

Goetheanismus und Musik

Holger Kern

Das Verhältnis der Musiker zu J. W. v. Goethe ist oft getrübt, weil Goethe die Musik bei Liedern als Dienerin der Dichtung ansah, obwohl er andererseits als Textdichter zu so vielen wunderbaren Liedern hoch geschätzt wird. Auch seine Tonlehre, die er im Anschluss an die Farbenlehre erarbeitete, wird meist nicht besonders ernst genommen oder sogar wegen einzelner Stellen gänzlich abgelehnt.

Wer aber weiß, dass Goethes Vater einen großen Wert auf die fundierte musikalische Ausbildung seines Sohnes Wolfgang legte, und dass dieser wohl recht gute Fertigkeiten auf dem Violoncello hatte und auch auf dem Piano und in der Musiktheorie ausgiebig unterrichtet wurde, wird vielleicht etwas wohlgestimmter hinsehen auf das, was das Besondere an Goethes naturwissenschaftlicher Betrachtungsart ist. Man kann den Eindruck gewinnen, dass dieses direkt etwas mit seiner Musikalität zu tun hat. Seine Betrachtungsart sei hier kurz geschildert bevor in den Blick genommen wird, was daraus für die musikalische Betätigung, die Musikbetrachtung sowie für die Musikpädagogik erwachsen kann.¹

Goethes Methode: Anschauende Urteilskraft

Goethe selbst hat eine geistgemäße Erkenntnisweise der Musik in seiner Tonlehre zwar anvisiert, aber nicht weiter ausgeführt. Seine Annäherung an die »Kunstbehandlung der Musik«, die dritte Abteilung der Tonlehre, blieb ein Torso. Sie ist ein tastender, noch sehr im Allgemeinen steckender Versuch in dieses Gebiet einzudringen.

Goethe entwickelte seine besondere Erkenntnisweise im Zusammenhang mit seinen naturwissenschaftlichen Forschungen in der unbelebten, aber auch in der belebten Natur. Für beide Erkenntnisgebiete bemühte er sich, eine geistgemäße Erkenntnisart zu finden und zwar in einer Zeit, in der das objektivierbare, naturwissenschaftliche Betrachten und Denken immer mehr

zum Leitstern der Wissenschaftlichkeit wurde und diese dabei Gefahr lief, den Zusammenhang zum Menschen und zu dem in den Dingen waltenden Geist zu verlieren.

Goethe aber stellte den Menschen mit seinen Beziehungen zur Welt in den Mittelpunkt seiner Betrachtung: »In der ganzen sinnlichen Welt kommt alles überhaupt auf das Verhältnis der Gegenstände untereinander an, vorzüglich aber auf das Verhältnis des bedeutendsten irdischen Gegenstands, des Menschen, zu den übrigen. Hierdurch trennt sich die Welt in zwei Teile, und der Mensch stellt sich als ein Subjekt dem Objekt entgegen. Hier ist es, wo sich der Praktiker in der Erfahrung, der Denker in der Spekulation abmüdet und einen Kampf zu bestehen aufgefordert ist, der durch keinen Frieden und keine Entscheidung geschlossen werden kann« (Goethe 1981, 369 / FL §181 f.).

Methodisch ging er bei seinen Versuchen zur Farbenlehre so vor, dass er zunächst die Phänomene mit ruhiger Aufmerksamkeit zu betrachten suchte und »*Entäußerung*« darin übte, sie sogleich mit einer Theorie oder einem Urteil zu verbinden. Als nächsten methodischen Schritt legte er Wert auf »*Vermannigfachung*« der Phänomene. Dieser umfasste nicht nur die Wiederholbarkeit der Phänomenentstehung in den Versuchen, sondern auch das Erfinden von vielen Variationen der verschiedenen, das Phänomen beeinflussenden Faktoren, um möglichst lückenlose Phänomenreihen zu erhalten. Damit sollten die verschiedensten Bedingungen einer Phänomenentstehung erforscht werden. Schließlich sind dann diese Phänomene so angeordnet zu denken, dass das eine Phänomen das andere und diese sich somit gegenseitig erklären. Daher kann man diese Art als »*Phänomeno-Logie*« im besten Sinne bezeichnen. Es wird damit erreicht, dass sich ein Naturgesetz oder das Wesentliche einer Sache wie von selber als »Urphänomen« ausspricht. Dieser grundlegend phänomenologische Ansatz ist aus methodischer Sicht vor allem dadurch geprägt, dass Goethe hier durch die Phänomenreihen ein *Bewegungselement* in die Versuchsanordnungen und die Erkenntnisgewinnung zur Untersuchung der unbelebten Natur brachte und somit die *Verhältnismäßigkeit* (der Dinge untereinander) mit einbezog.

Die goetheanistische Erkenntnisweise für die belebte Natur nun stützt sich auf ein solch gründliches phänomenologisches Studium, das alleine aber zur Erkenntnis des Lebendigen nicht ausreicht. Sie muss um ein dem lebendigen Gegenstand angemessenes methodisches Mittel erweitert werden.

Auch in der Erkenntnismethode für die belebte Natur hängt das Besondere letztlich mit einem Bewegungselement zusammen. Dieses war mitentscheidend dafür, dass Goethe das Wesen der Pflanze als einen belebten Organismus erfassen konnte. Damit kam er über das bloße Konstatieren von physischen Merkmalen hinaus. In der Goetheschen Methode ist der entscheidende Schritt im Erkennen der, dass man von einem statischen Wahrnehmungsbild zu einem beweglichen Vorstellungsbild übergeht. Goethe nannte seine dazu notwendige Erkenntniskraft die *Anschauende Urteilskraft*. Mit dieser Fähigkeit der »Anschauenden Urteilskraft« gelangte er nicht nur weit über die allgemeine wissenschaftliche, sammelnde, ordnende und zergliedernde Erkenntnisweise der Naturwissenschaft hinaus, sondern führte zur Erkenntnis des organischen Lebens mit seinen Zusammenhängen sowie zur Erkenntnis von Typus und Urpflanze.

Die Anschauende Urteilskraft ist nicht bloß distanzierte Betrachtung eines Organismus, die aus dem der Sache gegenüberstehenden Abstand heraus die Einzelteile erkennt und

aus ihm zu einem Urteil findet, sie ist vielmehr ein Eintauchen in die Formprozesse und damit auch in die Zeitgestalt einer Pflanze. So wie diese sich lebend vor einem Betrachter befindet, ist sie das »Bild« von nacheinander stattfindenden Formbildungsprozessen, die sich in der Welt materialisiert haben. So z.B. von einem undifferenzierten ersten Keimblatt, über mehr und mehr differenzierte, etwa gefiederte Blätter, bis hin zu Blättern, die einen veränderten Konzentrationsvorgang zeigen, und dann zur Blüten- und später zur erneuten Keimbildung. Diese Prozesse kann man nur erkennen, wenn man mit dem eigenen Formempfinden in die in der Formbildung erstarrten Abbilder der ursprünglichen Bildeprozesse der Pflanze nacheinander eintaucht und die vorliegenden Formen und deren Metamorphosen damit innerlich nachschafft, nachplastiziert: Man kann im Lebendigen das Phänomen nicht aus äußerer Einwirkung erklären, sondern muss es von innen heraus ableiten. Was vorher in der Erkenntnismethode der anorganischen Welt bestimmend war, ist jetzt bloß veranlassend.

Durch das so am Betrachtungsgegenstand innerlich Erlebte gelangt man zu der besonderen Art, wie eine spezielle Pflanze die Urgesten des fortwährenden Ausdehnens und Zusammenziehens in Zusammenhang mit ihrer Beziehung zu Sonnenlicht, Luft, Wasser und Erde (also auch unter der Bedingung ihres speziellen Standortes) ausbildet. Auf diese Weise kann man zur Erkenntnis des lebendigen Wesens einer Pflanze gelangen. Dieses heißt bei Goethe der »Typus« oder auch das Urbild einer Pflanze. Im Typus sind Inhalt und Form eng aneinander gebunden. Der Typus ist aber nicht etwas Fertiges wie ein Naturgesetz, deshalb bestimmt der Typus ja nicht in einer rein formellen Art so wie das Gesetz den Inhalt, sondern er durchdringt ihn lebendig, wirkt also von innen heraus. Das stellt den Forschenden vor eine veränderte Aufgabe: Er muss mit dem Erkennen des Formellen zugleich produktiv an der Erzeugung des Inhaltlichen teilnehmen. Eine solche Denkungsart, in welcher der Inhalt mit dem Formellen in unmittelbarem Zusammenhang erscheint, kann als intuitive bezeichnet werden.

Man löst gewissermaßen mit dieser Methode das in den Raum hinein Verdichtete einer Pflanze innerlich wieder in ein Zeitliches, in den Bildeprozess auf.² Auf dem Weg zur Erkenntnis eines Pflanzentypus bleibt diese Art der Formbetrachtung natürlich nur ein Baustein neben den anderen, rein physisch-materiell feststellbaren Merkmalen. Ein Baustein allerdings, der elementar über das bloße Messen, Zählen und Wiegen und über verwandte Feststellungen von Tatsachen hinausführt, weit hinein in den Bereich des Lebendigen einer Pflanze. Und gerade dieses Lebendige ist es ja, das in der Pflanze die mineralischen Einzelteile zu einem sich fortwährend weiter- und umbildenden Organismus erhebt.

Methodisch betrachtet bringt man mit der *Anschauenden Urteilskraft* einer Pflanze nicht mehr nur wie zuvor die unbelebten Phänomene mit einer Phänomenenreihe »in Bewegung« und bezieht diese auch auf das menschliche Erleben, sondern auch seine Wahrnehmungsfähigkeit. Man muss sich hier also beim ertastenden Erfassen der Bildeprozesse eines Organismus selber in den Betrachtungsgegenständen mit seinem Erleben in Bewegung bringen. Damit wird eine neue Qualität der Wahrnehmung und Wahrnehmungsmöglichkeit erreicht. Die Beziehung als Mensch zu den Dingen geht nicht mehr nur vom Subjekt zum Objekt und wieder zurück wie in der goetheschen Phänomenologie für die unbelebte Natur. In diesem Erkenntnisprozess der belebten Natur muss man sich

vorübergehend mit dem Prozesshaften eines Organismus aktiv verbinden, um dessen Spezifisches zu erfassen, was eben mit seiner Zeitgestalt und Bewegungsgeste in den Raum hinein zusammenhängt.

Im Tierreich trifft man auf eine größere Beweglichkeit im Raum als bei Pflanzen. Sie erlaubt ihnen eine andere Beziehung zur Umwelt und Reaktion auf die Einflüsse der Umwelt. Hier wäre diese Erkenntnisweise nicht grundlegend verschieden, müsste aber um ein Element erweitert werden, was Goethe allerdings selbst nicht mehr leistete (vgl. Steiner, GA 76, 109 f.).

Das menschliche Wesen sowie dessen Schöpfungen sind etwas anders zu betrachten. Beim Menschen ist durch die *Anschauende Urteilskraft* zwar erkennbar, wie die geistige Individualität im Zeitverlauf in die physisch-leiblichen Grundlagen formend hineinwirkt und die individuelle Körpergestalt verändert. Aber zur Erkenntnis der einzigartigen Individualität und wiederum deren kulturellen Neuschöpfungen ist sie nicht mehr ausreichend. Hier stößt die *Anschauende Urteilskraft* an Grenzen. Zum Verständnis menschlicher, geistvoller Werke ist sie gleichermaßen wie die Phänomenologie nur eine notwendige Basis. Beide Methoden führen aber nicht in die volle Tiefe geistiger menschlicher Schöpfungen. Dazu bedarf es einer geistgemäßen geistigen Erweiterung der Betrachtungsmethode.

Musikalische Klangphänomene

Wenn man nun fragt, wie weit eigentlich eine reine Phänomenologie auf dem Gebiet der Musik reicht, und wie viel weiter und wohin die *Anschauende Urteilskraft* uns in der Musik zu führen vermag, dann stellt man fest, dass die Phänomenologie der musikalischen Elemente nur den Teil umfasst, den wir – jedes Phänomen für sich genommen – noch nicht als Musik bezeichnen würden: die einzelnen Intervalle der Tonhöhen, verschiedene grundlegende Rhythmen oder einzelne Akkorde zum Beispiel. Erst eine mehr oder weniger kunstvolle Komposition aus diesen Elementen wird üblicherweise als Musik angesehen.

Die Intervalle kann man aus der schon von Pythagoras gefundenen Partialtonreihe heraus als Zahlenverhältnisse erkennen und ansehen (z.B. Oktave als 1:2, Quinte als 2:3, Septime als 8:15), Rhythmen als Zeitverhältnisse aus Längen und Kürzen, Akkorde als bestimmte, statische Strukturen einzelner Intervallschichtungen im musikalischen Raum. Bezieht man Intervalle, Rhythmen oder Akkorde aber in ihrer Wirkung auf den Menschen, nimmt man also das jeweilige, dieses Element charakterisierende menschliche Erlebnis hinzu und stellt diese Phänomene und Charakterisierungen im Anschluss in eine sinnvolle Reihung, dann beginnt man, ein Verständnis für das Wesen eines Intervalls bzw. der Intervalle, eines Rhythmus oder einer bestimmten Akkordstruktur usw. zu entwickeln. Es kennt sicherlich jeder die stark weiterleitende Wirkung der siebten Tonleiterstufe, die sich einstellt, wenn man eine Durtonleiter innerlich mitempfindend aufwärts schreitet, aber auf dem vorletzten, spannungsvollen, siebten Ton kurz verweilt. Mit dem Erreichen des achten Tones stellt sich dann ein Gefühl wie »Angekommen«, »Erlösung« (Auflösung der vorherigen Spannung) oder eben auch des »wieder Zurückkommens zum selben Standpunkt, aber nun eine Stufe höher« ein. Weitere charakterisierende Beschreibungen sind

hier problemlos denkbar, da hiermit noch nicht alle Möglichkeiten des Oktavempfindens angesprochen sind. Es gehören also zu solchen Phänomenstudien viele verschiedene Versuche mit veränderten Rahmenbedingungen, bevor man dem Wesen eines Intervalls wirklich nahe kommt.

Nehmen wir als Beispiel die Quarte. Sie vermag eine abweisende, zusammenziehende, etwas nüchterne, harte und kühle Empfindung hervorzurufen. Für ihre Wirkung ist es aber nicht bedeutungslos, ob die beiden Töne in einer konkreten Situation gleichzeitig erklingen oder ob man vom ersten zum zweiten Ton aufwärts oder abwärts geht. Es wird hier also das Verhältnis der beiden Töne zueinander durch die hinzutretende Bewegung ins Räumliche hinein differenziert. Weiterhin wird der Charakter des Intervalls durch das unterschiedliche Einwirken von Schwere und Leichte verändert: wenn der erste oder der zweite Ton betonter erklingt, also wenn das Intervall auftaktig mit betonter zweiter Note erklingt oder volltaktig mit betontem ersten Ton. Hier kommt durch dieses zweite Element aus dem Bereich des Rhythmischen Hebung und Senkung, Leichte und Schwere, Arsis und Thesis mit ins Spiel und damit auch eine neue, zusätzlich variierende Qualität. Die Intervallbewegung erhält sogar einen weiteren und etwas anders nuancierten Charakter, wenn sie in unterschiedlichen Artikulationen (als kurze oder lange Töne), im Piano oder im Forte erklingt oder wenn sie von verschiedenen Instrumenten gespielt wird. Selbst die unterschiedliche Vokalfärbung beim Singen (eine Quarte auf den Vokal >a< löst eine etwas andere Empfindung aus als eine auf >u< oder >i<) hat einen merklichen Einfluss. Weiterhin wirkt auf das Wesen des Intervalls zart differenzierend auch die Oktavlage ein, in der es erklingt. Es klingt ein wenig anders, ob es in der Mitte des Tonraumes, in der klaren, hellen Höhe oder in der unklarerer Tiefe zu vernehmen ist. Selbst das Einwirken agogischer Veränderungen im Vortrag bleibt nicht ganz ohne Wirkung.

Natürlich kommt mit sehr starker Wirkung auch noch die sonstige musikalische Umgebung hinzu: der urphänomenhafte Quartcharakter wird grundlegend verändert, sobald andere Töne hinzutreten und ein- und dieselbe Quarte nur ein Teil unterschiedlicher Akkordgebilde ist und damit auf eine jeweils unterschiedliche tonale Struktur bezogen wird:

Diese simultane, aufsteigende oder absteigend Quarte klingt anders

mit diesem (1.) Akkord (d-moll) als mit diesem (2.) Akkord (F-Dur), oder diesem (3.) Akkord (C-Dur). Die Quarte verliert zunehmend an Stabilität und Härte trotzdem der erste Akkord ein weicheres Moll ist und die anderen beiden Akkorde ein stabileres Dur. Sie gewinnt dafür an Weite und Farbe.

In diesem Beispiel wird die tendenziell harte, zusammenballende, kristallinere Seite einer Quarte zunehmend aufgelöst, da die beiden, das Intervall bildenden Töne im folgenden Akkord nicht nur gegenseitig aufeinander, sondern auch auf den Grundton und das Tongeschlecht des jeweiligen Akkordes bezogen sind. In diesen sind nun die beiden Intervalltöne

nicht mehr Quint und Oktavton, sondern Sexte bzw. None und damit Töne mit einem in die Ferne ziehenden, eher etwas sehnüchtigeren, weicheren und melodischeren, innerlich bewegteren und deutlich weniger physisch verdichtenden Charakter. Es wirkt nun diese auflösende Tendenz von Sexte und None auf den ursprünglich zusammenziehenden Charakter des Quartintervalls und damit also der Grundtendenz dieses Intervalls diametral entgegen.

Entsprechend diesem Beispiel könnte man aber auch phänomenologisch nicht im Melodischen, sondern bei einem grundlegenden rhythmischen Phänomen beginnen und anschließend die Differenzierungen durch das Einwirken der anderen musikalischen Parameter untersuchen.

Mit dem empfindungsmäßigen Bezug des einzelnen musikalischen Klang-Phänomens auf das menschliche Wahrnehmen und Erleben durch das Charakterisieren beginnt diese Betrachtung musikalischer Elemente methodisch gesehen eine goetheanistische Phänomenologie zu werden. Aber erst eine vollständige Phänomenreihe mit (möglichst) allen Differenzierungen und anschließend das geschickte Nebeneinanderstellen der Phänomene würden diesen Ansatz im Sinne Goethes zu einer vollgültigen Phänomenologie machen. Es fehlt an dieser Stelle jedoch noch viel an Versuchen und Schilderungen, bevor die Phänomene und Ergebnisse so geordnet werden könnten, dass das eine Phänomen das andere erklärt.

Das bei phänomenologischen Übungen oft praktizierte bloße Anführen geeigneter, Evidenz auslösender Beispiele, um den gefundenen oder genannten Begriff eines Intervallwesens zu belegen, würde, wenn man es genau betrachtet, nach dieser methodischen Sichtweise noch nicht ausreichen, um eine wissenschaftlich einwandfreie, goetheanistische Musik-Phänomenologie zu erstellen.

Melodie, Rhythmus und Harmonie als Geste

Geht man über den Bereich der reinen musikalischen Klangphänomene hinaus in den des eigentlich Musikalischen, dorthin, wo das Musikalische in eine zeitliche Kontinuität kommt und damit zusätzlich belebte Qualitäten annimmt, so reicht auch diese Betrachtungsart nicht mehr aus.³ Will man sich an das Wesentliche einer Melodie oder einer bestimmten rhythmischen Gestaltung herantasten, so kommt man nicht umhin, diese im inneren Erleben mitzuvollziehen und damit ausplastizierend nachzuschaffen. Man muss den Bewegungsduktus der Melodie in seinem Auf und Ab, in seinem Verhältnis zum Zeitlichen sowie den Schwerpunkt- und Schwungverhältnissen erfassen. Kurz, man muss sich die Geste der Melodie vergegenwärtigen. Ebenso benötigt das tiefgreifende Erfassen einer Harmoniefolge diese Fähigkeit, ansonsten bleiben die gehörten Töne eine mehr oder weniger schöne Tonfolge, die das eigene Bewusstsein nicht bewegt, sondern den Menschen nur unbewusst beeinflusst. In diesem Bereich, in dem Musik »lebendig« wird, ist die Fähigkeit, das Wesentliche zu erfassen, der *Anschauenden Urteilskraft* vergleichbar. Sie unterscheidet sich von dieser dadurch, dass der Wahrnehmende sich nicht nur in die Formbildung des Gegenstandes hineinleben muss, dass er vielmehr, indem er sich in die Musik, in die Formung und Bewegung der Melodie, des Rhythmus oder der Harmoniefolge hineinversetzt, innerlich selbst zu dieser Gestalt und Bewegung wird. Das Bewegen im musikalischen Raum durch das Melodische und in der musikalischen

Zeit durch das Rhythmische sind zwei Prozesse, die den Wachstums- und Bildungsprozessen eines Organismus durchaus vergleichbar sind. Es finden diese aber hierbei nicht im äußeren Raum und der äußeren Zeit statt, sondern im Innenerleben des Menschen. Das Wesentliche des musikalischen Prozesses wäre demnach die innerliche Gestaltung des unphysischen Raums und der inneren Zeitverhältnisse. Diese innere Gestaltung wird zum Zweck der Vermittlung äußerlich in Raum und Zeit hörbar gemacht, um wiederum innerlich nachgeschaffen und empfunden zu werden. Das dritte wesentliche Element, die musikalische Harmonie, entsteht als gleichzeitiges »Nebeneinander« von verschiedenem Raumergreifen und bildet seinerseits einen neuen, übergreifenden Organismus.

Ein inneres Nachschaffen der musikalischen Gestalten in diesen drei Bereichen im Sinne der *Anschauenden Urteilskraft* Goethes ist in der Musik allerdings ein Verfahren, das – im Unterschied zur Naturwissenschaft – bei wahrhaft erfülltem Musizieren wahrscheinlich schon immer gepflegt wurde. Ist ein ausführender Musiker bei der Aufführung eines musikalischen Werkes in dieser schöpferischen Weise ganz im musikalischen Prozess, dann ist sein Spiel so inspiriert, dass es begeistert.

Der sich ausbreitende Punkt

Um nun aber zu dem Wesentlichen eines musikalischen Werkes vorzudringen, reicht das bloße Erfassen der melodischen, rhythmischen und harmonischen Prozesse noch nicht aus. Es muss auf dieser Grundlage als zweiter Schritt das Erfassen der Gesamtform und das der Vielzahl und der Verschiedenheit der Vorgänge des Werkes hinzutreten. Bei diesem Schritt muss das, was sich in einer gewissen Dauer mit den unterschiedlichsten Formgestalten von Wiederholung, Reihung, Kontrast und Entwicklung in die Zeit erstreckt, in einer Art Tableau innerlich geschaut und überblickt werden. Eine graphische Darstellung der Vorgänge mag in einem Vorstadium helfen, die innere Übersicht jedoch, in der das Werk sich *wie auf einen Punkt zusammengeschmolzen im Innern ausbreitet*, ist schwer zu beschreiben. Dieser scheinbar paradoxe Zustand benötigt eine innere und äußere Haltung, die man als meditativ bezeichnen kann. Was sich eigentlich in der messbaren Zeit ausbreitet, ist nun in ein und demselben Moment gleichzeitig anwesend: Melodie- und Rhythmusgesten, Formverhältnisse sowie Spannungsverläufe, Höhepunkt(e), Tief-, Anfangs- und Endpunkt(e) je nach Notwendigkeit des Werkes und alles ist dem Bewusstsein gleichzeitig gleichermaßen zugänglich, ohne deswegen sich in einem Durcheinander⁴ zu befinden. Man erfasst dann innerlich das Werk nicht nur in imaginativer Weise, sondern befindet sich im Grunde in den Prozessen des Werkes selbst. Der sich für die geistige Erkenntnis auch auf musikalischem Gebiet anschließende methodische Schritt, der bis in die intuitive Sphäre reicht, sei damit angedeutet. Er geht über das hinaus, was man als eine goetheanistische Musikbetrachtung ansehen kann.

Nach den obigen Ausführungen kann man also in der goetheanistischen Betrachtungsart nicht nur eine durch ein gewisses musikalisches Element erweiterte und verfeinerte Erkenntnisweise sehen, sondern auch eine brauchbare phänomenologische Methode für das Musikalische. Zur Wesenserfassung eines individuell geschöpften Werkes reicht sie nicht ganz aus, bildet aber eine unabdingbare Grundlage dafür, so wie schon das gründ-

liche äußere Studium der puren Fakten wiederum für sie unverzichtbare Grundlage ist.

Nun wundert den Musiker die Einschätzung sicherlich nicht sonderlich, wenn man Goethes Betrachtungsweise als eine durch und durch musikalische ansieht. Die besonderen Methoden, die er einführte, versetzen den Forschenden in die Lage, Verhältnishaftes in Bewegung zu denken und zu betrachten. Besonders die *Anschauende Urteilskraft* als Organ zur Erfassung des Lebendigen, ist ein eminent musikalisches Element.

Zur Bedeutung der goetheanistischen Erkenntnisweise in der Musikpädagogik

Die goetheanistische Musikbetrachtung ist ein auf die Reflexion und Erkenntnisbildung zielender Vorgang. Sie hat aber nicht erst für die oberen Klassen, sondern auch bereits für die untersten Klassenstufen eine pädagogische Bedeutung. Es erwächst aus ihr nämlich als logische Konsequenz, dass, wenn schon von der ersten Klasse an Unterrichtsliteratur mit einer höchstmöglichen Qualität verwendet wurde, in späteren Jugendjahren die sich anschließende Reflexion über Musik mit dem durch Musik ausgelösten Erlebnis in einem nachvollziehbaren Zusammenhang stehen kann. Ist das nicht gegeben, bleiben bisheriges Musikerleben und gedanklicher Anspruch getrennt. Dies kann Interesselosigkeit an Reflexionen über Musik zur Folge haben oder auch Orientierungslosigkeit in und Fremdheit auf diesem Gebiet und ebenso Schwierigkeiten, an geistgemäß-zeitgenössische Musikströmungen innerlich anzuschließen, obwohl das eine oder das andere altersgemäß eigentlich passend wäre.

Nur in künstlerisch qualitätvollen Liedern passen melodische, rhythmische und harmonische Bewegungsgeste zu der bildhaften Aussage des Textes. Darin lebt dann die Seele der Heranwachsenden während des Musizierens im Klassenverband oder zusammen mit den Erwachsenen; sie erobert sich nach und nach ein bestimmtes »Vokabular« und eine »Grammatik« der musikalischen Ausdruckfähigkeit und bildet für sich ein zunehmend differenziertes Empfindungsleben aus. Mit der Pubertät verstärkt sich dann zunehmend das Bewusstsein des Menschen für Übereinstimmungen von Gefühl und musikalischer Bewegung bzw. musikalischen Elementen und Parametern. Wird dieses in der oberen Mittelstufe im Ausführen und im Betrachten gezielt geübt, dann ist das ein wesentlicher Baustein dessen, was Rudolf Steiner das »Fördern der Oktavstimmung« (Oktave: vgl. oben) nennt, das er ab dem 12. Lebensjahr vom Musikunterricht erwartet. Ein vielleicht wesentlicher Aspekt von Oktavstimmung ist demnach das Erleben, dass die künstlerische Idee auch eine im Moment fühlbare und miterlebbare (nämlich klingende) Wirklichkeit ist, oder andersherum betrachtet, dass im mitempfindend hörenden oder ausführenden »Verwirklichen« von Musik gleichzeitig etwas von der künstlerischen Idee erkennbar wird. Dies kann jeweils wie ein zu sich selbst Zurückfinden auf höherer Stufe (Oktave) empfunden werden. Gelingt dies, ist es zugleich ein Akt des Anschließens an den geistigen Urgrund (re-ligio), worin eine große pädagogische Bedeutung zu sehen ist. Rudolf Steiner brachte die Bedeutung dieses Aktes in seinen Einleitungen zu Goethes naturwissenschaftlichen Schriften auf die Formel: »Das Gewahrwerden der Idee in der Wirklichkeit ist die wahre Kommunion des Menschen« (vgl. Steiner GA 1, S. 26).

Als ein großes pädagogisches Ziel in der Oberstufe steht das Wecken und Fördern des Weltinteresses und die Schulung der Urteilsfähigkeit der Schüler vor uns. In der musikalischen Arbeit beginnt dies schon mit dem vorsichtigen Fördern der sogenannten Oktavstimmung ab der 7. Klasse. Es wird verstärkt verfolgt in den Oberstufenklassen: in der 10. Klasse geht es um das Anregen der Sehnsucht, sich musikalisch-künstlerisch auszudrücken, in die Welt hineinzuwirken, in der 11. Klasse um die Geschmacksbildung und die Ausbildung des musikalischen Urteils, in der 12. Klasse schließlich um das Entdecken von Wesentlichem in unterschiedlichen Musiken, wodurch die Schüler ein geistiges Organ für die Stile als solche entwickeln sollen. Immer wieder wird für die Übereinstimmung von Idee und Wirklichkeit als Voraussetzung jene Kraft und Fähigkeit benötigt, die Goethe auf naturwissenschaftlichem Erkenntnisfeld *Anschauende Urteilskraft* nannte. Die Aufgabe, jedes selbst musizierte Werk aus dieser Erkenntnisart heraus zu beleben, damit es intensiv auf die Schüler wirken kann, sei hier nur am Rande erwähnt.

Zum Autor: Prof. Dr. Holger Kern unterrichtete nach dem Musikstudium in Mainz und Frankfurt fast zwei Jahrzehnte als Musiklehrer an der Freien Waldorfschule in Bad Nauheim. Inzwischen lehrt er Musik und Musikpädagogik an der Freien Hochschule Stuttgart.

Anmerkungen:

- 1 Etwas ausführlicher findet man die Schilderung (auch mit Literaturnachweisen) in meinem Beitrag zu dem Buch »Wirklichkeit und Idee«, Stuttgart 2008.
- 2 Das Vervielfältigen der Phänomenerkenntnisse und das erneute Zusammenstellen derselben zu Phänomenreihen bis hin zur Erkenntnis solcher Urgestalten wie der Urpflanze sei in diesem Zusammenhang vernachlässigt, trotz der Wichtigkeit für genau diesen Erkenntnisschritt. Das darin liegende Bewegungselement ist bereits oben erwähnt worden.
- 3 Leider ist es hier nicht möglich, dies alles an Beispielen auszuführen, da in einem Aufsatz keine Klangbeispiele möglich sind und eine bloße Beschreibung derselben recht freudlos bliebe.
- 4 Ein demgegenüber deutlich abgeschwächtes Erlebnis, das aber dem Leser eine anfängliche Vorstellung von dem Gemeinten zu vermitteln vermag, kann man sich vorführen, wenn man an das letzte begeisternde Konzert denkt: es ist in seiner wesentlichen Wirkung im Moment des Erinnerns als Ganzes da und wird nicht erst in seinem Zeitablauf erinnert. Man kann ohne die zeitlich korrekte Kontinuität einhalten zu müssen z.B. zuerst an das großartige Ende denken und dann erst an den spannenden Prozess, der dorthin führte. Es entzieht sich aber hier so Manches der genauen Erinnerung, da üblicherweise nicht alles bewusst erinnert werden kann.

Literatur:

- Goethe, Johann Wolfgang von: Goethes Werke, Band XIII – Naturwissenschaftliche Schriften I, Textkrit. durchges. u. kommentiert v. Dorothea Kuhn und Rike Wankmüller. Mit einem Nachwort von C. Fr. v. Weizsäcker, München 81981
- Steiner, Rudolf: Goethes naturwissenschaftliche Schriften – Sämtliche Einleitungen zur Herausgabe in Kürschners »Deutsche National-Literatur«, (1884-1897), GA 1, Dornach 1973
- Steiner, Rudolf: Die befruchtende Wirkung der Anthroposophie auf die Fachwissenschaften, (1921), GA 76, Dornach 1977