Daniel-Frédéric Lebon
Béla Bartóks Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition
2012 / 396 Seiten / 29,80 € / ISBN 978-3-89574-810-3
Verlag Dr. Köster, Berlin / www.verlag-koester.de

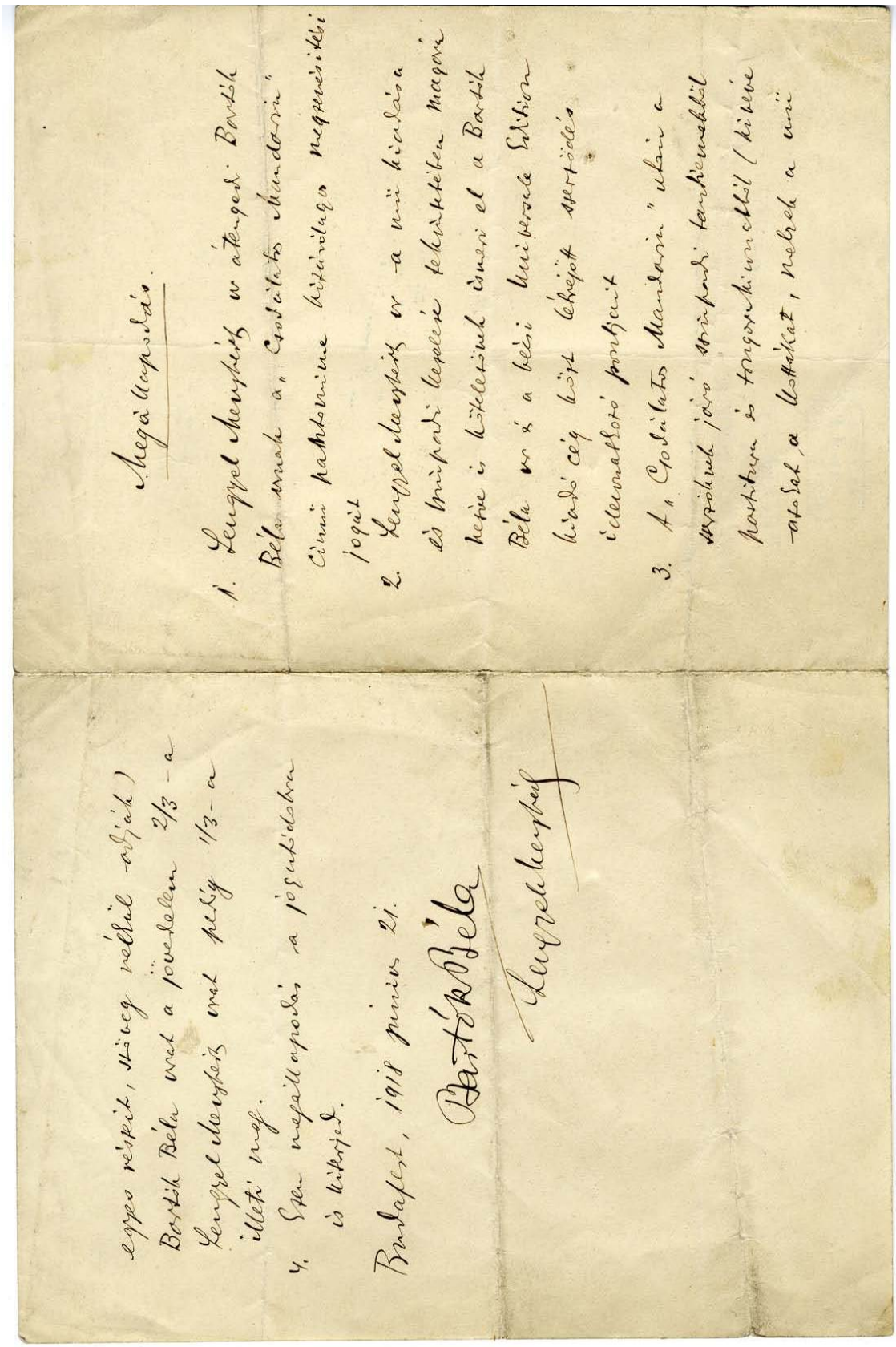
Vereinbarung zwischen Béla Bartók und Menyhért Lengyel
zur Vertonung von *Der wunderbare Mandarin*

egyes részeit, szöveg nélkül adják)
Bartók Béla vrat a jövedelem 2/3-a
Lengyel Menyhért vrat pedig 1/3-a
illeti meg.
4. Ezen megállapodás a jogutódokra
is kiterjed.

Budapest, 1918 június 21.

Bartók Béla

Lengyel Menyhért



Megállapodás.

1. Lengyel Menyhért ur átengedi Bartók
Béla urnak a „Csodálatos Mandarin"
Cimü pantomime kizárólagos megzenésitési
jogát
2. Lengyel Menyhért ur a mü kiadása
és bünpadi kezelése tekintetében magára
nézve is kötelezőnek ismeri el a Bartók
Béla ur és a bécsi Universale Edition
kiadó cég közt létrejött szerződés
idevonatkozó pontjait
3. A „Csodálatos Mandarin" után a
szerzőknek járó szinpadi tantiemekből
partitura és tongorakivonatból (kivéve
azokat a kottákat, melyek a mü

324

[324] Bartók-Archiv, Budapest, BA-N 4610. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Gábór Vásárhelyi.

Ein Vergleich des endgültigen Szenarios des *Mandarins* mit Lengyels ursprünglich im *Nyugat* erschienenen Text zeigt, dass tiefgreifende Veränderungen stattgefunden haben: Mimi, so der ursprüngliche Name des Mädchens, wurde anonymisiert und zeigt in der endgültigen Fassung viel weniger Emotionen. Gestrichen wurde die Trauer des Mädchens, als der Jüngling nach ihrem ursprünglich vorgesehenen Kuss hinausgeworfen wird. In der Mandarinszene verzichtete man auf das Lachen des Mädchens. Aber auch der Mandarin ist gefühlsärmer konzipiert; gestrichen wurde hier, dass er selbst tanzt und vor lauter Aufregung sogar weint. Zudem finden nun nur noch drei der ursprünglich geplanten vier Morde statt, der ausgestrichene Mord fand mit einer Pistole zwischen dem zweiten und dritten Mord statt.
Derart tiefgreifende Veränderungen hätten meines Erachtens vertraglich festgehalten werden müssen, das vorliegende Dokument aber gibt hierüber keinen Aufschluss. Vera Lampert äußert die Vermutung, dass Bartók bei der Gelegenheit der Vertragsunterzeichnung Lengyels Genehmigung für etwaige Veränderungen erhalten haben musste:

> Neither Lengyel's recollections nor the agreement mentions the later alterations of the text, but this was probably the occasion when Bartók got permission to change whatever he needed to change in the story for his composition.[325]

Aus Lengyels Memoiren ist ersichtlich, dass Bartók ihn lediglich über die Fortschritte informieren wollte: „I will let you know if I have made some progress."[326] Insofern kann in Zusammenhang mit Bartóks zweitem Ballett ebenso ein Einfluss des Librettisten[327] nahezu ausgeschlossen werden, obwohl auch in dessen Szenario wieder einige Textstellen mit musikalischen Anweisungen anzuführen sind:

[325] Lampert (1995), S. 163.
[326] Zit. aus ebd., S. 162. Originalquelle: Lengyel, Menyhért: *Taifun*, Budapest 1984, S 253.
[327] Auch in Lengyels Tagebuch gibt es keine Hinweise. Vgl. Lengyel, Menyhért: *Életem könyve. Naplók, életrajzi töredékek* [= Mein Buch des Lebens. Tagebücher, autobiographische Fragmente], Budapest 1987.

Die Musik betreffenden Angaben im Szenario von *Der wunderbare Mandarin.* Englische Übersetzung (István Farkas) der Nyugat-Ausgabe 1912[328]

The frivolous music conveying temptation and whose volume has been gradually increasing, suddenly becomes charming, gentle and childlike […].
The music grows more and more melting.
The motif of temptation, of lust-provocation is heard again and works into a crescendo, suddenly acquiring a pungent, spicy, exotic colour.
The exotic music increases in volume.

Obwohl Lengyel viel weniger Angaben zur Musik als Balázs macht, sind diese doch wesentlich präziser und einige von ihnen finden sich sogar musikalisch umgesetzt. Besonders das „motif of temptation", das Lengyel erst zu Beginn des dritten Lockspiels anführt, ist eindeutig mit der Lockspielmotivik in allen drei Tänzen umgesetzt und auch die exotische Musik findet ihr Pendant in der Mandarin-Pentatonik. Berücksichtigt man auch die etwas indirekteren musikalischen Angaben, fällt eine weitere Übereinstimmung auf, und zwar betrifft dies den Walzer, den das Mädchen für den Mandarin tanzt. Hierzu merkt Lengyel an: „she walzes round the room."[329]

Auch bei diesem Werk liegt die Vermutung nahe, dass kein Choreograph an dessen musikalischer Entstehung beteiligt war. Selbst die Pantomimendarstellerin Elza Galafrés, die anscheinend die Rolle des Mädchens übernehmen wollte, war bis zur Fertigstellung gespannt auf die Musik[330], kannte sie vorher also nicht. In einem kurz darauf von Martá an Bartóks Mutter verfassten Brief, in dem sie ihr mitteilte, dass der *Mandarin* als Klavierauszug fertig sei, ergänzte Béla Bartók folgende Informationen über seine Pantomime: „Wer weiß, wann meine Pantomime, der ‚Wunderbare Mandarin', aufgeführt werden kann. - - - Übrigens möchte ihn Galafrés kreieren."[331] Aus diesen Informationen geht erstens hervor, dass Elza Galafrés das Stück

[328] Lengyel, Menyhért: The Miraculous Mandarin. Pantomime grotesque, in: *The New Hungarian Quarterly*, 1963, Nr. 4/11 (Juli-September), S. 30-35. Hier hat István Farkas das Szenario des Balletts ins Englische übersetzt, das im Januar 1917 (S. 87-93) in *Nyugat* auf Ungarisch erschienen war. Nachweise: S. 31, 32, 32, 32, den vier Zeilen der Tabelle entsprechend.

[329] Ebd., S. 33.

[330] Vgl. „Galafrés is very curious to know about it […the music to Bartók's pantomime], as she would like to take the Girl's role." Brief von Martá an Bartóks Mutter vom 14. Mai 1919, zit. aus Bónis (1991): ‚Mandarin', S. 85. Dieser Brief ist leider nicht auf der CD-Rom *Bartók Béla élete. Levelei tükrében* [= Béla Bartóks Leben im Spiegel seiner Briefe] zu finden (hrsg. v. László Vikárius u. a., Budapest 2007); die CD-Rom enthält unter anderem die zwei elementaren ungarischen Briefausgaben *Bartók Béla családi levelei* [= Béla Bartóks Familienbriefe] (hrsg. von Béla Bartók Jun. und Adrienne Gombocz, Budapest 1981) und *Bartók Béla levelei* [= Béla Bartók Briefe] (hrsg. v. János Demény, Budapest 1976).

[331] Nachschrift zum Brief von Martá an Bartóks Mutter vom Pfingstmontag 1919, aus Rákoskeresztúr 9. Juni 1919, aus: Bartók, Béla: *Briefe*, 2. Bde., hrsg. v. János Demény, übersetzt v. Klára L. Brüll, Budapest 1973, hier Bd.1, S. 188.

‚kreieren'[332], also in irgendeiner Weise mitwirken wollte, und dass noch kein Aufführungsraum noch -datum für die Komposition vorgesehen war. Somit war vor dem Kompositionsende des Klavierauszuges sehr wahrscheinlich auch kein Choreograph vorgesehen, da ein solcher zu dieser Zeit entweder in einer Kompanie (vgl. Ballets Russes) mitwirkte oder an der Oper tätig war.[333]

Für die autonome Kompositionsweise spricht meines Erachtens der große zeitliche Abstand zwischen der kompositorischen Beendung des Klavierauszuges 1919[334] und der Orchestrierung 1924.[335] Die Uraufführung unter der choreographischen Leitung von Hans Strohbach war am 27. November 1926 in Köln, nachdem sie in Budapest und Berlin nicht stattfinden konnte. Die musikalische Leitung hatte Jeno Szenkár übernommen, der auch schon die Deutsche Premiere von *Der holzgeschnitzte Prinz* 1922 in Berlin dirigiert hatte. Der bereits ausführlich diskutierte Skandal der Kölner Uraufführung[336] führte dazu, dass Konrad Adenauer das Stück verbot – Bartók hat seine Pantomime nur dieses eine Mal aufgeführt gesehen.

Fragt man nach Bartóks Kenntnis von Balletten, die bei der Komposition seiner eigenen als Orientierung gedient haben können, sollten lediglich Werke in Betracht gezogen werden, die erstens vor der Vollendung des ersten zusammenhängenden Entwurfs von *Der wunderbare Mandarin,* also im ersten Drittel des Jahres 1919, publiziert bzw. gegeben wurden und zweitens als originäres Handlungsballett konzipiert waren. Nur bei jenen Werken sind handlungsvermittelnde Techniken zu vermuten, die Bartók gekannt haben könnte.

Die Sichtung von Bartóks Notennachlass, welcher zum Teil im Budapester Bartók-Archiv verwahrt ist, ergab keine nennenswerten Ergebnisse: Die einzigen dort

---

[332] Auch im Ungarischen ist das Wort nicht eindeutig: „Egyébként Galafrés akarná kreálni", aus: Bartók, Családi levelei, S. 299. Ferenc Bónis übersetzte diese Stelle mit: „Incidentally, Galafrés would like to take the Girl's role", vgl. Bónis: ‚Mandarin' (1991), S. 85.

[333] Dass die Szenarios ebenfalls ohne choreographische Hilfe entstanden sind, betont John Percival. Vgl. Percival, John: Bartók's Ballets, in: *The Stage Works of Béla Bartók*, hrsg. v. Nicholas John, New York und London 1991, S. 103.

[334] Das genaue Datum der Vollendung des Klavierauszugs von *Der wunderbare Mandarin* lässt sich meines Erachtens nicht eindeutig ermitteln. Dennoch aber belegt der Brief von Martá Bartók an Bartóks Mutter vom Pfingstmontag 1919, dass der Klavierauszug bereits vollendet war: „Die neue Pantomime ist fertig, B[éla Bartók] instrumentiert sie bereits", vgl. ebd., S. 185. Gunhild Schüller und Thomas Steiert zufolge vollendete Bartók den *Mandarin* im Mai 1919. Vgl. Schüller, Gunhild / Steiert, Thomas: Art. „Hans Strohbach", in: *PipersE*, Bd. 6, S. 158. Auch Hanns-Werner Heister weist auf dieses Datum hin. Vgl. Heister, Hanns-Werner: Spät- und Nachexpressionismus. Pantomime und Naturkraft. Béla Bartóks ‚Wunderbarer Mandarin', in: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 7, S. 146.

[335] Eine weitere Version mit verändertem Schluss komponierte Bartók 1931. Vgl. Brown, Julie: *Bartók and the Grotesque. Studies in Modernity, the Body and Contradiction in Music* (= Royal musical association monographs, Bd. 16), Aldershot 2007, S. 89.

[336] Vgl. Breuer, János: Béla Bartók: Der wunderbare Mandarin. Dokumente zur Geschichte der Kölner Uraufführung, in: *Jahrbuch Peters* 1985, S. 43-61. Vgl. auch den Pressespiegel zur Uraufführung in Wangenheim, Anhang, S. 215ff.

erhaltenen Ballette sind Ravels *Ma mère l'oye*, das zunächst nicht als Handlungsballett konzipiert war, und Milhauds *Le boeuf sur le toit*, welches erst 1919 begonnen wurde, als Bartók bereits die Komposition des Klavierauszuges beendet hatte.

Auch Vera Lampert beschäftigte sich mit den Bartók bekannten bzw. von ihm besessenen Werken in ihrem Aufsatz „Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung"[337], in dem gleich mehrere Standorte von Bartóks Nachlass berücksichtigt wurden. Hieraus ist zu entnehmen, dass Bartók die Noten zu zwei Balletten von Stravinskij besessen hat: *Petruschka* als Partitur und *Le Sacre du Printemps* als Klavierauszug und als Partitur.[338] Bezüglich des *Sacres* existieren sogar noch weitere Belege: Bartók hat den Klavierauszug bei den Proben zu *Blaubarts Burg* (1918) mit sich geführt und den Leitern der Oper das Ballett sogar am Klavier vorgespielt.[339] Insofern hat sich Bartók vor der Vollendung der Komposition von *Der wunderbare Mandarin* und möglicherweise auch vor *Der holzgeschnitzte Prinz* mit dem *Sacre* beschäftigt. Vera Lampert betont zudem, dass Bartók, obwohl er die Partitur zum *Feuervogel* nicht besessen hat, das Werk von Schallplatten und Konzerten kannte.[340] Auch in diesem Fall kann also nur spekuliert werden, ob Bartók einige handlungsanalogisierende Techniken aus *Der Feuervogel* kannte.

Bartóks Kenntnis von Ernő Dohnányis Pantomime *Der Schleier der Pierrette*, die er zum Beispiel am 12. Oktober 1910 an der Budapester Oper gesehen haben könnte[341], ist bereits kommentiert worden. Bartóks Freundschaft zu Dohnányi begann bereits Ende der 1890er Jahre, als beide bei Istvan Thomán Klavier studierten. Später studierte dann der zwei Jahre jüngere Bartók wiederum bei Dohnányi in Gmunden. Es ist deshalb möglich, dass Bartók und Dohnányi auch um 1910, zur Entstehungszeit der *Pierrette,* in

---

[337] Vgl. Lampert, Vera: Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung, in: *Documenta Bartókiana*, Nr. 5, hrsg. v. László Somfai, Budapest 1977, S. 142-168.

[338] Doch lediglich die Notenausgabe der Partitur des *Sacre* ist mit 1921 datiert. Die Klavierauszüge und die *Petruschka* Partitur sind nicht datiert.

[339] Ebd., S. 207.

[340] Ebd., S. 142. Nach Aussage von Schott Music lassen sich die Daten der Erstaufnahme des *Feuervogels* leider nicht mehr rekonstruieren, da die betreffenden Dokumente im Zweiten Weltkrieg Opfer von Brandbomben wurden.

[341] Dieses Datum (12.10.1910) ist dem im Archiv der Budapester Oper eingesehenen Aufführungsplan des Werkes entnommen. Bartók hielt sich zwischen dem 8.10 und dem 14.10.1910 in Budapest auf und widmete sich, Béla Bartók Jun. zufolge, seiner musikethnologischen Forschung (vgl. Bartók, Béla Jun.: *Apám életének krónikája* [= Die Lebenschronik meines Vaters], Budapest 1981, S. 55-56). Eine Auflistung jener Werke, die Bartók in Budapest gesehen haben könnte, steht noch aus. Alleine für die Bühnenwerke müssten die Aufführungspläne der Budapester Oper und der inzwischen geschlossenen Volksoper mit dem von Béla Bartók Junior erstellten kalendarischen Reisetagbuch von Béla Bartók verglichen werden (vgl. ebd.). Mit diesem Verfahren konnte auch Noël de Surmont plausibel herausstellen, dass Bartók vor Kompositionsbeginn des *Prinzen* in Paris eventuell Ravels *Daphnis et Chloé* gesehen haben könnte. Vgl. Surmont, Noël de: Béla Bartók et Maurice Ravel: Question d'une influence. Bartók a-t-il été inspiré par ‚Daphnis et Chloé' dans son ballet le ‚Prince de bois'?, in: *Studia Musicologica,* 2007, Nr. 48. Vgl. den Abschnitt ‚Bartók spectateur de Daphnis?', S. 143ff.

engem Kontakt standen. Aus den Erinnerungen von Elza Galafrés, der späteren Frau Dohnányis, geht hervor, dass Bartók, nachdem *Der holzgeschnitzte Prinz* vollendet war, diesen Dohnányi vorspielte:

> Bartók played it [*The Wooden Prince*] for us [Elza Galafrés and Ernő Dohnányi]. The theme for the Wooden Prince was magnificent, the Fairy had no acoustic form or identification whatsoever. After he had played through the score three times at my [Elza Galafrés] request. […] Dohnányi shook his head and murmured to me: ‚Librettist and musician have each gone their separate ways. What a pity! Such a fine story and really interesting music […]. As Béla creates he is not conscious of the effects.‘[342]

Vielleicht wollte Bartók damit die Meinung eines guten Freundes einholen, der sich selbst mit *Der Schleier der Pierrette* in der Gattung des Balletts versucht hatte und vermutlich, genau wie Bartók, vor bestimmten gattungsspezifischen, kompositorischen Problemen gestanden haben dürfte.

Ein Vergleich der Partituren von *Der Schleier der Pierrette* und *Der holzgeschnitzte Prinz* zeigt, dass die Werke unterschiedlich konzipiert sind, obwohl beide auf den Einfluss der Comedia dell'arte zurückzuführen sind. Das zeigt sich insbesondere bei den Figuren: In *Der Schleier der Pierrette* sind noch die traditionellen Namen (Arlecchino, Pierrot usw.) verwendet, in *Der holzgeschnitzte Prinz* hingegen sind nur noch ihre Funktionen vorhanden, ihre Namen wurden substituiert.

Bei Dohnányi stehen der pantomimische Anteil und die damit verbundenen handlungsvermittelnden Techniken (u. a. musique parlante, gestisch-deskriptive Musik, musikalische Charaktere, semantisch genutzte Charaktere, Figurenzeichnung) im Vordergrund. Bartók integriert im *Prinzen* hingegen auch längere tänzerische Passagen. Dies eröffnete dem Komponisten die Möglichkeit, sich ein Stück weit von der Gestik zu entfernen und musikalische Verarbeitung stattfinden zu lassen. Festzustellen ist also bereits beim *Prinz* eine mit Tänzen angereicherte, gestisch orientierte Ästhetik, die sich später im *Mandarin* noch stärker ausprägt.

In diesem Zusammenhang sei erneut die Sprachkrise der Jahrhundertwende erwähnt: Die Sprache war als dichterisches Handwerkszeug zu ungenau und unzulänglich, so dass Alternativen gefunden werden mussten. Auch Bartók musste von der allgegenwärtigen Diskussion erfahren haben, wenigstens aber ist festzustellen, dass Bartók nach der Komposition seiner einzigen Oper, in der er sich ebenfalls intensiv mit der Sprache auseinandersetzte und ein neues fast durchgehendes ‚parlando rubato-

[342] Galafrés, S. 236.

Konzept‘ präsentierte[343], zwei sprachlose Werke komponierte. Hierauf wies bereits Judit Frigyesi hin:

> Bartók, like many other artists of the twentieth century, went through a crisis that made him question whether language was at all capable expressing anything of the meaning of life. Bartók's situation is unique only in that he did not need to resolve this problem within the domain of language. His solution was simply to abandon language and concentrate on music as the sole medium for the expression of universal thoughts and feelings.[344]

Sehr wahrscheinlich stieß Bartók durch bestimmte Lektüren und die Beschäftigung mit seinen philosophischen Vorbildern auf eine ästhetische Rechtfertigung der Geste. In Bartóks bibliothekarischem Nachlass ist beispielsweise Jean-Jacques Rousseaus *Essai sur l'origine des langues – où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* verzeichnet, jenes Werk, das auch Adolphe Adam schon in seinen ‚Souvenirs‘ zitiert hatte. Leider gibt es keine Hinweise darauf, wie und vor allem wann dieses Werk in Bartóks Besitz kam. Bartóks Exemplar[345] enthält keine Eintragungen, doch sind die ersten ca. 16 Seiten vergilbt und zeigen deutliche Lesespuren. Da die Herkunft ungewiss ist und es sich auch um ein Buch aus zweiter Hand handeln könnte, kann nur vermutet werden, dass Bartók selbst die ersten sieben Kapitel, die ungefähr den 16 vergilbten Seiten entsprechen, gelesen hat. Obwohl Rousseau in diesen ersten Kapiteln seines *Essai* nicht die Musik in den Vordergrund stellt, könnten diese Ausführungen für Bartók dennoch essenziell gewesen sein. Rousseau verweist nämlich auf den Ursprung der Sprache: die Bewegung. Die zwei Elemente, die Stimme und die Geste (la voix et le mouvement), sind nach Rousseau die generellen Kommunikationsmittel, womit die wesentlichen menschlichen Rezeptoren das Sehen und das Hören sind. Schnell isoliert Rousseau die Sprache vom Klang und erstellt die Hierarchie Geste-Ton-Sprache (geste-son-langage):

> Depuis que nous avons appris à gesticuler nous avons oublié l'art des pantomimes, par la même raison qu'avec beaucoup de belles grammaires nous n'entendons plus les simboles des Egyptiens. Ce que les anciens disoient le plus vivement, ils ne l'exprimoient pas par des mots, mais par des signes; ils ne le disoient pas, ils le montroient.

---

[343] Vgl. Leafstedt, Carl S.: *Inside Bluebeard's Castle. Music and Drama in Béla Bartók's Opera*, New York und Oxford 1999, S. 65ff. Im Unterkapitel ‚The Opera's Vocal Style‘ geht Leafstedt auf den äußerst freien Vokalstil Bartóks einziger Oper ein, bei dem sich der Komponist stark an der ungarischen Prosodie orientierte.

[344] Frigyesi, S. 9.

[345] Bartóks Exemplar (Rousseau, Jean-Jacques: *Essai sur l'origine des langues. Où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, Bibliothèque des classiques français, Bechold, Frankfurt 1910) ist im Budapester Bartók-Archiv verwahrt.