

Datenmaterials von 1981 notwendig waren. Aufgegeben wurde bei der Nummerierung Bartók'scher Werke die Orientierung am Szöllösy-Verzeichnis (Sz) zugunsten des von Somfai erarbeiteten Werkverzeichnisses (BB, in Druckvorbereitung). Daraus hätten sich für die Reihenfolge der Katalognummern eigentlich einige wenige Umstellungen ergeben, auf die jedoch aus pragmatischen Gründen verzichtet wurde.

Der größte Gewinn der Neuausgabe besteht (a) in der Auswertung der in den vergangenen Jahrzehnten aufbereiteten handschriftlichen Quellen und (b) in der klingenden Erschließung der von Bartók und anderen Ethnologen phonographierten Musik, die den Katalog-Komplex mit einer kommentierten CD ergänzt. Da Bartók sich bei der kompositorischen Auseinandersetzung mit traditioneller Musik grundsätzlich auf das selbst Gehörte stützte – sei dies das eigene Material, sei es das, was ihm von anderen Ethnologen phonographisch zugänglich war –, ist die CD von außerordentlichem Wert.

Ergänzt wurde der Katalog durch benutzerfreundliche Anreicherungen, d. h. durch Faksimilia Bartók'scher Notate in verschiedenen Stadien der Transkriptionsarbeit, durch Zweisprachigkeit der Strophentexte (neben der Wiedergabe in den Originalsprachen auch Übersetzungen ins Englische), durch eine Karte des alten Ungarn mit Markierungen der Fundorte und schließlich durch Indices, die das Datenmaterial unter diversen Gesichtspunkten erfassen.

Im Werbematerial der Institutionen, die die Edition betreut haben, heißt es: „This is an essential handbook for anyone interested in the decisive influence of folk music on Bartók's work.“ Dem ist uneingeschränkt zuzustimmen.

(Juli 2011)

Jürgen Hunkemöller

*IVANA RENTSCH: Anklänge an die Avantgarde. Bohuslav Martinůs Opern der Zwischenkriegszeit. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007. 289 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 61.)*

Ivana Rentsch widmet sich in ihrem Buch – der leicht überarbeiteten und revidierten Fassung ihrer Dissertation – drei Opernwerken von Bohuslav Martinů: *Les Trois souhaits* ou *Les Vicissitudes de la vie* (1928–1929), *Hry o Marii* (Marienspiele) (1933–1934) und *Juliette* (1936–1937). Bei den Werken, die wichtige Meilensteine in Martinůs Opernschaffen der Zwischenkriegszeit darstellen, erarbeitet sie, wie sich in den Vorlagen avantgardistische Konzepte des Dadaismus, Poetismus und Surrealismus manifestieren, mit welchen musikalischen Mitteln der Komponist auf sie reagierte und wie sich ihre Geisteshaltung idealerweise mit seinem Bestreben nach Entdramatisierung und Entsentimentalisierung der Oper verbindet.

Das Buch besteht aus drei eigenständigen Kapiteln, einem Prolog und einem Anhang mit reichen Literatur- und Quellenlisten. Dem Charakter des Buches nach kann keine gezielte Einordnung in den Kontext der Musikgeschichte und der Kompositions- und Stilentwicklung von Martinůs Schaffen erwartet werden. Der Fokus liegt auf der Deutung der einzelnen Werke, wobei der Blick zwischen einzelnen Ideen der zeitgenössischen künstlerischen Richtungen der Vorlagen und der musikalischen Umsetzung des Komponisten oszilliert.

Im ersten Kapitel behandelt die Autorin Entstehung und Auswirkung der Richtung Dada und die Charakterisierung des symbolistisch geprägten Dadaismus Georges Ribemont-Dessaignes, des Autors des Opernlibrettos. Rentsch arbeitet heraus, auf welche Weise sich der Typus der distanzierenden Ironie der Zeitoper, zu der sie *Les Trois souhaits* zählt, mit der beißenden Satire dadaistischer Manifestationen verbindet. Im Werk werden die Motive Jagd und Traum, Liebe, Tod und Ehe analysiert und die Illusionen über sie, denen die Protagonisten bis zum Schluss verhaftet bleiben.

Das neue Medium Film stellt dabei deren weitere Reproduktion gut dar.

In den dreißiger Jahren findet man auch bei Martinů eine neue ernsthafte Suche nach zukunftsgerichteter Erneuerung der Opernform. Ein solcher Versuch ist die ‚Bekanntnisoper‘ *Hry o Marii*, bei der der Komponist auf ein Volkstheater nach dem Vorbild mittelalterlicher Mysterien und Mirakel zielte. Erläutert werden die Stoffe und Vorlagen, die von Martinů in vier Akten zusammengestellt wurden. Der Charakter der Textinkohärenz ermöglichte es dem Komponisten in größerem Maße, musikalische Zusammenhänge unabhängig vom szenischen Geschehen verlaufen zu lassen. Im Kapitel „Tschechisches“ erläutert Rentsch nicht-tschechischen Lesern Spezifika der Sprache bezüglich Libretti und Vertonungen. Für die Martinů-Forschung sind besonders die Kapitel zu *Mariken de Nimèque* interessant. Die Autorin vergleicht zwei Vertonungen des Komponisten, zuerst eine eigenständige Version nach einer französischen Vorlage und als zweites eine Vertonung des tschechischen Textes im zweiten Akt, und erörtert die Unterschiede in Text und Musik, wobei unterschiedliche Sprachen, Spielpraxis sowie die veränderte Funktion der tschechischen Version als Teil der Oper Konsequenzen auch in Instrumentation und Form ergeben.

Im dritten Kapitel behandelt die Autorin Entstehung und Ausprägung der surrealistischen Richtung. Vereinzelt individuelle Äußerungen, die im Theater entstanden, waren hauptsächlich an der frühen Phase des Surrealismus orientiert. Darunter fällt auch das einzige surrealistisch geprägte Spiel aus der Feder von Georges Neveux, *Juliette ou La clé des songes*. Rentsch legt surrealistische Merkmale in Martinůs Vertonung im Detail dar. Der surrealistische Charakter des Spiels erfordert eine Semantisierung der Musik. Durch die Vertonung eines Traumes wurde es möglich, die konsequente Logik der musikalischen Entwicklung zugunsten einer assoziativ verändernden Motivik preiszugeben. Was die Traumvertonung angeht, wird das ‚lyrische Singspiel‘ *Juliette* mit dem vierten Akt von *Hry o Marii* verglichen. Der Schluss des Kapitels

liefert einen kurzen Überblick über Martinůs Operschaffen der Zwischenkriegszeit.

Im einleitenden Kapitel „Prolog – Auf der Flucht vor dem tschechischen Musikleben“ skizziert die Autorin unter anderem einige sehr interessante Momente zu der einerseits offenen, andererseits durch alte Ästhetik beengten Situation des Musiklebens der ersten Tschechoslowakei. Die Problematik ist getroffen, doch einige Details im Prolog sind ungenau, was auch daran liegt, dass eine Studie zum Musikdiskurs in der ersten Tschechoslowakei noch fehlt, auf deren Ergebnisse (Rezeptionsspektrum, Kritiker, Stereotype usw.) man sich stützen könnte. (Die Rolle der Musik in der tschechischen Nationalkultur der Zwischenkriegszeit behandelt eine inzwischen erschienene Studie von Rüdiger Ritter in *Bohemia. Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Böhmisches Länder*, 47 (2006/2007) 1, S. 52–68, sehr gut.)

Am Rande seien einige kleine Versehen bei der anspruchsvollen Arbeit mit Übersetzungen erwähnt. Rentsch geht bei ihren Erläuterungen von Formulierungen Martinůs aus und bringt eigene Übersetzungen von Zitaten, besonders nach dem von Miloš Šafránek herausgegebenen Buch *Divadlo Bohuslava Martinů*, Prag 1979. Jedoch fehlt in der Übersetzung auf S. 256 das Wort „krásná“ (vollständig hieße die Übersetzung: „außergewöhnlich schöne und poetische Phantasien in Form eines Traums“) und auf S. 257 „tj. minulost“ (vollständig: „eine Art Zeit- und Raumkontinuum, dem die Zeit, d. h. die Vergangenheit, abhanden gekommen ist“). Und auf S. 264 fehlt in der Fußnote 238 das tschechische Zitat „Já mám dojem, že to bude spektakl moc krásný i divadelně“, dem man jedoch die zitierte Äußerung „theaterhaftes Spektakel“ nicht genau entnehmen kann.

Insgesamt ist festzustellen, dass die Autorin eine fachlich höchst niveauvolle Publikation vorgelegt hat. Anhand von Bohuslav Martinůs Operschaffen der Zwischenkriegszeit zeigt sie an drei Beispielen, wie sich der Komponist bemühte, durch Orientierung an zeitgenössischen Theaterkonzeptionen der Oper neue adäquate Formen zu geben.

(Februar 2011)

Jana Hřebíková