

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

Deutsche Zusammenfassung

BUDAPEST, 2015

1. Forschungsstand

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.

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), im Verhältnis zur Literatur zu Bartóks konzertantem Schaffen und zur Volksmusikforschung gering ist. 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 in seinem Aufsatz *On the Origin of the Wooden Prince* (in: UJFALUSSY, József/ BREUER, János (Hrsg.): *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*, Budapest: Editio Musica 1972, S. 97-101). Kroó umriss in seinem Beitrag *Ballet: The Wooden Prince* (in: GILLIES, Malcolm (Hrsg.): *The Bartók Companion*, London: Faber&Faber 1993, S. 360-371) außerdem wichtige Gründe für Bartóks massive Streichungen der Bühnenfassung von 1932. Ferner bot die kürzere, aber umso intensivere und aufregendere Studie Tibor Talliáns *Das holzgeschnitzte Hauptwerk* (in: *Studia Musicologica* 37/1 (1998), S. 51-67) sehr wesentliche und wertvolle Anknüpfungspunkte für die philologische und musikalisch-dramaturgische Analyse. Die Forschungsergebnisse Kroós und Talliáns griff Britta Gilmore in ihrer Dissertation *Bartók as Dramatist* (Princeton University 2004) über die Entwicklung von Bartóks Dramaturgie in Bühnen- und Orchesterwerken auf. 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. Eine gründliche Untersuchung sämtlicher existierender Manuskripte zum Tanzspiel sowie eine überfällige Überarbeitung der Chronologie der Werkentstehung auf neuester Quellengrundlage wurden jedoch nicht von Gilmore geleistet. Abgesehen von den hier angeführten Bartók-Studien ist die weitere Forschungslage in Sachen Einzelstudien zu Bartóks erstem Ballett ziemlich dünn. Zu erwähnen sind zwei ältere ungarische Musikanalysen: Von Kroó gibt es die ausführliche, jedoch bislang nur auf Ungarisch erhältliche hermeneutische Analyse aller drei Bühnenwerke Bartóks in seiner Monographie *Bartók Béla színpadi művei [Béla Bartóks Bühnenwerke]* (Budapest: Zeneműkiadó vállalat 1962); allerdings bezog der Autor keine gattungsästhetischen oder -historischen Aspekte ein. Auch Ernő Lendvai nahm in seiner ebenfalls nur auf Ungarisch zugänglichen Studie *Bartók dramaturgiája. Színpadi művek és a Cantata profana [Die Dramaturgie Bartóks. Bühnenwerke und Cantata profana]* (Budapest: Zeneműkiadó 1964)

alle drei Bühnenwerke zum Gegenstand seiner Untersuchungen. In seiner werkimmanenten Musikanalyse 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.

2. Forschungsmethode und Aufbau der Arbeit

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 umfassenden philologischen Untersuchung sämtlicher heute existierender 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] 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 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 die gattungsästhetische Einordnung des Tanzmärchens von der umfassenden und grundlegenden Untersuchung Hartmut Vollmers, der die literarische Pantomime als Gattung begründet (VOLLMER, Hartmut: *Die literarische Pantomime. Studien zu einer Literaturgattung der Moderne*, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2011). 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 wiederum 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. Das Vorbild für diese Herangehensweise ist die Studie *Inside*

Bluebeard's Castle: *Music and Drama in Bartók's Opera* (New York: Oxford University Press 1999) von Carl S. Leafsteadt, 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*, befasste. 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. Quellengrundlage textimmanenter Rekonstruktion des kunstphilosophischen Denkens bildeten Tagebücher, Briefe und Aufsätze von Balázs, die zum Teil unveröffentlicht im Budapester Nachlass zu finden und zum größten Teil nur auf Ungarisch zugänglich sind. Deshalb wurden wesentliche Zitate in eigener Übersetzung wiedergegeben. 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 (LOEWY, Hanno: *Béla Balázs: Märchen, Ritual und Film*, Berlin: Vorwerk 8 2003). 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). Ausgangspunkt für die Untersuchung zur Bedeutung des Grotesken im Tanzspiel waren die Monographien von Julie Brown (*Bartók and the Grotesque: Studies in Modernity, the Body and Contradiction in Music*, Aldershot/ Burlington: Ashgate 2007) und Federico Celestini (*Die Unordnung der Dinge. Das musikalische Groteske in der Wiener Moderne (1885-1914)*, Stuttgart: F. Steiner 2006). Abschließend wird in den Kapiteln 1.5 und 1.6 die Ballettästhetik von Balázs und Bartók vorgestellt. Erkenntnisse dazu wurden auch hier aus der Untersuchung der Tagebücher und ästhetischen Schriften Balázs' beziehungsweise der Briefe, Aufsätze oder Programmtexte Bartóks als primärer Materialgrundlage gezogen. Hierbei sei vorab bemerkt, dass in vorliegender Arbeit Bartóks und Balázs' Bühnenstück *Der holzgeschnitzte Prinz*, das im Untertitel die Genre-Bezeichnung Tanzspiel trägt, der Gattung Handlungsballett, genauer dem pantomimenbetonten Handlungsballett zugeordnet wird. Damit wird der gattungsgeschichtlichen Einordnung gefolgt, wie sie Daniel-Fédéric Lebon in seiner Doktorarbeit über *Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition* (Berlin: Verlag Dr. Köster 2012) vorgenommen und anhand einer grundlegenden Herausarbeitung der gattungstypischen sowie vom Komponisten neu entwickelten Techniken zur Handlungsvermittlung in der Musik begründet hat. Ein gattungsgeschichtlicher Überblick, die Bestimmung der Gattungsspezifika der Musik des *Holzgeschnitzten Prinzen* und das Verständnis der sich wandelnden Ballettästhetik Bartóks wären aber ohne die bahnbrechende Arbeit von Jörg Rothkamm (*Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert. Dramaturgie einer Gattung*, Mainz a Rhein: Schott Music 2011) undenkbar gewesen.

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 holzgeschnittzte 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 Gebrauchstext vorgestellt (Kapitel 2.1). Anschließend werden die handschriftlichen Quellen des Szenarios präsentiert 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 beleuchtet, die sich ihm zu Beginn der Kompositionsarbeit stellten (Kapitel 2.3).

Im Mittelpunkt des dritten Teils der vorliegenden Arbeit stehen Bartóks Revisionen und Streichungen in der Musik zu *Der holzgeschnittzte Prinz*. Verglichen etwa mit den anderen beiden Bühnenwerken nehmen im Fall des ersten Balletts Bartóks die Um- und Nachbearbeitungen im Schaffensprozess ein solches Ausmaß und einen solch besonderen Charakter an, dass es nicht nur legitim, sondern unbedingt erforderlich ist, musikanalytische Betrachtungen zum Tanzspiel *Der holzgeschnittzte Prinz* eng mit den Ergebnissen einer gründlichen philologischen Untersuchung der Primärquellen der Musik zu verknüpfen. Ziel dieser umfassenden Untersuchungen ist es, die Grundsichten des Werks (Märchen und Mythos, Pantomime und Tanz, das Groteske sowie dramaturgische Elemente des symbolistischen einaktigen Dramas) 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 Widerrufern 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. Grundlegend für den Nachvollzug der Arbeitsweise des Komponisten ist und bleibt die große Bartók-Monographie László Somfais *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources* (Berkeley: University of California Press 1996). Seiner Theorie des Kompositionsprozesses von Bartók und der von ihm entwickelten Typologie der Quellen und Terminologie wurde in der vorliegenden Arbeit gefolgt. Anschließend wird in Kapitel 3.2 der Kompositionsprozess im Detail erläutert. Hier werden alle existierenden Quellen zur Musik des *Holzgeschnittzten 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 Widerrufern (ca. 1935 oder 1939). Bei einer Konzentration auf solche Stellen, wo Bartók nachweislich in das *Nyugat*-Szenario von Balázs eingegriffen hatte, und in Verknüpfung mit den Ergebnissen der Quellenuntersuchungen ist zu erwarten, dass fundierte Einblicke

in Bartóks Ballettanschauung und seinen Umgang mit der Gattung Ballett gewonnen werden.

3. Forschungsergebnisse

Die theatralischen Gattungen waren um die Wende zum 20. Jahrhundert erneut zu einem Experimentierfeld geworden, auf dem insbesondere die Kunstgattung Pantomime im deutschsprachigen Raum eine populäre Stellung gewann. Komponisten höchsten Ranges schufen bedeutende Werke genuiner Ballettmusik, der Aufstieg des Balletts zur autonomen Kunstgattung war geschafft. Das ging mit der zeitgleichen Entfaltung von zwei divergierenden Ballettauffassungen einher: einer den Tanz stark betonenden sowie einer auf die Pantomime besonders fokussierten Ballettästhetik. Als tänzerisches Darstellungsmittel erfuhr die Pantomime sehr verschiedene Ausformungen, wie dem Ausdruckstanz und dem Freien Tanz. Die berühmten Pionierinnen auf diesen Gebieten, wie Isadora Duncan oder Grete Wiesenthal, distanzieren sich damit gezielt vom klassischen Ballett. Auch Balázs und Bartók waren beeindruckt von diesen neuen Bewegungskünsten, die ihre pantomimenbetonte Ballettästhetik beeinflusste. Für Balázs lag der Anreiz, verschiedene Formen des Tanztheaters zu gestalten, in deren Sprachlosigkeit. Dass der Tanz als Ausdrucksform jenseits sprachlicher Narrative in seinem Kunstdenken eine wichtige Position einnahm, hängt zum einen mit der erheblichen Sprachskepsis in der literarischen Moderne um 1900 zusammen. Zum anderen stellen die neuen freieren, pantomimenbetonten Tanzformen für ihn das adäquate Mittel dar, ein Märchen auf die Bühne zu bringen. Unter dem Einfluss der Lebensphilosophie avancierte das als moderner ‚Seelenmythos‘ kunstvoll gestaltete Märchen, das gleichzeitig als Kunst des Volkes naiv, unmittelbar erlebbar und intuitiv verständlich sei, in Balázs’ Ästhetik zur bedeutsamen Literaturgattung. Das Märchen galt ihm als Medium einer von Entfremdung und Krisen erlösten Welt. Laut Balázs kann die pantomimische Bewegung innerseelische Inhalte zum Ausdruck bringen. Sie stellt für ihn gegenüber dem ornamental-dekorativen Element des Tanzes die vollendete und sinnvolle Bewegungsform dar. Auch Bartók stellte sich für die tänzerisch-pantomimische Verwirklichung des *Holzgeschnitzten Prinzen* auf der Bühne eine besonders starke Betonung des pantomimischen Elements vor und dachte beim Komponieren an eine neue körperliche Ausdrucksform, die eine Absage an das klassisch-romantische Ballett bedeutete. Die Musik ist nicht bloße Untermalung und Begleitung des Bühnengeschehens, sondern umgekehrt muss die Choreographie sorgfältig auf den musikalischen Verlauf und Stimmungsgehalt, der freilich mit dem Handlungsfortgang eng verknüpft ist, abgestimmt sein.

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 literarischen 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 komponierte. Neben den Manuskripten besaß er auch die *Nyugat*-Ausgabe mit dem Märchen. Bei Quelle D handelt es sich um eine im Herbst oder Winter 1912 von Balázs und einer fremden Hand angefertigte vollständige deutsche Übersetzung. Die fremde Hand konnte nun als jene Marianna Müllers, einer Jugendfreundin von Balázs, identifiziert werden, die zuvor

fälschlicher Weise Emma Kodály zugeordnet worden war. Balázs nahm die Übersetzung zu einem Interview mit dem Tänzer Adolph Bolm, damals Mitglied der *Ballets Russes*, im Januar 1913 in Budapest mit. Bartók verwendete sie nicht beim Komponieren, eventuell erst 1918 als Hilfsmittel für seine eigene deutsche Übersetzung im Rahmen der Drucklegung des Klavierauszugs.

Auf die erste Revisionsphase von 1914 geht eine Einteilung des Balletts in 10 Tänze zurück, die in der vertraglich vom Opernhaus verlangten Neuausgabe des Szenarios, der Kner-Ausgabe von 1917, übernommen wurde. Sie weicht nur geringfügig von der *Nyugat*-Fassung von 1912 ab. Im Laufe einer zweiten Revisionsphase ab Juni 1916 sah Bartók eine Einteilung des Stücks in zwischenzeitlich bis zu 12 Tänze vor. Schlussendlich aber generierte er einen nüchternen Gebrauchstext, eine stark komprimierte Fassung des Szenarios mit nur 7 Tänzen. Diese trugen er und seine erste Frau Márta Ziegler in die musikalischen Manuskripte ein. Zu den Hauptrevisionen zählen also Neustrukturierungen der Formabschnitte, deren neue Nummerierung, dramaturgische Kürzungen oder Erweiterungen sowie inhaltliche Abweichungen. Außerdem wurden jegliche Beschreibungen des Charakters der Musik gestrichen.

Bedeutsam ist etwa die klare Trennung der ersten Auftritte von Prinzessin und Prinz, die in Quelle B nun eine symmetrische Figurenkonstellation (Prinzessin/Fee bzw. Prinz/Fee) aufweisen. Außerdem wurden der Tanz der Bäume und der Wellentanz in zwei eigenständige Formabschnitte aufgetrennt, sodass der Wellentanz eine eigene Nummerierung erhielt. Eine erhebliche dramaturgische Änderung betrifft die Rolle der Fee: In Balázs' Konzeption hat die Fee erotische Absichten, in Quelle B sind jegliche Andeutungen in diese Richtung eliminiert, auch jegliches menschliche Gefühl ist herausgeschrieben worden. Auf diese Weise wird ihr im Kontext eines Märchens komisch und unglaublich wirkendes, von Balázs ironisch exponiertes ‚Aus-der-Rolle-fallen‘ – nämlich einerseits in die Rolle eines tragischen Charakters, andererseits in die Rolle einer eifersüchtigen Person, was einer über allen Dingen stehenden, mächtigen, übernatürlichen Märchenfigur wie der Fee nicht würdig ist – im Zuge der Revision ‚korrigiert‘ in Richtung Volksmärchenhaftigkeit.

Auch in Quelle C zeigt sich Balázs' Bemühen, den dramaturgischen Ablauf zu präzisieren, symmetrischer zu gestalten und dabei vor allem dem Tanz des Holzprinzen stärkeres Gewicht zu verleihen, was er sogar mit einer geschweiften Klammer um die Regieanweisungen visuell hervorhob. Zudem werden zwei tänzerische Fang- und Verfolgungsspiele zwischen Prinz und Prinzessin reduziert auf nur eines, das weitere Agieren des Prinzen auf der Bühne ist nur noch pantomimisch. Solche Änderungen gehen auf die schriftlich von Bartók in Quelle A eingetragene Revisionen zurück. Er strich beispielsweise auch die Nummerierung eines ersten Verführungstanzes der Prinzessin für die Holzpuppe, sodass er nur mehr als kurze, primär pantomimische Episode vorkommt. Weitere Randbemerkungen zeigen, wie signifikant der Tanz der Holzpuppe in der Dramaturgie des Tanzspiels für Bartók wurde. Er sollte zu einem eigens nummerierten Tanz ausgebaut werden, zum grotesken *Pas de Deux* von Holzprinz und Prinzessin als Höhepunkt des Stücks. Demgegenüber sollte die Apotheose des Prinzen weniger betont und vor allem: pantomimisch ausgeführt werden, eine tänzerische Einlage der Fee entfiel sogar. Um die tragende Bedeutung des Grotesken zu steigern, hatte Bartók im Frühjahr 1916 die Idee, eine Monster-Szene nach dem berühmten Motiv der *Versuchungen des heiligen Antonius*, das ihm nicht nur aus der bildenden Kunst, sondern auch durch die Lektüre von Gustave Flauberts Werk bekannt war, in die Traum-Szene einzuschalten. Offenbar sah er jedoch davon ab, denn es gibt keine kompositorischen Entwürfe dazu.

Seit den philologischen Untersuchungen Koós zur Werkgenese des *Holzgeschnitzten Prinzen* hat sich die Quellengrundlage wesentlich erweitert und auch die hervorragende Möglichkeit, sämtliche Musikmanuskripte an einem Ort, nämlich im Budapester Bartók Archiv, mit modernen technischen Hilfsmitteln studieren zu können, besaß Kroó seiner Zeit nicht. Dank dieser enormen Vorteile beim erneuten umfassenden Quellenstudium konnten die bereits zusammengetragenen Erkenntnisse zur Werkgenese des Balletts stellenweise grundlegend modifiziert, korrigiert und ergänzt werden. Der Kompositionsprozess zog sich über einen sehr langen Zeitraum von mehr als zweieinhalb Jahren, von April 1914 bis Januar 1917, hin. In vorliegender Arbeit wird er in vier Arbeitsperioden gegliedert statt in drei, denn es muss dem Jahr 1915 größeres Gewicht verliehen werden als bisher: (1) Im April 1914 begann Bartók seine Kompositionsarbeit mit Skizzen (Quelle α) und einem Entwurf in Particell-Form (Quelle A), unterbrach sie aber mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges. Aus einer erst jüngst veröffentlichten Passage aus einem auf den 29. Mai 1916 datierten Brief Bartóks an eine gewisse Klára Gombossy geht hervor, er hätte ungefähr die Hälfte des Stücks komponiert. Daran knüpft sich die in vorliegender Arbeit erstmals präsentierte Hypothese, dass anhand der beobachteten Merkmale in der Notation tatsächlich eine erste Abbruchstelle im Entwurf erkennbar ist, nämlich bei Zf. 88 kurz vor Beginn des vierten Tanzes der Prinzessin mit dem Holzprinzen. (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 handelt sich um drei Bögen bzw. 12 Seiten in Particell-Form. Diese wurden erst revidiert, bevor Emma Kodály eine Abschrift (Quelle C, Quelle D) anfertigte, die sie spätestens im Dezember beendet hatte. Die Quellenuntersuchungen haben ergeben, dass Bartók zwei Bögen der Quelle B sowie die Quellen C und D mit Quelle A vermischt und fortan mit diesem Material arbeitete. Somit kann heute nicht mehr von einer Unvollständigkeit des Tanzspiels in seiner Entwurfsform gesprochen werden. Ferner wird die Hypothese aufgestellt, dass Bartók noch im Jahr 1915 seine Komposition fortsetzte, und zwar auf dem gleichen Notenpapier der ersten Entwurfsfassung, sie aber nach einigen Revisionen zum zweiten Mal abbrach. Es konnte in Quelle A eine zweite Abbruchstelle bei Zf. 147, dem Übergang zum zweiten gemeinsamen Bühnenauftritt von Holzprinz und Prinzessin, identifiziert werden. (3) Die dritte Arbeitsperiode läutete das oft schon erwähnte Strasser-Konzert am 20. April 1916 ein. Bartók beendete vermutlich noch im Juni die Komposition im Entwurf, gleichzeitig fertigte Márta Ziegler einen ersten Klavierauszug an, der am 14. Juli 1916 vollendet war (Quelle E). Während dieser Schaffensperioden korrigiert und feilte Bartók an der Musik nicht nur, sondern er nahm auch grundlegende Revisionen des komponierten Materials vor. (4) Die vierte Arbeitsperiode ist die Orchestrierungsphase, die jedoch nicht vollkommen klar von der vorhergehenden Phase des Komponierens getrennt werden kann. Die Anfertigung des Partitur-Autographs (Quelle G) ging höchstwahrscheinlich einher mit der Überarbeitung des Entwurfs sowie derjenigen Abschrift Márta Zieglers (Quelle E), die als Klavierauszug für das Opernhaus und für den Druck zuerst vorgesehen war. Doch als Stichvorlage der UE 6635 Erstausgabe von 1921 wurde ein gemischtes Manuskript in Klavierauszugform (PB 33PFC2) verwendet, das aus folgenden Teilen besteht: Quelle C (Hand Emma Kodálys 1915, Hand Márta Zieglers 1916 und 1920), Quelle E (1916) sowie zwei autographen Teilabschriften (Quelle F/a von 1917, F/b von 1920). Im Lichte der heute verfügbaren und hier ausführlich dokumentierten Briefe Bartóks konnten neue Einsichten zur Entwicklung der Stichvorlage und zur genaueren Datierung ihrer Quellenschichten gewonnen werden. Darüber hinaus werden neue Beobachtungen über zwei Arten von Memo-Skizzen präsentiert: Zum einen sind im Budapester Bartók-Archiv Notizen Bartóks über Instrumente und Spieltechniken vorhanden (Quelle γ , vermutlich Februar-April 1917), zum anderen gibt es eine Auflistung

von Handlungsbeschreibungen und ihnen zugeordneten Tempi, die Bartók für Tempoeintragungen im ersten Klavierauszug verwendete, sowie motivisch-thematische Skizzen, die als Hilfsmittel bei Revisionen dienten (Quelle δ , vermutlich Herbst/Winter 1916). Quelle δ stellt eine wichtige Verbindung zwischen Quelle A und E dar, auf dieser Basis konnten verschiedene Revisionsschichten in den Manuskripten detailliert beschrieben werden.

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 die formale Dreiteiligkeit der Musik des Tanzspiels und die permanenten dreifachen Motiv-Wiederholungen auch als kompositorisches Korrelat zur dramaturgischen Schicht des Märchens und seines Symbolismus' verstehen. Allerdings zeigen bestimmte Streichungen von 1932, dass das Element der Wiederholung zugleich kompositorische Lösung und kompositorisches Problem darstellte.

In Bartóks Ballettmusik ist eine klare Abgrenzung zwischen Tanz- und Pantomimepassagen möglich. Insbesondere die Gestaltungsmittel für tänzerische Musik lassen sich auf den Ursprung ungarischer Volksmusik zurückführen. Gleichwohl gibt es auch Momente im Tanzspiel, wo beide Bewegungscharaktere gleichzeitig vorkommen oder ein allmählicher Übergang von Tanz in Pantomime zu beobachten ist. Generell gilt aufgrund Bartóks pantomimenbetonter Ballettästhetik, dass auch in ‚geschlossenen‘ Tanzszenen immer auch pantomimische Elemente enthalten sind. Dieses ambivalente Changieren zwischen tänzerischem und pantomimischem Bewegungscharakter führte 1932 zu dem Versuch, mittels Streichungen hier Klarheit in Richtung Pantomime zu schaffen. Einige der später mit der schriftlichen Anmerkung „marad“ [bleibt] über der betreffenden Stelle signalisierten Widerrufe sind aber als ein ‚Zurück zum symphonischen Prinzip‘ interpretierbar. Dies stünde im Einklang mit Bartóks späterer Auffassung seines Tanzspiels als ‚symphonischer Dichtung‘ oder ‚ballet symphonique‘. In dieser Perspektive ist die Geschichte der Revisionen der Bühnenfassung des *Holzgeschnitzten Prinzen* eine Geschichte der Entwicklung von Bartóks Ballettästhetik, die natürlich trotzdem eine ganz neue tänzerische Körpersprache verlangte.

Die Formung des musikalischen Charakters der Holzpuppe stellt einen 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. Sie ist die Personifizierung des Widerspruchcharakters Bartóks, den er mit kompositorischen Mitteln kreierte. Die massiven, unwiderrufenen Streichungen im *Pas de Deux* von Holzprinz und Prinzessin führten zur Verschärfung des grotesken Elements.

4. Publikationen zum Thema

VESTER, Anne: „Der holzgeschnitzte Prinz – ein Schlüsselwerk?“, in: *Studia Musicologica* 53/1-3 (2012), S. 211–230.