

Klaus Hinrich Stahmer: Spiralen, Labyrinth und Geschlossene Formen II (2023)

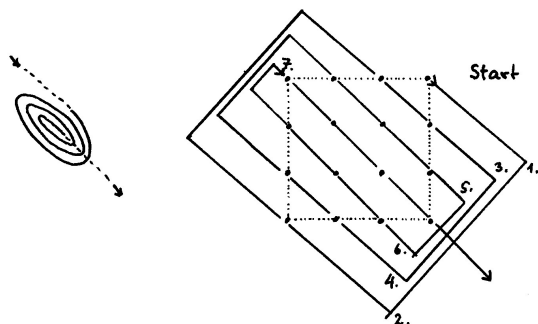
Freiheit und Ordnung – diese Antinomie hatte ich in *I can fly* zum Gestaltungsprinzip erhoben und mich damit zum Sklaven einer von mir selbst entworfenen Systematik gemacht, die ich im Sinne von dialektischem Komponieren zugleich hinterfragte und in Zweifel zog. Damit hatte ich den Punkt im Visier, wo Unverbindlichkeit in zwingende Ordnung übergeht. 1981 war das Opus nach längerer Arbeit endlich fertig geworden, als ich durch die Ballettmeisterin des Oldenburgischen Staatstheaters Ingrid Collet auf die Idee zu einer Vertonung von Eugène Ionescos „Nashörnern“ gebracht wurde. Zusammen mit dem Saxofonisten Bernd Konrad improvisierte und montierte ich drauf los, und das Ergebnis war ein 45-minütiges Tonband, welches 1983 erfolgreich in Oldenburg über die Bühne ging. Das war „mein“ Thema: Freiheit und äußere Zwänge. Diese Fragestellung ließ mich nicht los und ich entdeckte Ionescos Roman *Le Solitaire* [Der Einzelgänger]. Darin geht es um einen Mann, der einen in grenzenloser Freiheit gelebten Alltag hatte und nach und nach zu der Einsicht kam hat, dass wahre Freiheit nur im Anerkennen von Grenzen und Einschränkungen erlebt bzw. gelebt werden kann. „Dann verschwand auch die Wand“, heißt es in der Erzählung; „die beiden offenen Türflügel verwandelten sich in zwei große Säulen, die einen sehr hohen Giebel stützten. An der Stelle der Wand formten sich langsam Bilder. Das wurde sehr leuchtend. Ein Baum mit einer Krone von Blättern und Blüten erschien. Dann ein zweiter. Noch einer. Mehrere. Eine große Allee. Im Hintergrund Licht, stärker als das Tageslicht. Es näherte sich, durchdrang alles. Ich nahm dies als ein Zeichen.“¹ ***Dans une lumière éclatante*** [In einem strahlenden Licht] für Schlagzeug solo und größeres Instrumentalensemble, 1989 in Angers uraufgeführt, ist meine musikalische Darstellung dieser von Licht durchfluteten Szene.

Damit habe ich in meiner Musik die Suche nach Lösungen aus der Widersprüchlichkeit von freier Diktion und durchkalkulierter Klangordnung fortgesetzt. So gibt es auf der einen Seite eine zwischen Solist und Ensemble locker hin und her wechselnde Erzählstruktur und zum anderen streng gearbeitete und wie Kommentare das Geschehen durchbrechende Soloteile, in denen ich ähnlich wie in *I can fly* Methoden entwickelt habe, die perkussiven Klangfarben mit den Zeitstrukturen in formale Beziehung zu setzen. *Dans une lumière éclatante* beginnt nach einer *Solo-Introduction*² des Schlagzeugers mit einer quasi am Ionesco-Text entlang laufenden, rhapsodischen Schilderung des Einzelgängers über seine bisherigen Erfahrungen mit grenzenloser Freiheit. Beispielsweise spielt der Solist in einem mit *Rue des Fantômes* überschriebenen Abschnitt Billardkugeln mit dem Queue auf einer waagrecht liegenden großen Trommel. An anderer Stelle schlägt er mit dem Schlägel gegen ein gefülltes Weinglas und erzeugt durch Schwenken Glissandotöne. Zum Instrumentarium gehören vier waagrecht liegende Weinflaschen, die wie ein fantastisches Xylofon gespielt werden, und schließlich wird das Weinglas auf den Boden geworfen, wo es zerbricht. Den Hintergrund zu diesen narrativen Episoden bildet ein fantasievolles und wie improvisiert klingendes Ensemblespiel in leuchtenden Farben. Die Befreiung des *Solitaire* von seiner selbstgewählten Scheinfreiheit wird in drei als *Instant* [Augenblick] bezeichneten Teilen geschildert.

¹ Eugène Ionesco: *Der Einzelgänger*; Übersetzung von Lore Kornell; München (dtv) 1976, S. 110.

² Für ein Konzert in Toronto habe ich eine dramaturgisch veränderte Version erstellt, bei der Passagen aus dem Ionesco-Text live von einem Sprecher rezitiert werden.

An zwei Stellen löst sich der Solist vom Ensemble und spielt *Comentaires* [Kommentare], in denen die bis dahin im Großen und Ganzen freie Gestaltung in strenge Organisation umschlägt. Für die Tempoangaben, Anzahl der zu spielenden Töne, Länge der Einzelteile sowie Verwendung der 16 verschiedenen Schlaginstrumente dienen die aus einem aus den Ziffern 1 bis 16 bestehenden Zahlenquadrat abgeleiteten Serien. Dazu habe ich Diagonalen auf das Zahlenquadrat aufgetragen (→). Diese werden nach einem spiralförmigen Rotationsverfahren in eine bestimmte Abfolge gebracht. In ihrer Summe ergeben jeweils zwei



Töne die Summe von 17, vier Töne die Summe von 34 und sechs Töne die Summe von 51, die im weiteren Verlauf wie Schlüsselzahlen verwendet werden, indem daraus beispielsweise die Längen der insgesamt sechzehn Unterabschnitte nach einem Rotationsprinzip abgeleitet werden (←). Demzufolge hat der erste Abschnitt die Länge von 17 Vierteln, der zweite Abschnitt

1.	2.	3.	4.
1 4			
. 6 7			
. 16 13 11 10			

5.	6.	7.	8.
1 4 3 2			
. 6 7 8 5 7			
. 11 10 9 14 10 12			
. 16 13 14 15			

enthält 51 Viertel usw., und entsprechend dem Rotationschema wird dem ersten Abschnitt das Tempo 4 (MM = 73), dem zweiten Abschnitt das Tempo 13 (MM = 108) etc. zugeordnet. Auch die 16 Instrumente sind seriell geordnet; so entsprechen ein kleiner Triangel der Ordnungszahl „1“ und ein großes Tamtam der „16“.

Anschließend habe ich auf diese strukturelle Grundschicht eine lasierende Deckschicht aufgetragen, die das Geschehen der Grundschicht kommentiert, so dass dieses an manchen Stellen kaum noch erkennbar ist. Zur Veranschaulichung hier der erste Abschnitt, der, wie bereits erwähnt, eine Gesamtlänge von siebzehn Vierteln mit dem Grundtempo MM = 73 hat. Die Hauptschicht bilden zwei Töne, ein Tamtam-Schlag mit der Dauer von dreizehn Sechzehnteln und eine aus vier Sechzehnteln bestehende Triangel-Aktion. Alles Andere darum herum ist kommentierend und bis auf die vorgegebene Gesamtdauer frei vom Metrum:

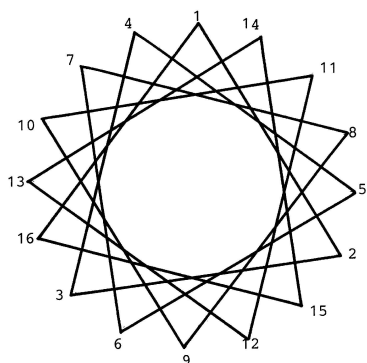
1. Abschnitt (♩ = 73)

Ähnlich sind auch die restlichen fünfzehn Abschnitte durchstrukturiert und lassen das erwähnte gedankliche Prinzip erkennen: Jeder Ansatz zu einer seriellen Ordnung wird durch frei verlaufende Begleitstrukturen verunklart und, wenn man so will, „ausgehebelt“, d.h. der Hörer kann nur durch Studium der Partitur erkennen, ob es sich um strukturell definierte oder gewissermaßen „ungesetzlich“ eintretende Schallereignisse handelt. In die seriell definierten Strukturen sind rhizomartig „Negative“ eingearbeitet, welche mit zunehmender Intensität die Strukturen überwuchern und

unterwandern, bis diese kaum noch erkennbar sind. Die Kommentare verselbständigen sich gegenüber dem zu Kommentierenden. Sie haben ihren Sinn erfüllt, wenn die Stringenz von strukturellen Ordnungen aufgebrochen und in Frage gestellt wurde.

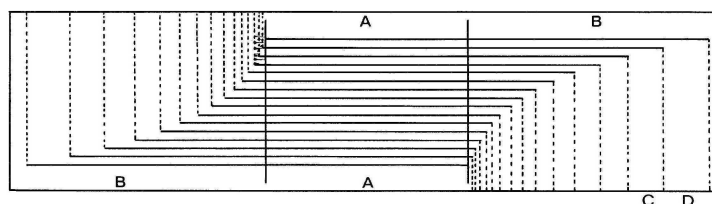
*

Für alle, die durch die Musik von Schönberg, Webern und Boulez in eine vom Materialdenken geprägte Musikauffassung geraten waren, mussten die Musik und Person von John Cage wie ein Aufruf zur Freiheit erschienen sein. Von den einen als Provokateur gesehen, überschwänglich von den anderen gefeiert, war Cage ein Komponist, der mit seiner sensiblen und liebevollen persönlichen Art und seinen revolutionären Stücken und Texten neue Hörweisen freisetzte. Ich kannte seine Musik seit den 1970er Jahren und hatte die *Variations I* als Cellist oft aufgeführt.³ Zu seinem 70. Geburtstag hatte ich ihm mit einer musikalischen Grafik (→) gratuliert, dem 16-stimmigen **Geburtstagskanon für John Cage**. Für mich verkörpert Cage den absoluten Gegenpol zur Enge und Orthodoxie akademischer Musikauffassungen und hat mich zu eigener Denkweise ermutigt. Gleichzeitig sah ich die Ideologie absoluter Offenheit für Alles und Jedes was erklingt distanziert und bezog stets eine Gegenposition mit ein. Das lässt sich gut an meiner Einspielung⁴ des *Geburtstagskanon* darstellen. Als Klangkörper habe ich etwas ganz Simples gewählt: die durch Laienmusik „verschlossene“ und im Kunstbetrieb vernachlässigte Mundharmonika, auf der ich die vier Töne c, g, a und e spielen konnte, völlig ohne Takt und Metrum und nur dem eigenen Atemfluss folgend. Es sollte so unambitioniert wie möglich klingen. Doch mit dem Moment, wo ich diese kleine Viertonmelodie zum 16-stimmigen Kanon addierte, begab ich mich mal wieder



auf die wohlvertraute Gratwanderung. Ich spielte 16 verschiedene Durchläufe, die sich immer ein wenig anders und wie improvisiert anhören, und die für eine spätere Abmischung im Studio als Einzeltakes aufgenommen wurden. Die Mikrofonierung bildete das räumliche Erlebnis ab. Um einen räumlichen Eindruck beim Hören entstehen zu lassen, habe ich 16 verschiedene, genau definierte Positionen im Kreis eingenommen und die Takes durchnummeriert. Die Einsatzfolge der Takes ordnete ich nach einem sternförmigen Modell (←). Die so entstandenen Spuren wurden im Mehrkanalverfahren nach einem präzisen Zeitplan angeordnet, so dass sich ein Kanon mit zunehmender Verdichtung der Einsätze ergibt. Im Sinne einer spiegelbildlich angelegten Großform hören die Einzelstimmen an zunehmend gedehnten Endpunkten auf (→). Für die Berechnungen der Einsatz- bzw. Schlusspunkte sowie für die Großform wählte ich den Faktor 1 : 1,2 als Proporz. Das Ergebnis war ein faszinierendes Klangbild. Sind an-

C AGE C AGE C AGE C AGE C
 C AGE C AGE C AGE C AGE C
 C AGE C AGE C AGE C AGE C
 C AGE C AGE C AGE C AGE C
 C AGE C AGE C AGE C AGE C
 C AGE C AGE C AGE C AGE C
 C AGE C AGE C AGE C AGE C
 C AGE C AGE C AGE C AGE C
 C AGE C AGE C AGE C AGE C
 C AGE C AGE C AGE C AGE C
 C AGE C AGE C AGE C AGE C
 C AGE C AGE C AGE C AGE C
 C AGE C AGE C AGE C AGE C
 C AGE C AGE C AGE C AGE C
 C AGE C AGE C AGE C AGE C
 C AGE C AGE C AGE C AGE C



³ Eine Aufnahme erschien 1981 auf der LP „Prima Vista“ bei Thorofon (Best. Nr. MTH 224).

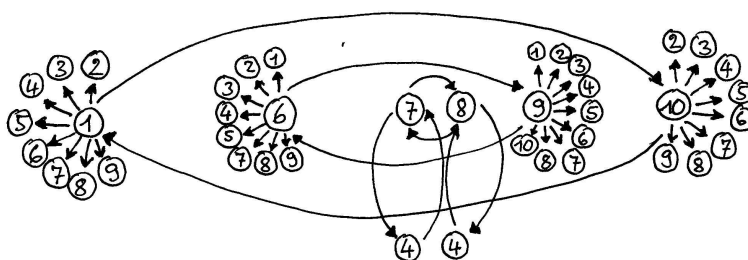
⁴ Die Aufnahme erschien auf der CD „Klanglabyrinth“ bei PROVIVA (Best. Nr. ISPV 167).

fänglich einzelne Töne noch gut zu hören, verschwimmen sie immer mehr, wenn weitere Instrumente einsetzen, bis schließlich ein leuchtender Akkord von nicht auflösbarer Struktur entsteht, der sich in der Schlussphase wieder aufzulösen und zu entfernen scheint.

*

In der griechischen Mythologie gibt es eine wunderbare Geschichte, die mich immer wieder fasziniert und zu einer Reihe von Stücken inspiriert hat: der Mythos vom Labyrinth. Wer die Geschichte vom Theseus hört, der in das Labyrinth des Minotaurus geschickt wurde, stellt sich vermutlich ein verzweigtes Wegesystem mit Irrwegen und ausweglosen Sackgassen vor, aus dem Niemand lebendig wieder herauskommt. Genau so sollte der Jüngling Theseus dem Minotaurus geopfert werden – ohne Aussicht auf Rückkehr ins Leben. Im übertragenen Sinn gilt bei uns das Labyrinth als Symbol für ausweglose Situationen und „weckt die Urangst vor dem Verlorengehen, vor dem Verlust der Orientierung, Angst davor, gefangen zu sein von etwas zu Großem, das man nicht mit den Sinnen und nicht mit dem Verstand in den Griff bekommen kann.“⁵

Im Sinne der Theorie vom „offenen Kunstwerk“, die ich durch Umberto Eco⁶ und Konrad Böhmer⁷ kennengelernt hatte, entwickelte ich 1974 ein Stück mit dem Titel **Mobile Aktionen**, das zu dieser Idee des Labyrinths als Irrgarten passt. Ich entwickelte Methoden, wie jeder einzelne Spieler eines Orchesters nicht nur Sklave eines linear auszuführenden Notentextes und auch mehr als nur ausführendes Organ eines minutiös ausgearbeiteten Werkplans sein könnte. Ich war mir sicher, dass nicht zwangsläufig chaotisches Durcheinander die Folge sein muss, wenn Mehrere in die von mir entwickelten musikalischen Prozesse eingreifen. So treffen in meinem Stück improvisatorisch zu spielende Passagen und exakt auskomponierte Abschnitte aufeinander. Die Komposition besteht aus zehn in ihrer Reihenfolge jeweils anders und neu anzuordnenden Doppelseiten. Mit jeder dieser Seiten kann begonnen werden, und jede davon kann auch als letzte gespielt werden. Ist eine Seite zu Ende gespielt, muss eine Entscheidung getroffen werden, wo es weitergeht – ganz wie im Labyrinth! Dazu habe ich „Wegweiser“ eingebaut, und zwar Zahlen zwischen 1 und 10. Der Dirigent gibt den Spielern seine jeweilige Entscheidung bekannt. Von den meisten Seiten geht es auch problemlos weiter. So steht beispielsweise von den beiden Eckseiten Nummern 1 und 10 sowie von den Seiten 6 und 9 durch offene „Wegweiser“ der Weg zu allen übrigen Seiten offen. Nur auf den Seiten 7 und 8 befinden sich die Spieler in einer Sackgasse. Die folgende Skizze zeigt die „offenen“ Seiten (1, 6, 9, 10) und die „Sackgassen“-Seiten (4, 7, 8):



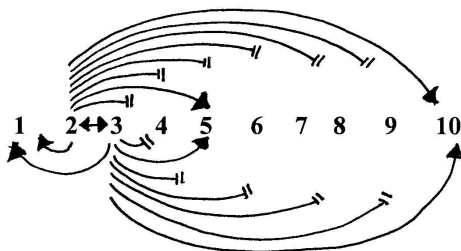
Aus einer Sackgasse kommt das Orchester nur heraus, wenn sich der Dirigent an einer mit „M“ bezeichneten Stelle für eine mögliche „Ausstiegs“-Lösung entscheidet. Der geringste Spielraum tut sich beim Erreichen der Doppelseiten 2 und 3 auf. Diese bilden so etwas wie einen Kleinzyklus, aus dem es einen Ausweg nur in Richtung hin zu den Seiten 1 und 10 gibt. Allerdings gibt es auch hier den mit

⁵ Gernot Candolini: Das geheimnisvolle Labyrinth, Augsburg (Pattloch) 1999, S. 22.

⁶ Umberto Eco: Opera aperta, Mailand 1962.

⁷ Konrad Böhmer: Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik, Darmstadt (Tonos) 1967.

„M“ gekennzeichneten möglichen Ausweg über den Mittelausstieg, über den dann auch die Seite Nummer 5 erreicht werden kann:



In dem folgenden Beispiel (erste Hälfte der Doppelseite 7) besteht bei „M“ die Möglichkeit, zu den Seiten Nummer 6 oder Nummer 9 überzuwechseln, sofern nicht weiter gespielt und am Ende der rechten Seite zu den Seiten Nummer 4 oder Nummer 8 gewechselt werden soll. Das Orchester ist in 16 Einzelstimmen geteilt. Die Pfeile deuten dirigentische Hinweise des Dirigenten für die improvisatorischen Prozesse an:

Vni 1-8
 Vle 1-4
 Vc 1-3
 Kb

pizz.
 sf
 col legno
 pp
 f
 p
 G.P.
 M
 6
 9

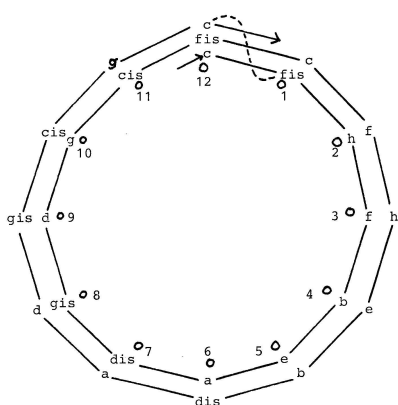
tremolo
 mit äußerst starkem Bogendruck Seite zum Knarren bringen

Mit den *Mobilen Aktionen* hatte ich einen in sich stimmigen Werkorganismus geschaffen, habe in dessen offen gelassen, wie er letztlich abläuft und damit einen Teil meiner Autoren-Kompetenz an den Dirigenten abgetreten. Dieser hat, um im Bild des Theseus-Mythos zu bleiben, den Ariadne-Faden in der Hand, während ich – wie Dädalus – für den Bau des Labyrinth verantwortlich zeichne. Allerdings hatte ich, als ich die offene Form für die *Mobilen Aktionen* konzipierte, keine konkrete Vorstellung von einem Labyrinth im Blick. Das sollte sich erst ändern, als ich mich gezielt mit Labyrinth beschäftigte. So hatte ich Ende der 1980er Jahre den Bildhauer Manfred Billinger kennen gelernt und war von ihm eingeladen worden, für eine seiner Installationen eine entsprechende Musik zu erfinden und zu realisieren. Dabei handelte es sich um 12 übermannshohe Keramik-Amphoren,



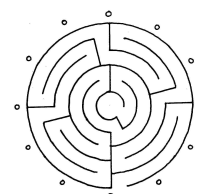
die in einer ehemaligen Fabrikhalle in Hamm ihren Platz gefunden hatten und die Billinger dort im großen Kreis aufgestellt hatte. Sie weckten bei mir sofort Assoziationen und Erinnerungen an die antike Ausgrabungsstätte von Knossos auf Kreta und damit natürlich auch an das Labyrinth mit dem Minotaurus. Die Riesenamphoren – das musste unbedingt ein Labyrinth werden!

Um die Amphoren zum Klingen zu bringen, hatte ein an speziellen Fragestellungen interessierter Ton-techniker zwölf Tieftonlautsprecher in die Keramikgefäße gehängt und deren Eigenfrequenzen



vermessen. Sie reagierten intensiv auf die Frequenz von 23 Hz, was einem tiefen, eher als Körperschall wahrnehmbaren Ton entspricht. Hinzu kamen Obertöne, die sich irregulär zu jedem „normalen“ Oberton-spektrum verhielten. Ging man Inneren des Kreises herum, hörte man, je nachdem wo man sich gerade befand, den besonderen Klang einer Amphore. Für diese Klänge entwickelte ich ein stringentes System auf der Grundlage isomorpher Tonreihen. Diese bilden geschlossene Systeme, indem sie nach mehrfachem Durchlauf wieder zu ihrem Ausgangston zurückkehren. In diesem Fall folgt nach einem Tritonus eine Quart und auf diese wieder ein Tritonus, und so weiter. Nach 24 Tönen ist der Ausgangspunkt erreicht. Diese 24 Töne habe ich den zwölf Tongefäßen zugeordnet und

für Carin Levine, eine Kontrabassflöten-Solistin, in den von Amphoren umschlossenen Raum ein Seil von 100 Metern Länge ausgelegt: **Ariadnes Faden**⁸ - so der Titel meiner Komposition. An diesem Seil entlang ging sie dann spielend bis zur Mitte, wobei auch der Zeitablauf ähnlich stringent wie die Tonhöhen durchorganisiert war. Für die Dauern der einzelnen Wegabschnitte hatte ich ein Zeitraster entworfen, die Umkehrpunkte wurden durch akustische Signale markiert. Labyrinth haben eine faszinierende Ausstrahlung, etwas Geheimnisvolles. In grauer Vorzeit zeichneten die Menschen Labyrinth, haben sie in Stein geritzt oder legten sie am



⁸ „Ariadnes Faden“ wurde veröffentlicht mit der Solistin Carin Levine auf der CD „Klanglabyrinth“ ISPV 167



Boden aus für ihre kultischen Tänze und Prozessionen. Ganz in diesem Sinne war die Aufführung von *Ariadnes Faden* zum tieftönigen Ritual geworden und alles andere als ein Stück Konzertmusik. Als Vorbild für mein Labyrinth hatte ich das Fußbodenlabyrinth der Kathedrale von Chartres vor Augen. Auch dieses war wie so viele andere von unzähligen Pilgern feierlichen Schritts durchmessen worden. Doch stößt man auf einen Widerspruch: Bei dieser Art von Labyrinth gibt es keine Irrwege, der Weg führt ins Zentrum, und sei er noch so lang und gewunden. Auch ohne den Faden der Ariadne kommt man wieder heraus. Archäologen haben bisher vergeblich auf Kreta das mythische Labyrinth des Minotaurus mit all seinen Abzweigungen und falschen Gängen gesucht: Eine offene Frage!

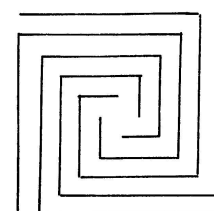
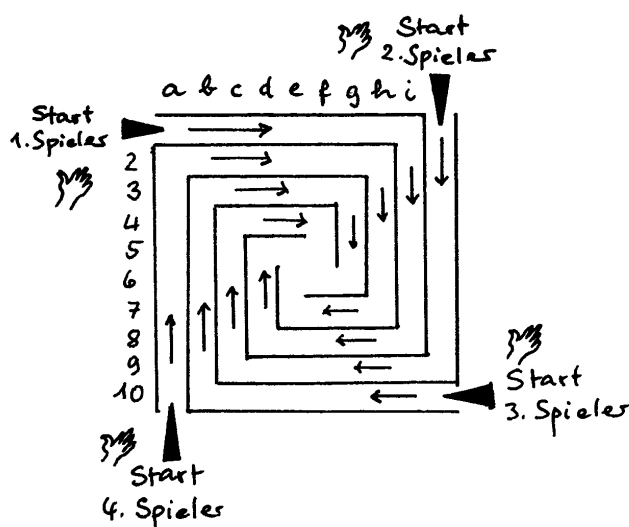
Und noch einmal war ich in die rätselhafte Welt um den Minotaurus eingetaucht: **Hommage à Daidalos**, ein Ritus mit Klangsteinen für sechs Frauenstimmen.⁹ Als Klangkörper dienten zwei riesige

Granitwürfel im Ausmaß von je einem Kubikmeter, die der Bildhauer Elmar Daucher geschaffen hatte. Mit tiefen, mathematisch auskalkulierten Schnitten einer Diamantsäge hatte er die Steinblöcke gegliedert und rhythmisiert und aus dem Granit Klangskulpturen gemacht. Reibt man mit angefeuchteten Händen auf der polierten Oberfläche, gibt der Stein tiefe Töne von sich. Das hat etwas Mystisches an sich. Zudem hatte Daucher mit seinen Berechnungen ein ganz eigenes Tonsystem entwickelt. Hierfür entwarf ich einen



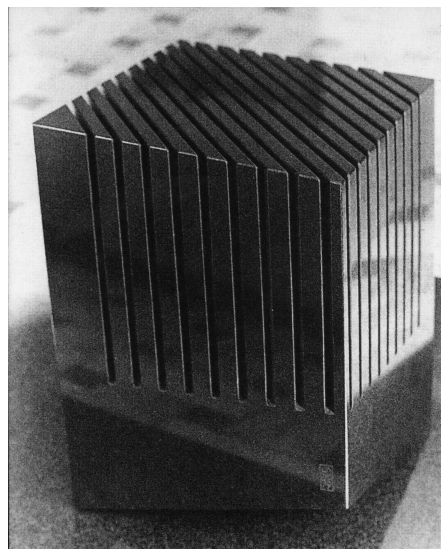
Typ von Labyrinth, die mehr als nur einen Eingang haben. Egal welchen Eingang man wählt: Alle Wege führen ins Ziel. Keiner kreuzt den Weg des Anderen und erst im Ziel treffen sie aufeinander. Bei der Aufführung umrunden sechs Sängerinnen singend den Stein und vereinigen ihre Hände im

Ziel. In der Mitte angekommen, überlassen drei von ihnen das Feld der ersten, die sich nach den Angaben eines zweiten Labyrinths vom Mittelpunkt wieder zum Ausgang bewegt und dabei alle Lamellen zum Klingen zu bringen hat (↓). Die beiden Labyrinth-Umrundungen verband ich durch gesungene Ensemblemusik: den „Traum vom Fliegen“ und das Solo „Klage des Daidalos“. Menschliche Stimmen und Steinklänge versetzten den Gewölbesaal der Münchner Residenz in Schwingung.

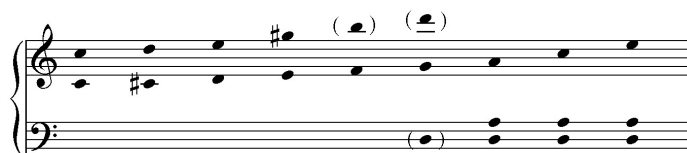


⁹ Erschienen auf der CD „KlangSteine – Steinklänge“ PROVIVA ISPV 159 (1990).

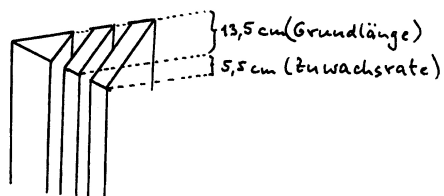
Die Begegnung mit Elmar Dauchers Klangsteine hatte in mir etwas zum Schwingen gebracht. Von den ungewöhnlichen Tönen und Klängen war ich fasziniert, ich kam auf neue Ideen und ungewohnte Berechnungen und fühlte mich in die magisch-mythischen Urgründe des Musikmachens zurück versetzt. Ich habe daraufhin einen weiteren Stein vermessen und auf dessen Ordnungsprinzipien hin untersucht und die dabei ermittelten Gesetzmäßigkeiten als Grundlage für mein Stück *Kristallgitter*¹⁰ genommen. Darin werden die Töne allerdings nicht durch Reiben sondern Anschlagen mit unterschiedlich harten Schlägeln erzeugt und dann den Klängen eines Streichquartetts gegenübergestellt. Der Stein wird bei der Aufführung nicht live bespielt, vielmehr wurden die Steinklänge auf Tonband aufgenommen um sie in einem weiteren Arbeitsschritt im Studio mit den Quartettklängen zu verschmelzen. im Konzert über Lautsprecher eingespielt. Eine



innige Verschmelzung der beiden heterogenen Klangquellen Auf einer dritten Ebene werden Quartett und Steinzuspielung durch das Studio-Verfahren der Ringmodulation ineinander verzahnt und untereinander verbunden. Die neun Lamellen der Skulptur geben folgende Grund- und Obertöne von sich, wobei das Notenbild ein Klangbild vortäuscht, das in Wirklichkeit viel komplexer ist:

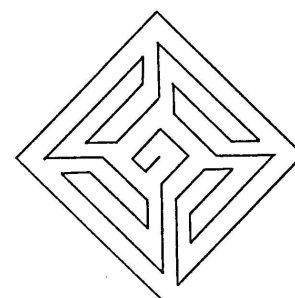


Danach habe ich den Stein optisch vermessen. Das Foto lässt erkennen, dass die 19 Lamellen symmetrisch angeordnet sind. Ausgehend von der dreieckigen Eck-„Säule“ nimmt die Länge der einzelnen Lamellen um jeweils 5,5 cm zu. Diesen Wert habe ich zur Berechnung der Dauern der

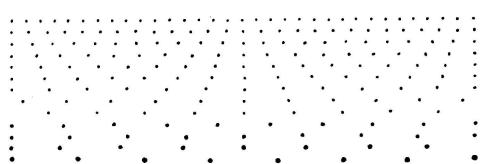


Formteile herangezogen. Entsprechend der Anzahl unterschiedlich klingender Steinlamellen besteht *Kristallgitter* aus zehn musikalischen Sektionen, ergänzt um einen „Epilog“. Die Dauer der ersten Sektion beträgt $5,5^2$ (= 30,25) Sekunden. Jede weitere Sektion verlängert sich gegenüber dem vorangehenden um einen

Proportionalschritt, der aus der Größenrelation der dreieckigen Eck-„Säule“ und der ersten Lamelle errechnet wurde. Die Tempi variieren zwischen MM $5,5^2$ (= 30,25) und $5,5^3$ (= 166,375). Die einzelnen Lamellen der Skulptur erklingen nach Maßgabe eines von mir entworfenen Labyrinths (→). Längere musikalische Strecken habe ich dadurch erzeugt, dass einzelne perkussiv erzeugte Steintöne im Studio *ge-loopt*, d.h. in regelmäßiger Folge wiederholt wurden. Das Klangspektrum des auf diese Weise aus den Originalaufnahmen vom Stein gewonnenen



„Geläuts“ ist hell und hoch. Um diesem Charakter etwas entgegen zu setzen, habe ich aus dem Klangmaterial auf elektronischem Wege subharmonische Untertöne entwickelt und damit tiefe Klangflächen und Einzeltöne gewonnen. Die Klangmuster unterliegen einem Plan, der den



Einzeltönen eine ihrer Positionierung im Spektrum entsprechende Häufigkeit und Impulsdichte zuweist. Tiefe Töne erklingen seltener und in größeren Abständen als höhere Töne.

*

¹⁰ *Kristallgitter* erschien auf der CD „Klanglabyrinth“ des Labels PROVIVA (Best. Nr. ISPV 167).