

## Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung .....	3
1. Biographische Quellen und Lebensbeschreibung .....	6
1.1. Frühe Jahre (1887–1927) .....	9
1.1.1. Kindheit und Jugend (1887–1907).....	9
1.1.2. Entscheidung für die Musik .....	13
1.1.2.1. Carl Adolf Martienßen .....	13
1.1.3. Studienjahre in Berlin und Leipzig (1907–1914) .....	15
1.1.4. Bewegte Jahre (1914–1927) .....	17
1.1.4.1. Paul Lohmann .....	20
1.2. Mittlere Jahre (1927–1949).....	23
1.2.1. Erste Professur (München 1927–1930) .....	23
1.2.2. Berliner Jahre (1930–1945) .....	25
1.2.3. Interim in Weimar (1945–1949) .....	28
1.3. Späte Jahre (1949–1971).....	30
1.3.1. Aufbau der Gesangsabteilung .....	31
1.3.2. Internationale Kurse .....	32
1.3.3. Der wissende Sänger (1956) .....	33
1.3.4. Nachlassende Kräfte .....	34
2. Standortbestimmung .....	35
2.1. Einleitung .....	35
2.2. Stimme als Instrument .....	36
2.2.1. Atem.....	38
2.2.2. Kehlkopf und Stimmlippen.....	40
2.2.3. Resonanz .....	44
2.3. Franziska Martienßen-Lohmanns Gesangspädagogik im historischen Kontext.....	46
2.3.1. Quellen .....	46
2.3.2. Alte Gesangsschulen (ca.1600–1780).....	48
2.3.3. Klangideal der alten Schulen .....	51
2.4. Gesangsschulen seit ca. 1800.....	55

3. Alte und neue Schulen – Nähe und Distanz.....	68
3.1. Theorie und Praxis .....	70
3.2. Geist und Körper.....	75
3.3. Wort und Ton.....	78
3.4. Gesangstechnische Bezüge zur alten Schule .....	83
3.5. Distanz zu neuen Gesangsschulen .....	87
3.5.1. Laryngoskopischer Gesangsunterricht.....	89
4. Zur Psychologie der Gesangstechnik Franziska Martienßen-Lohmanns.....	92
4.1. Steuerung des Singens .....	92
4.1.1. Über die Vorstellung der Register .....	96
4.1.1.1. Seelische Zustände und Stimmklang .....	99
4.1.2. Über die Vorstellung von Klang und Resonanz .....	101
4.1.3. Über die Sprachgestaltung .....	103
4.1.4. Prinzipien der „psychologischen“ Gesangsschule .....	105
4.2. Gesangsliteratur in der „psychologischen“ Gesangsschule .....	107
5. Anmerkungen zu Franziska Martienßen-Lohmanns.....	112
Gesangsbildung .....	112
6. Schlussbetrachtung .....	115
Anhang 1: Aufzeichnungen der Gesangsstunden bei Johannes Messchaert (1911/1912).....	119
Anhang 2: Literaturverzeichnis.....	133

## Vorbemerkung

Gesang kann grundsätzlich als eine anthropologische Erscheinung betrachtet werden, bei der sich eine urmenschliche Form der Äußerung mit musikalisch-kulturellen Errungenschaften verbindet – sei es in der so genannten Kunstmusik, sei es in Form von ethnischen Bräuchen.

*Gesangspädagogik im eigentlichen Sinne ist an das Vorhandensein einer autonomen Gesangkunst gebunden[...]*<sup>1</sup>. Gesangkunst wiederum definiert sich aus den jeweiligen kulturellen Bedingungen, die jedoch einem beständigen Wandel unterliegen. So verändern sich auch bestimmte Anforderungen an Sänger und somit an die Gesangspädagogik: Verschiedene Epochen bringen verschiedene Lehrertypen hervor. Hier ist Franziska Martienßen-Lohmann (1887–1971) ein interessantes Beispiel. Die Schilderung ihrer Ideen lässt weit mehr entdecken als ihre Auffassung, wie sich der subtile Vorgang des Singens vermitteln lässt. Eine Auseinandersetzung mit ihren Schriften scheint mir aus mehreren Gründen auch für Nicht-Sänger und Nicht-Gesangspädagogen von Interesse. Erstens, weil sie die Umstände ihrer Zeit intensiv mitverfolgte und in zahlreichen Schriften thematisierte (in Letzteren allerdings nie die Beziehung zwischen Musik und Politik). Zweitens, weil ihre Lebenszeit in eine Epoche fiel, in der sich mannigfache Ereignisse auf geradezu dramatische Weise ballten: Der noch relativ junge Wandel des Gesangsstils seit Richard Wagners Musikdramen, die Fortschritte der wissenschaftlichen Forschung und die zunehmende Technisierung der Welt mit den damit verbundenen existentiellen Veränderungen der Lebensumstände und nicht zuletzt die extremen politischen Verhältnisse in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Und drittens, weil die für praktisch jede Musikrezeption relevante Frage, welche Wege der Wahrnehmung der Einzelne bei einer musikalischen Erfahrung geht, inwieweit er sich dabei auf die äußere Erscheinung, inwieweit er sich auf sein inneres Erleben bezieht, im Zentrum ihrer Arbeit stand.

Das Für und Wider ihrer methodischen Ansätze soll nur am Rand erwähnt werden, völlig fern liegt es mir, mich als Anhänger oder Gegner einzelner Gesangsschulen äußern zu wollen.

Es geht vielmehr darum, *eine* spezifische Ausrichtung innerhalb der Gesangspädagogik darzustellen als *ein* Beispiel von vielen möglichen, auf welche Weise man sich Gesang und dessen pädagogischer Vermittlung annähern kann. Die erwähnten kulturellen Bedingungen, welche für die Martienßen-Lohmann-Schule ebenso prägend waren, wie die individuelle Begabung der Person Franziska Martienßen-Lohmanns, sollen dabei skizziert und mit den Ideen ihrer Gesangsschule in einen Kontext gebracht werden.

---

<sup>1</sup> Arnold Geering: *Gesangspädagogik*, in: Friedrich Blume (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Mainz 1986., Band 4, 1986, Sp.1908-1930, Sp.1908.

In der vorliegenden Studie wurden sämtliche Zitate in der originalen Orthographie belassen. Die häufig verwendeten Formulierungen, bei welchen generalisierend über „die Stimme“ oder „den Sänger“ geschrieben wurde, beziehen sich selbstverständlich auf beide Geschlechter.



**Franziska Martienßen-Lohmann Mitte der 1950er Jahre (Foto privat)**

## 1. Biographische Quellen und Lebensbeschreibung

Franziska Martienßen-Lohmann wird in allen einschlägigen Nachschlagewerken berücksichtigt, in der Regel als Vertreterin einer *psychologischen* oder *psychologisch orientierten* Gesangsschule<sup>2</sup>; sie hat zahlreiche Bücher und Schriften größtenteils noch im Handel erhältlich, verfasst, welche einen klaren Eindruck ihrer Arbeits- und Denkweise vermitteln .

Ihr Nachlass befindet sich, bislang ungeordnet, in der Staatsbibliothek zu Berlin, wo ich Teile ihrer Korrespondenzen, zahlreiche vergriffene Schriften, vor allem aber einige ihrer Aufzeichnungen der Gesangsstunden bei Johannes Messchaert gesichtet habe, die im Anhang dieser Schrift zu lesen sind und bisher noch nie komplett veröffentlicht wurden. Außerdem existieren einige Mitschnitte von Unterrichtsstunden aus dem Jahr 1962, als Sängerin hat sie keine Tonaufnahmen hinterlassen.

Ein Bild ihrer Persönlichkeit kann man sich, zumindest teilweise, durch das Buch *Franziska Martienssen-Lohmann. Ein Leben für die Sänger*<sup>3</sup> machen, verfasst von ihrer Tochter Sigrid Gloede und Ruth Grünhagen, die 1950 bis 1960 sowohl ihre Assistentin war als auch ihren Haushalt führte. In diesem Buch wie auch in ihrem Nachlass sind Intimitäten, etwa die mitunter komplizierten Beziehungen zu ihren Ehemännern oder ihr Verhältnis zum Nationalsozialismus, ausgespart. Zusätzlich zu diesen Quellen hatte ich Gelegenheit, mit Ruth Grünhagen ausgiebig über Franziska Martienßen-Lohmann zu sprechen, außerdem mit ihrer Schwiegertochter Ute Martienßen und ihrem Enkel Dieter Gloede.

Die Schreibweise des Namens Martienßen differiert, am häufigsten ist allerdings Martienssen zu lesen. So ist bei jüngeren Neuauflagen ihrer Bücher aus den 1920er Jahren auf dem Titelblatt ihr Name mit Doppelseh geschrieben, das Vorwort jedoch durch Übernahme des originalen Drucksatzes mit Esszett unterschrieben. Franziska Martienßen-Lohmann selbst schrieb sich stets mit Esszett und legte Wert auf diese Schreibweise. Daher hat die Lohmann-Stiftung, die

---

<sup>2</sup> So in MGG<sup>1</sup> :

[...] auch psychologische Erkenntnisse werden bewußt in die Gesangs-Ausbildung einbezogen. Seelentypus, Körper- und Stimmtypus bilden die Komponenten ihres betont auditiven Gesangs-Unterrichtes im Sinne einer dynamischen Ganzheitserfassung.

Zitiert nach: Georg Stieglitz, *Franziska Martienssen-Lohmann-Artikel*, in: MGG<sup>1</sup> a. a. O., Band 8, Sp. 1702.

In MGG<sup>2</sup>

[...]Mit solchen Grundsätzen meldete sich in den 1920er Jahren die psychologisch orientierte deutsche Gesangspädagogik zu Wort, deren Hauptvertreter Franziska Martienssen-Lohmann und P.Lohmann waren und blieben.

Zitiert nach: Alois Büchel: *Franziska Martienssen-Lohmann-Artikel* in: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil Band 12, Kassel, Mainz etc. 2004, Sp. 1162-1163.

<sup>3</sup>Sigrid Gloede/Ruth Grünhagen: *Franziska Martienssen-Lohmann Ein Leben für die Sänger*, Zürich 1987, im Folgenden: Gloede/Grünhagen: *Ein Leben für die Sänger*.

sich auch für das Gedenken Martienßen-Lohmanns einsetzt, angeregt, die originale Schreibweise des Namens zu pflegen und dafür habe ich mich auch in dieser Schrift entschieden.

### ***Lebensüberblick***

Franziska Martienßen-Lohmann wurde am 6. 10. 1887 in Bromberg, dem heutigen Bydgoszcz (Polen) geboren als Carolina Wilhelmine Franziska Meyer-Estorf. Die Eltern sind Henny Meyer-Estorf, geborene Bollmann (1863–1890) und Carl Ferdinand Meyer-Estorf (1855–1936). Ursprünglich aus Niedersachsen kommend, hatten diese ihren Wohnsitz nach Bromberg verlegt, weil der Vater dort eine Stelle als Stadtbaurat angetreten hatte. Bereits 1890, nach der Geburt des zweiten Kindes Herbert, starb die Mutter am Kindbettfieber. Die Erziehung der beiden Kinder lag nun in den Händen der Großmutter mütterlicherseits, die von Hannover übergesiedelt war. Die Jahre der Kindheit und Jugend waren geprägt von einer universellen Bildung, gefördert sowohl von Privatenlehrern als auch dem Besuch öffentlicher Schulen, dazu dem Besuch des städtischen Konservatoriums. Franziska Meyer hatte neben dem Angebot der allgemeinbildenden Schule Unterricht im Zeichnen, im Klavierspielen, in Rhetorik und in Philosophie. Nachdem sie am Konservatorium in Adolf Martienßen einen Lehrer gefunden hatte, der sie endgültig für dieses Instrument und die Musik begeistern konnte, studierte sie von 1907 bis 1911 in Leipzig bei Robert Teichmüller Klavier. 1911, im Jahr ihrer künstlerischen Reifeprüfung im Fach Klavier, nahm sie in Berlin ein Gesangsstudium bei Johannes Maesschaert auf, welches sie 1914 beendete. In die Jahre ihrer Ausbildung fiel auch die Heirat mit Adolf Martienßen (1912), etwa zeitgleich mit ihrem Gesangsexamen brach der erste Weltkrieg aus, drei Monate später wurde die Tochter Sigrid geboren (Oktober 1914). 1914 ging das Ehepaar Martienßen nach Leipzig, er als Klavierlehrer an das Städtische Konservatorium und zugleich als Leiter der Klavierklassen am Kirchenmusikinstitut Karl Straubes, sie als private Gesangslehrerin. Die folgenden Jahre waren geprägt durch den Krieg, die Geburt ihres Sohnes Ekkehard (1916), dazu die enorme Vielfalt ihrer Tätigkeiten als Konzertsängerin, Gesangspädagogin, zeitweise auch Klavierpädagogin, da sie mehrfach ihren Mann vertrat, vor allem aber auch als Autorin. Ihre erste größere Publikation *Johannes Messchaert. Ein Beitrag zum Verständnis echter Gesangkunst* von 1914<sup>4</sup> fand weite Beachtung. Die Namen Messchaert und Martienßen sind seit dieser Zeit eng verbunden: Hatte er, der damals hochberühmte Sänger, durch sein Protégé dazu beigetragen, dass seine ehemalige Schülerin sich einen Namen machen konnte, so tat sie später, nachdem sie selber berühmt geworden war, alles dafür, um den Nachruhm Messchaerts zu pflegen. Seit 1922, dem Todesjahr des Sängers, wurde sie als seine Nachlassverwal-

---

<sup>4</sup> Berlin und Leipzig, siehe auch Fußnote 10.

terin im künstlerischen Sinn gesehen. In den folgenden Jahre ihres Lebens konnte sie sich als Gesangspädagogin endgültig etablieren, bereits 1927 folgte sie einem Ruf an die Musikhochschule in München – ihre Laufbahn als Sängerin beendete sie zur selben Zeit. Die Begegnung mit dem Sänger Paul Lohmann war schicksalhaft: Aus der 1924 begonnen Beziehung zwischen Lehrerin und Schüler wurde eine private, 1927 ließ sich Franziska Martienßen scheiden, 1929 heiratete sie Paul Lohmann, von nun an führte sie den Doppelnamen Martienßen-Lohmann. Nachdem Franziska Martienßen-Lohmann 1930 einem Ruf an die Akademie für Schul- und Kirchenmusik in Berlin gefolgt war, erhielt sie 1933 gemeinsam mit Paul Lohmann einen Professurvertrag an der der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin. Die Berliner Jahre lassen sich als erste Etappe im Leben Franziska Martienßen-Lohmanns bezeichnen, in der sie größtes Ansehen genoss. Das Ehepaar arbeitete intensiv zusammen und konnte sich nicht nur durch Erfolge mit seinen Schülern profilieren, sondern auch durch zahlreiche Veröffentlichungen, sowie die Präsenz bei internationalen wissenschaftlichen Kongressen, zu deren Teilnehmern Sänger, Gesangspädagogen und Wissenschaftler zählten. Ziel war es, die Ergebnisse ihrer Arbeiten zu standardisieren, etwa durch Verbreitung gesangspädagogischer Termini oder dem Anspruch, ihre Erkenntnisse bestimmter physiologischer und psychologischer Gesetze bei der Stimmbildung als allgemeingültig durchzusetzen. Der Name Martienßen-Lohmann wurde nun auch international zu einem Begriff für eine originär deutsche, wissenschaftlich fundierte Gesangsschule. Bereits im Oktober 1945 konnte Franziska Martienßen-Lohmann eine Professur in Weimar antreten, wo sie bis 1949 unterrichtete. Diese Jahre bilden den Übergang zur zweiten großen Etappe ihrer Laufbahn, den Jahren 1949–1969, in denen sie am Robert-Schumann-Konservatorium in Düsseldorf eine Meisterklasse für Gesang leitete. Bis in die Jahre des hohen Alters war sie überaus erfolgreich und produktiv, jährlich hielt sie gemeinsam mit Paul Lohmann internationale Meisterkurse ab, besonders in der Schweiz und in skandinavischen Ländern, 1956 gab sie ihr populärstes Buch *Der wissende Sänger* heraus. Zwei Jahre nach Beendigung ihres Arbeitslebens starb sie am zweiten August 1971 in Düsseldorf, die Beisetzung erfolgte am sechsten August in Neuwied-Feldkirchen.

Aus Franziska Martienßen-Lohmanns Gesangsschule gingen zahlreiche Sänger hervor, die Berühmtheit erlangten und deren Schallplatten einen Eindruck von der Ausbildung Martienßen-Lohmanns geben; zahlreich ist auch die Zahl derer, die selber Gesangspädagogen wurden und teilweise bis heute (2008) Ideen und Erkenntnisse dieser Schule weitergeben.

## 1.1. Frühe Jahre (1887–1927)

### 1.1.1. Kindheit und Jugend (1887–1907)

#### *Tod der Mutter*

In ihren letzten Lebensjahren plante Franziska Martienßen-Lohmann eine Autobiographie zu schreiben, von der allerdings nur wenige Seiten zustande kamen. Hier beschreibt sie die ersten Eindrücke nach dem Tod ihrer Mutter als sie nur zweieinhalb Jahre alt war und charakterisiert sich als *ein überaus lebhaftes kleines Mädchen, das sich später sein ganzes Leben lang nach der zärtlichen Liebe und sanften Güte seiner Mutter sehnte, die es so früh verlor.*<sup>5</sup>

Die Schilderung der Großmutter mutet makaber an. In beständiger Trauer um den Tod ihrer Tochter trug sie ausschließlich schwarz, innerhalb weniger Wochen verlor sie, die selbst erst Mitte vierzig war, sämtliche Zähne. Die Kinder mußten täglich das Grab der Mutter besuchen, ehemalige Freunde der Mutter wurden gemieden, kindliche Freuden waren nicht erlaubt, „*Du sollst Dich nicht freuen. Denk an Mama*“.<sup>6</sup>

Eine Begebenheit aus dem Leben der Mutter, die Franziska Martienßen-Lohmann erst als sie erwachsen war von ihrer Großmutter erfuhr, machte tiefen Eindruck auf sie: Die Mutter hatte sich im Alter von 14 Jahren mit einigen Freundinnen von einer Kartenlegerin die Zukunft voraussagen lassen und diese hatte prophezeit, dass Henny früh heiraten und nach der Geburt des zweiten Kindes sterben würde. Als die junge Mutter tatsächlich im Sterben lag, soll sie nach Schilderung der Pflegeschwester den Satz *Ach ja, ich muß ja sterben*<sup>7</sup> gesagt haben. Martienßen-Lohmann schilderte dieses Ereignis weniger im Glauben an okkulte Begebenheiten, als in der Überzeugung, dass Gedanken und Vorstellungen, auch wenn sie auf einer unbewußten Ebene manifestiert sind, eine starke Auswirkung auf die Psyche und die Physis des Menschen haben können:

*In das Bild meiner Erbanlagen spielt ein Ereignis herein von ungewöhnlichem Charakter: scheinbar rätselhaft deutet es auf die Macht des Unterbewußten im Menschen wie auf die Kraft des Gedankens unmittelbar vor entscheidendem Tun.*<sup>8</sup>

Martienßen-Lohmann brachte in ihrer biografischen Rückschau ein einschneidendes Erlebnis aus ihrer Kindheit, welches sie als Mensch geprägt hatte, in Zusammenhang mit einer Denkweise, die sie auch als Gesangspädagogin pflegte: Die *Kraft des Gedankens*, die *Macht des Un-*

<sup>5</sup> Gloede/Grünhagen: *Ein Leben für die Sänger*, a. a. O., S.11.

<sup>6</sup> Ebd., S.12,

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Ebd., S.11.

*bewußten* bzw. *Bewußtheit* sind Themen, die in ihrem Unterricht und ihren Schriften eine entscheidende Rolle spielen. Unter diesen Aspekten erweiterte sie seit ungefähr 1914 die damalige Gesangspädagogik, die traditionell auf stimmliche und stilistisch-musikalische Aspekte fokussiert war, um die Dimension des Psychologischen. In diesem Zusammenhang allerdings gilt es zu unterscheiden zwischen der psychologischen Wirkung des realen Lebens, gegen welche man sich unter Umständen nicht wehren kann und der Wirkung einer bewusst geleiteten Vorstellungskraft, die sie als entscheidenden Teil des künstlerischen Handwerkszeugs ansah.

### ***Soziales Umfeld***

Franziska Martienßen-Lohmann, damals: Franziska Meyer wuchs in ausgesprochen gutbürgerlichen Verhältnissen auf, denn der Vater hatte als Baudirektor der Stadt Bromberg nicht nur einen einträglichen Posten, sondern gehörte auch zu den angesehenen Bürgern der Stadt. Unter anderem hatte er für die Stadt das Theater gebaut, in dem seither für die ganze Familie eine Loge reserviert war. Franziska Meyer nahm am kulturellen Leben der Stadt seit ihrer Kindheit teil, empfand aber alle damit verbundenen gesellschaftlichen Verpflichtungen als lästig und zeitraubend, da sie bereits als junges Mädchen jeden freien Augenblick für ihre Bildung nutzte. Der Vater hatte die finanziellen Mittel, sie hierbei durch Privatlehrer zu unterstützen.

### ***Universale Bildung***

Von 1893 bis 1903 besuchte Franziska Meyer die „Städtische Höhere Töchterschule“, ein Gymnasium für Mädchen gab es in Bromberg nicht. Im Jahr der Einschulung (1893) erhielt sie ihren ersten Klavierstunden, die aber wegen mangelndem Erfolg nach wenigen Monaten wieder eingestellt wurden. Stattdessen bekam sie privaten Zeichenunterricht. 1896 begann ihr Bruder Herbert Violine zu spielen, wodurch auch das Interesse der Schwester an Musik wieder geweckt und die Klavierstunden erneut aufgenommen wurden. Bis 1907 blieb Franziska Meyer Schülerin des Städtischen Konservatoriums Bromberg. Der Klavierlehrer erteilte ihr bald auch Rhetorikunterricht. Bei der ersten Ausbildung ihrer Stimme ging es also vorrangig um die Sprachbehandlung und die Gestaltung von Texten, auch wenn ab und an Lieder gesungen wurden.

Seit 1902 kam der später berühmt gewordene Hans Richert<sup>9</sup> regelmäßig in das Haus der Meyers, um Philosophieunterricht zu erteilen. Nachdem die Schulzeit 1903 zu Ende gegangen war, eroberte sich Franziska Meyer sowohl durch diese Stunden als auch durch intensives Selbststudium weite Teile von philosophischer und psychologischer Literatur, dazu Belletristik. Sie lebte bis 1907 im Elternhaus.

### ***Vielfach begabt***

Die Vielfalt der Interessen, denen Franziska Meyer als Jugendliche nachging, ist die Grundlage einer Bildung, die Franziska Martienßen-Lohmann nicht nur als bedeutende Gesangspädagogin, sondern als Universalgelehrte hervortreten ließ, die sich Zeit ihres Lebens auf die Verbindungen zwischen Philosophie, Psychologie, Naturwissenschaft und den Künsten besann. Auf jedem der Gebiete, in denen sie unterwiesen wurde – Zeichnen, Klavier, Rhetorik und Geisteswissenschaften – zeigte sie sich als begabt. In öffentlichen Konzerten und Veranstaltungen trat sie regelmäßig auf, häufig am Klavier, dabei oft als Begleiterin ihres Bruders, mehrfach auch als Rezitatorin von Gedichten und Monologen. Das Studium philosophischer und belletristischer Texte förderte die eigene sprachlichen Begabung, die sich in ihrem späteren Leben in der Abfassung zahlreicher Schriften niederschlug. Die Gewohnheit, vor dem Schlafengehen Bücher mit ins Bett zu nehmen und dort auch eigene Texte zu schreiben, behielt sie ihr ganzes Leben bei.

Die Rezitation von Texten war für sie damals die größte Erfüllung. Die Worte nicht allein intellektuell aufgefasst zu haben, sondern durch die lebendige Darstellung auch sinnlich zu erleben, wurde zu einem Ideal, das später auch Markenzeichen ihrer Gesangspädagogik wurde: Die Parallelität von geistiger Auffassung und körperlichem Erleben. Vor allem lässt sich erkennen, dass sie die Beziehung zwischen ihrem persönlichen Erleben und den äußeren Umständen offensichtlich permanent reflektierte. Hierbei scheint mir die Verarbeitung des frühen Verlustes der Mutter und ihre Auseinandersetzung mit Psychologie als Wissenschaft besonders erwähnenswert, zumal ihr Leben genau in die Epoche fällt, als sich Psychologie als eigenes Studienfach etablierte. Auch als sie einige Jahre später an der Entwicklung der Stimmphysiologie und

---

<sup>9</sup> Hans Richert (1869-1940). In Gloede/Grünhagen: *Ein Leben für die Sänger*, a. a. O., S.14 erwähnt als später berühmt gewordener Kant-Forscher. Es sei darauf hingewiesen, dass Richert in erster Linie als Leiter des Ministeriums für höhere Schulen hervortrat und sich 1924/25 maßgebend an der Reform des Höheren Schulwesens beteiligte, die als "Richertsche Schulreform" bekannt wurde. Richert, der Theologie, Germanistik und Philosophie studiert hatte, lehrte seit 1897 am Realgymnasium in Bromberg, welches von Mädchen nicht besucht werden durfte, weswegen Franziska Meyer bei ihm Privatunterricht erhielt. Angaben zu H.Richert nach: Marc Zirlwagen: Hans Richert-Artikel in: Traugott Bautz (Hrsg.): *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Band 26, Nordhausen 2006, Sp.1231-1236.

in den 1920er Jahren an der der Phonetik großen Anteil nahm, waren diese Wissenschaften noch jung.

In den Jahren um 1905 war es ihr erklärter Wunsch, Schauspielerin zu werden – noch im hohen Alter reflektierte sie, ob das nicht ihre eigentliche Berufung gewesen wäre. Als 1906 Gesellschaftsdamen Schillers „Huldigung der Künste“ aufführten, spielte sie die Rolle des Genius so überzeugend, dass der Theaterdirektor der Stadt Bromberg sie ohne Weiteres engagieren wollte. Wäre Franziska Meyer nicht Adolf Martienßen begegnet, der als Klavierlehrer am Konservatorium von Bromberg seine erste Stelle angetreten hatte, hätte sie im Oktober 1906 in Berlin eine Schauspielausbildung begonnen.

### ***Ehrgeiz und Disziplin***

Eine andere Eigenschaft läßt sich bereits bei dem jungen Mädchen erkennen, die sich durch ihr ganzes Leben zog, nämlich ihre Disziplin und ihr Ehrgeiz, verbunden mit der Fähigkeit, sich Strukturen zu schaffen, welche die Wahrnehmung all ihrer Interessen überhaupt möglich machten: Sie wollte keinen anderen Klavierlehrer als den Direktor des Konservatoriums akzeptieren. Der wiederum stellte die Bedingung einer täglichen Übezeit von drei Stunden. Die Großmutter war der Auffassung, dass ein Mädchen sich mit anderen Dingen zu beschäftigen habe und lud der Enkelin Handarbeiten und Haushaltsdienste auf. Das Kind stand daraufhin seit seinem neunten Lebensjahr um fünf Uhr früh auf und bewältigte das gesamte Arbeitspensum. Vor dem Einschlafen wurde anspruchsvolle Literatur studiert. So ließe sich fortfahren. Auf Eigenschaften wie Konsequenz und Willen war sie auch in ihrem weiteren Leben angewiesen, denn in ihm vereinigten sich Arbeit und Erfolg mit schweren Zeiten, bedingt durch die Epoche der beiden Weltkriege und ein kompliziertes Privatleben. Standfestigkeit, Maß halten, Balance: Das sind nicht allein Begriffe, die für die Lebenshaltung der Franziska Martienßen-Lohmann stehen, sondern die auch ihre Kunstauffassung kennzeichnen, dass also persönliche Haltung und Kunstausübung in Einklang zu stehen haben. Über ihren späteren Gesangslehrer Johannes Messchaert schrieb sie 1914 :

*In seinem Wesen liegt immer eine Gehobenheit – niemals läßt er sich gehen, niemals gibt er sich träge und langsam. Dieses äußere Wesen bestätigt sich völlig in seiner Kunst.*<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Franziska Martienßen: *Johannes Messchaert. Ein Beitrag zum Verständnis echter Gesangskunst*, Berlin und Leipzig 1914; dritte Auflage unter dem Titel *Die echte Gesangskunst*, Berlin und Leipzig 1927, S.63. Im Folgenden: F. Martienßen: *Die echte Gesangskunst*.

### 1.1.2. Entscheidung für die Musik

Der Beginn des Schauspielstudiums in Berlin sollte im Oktober 1906 sein, im August desselben Jahres begegnete sie Carl Adolf Martienßen. Schon nach wenigen Klavierstunden bei dem neuen Lehrer änderte sie ihre Pläne und entschied sich endgültig für die Musik.

Hatte in ihrer bisherigen musikalischen Ausbildung die handwerkliche Seite dominiert, so erlebte sie nun, dass ihr persönliches, sinnliches Erleben, wie sie es bis dahin nur von Schauspielauftreten her kannte, auch in der Musik gefordert wurde. Zudem verband sie mit Carl Adolf Martienßen das Interesse an philosophischer und psychologischer Literatur, eine besondere Vorliebe galt dabei Schopenhauer. Nachdem sie bisher vorwiegend Johann Sebastian Bach und Wolfgang Amadeus Mozart gespielt hatte, eroberte sie sich nun Werke Ludwig van Beethovens und aus dem romantischen Klavierrepertoire. Ihre Klaviertechnik wurde von Carl Adolf Martienßen als hervorragend bezeichnet, in knapp einem Jahr bereitete er sie für die Aufnahme an das Königliche Konservatorium in Leipzig vor, wo sie ab Oktober 1907 Klavier studieren sollte. Nachdem Carl Adolf Martienßens ehemaliger Lehrer Alfred Reisenauer (1863-1907) gestorben war, wendete man sich an Robert Teichmüller (1863 -1939), der Franziska Meyer bis zu ihrer künstlerische Reifeprüfung (1911) unterrichtete. Als sie sich Teichmüller vorstellte, spielte sie unter anderem die Waldsteinsonate und 32 Variationen in c von Ludwig van Beethoven, Etüden von Frédéric Chopin sowie Intermezzi von Johannes Brahms.

In der Zeit kurz vor Studienbeginn fand die heimliche Verlobung von Franziska Meyer und Adolf Martienßen statt, die Heirat folgte 1912.

#### 1.1.2.1. Carl Adolf Martienßen<sup>11</sup>

Carl Adolf Martienßen wurde am 6. Dezember 1881 in Güstrow geboren, er starb am 1. März 1955 in Berlin. Beide Elternteile entstammten angesehenen Großbauernfamilien. Martienßen studierte Anfang des 20. Jahrhunderts bei zwei bedeutenden Exponenten der Liszt-Schule, nämlich in Berlin bei Karl Klindworth (1830-1916), der seit 1850 neben Peter Cornelius, Joseph Joachim Raff sowie Hans von Bülow zum engsten Kreis um Franz Liszt gehört hatte; dann in Leipzig bei Alfred Reisenauer (1863–1907), der 1875 zu Franz Liszt gekommen war und zu dessen erklärten Lieblingsschülern zählte. Martienßen trat direkt nach Studienende seine erste Stelle am Konservatorium in Bromberg an, blieb dort aber nur zwei Jahre (1906–1908): Nachdem Franziska Meyer ihrem Vater die Verlobung mit Martienßen mitgeteilt hatte, wurde die Bedingung gestellt, dass Martienßen erst promovieren müsse, bevor er die Tochter heiraten dürfe. Martienßen leistete dem Folge und siedelte erneut nach Berlin über, wo er nun Komposi-

---

<sup>11</sup> Die biographischen Angaben stützen sich auf folgende Artikel: Georg Stieglitz: *Carl Adolf Martienssen*, Artikel in: *MGG*<sup>1</sup>, a. a. O., Band 8, Sp.1701 und Thomas Menrath: *Carl Adolf Martienßen*, Artikel in: *MGG*<sup>2</sup>, a. a. O., Personenteil Band 12., Sp. 1161-1162.

tion bei Wilhelm Berger (1861–1911), Musikwissenschaft bei Herrmann Kretzschmar und Tonpsychologie bei Carl Stumpf (1848–1936) studierte, dazu in Leipzig Psychologie bei Wilhelm Wundt (1832–1920). Als Pianist machte er sich einen Namen besonders durch seinem Einsatz für Kammermusik. 1912 endlich willigte Franziska Meyers Vater in die Heirat ein – die Promotion über den dänischen Komponisten Friedrich Ämilius Kunzen führte Martienßen nicht zu Ende. Der Ehe, die 1927 geschieden wurde, entstammen zwei Kinder. Carl Adolf Martienßen war danach noch zweimal verheiratet.

1914 wurde er als Klavierlehrer an das Konservatorium von Leipzig berufen, übrigens auf Vermittlung Robert Teichmüllers, der ihn als ehemaligen Lehrer seiner Schülerin Franziska Meyer schätzen gelernt hatte. Gleichzeitig übernahm er die Leitung der Klavierklassen am Kirchenmusikalischen Institut. Im Jahr 1930 erschien in Leipzig sein bis heute beachtetes Buch *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*, an dem Franziska Martienßen-Lohmann auch nach vollzogener Scheidung noch rege mitgearbeitet hatte. 1932 wurde er, immer noch in Leipzig, zum Professor ernannt, 1935 folgte er einem Ruf nach Berlin, wo er Nachfolger Edwin Fischers wurde. Bis gegen Kriegsende behielt er diese Position inne, 1947 konnte er seine Lehrtätigkeit in Rostock fortsetzen, von 1950 bis 1952 dann an der neugegründeten Hochschule für Musik in Berlin (Ost). Von den zahlreichen Pianisten und Klavierpädagogen, die aus seiner Schule hervorgegangen sind, dürfte Carl Seemann (1910–1983) sein berühmtester Schüler sein.

Martienßen war in seiner Zeit als Lehrer, Schriftsteller und Herausgeber hochangesehen, Thomas Menrath nennt ihn als wesentlichen Exponenten der psychologisch ausgerichteten Klaviermethodik.<sup>12</sup> Damit steht er in engster Nachbarschaft zu Franziska Martienßen-Lohmann, der zentralen Vertreterin einer psychologischen Gesangsschule. Hier wie dort geht es im wesentlichen um eine Klangvorstellung als *Ausgangspunkt* für die Spiel- bzw. Gesangstechnik, was die Umstellung von physiologischen Gesichtspunkten hin zu psychologischen bedeutete – eine Idee, die damals völlig neuartig war.

Die typologischen Ansätze der Klavierschule Martienßens, nämlich statisch, ekstatisch und expansiv, finden in Franziska Martienßen-Lohmanns Gesangsschule eine Entsprechung, diesmal benannt als episch, lyrisch und dramatisch. Allerdings betonte Carl Adolf Martienßen diesen Aspekt erheblich stärker, wie seine Bücher überhaupt deutlicher auf eine Methode hinzielen, wohingegen sich Franziska Martienßen-Lohmann gegenüber jeglicher Methodenzuordnung äußerst distanziert zeigte und sich eher auf die Darstellung bestimmter Phänomene beschränkte. So ist sie im Nachhinein wesentlich weniger in eine Kritik geraten, welche die psychologischen

---

<sup>12</sup> T. Menrath, *Carl Adolf Martienßen*, Artikel in: *MGG*<sup>2</sup>, a. a. O.

Schulen als irrational bezeichneten. Bis zu einem gewissen Grad scheint mir aber auch für ihre Schriften zutreffend, was Menrath über C.A.Martienßen schreibt:

*Seine Phänomenologie des Spielprozesses erscheint in ihrem typologischen Ansatz als zeitgebunden, während deren kinästhetische Beschreibungen vor allem für die praktische Methodik wertvoll bleiben.*<sup>13</sup>

### **1.1.3. Studienjahre in Berlin und Leipzig (1907–1914)**

#### ***Klavierstudium in Leipzig (1907–1911)***

Franziska Martienßen-Lohmann, damals noch Franziska Meyer, begann im Oktober 1907 das Klavierstudium bei Robert Teichmüller. Am Konservatorium in Leipzig belegte sie auch das Fach Gesang bei einer Lehrerin namens Unger-Haupt und entschloss sich sehr bald, nach Beendigung des Klavierstudiums auch noch Gesang zu studieren. Ihr Klavierlehrer schätzte besonders ihre schnelle Auffassungsgabe: Wenn moderne Kompositionen zur Begutachtung eingereicht wurden und er selber keine Zeit fand, sie zu studieren, gab er sie an seine Schülerin weiter, die sie ihm nach kürzester Zeit vorspielen konnte. Von ihrer stimmlichen Ausbildung jener Jahre ist nichts in Erfahrung zu bringen, allerdings beurteilte ihr nachfolgender Lehrer Messchaert ihre bisherige Ausbildung später als schlecht. 1908 kam Adolf Martienßen zum erneuten Studium nach Berlin, in Leipzig studierte er in den folgenden Jahren auch an der Psychologischen Fakultät, wo Wilhelm Wundt 1875 das erste Institut für experimentelle Psychologie gegründet hatte. Dieses Gebiet interessierte auch Franziska Meyer, die schon damals an einigen Seminaren teilnahm, bevor sie um 1919 drei Jahre lang die Seminare von Felix Krüger, dem Assistenten und späteren Nachfolger Wilhelm Wundts, besuchte. Sie und Carl Adolf Martienßen sind von den Gedanken dieser Persönlichkeiten entscheidend geprägt, ihrer beider späteren Schulen sind ohne diesen Einfluss undenkbar.

In das Jahr 1909 fiel Franziska Meyers erste Veröffentlichung, der Aufsatz *Immermanns „Merlin“ und Wagners „Parsifal“*.<sup>14</sup>

Im Sommer des Jahres 1911 legte sie in Leipzig ihre künstlerische Reifeprüfung ab, im Herbst desselben Jahres konnte sie in Berlin ihr Gesangsstudium aufnehmen.

#### ***Gesangsstudium in Berlin (1911–1914)***

---

<sup>13</sup> Ebd. Sp. 1162.

<sup>14</sup> Musikalisches Wochenblatt, Leipzig 1909, Heft 28 und 29.

Es lag nahe, für ein Gesangsstudium nach Berlin zu gehen. Dort lebte ihr Bräutigam, dort unterrichtete Johannes Messchaert (1857–1922) an der Königlich akademischen Hochschule für Musik. Natürlich war ihr Messchaert, der damals zu den berühmtesten Sängerpersönlichkeiten gehörte, ein Begriff, mit ziemlicher Sicherheit hatte sie ihn, der regelmäßig in Berlin auftrat, schon im Konzert erlebt. Unter sechzig Bewerbern wurden acht ausgewählt, unter ihnen Franziska Meyer, die sich mit der Arie des Sextus „Deh, per questo istante solo“ aus Mozarts *La clemenza di Tito* vorgestellt hatte. Ihr Stimmfach lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen, es bewegte sich offenbar zwischen Mezzosopran und Sopran. Im Herbst 1911 konnte sie ihr Studium beginnen. Sie gehörte zu den wenigen Schülern, die das ganze Studium bei Messchaert aushielten: Dieser galt als außerordentlich streng und warf häufig Schüler hinaus. 1912 ist das Jahr der Heirat mit Carl Adolf Martienßen, mit dem sie nun eine gemeinsame Wohnung hatte.

In die späteren Studienjahre, also etwa ab 1913, fallen die ersten professionellen Erfahrungen, die Franziska Martienßen als Gesangspädagogin machte. In der Hochschule wurden ihr Nebenfachsänger zugewiesen, deren gutes Abschneiden bei den Prüfungen ihre gesangspädagogische Begabung zeigen. Im Sommer 1914 legte sie die künstlerische Reifeprüfung für Gesang ab. Genauere Angaben zur Biografie Messchaerts und ihren Studienjahren bei diesem finden sich im dritten und fünften Kapitel dieser Schrift.

Sowohl während der Studienjahre in Leipzig als auch in Berlin lässt sich die Linie der universalen Bildung, die Franziska Meyer bereits in ihrer Kindheit und Jugend genossen hatte, weiterverfolgen. Sie hatte in Leipzig vor allem die experimentelle Psychologie, namentlich durch Wilhelm Wundt, kennen gelernt, in Berlin besuchte sie an der Universität ebenfalls Vorlesungen in Psychologie, dabei der persönlichen Einladung Felix Kruegers, des zeitweiligen Nachfolgers Wundts, folgend, außerdem verfolgte sie ihr Interesse an Philosophie mit universitären Studien. Besonders erwähnenswert ist ihr großes Interesse an wissenschaftlicher Stimmforschung, dass während ihres Gesangsstudiums erwachte und sie nicht mehr verließ. Prof. Jakob Katzenstein unterrichtete damals Stimmphysiologie, was für Gesangsstudierende ein Pflichtfach war, von ihr aber mit ungewöhnlich großem Engagement wahrgenommen wurde. Dabei lernte sie, Stimmphänomene akustisch zu diagnostizieren und anschließend die funktionellen Hintergründe zu erläutern, sie machte Erfahrungen mit Stimmtherapeutischen Maßnahmen, etwa dem Ausheilen von Stimmbandknötchen. Ihre bis dahin vorwiegend künstlerische und geisteswissenschaftliche Bildung erweiterte sie damit um das Gebiet der Naturwissenschaft.

### 1.1.4. Bewegte Jahre (1914–1927)

#### *Kriegsjahre 1914–1918*

Das Jahr 1914 war geprägt sowohl durch die historischen Umstände des Kriegsausbruchs als auch durch eine Ballung persönlicher Ereignisse: Im Sommer diesen Jahres, also um die Zeit des Kriegsbeginns im August, legte Franziska Martienßen in Berlin ihre künstlerische Reifeprüfung im Fach Gesang ab. Zu diesem Zeitpunkt war sie seit einem halben Jahr schwanger, im Oktober 1914 brachte sie ihr erstes Kind, die Tochter Sigrid (28. 10. 1914–27. 1. 2000) zur Welt. Nach Beendigung des Studiums siedelte das Ehepaar Martienßen nach Leipzig über, wo Carl Adolf Martienßen am Konservatorium seine Stelle antrat. Kurz vor der Geburt ihrer Tochter erschien Franziska Martienßens erste größere Publikation *Johannes Messchaert. Ein Beitrag zum Verständnis echter Gesangskunst*<sup>15</sup>, welches zum Grundstein ihrer baldigen Popularität als Gesangspädagogin wurde. Johannes Messchaert hatte durch die Verfassung eines Vorwortes, aber auch durch die persönliche Fürsprache und Vermittlung von Schülern entscheidend dazu beigetragen, dass Franziska Martienßen in kurzer Zeit ein Renommee, besonders als Gesangspädagogin, hatte. Carl Adolf Martienßen wurde zum Heeresdienst als Flötist in die Militärkapelle einberufen. Die Kriegsjahre sind ein weiteres Beispiel für die Disziplin und Planungsfähigkeit der Franziska Martienßen, die nun eine Vielzahl von Aufgaben zu übernehmen hatte: Sie konzertierte, sie begann zunehmend zu unterrichten – wobei sie, studierte Pianistin, auch häufig ihren Mann vertrat. Auch das Schreiben spielte damals, wie in ihrem ganzen Leben, eine wichtige Rolle: Sie schrieb regelmäßig Aufsätze für Fachzeitschriften, arbeitete häufig an Fachbüchern, für ihren persönlichen Gebrauch schrieb sie Gedichte, außerdem führte sie regelmäßig Tagebuch und hatte einen regen Briefverkehr. Nicht zuletzt übernahm sie die Erziehung der Kinder – im August des Jahres 1916 bekam sie das zweite Kind, den Sohn Ekkehard (4. 8. 1916–15. 4. 1995) – und führte den Haushalt in Leipzig. Als 1918 der Krieg zu Ende war, musste sie längere Zeit ihren Mann pflegen, der an Tuberkulose erkrankt aus dem Krieg heimgekehrt war.

#### *Wichtige Begegnungen (1920–1924)*

Über Franziska Martienßens Laufbahn als Sängerin ist relativ wenig zu berichten. Die Opernbühne hat sie nie betreten, über die Mitwirkung in Oratorien ist nichts bekannt. Ihr wichtigstes Betätigungsfeld war der Liedgesang, Klavierbegleiter war dabei häufig Carl Adolf Martienßen, später (1924 bis 1926) sang sie Liederabende gemeinsam mit Paul Lohmann, der 1929 ihr zweiter Ehemann wurde. Sie beschäftigte sich in dieser Zeit nicht nur mit der Vortragskunst des

---

<sup>15</sup> Siehe Fußnote 10.

Liedes, sondern auch mit der Gestaltung von Liedprogrammen, die ihrer persönlichen Art entgegenkamen, zur selben Zeit aber auch stilistische und konzeptionelle Aspekte berücksichtigten. In Fragen der sinnvollen Werkauswahl war sie ihren Schülern und später auch vielen Sängerinnen und Sängern eine kompetente Ratgeberin.

Da viele dieser Konzerte in der Tradition der Salons des 19. Jahrhunderts in privaten Räumlichkeiten stattfanden, war die Nähe zum Publikum groß, in einigen Fällen war die Trennlinie zwischen Zuhörerschaft und ausübendem Musiker nicht vorhanden: Wer zunächst zugehört hatte, trat im nächsten Moment auf, nicht jeder, der auftrat, war hauptberuflich Musiker. Besonders wichtig wurde hier der Neurologe Prof. Adolf von Strümpell (1853–1925), der bei diesen Gelegenheiten die Violine spielte und zu dessen 70. Geburtstag sie 1923 den Aufsatz *Nachdenkliche Betrachtungen über Wert und Wesen des echten Dilettantentums*<sup>16</sup> schrieb. Dabei beklagte sie den Niedergang der Hausmusik im Sinne einer vertieften, von Können und Anspruch geprägten Erscheinung. Im Hause von Strümpells begegneten Franziska Martienßen in den frühen 1920er Jahren mehrere Personen, die von Bedeutung für sie waren. Zu nennen ist, neben dem Hausherrn, Regine von Strümpell, die Tochter des Professor von Strümpell, welche Franziska Martienßen dazu ermutigte, ihre Gedichte zu veröffentlichen. Nachdem einige davon Ricarda Huch zur Begutachtung geschickt worden waren und diese sich so beeindruckt zeigte, dass sie sich bereiterklärte, ein Vorwort zu einem Gedichtband zu schreiben, stimmte Franziska Martienßen einer Veröffentlichung zu und sprach später von einem *gnadenvollen Wunder ihres damaligen Lebens*.<sup>17</sup> 1925 erschien der Gedichtband *Landschaft- Menschen-Ich*<sup>18</sup>. Eine andere Begegnung von Bedeutung ist die mit Emil Mattiesen (1875–1939), einem Neffen Adolf von Strümpells. Zahlreiche Lieder Mattiesens gelangten durch Franziska Martienßen zur Aufführung, in ihrem persönlichen Umfeld und bei ihren Schülern, besonders bei Paul Lohmann, setzte sie sich für die Verbreitung dieser Werke ein – Mattiesen seinerseits vertonte Lyrik von Franziska Martienßen. Mattiesen hatte neben Musik auch Philosophie und Naturwissenschaften studiert, hatte sich mit psychologischer Forschung und asiatischen Religionen beschäftigt und ist vor allem als Parapsychologe bekannt geworden. 1925 erschien in Berlin sein Buch *Der jenseitige Mensch, eine Einführung in die Metapsychologie der mystischen Erfahrung*. Wieder war es ein Mensch von umfassender Bildung, der sie interessierte, wieder lässt sich ihre Affinität zu philosophischen und psychologischen Themen bemerken und dabei besonders ihre Aufgeschlossenheit gegenüber rätselhaften, so genannten „letzten“ Fragen, mit denen sie sich

---

<sup>16</sup> „Zum 70. Geburtstag Adolf von Strümpells.“ *Nachdenkliche Betrachtungen über Wert und Wesen des echten Dilettantentums*. *Zeitschrift für Musik*, 14. Juli 1923, zitiert nach: Gloede/Grünhagen: *Ein Leben für die Sänger*, a. a. O., S. 198-206.

<sup>17</sup> Ebd., S.24.

<sup>18</sup> Berlin und Leipzig 1925.

seit dem frühen Verlust der Mutter oder der eigentümlichen Veränderung ihrer Großmutter beschäftigt hatte. Erneut sah sie sich einem unbegreiflichem Phänomen gegenüber, als sie 1925 den Tod von Prof. Adolf von Strümpell vorausahnte.

Eine beruflich prägende Begegnung im Hause Prof. von Strümpells war die mit Felix Krueger (1874–1948), der damals an der Leipziger Universität dem Lehrstuhl für Psychologie vorstand. Der Darstellung in der Biographie *Ein Leben für die Sänger*<sup>19</sup> zufolge war es zunächst Krueger, der Franziska Martienßen auf die psychologische Dimension ihres Liedvortrages ansprach. Hiermit dürfte ihre Fähigkeit, menschliche Stimmungslagen in ihrer ganzen Bandbreite nachzuempfinden und klanglich zu transportieren, gemeint sein. Der Zusammenhang von persönlicher Einstellung und Stimmklang wurde von ihr spätestens Mitte der 1920er Jahre auch ganz gezielt als pädagogisches Mittel eingesetzt, vor allem aber als deutsches Gesangsideal gefordert. Mit dem Primat einer ausdrucks- und klangorientierten Gesangsausbildung zeichnet sich die Trennlinie zu der traditionell instrumentalen Behandlung der Sängerstimme. In der Tat war Franziska Martienßen bereits in den Jahren ihres Klavierstudiums (1908–1911) mit den Ideen Wilhelm Wundts vertraut geworden, die Ergebnisse seiner psychologischen Experimente, also dass jedes körperliche Erleben immer mit einem seelischem einhergeht, waren ihr bekannt. Felix Krueger, ehemals Assistent von Wundt, seit 1917 dessen Nachfolger, hatte, diesen Ideen folgend, eine Ganzheitspsychologie entwickelt. Drei Jahre lang folgte Franziska Martienßen der Einladung zum Besuch seiner Seminare, 1923 erschien ihr zweites Buch *Das bewußte Singen*<sup>20</sup>. Dieses ist deutlich beeinflusst von den Studien bei Krueger, der ihr nach Lektüre des Buches anbot, bei ihm zu promovieren – Franziska Martienßen fand dazu jedoch keine Zeit. Hatte sie in ihrem ersten Buch dem inzwischen (1922) verstorbenen Johannes Messchaert gehuldigt, so stand sie nun selber als Person im Vordergrund, die sich mit pädagogischen Themen auseinandersetzte.

In den Mai des Jahres 1924 fällt die erste Begegnung mit Paul Lohmann, die sowohl privat als auch beruflich die folgenreichste sein sollte.

---

<sup>19</sup> A. a. O., S. 24.

<sup>20</sup> *Das bewußte Singen*, Leipzig 1923, 2., durchgesehene Auflage 1926, 3. Auflage 1951. In den ersten beiden Auflagen findet sich ein Geleitwort von Johannes Messchaert, welches in der dritten fehlt. Die Autorin schrieb zu dieser Auflage ein neues Vorwort, in welchem sie erklärt, warum sie den Originaltext unverändert gelassen hatte, daraus Zitat: *Als ich nach so langer Zeit dieses Buch...wieder mit neuen Augen las, um nach den „Fehlern und Irrtümern“ meiner jüngeren Jahre zu suchen...mußte ich mir dann doch sagen, daß ich an diesem Buch weder im Einzelnen noch im Ganzen etwas ändern dürfte. Haben mir auch die Jahre selbstverständlich eine viel klarere Anschauung des Problems für mich selbst...gegeben, so weiß ich doch nicht, ob ich gerade das **grundlegende Gesamterlebnis** der einheitlichen Schau, das mich damals mit der Kraft der Intuition überfiel, heute auch nach außen hin wirklich so viel klarer, weitblickender, einfacher auch darstellen könnte.* Falls nicht anders angegeben, wurde für diese Schrift die 3. Auflage verwendet.

### 1.1.4.1. Paul Lohmann<sup>21</sup>

Paul Lohmann wurde am 2. April 1894 in Halle an der Saale geboren. Er musste sein Gesangstudium unterbrechen, da er bei Beginn des ersten Weltkrieges sofort eingezogen wurde. Eine schwere Kriegsverletzung, der Verlust des rechten Armes, machten eine Bühnenlaufbahn unmöglich, dennoch setzte er nach Kriegsende sein Gesangstudium fort. Einer seiner Lehrer war der vor allem als Wagnersänger hochberühmte Karl Scheidemantel (1859–1923), der, wie auch Johannes Messchaert, einige Zeit bei Julius Stockhausen studiert hatte: Paul Lohmann und Franziska Martienßen kamen also aus zumindest verwandten Gesangsschulen. Als Lohmann im Mai 1924 Gesangsstunden bei Franziska Martienßen nahm, war er ein ausgebildeter Sänger (Bariton), der nach weiteren Anregungen und Feinschliff suchte. Mit dem Jahr 1924 beginnt auch Lohmanns Karriere als Lied- und Oratoriumsänger, die national und international überaus erfolgreich war. In Berlin nannte man ihn den „Caruso des Liedgesangs“, in den dreißiger Jahren trat er häufig auch im Ausland auf (1930 Stockholm, 1932 Rom, 1935 Kopenhagen), im Jahr 1949 beendete er seine Sängerlaufbahn. Seit 1926 beschäftigte sich Paul Lohmann gemeinsam mit Franziska Martienßen intensiv mit gesangspädagogischen Fragen. Anknüpfend an die von Franziska Martienßen bereits gewonnenen und von ihm nun nachvollzogenen Erkenntnisse wurde zwar eine stetige Erweiterung gesucht, besonders aber eine Systematisierung und konsequente Verbreitung der Gesangslehre angestrebt, die seit 1929, dem Jahr ihrer Heirat (August), als Martienßen-Lohmann-Schule berühmt wurde. Von 1934 bis Kriegsende hatte Paul Lohmann (wie auch Franziska Martienßen-Lohmann) eine Professur an der Hochschule für Musik in Berlin inne, 1946-49 wirkte er am Konservatorium in Erfurt, außerdem leitete er in diesen Jahren, wieder gemeinsam mit seiner Frau, Gesangskurse an der Hochschule Weimar. Von 1950 bis 1963 war er Professor für Gesang an der Hochschule in Frankfurt am Main. 1938 erschien sein bis heute anerkanntes Buch *Stimmfehler-Stimmberatung*<sup>22</sup>

Paul Lohmann wirkte auch über die Grenzen Deutschlands hinaus: 1935 bekam er den Auftrag, an der von Paul Hindemith neugegründeten türkischen Musikhochschule in Ankara eine Gesangsklasse einzurichten, 1949 bis 1969 führten er und Franziska Martienßen-Lohmann internationale Kurse durch, vorrangig in der Schweiz (Luzern) und in skandinavischen Ländern. Im Jahr 1972 heiratete er seine langjährige Assistentin und Lebensgefährtin Hildegund Becker. Paul Lohmann, der auch nach seiner Emeritierung noch als Gesangspädagoge arbeitete, starb am 26. Juni 1981 in Aschaffenburg.

<sup>21</sup> Die biographischen Angaben stützen sich auf: *Paul Lohmann*, Artikel in: Karl Josef Kutsch/Leo Riemens: *Großes Sängerlexikon*, 3. erweiterte Auflage (Mitw. Hansjörg Rost), Bern, München 1999/2000, Band 3, S. 2111; sowie A. Büchel: *Paul Lohmann*, in: *MGG*<sup>2</sup>, a.a.O. 2004, Personenteil Band 11, Sp. 417/418.

<sup>22</sup>*Stimmfehler-Stimmberatung*, Mainz 1938.

### ***Zunehmende Popularität als Gesangspädagogin***

Franziska Martienßens Ausbildung umfasste zwei komplette Hochschulstudien in Klavier und Gesang, weitere Studien, teils an Universitäten, teils Eigenstudien, betreffen die Fächer Psychologie, Philosophie sowie Stimmphysiologie und Phonetik. Sie wusste das Angebot von Berlin und Leipzig, damals Hochburgen in Kultur und Wissenschaft, zu nutzen und fand in Lehrern wie Johannes Messchaert, Felix Krueger, Wilhelm Wundt, Jakob Katzenstein und anderen überaus bedeutende Vertreter ihres Fachs: Man kann von einer Elite-Ausbildung sprechen. Sie hatte inzwischen eine große Zahl von Schülern (bereits 1921 schrieb sie an Messchaert, dass sie über 25 habe<sup>23</sup>), seit 1924 organisierte sie auch öffentliche Konzerte, in welchen ihre Schüler auftraten. Diese bekamen dadurch Auftrittsroutine, sie selber wurde als Pädagogin gesehen. Mit dem Erscheinen des *Bewußten Singens*<sup>24</sup> stellte sie erstmalig ihre ganz persönliche, zeitkritische Haltung als Gesangspädagogin der Öffentlichkeit vor. Mit diesem Zeitpunkt war sie endgültig eine etablierte Gesangspädagogin, deren Ruf allmählich über die Grenzen Leipzigs hinausging. Zum einen nahm die Öffentlichkeit durch die Schülerkonzerte auch außerhalb von Leipzig, etwa in Berlin, eine neue Generation von Schülern wahr, die durch ihr Können auf die Qualitäten der Pädagogin schließen ließen. Zum anderen nahmen die Veröffentlichungen Franziska Martienßens zu: Ihr Buch über Messchaert erfuhr in den Jahren 1920 und 1927 Neuauflagen, auch *Das bewußte Singen* wurde 1926 neu aufgelegt, 1927 erschien ihr drittes Buch *Stimme und Gestaltung*<sup>25</sup> sowie *Johannes Messchaert. Eine Gesangsstunde*<sup>26</sup>, dessen Herausgeberin sie ist. Als Konsequenz dieser Erfolge darf ihre Berufung nach München gesehen werden, der vorläufige Höhepunkt ihrer Karriere als Gesangspädagogin, wo sie 1927, mit vierzig Jahren als für damalige Verhältnisse sehr junge Frau, ihre erste Professur antrat.

### ***Verzicht auf das eigene Singen***

Nachdem Paul Lohmann als bereits ausgebildeter Sänger zu Franziska Martienßen kam, dürfte sie ihre Aufgabe in erster Linie in der Vermittlung von stilistischen und ästhetischen Aspekten gesehen haben. Ihre Biographen schreiben, dass sie in Paul Lohmann einen Sänger erlebte und formte, der ihrem Ideal – Johannes Messchaert – ähnelte.<sup>27</sup> Franziska Martienßen geriet in jenen Jahren zunehmend in einen inneren Konflikt, ob sie sich als Sängerin verwirklichen sollte, oder ob der Gesang anderer Personen, den sie selber stark beeinflusst hatte, nicht auch ein Teil

<sup>23</sup> Brief an Messchaert vom 3. 9. 1921, zitiert nach Gloede/Grünhagen: *Ein Leben für die Sänger*, a. a. O. S. 21.

<sup>24</sup> Leipzig 1923.

<sup>25</sup> Leipzig 1927.

<sup>26</sup> F. Martienßen (Hrsg.): *Eine Gesangsstunde. Allgemeine Ratschläge nebst gesangstechnischen Analysen von einigen Schubert-Liedern von Johannes Messchaert*, Mainz 1927. Die Ausgabe erschien zum 70. Geburtstag Messchaerts, der bereits 1922 gestorben war.

<sup>27</sup> Gloede/Grünhagen: *Ein Leben für die Sänger*, S. 25.

ihrer eigenen Selbstverwirklichung sein könnte. Sie entschied sich für das Letztere. In einem biographischen Essay schrieb sie dazu:

*Jahre tiefer Ratlosigkeit ließen mich in Ungewißheit der inneren Berufung hin- und hergerissen, bis das Schicksal meine Sache selbst in die Hand nahm: bis die Zusammenarbeit mit Paul Lohmann mir die Augen öffnete über Wert und Wesen des gesangserzieherischen Berufes, vor allem auch über die Bedeutung meiner Arbeit für mein eigenes Leben. Plötzlich verstand und erlebte ich, daß auch das pädagogische ein schöpferisches Tun ist[...]. Gradlinig und einfach lief von da an der bis dahin verworrene künstlerische Weg.*<sup>28</sup>

Gemeinsam mit Paul Lohmann sang sie im Jahr 1926 ihre letzten Liederabende, vermutlich hat sie in ihrem weiteren Leben nie wieder gesungen: Im Unterricht sang sie grundsätzlich niemals vor, auch privat erlebte man sie nie singend. Im Jahr 1926 beschloss sie des Weiteren, keine Gedichte mehr zu schreiben – allerdings machte sie diese Entscheidung später rückgängig: 1966 gab sie nochmals einen Gedichtband heraus, *Gestern und immer*, bei dem es sich um eine Sammlung aus vier Jahrzehnten handelt. Die Entscheidung, nie mehr zu singen, sah Martienßen-Lohmann später offensichtlich kritischer. In einem Interview vom 19. 1. 1985 erinnert sich ihre berühmte Schülerin Elisabeth Grümmer an eine Begebenheit aus den frühen 1960er Jahren, als Martienßen-Lohmann sagte, sie habe *den großen Fehler gemacht, zu früh aufzuhören*. Dann aber setzte sie, der Idee folgend, dass auch die Weitergabe an Andere eigenschöpferisch sein kann, hinzu: *Nun singe ich durch Sie.*<sup>29</sup>

Die prägenden Jahre der Kindheit, die Jahre umfassender Ausbildung mit zahlreichen bedeutenden Begegnungen, erste Berufsjahre mit wichtigen Publikationen sowie die wachsende Popularität als Gesangspädagogin, die sie nun für die nächsten 40 Jahre, immer als Professorin, bleiben sollte: dieser bis dahin weit verzweigte Weg lässt sich von jetzt an *gradlig und einfach*, wie es Martienßen-Lohmann selber formulierte, erzählen: Ihr Arbeitsstil, ihre Denkweise hatten sich gefestigt und über die nächsten Jahrzehnte wohl vertieft, aber im wesentlichen nicht verändert. In ihren mittleren Jahren lässt sich vor allem eine zunehmende Systematisierung ihrer Arbeitsweise bemerken, in dieser Beziehung stark beeinflusst von Paul Lohmann, dazu eine auf Breitenwirkung abzielende Organisation ihrer Arbeit durch öffentliche Kurse und Schülerkonzerte. Die mittleren und späten Jahre Martienßen-Lohmanns, von einschneidenden Kriegsjahren und gesundheitlichen Problemen einmal abgesehen, sind eine Kette von beruflichen Erfolgen mit internationalem Renommee.

<sup>28</sup> Ebd., S. 26, geschrieben um 1940, eine genaue Datierung ist nicht möglich.

<sup>29</sup> Zitiert nach einem Interview am 19. 1. 1985 im Hessischen Rundfunk zwischen Elisabeth Grümmer und Bernd Loede. Eine Abschrift des Interviews findet sich im Nachlass Franziska Martienßen-Lohmanns, ohne Sig.

## 1.2. Mittlere Jahre (1927–1949)

### 1.2.1. Erste Professur (München 1927–1930)

#### *Persönliche Entscheidungen*

Als *Gradlinig und einfach* hatte Franziska Martienßen-Lohmann ihren weiteren Lebensweg seit 1927, dem Jahr, in welchem sie in München an der Staatlichen Akademie für Tonkunst Professorin geworden war, also bezeichnet. Und in der Tat: Etwa zeitgleich mit der Berufung nach München traf sie eine ganze Reihe von persönlichen Entscheidungen, die ihr äußeres Leben zumindest vereinfacht haben dürften: Die Scheidung von Carl Adolf Martienßen (1927), nachdem die Beziehung zu Paul Lohmann mittlerweile auch eine private geworden war, der Entschluss, die Kinder in ein Internat zu geben, außerdem die erwähnte Abkehr vom eigenen Singen und Gedichte schreiben. Alle Energie konnte nun auf die Gesangspädagogik gerichtet werden. Die Partnerschaft mit Lohmann betraf sowohl ihr Privat- als auch als ihr Berufsleben: Dieser übernahm in Leipzig ihre private Gesangsklasse, alle drei Wochen traf man sich zur Erörterung pädagogischer Fragen. In dieser Beziehung blieb auch ein Kontakt zu Carl Adolf Martienßen bestehen, denn Franziska Martienßen ist die nicht erwähnte Mitarbeiterin an dem Buch ihres geschiedenen Mannes *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*, welches 1930 in Leipzig erschien und weite Beachtung fand.

Hier, wie auch in den Büchern von Franziska Martienßen, ist die Nähe zu den Ideen der Ganzheitspsychologie Felix Kruegers zu bemerken, ist – der Titel ist Programm – der Versuch unternommen worden, bei der Vermittlung musikalisch-handwerklicher Fähigkeiten nicht von einem technischen Konzepten auszugehen, sondern vom Schüler, gesehen als schöpferisches Wesen.

#### *Breitenwirkung*

In Leipzig also unterrichtete Paul Lohmann, wenn auch in seiner eigenen Art, so doch nach den selben Vorstellungen wie Franziska Martienßen. Diese wiederum unterrichtete in München nicht nur in ihrer Eigenschaft als Gesangsprofessorin, sondern auch als freiberufliche Gesangslehrerin, wöchentlich reiste sie in dieser Eigenschaft nach Nürnberg. Erneut hatte sie in München einen privaten Saal gemietet, in welchem sie – so wie Lohmann nun in Leipzig – Schülerkonzerte veranstaltete. Paul Lohmanns Ruhm als Sänger wuchs stetig. Die Namen Martienßen und Lohmann breiteten sich vom süddeutschen und mitteldeutschen bald im gesamtdeutschen Sprachraum aus: Die Anfrage von Gesangsschülern stieg, längst nicht jeder Interessent konnte angenommen werden. So kam es zu der Planung von Kursen, bei denen Interessenten zumindest als Gasthörer die Arbeit von Franziska Martienßen und Paul Lohmann erleben konnten.

### **Kurse**

Fanden seit 1924 regelmäßig Schülerkonzerte statt, in denen sich die Öffentlichkeit von den sängerischen Leistungen der Schüler Franziska Martienßens überzeugen konnten, so veranstaltete sie nun mit Paul Lohmann gemeinsam Saalklassen, vergleichbar mit heutigen Kursen oder Workshops, in welchen auch die stimmtechnische Arbeit öffentlich verfolgt werden konnte. Dabei wurden sowohl aktive Sänger als auch Hospitanten zugelassen. Der erste Gesangskurs fand im Sommer 1928 in Potsdam statt, es war auch das erste Mal, dass Franziska Martienßen und Paul Lohmann öffentlich gemeinsam als Gesangspädagogen arbeiteten. Ablauf und Zielsetzung dieses ersten Kurses sind in einer Broschüre beschrieben und wurden in den folgenden vier Jahrzehnten, in welchen Franziska Martienßen-Lohmann und Paul Lohmann fast jedes Jahr, national und international, Kurse abhielten, weitgehend beibehalten. Es ist offensichtlich, dass man nicht nur Einfluss auf die Fähigkeiten der Sänger nehmen wollte, sondern auch auf die Gesangspädagogen, die sich unter den Zuhörern befanden, und bereits Mitte der 1930er Jahre konnten Zertifikate erworben werden, welche Gesangspädagogen aus der Martienßen-Lohmann-Schule autorisierten. Der Ablauf der Kurse gestaltete sich so, dass die aktiven Teilnehmer zunächst zu einer *Stimmprüfung* gingen, später dann in Einzellektionen zum einem technische Übungen, zum anderen Gesangsliteratur im Mittelpunkt stand. Im Anschluss folgten Diskussionsstunden, in welchen stimmbildnerische Fragen erörtert werden konnten. Folgender Passus aus der oben erwähnten Broschüre richtet sich unmittelbar an Gesangslehrer und zeigt die starke Gewichtung von Stimmkorrekturen und individueller Behandlung einzelner Stimmen: *Die pädagogisch interessierten Teilnehmer gewinnen im Kursus den denkbar umfassendsten Einblick in die individuelle, planmäßige Behandlung aller überhaupt vorkommenden Stimm-schäden. Sie erleben beim Hospitieren, das in sämtlichen Lektionen gestattet ist, die oft erstaunliche Verschönerung des Klanges und die organische Verbesserung aller Stimmen, erreicht durch Übungen, deren jede klar und bestimmt auf ein besonderes Ziel hinsteuert, wie es jedem einzelnen Fall persönlich-notwendig entspricht.(...)*<sup>30</sup>

Dieser kurze Textausschnitt enthält drei Adjektive, die den Anspruch der Martienßen-Lohmann-Schule umreißen mögen: **individuell**, dass also nicht eine Methode für alle gültig ist; **planmäßig**, dass man sich zwar nicht an einer Methode orientiert, aber die individuellen Lernwege sehr wohl systematisch zu gehen sind; **organisch**, dass jedes Element der Stimmbildung in einem ganzheitlichen Zusammenhang zu sehen ist, dass es um Entwicklungsprozesse geht

---

<sup>30</sup> Zitiert nach: Gloede/Grünhagen: *Ein Leben für die Sänger*, a. a. O., S. 28 f.

und endlich, dass die Stimme und der Mensch nicht den Gesetzen einer Methode, sondern den Gesetzen der Natur unterliegen.

Die einzelnen Punkte der Kursarbeit waren also

- Stimmprüfung
- Stimmbildung in Einzellektionen
- Konzertklasse (Gesangsliteratur)
- Diskussionsstunden
- Hospitation ist, außer bei der Stimmprüfung, immer möglich.

Zur Eröffnung vieler Kurse sang Paul Lohmann ein Liederrecital, weitere Programmpunkte der Kurse waren Vorträge zu gesangspädagogischen Fragen, gehalten von Franziska Martienßen und Paul Lohmann.<sup>31</sup> Die Kursdauer betrug zwei bis drei Wochen.

### ***Heirat mit Paul Lohmann***

Im August des Jahres 1929 heirateten Franziska Martienßen und Paul Lohmann in Rostock, einer der Trauzeugen war Emil Mattiesen. Von da an führte Franziska Martienßen, geborene Meyer, den Doppelnamen Martienßen-Lohmann. Nach gemeinsamen Konzerten und öffentlichen Kursen bekamen Franziska Martienßen-Lohmann und Paul Lohmann von 1933 bis 1944/45 einen gemeinsamen Professurvertrag in Berlin, der die weitere Zusammenarbeit intensivierte und die beiden Namen Martienßen und Lohmann in der Fachwelt der Gesangspädagogik endgültig untrennbar werden ließ.

### **1.2.2. Berliner Jahre (1930–1945)**

#### ***Ruf an die Akademie für Schul- und Kirchenmusik (1930–33)***

Bereits 1930 folgte Franziska Martienßen-Lohmann einem Ruf nach Berlin, wo sie an der Akademie für Schul- und Kirchenmusik in Charlottenburg lehrte. Gemeinsam mit Paul Lohmann nahm sie eine geräumige Wohnung in Potsdam. Die nächsten drei Jahre bezeichnete sie später als ihre „Schlafwagenjahre“, denn neben ihren Akademiestudenten in Berlin unterrichtete sie weiterhin Privatschüler in München, Nürnberg und Leipzig. Paul Lohmann sagte wegen seiner umfassenden Konzerttätigkeit häufig den Unterricht ab, Franziska Martienßen-Lohmann übernahm dann die Vertretung. 1932 wurden die gemeinsamen Kurse dem *Deutschen Institut für Ausländer* angeschlossen, 1933 berief Fritz Stein, der Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin, Paul Lohmann an sein Institut. Franziska Martienßen-Lohmann gab ihre Stelle an der Akademie in Charlottenburg auf und teilte sich einen Vertrag mit ihrem Mann, zum ei-

---

<sup>31</sup> Vier solcher Vorträge Paul Lohmanns erschienen unter dem Titel *Die sängerische Einstellung*, Frankfurt, Leipzig etc. 1979 (Neuauflage).

nen, um die *Verordnung gegen Doppelverdiener* zu umgehen, zum anderen, um die häufigen Stundenvertretungen für Paul Lohmann leichter organisieren zu können. An der Musikhochschule begegnete Franziska Martienßen auch ihrem früheren Ehemann Carl Adolf Martienßen wieder, der dort von 1934 bis 1945 ebenfalls eine Professur innehatte.

### ***Gemeinsame Professur an der Staatlichen Hochschule für Musik (1933–1944)***

Mit Antritt der Professur an der Musikhochschule entschloss sich Franziska Martienßen-Lohmann, ihre auswärtigen Schüler aufzugeben, allerdings erhöhte sie die Anzahl der Gesangskurse, zu denen sie ehemalige Schüler einlud. Die Breitenwirkung der Martienßen-Lohmann-Schule, von der man nun endgültig sprechen kann, läßt sich in den zahlreichen internationalen Tätigkeiten aus den folgenden Jahren dokumentieren. Über das Verhältnis Martienßen-Lohmanns zum Nationalsozialismus konnte ich wenig in Erfahrung bringen. Tatsache ist, dass sie und Paul Lohmann niemals in die NSDAP eintraten, Martienßen-Lohmanns Sohn Ekehard hingegen nicht nur Parteimitglied wurde, sondern sich auch mit einem nationalsozialistischen Matrosenlied<sup>32</sup> zu profilieren versuchte. Ihr früherer Ehemann Carl Adolf Martienßen war 1933 in die Partei eingetreten und hatte in mehreren Schriften seinen Konformismus mit der nationalsozialistischen Gesinnung gezeigt. Dabei ist die Tendenz, die Erlebnisorientiertheit seiner Pädagogik auf den allgemeinen Zeitgeist abzustimmen, unübersehbar. In der *Grundlage einer deutschen Klavierlehre* formulierte er, nach abschätzigen Bemerkungen über Busoni und Strawinsky:

[...] *Das Klavier und sein Wunder hat die europäische Seele sich nicht dazu erschaffen, damit es schließlich den ästhetischen Freuden eines wenn auch starken, so doch instinktarmen Intellektes diene. Auch nicht akustische Brillantfeuerwerke oder Schlagzeugorgien können sein Sinn sein. Sondern es wurde erschaffen zur Verkörperung der ureigenen europäischen Klangseele, als ihr Klangleib an sich. Der Wille dieser Klangseele ist der mehrstimmige Gesang.*<sup>33</sup>

Derartige Äußerungen sind von Franziska Martienßen-Lohmann, die regelmäßig Schriften veröffentlichte, auch nicht ansatzweise zu finden. Um die Frage ihrer politischen Haltung genauer zu erörtern, müssten weitere Untersuchungen angestellt werden.

<sup>32</sup> Vorpostenlied *Schmeißt die Leinen jetzt los* in: *Das Lied an der Front 3* (1940); *Hellau!* (1942). Siehe dazu: Fred K. Prieberg: *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, Auprés des Zombry 2004, S. 4463.

<sup>33</sup> In: *Von deutscher Tonkunst*, Leipzig 1942, S. 167. Zitiert nach: Fred K. Prieberg: *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, a. a. O., S. 4462.

## ***Internationale Wirkung***

### **1935**

Paul Lohmann wurde in die Türkei eingeladen, um an der von Paul Hindemith gegründeten Musikhochschule in Ankara eine Gesangsklasse aufzubauen. Er nutzte die Gelegenheit, der Martienßen-Lohmann-Schule internationalen Ruf zu verschaffen. Besonders interessierte ihn, dass die Gesetzte der Stimmbildung, so wie er und seine Frau sie auffassten, nicht an die deutsche Aussprache gebunden sind. Während Lohmann in den nächsten Jahren regelmäßig nach Ankara reiste, kam Franziska Martienßen-Lohmann nur einmal (1936) dorthin.

### **1937**

Anlässlich der Weltausstellung in Paris hielt Franziska Martienßen-Lohmann einen Vortrag beim internationalen Kongress für Sprache und Stimme.

### **1940**

Neben vielen Gesangskursen, u. a. in Salzburg, ist die Meisterklasse in Rom (1940) zu erwähnen. Franziska Martienßen-Lohmann und Paul Lohmann bemühten sich schon seit geraumer Zeit darum, der deutschen Gesangsschule einen mindestens ebenbürtigen Platz neben der italienischen zu verschaffen. In der Broschüre *Ziele deutschen Stimmbildungs- und Gesangsunterrichts*<sup>34</sup> ist zu lesen:

[...] *Die hunderte internationaler Gesangsstudierenden in Mailand und Rom zeigen alljährlich, daß noch heute Italien den weitesten Kreisen als das ideale Land der Gesangsausbildung gilt.[...] Der Eingeweihte weiß, daß die moderne **deutsche** Stimmbildungskunst der **heutigen** italienischen durchaus ebenbürtig, ja in manchem Betracht weit überlegen ist. Der italienische „maestro di canto“ setzt das Instrument für alle voraus und lehrt die allgemeine Kunst, auf dem gegebenen Stimminstrument zu spielen. Der deutsche „Stimmbildner“ sieht seine Aufgabe darin, jedem sein eigenes Instrument zu schaffen und die persönliche Technik dazu zu vermitteln.*

Der Kurs in Rom, den Franziska Martienßen-Lohmann alleine abhielt, muss also eine gewisse Genugtuung gewesen sein.

---

<sup>34</sup> *Ziele deutschen Stimmbildungs- und Gesangsunterrichts*, Broschüre des Martienßen-Lohmann Sekretariats. Genaue Datierung nicht möglich, die angegebene Adresse bestand jedoch zwischen 1933 und 1938.

## 1942

In diesem Jahr wirkte Franziska Martienßen-Lohmann in der Jury für die „Auslese und Förderung sängerischen Nachwuchses“ in Prag mit, um Schüler für die von der deutschen Reichsregierung in Prag errichteten Musikhochschule auszuwählen.

Neben den zahlreichen Aufsätzen, die Franziska Martienßen-Lohmann auch in diesen Jahren verfasst hat, sind zwei größere Publikationen zu erwähnen, *Die Ausbildung der menschlichen Stimme* (1935)<sup>35</sup> und *Berufung und Bewährung des Opernsängers* (1943)<sup>36</sup>.

### *Persönliche Lebensumstände*

Die enorme Arbeitsbelastung, der sich Franziska Martienßen-Lohmann bisher ausgesetzt hatte, begann sich seit etwa 1935 in Form von Herzanfällen auf ihre Gesundheit auszuwirken. Nachdem im Dezember des Jahres 1936 ihr Vater verstorben war und Franziska Martienßen-Lohmann eine größere Erbschaft gemacht hatte, plante sie wohnliche Veränderungen, welche sie einigermaßen entlasten konnten. In Kiewald (Riesengebirge) wurde ein Haus nach ihren und Lohmanns Plänen gebaut, wo seit 1938 die Ferien verbracht werden konnten. Im selben Jahr wurde auch die Wohnung in Potsdam aufgegeben, man zog nach Berlin, in unmittelbare Nähe zur Musikhochschule. Mit Beginn des Krieges wurde der Sohn Ekkehard zur Marine eingezogen, die Arbeit an der Musikhochschule blieb zunächst weitgehend unverändert. Mit zunehmender Bombardierung Berlins 1942/43 verschlechterte sich die Gesundheit Franziska Martienßen-Lohmanns so stark, dass sie bis Anfang 1945 in Begleitung einiger Schüler nach Kiewald übersiedelte, die sie dort unterrichtete. In Berlin selber, wo Lohmann noch weiter unterrichtete, hat sie sich bis nach dem Krieg nicht mehr aufgehalten. Im Februar 1945 musste Franziska Martienßen-Lohmann vor den nahenden russischen Armee aus Kiewald fliehen. Am 12. Februar erlebte sie in einem ausfahrenden Zug, in welchen sie im letzten Moment in Dresden eingestiegen war, die Zerstörung der Stadt. Über Georgenthal fand sie Quartier in dem Dorf Oberdola bei Mühlhausen (Thüringen), wo sie das Kriegsende erlebte. Paul Lohmann hielt sich unterdessen in Kiewald auf.

### **1.2.3. Interim in Weimar (1945–1949)**

Weder Franziska Martienßen-Lohmann noch ihr Mann waren Mitglieder der NSDAP gewesen. Ohne Probleme konnte Martienßen-Lohmann bereits im Oktober 1945 an der Musikhochschule Weimar eine Professur antreten, Paul Lohmann begann im April 1946 am Thüringischem Lan-

<sup>35</sup> Erschienen in: *Die hohe Schule der Musik*, Potsdam, 1935, Band 3, S.76–143. Neuauflage mit dem Titel *Ausbildung der Gesangsstimme* Potsdam 1949 und Wiesbaden 1957.

<sup>36</sup> Mainz, Leipzig 1943.

deskonservatorium in Erfurt zu unterrichten. Das Grundstück in Kiesewald wurde polnischer Besitz und war somit verloren, die Wohnung in Berlin war zerstört, sämtliche Familienmitglieder aber waren unverletzt und wohlbehalten. Das Ehepaar Martienßen-Lohmann setzte seine eingespielte Zusammenarbeit fort, schon 1947 fanden in Erfurt und Weimar wieder Kurse statt, jeder unterrichtete auch an der Wirkungsstätte des anderen. Am sechsten Oktober 1947 beging Franziska Martienßen-Lohmann ihren 60ten Geburtstag. In ihrem Tagebuch bemerkte sie zu ihrem beständigen Arbeitsleben:

*Ich habe immer wie „provisorisch“ gelebt, hindrängend zu einem nie gefundenen Zeitpunkt des ruhenden wesenhaften Seins, der aber immer nur in der Zukunft stand, und der mich die Gegenwart des zärtlichen Lebensaugenblick versäumen ließ. Ich glaube, die meisten Menschen leben so, nur wissen sie es nicht.<sup>37</sup>*

Das Jahr 1948 war kein leichtes: Franziska Martienßen-Lohmann hatte gesundheitliche Probleme, sie musste sich einer Mandeloperation unterziehen, außerdem hatte sie einen leichten Schlaganfall. Belastend war die Frage, wie sich die Zukunft gestalten würde, denn sie und ihr Mann beabsichtigten, in die Westzone zu fliehen, hatten dort aber zunächst keine Aussicht auf Arbeit. Nachdem die Schweiz signalisiert hatte, das Ehepaar Martienßen-Lohmann als Dozenten einer Meisterklasse in Luzern einzuladen, fühlten sie sich ermutigt, in den Westen zu gehen, wo sie sich zunächst in Wiesbaden aufhielten. Durch ihre internationale Bekanntheit konnten sie an zahlreiche Beziehungen anknüpfen, Persönlichkeiten wie Edwin Fischer oder Wilhelm Furtwängler sprachen Empfehlungen aus.

### **Neuanfang (1949)**

Im August 1949 konnten Franziska Martienßen-Lohmann und Paul Lohmann sich in Luzern das erste Mal als Gesangspädagogen vorstellen, genau zwanzig Jahre sollten sie dort diese Arbeit fortsetzen. 1949 ist auch das Jahr, in welchem Joseph Neyses, Direktor des Robert-Schumann-Konservatoriums in Düsseldorf, Franziska Martienßen-Lohmann bat, an seinem Institut eine Gesangsklasse aufzubauen. In dasselbe Jahr fallen die Wiederauflagen zweier größerer Publikationen Martienßen-Lohmanns<sup>38</sup> und die Veröffentlichung des Aufsatzes *Der neue Sängertyp braucht heilige Nüchternheit*.<sup>39</sup> Nachdem klar war, dass eine gemeinsame Stelle mit Lohmann, wie sie in Berlin möglich war, an keiner Hochschule mehr angeboten würde, folgte ihre Zusage - Neuanfang einer Zweiundsechzigjährigen, die erst mit 82 Jahren die Stelle aufge-

<sup>37</sup> Zitiert nach: Gloede/Grünhagen: *Ein Leben für die Sänger*, a. a. O., S. 40.

<sup>38</sup> *Ausbildung der Gesangsstimme*, Potsdam 1949, siehe Fußnote 30; *Berufung und Bewährung des Opernsängers*, Mainz, Kassel 1943.

<sup>39</sup> In *Das Musikleben* 1949/1.

ben sollte. Seit dieser Zeit lebte das Ehepaar getrennt, er als Professor in Frankfurt, sie als Professorin in Düsseldorf. Während sie in der Öffentlichkeit bis zu Martienßen-Lohmanns Tod (1971) regelmäßig gemeinsam arbeiteten und als *die* Martienßen-Lohmann-Schule ihren Ruf pflegten, hatte sich ihre persönliche Beziehung verändert: Paul Lohmann lebte seit den frühen 1950er Jahren mit seiner Mitarbeiterin Hildegund Becker zusammen, die er 1972 heiratete.

### 1.3. Späte Jahre (1949–1971)

Im Oktober 1949, also mit dem Wintersemester, begann Franziska Martienßen-Lohmann ihre Lehrtätigkeit am Robert-Schumann-Konservatorium in Düsseldorf. Hierbei ging es zunächst nicht allein um ihre Arbeit als Gesangspädagogin und die Auswahl von begabten Schülern, sondern die ganze Gesangsabteilung musste neu aufgebaut werden, Entscheidungen bezüglich der Rahmengestaltung des Studienganges waren zu treffen. Martienßen-Lohmann war in jenen Jahren des Aufbaus nicht nur eine kompetente Ratgeberin, sondern sie setzte ihre Berühmtheit und den damit verbundenen Einfluss gezielt ein, um die Gesangsabteilung nach ihren persönlichen Vorstellungen zu gestalten. In den nächsten zwanzig Jahren genoss sie berufliche Freiheiten, wie nie zuvor in ihrem Leben, ihre Autorität war praktisch unangefochten. Neben ihrer Tätigkeit am Konservatorium hatte sie zahlreiche Privatschüler, häufig fragten prominente Sängerpersönlichkeiten wie Maria Stader oder Rita Streich sie um Rat. Die von ihr, häufig zusammen mit Paul Lohmann, geleiteten Meisterklassen in Luzern und Wien waren überaus erfolgreich, ihre letzte große Buchveröffentlichung *Der wissende Sänger*<sup>40</sup> wurde als Sensation gewertet. Martienßen-Lohmann hatte ihre Arbeitsweise, ihre Prinzipien und ihre Erfahrungen in jahrzehntelanger Arbeit entwickelt. Die letzten beiden Lebensjahrzehnte stehen weniger im Zeichen einer neuen Entwicklung, als in einem Beharren und Befestigen ihrer bereits erworbenen Ansichten. Damals (um 1960) neue Phänomene wie Countertenöre oder Frauenstimmen mit ausgeprägtem Brustregister lehnte sie als Geschmacksverirrung ab, sängerische Facherweiterungen in die Richtung der Unterhaltungsmusik sah sie als Verkauf und Verrat der Gesangkunst an, zeitgenössische Vokalkompositionen hielt sie in der Regel für unsingbar. Natürlich erscheint es da, dass spätestens mit Beginn der 1980er Jahre kritische Stimmen laut wurden, die eben die von Martienßen-Lohmann verbreiteten Lehren und das daran geknüpfte Reglement von Gesangsästhetik und Lebenshaltung als unnatürlich – Martienßen-Lohmanns liebstes Schimpfwort – bezeichneten. Jede Pädagogik lebt in Bezug zu der jeweiligen Lebenswirklichkeit: Wenn eine Diskrepanz zwischen dieser und pädagogischem Anspruch entsteht, wird man-

---

<sup>40</sup> Franziska Martienßen-Lohmann: *Der wissende Sänger. Gesangsllexikon in Skizzen*, Zürich /Freiburg i. Br. 1956. Neue, von der Verfasserin verbesserte Auflage 1963. In dieser Form bis 1993 fünfmal aufgelegt. Im Folgenden: F. Martienßen-Lohmann: *Der wissende Sänger*.

ches, was vorher gültig war, nicht unbedingt falsch, aber im Prozess historischer Veränderungen nicht mehr in derselben Form anwendbar. Mit Martienßen-Lohmanns Worten ausgedrückt: *Die Wachstumsgesetze der Stimme aus ihren Ursprüngen heraus sind zu allen Zeiten die gleichen gewesen und werden die gleichen bleiben - ob das Endziel der Entwicklung sich auch gegebenenfalls in unvorhergesehener Richtung erweitern mag.*<sup>41</sup>

### 1.3.1. Aufbau der Gesangsabteilung

Franziska Martienßen-Lohmanns Aufbauarbeit in Düsseldorf ging von dem Grundsatz aus, dass eine Gesangsausbildung keine reine Stimmbildung ist, sondern dramatischen Unterricht, Bewegungsunterricht und Korrepetition beinhalten müssen, wie es sich schon damals an größeren Hochschulen durchgesetzt hatte und bis heute (2008) Standard geworden ist. In der Auswahl der Lehrkräfte legte sie unbedingten Wert auf die Übereinstimmung mit ihren Vorstellungen, dass sich für eine organisch gewachsene Stimme ganz selbstverständlich bestimmte Körperbewegungen oder musikalische Vortragsarten ausschließen. Außerdem legte sie großen Wert auf die Kontinuität in der Arbeit - häufig wechselnde Klavierbegleiter akzeptierte sie nicht. Wie schon seit den 1920er Jahren führte sie die Tradition der öffentlichen Schülerkonzerte fort und bemühte sich von Anfang an, eine Opernschule aufzubauen: Waren hier zunächst nur Gastdozenten möglich, die hin und wieder eine Opernproduktion leiteten (1951 und 1954), so konnte sich 1959 endlich eine Opernschule institutionalisieren. Martienßen-Lohmann hielt Podiumserfahrungen innerhalb der Ausbildung für unbedingt notwendig, zudem liebte sie es, nachdem sie sich so früh als Sängerin von der Öffentlichkeit verabschiedet hatte, nun als Pädagogin in der Öffentlichkeit präsent zu sein. Ganz selbstverständlich lagen letzte Entscheidungen in ihrer Hand, etwa bei Besetzungsfragen, Befreiungen vom Chor, Bestehen von Probezeiten einzelner Studenten usw. Martienßen-Lohmann hatte für jeden Schüler eine Kartei angelegt und verfolgte die jeweiligen Entwicklungen genau, so dass sie die Gründe für ihre Entscheidungen jeder Zeit schwarz auf weiß angeben konnte. *Nicht Methode. Nicht Schema. Aber – System!*<sup>42</sup> zählte zu ihren Leitsätzen, im Leben wie in der Arbeit. Auch als das Konservatorium 1965 mit Jürgen Baur einen neuen Leiter bekam, konnte sie für die letzten vier Jahre ihrer Amtszeit an ihren Grundsätzen festhalten.

---

<sup>41</sup> Ebd., 5. Auflage 1993, S. 244.

<sup>42</sup> Ebd., S.233 Sowohl im Artikel der neuen MGG als auch von der Lohmann-Gesellschaft wird dieses Zitat als Motto ihrer Arbeitsweise gewählt. Siehe dazu: Alois Büchel: *Franziska Martienßen-Lohmann-Artikel*, a. a. O.; sowie die Homepage der Lohmannstiftung [www.Lohmann-stiftung.de](http://www.Lohmann-stiftung.de).

### 1.3.2. Internationale Kurse

Das Modell der Kurse, wie es Franziska Martienßen-Lohmann und Paul Lohmann 1928 erstmalig in Berlin durchgeführt hatten, blieb Vorbild für jene, die zwischen 1949 und 1968 auf internationaler Ebene stattfanden, nämlich in der Schweiz (Luzern), in Schweden (Lundt), in Norwegen (Bergen und Oslo) sowie in Österreich (Wien). Diese Wiener Kurse sind besonders erwähnenswert, da Martienßen-Lohmann hier in der Regel alleinige Dozentin war und über knappe 10 Jahre ein besonderes Verhältnis zu der Stadt aufbauen konnte.

#### **Wien**

In den Monaten April und Mai des Jahres 1953 hielt Martienßen-Lohmann auf Einladung des Präsidenten der Akademie für Musik und darstellende Kunst Hans Sittner einen Gesangskurs ab, der so erfolgreich war, dass bis in die frühen 1960er Jahre neue Einladungen folgten. Erik Werba, der Klavierbegleiter des ersten Kurses, schreibt dazu:

*Sie hatte...das Talent für Talente, die große Gabe, mit allen Mitteln des Gefühls und des Verstandes, der Lebenserfahrung und der Werkkenntnis, des Wissens um die Tonbildung und um die Seelenkraft, die die vox humana braucht, um andere zu ergreifen, auf Gleichgesinnte einzuwirken.*<sup>43</sup>

Was den äußeren Erfolg angeht, lassen sich ihre Kurse in Wien, bei denen sie auch regelmäßig Vorträge hielt, als der Gipfelpunkt ihrer Laufbahn bezeichnen. 1954 schreibt sie dazu:

*Wien war wieder unglaublich. Ein Vortrag von mir im großen Saal der Akademie „Natur und Kunst im Gesange“ war so besetzt, wie es bisher nur ein einziges Mal (bei Hindemith) der Fall war. Die Stühle reichten nicht aus, der halbe Saal war von stehenden Hörern gefüllt, und der Beifall war so enthusiastisch, daß Präsident Dr. Sittner meinte, so sei es noch nie während seiner Amtszeit gewesen. „Frau Professor, Sie sind zum anbeten“ bekam ich zu hören. Es war direkt zum Lachen. Daß der Vortrag in Druck erscheinen wird, kommt auch noch dazu.*<sup>44</sup>

Eine besondere Beziehung zu Wien hatte Martienßen-Lohmann durch ihre Verehrung für Mozart, den sie als Komponisten speziell für Sänger überaus schätzte. Gleich vier Aufsätze sind seinem Schaffen gewidmet, *Mozart und der Sänger*<sup>45</sup>, *Mozart, Schutzheiliger der Sänger*<sup>46</sup>, *Mozarts Lieder*<sup>47</sup> sowie *Elemente der Stimmtechnik für die Mozart-Interpretation*<sup>48</sup>. Im Jahr

<sup>43</sup> Zitiert nach: Gloede/Grünhagen: *Ein Leben für die Sänger*, a. a. O., S. 47.

<sup>44</sup> Ebd., S. 48.

<sup>45</sup> In *Schweizer Musikpädagogische Blätter* 1956/7, Nachdruck in: Gloede/Grünhagen: *Ein Leben für die Sänger*, a. a. O., S. 278-286.

<sup>46</sup> In *Wiener Figaro*, September 1957.

<sup>47</sup> Ebd., September 1961, Nachdruck in: Gloede/Grünhagen: *Ein Leben für die Sänger*, a. a. O., S. 291-295.

<sup>48</sup> Sonderdruck für die Mozart-Gemeinde Wien, 1964, Nachdruck in: Gloede/Grünhagen: *Ein Leben für die Sänger*, a. a. O., S. 296-300.

1958 verlieh die Stadt Wien ihr die Mozart-Medaille – die Hochgeehrte konnte bei der Verleihung nicht anwesend sein, weil sie Gesangsunterricht zu geben hatte.

### *Ehrung in Paris*

Eine weitere Auszeichnung fällt in das Jahr 1955, als sie anlässlich eines Vortrags in Paris zum Ehrenmitglied der „Société des Amis du Theatre lyrique“ ernannt wurde.

### **1.3.3. Der wissende Sänger (1956)**

Die Mitte der 1950er Jahre sind die Krönung in der Laufbahn Martienßen-Lohmanns, nicht alleine wegen internationaler Präsenz und Auszeichnungen: In das Jahr 1956 fällt die Veröffentlichung ihres bis heute bekanntesten Buches *Der wissende Sänger*<sup>49</sup>, welches, gleichsam ein summum opus ihres Arbeitslebens, in lexikalischer Form zu praktisch allen Begriffen der Stimm- und Gesangsthematik, die sich denken lassen, Stellung bezieht. Mit den meisten Themen hatte sich die Autorin bisher in vier Büchern und zahlreichen Artikeln bereits beschäftigt. Nicht allein die Fülle an Inhalten und die überaus geschliffene Sprache sind zu erwähnen. Von historischer Bedeutung ist viel mehr der von Martienßen-Lohmann endlich verwirklichte Anspruch, ein umfangreiches, wissenschaftliches Werk zu Stimm- und Gesangsfragen abzufassen, welches nicht allein der Stimmwissenschaft Rechnung trägt, sondern das gesamte Phänomen des singenden Menschen einschließlich seiner Vorstellungs- und Erlebniswelt berücksichtigt. Sie beabsichtigte eine Klärung gesangspädagogischer Begriffe, besonders aber deren einheitliche Benennung in wissenschaftlicher Form, berücksichtigte hierbei jedoch Erscheinungen, die sich wissenschaftlich letztlich nicht erklären lassen, empirisch betrachtet aber nicht von der Hand zu weisen sind. Ein gewisser Zwiespalt zwischen erlebter Wahrheit und wissenschaftlichem Realitätssinn blieb dabei unüberwindbar, so dass sich die Autorin im Vorwort gegen rein wissenschaftlich orientierte Lexika abgrenzte:

*Aber ein reines Lexikon pflegt eine feierliche, autoritative, äußerst seriöse Angelegenheit zu sein, ein Fels im Meer der Meinungsströmungen – kein Spielfeld etwa für die lächelnde Einsicht in die Bedingtheit aller „Standpunkte“, in das Wandelbare und Zwiespältige menschlicher Erkenntnisse und in die oft geradezu als paradox erscheinende Vielfalt der Phänomene.*<sup>50</sup>

Einen Absatz weiter jedoch erwähnte sie die Notwendigkeit einer *wirklichen Klärung der Begriffe* und die Möglichkeit, sich über gewisse Themen *sachlich einwandfrei*<sup>51</sup> informieren zu können. Es scheint mir wichtig darauf hinzuweisen, dass sich letztlich alle Schriften Martien-

<sup>49</sup> Siehe Fußnote 37.

<sup>50</sup> F. Martienßen-Lohmann: *Der wissende Sänger*, a. a. O., 5. Auflage 1993, zitiert aus dem Vorwort, S. 8.

<sup>51</sup> Ebd., S. 9.

Ben-Lohmanns in dem Spannungsfeld von ausgesprochen persönlicher Sichtweise und Lebenserfahrung und der Einsicht in bestimmte Naturgesetze bewegen und sie sich wohl darüber im Klaren war, dass bei einer solchen Sichtweise kein „spannungsfreies“ Buch entstehen kann. So ist das Goethe-Motto, welches sie ihrem Buch voranstellte:

*Das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben*<sup>52</sup> aussagekräftig für ihr gesamtes Denken und Wirken, dass also erst die *Erscheinung* auf Gesetze schließen lässt, sich aber umgekehrt nicht aus Gesetzen Erscheinungen konstruieren lassen.

Es gab bereits seit den 1920er Jahren Bestrebungen hin zu einer einheitlichen Benennung von stimmlichen Angelegenheiten, die sowohl Stimmwissenschaftler als auch Gesangspraktiker angingen. Martienßen-Lohmann nannte hier besonders Dr. Hugo Stern, der 1928 eine Arbeit geschrieben hatte *Die Notwendigkeit einer einheitlichen Nomenklatur für die Physiologie, Pathologie und Pädagogik der Stimme*, sowie Bestrebungen des „Internationalen Rats zur Förderung der Sing- und Sprechkultur“, der seit 1945 allerdings nicht mehr bestand. An diesen, durch den Krieg unterbrochenen Anstrengungen wieder anzuknüpfen, war Martienßen-Lohmanns Anliegen und wohl auch persönlicher Ehrgeiz, wie schon der Artikel *Einigkeit unter Gesangsprofessoren*<sup>53</sup> gezeigt hatte. *Der wissende Sänger* ist bis 1993 fünfmal aufgelegt worden, 1994 erschien sogar eine japanische Übersetzung.

### 1.3.4 Nachlassende Kräfte

Franziska Martienßen-Lohmanns Gesundheit war seit etwa 1935, als sie die ersten Probleme mit dem Herz hatte, nicht stabil. 1943 nahmen die Herzanfälle zu, 1948 erlitt sie wie erwähnt in Folge einer Mandeloperation einen leichten Schlaganfall. 1953 hatte sie gesundheitliche Probleme, als sie sich einer Nierenoperation unterziehen musste und anschließend an einer Lungenentzündung litt, 1957 hatte sie erneut einen leichten Schlaganfall. Sie war seit ihrer Kindheit daran gewöhnt, an die Grenzen ihrer Arbeitskraft zu gehen, sie änderte diese Gewohnheit nicht, als sie mit Anfang Sechzig einen neuen Anlauf nahm zu einer späten, noch zwanzig Jahre andauernden Blüte ihrer Arbeit. In diesen Jahren war sie praktisch ständig in ärztlicher Betreuung, gegen deren verordnete Ruhepausen sie häufig verstieß. Allerdings lebte sie, auch das hatte sie sich bereits in der Kindheit angewöhnt, überaus diszipliniert und hielt einen genauen Tagesplan ein, der regelmäßige Atemübungen, Gymnastik und Spaziergänge sowie Mittagsruhe beinhaltete. Ihre Biographen, die ihre Lebensweise als fast spartanisch bezeichnen, schildern, wie die

---

<sup>52</sup> Ebd., S. 5.

<sup>53</sup> Erschienen 1953 in *Musik im Unterricht* 7/8, Sonderdruck der Wiener Akademie.

manchmal völlig erschöpfte Greisin mit Beginn des Unterrichtens scheinbar schlagartig wieder zu Kräften kam. 1964 schrieb sie an Hans Joachim Moser:

*Ich erlebe zu meinem eigenen Erstaunen das Alter als eine der schönsten Landschaften des Lebens, wenn auch das äußere Dasein durch mancherlei gesundheitliche Störungen bei mir von Zeit zu Zeit erschwert ist.*<sup>54</sup>

Der Plan, ein weiteres Buch zu schreiben, konnte nicht mehr verwirklicht werden, 1966 gab sie nochmals einen sehr persönlich gehaltenen Gedichtband heraus, eingeleitet mit den Worten Ricarda Huchs zu ihrer ersten Gedichtveröffentlichung von 1925, ergänzt mit Gedichten aus den vergangenen vier Jahrzehnten.<sup>55</sup> Als im Jahr 1969 ihre Kräfte immer stärker nachließen, entschloss sie sich, zunächst die Meisterklasse in Luzern, die für den Sommer vorgesehen war, abzusagen, im Oktober kündigte sie ihre Professur in Düsseldorf mit den Worten *Was für einen Schmerz mir das Ausscheiden bereitet, läßt sich nicht ausdrücken.*<sup>56</sup>

Eine Zerebralsklerose machte es im Februar 1970 nötig, in ein Pflegeheim zu übersiedeln (Haus Lörick, Düsseldorf), wo sie noch ein paar wenige Gesangsstunden gab. Im Dezember diesen Jahres erlitt sie einen Schlaganfall, von dem sie sich nicht mehr erholte. Sie verstarb am 2. Februar 1971, die Beisetzung fand am 6. Februar 1971 in Neuwied, wo ihr Sohn mit seiner Familie lebte, statt.

## 2. Standortbestimmung

### 2.1. Einleitung

*Gesangspädagogik im eigentlichen Sinne ist an das Vorhandensein einer autonomen Gesangkunst gebunden*<sup>57</sup>. Dieses Zitat von Arnold Geering kann als Motto gelten, wenn es darum geht, einen Standort für gesangspädagogische Richtungen zu bestimmen. Eine Pädagogik entsteht nicht aus sich heraus, sondern sie bezieht sich auf etwas bereits Vorhandenes. Dieses wiederum ist einer ständigen Wandlung unterzogen. Die Fragen *Was* wird vermittelt? und *Wie* wird vermittelt? müssen für die einzelnen Epochen neu gestellt werden. In *Brockhaus/Riemanns Musiklexikon* ist unter dem Stichwort *Gesangkunst* zu lesen:

*Gesangkunst erfordert die souveräne Beherrschung des Stimmapparates, präzise Artikulation und reine Intonation sowie sinnvolle Interpretation des Notentextes, verbunden mit persönli-*

<sup>54</sup> Zitiert nach: Gloede/Grünhagen: *Ein Leben für die Sänger*, a. a. O., S. 140. Hans Joachim Moser (1889–1967) war seit den 1920er Jahren mit F. Martienßen-Lohmann befreundet. U.a. hatte er 1957 zu ihrem 70. Geburtstag eine Laudatio für sie gehalten.

<sup>55</sup> *Gestern und immer. Gedichte*, Zürich und Freiburg i. Br. 1966.

<sup>56</sup> Brief vom 13. 10. 1969 an Jürg Baur, den Direktor des Konservatoriums; zitiert nach: Gloede/Grünhagen: *Ein Leben für die Sänger*, a. a. O., S.53.

<sup>57</sup> Arnold Geering: *Gesangspädagogik*, in: MGG<sup>1</sup>, a. a. O., Band 4, 1986, Sp.1908-1930, Sp.1908.

cher Ausstrahlung des Sängers auf sein Publikum.<sup>58</sup> Ähnliches ist in praktisch jeder Gesangsschule zu jeder Zeit formuliert. Aber: Das Verständnis und die Bewertung einer *souveränen Beherrschung* des Stimmapparates, einer *sinnvollen Interpretation*, einer *persönlichen Ausstrahlung*, ist nicht in jeder Epoche dasselbe. Seit etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts hatten sich die Maßstäbe dramatisch verändert und wurden auch in den frühen 1920er Jahren, als Franziska Martienßens Aufstieg als Gesangspädagogin begann, intensiv diskutiert.

## 2.2. Stimme als Instrument

Ein roter Faden in der Geschichte des Gesangs, beginnend mit den ersten Überlieferungen von Gesangs- und Redekunst aus der Zeit der Antike, ist die Besonderheit, die der menschlichen Stimme zugemessen wird: Sie kann Klang mit Sprachinformation verbinden und sie ist in ihrer Modulationsfähigkeit, allein durch die unterschiedlichen Klänge einzelner Vokale, einmalig. Sie ist, in Bezug zum Menschen betrachtet, im Unterschied zu allen anderen Instrumenten nicht extern, sondern intern. Daran knüpft sich die Tatsache, dass sich der Mensch selber als Instrument eine Form verleihen kann, so dass eine stimmliche Entwicklung, zumindest dem Anschein nach, enger mit der Persönlichkeit in Zusammenhang steht, als bei anderen Instrumenten. Bei den überlieferten Betrachtungen von Stimmen lassen sich zwei Spuren verfolgen, wobei erstens der Versuch unternommen wird, die physiologische Seite der Stimme zu erfassen, zweitens eine anthropologische Spur, bei welcher betrachtet wird, wie der Mensch, einmalig unter allen Lebewesen, seinen Ausdruck bewusst lenken und gestalten kann. Diese beiden Spuren wurden zunehmend getrennt voneinander betrachtet, als es etwa Mitte des 19. Jahrhunderts darum ging, die stimmlichen Leistungen an die Bedingungen der neuen Zeit anzupassen. Im jungen 20. Jahrhundert, als Franziska Martienßens-Lohmann studierte, kam es zu einem regelrechten Wettstreit innerhalb der musikalischen Schulen. Während die einen behaupteten, dass nur ein optimal funktionierender Körper die Voraussetzung für einen guten Musiker sein kann, vertraten die anderen die Auffassung, dass die geistige Vorstellungskraft an erster Stelle zu stehen habe. Im Wesentlichen kam es dabei zu einseitigen Betrachtungsweisen, als könne man körperliche und geistige Prozessen voneinander trennen.

Allerdings ging die *Entwicklung des Gesangs stets einher mit seiner wissenschaftlichen Forschung*.<sup>59</sup> Wird die physiologische Seite der Stimme untersucht, werden in der Regel drei Parameter benannt, nämlich der Atemapparat, der Kehlkopf (primäre Tonerzeugung) und die Re-

<sup>58</sup> Carl Dahlhaus/Hans Eggebrecht (Hrsg.): *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, 3. Auflage, Mainz 2001, Band 3, S.116/7.

<sup>59</sup> Zitiert nach Thomas Seedorf, in: Wolfram Seidner (A: Stimmfunktion)/Thomas Seedorf (B: Historische Aspekte): *Singen*, in: MGG<sup>2</sup>, a. a. O. 1998, Sachteil Band 8, Sp.1442. Im Folgenden W. Seidner: *Singen (Stimmfunktion)* bzw. T. Seedorf: *Singen (Historische Aspekte)*.

sonanz (Klangbildung). Auch in dem Artikel *Singen* aus der neuen MGG wird entsprechend eingeteilt, Franziska Martienßen-Lohmann schrieb 1935 hierzu:

*Wir haben in unseren sängerischen Gesamtorganismus bekanntlich drei Gebiete, die begrifflich getrennt werden können und leider unter Verkennung des Totalitätsprinzips im gesanglichen Unterricht auch praktisch oft getrennt werden: Das Gebiet des Atems, das der Kehle und das des Ansatzrohres.*<sup>60</sup>

Martienßen-Lohmann machte hier eine erste Einschränkung bezüglich der sängerischen Umsetzbarkeit begrifflichen Denkens. Die analytische Betrachtung von Teilaspekten ist eine Möglichkeit, die der Stimmwissenschaft vorbehalten bleibt. Das Wissen des Sängers bezieht sich letztlich nicht auf Erkenntnisse des Denkens, sondern auf sinnliche Erfahrungen des Körpergefühls. Dieses ist nur als *ganzer* Komplex aufzufassen und wird durch längere Betonung eines *Einzelaspekts* gestört. Volker Barth schrieb dazu:

*Die Abstimmung der verschiedenen Regelgrößen beim Singen ist also niemals über eine bewußte Einstellung einzelner Funktionsmechanismen zu erreichen, sondern kann gemäß ihrer Komplexität nur aufgrund einer allgemeinen körperlichen Empfindung koordiniert werden.*<sup>61</sup>

Die neurologischen Wege der Sinneswahrnehmung und der Bewegungsempfindung (Kinästhesie) beschrieb Wolfram Seidner in seinem Artikel der neuen MGG wie folgt:

*Durch vielfältige Vermaschungen im Zentralnervensystem, im Gehirn, kommt es letztlich zu einem komplexen Zusammenwirken von Sinnesempfindungen, unwillkürlichen und willkürlichen Muskelaktivitäten sowie von emotionalen Einflüssen verschiedenster Art. Dabei darf nicht unerwähnt bleiben, daß während der Stimmproduktion die im Zentrum eintreffenden auditiven und kinästhetischen Informationen stets zusammen mit gespeicherten Gedächtniseindrücken und mit Vorstellungen von den beabsichtigten stimmlichen Leistungen verarbeitet werden. Diese Steuerungsvorgänge laufen besonders bei jenem gehobenen Stimmgebrauch, den wir **Singen** nennen, sehr vielschichtig, kompliziert und kaum übersehbar ab.*<sup>62</sup>

Der *gehobene Stimmgebrauch* ist also *immer* sowohl ein physisches als auch ein psychisches Ereignis. Die Frage ist, welchen Stellenwert man der jeweiligen Seite zumessen mag. In jedem Fall ist die Eigenwahrnehmung Voraussetzung zum Erlernen stimmlicher Fähigkeiten, da eine willentliche Steuerung des Stimmapparates nicht intellektualisiert betrieben werden kann. Zweitens ist zu bedenken, dass jede Erklärung über körperliche Prozesse von dem Betroffenen auf seine individuelle Situation umgemünzt werden muss. Wissenschaftliche Tatsachen müssen in Bezug zur Wahrheit des Einzelnen gebracht werden, wenn es darum gehen soll, an dessen

<sup>60</sup> F. Martienßen-Lohmann: *Ausbildung der Gesangsstimme*, Neuauflage, a.a.O., S.18.

<sup>61</sup> Ernst Haefliger: *Die Singstimme*, Bern, Stuttgart 1983, darin Volker Barth: *Das Instrument Stimme*, S.57.

<sup>62</sup> W. Seidner: *Singen (Stimmfunktion)*, a. a. O., Sp. 1422.

Stimme etwas zu bewirken bzw. zu verändern. Und drittens: Forschungsergebnisse haben häufig Einfluss auf die Gesangspädagogik genommen, besonders wenn es darum ging, die sängerische Leistung zu optimieren. Hier stellt sich die Frage, wieweit der Versuch einer Kultivierung und Steigerung von Fähigkeiten überhaupt getrieben werden kann: *Es gibt naturgegebene Grenzen, die ohne Schaden nicht überschritten werden können und nicht unterschritten bleiben dürfen*<sup>63</sup>, wie Franziska Martienßen-Lohmann es Anfang der 1930er Jahre formulierte.

Im Rahmen dieser Schrift geht es nicht darum, die funktionellen und neurologischen Vorgänge des Gesangs exakt aufzuzeigen. Vielmehr sollen einige kurze Informationen über die drei Gebiete Atem, Stimmlippen und Resonanz gegeben werden, die zum weiteren Verständnis dieser Schrift nötig sind<sup>64</sup>. Hierbei werden die heute allgemein gängigen Erkenntnisse der Stimmfunktionen berücksichtigt, die sich teilweise von denen früherer Zeiten unterscheiden. Diese Unterschiede in ihrer Auswirkung auf musikalisch-ästhetische Auffassungen und deren pädagogische Vermittlung aufzuzeigen, wird anschließend das Thema sein.

Im Folgenden ist zu beachten:

1. Die Teilaspekte der Stimmfunktion beeinflussen und bedingen sich gegenseitig.
2. Die neurologische Steuerung von Atem, Kehle und Vokaltrakt (Resonator) ist an die Wahrnehmungsfähigkeit von Empfindungen (Kinästhesien) gebunden. Letztere ist individuell sehr verschieden.
3. Alle Gebiete sind *bis zu einem gewissen Grad* erlernbar und trainierbar. Jeder Mensch ist hier anders, auch dieselbe Person verändert sich in einzelnen Situationen und Lebensphasen.

### 2.2.1. Atem

Die Stimme ist Teilfunktion der Atmung, ohne Atemluft ist eine stimmliche Lautäußerung (Phonation) nicht möglich: In der Kehle verwandelt sich Atemenergie in Klangenergie. Deswegen wird jeder Ton, jede Gesangsphrase durch eine Einatmung vorbereitet. Die Lungen können sich nicht eigenständig mit Luft füllen, sondern die Erweiterung des Raumes um diese herum (Brustkorb) bedingt einen Unterdruck, in Folge dessen erst Luft einströmen kann (Druckausgleich). Diese raumerweiternde Bewegung wird vom Zwerchfell geleitet, welches eine Verbindung zu den Rippen hat, diese wiederum eine zur Wirbelsäule. Der erste Teil der Atmung wird von der Abwärtsbewegung des Zwerchfells in Richtung des Bauchraumes und Rückens dominiert, im weiteren Verlauf der Atmung dehnen sich die Rippen bis etwa auf die Höhe der

<sup>63</sup> zitiert nach: Gloede/Grünhagen: *Ein Leben für die Sänger*, a. a. O., S. 161.

<sup>64</sup> Die Fachliteratur zu dem Gebiet der Stimmfunktionen ist ungemein groß und in ihren Aussagen oft widersprüchlich. Für die vorliegende Studie wurde folgende Literatur verwendet:

Walter Rohmert: *Grundzüge des funktionalen Stimmtrainings*, zweite überarbeitete Auflage, Köln 1985.

Wolfram Seidner: *Singen (Stimmfunktion)* Artikel in: MGG<sup>2</sup>, a. a. O., Sp. 1412-1427.

Ernst Haefliger: *Die Singstimme*, a. a. O., darin Volker Barth: *Das Instrument Stimme*, S.57-64.

Brustwirbelsäule aus, wobei sich der Rücken verbreitert, das Brustbein sich nach vorne ausdehnt und sich die gesamte Wirbelsäule aufrichtet. Es wird also von Tiefatmung gesprochen, weil der erste Bezugspunkt der Einatmung ein tiefer ist, der weitere Verlauf der Bewegung ist jedoch eine Aufrichtung und Verbreiterung.

Franziska Martienßen-Lohmann schrieb dazu:

*...der Forderung des „langen“ Atems kann allein die Totalatmung entsprechen, wie sie in dem Schulbegriff der „kosta-abdominalen“ Atmung gekennzeichnet wird. Sie ist eine Kombination der Tätigkeiten der unteren Brustmuskulatur (kostale Atmungsform einschließlich Flanken und Rücken, mit Hilfe der Zwischenrippenmuskeln) und der Zwerchfellmuskulatur (abdominale Atmungsform). Zwerchfell- und Flankenatmung sind verbunden.*<sup>65</sup>

Da diese Form der Atmung den ganzen Körper einbezieht, geht es beim Atmen immer auch um die Körperhaltung. In den alten Gesangsschulen wurden zwar keine atemtechnischen Anweisungen gegeben, immer aber eine aufrechte Körperhaltung und Gestik gefordert.

Mit der Qualität der Einatmung bereitet sich automatisch die Qualität des folgenden Klanges vor. Die Öffnung des Resonators ist von der Erweiterung des Atemapparates abhängig, in Kurzform gesagt: Ohne Tiefatmung ist die Resonanz eingeschränkt. Auch die Stimmlippen bereiten sich in der Einatemphase auf die Phonation vor, die ausschließlich in der Ausatmung stattfindet. Ein- und Ausatmung sind unterschiedliche Körperfunktionen, die beim Singen in differenzierter Form zusammenarbeiten. Das Umkehrmoment von Ein- zu Ausatmung, also der Stimmeinsatz, ist das entscheidende einer Gesangsphrase, denn hier wird das subtile Zusammenspiel von Stimmlippenwiderstand und Atemdruck initiiert, welches für den weiteren Verlauf der Phrase ausschlaggebend ist.

Beim Singen strömt zwar Atemluft aus, gleichzeitig wird aber angestrebt, die Muskulatur und Raumgestaltung der Einatemphase zu erhalten. Dieses Kräfteverhältnis, *die souveräne körperliche Haltung, die Atemkräfte in Verbindung mit dem Stimmbandschluss*<sup>66</sup>, bezeichnete Martienßen-Lohmann, der italienischen Tradition folgend, mit *Appoggio* (angelehnt), während die meisten deutschen Schulen von *Stütze* sprechen.

- Einatmung ist nicht nur Luftzufuhr, sondern Öffnung und Vorbereitung des Klangs.
- Außer dem Zwerchfell sind alle an der Atmung beteiligten Muskeln Körperhaltungsmuskeln.
- Bei der Phonation arbeiten Ein- und Ausatemsmuskeln in differenzierter Weise zusammen.

---

<sup>65</sup> F. Martienßen-Lohmann: *Der wissende Sänger*, a. a. O., S. 38.

<sup>66</sup> Ebd., S. 31.

## 2.2.2. Kehlkopf und Stimmlippen

### *Kehlkopf*

Die primäre Tonerzeugung findet im Kehlkopf statt, wo durch die ausströmende Atemluft die Stimmlippen in Schwingung versetzt werden. Der Kehlkopf bildet den Abschluss der Luftröhre nach oben und besteht wie diese aus Knorpelspannen, die durch Muskeln und sehnige Bänder verbunden sind. Der Kehlkopf ist beweglich und kann sowohl nach oben (Schlucken) als auch nach unten (Tiefatem) gezogen werden. Grundsätzlich geht eine Bewegung der Kehle nach oben mit einer Verengung, die nach unten mit einer Öffnung des Raumes über den Stimmlippen (Vokaltrakt, auch Ansatzrohr genannt) einher. Letztgenannte ist die Voraussetzung der sängerischen Tonerzeugung, wie sie im so genannten Kunstgesang praktiziert wird. Des Weiteren ist der Kehlkopf zu einer Kippbewegung nach vorne fähig, dabei werden die Stimmlippen gedehnt, so dass höhere Töne (etwa über  $es^1$ )<sup>67</sup> gebildet werden können. Bleibt der Kehlkopf auch bei weiter ansteigenden Tonhöhen in dieser Tendenz, so hat das zur Folge, dass hohe Töne kraftvoll gesungen werden können und sich klanglich dem restlichen (also tieferen) Stimmumfang anpassen. Diese Art der Tongebung wurde erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts üblich, während es in früheren Epochen ganz normal war, höhere Lagen mit entsprechend höherem Kehlkopf zu singen und dabei auf eine größere Lautstärke zu verzichten. (siehe dazu Kapitel 2.3.3. *Klangideal der alten Schulen.*)

Kehlkopfbewegungen finden nicht nur beim Atmen oder Schlucken statt, sondern auch in Bezug zu psychischen Zuständen. Tendenziell führt jede Form von angenehmen Empfindungen zu einer Öffnung des Raumes, jede unangenehme zu einer Verschließung. Die Grundtendenzen – Öffnung und Schließung – sind an ganze Ketten von muskulären Abläufen gebunden. Es ist zu betonen, dass die Anzahl der schließenden Muskeln wesentlich höher ist, als die der öffnenden: Drei Kehlsenkermuskeln (Öffnung) stehen acht Antagonisten (Kehlhebermuskeln) gegenüber. Deswegen hat die Erzeugung einer sängerischen Öffnung (die Martienßen-Lohmann-Schule spricht hier von der „Schlundweite“) sehr viel mit der Fähigkeit des Entspannens und Loslassens im Vokaltrakt zu tun. Bei der Verschließung des Vokaltrakts spielt die Zunge eine besonders wichtige Rolle: Das Zungenbein ist mit dem Kehlkopf fest verbunden, bis über das Zungenbein hinauf ragt der Kehldeckel, der sich beim Schlucken als Schutz über die Öffnung der Luftröhre legt. Jede Artikulationsbewegung, bei der die Zunge ja maßgeblich beteiligt ist, muss also im Kunstgesang so ausgeführt werden, dass der hintere Teil der Zunge nicht den Kehlräum verschließt. Dieser ist nicht nur der entscheidende Resonator (siehe dort), die Schwingung der Stimmlippen ist in einem verengten Raum stark eingeschränkt oder gar nicht möglich.

---

<sup>67</sup> Hier ungefähr ist der Übergang in *allen* menschlichen Stimmen. Für Frauenstimmen befindet sich also der Übergang zur Tiefe in derselben Tonlage, wie für Männerstimmen der zur Höhe.

### ***Stimmlippen***

Die Stimmlippen öffnen sich in der Einatmungsphase, bei gewissen Körperaktivitäten wie Gewichte stemmen etc. kommt es zu einem festen Verschluss, der nur mit sehr hohem Luftdruck aufgesprengt werden kann. Um die Stimmlippen in Schwingung zu versetzen, ist ein differenzierter Luftdruck bzw. -fluss nötig. Die Schwingung ist ein sich periodisch wiederholendes Öffnen und Schließen der Stimmlippen in der Frequenz der Tonhöhe. Grundsätzlich ist das schwingende Material in seinem Verhältnis von Masse zu Spannung ständig veränderbar. Dieses Verhältnis bestimmt sich aus den Faktoren Tonhöhe, Tondauer, Klangfarbe und Lautstärke. Ist ein Schwingungsmuster massedominiert (Stimmlippen kurz und dick), entstehen tendenziell tiefe und laute Töne, ist es spannungsdominiert (Stimmlippen lang und schmal) entsprechend leise und hohe.

Der muskuläre Anteil der Stimmlippen (*musculus vocalis*) geht in einen elastischen Rand (*ligamentum vocale*) über, der von einer Schleimhaut überzogen ist. Bei guter Phonation schwingt dieser Rand *immer* mit und zwar nicht wie die Grundbewegung der Stimmlippen von unten nach oben, sondern von vorne nach hinten (Randkantenverschiebung). Während der Anteil an schwingender Masse sehr unterschiedlich sein kann, schwingt die Randstimme im günstigsten Fall immer mit. Sie gewährleistet die Koordination der unterschiedlichen Schwingungsmuster der Stimmlippen, was für ein ausgeglichenes Klangbild und Legatokultur die Voraussetzung ist. Franziska Martienßen-Lohmann maß der Randstimme als Ausgangspunkt für eine organische Stimmentwicklung größte Bedeutung zu.

### ***Register***

Mit Registern werden bestimmte Tonfolgen benannt, die eine Zusammengehörigkeit aufweisen. Der Begriff Register ist im Zusammenhang mit der Sängerstimme ein problematischer, denn er wird sowohl auf das Klanggepräge einzelner Lagen angewendet als auch auf die funktionelle Art der Tonerzeugung.

*Ein Register wird ausschließlich durch das Verhalten des Kehlkopfs bestimmt; es ist unabhängig davon, was der Sänger in den verschiedenen Bereichen des Knochenbaus fühlt oder was er als „Resonanz“ erfährt. Registrieren ist ein laryngealer Vorgang.*<sup>68</sup>

Aber immerhin bleibt das Verhältnis von Masse und Spannung innerhalb bestimmter Tonfolgen zumindest ähnlich, solche Ausschnitte der Stimme wurden schon in den ersten überlieferten Gesangsschulen erkannt und als Brust- bzw. Kopfreister bezeichnet. Diese Bezeichnung hängt

---

<sup>68</sup> A. Reinders: Atlas der Gesangkunst, Kassel, Basel, London etc. 1997. S. 40.

mit dem Phänomen zusammen, dass in einzelnen Stimmlagen gewisse Schwingungen und Vibrationen in Brustkorb, Rachen- und Nasenrachenraum in der Wahrnehmung dominieren.

Funktionell ausgerichtete Gesangsschulen sprechen von zwei grundlegenden Stimmfunktionen: *Es gibt nur zwei Funktionen des Stimmbandes (Stimmlippe): seine Vollschiwingung (Bruststimme) und seine Randschiwingung (Kopfstimme), mit den daraus resultierenden Resonanzen in Brust und Kopf. Alles andere sind Mischungsverhältnisse dieser beiden Hauptfunktionen in verschiedenen Graden der Durchmischung und mit verschiedenem Gehalt an jeder der beiden Funktionen.*<sup>69</sup>

Andere Schulen, so auch die Martienßens-Lohmanns, benennen als drittes Register die Mittelstimme, in der das Verhältnis von Masse und Spannung in etwa ausgeglichen ist. In allen Gesangsschulen jedoch wurden Wege gesucht, die Unterschiede einzelner Lagen organisch ineinander übergehen zu lassen, *auszugleichen*. Ausgleichsübungen können Schwelltöne oder Vokalfolgen auf *einer* Tonhöhe sein, denn auch in einer solchen Situation ändert sich das Schwingungsmuster. Andere Übungen sind auf- und absteigende Tonfolgen, bei denen der Übergang von Höhe zu Tiefe und umgekehrt erlernt werden kann. Eine Steigerung der Fähigkeiten bedeutet es, wenn ein ohnehin schwieriger Übergang in unterschiedlichen Arten gesungen werden kann, variierend in Dynamik, Tempo, Akzentuierung usw.

Sehr hohe Töne können durch eine Stimmfunktion erzeugt werden, bei welcher die Stimm lippen selber kaum in Schwingung versetzt werden, sondern sich so versteifen, dass nur durch einen verbleibenden Spalt Luft wirbelt. Die Stimm lippen haben dann eine ähnliche Funktion, wie die Lippen des Mundes beim Pfeifen. Darum werden diese Töne bei Frauenstimmen (etwa ab d<sup>3</sup>) im deutschen Sprachgebrauch als Pfeifregister bezeichnet, bei Männerstimmen (etwa ab d<sup>2</sup>) als Fistel oder Falsettregister. Manche Sänger produzieren die allerhöchsten Töne ausschließlich auf diese Weise, bei welcher durch die Versteifung der Stimm lippenmuskulatur keine weitere Modulationsfähigkeit des Klangs (eingeschränkte Bewegungsfähigkeit der Muskulatur) möglich ist. Das heißt jedoch nicht, dass diese Töne nicht auch mit einer wirklichen Stimm lippen schwingung erzeugt werden könnten.

---

<sup>69</sup> Otto Iro: *Diagnostik und Pädagogik der Stimmbildung*, Wiesbaden 1961, S. 14. Die erste Auflage dieses Buches erschien bereits 1923, also im selben Jahr wie F. Martienßens *Das bewußte Singen*.

### **Begriffsverwirrung**

Die Bezeichnung der hohen Stimmregister: Pfeifstimme, Fistelstimme, Kopfstimme, Falsett, geht in den Gesangsschulen bis heute sehr durcheinander. Bereits 1757 schrieb Agricola:

*Die Wälschen pflegen aber oft, wie auch Tosi hier selbst öfters thut, das was man eigentlich Falsett nennen sollte, mit dem Namen Kopfstimme zu verwechseln.*<sup>70</sup>

Es ist bis heute (2008) nicht zu der begrifflichen Vereinheitlichung gekommen, die Martienßen-Lohmann für den deutschsprachigen Raum anstrebte<sup>71</sup>:

Die Übergangslage der Männerstimme vom hohen Tenor zum Altus wurde seit dem 16. Jahrhundert als Falsett bezeichnet, was ursprünglich von den Wörtern *voce falsa*, bei Caccini auch *voce finta*, herrührt. Auch wenn weniger perfekte Sänger das Falsett nicht mit der übrigen Stimme koordinieren konnten, hatte es doch als Mittel zum Zweck seine Akzeptanz. Diese Definition wurde bis in das frühe 19. Jahrhundert weitgehend beibehalten. Als besondere Fähigkeit, über die besonders die berühmten Kastraten verfügten, galt, wenn sich das Falsett mit dem übrigen Umfang der Stimme harmonisch verbinden ließ. Johann Friedrich Agricola kommentiert in seiner *Anleitung zur Singkunst* (1757):

*Ein großer Vorteil zur Vereinigung der natürlichen mit der Falsettstimme in der Höhe ist es, wenn man den dazwischen liegenden Ton, folglich den höchsten der einen, und den tiefsten der andern, mit beyden Arten der Stimme angeben kann: Z.E. wenn ein Sopranist das zweygestrichene g eben so gut, stark und rein, in der natürlichen Lage der Luftröhre [hiermit ist Bruststimme gemeint. Anm. S. E.] als mit der Lage derselben bey dem Falsett nehmen kann. Den ersten braucht man bey dem Aufsteigen, den zweyten beim Herabsteigen der Töne. Nicht allen ist dieses möglich. Es ist aber die Kunst und der natürliche Vorteil derjenigen, deren Stimmen durchgehends egal klingen.*<sup>72</sup>

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts übernahm man den Begriff *Falsett* für die Fähigkeit der Registerkoordination, jedoch nicht mehr in der Alt-Lage der Männerstimme, sondern bezogen auf den mittleren Umfang der *gesamten* menschlichen Stimme (ungefähr vom kleinen a bis zu c<sup>2</sup>). Der maßgebliche Gesangspädagoge Manuel Garcia stellte die Register der menschlichen Stimme folgendermaßen dar<sup>73</sup>:

<sup>70</sup> Johann Friedrich Agricola: *Anleitung zur Singkunst*, Berlin 1757. Reprint der Originalausgabe, hrsg. und kommentiert von Thomas Seedorf, Kassel 2002, S. 34.

<sup>71</sup> Siehe dazu Seite 34 dieser Schrift.

<sup>72</sup> J. F. Agricola: *Anleitung zur Singkunst*, a. a. O., S.36-37.

<sup>73</sup> Die Abbildung stammt aus A. Reinders *Atlas der Gesangskunst*, a. a. O., S. 174. Als Quelle gibt die Autorin einen 1982 erschienen Nachdruck der neuen Auflage von Manuel Garcias *Traité complet de l'art du chant* (1840/1847) an.

**Tabelle für den Stimmansatz.**

Jede Stimmgattung enthält sich, die ihr eigenen Grenzen zu überschreiten!

Contralto  
Mezzo-Soprano,  
und Soprano.  
*Foix de Contralto,  
Mezzo-Soprano,  
et Soprano.*

Bass  
und Baryton.  
*Foix de Basse-  
Taille  
et Baryton.*

Tenor,  
(Haute-contre)  
höchste Männerstimme.  
*Foix de Ténor  
et Haute-contre.*

**Tableau général pour l'émission  
des Sons.**

*Chaque espèce de voix s'abstiendra de dépasser  
les limites qui lui sont propres.*

Martienßen-Lohmann, deren Lehrer Messchaert etwa zwei Jahre bei Garcia studiert hatte, übernahm die Einteilung in drei Hauptregister und bezeichnete diese als Brust-, Mittel- und Kopfstimme, das Wort Falsett verwendete sie nicht.

In Deutschland ist heute (2008) mit Falsett in der Regel wieder die Altlage der Männer gemeint, wobei weiterhin als entscheidendes Qualitätsmerkmal zu sehen ist, ob diese mit der übrigen Stimme koordinierbar ist:

*Man sollte vermeiden, die männliche Falsettstimme als Kopfstimme zu bezeichnen. Es empfiehlt sich, ein natürliches, ungeschultes Falsett (engl. natural falsetto) von einem künstlerischen, geschulten Falsett (engl. artistic falsetto) zu unterscheiden. Beide lassen sich zwar nicht scharf trennen, aber der im Deutschen gebräuchliche Begriff Fistel würde dem natürlichen Falsett zuzuordnen sein, die männliche Altstimme dem geschulten Falsett.<sup>74</sup>*

### 2.2.3. Resonanz

Wie bei jedem Instrument, so ist auch bei der Stimme die Klangfarbe abhängig von Material, Form und Bauart des Resonanzkörpers. Dieser entscheidet über die typische Eigenart des Klangs, die bei Sängern in der Regel mit *Timbre* bezeichnet wird. Im Fall der Stimme befindet sich der Resonator direkt oberhalb der Stimmlippen und setzt sich aus dem Rachen- und Nasenrachen sowie Teilen der Mundhöhle zusammen. Der ganze Bereich wird unterschiedlich be-

<sup>74</sup> W. Seidner: *Singen (Stimmfunktion)*, a. a. O., Sp. 1422.

nannt, häufig mit Ansatzrohr oder *Vokaltrakt*, wie im Folgenden. Der Resonanzboden der Stimme ist der tiefe Raum genau über den Stimmlippen. Der gesamte Resonator kann sowohl verengt als auch erweitert werden, letzteres wird im Kunstgesang kultiviert. Die Tatsache, dass diese Erweiterung seit etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts noch stärker betrieben wurde, und zwar besonders auf der untersten Ebene, ist für die eher dunkle Klangfarbe verantwortlich, die seiner Zeit üblich wurde. Sie ist auch die Voraussetzung dafür, dass der Masseanteil der Stimmlippenschwingung größer, die Stimme also lauter werden kann.

Nur im Vokaltrakt können Luftmoleküle tatsächlich schwingen, alle anderen Erscheinungen, die mitunter als Resonanzen bezeichnet werden (Brustresonanz, Schädelresonanz usw.), sind lediglich Vibrationen, die sich von den primären Schwingungen übertragen haben. Jeder gesungene Ton ist eigentlich ein zusammengesetzter Klang. Er besteht aus einem Grundton (Tonhöhe) und verschiedenen höheren Schwingungen, den Teiltönen bzw. Obertönen. Der im Kehlkopf erzeugte primäre Schall ist sehr obertonreich, dessen Tonhöhe und teilweise auch Lautstärke bestimmen sich durch das Schwingungsmuster der Stimmlippen. Im Vokaltrakt werden bestimmte Obertöne des Primärklangs verstärkt, andere gedämpft oder ganz herausgefiltert, was nur bei einer großen Flexibilität und Wandlungsfähigkeit auf dieser Ebene möglich ist. Einzelne Klangfarben lassen sich als Vokale definieren, deren charakteristische Obertöne bezeichnet man als Formanten. Die Fähigkeit der Gestaltung des Vokaltrakts ist die Grundvoraussetzung für ein breites Klangfarbenspektrum und die Entwicklung einer Klangvorstellung, welche in der Martienßen-Lohmannschule das Zentrum der Arbeit bildet. Der Vokaltrakt ist bei der Stimmgebung in funktioneller Hinsicht allerdings die zweite Instanz: Ist die Schwingung der Stimmlippen nicht effizient, kann dieser Mangel im Vokaltrakt nicht ausgeglichen werden.

### ***Sprache***

Der Vokaltrakt bildet mit den Atmungs- und Stimmorganen ein ganzes System, das sich öffnen und verschließen kann. In seiner geöffneten Form ist der Resonator der Stimme ungemein flexibel, er kann durch Bewegungen des Kiefers, der Zunge, des weichen Gaumens und der Rachenwand zu unendlich vielen Raumformen gestaltet werden. Diese Vielfalt der Formen, die akustisch eine Vielfalt der Klangfarben bedeutet, ist eine der Besonderheiten, welche die menschliche Stimme vor allen anderen Instrumenten auszeichnet. Eine andere Besonderheit ist die Möglichkeit, durch gesungene Sprache nicht nur den emotionalen Klang, sondern auch die Information von Worten *gleichzeitig* transportieren zu können. Das wichtigste Sprachorgan ist die Zunge, die aber auch (siehe Absatz Stimmlippen und Kehlkopf) beim Schließen und Öffnen des Vokaltrakts eine maßgebliche Rolle spielt. Die Zunge und das ganze Artikulationssystem

müssen sich im Gesang so verhalten, dass die Schließungen sehr differenziert ausgeübt werden, dass heißt der Reflex zu einer *vollständigen* Schließung überwunden wird. Dieser Hinweis ist besonders wichtig wenn es um die Diskussion geht, welchen Bezug der gesungene Klang zu den Konsonanten hat. Ganz allgemein kann gesagt werden, dass die Klangerzeugung im hinteren und unteren Teil des Vokaltrakts stattfindet, Konsonanten dagegen im mittleren und vorderen Teil der Mundhöhle. Bei der sängerischen Sprachbehandlung muss immer darauf geachtet werden, dass jener hintere Teil, der in der Sprachgewohnheit nicht vorhanden ist, in seiner geöffneten Gestalt nicht gestört wird. Daher sind reine Sprechübungen für die Gesangspädagogik nur von sehr eingeschränkter Bedeutung.

### **Fazit**

Die drei Gebiete Atem-Kehlkopf-Vokaltrakt bilden eine Funktionseinheit. Es sind dieselben Organe, die sich öffnen und schließen können, unterschiedlich sind allerdings die Muskeln, die neurologischen Abläufe und die psychischen Begleitumstände, welche an die Funktionen des Schließens und Öffnens gekoppelt sind. Diese Gegenpole arbeiten beim Singen in äußerst differenzierter Form zusammen, wobei die Funktion der Öffnung leitet. Diese ist muskulär jedoch wesentlich schwächer als die der Schließung, weswegen sie ständig kultiviert werden muss. Der Prozess des Singenlernens schließt daher neben der künstlerischen Seite auch grundsätzliche Lebensfragen mit ein. Es geht darum, Schließreflexe zu überwinden, Lebensgewohnheiten einschätzen und ändern zu können, Konzentration und Selbstbeherrschung zu lernen. Alles das wird oftmals mit dem Schlagwort körperlich-seelisches Gleichgewicht bezeichnet.

## **2.3. Franziska Martienßen-Lohmanns Gesangspädagogik im historischen Kontext**

### **2.3.1. Quellen**

Im Folgenden wird es darum gehen, einen Standort für Franziska Martienßen-Lohmann innerhalb der Geschichte des Gesangs und der Gesangspädagogik zu bestimmen. Die Fülle an Schriften zu dem Thema ganz allgemein ist sehr groß, für den Rahmen dieser Arbeit habe ich mich dafür entschieden, die Artikel *Singen*<sup>75</sup> aus der neuen MGG, *Gesangspädagogik*<sup>76</sup> aus der alten MGG sowie Ank Reinders *Atlas der Gesangskunst*<sup>77</sup> als Leitfaden zu verwenden.

Martienßen-Lohmann stellte ihre Betrachtungen mehrfach in einen historischen Bezug, indem sie häufig aus gesangspädagogischen Schriften der Vergangenheit und damaligen Gegenwart

---

<sup>75</sup> A. a. O.

<sup>76</sup> A. Geering: *Gesangspädagogik*, in: MGG<sup>1</sup>, a. a. O., Sp.1908-1930.

<sup>77</sup> A. a. O.

zitierte<sup>78</sup>. Gleich im Vorwort zur ersten Auflage des *Bewußten Singens* erwähnte sie ihre Verbundenheit mit der Tradition:

*Im Grunde bin ich mir überhaupt bewußt, methodisch nicht mein Eigenes zu verfechten, sondern auf dem Boden der Tradition zu stehen, die in Messchaerts Gesangkunst die vorbildlichste Vereinigung italienischer und deutscher Methoden hervorgebracht hat*<sup>79</sup>.

Unter den „Alten“<sup>80</sup>, wie sie mehrfach formulierte, verstand sie die italienischen Gesangsschulen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, nicht etwa die zweite Belcantoära des jungen 19. Jahrhunderts. Hugo Goldschmidts Abhandlung über italienische Gesangsschulen des siebzehnten Jahrhunderts war ihr dabei eine wichtige Quelle, diese ist auch für den vorliegenden Text verwendet worden.<sup>81</sup> Goldschmidt hatte hier zentrale Schriften übersetzt und kommentiert, vor allem Giulio Caccinis *Le nuove musiche*, Florenz 1602, den er als *Schöpfer des Kunstgesangs* bezeichnete, *der den Deutschen als erste Autorität gelte*.<sup>82</sup> Als *Hauptwerk des beginnenden achtzehnten Jahrhunderts*<sup>83</sup> sah Martienßen-Lohmann die *Anleitung zur Singkunst* von Tosi/Agricola<sup>84</sup> an, darin mit Goldschmidt einig: *Vor Tosi hat kein Italiener eine Schule geschrieben*.<sup>85</sup> Die *Anleitung zur Singkunst* also ist die andere bedeutende Quelle, auf welche sich die Autorin mit Abstand am häufigsten bezog.

Schriften aus der Zeit um 1850 bis 1900, die häufig Erwähnung finden, sind:

Heinrich Friedrich Mannstein: *Geschichte, Geist und Ausübung des Gesanges von Gregor dem Grossen bis auf unsere Zeit* (Leipzig 1845),<sup>86</sup>

Friedrich Schmitt: *Große Gesangsschule für Deutschland*, München 1854,

Manuel Garcia: *Ecole de Garcia traité complet de l'art du chant*, Paris 1847,<sup>87</sup>

Julius Hey: *Deutscher Gesangsunterricht, Lehrbuch des sprachlichen und gesanglichen Vortrags*, 4 Bände (Mainz 1886),

Julius Stockhausen: *Gesangsmethode* (Leipzig 1884)<sup>88</sup>.

<sup>78</sup> Vergleiche dazu besonders F. Martienßen: *Das bewußte Singen*, Kapitel VI *Das Erfahrungswissen der alten Italiener*, a. a. O., S.126-146.

<sup>79</sup> F. Martienßen: *Das bewußte Singen*, a. a. O., dritte Seite des Vorworts (nicht paginiert).

<sup>80</sup> Z. Bsp. in F. Martienßen: *Die echte Gesangkunst*, a. a. O., S.51.

<sup>81</sup> Hugo Goldschmidt: *Die italienische Gesangsmethode des XVII. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart*, Breslau 1892. Nachdruck der ersten Auflage Hildesheim, Zürich, New York 1997.

<sup>82</sup> Ebd., S. 64. Goldschmidt gibt als Erscheinungsjahr der *Nuove musiche* 1601 an, laut MGG<sup>2</sup> ist jedoch 1602 richtig. Siehe dazu T. Seedorf: *Singen (Historische Aspekte)*, a. a. O., Sp. 1441.

<sup>83</sup> F. Martienßen: *Das bewußte Singen*, a. a. O., S.11.

<sup>84</sup> Pier Francesco Tosi: *Opinione de' cantori antichi e moderni* (Bologna 1723) in der übersetzten und kommentierten Ausgabe von Johann Friedrich Agricola: *Anleitung zur Singkunst* (Berlin 1757) Für die vorliegende Schrift wurde verwendet: Reprint der Ausgabe Berlin 1757, herausgegeben und kommentiert von Thomas Seedorf, Kassel, Basel etc. 2002.

<sup>85</sup> H. Goldschmidt: *Die italienische Gesangsmethode*, a. a. O., S. 41.

<sup>86</sup> Nachdruck der Originalausgabe, Leipzig 1972.

<sup>87</sup> Es war mir nicht möglich, die beiden letztgenannten Bücher zu beschaffen. Einige Textpassagen finden sich jedoch bei Franziska Martienßen-Lohmann und anderen Autoren, sie werden an entsprechender Stelle angeführt.

Die wesentlichen Vertreter der französischen Gesangsschulen im achtzehnten Jahrhundert, zu denen Antoine Ferrein (1693–1769) und Jean Baptist Bérard (1710–1772) zählen, erwähnte Martienßen-Lohmann an keiner Stelle, lediglich Benigne de Bacilly (†1690) findet an einer Stelle Erwähnung<sup>89</sup>. Das erstaunt insofern, als sich die französischen Schulen jener Zeit in ihren theoretischen Schriften mit Artikulation und Konsonantenbildung ausgiebig beschäftigten<sup>90</sup>, welche sie mit den Klangidealen der italienischen Schule, die sich mit der Sprachbildung praktisch nicht befasste, verbinden wollten. In ähnlicher Weise wurde dies in Deutschland angestrebt, maßgeblich jedoch erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Vielleicht finden die französischen Vorgänger kaum Erwähnung, da die französischen Sprachlaute sich stark von den deutschen unterscheiden.

Von den Schriften Franziska Martienßen-Lohmann sind im Folgenden ihre ersten drei Bücher die wichtigsten Quellen:

*Die echte Gesangkunst* (Leipzig 1914, siehe dazu auch Fußnote 10),

*Das bewußte Singen* (Leipzig 1923),

*Stimme und Gestaltung* (Leipzig 1927),

außerdem die Aufzeichnungen ihrer Gesangsstunden bei Johannes Messchaert (im Anhang dieser Schrift).

In den drei genannten Büchern bezog die Autorin selber Stellung zu der damals aktuellen Situation der deutschen Gesangsschulen, die sie teilweise heftig kritisierte, und schaute zurück auf die italienische Gesangstradition, mit der sie sich verbunden fühlte. In diesen Zusammenhang stellte sie die Konzeption einer *psychologischen* Gesangsschule, welche sie in den drei genannten Büchern darlegte. Im *Wissenden Sänger* sind die Inhalte nicht neu gefunden, sondern in lexikalischer Form geordnet, die *Ausbildung der Gesangsstimme* und *Berufung und Bewährung des Opernsängers* bieten inhaltlich nichts wesentlich neues, sondern sind lediglich fachspezifisch ausgerichtet.

### 2.3.2. Alte Gesangsschulen (ca.1600–1780)<sup>91</sup>

Die ersten Gesangsschulen, von denen aus sich ein Bogen bis zu Martienßen-Lohmann spannen lässt, sind bereits erwähnt worden. Sie sind die direkte Folge der Emanzipation, welche die

---

<sup>88</sup> In Auszügen wiedergegeben als *Julius Stockhausens Gesangstechnik und Stimmbildung*, herausgegeben von Max Friedländer (Vorwort von Julius Stockhausen), Leipzig 1887.

<sup>89</sup> F. Martienßen: *Das bewußte Singen*, a. a. O., S.12.

<sup>90</sup> Siehe dazu T. Seedorf: *Singen (Historische Aspekte)*, a. a. O., Sp. 1433.

<sup>91</sup> Epochen und Epochenübergänge lassen sich zeitlich nicht genau abgrenzen. Die vorliegende Studie orientiert sich in dieser Frage an Heinrich Mannsteins *Geschichte, Geist und Ausübung des Gesangs*, a. a. O., siehe die Kapiteleinteilung S. VII. Demnach bildet die Zeit von Palestrina bis zu Gluck eine Periode des Gesangs (1600–1780), die nächstfolgende ist von 1780–1844, dem Erscheinungsjahr des Buches. „Gesangsschulen seit ca. 1800“ schließt demnach auch die Übergangsjahre vom späten achtzehnten in das frühe neunzehnte Jahrhundert mit ein.

Gesangsstimme um die Mitte des 16. Jahrhunderts erlebte, als sie zunächst durch die Kompositionstechnik des ausgezierten Kontrapunktes virtuosere Aufgaben innerhalb des polyphonen Satzes zu bewältigen hatte, dann, als sie sich aus der Mehrstimmigkeit löste und als Einzelstimme neue Bedeutung erhielt. Diese Loslösung war die Gegenbewegung zu einer Gesangsart, bei welcher die Wortbedeutung gegenüber der Kompositionstechnik zurückgedrängt wurde. Caccini hatte in der Vorrede der *Nuove musiche* von einem *Zerfetzen der Poesie* (*laceramento della poesia*) gesprochen<sup>92</sup>. Als 1597 mit Peris *Dafne* und *Euridice* (1600) sowie Caccinis *Euridice* (1600) der Siegeszug der Oper begann, bedeutete dies für den Gesang zunächst einen Rezitationsstil, der sich in Anlehnung an antike Dramen aus der Nachbarschaft zur Rhetorik entwickelte. Sänger waren jedoch an melismatische Passagen durchaus gewöhnt, und trotz des Anspruchs der *Nuova maniera di canto* (J. Peri 1600)<sup>93</sup>, die Gesangsstimme nicht durch Auszierungen zu überladen, war die Lust nach Verzierungen und Schaustellung von Kunstfertigkeiten nicht zu bremsen. Mit der Vorherrschaft der Kastraten seit etwa 1650, die bis weit in das achtzehnte Jahrhundert dauerte, wurde die Koloraturfähigkeit praktisch zu einem Synonym für eine Gesangkunst, die erst im 19. Jahrhundert „Belcanto“ genannt wurde. Caccinis Anforderungen an die Sänger bezogen sich sowohl auf klangliche Fähigkeiten als auch auf Textverständlichkeit. Mit dieser Forderung ist nicht nur die Deutlichkeit der Aussprache gemeint, sondern auch, dass der musikalische Vortrag, einschließlich jeder Art der Ornamentierung, am Sinn der Worte orientiert zu sein hat, besser: überhaupt einen Sinn ergibt. Es ging also zunächst weniger um stimmliche Kunstfertigkeit, als um einen kunstsinnigen, differenzierten Gesangsvortrag, der, den Ausführungen Thomas Seedorfs zu Folge, sein Vorbild vor allem in der Liedkunst und im Madrigalgesang hatte. Die Kunst des *Concerto delle donne* wird in Seedorfs Artikel beschrieben mit:

*Dynamische Spannweite, stimmliche Flexibilität und Virtuosität, das Färben der Stimme je nach Affektgehalt des Textes, die Integration einer Fülle von Verzierungen und nicht zuletzt die von vielen Autoren zitierte Angemessenheit der äußeren Erscheinung, die, wie in der gesprochenen Rede, auch im Gesang Teil einer rhetorischen Auffassung des Singens ist.*<sup>94</sup>

Da Franziska Martienßen-Lohmann den Liedgesang ihres Lehrers Johannes Messchaert regelmäßig in einen Kontext mit den Idealen der alten Schulen brachte, und zwar um ihre Ansicht zu untermauern, dass bestimmte Werte zu allen Zeiten allgemeingültig seien, wird ein Zitat von

<sup>92</sup> H. Goldschmidt: *Die italienische Gesangsmethode*, a. a. O., S. 16.

<sup>93</sup> Siehe dazu T. Seedorf: *Singen (Historische Aspekte)*, a. a. O., Sp. 1449.

<sup>94</sup> Ebd., Sp. 1450. Seedorf bezieht sich auf den Bericht von V. Giustiniani *Discorso sopra la musica de 'suoi tempi*, 1628, hrsg. von A. Solerti in: *Le origini del melodrama*, Turin etc. 1903, S. 98-128.

ihr dem obigen Text an die Seite gestellt. Tatsächlich finden sich hier weitgehend dieselben Attribute, mit denen die Qualitäten des *Concerto delle donne* beschrieben wurde:

*Die so überaus vornehme künstlerische Zurückhaltung Messchaerts inbezug auf den Stärkegrad kann garnicht oft und eindringlich genug hervorgehoben [...] werden. In der Feinheit, Geistigkeit und Belebtheit seiner Dynamik bringt er der Gegenwart das Ideal jener Blütezeit der Gesangskunst wieder nahe.*<sup>95</sup>

Mit der Etablierung der Oper zusammen fiel die Nachfrage nach einem neuen Stimmtypus, der sich weniger durch einen weichen Stimmklang auszeichnete, der sich in polyphoner Musik gut mit anderen Stimmen vermischen konnte, sondern durch einen sonoren Klang, bei dessen Bildung die Italiener durch ihre Muttersprache schon immer begünstigt waren. So kam es, dass die Sänger aus dem frankoflämischen Raum allmählich von italienischen Sängern verdrängt wurden<sup>96</sup>. Seit etwa 1600 wird Italien oftmals als „Land des Gesangs“ angesehen, die Dominanz der Kastraten lässt sich ungefähr zwischen 1650 und 1750 datieren. Der neue Sängertypus erweiterte seinen Umfang in Dynamik und Tonraum, die Kunst der Koloratur, die über weite Strecken improvisiert ausgeübt wurde, war im Zeitalter des Barock vorherrschend. Hierbei waren Kastraten zu überragenden Leistungen in der Lage, die von nachfolgenden Generationen mitunter als der Inbegriff sängerischer Kunst gesehen wurden. Man sollte jedoch nicht verschweigen, dass die Fähigkeiten dieser Sänger bis zum gewissen Grad als unnatürlich bezeichnet werden müssen, da sie zum großen Teil mit ihrer Verstümmelung zu tun hatten: Ein Kinderkehlkopf in einem überdimensionierten Männerkörper ist eine Sondersituation und muss auch als solche gesehen werden. Wenn die Kunst der Kastraten noch von Gioacchino Rossini als ein Gesangsideal gesehen wurde, so ist zu bedenken, dass dieses ist nur in Ansätzen auf andere Stimmen übertragbar ist.

Trotz der Beliebtheit artistischer Elemente behielten Qualitäten wie die oben erwähnten des *Concerto delle donne* weiterhin Gültigkeit: Klangfarbenreichtum, stimmliche Flexibilität und angemessener Ausdruck standen in der Wertschätzung der Kenner weit höher als Lautstärke und artistische Elemente – oft im Gegensatz zur Auffassung der breiteren Masse. Was Franziska Martienßen-Lohmann mit dem Begriff des *Belcanto* verband, geht aus ihrem Buch *Die echte Gesangskunst* hervor, in dem sich ein Kapitel *Messchaerts Bel Canto* findet. Schon aus dem Motto, welches die Autorin dem Kapitel voranstellte – ein Zitat von Stendhal – geht hervor, dass sie sich weniger für das Virtuositum, als für die Ausgewogenheit der gesanglichen Elemente interessierte:

<sup>95</sup> F. Martienßen: *Die echte Gesangskunst*, a. a. O., S. 55.

<sup>96</sup> T. Seedorf: *Singen (Historische Aspekte)*, a. a. O., Sp. 1448.

*Charakteristisch für das italienische Schönheitsideal ist die geringe Anzahl von Details und somit die Größe des Ganzen.<sup>97</sup>*

Aus der weiteren Darstellung ihres Lehrers geht die Synthese von italienischer und deutscher Schule hervor, welche Franziska Martienßen-Lohmann als Ziel ihrer Gesangsschule anstrebte: *Während die moderne Gesangstheorie allmählich gemäß dem gesamten modernen Kompositionscharakter neben den Fragen der Tonbildung den Text und die Textwiedergabe durchaus in den Vordergrund stellt, liegt der Kernpunkt des Bel Canto bekanntlich in der instrumentalen Behandlung der Singstimme. [...]*

*Mit welchem Recht nun dürfen wir Johannes Messchaert, als einen Vertreter des Belcanto, als einen Meister dieser Kunst, bezeichnen? Wenn der manchmal gegen den Bel Canto erhobene Vorwurf Recht hätte, der da sagt, seine Vertreter „brächten meist den geistigen Gehalt einer Komposition dem schönen Ton zum Opfer“, so dürfte man Messchaert nicht mit dem Bel Canto in einem Atem nennen: Messchaert, den Liedersänger von größter Beweglichkeit und geistiger Lebendigkeit des Ausdrucks! Aber gerade für diese Charakterisierungs- und Modulationsfähigkeit in Messchaerts Gesang gibt es neben seiner vollendeten Sprachbehandlung nur eine Erklärung: die völlige Souveränität über das Instrument, die in erster Linie durch das Studium, durch die vollkommene Beherrschung des Bel Canto gewonnen wurde.<sup>98</sup>*

Als Techniken des Belcanto nannte sie (in der Reihenfolge, wie sie in dem Kapitel *Messchaerts Bel Canto* behandelt werden): Cantabile, Messa di voce, Legato, Portamento, Koloraturgesang, Tempo und Rhythmus sowie Agogik.

### **2.3.3. Klangideal der alten Schulen**

Es wurde oben erwähnt, dass seit Entstehung der Oper ein neuer Stimmtypus gefragt war, der sich zur solistischen Exponiertheit eignete und über eine kräftigere Stimme verfügen sollte. Die Steigerung der Stimmkraft in jener Zeit ist längst nicht mit dem vergleichbar, was im 19. und 20. Jahrhundert geschehen sollte. Grundsätzlich kann davon ausgegangen werden, dass bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts leiser und heller gesungen wurde, in der Folgezeit dunkler und lauter. Im *Bewußten Singen* ist zu lesen, dass die *Idealvorstellung des schönen Tones heute* [1923, Anm. S. E.] *allgemein einer etwas dunkleren Klangfarbe zuneigt, als dies früher der Fall war<sup>99</sup>*, dass die Hauptvorschrift der italienischen Schulen war, *hell und rein zu singen.<sup>100</sup>* Martienßen-Lohmann stellte die Bevorzugung der dunkleren Klangfarbe grundsätzlich nicht in

<sup>97</sup> F. Martienßen: *Die echte Gesangkunst*, a. a. O., S. 44.

<sup>98</sup> Ebd., S.46f.

<sup>99</sup> Ebd., S. 52.

<sup>100</sup> Ebd., S. 131.

Frage, wohl aber deren Dominanz, *die Klanggewöhnung ist zu anhaltend und zu einseitig gewesen – , die Farbenpalette ist verdorben.*<sup>101</sup>

Ähnlich kritisch sah sie die Tendenz der zunehmenden Lautstärkeverhältnisse. In der *Echten Gesangkunst* wies sie darauf hin, dass das Forte in der alten Zeit eine Ausnahmerecheinung für ganz spezielle Effekte gewesen wäre, die normale Lautstärke aber *mehr nach dem Mezzopiano als dem Mezzoforte hinneigte*, also inzwischen eine Umkehrung der Verhältnisse stattgefunden habe:

*Es ist sicher und gibt zu denken, daß die alten Sänger ihre dramatischen Wirkungen ganz anderen Mitteln verdankten, als sie heute im allgemeinen überhaupt angewandt werden. Das bezieht sich besonders auf die dynamischen Abstufungen. [...] In der Gegenwart ist bekanntlich durch die Anforderungen, welche die Orchesterbesetzung und die großen Räume an die Ausdehnung des Stimmklangs der Sänger stellen, die normale grundlegende Tonstärke durchschnittlich ein ausgesprochenes Forte, welches sich bei der Steigerung im Verhältnis sehr wenig verstärken läßt. Das Piano wird schon als besonderer Effekt, als Ausnahmewirkung angewendet – also ganz im Gegensatz zu der früheren Zeit. Das zu schelten und ändern zu wollen wäre wohl töricht und vergeblich den Tatsachen gegenüber. Aber was auf der Bühne, in den großen Theatern vielleicht nötig und unumgänglich sein mag, braucht nicht auf jeden Konzertsaal, auf den Lied- und Oratoriumgesang übertragen zu werden. Da wird in diesem Punkte bekanntlich viel gesündigt*<sup>102</sup>.

Bei der Klage über diese Zustände erwähnte sie kaum, dass die sängerische Tonproduktion inzwischen eine andere geworden war, deren funktionelle Ursachen von wissenschaftlicher Seite erforscht wurden. Da Franziska Martienßen-Lohmann nach meiner Einschätzung die Notwendigkeit einer physiologischen Neuorientierung nicht angemessen würdigte, sollen im Folgenden die Überlegungen, welche man sich schon im 18. Jahrhundert über die physiologischen Hintergründe des Gesangs machte, genauer geschildert werden.

Zunächst muss man sich klar machen, dass man seit der Antike die Funktionsweise der Stimme mit der einer Flöte verglich.<sup>103</sup>, dass also die primäre Funktion der Tonerzeugung (Stimmlippen) über Jahrhunderte nicht erkannt wurde. Als Ursache des Klangs sah man nicht die Schwingung der Stimmlippen an, sondern ging von der Stimmritze (Glottis) als fixiertem Spalt aus, durch den die Luft eben wie bei einer Flöte herausgetrieben wird. Für die Tonhöhenreglung nahm man an, dass sich die Luftröhre dabei verlängere oder verkürze: Die tiefe Kehle (Luftröhre kurz und weit) entspricht dann tiefen Tönen, die hohe Kehle (Luftröhre lang und eng) entsprechend

<sup>101</sup> Ebd., S. 52.

<sup>102</sup> F. Martienßen: *Die echte Gesangkunst*, a. a. O., S. 52f.

<sup>103</sup> T. Seedorf: Einführung zu *Anleitung zur Singkunst*, a. a. O., S. XX.

hohen Tönen. In der Flötenschule von Johann Joachim Quantz aus dem Jahr 1752 heißt es hierzu:

*Wenn man hingegen die Öffnung der Luftröhre durch die Hülfe anderer hierzu bestimmter Muskeln zusammenzieht, und die oben gedachten fünf Knorpel des Kopfes [des Kehlkopfs, Anm. S. E.] derselben sich folglich in die Höhe geben, wodurch die Luftröhre etwas enger und länger wird; wenn man zugleich die Luft mit mehrer Geschwindigkeit aus der Lunge heraus treibt: so entsteht daraus ein hoher Ton: und je enger diese Öffnung wird, desto höher wird der Ton.*<sup>104</sup>

Agricola schrieb in der *Anleitung zur Singkunst* im wesentlichen dasselbe:

*Diese Verkürzung und Verlängerung wird durch das Steigen und Fallen des Knotens am Kopfe der Luftröhre, (des schildförmigen Knorpels,) sichtbar. Verkürzt sich nun also die Luftröhre; so wird die gedoppelte Höhle des Mundes und der Nase länger: verlängert er sich, so wird die gedachte Höhle kürzer.*<sup>105</sup>

Noch an mehreren anderen Stellen wird erklärt, dass bei höheren Tönen die Kehle steigt und der Mundraum sich verengt. Unter dieser Bedingung ist es nicht möglich, in hohen Lagen<sup>106</sup> laut zu singen, ohne dass die Stimme dabei einen scharfen Klang erhält. Und tatsächlich kann man im Originaltext Tosis, wenn es es darum geht den Stimmumfang zu erweitern, lesen:

*Doch beachte er hierbey, daß, je höher die Töne sind, je sanfter sie angegeben werden müssen: um das Kreischen zu vermeiden.*<sup>107</sup>

Auch die Forderung eines breitgezogenen Mundes, die Zähne sollten dabei verdeckt bleiben, lassen auf einen allgemein helleren Klang schließen.<sup>108</sup> Berühmt ist Tosis Warnung, nicht dem Piano zu trauen, sondern die Stimme zu kräftigen.<sup>109</sup> Aber: Eine Kraftentladung, wie sie ab dem 19. Jahrhundert versucht wurde, ist mit einer hohen Kehlkopfposition in der oberen Lage so wenig möglich, wie eine dunkle Klangfarbe mit breitgezogenem Mund. Dazu kommt, dass die damalige Kleidung der Frauen, also das Korsett, eine wirkliche Tiefatmung, die ja Voraussetzung für eine tiefere Kehlkopfstellung ist, unmöglich machte. Stimmkraft ist hier in einem ganz anderen Verhältnis zu sehen und bezog sich in der Regel auf Tragfähigkeit und Helligkeit – häufig wurde der Stimmklang mit *Brillant oder Schimmer*<sup>110</sup> verglichen – nicht auf die Phon-

<sup>104</sup> Ebd. Zitiert nach: Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752 [Reprint hrsg. von Hans-Peter Schmitz und Horst Augsbach, Kassel<sup>4</sup> 2002], S.40.

<sup>105</sup> A. a. O., S. 27.

<sup>106</sup> Unter „Hoher Lage“ sind in Töne etwa über e<sup>1</sup> für Männer, über e<sup>2</sup> für Frauen zu verstehen. Der physiologische Übergang von masse- zu spannungsdominiertem Register ist jedoch in allen Stimmen ungefähr bei es<sup>1</sup>.

<sup>107</sup> Agricola: *Anleitung zur Singkunst*, a. a. O., S. 18.

<sup>108</sup> Ebd., S. 44.

<sup>109</sup> Ebd., S. 145.

<sup>110</sup> Ebd., S.66.

zahl. Die *uneingeschränkte Entfaltung*<sup>111</sup> der Sängerstimme, von der man bei Autoren wie Ernst Haefliger lesen kann, wenn sie über die Charakteristika der alten Gesangsschulen berichten, ist also in einem dynamischen Rahmen zu verstehen, der das Forte späterer Zeiten nicht einschloss. Einen wichtigen, wenn auch zunächst theoretischen Schritt für die Realisierung einer größeren Stimmfaltung wurde bereits 1741 getan, also innerhalb der Zeitspanne, welche zwischen der Drucklegung von Tosis *Opinioni de' cantori* (1723) und der Übersetzung und Kommentierung Agricolas (1754) liegt. Der bereits genannte französische Arzt Antoine Ferrein hatte Stimmforschungen angestellt, welche Agricola in seinen Kommentaren zu Tosis Originaltext berücksichtigte und ausgiebig beschrieb. Ferreins Beobachtungen waren zukunftsweisend, setzten sich jedoch erst knapp hundert Jahre später in der Gesangstechnik durch, als endgültig Wege gefunden werden mussten, um die Stimme zu größerer Lautstärke zu befähigen. Ferrein hatte entdeckt, dass die Stimmlippen in ihrem Schwingungsverhalten die eigentliche Ursache der gesungenen Töne sind. Im Zusammenhang damit hatte er den Mechanismus des Kehlkopfs untersucht und dabei erkannt, dass Tonhöhen natürlicherweise nicht durch Steigen und Sinken der Kehle verursacht werden, sondern durch eine Kippbewegung der Kehle, bei welcher die Stimmlippen gedehnt werden. Damit verrückte er das bis dahin gültigen Bild von der menschlichen Stimme als Flöte hin zu einem solchen, bei dem die Stimme sozusagen eine Mischung aus einem Saiten- und einem Blasinstrument ist. Agricola schilderte dieses Ereignis wie folgt:

*Allein Ferrein, ein französischer Arzt, hat im Jahre 1741 der Pariser Akademie der Wissenschaften eine Abhandlung über die Entstehung der menschlichen Stimme, übergeben(...)und nach Anleithung dieser Entdeckungen, einen Theil der bisherigen Meynungen über diese Materie widerleget. Er hat wahrgenommen, daß an den Lippen der Eröffnung der Luftröhre sich zweene subtile, mit einer sehr feinen membranösen Haut überkleidete Ligamente oder Bänder befinden; [...] daß diese beyden Bänder das eigentliche Werkzeug des Klanges sind. [...]*

*Ferrein schließt also, aus allen diesen Beobachtungen, daß die höheren Töne, bey dem Reden und bey dem Singen, von einer mehrern, die tiefern aber von einer wenigern Anspannung dieser Stimmsaiten entstehen: und daß die aus der Lunge heraus getriebene Luft, nichts weiter zum Schalle der Stimme beytrage, als dieses, daß sie die Stimmsaiten in eine zitternde Bewegung versetzte. Daß also die Luftröhre ein Wind- und Saiteninstrument zugleich sey. [...]*

*Er beschuldigt also alle übrigen Naturkündiger, unter andern, vornehmlich darinn der Unrichtigkeit, daß, nach ihren Sätzen, die Eröffnung der Luftröhre bey höheren Tönen enger, bey tie-*

---

<sup>111</sup> Ernst Haefliger: *Die Singstimme*, a. a. O., S. 75.

*fern aber weiter gemacht werden müßte: da doch, nach seiner Meynung, hier beynahe das Gegenteil geschieht.*<sup>112</sup>

Ferreins Vermutungen also zusammengefasst:

- Die Stimmlippen sind der eigentliche Tonerzeuger. Ihr Schwingungsverhalten ist entscheidend, nicht der (angenommene) feste Spalt.
- Wenn für höhere Töne die Stimmlippen verlängert werden müssen, der Schildknorpel also etwas nach vorne kippt, so wird der Kehlkopf im Idealfall bei hohen Tönen nicht steigen, sondern sinken.

## 2.4. Gesangsschulen seit ca. 1800

Die grundlegende Veränderung des Gesangsideals, welche sich im 19. Jahrhundert allmählich vollzog, ist ohne Berücksichtigung der physiologischen Seite nicht denkbar. Die von Ferrein gemachten Entdeckungen waren wissenschaftlich richtig, schlugen sich jedoch in der Gesangspädagogik erst ein knappes Jahrhundert Jahre später nieder. Das Bedürfnis nach mehr Lautstärke und stimmlicher Durchschlagskraft ließ sich nur mit einer stärkeren Aktivität des primären Tonerzeugers, den Stimmlippen, erreichen: Mehr schwingendes Material, dazu vermehrte Schallkraft.

Die gesanglich-stilistischen Veränderungen und deren Ursachen im 19. Jahrhundert sind vielfältig und komplex, zumindest einige Aspekte sollen im Folgenden erwähnt werden.

### *Paris*

Der Wandel des Gesangsstils, der sich im 19. Jahrhundert allmählich vollzog, ist mit zwei äußeren Umständen besonders eng verbunden: Kastraten kamen allmählich aus der Mode und der Schwerpunkt der Oper verlagerte sich von Italien nach Frankreich, also nach Paris. Hier trat auch Girolamo Crescentini (1762–1846), einer der letzten bedeutenden Kastraten überhaupt, zwischen 1806 und 1812 auf. Ausgerechnet an dem Ort, wo einer der letzten Kastraten seine größten Erfolge feierte, wurde versucht, die Errungenschaften der italienischen Schule mit den Anforderungen der neuen Zeit zu verknüpfen. Unter Letzteren hat man sich die Potenzierung der Verhältnisse in jeder Beziehung vorzustellen, wie sie von Paris ausgehend vorangetrieben wurden: Die stärkere Orchesterbesetzung, der allmählich höher werdende Kammerton, die Vergrößerung der Theater, die formale Ausweitung der Opern mit ihren groß angelegten Tableaus: Alles dies waren Entwicklungen, welche die Sänger ganz unmittelbar betrafen.

---

<sup>112</sup> Agricola: *Anleitung zur Singkunst*, a. a. O., S., S. 38-40.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war die italienische Gesangsschule immer noch vorherrschend. Giambattista Mancini (1714–1800), welcher der letzten großen Ära der Kastraten angehörte, stand mit seinem Unterrichtswerk *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774) in direkter Nachfolge Tosis. Mancinis Schule fand in Paris zur selben Zeit noch Verwendung, als die ersten neuen Schulen auf den Markt kamen. 1800 hatte Gasparo Spontini, der seit 1803 in Paris lebte, eine Gesangsschule verfasst, die den neuen Anforderungen des dramatischen Gesangs Rechnung trug. Dabei knüpfte er an den Kompositionsstil Glucks an, dessen durchkomponierte Opern mit großangelegten Szenen und orchesterbegleiteten Rezitativen einer größeren Kraftentladung, dafür aber einer geringeren Koloraturfähigkeit bedurften. Arnold Geering beschrieb Spontinis Gesangsschule wie folgt:

*Haltetöne und ungewöhnliche Intervallsprünge bereiten auf den Vortrag der breiten ausdrucks-geladenen Gesänge der Konsulats- und Kaiserzeit vor und entwickeln die erhöhte Stimmstärke und die dramatische Energie, die durch die verstärkte Sonorität des Opernorchesters bedingt waren*<sup>113</sup>.

Um 1803/4 entstand die *Méthode de chant du Conservatoire de musique* von Bernardo Menzocchi und Langlé, welche Elemente der französischen Schulen von Bérarf und Bacilly mit Vokalisieren aus den italienischen Schulen verband, außerdem waren zeitgenössische Komponisten wie Cherubini oder Méhul als Autoren beteiligt. Man kann hier von einer Verquickung mehrerer Strömungen sprechen, welche den Deklamationsstils „alla française“, jedoch mit der erforderlichen Stimmkraft, mit der Beweglichkeit der altitalienischen Schule zu vereinigen suchte. Der bereits erwähnte Crescentini wirkte von 1816 bis zu seinem Tod als Gesangslehrer, vorrangig in Neapel. Unter anderen unterrichtete er auch Isabella Colbran, die 1822 Rossinis Ehefrau wurde. Diese Beziehungen sind aussagekräftig: Im Jahr 1824 war Rossini nach Paris übersiedelt, wo er, Anhänger der alten Gesangsschule, die Entwicklung des neuen Gesangsstils miterlebte, den er selbst wenig schätzte. In Paris kam der dramatisch ausladende Gesangsstil in Mode und wurde in großen historischen Opernstoffen präsentiert, zu deren Vertretern Auber (seit 1825), Meyerbeer (seit 1831), Bellini (seit 1833) und Donizetti (zwischen 1835 und 1840) gehörten. Auch Rossinis *Guillaume Tell* (uraufgeführt in Paris 1829) ist dem Sujet der großen historischen Oper verpflichtet, und mit diesem Werk ist das spektakulärste Moment in der Entwicklung des dramatischen Gesangs verbunden, obwohl Rossini seine Oper gar nicht in diesem Stil vorgetragen hören wollte. Es war der Tenor Gilbert Duprez (1806–1891), der 1837 in Rossinis *Guillaume Tell* mehrere hohe C<sup>2</sup>s nicht wie bislang üblich im klangvollen Falsett, sondern

---

<sup>113</sup> A. Geering: *Gesangspädagogik*, a. a. O., Sp.1924.

*di petto*<sup>114</sup> sang. Charakteristisch ist, dass diese Töne nicht etwa innerhalb von Koloraturen auftreten – die gesamte Partie des Arnold ist nicht ausgeziert –, sondern *ausgehaltene* Töne sind. Rossinis Missfallen über diese Art der Stimmgebung, seine Ansicht, dass die Ideale der klassischen Gesangsschule auf diese Weise verloren gingen<sup>115</sup> steht in paradoxem Verhältnis zu der Tatsache, dass diese Entwicklung eben mit seiner letzten Oper so eng verbunden ist. Thomas Seedorf bemerkte hierzu:

*Duprez' Vorstoß stellt indessen nur die zur Sensation hochstilisierte Spitze einer Tendenz dar, die schon einige Jahre zuvor eingesetzt hat und als Dramatisierung des Singens bezeichnet werden kann. Nicht mehr allein der wohlgeformte, schöne, gleichsam ästhetisch stilisierte Ton war in den Opern der auf Rossini folgenden Generationen romantischer Komponisten sowohl in Italien wie auch in Frankreich gefordert, sondern eine realistischere und eruptivere Form der stimmlichen Äußerung [...].*<sup>116</sup>

In Hinblick auf *gleichsam ästhetisch stilisierte* Töne schrieb die Autorin Simone Waigel in dem Aufsatz *Klangideal und Vortragskunst*<sup>117</sup>, dass der *Stimmklang als Träger des Gefühlsausdrucks* zur Zeit Tosis (seine *Oppinioni* erschienen 1723) eine *noch nicht in Mode gekommene Entdeckung* gewesen wäre. Was sich in den beiden Zitaten andeutet ist letztlich ein Hinweis darauf, dass die Veränderung des Gesangsstils seit 1800 mit einer veränderten Rezeption von Musik ganz allgemein zusammenfällt. Die Begeisterung für einen *realistischen und eruptiveren* (Seedorf) Vortragsstil läßt sich nicht nur mit dem Reiz des Neuen erklären. Das Realistische des Vortrags verwischt die Grenze zwischen Kunstwerk und Zuhörer, der sich sozusagen in seiner eigenen Sprache angesprochen fühlt. Dabei stellt sich die grundsätzliche Frage, ob die scheinbar unmittelbare Beteiligung am Kunstwerk positiv gewertet, oder ob das Urteilsvermögen durch mangelnde Distanz getrübt wird. Trotz mancher Ablehnung des neuen Gesangsstils war dessen Entwicklung nicht aufzuhalten, die Nachfrage nach dem neuen Sängertypus wuchs, die Einführung bestimmter Stimmfächer, in der Regel leicht, lyrisch und dramatisch, begann. Die Rolle der Männer war eine ganz veränderte: Nach hundertfünfzigjähriger Dominanz der Kastraten war nun die Nachfrage nach – man darf hier einmal das klischeehafte Wort verwenden – „echten“ Männern, namentlich Tenören, gekommen. Waren die Ideale der früheren Gesangsschulen die Beweglichkeit und der Farbenreichtum der Stimme, so ging es nun um ein eher monochromes Singen, das sich weniger in großen musikalischen Zusammen-

<sup>114</sup> T. Seedorf: *Singen (Historische Aspekte)*, a. a. O., Sp. 1456. Unter *di petto*, also mit Bruststimme, ist ein wesentlich größerer Anteil an schwingender Masse zu verstehen. Siehe dazu S. 41f. dieser Schrift *Register*.

<sup>115</sup> Ebd.

<sup>116</sup> Ebd.

<sup>117</sup> In: *vox humana*, Fachzeitschrift zu Pädagogik, Kunst und Physiologie von Stimme, Sprache und Gesang; gemeinsam herausgegeben vom Bundesverband Deutscher Gesangspädagogen und der evta-austria bund österreichischer gesangspädagogen, Jahrgang 3, Heft 2, Oktober 2007, S. 25 – 31, S. 24.

hängen als in einzelnen Tönen repräsentierte. Die Kunst der Auszierung war seit Mitte des 19. Jahrhunderts fast ausschließlich Frauenstimmen vorbehalten, während man sich allgemein um einen dramatischeren Vortragsstil bemühte. Für viele Autoren ist damit der Niedergang der Gesangkunst endgültig besiegelt:

*Die Abschaffung des Koloraturgesangs für Tenor, Bariton und Baß hielt die Sänger auch von dessen Studium ab, was verheerende Folgen in bezug auf die Spontaneität der Tonerzeugung und die Geschmeidigkeit und Weichheit des Tons zeigte. [...] Der Kult einer unmittelbaren und feurigen Expressivität brachte es mit sich, dass vor den stimmlichen und virtuoson Qualitäten gewisse darstellerischen Fähigkeiten Vorrang erhielten, daß auch die Sängerinnen das harte Studium der Kehlfertigkeit vernachlässigten, und sich bei den Interpreten – neben den athletischen Darbietungen der beinahe bis zum Ersticken ausgehaltenen hohen Töne – allzu theatrale Akzente und Phrasierungen einbürgerten.<sup>118</sup>*

Aus dem Jahr 1845 stammt die Äußerung Heinrich Mannsteins, welche die Verlagerung des Wertmaßstabes von einer gut geschulten hin zu einer nur schönen Stimme beinhaltet:

*Die Ansprüche, welche demnach ein Gesangslehrer ehemals an einen Schüler machte, weichen von den heute zu stellenden ab. Sonst musste ein Schüler seinen Beruf zur Kunst durch eine ausgezeichnete Stimme documentieren, d. h. die Stimme musste äussertst klangvoll, stark, gleichmäßig, wohllautend und von weitem Umfange seyn. In unserer Zeit werden viele beschränkte Stimmen einzig durch ihren natürlichen Wohllaut berühmt.<sup>119</sup>*

In diesem Zusammenhang erinnert man sich, dass Agricola die Bezeichnung *Belcanto* durchaus despektierlich meinte (1757):

*Von manchen süßen Herren unter den Sängern, die mehr auf eine angenehme Leibesstellung, als auf eine gute Art zu singen bedacht gewesen, pflegen die Wälschen zu sagen: canta bello anstatt canta bene.<sup>120</sup>*

Es scheint mir bezeichnend, dass der ehemals abwertende Begriff *Belcanto* ausgerechnet mit Beginn des 19. Jahrhunderts als Inbegriff von qualitativem Singen eingeführt wurde, zu einer Zeit nämlich, als die Worte *schön* und *gut* andere Inhalte bekamen, als sie im 18. Jahrhundert noch hatten: War hier eine gewisse Künstlichkeit durchaus positiv gemeint – wie sonst hätten Kastraten so erfolgreich sein können –, so hatte man dort ein Interesse nicht Abbildungen, sondern offenbar reale Gefühlserlebnisse mitzuerleben. Es bleibt eine grundsätzliche Frage, in welchem Verhältnis Kunst und Natur bzw. Natürlichkeit zueinander stehen mögen. Auch der „realistische“ Vortragsstil ist ja letztendlich nichts anderes als ein ästhetisches Konzept.

<sup>118</sup> Rodolfo Celetti: *Geschichte des Belcanto*, Kassel, Basel 1989, S. 202.

<sup>119</sup> H. F. Mannstein: *Geschichte, Geist und Ausübung des Gesanges*, a. a. O., S. 142.

<sup>120</sup> J. F. Agricola *Anleitung zur Singkunst*, a. a. O., S. 44.

### *Manuel Garcia jr.*

Der Wohlklang des 19. Jahrhunderts, weiter oben wurde es bereits erwähnt, war vor allem dunkler und kräftiger als in früheren Zeiten. Dieser wurde damals als *voix sombrée*<sup>121</sup> oder auch *voix couverte*<sup>122</sup>, in Deutschland mit dem Ausdruck *gedecktes Singen*, bezeichnet. Dieser Klang wurde nicht nur als schöner und natürlicher empfunden, sondern war auch eine äußere Notwendigkeit geworden, da das Gleichgewicht zwischen Singstimme, Orchester und Raum neu hergestellt werden musste. Stimmphysiologen und Gesangslehrer beschäftigte nun die Frage, wie es möglich sei, solche Töne zu produzieren. Wie immer lässt sich nicht genau sagen, wer als erster die Antwort fand. Ferrein hatte bereits 1741 entscheidende Forschungen betrieben. Nun endlich wurde allgemein die Stimmfunktion akzeptiert, bei welcher beim Hinaufsingenden der Kehlkopf tiefer sinkt, wobei sich der Vokaltrakt nach unten in Richtung der Luftröhre erweitert. Dabei hebt sich das Gaumensegel, so dass also auch eine Erweiterung nach oben in die Richtung des Nasenrachenraums geschieht, außerdem kann die Mundhöhle durch die Lippen verlängert werden: Die lächelnde Mundstellung der Kastraten wurde durch die Rundung der Lippen ersetzt, der Gesangspädagoge Lamperti sprach von der *Blume der Lippen*<sup>123</sup>. Es war Manuel Garcia jr. (1805–1906), der in Paris in den 1840er Jahren öffentliche Vorträge über diese Art der Stimmgebung hielt, verbunden mit Demonstrationsunterricht an seinen Schülern. 1855 schließlich, diesmal vor der Königlichen Akademie in London, berichtete Garcia erstmalig von seinen Erfahrungen mit dem von ihm erfundenen Kehlkopfspiegel<sup>124</sup>. Dabei hatte Garcia erstmals die Stimmlippen im Moment einer Klangerzeugung beobachten können und seine Vermutung bestätigt gesehen, dass nicht nur die Raumverhältnisse um den Kehlkopf herum, also der vergrößerte Resonator, für die veränderte Stimmgebung verantwortlich ist, sondern das Schwingungsmuster der Stimmlippen selber. Zum ersten Mal in der Geschichte des Gesangs wurde nun der Fokus verlagert vom Klanglichen und der Resonanz hin auf die Funktion der Stimmlippen und des Kehlkopfs. Das Tiefstellen der Kehle und der so genannte *Coup de glotte*<sup>125</sup> (Glottischlag), also der feste Stimmeinsatz, bei welchem die Stimmlippen deutlich spürbar sind, wurden sozusagen das technische Markenzeichen der neuen Schule. Zum ersten Mal, jedenfalls mit solcher Intensität, galt das gesangstechnische Interesse der Stimmfunktion, dem physiologischen Ablauf der Tonerzeugung. Diese war längst nicht mehr so stark eingebunden in einen musikalischen oder zumindest ästhetischen Zusammenhang, wie es in den alten Schulen üblich war. Die getrennte Betrachtung von physiologischen und künstlerischen Erscheinun-

<sup>121</sup> Peter-Michael Fischer: *Die Stimme des Sängers*, Stuttgart, Weimar 1993, S. 180.

<sup>122</sup> A. Reinders: *Atlas der Gesangskunst*, a. a. O., S. 175.

<sup>123</sup> Ebd., S. 173.

<sup>124</sup> Ebd., S. 175.

<sup>125</sup> Ebd., S. 175.

gen, die Martienßen-Lohmann als eigentliche Ursache der Krise innerhalb der Gesangskunst ansah, begann zeitlich spätestens im Jahr 1855, in welchem Garcia den von ihm entwickelten Kehlkopfspiegel der Weltöffentlichkeit vorstellte.

Manuel Garcia jr. lebte von 1848 bis zu seinem Tod (1906) in London, noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts unterrichtete er. Sein Einfluss kann nicht hoch genug eingeschätzt werden, der Autor Franz Haböck bezeichnete ihn als *Columbus des Gesangs*<sup>126</sup>. Dabei sah sich Garcia jr. mit der italienischen Gesangstradition, dem Ideal einer beweglichen Stimme, eng verbunden. Noch einmal führt eine Verbindung zu Rossini: Manuel Garcia (1775–1832), der Vater von Manuel Garcia jr., war mit Rossini befreundet und zählte zu den wichtigen Tenören, die in dessen Opern mitgewirkt hatten (u. a. *Elisabetta*, Neapel 1815, *Il barbiere di Siviglia*, Rom 1817). Zeitweise hatte Garcia bei dem berühmten Tenor Giovanni Ansani (1744–1826) studiert, dessen Lehrer wiederum der althergebrachten Schulen angehörten. Garcia war der Gesangslehrer seiner Kinder, so dass Manuel Garcia jr. die Tradition der alten Schule mit den neuen Errungenschaften verband, die er teilweise selber mitentwickelt hatte. Die bekannteste Publikation Garcia jrs. ist *Traité complet de l'art du chant* (Paris 1840/1847, deutsche Ausgabe 1899 als *Garcia-Schule* von Volbach)<sup>127</sup>.

Während in Paris die *Grand opera* mit ihrem Hauptvertreter Meyerbeer (1791–1864) hervorragte, kam Italien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch Giuseppe Verdi (1813–1901) wieder große Bedeutung auf dem Gebiet der Oper zu, in Deutschland wuchs etwa zeitgleich der Ruhm Richard Wagners (1813–1883): Verdis *Nabucco* wurde 1842 in Mailand uraufgeführt, Wagners *Der fliegende Holländer* 1843 in Dresden.

Die wichtigsten Veränderungen im Gesangsstil des 19. Jahrhunderts sind in Stichpunkten:

- Größere Orchester, größere Räume verlangen größere Stimmen (lauter und dunkler).
- Stimmfunktionell gesehen wurde mit größerem Bruststimmanteil gesungen. Durch fehlgeleitete Koordination, bei welcher die Bruststimme zu weit in die obere Stimmlage (etwa über es<sup>1</sup>) gezogen wurde, kam es häufig zu Stimmschäden. Martienßen-Lohmann nahm in der Regel die Kopfstimme als Ausgangspunkt der Registerkoordination.
- Veränderte Stimmfächer: Die Kastraten kommen aus der Mode, namentlich Tenöre gewinnen an Bedeutung; Einteilung in dramatische, lyrische und leichte Stimmen.
- Immer größer werdendes Repertoire.
- Die Frage nach der Bewältigung der neuen Aufgaben rückt mitunter die Inhalte in den Hintergrund (Stimmerzeugung und Stimmkraft anstelle sängerischer Differenziertheit).

<sup>126</sup> Zitiert nach E. Haefliger: *Die Singstimme*, a. a. O., S. 85.

<sup>127</sup> Die Angaben zur Familie Garcia stützen sich auf die entsprechenden Artikel in K. J. Kutsch/L. Riemens: *Großes Sängerlexikon*, a. a. O., Band 2, S. 1262-1266.

- Praktisch alle Gesangsschulen seit 1800 versuchen eine Verbindung zu den alten Schulen herzustellen, dabei jedoch die neuen Anforderungen – größere Lautstärke, stärkere Sprachakzentuierung – zu berücksichtigen. Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts kam es jedoch zunehmend zu Einseitigkeiten, z. Bsp. beherrschten Vertreter des Wagnerfachs häufig nicht mehr den Koloraturgesang.

### ***Deutschland***

Die wichtigsten Stationen der deutschen Oper bis zu Richard Wagner sind Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Zauberflöte* (Wien 1791), Ludwig van Beethovens *Fidelio* (Erste Fassung Wien 1805), Carl Maria von Webers Opern *Der Freischütz* (1821 Berlin) und *Euryanthe* (Wien 1823) sowie Heinrich Marschners Opern *Der Vampyr* (Leipzig 1828) und *Hans Heiling* (Berlin 1833). Daneben entstand die deutsche Spieloper mit Vertretern wie Albert Lortzing und Otto Nicolai. Parallel dazu ist der *Liederfrühling*<sup>128</sup>, zunächst durch Franz Schubert, später durch Robert Schumann, Johannes Brahms und Hugo Wolf, für den deutschen Gesang von allergrößter Bedeutung. Eine weitere Rolle spielt die Gründung zahlreicher Chorgemeinschaften. Das historisch zunächst wichtigste Ereignis war Mendelssohns Aufführung von Bachs *Matthäus-Passion* 1829 in Leipzig, gefolgt von einer regelrechten Blüte des Oratoriums. Die große Anzahl an Singgemeinschaften war verbunden mit dem Erstarken des Bürgertums im 19. Jahrhundert, welches durch seine Mitwirkung in Chören zu regelrechter Identifikation mit kulturellen Inhalten fand, genauso wie für eine breitere Bevölkerungsschicht die Mitgliedschaft in Singgemeinschaften eine politische Dimension hatte. Diese Tendenz ist bis weit in das zwanzigste Jahrhundert zu beobachten und auch heute (2008) noch nicht beendet. Kurz gesagt: Es wurde mehr Vokalmusik in deutscher Sprache komponiert, mehr deutsch sprechende Menschen wollten singen – die Zeit war reif für eine deutsche Gesangsschule. Die erste deutsche Gesangsschule stammt von Peter von Winter, dessen *Vollständige Singschule* 1824 in Mainz erschien. Es war nicht das erste Mal, dass in Deutschland Sänger ausgebildet wurden, jedoch wurde nie zuvor die deutsche Sprache in solchem Ausmaß berücksichtigt. Dabei ist zu bedenken, dass zahlreiche Vokale und Konsonantenverbindungen in der deutschen Sprache existieren, die naturgemäß in den italienischen Gesangsschulen nicht berücksichtigt worden waren. Peter von Winter behandelte die Sprachlaute allerdings nicht in einer Reihenfolge, bei welcher diese entsprechend ihrer Bildestellen systematisch geordnet sind, wie es vor allem Julius Hey eingeführt hatte. Sein Verdienst war es, die deutsche Sprache überhaupt in die Gesangsmethodik einzu-

---

<sup>128</sup> Dietrich Fischer-Dieskau: *Töne sprechen, Worte klingen*, Stuttgart 1985, S. 331.

bringen und auf die Notwendigkeit einer klaren, nicht dialektgefärbten Aussprache hinzuweisen. Über dem folgenden Notenbeispiel<sup>129</sup> ist zu lesen:

*Nachstehende Sing-Übungen haben vortrüglich den Zweck, den Schüler zu einer deutlichen und fertigen Aussprache, sowie zu einer angenehmen Mundart zu geleiten.*

fa sol la si do re mi fa mi re do si la sol fa  
 Eh - ret der El - tern gu - tes Wort, so al - lein nur habt ihr Glück.  
 Pre - sto qual fiore ap - pas - si - rà, nè più al - cun ti guar - de - rà.  
 mi fa sol la si do re mi re do si la sol fa mi  
 Ha, wel - che Won - ne, wel - che Lust herr - schet nun in mei - ner Brust.  
 Ma dol - ce fil - le chi lo sa, se tu a - vrai di me pie - tà.

Die Idee, anstelle von Solmisationssilben bestimmte Übungssätze, teilweise mit moralischen oder pädagogischen Inhalten, zu setzen, wurde von vielen Gesangslehrern, auch von Franziska Martienßen-Lohmann, übernommen. Ihrer Grundvorstellung von einer geistigen Haltung, die sich auf den Körper auswirkt, entsprangen ungezählte Übungen, deren Textinhalte die Schüler derart beeinflussen sollten, dass sich bestimmte Denkstrukturen im Unterbewusstsein verankern konnten, zum Beispiel<sup>130</sup>:

Der lok - ke - re Kie - fer, der lok - ke - re Kie - fer...  
 Die glän - zen - de Hal - tung, die glän - zen - de Hal - tung...  
 Ich füh - le die Räu - me, ich füh - le die Räu - me...

Die Tatsache, dass von Winter seine Schule mit lang ausgehaltenen Tönen und Schwelltönen begann, wurde zwar mehrfach als Fehlgriff gewertet, aber noch hundert Jahre später klagte Franziska Martienßen-Lohmann, dass in dem Bestreben nach großen Stimmen diese Fehlhaltung nicht auszurotten sei.

### **Richard Wagner**

Untrennbar verbunden mit der Entwicklung des deutschen Gesangs seit 1850 ist der Name Richard Wagner. Die seit Bestehen des Gesangs, besonders aber der Oper, geführte Diskussion über das Verhältnis von sprachlicher Deklamation und gesanglichem Cantabile, erhielt in Deutschland neue Aktualität. Dabei ging es nicht nur um künstlerisch-ästhetische Anschauun-

<sup>129</sup> Das Notenbeispiel stammt aus der neuen Ausgabe, die F. A. Roitzsch 1874 in Leipzig herausgegeben hatte, dort S. 71.

<sup>130</sup> Übungen dieser Art wurden mir von mehreren Gesangspädagogen aus der Martienßen-Lohmann-Schule überliefert. Siehe dazu auch die Beispiele in Gloede/Gruenhagen: *Ein Leben für die Sänger*, S. 80f.

gen, sondern um die existentielle Frage der Realisierbarkeit des Wagnergesangs. Deklamatorischer Gesang in Verbindung mit Orchesterbegleitung hatte seit Glucks Opern die Anforderungen an die Stimmkraft steigen lassen: Die Orchesterbesetzung bei Richard Wagner übersteigt die einer Gluckoper um das doppelte oder dreifache. Im *Wissenden Sänger* ist unter dem Stichwort *Wagnersänger* zu lesen:

*Von Zeit zu Zeit vollzieht sich eine Art Generationswunder innerhalb der Jahrhunderte. Wie das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert durch die Instrumentforderungen seiner Gesangskompositionen [...] damals Sänger hervorbrachte, die zuletzt nur noch gut gespielte Kehlköpfe waren und deren Virtuosität uns heute fast unfaßlich ist, so „züchteten“ die Ausdrucksforderung und das körperliche Maß der Gestalten Wagners wiederum einen völlig neuen Sängertyp, dessen Stimmvolumen, Umfang und Deklamationskraft der vormaligen Welt ebenso unfaßlich gewesen wäre.*<sup>131</sup>

Bekanntermaßen wollte Wagner in seinen Opern den Deklamationsstil mit dem „*Gesangswohl-laut*“<sup>132</sup> verbunden wissen, zu dem Franziska Martienßen-Lohmann im oben zitierten Text *die direkte Ansprechbarkeit der Stimme, das Cantabile und die gesangliche Legatolinie* rechnete: *Wie das freilich gehen sollte war eine Frage, die der Meister nicht klären konnte. Die Zeiten, in denen Komponisten sich von Sängern beeinflussen lassen wollten, waren vorbei, umgekehrt hatten die Sänger sich nun dem Willen des Komponisten zu beugen. Wagners Absicht, eine deutsche Gesangsschule auf Grundlage der deutschen Sprache*<sup>133</sup> zu gründen, ist vor allem mit zwei Namen verbunden, nämlich Friedrich Schmitt (1812–1884) und dessen Schüler, Julius Hey (1832–1909). Friedrich Schmitt hatte 1854 die *Große Gesangsschule für Deutschland* geschrieben. Darin bemühte er sich um eine sinnvolle Reihenfolge der Lernschritte – die lang ausgehaltenen Töne zu Beginn des Studiums, wie sie von Winter gefordert hatte, blieben wieder fortgeschritteneren Schülern vorbehalten – vor allem aber um eingehende *sprachgesangliche* Schulung.<sup>134</sup> 1864 ging er nach München, um bei Wagners Projekt einer deutschen Musikschule mitzuwirken, das Ganze übrigens unterstützt von König Ludwig II. Julius Hey knüpfte an den Ideen seines Lehrers an und widmete sein vierbändiges Werk *Deutscher Gesangsunterricht* (1886) weitestgehend der Ausbildung von Wagnersängern. Noch stärker als Schmitt betonte Hey die Kultivierung der Sprechstimme: Erst *nach* deren Ausbildung wollte er sich der Gesangsstimme widmen, er nannte dies den *Ausgleich des konsonantischen Unterbruchs*<sup>135</sup>.

<sup>131</sup> F. Martienßen-Lohmann: *Der wissende Sänger*, a. a. O., S. 438.

<sup>132</sup> T. Seedorf: *Singen (Historische Aspekte)*, a. a. O. Sp. 1434.

<sup>133</sup> Ebd.

<sup>134</sup> P.-M- Fischer: *Die Stimme des Sängers*, a. a. O., S. 36.

<sup>135</sup> A. Geering: *Gesangspädagogik*, a. a. O., Sp. 1929.

Dabei dürfte er Wagners Vorstellungen Rechnung getragen haben, der anlässlich des erwähnten Musikschuleprojekts an König Ludwig II geschrieben hatte:

*Der Charakter dieses Gesangs wird sich daher, dem italienischen langgedehnten Vokalismus gegenüber, als energisch sprechender Akzent zu erkennen geben, somit ganz vorzüglich für den dramatischen Vortrag geeignet sein.*<sup>136</sup>

Wenn man von einem typisch deutschen Aspekt in der Gesangspädagogik sprechen möchte, dann von der starken Einbindung der Sprechstimme – bereits 1774 hatte Hiller gefordert, dass erst die Sprechstimme, dann die Gesangsstimme ausgebildet werden müsse. Auf S. 45/46 dieser Studie (Resonanz/Sprache) wurde ausgeführt, dass nach neueren Erkenntnissen die Resonanz des Kunstgesangs mit dem der Sprachgewohnheit nicht verglichen werden kann. Auch Franziska Martienßen-Lohmann wusste das. Unter dem Stichwort *Sprechen und Singen* schrieb sie im *Wissenden Sänger*,

*...daß es Gesangsstudierende gibt, die erst durch Monate völliger Umstellung ihrer Art zu sprechen in die Gesangsausbildung hineingeführt werden können. Allerdings sollte dieses nicht gleich zur „Methode des Kunstgesanges aus dem Sprechen heraus“ erhoben werden.*<sup>137</sup>

Letztlich ging es nicht nur um eine didaktische Reihenfolge – erst Sprechen, dann Singen oder umgekehrt – sondern darum, die deutschen *Sprachlaute* in den Gesangsschulen angemessen zu berücksichtigen. In *Das bewußte Singen* erwähnte Martienßen-Lohmann eine Schrift des Gesangspädagogen Oskar Noe, die nach dessen Tod von seinem Schüler Hans Joachim Moser fertig gestellt wurde, *Technik der deutschen Gesangkunst*<sup>138</sup>. Dort findet sich einer der damals häufig gemachten Bemerkungen, dass die italienischen Schulen wegen der unterschiedlichen Sprache nicht als Vorbild für deutsche gelten können:

*Die alten Vokalisen müßten – wie es Julius Hey schon versucht hat – zum mindesten stark erweitert werden, besitzen wir doch im Deutschen eine sehr große Zahl von Einzelvokalen, deren jeder sorgfältigste Unterscheidung beanspruchen darf. [...] Es ist ein müßiges Beginnen, unsere Sprache „unmusikalisch“ zu schelten und mit Neid nach dem Lautstand der Italiener hinüberzuschielen. [...] Die Solfeggien allein, so unentbehrlich sie zur Erlernung des reizvollen Koloraturgesangs sein mögen, genügen nicht, um eine brauchbare deutsche Aussprache zu begründen, sondern es müssen besondere Übungen erfunden werden, um unsere „schwierigeren“ Vokale, unsere „ungesanglichen“ Konsonantenhäufungen klanglich fruchtbar zu machen.*

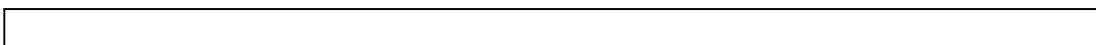
<sup>136</sup> R. Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Volksausgabe Leipzig ohne Jahreszahl, Band 8, S. 135. Zitiert nach: T. Seedorf: *Singen (Historische Aspekte)*, a. a. O. Sp. 1434.

<sup>137</sup> A. a. O., S. 361.

<sup>138</sup> Berlin und Leipzig, 1921, das folgende Zitat dort auf S. 8.

### **Julius Stockhausen**

Julius Stockhausen ist das Bindeglied zwischen italienischem Belcanto und deutschem Liedgesang. Seine Ausbildung hatte ihre Wurzeln nicht bei einer der neueren deutschen Gesangsschulen, sondern bei Manuel Garcia jr. An den Lehren der alten Gesangsschulen (1600–1780) war er überaus interessiert, laut Hugo Goldschmidt, der ihm sein Buch *Die italienische Gesangsmethode des XVII. Jahrhunderts* gewidmet hatte, einer der ersten, der an die Tradition der alten Meister konsequent anknüpfte.<sup>139</sup> Diese Aussage steht jedoch in Widerspruch zu anderen, nach denen Stockhausen die Lehre vom tiefgestellten Kehlkopf so dogmatisch vertreten habe, dass er selber und einige Schüler in Schwierigkeiten gerieten. Es wird berichtet, *dass er die schwindenden Mittel seiner Sängerstimme durch die Kunst der Sprache und des seelische bewegten Vortrags zu ersetzen suchte*<sup>140</sup>. Wie in Kapitel 3 ausführlicher zu lesen sein wird, ging Martienßen-Lohmann mit Stockhausens Gesangslehre besonders streng ins Gericht. Seine Rolle als einer der ersten bedeutenden Liedsänger bleibt jedoch unbestritten. Stockhausen versuchte die Ideale des Belcanto zu vereinen mit dem dunkleren Stimmklang des 19. Jahrhunderts und differenzierter Sprachbehandlung. Der folgende Stammbaum zeigt, dass die bedeutendsten Vertreter des deutschen Liedgesangs eine gewisse Beziehung zu Stockhausen haben. Dietrich Fischer-Dieskau, den Martienßen-Lohmann überaus schätzte<sup>141</sup> und häufig in einem Atemzug mit Messchaert nannte, sah Stockhausen, Messchaert und von Zur Mühlen als seine Vorbilder an.<sup>142</sup> Es bleibt festzuhalten, dass die Vertreter des deutschen Liedgesangs aus anderen Schulen kamen, als die des Wagnergesangs, wenn es auch gewisse Überschneidungen innerhalb der Ausbildungsmodelle gab.

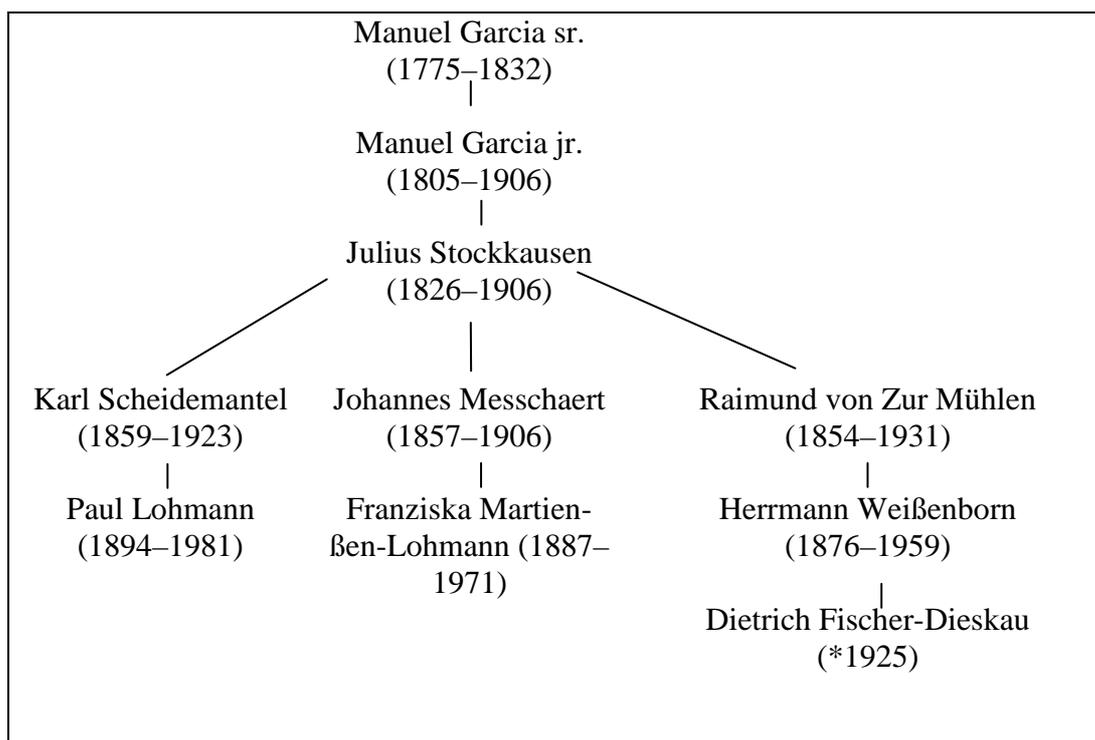


<sup>139</sup> H. Goldschmidt: *Die italienische Gesangsmethode*, a. a. O., S. 59, S. 83.

<sup>140</sup> Herbert Biehle: *Die Stimmkunst (I Geschichtliche Grundlagen)*, Leipzig 1931, S. 197. Zitiert nach: P.-M. Fischer: *Die Stimme des Sängers*, a. a. O., S. 37.

<sup>141</sup> Fischer-Dieskau hatte u. a. einen „Vorspruch“ zum *Wissenden Sänger* geschrieben.

<sup>142</sup> Dietrich Fischer-Dieskau: *Nachklang*, Stuttgart 1987, S.45.



### ***Methodenpluralismus***

Die physiologische Neuorientierung im 19. Jahrhundert beeinflusste die Gesangspädagogik maßgeblich und hatte zur Folge, dass sich viele Gesangspädagogen im Zugzwang sahen, ihre Vorgehensweise wissenschaftlich erklären zu können. Dabei war häufig von *laryngoskopischem Gesangsunterricht* die Rede, bei welchem angestrebt wurde, die mit dem Kehlkopfspiegel gemachten Erkenntnisse direkt umzusetzen. Man sah dabei die physiologische Stimmwicklung als Lernweg an, der später natürlich auch zu „schönen“ Tönen befähigen sollte, aber seinen Ausgangspunkt zunächst an einer anderen Stelle nahm. Der Gesangspädagoge Bruno Müller-Brunow benutzte 1890 als erster den Begriff *Stimmbildung* für eine Unterrichtsform, bei der es zunächst nicht um klangästhetische Vorstellungen ging, sondern um die Fähigkeit der Tonproduktion überhaupt. Daneben sind besonders zwei wissenschaftliche Strömungen zu nennen, die überaus prägend waren: Herrmann Helmholtz (1821–1894) mit seiner *Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (Braunschweig 1863, erw. 6. Aufl. 1913), welche *objektive Gesetze der Musikästhetik zu erforschen* versuchte<sup>143</sup>; zweitens Carl Stumpf (1848–1936) mit seinem Hauptwerk *Tonpsychologie* (2 Bände, Leipzig 1883–90), wobei er in *seinen Forschungen das Gewicht vom Gehörorgan auf die erleb-*

<sup>143</sup> *Riemann Musiklexikon*, a. a. O., Band 2, S. 190/191.

te Tonempfindung<sup>144</sup> verlegte. Carl Stumpfs Erkenntnisse hatten auf Franziska Martienßen-Lohmanns Gesangspädagogik einen deutlichen Einfluss. In der vorliegenden Studie können diese Strömungen nur erwähnt werden, es sei aber darauf hingewiesen, dass Naturwissenschaft und Kunst im jungen 20. Jahrhundert in einer Art aufeinander trafen, welche sich von der früheren Zeiten unterscheidet. Sänger suchten unmittelbaren Rat und Lösungsvorschläge bei der Bewältigung von stimmlichen Aufgaben, die mitunter *schwere Schädigungen*<sup>145</sup> mit sich gebracht hatten. So wurden die Wissenschaften in praktische künstlerische Fragen involviert, was einer Umkehrung der früheren Verhältnisse gleichkommt: Hatten früher die Wissenschaftler versucht *nachzuvollziehen*, worin die Fähigkeiten der Sänger lagen, so entstanden nun im *Voraus* Theorien, was man tun sollte, um Singen zu können. Diese grundsätzliche Verdrehung sah Franziska Martienßen-Lohmann letztlich als das Problem der Zeit an, wohingegen viele ihrer Zeitgenossen meinten, sich nur für die richtige Methode entscheiden zu müssen. Arnold Geering beschreibt den Zustand zu Beginn des 20. Jahrhunderts als den einer *Desorientiertheit in der Gesangspädagogik*:

*Jeder Gesangspädagoge suchte seine eigenen Erfahrungen wissenschaftlich zu begründen, und von jeder neuen Erkenntnis der Stimmphysiologie wurde eine neue Methode, ein neues zentrales Prinzip abgeleitet, was zur Verwirrung der Gesangsbeflissenen und zu unfruchtbaren Methodenstreitigkeiten führte.*<sup>146</sup>

Der berühmteste Methodenstreit aus dem Beginn des 20. Jahrhunderts ist jener zwischen den Anhängern der *Staumethode* (George Armin: *Das Stauprinzip oder die Lehre von dem Dualismus der menschlichen Stimme*, Leipzig 1905) und denen der *Minimalluftmethode* (Paul Bruns: *Minimalluft und Stütze*, Berlin 1906). Armin und Bruns wurden dabei als Antipoden mit gegensätzlichen Ansichten gesehen. Was beide gemeinsam haben ist erstens die Verhaftung in einem bestimmten Konzept, zweitens der stimmphysiologische Ausgangspunkt, bei dem in erster Linie das Verhältnis von Stimmlippen und Atemdruck interessierte. Lediglich die jeweilige Sichtweise, von welchem Verhältnis gesangspädagogisch auszugehen sei: hier Luftfluss und Kopfstimme (Bruns), dort Luftdruck und Bruststimme (Armin), war gegensätzlich. In der Nachfolge des laryngoskopischen Unterrichts war die Fixierung auf stimmphysiologische Aspekte als eigentliche Ursache des Gesangs typisch. Franziska Martienßen-Lohmann hingegen vertrat vehement den Standpunkt, dass die Bewusstheit eines Sängers nicht auf die Stimmfunktion zu lenken sei, sondern in erster Linie auf Stimmklang und Resonanz, also das Resultat der Stimmfunktion. Am Rande sei bemerkt, dass in den Schulen von Bruns und Armin praktisch

<sup>144</sup> Ebd., Band 4, S. 208.

<sup>145</sup> F. Martienßen-Lohmann über Wagnersänger. *Der wissende Sänger*, a. a. O., S. 439.

<sup>146</sup> A. Geering: *Gesangspädagogik*, a. a. O., Sp. 1929.

kein Wort über Musik geschrieben steht, sondern beinahe ausschließlich funktionelle Studien beschrieben werden. Erst am Ende seines Buchs *Minimalluft und Stütze* machte Bruns ein paar musikalische Bemerkungen, jedoch unter der bezeichnenden Überschrift *Die menschliche Stimme im Kampf gegen das Orchester und Inszene*.<sup>147</sup>

Durch die beiden Kriege konnten Bestrebungen, bei denen sich Gesangspädagogen, Sänger und Stimmforscher auf internationalen Kongressen trafen, um sich in bestimmten Fragen zu einigen, nicht zu Ende geführt werden.<sup>148</sup> Im Vorwort zum *Wissenden Sänger*<sup>149</sup> betonte Franziska Martienßen-Lohmann ausdrücklich, dass sie mit ihrem Buch an die erwähnten Bemühungen der Vorkriegszeit anknüpfen wollte.

### 3. Alte und neue Schulen – Nähe und Distanz

Im letzten Kapitel wurde dargestellt, dass die einschneidenden Veränderungen im 19. Jahrhundert Einflüsse auf die Gesangspädagogik hatten, welche nicht ohne weiteres an die circa zweihundertjährige Tradition seit 1600 anknüpfen konnte. Alle neueren Gesangsschulen seit 1800 versuchten auf sozusagen eklektische Weise, Altes mit Neuem zu verbinden. Eine wesentliche Veränderung mit internationaler Dimension, welche Sänger betraf, war die Entwicklung vom virtuosen zum expressiven Gesangsstil mit den gesteigerten Lautstärkeverhältnissen. Ein speziell deutsches Problem war der deklamatorische Gesangsstil in Richard Wagners Musikdramen, der als eigentliche Ursache der Entstehung einer originär deutschen Gesangsschule anzusehen ist. Nicht zuletzt deutsch-nationale Bestrebungen wollten bei der Kultivierung einer deutschen Gesangsschule die italienische Tradition ignorieren, wohingegen Franziska Martienßen-Lohmann sich ausdrücklich zu den Werten dieser Schule bekannte:

*Wagners Forderungen an die deutsche Sängervelt haben diese Fragen [der Sprachtechnik, Anm. S. E.] zuerst ins Licht gerückt. Der Konsonantismus der deutschen Sprache, der bis dahin von den Sängern auf Grund der vorherrschend instrumentalen italienischen Gesangsausbildung als ein schweres Hindernis empfunden wurde, ist seitdem zur Grundlage einer spezifisch deutschen Stimmschulung gemacht worden, die sich anfangs bewußt in schroffem Gegensatz zur bis dahin alleingültigen italienischen stellte. Bei derartigen Umwälzungen wird bekanntlich oft das Kind mit dem Bade ausgeschüttet.*<sup>150</sup>

Die Schule Franziska Martienßen-Lohmanns vereinigte die wesentlichen Elemente der italienischen Schule, Tonbildung und Legato, mit denen sprachlichen Übungen der deutschen Ge-

<sup>147</sup> Paul Bruns: *Minimalluft und Stütze*, zweite erweiterte Auflage, Berlin 1929, S. 104.

<sup>148</sup> A. Geering: *Gesangspädagogik*, a. a. O., Sp. 1930.

<sup>149</sup> A. a. O., S. 8. Siehe auch S. 34 der vorliegenden Schrift.

<sup>150</sup> F. Martienßen: *Stimme und Gestaltung*, a. a. O., S. 79.

sangsschulen, namentlich Julius Heys. Dabei betrieb sie in der Regel keine Sprecherziehung, sondern ließ Stimmübungen nicht allein auf Solmisationssilben, sondern auf Übungssätzen aus Heys Schulwerk singen. Regelmäßig erfand sie auch eigene Texte, die sie auf die Individualität des jeweiligen Schülers abstimmte. Ein wesentlicher Aspekt ihrer Schule ist die Berücksichtigung wissenschaftlicher Erkenntnisse, sowohl aus der Stimmphysiologie als auch der Psychologie (siehe dazu Kapitel 4). Obwohl sie ein reges Interesse an den Wissenschaften hatte, grenzte sie sich gleichzeitig energisch gegen Schulen ab, welche künstlerische Phänomene in wissenschaftlicher Weise vollständig zu ergründen suchten. Eben hier ist es nicht ganz einfach, Franziska Martienßen-Lohmanns Standpunkt darzulegen, da sie in ihren Schriften regelmäßig die beiden Spuren der objektiven Erkenntnis und der subjektiven Wahrnehmung miteinander verquickte. Die erwähnten Veränderungen seit etwa 1800 brachten es mit sich, dass die Fragen nach der physiologischen Seite der Tonproduktion und der physischen Belastbarkeit von Sängern sich mitunter verselbstständigten. Hierin lässt sich eine Entfremdung sehen, bei der Körper und Geist als zwei getrennte Größen betrachtet werden. Das Ideal eines gut funktionierenden Mechanismus, wie man ihn bei einer Maschine anstrebt, wird direkt auf den Menschen übertragen. Der Ansatz Franziska Martienßen-Lohmanns ist nicht zuletzt als Reflex auf eine solche Spaltung zu sehen und kann mit dem Schlagwort „ganzheitlich“ umrissen werden. In den alten Schulen glaubte sie eine Ganzheitlichkeit stärker zu entdecken als in vielen zeitgenössischen, außerdem glaubte sie an Werte, welche die Zeiten überdauern und letztlich unumstößlich sind: *Es gibt nur eine wahre Art zu singen*<sup>151</sup>. So stellte sie ihren Lehrer Johannes Messchaert in einen direkten Kontext zu den großen Gesangsschulen früherer Zeiten, vielleicht wollte sie auch ihre eigenen Schriften in einer Linie mit Vorgängern wie Tosi oder Caccini sehen.

Im folgenden sind drei Themenbereiche ausgewählt, die Franziska Martienßen-Lohmann in ihrer Schule ganzheitlich sah,

- Theorie und Praxis
- Geist und Körper
- Wort und Ton.

---

<sup>151</sup> F. Martienßen: *Die echte Gesangkunst.*, a.a.O., S.7.

### 3.1. Theorie und Praxis

In der Einleitung zu *Die echte Gesangkunst*<sup>152</sup> stellte Franziska Martienßen die Frage, wie es überhaupt zu einer Trennung zwischen Theorie und Praxis kommen konnte und wie es möglich war, dass sich einzelne methodische Ansätze widersprachen, wo es doch letztlich nur um das Resultat gehen könne. Ihre Standpunkte lassen sich folgendermaßen skizzieren:

- Eine Theorie ist soviel Wert, wie die praktische Anwendung sie bestätigt.
- Diese Bestätigung ist allein in der lebendigen Kunstaübung, in der Fähigkeit großer Sängerinnen und Sänger zu finden.
- Von hier aus kann auf die Theorie, die Gesangstechnik geschlossen werden, nicht umgekehrt.

Die Sängerpersönlichkeit, die sie hier im Blickpunkt hatte und im weiteren Verlauf ihres Buches genau analysierte, war ihr Lehrer Johannes Messchaert. Dabei wollte sie teilweise die technischen Ursachen von Messchaerts Fähigkeiten erklären, sowie seine Kunst und seine persönliche Einstellung darstellen. Die Analyse schien ihr umso wichtiger, als die „alten“ Gesangsschulen zwar teilweise in schriftlicher Form überliefert waren, deren Qualität aber nicht an einem lebendigen Beispiel vorgeführt werden konnte. Je größer die zeitliche Distanz zu den alten Schulen wurde, desto mehr wurde zur Theorie, was ursprünglich praxisorientiert war:

*Dieser Gegensatz zwischen Theorie und Praxis ist so rätselhaft nicht wie er scheint. Ein Blick auf die Geschichte der Gesangkunst gibt hier den Aufschluß. Denn die Geschichte der Gesangkunst beschränkt sich als Sondergebiet in der Hauptsache auf die historische Darstellung der Gesangstile, bleibt naturgemäß da aufs engste mit der allgemeinen Musik-, Stil- und Kompositionsgeschichte verknüpft und hat nicht die Kraft, sich auf eigene Füße zu stellen: Ihr fehlt das eigentliche Rückgrat, die Geschichte der großen Sängerpersönlichkeit als solche. Und hier ist der Punkt, wo die tatsächliche innere Verbindung zwischen Theorie und Praxis verlorengegangen ist.*<sup>153</sup>

Bei der Betrachtung ihres Lehrers Messchaert stellte sie dar, was in ihren Augen die *echte Gesangkunst* ist und was einen echten Gesangkünstler in jeder Beziehung ausmacht. In den Schriften der altitalienischen Schulen, in denen sich einige Beschreibungen großer Sängereleistungen finden, entdeckte sie Parallelen zum Erscheinungsbild ihres Lehrers .

---

<sup>152</sup> A. a. O., S.7-14.

<sup>153</sup> F. Martienßen: *Die echte Gesangkunst.*, a.a.O., S.7/8.

*Gelänge es, anstatt subjektiver Methoden die großen Sängerpersönlichkeiten selbst analytisch zu fassen[...], so wäre einer neuen fruchtbaren Epoche der Gesangswissenschaft der Weg gebnet.*<sup>154</sup>

Franziska Martienßen-Lohmann dürfte hier ganz bewusst den Ausdruck *Gesangswissenschaft* gewählt haben, bei der also in *wissenschaftlicher* Weise Erfahrungswerte berücksichtigt werden sollten:

*Die eigentliche italienische Schulung war so ganz auf Erfahrung und wirkliches stimmbildnerisches Wissen gegründet[...], daß es für die immer wieder zu fordernde deutsche Gesangsausbildung von größtem Wert sein kann, den Studiengang der Italiener, ihre „Methodik“, genau zu betrachten. [...] Dies geschehe nicht etwa in blinder Anhänglichkeit an geheiligte Überlieferungen, sondern in der einfachen Erkenntnis, daß von den beiden Schwestern Erfahrung und (untersuchende) Wissenschaft, die ältere der jüngeren doch oft weit voraus ist.*<sup>155</sup>

Dem allgemeinen Wissenschafts- und Fortschrittsglauben hielt sie entgegen, dass bestimmte Werte die Zeiten überdauern. Sie hielt es für eine

*...Tatsache, daß die wirklich hervorragenden Sänger alle gleichermaßen einen Kanon des schönen Singens, des idealen Tones in sich zu haben scheinen, der ihrer Art zu singen einen gemeinsamen Stempel aufdrückt, sodaß immer wieder im Hinblick auf die wirklich Großen der Gedanke unabweisbar bleibt: Es gibt nur eine wahre Art zu singen.*<sup>156</sup>

Die Autorin ging sicherlich nicht davon aus, dass ein bestimmtes Klangideal die Zeiten überdauert, sondern davon, dass die unmittelbarste Wirkung der Stimme zu allen Zeiten ihr Klang gewesen ist. Ganz offensichtlich ist ihre Wertorientiertheit an Kunst und künstlerischer Leistung, die sie für unantastbar hielt. Das Wort von der einzig *wahren Art zu singen* bezieht sich auf bestimmte Grundtendenzen, die sie bei allen großen Sängern beobachtete, nicht etwa auf einen allgemeingültigen Lernweg. Franziska Martienßen-Lohmanns Vorstellung von einer vollendeten Gesangkunst ist so eng mit ihrer Darstellung Johannes Messchaerts verknüpft, dass hier seine Biographie eingefügt wird.

---

<sup>154</sup> Ebd., S.8.

<sup>155</sup> F. Martienßen: *Das bewußte Singen*, a. a. O., S.129.

<sup>156</sup> F. Martienßen: *Die echte Gesangkunst.*, a.a.O., S.7.

### **Johannes Messchaert**<sup>157</sup>

Johannes Messchaert (Bariton) wurde am 22. August 1857 in Hoorn (Holland) geboren. Er erhielt in seiner Jugend Violinunterricht, wollte aber ursprünglich gar nicht Musiker, sondern Blumenhändler werden. Als er 1875 in Arnheim in einer Gärtnerei angestellt wurde, trat er im selben Ort der *Arnhemsche Orkestvereniging* bei, wo er als Geiger mitspielte, aber gelegentlich auch sang. Der Leiter der Orchestervereinigung erkannte sehr bald die stimmliche Begabung Messchaerts und konnte dessen Vater überzeugen, seinen Sohn ein Gesangsstudium absolvieren zu lassen. So ging Messchaert 1877 zunächst nach Köln, wo er bei Karl Schneider Gesangsunterricht, bei Ferdinand Hiller Dirigier- und Kompositionsunterricht erhielt. 1879 wechselte er an das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main, wo er bei Julius Stockhausen Gesang, bei Joachim Raff Komposition und bei Hugo Hermann Violine studierte. Johannes Messchaert hatte eigenen Berichten zu Folge eine günstige Naturveranlagung, so dass er bestimmte technische Schwierigkeiten erst bei seinen Schülern kennen lernte.

*Wenn Messchaert auch seine Schüler stets zu Atemübungen anhält, so gesteht er doch selbst zu, daß er solche nie in seinem Leben gemacht habe. „Mir hat es nie jemand gezeigt, ich habe es immer so gemacht, und es ist mir recht schwer geworden, an anderen zu begreifen – wie schwer es eigentlich ist.“*<sup>158</sup>

Die Studienzeit bei Julius Stockhausen betrug nur knappe zwei Jahre (wie übrigens Stockhausens Lehrzeit bei Manuel Garcia ebenso kurz war), so dass man nicht von einem regelrechten Gesangsstudium bei diesem sprechen kann, sondern es sich eher um einen gewissen Feinschliff gehandelt haben dürfte: *Gerade inbezug auf die sprachliche Schulung gedenkt er auch immer dankbar seines großen Lehrers Stockhausen.*<sup>159</sup> Zur weiteren Ausbildung ging Messchaert nach München, wo er sich vorwiegend mit Operngesang und dramatischer Darstellung beschäftigte, allerdings in seinem weiteren Leben nahezu keine Oper mehr singen sollte. In München machte er 1881 sein Examen, um anschließend nach Amsterdam zu gehen, wo er Mitglied des a capella-Chors von Daniel de Lange wurde, gleichzeitig als Gesangspädagoge an der Toonkunst-Musiekschool wirkte. Bis 1895 blieb er in gleicher Eigenschaft in Amsterdam, wo die Toonkunst-Musiekschool in ein Konservatorium umgewandelt wurde, zu dessen Gründungsmitgliedern er gehörte. Dort lernte er den Komponisten und Pianisten Julius Röntgen (1855–1932)

<sup>157</sup> Die biographischen Angaben zu J. Messchaert stützen sich auf folgende Artikel: Eduard Reeser: *Messchaert*-Artikel in: F. Blume (Hrsg.): *MGG*<sup>1</sup>, a. a. O., Band 9, Sp. 146f.; T. Seedorf: *Messchaert*-Artikel in: L. Finscher (Hrsg.): *MGG*<sup>2</sup>, a. a. O., Personenteil Band 12, Sp 61f.; *Messchaert*-Artikel in: K. J. Kutsch/L. Riemens: *Großes Sängerlexikon*, a. a. O., Band.3, S. 2341-2343.

<sup>158</sup> F. Martienßen: *Die echte Gesangskunst.*, a.a.O., S. 19f.

<sup>159</sup> Ebd., S. 78.

kennen, der bereits seit 1878 in Amsterdam tätig war. Mit Röntgen, der auch häufig mit Stockhausen konzertierte hatte, bildete er seit den 1880er Jahren ein Liedduo, das bis 1920 existierte. Messchaert war einer der erfolgreichsten Konzertsänger seiner Zeit, neben seinen Leistungen als Liedsänger waren vor allem seine Verkörperung des Christus in der *Matthäus-Passion* sowie der Titelpartie in dem Oratorium *Elias* berühmt. Trotz seiner internationalen Karriere als Sänger behielt Messchaert immer einen Posten als Gesangslehrer, 1905 ging er als Nachfolger Stockhausens nach Frankfurt, gab diese Stellung 1909 bereits wieder auf, folgte jedoch 1911 einem Ruf nach Berlin, wo er bis 1919 lehrte. Anschließend ließ er sich in Zürich nieder, wo er von 1920 bis zu seinem Tod im Jahr 1922 am Konservatorium unterrichtete. Messchaert starb an den Folgen einer Blindarmoperation in einem Sanatorium in Küsnacht. Da sich Messchaert weigerte, Tonaufnahmen zu machen, ist die Darstellung Franziska Martienßen-Lohmanns in ihrer Schrift *Die echte Gesangkunst* eine der wenigen Quellen, aus denen man sich eine Vorstellung von Messchaerts Stimme machen kann. In Kutsch/Riemens Gesangslexikon werden die *Schönheit und Tonfülle* seiner Stimme, die *Feinheit seiner Diktion* und die *Reichhaltigkeit seiner Ausdrucksskala* hervorgehoben. Dietrich Fischer-Dieskau schrieb in seinen Lebenserinnerungen *Nachklang*, dass er in seinen frühen Jahren häufig von älteren Konzertbesuchern angesprochen worden wäre, er *sänge in der Art Messchaerts*<sup>160</sup>, so dass die frühen Liedaufnahmen Fischer-Dieskaus offenbar am ehesten einen Eindruck geben, wie Messchaert gesungen haben könnte. Die Kunst seines nuancierten Gesangsvortrages wurde mitunter als Gegenpol zu einem Gesangsstil gesehen, bei welchem die Kraft der Stimme im Vordergrund stand. Der berühmteste Sänger seiner Zeit war, nicht zuletzt durch seine Schallplatten, Enrico Caruso, über den Franziska Martienßen-Lohmann im Jahr 1923 äußerte, er sei *in erster Linie Materialsänger – freilich welchen Materials! – gewesen*<sup>161</sup>. Heinrich Schenker (1868–1935), der mit Röntgen gut befreundet war und häufig die Konzerte von ihm und Messchaert besuchte, erwähnte in einem Brief an Joachim von Cube aus dem Jahr 1928 die Namen Messchaerts und Carusos als gegensätzliche Sängertypen:

*Weitere Seligkeiten meines Lebens: Joachim, Meschaërt(sic!) – als Vorbilder der so schwierigen Kunst des Vortrags. Die Kunstreise mit M. verschaffte mir Einblick in die ganz einzige subtile Werkstatt dieses Sängers, den ich ohne Weiteres als den ersten Sänger aller Zeiten u. Zonen bezeichne. Er steht hoch über den stolzesten italienischen Typen aller Jahrhunderte, also einschließlich des Caruso,- leider weiß die Welt um seinen Rang noch gar nichts, sie konnte es*

<sup>160</sup> D. Fischer-Dieskau: *Nachklang*, a. a. O., S. 251.

<sup>161</sup> F. Martienßen: *Zur Psychologie der Gesangstechnik*, in: *Die Musik*, November 1923 (ohne Ortsangabe), S. 113.

auch nicht fassen, da M. nie in der Oper sang, die ja den einzigen Kunsttrog der Menge bedeutet.<sup>162</sup>

Messchaert und Röntgen waren mit den berühmtesten Musikerpersönlichkeiten ihrer Zeit bekannt: Brahms, Grieg, Strauss und Mahler sind hier zu nennen, so dass ihre Musikausübung auch unter dem direkten Einfluss der Komponisten stand, deren Werke sie vortrugen.

### ***Komponist und Sänger***

Die Einheit von Theorie und Praxis hatte ihre Ursachen nicht zuletzt in der dichten Beziehung von Komponist, Werk und ausübenden Musikern, die bis in das 19. Jahrhundert hinein völlig üblich war. In vielen Fällen waren Sänger gleichzeitig auch Komponisten und Gesangslehrer, etwa Giulio Caccini oder , zweihundert Jahre später, Manuel Garcia, beide Stammväter ganzer Generationen berühmter Sänger. Thomas Seedorf nannte die Verbindung von Komponist und Sänger *symbiotisch* und beschrieb das Verhältnis zwischen Komponist und Sänger derart, dass der Komponist die individuellen Gegebenheiten des Sängers eher zu berücksichtigen hatte, als dass sich umgekehrt der Sänger dem Komponisten anpassen musste.<sup>163</sup> Dabei kann nicht davon die Rede sein, dass Komponisten ein solches Verhältnis grundsätzlich als unangenehm empfunden hätten. Sänger wurden mitunter als kreative Mitgestalter einzelner Werke angesehen, zumal besonders Opern je nach Sängerbesetzung in unterschiedlicher Form aufgeführt wurden. Mozart soll er hier als Beispiel angeführt werden, weil Franziska Martienßen-Lohmann dessen Vokalwerke als so ideal für die Gesangsstimme empfand, dass sie ihn den *Schutzheiligen der Sänger*<sup>164</sup> nannte. Mozart komponierte zahlreichen Arien für die unterschiedlichen Sängerbesetzungen seiner Opern nach, die Solfeggien für Sopranstimme<sup>165</sup> aus den Jahren 1781/85 sind unter anderem Studien für das Sopransolo aus der Missa c-moll KV 427 (417<sup>a</sup>). Mozarts Wissen über die Fähigkeiten seiner Sänger drückt sich in seiner Bemerkung aus, *daß die aria einem Sänger so accurat angemessen sey, wie ein gutgemachtes kleid*<sup>166</sup>.

<sup>162</sup> Quelle: Internet [http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/correspondence/letter/vc\\_14\\_42928.html](http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/correspondence/letter/vc_14_42928.html). Zugriffsdatum: 04.03.08.

<sup>163</sup> T. Seedorf: *Singen (Historische Aspekte)*, a. a. O., Sp.1428.

<sup>164</sup> Artikel im Wiener Figaro 9/1957, siehe S. 32 dieser Schrift.

<sup>165</sup> *Solfeggi für Gesang* (Wien und Salzburg 1781/85) KV 393 (385<sup>b</sup>).

<sup>166</sup> Brief von W. A. Mozart an seinen Vater vom 28. 2. 1778, in: W. A. Bauer/O. E. Deutsch (Hrsg.): *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen* Bd. 2, Kassel 1963, S. 304.), zitiert nach T. Seedorf: *Singen (Historische Aspekte)*, a. a. O., Sp.1436.

### 3.2. Geist und Körper

Weiter oben (S. 67) wurde Arnold Geering zitiert, der in seinem Artikel *Gesangspädagogik* aus der alten MGG die *Desorientierung in der Gesangspädagogik, Verwirrung und unfruchtbare Methodenstreitigkeiten*.<sup>167</sup> zu Beginn des 20. Jahrhunderts erwähnt hatte. Der Methodenstreit gipfelte in der bereits erwähnten Kontroverse zwischen den Anhängern von Paul Bruns (*Minimalluft und Stütze*, 1906) und George Armin (*Das Stauprinzip*, 1905) und zog sich bis weit in das Jahrhundert hinein. Im Jahr 1938 besprach Franziska Martienßen-Lohmann in dem Artikel *Übersicht über das stimmbildnerische Schrifttum der letzten Jahre in Deutschland*<sup>168</sup> zwölf gesangspädagogische Schriften, von denen sich allein sieben auf Bruns bzw. Armin beriefen. Die Zahl an gesangspädagogischen Veröffentlichungen, die Franziska Martienßen-Lohmann rezensierte, ist überaus zahlreich. Dabei wollte sie nicht Für- oder Gegensprecherin einzelner Schulen sein, sondern suchte ein *einigendes Band* :

*Ein Band, das sowohl die längst gegebenen Tatsachen der stimmlichen Erfahrung als auch die wichtigsten Forschungsergebnisse jüngerer Datums gleichermaßen umfaßt.*<sup>169</sup>

In der Regel nannte Franziska Martienßen-Lohmann nicht die Namen einzelner Gesangspädagogen (schon gar nicht ihrer lebenden Zeitgenossen), sondern vertrat die allgemeingültige These, dass jede methodisch-einseitige Betrachtung mit einem Verlust der ganzheitlichen Sichtweise einhergeht:

*Es lag allzu nahe, in jeder neuentdeckten Teilwahrheit „die“ Lösung des Stimmproblems überhaupt zu begrüßen; und so wurden verdienstvolle, ernststrebende Forscher zu Fanatikern der Einseitigkeit. [...] Wir werden Vertretern extremer Richtungen begegnen, die mehr oder weniger auf eine Teilwahrheit, die sie an die Stelle der Ganzheit gesetzt haben, eingeschworen sind.*<sup>170</sup>

Zudem ist zu betonen, dass in strikt methodisch ausgerichteten Gesangsschulen häufig nicht nur falsche Mittel angewendet, sondern Denkmodelle für die Lösung gesangstechnischer Probleme entwickelt werden, die für Gesangsschüler, die ja auf Wege der kinästhetischen Empfindung angewiesen sind, nicht umgesetzt werden können. In solchen Fällen trennen sich Geist und Körper insofern, als das Denken nicht den gewünschten Einfluss auf den Körper nehmen kann. Die Stimmfunktion wird dann rezipiert, aber nicht sensorisch beeinflusst.

<sup>167</sup> A. Geering: *Gesangspädagogik*, a. a. O., Sp. 1929.

<sup>168</sup> Sonderdruck aus *Sprechkunst und Sprechkunde*, Band 1, (ohne Ortsangabe), Oktober 1938.

<sup>169</sup> Ebd., S.3.

<sup>170</sup> Ebd.

### ***Verselbstständigung von Ideen***

Die große Anzahl an unterschiedlichen Gesangsmethoden brachte es mit sich, dass über die Inhalte einzelner Konzepte mehr diskutiert wurde, als über deren eigentlichen Zweck. In dem Buche *Stimme und Gestaltung*<sup>171</sup> stellte Franziska Martienßen-Lohmann jedem Kapitel ein Goethezitat voran. Mit Bezug auf die Verselbstständigung bestimmter Gedanken, also Gesangsmethoden, wählte sie folgende Textstelle aus:

*Die Natur auffassen und sie unmittelbar benutzen ist wenigen Menschen gegeben, zwischen Erkenntnis und Gebrauch erfinden sie sich gern ein Luftgespinnst, das sie sorgfältig ausbilden und darüber den Gegenstand zugleich mit der Benutzung vergessen.*<sup>172</sup>

Franziska Martienßen-Lohmann kombinierte in ihrer Pädagogik die verschiedensten Elemente aus unterschiedlichen Schulen, die sie bei jedem Schüler anders anwendete. Entsprechend wehrte sie sich gegen jede methodische Zuordnung ihrer Arbeit. Als ein Beispiel für ihre ablehnende Haltung gegenüber methodischem Denken mag der Schluss ihres Buches *Die echte Gesangkunst* stehen, in welchem sie die Frage stellte, ob man sich die Kunstleistung eines Johannes Messchaert überhaupt erklären könne. Sie kam zu dem Ergebnis, dass sich das *unerhört Große* letztlich nicht in Worte fassen ließe, am allerwenigsten *mit dem Prokrustesbett eines mitgebrachten Systems*<sup>173</sup>.

### ***Veräußerlichung***

Eine Gesangspädagogik, die vorrangig das Ziel irgendeiner sängerischen Leistung hat, läuft Gefahr, nicht mehr in einem musikalisch-künstlerischem Kontext zu stehen. Die Produktion von Tönen, selbst wenn diese technisch gekonnt ist, kann zum Selbstzweck werden: Es fehlt die Individualität des Sängers und der vertiefte Bezug zur Musik. Darunter verstand Martienßen-Lohmann eine Trennung zwischen Äußerem (Körper/Tonproduktion) und Innerem (Geist/Sinn). Die erste und zweite Auflage des *Bewußten Singens* enthält ein Geleitwort von Johannes Messchaert, der sich wie folgt an den Leser wendete:

*...er wird sich freuen, über die endlich richtiggestellte Verteilung von seelischer und körperlicher Tätigkeit beim Singen und über die damit verbundene Scheidung der wegweisenden und wegversperrenden Faktoren.*<sup>174</sup>

Johannes Messchaert war für Franziska Martienßen-Lohmann die Verkörperung eines Ideals, bei welchem man eigentlich gar nicht mehr von Technik im Sinne eines Mittels sprechen kann,

---

<sup>171</sup> A. a. O.

<sup>172</sup> Ebd., S. 247.

<sup>173</sup> F. Martienßen: *Die echte Gesangkunst*, a. a. O., S. 102.

<sup>174</sup> F. Martienßen: *Das bewußte Singen*, a. a. O., zweite Auflage (siehe Fußnote 19), S. VI..

sondern diese integraler Teil der Kunst geworden ist. So wird im Idealfall Technik auch niemals eine rein funktionelle Angelegenheit sein, sondern eine persönliche, die sich in jedem Menschen neu und anders gestaltet – auch wenn bestimmte Gesetzmäßigkeiten Allgemeingültigkeit haben. In *Stimme und Gestaltung* finden sich zahlreiche Textpassagen, die diese Anschauung belegen:

*Eine Wertung und Entpersönlichung der Technik, die in keinem Verhältnis zum Ganzen der Aufgabe steht, erzeugt im Schüler einen technischen Ehrgeiz, der zum Fluch wird. Das Wesentliche wird völlig übersehen: daß jede wirklich künstlerische Leistung **eine persönliche Art der Technik** voraussetzt, die nie zur Entwicklung kommt, wenn unter Hintansetzung der künstlerischen Aufgaben „die“ Technik als allgemeingültiges mechanisches Prinzip erstrebt und behandelt wird.*<sup>175</sup>

In Hinblick auf ausgereifte Sängerpersönlichkeiten ist folgender Passus geschrieben:

*Die Trennung von Innerem und Äußerem, von Kunstwillen, Technik und Darstellung ist für den reifen Künstler im letzten Grunde gar nicht da. Der Punkt des Übergangs ist nicht festzulegen. Wenn man diese Trennung zugunsten einer klaren Darstellung doch vornimmt, vornehmen muß, so muß man sich der Gewaltbarkeit dieses Einschnitts bewußt sein und sie ausdrücklich betonen. Und man muß immer wieder hervorheben, daß in **höherem Sinne die künstlerische Technik eine persönliche** ist, daß nach Liszts berühmtem Wort der Geist es ist, der sich die Technik schafft.*<sup>176</sup>

Und noch einmal aus dem *Bewußten Singen* zitiert:

*Gesangstechnik als Wort ist ja ein Unding. In keiner Kunst ist, was immer wieder gesagt werden muß, das kleinste einzelne Materialteilchen so stark ästhetisches und Empfindungsobjekt wie im Gesange.*<sup>177</sup>

Franziska Martienßen-Lohmann berief sich mehrfach auf altitalienische Gesangsschulen, wenn sie zeigen wollte, dass die Empfindung schon zu allen Zeiten der höchste Maßstab war, dem jede Technik nur zu dienen habe. So zitierte sie folgenden Passus aus Tosis Lehrwerk, den sie als einen *Appell an Sinnesempfindung, Gefühl und Phantasie* verstand<sup>178</sup>:

*Was für ein großer Meister ist doch das Herz! Saget es selbst, geliebteste Sänger, und saget es aus schuldiger Dankbarkeit, daß ihr nicht die vornehmsten in eurer Wissenschaft geworden sein würdet, wenn ihr nicht seine Schüler wäret. Saget, daß es euch den schönsten Ausdruck, den feinsten Geschmack, die edelste Aktion und die sinnreichste Kunst gelehrt hat. [...]*<sup>179</sup>

<sup>175</sup> F. Martienßen: *Stimme und Gestaltung*, a. a. O., S. 25.

<sup>176</sup> Ebd., S. 134.

<sup>177</sup> F. Martienßen: *Das bewußte Singen*, a. a. O., S. 139f.

<sup>178</sup> Ebd., S. 140.

<sup>179</sup> Ebd. In J. F. Agricola: *Anleitung zur Singkunst*, a. a. O. zu finden auf Seite 220f.

### 3. 3. Wort und Ton

Bei der Wort-Tonbeziehung in textgebundener Gesangsliteratur gehen zwei Aspekte Hand in Hand:

1. Das Verhältnis von Vokalen und Konsonanten,
2. Der Sinn der Worte und das Verhältnis zur Musik.

Während sich zu dem ersten Punkt in den italienischen Schulen praktisch keinerlei didaktisches Lehrmaterial findet, gibt es über den sinnvollen Zusammenhang zwischen Wort und Ton reichlich Aussagen. Die ganze musikalische Gestaltung, also Dynamik, Klangfärbung, Tongestaltung und Phrasierung, bei entsprechender Musik die Ornamentik, sollte *sinnvoll* sein. In aller Regel wird der Sinn der Wortinhalte und des gesamten dramaturgischen Kontextes den musikalischen Vortrag bestimmen. Wenn etwa in einer langen Koloratur gar kein Text mehr gesungen wird, so hat sich doch die Gestaltung der Koloratur an dem Sinn des ursprünglichen Wortes zu orientieren. Einen Sänger zu „verstehen“ bezieht sich also nicht nur auf die Wortdeutlichkeit. In *dieser* Hinsicht sah Franziska Martienßen-Lohmann, welche die Sprachtechnik mit gesanglichen Ausdruckswerten zu verbinden suchte, in den alten Schulen ein Vorbild.

#### *ad 1*

Während in den italienischen Gesangsschulen die Tonbildung im Mittelpunkt stand, gab es praktisch keinerlei konkrete Anweisungen für die Behandlung von Konsonanten. Das folgende Zitat Agricolas ist eines der ganz wenigen Beispiele, in denen überhaupt auf die Bildung von Sprechlauten eingegangen wird:

*Soll der Mensch aber reden, und deutliche Worte aussprechen; so müssen der Gaumen, der Zapfen, die Zunge, die Zähne, und Lippen das ihrige auch beytragen, um entweder durch ihre Lage, oder durch ihre Bewegung, die durch die Glottis herausgestoßene Luft, auf unzählige Art, in dem Munde zu reflektieren, und ihre Richtung, so wie es die Aussprache des Buchstabens erfordert, zu verändern: ohne daß deswegen der Schall höher, tiefer, stärker oder schwächer seyn darf. Diese Bewegungen nun müssen, wenn man singen will, mit jenen, welche nur zur Hervorbringung des Tones dienen, aufs geschickteste vereinigt werden, und in der freundschaftlichsten Verbindung stehen.*<sup>180</sup>

Immerhin lässt sich hier erkennen, dass Agricola sich Gedanken über die unterschiedlichen Bildstellen von Konsonanten und deren Verhältnis zu den Vokalen machte. Der Schwerpunkt seiner Schrift aber lag, wie in allen italienischen Schulen zwischen 1600 und 1800, auf der Bildung der Vokale. In den deutschen Gesangsschulen wurde mitunter versucht, dieses Verhältnis

<sup>180</sup> J. F. Agricola: *Anleitung zur Singkunst*, a. a. O., S. 27.

umzukehren, also in deutlicher Abgrenzung zur italienischen Schule von den Konsonanten auszugehen. Bereits 1774 hatte Johann Adam Hiller in der *Anweisung zum richtigen Gesange* gefordert, *man müsse erst gut sprechen lernen, bevor man singt*<sup>181</sup>, aber erst seit etwa 1886, dem Erscheinungsjahr von Julius Heys *Deutscher Gesangs-Unterricht*, etablierten sich deutsche Schulen, welche dem Gesangsstudium eine reine Phase der Sprecherziehung vorausgehen ließen. Franziska Martienßen-Lohmann dagegen strebte im Sinne einer ganzheitlichen Sichtweise die Gleichberechtigung zwischen Konsonanten und *gesungenen* Vokalen an. In Hinblick auf Schulen, die hier eine Trennung vornehmen wollten, schrieb sie in dem Kapitel *Die sprachlichen und die gesanglichen Forderungen der Liedgesangstechnik* ihres Buches *Stimme und Gestaltung*:

*Man verkannte ganz, daß die Gesangstechnik eben in Konsonantismus und Vokalismus **zwei Grundgegebenheiten** hat, und daß also hier wie überall in der Welt Charakter und Schönheit, Herbheit und Weiche, männliches und weibliches Prinzip einander gegenüberstehen. Der **Gleichheitswert** des instrumental-vokalischen Teiles der Gesangstechnik gegenüber dem gleichsam neu entdeckten deklamatorisch-charakteristischen wurde zunächst völlig verleugnet.*<sup>182</sup>

Die ungemein subjektive Beschreibung der Sprachelemente ist typisch für die Autorin und schlug sich besonders in ihren interpretatorischen Vorschlägen nieder, die in Kapitel 4 dieser Schrift behandelt werden.

Im frühen 20. Jahrhundert also entstanden zahlreiche Sprachlehren, die einen direkten Einfluss auf die Gesangspädagogik nahmen, seit Julius Heys Lehrwerk (s. o.) gab es reichlich Übungsmaterial für Sprecherziehung. In das Jahr 1898 fiel die Erscheinung Theodor Siebs *Deutsche Bühnensprache*<sup>183</sup>, worin gemeinsam mit Vertretern der Sprachwissenschaft und Bühnenschauspielern allgemeingültige Ausspracheregeln für die Bühne festgelegt wurden, die später (seit 1922) für die deutsche Sprache allgemeine Gültigkeit bekommen sollten. In den 1920er Jahren waren Phonetik und Stimmphysiologie bereits etablierte Wissenschaften, die man in Fragen der Lautbildung konsultieren konnte. Als Franziska Martienßen-Lohmann 1945 einen Schauspieler unterrichtete, machte sie einige interessante Notizen, die belegen, dass sie nicht der Ansicht war, man könne die Lautbildung von gesprochener Sprache ohne weiteres auf die gesungener übertragen:

<sup>181</sup> Leipzig 1774, S. 25. Zitiert nach T. Seedorf, *Singen(Historische Aspekte)*, a. a. O., Sp. 1432.

<sup>182</sup> F. Martienßen: *Stimme und Gestaltung*, a. a. O., S.79.

<sup>183</sup> Theodor Siebs *Deutsche Aussprache*, umgearbeitete Auflage, Berlin 1969.

*Habe ihm den Unterschied zwischen Sing- und Sprechkunst klargemacht.*

1. *Natürlich fixierte Tonhöhe gegen unfixierte.*
2. *Stimmumfang.*
3. *Der Wesensunterschied der Vokale! Sprechen Reliefkunst alles „vorne“, „Vordergrund“ des Klanglichen (Maske, Vordersitz), Singen plastische Raumkunst.*
4. *Dauer der Vokale. Die offenen nicht zu kurz. Der sängerische Legatobegriff, der dem Sprecher fremd ist, und die sängerische Kurve.*
5. *Beim Sprechen typische Bildung der Vokale bei straffer und betonter typischer Mundformung, also möglichst lebhaft Lippentätigkeit. Beim Singen Vereinheitlichung, Enttypisierung der Vokale trotz aller Klarheit, Vokalausgleich, möglichst ruhevoll knappe Lippentätigkeit. Straffe Wände beim Sprecher, Weichwandigkeit beim Sänger.<sup>184</sup>*

Was den rhythmischen Bezug zwischen Vokalen und Konsonanten betrifft, so stimmte Martienßen-Lohmann mit der oben erwähnten Schrift von Hiller allerdings überein, die sie in der *Echten Gesangskunst* ausdrücklich erwähnte:

*Die Vokale gehören auf die Zählzeit, die Konsonanten werden vom vorhergehenden Taktteil genommen, d. i. man trennt nicht nach Sprachsilben, sondern nach dem Lautwert.<sup>185</sup>*

Das so entstehende sprachrhythmische Bild wäre, würde man versuchen, es genau im Notentext fixieren zu wollen, von Synkopen, Punktierungen oder Vorhalten durchsetzt.

In *Stimme und Gestaltung* gab Martienßen-Lohmann als Beispiel eine Zeile aus dem Schubertlied *Gretchens Bitte*<sup>186</sup>:

<sup>184</sup> Gloede/Grünhagen: *Ein Leben für die Sänger*, a. a. O., S. 113f.

<sup>185</sup> F. Martienßen: *Die echte Gesangskunst*, S. 86.

<sup>186</sup> F. Martienßen: *Stimme und Gestaltung*, S.102. Die Autorin hatte hier den Originalrhythmus von Schuberts Lied zum Zweck der Veranschaulichung vereinfacht.

Ach | nei = ge, du Schmer = zen = | rei = che, dein |  
 Ant = litz gnä = dig mei = ner | Not!

Ach n = | ei = ge, du Schm = e = rze = nr | = ei = che, dein |  
 Antl = itz gn = ä = di = g m = ei = ner N = ot!

Wenn man bedenkt, dass Franziska Martienßen-Lohmann der Meinung war, dass in der modernen deutschen Gesangsschule die Sprachbehandlung den Platz einzunehmen habe, den in den alten Gesangsschulen die Verzierungen und Koloraturen hatten (siehe S. 86/87 dieser Schrift), dann kann man obiges Beispiel mit seiner detailgenauen Anweisung der Sprachrhythmik vergleichen mit den zahlreichen Notenbeispielen etwa aus den Schulen Tosis, Hillers oder Garcias, welche bemüht waren, *jede Nuance des Gesangsvortrags so genau wie möglich zu bezeichnen*<sup>187</sup>.

Auch in anderen Gesangsschulen finden sich Beispiele für das erwähnte Prinzip, nicht nach Silben, sondern nach Lauten zu trennen, so in August Ifferts *Allgemeine Gesangsschule* (1894).<sup>188</sup>

<sup>187</sup> Siehe dazu T. Seedorf, *Singen (Historische Aspekte)*, a. a. O., Sp.1429/1430.

<sup>188</sup> Notenbeispiel aus der neunten Auflage (Leipzig 1927), S. 64.

Do - nne - rwort  
 Schwa - lbe - nnest  
 Fe - lse - ngrund  
 Fla - mme - nglut  
 He - lde - nweib  
 He - rre - nlos  
 Hi - mme - lweit  
 Kä - mme - rlein  
 Li - nde - nblatt  
 Mo - nde - nglanz  
 ku - mme - rlos

Zu der Forderung der klaren Aussprache gehört die häufig zu lesende Ermahnung, zwischen Konsonanten und Vokalen keine zusätzlichen Laute einzuschieben, so bei Carl Loewe<sup>189</sup> (1828), so auch in Martienßens *Echter Gesangskunst*:

*Schwerfällige Bildungen z. B. des „l“ an zweiter Stelle (fliehen, blühen, klagen, etwa als fe liehen, be lühen, ke lagen) – die man in der Deklamation sowohl wie im Gesange so häufig zu hören bekommt, daß man fast verlernt hat, daran Anstoß zu nehmen – sind ein Gegenstand seines [Messchaerts Anm. S. E.] Hasses, wie überhaupt alle solche eingeschobenen „dramatischen“ Verlegenheitsvokale.*<sup>190</sup>

## ad 2

In jeder Epoche finden sich abfällige Äußerungen über Sänger, die aufgrund bestimmter Moden einzelne Aspekte überbetonten. Dabei ging entweder der Sinn, der sich durch den sprachlichen und musikalischen Kontext ergibt, verloren, oder es entstanden seichte Kompositionen, die von vorneherein nur den Zweck hatten, gewisse Gesangskunststücke zu präsentieren. Waren es in früheren Epochen virtuose Passagen oder ausgehaltene Spitzentöne, bei denen übertrieben wurde, so war es seit dem späteren 19. Jahrhundert in Deutschland eine forcierte Konsonantierung, die in Mode war. Franziska Martienßen-Lohmann zitierte

<sup>189</sup> T. Seedorf: *Singen (Historische Aspekte)*, a. a. O., Sp. 1433.

<sup>190</sup> A. a. O., S. 84.

in dem Kapitel *Messchaerts sprachliche Ausdrucksgebung* aus der *Echten Gesangkunst* hierzu aus einer Schrift Traugott Heinrichs (*Studien über deutsche Gesangsaussprache*, Berlin 1905): *Das Singen wird zur Karikatur des Sprechens, der Konsonant drängt sich ungebührlich in den Vordergrund.*<sup>191</sup> In ihrer ganzheitlichen Sichtweise betonte Franziska Martienßen-Lohmann häufig das Maß der Dinge in seiner Bedeutung, damit das Gleichgewicht innerhalb der Bestandteile nicht gestört werde. In dieser Hinsicht war ihr Johannes Messchaert ein absolutes Vorbild, den sie derart darstellte, dass er, was sie für den Gipfelpunkt der Kunst hielt, mit jeder seiner Fähigkeiten maßvoll umging. Über seine Sprachbehandlung schrieb sie:

*Sicher ist, dass es auch ein Zuviel der charakteristisch malenden Konsonantenbildung gibt, da, wo sie kritiklos und ohne künstlerische Wertmessung gehandhabt wird. Messchaerts große Kunst des Maßhaltens bewährt sich auch hier.*<sup>192</sup>

Eine deutliche Aussprache hatte nach ihrer Ansicht nicht nur den Zweck, Informationen im Sinne von Semantik zu liefern, sondern darüber hinaus auch die gesamte Palette von Ausdruckswerten zu transportieren. Hier ist eine weitere Textstelle aus dem erwähnten Kapitel der *Echten Gesangkunst* aufschlussreich:

*Aber Messchaert ist weit davon entfernt, den Konsonanten nur beiläufig zum Zwecke der Deutlichkeit und der grammatikalisch guten Aussprache ein Recht zuzuerkennen – er ist sich ihrer großen Bedeutung als wichtiger Träger der Ausdrucksintensität aufs klarste bewusst. [...] Die malerischen und symbolischen Kräfte, die in den Einzellauten unserer Sprache und besonders in der den Konsonanten eigenen Bildkraft beschlossen liegen, kann kaum Einer lebhafter empfinden als dieser Künstler.*<sup>193</sup>

### 3.4. Gesangstechnische Bezüge zur alten Schule

Im *Bewußten Singen* fasste Franziska Martienßen Lohmann vier Punkte zusammen, die in der Gesangsausbildung etwa zwischen 1600 und 1800 gültig waren.<sup>194</sup> Die ersten drei Punkte waren für sie nach wie vor gültig, wobei die Reihenfolge der Punkte auch der zeitlichen Reihenfolge der Lernschritte entspricht,

1. Solmisation
2. Vokalisation
3. Messa di voce
4. Koloraturen, Triller, Verzierungen etc.

<sup>191</sup> F. Martienßen: *Die echte Gesangkunst*, a. a. O., S. 77.

<sup>192</sup> Ebd., S. 85.

<sup>193</sup> Ebd., S. 82.

<sup>194</sup> F. Martienßen: *Das bewußte Singen*, a. a. O., S.130.

**ad 1**

Die Solmisation stand am Anfang der Ausbildung.

Seit der Antike war es üblich, auf bestimmten Silben in einem gemessenen Tonraum die Stimme zu üben, seit etwa 1050 werden die bekannten Solmisationssilben *ut-re-mi-fa-so-la* verwendet, die Guido von Arezzo aus Anfangszeilen des Johannes-Hymnus übernommen und einem Hexachord unterlegt hatte, um 1574<sup>195</sup> ging man zur Oktavsolmisation über, später (um 1650) wurde statt der Silbe *ut* die Silbe *do* gesungen<sup>196</sup>. Für die Betrachtungen Martienßen-Lohmanns ist wichtig, dass erstens dieser Teil des Gesangsunterrichts gleichzeitig Musikunterricht war, musikalische Sicherheit also die Voraussetzung für die weitere Stimmbildung war; zweitens durch die Verwendung unterschiedlicher Vokale und Konsonanten die Motorik mitgeübt wurde. Ihre Forderung nach *Lockerheit*, wie sie es nannte, sah sie damit bestätigt, zudem die Tatsache, dass Gesangsschulen von Anfang an Konsonanten berücksichtigen sollten:

*Der Meister werde nicht müde den Schüler so lange solmisieren zu lassen, als er es vor nöthig erachtet. Wenn er ihn vor der Zeit blos auf den Selbstlauten singen lassen wollte; so versteht er nicht zu unterrichten.*<sup>197</sup>

Zu den Vorteilen der Solmisation zählte Martienßen-Lohmann:

*Der Schüler sieht sofort eine dreifache Aufgabe vor sich: er hat zu gleicher Zeit sensuell-motorisch, sprachlich und musikalisch aufzumerken und kommt dadurch gar nicht in Versuchung zu Gewaltaktionen.*<sup>198</sup>

Auch sie verwendete Solmisationssilben, zusätzlich andere Wörter und Silben, die sie für sinnvoll hielt.

**ad 2**

Das Üben nur auf Vokalen (in der Regel wurden a, o und e bevorzugt) erfordert einen reinen Tonansatz, der als Fundament des Gesangs betrachtet wurde. Caccini sprach hier von *Intonatio*, womit nicht nur die richtige Tonhöhe gemeint ist, sondern dass diese sofort erreicht wird. Agricola bezeichnete das *cercar la nota*<sup>199</sup> als ekelhaft, Martienßen-Lohmann hielt den sauberen Tonansatz für eine Grundvoraussetzung.

Nachdem durch Solmisationsübungen der Gesangsapparat über bestimmte motorische Fähigkeiten verfügte, ging es verstärkt um die Schulung des Gehörsinns: *Voraushören heißt hier das*

<sup>195</sup> A. Geering: *Gesangspädagogik*, a. a. O., Sp. 1915.

<sup>196</sup> Übrigens führte Stockhausen in seiner Gesangslehre (1886) wieder die Silbe *ut* ein.

<sup>197</sup> J. F. Agricola: *Anleitung zur Singkunst*, a. a. O., S. 49.

<sup>198</sup> F. Martienßen: *Das bewußte Singen*, a. a. O., S. 37-38.

<sup>199</sup> J. F. Agricola *Anleitung zur Singkunst*, a. a. O., S.20.

*Gesetz.*<sup>200</sup> Im Gesangsstudium wurde hier also erst der Muskelsinn, dann der Gehörsinn entwickelt, später sollte es umgekehrt gehen: Die Motorik sollte auf den Gehörsinn reagieren.

Beweglichkeit der Stimme war eine Forderung, die sich nicht nur auf Koloraturen bezog:

Ein Ton sollte unterschiedlich – fest, hauchig, laut oder leise – angesetzt werden können, außerdem die beiden dynamischen Entwicklungsmöglichkeiten haben (< bzw. >, siehe dazu auch *mesa di voce*). Der nächste Schritt war nun die melismatische Verbindung der Töne untereinander, die nach Tosis Schule zunächst mit Vorhaltsnoten, also in Sekundintervallen, dann in immer größeren Zusammenhängen geübt wurde. Für dieses sehr dichte Aneinanderreihen der Töne finden sich viele Ausdrücke, etwa das *Tonspinnen* (Filar il suono) und Tonziehen, zu dem Goldschmidt bemerkte, *daß hier diejenige Verbindung gemeint ist, die wir heute Legato bezeichnen.*<sup>201</sup>

In Anlehnung an das Wort *Tonspinnen* liest man im *Bewußten Singen*:

*...ein Berührungsempfinden gleich dem, das die Finger der Spinnerin haben beim Führen des Fädchens; und in dem „Fädchen“ verdeutlicht sich diejenige Vorstellung, die als eine der reifsten den Übergang zur vollen Verbildlichung der Gesangsvorstellungen geben kann: die Vorstellung von der Kontinuität der inneren Linie.*<sup>202</sup>

### **ad 3**

#### Messa di voce

In direkter Beziehung zum Legato steht das *Messa di voce*, also die An- und Abschwelligkeit der Töne. Caccini unterschied bei dieser Kunst noch diverse Entwicklungsmöglichkeiten längerer Töne, die *Esclamazio languida* (<><) bzw. *Esclamazio viva* (><)<sup>203</sup>.

Die Fähigkeit, einzelne Töne unterschiedlich gestalten zu können, gibt dem Sänger die Möglichkeit, Töne in einen sehr dichten Bezug zueinander zu setzen, was die Grundvoraussetzung der Phrasierungskunst, des Legato oder des Cantabile ist. Die harmonische Verbindung einzelner Töne zu einer Linie ist vielleicht der Inbegriff dessen, was man mit „gesanglich“ bezeichnen kann. Aus den beiden folgenden, ganz verschiedenen Texten lässt sich ersehen, dass die harmonische Tonverbindung beim Singen zwar unterschiedlich thematisiert, aber immer für überaus wichtig angesehen wurde. In seinem Aufsatz *Singen – Kunst oder Natur?* (1994) hatte Günter Binge wie folgt formuliert:

<sup>200</sup> F. Martienßen: *Das bewußte Singen*, a. a. O., S. 67.

<sup>201</sup> Ebd., S. 53.

<sup>202</sup> F. Martienßen: *Das bewußte Singen*, a. a. O., S. 111.

<sup>203</sup> H. Goldschmidt: *Die italienische Gesangsmethode*, a. a. O., S. 68, S. 72.

„Melodie“ – darunter ist nicht nur die Summe aller enthaltenen Töne zu verstehen, sondern eine übergeordnete, selbstständige Qualität und musikalische Gestalt, das Maß an Spannung und Entspannung in der Auf- und Abwärtsbewegung, die Syntax der musikalischen Linie.<sup>204</sup>

1922 beschrieb Lilli Lehmann die sängerische Tonverbindung wie folgt:

*Jeder Ton muß [...] Kraft, Glanz und Weichheit besitzen, um seine Fortpflanzungsform nach oben sowohl wie nach unten hin schon vor dem Verlassen eines jeden Tons schaffen und für den nächsten sichern zu können.*<sup>205</sup>

Messa di voce bedeutet eine ausgesprochen differenzierte Bewegung auf der Ebene der Stimm lippen, also eine Registerkoordination innerhalb einer Tonhöhe, was durch die erforderliche Ruhe schwieriger ist, als eine Registerkoordination bei wechselnden Lagen.

Messa di voce war nach Auffassung Martienßen-Lohmanns die Grundvoraussetzung in gesangstechnischer wie in musikalischer Hinsicht, aufgrund der Schwierigkeit aber nicht für den Anfängerunterricht geeignet. Hier sah sie sich in jeder Beziehung in Tosis Schrift bestätigt, der mahnte, *Schwelltöne nicht allzu oft und absonderlich nicht allzu lange hintereinander zu üben.*<sup>206</sup> Martienßen-Lohmann lehrte den Schwellton zunächst mit wechselnden Vokalen, so genannten Vokalausgleichsübungen wie **uiaiu**, **oöaöo** etc. Sie stand hier in einer Linie mit vielen Pädagogen ihrer Zeit und jüngeren Vergangenheit (etwa Julius Stockhausen), die vorbereitende Übungen für den Schwellton entwickelt hatten. Wann genau die ersten Vokalausgleichsübungen erfunden wurden, ist nicht auszumachen.

#### **ad 4**

Zwar spielte die Koloratur um 1920 noch eine Rolle, hatte aber längst nicht mehr die Bedeutung der früheren Zeit. Zumal in Deutschland war die Frage, wie die Opern von Wagner oder Strauss, wie Kunstlieder angemessen zu bewältigen seien, erheblich wichtiger geworden, als der Koloraturgesang<sup>207</sup>. So schrieb Martienßen-Lohmann im *Bewußten Singen*:

*Die vierte, letzte Übungsepoche in der italienischen Gesangsausbildung können wir heute praktisch für die Mehrzahl der Stimmen ganz entbehren[...].*

<sup>204</sup> in Christoph Richter (Hrsg.): *Handbuch der Musikpädagogik Bd. 3. Instrumental- und Vokalpädagogik. Einzel-fächer*, Kassel, Basel etc. 1994, S. 161-193, obiges Zitat S. 164.

<sup>205</sup> Lilli Lehmann: *Meine Gesangskunst*, Berlin, Wiesbaden 1922, S. 49. F. Martienßen-Lohmann erwähnt dieses Zitat im *Bewußten Singen* auf S. 68.

<sup>206</sup> Ebd., S. 138.

<sup>207</sup> Allerdings hatte Richard Strauss in der Oper *Ariadne auf Naxos* (1. Fassung 1912 Stuttgart, 2. Fassung 1916 Wien) mit der Partie der Zerbinetta noch einmal eine große Koloraturpartie geschrieben. Bezeichnenderweise sind die Koloraturen hier gleichsam Erkennungsmerkmal für einen historischen (barocken) Opernstil.

Die Koloratur blieb fast ausschließlich einigen Sopranen vorbehalten, aber *die instrumentale Ausbildung der ersten drei Stadien [soll] für uns im allgemeinen völlig genügen.*<sup>208</sup>

Und weiter unten:

*Die Gesangsausbildung auf Grund der deutschen Sprachelemente, wie sie Wagner leidenschaftlich gefordert hat, ist heute unser schönster Besitz – wenigstens in der Theorie. [...]*

*Sie [die technische Sprachdurchbildung Anm. S. E:] ist dasjenige, was eben in unserer modernen Gesangstechnik das vierte, das virtuosische Ausbildungsstadium der Italiener zu ersetzen hat.*<sup>209</sup>

### **Reihenfolge der Lernschritte**

Der Lehrgang der altitalienischen Schule hatte in Martienßen-Lohmanns Augen auch seine Richtigkeit in der Reihenfolge der Lernschritte:

*Tosi sagt, daß die Stimme zur letzten Geschwindigkeit „erst geführt werden dürfe, nachdem sie sich erst in Haltungen wohl geübet hat: erst sollen die Werkzeuge Zeit haben, in die gehörige Richtung zu kommen“ – ein feiner und kluger Satz, den man, wenn man will, auch als Beweis für die „innere Linie“ ansprechen kann.*<sup>210</sup>

Die einzelnen Lernschritte sind in Stichpunkten:

- Erst die spielerische Entwicklung der Motorik;
- dann die Schulung des Gehörs (Urteilsfähigkeit bezüglich Klang, Intonation etc.);
- auf dieser Basis die weitere Entwicklung der Fähigkeiten (Umfang, Dynamik etc.);
- Virtuosität (in der alten Schule in Bezug auf Koloratur, in der Martienßen-Lohmann-Schule vorrangig in Bezug auf Sprachbehandlung).

Die psychologischen Ansätze in Franziska Martienßen-Lohmanns Gesangsschule gelten nicht nur der inneren Vorstellungswelt von Sängern, sondern auch der Pflege äußerer Lebensumstände, die beispielsweise einen positiven Einfluss auf das Lernverhalten haben. Heutzutage (2008) ist es eine pädagogische Grundregel geworden, Schwierigkeitsstufen nicht zu überspringen.

## **3.5. Distanz zu neuen Gesangsschulen**

In Kapitel 2 wurden die musikhistorischen Veränderungen skizziert, die erheblichen Einfluss auf die Gesangspädagogik hatten. Die Entwicklung vom virtuosischen hin zum expressiven Gesangsstil hatte zur Folge, dass Stimmkunst häufig nicht mehr über technische Fähigkeiten, sondern über einen offenbar direkteren Gefühlsausdruck definiert wurde. Viele Zeitgenossen, so

<sup>208</sup> F. Martienßen: *Das bewußte Singen.*, a. a. O., S. 143.

<sup>209</sup> Ebd., S. 146.

<sup>210</sup> Ebd., S. 135.

auch Rossini oder Heinrich Mannstein, sahen hierin eine Verfallserscheinung. Da der neue Gesangsstil in Verbindung mit den vergrößerten Orchestern und Veranstaltungsorten nicht mit derselben Technik umgesetzt werden konnte, wie der bislang überlieferten, wurde zunehmend nach neuen Wegen der Tonbildung gesucht. Damit wurde die gängige Tendenz der Gesangsschulen, *was man zu tun habe* dahingehend verrückt, *wie man etwas zu tun habe*. Die Erfindung des Kehlkopfspiegels durch Manuel Garcia jr. im Jahr 1855 ist signifikantes Ereignis innerhalb einer ganzen Bewegung, die sich zunächst nicht mehr für das sängerische Resultat, sondern für die Ursache der Tonproduktion interessiert. Man kann hier im wahrsten Sinn des Wortes von einer Orientierung am Material, also dem Stimmorgan, sprechen. Dabei wurde die physiologische Funktionsweise der Stimme untersucht, von wissenschaftlichen Ergebnissen mitunter direkt auf die sängerische Umsetzung geschlossen. Diese Grundhaltung ist es zunächst, die Franziska Martienßen-Lohmann unsympathisch war. Dabei ist die Tatsache nicht zu unterschätzen, dass ebenfalls seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Arbeitsmarkt für Sänger größer wurde, da die Zahl der Opernhäuser stieg. Entsprechend wuchs die Zahl an Gesangspädagogen, die mit Erfolg versprechenden Theorien um Schüler warben.

In keinem anderen Buch äußerte sich Martienßen-Lohmann gegenüber neueren Gesangsschulen so offensiv ablehnend, wie im *Bewußten Singen*. Sie war dabei diplomatisch genug, keine Namen zu nennen, sondern sich allgemein über Zeittendenzen zu äußern. Im ersten Kapitel, wieder in Hinblick auf falsch strukturierte Lehrgänge mit lauten, lang ausgehaltenen Tönen im Anfängerunterricht, heißt es:

*Jene groteske Zeiterscheinung freilich, jene Art von Stimmbildnern, die...als einziges musikalisches Instrument die Reklameposaune zu blasen verstehen und nun den oft recht zahlreichen Schülern „die“ Tonbildung in langgezogenen Tönen beibringt, wird wohl von selbst allmählich dem Fluch der Lächerlichkeit anheimfallen. Folge ihr noch der Fluch aller derer nach, deren junge Stimmen und Lebenshoffnung ruiniert wurden; ist doch eine falsche Schulung nirgends so verhängnisvoll wie im Gesange.*<sup>211</sup>

Bei der zurückliegenden Generation scheute sich die Autorin weniger, einzelne Personen zu nennen, so dass hier ein paar konkrete Namen und Textstellen, die auf ihre Ablehnung stießen, genannt werden können.

---

<sup>211</sup> Ebd., S. 6.

### 3.5.1. Laryngoskopischer Gesangsunterricht

Diese Form des Unterrichts fand nicht etwa mit dem Kehlkopfspiegel statt, sondern hatte die Ergebnisse laryngoskopischer Untersuchungen als Grundlage. Hier hat man es mit einer der vielen methodisch orientierten Schulen zu tun, die zwar von unterschiedlichen Ansätzen ausgingen: Atemschulen, Sprechschulen, Körperschulen usw., denen aber gemeinsam war, dass sie in bestimmten Konzepten verhaftet waren. Das wäre zunächst nicht das größte Übel. Das grundsätzliche Problem bei der Lernvermittlung von Gesang ist, wenn also nicht von der unmittelbaren Erfahrung der Stimme, sondern einem Denkmodell ausgegangen wird, dass hierbei analytisches Denken anstelle einer sinnlichen Empfindung gesetzt wird.

Ein Textbeispiel von C. L. Merkel<sup>212</sup>, den Martienßen-Lohmann als *einen Vorkämpfer der physiologischen Lehren* nennt, mag als Beispiel dienen:

*Es handelt sich (bei einer messa di voce) darum, den Ton ohne merkliche Querspannung einzusetzen, wobei der Elastizitätsmodulus des Stimmbandmuskels geringer ist als der der elastischen Randzone des Stimmbandes, aber auch geringer als der der durchstreichenden Luftsäule (sic!) und die mittlere und untere Zone des Stimmbandes, dem Seitendruck letzterer nachgebend, sich an den Schwingungen der beiden einander bis zur Berührung genäherten oberen oder Randzone noch nicht beteiligen können[...].*

Der anschließende Kommentar der Autorin ist folgender:

*Es sei immer wieder betont, daß der innere Tastsinn des Sängers mit diesem hier postulierten „Muskelgefühl“ nicht das geringste zu tun hat. Und wenn sogar ein so erfahrener Sänger wie Scheidemann sagt, er habe das Gefühl, daß bei der Kopfstimme seine Stimmlippen „nur am Rande schwingen“, oder Stockhausen bei einer Übung schreibt: „Man erhalte der Stimmritze die durch a gefundene Verengung“, so beweist das nur, wie verwirrend die laryngoskopische Beschäftigung selbst auf die genialsten Köpfe wirken kann.<sup>213</sup>*

Die Tatsache, dass man den Prozess der Tonerzeugung derart lehrte, dass man die Konzentration auf die Funktion einzelner Muskeln, namentlich derer im Kehlkopf, lenkte, löste bei Franziska Martienßen-Lohmann den schärfsten Widerspruch aus. Sie war sich zwar über die Bedeutung der Stimmlippenfunktion im Klaren, aber genau hier wollte sie die Bewusstheit des Schülers nicht hinlenken. Sie war der Ansicht,

<sup>212</sup> Als Quellenangabe nennt die Autorin Merckels Schrift *Der Kehlkopf* von ca. 1850.

<sup>213</sup> F. Martienßen: *Das bewußte Singen.*, a. a. O., S. 32.

*dass bei der Stimmbildung die Registerfunktion [hier: Verhalten der Stimmlippen. Anm.: S. E.] das Zentrum aller Arbeit ist, der Angelpunkt, um den sich alles insgeheim dreht. Insgeheim! Nicht aber dem Bewußtsein des Schülers gegenüber.*<sup>214</sup>

Ausgerechnet Julius Stockhausen, bei dem ihr Lehrer Johannes Messchaert etwa zwei Jahre studiert hatte, warf sie vor, dass er die Funktion von Stimmlippen und Kehlkopf wahrlich nicht verheimlichte:

*Wenn Stockhausen in seinen Ausführungen über das Solmisieren, das auch er für den geeignetsten Stoff für den Elementarunterricht ansieht, sagt: „Unsere Alten sicherten im Solfeggio zunächst das Setzen der Stimme“, und dann hinzufügt: „Die Gesetze für die Behandlung der Stimme sind stets dieselben gewesen und werden auch dieselben bleiben“, so sind diese Grundanschauungen des großen Sängers leider eben für die Nachwelt zu sehr verdunkelt worden von seinen physiologisch beeinflussten Vorschriften über Kehlkopfeinstellungen usw., die zudem von der Allgemeinheit noch ungeheuer übertrieben worden sind.*<sup>215</sup>

Auch die folgenden Textstellen, alle aus dem *Bewußten Singen*, sind aufschlussreich:

*Wir müssen indirekt Manuel Garcia, direkt aber Julius Stockhausen, zwei der größten Meister, dafür verantwortlich machen, wenn jetzt die Gesangsmethodik fortwährend dem jungen Schüler gegenüber vom „oberen und unteren Stimmbandspanner“ spricht, wenn es heißt, daß im Piano „die Stimmlippen entweder dünner oder mehr gespannt, im Forte jedoch dicker oder weniger gespannt sein müssen“ (bitte, lieber Schüler, mache es doch einmal vor!) – wenn aus seitenlangen Ausführungen jederzeit mit Stichprobe Sätze herausgeholt werden können wie: „...viel zu viel Luft, so daß die Stimmlippen sich fest zusammenpressen und der andere Spanner (M. cricothyroid.) sich nicht genügend an der Tonerzeugung beteiligt. [...] Derlei Beispiele bekanntester Schriftsteller zeugen von dem jetzt tief eingewurzeltten fundamentalen Verkennen der Bedeutung des physiologischen Wissens für den Lernenden, für die Bildung der Stimme.“*<sup>216</sup>

Etwas versöhnlicher äußerte sich Franziska Martienßen-Lohmann zu Stockhausens Vokalausgleichsübungen, die an der Registerlehre alter Schulen angelehnt waren. Deren Lehren versuchte Stockhausen durch die Kombination mit physiologischen Erkenntnissen an seine Zeit genauso anzupassen, wie es Martienßen-Lohmann durch die Verbindung mit psychologischen Grundsätzen in ihrer Zeit wollte.

*Die Vorübungen für den Schwellton, die Julius Stockhausen in seiner „Gesangsmethode“ im Abschnitt „Registerartige Wirkung der Vokale“ gibt, stammen aus einer so ausgezeichneten Beobachtungskraft, daß sie als Zeugnis reifster Sängererfahrung trotz der leicht mißzuversteh-*

<sup>214</sup> F. Martienßen-Lohmann: *Ausbildung der Gesangsstimme*, a. a. O., S.10.

<sup>215</sup> F. Martienßen: *Das bewußte Singen*, a. a. O., S. 134.

<sup>216</sup> Ebd., S: 16.

*henden Registerbenennungen unbedingt als vorbildlich angesprochen werden können. Das Kapitel beginnt mit den Worten: „Die Erfahrung lehrt folgendes...“. Ja, das ist in der Tat das Maßgebende, was auch ganz damit aussöhnt, daß der große Sänger zwischendurch immer wieder sein physiologisches Wissen („membranartige Spannung der Stimmbänder“, „dickere, wulstartige Spannung der Bänder“) an den Mann bringen muß.<sup>217</sup>*

Ein weiterer Autor, den Franziska Martienßen-Lohmann als negatives Modell für andere nannte, ist der Franzose Charles-Amable Battaille (1822–1872), Schüler Manuel Garcia jrs. und einer der ersten Anhänger des laryngoskopischen Gesangsunterrichts. Sie zitierte die marktschreierischen Sätze aus seiner Gesangslehre nicht ohne Ironie, aber doch als Beispiel für die übertriebene Bewertung von wissenschaftlichen Erkenntnissen:

*Was man Gutes lehrte, ohne es zu kennen, das erkläre ich; was man nicht lehrte, weil man es nicht wußte, das bringe ich; wo die Finsternis herrschte, dahin trage ich das Licht; an die Stelle der Vermutung setze ich ein exaktes Wissen, an die der Phantasie die Logik. Ich stelle auf den Trümmern der Routine eine sowohl theoretische wie praktische Unterrichtsmethode auf.<sup>218</sup>*

Ohne weitere Namen zu nennen, aber mit Hinblick auf eine ähnliche Denkhaltung, setzte sie ein paar Zeilen weiter hinzu:

*Sie [die Gesangspädagogen, Anm. S. E.] erkennen aber gar nicht, wie weit sie ins Physiologisch-Begriffliche verrannt sind. [...] Wie wäre es sonst möglich, daß der eine für sämtliche Schüler ungefähr ein halbes Jahr lang den Vokal u als Ausgangspunkt empfiehlt[...]ja, daß sogar einmal eine Dame eine „I-Schule“ geschrieben und ihre sämtlichen Schüler der Sage nach ein Jahr lang auf i trainiert hat! Geschieht all das nicht einer Theorie zuliebe, die lediglich aus einseitig gestelltem physiologischem Wissen abgeleitet wurde?<sup>219</sup>*

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass Franziska Martienßen-Lohmann weniger die Inhalte einzelner methodischer Ansätze anprangerte, als die Denkweise, man müsse eine Methode nur verstanden haben, um singen zu können. Besonders unsympathisch waren ihr Gesangsmethoden, welche die stimmphysiologische Seite in den Mittelpunkt rückten, so wie es der *laryngoskopische* Gesangsunterricht tat.

<sup>217</sup> Ebd., S. 86.

<sup>218</sup> F. Martienßen: *Das bewußte Singen*, a. a. O., S. 13f. Wie in allen anderen Fällen auch machte F. Martienßen keine genauen Quellenangaben. 1861-63 veröffentlichte Battaille ein umfassendes methodisches Werk *De l'enseignement du chant* in zwei Bänden: der erste Teil enthält die Ergebnisse seiner Forschungen auf dem Gebiet der Phonetik (*Nouvelles recherches sur la phonation*), der zweite eine ausführliche Lehre der Gesangsphysiologie. Angaben nach: K. J. Kutsch/L. Riemens: *Großes Sängerlexikon*, a. a. O., Band. 1, S. 209).

<sup>219</sup> F. Martienßen: *Das bewußte Singen*, a. a. O., S. 15.

## 4. Zur Psychologie der Gesangstechnik Franziska Martienßen-Lohmanns

In dem Artikel *Zur Psychologie der Gesangstechnik*, erschienen im selben Jahr wie *Das bewußte Singen* (1923), äußerte sich die Autorin über Gesangsschulen, welche *beherrscht* waren von *der Physiologie der Gesangsvorgänge*, wie folgt:

*...seitenlange Auseinandersetzungen und Teildarstellungen der Muskelvorgänge beim Singen erweckten den Eindruck, als müßte derjenige unbedingt ein vorzüglicher Sänger werden, der die Physiologie des Stimmorgans an sich selbst experimentell beherrschte.*<sup>220</sup>

Wie immer erläuterte sie im weiteren Text, dass es in der beschriebenen Art höchstwahrscheinlich nicht möglich sei, Singen zu lernen. Aber selbst wenn das Ergebnis eine physiologisch gut funktionierende Gesangsstimme sein sollte, wäre sie es nicht zufrieden gewesen: Gesang war für sie untrennbar mit künstlerischem Ausdruck verbunden, weswegen man vor ihrer Schule wirklich sagen kann, es ginge ausschließlich um *Kunstgesang*.<sup>221</sup>

Der psychologische Aspekt in Franziska Martienßen-Lohmanns Gesangsschule wird im Folgenden auf zwei Themenbereiche angewendet, wobei ausdrücklich hinzugefügt sei, dass es sich hier nicht um eine vollständige Abhandlung handeln kann, sondern um die Gebiete, die mir besonders wesentlich erscheinen:

1. Steuerung des Singens,
2. Gesangstechnik und künstlerische Anschauung

### 4.1. Steuerung des Singens

Gesang ist funktionell betrachtet eine komplexe Körperbewegung. Körperbewegungen lassen sich nur als ein Ganzes sinnvoll und effizient ausführen, jede längere Einzelbewusstheit (nichts anderes bedeutet ja ein strikt methodischer Ansatz) verhindert einen reibungslosen Ablauf. Bereits in Kapitel 2 wurde auf die Bedeutung der kinästhetischen Wahrnehmungsfähigkeit von Sängern hingewiesen, sowie auf die Tatsache, dass sich Bewegungsabläufe<sup>222</sup> nur als Komplex, nicht in Teilschritten, einprägen lassen. In Kurzform lässt sich sagen, dass bei einer falschen Steuerung des Singens analysierendes Denken mit sensomotorischem Spüren verwechselt wird. Dabei kommt es derart zu Verkrampfungen, dass willentlich genau die Muskeln angespannt werden, die man lösen müsste und umgekehrt. Genau hier ist die Grundbedingung der psychischen Konditionierung, der inneren Haltung, zu sehen, welche die Voraussetzung ist, ob Ge-

<sup>220</sup> F. Martienßen: *Zur Psychologie der Gesangstechnik*, a. a. O., S.112.

<sup>221</sup> Folgerichtig änderte F. Martienßen-Lohmann den Titel ihrer Schrift *Ausbildung der menschlichen Stimme* (1937) bei den späteren Neuauflagen in *Ausbildung der Gesangsstimme* (1949, 1957).

<sup>222</sup> Gesang ist neuro-physiologisch als äußerst komplexer Bewegungsablauf zu sehen.

sang zu einer körperlich-geistigen Freiheit führt, oder zu einer Zwangshandlung. Franziska Martienßen-Lohmann zitierte hier mehrfach die Psychologen Wilhelm Wundt und Felix Krueger, mit denen sie in Leipzig und Berlin häufig Kontakt hatte:

*In weiterem Sinne freilich ist unser Gesangsapparat der ganze Körper. Es steht wissenschaftlich fest, daß „alle Teile unseres Stimmapparates miteinander, und auch mit vielen anderen scheinbar nicht dazugehörigen Organen nervenfunktionell verbunden sind“ (Felix Krueger).<sup>223</sup>*

In *Stimme und Gestaltung* heißt es:

*Der Kontakt mit der Stimme kann aber durch Vereinzelung in der stimmtechnischen Arbeit völlig untergraben werden: das, und nicht immer nur muskuläre Schädigung, ist die grobe Körperverletzung des methodisch übereifrigen Gesangsunterrichts. Die Sucht zu zerlegen, anstatt das Gefühl für Zusammenhänge zu stärken, vernichtet eben diese Zusammenhänge.<sup>224</sup>*

Die sehr differenzierte Unterscheidung zwischen Muskelaktivität und der sensomotorischen Steuerung schilderte Martienßen-Lohmann unter Berufung auf Wilhelm Wundt:

*Der unbewußte Teil dieser Kopfarbeit läßt sich für den Sänger aus den Ausführungen Wundts erahnen: „Bei der technischen Ausbildung (des Klavierspielens z. B.) fällt der geringste Anteil auf die Muskeln, der weitaus größere auf die zentralen Innervationsherde derselben. Denn die Fähigkeit, Muskelgruppen, die ursprünglich nur zusammen funktionierten, isoliert zu bewegen, beruht nicht minder auf einer Isolierung der zentralen Impulse.“ Der bewußte geistige Weg des Schülers aber führt durch drei Tore: Schärfste Konzentrierung der Aufmerksamkeit auf gewisse Einzelkomplexe der Sinneswahrnehmungen; Gewinnung eines verfeinerten Gedächtnisses für Sinnesurteile; Verknüpfung und Erweiterung aller klang sinnlichen Erfahrungen zu klar umrissener Phantasievorstellung.<sup>225</sup>*

Wenn also die Wahrnehmung von Empfindungen und Höreindrücken die wichtigste Steuerung des Gesangs ist, so stellt sich nun die Frage, wie sich solche Eindrücke vermitteln lassen.

Wie gewinnt man ein *Gedächtnis für Muskelempfindungen*, wie lassen sich *klang sinnliche Erfahrungen zu klar umrissener Phantasievorstellung umreißen*? Zunächst muss betont werden, dass Franziska Martienßen-Lohmann überhaupt die Aufmerksamkeit ihrer Schüler gezielt in die Richtung der Empfindung lenkte. Auf den unveröffentlichten Mitschnitten einiger Unterrichtsstunden aus den frühen 1960er Jahren, die in Luzern gemacht wurden, kann man die häufig gestellte Fragen hören: *Spüren Sie, was ich meine? Können Sie das empfinden?* In ihren Schriften konzipierte sie ein Lernmodell, bei welchem versucht wird, einzelne Empfindungen zu konkretisieren. Da Franziska Martienßen-Lohmann sich nicht auf direktem, sozusagen körper-

<sup>223</sup> F. Martienßen: *Das bewußte Singen*, a. a. O., S. 24.

<sup>224</sup> F. Martienßen: *Stimme und Gestaltung*, a. a. O., S. 138-139.

<sup>225</sup> F. Martienßen: *Das bewußte Singen*, a. a. O., S. 155f.

lichem Weg der Körperempfindung nähern wollte, übertrug sie Körpergefühle in bestimmte Bilder. In beinahe jeder ihrer Schriften kann man nachlesen, dass die „Wirklichkeit“ des Sängers nicht gleichzusetzen ist mit der „Wirklichkeit“ funktioneller Abläufe. Die philosophisch stark geprägte Martienßen-Lohmann bezog sich auf die phänomenologische Sichtweise der Erscheinungen, auf die Konkretheit des subjektiven Erlebens:

*Von jeher ist die eigentümliche Art, in der die Sänger sich über ihre stimmlichen Erlebnisse und Einsichten auszudrücken pflegen, sehr bestaunt worden. Die „Wirklichkeit“ des Sängers in bezug auf seine gesanglichen Funktionen hat mit der „Wirklichkeit“ der realen Vorgänge im stimmwissenschaftlichen (physiologischen) Sinn wenig zu tun. Für ihn geht alles vom Subjektiven aus, von klar erfüllten Grundgesetzen, von einer Harmonie und Ordnung der Kräfte, die ganz allein aus ihm selber Ursprung und Berechtigung haben.*<sup>226</sup>

Das Wesentliche ihrer psychologischen Sichtweise ist damit klar ausgedrückt: Die „Wirklichkeit“ beim Singen bezieht sich auf das Erkennen von Empfindungen und die dabei assoziierten Bilder. Das Innenleben eines Sängers ist eher bildhaft als begrifflich.

Das bedeutet für ihre Pädagogik: Sie wusste zwar als Lehrerin über die physiologischen Abläufe Bescheid, übersetzte aber ihre Anweisungen dem Schüler gegenüber in eine bildhafte Sprache. Zur Veranschaulichung gebe ich hier zunächst zwei Textbeispiele aus anderen zeitgenössischen Gesangsschulen, die körperliche Empfindungen ganz konkret benennen, anschließend einen Text von Martienßen-Lohmann. Das Thema ist hier die Erweiterung von Resonanzräumen. Von George Armin, dem Vertreter des Stauprinzips, stammen die folgenden Notizen aus dem Jahr 1917, die er zusammen mit seiner Schrift *Die Breitspannung*<sup>227</sup> veröffentlichte:

*Sehr fühlbarer Nacken- und Nasenmuskelzug in Verbindung mit Hals- und Brustmuskelzug. Vollständige Umwandlung der bisherigen Kehlfunktion. Neue Stimmempfindung, als ob der Ton im Vordermunde wie in einer Zange gehalten wird, besonders auf hohem ges´und as´. Folge: Starkes Auflösungsgefühl unterhalb der Kehle (Rostbeseitigung). Welch ein Kampf!*

Aus der Schrift *Die praktischen Winke Carusos* von Hüfner-Berndt stammen die folgenden Zeilen. Der Autor entwickelte hier eine Gesangsschule, die sich an den Schallplatten Carusos orientierte, eine damals gängige Methode:

*Das Empfinden, das der Sängerschlund hierdurch bekommt, ist deutlich ein ringsherum gleichmäßig stark verteiltes Gähngefühl. Interessant ist ferner hierbei die Beobachtung, wie gerade die Zungenbeinmuskulatur eine leichte Bewegung nach vorne macht (Appoggio), wodurch die Bildung des tonhemmenden Kehldeckelwulstes, sowie der Druck des Zungenbeins auf den Schildknorpel vermieden werden. [...] gleichmäßig wird die jeweils erforderliche Tiefstel-*

<sup>226</sup> F. Martienßen-Lohmann: *Ausbildung der Gesangsstimme*, a. a. O., S.10.

<sup>227</sup> Berlin 1931, S. 57.

lung des Kehlkopfes erreicht (künstlerischer Affekt; Einwirkung der Drüsentätigkeit, Erektion (sic!) des Kehlkopfes).<sup>228</sup>

Über den gesamten Komplex des weiten Schlundes mit den damit verbundenen Funktionen von Kehle, Zunge usw. schrieb Martienßen-Lohmann:

*Was hat die Theorie von der „Weitung“ des Schlundes hier schon häufig für wahnsinnige Bemühungen mit Gaumensegel und Zäpfchen gezeitigt! Hier fassen wir auch so einen Begriff beim Kragen, der, an sich physiologisch richtig, unendliches Unheil dadurch anrichtet, daß er **bewußt aktiv**, anstatt **vorgestellt passiv** genommen wird. Demgegenüber ist ausdrücklich zu sagen: auch hier gibt **falsche Aufmerksamkeit** all diese Teile der schlimmsten Unfreiheit preis. Weitung des Schlundes ist einfaches Lockerlassen aller Organe wie bei der ruhigen Einatmung – keine Tätigkeit, kein Wollen, kein Aufsperrn, kein Weitmachen, mit einem Wort: **Relaxieren** statt **Energisieren**.*<sup>229</sup>

Wie sie Körperempfindungen in Bilder zu übertragen versuchte, mag folgende Textstelle zeigen:

*Man balanciere sich die Kopfhaltung aus, als sei man eines jener drolligen chinesischen Porzellanmännchen[...]; wenn man sie antippte, pendelte der Kopf minutenlang in allerliebsten kleinen Nickerchen. [...] Der Unterkiefer muß als geradezu schlenkernd lose, durch das Gewicht seiner Schwere herabfallend, vorgestellt werden. Goethes „Schwager Kronos“ läßt sich hier erheiternd und veranschaulichend zitieren:*

*“Entzahnte Kiefer schnattern  
und das schlotternde Gebein“*

*In der Tat ist das Bild eines alten Väterchens oder Mütterchens, das z. B. über der Bibel im Lehnstuhl sitzend eingeschlafen ist, äußerst förderlich für den Begriff dieser Lockerheit: Der durch sein Eigengewicht herabgefallene, von den Muskeln nicht mehr gehaltene Kiefer ist ein prächtiges Vorbild.*<sup>230</sup>

Neben der Bildhaftigkeit dieser Ausführungen zeigt sich hier ein ganz anderer Ansatz, als er bei den obigen Beispielen aus anderen Schulen sichtbar wird. Zunächst geht es weniger um das aktive Tun, als um die Fähigkeit des Lassens und Relaxierens, welches der Boden des Lernens ist. Der Wille wird also in die Richtung des Nicht-Wollens und des Geschehenlassens gelenkt, nicht in die Richtung der Kraftanstrengung. In diesem Zusammenhang sei auf die Ausführungen in Kapitel 2 verwiesen, wo dargestellt wurde, dass die Anzahl der Muskeln, welche die

<sup>228</sup> Leipzig 1928 (2. Auflage), S. 30.

<sup>229</sup> F. Martienßen: *Das bewußte Singen.*, a. a. O., S. 33.

<sup>230</sup> Ebd., a. a. O., S. 26.

Kehle verschließen, erheblich größer ist als diejenige, welche hier öffnen. Eine zu stark gelenkte Bewusstheit auf den Kehlkopf wird also bei Personen, die noch nicht über das ausreichende Tastgefühl verfügen, im Zweifelsfall eher zu einer Verschließung als zu einer Öffnung führen. Hier ist wieder eine Bemerkung interessant, die Franziska Martienßen-Lohmann in ihrem Buch *Die echte Gesangkunst* machte:

„Man darf beim Singen nichts tun, es muß alles kommen“, sagt Messchaert gern...Es ist für den Anfänger meist unglaublich schwer, diese Passivität zu erlernen, es dauert oft lange, ehe er den Mut erlangt, die Töne sich ihren Weg suchen zu lassen, ohne ihnen absichtlich mit allen möglichen Muskelspannungen „nachzuhelfen“.<sup>231</sup>

#### 4.1.1. Über die Vorstellung der Register

Die zentrale Arbeit in der Gesangsausbildung betrifft die sängerische Fähigkeit, auf den Schwingungsablauf der Stimmlippen Einfluss zu nehmen. Im Kunstgesang wird in der Regel von Registerausgleich, koordinierten Registern oder auch Einregister gesprochen: Ziel ist immer die klangliche Vereinheitlichung in *jeder* Beziehung. Wie man in dem Abschnitt *Laryngoskopischer Gesangsunterricht* lesen konnte, war Franziska Martienßen-Lohmann eine absolute Gegnerin von Schulen, welche die Wahrnehmung des Schülers direkt auf Empfindungen im Kehlkopf lenken wollten, um die Regulierung des Registerausgleichs zu erreichen. Im Gegenteil: Der Kehlkopf wird beim *Singen geübt durch Negation, durch eingebildetes Nichtvorhandensein*<sup>232</sup>, wie sie es forderte. Der von ihr vorgegebene Weg, über den man Einfluss auf die Register nehmen sollte, war der einer bestimmten psychischen Vorstellung, die eine gesamt-körperliche Auswirkung hat, welche die Kehlkopffunktion also einschließt. Dabei haben unterschiedliche psychische Einstellungen entsprechend unterschiedliche physische Auswirkungen. Hier versuchte Martienßen-Lohmann nun zu differenzieren und zu leiten, je nach dem, welches Register sie wecken oder koordinieren wollte. Wie in Kapitel 2 bereits geschildert wurde, ging Martienßen-Lohmann von drei Grundregistern aus, nämlich Kopf-, Mittel- und Bruststimme, auch wenn der Begriff Mittelstimme mitunter umstritten war.

#### **Bruststimme**

Die psychische Grundhaltung, welche der Bruststimme mit ihrer intensiven Vollschiwingung entspricht, ist die des pathetischen, ernstesten oder würdevollen. Um diese Eigenschaften bewusst zu erleben, schlug Martienßen-Lohmann kleine, sozusagen schauspielerische Übungen vor:

<sup>231</sup> A. a. O., S. 29.

<sup>232</sup> F. Martienßen: *Das bewußte Singen.*, a. a. O., S. 31.

*Man spreche in lautem, tiefem, möglichst tragischem Tonfall: „Alles ist aus“. Man wird nicht nur die drei harten, explodierenden Stimmeinsätze der anlautenden Vokale deutlich spüren, die uns Deutschen im Sprechen eigentümlich sind, sondern wird auch bei richtigem, gleichsam dramatischem Ausdruck des Sätzchens das Gefühl haben, als kämen die Töne aus der tiefsten Brust herauf. (Das populäre Wort „mit dem Brustton der Überzeugung sprechen“ zeugt von dieser Beobachtung).<sup>233</sup>*

Ausgehend von einer solchen seelischen Grundstimmung wurden dann Übungen gesungen, deren Tonumfang, Vokale und Konsonanten entsprechend der Bruststimme ausgewählt wurden. Martienßen-Lohmann ließ von Anfang der Ausbildung an Literatur singen, damit stimmtechnische Gegebenheiten sofort mit einer psychischen Einstellung kombiniert werden konnten. Ein typisches Literaturbeispiel für den Anfängerunterricht, bei welchem eine Vorstellung von Bruststimme geweckt werden kann, ist Zelters *König in Thule*.

Neben der psychischen Einstellung ist in dieser Schule die Wahrnehmung von Resonanz und Vibrationen wichtig. Martienßen-Lohmann machte zwischen diesen beiden Begriffen keine Unterscheidung: Wenn also bei Bruststimmübungen die Vorstellung aufkam, der Brustkorb sei tatsächlich ein Resonanzkörper, beließ sie die Sänger in dieser Phantasie.

### ***Mittelstimme***

Zur Mittelstimme schlug die Autorin Übungen vor, die an einen *fröhlichen Ruf* erinnern.

*Ist die Vorstellung des leichten Rufens eine deutliche, so wird auch die Tonlage eine weit höhere sein, als bei dem ersten Versuch.*<sup>234</sup>

Die Mittelstimme ist nach dieser Vorstellung der Inbegriff all dessen, was mit einer gewissen Emphase geäußert wird, sowohl der Jubel als auch die Klage. Der starken Innenspannung der Stimmlippen, dem geballten Atem, entspricht eine Körperspannung, die sich entladen möchte. Viele Arien, die einen langsamen und anschließenden schnellen Teil haben, verlangen einen Stimmungsumschwung von verinnerlichter zu veräußerlichter Gefühlsregung. Der zweite Teil der Arie der Contessa Almaviva aus Wolfgang Amadeus Mozarts *Le nozze di Figaro* (*Ah, si almen la mia costanza...*) kann hier als Beispiel gelten, wie auch der zweite Teil der Arie der Agathe aus Carl Maria von Webers *Der Freischütz* (*All meine Pulse schlagen...*).

Als Resonanzempfindungen ordnete Franziska Martienßen-Lohmann hier Gesichtsknochen und den harten Gaumen zu – wohl wissend, dass auch hier in Wirklichkeit keine Luft schwingen kann:

*Man wird bei richtiger Ausführung eine ganz leichte Vibration hinter den Zähnen wahrnehmen,*

---

<sup>233</sup> Ebd., S. 57.

<sup>234</sup> Ebd.

die sich nach oben fortsetzt. Dagegen sind Erschütterungen des Brustkorbs bei dieser leichten hellen Rufstimme nicht zu spüren.<sup>235</sup>

### **Kopfstimme**

Die psychische Einstellung für den Schüler sei nun wieder eine neue: Hatten wir im ersten und zweiten Versuch den tragischen und den fröhlichen Ausdruck, so muß jetzt der zärtliche gefordert werden. Man flüstere zunächst ganz hingebend, ohne Stimnton, die Wörtchen „O Du!“ und achte dabei auf die Berührungsempfindungen durch die Luft an den Lippen.

Wenn unter dem Stichwort *Mittelstimme* der jeweils schnelle Teil zweier Sopranarien als Literaturbeispiele gegeben wurden, so können für die Kopfstimme nun die jeweils langsamen Teile aus denselben Arien genannt werden: *Dove sono* bzw. *Leise, leise*. Da Kopfstimme eine eher luftdurchlässige Schwingung ist (wenig Stimmlippenmasse), wird sie von Emotionen begleitet, die weniger „begreifbar“ oder konkret sind. Hier lassen sich Charakterisierungen wie geheimnisvoll, mystisch, verführerisch oder schaurig aufzählen. Der Klang der Kopfstimme ist nicht, wie vielfach angenommen wird, hell (wie der der Mittelstimme), sondern weich und dunkel getönt:

*Typisch ist hier eben nicht die strahlende, gewissermaßen „vordere“ Schädelresonanz der Maske. [...] Nein – typisch für die Kopfstimme ist der weichere Resonanzbezirk der rückwärtigen Kopfräume, der Kuppel.*<sup>236</sup>

Ein letztes Zitat in diesem Zusammenhang mag zeigen, wie sehr man bei Franziska Martienßen-Lohmanns Art der Pädagogik auf das persönliche Erleben angewiesen ist:

*Sie [die Kopfstimme, Anm. S. E.] erschließt sich nicht in technischen Übungen, sie offenbart sich aber unmittelbar im Kunstwerk selbst, im Lied. Strauss' „Traum durch die Dämmerung“, Mahlers „Ich atmet einen linden Duft“ in ihrer glückdurchzitterten Atmosphäre sagen für den Klang der Kopfstimme mehr, als Worte sagen können.*<sup>237</sup>

Die unterschiedlichen Spannungsverhältnisse im Kehlkopf lassen sich auch physisch spüren, besonders im Moment des Tonansatzes, wo die Luft ihre erste Berührung mit den Stimmlippen nimmt. Martienßen-Lohmann unterschied hier zwischen den drei Ansatzarten fest (massedominant: Bruststimme), weich (relativ ausgewogenes Verhältnis von Masse und Spannung: Mittelstimme) und hauchig (spannungsdominant, wenig Masse: Kopfstimme). Diese unterschiedlichen Körperempfindungen integrierte sie jedoch in ein ganzheitliches Erleben, indem sie ihnen sofort bestimmte Ausdruckswerte zuordnete.

<sup>235</sup> Ebd., S. 58.

<sup>236</sup> F. Martienßen-Lohmann: *Der wissende Sänger*, a. a. O., S.196.

<sup>237</sup> Ebd., S.197.

#### 4.1.1.1. Seelische Zustände und Stimmklang

Die Wechselwirkung von seelischen Zuständen und Stimmklang war nicht neu, wurde jedoch erst von Franziska Martienßen-Lohmann mit solcher Gewichtung in den Gesangsunterricht einbezogen. Die direkte Zuordnung von Stimmregistern und seelischen Zuständen dürfte sie als erste unternommen haben. Die Gesangsschule Julius Heys war ihr bekannt, zumal ihr Lehrer Messchaert sie in einzelnen Teilen verwendete. Dort findet sich eine Auflistung von *Grundfarben des sprachlichen Vortrags*, der im Folgenden wiedergegeben wird, da dort in weiten Teilen dieselben Ausdrücke verwendet werden, wie in der Gesangsschule Martienßen-Lohmanns - vielleicht nahm sie bei Julius Hey ein paar Anleihen. Hey ließ der Gesangsausbildung eine sprachliche vorausgehen, die Übertragung auf den Gesang nahm er , anders als Martienßen-Lohmann, erst anschließend vor. Zu seiner Auflistung bemerkte er folgendes:

*Bestimmt wird die jeweilige Farbengebung einzig und allein durch die seelische Stimmung. Diese muss sich umgekehrt im Klang der Stimme zeigen, oder, wie wir sagen, die Seele muss aus dem Tone zu uns sprechen. Ich will versuchen, die hauptsächlichsten Farbschattierungen des sprachlichen Vortrags, beziehungsweise die Gegensätze der darzustellenden psychischen Affekte tabellarisch einander gegenüber zu stellen.*<sup>238</sup>

---

<sup>238</sup> Fritz Volbach (Hrsg.): Julius Hey *Die Kunst der Sprache etc.* – „Der kleine Hey“, 12. Auflage, Mainz und Leipzig 1914, S. 105/106.

## Die Grundfarben des sprachlichen Vortrags

als Ausdrucksmittel für die Darstellung der Gegensätze seelischer Zustände.

<p style="text-align: center;">Abstracte Charaktereigenschaften, zum Theil ohne Befassung des Temperaments.</p> <p style="text-align: center;">Entsprechende Verschiedenheit der Klangfarben im Vortrag.</p>	<p style="text-align: center;">Festiver Ausdruck im Vortrag.</p> <p style="text-align: center;">Phlegmatisch-melancholisch: sentimentale helle Klangfarbe.</p> <p style="text-align: center;">tiefe, dunkle Klangfarbe, Nüchternes Sprechton.</p> <p style="text-align: center;">Quasi passiv, Nüchternes Sprechton.</p> <p style="text-align: center;">Innige, sonore Klangfarbe.</p>	<table border="0" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr><td>flüsternd . . . . .</td><td>schreiend</td></tr> <tr><td>weich . . . . .</td><td>hart</td></tr> <tr><td>mild . . . . .</td><td>jähzornig, streng</td></tr> <tr><td>hingebend . . . . .</td><td>zurückstossend, trotzig</td></tr> <tr><td>ruhig . . . . .</td><td>heftig</td></tr> <tr><td>liebend . . . . .</td><td>hassend</td></tr> <tr><td>bescheiden . . . . .</td><td>stolz</td></tr> <tr><td>nachgiebig . . . . .</td><td>eigensinnig</td></tr> <tr><td>demüthig . . . . .</td><td>hochmüthig</td></tr> <tr><td>bittend . . . . .</td><td>befehlend</td></tr> <tr><td>verzagt . . . . .</td><td>selbstbewusst</td></tr> <tr><td>kecklaut . . . . .</td><td>prahlend</td></tr> <tr><td>herabgestimmt . . . . .</td><td>übermüthig</td></tr> <tr><td>milde, schlaff . . . . .</td><td>lebhaft, erregt</td></tr> <tr><td>traurig . . . . .</td><td>lustig</td></tr> <tr><td>schwermüthig . . . . .</td><td>leichtsinzig</td></tr> <tr><td>lebessatt . . . . .</td><td>lebessfroh</td></tr> <tr><td>gebeugt . . . . .</td><td>gehoben</td></tr> <tr><td>betrübt . . . . .</td><td>fröhlich</td></tr> <tr><td>weinend . . . . .</td><td>lachend</td></tr> <tr><td>unglücklich . . . . .</td><td>glücklich</td></tr> <tr><td>klagend . . . . .</td><td>jubilend</td></tr> <tr><td>gelangweilt . . . . .</td><td>angeregt</td></tr> <tr><td>gleichgültig . . . . .</td><td>neugierig, gespannt</td></tr> <tr><td>kalt . . . . .</td><td>feurig</td></tr> <tr><td>küthl . . . . .</td><td>leidenschaftlich</td></tr> <tr><td>einsilbig . . . . .</td><td>übersprudelnd</td></tr> <tr><td>zurückhaltend . . . . .</td><td>rückhaltlos</td></tr> <tr><td>unschlüssig . . . . .</td><td>entschlossen</td></tr> <tr><td>zerstreut . . . . .</td><td>gefasst, lauernd</td></tr> <tr><td>treuherzig . . . . .</td><td>falsch</td></tr> <tr><td>freundlich . . . . .</td><td>mürrisch</td></tr> <tr><td>scherzhaft . . . . .</td><td>verdrossen</td></tr> <tr><td>theilnahmenvoll . . . . .</td><td>gleichgültig</td></tr> <tr><td>mitfühlend . . . . .</td><td>schadenfroh</td></tr> <tr><td>verschämlich . . . . .</td><td>rachstüchtig</td></tr> <tr><td>aufrechtig . . . . .</td><td>höhnisch, hinterlistig</td></tr> <tr><td>höflich . . . . .</td><td>grob</td></tr> <tr><td>pathetisch . . . . .</td><td>naiv</td></tr> <tr><td>salbungsvoll . . . . .</td><td>triviel</td></tr> <tr><td>trostreich . . . . .</td><td>trostlos, verzweifelnd</td></tr> <tr><td>freudig, gehoben . . . . .</td><td>düster, herabgedrückt</td></tr> <tr><td>schlau . . . . .</td><td>plump</td></tr> <tr><td>rücksichtsvoll . . . . .</td><td>rücksichtslos</td></tr> <tr><td>vorsichtig . . . . .</td><td>unvorsichtig</td></tr> <tr><td>aner kennend . . . . .</td><td>absprechend</td></tr> <tr><td>erhaben . . . . .</td><td>gemein, menschlich</td></tr> <tr><td>überspannt, berauscht . . . . .</td><td>nüchtern</td></tr> <tr><td>begeistert . . . . .</td><td>trocken</td></tr> <tr><td>listig . . . . .</td><td>tölpelhaft</td></tr> <tr><td>schnalkhaft . . . . .</td><td>pedantisch</td></tr> <tr><td>gläubig, vertrauend . . . . .</td><td>argwöhnisch</td></tr> <tr><td>hoffend . . . . .</td><td>hoffnungslos</td></tr> <tr><td>unbedacht . . . . .</td><td>erwägend</td></tr> </table>	flüsternd . . . . .	schreiend	weich . . . . .	hart	mild . . . . .	jähzornig, streng	hingebend . . . . .	zurückstossend, trotzig	ruhig . . . . .	heftig	liebend . . . . .	hassend	bescheiden . . . . .	stolz	nachgiebig . . . . .	eigensinnig	demüthig . . . . .	hochmüthig	bittend . . . . .	befehlend	verzagt . . . . .	selbstbewusst	kecklaut . . . . .	prahlend	herabgestimmt . . . . .	übermüthig	milde, schlaff . . . . .	lebhaft, erregt	traurig . . . . .	lustig	schwermüthig . . . . .	leichtsinzig	lebessatt . . . . .	lebessfroh	gebeugt . . . . .	gehoben	betrübt . . . . .	fröhlich	weinend . . . . .	lachend	unglücklich . . . . .	glücklich	klagend . . . . .	jubilend	gelangweilt . . . . .	angeregt	gleichgültig . . . . .	neugierig, gespannt	kalt . . . . .	feurig	küthl . . . . .	leidenschaftlich	einsilbig . . . . .	übersprudelnd	zurückhaltend . . . . .	rückhaltlos	unschlüssig . . . . .	entschlossen	zerstreut . . . . .	gefasst, lauernd	treuherzig . . . . .	falsch	freundlich . . . . .	mürrisch	scherzhaft . . . . .	verdrossen	theilnahmenvoll . . . . .	gleichgültig	mitfühlend . . . . .	schadenfroh	verschämlich . . . . .	rachstüchtig	aufrechtig . . . . .	höhnisch, hinterlistig	höflich . . . . .	grob	pathetisch . . . . .	naiv	salbungsvoll . . . . .	triviel	trostreich . . . . .	trostlos, verzweifelnd	freudig, gehoben . . . . .	düster, herabgedrückt	schlau . . . . .	plump	rücksichtsvoll . . . . .	rücksichtslos	vorsichtig . . . . .	unvorsichtig	aner kennend . . . . .	absprechend	erhaben . . . . .	gemein, menschlich	überspannt, berauscht . . . . .	nüchtern	begeistert . . . . .	trocken	listig . . . . .	tölpelhaft	schnalkhaft . . . . .	pedantisch	gläubig, vertrauend . . . . .	argwöhnisch	hoffend . . . . .	hoffnungslos	unbedacht . . . . .	erwägend	<p style="text-align: center;">Cholerisch: harter, kräftiger Sprechton.</p> <p style="text-align: center;">Sanguinisch: frische, glänzende Klangfarben.</p> <p style="text-align: center;">Überwiegend cholertisch: rauher, unsympathischer Sprechton.</p> <p style="text-align: center;">Energisch bebauter Ausdruck im Vortrag.</p>
flüsternd . . . . .	schreiend																																																																																																														
weich . . . . .	hart																																																																																																														
mild . . . . .	jähzornig, streng																																																																																																														
hingebend . . . . .	zurückstossend, trotzig																																																																																																														
ruhig . . . . .	heftig																																																																																																														
liebend . . . . .	hassend																																																																																																														
bescheiden . . . . .	stolz																																																																																																														
nachgiebig . . . . .	eigensinnig																																																																																																														
demüthig . . . . .	hochmüthig																																																																																																														
bittend . . . . .	befehlend																																																																																																														
verzagt . . . . .	selbstbewusst																																																																																																														
kecklaut . . . . .	prahlend																																																																																																														
herabgestimmt . . . . .	übermüthig																																																																																																														
milde, schlaff . . . . .	lebhaft, erregt																																																																																																														
traurig . . . . .	lustig																																																																																																														
schwermüthig . . . . .	leichtsinzig																																																																																																														
lebessatt . . . . .	lebessfroh																																																																																																														
gebeugt . . . . .	gehoben																																																																																																														
betrübt . . . . .	fröhlich																																																																																																														
weinend . . . . .	lachend																																																																																																														
unglücklich . . . . .	glücklich																																																																																																														
klagend . . . . .	jubilend																																																																																																														
gelangweilt . . . . .	angeregt																																																																																																														
gleichgültig . . . . .	neugierig, gespannt																																																																																																														
kalt . . . . .	feurig																																																																																																														
küthl . . . . .	leidenschaftlich																																																																																																														
einsilbig . . . . .	übersprudelnd																																																																																																														
zurückhaltend . . . . .	rückhaltlos																																																																																																														
unschlüssig . . . . .	entschlossen																																																																																																														
zerstreut . . . . .	gefasst, lauernd																																																																																																														
treuherzig . . . . .	falsch																																																																																																														
freundlich . . . . .	mürrisch																																																																																																														
scherzhaft . . . . .	verdrossen																																																																																																														
theilnahmenvoll . . . . .	gleichgültig																																																																																																														
mitfühlend . . . . .	schadenfroh																																																																																																														
verschämlich . . . . .	rachstüchtig																																																																																																														
aufrechtig . . . . .	höhnisch, hinterlistig																																																																																																														
höflich . . . . .	grob																																																																																																														
pathetisch . . . . .	naiv																																																																																																														
salbungsvoll . . . . .	triviel																																																																																																														
trostreich . . . . .	trostlos, verzweifelnd																																																																																																														
freudig, gehoben . . . . .	düster, herabgedrückt																																																																																																														
schlau . . . . .	plump																																																																																																														
rücksichtsvoll . . . . .	rücksichtslos																																																																																																														
vorsichtig . . . . .	unvorsichtig																																																																																																														
aner kennend . . . . .	absprechend																																																																																																														
erhaben . . . . .	gemein, menschlich																																																																																																														
überspannt, berauscht . . . . .	nüchtern																																																																																																														
begeistert . . . . .	trocken																																																																																																														
listig . . . . .	tölpelhaft																																																																																																														
schnalkhaft . . . . .	pedantisch																																																																																																														
gläubig, vertrauend . . . . .	argwöhnisch																																																																																																														
hoffend . . . . .	hoffnungslos																																																																																																														
unbedacht . . . . .	erwägend																																																																																																														

#### 4.1.2. Über die Vorstellung von Klang und Resonanz

##### *Farbe und Beleuchtung*

In dem Kapitel *Über die Vorstellung von Farbe und Beleuchtung der Töne* aus dem *Bewußten Singen* stellte Franziska Martienßen-Lohmann eine Analogie zwischen Farb- und Klangempfindungen her. Sie ging davon aus, dass bei der sprachlichen Beschreibung visueller und akustischer Phänomene eine Verschmelzung entstanden sei, so dass also Klänge und Farben mit denselben Adjektiven beschrieben würden: dunkel, hell, matt, leuchtend usw.

*So sind Gefühlstöne eines Hörerlebnisses mit denen eines Gesichtserlebnisses eine Verschmelzung eingegangen, und diese hat in einer allgemeinen Wortprägung gedankenlosen Geltungswert bekommen.*<sup>239</sup>

Bei der sprachlichen Formulierung sinnlicher Eindrücken strebte sie freilich einen differenzier-ten, *gedankenvollen* Weg an. Letztendlich ging es ihr um die Frage, wie sich Klangerlebnisse, die sich ja nicht greifen lassen, für den Einzelnen benennen ließen. Als einfachstes Mittel der Klangerfahrung, besonders für Anfänger, die oft noch kein ausgeprägtes Klanggefühl haben, schlug sie zunächst die Kontrastwirkung vor.

*Da fällt sofort auf, daß der Vokal mit dem tiefsten Eigenton, u, von uns als dunkelster bezeichnet wird, der mit dem höchsten Eigenton, i, als hellster Vokal. Diese Bezeichnungen erscheinen als ganz selbstverständlich, denn die Assoziation tief = dunkel, hoch = hell ist uns von Kindheit an gewohnt genug, um hier die Verknüpfung sofort begrifflich zu machen.*<sup>240</sup>

Aus einer Gegenüberstellung könnten dann Beziehungshaf- tigkeiten werden:

*Für den Sänger nun sind die typisch gebildeten Vokale dasjenige, was dem Maler die reinen, ungemischten Farben seines Malkastens sind [...] Er kann die Vokale, seine Farben, untereinander in Beziehung setzen, um ihre Gegensätze zu mildern oder zu verstärken, je nach seiner künstlerischen Absicht. Sie sind dann keine typischen Vokale mehr, sondern beeinflusste, neutralisierte. Und er kann über sie alle, indem er sie mischt, ein gemeinsames Licht oder einen gemeinsamen Schatten legen, der ihren Helligkeitswert verändert.*<sup>241</sup>

Wenn also Vokalausgleichsübungen gesungen werden, die traditionell lediglich der registralen Verschmelzung der Vokale gegolten hatten, so brachte Franziska Martienßen-Lohmann hier sofort einen künstlerischen Aspekt ein. Hierbei wird ihre Anschauung verständlich, dass beim Gesang das Material – der Klang – bereits etwas künstlerisches in sich tragen müsse:

<sup>239</sup> F. Martienßen: *Das bewußte Singen.*, a. a. O., S. 76f.

<sup>240</sup> Ebd., S. 78.

<sup>241</sup> Ebd., S. 78f.

*denn in keiner anderen Kunst ist das Grundelement, aus dem alles sich zusammensetzt, losgelöst schon ästhetisches Objekt, an sich schon beseelte Schönheit, wie es mit dem edlen Gesangston doch in der Tat der Fall ist.*<sup>242</sup>

Die innere Vorstellungskraft wird auf solche Art in Bahnen gelenkt, wo die Töne gleichsam plastisch werden und in ihrer unterschiedlichen Gestalt in sinnvolle Bezüge gebracht werden können. Farbschattierungen, Beleuchtung und Verdunkelung von Klängen sind in dieser Gesangsschule die Grundlage für gesangliche Interpretation, bei der mit Klang genauso kreativ umgegangen werden kann, wie in der Malerei mit Farben. Von hier aus versuchte Franziska Martienßen-Lohmann auch Einfluss auf die Technik zu nehmen. Wenn sie beispielsweise eine ungünstig registrierte Gesangsphrase korrigieren wollte, sprach sie nicht von der physiologischen Ursache, den Stimmlippen, sondern ging auf die psychologische Ebene des Klangerlebnisses: hell singen, strahlend singen, silbrig, mit satter Farbe usw.

### ***Räumliche und bildhafte Vorstellung***

In dem anschließenden Kapitel *Über räumliche und bildhafte Vorstellungen im Gesange* ergänzte die Autorin die Klangvorstellung in Licht und Farben um die Dimension des räumlichen: *Der Ton des reifen Sängers ist ihm gleichsam plastisch, ist räumlich geworden.*

Diese Ansicht fand sie in den zahlreichen Bildern bestätigt, die in der Sprache von Sängern gebräuchlich sind, häufig als Vorstellungshilfen, um einen bestimmten Klang erzeugen zu können. Die Autorin gab eine Reihe von bildhaften Beispielen, von denen hier einige genannt werden:

*Mein voller Ton dreht sich in breiten Spiralen aus der Brust herauf.*

*Der Ton kommt „von außen“ herzu.*

*Die Töne werden „vom Unterleib aus“ angesetzt.*

*Der Ton wird „von oben“ angesetzt.*<sup>243</sup>

Diese Bilder sind allesamt *bewußte Fiktionen*, die in der Empfindung des Sängers jedoch *absolute Wirklichkeit* sind, wie die Autorin im selben Zusammenhang ausführte. *Fiktionen sind notwendig, ohne sie ist alle Geistesbildung unmöglich*<sup>244</sup>, diesen Gedanken Nietzsches bezog sie hier ebenso ein, wie eine Aussage des Psychologen Wilhelm Wundts:

*Die künstlerische Tätigkeit hat ihre hohe Bedeutung darin, daß sich bei ihr die intellektuellen Funktionen vorwiegend in der Form der Phantasietätigkeit vollziehen.*<sup>245</sup>

---

<sup>242</sup> Ebd., S. 88f.

<sup>243</sup> Ebd., S. 102f.

<sup>244</sup> Ebd., S.101.

<sup>245</sup> Ebd., S. 94.

Franziska Martienßen-Lohmann war der Ansicht, dass das Denken in Bildern seit jeher in jeder guten Gesangsschule berücksichtigt wurde – in der Regel jedoch ohne konzeptionelle Einbindung in den Lehrgang, wie sie es in ihrer Schule vollzog. Sie wendete dieses Mittel sowohl bei der Korrektur technischer Fehler als auch bei der Entwicklung des künstlerischen Gestaltungswillens an. Mit der bildhaften Vorstellung sollte sich der Tast- und Muskelsinn des Schülers entwickeln, welchen dieser dann so verfeinern konnte, dass am Ende der Gehörsinn die letzte Steuerung übernahm. Die Reihenfolge dieser Entwicklungsstufen beschrieb Carl Stumpf in seiner *Tonpsychologie*, auf welchen sich die Autorin hier berief.<sup>246</sup> Als letztes Ziel dieses Weges sah sie die Fähigkeit, das die Vorstellung eines Klangs automatisch den gesamten Menschen auf den zu singenden Ton programmiert, psychisch wie physisch.

### 4.1.3. Über die Sprachgestaltung

In Kapitel 3.1.3. wurde die Sprachbehandlung, wie sie Franziska Martienßen-Lohmann forderte, in zweierlei Hinsicht dargestellt. Dabei ging es um technische Aspekte, die eine deutliche Aussprache erst ermöglichen, des weiteren um das sehr präzise rhythmische Verhältnis zwischen Vokalen und Konsonanten. Auch auf den allgemeinen Sinnbezug, den das Wort-Ton-Verhältnis haben sollte, wurde hingewiesen. In diesem Kapitel nun soll noch beschrieben werden, in welcher Weise Franziska Martienßen-Lohmann die Ausdruckswerte bei der Sprachbehandlung berücksichtigte. Ihre besondere Zuneigung galt Liedern und hier ganz besonders dem Text, den sie, die selbst regelmäßig Gedichte schrieb, als *Dichterworte* bezeichnete. Die Bedeutung der *Dichterworte* war nach ihrer Ansicht für Sänger eine ganz besondere, da jene neben der semantischen Bedeutung vor allem Ausdruckswerte besitzen, welche Sänger mittels ihrer Klangfarbenpalette umzusetzen fähig sind. Folgender Text verdeutlicht die von ihr gezogene Parallele von malerischen und sängerischen Farben, welche für die Sprachgestaltung von Belang ist: *Im Gedicht aber ist das Wort Gefühlsträger. Da gibt es diese absolute und reale Gültigkeit so wenig, wie es für einen Maler einen feststehenden Bedeutungswert einer bestimmten Farbe gibt: Der Dichter fühlt das Wort, wie der Maler die Farbe immer neu erfühlt.*<sup>247</sup>

Unter *Erfühlen* ist hier eine psychologische Tiefendimension zu verstehen, die über die Gefühle des Einzelnen hinaus die Wurzeln von Sprache selber erlebbar macht. Dabei ist die Unterscheidung von *gesungener* gegenüber *gesprochener* Sprache von Bedeutung:

*Diesem [dem Schauspieler, Anm. S. E.] sind die Worte das, was sie bedeuten, ihrem Geist nach, als Ganzes, - dem Sänger aber können sie, wenn er sie recht empfindet, das sein, was sie ihrem Gemütswert nach sind: eine sinnvolle Zusammenstellung der ursprünglichsten menschlichen*

<sup>246</sup> Ebd., S. 118.

<sup>247</sup> F. Martienßen: *Stimme und Gestaltung*, a. a. O., S. 85.

*Ausdruckselemente, die wir „Laute“ nennen, die aber nichts als zum wachen **Erleben und damit zum spontanen Ausdruck kommende Sinnesempfindungen** waren.*<sup>248</sup>

An solchen Äußerungen wird die Grundhaltung der Autorin sichtbar, welche das Wort „materialistisch“ in Zusammenhang mit Gesangstechnik deswegen in abwertender Weise verwendete, weil nach ihrer Vorstellung das Material, die Stimme, aus sich heraus beseelt ist. Diese Anschauung lässt sich mit dem Begriff des Hylozoismus, der Lehre von der Beseeltheit des Stoffes, fassen, der im 19. Jahrhundert von naturwissenschaftlicher Seite mitunter in verächtlichem Sinn gebraucht wurde<sup>249</sup>.

An Beispielen, in welchen Sprache sinnliche Eindrücke nachahmt, wobei mit Sprachwerkzeugen gleichsam modelliert wird, sind die Schriften Franziska Martienßen-Lohmanns voll: *Der wehende Wind*, wo der Konsonant w den sinnlichen Eindruck des Windes nachahmt, der *bittere Schmerz*, bei welchem die Lippen sich aufeinander pressen, so wie sich bei dem Wort *Strahl* der ganze Rachen öffnet.<sup>250</sup> In dieser Art näherte sie sich auch Gedichten an, wie die folgenden Ausführungen, stellvertretend für viele andere, zeigen mögen:

*Ein einziges innerliches Anschauen und Hinsprechen der Goethezeilen:*

*Füllest wieder Busch und Tal  
still mit Nebelglanz.  
Lösest endlich auch einmal  
meine Seele ganz.*

*wird die mondsilberne Weichheit dieser Wortfolgen, wie sie aus der ganz leisen Verschattung der ersten Zeile, durch die kurzen r und u, zu reinstem Licht der „gelösten Seele“ hingeleitet, dem erschütterten Blick deutlicher offenbaren, als das eine lange ästhetische Auseinandersetzung zu tun vermag.*<sup>251</sup>

Diese sehr feinen Beobachtungen stellte die Autorin in einen allgemeinen, die ganze deutsche Seele betreffenden, Kontext, der mir weniger nachvollziehbar erscheint, aber ein interessantes Zeitdokument für die Bestrebung nach einer nationalen Schule ist, bei welcher den Konsonanten eine spezielle Bedeutung zukommt:

*Das deutsche Wort ist Spiegelung der deutschen Volksseele: ihr ist aber nicht wie dem Italiener die singende seelige Hingabe an die gegebene Welt innerst zu eigen, sondern das Erschauern*

<sup>248</sup> F. Martienßen: *Das bewußte Singen.*, a. a. O., S. 144.

<sup>249</sup> Anton Hügli/Poul Lübcke (Hrsg.): *Philosophielexikon*, Vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage (6. Auflage), Hamburg 2005, S. 299.

<sup>250</sup> F. Martienßen: *Das bewußte Singen.*, a. a. O., S. 144.

<sup>251</sup> F. Martienßen: *Stimme und Gestaltung*, a. a. O., S. 85.

*vor der dämonischen Gewalt der Lebensmächte. Nicht der ungehemmte Vokal ist der eigentliche Empfindungsträger, sondern der Konsonant mit dem seinem Wesen der Hemmung.*<sup>252</sup>

#### 4.1.4. Prinzipien der „psychologischen“ Gesangsschule

Die psychologisch orientierte Gesangsschule ist zunächst ein Gegenpol zu einer physiologisch orientierten. Während bei der einen die seelischen Umstände beim Singen als zentral angesehen werden, so thematisiert die andere Strömung die physiologischen Abläufe. Dass diese beiden Strömungen, die es als Begleiterscheinung von Gesangskulturen immer gegeben hat, überhaupt zwei voneinander getrennte wurden – wobei es innerhalb der jeweiligen Strömungen wiederum etliche Aufspaltungen gab – hängt vorrangig mit den Veränderungen im 19. Jahrhundert zusammen. Dabei wurde die physiologische Frage der Tonproduktion so dringend, dass diese sich zeitweilig aus einem gesamtmusikalischen oder -künstlerischen Kontext herauslöste. Die psychologisch orientierte Schule Franziska Martienßen-Lohmanns versuchte hier eine Einheit wiederherzustellen, indem sie nicht ausschließlich eine der beiden Seiten betrachtete, sondern die Wechselwirkung von psychischen und physischen Vorgängen thematisierte. Allerdings kam sie dabei zu dem Ergebnis, dass letztlich die psychische Seite, also das individuelle Erleben des Einzelnen, von größerer Bedeutung ist, als die wissenschaftlich nachvollziehbaren Tatsachen der Tonproduktion. Das psychische Erleben von Sängern findet nach Auffassung Martienßen-Lohmanns in erster Linie im Klang statt. Der Klang, also eigentlich etwas *immaterielles*, ist das „Material“ der Sänger, nicht die physische Substanz des Stimmapparates:

*Muskelempfindungen im Kehlkopf äußern sich in Schmerzgefühlen und zeugen von **falschen Spannungen** (oder pathologischen Veränderungen). Der Sänger wird bei richtigem Singen im ganzen Kehlkopfapparat gar keine aktiven Muskelempfindungen haben.*<sup>253</sup>

Wenn also das Material des Sängers nicht seine Stimme, sondern sein Klang ist, so wird ein psychologisch orientierter Lehrer alles daran setzen, das Klangbewusstsein seiner Schüler zu entwickeln. Da der Schüler zu Beginn seiner Ausbildung in der Regel Klänge noch nicht beurteilen kann, stellte Franziska Martienßen-Lohmann die Entwicklung der Motorik an den Anfang. Damit schieden laute, lang gehaltene Töne, wie sie viele Schulen zur Entwicklung einer großen Stimme, aber auch um sich selber gut hören zu können, empfahlen, für den Anfängerunterricht aus. Nicht das Hören, sondern das kinästhetische Empfinden ist der Ausgangspunkt in Franziska Martienßen-Lohmanns Pädagogik. Bei dieser Einsicht stützte sie sich u.a. auf Erkenntnisse der Tonpsychologie, die ihr durch die Schriften Carl Stumpfs bekannt waren, bei welchem ihr erster Ehemann zudem einige Semester studiert hatte. In fließendem Übergang

<sup>252</sup> Ebd., S. 86.

<sup>253</sup> F. Martienßen: *Das bewußte Singen.*, a. a. O., S. 19.

stellte sie allmählich einen dichteren Bezug zum immer bewussteren Erleben und Beurteilen des Tones her. Im reiferen Stadium sollte dann umgekehrt die Physis von der Vorstellung eines Klanges geleitet werden: *Die Wechselwirkung der Sinnesvorstellung und der Funktion des Gesangsinstrumentes. Gibt es etwas Einfacheres?*<sup>254</sup>

Sowohl bei der Beschreibung von Kinästhesien als auch bei der von Klängen wählte Martienßen-Lohmann in der Regel eine bildliche, fiktionale Sprache. Nachdem erwiesen war, dass sich Bewegungen und Klangerlebnisse nicht durch analytisches Denken steuern lassen, versuchte sie sozusagen *Übersetzungen* in die Sprache der Wahrnehmung. Dabei verwendete sie bildhafte Ausdrücke für körperliche Bewegungsempfindungen (*durch die Fußsohle atmen, das Herz geht auf* usw.), verglich Klänge mit Licht und Farben, stellte vor allem eine Analogie zwischen Klang und Resonanzraum her und zwar derart, dass der Klang selber gleichsam etwas körperlich-räumliches in der Vorstellungswelt des Sängers bekommen sollte. Noch einmal sei das Paradox formuliert: Das Immaterielle, die Tonvorstellung und der Klangkörper sind das Material des reifen Sängers, *mit diesen Formen höheren Denkens wird sein Ton sein geistiger Besitz.*<sup>255</sup> Letztendlich also war es Franziska Martienßen-Lohmanns Ideal, dass (beim Singen) der Geist den Körper leitet. In dieser Vorstellung ist das „Material“ sozusagen aus einer geistigen Vorstellung heraus entwickelt, ist nicht physischer Natur, sondern seelischer.

Weiter oben wurde bereits Martienßen-Lohmanns Einstellung zitiert, dass beim Singen jeder einzelne Ton bereits ästhetisches Objekt sei. Das beinhaltet, dass auch die Tonerzeugung, also die Technik, nicht von der gestalterischen, künstlerischen Leistung abgetrennt werden kann:

*Der echte Künstler, sei er Musiker, Bildhauer, Maler oder was sonst, „denkt im Material“. Und das Material trägt die Züge dieses seines „emotionalen Denkens“.*<sup>256</sup>

Das oberste Prinzip der psychologischen Einstellung beim Singen bezieht sich auf eine Bewusstheit genau auf der Ebene, wo sie häufig nicht vermutet wird: Auf der Ebene der kinästhetischen Wahrnehmung, der sinnlichen Erfahrung und der Phantasie. Genauso, wie es einen Wissensfundus von intellektuellen Fakten gibt, lassen sich Kinästhesien und Sinnesempfindungen erinnern und ganz *bewusst* einsetzen. Franziska Martienßen-Lohmann versuchte zwar konsequent, letztere im Gewand einer metaphorischen Sprache zu vermitteln, hatte aber dabei einen genauen Plan im Kopf, der die Natur der Stimme und deren organische Entwicklung berücksichtigte. Sie betonte regelmäßig, dass die Naturgesetze der Stimme bei deren Umformung zu einem künstlerischen Instrument nie außer acht gelassen werden dürften. In dieser Hinsicht orientierte sie sich an den Wissenschaften und hatte neben ihrer mitunter sehr subjektiven Spra-

<sup>254</sup> Ebd., S. 146.

<sup>255</sup> Ebd., S. 20.

<sup>256</sup> F. Martienßen: *Stimme und Gestaltung*, a. a. O., S. 25f.

che eine sehr nüchterne Sichtweise. Es ging ihr nicht um Bilder und Vergleiche um ihrer selbst Willen, sondern sie mussten zielgerichtet und zweckorientiert sein:

*Mystische Absurditäten haben die Gesangsterminologie bereits bedenklich in Mißkredit gebracht. Hier müssen Phonetik und Physiologie in ihr natürliches Recht eingesetzt werden, um allzu üppig Wucherndes zu beschneiden. [...] Darum muß von einem ernstem Lehrer eine absichtlich nicht zur Schau getragene, aber gründliche Kenntnis der physiologischen Vorgänge verlangt werden, damit er seinerseits der Phantasie des Schülers sicher und gefestigt gegenüber steht.*<sup>257</sup>

Franziska Martienßen-Lohmann war über die physiologischen Hintergründe des Gesangsapparates (dem jeweiligen Stand der Zeit entsprechend) sehr gut informiert. Sie hielt bestimmte Gesetzmäßigkeiten der Stimmentwicklung und der Stimmgesundheit für allgemeingültig. Für ebenso allgemeingültig aber hielt sie die Individualität jedes Einzelnen. In diesem Spannungsfeld – die immer gleiche Wahrheit der Natur, die Unvergleichlichkeit jedes Individuums – sah sie ihr Wirken. Die typologischen Ansätze, mit denen sie bestimmte Grundstrebungen menschlicher Charaktere darstellte, seien hier nur am Rand erwähnt. Sie beschrieb drei Typen, nämlich episch, lyrisch und dramatisch. Der lyrische Typ nimmt dabei eine Zwischenposition innerhalb der beiden Haupttypen ein, wobei sie den epischen mit dem apollinischem, den dramatischen mit dem dionysischen Typ gleichsetzte<sup>258</sup>.

## 4.2. Gesangsliteratur in der „psychologischen“ Gesangsschule

Nachdem die Prinzipien der psychologisch ausgerichteten Gesangsschule Franziska Martienßen-Lohmanns dargelegt worden sind, soll nun darüber Aufschluss gegeben werden, wie diese in der Musikpraxis umgesetzt wurden. Da sich zu Interpretationen einzelner Werke nur wenige Anmerkungen in ihren Schriften finden, liegt es Nahe, auf die Ausführungen Johannes Messchaerts in dem Heft *Eine Gesangsstunde*<sup>259</sup>, welches fünf Jahre nach seinem Tod von Franziska Martienßen herausgegeben wurde, zurückzugreifen. Hier beschrieb er seine interpretatorischen Vorstellungen dreier Lieder von Franz Schubert – *Meeresstille*, *Erlkönig* und *An die Leier*, von denen im Folgenden der *Erlkönig* als Beispiel dienen mag. Messchaerts Aufzeichnungen, die durch seinen plötzlichen Tod nicht zu Ende geführt werden konnten, blieben teilweise skizzenhaft und wurden von Franziska Martienßen überarbeitet und geordnet. Messchaert bezeichnete seine Ausführungen als *Einblick in die Werkstatt des Sängers* und bezog sich in erster Linie auf

<sup>257</sup> F. Martienßen: *Das bewußte Singen.*, a. a. O., S. 109f.

<sup>258</sup> siehe dazu F. Martienßen: *Stimme und Gestaltung*, a. a. O., S. 164ff.

<sup>259</sup> F. Martienßen (Hrsg.): *Eine Gesangsstunde etc.*, a. a. O.

die *Forderungen des Vortrags*<sup>260</sup>. Seine technischen Analysen, von ein paar wenigen konkreten Hinweisen auf die Atemtechnik einmal abgesehen, gehen weniger auf didaktische Fragen ein, als dass sie das von ihm gewünschte Ergebnis beschreiben. Die häufige Verwendung von Bildern, die Beschreibung von Klängen und die differenzierte Sprachbehandlung machen deutlich, dass er für Franziska Martießen-Lohmann das Vorbild war, an welchem sie ihre Auffassungen entwickelte.

### ***Franz Schubert: Erlkönig***

Schon die ersten Bemerkungen Messchaerts zu diesem Lied zeigen, dass der Sänger eine lebendige Vorstellungswelt hatte, die er in folgenden Bildern malte:

*Natur und Schicksal gespenstisch im Halbdunkel: Landschaft, Nacht, Wind, Nebel, Fluß und alte Weiden, herbstlicher Wald mit raschelnden dürren Blättern, alles bildhaft greifbar und doch dämonisch grauenvoll und unfaßlich, - das ist in der Dichtung mit einer Meisterschaft ohne gleichen gestaltet.*<sup>261</sup>

Zum Schluss seines Textes verriet der holländische Sänger dann, wer nach seiner Vorstellung das Bild gemalt haben könnte: *Sänger und Klavierspieler mögen die Ballade vortragen, wie Rembrandt sie gemalt haben würde.*<sup>262</sup>

Der Sänger hatte nach Messchaerts Ausführungen vor allem zwei Voraussetzungen zu erfüllen, nämlich erstens die *innere Fühlung* mit der Begleitung, die das *ausdrucksvolle Gallopiereines Pferdes* nachzeichnet, zweitens die *Vielfarbigkeit des Stimmklangs* und die *Wandlungsfähigkeit des Sprachlichen*. Neben der Forderung des Ausdrucks stand also die einer streng rhythmisch bezogenen Vortragsweise, welche die beständige Triolenbegleitung nicht aufweichen sollte.

Die Anmerkungen Messchaerts werden im Folgenden analog zur Komposition Schuberts wiedergegeben.

---

<sup>260</sup> Ebd., S. 5.

<sup>261</sup> Ebd., S. 10.

<sup>262</sup> Ebd., S. 11. Im Folgenden verzichte ich auf weitere Fußnoten, da ich ausschließlich aus den Seiten 10 und 11 der erwähnten Schrift zitiere.

**Takt 1 – 32, Klaviervorspiel, Erzähler**

Die ersten Takte sind streng rhythmisch zu singen, mit Ausdruck und Haltung gespannter Aufmerksamkeit, klarer Deklamation und ohne Schauspielerei. Die Beantwortung der Frage *Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?* sollte nach Messcharts Vorstellung etwas weicher und gesanglicher sein, wodurch die Befriedigung der erfolgten Antwort auf die vorangegangene Frage und damit das Aufgehobensein der Gespanntheit zum Ausdruck kommt. Der Sänger drückte hier Gespanntheit mit deklamatorischem Vortrag, Entspanntheit, die Beantwortung der Frage, mit ariosier Gesangsart aus.

**Takt 33 – 54, Zwischenspiel, Dialog Vater/Sohn**

Das viertaktige Zwischenspiel (T 33 – 36), bei dem dasselbe zweitaktige Motiv zuerst Forte, dann Piano gespielt wird, empfand Messchaert als kleinen Szenenwechsel, bei dem man sich vielleicht die plötzliche Biegung des Weges um eine Felsen- oder Waldecke denken könnte. Bei der Beschreibung des folgenden Dialogs zwischen Vater und Sohn bekommt man einen Eindruck von der Klang- und Sprachgestaltung Messchaerts. Es liegt nahe, dass der Vater eine dunklere Stimmfärbung bekommen sollte, als der Sohn (*die Klangfarbe hochklingend [tenormäßig bei der Männerstimme]*). Von großer Einfühlung in die Sprache zeugen die Beobachtungen, dass man bei der Gestaltung des Vaters in seiner Frage *Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?* durch die bewusste Ausnutzung der weich klingenden Konsonanten einen warmen und beruhigenden Stimmklang herstellen kann, der bereits das Beruhigenwollen mit der „Nebelstreif“-Erklärung in sich einschließt. Hingegen ist der Text des Sohnes gespickt mit stimmlosen Konsonanten, bei deren deutlicher Artikulation sowohl der hellere Klang als auch die Angst deutlich werden:

*Siehst, Vater du den Erlkönig nicht,  
den Erlenkönig mit Kron und Schweif?*

Hier verlangte Messchaert eine *hervorstechend scharfe Konsonantierung*, von der sich die Antwort des Vaters dann wieder abheben sollte, *in dunkler Farbe, ruhig und breit*.

**Takt 55 – 72, Zwischenspiel, Erlkönig**

Die Stimme des Erlkönig beschrieb Messchaert ausführlich: *Eine flüsternd leise, aber klangvoll tragende und verführerisch schöne Tongebung*. Da die Freundlichkeit des Erlkönig in Wirklichkeit eine Maske ist, hinter der sich Bosheit verbirgt, schlug Messchaert hier eine leicht übertriebene Mundbewegung vor, die den Ausdruck des Verführerischen verstärken sollten:

*Bei i und e die Mundwinkel weit zurück, bei o und u die Lippen weit nach vorn.  
Du liebes Kind, komm geh mit mir,  
gar schöne Spiele spiel ich mit dir.*

Auch die dreimalige Wiederholung des Sch-Lauts bei *Schöne Spiele spiel ich* sollte beachtet werden. Die erste Zählzeit in Takt 68, wo ein unbetontes Wort gesungen wird (*manch bunte Blumen sind an dem Strand*) sollte auf keinen Fall betont werden. Zu einer sinnvollen Sprachbehandlung gehörte in der späteren Martienßen-Lohmann-Schule unbedingt die Überprüfung, ob unbetonte Worte auf schwere Taktzeiten fallen oder umgekehrt. Erstens sollten Text und Musik so gründlich studiert werden, dass solche Stellen überhaupt erkannt wurden, zweitens wurde musikalische Flexibilität gefordert, um entsprechend sinnvoll zu phrasieren.

Auch der Verlauf der folgenden Takte wurde von Messchaert minutiös beschrieben: Das u in dem Wort Mutter (Takt 70) kurz, das t im selben Wort trocken (Messchaert unterschied zwischen „trockenen“ und „nassen“ Konsonanten. Bei Letzteren folgte deutlich etwas mehr Luft: Worte wie *tauten die Tränen* in dem Lied *Sapphische Ode* von Johannes Brahms sollten entsprechend der Wortbedeutung also „nass“ gesungen werden).

Nach *gülden Gewand* (Takt 72) sollte man rechtzeitig absprechen, um für die folgende Phrase genügend einatmen zu können.

#### **Takt 72 – 85, Dialog Sohn/Vater**

Der folgende Ausruf des Sohnes brauchte in Messchaerts Interpretation viel Atem, da er die Konsonanten, die hier viel Luft verbrauchen (*Mein Vater, Mein Vater*), stark betonen wollte. Bei der Beschreibung der nächsten Takte wählte er eine Ausdrucksweise, die man im Sinne Martienßen-Lohmanns als eine psychische Einstellung bezeichnen kann: *Was Erlenkönig mir leise verspricht* (Takt 77 – 79) mit *auffallend ängstlichem Diminuendo*, die *chromatischen Intervalle immer sehr rein in der Intonation*, die Antwort des Vaters *Sei ruhig, bleibe ruhig* usw. (Takt 81 – 85) *wiederum völlig beherrscht und auch im Tempo beruhigend*.

#### **Takt 86-96, Erlkönig**

Messchaerts Interpretation der folgenden Takte ist ein gutes Beispiel für die Verbindung von Belcanto und typisch deutscher Sprachbehandlung, worunter bei Martienßen-Lohmann das ganzheitliche Erfassen der Worte als Inhalts- und Ausdrucksträger zu verstehen ist:

*Nun wieder der Erlkönig, wieder geheimnisvoll, in einschmeichelnder und verführerischer Deklamation, mit beweglichen Lippen und Mundwinkeln und mit sehr gesanglicher Behandlung der Achtel bei vollendetem legato. Piano und legato haben es an sich, daß sie viele zu einer sentimentalischen Verschleppung des Tempo reizen. Dieser „Verführung“ muß streng widerstanden werden.*

#### **Takt 97 – 112, Dialog Sohn/Vater**

Hier wiederholte Messchaert seine Anweisungen der Takte 72-85, der Ausruf des Sohnes sollte allerdings *noch merkbar aufgeregter als der vorige* sein.

**Takt 113 – 123, Zwischenspiel, Erlkönig**

Die Figur des Erlkönig schilderte Messchaert besonders eindrücklich. Interessant ist, dass er bei seiner Gestaltung ab und an ganz bewusst Mittel anwendete, die den strengen Regeln des Belcanto zu wider laufen, etwa, wenn er den Erlkönig das Wort „Gewalt“ *wie mit zusammengebissenen Zähnen* singen ließ:

*Erlkönigs „Ich liebe dich“ noch immer nur sehr deutlich flüsternd! Wenn auch die Worte „reizt“ und „schöne“ besonders herausgehoben werden müssen, so muß doch alles unirdisch geflüstert bleiben: das Herausheben darf nicht durch kräftigen Ton geschehen, sondern geschieht mit Hilfe der Artikulation. Also flotte Lippenbewegung! „Und bist du nicht willig“ kurz und eckig. „So brauch ich Gewalt“ hervorgestoßen wie mit zusammengebissenen Zähnen, das „Ge“ in „Gewalt“ so kurz und heftig wie möglich.*

**Takt 124 – 131, Sohn**

Bei seinem letzten Satz ist der Sohn auf dem Höhepunkt der Aufregung, deren stropfenweise Entwicklung Messchaert charakterisierte mit *aufgeregtes Fragen, merkbar aufgeregter und Schrei*. Auch hier forderte er die Gleichberechtigung von Vokalen und Konsonanten:

*Viel Ton, neben der besonders geschärften Aussprache des V, des tzt des f und des atemraubenden h in „hat mir“. „Erlkönig hat mir ein Leids getan“ muß ganz atemlos klingen. Auf „Leids“ ein Innehalten.*

**Takt 132 – 148, Erzähler**

Zunächst machte Messchaert eine kurze Bemerkung, die darauf hinweist, dass er die Klavierstimme als gleichberechtigt ansah:

*Die nun folgenden Begleitungsoktaven fortissimo, im zweiten Takt aber etwas abnehmend, damit der Erzähler gut verständlich einsetzen und beide Vortragende gemeinsam eine großartige Steigerung bis „ächzende“ machen können.*

Vor den vielfach polemisierten „Zwischenvokalen“ *Erreicht den Hof mittemüh untenot* warnte Messchaert an dieser sehr dramatischen Stelle ausdrücklich. Die abschließenden Beschreibungen zeigen wieder die bis ins kleinste Detail durchdachte Konzeption eines Sängers, der sogar zwischen „nassen“ und „trockenen“ Konsonanten unterschied:

*Der letzte Triolentakt im Klavier mit sehr starkem diminuendo und ritardando. Der Sänger setze nach dem Sextakkord ja nicht zu früh ein. „In seinen Armen“ das Wort „Armen“ mit leichtem Glottisschlag ansetzen. Nach „Armen“ absetzen, nach „Kind“ eine lange Pause, zwischen „war“ und „tot“ nochmals eine kleine Luftpause. Die beiden „t“ in „war tot“ breit und naß, das a und o dunkel und ausdrucksvoll, aber ohne theatralische Übertreibung.*

Die vier Figuren lassen sich nach Messchaerts Analyse in unterschiedlichen Klangfarben und Charaktereigenschaften beschreiben, deren psychische Qualitäten in Martienßen-Lohmanns Gesangsschule bestimmte Stimmregister entsprechen. Die drei Stimmregister, von denen in dieser Schule ausgegangen wurde, lassen sich den drei Figuren des Liedes deutlich zuordnen:

- Der Erzähler sozusagen neutral, mit *klarer deutlicher Deklamation*, aber *ohne Schauspielerei*: Kombination aus Brust- und Mittelstimme
- Der Vater mit einer dunklen Färbung, ruhig, breit: Bruststimme
- Der Sohn mit hellerer Klangfarbe, ängstlich, bis zum Schrei: Mittelstimme
- Der Erlkönig, flüsternd, verführerisch, unirdisch: Kopfstimme.

## 5. Anmerkungen zu Franziska Martienßen-Lohmanns

### Gesangsausbildung

Schon sehr früh, bereits in ihren allerersten Gesangsstunden bei Johannes Messchaert, wurde Franziska Martienßen mit dem konfrontiert, was sie im weiteren Verlauf ihres Lebens als technische Grundlagen ansah:

- gehobener Brustkorb, der untere Teil des Atemapparates sehr weit,
- Lockerheit des Kopfes (leicht gesenkt),
- Lockerheit des Unterkiefers,
- keinerlei Kehldruck,
- Kopfstimme, Piano-Ansätze, präziser Einsatz,
- Kopffresonanz, Nasalität als Hilfsmittel,
- Legato, Vokalausgleich, Schwelltöne,
- Konsonanten sehr deutlich, aber ohne die vokalische Linie zu stören.

In ihren Aufzeichnungen finden sich Elemente aus der italienischen und der deutschen Gesangsschule: Schwelltöne und kleine Läufe sowie Übungen aus Heys Gesangsschule. Die namentlich durch Stockhausen vertretene Linie, welche die Belcantoschule mit der deutschen Sprache verbinden wollte, findet sich hier fortgesetzt. Sowohl der Tonumfang der Übungen als auch die Anweisung, regelmäßig in kurzen Etappen zu üben, erscheint sinnvoll. Eindeutig ging Messchaert von Kopfstimme und Kopffresonanz aus, nichts deutet auf die Betonung von Lautstärke oder forcierter Stimmkraft hin, die in Folge des Wagnergesangs in vielen deutschen Schulen verlangt wurde. Kurze Anmerkungen zeigen jedoch, dass Messchaert bereits von der ersten Stunde an Forderungen stellte, die für einen Schüler im Anfängerstadium kaum umzusetzen sind. Anweisungen, wie sie zum Beispiel in der zweiten Stunde gegeben wurden:

*Glottis offen beim Einatmen. Unterkiefer stets lose hängend! Kontrollieren der Kinnmuskeln auf ihre Elastizität hin. Haltung gerade, aber elastisch, nicht steif mit etwa durchgedrücktem Kreuz. Kopf leicht und lose gesenkt,*

verlangen ein Körpergefühl, über das Anfänger in der Regel noch nicht verfügen. Messchaert wusste anscheinend, welches Ergebnis er wollte, aber nicht, wie er den Schüler zu diesem leiten konnte. Das führte sehr bald zu Schwierigkeiten, die Messchaert bekanntermaßen mit fast jedem Schüler hatte<sup>263</sup>. Die längeren Aufzeichnungen vom Juni 1912 (siehe S. 128f. dieser Studie) zeigen, dass Franziska Martienßen in ihrer Studienzeit am eigenen Leib erfahren hatte was es bedeutet, auf stimmtechnische Fragen keine Antworten zu bekommen. Genau demselben Konflikt, den sie später bei vielen ihrer Schüler lösen konnte, nämlich Wege zur Wahrnehmung der eigenen Stimme zu finden, stand Messchaert offensichtlich einigermaßen hilf- und herzlos gegenüber. Er kannte diesen Konflikt nicht und spielte, wie in vielen anderen Fällen auch, mit dem Gedanken, ob er die Schülerin nicht hinauswerfen sollte. Heute wie damals wird häufig diskutiert, dass hervorragende Musiker nicht automatisch gute Pädagogen abgeben können. George Armin nannte in seiner Schrift *Der Modegesangslehrer*<sup>264</sup> in diesem Hinblick auch den Namen Messchaerts. Interessanterweise formulierte Messchaert gegenüber seiner Schülerin mehrfach, dass eine falsche neurologische Steuerung ihr Problem sei, konnte aber keine Hilfestellung geben:

*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... Wenn Sie nicht die Fähigkeit in sich haben, daß Gehirn und Muskeln so zusammenarbeiten, daß Ihnen das Richtige zur Selbstverständlichkeit, zur Gewohnheit wird – was sollte daraus werden?*

Am Ende ihrer Aufzeichnungen vom 12. Juni findet sich der Hinweis *Katzenstein*, was darauf hinweist, dass sie sich an den berühmten Stimmphysiologen, der auch an der Hochschule lehrte, wenden wollte. Offensichtlich verzweifelte sie nicht, sondern suchte die genauen Ursachen ihrer Schwierigkeiten zu erforschen. Ich wage zu behaupten, dass sie in der Folgezeit nicht *bei* Messchaert, sondern *an* Messchaert Gesang studierte. In einigen ihrer späteren Schriften legte sie dar, dass künstlerischer Unterricht sich nicht allein auf Lehren aufbaut, sondern auf das Studieren am künstlerischen Objekt selber. Wie so oft berief sie sich auf einen Ausspruch Goethes,

<sup>263</sup> Wie mir Ruth Grünhagen berichtete, erzählte Franziska Martienßen-Lohmann mehrfach von dem sehr strengen Charakter Messchaerts.

<sup>264</sup> G. Armin: *Der Modegesangslehrer*, Stuttgart 1925, S. 23. Sieher dazu: P. M. Fischer: *Die Stimme des Sängers*, a. a. O., S: 261

der besagt, dass *vollkommene Künstler mehr dem Unterricht als der Natur zu verdanken haben*. Sie führte dazu weiter aus:

*Unterricht in diesem Goetheschen Sinne ist nicht die Schule, die Lernmethode, das Erlernbare überhaupt – nein, Unterricht quillt aus dem eingeborenen unstillbaren Trieb nach Erkennen des Vollkommenen, nach Vollkommenheit selbst, so stark wie aus der gesamten Umwelt des Künstlers und aus seiner unersättlichen Aufnahmebereitschaft für Bild und Beispiel...Der eigentliche Lehrer für Vollkommenes ist Vollkommenheit selbst – in jeder Gestalt.*<sup>265</sup>

Dass Franziska Martienßen ihren Lehrer für einen vollkommenen Sänger hielt, steht fest – wie es ihr mit ihm wirklich ergangen sein mag, darüber weiß man nichts. In ihrer Studienzeit jedenfalls setzte sie alle Hebel in Bewegung, um vor ihm Lehrer bestehen zu können: Sie erforschte die physiologische, neurologische und psychologische Seite des Singens und wird dabei mit Sicherheit verstanden haben, was ihr bei der *Verbindung zwischen Willensimpuls und Ausführung* im Wege stand. Die Ursache der Diskrepanz zwischen Wunsch und Können dürfte ihr während des Gesangstudiums bewusst geworden sein, ihre ganzheitliche Sichtweise des Singens hier seine Wurzeln haben. In *Die echte Gesangkunst* erwähnte sie mehrfach, dass Messchaert über die physiologischen Vorgänge beim Singen informiert war, aber seine Erkenntnisse letzten Endes nur *eine Vertiefung der Ehrfurcht vor den Geheimnissen der inneren Vorgänge, die ohne unser direktes Bewußtsein imstande sind, etwas so Herrliches wie den schönen Gesangston hervorzubringen*<sup>266</sup> bewirkten. Weniger idealistisch ausgedrückt: Bei der Umsetzung der physiologischen Abläufe konnte er keinen Rat geben. Es ist aufschlussreich, dass Martienßen-Lohmann in ihrer späteren Schule dieselben Forderungen stellte, wie ihr Lehrer, aber ganz andere Wege ging, um diese umzusetzen, indem sie physiologische und psychologischen Aspekte miteinander verband. Sie war es, die im *Bewußten Singen* postuliert hatte, dass sich erst die Motorik, dann der Gehörsinn entwickelt – Messchaert verlangte von der ersten Stunde an eine Klangvorstellung. Sie entwickelte Bilder und Hilfsvorstellungen, um Beweglichkeit und Lockerheit zu vermitteln – Messchaert forderte sie lediglich. Der Respekt vor seiner Kunst, wahrscheinlich auch Diplomatie und Intelligenz ermöglichten es ihr offenbar, bis zum Examen bei Messchaert auszuhalten – nur wenigen Schülern gelang das. Sie studierte an ihrem Lehrer, wie sich vollendeter Gesang gestaltet, die Ursachen sängerischer Fähigkeiten entdeckte sie selber. Bei ihren zahlreichen Fragen suchte sie Rat bei Fachleuten, nicht zuletzt setzte sich ihr damaliger Ehemann mit ähnlichen Fragen in Bezug auf das Klavierspiel auseinander. Bei ihren

<sup>265</sup> F. Martienßen-Lohmann: *Mozart und der Sänger*, a. a. O., in Gloede/Grünhagen: *Ein Leben für die Sänger*, a. a. O., S. 279f.

<sup>266</sup> F. Martienßen: *Die echte Gesangkunst*, a. a. O., S.34.

wissenschaftlichen Betrachtungen vertrat sie freilich immer den Standpunkt, dass es in künstlerischen Fragen einen Rest an Rätsel und Geheimnis gibt.

Die Reflektiertheit ihrer Lehrjahre dürfte einer der Gründe sein, warum sie später eine bedeutende Pädagogin wurde.

## 6. Schlussbetrachtung

In der Schlussbetrachtung sollen zunächst einige wesentliche Gesichtspunkte dieser Studie vergewärtigt werden.

Ausgangspunkt der Überlegungen war, dass eine bestehende Musikkultur die Voraussetzung für die Existenz von Musikpädagogen ist. Pädagogen entwickeln in der Regel Lehrmeinungen und Ideen, wie bestimmte Anforderungen der Kultur vermittelt und bewahrt werden können. Hier wird bereits häufig gewertet: Wie wird Kultur definiert?, Welche Zeitspanne umfasst sie?, Was ist der Vermittlung würdig, was nicht?

Franziska Martienßen-Lohmann hatte als Ziel das vor Augen, was sie unter kultiviertem, technisch geschliffenem Kunstgesang verstand. Dabei war es ihre erklärte Absicht, eine originär deutsche Gesangsschule auf dem teilweise überlieferten Fundament der alten italienischen Gesangstradition zu bauen. Der Maßstab allen künstlerischen Könnens war für sie die Frage nach der Balance der einzelnen Elemente, wobei sie regelmäßig Begriffe wie *organisch* oder *natürlich* verwendete. So modern das Wort *psychologisch* klingen mag, sah sie sich doch in einer Linie mit der alten Schule, bei deren Analyse sie zu dem Schluss kam, dass es nur *eine wahre Art zu Singen* gibt. Nach ihrer Überzeugung gab es einen Wertebestand, der genauso unantastbar ist, wie die ewige Gültigkeit der Naturgesetze. Die Berücksichtigung dieser hielt sie für die Voraussetzung alles Guten: *Wo von ewigem Wandel die Rede ist, muß auch von ewigen Werten gesprochen werden*<sup>267</sup> Franziska Martienßen-Lohmanns bekannte Affinität zu Johann Wolfgang von Goethe und zum deutschen Idealismus kommt in solchen Äußerungen deutlich zum Ausdruck.

Stimme und Temperament bezeichnete sie als Grundstoff des Gesangs, der zwar geweckt, dann aber durch beständige Arbeit gebändigt und gezügelt werden muss. Beherrschung und Konzentration waren nach ihrer Ansicht die entscheidensten Eigenschaften, über die ein Künstler verfügen sollte. Nicht das Ausleben seelischer Befindlichkeiten, sondern die Bewusstheit der Mittel beim Gestalten seelischer Zustände in Klang und Sprache sind es, was unter dem psychologischen Aspekt ihrer Schule zu verstehen ist.

---

<sup>267</sup> F. Martienßen-Lohmann: *Mozart, Schutzheiliger der Sänger*, a. a. O., S. 42.

Was sie mit den Schlagworten „materialistisch“ und „mechanistisch“ ablehnte war zunächst nichts anderes, als eine Gesangsauffassung, die sich an erster Stelle auf das möglichst effiziente Funktionieren der Stimmorgane konzentrierte. Anhand des laryngoskopischen Unterrichts, dem Vorgänger physiologisch orientierter Gesangsschulen, konnte sie teilweise groteske Fallbeispiele für einseitigen und falsch geleiteten Unterricht geben, bei dem häufig Stimmen ruiniert wurden. Es mag vor diesem Hintergrund nahe gelegen haben, mehr oder weniger allen Schulen, die sich vorrangig physiologisch ausrichteten, eine konzeptionelle Spaltung von Körper und Seele zu unterstellen. Was sie dem entgegenzustellen hatte, war ihr Entwurf eines ganzheitlichen Modells.

Selbstverständlich aber muss nicht jede ganzheitlich ausgerichtete Gesangsschule ihren Ausgangspunkt im Psychischen nehmen. Es gibt zahlreiche Ansätze, welche bei der angestrebten Verbindung von geistiger Vorstellung und körperlicher Aktion die physiologische Seite als Ausgangspunkt nehmen. So berief sich das Autorenteam Frederick Husler und Yvonne Rodd-Marling in seinem Buch *Singen* auf folgenden Text, der sowohl für Streicher als auch für Sänger gemeint ist:

*Geist und Seele können nur durch die Vermittlung der Körperbewegungen beim Geigenspiel sprechen. Wo der Körper an seine Leistungsgrenzen gelangt ist, können die Ausdrucksmittel des Geistigen nicht weiter gesteigert werden*<sup>268</sup>

Die starke Gewichtung psychologischer Aspekte des Gesangs dürfte Franziska Martienßen-Lohmanns persönlicher Neigung und Begabung mindestens ebenso entsprochen haben, wie sie in der Zeit des jungen 20. Jahrhunderts ein allgemeines Bedürfnis war. Sie war bei weitem nicht die einzige Vertreterin einer derart orientierten Schule, allerdings deren prominenteste und erfolgreichste. Dabei ist zu betonen, dass sie sich im Gegensatz zu anderen (etwa Gertrud Grunow) gegenüber experimentellen Formen der Stimmgebung in keiner Weise aufgeschlossen zeigte. Auch die Zusammenarbeit mit Pädagogen aus der Rhythmik- und Bewegungserziehung, mit denen im frühen 20. Jahrhundert viele Stimm- und Atemschulen gemeinsame Konzepte entwickelten, fand in ihrem Leben nicht statt. Zu irgendwelchen Singbewegungen wie etwa den „Wandervögeln“ pflegte sie keinerlei Kontakt.

Singen wird heute (2008) in der Regel als ganzheitlicher Vorgang gesehen – ob es so praktiziert wird, ist eine andere Frage – was sicherlich auch mit der Nachwirkung der überaus reichen Arbeit Franziska Martienßen-Lohmanns zu tun hat. Ihre umfassende Bildung steht ebenso außer

---

<sup>268</sup> Frederick Husler /Yvonne Rodd-Marling: *Singen. Die physische Natur des Stimmorgans*, Mainz 1965, 2/1978, S. 13. Das Zitat stammt aus W. Trendelenburg: *Die natürlichen Grundlagen der Kunst des Streichinstrumentenspiels*, Berlin 1923, (ohne Seitenangabe).

Zweifel wie ihre Fähigkeit der Empathie, verbunden mit ihrer Sprachgewandtheit, die sie bestimmte Vorstellungen ungemein suggestiv vermitteln ließ. Dass sie gleichzeitig sowohl intuitiv als auch wissenschaftlich fundiert unterrichten konnte, zeugt von hoher geistiger Flexibilität. Dass sie ihre Schüler in möglichst großen Abstand zur Stimmwissenschaft hielt, ist mir indes suspekt. Offensichtlich war ihr die Auseinandersetzung mit der physiologischen, also der körperlichen Seite des Singens, unsympathisch. Es kann meines Erachtens nicht nur um die Richtigstellung gegangen sein, dass körperliche Empfindungen kinästhetisch gesteuert werden und die meisten Menschen ihre Körperempfindungen in eine bildliche Sprache kleiden. Im *Bewußten Singen* hatte sie die Wege der körperlichen Entwicklung, die Gesangsschüler nach ihrer Auffassung nehmen sollten, beschrieben. Als höchstes Ziel strebte sie jedoch nicht an, dass die Körperfunktion den Klang bedingt, sondern dass die geistige Klangvorstellung den Körper leitet. Der Klang ist *mit diesen Formen höheren Denkens* dann der *geistige Besitz* der Sänger, wie sie es im erwähnten Buch (S. 20) formulierte. Der Körper wird nach dieser Auffassung dem Geist als Werkzeug dienen, so dass im Idealfall eine Metamorphose stattgefunden haben wird: Der Klang ist Körper, ist Material geworden, der Körper entmaterialisiert.

Die Beziehung zwischen Geist und Körper scheint mir in solchen Darstellungen nicht auf gleichrangiger Ebene stattzufinden, sondern unter Bewertungsmaßstäben: Der Geist steht über dem Körper. Mit diesem Ideal identifizierte sich Franziska Martienßen-Lohmann ganz offenkundig. Zudem glaubte sie hier eine besonders deutsche Wesensart zu erkennen, welche, auch hier nahm sie eine bewertende Position ein, die deutsche Nation vor anderen auszeichnet. In dem Aufsatz *Mozart und die Sänger* nahm sie die Rezeption des Mozartgesangs, der nach ihrer Ansicht wie kein anderer des „vergeistigten“ Vortrags bedurfte, zum Anlass für einige chauvinistische Äußerungen:

*Die italienische Gesangsdarstellung überhaupt kann nicht als korrespondierend angesehen werden mit der gesanglichen Atmosphäre im Werke Mozarts. Wenn Mozarts musikalische Seufzer zu veristischen Schluchzern (sanglotti) innerhalb der Gesangslinien umgebaut werden, so ist damit ein charakteristisches Extrem gegeben. Aber wollte man selbst von solchen Extremen berechneter Wirkung absehen, so eröffnet sich doch von hier aus die „andere“ Welt. Das typisch italienische Singen ist (im Bewußten und im Unbewußten) immer eingestellt auf die ähnliche oder die gleiche ekstatische Beifallsauslösung bei der Masse der Hörer, wie etwa die Jazzrhythmen heute mit ihrem erregenden Element sie hervorzubringen gewillt sind. Dies erregende Element ist beim Jazz eben der Rhythmus – beim Singen ist es der vokalische Rausch. Beide aus körpersinnlichen Quellen entspringend, beide elementare Auslösung unmittelbarer Nervenwirkung und Ausschöpfung unwiderstehlichen „appeals“ an die Masse Mensch! Der*

*prachtvolle Typus des blutvollen italienischen Sängers ist – trotz der auch im Blute liegenden Theaterleidenschaft – weit weniger Träger einer Gestalt innerhalb des Bühnenkunstwerks, als vielmehr Träger einer hingerissenen und hinreissenden vokalen Ekstase. Das unablässige und verzehrende con-amore-Singen steht geradezu im Plan des täglichen Stimmtrainings als ein „geübtes“ Außer-sich-sein, als genau gemessene Maßlosigkeit. Eine Art eigenen Geblendetseins führt das Blendende der Crescendi, der Fermaten, der Höhenwirkung, der Pianoeffekte unfehlbar und überzeugend ins Treffen.<sup>269</sup>*

In diesem Text wird eindeutig eine abwertende Positionen gegenüber körperbezogener Musik bzw. körperbezogenem Musizieren bezogen, wobei unterstellt wird, dass die Emotionen nur inszeniert sind und keine geistige Substanz haben. Ihre sehr wertvollen Beobachtungen über Maß und Ziel in der Musik werden für mein Empfinden durch die abwertende Darstellung anderer Musikauffassungen getrübt. Sie geben einer Schule, die sich als „ganzheitlich“ bezeichnet, etwas zwiespältiges: Sie behauptet „ganz“ zu sein, verschließt sich aber gegen weite Teile der Musikrezeption.

Ihre Erkenntnisse über die seelisch-körperlichen Zusammenhänge beim Singen, besonders ihre Unterscheidung zwischen begrifflichem Denken und sinnlicher Wahrnehmung, halte ich für überaus wertvoll und auch für die heutige Sängergeneration gültig. Die Kunst- und Lebensauffassung hingegen, welche sie an ihre Erkenntnisse knüpfte, vor allem ihre Distanziertheit gegenüber dem Physischen, scheinen mir an Wertvorstellungen gebunden zu sein, die sich auf die Jetzt-Zeit nicht übertragen lassen. Sie sagen mir mehr über ihre Persönlichkeit und die kulturellen Umständen ihrer Zeit, als dass ich sie für allgemeingültig hielte.

Bei der Lektüre ihrer Gedichte, einiger unveröffentlichter Briefe, besonders aber beim Abhören der Mitschnitte einiger Unterrichtsstunden hatte ich den Eindruck, dass Franziska Martienßen-Lohmann mitunter in einer Art Verklärung lebte. Dabei faszinierte mich ihre Aura der Rätselhaftigkeit und Unantastbarkeit ebenso, wie sie mich irritierte.

Ihre Fähigkeiten als Pädagogin schätze ich sehr hoch ein.

Dass sie ihrem eigenen Anspruch, in keinem Denkkonzept zu erstarren, entsprochen hat, bezweifle ich.

---

<sup>269</sup> F. Martienßen-Lohmann: *Mozart und der Sänger*, a. a. O., S. 283f.

**Anhang 1:**

**Aufzeichnungen der Gesangsstunden bei  
Johannes Messchaert (1911/1912)**

Der folgende Text ist die Abschrift der Aufzeichnungen, welche Franziska Martienßen zu ihren Gesangstunden anfertigte. Das handschriftliche Original<sup>270</sup> befindet sich in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, ohne Signatur. Bei der Abschrift wurden Rechtschreibung und flüchtige Formulierungen beibehalten; die Abbildungen sind Kopien aus dem Original, die Notenbeispiele wurden neu gesetzt. Einige kritische Anmerkungen wurden in Form von Fußnoten gemacht. Die kursiv gesetzten Textteile sind im Original durchgestrichen.

Für die freundliche Genehmigung, diesen Text sowie weitere Dokumente aus dem Nachlass Franziska Martienßen-Lohmanns für die vorliegende Arbeit zu verwenden, möchte ich mich an dieser Stelle bei Ute Martienssen, der Schwiegertochter, und Dieter Gloede, dem Enkel Franziska Martienßen-Lohmanns herzlich bedanken.

Die Aufzeichnungen sind nach derzeitigem Wissensstand die einzig erhaltenen, die Franziska Martienßen während ihres Gesangstudiums machte. Da sie regelmäßig Tagebuch schrieb, ist davon auszugehen, dass die Schrift ursprünglich umfänglicher war.

Die ersten vier Unterrichtsstunden sind zwar ohne Angabe eines Datums geschrieben, jedoch kann man vom Winter 1911 ausgehen, da Franziska Martienßen zum Wintersemester diesen Jahres ihr Studium begonnen hatte und ihre Notizen durch den Vermerk „Erste Stunde“ zeitlich klar einzuordnen sind. Die letzte Aufzeichnung ist vom 25 Juli 1912. Die insgesamt neun Stunden, die hier dokumentiert sind, fanden also in den ersten zwei Studiensemestern statt. Diese waren eine Probezeit, deren Bestehen Messchaert zeitweise offenbar anzweifelte (siehe dazu die Aufzeichnungen vom 11. Juni 1912), dann aber die Fortsetzung des Studiums gewährte. Am Ende der Schrift stehen *Kleine Züge aus Messchaerts Stunden*, einige Zitate aus Messchaerts Unterricht, die Martienßen später in einigen ihrer Bücher erwähnte.

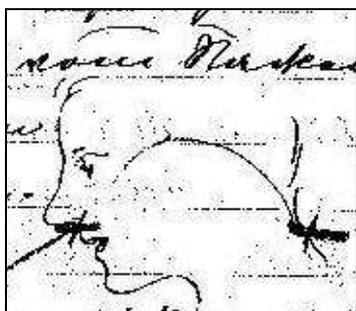
---

<sup>270</sup> 24 Seiten, Hochformat 23cm x 18cm.

## Mein Unterricht bei Prof. Joh. Messchaert

### *Erste Stunde.*

Erkenntnisse: Entspannung der gesamten Hals- und speziell Unterkiefermuskulatur: Sehr beweglicher Unterkiefer ist anzustreben. Vorläufig übertreiben. (Übungen neun neun neun in Tonleitern, desgl. la la la) – piano! Weicher Vokaleinsatz. Mitte zwischen Glottisschlag und Hauch. Ton piano-pianissimo, aber nie klanglos. Haltung des Kopfes leicht gesenkt, dadurch strömen die Töne in die oberen Resonanzräume. Gefühl, als ginge der Ton hinter dem Kehlkopf herum vom Nacken in den Kopf. Fixierte Stellen im Nacken und oberhalb der Oberzähne.



Nicht der geringste Druck im Kehlkopf. Zur Vermeidung: Vorläufig übertrieben nasale Tendenz. Vorläufig alles Mittellage (Mittelstimme) von f bis b.

### *Zweite Stunde*

Erkenntnisse: Textübungen. Ruhiges Strömen des Tones, kein Unterbrechen des Tonstromes während der konsonantischen Bildungen. Konsonanten sehr leicht nehmen, Zunge sehr leicht nur bewegen. Unterkiefer lose und tiefhängend. Höhere Töne übertrieben nasal. Geräuschloses Atmen: Denn das Geräusch beim Atmen kommt daher, dass die Glottis nicht genügend geöffnet ist (Fünfeck ) und dadurch Reibung entsteht.

Atemübungen:

1 2 3 4	1 2	1 2 3 4	1 2 3 4
Einatmen durch die Nase	Zurückhalten mit offener Glottis	Ausatmen ohne Ton	

wiederholt hintereinander

Brustkorb heben und gehoben halten. Zweck: Beherrschung des Zwerchfells, Ruhe in der Ausatmung (Übung Hey, S.9 „Nun nahen neue Wonnen“)<sup>271</sup>. Kein Schleifen und Leimen der Töne, keine unbewußten Vorschlagsnoten, strengstens darauf achten! Vorläufig keinerlei dynamischen Schattierungen. Den Atem möglichst zurückhalten, aber nicht, indem man die Kehle zuschnürt, um ihn zurückzuhalten, was beim piano leicht passieren kann, sondern indem man sich bemüht, das Zwerchfell möglichst langsam in seine Lage.  zurückkehren zu lassen. Der Atem darf nicht bis unmittelbar an den Stimmbändern stehen und herausdrängen wollen. Glottis offen beim Einatmen. Unterkiefer stets lose und hängend ! Kontrollieren der Kinnmuskeln auf ihre Elastizität hin. Haltung gerade, aber elastisch, nicht steif mit etwa durchgedrücktem Kreuz. Kopf leicht und lose gesenkt.

### 3. Stunde

Wiederholung des vorigen mit endloser Geduld. Konsonanten so leicht wie möglich nehmen.

### 4. Stunde

Kopftöne. Der Ton muß sein wie das Flageolett der Geige. Als ob er die Stimmbänder kaum berührte. Ganz pianissimo; ohne Hauchgeräusch, gehobene Rippen, loser Unterkiefer, die Einzeltöne nicht zu langsam aufeinander folgend, sondern jeder einzeln anfangs in einem leichten Martellato vom Zwerchfell in den Kopf zu schleudern. Als Übung für Kopfstimme wird Hey Seite 3 Str.4 verwendet.

Das Nasale vorläufig übertreiben. „Die meisten Menschen schimpfen auf das Nasalsingen, weil sie nicht wissen, was es ist.“ – Die Kopfstimme ist das, was auch den Mitteltönen Glanz und Weichheit gibt. Stets piano!

---

<sup>271</sup> Aus dem großen Unterrichtswerk *Deutscher Gesangsunterricht* (1886) von Julius Hey, das Messchaert hier verwendet hatte, sind bis heute zahlreiche Verse im Gebrauch, mit denen bestimmte Vokal- und Konsonantverbindungen geübt werden können. Das von Fritz Volbach im Jahr 1912 zusammengestellte Lehrbuch *Die Kunst der Sprache* ist unter dem Namen *Der kleine Hey* populär geworden und eines der auflagestärksten Bücher aus dem Bereich der Sprecherziehung, (bereits 1914 in der 14. Auflage, bis 1931 dann in der 44. Auflage), obwohl sich Hey in erster Linie als Gesangslehrer sah. Es ist kaum auszumachen, auf welche Ausgabe sich die Seitenangabe in Martienßens Notiz bezieht, der erwähnte Übungsvers findet sich in Fritz Volbachs Ausgabe *Die Kunst der Sprache etc.* – „*Der kleine Hey*“, 12. Auflage, Mainz und Leipzig 1914, S. 56:

*Nun nahen neue Wonnen  
Nun glänzt und grünt manch Land;  
Schneerein nun rinnen Bronnen  
Von nacktem Felsenrand  
Genzianen blühen daneben,  
von oben Sang schon klingt,  
Denn rings ein ahnend Leben  
Lenznahn nun drängend bringt!*

Die besonders auf Wagneropern zugeschnittenen Übungen erinnern mit den zahlreichen Alitterationen an bestimmte Operntexte, wie hier an Siegmunds Monolog *Winterstürme wichen dem Wonnemond* aus der „Walküre“.

„Wenn ein armer Mann ein Brötchen stiehlt, dann kommt die Polizei, aber wenn die Stimmen ruiniert werden, da bekümmert sich kein Mensch darum.“ – Zurückhalten des Atems, daß der Atem nicht auf den Ton drückt. Nur soviel abgeben vom Atem, als unbedingt zum Ton nötig ist. Das Übrige bei sich behalten. Magengegend nicht herauspressen. Nicht krampfen! Beim Singen muß einem wohlig sein!

Täglich 3 mal 5 Minuten hintereinander Ansatzübungen – leichter weicher Toneinsatz, nicht Glottisschlag, nicht gehaucht, auf allen Vokalen. Üben soviel wie möglich, aber immer nur 10 Minuten hintereinander, dann 10 Minuten Pause.

Übungen: Tetrachord aufwärts, viermal hintereinander, leicht und nicht zu langsam, auf a – u, dann lalalala, blablalabla etc. Darauf in doppelter Schnelligkeit achtmal in einem Atem, von f bis b, fis bis h u.s.w. Das L sehr leicht nehmen, beinah wie mit einem j (französisch) Taille z.B.



Die „lächelnde Mundstellung“ der Italiener ist im Anfang sehr gut.

Das Neigen des Kopfes leicht und graziös, nicht etwa streif vom Nacken aus.

Tonleitern mit einem Übeton auf neun, die Bewegung bei n sowohl wie bei l muß mit der Zunge so leicht geschehen, als gehe sie nur vom Unterkiefer aus – Zunge passiv!

Hauptsache, daß die unteren Muskeln des Unterkiefers ganz „lappig“ sind, so daß er ganz lose herunterklappt“. Namentlich bei Konsonanten darauf achten, daß nicht die mindeste Veränderung in dieser Lockerheit eintritt.

Ganz piano singen – gar nicht oft genug kann das gepredigt werden!

Das Gefühl einer Lockerheit im Mund haben, als ob man Pausbacken machen wollte.

Ph.<sup>272</sup>

### **März 1912**

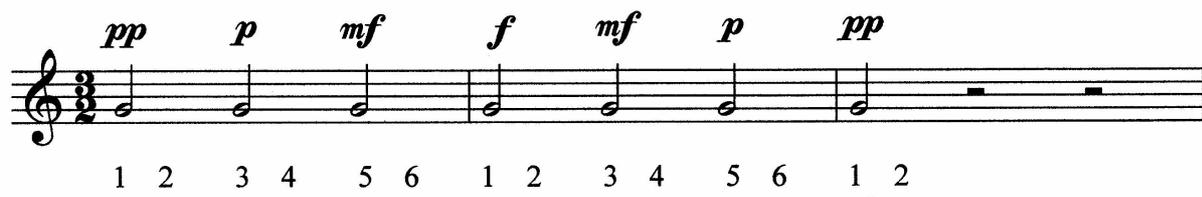
Tägliche technische Übungen:

a) 3 x je 10 Minuten Schwelltöne auf i e ä a ä e i, a ä e i e ä a, a a o u o a a und auf a und i allein.

Der Schwellton muß wie eine Pyramide sein.  Auf und Abschwollen ganz gleichmäßig.

<sup>272</sup> Das Kürzel Ph. steht für Philipsen, dem Nachnamen des Hilfslehres von Messchaert, der mehrfach wegen Konzertverpflichtungen seinen Unterricht nicht selber erteilte.

Mit  $g^1$  beginnen. Zum Anfang nur bis  $b^1$  nach oben, bis  $e^1$  nach abwärts. Etwa



Atem immer zurückhalten, besonders im Forte nicht zuviel geben.

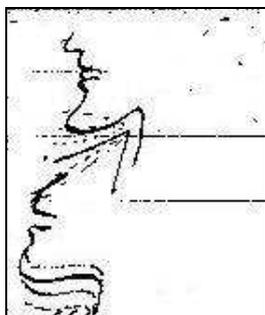
### b) Kopfstimmübungen



auf la la la la ganz schnell, pianissimo, vom Zwerchfell aus, kein crescendo nach der Höhe. Beim L die Zunge so flach wie möglich, nicht spitz, nach vorne: im Anfang fast wie ein gelispeltes v (englisches th) bis die Zunge richtig ist. Die Bewegung gut vom ganzen Unterkiefer, nicht allein von der Zunge aus. Desgleichen dieselbe Übung in Triolen.



Durch mehrere Tonarten nach der Höhe zu, so hoch wie möglich, im Pianissimo. Nach oben zu darf der Hals nicht enger werden, sondern man muß das Gefühl haben, als weite er sich (Gähnen!).



Das Fallen des Unterkiefers darf nicht das Gefühl eines spitzen Winkels erzeugen sondern man muß sich einbilden, als senke sich der ganze Unterkiefer (von der Zungenwurzel aus.):

[Ph.]

Nach oben zu die Vokale dunkeln, damit der Kehlkopf nicht zu hoch geht !!!!!



auf o, auf a, auf u. Deutlich, aber pianissimo, nicht verwischt, vom Zwerchfell aus dirigiert. Brustkorb immer gehoben halten. So schnell wie möglich.



genau ebenso.



zweimal hintereinander in 1 Atem. Auf neun neun, ganz schnell. Deutlich ausgesprochen, noin, recht nasal, ganz locker.



etc. mindestens 3 mal hintereinander, ganz schnell, ganz, ganz leicht und leise, ganz Kopfstimme bis unten: oben beginnen auf o, nach unten zu a.



Auf neun neun neun neun; Zwerchfell: Martellato !, deutlich nouin, recht nasal.



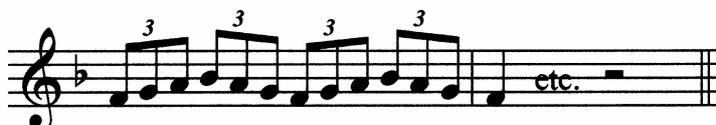
viermal hintereinander, so hoch wie möglich.

Bei Martellato und allen Läufen muß der Brustkorb gehoben sein, der untere Teil des Atmungsapparates fliegend locker. „Als ob man fliegen könnte“.

c) Übungen in der Mittellage.



auf alle Vokale. In allen Lagen der Mittelstimme. Auf Kopfstimme, soweit es bequem und leicht geht. Dasselbe auch mit pianissimo beginnen, nach der Mitte anschwellen, dann dimin. zum pp.



5 mal in einem Atem zu singen. Auch ganz langsam und sehr mit Nasenresonanz (1 mal in 1 Atem). Man hüte sich aber, das Nasalsingen zu übertreiben- der Ton darf nicht näselnd werden. Mittel dagegen: intensives „Gähngefühl“ also heben des Gaumensegels (Philipsen)



Diese Übung in allen Lagen ist noch besser als die vorhergehende, weil alles, was den Kopfklang von oben heruntergeht, besser ist, als das was die Mittelstimme heraufzieht. Auch in der oberen Lage sehr gut. Kopfstimme.

4. Tonleitern auf a, o, e, von oben beginnen, schnell und leicht.

## 20. März

Von jetzt an durchaus legato üben, da die Tätigkeit des Zwerchfells eine zu gewaltsame, unruhige geworden ist, und die höheren Töne bei mir nur erzeugt werden durch das Schleudern des

Atems, nicht aber durch feine, exakte und minutiöse Stimmbandtätigkeit. Das Martellato war ausgezeichnet, um den Ton aus dem Halse wegzunehmen und ihn „nach oben“ zu bringen--- jetzt aber muß das Augenmerk gerade auf die Tätigkeit im Kehlkopf gelenkt werden- also reines Legato ohne jeden Atemdruck- ruhig den Brustkorb gehoben halten und den Atem so sparsam wie möglich (aber ohne krampfhaftige Absichtlichkeit) entströmen lassen.



mindestens 6-8 mal in einem Atemzuge.

Ganz legato, ohne jedes crescendo, fein, dünn und absolut rein.

Auf alle Vokale. Bei aller Gebundenheit sauber, deutlich, nicht gewischt.



u.s.w. genau ebenso.

Lieber ein leichtes Decrescendo nach oben zu, vom ersten Tone aus.

d.) Triller üben, als Schüttelbewegung des Kehlkopfs, um Lockerheit zu erzielen. Er soll nicht als „die Krone der technischen Fähigkeit“ betrachtet werden, sondern als Mittel zur Lockerung der Muskeln sein. Üben zunächst im Rhythmus



die Schüttelung muß dann von selbst kommen.

Beim Textgesang recht achten auf die Konsonanten b, g und d, die bei mir durch die Gewohnheit des „Atemschleuderns“ zu scharf geworden sind. „Sie geben zuviel Dampf.“- Vorschläge und Doppelschlag üben in allen Lagen mit oberem und unterem Ganzton.



Sauber!



doch für die Ewigkeit. Aber ich kann es doch nicht für Sie tun, Sie müssen es doch selbst tun. Sie wissen es wohl,- aber Sie tun es nicht. Das ist es eben, was man Talent nennt. Das haben oft Leute, die keinen Funken, keinen Schimmer von einem richtigen Ton und künstlerischer Tongebung haben. Es ist so schade bei Ihnen. Das Gehirn ist gut- der Muskelapparat, die Stimme ist auch gut. Aber sie arbeiten nicht gut zusammen. Es fehlt der Kontext. Ich glaube Ihnen, daß Sie Energie und Willenskraft haben. Aber Ihr Muskelapparat setzt die Willensimpulse nicht schnell, nicht scharf genug in die Tat um. Sehen Sie- (das war bei der Heyübung) es klingt, wenn Sie singen, wie Soldaten, die einzeln aufmarschieren. Können Sie die Töne nicht binden ? Üben Sie jetzt in den nächsten Wochen nur diesen einen einzigen Takt, denken Sie an nichts anderes und tun Sie nichts anderes als diesen einzigen Takt. Wenn Sie den richtig können, dann können Sie alles. Denn dann dürfen wir daran glauben, daß Ihr Gehirn noch fähig ist, den Kontakt mit den Muskeln zu finden. Und dann können wir weiterarbeiten. Es wird sehr lange dauern, aber das schadet ja nicht soviel.- Ich habe nie etwas so gehört wie Ihre Art zu singen (mit den Vortönen). Wenn Sie 3 Jahre in Amerika wären, und telefonierten dann bei mir an, und sängen nur die ersten 3 Töne von dieser Übung in das Telefon hinein, so würde ich sofort sagen: „Das sind Sie“. Schade, daß es nichts Eigenartiges ist, auf das wir stolz sein könnten.- Wie glücklich müssen die Gesangslehrer sein,- die nicht hören. Die sitzen am Klavier und spielen, und der Schüler singt dazu, und es ist alles schön und gut. Wenn alle Gesangslehrer das alles hörten- dann gäbe es gewiß nicht tausende von Gesangslehrern.- Gegen die Ängstlichkeit in der Tongebung müssen Sie energisch angehen. Immer Mut und Geduld. Ich weiß, es kommt in solchen Fällen wie Ihrem leicht, daß der Schüler zuletzt ganz verzweifelt und niedergedrückt wird. Dann ist alles aus, dann werden die Stimmen matt und alles ist aus. Das Singen muß immer eine Lust und ein Behagen sein.

Sehen Sie, ich will Sie ja nicht hinauswerfen- ich wollte mit Ihnen nur darüber sprechen, damit Sie auf alles recht eingehen um Ihrer selbst willen.- Und Sie müssen auch fühlen, daß es sich um eine fundamentale Sache handelt, um eine Grundbedingung zum Fortstudieren - nicht um einen Fehler, auf den ich mich gerade kapriziert habe. Wenn Sie nicht die Fähigkeit in sich haben, daß Gehirn und Muskeln so zusammenarbeiten, daß Ihnen das Richtige zur Gewohnheit, zur Selbstverständlichkeit wird - was sollte daraus werden? Sie müßten später bei jedem Ton an alles denken, sonst würden Sie lauter Fehler machen - wie sollte das gehen? Das halten die Nerven auch gar nicht aus. Ich möchte so gern, daß Sie das alles recht einsehen.“- Das ist nach

meinem besten und ehrlichsten Erinnern die möglichst wortgetreue Wiedergabe seiner Worte in der heutigen Stunde. Katzenstein!<sup>273</sup>

Einige Bemerkungen sind mir noch eingefallen. Er sagte: „Es ist doppelt schwer für mich, ein Urteil über Sie abzugeben, da ich ja immer den Unterricht mit einem Andern teile. Darum wollte ich ja eigentlich diese Stellung gar nicht annehmen. Aber in meinem Alter kann es mit dem Singen ja nicht mehr so lange dauern, und dann werde ich mich meinen Schülern ganz widmen können.“ Als ich sagte, daß er gewiß noch lange werde singen können, sagte er: „Nein, nein, in meinem Alter da kann es plötzlich zu Ende sein. Aber Still davon, ich darf gar nicht daran denken.“

„Es handelt sich bei Ihnen um einen fundamentalen Fehler, den ich von der ersten Stunde an verbessert habe, auf den wir von Anfang an unsere Aufmerksamkeit gerichtet haben - daß es heute noch nicht gebessert ist, das giebt doch eben zu denken. An der Stimme liegt es nicht, an Ihrem Begriffsvermögen auch nicht, Sie hören es ja selbst.“

Auf meine Frage, ob es nicht davon kommen könnte, daß ich früher mit hartem Einsatz *gesungen hätte, und daß die Stimmbänder nun beim weichen Einsatz noch nicht die genügende Präzision haben, so daß dadurch die Unruhe und Unsicherheit im Ton entsteht*, meinte er: „Nein, das könnte so lange nicht dauern. Die Stimmbänder sind gut, die Stimme ist gut. Das Übel liegt tiefer.“ (Früher hatte er einmal in einer Stunde gesagt: wenn Sie nie Unterricht gehabt hätten, und wären so jung zu mir gekommen, so hätten wir den Fehler in der ersten Woche spielend beseitigt. Aber jetzt, nach den Jahren der Gewohnheit, da ist es furchtbar schwer.“)

Ich bat ihn, ob er es nicht noch bis Ostern mit mir versuchen wollte. „Wenn es auf mich allein ankäme, liebes Kind - aber sehen Sie, da haben sich schon wieder so viele gemeldet, und ich soll nun Garantie übernehmen für die Schüler, die ich behalten will. Ich weiß nicht, ob ich die „Probezeit“ an der Hochschule so lange ausdehnen darf.“

## **25. Juni**

„Bei Ihnen sieht man recht, daß Gesangsbegabung und Musikbegabung nicht dasselbe sind, sondern ganz verschiedene Dinge.“

„Die Stimme ist schön. Sie könnten wohl Gutes erreichen. Aber ob Sie eine richtige Sonderklasse werden, die nicht nur Gutes, sondern Großes, Hervorragendes giebt - das ist die Frage, um die es sich handelt. Das Gute nur kann uns nicht genügen.“

<sup>273</sup> Jakob Katzenstein (1864–1922) unterrichtete Stimmphysiologie, für Gesangstudierende damals ein Pflichtfach. In ihrem Abschlusszeugnis heißt es: *Frau Martienßen hat mit größtem Feiße die Vorlesungen über Anatomie, Physiologie und Hygiene des Stimmorgans gehört und in der Prüfung vorzügliche Kenntnisse der einschlägigen Fragen nachgewiesen.* Zitiert nach: Gloede/Grünhagen: *Ein Leben für die Sänger*, a. a. O., S. 140f.

**22.Juli**

„Ich könnte mit Ihnen Arien und Lieder singen, daß alle Leute den Mund aufrissen und sagten: „o Welch ein Fortschritt - aber ich will es nicht, ich will nicht, daß wir uns um Ihre Fehler herumschmuggeln. Es soll doch das Größte erreicht werden- das geht nur, wenn man auch nicht das Kleinste durchgehen läßt.“

**Übungen**

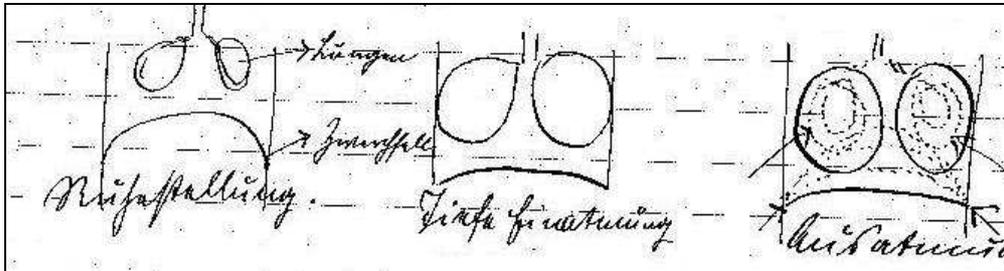
1. Tonleitern auf do re mi fa etc. Schnell, scharf artikulierte Aussprache, das r und f muß nur so springen; 2 mal in einem Atem auf Achtel, 3-4 mal in einem Atem auf Sechzehntel. Größte Beweglichkeit der Muskulatur.
2. Do re mi fa sol la si do re do si la sol fa mi re do - auf einem Ton, fabelhaft schnell, scharf, deutlich, mehr gesprochen als gesungen. Von  $f^1$  bis  $e^2$  auf jeden Ton.
3. Übung mit Glottisschlag in der Mittellage: Einatmung; Anhalten, dann ganz kurz, ganz präzise, aber nicht gedrückt und ja nicht stark.



Die Vokale jedesmal mit einem leisen, leichten Glottisschlag. Sehr vorsichtig üben! Während der Pausen darf weder neuer Atem eingenommen, noch welcher ausgegeben werden - der Atem bleibt angehalten.-

Jede Tonstufe bedingt ihre besondere Einstellung des Ansatzrohres bei jedem Vokal. Modifikation der ganzen Mund- und Wangenstellung nach der Höhe und Tiefe der Töne. Alles beruht ja beim Singen auf dem richtigen Verhältnis von Spannung und Entspannung.-

Atemapparat: Vorstellung davon.



Lungen  
 Ruhestellung    Zwerchfell    Tiefe Einatmung    Ausatmung

### ***Kleine Züge aus Messchaerts Stunden.***

„Wenn einer sagt, es gäbe keine verschiedenen, sondern nur ein Register, so ist das ebenso gegen die Natur als wenn er aufsteht und behauptet, der Mensch habe nicht zwei Augen, sondern nur eins.“

Auf meine Klagen, daß ich die kleinen unbewußten Schleif- und Vorschlagsnoten vor jedem Ton noch garnicht immer recht höre: „nun ja, der Mensch gewöhnt sich an alles - das Auf- und Niedergehen Ihrer Augenlider fühlen Sie ja auch nicht.- Seien Sie froh, daß Sie jemand haben, der die Geduld hat.- Wenn man 2 ½ Jahre gesündigt hat, kann man das nicht in einer Woche wieder gut machen.“ Das Schleifen nennt er so bezeichnend „leimen“: „Leimen Sie nicht so viel.“

„Die Hauptsache ist, daß Sie erst einmal recht fühlen, was falsch ist. Das Richtigmachen kommt dann schon noch.“

## **Anhang 2: Literaturverzeichnis**

## Literaturverzeichnis

### 1. Schriften von Franziska Martienßen(-Lohmann)<sup>274</sup> (chronologisch):

#### 1909

Meyer, Franziska: *Immermanns „Merlin“ und Wagners „Parsifal“*, in: *Musikalisches Wochenblatt*, Heft 28, S. 389-391 (Teil 1), Heft 29, S. 401-404, Leipzig 1909.

#### 1914

Martienßen, Franziska: *Johannes Messchaert. Ein Beitrag zum Verständnis echter Gesangskunst*, Berlin und Leipzig 1914. Dritte Auflage unter dem Titel *Die echte Gesangskunst*, Berlin und Leipzig 1927.

#### 1922

Martienßen, Franziska: *Zum 65. Geburtstag von Professor Johannes Messchaert*, in: *Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt*, Zürich, 9. September 1922.

Martienßen, Franziska: *Johannes Messchaert* (Nachruf), in: *Zeitschrift für Musik*, Leipzig, Oktober 1922.

#### 1923

Martienßen, Franziska: *Das bewußte Singen*, Leipzig 1923.

Martienßen, Franziska: *Zum 70. Geburtstag Adolf von Strümpells. Nachdenkliche Betrachtungen über Wert und Wesen des echten Dilettantismus*, in: *Zeitschrift für Musik*, Leipzig, Juli 1923. Wiederveröffentlichung in: Gloede, Sigrid / Grünhagen, Ruth: *Franziska Martienssen-Lohmann. Ein Leben für die Sänger*, Zürich 1987, S. 198 – 206.

Martienßen, Franziska: *Zur Psychologie der Gesangstechnik*, in: *Die Musik*, ohne Ortsangabe, November 1923, S. 112-116.

#### 1927

Martienßen, Franziska (Hrsg.): *Eine Gesangsstunde. Allgemeine Ratschläge nebst gesangstechnischen Analysen von einigen Schubert-Liedern von Johannes Messchaert*. Mainz 1927.

Martienßen, Franziska: *Stimme und Gestaltung*, Leipzig 1927.

#### 1935

Martienßen-Lohmann, Franziska: *Ausbildung der menschlichen Stimme*, erschienen in: *Die hohe Schule der Musik*, Potsdam, 1935, Band 3, S.76–143. Neuauflage mit dem Titel *Ausbildung der Gesangsstimme*, Potsdam 1949 und Wiesbaden, 1957.

---

<sup>274</sup> Seit 1929, dem Jahr der Verheiratung mit Paul Lohmann, verwendete die Autorin ausschließlich den Doppelnamen Martienßen-Lohmann.

**1938**

Martienßen-Lohmann, Franziska: *Übersicht über das stimmbildnerische Schrifttum der letzten Jahre in Deutschland*, Sonderdruck aus *Sprechkunst und Sprechkunde* Band 1, Berlin Oktober 1938.

**1943**

Martienßen-Lohmann, Franziska: *Berufung und Bewährung des Opernsängers*, Mainz, Kassel 1943.

**1954**

Martienßen-Lohmann, Franziska: *Natur und Kunst im Gesange*, Sonderdruck der *Österreichischen Musikzeitschrift*, Wien Oktober 1954.

**1956**

Martienßen-Lohmann, Franziska: *Der wissende Sänger. Gesangsexikon in Skizzen*, Zürich und Freiburg i. Br. 1956. Neue, von der Verfasserin verbesserte Auflage 1963.

Martienßen-Lohmann, Franziska: *Mozart und der Sänger*, in: Schweizer Musikpädagogische Blätter, 7/1956, Wiederveröffentlichung in: Gloede/Grünhagen: *Ein Leben für die Sänger*, Zürich 1987, S. 278-286.

Martienßen-Lohmann, Franziska: *Mozart, Schutzheiliger der Sänger*, in: *Wiener Figaro*, Wien 9/1956, S. 41-43.

**1961**

Martienßen-Lohmann, Franziska: *Mozarts Lieder*, in: *Wiener Figaro*, Wien 9/1961, Wiederveröffentlichung in: Gloede/Grünhagen: *Ein Leben für die Sänger*, Zürich 1987, S. 291-295.

**1964**

Martienßen-Lohmann, Franziska: *Elemente der Stimmtechnik für die Mozart-Interpretation*, Sonderdruck Mozartgemeinde Wien, 1964, Wiederveröffentlichung in: Gloede/Grünhagen: *Ein Leben für die Sänger*, Zürich 1987, S.296-300.

**1966**

Martienßen-Lohmann, Franziska: *Gestern und immer. Gedichte*, Zürich und Freiburg i. Br. 1966.

**Nachlass Franziska Martienßen-Lohmann**, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, ohne Signatur.

Von den zahlreichen Briefen, Prospekten etc., sind in dieser Studie folgende zitiert:

*Aufzeichnungen der Gesangsstunden bei Johannes Messchaert 1911/12*, in vorliegender Studie S. 121-132.

*Ziele deutschen Stimmbildungs- und Gesangsunterrichts*, Broschüre des Martienßen-Lohmann Sekretariats. Genaue Datierung nicht möglich, die angegebene Adresse bestand jedoch zwischen 1933 und 1938.

Abschrift eines Interviews vom 19. 1. 1985 im Hessischen Rundfunk zwischen Elisabeth Grümmer und Bernd Loede.

## **2. Verzeichnis der übrigen verwendeten Literatur**

Agricola, Johann Friedrich: *Anleitung zur Singkunst*, Berlin 1757. (von Agricola übersetzte und kommentierte Ausgabe von Pier Francesco Tosi: *Opinione de´cantori antichi e moderni*, Bologna 1723).

Reprint der Originalausgabe, hrsg. und kommentiert von Thomas Seedorf, Kassel 2002.

Armin, George: *Das Stauprinzip oder die Lehre von dem Dualismus der menschlichen Stimme*, Leipzig 1905.

Ders.: *Die Breitspannung*, Berlin 1931.

Binge, Günter: *Singen – Kunst oder Natur?*, in: Christoph Richter (Hrsg.): *Handbuch der Musikpädagogik Bd. 3. Instrumental- und Vokalpädagogik. Einzelfächer*, Kassel, Basel etc. 1994, S. 161-193.

Bruns, Paul: *Minimalluft und Stütze*, zweite erweiterte Auflage, Berlin 1929.

Büchel, Alois: *Martienssen-Lohmann, Franziska*. Artikel in: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil Band 12, Kassel, Mainz etc. 2004, Sp. 1162-1163.

Ders.: *Lohmann, Paul*. Artikel in: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil Band 12, Kassel, Mainz etc. 2004, Sp.417-418.

Celetti, Rodolfo: *Geschichte des Belcanto*, Kassel, Basel 1989.

Fischer, Peter-Michael: *Die Stimme des Sängers*, Stuttgart, Weimar 1993.

Fischer-Dieskau, Dietrich: *Töne sprechen, Wörter klingen*, Stuttgart 1985.

Ders.: *Nachklang. Ansichten und Erinnerungen*, Stuttgart 1987.

Geering, Arnold: *Gesangspädagogik*. Artikel in: Friedrich Blume (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Mainz etc. 1986, Band 4, Sp.1908-1934.

Gloede, Sigrid / Grünhagen, Ruth: *Franziska Martienssen-Lohmann Ein Leben für die Sänger*, Zürich 1987.

Goldschmidt, Hugo: *Die italienische Gesangsmethode des XVII. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart*, Breslau 1892. Nachdruck der ersten Auflage, Hildesheim, Zürich, New York 1997.

Haefliger, Ernst: *Die Singstimme*, Bern, Stuttgart 1983.

Hey, Julius: *Deutscher Gesangsunterricht, Lehrbuch des sprachlichen und gesanglichen Vortrags*, (4 Bände), Mainz 1886.

Hüfner-Berndt, (ohne Angabe des Vornamens): *Die praktischen Winke Carusos an Hand von Schallplatten*, 2. Auflage, Leipzig 1928.

Hügli, Anton / Lübcke, Poul (Hrsg.): *Philosophielexikon*, Vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage (6. Auflage), Hamburg 2005.

Husler, Frederick/ Rodd-Marling, Yvonne: *Singen. Die physische Natur des Stimmorgans*, Mainz 1965, 2/1978.

Iffert, August *Allgemeine Gesangsschule* Leipzig 1895, <sup>9</sup>/1927.

Iro, Otto: *Diagnostik und Pädagogik der Stimmbildung*, Wiesbaden 1961.

Kesting, Jürgen: *Die großen Sänger*, Düsseldorf 1986.

Kloiber, Rudolf/Konold, Wulf: *Handbuch der Oper*. Erweiterte, neubearbeitete Auflage September 1985, Kassel, Basel etc.,7/1993.

Kutsch, Karl Josef / Riemens, Leo: *Großes Sängerlexikon*, 3. erweiterte Auflage (Mitw. Hansjörg Rost), Bern, München, 1999/2000.

Lehmann, Lilli: *Meine Gesangskunst*, Berlin, Wiesbaden 1922.

Lohmann, Paul: *Stimmfehler-Stimmberatung*, Mainz 1938.

Ders.: *Die sängerische Einstellung*, Frankfurt, Leipzig etc., 1979 (Neuaufgabe).

Mannstein, Heinrich Friedrich: *Geschichte, Geist und Ausübung des Gesanges von Gregor dem Grossen bis auf unsere Zeit*, Leipzig 1845. Nachdruck der Originalausgabe, Leipzig 1972.

Menrath, Thomas: *Martienßen, Carl Adolf*, Artikel in: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil Band 12, Kassel, Mainz etc. 2004, Sp. 1161-1162.

Moser, Hans Joachim : *Eine Gesangs-Professorin comme il faut. Franziska Martienssen-Lohmann zum 70. Geburtstag*, in: *Musik im Unterricht*, 1957, Heft 48 S. 304f.

Noe, Oskar: *Technik der deutschen Gesangskunst*, Neubearbeitet von Hans Joachim Moser, Berlin und Leipzig 1921.

Nelson, Samuel H./ Blades-Zeller, Elisabeth: *Feldenkrais für Sänger*, Kassel 2004.

Prieberg, Fred K.: *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, Auprés des Zombry 2004.

Reinders, Ank: *Atlas der Gesangskunst*, Kassel, Basel, London etc., 1997.

Riemann, Hugo: *Riemann Musiklexikon [Brockhaus/Riemann Musiklexikon]*, (1. Auflage 1882), 12. Auflage, herausgegeben von Wilibald Gurlitt, Hans Heinrich Eggebrecht und Carl Dahlhaus, 5 Bände, Mainz 1959, 1961, 1967, 1972, 1975. Taschenbuchausgabe der Auflage 1995, Mai 2001.

Seedorf, Thomas: *Messchaert, Johannes*, Artikel in: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil Band 12, Kassel, Mainz etc. 2004, Sp. 61f.

Seidner, Wolfram/ Seedorf, Thomas: *Singen*, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Band 8, Kassel, Mainz etc. 1998, Sp. 1412-1470.

Stieglitz, Georg: *Martienssen (Familie)*, Artikel in: Friedrich Blume (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Mainz etc. 1986, Band 8, Sp. 1701f..

Rohmert, Walter: *Grundzüge des funktionalen Stimmtrainings*, zweite überarbeitete Auflage, Köln 1985.

Stockhausen, Julius: *Gesangsmethode* (Leipzig 1884),  
In Auszügen wiedergegeben als *Julius Stockhausens Gesangstechnik und Stimmbildung*, herausgegeben von Max Friedländer (Vorwort von J. Stockhausen), Leipzig 1887.

Waigel, Simone: *Klangideal und Vortragskunst*, in: *vox humana*, Fachzeitschrift zu Pädagogik, Kunst und Physiologie von Stimme, Sprache und Gesang; gemeinsam herausgegeben vom Bundesverband Deutscher Gesangspädagogen und der evta-austria bund österreichischer gesangspädagogen, Nürnberg Oktober 2007, Heft 2, S. 25 – 31.

Winter, Peter von: *Vollständige Singsschule* (Mainz 1824), neue Ausgabe (Hrsg. F. A. Roitzsch), Leipzig 1874.

### **Notenausgabe:**

Franz Schubert: Lieder, Neue Ausgabe/ Band II, Hrsg. von Dietrich Füscher-Dieskau, Musikwissenschaftl. Revision von Elmar Budde. C. F. PETERS, Frankfurt, Leipzig etc.