

die auch auf die für angehende Organisten bestimmten Anleitungen zur Improvisation ausgreifen, gesteigerte Aufmerksamkeit gewidmet.

Jürgen Blume leitet den Band mit einem Überblick und einem Verzeichnis des 24 Werke umfassenden orgelkompositorischen Schaffens von Julius André (1808–1880) ein, der hauptberuflich als Prokurist im Frankfurter Geschäft des bekannten Musikverlages André tätig war. Mit seinen großenteils neutral mit *Orgelstücke* überschriebenen Produktionen lieferte André repräsentative Durchschnittsware, die von Carl Ferdinand Becker in seiner NZfM-Rezension 1837 schlicht als „überflüssig“ klassifiziert wurde. Dass auch Joseph Rheinberger den Markt der Kompositionen für Anthologien reichlich bedient hat, veranschaulicht Birger Petersen. Er widmet der Satztechnik und harmonischen Disposition exemplarisch ausgewählter Kompositionen des Münchners analytische Betrachtungen, verzichtet jedoch bei der Zuordnung einzelner Phänomene zum kompositionsgeschichtlichen Kontext auf den Hintergrund einer Diskussion einschlägiger Untersuchungen, z. B. bei Robert Schumanns op. 48/7 (S. 43) auf Markus Walduras *Monothematik, Sequenz und Sonatenform im Werk Robert Schumanns*. Demgegenüber erscheint die Anwendung der aus ihrem historischen Kontext herausgelösten Terminologie Joseph Riepels auf das späte 19. Jahrhundert als nicht unproblematisch. Konrad Georgi versteht seine als „Schöne Stellen“ betitelte Zusammenstellung ausgewählter Beispiele als Anregung für Organisten, im Stil des späten 19. Jahrhunderts zu improvisieren.

Da die vorgesehenen Texte zu Schumanns Bach-Rezeption und zu Julius Reubke fehlen, verbleiben mit den Texten von Hans-Jürgen Kaiser zu Franz Liszt und von Gerhard Gnann und zwei von Gerhard Luchterhandt zu Max Reger nur vier Beiträge für die Auseinandersetzung mit dem Orgelschaffen repräsentativer Komponisten der Epoche.

Während sich Kaiser im Wesentlichen mit der Kompilation von Rezeptionsklischees zu Liszt auf der Basis von Serge Guts Monographie und „Basiswissen“-Bänden, und Gnann mit einer knappen Beschreibung und Weiterführung der seit den Erstaufführungen und im Zusammenhang mit den beiden Reger-Editionen von Hans Klotz (Carus-Verlag) bis heute nicht abreißen lassen Tempodiskussion begnügt, liefert Luchterhandt zwei gewichtige und weiterführende Texte. In „Max Reger und die Expressiv-Orgel“ umreißt er die irregeleitete und diskreditierende Rezeption des Kompositions- und Interpretationsstils Regers ebenso wie die des Instrumentes, für das er schuf, im Gefolge der Neuen Sachlichkeit und des ideologisch verbrämten Historismus der Orgel-, Liturgie- und Jugendbewegung. Luchterhandts Ansatz zur Annäherung an Regers Kompositionsweise für die Orgel unter Heranziehung der Kategorie eines musikalischen „Temperaturkontrastes“ durch permanente rasche Wechsel zwischen „heißen“ Phasen mit komplexer, jedoch tonikanaher Akkordik und „kühlen“ mit harmonisch ausgreifender, akkordisch jedoch häufig von einfachen Dreiklängen geprägter Sonorität, nimmt man als individuell geprägten Versuch eines mit hoher Kompetenz an den differenzierten Gegenstand herangehenden Interpreten zur Kenntnis.

(Oktober 2016)

Arnfried Edler

*BARBARA HOOS DE JOKISCH: Die geistige Klangvorstellung. Franziska Martienßen-Lohmann. Gesangstheorie und Gesangspädagogik. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2015. 600 S., Abb., CD.*

Dass Franziska Martienßen-Lohmann (1887–1971) die einflussreichste Gesangslehrerin des 20. Jahrhunderts war, steht außer Zweifel. Durch ihre sechs, oft in mehreren Auflagen erschienenen Bücher sowie durch zahlreiche Aufsätze, Artikel und Vor-

träge hat sie weit über ihren Unterricht hinaus gewirkt und das Selbstverständnis mehrerer Generationen von Gesangslehrern und -schülern geprägt. Leider wird ihr letztes Buch *Der wissende Sänger* von 1956 heute zumeist als Bibel verstanden, zumal es lieferbar und durch die Lexikonform leicht zu rezipieren ist. Das ist insofern bedauerlich, als das finale Buch zwar vieles zusammenrafft, was Martienßen-Lohmann sich in Jahrzehnten erarbeitete. Für die Grundlagen ihres Ansatzes ist aber *Das bewusste Singen* (erstmalig 1923 erschienen) die wichtigere Publikation. Für Stimmen auf der Bühne (und solche, die dorthin wollen) bleibt *Der Opernsänger – Berufung und Bewährung* (erstmalig 1943) das zentrale Buch.

Trotz des großen Einflusses ist die Arbeit von Martienßen-Lohmann wissenschaftlich kaum untersucht worden. Die bislang maßgebliche, von Sigrid Gloede und Ruth Grünhagen verfasste Monographie stammt aus dem Jahr 1987, enthielt neben Biographischem auch einige Aufsätze von Martienßen-Lohmann, aber kaum Analytisches zu ihrer Theorie und Pädagogik. Diese Lücke schließt nun das 600 Seiten starke Buch von Barbara Hoos de Jokisch. Es ist aus einer Dissertation hervorgegangen, die an der Universität der Künste Berlin entstand, wo die Autorin Gesang und Methodik unterrichtet.

Erstmals wird das Lebenswerk von Martienßen-Lohmann von seinen Ursprüngen her betrachtet (also von Ausbildungswegen, die im 19. Jahrhundert fußen) und auf aktuelle Perspektiven bezogen (beispielsweise durch eine Stellungnahme von Wolfram Seidner). „Einführung“, den wichtigsten theoretischen Grundbegriff der Studie, fundiert die Autorin mit Michael Polanyi als „zentralen Begriff des Verstehens“ (S. 25). Neue Quellenfunde beleuchten insbesondere den Weg von der Gesangsstudentin zur Pädagogin. Ihrem Lehrer, dem niederländischen Bariton Johannes Messchaert (1857–1922), hat Martienßen-Lohmann lebens-

lang und öffentlich Dank abgestattet. Nun kommen Details ans Licht. Messchaert, von dem es keine Tondokumente gibt, der aber als Wolfram, Amfortas und vor allem im Konzertfach hohe Wertschätzung genoss, war ein überaus strenger Lehrer, an der Berliner Hochschule bestens bezahlt (bei nur acht Wochenstunden), dennoch häufig abwesend, seinen Schülern gegenüber rücksichtslos direkt. Franziska Meyer-Eistorf, wie sie damals hieß, sprach er das Potential zur Sängerin letztlich ab. Schon nach der Probezeit von zwei Semestern zeigte er ihre Schwächen so deutlich auf, dass eine weitere Zusammenarbeit alles andere als selbstverständlich erschien. In ihrem „Unterrichtstagebuch“ lesen sich seine Forderungen zum Beispiel so: „Ihre Muskulatur wird nicht schnell und scharf genug vom Gehirn beeinflusst. Sie verstehen alles, wie es sein muss. Sie wollen und beabsichtigen das Richtige. Sie haben gute Ohren und hören, was richtig ist, aber sie hören zu spät: Sie müssen voraushören lernen, und dann, selbst dann gehorchen die Muskeln nicht schnell genug dem Gehirn – es ist keine direkte Verbindung zwischen Willensimpuls und Ausführung.“ (S. 173) Auch als er später um ein Gutachten gebeten wurde, hielt er sich mit Stellungnahmen zu Martienßen-Lohmann als Sängerin und Künstlerin zurück. Dennoch entstand eine Symbiose. Vor allem muss sie gespürt haben, dass dieser Lehrer, der sich für physiologische Fragen interessierte, der Können auf Wissen baute und für den Klang letztlich eine Sache geistigen Zuschnitts war, Dinge vermittelte, die sie auch abseits rein sängerischer Qualifikation brauchen konnte. Hoos de Jokisch kommentiert: „Der Weg war ihr zum Ziel geworden. (...) Sie verließ die Hochschule zwar nicht als Sängerin, dafür jedoch mit der Möglichkeit als Gesangspädagogin tätig zu werden.“ (S. 202)

In ihrer eigenen Lehre hat sich Martienßen-Lohmann zunächst eng an Messchaert angelehnt, dann die auf Julius Stockhausen, Julius Hey und letztlich auf Manuel Garcia

files zurückgehende Schule zunehmend ausdifferenziert. Das betrifft etwa die Funktionsbereiche Atem-, Register- und Vokalausgleich oder das Verhältnis von verfeinert materieller und geistiger Wahrnehmung. Das Ideal des „schönen Tones“ (im phänomenologischen Sinn) eignet sich dabei besonders, um die Spannung zwischen Bewusstheit und Automatisierung herauszuarbeiten. Psychologie (Felix Krueger) wird im Rahmen des ganzheitlichen Konzeptes zunehmend wichtig. Solche Gesangspädagogik setzt mehr beim Schüler an als beim Stoff, zeigt nicht zuletzt darin moderne Ingredienzien. Kurios, aber auch bezeichnend, dass Martienßen-Lohmann im Unterricht vorsang. Nicht einmal ihre genuine Stimmelage lässt sich verlässlich rekonstruieren. In Paul Lohmann, ihrem Schüler und zweiten Ehemann, fand sie ab 1928 einen Partner und Gegenpart bei gesangspädagogischen Fragen.

Das Buch von Hoos de Jokisch – ständig selbstreflektierend im methodischen Vorgehen, vorsichtig in der Formulierung, leider durchzogen von vielen Zusammenfassungen, Verweisen und Wiederholungen – blendet immer wieder Zeitgeschichte ein und ermöglicht auch im Biographischen neue Einsichten (Details der Scheidung, „Zusammenarbeit auf Distanz“ [S. 514] mit Lohmann. Dergleichen ist keine Nebensache: Martienßen-Lohmanns seismographische Sensibilität und ihre tiefe Menschenkenntnis dürften nicht zuletzt dadurch genährt worden sein, dass sie als Mutter und zumeist freischaffende Pädagogin zwei Weltkriege durchzustehen hatte. Ihre legendäre Professur in Düsseldorf trat sie mit 62 Jahren an – und füllte sie zwanzig Jahre aus. Ergänzt wird das Buch durch eine CD-ROM, die neben Aufsätzen, Vorträgen und Briefen von Martienßen-Lohmann, Messchaert und Lohmann als zentrales Dokument das „Unterrichtstagebuch“ im Faksimile enthält. Neben zwei kurzen, eher belanglosen Privatfilmen, finden sich außerdem Audiomit-

schnitte von Meisterklassen (Luzern, 1962) und einer privaten Gesangsstunde (1960), die einen Eindruck davon vermitteln, wie Martienßen-Lohmann ihre Maximen in der Unterrichtspraxis kommunizierte.

(November 2016)

Stephan Mösch

*Lortzing und Leipzig. Musikleben zwischen Öffentlichkeit, Bürgerlichkeit und Privatheit. Bericht über die Internationale Tagung an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig (im Rahmen des vierten Mitgliedertreffens der Albert-Lortzing-Gesellschaft) vom 25. bis 28. Juni 2009. Hrsg. von Thomas SCHIPPERGES. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2014. 548 S., Abb., Nbsp. (Schriften der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig. Band 9.)*

Das Leipziger Musikleben der 1830er und 1840er Jahre wird in erster Linie mit den Namen Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann in Verbindung gebracht, mit den gefeierten Gewandhauskonzerten oder auch der Gründung der *Neuen Zeitschrift für Musik*. Hingegen ist die vielfältige musikalische Tätigkeit Albert Lortzings für die Musikkultur der Stadt weitgehend aus dem heutigen Bewusstsein verschwunden. Dabei bestimmte er zwischen 1833 bis 1844 und noch einmal in der Spielzeit 1849/50 maßgeblich als Komponist, Kapellmeister, Librettist, Sänger und Schauspieler das städtische Musiktheater. In Leipzig wurde die Mehrzahl seiner Opern und Singspiele zur Uraufführung gebracht, von denen einige bis heute zum Standardrepertoire auf der Bühne gehören (so z. B. *Zar und Zimmermann*, UA 1837, und *Der Wildschütz*, UA 1842). Umso verdienstvoller ist die Initiative mehrerer Kultur- und Wissenschaftsinstitutionen der Stadt Leipzig, diesem Musiker einen internationalen Kongress zu widmen. Die Forschungsergebnisse münden in einen opulen-