

tuation um 1920: Kapitel 1 beleuchtet hierbei die „Neue Polyphonie“, Kapitel 2 die Ideengeschichte von „Linearität und Individuation“. Wichtig ist dem Autor hier der Nachweis, dass die Analyse der Satztechnik dieser Zeit nur unter Einbeziehung psychologischer und sozialistischer Gesichtspunkte angemessen erfolgen kann. In Kapitel 3 stellt der Autor kompositorische Merkmale tabellarisch zusammen, die seiner Ansicht nach paradigmatisch für die Kategorien „Individuation“ und „Integration“ sind. Die nachfolgenden zehn Kapitel sind den Analysen jeweils eines oder mehrerer Werke gewidmet: Kapitel 4 Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire*, Kapitel 5 Anton Weberns *Wiese im Park* und Igor Strawinskijs *Akahito*, Kapitel 6 Weberns Ensemble-Liedern op. 8 und op. 13, Kapitel 7 Darius Milhauds Zyklus *Machines agricoles* und Ernst Toch's *Die chinesische Flöte*, Kapitel 8 Paul Hindemiths *Kammermusik* op. 36,3, Kapitel 9 Kurt Weills *Konzert* op. 12 und Hindemiths *Kammermusiken* op. 36,1–2, Kapitel 10 Alban Bergs *Kammerkonzert*, Kapitel 11 Leoš Janáček's *Concertino* und Strawinskijs *Rag-time für elf Instrumente*, Kapitel 12 Strawinskijs *Histoire du Soldat*. Kapitel 13 schließlich befasst sich mit dem Schaffen von Edgar Varèse. Die Analysen setzen jeweils unterschiedliche inhaltliche Akzente, was sich auch in der Zusammenstellung der Werke in einzelnen Kapiteln widerspiegelt. So steht beispielsweise bei der Analyse von Schönbergs *Pierrot lunaire* und Bergs Ensemble-Liedern die Behandlung der Vokalstimme im Zentrum der Betrachtung, während sich die Analyse von Bergs *Kammerkonzert* insbesondere formalen Gestaltungsprinzipien widmet.

Mäkeläs Arbeit spannt einen weiten Bogen über Klangkompositionen des frühen 20. Jahrhunderts und stellt unter dem zentralen Aspekt der Einheit von Klang und linearer Polyphonie Bezüge zwischen Kompositionen her, die ansonsten kaum einer gemeinsamen Betrachtung unterzogen werden, die teilweise mittlerweile kaum mehr bekannt sind. Da es dem Autor nicht um den Nachweis einer geschlossenen Werkgruppe oder um den Nachweis einer eigenen Gattung geht, sondern um Gemeinsamkeiten hinsichtlich kompositorischer Prinzipien, umfasst seine Arbeit heterogene Werke, bei denen zum Teil auf den ersten Blick die Unterschiede überwiegen. Dem Autor gelingt es aber,

die verbindenden Aspekte deutlich herauszuarbeiten, und so erhält der Leser neue Einblicke in einen Zeitabschnitt der Kompositionsgeschichte, der durch vielfältige neue kompositorische Ideen, vielfach experimenteller Art, gekennzeichnet ist. Mit der gebotenen Vorsicht bringt der Autor diese neuen Ideen mit gesellschaftlichen Veränderungsprozessen in Verbindung, aber auch mit wahrnehmungspsychologischen Fragestellungen. Insofern liegt hier vom Ansatz her eine wirklich interdisziplinär angelegte Studie vor. Die Analysen selbst basieren allerdings ausschließlich auf dem jeweiligen Notentext und dem zugehörigen Skizzenmaterial der Komponisten. Klanganalysen, mittels derer sich möglicherweise die auditive Trennbarkeit von Musikinstrumenten und damit die lineare Konzeption der Werke noch besser hätten darstellen lassen, wurden nicht durchgeführt. Hier wären für die Zukunft weiterführende Studien wünschenswert, denn mittlerweile liegen gut gesicherte Erkenntnisse zur auditiven Verarbeitung von Musikinstrumentenklängen vor (siehe beispielsweise: Christoph Reuter, *Klangfarbe und Instrumentation: Geschichte – Ursachen – Wirkung*, Frankfurt am Main u. a. 2002). (September 2005) Wolfgang Auhagen

THOMAS MENRATH: *Das Unlehrbare als methodischer Gegenstand. Studien zu Grundbegriffen der Klaviermethodik von Carl Adolf Martienssen*. Augsburg: Wißner-Verlag 2003. 137 S. (Forum Musikpädagogik. Band 57. Berliner Schriften.)

1937 erschien Carl Adolf Martienssens Schrift *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens* erstmals; in der Fassung von 1954 unter dem Titel *Schöpferischer Klavierunterricht* ist der Text bis heute eine der einflussreichsten klaviermethodischen Schriften und zugleich für die musikwissenschaftliche Leserschaft ein wichtiger Quellentext zur Interpretationsgeschichte, zur Musikästhetik sowie zur deutschen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte der zwanziger und dreißiger Jahre. Die zentralen klaviermethodischen Fragen Martienssens sind bis heute auch für den Nicht-Pianisten und Nicht-Pädagogen von Belang: Unter welchen Bedingungen entsteht Kunst? Wie verhalten sich Werk und Interpretation zueinander?

Martienssens Schriften sind hochgradig kommentierungsbedürftig und fordern von ihrem Leser einen enormen Bildungshintergrund nicht nur in den Bereichen des Klavierspiels und der Interpretationsgeschichte, sondern auch in der Instrumentalpädagogik, der historischen Psychologie, der Hirnforschung und der Psycholinguistik. In Thomas Menrath hat Martienssen einen kompetenten Exegeten gefunden. Die vielseitige Sachkenntnis des Autors und seine nüchterne, aufgeklärte und unideologische Position sorgen dafür, dass Menrath Distanz zur bisweilen beschwörenden Sprache Martienssens und der nach heutigem Kenntnisstand fragwürdigen wissenschaftlichen Untermauerung seiner Thesen wahrt. Besonders gelungen ist die heikle Diskussion von Martienssens opportunistischem Verhältnis zum Nationalsozialismus. Hier wird nichts beschönigt oder entschuldigt, sondern – wohl wissend, dass der Nationalsozialismus nicht erst 1933 entstanden ist – im Vergleich der verschiedenen Fassungen des Textes herausgearbeitet, wie Gedankengut der vorausgegangenen Zeit mit nationalsozialistischen Sprachklischees vermischt wird.

Martienssens Klaviermethodik basiert vor allem auf zwei Grundbegriffen, dem „Wunderkindkomplex“ und der „Synthese des schöpferischen Klangwillens“. Die drei Hauptkapitel von Menraths Dissertation befassen sich mit diesen Begriffen sowie dem Einfluss der Psychologie Wilhelm Wundts und der vitalistischen Lehre Hans Drieschs auf Martienssen. Der Verfasser stellt heraus, dass der „Wunderkindkomplex“ – also das Zusammenwirken aller Faktoren, die ein Wunderkind ermöglichen – als Funktionsmodell bis heute tauglich ist, weist aber differenziert nach, dass er als Erklärungsmodell analog dem Mutterspracherwerb nicht haltbar sei. Der zweite Grundbegriff Martienssens, der „schöpferische Klangwille“, bezeichnet ein synthetisches Modell des Werkstudiums, scheitert aber, so Menrath, an der Überbetonung des Irrationalen und damit Unlehrbaren, da der eigentliche methodische Gegenstand an die metaphysische Instanz des im Kunstwerk wirkenden „Gestaltwillens“ zurückverwiesen wird. Besonders Menraths Ausführungen über Martienssens Verhältnis zur zeitgenössischen Psychologie sind für ein Lesepublikum auch außerhalb der Instrumentalpädagogik von In-

teresse. Martienssen suggeriert durch häufige Bezugnahme auf Wundt, der Psychologe liefere mit seinem Terminus der „schöpferischen Synthese“ den Ausgangspunkt für den eigenen Begriff von der „Synthese des schöpferischen Klangwillens“. Menrath stellt jedoch heraus, dass Wundt den Positivismus nicht preisgibt. Deutliche Nähe hingegen konstatiert er zu Drieschs vitalistischer „Lebenslehre“: „Hier, in Drieschs ‚Willenserlebnis‘, und nicht in Wundts ‚schöpferischer Synthese‘ hat man das eigentliche Vorbild für den ‚schöpferischen Klangwillen‘ Martienssens vor sich“ (S. 121). Während jedoch Wundt eine anerkannte Autorität auf dem Gebiet der Psychologie war, stieß Drieschs „Lebenslehre“ auf starke Kritik vor allem seitens der Biologen und Psychologen. Möglicherweise liegt hier die Ursache dafür, so Menraths plausible Annahme, dass das eigentliche Vorbild Driesch nur marginal genannt wird.

In Carl Adolf Martienssens Schriften trifft der Leser auf eine Fülle von Begriffen und Vorstellungen, die zum festen Bestand des Denkens in der deutschen Zwischenkriegszeit gehören. Die Betonung des Linearen, des Kunstwerks als Organismus, die Diskussion um das Verhältnis von Materie und Geist bzw. Physiologie und Psychologie wären hier ebenso zu nennen wie das Denken in Typologien und die Suche nach Alternativen zum Positivismus.

Auch in ihrer sprachlichen Diffusität sind Martienssens Texte typische Produkte ihres geistigen Umfeldes. Solche Muster und Denkfiguren ‚lagen in der Luft‘, aber so häufig sie anzutreffen sind, so selten gelingt es einem Autor, wie Thomas Menrath ihre Herkunft zu bestimmen und ihre Anverwandlungen präzise nachzuzeichnen und zu begründen.

(August 2004)

Susanne Fontaine

KORDULA KNAUS: *Gezähmte Lulu. Alban Bergs Wedekind-Vertonung im Spannungsfeld von literarischer Ambition, Opernkonvention und „absoluter Musik“*. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag 2004. 257 S., Nbsp. (Rombach Wissenschaften. Reihe Cultura. Band 38.)

In dieser Grazer Dissertation aus dem Jahr 2003 spürt Kordula Knaus dem komplizierten Entstehungsprozess der Oper Alban Bergs erstmals in Bezug auf die Einrichtung des Textbuches nach und will außerdem die „komplexen