

Ton und Zahl

Vom Zusammenhang der Tonanzahl mit dem menschlichen Bewusstsein

Johannes Greiner

Wenn über den Musikunterricht an Waldorfschulen gesprochen wird, ist immer wieder vom Umgang mit Quinten und Terzenstimmung die Rede. Dabei wird oft Quintenstimmung mit Pentatonik (Fünftönigkeit) und Terzenstimmung mit Heptatonik (Siebentönigkeit) gleichgesetzt. Diese Gleichsetzung ist durchaus fragwürdig, wenn man an die siebentönigen Tonleitern des Mittelalters (Kirchentonarten) oder der antiken Griechen denkt, die doch wenig von der Innerlichkeit, die für die Terz charakteristisch ist, beinhalten. Vielmehr besitzen sie eher Quint- oder Quartcharakter. So gesehen stehen die Kirchentonarten und die altgriechischen Tonarten, obwohl sie siebentönig sind, zwischen der eindeutig in der Stimmung der Quinte gehaltenen Pentatonik und dem die Stimmung der Terz ausdrückenden Dur und Moll der Neuzeit.

Tonanzahl und grundsätzliche Stimmung hängen zwar zusammen, decken sich aber nicht vollständig. Wie die Veränderung der Tonanzahl in der Geschichte der Musik als Ausdruck der Bewusstseinentwicklung der Menschheit gesehen werden kann, möchte ich hier darstellen. Daraus ergibt sich, welche Art von Musik für welches Alter des heranwachsenden Menschen zur Erziehung geeignet ist.

Leitern und Systeme

Die Anzahl der möglichen an Tonhöhe verschiedenen Töne ist theoretisch gesehen unendlich. Goethe sagte in seiner Tonlehre: »Das Hörbare ist im weitesten Sinne unendlich.« Aber nicht alle möglichen Töne werden musikalisch verwendet. Im Gegenteil: erstaunlich wenige werden davon ausgewählt.

Zwei Schritte der Auswahl können unterschieden werden: In einem ersten Schritt wird aus der Unendlichkeit der Töne eine endliche Anzahl ausgewählt. Es sind die Töne, die eine Kultur oder Epoche überhaupt verwendet. Für die abendländische Musik der Neuzeit sind das die durch die zwölf verschiedenen Klaviertasten anschaulich gemachten Töne. Der nach dem zwölften Ton folgende dreizehnte, der Oktavton, ist ähnlich, sozusagen verwandt mit dem ersten. Aufgrund dieser Ähnlichkeit der Töne im Oktavabstand zählt man nur die Töne innerhalb einer Oktave. Diese, im Fall des Abendlandes zwölf Töne, bilden ein Tonsystem. »Tonsysteme stellen innerhalb einer bestimmten Kultur den Gesamtvorrat der auf einem Instrument verfügbaren Töne.«¹ In einem zweiten Schritt werden aus diesen vom Tonsystem umfassten Tönen diejenigen ausgewählt, die innerhalb

einer konkreten Melodie ertönen sollen. Sie bilden die gesetzmäßige Auswahl, die einer bestimmten Melodie zugrunde liegt. Werden sie zusammengefasst, so können sie eine Tonleiter bilden.

Der erste, zum Tonsystem führende Schritt greift aus dem unendlichen Meer der denkbaren Töne eine begrenzte Anzahl heraus und holt sie in den Bereich des Möglichen, bringt sie in die Nähe des Menschen. Der zweite Schritt erst nähert sich der Grenze, die Möglichkeit und wirklich Realisiertes trennt: Er erwählt die Töne, die tatsächlich erklingen sollen, die in der Gesetzmäßigkeit der Tonleiter geordnet sind. In diese »Auswahl der Auswahl« greift nun der musizierende Mensch hinein, und – man könnte hier einen dritten Schritt differenzieren – bringt sie zur endgültigen Erscheinung.

Die Veränderung der Tonsysteme und Tonleitern ist ein Abbild der Entwicklung der menschlichen Empfindungswelt. In diesem Wandel lebt ein großer Atem. Nicht der Entwicklung der Empfindungswelt einzelner Persönlichkeiten folgt er, sondern dem Wechsel großer Zeitepochen, die Jahrhunderte, aber auch Jahrtausende umspannen können. Erst im 20. Jahrhundert treten Persönlichkeiten auf, die als einzelne mehr oder weniger ernsthaft und ausdauernd versuchen, den Wandel der Tonordnungen in die eigene Hand zu nehmen.

Ein Überblick über die Entwicklungen der Tonordnungen ist überaus schwer zu gewinnen. Das Hauptproblem sind die fehlenden oder nur spärlich vorhandenen Quellen, insbesondere, was die Zeit vor der Antike betrifft. So ist man gerade im Bezug auf die alte Zeit auf Instrumentenfunde, Instrumentenabbildungen und teilweise ins Mythische weisende Erzählungen angewiesen. Dass hier zahlreiche Irrtumsmöglichkeiten vorliegen, versteht sich. Aus der Schwierigkeit des Quellenmangels heraus sind die meisten Aussagen über Tonsysteme und Tonleitern der alten Kulturen als Hypothesen zu werten.

Sehr wertvoll sind die Forschungen der sogenannten vergleichenden Musikwissenschaft. Sie hofft, durch den Vergleich von Naturvölkern mit den alten Kulturzuständen der Menschheit Schlüsse ziehen zu können. Sie geht davon aus, dass die Naturvölker Zustände bewahrt haben, die früher einmal für einen größeren Teil der Menschheit gegolten haben. »[...] was uns die Wissenschaft von der Musik fremder Kulturen zeichnet, ist das Schicksal, das uns geführt hat und führen wird, und der Weg, den wir gegangen sind. Die tausendfältigen Äußerungen menschlichen Lebens, die wie ein buntfarbiger Teppich über alle Erdteile verbreitet sind, die bilden nur Rückstände einer Entwicklung, die unsere eigenen Vorfahren durchgemacht haben. [...] Wie die Leinwand des Malers in eine einzige Ebene hinein zaubert, was im Raume hintereinander liegt, so ist in die Karte unserer Gegenwartserde gebannt, was sich unzählbare Menschengeschlechter erobert haben.«²

In dem komplizierten und unüberschaubaren, aus Quellenmangel oftmals in nahezu undurchdringbares Dunkel gehüllten Gestrüpp der Veränderung der Anzahl der beim Musizieren verwendeten Töne, zeigt sich eine große Linie, sozusagen der Hauptast: Aus wenigen Tönen sind immer mehr geworden! Die Anzahl der zum Klingen gebrachten Töne ist Stück für Stück gewachsen!

Die ältesten Funde von Musikinstrumenten (sie werden in die Altsteinzeit datiert) sind Pfeifen, die *nur einen Ton* hervorbringen können.

Von den alten Zeiten der indischen Musik wird gesagt: Die heiligen Texte der Rigveda wurden zuerst in einer Art akzentuierenden Sprechgesangs auf einem einzigen Ton (Udat-ta, »der Erhobene«) gesungen bzw. rezitiert. Später kam *ein zweiter Ton* dazu (Anudatta, »der nicht Erhobene«) und nochmals später *ein dritter Ton* (Svarita, »der Tongewordene), der zwischen den anderen beiden Tönen vermitteln sollte.

Dreitönig sind viele Reim- und Reigenlieder (z.B. »Ringel, Ringel, Reihe«). Die sich darin ausdrückende Seelenhaltung findet man vom Zeitpunkt des Sprechen-Lernens an und dann auslaufend bis zum Beginn der Schulzeit. Das Erlebnis ist in sich kreisend, noch nicht der Welt zugewandt. Gerade beim Hören von Kindern, die Dreitonmelodien singen, kann dem Erwachsenen bewusst werden, wie andersartig deren Erlebniswelt ist.

Mit Fünfen zur Hochkultur

Eine nächste Etappe ist das System mit *fünf Tönen*: die Pentatonik (von griechisch *pénte* »fünf« und *tónos* »Ton«). Sie ist wohl zum ersten Mal zu finden in der Musikkultur der Sumerer in Mesopotamien (3000-2500 v. Chr.), kurz danach oder sogar gleichzeitig bei den Ägyptern. Die Musik der ägyptischen Kultur scheint vorwiegend auf der Pentatonik beruhen zu haben. Durch den sagenhaften Kaiser Haong-ti soll in China um das Jahr 2697 v. Chr. eine pentatonische Tonfolge begründet worden sein.

Es kann als erstaunlich empfunden werden, dass in allen drei Kulturen, in Mesopotamien, Ägypten und China, die Pentatonik nahezu zur selben Zeit auftaucht! In seiner Schrift »Tonreich und Symbolzahl in Hochkulturen und in der Primitivenwelt« bezeichnet Werner Danckert den Übergang von der Musik mit vier Tönen zur Fünftonmusik als begleitenden Vorgang des Überschreitens der Schwelle zur Hochkultur: »Ragt die Fünffzahl (und mit ihr zusammen die Fünftonmusik in ihren mannigfachen Abwandlungen) nicht nur in Fernost, sondern auch an anderen Stellen in die Hochkulturen als konserviertes Überbleibsel hinein, so bleibt die Viertonmusik [...] eindeutig vor der Schwelle der Hochkultur zurück. Noch tiefer hinab in urgeschichtliche Zeitenferne führt die älteste ›Konsonanzmusik‹ der weiblichen Kulturlinie: die triad music, das Dreiklangsmelos. Als ihre keimhafte Vorform erhielt sich in einigen wenigen Rückzugsgebieten der Primitivmelodik die Pendelterz. All die zuletzt genannten Melodieformen sind ›älter als die Pentatoni‹: das zeigt schon ihre kulturgeographische Lagerung.«³

Die innere Stimmung der Pentatonik ist noch ähnlich der Dreitonmelodik. Sie hat noch immer das Sphärenbildende, nicht nach außen sich Öffnende. Sie ist aber reicher geworden. Es sind viel mehr Bezüge als zwischen drei Tönen möglich. Während dieselbe Dreitonmelodie auf verschiedenartigste Texte gesungen werden konnte, scheint jetzt die Eigenstimmung einer Melodie wichtiger geworden zu sein. Verschiedene Melodien werden verschiedenen textlichen Aussagen zugeordnet. Das kann man als Ausdruck dafür sehen, dass das Kind nun auch die in der Welt erlebten Ereignisse in gewisse Kategorien einzuordnen gelernt hat.

Es muss noch angemerkt werden, dass man zwei Arten von pentatonischen Tonleitern unterscheidet: solche mit und solche ohne Halbtöne. Die *halbtonlose Pentatonik* ist die ältere. Das drängende, richtungsgebende Element der Halbtöne ist mit der Siebentönig-

keit verbunden. Die *Halbtonpentatonik* nimmt die neue Errungenschaft der Heptatonik, den Halbton, auf, bleibt aber auf dem Gebiet der Tonanzahl auf der Stufe der halbtonlosen Pentatonik stehen. Sie ist also eine Zwischenstufe zwischen der halbtonlosen Pentatonik und der Heptatonik.

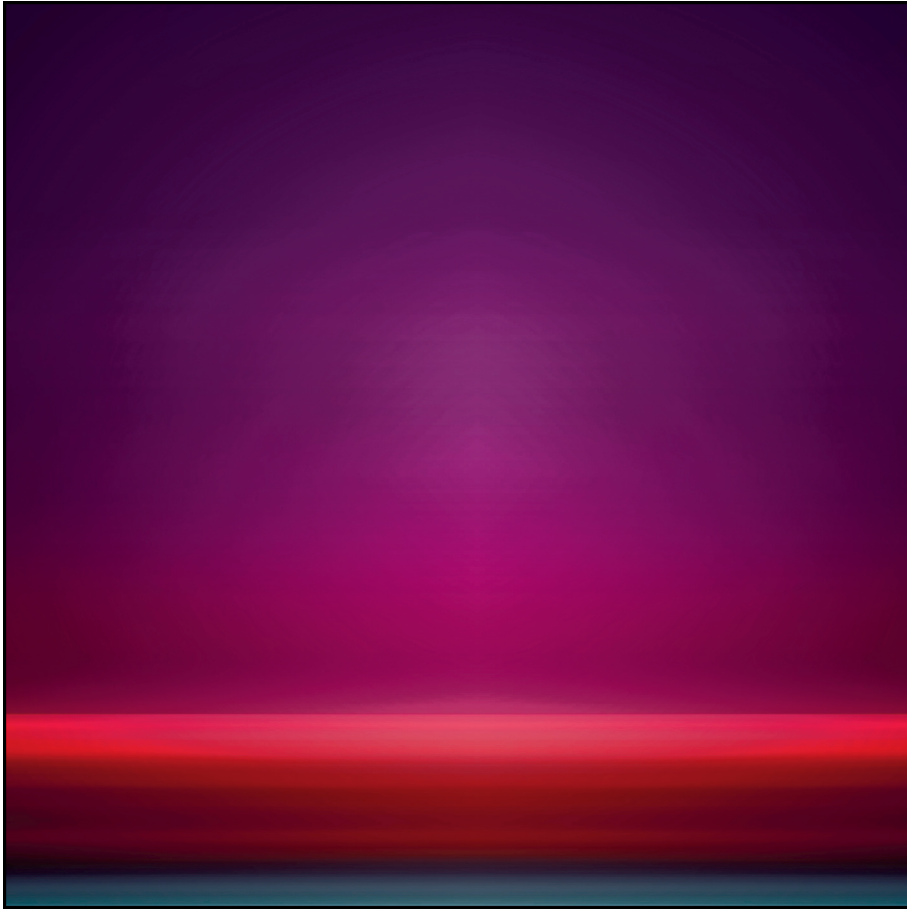
Schulreif mit sieben

Ab dem 8. Jh. v. Chr. findet bei den Griechen die Ablösung der Pentatonik durch die Heptatonik, das System mit *sieben Tönen* statt. Mit der griechischen Kultur wächst die Vorherrschaft der Sieben in der Musik. Nicht nur in der Tonanzahl wirkt die Siebenzahl, sondern auch im formalen Aufbau des, für die olympischen Wettkämpfe wichtigen Kitharodischen Nomos (mit Begleitung der Kithara, der griechischen Leier, vorgetragenen Götterhymnus), der sich in folgende sieben Teile gliedert: 1. Beginn, 2. Nachbeginn, 3. Zuwendung, 4. Nachzuwendung, 5. Nabel, 6. Sieg, 7. Nachwort.

Etwa gleichzeitig mit dem Auftreten der Siebentönigkeit erhält die bis dahin maximal fünfsaitige Leier zwei zusätzliche Saiten. Der Weg zur Siebensaitigkeit der Leier beinhaltet zwei Schritte: Von drei (die Leier des Hermes, dem Erfinder der Leier, soll drei Saiten gehabt haben) zu fünf und von diesen zu sieben. Inwieweit der Impuls zur Fünfsaitigkeit auf den Einfluss der ägyptischen Kultur zurückgeht, ist schwer zu sagen. Der Schritt zu den sieben Saiten ist aus dem Wesen des Griechentums impulsiert. Apollos Kraft und Hilfe wird die Meisterung dieses Schrittes zugeschrieben. Apollo wurde wie keine andere Göttergestalt mit den kulturellen Leistungen des griechischen Volkes in Zusammenhang gebracht. Sein Orakel zu Delphi wog wie kein anderes im Hinblick auf kulturelle Entscheidungen, und das über viele Jahrhunderte hinweg. Der letzte Orakelspruch der delphischen Pythia fällt in die zweite Hälfte des 4. Jh. n. Chr., in die Regierungszeit des Kaisers Julianus. Apollos Verbindung mit der Siebenzahl ist offensichtlich: Seine Leier hat sieben Töne. Siebenmal umkreisten singende Schwäne die Insel Delos, als Leto, seine Mutter, in den Wehen lag. Er tötete die sieben Kinder der Niobe. In Delphi weissagte die Pythia am siebten Tage des Monats (ursprünglich nur im Monat Bysios, später jeden Monat). Sieben Monate weilte er jährlich im Lande der Hyperboreer. Er soll, nachdem er die dreisaitige Leier des Hermes erhalten hatte, die Saitenzahl auf sieben erweitert haben. Sein Vollstrecker auf irdischem Gebiet war der im Musikwettbewerb auf dem Apollofest in Sparta 676 v. Chr. siegende Terpander: Er fügte der damals fünfsaitigen Leier zwei weitere hinzu.⁴

Mit dem Anwachsen von der Fünf- auf die Siebentönigkeit ist automatisch das Hinzutreten eines entscheidenden neuen Elementes verbunden: *Der Halbton*. Er reißt mit seiner Richtung gebenden Kraft das bis dahin in sich geschlossene Gebilde der Pentatonik auf und öffnet es nach außen. Der Blick ist nicht mehr in der eigenen Bilder- und Phantasiewelt geborgen, er verliert zum ersten Mal die kindliche Unschuld und sieht die äußere Welt.⁵

Bezeichnenderweise ist es das griechische Volk, innerhalb dessen die Geburt der Philosophie sich vollzieht. Die mythologische Welterklärung weicht einer gedanklich-logischen. Der Zauber der Phantasiewelt beginnt, sich langsam zu verflüchtigen. Das Kind



John Teti <http://www.ftctr.com/people/eye-ku>

ist jetzt schulreif. Die beginnende Emanzipation von den Eltern, die die Schulreife vorbereitet, zeigt sich, ins Geschichtliche projiziert, im Trojanischen Krieg, indem sich das junge griechische Volk von seinen asiatischen Wurzeln befreit.

In Korea wurde der Halbton aus der Palast- und religiösen Musik verbannt, weil er die Seele mit sinnlichen Vorstellungen erfülle, was einer Hauptaufgabe der Musik, nämlich leidenschaftliche Erregungen zu besänftigen, entgegenwirke.⁶ Die durch den Halbton den sinnlichen Vorstellungen gegenüber bewirkte Öffnung der Seele stand im Widerspruch zu den religiösen Bestrebungen der Koreaner. Mit dem Bedürfnis nach dem Halbton wird also der Blick für die sinnliche Welt ein neuer. Die grandiosen Früchte dieser neuen Zuwendung zur Welt der Sinne zeigen die griechischen Plastiken. Eine vergleichbar perfekte anatomische Richtigkeit der Menschendarstellungen kennen Kulturen auf der Pentatonik-Stufe nicht (man denke an die noch stilisierten Knie in der altägyptischen, altbabylonischen und archaisch-griechischen Kunst). Eine der berühmtesten Halbtonfolgen findet man am Anfang des »Tristan«. Richard Wagner sagt dazu in einem Brief an Mathilde von Wesendonck: »Sie kennen doch die buddhistische Weltentstehungstheorie:

Ein Hauch trübt die Himmelsklarheit, das schwillt an, verdichtet sich, und in undurchdringlicher Massenhaftigkeit steht endlich wieder die ganze Welt vor mir.« So entdeckt der Mensch die Welt neu, wenn er in die Seelenverfassung kommt, die den Halbton herbeiruft.

Richtungswechsel: Von oben nach unten nach oben

Die mittelalterliche Musik fußt auf den sogenannten Kirchentonarten, die ebenfalls sieben Töne umfassen. Dass der Schritt zwischen Antike und Mittelalter keinen Ausdruck in der Veränderung der Tonanzahl findet, mag zuerst erstaunen. Es ist hier ein anderes Gebiet, auf dem ein Umschwung geschieht, und er ist um vieles gewaltiger, als das irgend eine Veränderung in der Struktur oder Tonanzahl sein könnte: In der Zeit vor Christus erlebte man die Musik absteigend, d.h. die Tonleiter begann oben und wurde in ihrer Struktur von oben nach unten empfunden, in den ersten Jahrhunderten nach Christus drehte sich das um, man empfand ab jetzt von unten nach oben. Damit musste sich das gesamte melodische Empfinden ändern. So wirkte das heutige Dur, das, neben Moll und die Kirchentonarten gestellt, das Zuversichtlichste und Strahlendste ist, was wir haben, auf die Griechen der Antike ganz anders: Platon nannte diese Tonart, die damals die lydische hieß, »weichlich« und »schlaff«. Man solle sie wegen ihrer Weichlichkeit und Hang zum Müßiggang hervorrufenden Wirkung in einem gesunden Staat meiden.⁷

Über einen solchen Richtungswechsel im Erleben des Kindes konnte ich keine Untersuchungen finden. Zweimal habe ich es schon erlebt, dass ein Kind (das eine im Vorschulalter, das andere Ende 1. Klasse), das ich aufgefordert hatte, eine Tonleiter zu spielen, diese ganz selbstverständlich von oben anfing. Ich war erstaunt, beginnt für mich doch eine Tonleiter unten, um dann zu steigen. Diese zwei Fälle können natürlich auch Ausnahmen sein. Falls hier aber tatsächlich auch eine Entsprechung zwischen Kindes- und Menschheitsentwicklung vorliegt, so erscheint alles auf das Kindeserleben Bezügliche in einem anderen Licht. Allerdings kann gesagt werden, dass der Einfluss der Erlebnisrichtung auf Siebentonmelodien größer ist als auf Fünfton- oder gar Dreitonmelodien. Bei Letzteren überwiegt das Sphärische, in sich Geschlossene, den Richtungsaspekt.

Neue Zeiten mit Dur und Moll

Mit dem Beginn der Neuzeit, zur Zeit der Renaissance (ab ca. 1430 n. Chr.) tritt das Geschwisterpaar *Dur und Moll* auf. Spätestens mit der Klassik (ab ca. 1750 n. Chr.) haben sie die Kirchentonarten abgelöst.

Dur ist siebentönig, es unterscheidet sich von den vorhergehenden Kirchentonarten nicht durch die Tonanzahl, sondern durch eine andere Struktur, eine andere Abfolge der Ganz- und Halbton-Schritte und anderes (Leitton, und dadurch starkes Erleben der Oktave; Bedeutsamkeit des Terztones usw.).

Moll hat nicht wie sein heiterer Bruder Dur sieben Töne, Moll ist ein neuntöniger Modus. Die Aufteilung in drei verschiedene Mollarten kann als Versuch aufgefasst werden, das viel komplexere Gebilde Moll dem klaren Dur gegenüberzustellen.⁸ Von den neun

Tönen, die den Tonvorrat von Moll bilden, erscheinen im engen Zusammenhang immer nur sieben, die anderen zwei bleiben im Verborgenen. *Tonvorrat und Tonanzahl fallen nicht wie in Dur zusammen.* In Bezug auf das momentane Erscheinungsbild gleicht Moll dem Dur: bei beiden treten sieben Töne in Gemeinschaft auf. Moll verfügt aber noch über zwei »Reservetöne«, die es

im gegebenen Fall auch einsetzen kann. (Das mittelalterliche Lydische verfügte übrigens auch über einen »Ersatzton«, der als achter Ton in Erscheinung trat, wenn das Tritonusintervall über dem Ton der Finalis vermieden werden sollte.) Dass Moll über mehr Töne verfügt als Dur, legt die Vermutung nahe, dass es jünger ist als sein fröhliches Geschwister. Im Barock findet man relativ viele Stück in Moll; ganz anders in der Klassik: Auf 32 Klaviersonaten kommen bei Beethoven nur neun in Moll. Noch extremere Verhältnisse finden sich bei Mozart. Allerdings sind die Mollwerke der klassischen Meister durchwegs auf höchster Qualitätsstufe, als ob sie sich nur selten, aber dann mit gesammelter Kraft dem Moll zuwendeten (z.B. Mozart: Symphonie Nr. 40 in d-moll, Klavierkonzerte in d-moll und c-moll; Beethoven: Symphonie Nr. 9 in d-moll, Pathétique, Mondscheinsonate, Sturmsonate, Appassionata, op. 111, usw.). Die eigentliche Herrschaftszeit des Moll ist die Romantik, innerhalb der z.B. ein Schubert selbst dem Dur einen Glanz von Moll verleihen kann. Ohne Zweifel besteht ein Unterschied zwischen dem Moll, das man bei Beethoven und in der Romantik findet, und dem barocken Moll. Wer das Beethovensche Moll liebt, kann leicht sagen, dass es »wirkliches« Moll erst ab Beethoven, höchstensfalls ab Mozart gibt, während das Dur schon im Barock lebte. Ohne eine solche ausschließende Ansicht bejahen zu wollen, kann man wohl einverstanden damit sein, dass das Moll entwicklungsgeschichtlich seine Blüte nach derjenigen des Dur zeigt.

Welchem Alter entsprechen nun die jeweiligen Tonleitern? Dur tritt erst mit der Neuzeit auf. Wann kann man in der Kindesentwicklung einen Entwicklungsruck feststellen, der verglichen werden kann mit dem Übergang des Mittelalters zur Renaissance? Einen solchen Aufwachmoment gibt es. Es ist der sogenannte »Rubikon« um das 9. Lebensjahr. Gegen eine starre Zuordnung des Durs zu der Zeit ab diesem Alter spricht die offensichtliche Beliebtheit von Dur-Stücken schon lange vorher. Man denke dabei daran, dass die Trouvères, die Troubadours und Minnesänger die für die Neuzeit so charakteristische Zentralposition der Terz schon lange vor der Renaissance vorbereitet haben. Es scheint mir schwierig, das Dur genau zuzuordnen, nicht zuletzt, weil man viele Kinderlieder sowohl klassisch-funktional als auch modal hören kann. Wie will man feststellen, wie das Kind die Melodie wirklich erlebt?

Moll ist in dieser Hinsicht ausnahmsweise eindeutiger als Dur. Moll-Stücke mit modaler Begleitung können noch vor der »Dur-Phase« eingeordnet werden. Sobald aber der Leitton, der ja eigentlich von Dur geliehen ist, dazukommt und den Charakter des Moll sozusagen beleuchtet, gehört es einer späteren Entwicklungsphase an: Der Pubertät. Das seelische Leben ist jetzt ruckweise stärker geworden. Erste Prisen vom »Weltschmerz« werden geatmet. Eine tiefe Verunsicherung wird durchgemacht. Sentimentalität wird

*»Zwischen Weinen und Lachen
schwingt die Schaukel des Lebens.
Zwischen Weinen und Lachen
fliegt in ihr der Mensch.«
Chr. Morgenstern*

erstmalig möglich. Es gibt Schüler diesen Alters, die prinzipiell nur noch Stücke in Moll spielen wollen. Hefte wie »Toll in Moll« schlagen daraus Profit. Ich erinnere mich noch, wie ich früher ein Heft von Chopins Mazurken durchgeschaut und von vornherein nur die genaueren in Augenschein genommen habe, die in Moll standen.

Dur bleibt natürlich weiterhin neben Moll bestehen. Gerade der Gegensatz zwischen beiden ist für die Musik der klassisch-romantischen Zeit konstitutiv.

Mit der Herausbildung des Dur begann die Menschheit, für die *Terz* zu erwachen. Das zeigte sich bis in die Stimmung der Instrumente hinein: versuchte man vorher, vor allem die Quinten rein zu stimmen, und nahm man Temperierungen der Terz ohne Weiteres in Kauf, so wurde mit der stärkeren Verwendung des Dur das Bedürfnis nach reinen Terzen wach. Während im Mittelalter allein die Prim, die Quinte und die Oktave als vollkommene Konsonanzen erlebt wurden und lange die Terz in den Schlussklängen zugunsten »leerer« Quinten und Oktaven vermieden wurde, empfand man sie an der Schwelle zur Neuzeit als immer unentbehrlicher. Die Terz wurde von einer imperfekten Konsonanz zum »schönen« Intervall schlechthin.

Wenn Rudolf Steiner von dem Erwecken des Verständnisses des Terzzusammenhanges ab dem 9. Lebensjahr spricht, so ist damit gesagt, dass das Kind musikalisch dasjenige durchlebt, was die Menschheit im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit erlebt hat: »[...] während man dem Kinde eine große Wohltat erweist, wenn man mit Dur- und Mollstimmungen, überhaupt mit dem Verständnis des Terzzusammenhangs so in jenem Zeitpunkte herankommt, den ich auch sonst bezeichnet habe als nach dem neunten Lebensjahr liegend, wo das Kind wichtige Fragen an uns stellt. Eine der wichtigsten Fragen ist das Drängen nach dem Zusammenleben mit der großen und der kleinen Terz. Das ist etwas, was um das neunte und zehnte Lebensjahr auftritt, und was man ganz besonders fördern soll. Soweit wir es können nach unserem gegenwärtigen Musikbestande, ist es notwendig, dass man um das zwölfte Lebensjahr versucht, das Oktavenverständnis zu fördern.«⁹

Lange hat mich beschäftigt, warum Rudolf Steiner gerade im 12. Lebensjahr das *Okta-verlebens* gefördert haben möchte. Meinen Beobachtungen zufolge ist dort das sensibelste Erleben des Moll bei den Jugendlichen zu bemerken. Eine mögliche Erklärung ist diese: Moll hat immer die Tendenz zur zu starken Fixierung auf das eigene Innere, zum Subjektivismus, zum Selbstmitleid, überhaupt zum Schwelgen im eigenen »Seelenbrei«. Zu diesem Subjektivismus setzt Steiner das Erleben des geistigsten Intervalles, des Intervalles, das als Ausdruck des höheren Ichs erlebt werden kann. Er möchte so im Erleben des subjektivsten Inneren einen Impuls verankern, den der Mensch in diesem Alter noch kaum erfassen kann, der sich aber als verwandt zeigen wird mit seinem eigenen, aus objektiver Geistigkeit heraus schaffenden höheren Ich. In einem gewissen Sinne kann man sagen, dass die Oktave uns vor uns selbst retten kann. Wenn wir in unserer Emotionalität zu versinken drohen, unser Seelenschiff sozusagen vom Astralmeer hin- und hergeworfen wird, ist das göttliche Ich in uns der einzige fähige Steuermann. Er steht im gleichen Verhältnis zu unserem Ego, wie der um eine Oktave höhere Ton zum unteren Ton.

Mikrotöne und Tonbrüche

Es ist ein Charakterzug unserer Zeit, dass man jung sein will und das Älterwerden scheut. Man will das ganze Leben ein Teenager bleiben und damit nicht über Dur und Moll hinausgehen. Die Geschichte ging aber über die Romantik hinaus, die Musik wurde insbesondere in der Zeit nach dem 2. Weltkrieg sogar »steinalt« (serielle Musik) und begann erst in den 1970er Jahren wieder mit einem Verjüngungsprozess (W. Rihm, A. Pärt, Ph. Glass u.a.). Es ist begreiflich, dass zwischen der nur jung sein wollenden Bevölkerung und der E-Musik die Verbindung abbrach.

Wie ging es nun weiter in Bezug auf das Anwachsen der Tonanzahl? Zu Beginn des 20. Jahrhunderts kamen Josef Matthias Hauer (1919 mit »Nomos« op. 19) und nach ihm Arnold Schönberg (1921 mit »Preludium« aus der Suite op. 25) zur Zwölftonmusik (Dodekaphonie) und wollten die sieben von den *zwölf Tönen* abgelöst wissen. Damit scheint ein Endpunkt erreicht zu sein, sah man doch bisher das Tonsystem auf zwölf Töne begrenzt. Es ging aber noch weiter: Im Laufe des 20. Jahrhunderts griffen immer mehr Komponisten zu Intervallen, die kleiner als der Halbton sind (*Mikrotöne*) und die man bisher nur in außereuropäischen Gebieten oder in solchen, die sich eine gewisse Urtümlichkeit bewahrt haben (z.B. mährische und ungarische Volksmusik, Alphornmusik des Alpengebietes) finden konnte. F. Busoni propagierte in seinem 1906 fertiggestellten »Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst« eine Drittelton- und Sechsteltonmusik: »Der Drittelton pocht schon seit einiger Zeit an die Pforte, und wir überhören noch immer seine Meldung.«¹⁰ Schon 1907 schrieb R. Stein vierteltönige Musik (»Zwei Konzertstücke« für Violoncello und Klavier op. 26). 1912 spricht Nikolaj Kulbin in einem Artikel, der im Almanach »Der blaue Reiter« veröffentlicht wurde, für eine Einführung der Vierteltöne. Ivan Wyschnegradsky gelangte über die Viertel- und Sechsteltöne zu den Zwölfteltönen bis an die Grenze der menschlichen Wahrnehmungsfähigkeit. Der große Pionier der Viertel- und Sechsteltonmusik war ohne Zweifel Alois Hába. Ihm folgten Karel Hába, Rudolf Kubin, Karel Reiner und Miroslav Ponc. Seit den 1980er Jahren sind Mikrotöne geradezu »in Mode«. Berühmte Komponisten, die in dieser Zeit Kleinstintervalle verwendeten, sind u.a.: J. Cage, L. Nono, G. Ligeti, K. Penderecki und K. H. Stockhausen.

Von völlig anderer Art als die der genannten Komponisten sind die Versuche von Heiner Ruland und anderen anthroposophisch orientierten Komponisten, die bei einer Siebentönigkeit stehen bleiben, die sie durch Vierteltöne modifizieren. Sie greifen damit auf Skalen aus dem alten Griechenland zurück, die nach ihrer Entdeckerin die »Schlesinger-Skalen« genannt werden. Ihr Motiv ist also nicht die Vermehrung der Töne, sondern eine andere Ordnung von sieben Tönen. Sie bleiben also in Bezug auf die Tonanzahl auf der Stufe von Dur stehen.

Mit der Verkleinerung der Tonabstände bis zum Vierzehnteltonabstand wird eine Grenze erreicht. Eine weitere Zunahme der Tonanzahl birgt die Gefahr, dass sie ins Geräusch führt. Der Begriff der Tonanzahl kommt damit an sein Ende.

Zeit	Tonanzahl	Menschenalter
20. Jahrhundert	Versuche mit 12 Tönen und Mikrotönen	
Neuzeit (ab 1413 n. Chr.)	7 Töne (Dur) spätestens ab Barock mit Höhepunkt in der Klassik und 9 Töne (Moll) ab Klassik mit Höhepunkt in der Romantik. Der Gegensatz von Dur und Moll bildet sich heraus. Dieser Gegensatz zeigt sich am stärksten in der Terz.	Ab 9. Lebensjahr (Dur) bzw. ab 12. Lebensjahr (Moll)
Mittelalter	7 Töne Kirchentonarten	
Zeitenwende	Die Tonanzahl bleibt gleich, aber die Erlebnisrichtung ändert sich. Zwischen 33 und 300 n. Chr. wird aus einem absteigenden ein aufsteigendes Erleben.	7-jährig
Beginn des Denkens – Griechenland (ab 700 v. Chr.)	7 Töne Damit tritt der Halbton zwingend auf.	
Hochkulturen – Ägypten, Mesopotamien, China (ab 3300 v. Chr.)	5 Töne Aufeinander geschichtete Quinten werden in einen Oktavraum zusammengezogen und bilden so eine pentatonische Skala.	Kleinkind
Vorzeit	Anwachsen der Tonanzahl von 1-4	

Stimmungssache: Überpersönliche Quinte, selbstbewusste Quarte, innerliche Terz

Nun zurück zur eingangs gestellten Frage: Wenn Rudolf Steiner von der Quintenstimmung spricht, meint er dann wirklich nur Pentatonik? Natürlich ist insbesondere die halbtönlöse Pentatonik ein starker Ausdruck des offenen, atmenden, staunenden Quintengefühls. Wir haben aber gesehen, dass menschheitlich betrachtet zwischen der Pentatonik und dem Dur/Moll-Erleben, das auf der Terzstimmung beruht, einige Stationen liegen. Da kommt als eine erste Etappe die Siebentönigkeit der Griechen. Dann wendet sich die Erlebnisrichtung, und die gleichen Skalen werden anders erlebt. Die Griechen gingen in der theoretischen Behandlung der Musik immer von der Quarte aus. Die Idee der Tetrachorde (Viertongruppen im Umfang einer Quarte) haben wir von ihnen übernommen.

Die Quarte steht zwischen Quinte und Terz, und das nicht nur räumlich, sondern auch erlebnismäßig. Die Quinte ist ganz überpersönlich, man könnte auch sagen »außerpersönlich«. Die Terz ist absolut innerlich. Mit der Terz hören wir in den Menschen hinein. In sein Inneres, Persönliches, Allzupersönliches ... Die Quarte ist nicht so objektiv wie

die Quinte. Dazu ist sie zu herb und zu gehalten. Die Quarte hat sozusagen immer die Muskeln angespannt und ist sich selbst bewusst. Sie ist sich aber nicht ihrer Innerlichkeit bewusst wie die Terz, die die Außenwelt ganz verloren hat und nur im Seeleninnenraum sich wiegt. Es ist naheliegend, dass der menscheitsgeschichtliche wie der individuelle Weg des sich entwickelnden Menschen beim Übergang vom Quintenbewusstsein zum Terzbewusstsein durch das Reich der Quarte gehen muss. Es liegen also bestimmt wichtige Schritte zwischen der sozusagen »puren« Quintenmusik der Pentatonik und der Terzenmusik des Dur und Moll.

Stolze Geburtshelferin

Die Verbindungsrolle der Quarte zwischen Quinte und Terz kann man auch durch folgendes ausgedrückt sehen: Bis ins 9. Jahrhundert war alle Musik einstimmig. Was es einzig gab, waren Bordunbegleitungen und den Gesang verzierende Instrumentalstimmen. Es war deshalb alle Musik der Quintenzeit einstimmig! Die Musik der Terzenzeit können wir uns kaum anders als mehrstimmig vorstellen. Sogar eine einstimmige Suite von J. S. Bach suggeriert Harmoniefolgen und damit Mehrstimmigkeit. Wenn man auf die Entstehung der Mehrstimmigkeit im Mittelalter schaut, so hatte die Quarte dort eine entscheidende Rolle. Die erste Form von andeutungsweiser Mehrstimmigkeit waren Quintverdoppelungen: das sogenannte Quintorganum. Die Quinte ist sich selbst aber genug, sie drängt nie zu einer differenzierten Mehrstimmigkeit. Erst als man eine der beiden Stimmen um eine Oktave verdoppelte und sich als Komplementärintervall eine Quarte bildete, forderte diese wegen ihres herben und als Anfang und Schluss nicht geeigneten Charakters eine differenziertere Mehrstimmigkeit. Die Stimmen liefen nicht mehr einfach nur parallel, sie begannen beispielsweise im Einklang, eine Stimme blieb liegen, bis sie zur aufgestiegenen Stimme eine Quarte bildete, wanderte dann im Quartabstand mit, bis die Stimmen wieder zum Einklang sich fanden. So war die »stolze« Quarte Geburtshelferin der Mehrstimmigkeit und damit Vorbereiterin der Terzeninnerlichkeit.

Die in Quartenstimmung gehaltene Musik der Griechen und des Mittelalters hatte sieben Töne! Sie unterschied sich von der späteren Terzmusik besonders auch dadurch, dass der zweite Halbton nicht genau unterhalb des Oktavtones lag, und das Ziel dadurch nicht so sehr »beleuchtet« wurde. Dadurch blieb das Erleben noch quintig-sphärisch und richtete sich nicht so stark auf das Ziel hin wie das spätere Dur. Überhaupt fehlte das Erleben der Oktave noch weitgehend, so dass beim Durchschreiten des Tonraumes innerhalb einer Oktave der achte Ton nicht als Oktave des ersten Tones erlebt wurde. Die Skala war sozusagen offen und schloss sich nicht dauernd in überschaubaren Kreisen zusammen.

Wenn man diese Dinge beachtet, ist es, möchte man dem Erleben des zu erziehenden Kindes angemessen begegnen, doch etwas komplizierter, als einfach die Faustregel »Bis zur dritten Klasse Pentatonik, dann Dur und Moll und mit 12 Jahren Oktaverlebnis« zu befolgen.

Man müsste sich innig in das Kind hineinleben und der Entwicklung des Kindes mit den richtigen Impulsen begegnen. Insbesondere der Übergang vom Quinterleben zum Terzerleben verlangt noch viel Forschungsarbeit.

Bei der erzieherischen Begleitung des Kindes dürfen wir nie vergessen, dass das Kind Stück für Stück die Welt, aus der es kommt, eintauscht mit der, in die es sich hineinlebt. Die geistige Welt, aus der das Kind kommt, ist ja nicht etwa ärmer oder weniger wert als die Welt des Erwachsenen. Als Erwachsene müssen wir ihm helfen, sich in unserer Welt zurechtzufinden. Wir können aber auch viel von dem Kinde lernen über die Welt, die wir längst verloren haben, die wir aber auf neue Art wiederfinden können.

Zum Autor: Johannes Greiner, Jahrgang 1975, Studium der Musik (Hauptfach Klavier) und Eurythmie. Als Klavierlehrer tätig und Lehrer für Singen, Orchester, Chor, Eurythmie, Geschichte, Kunstgeschichte und Musikgeschichte an den Steinerschulen Birseck und FOS Muttenz. Seit 2005 im Vorstand der Anthroposophischen Gesellschaft Schweiz.

Anmerkungen:

- 1 C. Sachs: Vergleichende Musikwissenschaft, Heidelberg 1959, S. 29
- 2 C. Sachs, ebd., S. 6
- 3 W. Danckert: Tonreich und Symbolzahl in Hochkulturen und in der Primitivenwelt, Bonn 1966, S. 15
- 4 Die Stimmung der griechischen Leiern ist umstritten. Es ist deshalb nicht klar, ob Saitenzahl und Tonzahl gleichgesetzt werden dürfen. Nach C. Sachs waren sämtliche Leiern, auch wenn sie wie in der Spätantike bis zu 13 Saiten hatten, pentatonisch gestimmt, d.h. es gab nur fünf Töne, die in verschiedener Höhe wiederkehrten. Die zwei für die Heptatonik notwendigen zusätzlichen Töne wären durch Griffe, die die Länge des schwingenden Teiles der Saite verkürzten, erzeugt worden (C. Sachs: Die griechische Instrumentalnotenschrift, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 1924). Angenommen es war so, ist es doch erstaunlich, dass die Siebentönigkeit gleichzeitig mit der Erweiterung der Leiersaitenzahl auf sieben auftrat! Für die Annahme, dass von der Saitenzahl auf die Tonanzahl geschlossen werden kann, spricht, dass in der griechischen Terminologie »Saite« und »Ton« synonym waren.
- 5 Meiner Ansicht nach hängt die Popularität des Floh-Walters unter anderem (leichte Spielbarkeit, Spiegelbildlichkeit der Abläufe usw.) von der Wiedergabe dieses Vorganges ab: Der Beginn ist pentatonisch; für die in sich geschlossene Welt, aus der das Kind kommt, stehend. Dann folgt mit dem Spannungsintervall $h - f'$ sozusagen ein Spähen »über den Gartenzaun in die Welt der Erwachsenen«. Mit diesem Tritonus und der zweifachen Halbtonspannung, die seine Töne zu den am Anfang und am Ende des »Abenteuers« stehenden Töne ais und fis' bildet, steht man, wenn auch nur vorübergehend, und dadurch vielleicht umso reizvoller, in der von Funktionalität geprägten Welt der »Großen«. Am Floh-Walzer kann das Kind selbst erlebend den Übergang von der Fünf- zur Siebentönigkeit üben. Die Einsicht in den Wert einer solchen Erfahrung kann dem Lehrer helfen, über eine allfällige Floh-Walzer-Allergie hinwegzukommen.
- 6 R. Wagner: Tagebuchblätter und Briefe an M. Wesendonck. 1853-1871, Berlin, o.J.
- 7 Platon: Der Staat. Drittes Buch.
- 8 Radikal sieht das D. de la Motte: »Unsinnig ist die Aufteilung der Elementarlehre in drei Arten Moll, in drei Molltonleitern. Da sie aber noch allgemein gelehrt wird, sollte man zwar keinen Gebrauch von ihr machen, sie aber kennen. [...] Noch nie aber gab es z.B. eine Komposition in harmonisch Moll. Moll existiert nicht als Tonleiter, sondern als Vorrat von neun Tönen (Dur: sieben Töne), der jeder Moll-Komposition zur Verfügung steht.«
- 9 R. Steiner: Das Wesen des Musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen, GA 283, Dornach 1991, S. 131
- 10 F. Busoni: Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst, Triest 1907