Seele, Technik und System

Die Paradoxie pythagoräischer Konstruktion in Walter Zimmermanns Klavierstück *Wüstenwanderung* (1986)

In Walter Zimmermanns Klavierstück *Wüstenwanderung* finden sich verschiedene Schichten überlagert, die erst in ihrer gegenseitigen Durchdringung den Sinn dieser Musik zu erkennen geben. Einer musikalischen Textur, die sich zusammensetzt aus Bewegungsformen und Stufen von Zeitdauern, antwortet eine Gliederung dieser Textur in sieben Abschnitten, die verschiedene Lesarten vorschlagen und so die konstruktive Automatik zunehmender Ausfüllung des Tonraumes durchbrechen. Überdies führen verschiedene Texte eine Semantik ein, die der grammatischen Dimension der Textur und der syntaktischen der Anordnung die einer sich rückwärts wendenden Erschließung an die Seite stellt: nachträglich erweisen die Ereignisse erst ihren Sinn. Eine Zeile aus den Dionysos-Dithyramben Nietzsches, eine Notiz Ezra Pounds, der Verweis auf den in Platons Dialog *Timaios* dargestellten Mythos von der Erschaffung der Weltseele konfrontieren den Ton mit einem „Anderen", das ihn verwandelt und den Automatismus der Abfolge von Tönen in einer Reflexionsfigur durchschneidet. Dadurch wird die Linearität zeitlichen Verlaufs in einer gegenläufigen, erst nachträglich sich entschlüsselnden Bewegung von Gedanken sistiert: so konstituiert sich ein Zwischenraum, eine Differenz, zu deren Entfaltung die Musik dann wird.

Daher gibt es drei Zugänge zur *Wüstenwanderung*: Über das Verfahren, über die Lesarten der verschiedenen Texturen und über die Rekonstruktion des gedanklichen Raumes, aus dem die Musik spricht. Wie aber verhalten sich diese Aspekte zueinander? Als dialektischer Konflikt, als Teile einer Super-Struktur, als Verbalisierung einer auf Sprachlichkeit abzielenden Musik? Es wird sich also zeigen müssen, an welcher Stelle sich diese unterschiedenen Momente verknüpfen und determinieren.

Reflexion und Raum; Eröffnung

Auf der ersten Seite des Manuskripts, nach dem Titel, findet sich einer der *geistreichen Sinn- und Schlußreime* des Angelus Silesius. Er lautet:

> *Wo ist mein Auffenthalt? Wo ich und du nicht stehen:*
> *Wo ist mein letztes End in welches ich sol gehen?*
> *Da wo man keines findt. Wo sol ich dann nun hin?*
> *Jch muß noch vber GOtt in eine wüste ziehn.*[1]

Gesprochen wird hier von einer dreifachen Negation: des *Auffenthalts*, des *Ends* und einer Negation und Überschreitung von *GOtt*. Dreifach gesteigerte Negation des Ortes, in der dieser Begriff eine je verschiedene Ausdeutung und Metaphorisierung erfährt. Negiert werden Ort, Ziel, Ruhe, aber nicht durch eine andere Bestimmung, durch ein Anderes, sondern durch die Negation des Bleibens selbst. Möglich ist nur jener Weg, der nicht den sicheren Boden „kartesischer" Gewißheit hat, der sich vielmehr des Haltes am Gegenwärtigen, der Bestimmung, entschlägt und sich daher konfrontiert sieht mit der unbewohnbaren Gegend einer Wüste, der Bewegung der Ablösung vom „Jetzt", mit der Unabschließbarkeit der Selbsterfahrung, letztlich mit der Zeit selbst. Eine Anmerkung, die dem Spruch beigegeben ist, erläutert:

> *vber alles das man an GOTT erkennt oder von jhm gedenken kann/*
> *nach der verneinnenden beschawung/*
> *von welcher suche bey den Mijsticis.*[2]

Diese Verneinung eines Abschlusses, wie sie die Prädikation eines ens perfectissimum (Descartes) bezüglich der Existenz Gottes darstellen könnte, weist nochmals auf den Vorrang der Bewegung vor der Sistierung in einem Ziel; das Bild der Wüste bezeichnet dabei nicht einen anderen Ort, sondern den „ortlosen" Ort, der keinen Aufenthalt, keine Stasis, erlaubt. Die Durchbrechung eines abschließenden Systems durch die Bewegung, die den ruhenden Punkt ebenso ausschließt wie isolierten Zustand und so auf den Begriff der Zeit als des zugleich Seienden wie Nicht-Seienden verweist, evoziert jene schwierige Analyse, die Aristoteles in seiner Physik den Konzeptionen des Ortes, des Raumes und der Zeit widmet. Denn denkbar sind diese ihm zufolge nur vor dem

---

[1] Angelus Silesius, *Cherubinischer Wandersmann,* herausgegeben von Louise Gnädinger, Stuttgart 1984, S. 28
[2] aaO.

Hintergrund der Bewegung, die erst den Raum umschreibt und die in der Unterscheidung des Früher und Später mittels vergleichbarer Markierungen Zeit als „Zahl der Bewegung" konstituiert. Ein Satz faßt dies zusammen: τουτο γαρ εστιν ο χρονος, αριθμος κινησεως κατα το προτερον και υστερον. Darum nämlich ist das Zeit – die Zahl der Bewegung gemäß dem Früher und Später.[3] Wird Zeit so erst im Weg, den die Bewegung eröffnet, ist sie zugleich verwiesen auf das Sich-Bewegende und Bewegung Erfassende. Bewegung und Zeit verweisen daher auf ein Drittes, auf ψυχη, Seele[4]. Bewegung, Zeit, Seele stehen in einem gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnis, sind einander zugeordnet.[5] Zweifellos sind diese Zusammenhänge im Spruch des Angelus Silesius nur impliziert in dem Vorrang den der Weg gegenüber dem abschließendem Ort, das Unabschließbare gegenüber der sei's auch vollständigen Prädikation Gottes hat; jedoch lassen sie bereits eine Thematik anklingen, die in diesem Klavierstück entwickelt wird. Ist die Verbindung von Bewegung und Zeit als dem, worin diese immer eingebettet ist, abstrakt noch greifbar, so eröffnet der Hinweis auf die Seele, welche sich wohl in der *verneinnenden beschawung* verbergen mag, die Perspektive auf das Verhältnis „objektiver", auch musikalisch deutbarer Strukturen (Zeitlängen, Dauern, Bewegungsformen) zu „subjektiver" Deutung und Realisierung als offene Fragestellung. Der Spruch des Angelus Silesius präfiguriert das Stück, freilich nicht in inhaltlichem Vorgriff, sondern als vorausgreifende latente Struktur. Signum dieser Struktur aber ist die Paradoxie. Der Beginn des sechsten Abschnitts wird von einem Text markiert, der mit *leiser Sprechstimme* spricht: *Die Wüste wächst: weh dem, der Wüsten birgt ...*

[Notenbeispiel 1]

Die Zeile findet sich in den *Dionysos-Dithyramben* Friedrich Nietzsches, Texten, die weitgehend in die Zarathustra-Zeit fallen. Der. der hier mit einer „Art Gebrüll" einen Nachtisch-Psalm zu singen anhebt, ist der Wanderer, Zarathustras Schatten. Er, der „Alt-Europäer", dichtet sein Lied unter den „Töchtern der Wüste", dort, wo er sich fern von der dumpfen Schwüle, der Dunkelheit des Abends, Europas also, weiß. War die Wüste für Angelus Silesius auch im Bild der Unabschließbarkeit des Weges noch aufgehoben in der Vorstellung eines negativ auffindbaren Gottes, so fällt diese Sicherheit für Nietzsche. Seine Wüste ist vor allem die des Menschen auf dem Weg zum Übermenschen, der die Götzen des Platonismus zertrümmert hat und sich der jähen Leere des *Gott ist tot!* gegenübersieht. Es ist die Wüste, die jener zu durchschreiten hat, der den Sturz der ewigen Wahrheit, der Idee oder des Gesetzes überwinden will und diese Überwindung in dem „größten" Gedanken der „ewigen Wiederkehr" denken möchte. Als ewige Wiederkehr des Gleichen ist dieser Gedanke ineins die äußerste Zuspitzung der Entwertung des Daseins im Nihilismus wie der heroische Versuch, aus dem Fall jener Werte, die dem Dasein seine Begründung gaben, noch Sinn zu ziehen. Wüste bedeutet daher für Nietzsche sowohl Metapher der Verwüstung des „Lebens" wie des Abschieds vom europäischen Denken. Dem Vorläufer des Übermenschen ist es aufgegeben, diese Wüste zu „bergen" und ihr standzuhalten. Ebenso spielt im Gedanken der ewigen Wiederkehr des Gleichen dunkel das Erlöschen der das Dasein unterwerfenden transzendenten Werte mit der Ankunft allumfassender und unausweichlicher Wiederholung ineinander. Tatsächlich antizipiert Nietzsches ewige Wiederkehr in der Periodizität unwandelbarer Abläufe die unheimliche Idee der Maschine als Ausdruck der prozessualen Herstellung des Immergleichen. In diesen knirschenden Abläufen enthüllt sich die tödliche Konsequenz des Prinzips der Selbsterhaltung, die Vernichtung des Lebens selbst:

> *Die Wüste wächst: weh dem der Wüsten birgt!*
> *Stein knirscht an Stein, die Wüste schlingt und würgt.*
> *Der ungeheure Tod blickt glühend braun*
> *und kaut -, sein Leben ist sein Kaun ...*
>
> *Vergiß nicht, Mensch, den Wollust ausgeloht:*
> *du - bist der Stein, die Wüste, bist der Tod...*

Im siebten, dem letzten Abschnitt findet sich ein weiterer Text, diesmal laut zu sprechen und in rhythmischer Kombination mit einem gleichbleibenden Impuls des Klaviers.

---

[3] Aristoteles, *Physik* 219b, 1-2

[4] aaO. 223a, 16-29

[5] zu den Problemen der Aristoteles-Deutung, die hier nicht weiter behandelt werden können, vgl. etwa: Franco Volpi, *Chronos und Psyche*, in: *Zeit, Bewegung, Handlung (Studien zur Zeitabhandlung des Aristoteles)*, hrsg. Von Enno Rudolph S. 26ff; vgl. auch: Hartmut Kuhlmann, *„Jetzt"?*, aaO. S. 63ff, der zeigt, in welche Schwierigkeiten der Versuch führt, den problematischen Begriff der „Seele" aus der Zeitbestimmung zu eliminieren.

[Notenbeispiel 2]

Es ist eine Übersetzung der letzten publizierten Notiz Ezra Pounds. die als Vorwort zu einer Auswahl seiner Prosatexte 1973 erschien:

> *RE USURA*
>
> *I was out of focus, taking a symptom*
> *for a cause.*
> *The cause is AVARICE.*
> *Venice, 4th July 1972.*

Die Übersetzung hebt zwei Begriffe scharf hervor: Fokus und Habgier. Fokus ist der Brennpunkt, innerhalb dessen sich die divergierenden Phänomene bündeln; er gibt ihnen Einheit. In den Theorien vom Wucher und vom Monopol, die Pounds *Cantos* durchziehen, war also jene Einheit nicht zu finden. Sie vermochten nicht, diese Wurzel der Phänomene zu erfassen. Die Wurzel ist „Habgier". Diese erst kann wiederum jene Einheit der Phänomene gewähren, indem sie deren innersten Grund angeben kann: nicht die gesellschaftlichen Organisationsformen des Zinses und des Monopols sind die Ursache der Verwüstungen, die seine Lyrik durchdringen, sondern ein „metaphysisches" Prinzip, eine Ontologie. Habgier, nach Thomas von Aquin eine Sucht, ist als solche Eigenschaft jenes Phänomens, das Nietzsche als den *Willen zur Macht* beschrieben hat. Wie dieser vereint jene die ausgreifende Vorstellung eines zukünftigen Zustandes mit dem Verlangen nach seiner Persistenz; schärfer als jene freilich sieht Nietzsche jenes Beieinander von Wille und Bemächtigung als Grundbestimmung des Seins selbst, nicht als bloße psychologische Attitüde. Habgier und Wille zur Macht: beide kommen überein im Bild der Wüste, das bei Pound jedoch als bloßer Verwüstung sich aller Utopie begeben hat. So verknüpfen sich die drei Texte lose zu einem Gedanken, von der Zuordnung von Weg, Bewegung und Wüste bei Angelus Silesius, über die Konzeption Nietzsches vom Übermenschen, welcher der Wüste der ewigen Wiederkehr standzuhalten vermag, bis zur Habgier, in welcher die vom Willen zur Macht erstrebte Umformung des Werdens als Sein zur herrschenden Grimasse der Einrichtung der Welt herabsinkt.
Diese drei Texte, die eine Gedankenkette bilden, welche ihrerseits in die Struktur der Musik selbst eingeht, werden grundiert von einem Text, der zu ihren Voraussetzungen gehört, gleichwohl nicht erscheint, jedoch unmittelbar in die Strukturierung der Musik eingeht. Es handelt sich um die Passage über die Entstehung der Weltseele aus Platons *Timaios* (34a, 6 - 36d,6). Timaios berichtet in dieser Passage des Dialogs über die Erschaffung der Seele des Kosmos (ουρανος), der als der „werdende Gott" vollständig, einzig, sich selbst genügend und daher *glückseelig* (ευδαιμων) genannt wird. Diese Seele - in der Erzählung das Zweite, in Genesis und Geltung aber das Erste - wird gebildet aus den allgemeinen Gegensätzen, die schon in der Polarität des „seienden" und des „werdenden" Gottes anklangen. Die Stelle lautet in der Übersetzung Schleiermachers:

> *Zwischen dem unteilbaren, keinem Wechsel unterworfenen Sein und dem teilbaren, in den Körper werdenden mischte er aus beiden eine dritte Gattung des Seins; was aber wiederum die Natur des Selben und die des Verschiedenen angeht, so stellte er auch bei diesen je eine dritte Gattung zusammen zwischen dem Unteilbaren von ihnen und dem in den Körpern Geteilten. Und diese drei nahm er und vereinte alle zu einer Gestalt, indem er die schwer vereinbare Natur des Verschiedenen gewaltsam mit der des Selben in Einklang brachte und sie mit dem Sein vermischte.*[6]

Nach Taylors plausiblem Vorschlag[7] erfolgt die Mischung aus dem Teilbaren und dem Unteilbaren, wovon das Selbe und das Verschiedene eine weitere, gleichwohl nicht synonyme Metaphernreihe bilden. Aristoteles zufolge[8] wird die Seele, ψυχη, aus den Elementen, den Urstoffen oder Urprinzipien (στοιχεια), zusammengesetzt. Diese waren nach der pythagoräischen Lehre, die Platon an dieser Stelle offenbar aufnimmt, das Unbegrenzte (απειρον) und das Begrenzte (περας). Die Mischung dieser Beiden ergibt das Dritte, das „Sein" (ουσια). In dieser Dreiheit entspricht die Seele der Dreiheit der Dinge, die sich konstituieren aus ον, χωρα, γενεσις: das Seiende als das Ewige und Unveränderliche, der (leere) Raum als das unbestimmt Ausgedehnte und Unbegrenzte, Prozeß als Entfaltung eines wirklichen Einzelwesens nach Whiteheads Terminologie[9]. Das, worin sich Seele und wirkliche Welt entsprechen, ist nach der pythagoräischen Lehre die Zahl. Sie ist Einheit von Begrenztem und Unbegrenzten, περας und απειρον. Aus der „Eins" als der Verbindung von Begrenztem und

---

[6] Platon, *Sämtliche Werke* 5, Hamburg 1959, S. 158
[7] Alfred Edward Taylor, *A Commentary on Platon's Timaeus*, Oxford 1928, S. 128
[8] Aristoteles, *De Anima* 404b 16
[9] vgl. Taylor, aaO. S. 131ff; Alfred North Whitehead, *Prozeß und Realität*, Frankfurt am Main ^{2}1984

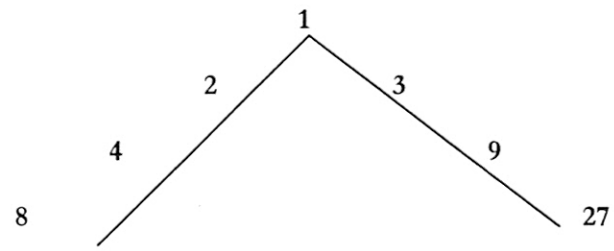
Unbegrenztem, von Selbem und Verschiedenem, entsteht die ganze Reihe der natürlichen Zahlen.[10] Die Zahl, αριθμος, bildet so die Korrespondenz von Seele und Wirklichkeit, weil sie beider Entsprechung im Begriff der Seienden, ουσια, wiedergibt; daher ist sie von vornherein, als das wirkende Prinzip, mit dem Begriff der αρμονια verbunden. So fährt Timaios auch fort mit der Beschreibung der inneren Gesetzmäßigkeit der Weltseele:

> *Er begann aber folgende Teilung. Zuerst entnahm er einen Teil dem Ganzen, dann das Doppelte desselben, als dritten das Anderthalbmalige des zweiten, aber Dreifache des ersten, als vierten das Doppelte des zweiten, als fünften das Dreifache des dritten, als sechsten das Achtfache des ersten, als siebenten das Siebenundzwanzigfache des ersten; darauf füllte er die zweifachen und dreifachen Abstände dadurch aus, daß er noch mehr Teile abschnitt und sie zwischen dieselben stellte, so daß sich zwischen jedem Abstande zwei Mittelglieder befanden. deren eines um denselben Teil der äußeren das eine äußere übertraf, um welchen es von den anderen übertroffen wurde, das andere dagegen um die gleiche Zahl das eine übertraf und dem anderen nachstand; da nun durch diese Verknüpfungen zwischen den ersten Abständen anderthalb-, vierdrittel- und neunachtelmalige Abstände entstanden, füllte er mit dem neunachtelmaligen Abstande alle vierdritteligen aus, indem er von jedem derselben einen Teil zurückließ. Das Zahlenverhältnis des von diesem Abstande zurückgebliebenen Teiles aber verhielt sich wie zweihundertsechsundfünfzig zu zweihundertdreiundvierzig, und so war also die Mischung, von der er diese Teile abgeschnitten hatte, bereits ganz verwendet.*

Zunächst werden aus der Mischung von περας und απειρον, dem Eins, zwei Zahlenfolgen abgeleitet – als Extension der dem Eins inhärenten doppelten Bedeutung:

1, 2, 4, 8
und
1, 3, 9, 27.

Es handelt sich um die beiden Reihen der Potenzen von 2 und 3 bis zum Exponenten 3 (dem Repräsentanten der Dimension des Körpers). Üblicherweise werden diese Reihen in der Form des Lambdas vorgestellt:



Zu einer Reihe verbunden, werden diesen „Tetraktys" nun Zwischenstufen einbeschrieben, die dem harmonischen (. . . *deren eines um denselben Teil der äußeren das eine äußere übertraf, um welchen es von den anderen übertroffen wurde*) und dem arithmetischen Mittel (. . *das andere dagegen um die gleiche Zahl das eine übertraf und dem anderen nachstand*) entsprechen. Die Anwendung dieser beiden Teilungen auf die ursprünglichen Tetraktys ergeben je . zwei Zwischenglieder, und die Vereinigung beider Reihen ergibt diese Folge[11]:

1, 4/3, 3/2, 2, 8/3, 3, 4, 9/2, 16/3, 6, 8, 27/2, 18, 27

Die Deutung dieser Zahlenfolge als Streckenabschnitte einer Saite gemäß der pythagoräischen Lehre von der Harmonik ergibt eine Skala, welche die beiden Tetraktys (1, 2, 4, 8: Oktaven und 1, 3, 9, 27: Duodezimen) mit

---

[10] vgl. Aristoteles, *Metaphysik* 986a 19. Taylor, aaO. S. 129f: *It is enough to be reminded that, according to the Pythagorean doctrine, the ultimate components of all things are the απειρον and the περας, and that the „unit" is the simplest and earliest combination of them. This suggests, that if* Timaeus *was understood by Aristotle to be „making the ψυχη out of the στοιχεια". Aristotle recognized in his account of the soul's constitution the familiar Pythagorean antithesis of απειρον and περας, in fact that the αμεριστον of our passage answers to the περας and the μεριστον to the απειρον. If this is so, it is significant, that the first step in the making of the ψυχη is the construction of a τριτον ουσιας ειδος, just as, according to the Pythagoreans, the first resulöt of the combination of the απειρον and περας is the „unit", and that there is then a further step to be taken before we reach the ψυχη, just as, according to the same school, the αριθμοι are got from „the unit". There would seem to be the closest correspondance between the generation of the Pythagorean „numbers" from their στοιχεια and the making of the cosmic ψυχη.*

[11] Taylor, aaO. S. 137ff. Eine etwas veränderte Ableitung gibt Hermann Pfrogner, *Lebendige Tonwelt*, München/Wien ²1981, S. 107

den Zwischenstufen verbindet, die durch das harmonische und arithmetische Mittel entstehen: Quinten und Quarten. Die so entstehende Skala enthält durch die Verbindung von Oktaven, Quinten und Quarten auch Ganztöne. Das *Gerüst der Weltseele*[12] hat dann diese Gestalt:

[Notenbeispiel 3]

Durch die Deutung der Zahlen als Abschnitte auf einer Saite ergibt sich notwendig eine abfallende Skala, da die Tonhöhen tiefer werden durch die größeren Zahlen. Diese Darstellung übersetzt also Tonhöhen als ganzzahlige Vielfache einer kleinsten Grundeinheit, die als Länge gedacht wird. Das Verfahren ist additiv und wird von der Gesamterstreckung begrenzt; Töne werden demnach Distanzen vorstellen. Die Operationen der Auffüllung der Zwischenräume stützen sich auf den Gegensatz von Teil (μερος) und Zahl (αριθμος), die jenen von περας und απειρον wiederholen; περας dabei als proportionale Aufteilung einer in sich begrenzten Strecke (μερος), απειρον als Abschnitt einer potentiell unendlichen Zahlenreihe (αριθμος). Die Operationen, die zur Bildung der Weltseele führen, sind abgeleitet aus der wechselseitigen Durchdringung von περας und απειρον, ψυχη ist deren Mischung. Die Häufung der Verben des Mischens, Verbindens. Versammelns und Zusammenfügens (ξυνεστησατο, ξυνεκερασατο, ξυναρμοττων) lassen diese Tätigkeit als die wesentliche Eigenschaft der Seele erkennen. Unendliches und Begrenztes, Werdendes und Gleichbleibendes, Teil und Zahl, Extension und Prozeß sind gefügt in der αρμονια der Seele. Darin wiederum korrespondiert sie dem Sein, ουσια. Seele ist somit gedacht als gesetzmäßige, „Rationalität" konstruierende Handlung, die das Widerstrebende versammelt. Darin sind schon präfiguriert die Auslegung der Beziehung von Zeit und Seele bei Aristoteles, die Negation des gegenständlichen Bezuges bei Angelus Silesius und das schließliche Zusammenfallen von Gleichheit und Werden, von Wiederholung und Differenz bei Nietzsche. Darin aber auch schon anklingend das Bild der Wüste: sie ist der Ort, der das Unterschiedene nicht mehr versammelt. sondern vereinzelt und als Vereinzeltes festschreibt. Wüstenwanderung: die Durchquerung des Bereiches, an dem die Seele sich der Technik als der Wiederholung der Gleichen gegenübersieht und sich im Bild der Maschine verstrickt.

Ausführung und Text; Notation

[Notenbeispiel 4]

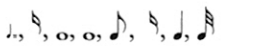
Der Beginn zeigt eine vereinzelt atomisierte Struktur mit verschiedenen Intervallkonstellationen, die durch Wiederholung und Korrespondenz ein charakteristisches Gebiet markieren. In diesem anfänglichen Verlauf – zunächst bis Takt 5 einstimmig, dann zwei- und dreistimmig bis zur ersten Zäsur auf Seite 4, erstes System – lassen sich folgende Elemente leicht ausmachen für die erste Seite:

- Einzeltöne (**f**, **h**, **a**, **b**, **fis**, **es**, **eis**)
- Tonwiederholungen bei gleichbleibender Tonhöhe (**gis**, **e**, **f**)
- Tonwiederholungen in verschiedener Oktavlage, Oktavfiguren (**g**, **es**, **f**, **gis**, **d**, **es**, **e**)
- Tonbewegungen (abwärts, aufwärts, ab- und aufwärts, auf- und abwärts)

Die Tonwiederholungen und Einzeltöne gruppieren sich dabei zu quasi-melodischen Linien, die sich auf dem Hintergrund einer Bewegung, etwa den Oktaven im siebten Takt, abheben. Die Bewegungen erscheinen in zweifacher Form, als einfacher Ablauf und – den Takten 5 und 23ff. etwa – als in sich mehrfach zusammengesetzt: so ist die Oktavbewegung auf es (Takt 5) in ihrem einfachen Ablauf unterbrochen, fragmentiert und als fragmentierte zusammengesetzt. Die Gesamtdauer der Bewegungsfolge wird von kleineren Dauerneinheiten durchkreuzt und gestört. Durch den externen Impuls entsteht so eine neuartige Figur, ein Muster, das einer „zweidimensionalen" Bewegung entspricht, nicht als rhythmische Gestalt, sondern als eine höhere Komplexitätsstufe durch die Mischung verschiedener Dauernwerte. Höherstufige Aggregate entstehen durch die Mischung unterschiedlicher Begrenzungen, die einer Bewegung zugewiesen werden: Komplexität entsteht dergestalt durch die Zuweisung mindestens zweier Maßzahlen zu einer Bewegung, wodurch zugleich „Zeit" aus dem Status des nicht hinterfragten Flusses" heraustritt und selbst thematisch wird. Die gegensätzlichen Bewegungsformen, unterstützt von der Rücknahme der Bewegung in den „klingenden" Pausen, verschiebt den Akzent in den anfänglichen Passagen auf diese Artikulation von Zeitverhältnissen, deren

[12] Der Terminus stammt von Pfrogner, aaO. S. 109. Dort auch die Herleitung. Der Anfangston *e* begründet sich darin, daß nur so auf Vorzeichen verzichtet werden kann.

Abbreviatur die Musik vorstellt. Dieser Musik wird „Seele“ nicht im gegenständlichen Ausdruck, in der Schraffur einer Fläche, sondern in den Reflexionen von Zahl und Bewegung, die Aristoteles zufolge auf Seele als das Bedeutungsgebende allererst verweist. Somit steht hier zu Beginn nicht Identität und Zentrum, sondern Differenz und Extension: als segmentierter Eintritt, als Hervortreten von Klangformen, die auf ein uneinholbares Erstes deuten, ein kosmisches Rauschen, welches je und je in die Zeit fällt.
Auf der ersten Seite finden sich verschiedene Dauernwerte, die sich zu Reihen ordnen lassen. Jedem Klang oder jeder Tongruppe kommt ein bestimmter Dauernwert zu. Die sich gegenseitig ablösende Differenzierung der Dauernwerte, die wiederum untereinander keiner erkennbaren Logik zu folgen scheinen, verleihen daher jedem Ton und jeder Gruppe eine sie isolierende und individualisierende Charakteristik. Zu Beginn etwa folgen diese Werte aufeinander:



Immerhin läßt sich an dieser Reihe bereits ein additives Rangverhältnis ablesen, indem die Werte durch ganzzahlige Multiplikation eines Zweiunddreißigstelwertes ableiten lassen.
Diese paradoxe Kombinatorik von Vereinzeltem wird bereits an den ersten Klängen deutlich. Die Tonfolge: **f**^{3} (punktierte Viertel), **h**^{1} (Ganze), **g**^{1} (Sechzehntel, Oktavbewegung abwärts), **a**^{1} verbindet die Intervalle: Tritonus, Terz, Oktave, Ganzton, jeweils in einem „Takt“ zu einer Gruppe gegliedert. Obwohl alle Töne sich zu einer Linie verbinden ließen, erscheinen sie eher als Verkettung von Tonpunkten, deren Verbindung kontinuierlich die Richtung wechselt. Die Aufeinanderfolge des oktavversetzten Tritonus mit dem Oktavintervall und dem folgenden Ganzton läßt keine Logik der Fortschreitung erkennen. Zwar scheint das **a**^{1} sich mit dem vorangehenden **h**^{1} und **g**^{1} zu einem „tonalen“ Zentrum zu verbinden und sich durch die Wiederaufnahme der langen Dauerneinheit (Ganze + Achtel) zu verstärken, aber nicht nur die Abweichung durch das angehängte Achtel, sondern vor allem das folgende **es**^{1} löst den Eindruck eines Zentrums sofort wieder auf, indem es die vorangehenden Töne in gänzlich anderer Perspektive zu sehen gibt. Dennoch steht es mit dem Vorangehenden in einer indirekten Beziehung: es wiederholt im Verhältnis zum vorhergehenden Ton **a**^{1} das Tritonusintervall des Anfangs und es wiederholt die Oktavbewegung in modifizierter Form. Der folgende 1-Achtel-Takt führt den ersten Zweiklang ein, die Quinte **es – b**, nach dem latent gebliebenen Einklang der Oktave also das in der Obertonreihe zweite Intervall, das nun mehrfach wiederholt wird: **gis – es**, **fis – cis**, **h - e**, verknüpft mit verschiedenen Ganztonschritten: **es – f**, **gis – fis**, **b – gis**. Die Oktavbewegung knüpft wiederum an den schon bekannten Bewegungsformen an, zeigt aber den zur vorangehenden Version umgekehrten Verlauf.
Verfolgt man diesen Aufbau analytisch noch einige Schritte weiter, so wird deutlich, daß es sich um ein Spiel von Reflexionen im Indifferenzpunkt von Identität und Differenz, von Gleichheit und Abweichung handelt. Wie immer jeder Ton, jede Bewegung sich vom Vorgänger absetzt, diesen in anderem Licht erscheinen läßt, so korrespondieren sie dennoch in einem Netz multipler Verbindungen, Anschlüsse und Steuerungen. Erst die Kombination von Dauern, Intervallen, Bewegungen und Tonhöhen, die sich jenseits des Klanges entscheiden, verleihen diesem seine Identität, die wiederum an sein Erscheinen in der Zeit gebunden ist. Hier berühren sich die Extreme in der Tat: die Emanzipation des Klanges vom Zwang des Fortschreitens mit seiner Determination, ja Aufhebung in einer Kombinatorik von Zuweisungen. Wo Musik bis weit in die serielle Phase der Komposition die Identität von Klang und Determination, von musikalischer Zeit und Zahl suchte oder das eine jeweils aus dem anderen abzuleiten trachtete, so unternehmen es Kompositionen wie die *Wüstenwanderung*, gerade jene Differenz nicht in der Einheit der musikalischen Zeit oder des musikalischen Raumes zur Entscheidung zu bringen. Daher ist ihr Zeit- und Formbegriff nicht dialektischer Art, nicht in der Negativität einer Entwicklungsfolge gegründet – denn wie könnte sich „Wüste“ bestehen[13] lassen in der Vorstellung eines Zieles, wie der „Wiederkehr des Gleichen“ durch die Berufung auf den unwiederholbaren Moment begegnen? *Die Wüste wächst...* : wo die Subjektivität selbst zur Wurzel der Verwüstung wurde, verzichtet Musik auch auf deren Geste. Nicht in dieser läßt sich wiederfinden, was Seele meint, Einigung des Unterschiedenen, Einigung des Begrenzten (Extension, Realität) und des Übersteigend-Unendlichen (Imaginäres, Spiel). Wo der Ton nicht mehr aus sich selbst heraus fiktiv die Logik des Fortschreitens etabliert, erwächst die Einigung innerhalb des Spiel-Raumes nicht der unmittelbar gegebenen Tongestalt, sondern dem Geflecht von Bewegungen, die dieser Raum als Wegstrecken ermöglicht. Daher steht im Mittelpunkt nicht der Begriff des Tonmaterials, sondern der des Ereignisses, das als Realisation des Spiel-Raumes aus diesem auftaucht und erst dadurch seine Identität gewinnt.

---

[13] *Offensichtlich ein – schon im Manuskript vorhandener – Schreibfehler: statt >bestehen< sollte es wohl >verstehen< heißen. (d. Hrsg.)*

Die Paradoxie: daß die Konkretion des Ereignisses sich allererst durch die Abstraktion des Spiel-Raumes konstituiert, liegt am Beginn dieser Musik als ihr Anstoß, vor aller Ausformung zum Konflikt.
Wie die Leibnizschen Monaden sich in der prästabilierten Harmonie ihre Einheit reflektieren, so werden die monadologischen Klangereignisse in einem Spiel von Identitäten und Differenzen aufgefangen. So erscheinen die liegenden Töne **h**^{1} und **a**^{1} am Schluß der ersten Seite wie die Erinnerung an ihr erstes Vorkommen (Takt 2 bzw. 4) und die verschiedenen Orchestrierungen des **f** durch Lage, Dauernwerte und Repetitionen konterkarieren die Trennung der Dauern wie die Spur eines totalen Zentrums. Darüber hinaus aber legen nicht nur tonliche oder intervallische Identitäten Bezüge nahe, sondern die intervallischen Verhältnisse der Stimmen untereinander zeigen ebenfalls ein Spiel von Identität und Differenz. Takt 9 enthält eine Oktavbewegung auf **gis** sowie einen übermäßigen Sextsprung von **as** nach **h**. Es entsteht so ein konsonanter Zusammenklang, der sich mit **e** sogar zu einem Durdreiklang verbindet. Freilich macht die Notation (**gis – as**) bereits die differente Herkunft der Klänge deutlich, die hier nicht aufgrund einer internen Beziehung zueinander treten, sondern aufgrund einer gemeinsamen Stelle im gemeinsamen Zeitfeld. Nicht nur wird vom folgenden **f** diese sich andeutende Kombination wieder aufgehoben, nicht nur läßt schon die auseinandergezogene Lage der Töne eine unmittelbare Verbindung zweifelhaft erscheinen, suspendiert diese, sondern sie erweist sich in der Separation als passageres Phänomen, als illusorische Identität, als eine Art von „Illusionsharmonik", von der dieses Werk viele Beispiele enthält und welche in der Differenz von Schrift und Klang gründet. Zeit bestimmt die Möglichkeit des harmonischen Feldes, nicht aber folgt Zeit aus der harmonischen Kontur. Harmonik ist daher keine in sich bestimmte Substanz, sondern kontingentes Zusammentreffen. Die Kategorien von Konsonanz und Dissonanz, seit der seriellen Musik ohnehin ihrer referentiellen Bedeutung verlustig, lösen sich hier in der Immaterialität zeitlicher Determinanten auf, für die das, was traditionell „Satz" war, die Repräsentation darstellt. Form ist nicht die Einheit des Heterogenen, sondern dessen Darstellung in der zeitlichen Extension. Waren in der seriellen Musik die Töne die Koordinaten des Tonraumes (etwa als in reellen Zahlen darstellbare Schwingungsspektren), so erscheinen die Töne hier als „Ausfüllungen" von Koordinaten, die aus Orten und Bewegungen bestehen.
Der Fortgang des Stückes liegt daher nicht in der Entfaltung eines „Materials", einer „Substanz". Vielmehr treten neuen Formen der Bewegung, der Teilungen des Tonraumes, der Durchkreuzung und der Stimmzahl auf. Die Prinzipien der Bewegungen selbst, ihre formale Gestalt, bleiben dabei unangetastet. Die einzelnen Etappen sind deutlich zu verfolgen. Seite 2, letztes System, letzter Takt bringt in der Unterstimme eine neue Form der Teilung des Tonraumes, nachdem bisher nur Oktavbewegungen aufgetreten waren. Diese Bewegungsform sieht die Wiederholung eines Duodezimschrittes (**g – c – f**) vor und erscheint zunächst in absteigender Bewegung; etwas später (Seite 3, zweites System, zweiter Takt) findet sie sich in auf- und absteigender Form. Seite 4, 5. System, zweiter Takt bringt eine weitere Bewegungsform: Oktave, Quinte, Quarte, diese in ab- und aufsteigender Bewegung. Zugleich werden die vorangehenden Bewegungsformen in den anderen Schichten weitergeführt. Immer intermittierend bleiben Einzeltöne und Tonwiederholungen wie sich langsam nähernde ferne Klänge. Eine weitere Komplizierung des Modells sieht eine Vervollständigung der letzten Bewegungsform zur dritten Oktave des Grundtons plus Ganzton vor[14]. Nachdem sich so drei Schichten etabliert haben, kommt es zu einem Innehalten, in dem sich fast automatisierte Bewegung wie nach einem Schatten, einem Hintergrund, einem Aufklaffen umwendet: Rückkehr zur Einstimmigkeit, Oktavbewegung und Flageolett als Kehrseite eines Klanges. Diese reflexive Episode leitet zu einem Abschnitt über, der die Bewegungsform wieder aufnimmt und um eine weitere Quinte, Quarte, Quinte, Quarte-Formation erweitert. Die nächste Stufe bringt schließlich die Form Quarte, Ganzton, Quarte und dann eine abschließende Ausfüllung und Ganztonskalen. In diesem Ausfüllungsprozeß werden gleichzeitig frühere Bewegungsformen „gestoppt", durch zunehmend eindringlichere „Punkte" und Reduktionen, Erstarrungen, ersetzt. Trotz des überaus komplexen Satzes, der auf kürzester Strecke zwölftönige Felder enthält, entsteht keine „Verdichtung" als Zusammenziehung einer konzentrischen Substanz, sondern ein chaotisches Sich-Durchkreuzen von in sich geordneten Stimmverläufen: ein Chaos, welches das System schließlich sprengen wird.

Technik und Konstruktion; Notation

Wie bei mancher Musik nach Cage ist auch hier die Konstruktion nicht mehr bloßes Vorstadium, Skizze oder Werkstatt. sondern selbst schon Bestandteil der Komposition, die wiederum fast nur noch die Niederschrift jenes Verfahrens ist. Die Rationalisierung, die in der Einführung des Particells als abgekürzter Vorstufe der endgültigen Partitur begann, wird mit dem Primat der Konstruktion zu einem unerwarteten Ergebnis geführt.

[14] vgl. Seite 5, 4. System, beginnend mit dem ersten Takt, **cis**.

Waren der abgekürzten Fassung alle wesentlichen Konstituentien des Resultats, insbesondere die des Klanges, zu entnehmen, so impliziert die Totalisierung der Konstruktion die schließliche Divergenz von Verfahren und Klang: dieser ist nicht Folge von jenem, sondern fällt ihm als sein Anderes zu.
So wird die Konstruktion zum experimentum crucis, in dem sich Bestimmtes und Zufälliges, Zahl und sinnliche Mannigfaltigkeit, das gleichbleibend Eine mit dem Unvorhersehbaren begegnen. Daher soll das Verfahren als kompositorische Technik dargestellt werden; nicht zuletzt an ihm wird die technische Reflexion der zentralen Problemstellungen des Stückes deutlich[15].
Die erste Bleistiftskizze enthält die gesamte Anordnung des Tonvorrats und der Bewegungsformen bis zum „Umbruch" mit Einsatz des Pound-Textes. Die endgültige Fassung stellt eine Redaktion und gruppierende Gliederung dieser ersten Textur dar. Sie basiert auf einer wechselseitigen Reflexion zweier Quadratfelder aufeinander. Diese Projektion erlaubt die zunächst abstrakte Konstruktion eines Tonraumes. Bei dem ersten Quadrat handelt es sich um ein Primzahlenquadrat, das alle Primzahlen bis 827 auf einem Feld mit 12 x 12 = 144 Feldern anordnet und zwar so, daß die Summe jeder Zeile, jeder Spalte und der beiden Diagonalen jeweils die gleiche Summe ergibt (nämlich 4514). Diese Anordnung der Zahlen als „magisches Quadrat" ergibt eine „durcheinandergewürfelte" Verteilung, in der die lineare Folge durch die Summationsregel aufgehoben und ersetzt wird. Der Ort der Primzahlen auf dem Quadrat wird in der Abfolge „chaotisch", unvorhersehbar, oder aber die lineare Folge der Primzahlen wird mit einer „chaotischen" Bewegung, etwa analog der Braunschen Bewegung. verknüpft.

[Tabelle 1]

Das zweite Quadrat enthält ein anderes Ordnungsprinzip und ein anderes Material. Es ist ein Quadrat von Tonhöhen. die wiederum auf 12 x 12 = 144 Feldern nach sequentiellen Gesichtspunkten geordnet sind. Die unterste Zeile umfaßt alle zwölf Töne, angeordnet in Quint/Quart-Schritten mit dem F als Ausgangspunkt. So entsteht folgende Skala: **F – c – G – d – A – e – H – fis – cis – as – es – b**. Über jedem dieser Töne findet sich dann die diesem entsprechende Obertonreihe bis zum 11. Oberton (also bis zum 12. Teilton) aufgeschrieben.

[Tabelle 2]

Dabei kommt es natürlich zu einigen Überschneidungen, da manche Töne in mehreren Spektren vorkommen. Verglichen mit dem ersten Quadrat besitzt dieses einen entscheidenden Unterschied: während jenes durch die Summationsregel die Hierarchie der ordnungsmäßigen Folge durch die Ordnung symmetrisch gleicher Extension, also gleichen Maßes, bricht und in einem virtuell in allen Richtungen gleichförmigen Raum aufhebt, eignet diesem nicht nur eine eindeutige Generierungsregel für die Basiszeile mit den zugehörigen Spalten, sondern bedingt dadurch ein hierarchisches Prinzip, nämliche eine logische Ableitung der Elemente auseinander. In der Tonhöhentabelle sind Ton und Ort wechselseitig eindeutig miteinander verknüpft. Ein χωρισμος also: die monadologische Ordnung der Zahl[16], die gleichförmige Erstreckung im Raum und die stufenförmige, auf unterschiedlichen Schwingungsverhältnissen, also auf Zeit, beruhende Ordnung der Töne stehen gegeneinander. Diese beiden differenten Logiken werden nun miteinander verknüpft, ineinander gespiegelt. Legt man beide Quadrate aufeinander, so entspricht jeder Primzahl ein bestimmter Ton. Nun wurde eine Abbildung definiert, so daß jeder Primzahl mit dem dazugehörigen Ton in der Ausgangslage beider aufeinandergelegter Quadrate sieben weitere Zahl/Ton-Paare zugeordnet werden konnten. Dazu wird das Primzahlfeld zunächst dreimal um 90° in Rechtsdrehung weiterbewegt und anschließend gespiegelt, also das achsensymmetrische Feld um je 90° wiederum dreimal in Linksdrehung weiterbewegt. So entstehen für jeden Ton sieben Ableitungen (die achte entspricht der Ausgangslage) mit je einer zugehörigen Primzahl (die auf dem in Ausgangslage unverrückbar festgehalten gedachten Primzahlquadrat abgelesen wird). Die beiden symmetrischen Drehbewegungen lassen sich einfach beschreiben als Vertauschung der Koordinatenachsen oder als Spiegelung an der Achse x = y. Geht man nun die Primzahlenfelder in der Reihenfolge der Primzahlen innerhalb der natürlichen Zahlen durch, so ergibt sich eine Liste, in der jeder Primzahl acht Ton/Zahl-Paare zugeordnet sind. Diese Liste bildet die Folie der Komposition. Sie kann daher verstanden werden als schrittweises Abtasten der in sich selbst verschiedenen Logiken gehorchenden Paarbildungen – zwischen Korrespondenz, Ergänzung und Konflikt als dem

[15] Diese Darstellung beruht auf Skizzen und Informationen, die vom Komponisten zur Verfügung gestellt wurden.
[16] Von den Primzahlen als dem *höchsten Gattungsbegriff* unter den zahlen machte Leibniz im Rahmen seiner Untersuchungen zur Ars inveniendi Gebrauch. Vgl. Leibniz, *Die Methoden der universellen Synthesis und Analysis*, in: ders., *Die Hauptschriften* I, hrsg. von Ernst Cassirer, [3]1966, S. 39ff, besonders S. 40

Auseinanderstreben. Es handelt sich also nicht um ein „Material", das einem Formungsprozeß unterworfen wird, sondern um eine Aufzeichnung der inneren Polaritäten, die durch die mehrfach zusammengesetzte Bewegungsform – in der Polarität der Zuordnung von Ort/Zahl und Ton und der Ableitung von Tönen aus symmetrischen, gleichförmigen Bewegungen im Koordinatennetz des Quadrats – erzeugt und verstärkt werden.
Die ausgeschriebene erste Fassung der Komposition zeigt die Notation dieser Liste und Folge der Ton/Zahl-Paare. Sie umfaßt sieben Schichten in sieben Stimmen – in Analogie zu den sieben Proportionen bei der Herstellung der Weltseele, wie sie Platon im *Timaios* beschreibt. Jede Zahlenzeile wurde zu einer Schicht, mit Ausnahme der ausgelassenen ersten Schicht – also der „Originallage", die nicht erscheint. Die Notation befolgt bestimmte Regeln. Für die Umschreibung der Kombination Ton/Zahl wurde ein Schlüssel festgelegt, der als ein Mechanismus die eingegebenen Variablen ausdruckt: die maximal dreistelligen Primzahlen werden ihrer Ziffernfolge entsprechend bestimmten Funktionen zugeordnet. Die Zehnerziffer der Zahlen bezeichnet die Tondauer, bestimmt als Vielfache von 1 = 1 Achtel. Daraus ergibt sich die Grunddauer – also etwa 7 = 3 Viertel + 1 Achtel. Die Hunderterziffer bezeichnet – wenn sie vorhanden ist – die Anzahl der Wiederholungen der Grunddauer, bei 5 im vorigen Fall also 5 x 7 Achtel . Die Einerziffer schließlich gibt Tonbewegungen an, die sich aus den unter aufgeführten Zahl/Ton-Verhältnissen ergeben: dabei bezeichnet 1 ein aufsteigendes, 3 ein fallendes, 7 ein fallendes und aufsteigendes, 9 ein aufsteigendes und fallendes Arpeggio.
Diese Arpeggien werden in ihrer Geschwindigkeit von der Hunderterziffer gesteuert: sie gibt den Grundimpuls ausgehend von 1 = 1 Zweiunddreißigstel an. Die Primzahl 347 etwa bedeutet demnach: 3 mal die Dauer von 4 Achteln (Gesamtdauer also 3 Halbe), bei Einsetzen des Arpeggios mit der Bewegungsform fallend und aufsteigend eine Geschwindigkeit von 3 Zweiunddreißigstel | punktiertes Sechzehntel. Natürlich ergeben sich an dieser Stelle Möglichkeiten für kontradiktorische Imperative: so kann sich die Periode des Arpeggios in ihrer Dauer über die Grunddauer (die von der Zehnerziffer angegeben wird) hinaus erstrecken; das ist immer dann der Fall, wenn die Grunddauer kein ganzzahliges Vielfaches der Periode der Arpeggiofigur ist. In einem solchen Fall wird die Periode von der Grunddauer verkürzt und beginnt von vorn bei erneutem Beginn dieser Grunddauer (falls diese wie im angegebenen Beispiel wiederholt wird). Es entstehen daher Irritationen und Störungen aufgrund der Überlagerung verschiedener Dauern und der diesen zugrundeliegenden Zahlen.
Den sieben Stimmen sind folgende Bewegungsformen zugeordnet, die sich aus den bei Platon angegebenen pythagoräischen Zahlenproportionen und deren Erweiterungen durch das geometrische und arithmetische Mittel ergeben:

[Notenbeispiel 5]

Diese „Formeln" werden aber erst nacheinander in die entsprechende Stimme eingesetzt. Zunächst werden die Stimmen nur nach ihren einfachen Dauernwerten notiert: nur die erste Stimme mit der Oktavformel (1) wird mit der Arpeggio-Figur „parametrisiert". Die Anderen Stimmen treten von oben nach unten nacheinander mit ihren Formeln hinzu, wobei der Einsatz der Parametrisierung vom Durchgang der betreffenden Stimme durch eine Hunderterzahl ausgelöst wird. Alle Stimmen folgen ja der durch die Abfolge der Primzahlen geordneten Liste. Die erste Stimme setzt mit der Oktavfigur bei Primzahl 1 ein; die zweite bei 101 mit Figur 2; die dritte entsprechend bei 211; die vierte bei 353; die fünfte bei 401; die sechste bei 503; die siebte bei 701. Mit Eintritt der Parametrisierung der 4. Schicht endet die der ersten, mit der fünften ebenfalls die der zweiten, mit der sechsten ebenfalls die der dritten. Bei Eintritt der 7. Schicht nehmen die Stimmen mit Verzögerung ihre Figuren wieder auf, so daß ein komplexes siebenstimmiges Gebilde entsteht, das sich bis zum Bruch immer weiter in Formeln verhakt. Dieser Umbruchsmoment ist durch die unterschiedlichen Zeitverläufe natürlich in allen Stimmen an je anderer Stelle; er erfolgt in dem Moment, wenn die letzte Primzahl der Liste (827) erreicht ist.[17] Das geschieht in der siebten Schicht. Hier endet das System und macht chromatischen Formulierungen und einem freien Rückgriff auf frühere Konstellationen des Anfangs Platz. Unmittelbar vor dem Augenblick des Umschlagens haben die Stimmen folgende Orte in der Primzahlenreihe erreicht:

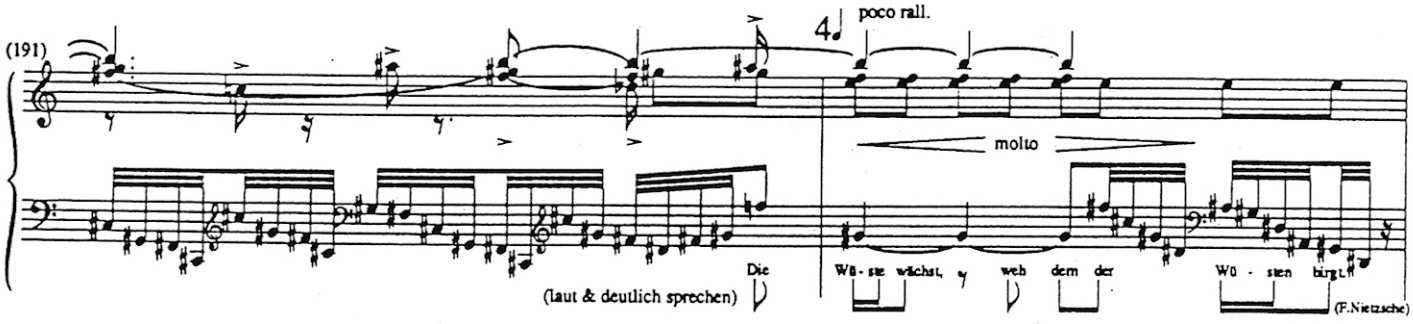
1	– 757
2	– 797
3	– 823
4	– 743

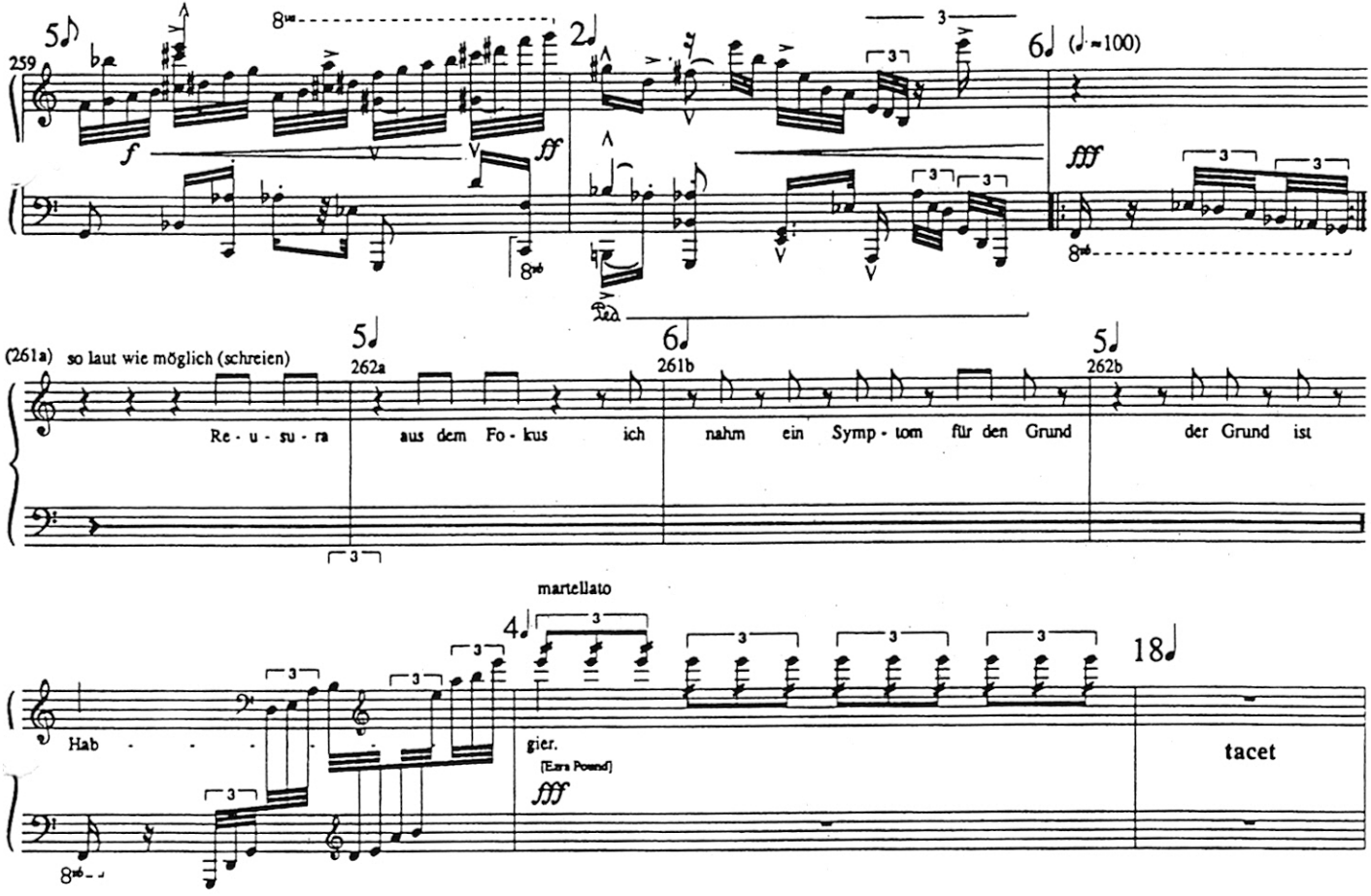
[17] Mit 827 ist der Prozeß des Abzählens beendet. Die erreichte Position wird durch das Zahlenpaar 827/827 gekennzeichnet, eine Identität, während 827 vorher nur in Kombination mit anderen Zahlen erschienen war. Es ist also der Abschluß einer rekursiven Funktion in einem zyklischen Moment: ein Kreis, aus dem nur ein tangentialer Schub, eine gewaltsame Energie einen Ausbruch ermöglicht – eben jene jetzt linear über die ganze Klaviatur geworfene „Formel" der Weltseele.

5	– 751
6	– 811
7	– 823

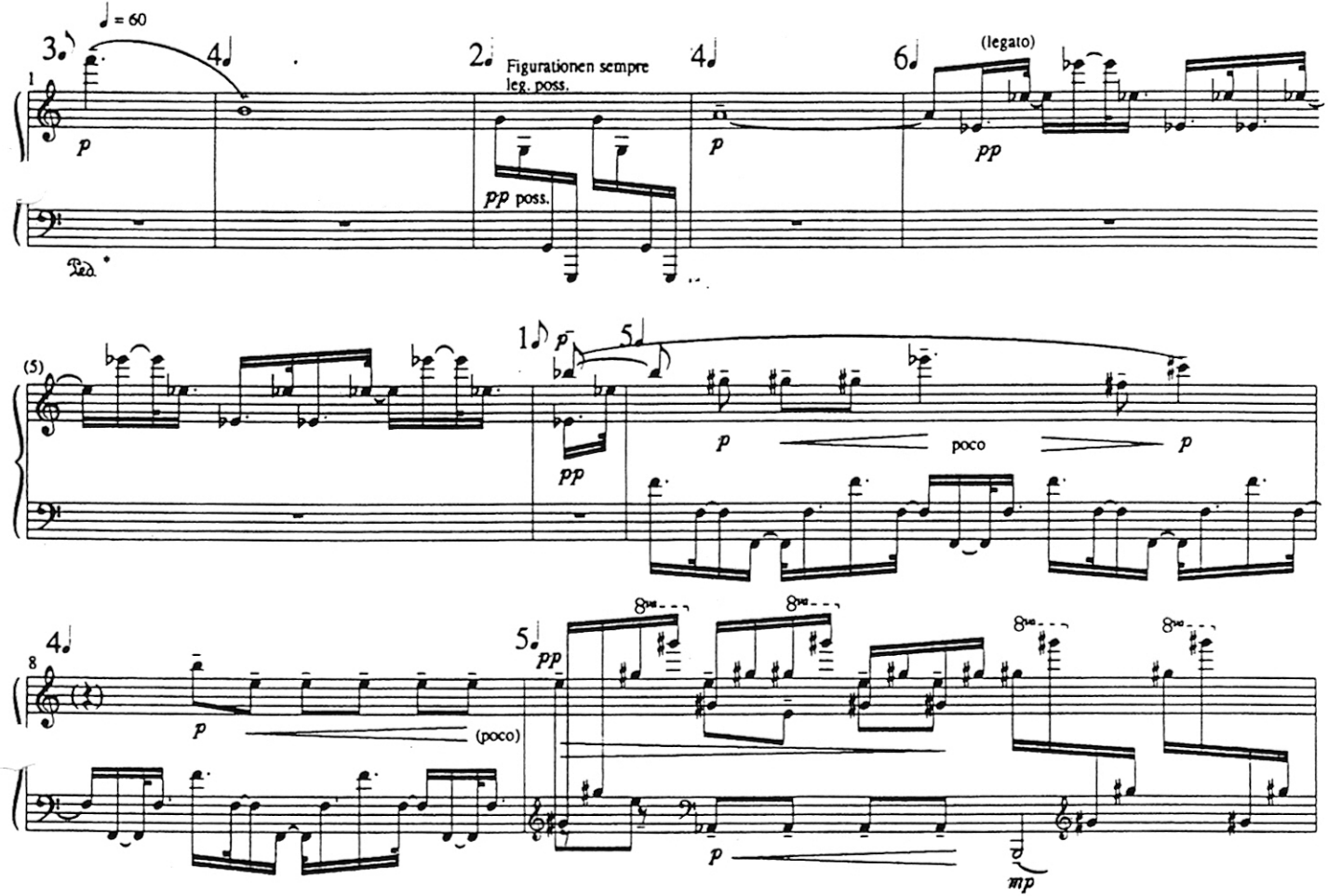
Als Beispiele seien die beiden Fassungen dieser Stelle gegeben mit dem Eintritt der Ganztonskala in der siebten Schicht.

Das Herausschleudern des vollständigen *Gerüstes* der *Weltseele* mit dem anschließenden Ostinato folgt aus dem Prozeß einer komplexitätssteigernden Systematik, deren innere Konstitution in diesem Augenblick erschöpft ist. In der Konstruktion bedeutet dies, sich am Ende der Liste zu befinden, eine synchrone Struktur diachron zu lesen und zeitlich zu repräsentieren. Initiiert und in Gang gehalten wird er aber von den ihm eingeschriebenen Polaritäten von Symmetrie und Hierarchie, Homogenität des Ortes und Gerichtetheit von Obertonverhältnissen, von Zahl und Klang, Polaritäten, die sich in verschiedenen Stufen der Konstruktion verästeln und fortschreiben. Sie werden im Laufe der Komposition hervorgekehrt und machen die innere Spannung der monadologischen Konstruktion deutlich. Die Technik, die jene offenbart, ist daher dieser immanent. Die unaufgelösten, nur in der Intensität sich steigernden Polaritäten bricht so das Wort von der „Habgier" als Lösung ein: als Wahrheit dessen, was Leibniz zufolge neben der Wahrnehmung (perceptio) Wesen der Monade ist – das Begehren (appetitus). Die Ton/Zahl-Monaden – ebenfalls zusammengesetzt aus räumlichem Vermessen und zeitlichem Verbinden – erscheinen hier freilich nicht mehr von einer *prästabilierten Harmonie* umfangen. Oder vielleicht doch? Wird im Rückgriff auf die harmonische Proportion in der von Platon dargestellten Weltseele nicht Begehren, dessen vulgäre Form die „Habgier" ist, erkennbar als innerstes „Wesen" von Harmonie selbst? Und ist dann Harmonie als das Ineins zweier Ordnungsreihen (perceptio – appetitus, Zahl – Ton) nicht von vornherein Instrument des Wollens, des Begehrens, des „Triebes"? Dann allerdings bedarf es jener dritten Instanz, ψυχη, der Seele als des „Schauplatzes" (S. Freud), auf dem der Wunsch die ihm zugesprochenen Ordnungen formiert, Sein Gesetz ist die Erfüllung, und in ihr hallt Platons Mischen und Auffüllen wider, *Wüstenwanderung*: diese Musik repräsentiert an sich selbst das Drama, das von Anfang an Seele und Zahl ineinander verschlagen hat.

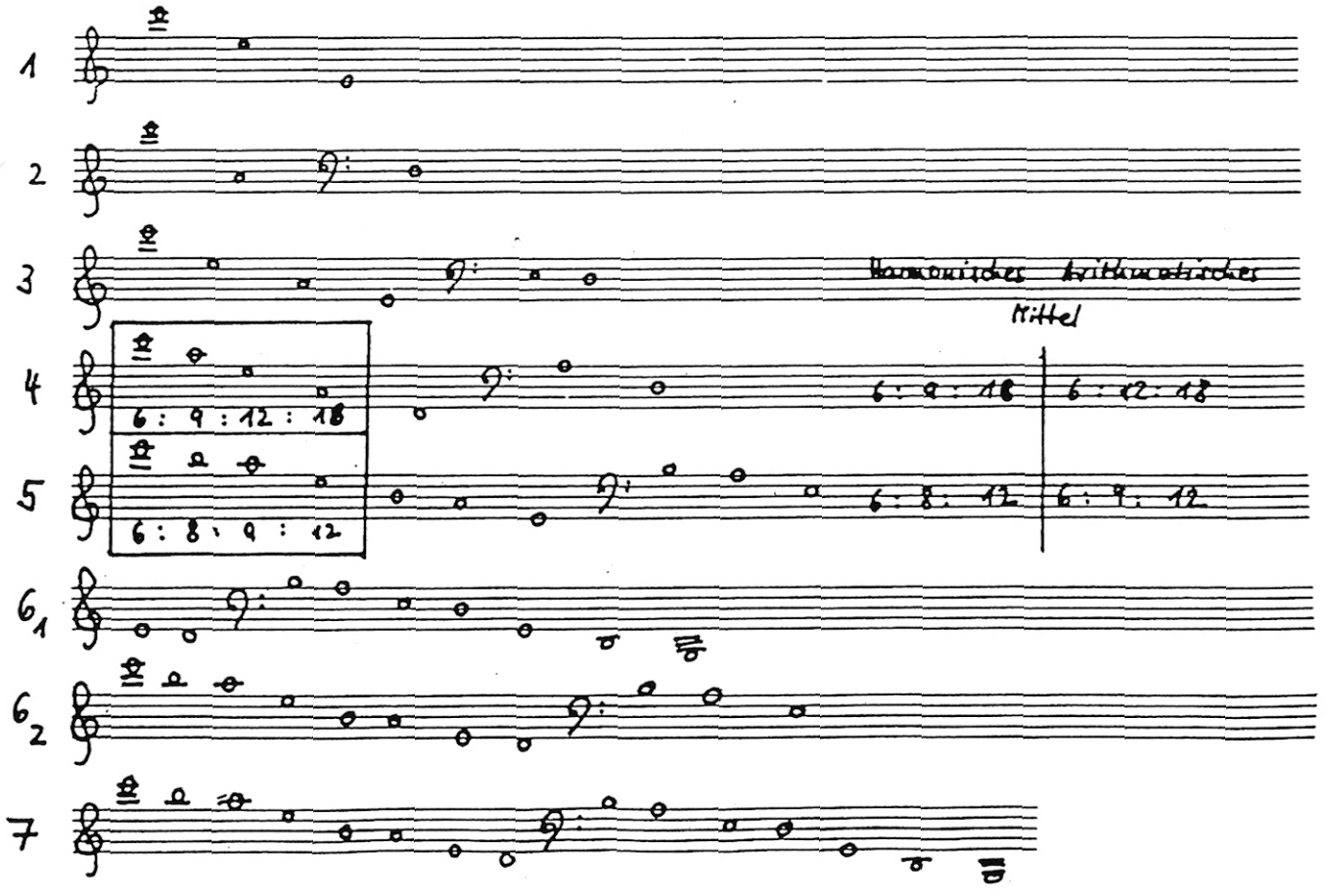

(191)
poco rall.
molto
(laut & deutlich sprechen)
Die
Wü - ste wächst, weh dem der
Wü - sten birgt.
(F.Nietzsche)


259
5
2
6
(♩.=100)
f
ff
fff
8va
8vb
(261a) so laut wie möglich (schreien)
5
262a
6
261b
5
262b
Re - u - su - ra
aus dem Fo - kus ich
nahm ein Symp - tom für den Grund
der Grund ist
martellato
4
18
Hab - - - - -
gier.
[Ezra Pound]
fff
tacet

1
2
3
4
8
27



* nur zur notwendigen Verbindung grifftechnisch schwieriger aber harmonisch homogener Passagen und nicht festhaltbarer Liegetöne benutzen, und wenn nicht anders bezeichnet.


1
2
3
4
5
6 1
6 2
7
Harmonisches Arithmetisches
Mittel
6 : 9 : 12 : 18
6 : 8 : 9 : 12
6 : 9 : 18
6 : 12 : 18
6 : 8 : 12
6 : 9 : 12

1	823	821	809	811	797	19	29	313	31	23	37
89	83	211	79	641	631	619	709	617	53	43	739
97	227	103	107	193	557	719	727	607	139	757	281
223	653	499	197	109	113	563	479	173	761	587	157
367	379	521	383	241	467	257	263	269	167	601	599
349	359	353	647	389	331	317	311	409	307	293	449
503	523	233	337	547	397	421	17	401	271	431	433
229	491	373	487	461	251	443	463	137	439	457	283
509	199	73	541	347	191	181	569	577	571	163	593
661	101	643	239	691	701	127	131	179	613	277	151
659	673	677	683	71	67	61	47	59	743	733	41
827	3	7	5	13	11	787	769	773	419	149	751

c^3	g^3	d^3	a^3	e^3	h^3	fis^3	cis^4	gis^3	es^4	b^3	f^4
b^2	f^3	c^3	g^3	d^3	a^3	e^3	h^3	fis^3	des^4	as^3	es^4
a^2	e^3	h^2	fis^3	cis^3	gis^3	dis^3	ais^3	f^3	c^4	g^3	d^4
g^2	d^3	a^2	e^3	h^2	fis^3	cis^3	gis^3	dis^3	b^3	f^3	c^4
f^2	c^3	g^2	d^3	a^2	e^3	h^2	fis^3	cis^3	as^3	es^3	b^3
es^2	h^2	f^2	c^3	g^2	d^3	a^2	e^3	h^2	ges^3	des^3	as^3
c^2	g^2	d^2	a^2	e^2	h^2	fis^2	cis^3	gis^2	es^3	b^2	f^3
a^1	e^2	h^1	fis^2	cis^2	gis^2	dis^2	ais^2	f^2	c^3	g^2	d^3
f^1	c^2	g^2	d^2	a^1	e^2	h^2	fis^2	cis^2	as^2	es^2	b^2
c^1	g^1	d^1	a^1	e^1	h^1	fis^1	cis^2	gis^1	es^2	b^1	f^2
f	c^1	g	d^1	a	e^1	h	fis^1	cis^1	as^1	es^1	b^1
F	c	G	d	A	e	H	fis	cis	as	es	b