része felé megy)	elfordul tőle és a színpad hátsó része felé megy)						

10.18132/LFZE.2016.19

Fortsetzung Tabelle 11

Ungarisch							Deutsch				
Zf. +/- T.	**Entwurf[1]**	**Klavierauszug 1[2]**	**Klavierauszug 2[3]**	**Partitur-Autograph**	**Opernhaus-Partitur**	**UE 6635**	**Klavierauszug 1[2]**	**Klavierauszug 2[3]**	**Partitur-Autograph**	**UE 6635**	**Übersetzung[4]**
167^{+1}	VII. tánc A kk. ijedten utána akar menni, de a megelevenedett erdő nem engedi át		[S. 70/45] VII. tánc. A királykisasszony ijedten a királyfi után akar menni, de az ujra megelevenedett erdő nem engedi át.	A királykisasszony ijedten utána akar menni, de a megelevenedett erdő nem engedi át.	A királykisasszony ijedten utána akar menni, de a megelevenedett erdő nem engedi át.	VII. Tánc. A királykisasszony ijedten utána akar menni, de az ujra megelevenedett erdő nem engedi át.				VII. Tanz. Die Prinzessin will erschrocken zu ihm eilen, doch der Wald hält sie auf.	
170^{+4}	[S. 34] (a kk. végső erőfeszítése, hogy átjuthasson)	[S. 72] (a kk.végső erőfeszítése, hogy átjuthasson)	[S. 47] **Kétségbeesetten próbál átjutni az erdőn**	(A királykisasszony végső erőfeszítése, hogy az erdőn átjuthasson)	(A királykisasszony végső erőfeszítése, hogy az erdőn átjuthasson)	Kétségbeesetten próbál átjutni az erdőn…	[S. 72] Sie ringt,			Die Prinzessin macht einen verzweifelten Versuch, sich durchzuringen,	
172^{-1}		végül csüggedten visszamegy a szinpad jobb végibe	**de sikertelenül.**			de sikertelenül.	doch kann sie den Wald nicht bezwingen und geht hoffnungslos zurück			doch kann sie den Wald nicht bezwingen	
172^{+1}	végül csüggedten visszamegy a szinpad jobb végibe	~~VIII. tánc~~	**Szomorúan visszavonul.**	A királykisasszony csüggedten visszamegy a szinpad jobb végibe.	A királykisasszony csüggedten visszamegy a szinpad jobb végibe.	Szomorúan visszavonul.				und weicht hoffnungslos zurück.	
176^{+1}	[S. 35] útjában belébotlik az ott heverő bábba, felrugja	[S. 73] ↓ utjában belébotlik az ott heverő bábba, felrugja	[S. 48] Közben megbotlik a **fabábban**, | dühösen rug egyet rajta.	útjában belébotlik az ott heverő bábba, felrugja (háromszor)	Útjában belébotlik az ott heverő bábba, felrugja (háromszor)	Közben megbotlik a fabábban, | dühösen rug egyet rajta.	[S. 73] unterwegs stolpert sie in den Stab, welchen sie ärgerlichen wegstösst	[S. 48] Unterwegs stolpert sie über den **Holzprinzen** | und versetzt ihm einen ärgerlichen Fusstritt.		Unterwegs stolpert sie über den **Holzprinzen** | und versetzt ihm einen ärgerlichen Fußtritt.	báb = Puppe; fabáb = Holzpuppe; háromszor = dreimal
176^{+2}	(mégegyszer)	[S. 74] (mégegyszer)	még egyet rug rajta					~~versetzt ihm noch einen Fusstritt~~			(noch einmal) / sie tritt noch einmal auf ihn
176^{+3}	(mégegyszer)	(mégegyszer)	és még egyet					~~und noch einen~~			(noch einmal) / und noch einmal
177^{+1}	Elkeseredésében lekapja a koronát fejéről és elhajítja, a palástját is, végül haját is levágja	Elkeseredésében lekapja a koronát fejéről és elhajítja, ép ugy palástját is,	Kétségbeesésében ledobja koronáját,	Elkeseredésében lekapja a koronát fejéről és elhajítja („nem kell"), a palástját is („ez sem kell"), végül haját is levágja	Elkeseredésében lekapja a koronát fejéről és elhajítja („nem kell"), palástját is („ez sem kell"), végül haját is levágja	Kétségbeesésében ledobja koronáját, palástját; végül még haját is levágja. Aztán szomorúan lekuporodik és kezébe temeti arcát.	[S. 74] In ihrer Verzweiflung wirft sie ihre Krone weg, dann ihren Mantel,			In ihrer Verzweiflung wirft sie ihre Krone und ihren Mantel weg; schließlich schneidet sie sich sogar das Haar ab;	nem kell = braucht man nicht; ez sem kell = das braucht man auch nicht
177^{+4}		végül ~~arany~~ haját is levágja (az sem kell)	[S. 49] palástját; végül még haját is levágja.				schliesslich schneidet sie ihr Haar ab;				… goldenes Haar (das braucht man auch nicht)

10.18132/LFZE.2016.19

Fortsetzung Tabelle 11

Ungarisch							Deutsch				
Zf. +/- T.	**Entwurf[1]**	**Klavierauszug 1[2]**	**Klavierauszug 2[3]**	**Partitur-Autograph**	**Opernhaus-Partitur**	**UE 6635**	**Klavierauszug 1[2]**	**Klavierauszug 2[3]**	**Partitur-Autograph**	**UE 6635**	**Übersetzung[4]**
178[-2]			Aztán szomorúan lekuporodik és kezébe temeti arcát.							dann kauert sie sich nieder und verbirgt das Gesicht in den Händen.	
178[+1]	lekuporodik, és kezébe temeti arcát. A kf. közben előjön	lekuporodik, és kezébe temeti arcát. A királyfi közben előjön -	**Közben azonban elésompolyodik a királyfi.**	lekuporodik, kezébe temeti arcát.	lekuporodik, kezébe temeti arcát.	Közben azonban elésompolyodik a királyfi.	kauert sich nieder und trauert. Doch währenddessen kommt der Königssohn hervor,			Währenddessen kommt der Prinz nach vorne.	
178[+2]				A királyfi közben előjön	A királyfi közben előjön						
178[+3]		és									
179[+1]	Megpillantja a kk.-t - hozzájön	megpillantja a kk. t.	**Meglátja** a bánkodó királykisasszonyt, **hozzámegy**	megpillantja a királykisasszonyt	megpillantja a királykisasszonyt	**Meglátja** a bánkodó királykisasszonyt, **hozzámegy**	erblickt die trauernde Gestalt,			Er erblickt die trauernde Prinzessin, geht zu ihr	
179[+2-3]		hozzájön					geht zu ihr				
180[-2]				**hozzámegy**	hozzámegy						
180[+1]			és magához akarja ölelni.	magához akarja ölelni	magához akarja ölelni	és magához akarja ölelni.	[S. 75] und will sie zu sich ziehn.			und will sie an sich ziehen.	
180[+3]	[S. 36] s magához akarja ölelni	[S. 75] magához akarja ölelni									
182[+1]	A kk. szégyeli kopaszságát **(elhárító mozdulat)**	A kk. szégyeli kopaszságát **(elhárító mozdulat)**	A királykisasszony szégyeli kopaszságát,	A királykisasszony szégyeli kopaszságát **(elfordul)**	A királykisasszony szégyeli kopaszságát **(elfordul)**	A királykisasszony szégyeli kopaszságát,	Sie schämt sich ihrer Schmucklosigkeit			Die Prinzessin schämt sich ihrer Kahlheit,	elhárító = abwehrende Geste; elfordul = dreht sich um
182[+3]			[S. 50] **(elutasító mozdulat)**			**(elutasító mozdulat)**				(abweisende Gebärde)	
182[+4-5]	A kf. nem tágít	A kf. nem tágít,	De a királyfi nem tágít,	A királyfi nem tágít	A királyfi nem tágít.	de a királyfi nem tágít,	Doch der Königssohn lässt nicht nach			doch der Prinz läßt nicht nach	
183[+1]	magához öleli	magához öleli	magához öleli. **Hosszu csók.**	magához öleli	magához öleli	magához öleli. **Hosszú csók.**	umarmt sie			und umarmt sie. **Langer Kuß.**	
183[+3]							[S. 76] zieht mit ihr weiter,				
187[+1]	megcsókolja	[S. 77] csók		és megcsókolja.	és megcsókolja.		**[S. 77] und küsst sie.**				
189[+1]	[S. 37] A dolgok pedig lassan	[S. 78] A dolgok pedig lassan	A dolgok pedig	A dolgok pedig	A dolgok pedig	A dolgok pedig	[S. 78] Die Dinge aber nehmen allmählig ihre regelrechte Gestalt auf,			Die Dinge aber	
190[-2]	visszahúzodnak		**lassankint**			lassankint				nehmen allmählich	
190[+1]		visszahúzódnak		lassan	lassan		indem ihre ursprünglichen Plätze einnehmen.				

10.18132/LFZE.2016.19

Fortsetzung Tabelle 11

Ungarisch							Deutsch				
Zf. +/- T.	**Entwurf**[1]	**Klavierauszug 1**[2]	**Klavierauszug 2**[3]	**Partitur-Autograph**	**Opernhaus-Partitur**	**UE 6635**	**Klavierauszug 1**[2]	**Klavierauszug 2**[3]	**Partitur-Autograph**	**UE 6635**	**Übersetzung**[4]
191[-3]	helyükre		régi alakjukat öltik magukra			régi alakjukat öltik magukra				ihre ursprüngliche Gestalt an	
191[+3]			és	visszahúzódnak		és				und	
192[-1]					visszahúzódnak						
192[+1]		helyükre									
192[+2]			elfoglalják			elfoglalják				ihre ursprünglichen	
193[-2]			**régi** (eredeti) helyüket.			eredeti helyüket.				Plätze wieder ein.	
193[+1]				helyükre.	helyükre.						
194[+1]		[S. 79] A függöny lassan legör-	A függöny	A függöny lassan	A függöny lassan	A függöny lassan legördül.	[S. 79] Der Vorhang geht langsam hinab			Vorhang fällt langsam.	
194[+6]			lassan	legördül.	legördül.						
194[+7]			legördül.								
194[+11]		dül.									

Anmerkungen:

1 Quellen des Entwurfs: PB 33PS1, BA-N 1992/7-8 und Ms 21579 der NLSE-Sammlung

2 Quellen von Klavierauszug 1: BA-N 1992/1-5, 6, 9 und PB 33PFC2/29-45

3 Quellen von Klavierauszug 2: PB 33PFC2/1-28, 46-52

4 Eigene Übersetzung von inhaltlich abweichenden, in anderen Quellen nicht übersetzten Sätzen des Szenarios (nach Bartóks Fassung)