

Zur Entstehung der „psychologischen“ Gesangsschule Franziska Martienßen-Lohmanns

von SEBASTIAN EICKE



Franziska Martienßen-Lohmann

In jeder noch so kleinen technischen Übung muss der Schüler nicht etwa bloße Tonhöhen exerzieren, sondern (...) noch das mitüben, was ich die „psychische Qualität“ des Klanges nenne – ein für Franziska Martienßen-Lohmann typischer Satz, hier aus dem Artikel *Natur und Kunst im Gesange* von 1954 zitiert. Begriffe wie *psychologisch* oder *psychologisch orientiert* fallen unweigerlich, wenn man die Arbeitsweise der berühmten Gesangspädagogin charakterisieren möchte. Damit soll freilich nicht gemeint sein, dass Franziska Martienßen-Lohmann, die sich Zeit ihres Lebens gegen jede methodische Zuordnung gewehrt hat, nun mit einem Etikett versehen werden sollte. Im *Wissenden Sänger* schreibt sie in dem Essay *Psychologie und Gesangsunterricht selbst, dass die freie Entwicklung der Vorstellungskraft im jungen Sänger* (womit eine psychologische Entwicklung gemeint ist) *sich mit keiner „Methode“ verträgt*. Wenn also im Zusammenhang mit Franziska Martienßen-Lohmann der

Ausdruck einer psychologischen Gesangsschule verwendet wird, dann eben als Synonym für eine solche, die sich nicht nach einer Methode, sondern nach individuellen Umständen richtet.

Die Wurzeln dieser Ideenwelt sind überaus vielfältig: Im Folgenden sind zwei zentrale Aspekte skizziert, die Franziska Martienßen-Lohmanns Pädagogik verständlicher machen, vor allem aber die Bedeutung von Wörtern wie *beseelt*, *wissend* oder *psychisch* auf eine klare Ebene bringen möchte. Zum einen ist hier die Idee der sinnvollen Klangvorstellung zu nennen, die Martienßen-Lohmann bei ihrem berühmten Lehrer Johannes Messchaert erlebte; zum anderen das Wissen um die Gesetzmäßigkeiten der menschlichen Wahrnehmung, welche sie am Institut für experimentelle Psychologie in Leipzig bei Wilhelm Wundt und Felix Krueger studiert hatte.

Johannes Messchaert-beseeltes Singen

In den Jahren 1911 bis 1914 studierte Franziska Martienßen-Lohmann bei Johannes Messchaert in Berlin Gesang. Sie gehört damit einer Generation von Sängern an, die gleichsam den Schnittpunkt zwischen italienischer Gesangstradition und neuer deutscher Schule erlebten: Messchaert war Schüler von Julius Stockhausen, dieser wiederum hatte bei Manuel Garcia jr. studiert. Die Notwendigkeit einer originär deutschen Gesangsschule war spätestens seit den Opern Richard Wagners außer Frage – 1886 gab Julius Hey sein Hauptwerk *Deutscher Gesangsunterricht* heraus – und hatte mehrere Gründe, von denen hier stichpunktartig genannt seien

- die pure Existenz eines deutschsprachigen Repertoires, bedingt durch die deutsche Oper einerseits, die Blüte

des Liedgesangs und des Oratoriumwesens andererseits;

- demzufolge ein weitaus größerer Bedarf an deutschsprachigen Sängern ganz allgemein;
- dementsprechend Gesangsschulen, die der deutschen Sprache mit ihrem Konsonantenreichtum, aber auch zahlreichen Vokalen, wie sie in der traditionellen italienischen Schule gar nicht existieren, Rechnung tragen.
- Dazu kamen stilistische Neuerungen, vor allem aber veränderte Anforderungen an die Physis der Sängerstimmen, die sich mit größeren Räumen und größeren Orchestern konfrontiert sahen.

Das Aufeinanderprallen zweier Faktoren, also größere Nachfrage nach Sängern und neue Anforderungen an Sänger, macht begreiflich, dass in jener Epoche, als Franziska Martienßen-Lohmann Gesang studierte, vermutlich mehr Bücher über Gesang erschienen sind, als in den etwa 350 Jahren zwischen Giulio Caccini und Richard Wagner. Die Vielfalt von methodischen Ansätzen soll hier nicht besprochen werden, wohl aber die damit einhergehende Geisteshaltung, man müsse eine Methode nur verstanden haben um singen zu können. Es sind nicht einzelne Inhalte, die Franziska Martienßen-Lohmann ablehnte, es ist vielmehr jene innere Haltung, welche sie mit den Wörtern *materialistisch* und *mechanistisch* anprangerte. Darunter ist zu verstehen: Die Stimmfunktion ist das Ziel, sie ist ein funktioneller Mechanismus, der korrekte Töne produziert. Demgegenüber stellt sie eine psychische, man kann hier wörtlich übersetzen: *seelische* Haltung, bei der eine innere, sinnliche Einstellung die technische Seite leitet. Nicht die korrekte Funktion hat einen schönen Klang zur Folge, sondern die Klangvorstellung führt zur Stimmfunktion. Entspricht das klangliche Ergebnis nicht der Vorstellung, wird selbstverständlich an der Stimmtechnik

Zur Entstehung der „psychologischen“ Gesangsschule Franziska Martienßen-Lohmanns

gearbeitet. Dann aber muss das Erleben des Klanges wieder an den Anfang der Ursache-Wirkungs-Kette gesetzt werden, der Impuls bleibt die Klangvorstellung. Bei einer *psychischen* Haltung, wenn sie nach dieser Auffassung einen sinnvollen Bezug zum Gesang haben soll, richtet sich der Fokus durchaus nicht auf die momentane (private) Befindlichkeit, sondern auf eine geistig gestaltete Darstellung des Klanges. Der Klang ist kein Zufallsprodukt, sondern das Resultat einer klaren Vorstellung, die in einem überaus differenzierten Lernprozess entwickelt wurde. Das ist es, was Franziska Martienßen-Lohmann unter einem wissenden Sänger, einer wissenden Sängerin verstand: Wer eine klare Vorstellung hat, ist im Moment der Kunstausübung frei genug, um nicht denken zu müssen.

Und ein solcher Sänger war Messchaert ist in vielen Schriften Franziska Martienßen-Lohmanns über ihren Lehrer an entsprechender Stelle zu lesen. Nicht sein überragendes gesangliches Können, nicht seine Fähigkeiten als Pädagoge hinterließen ihr den allertiefsten Eindruck, sondern seine Einstellung der Gesangstechnik gegenüber, die sie als beseelt erlebte: Die Technik im Dienst der Klangvorstellung.

Franziska Martienßen-Lohmann war sich darüber im Klaren, dass in jener Zeit mit ihrem, wie sie es bezeichnete, *sehr prononcierten Ausdruckswillen*, Ideale wie Bewusstheit und Beseelung ganz gewöhnliche Begriffe waren, die auch von anderen Gesangsschulen verwendet wurden. Dem hielt sie zweierlei entgegen:

1. Schöne Töne als Produkt korrekter Muskeleinstellung haben natürlich eine Wirkung und können auch berühren. Diese Art der Berührung hat aber noch nicht die höchste Qualität, solange die Schönheit des Klanges etwas Pauschales an sich hat, was weder dem Kunstwerk gerecht wird, noch der Individualität des Sängers entspricht. Schönheit lässt sich nicht mit einer einheitlich abgerundeten Farbe gleichsetzen.
2. Unter „Beseelung“ von Tönen wird häufig verstanden, dass diese wie

Träger von Affekten behandelt werden, praktisch gesprochen: mit Schluchzern und Drückern versehen werden, die dann für einen Ausdruck stehen sollen. Solche naturalistischen Effekte wollte Franziska Martienßen-Lohmann streng von einem künstlerischen Ausdruckswillen unterschieden wissen. Sah sie in jenem eine Undiszipliniertheit, die eher der Bemäntelung gesangstechnischer Schwächen als echtem Ausdruck dienen, so in diesem das Ergebnis einer disziplinierten und vertieften Geisteshaltung. *Ausdruck ist kein Atemdruck* lautet ein Bonmot, das aus der Martienßen-Lohmann-Schule überliefert ist.

Der Ausdruckswille kann die technische Arbeit nicht ersetzen. Das Ziel der technischen Arbeit ist jedoch nicht allein, Töne korrekt zu produzieren, sondern eine Klangvorstellung zu entwickeln, die in sinnhaftem Zusammenhang mit dem Kunstwerk und der individuellen Sängerpersönlichkeit steht.

Experimentelle Psychologie

Unter *bewusstem* Singen kann man zweierlei verstehen: was man mit seinen Tönen ausdrücken möchte und wie man sie technisch erzeugt. Für Franziska Martienßen-Lohmann war Ersteres das höchste Ziel, das Zweite im Idealfall bereits mit künstlerischem Anspruch zu verbinden. So erklären sich ihre Ideen, Gesangsübungen nicht allein auf Solmisation oder Vokale zu üben, sondern mit Worten zu unterlegen; einzelne Übungen mit Vortragsbezeichnungen wie *heimlichvoll, sehnsüchtig etc.* zu versehen. In dem oben erwähnten Essay schreibt sie zu der Frage, wie man sich ein Piano erarbeiten kann:

Was ist denn da „wahre Natur“? Was ist es, das sich „leise“ äußert in dieser nüchtern-lauten Welt? Zärtlichkeit, Anmut, Grazie, sanfte Hingabe...das ist der Inhalt des sonst leeren Begriffs: piano üben.

1. Ganzheitlichkeit

Der Anspruch, technische Arbeit nicht vom sinnlichen Erleben abzutrennen, begründet sich nicht allein auf ein

künstlerisches Ideal, sondern auch auf wissenschaftliche Erkenntnisse der psychologischen Forschung. Franziska Martienßen-Lohmann nahm in Leipzig an zahlreichen Vorlesungen der psychologischen Fakultät teil, wo Wilhelm Wundt das erste Institut für experimentelle Psychologie gegründet hatte. Gegenstand solcher Experimente waren die Art und Weise der menschlichen Eigenwahrnehmung und die Wirkung von Reizen. Als zentrale Erkenntnis wurde dabei gesehen, dass seelisches und körperliches Erleben zwar nicht identisch sind, aber immer zur selben Zeit ablaufen. Dieser Parallelismus wurde mit ganzheitlich bezeichnet, wobei ganzheitlich für Wundt- und natürlich auch Franziska Martienßen-Lohmann und ihren damaligen Mann, Adolf Martienßen-gleichbedeutend ist mit schöpferisch.

Von großer Bedeutung für diese philosophisch-psychologische Denkrichtung ist die Auffassung, dass den Dingen, so wie sie sich dem Einzelnen zeigen, so wie sie erlebt werden, eine größere Bedeutung zukommt, als eine physikalisch definierte „Wirklichkeit“. So ist es zu verstehen, wenn Franziska Martienßen-Lohmann im oben zitierten Beispiel die Frage nach der „wahren Natur“ des Piano stellt: Was bringen Menschen mit leisen Klängen in Verbindung, was für ein Bild haben sie davon? Diese phänomenologische Betrachtung scheint ihr erheblich wichtiger, als die physiologische „Wahrheit“ der Stimmfunktion.

2. Bewusste Empfindung

Natürlich hatte Franziska Martienßen-Lohmann Stimmphysiologie studiert. Aber auch hier interessierte sie vorrangig die psychologische Seite, wieder geht es um eine ganzheitliche Sicht: Hand in Hand mit der Erkenntnis über die Gleichzeitigkeit von seelischem und körperlichem Erleben geht jene, dass Bewegungen (für den Gesang: Tonbildung ist ein sehr komplexer Bewegungsablauf!) nur als ein Ganzes wahrgenommen werden können. Damals wurden zahlreiche Experimente durchgeführt, die gezeigt hatten, dass Versuchspersonen aus dem körperlichen Gleichgewicht gerieten, wenn sie zum Beispiel beim Gehen versuchten, die Teilaspekte der ganzen Bewegung zu analysieren. Franziska Martienßen-Lohmann erwähnt in

Zur Entstehung der „psychologischen“ Gesangsschule Franziska Martienßen-Lohmanns

mehreren Schriften die Fabel vom Tausendfüßler, der nicht mehr gehen konnte als er anfang darüber nachzudenken, mit welchem Fuß er seinen Gang beginnen müsste. *Der Sänger muss wissen um seine Kunst. Aber- es darf kein zersplittertes, einheitszerstörendes Wissen sein...Die schöpferische Kraft im Singen liegt nicht im Gebiet der denkenden Analyse...Nicht Begriffe sind es, die den Impulsen des Singens hilfreich sein können*, kommentiert sie diese Fabel.

Bewusste Empfindung- aber keine falsche Einzelbewusstheit, so könnte man hier resümieren. Und dennoch: Wenn eine Übung einfach nicht gelingen möchte, wenn ein bestimmter Fehler ständig korrigiert werden muss und zeitweilig stärker im Vordergrund steht, als das Ganze ? Dann ist es sicherlich die Aufgabe des Lehrers, das Ganze im Auge zu behalten und wieder in Balance zu bringen. Und wie läßt sich dieser komplizierte Prozess in die Tat umsetzen ? *Das ist eine Frage des innigsten Kontakts mit dem Schüler* schreibt Franziska Martienßen-Lohmann dazu. Auch hier also geht es um eine *innere* Haltung.

Quellen (Verfasserin ist jeweils F. Martienßen-Lohmann):
Johannes Messchaert (Nachruf), Leipzig 1922.
Johannes Messchaert und die moderne Gesangkunst, Amsterdam 1923.
Zur Psychologie der Gesangstechnik, 1923.
Das bewußte Singen, Leipzig 1923.
Natur und Kunst im Gesange, Wien 1954.
Der wissende Sänger, Zürich und Mainz. 1956.