

(D) NOTENLEHRE – NOTENBILD – NOTENTEXT

(1) Wir brauchen nicht immer in die Notenlehre hinaabzusteigen, um an der Klangbeschreibung zu arbeiten. Vieles, sehr, sehr vieles geht am Notenbild. Wo das Orchestertutti einsetzt, wie im Kanon eine Stimme nach der anderen dazukommt; wo ein Tonsatz »vertikal« ist (im Choralatz) und wo »horizontale« Linien polyphon übereinanderliegen. Wo Klänge sich auseinander- oder zusammenziehen; wo, dem Text gemäß, die Linien auf- oder absteigen: So vieles, so zeigt Dankmar Venus (»Unterweisung im Musikhören«, 1969), geht oft genug besser ohne die Notenlehre.

(2) »Text« kommt von »texere« (*texō, texui, textus*), weben, flechten. Etwas völlig anderes ist, wenn wir der Frage nachgehen, wie die einzelnen »Fäden« in einer Komposition gewebt, geflochten sind. Wie Motive sich entwickeln, wie große Notentexte thematisch-motivisch oder leitmotivisch zusammenhängen; wo Subjekte und Kontrapunkte sich aufeinander beziehen, als »doppelte Kontrapunkte« auf den Kopf stellen und so vieles mehr. Ganz oft brauchen wir, um das zu entdecken, gar keine Musiklehre; um es genau zu benennen, vielleicht denn doch. Aber es ist ein ganz anderer Aspekt, ein ganz anderer Blick auf das Notenblatt, ob wir es als Notentext oder als Notenbild betrachten. – Dazu gehören auch all die Fragen nach Spielanweisungen: Legato, Adagio, pizzicato, accelerando, G. C. und TT., diminuendo, »die Schalltrichter in die Höhe«.

(3) Und eine dritte Sichtweise ist die Frage nach den konkreten Tönen, Tonfolgen, Zusammenklängen. Dann tatsächlich – aber vielleicht erst dann – brauchen wir wirklich die Notennamen, vielleicht die Akkord-, Stufen- und Funktionssymbole; manchmal die Intervallbezeichnungen (immer seltener); eine Vorstellung der verschiedenen Tonleitern. Je mehr wir Musiklehrerinnen und Musiklehrer auf jeder dieser Betrachtungsebenen Erfahrungen sammeln, desto mächtiger und tiefer können wir in die Materie eindringen, sowohl um zu »verstehen« oder zu »erfahren«, was da ist; als auch, um, wenn wir es wollen, Musik zu erschaffen. – Und die Schülerinnen und Schüler? Mit denen ist es genauso.

Weniger Arbeitsbögen. Ran an die Partituren.

Aber vor allem: An den Klang der Musik!

»*Mai dimenticare la musica!*«

eingefügt, und Johann Sebastian nimmt genau dieselben Strophen genau desselben Kirchenlieds als Grundlage für seine Kantate. Auf aller kleinstem Raum vertont und verdeutlicht der Großonkel des großen Johann Sebastian die Wendungen einer einzigen Textzeile:

Auf den ersten beiden Wörtern richtet die Komposition sich gewissermaßen in breiten Notenwerten im homophonen Choralatz ein: I-V von der I aus, danach I-V von der III aus. So ist der tonale Rahmen gefügt. Zentrales Kompositionselement ist das flinke, flüchtige Verfliegen auf »*unser Leben ist ein Schatten*«, auffällig in den raschen Pentachord-

Leitern in Sechzehnteln, im Chor in Achteln. Es ist wohl nicht wirklich eine der gängigen rhetorisch-musikalischen Figuren, aber man könnte es ein »Verflüchtigen« nennen; das lateinische Wort wäre »*evanescere*«, und das nun ist für die jungen Leute, wohl auch jetzt noch, alles andere als ein unbekanntes Wort. (Jedenfalls in etwas höheren Jahrgängen kennen wohl die meisten noch die Band *Evanescence*; das lateinische Wort »*vanus*«, leer, eitel, vergänglich ist darin versteckt.) Polyphon wäre das falsche Wort, aber die rascheren Notenwerte, das Ablösen der Stimmen und Stimmgruppen voneinander steht in deutlichem Gegensatz zu den ersten Takten. Auf den Silben »*Auf Erden*« setzt sich die Komposition so recht in langen Notenwerten zur Ruhe. So entsteht sogar eine winzige A-B-A-Form. – Vielleicht haben Sie bemerkt, dass Johann Sebastian Bach in seinem Eingangschor ganz auffällig Aufwärts-Leitern als Stilmittel benutzt, etwas rätselhaft zunächst. Hat er vielleicht die Motette seines Namens-Ahnherren bewusst zitiert? Die Frage ist nicht ganz eindeutig zu beantworten. Hat er sie denn überhaupt gekannt? O ja, das hat er: Er hat sie ja selbst eigenhändig abgeschrieben, sie ist Teil jenes *Altbachischen Archivs*, das Bach aus dem Notenbestand seiner Familie kopiert hat. Die Ehrfurcht vor dem großen Erbe seiner Väter, der weit verzweigten Bachfamilie, ist eine zentrale Säule des Bachschen Welt- und Werkverständnisses.

Ich gebe Ihnen hier dieses Beispiel, weil es eindrucksvoll zeigt, wie dicht – und um wieviel dichter – in so einer etwas früheren barocken Motette die Textvertonung ist. Noch viel dichter und konsequenter kommt sie in den fortgeschrittenen italienischen Madrigalen (Marenzio, Monteverdi, Vecchi und andere). Aber dort ist immer die Schwierigkeit der Sprache. – In Johann Sebastian Bachs Kompositionen ist dieses kleingliedrige am-Text-entlang-Komponieren viel weniger deutlich zu finden, viel breiter und kompletter komponiert Bach zumeist (bis auf ganz wenige Ausnahmen) einen einzigen Affekt aus: Diese Schreibweise hier ist für Johann Sebastian Bach, ebenso wie für Händel, eigentlich veraltet. Sie kommt gelegentlich vor (»*Trotz dem alten Drachen*« in »*Jesu meine Freude*«; der ganze Anfangsblock in der Motette »*Komm, Jesu, komm*«); aber wenn sie kommt, dann gibt es dafür besondere Gründe.

Für den Musikunterricht ist so ein Stück eine Fundgrube. Dies auch deshalb, weil die harmonischen Verhältnisse einfach sind. Außerdem der Einsatz zweier Chöre (einer 6-, einer dreistimmig); und wie aus der Balance der Motette und dreier Kirchenlieder Johann Bach eine Art balanciertes Formkonzept entwickelt. Eindringlich auch, wie Volker

Hagedorn diese Motette von Sterblichkeit und Nichtigkeit in den Kontext der Pestepidemie von 1683 stellt. Eine vollendete Aufnahme ist die von Cantus Cölln.¹¹

Was ich Ihnen zeigen möchte, ist, dass im Musikunterricht die Möglichkeiten, etwas von den früheren barocken Motetten zum Wort-Ton-Verhältnis zu entwickeln, zu wenig vertraut und zu wenig genutzt sind.

ERSTMAL ETWAS IN DIE HAND

Als ich 1984 als ganz junger Lehrer an der Elsa-Brändström-Schule Hannover erstmals eine Oberstufen-Kurssequenz entwerfen sollte, riet mir die Fachobfrau, Gisela Haupt: Ich würde im ersten Halbjahr »Musik und Sprache« machen. Da haben die jungen Leute erstmal etwas in der Hand. Da können sie, auch wenn es mit dem Notenlesen noch hapert, erstmal den Text mitverfolgen und das Wort-Ton-Verhältnis interpretieren.

Da haben sie erstmal etwas in der Hand. An dieser Formel könnte man jetzt herumschlaubern; aber das will ich gar nicht. Der Rat der Fachobfrau war vernünftig. Und auch, wenn wir die Zentralabituraufgaben der letzten anderthalb Jahrzehnte durchblättern, werden wir feststellen, dass die Kommission sorgsam darauf geachtet hat, dass immer einer von zwei Aufgabenvorschlägen schön textgebunden war, mal ein Stück aus einer Oper, mal etwas aus der h-Moll-Messe, mal eine Gegenüberstellung zweier romantischer Klavierlieder. Und das letzte Kurshalbjahr (Winter 2020-2021) hieß sogar ausdrücklich: »*Musik und Sprache in Renaissance und Barock*«. Und das ist gut so, denn es gibt den Abiturienten Sicherheit: Da haben sie erstmal etwas in der Hand. »Zugänglichkeit« ist eines der grundlegenden didaktischen Kriterien Wolfgang Klafkis.

Gleichwohl: Eine im stärkeren Sinne didaktische Begründung ist das wohl noch nicht. Darum: lassen Sie uns ein paar Seiten lang verweilen.

¹¹ Volker Hagedorn, *Bachs Welt. Die Familiengeschichte eines Genies*. [Rowohlt] Reinbek 2016, S. 96-97; CD: Altbachisches Archiv, Cantus Cölln, Concerto Palatino & Konrad Jungänel [Harmonia mundi] 2015

Mentre vaga angioletta (Claudio Monteverdi, aus dem 8. Madrigalbuch)

2 Tenöre & B. C.

Qui tar - da e la ve - lo - ce, la ve -
qui tar -
lo da qui
ce, tar da e la ve - lo - ce, la ve - lo

»Hier langsam – da schnell«. Erst stauen sich beide Singstimmen auf langen Notenwerten, dann überlagern Sechzehntel-Koloraturen die langen Notenwerte des zweiten Tenors, dann stimmen beide Tenöre in die rasante Bewegung ein: Monteverdis »Mentre vaga angioletta« dürfte eine der radikalsten Textvertonungs-Kompositionen überhaupt sein. Über etwa 6 Minuten wird in allen Windungen und Veränderungen der Gesang des hübschen Engelchens (= Mädchens) beschrieben; und doch fällt die Komposition nicht auseinander, sondern folgt einem großen dramatischen Plan, der in einen überbordenden Hymnus für das »Wunder der Liebe« einmündet, die »mir« (also dem lyrischen Subjekt) davonfliegt. Kein romantisches Kunstlied weit und breit zeigt eine solche Direktheit und Intensität der Textumsetzung. Eine atemberaubende Aufnahme ist die von René Jacobs mit dem Concerto Vocale.

KUNSTLIED

Es gibt im Repertoire des tradierten Musikunterrichts Themen, die haben sich festgesetzt und verselbständigt – obwohl die einstige Begründung dafür sich längst in Luft aufgelöst hat. Das Kunstlied ist dafür wohl ein typisches, vielleicht sogar ein krasses Beispiel.

Als vor genau 100 Jahren, 1921, das Fach Musik aus der Taufe gehoben wurde, war so ein Grund die praktische Realisierbarkeit. Es gab ja noch keine Stereoanlage. War jemand zuhause, der so ein Lied singen konnte, dann mochte das gehen. Nur: Dieser Grund verfiel in den späten 60er Jahren, als die Stereoanlage Einzug hielt.

Als Leo Kestenberg unser Fach begründete, war für ihn das Volkslied der Dreh- und Angelpunkt. Er selbst war bekanntlich ein konzertant ausgebildeter Pianist, Schüler von Ferruccio Busoni: Die Perspektive der großen Kunst hatte er wohl im Blick. Da gab es Sinn, im romantischen Klavierlied die Brücke zu sehen, die vom einen zum anderen hinüberführt. Nur: mit dem weitgehenden Rückzug des Volkslieds aus dem Kanon des Schulunterrichts verfällt, ebenfalls seit den 60er Jahren, auch diese Begründung.

Der Grund, dass man am romantischen Klavierlied so schön Text-Musik-Bezüge zeigen kann, ist keiner: Das romantische Klavierlied ist mit voller Absicht ausgesprochen zurückhaltend und sparsam im Einsatz seiner auffälligen und ohrenfälligen Mittel der direkten Textvertonung.

Das heißt keineswegs, dass das romantische Klavierlied künstlerisch abgewertet würde. Aber die Frage, was an einem Lied Schumanns oder Schuberts das eigentlich Spannende ist, erweist sich als viel kniffliger, als der Musikpädagoge gemeinhin denkt.

MONDNACHT

Das Notenbeispiele zeigen den Anfang und den Schluss aus Schumanns Lied *Mondnacht* aus dem *Liederkreis* über Eichendorffs Gedichte. Es ist eines der häufigst unterrichteten und kommentierten romantischen Klavierlieder. So schön kann man hier sehen, wie die Bewegung der rechten Hand weit in der Höhe beginnt, während die linke Hand aus den Tiefen aufsteigt: Sinnbild von Himmel und Erde und von Weite.

Schön erkennbar im Gedicht auch der »romantische Dreischritt«: Von der unbelebten Natur über die belebte Natur – bis zum lyrischen Subjekt in der dritten Strophe.

V. Mondnacht

aus dem "Liederkreis" op. 39 No. 5
Robert Schumann

Zart, heimlich

p

ritard.

1

6

10

Es war als hätt' hätt' der Him - mel

die Er - de still ge - küsst,

Es war, als bätt' der Himmel
Die Erde still geküsst,
Dass sie im Blütenschimmer
Von ihm nur träumen müsst'.

Die Luft geht durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.

Nur eben: Die Mittel der direkten Wort-Ton-Umsetzung zählen keineswegs zu den Errungenschaften des romantischen Klavierlieds. Vergleichbare Passagen gibt es unzählige in der Musik der Renaissance- und der Barockzeit, bei Schütz und bei Bach und bei vielen viel weniger bekannten Groß- und Kleinmeistern. Das ist eigentlich ein alter Hut.

ZAUBERREICH DER ROMANTISCHEN HARMONIK

Wirklich ganz neu und originell in Schumanns Lied^[1] ist der delikate Umgang mit den harmonischen Mitteln. Haben Sie sich mal die Frage gestellt, wo hier zum ersten Mal die Tonika erklingt? Das Lied beginnt mit einem weit offenen Akkord. H liegt unten, oben spannt sich scheinbar ein fis-Moll-Akkord auf, der sich aber als Dominantseptnonakkord – mit großer None – zu erkennen gibt, Schumanns Lieblingsakkord. Und in dieser dominantischen Schwebe bleibt das ganze Vorspiel und auch noch, in himmlischer Länge, die erste Textzeile. Erst auf »Erde« (!) erreicht die Harmonik erstmals die Tonika, sie verweilt dort aber nicht, sondern ist am Zeilenende bereits wieder zur Dominante entschwebt. Es ist ein schier endloser harmonischer Schwebezustand. In der Gesangsstimme findet das seine Entsprechung. Sie beginnt auf der Sexte (!) des Grundtons – und steigt dann in einer Art melodisch-Moll-Wendung hinauf zur None (die der Subdominantparallele entspräche, welche letztere aber gar nicht erklingt). Die Melodie hängt in der Schwebe, durch das langsame 3/8-Tempo geradezu endlos lange.

Erst in der dritten Strophe »erklärt« sich die Harmonik, der Akkordsatz, schauen Sie auf das Notenbeispiel, wird schwarz und dicht, offenbart die kadenzierende II-V-I-Verbindung fis-Moll – H-dur – E-dur, und doch: Selbst ganz am Ende senkt sich zwar die Liedmelodie mit großem Gewicht bis zum Grundton herab; aber in dem Augenblick ist die Klavierbegleitung schon wieder entronnen in den Dominantseptakkord E7 zur Subdominante, obendrein noch auf der Terz, und erst als der Gesang längst schweigt, schwingt sich weit und lang das Klaviernachspiel auf den Ziel- und Ruhepunkt der Tonika ein.

¹ Viel zu wenig, finde ich, ist dieser Aspekt angesprochen in Boetticher, Wolfgang, Robert Schumann: Die Mondnacht, in: Helms, S., Hopf, H., hg., Werkanalyse in Beispielen, Regensburg 1986; sowie Körner, K., Eichendorff/Schumann: »Mondnacht«. Ein exemplarischer Fall, in: MuB 7-8/1977

53
flog durch die stil - len Lan - de als flö - ge

58
sie nach Haus...

63
pp

Schluss von Schumanns »Mondnacht«

AUSDRUCK NACH AUSSEN – UND NACH INNEN

Die figurative Wort-Ton-Umsetzung der *Mondnacht* ist sogar äußerlich ausgesprochen zurückhaltend, wie bei Schumann fast immer. Verglichen mit Kaspars Rachearie aus dem *Freischütz* (»Schweig, damit dich niemand warnt«) ist hier fast nichts los, was die direkte Wort-Ton-Umsetzung angeht.

Der *Freischütz* ist Musik und Theater – für die Bühne. Mit dem bösen Kaspar identifizieren wir uns nicht. Er ist eben der Böse. Gerade in der Distanz darf er wüten und toben. Soll er nur gehörig die Zuschauer in Erregung und Abscheu versetzen.

Beim romantischen Klavierlied ist das anders. Hier spricht der Dichter, das lyrische Subjekt sein Innerstes aus. Sie können Ihren Schülerinnen und Schülern diesen Sachverhalt in Klasse 8 oder 9 zum Beispiel durch die Gegenüberstellung zweier Stücke Musik verständlich machen: Einerseits zum Beispiel »It's Only Rock'n'Roll« von den Rolling Stones:

*»If I could win ya, if I could sing ya
A love song so divine
Would it be enough for your cheating heart
If I broke down and cried?
If I cried?
I said I know it's only rock 'n roll but I like it.«*

Dagegen, ebenfalls aus dem »Liederkreis«, »Wehmut«:

*»Ich kann wohl manchmal singen,
Als ob ich fröhlich sei;
Doch heimlich Tränen dringen,
Da wird das Herz mir frei.«*

Beide Stücke handeln vom »Singen«. Wenn Mick Jagger sagt »It's Only Rock'n'Roll«, dann meint er den Song, den er gerade singt. In beiden Stücken ist »Ausdruck«. Und doch werden die jungen Leute schnell merken, dass es »Ausdruck« in einem komplett unterschiedlichen Sinne ist. Und die Jugendlichen bestätigen: Ja. Im ersten Fall geht der Ausdruck nach außen. Im Schumann-Beispiel nach innen. Schumanns Mondnacht aber ist gemacht für den Sänger und die Klavierspielerin (oder umgekehrt), um sie im gemeinsamen Spiel zu entrücken und zu beglücken. Wenn dann noch Zuhörer zugegen sind, ist es um so schöner, aber es ist nicht essentiell für die Musik. Hier ist emotionale Identifikation, und sie ist desto stärker, je konsequenter der Verzicht auf äußerliche Wirkung eingehalten wird.

Ein Klassiker ist der »Erlkönig«, oft und gern verglichen in den Vertonungen von Reichardt, Schubert und Loewe: Eine Liedgeschichte im Kleinen gewissermaßen. Dabei zeigt sich, dass die Vertonung von Carl Loewe (1818) eigentlich viel dichter dem Text folgt als Schubert, viel deutlicher den Vater, den Knaben und den Erlkönig voneinander trennt: Der Vater in rüstigen Bass-Linien, den Erlkönig durchgehend in G-Dur-Dreiklängen »schmeichelnd« (das Lied steht ansonsten in g-Moll); den

Knaben in ganz engem (»Angst«) Tonraum, erst h-cis-d, dann zweimal c-d-es; am Ende d-es-fis-g, alles in der oberen Oktave.

Es ist ein verblüffender Befund, und man merkt es vielleicht nicht einmal beim ersten Hören, dass Schubert (1815) viel weniger eng, viel weniger offensichtlich am Text haftet. Viel stärker – und unwiderstehlich mitreißender aber – jagt Schuberts Ballade mit ihren hämmernden Triolen und dem zentralen Triolenmotiv der linken Hand voran, über Stock und Stein gewissermaßen. Wenn Schülerinnen und Schüler es ein paar mal gehört haben – fällt ihnen meist auf, wie weit Loewes Vertonung abfällt, die doch zuerst so schlüssig erschien. Und lernen daraus: Keineswegs ist durchweg die Vertonung die stärkste, die am offensichtlichsten den Text äußerlich in Musik »überträgt«.

DREI KLEINE EXKURSE ZU SCHUBERT

Der eine: Ein ganz wesentlicher Sachverhalt vor allem für Schubert-Lieder, besonders die Vertonungen Wilhelm Müllers (*Winterreise* und *Die Schöne Müllerin*) ist die Spiegelbildlichkeit von Außen- und Innenwelt. Das gilt vielleicht mehr oder weniger für das romantische Kunstlied im Allgemeinen, aber hier ist das besonders deutlich. Immer wieder in der *Winterreise* gebraucht Wilhelm Müller – und Schubert folgt ihm darin – Bilder der Außenwelt, aber sie sind Spiegelbilder der Innenwelt. Die Eisblumen am Fenster geben dem Dichter die trügerische Illusion, es werde wieder gut und der Frühling kehre zurück (*Frühlingstraum*: »Ich träumte von bunten Blumen«) – mitten im strengen Frost. Und so ist es durchweg. Wer also *Winterreise* unterrichten will, ist gut beraten, nach dem jeweiligen »Spiegelbild« eines Liedes und Gedichtes zu suchen – und wie Schubert damit umgeht.

Der andere: Nach vielen, vielen Musikstunden sprachen wir darüber, darum gehört es auch hierher: Ein zentraler Schlüssel zu Schuberts Liedkomposition ist sein ständiges Changieren zwischen Dur und Moll. Franz Schubert bringt es fertig, in einem Lied ein periodisches Thema vorzustellen – und im Nachsatz von Moll nach Dur herübergewechselt zu sein, und zwar ohne dass der Hörer es wirklich merkt; und sofort auch den kompletten Funktionsraum zu wechselt. Nur ein Beispiel für unendlich viele: Sein Lied »Ihr Bild« über ein Gedicht von Heinrich Heine, aus dem *Schwanengesang*. Schubert hebt an in unbestimmtem *b*, das sich erst zögerlich als *b*-Moll zu erkennen gibt, mit ziemlich »phrygischer«, arg düsterer Wendung zur Dominante *f* (offen, ob *f*-Moll oder *F*-Dur). doch

IX. Ihr Bild

aus: Schwanengesang, DV 957
Franz Schubert

1
Ich stand in dunk-len Träu-men und starrt ihr Bild-nis

6
an, und das ge-lieb-te Ant-litz

11
heim-lich zu le-ben be-gann.

pp

cresc.

der Nachsatz, »*doch das geliebte Antlitz / heimlich zu leben begann*«, klart auf zu schönstem B-Dur – und öffnet sogleich den Funktionsraum nach c-Moll und F-Dur als Dominante. Ständig – und doch immer unvorhersehbar – wechselt er von Dur zur Moll-Variante – oder umgekehrt; oder von Dur zur Moll-Parallele oder umgekehrt. Solche Wechsel gibt es auch bei Haydn, Mozart, Beethoven; dort aber immer mit großem Getöse: Achtung, hier kommt ein Tongeschlechtwechsel! – In Schuberts Lied aber geschieht dieser Übergang beständig und ohne Aufhebens. Man kann auch sagen: Die Zellwand zwischen Dur und Moll ist hauchdünn geworden in Schuberts Liedern. Es ist ein Sachverhalt, den ich meinen Schülerinnen und Schülern in der Oberstufe gegenüber immer als Dur-

Moll-Osmose erkläre, und das verstehen sie (Bio haben sie fast alle.) Wann immer Sie Schubert-Lieder unterrichten, können Sie davon ausgehen, dass dieses völlig widerstandslose Hinübergleiten zwischen Dur und Moll, die Dur-Moll-Osmose eben, eine zentrale Rolle spielt für das so grenzenlose emotionale Changieren in Schuberts Liedern.

Die dritte: Eigentlich müsste Schubert den Nachsatz ja direkt an Takt 6 anschließen. Das tut er aber nicht. Sondern, was in der ersten Doppelzeile stattgefunden hat, schwingt im Klavier noch zwei Takte nach, eine Art Kontemplation am Klavier. Nach der zweiten Doppelzeile genau dasselbe. Dadurch weitet, sprengt sich natürlich die 8-Takte-Periodik, und auch diese Periodendehnung (ich glaube, so könnte man es nennen) ist für Schuberts Lieder ganz typisch. Vieles von dem, was Schubert uns mitteilen will, vollzieht sich, im wahrsten Sinne des Wortes, »zwischen den Zeilen«.

FOLGERUNGEN

Kunstlied ist keineswegs »leicht« zu unterrichten. Es ist im Prinzip viel, viel schwieriger als ein italienisches Madrigal der Renaissance, wo die Wort-Ton-Beziehungen den Sängern Zeile für Zeile nur so um die Ohren fliegen. Nur eben, dass die italienische Sprache eine Herausforderung ist. Aber auch ein englisches Madrigal wie »*All Creatures Now*« von John Bennet spricht deutlicher und ist leichter zu erklären als Schumanns »*Wehmut*«. Es gilt, gegenüber der zentralen Stellung des Kunstliedes im traditionellen Musikunterricht das Ohr zu schärfen für das, was sich an direktem Wort-Ton-Verhältnis findet: in den Madrigalen und Motetten der Renaissance und der Barockzeit, aber auch für Textvertonungen in der Oper oder im Oratorium.

Wenn wir über romantisches Kunstlied sprechen, dann geht es um »Emotionalität«, Identifikation. Fast immer spricht der Dichter von sich selbst (und auch der Musiker ist hier »Dichter«, so hat Schumann sich immer verstanden). Das lyrische Subjekt ist der Dichter selbst, mehr oder weniger radikal ausgeprägt. Über Emotionen zu sprechen, ist wertvoll – aber nicht leicht. Es braucht eine andere Sprache als die Beschreibung von Äußerlichkeiten.

Wenn wir romantisches Kunstlied unterrichten, geht kein Weg an der Harmonik vorbei. Und was harmonisch in Liedern von Schubert oder Schumann, von Wolf gar geschieht, ist fast nie von Pappe. Das romantische Kunstlied ist Experimentierküche der fortgeschrittensten

harmonischen Kunst des 19. Jahrhunderts. Das ist auch für mich als Musiklehrer immer wieder Herausforderung. Wenn Sie sich und die jungen Leute dafür interessieren wollen: Nur zu, es wird spannend genug. Wenn nicht – sollten Sie vielleicht etwas anderes suchen. Zwar sprechen ein paar ganz äußerliche Gründe für Klavierliedbehandlung im Unterricht: Die deutsche Sprache; die relative Kürze und Überschaubarkeit der Notentexte. Gleichwohl: Es gilt hier, so ein bisschen das Kunstlied gegen seine Verfechter zu verteidigen. Die Messlatte ist das Romantische: Die gilt es nicht zu unterlaufen. (Ein Beispiel: Der Text von »*Der Tod und das Mädchen*« ist keineswegs ein romantisches Gedicht. – Schuberts Vertonung aber schon. Wo steckt der Übergang?)

»GMMM«. Ganz viel Musik machen! Stimme ist so nah an uns dran, so nahe an den Schülerinnen und Schülern. Ziemlich vieles von dem, was hier Thema ist, können wir im Unterricht selbst singen. Auch zum Beispiel, was Polyphonie bedeutet, wird viel klarer, wenn wir mit unserer eigenen Stimme Polyphonie singen.^[1]

Und nun setze ich Ihnen noch ein schönes Beispiel hierher, gesehen bei einer Referendarin in Delmenhorst: Die unterrichtete *Gute Nacht* aus der Winterreise (»*Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh' ich wieder aus*«) in Gegenüberstellung zu Sting, *Englishman in New York*. Was für eine schöne Idee!

1 So auch Clemens Kühn, *Musiktheorie unterrichten – Musik vermitteln*, [Bärenreiter] Kassel 2006, v. a. S. 98-99.