

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 Untermuerung seiner Thesen wahrhaft. 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

Beziehungen zwischen textlich-inhaltlichen Modifikationen und musikalischen Formprinzipien“ hinterfragen. Dieser Blickwinkel, der nicht primär die Arbeits- und Denkvorgänge ‚des Meisters‘ in den Mittelpunkt stellt, sondern sein kulturelles Umfeld und mögliche Kontextualisierungen aufnimmt, ermöglicht der Autorin ein sehr differenziertes Bild des zwar musikalisch Fragment gebliebenen, textlich aber von Berg vollendeten Werkes.

Knaus arbeitet subtil die Differenzen zwischen Wedekinds Vorlage und Bergs Bearbeitung heraus, die sich auch als entscheidend für eine grundlegend andere Konzeption der Hauptfigur Lulu erweisen. Die Autorin spricht von „massiven Verschiebungen von Inhalten und Bedeutungsebenen“ (S. 12). Aufgrund von sorgfältigen Textvergleichen und genauen Analysen entsteht nicht nur ein differenziertes Bild der Texteinrichtung Bergs, sondern durch die Kontextualisierung speziell der Hauptfigur in kulturhistorischen und genderspezifischen Zusammenhängen (vgl. Kapitel „Die Neue Frau Lulu“) wird ein für das Werk sehr relevanter Diskurs beleuchtet.

Dabei hält sich die Arbeit streng an den Titel, denn während dem Umfeld Bergs von Beginn der Entstehung des Textbuches, also ab 1928, umfassend und sehr einleuchtend nachgespürt wird, ist die ja über 30 Jahre früher beginnende Wedekind'sche Konzeption der Lulu-Figur nur ein Hintergrund und wird im Kapitel „Die Urfassung Wedekinds“ auf 10 Seiten behandelt. Hier wird leider auch jeder über die textimmanente Herangehensweise hinausführende Hintergrund – beispielsweise der gesamte für Wedekind zeitgenössische Sexualwissenschafts-Diskurs (gerade in der Abgrenzung zu Freud) – ausgespart. Die implizite These von Knaus ist wohl, dass diese Konzepte für Bergs Zeichnung der Figur überschätzt werden. Trotzdem wäre – auch gerade in Bezug auf die These der Autorin von der „gezähmten Lulu“ – ein Einbezug etwa von Krafft-Ebing's *Psychopathia Sexualis* (1886) vielleicht fruchtbar gewesen.

In der sehr kurzen Einleitung fehlen leider Informationen über den allgemeinen Hintergrund und kulturgeschichtlichen Zusammenhang zwischen Wedekind und Berg (was auch das ein wenig magere Literaturverzeichnis dokumentiert). Diese Einordnung wäre für Leser und Leserinnen, die mit diesem Buch ein

grundlegendes Bild über Bergs Oper erhalten wollen, sinnvoll gewesen. So erscheint das Buch als Spezialstudie, was seinen kulturwissenschaftlichen Wert zunächst verdeckt. Die einzelnen Kapitel markieren dann die verschiedenen Diskussionszusammenhänge, in der die „andere Lulu“ (so der ursprüngliche Titel der Dissertation) eingeordnet werden kann. Bei einem grundsoliden und akribischen Vergleich von Bergs Textbuch mit Wedekinds Vorlage-Dramen, bei dem Knaus das von Berg hinterlassene Gesamtmaterial (Partitur, Particell, Textbuch, Skizzen) aus dem Nachlass, der in der ÖNB liegt, verwendet, stellt die Autorin ‚tiefe Eingriffe in Anlage, Dramaturgie und Figurenkonstellation‘ der Lulu-Dramen Wedekinds fest (S. 79). Dieser Vergleich bewegt sich erwartbar allein auf der Ebene des Beschreibenden. Im Kapitel „Dramaturgische Konsequenzen“ findet sich dann eine zu vorsichtige Einordnung und Bewertung der Ergebnisse, dies auch exemplarisch am Beispiel der Zirkusmetapher. In den Kapiteln „Lulu und das Musiktheater der zwanziger Jahre“ und „Die Neue Frau Lulu“ finden sich die für Bergs Werk relevanten kulturhistorischen Kontexte. Grundlegend und durchgängig wird auch die Frage nach der „Bildhaftigkeit“ der Kunstfigur Lulu diskutiert und bekannte Bilder („Lulu als Pierrot“) werden mit Gewinn auf diese Frage hin neu bewertet. Knaus zeigt, wie Berg durch seine textlichen Veränderungen die „Stilisierung [Lulus] zur Kunstfigur“ (S. 174) wesentlich vorantreibt. Auch zeigt die Autorin beispielhaft durch Bergs Reihung der Bildakkorde in Akt II/2, wie „in der musikalischen Gestaltung die Trennung zwischen Lulu als Person und Lulu als Bild verwischt ist“ (S. 179), wobei hier noch das Problem der Künstlichkeit der Bühnenfigur als „Person“ einzubeziehen wäre. Ein kurzer Vergleich der Lulu mit Wozzeck und eine Diskussion des Werkes innerhalb der Gattung der Literaturoper beschließen die Arbeit, die sicherlich künftig Grundlage einer neuen Bewertung des Textbuches von Berg sein wird, der auch und gerade die Figur der Lulu wesentlich stärker im Vergleich zur Vorlage verändert hat, als dies bisher herausgestellt wurde. Denn diese „andere Lulu“ wird durch Bergs Auswahl und Bearbeitung der originalen Textstellen tatsächlich zu einer „gezähmten Lulu“.

Der Fokus des Buches ist die Texteinrichtung

durch Berg, während seine musikalische Anlage der Oper hier nur als ein „Spannungsfeld“ unter mehreren erscheint und konsequenterweise nicht im Vordergrund steht. Dieser Bereich ist bereits ausführlich in der Dissertation Albrecht von Massows (Stuttgart 1992) abgehandelt worden. Das Ignorieren dieser Arbeit, die auch und gerade im Bereich der kulturhistorischen Forschungen zu Bergs Lulu einschlägig – und zudem an prominenter Stelle erschienen – ist, muss trotzdem als deutliches Manko vermerkt werden. Das fehlende Namenregister wiegt da weniger schwer.
(Oktober 2005) Corinna Herr

Komposition und Musikwissenschaft im Dialog II (1999). Henri Pousseur: Parabeln und Spiralen. Zwei Hauptaspekte eines Lebenswerkes. Hrsg. von Imke MISCH und Christoph von BLUMRÖDER. Redaktion: Jan Simon GRINTSCH. Münster u. a.: LIT Verlag 2002. VIII, 233 S., Abb., Nbsp., Faltbl., CD (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 5.)

Komposition und Musikwissenschaft im Dialog III (1999–2001). Mit Beiträgen von Toshio HOSOKAWA, Mauricio KAGEL, Gottfried Michael KOENIG, Flo MENEZES, Younghi PAGHPAAN, Jean-Claude RISSET, Makoto SHINOHARA und Daniel TERUGGI. Hrsg. von Imke MISCH und Christoph von BLUMRÖDER. Redaktion: Jan Simon GRINTSCH. Münster: LIT Verlag 2003. VII, 201 S., Abb., Nbsp. (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 6.)

Komposition und Musikwissenschaft im Dialog IV (2000–2003). François Bayle: L'image de son / Klangbilder. Technique de mon écoute / Technik meines Hörens. Zweisprachige Edition Französisch und Deutsch mit Klangbeispielen auf einer Compact Disc. Hrsg. von Imke MISCH und Christoph von BLUMRÖDER. Redaktion: Anne KERSTING. Münster: LIT Verlag 2003. XI, 234 S., Abb., CD (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 8.)

„Komposition und Musikwissenschaft im Dialog“ findet als Vortrags- und Konzertreihe schon seit mehreren Jahren am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln statt. Komponisten stellen darin ihre Musik vor, berichten über ihre Arbeitsweise und diskutieren mit dem Publikum darüber. Veranstaltungen dieser Art gehören mehr oder weniger zum

Standardrepertoire des Konzertbetriebs sowie musikwissenschaftlicher und -praktischer Institutionen. Was die Reihe in Köln jedoch ebenso ungewöhnlich wie herausragend macht, ist ihr Schwerpunkt im Bereich elektroakustischer Musik und die Tatsache der Publikation der Inhalte in gedruckter Form, denn hier herrscht aufgrund der Notationsprobleme elektroakustischer Musik und der rasanten Entwicklung im Bereich des technischen Anteils dieser Musik ein erheblicher Mangel an Literatur jeglicher Art.

Von den vorliegenden drei Bänden enthält einer, der III. Band, meist mit Skizzen, Noten und anderen Abbildungen versehene Beiträge von Toshio Hosokawa, Mauricio Kagel, Gottfried M. Koenig, Flo Menezes, Younghi Paghpaan, Jean-Claude Risset, Makoto Shinohara und Daniel Teruggi, an deren Ende die Diskussionsbeiträge dokumentiert sind. Das ist nicht nur informativ im unmittelbaren Zusammenhang der Vortragsgegenstände, sondern geht weit darüber hinaus, denn hier wird zusätzlich gut aufbereitetes Quellenmaterial zur musikwissenschaftlichen Weiterarbeit geboten, das sich auch für den wissenschaftlichen Unterricht eignet. Dies gilt besonders für die Beiträge von Risset und Koenig, die als „Altmeister“ der elektroakustischen Musik nicht nur eine einzelne Produktion präsentieren, sondern einen Überblick über ihre Kompositionsweisen geben und damit gleichzeitig elektroakustische bzw. computertechnische Arbeitsweisen in komprimierter Form vorstellen und erläutern, die für die damit entstandenen Kompositionen von tragender Bedeutung sind. Der enge Zusammenhang technischer Mittel und Verfahren mit musikalischen Ideen wird damit ebenso klar gemacht wie deren historische Gebundenheit, denn einige der dort beschriebenen technischen Verfahren sind längst Geschichte und damit nicht mehr der unmittelbaren Erfahrung, sondern nur noch in der selten vorkommenden verbalen Beschreibung zugänglich.

Die beiden anderen Bände sind der Arbeit von Henri Pousseur bzw. François Bayle gewidmet, was natürlich der Materialfülle und seiner Detailliertheit zugute kommt. So präsentiert Pousseur zwei Beispiele „akustischer Musik“ von 1961–1968 und 1992/93 sowie seine 1972 am elektronischen Studio des WDR in Köln entstandenen *Etudes paraboliques* in detaillier-