

NZ-Serie : Komponieren heute

799
KARALUS, M.
1983

Schlangenbeschwörung und Pythagoras verbindend ...

Der Komponist York Höller →



Die Partitur von *Pli selon pli* liegt aufgeschlagen auf dem Schreibtisch. Gerade habe er wieder darin gelesen und erkenne immer mehr, daß dies ein Meisterwerk Boulez' sei: prägnant, gestalthaft. Lose verstreut auf dem Deckel seines Flügels Schallplatten, die er sich in letzter Zeit angehört hat: Stockhausen, *Zeitmaße* und *Kontakte* (ein für meine Entwicklung ausschlaggebendes Werk), Alban Bergs *Wozzeck*, Bartóks *Blaubart*. Vorne, noch ungeöffnet: Ravels *L'enfant et les sortilèges*, daneben die Taschenpartitur. Was er, der zur Zeit wohl beste Instrumentationstechniker unter den jüngeren deutschen Komponisten, sich von Ravel erwarte? Er ist für mich nach wie vor der große Klangingenieur des zwanzigsten Jahrhunderts, Debussy der Klangchemiker. Von beiden glaube ich für meine Oper noch eine Menge lernen zu können. Und Wagner? Natürlich auch Wagner! Er eilt ans Klavier, wo ein Klavierauszug des *Parsifal* bereitliegt, und spielt daraus zwanzig, dreißig Takte. Später: Wagners kühnste Harmonien sind ja so oft das Ergebnis eines von der Vokalität ausgehender polyphonen Prozesses, nicht anders als bei Bach und doch so verschieden von Berlioz, wo Melodik und Harmonik bei weitem nicht so zwingend zur Deckung kommen. Über Beethoven, Webern, Messiaen, Nono, Bartók, Strawinsky – und immer wieder

Stockhausen und Boulez – führt das Gespräch zu seinem Lehrer Bernd Alois Zimmermann, dessen *Dialoge* wir uns dann noch anhören: „das“ Orchesterwerk der letzten beiden Jahrzehnte – keine Note zuviel, jede notwendig. Ich frage am nächsten Tag nach seinen neuesten Arbeiten, möchte auch etwas hören, da ich das bisherige Schaffen bereits im wesentlichen kenne. Mit sichtlicher Freude führt er mir das Tonband zu seinem im November in Metz zur Uraufführung anstehenden Klanggedicht *Traumspiel* (nach Strindberg) vor – mit dem Überraschungseffekt, daß schon dieser „Ausschnitt“ des Werkes (losgelöst von dem bei der Aufführung hinzukommenden Orchester und Gesang) eine eigene Schönheit ausstrahlt, jenem urtümlichen Reiz vergleichbar, der einem von Orchesterproben her bekannt ist, wenn, um ein erlebtes Beispiel zu nennen, im *Sacre* tiefe Streicher und Pauken den Schlußteil allein ausführen.

Leiden am Klang

Mit dem Problem der ästhetischen Tragfähigkeit einer gesonderten Region der Partitur (hier des Tonband-Teils) sind wir allerdings schon bald am Kern seiner kompositorischen Bemühungen, nämlich beim Problem der Synthese von instrumen-

talem und elektronisch erzeugtem Klang.

York Höller, Jahrgang 1944, fällt in eine Komponistengeneration, die wie keine zuvor, auch nicht die Generation um Stockhausen, in jungen Jahren schon über ein solch entwickeltes Klangpotential verfügt, daß sich auf elektronischem Wege buchstäblich jeder Klang herstellen läßt. Was in den frühen fünfziger Jahren erhebliche Mühe und Zeitaufwand erforderte, gelingt heute dank einer weit fortgeschrittenen Technik mitunter in wenigen Minuten. Wovon Edgard Varèse, der geistige Wegbereiter der elektronischen Musik, den größten Teil seines Lebens nur träumen konnte (so daß er es erst im Alter von 75 Jahren zu seiner ersten – und einzigen – elektronischen Komposition brachte), gehört mittlerweile – etwa im Pariser IRCAM, wo Höller seit Jahren arbeitet – zum alltäglichen Handwerk, zur selbstverständlichen praktischen Ausstattung jedes mit den Mitteln der Elektronik arbeitenden Komponisten. (Olivier Messiaen, der selbst noch nicht auf dem Sektor der elektronischen Musik tätig gewesen ist, hält sie heute für die wichtigste Errungenschaft der Neuen Musik überhaupt.)

Aber dieses virtuell grenzenlose Material hat noch seine Tücken und ist, da noch relativ jung und gleichsam ohne „Geschichte“, in besonderem

Maße träge, ja sperrig. Der Computer liefert von sich aus nichts. Man muß es ihm mühsam abringen. Was es für Höller bedeutet, am Computer zu arbeiten, ihm das gewünschte Ergebnis abzurufen, erläutern Probleme, die ihn schon vor mehr als zehn Jahren bei der Herstellung eines für seine elektronische Musik *Horizont* benötigten Klanges beschäftigten: *Ich hörte in meinem inneren Ohr einen runden, weichen, vibrierenden Klang, der immer deutlicher eine violette Farbe annahm. Mit dieser Vorstellung also ging ich ins Studio, ohne aber die leiseste Ahnung, wie ich sie verwirklichen sollte. So versuchte ich mein Heil zunächst einmal in den fünf vorhandenen Sinusgeneratoren, wobei ich rein nach Gehör immer neue Kombinationen zusammenstellte. Nach einigen Stunden fand ich dann einen Klang, der immerhin in die Richtung wies, die ich suchte. Aber als ich die Gemische dann am nächsten Morgen wieder hörte, war ich maßlos enttäuscht, weil mit sofort klar wurde, daß dies nicht der violette Klang war, der sich unerbittlich in meiner Vorstellung eingenistet hatte.*

Rund, weich, vibrierend, violett, rein nach Gehör: Höller hält an der Klang-„Vorstellung“ als Kompositum aus persönlicher Fantasie und Erfahrung fest. Sie ist für ihn eine durchaus reale, wenn auch keineswegs festlegbare Größe beim Komponieren, womit nur folgerichtig ist, daß er Klängen, die auf mathematisch-operationellem Wege, etwa nach den Gesetzen von Wahrscheinlichkeitsrechnung und Spieltheorie wie bei Xenakis, zustandekommen, die Kunsttauglichkeit abspricht. Er be ruft sich dabei bemerkenswerterweise nicht auf die Unzulänglichkeit derartiger Klänge als solcher — denn das wäre tatsächlich ein rutschiges Feld mit verlockenden Fallen, etwa um die Frage der „Natur“ des Klanges. Er setzt dagegen außer auf die Elektronik auf den Klangvorrat des herkömmlichen Instrumentariums, einen Vorrat, der nach seiner Meinung noch längst nicht ausgespielt hat. *Der Klang einer guten Geige stellt immer*

noch — und gerade in meiner Auseinandersetzung mit Computerklängen ist es mir klargeworden — ein Wunder an Reichtum dar, an Differenziertheit und Vielschichtigkeit. Ein solcher Geigenklang ist physikalisch betrachtet unendlich kompliziert und auf elektronischem Wege kaum realisierbar. Warum sollten wir auf diesen Reichtum, der uns durch die herkömmlichen Instrumente gegeben ist, verzichten, nur weil er vielleicht nicht in die mathematische Rechnung paßt? Ich habe darauf noch nie eine plausible Antwort bekommen.

In der Polarität von „nie dagewesenen“, synthetisch erzeugten Klängen und dem historisch geprägten Reichtum herkömmlicher Klänge sieht Höller — mitsamt den dabei im Spiel befindlichen Unwägbarkeiten — die einzige Chance, den bestehenden Klangbestand erfinderisch wirkungsvoll zu erweitern. Denn: *Die Spannung von Vorstellung und Unansehnlichem ist selber ein Lebenselement der neuen Musik. Aber eben ein Lebenselement, keine Gleichung, die nach der einen oder anderen Seite sich auflösen ließe¹⁾.*

Das Ringen mit der Serialität

Daß Musik wieder einfach schön sein will, impliziert, daß sie einmal häßlich gewesen sei. Daß Komponistenkollegen die Errungenschaften der Serialität (denn sie ist wohl gemeint, wenn man wieder zur schönen Einfachheit zurück will) abtun, ohne zu bedenken, wieviel sie den Kunstgebilden der fünfziger Jahre verdanken, irritiert Höller sehr. Denn obwohl er selbst schon in seiner Examensarbeit von 1966 höchst angemessene Kritik an bestimmten Teilmomenten der Serialität geübt hat, weiß er doch um ihre Früchte.

Mit der Serialität ist ein neuer Hauptstrom in das zeitgenössische Musikdenken eingeflossen, der wie alle wirklich neue Musik neue Ohren verlangt, keinesfalls aber den „neuen Menschen“. Immer mehr nämlich stellt sich heraus, daß Werke jener

Zeit wie die *Kontra-Punkte* und *Gruppen* von Stockhausen oder Boulez' *Marteau sans maître* nicht allein ihrer rechnerischen Stimmigkeit wegen am Leben geblieben sind (ein Selbstzweck, um derentwegen vieles andere inzwischen geräuschlos der ästhetischen Anonymität anheimgefallen ist), sondern weil in ihnen, um eine zentrale Forderung Eimerts abzuwandeln, die Musikrechnungen mit dem historisch geprägten Grundstoff der Musik in Übereinstimmung gebracht sind; listigerweise auch im Stück von Boulez, obwohl er in seinen Kompositionen damals, wie er später selbst betonte, *absolut jede Spur des Überkommenen tilgen* wollte.

In seiner Kritik am seriellen Denken geht es Höller vorrangig um Fragen dieser Diskrepanz zwischen serielllem Anspruch und seiner Ausführung; zwischen der Idee der absoluten Verfügbarkeit über das Material und ihren realen Erscheinungsformen, zwischen Freiheit und Festlegung, und bei allem um die Frage der Eigenverantwortlichkeit des Komponisten gegenüber den von ihm gewählten und eingesetzten Materialien. Den Einbrüchen des Subjekts in den Entscheidungsprozeß spürt er akribisch nach und stellt in einem Befund über den Totalitätsanspruch des Serialismus fest: *Aus dem Komponieren auf der Basis strenger Serialität wird ein Arbeiten mit der Zeit. Die Zeit wird gewissermaßen mit Tönen „ausgefüllt“. Damit wird die Komposition zu existenten Neutrum, zum Gegenstand, der zwar da ist, dessen man aber nicht bedarf... Gänzliche Determination schlägt in unvorhersehbaren Zufall um... Musikhören kann und darf nicht mit „Töne hören“ gleichgesetzt werden, ausschlaggebend ist immer die „Semantik“ der Töne, ihre sich jeweils aus dem Zusammenhang heraus ergebende „Bedeutung“. Dazu bedürfe es notwendig einer Redundanz, eines Informationsüberschusses wie auch einer (beispielsweise zentralton-) hierarchischen Aufbereitung der einzelnen Parameter, damit Musik auch*

wieder verstanden, informationstheoretisch gesprochen: *apperzipiert* werden könne. Es bedürfe, um die *Angst vor verbindlichen Zusammenhängen*, wie sie in der Aleatorik ihren extremsten Ausdruck finde, zu überwinden, einer neuen Syntax, als deren wichtigste Elemente er nennt: die wörtliche und die ähnliche Wiederholung (*die im Extremfall bis an die Grenze der Unähnlichkeit heranstoßen kann*) sowie die ähnliche und die kontrastierende Überraschung (*wenn alles Überraschung ist, gibt es keine Überraschung mehr*).

Seine Kritik an der Serialität, die hier nur verkürzt und vereinfacht wiedergegeben werden konnte, führt Höller streng sachbezogen. Ästhetisch habe sie sich — soweit dies nicht auch „die Sache“ ist — hinreichend legitimiert. Unter den derzeit vorhandenen Bezugssystemen hält er sie nach wie vor für das differenzierteste und zugleich *ausbaufähigste*. Wie er überhaupt gern auch in Kategorien der Arbeit denkt, des Herstellens, Montierens, Zusammenschweißens. Dem zwangsherrschaftlichen Denken jedoch im Umgang mit den Tönen widersetzt er sich entschieden: *Ich lege das Materialrepertoire fest, aber nicht das Stück*. In Einschränkung seiner früheren Ansicht, Serialität sei nur in der Arbeit am Detail möglich, hält er sie heute mehr bezüglich der Gesamtstruktur einer Komposition für wesentlich, zumal die serielle Theorie auf die Formproblematik nur sehr unzureichende Antworten entwickelt habe.

Das Ziel: Expressionslogik

Was hier an wesentlich Neuem hinzugekommen ist, erläutern Kompositionen aus der letzten Zeit, in denen *nicht nur das rein Kompositionstechnische, der Materialaspekt* leitend ist. Immer mehr geht es Höller um eine *zusammenhängende Musiksprache*, deren einzelne Elemente logisch miteinander verknüpft sind und organisch auseinander hervorgehen —

weshalb er gelegentlich von *organischer Gestaltkomposition* spricht — und in der zugleich auch ein Moment des reihenmathematisch Uneinbeziehbaren gegeben ist. *Expressionslogik* nennt es Höller. Im Zusammenhang mit *Umbra* ist von *imaginären Klanglandschaften* mit „quasi“ *surrealen Dimensionen* die Rede, Momen-

ten des Mythischen. *Die Darstellung des Schattenhaften, Dunkeln, Dämonischen in der Kunst hat auf mich seit frühester Jugend stets eine viel stärkere Anziehungskraft ausgeübt als die Darstellung des Hellen, Heiteren. Erst relativ spät wurde mir anhand von Nietzsches „Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik“ die natür-*

York Höller

Biographie

1944 in Leverkusen geboren. Vom zehnten Lebensjahr an Klavierunterricht, Unterweisung in Harmonielehre, erste kompositorische Versuche. 1960 erster öffentlicher Auftritt als Pianist und Komponist. 1963 Abitur. 1963 Studium an der Staatlichen Musikhochschule Rheinland in Köln bei Bernd Alois Zimmermann und Joachim Blume (Komposition), Herbert Eimert (elektronische Komposition), Wolfgang von der Nahmer (Orchesterleitung). 1967 Staatsexamen Schulmusik. 1968–69 Solorepetitor am Stadttheater Bonn unter Hans Zender. 1976 Lehrauftrag an der Staatlichen Musikhochschule Rheinland in Köln. 1971 Zusammenarbeit mit Karlheinz Stockhausen im Elektronischen Studio des WDR. 1974/75 Aufenthaltsstipendium für die *Cité Internationale des Arts* in Paris. 1977 Kompositionsauftrag zur Eröffnung des Centre Pompidou in Paris. 1978 Kompositionsauftrag für die Eröffnung des von Pierre Boulez geleiteten Forschungsinstituts IRCAM in Paris. 1979 Förderungsstipendium der Stadt Köln. 1980/81 auf persönliche Einladung von Pierre Boulez Realisation eines neuen Projekts bei IRCAM in Paris. 1984/85 Stipendiat für die Villa Massimo in Rom.

Werkverzeichnis (Auswahl)

- 5 Stücke für Klavier (1964) — UA 1964 Köln
- Diaphonie* für 2 Klaviere (1965) — UA 1965 Berlin
- 3 Stücke für Streichquartett (1966) — UA 1966 Köln
- Herr, es ist Zeit* (nach Rilke) für Sopran, Flöte, Harfe, Cembalo, Celesta und Streichquartett (1966) — UA 1966 Köln
- Topic* für großes Orchester (1967) — UA 1970 Darmstadt
- Sonate informelle* für Klavier (1968) — UA 1969 Leverkusen
- Sonate* für Violoncello solo (1968/69) — UA 1969 Köln
- Epitaph für Jan Palach* für Violine und Klavier (1969) — UA 1969 Köln
- Konzert für Klavier und Orchester (1970/83) — UA 1985 London
- Horizont*, elektronische Musik (1971/72) — UA 1972 Köln
- Chroma* für großes Orchester und Live-Elektronik (1972–74) — UA 1978 Berlin
- Tangens* für Violoncello, elektrische Gitarre, Klavier, elektrische Orgel und zwei Synthesizer (1973) — UA Bonn 1974
- Klanggitter* für Violoncello, Klavier, Synthesizer und Tonband (1975/76) — UA 1977 Witten
- Antiphon* für Streichquartett und Tonband (1976/77) — UA 1977 Paris
- Arcus* für fünfzehn Instrumente, Schlagzeug und Tonband (1978) — UA 1978 Paris
- Mythos* für dreizehn Instrumente, Schlagzeug und elektronische Klänge (1979) — UA 1981 Köln
- Moments musicaux* für Flöte und Klavier (1979) — unaufgeführt
- Umbra* für großes Orchester und Tonband (1979/80) — UA 1980 Saarbrücken
- Résonance* für Orchester und Computerklänge (Tonband) (1981) — UA 1982 Paris
- Pas de trois* für Viola, Violoncello und Kontrabaß (1982) — UA 1982 Witten
- Schwarze Halbinseln* für großes Orchester, vokale und elektronische Klänge (1982) — UA 1982 Köln
- Traumspiel* (nach Strindberg) für Sopran, großes Orchester und elektronische Klänge (1983) — UA 1983 Metz
- Der Meister und Margarita*, Oper nach dem gleichnamigen Roman von Michail Bulgakow (1983–...) — UA Hamburg, voraussichtlich 1987/88

Auf der ersten von IRCAM, Paris, herausgegebenen Schallplatte (*IRCAM — un portrait*) ist Höller mit einem Ausschnitt aus *Résonance* vertreten. Die *Schwarzen Halbinseln* erscheinen im kommenden Jahr im Rahmen der Dokumentation des Deutschen Musikrates zur *Zeitgenössischen Musik in der Bundesrepublik*. 1984 kommt außerdem bei RCA-Erato Höllers Komposition *Arcus* heraus.

Handwritten musical score for a piece titled "Re'sonance". The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) and includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The score is divided into five measures, each labeled with a Roman numeral (I, II, III, IV, V) and a duration in seconds (e.g., I = 72, II = 66, III = 50 acc., IV = 44, V = 72). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The notation includes many accidentals and complex rhythmic patterns. The score is written in a style that suggests it is a working draft or a composer's sketch.

liche Affinität der Musik zur dunkel-dionysischen Welt des Rausches ebenso wie die ursprüngliche Beziehung der bildenden Künste zur hell-apollinischen Welt des Traumes bewußt.

Solche Äußerungen haben manches Mißverständnis über seine Musik hervorgerufen. Höller wurde unter Ideologieverdacht gestellt, resümierte sein Verleger. Er wurde von seiner unmittelbaren Umgebung mit mehr oder weniger gezieltem Mißverständnis bedacht und wehrte sich — wehrlos, wie er seinem Naturell nach ist — mit dem Austritt aus der KGNM, der Kölner Gesellschaft für Neue Musik. Ich wünschte, ich wär's, schrieb mir York Höller als Anmerkung zu einer Kritik, die ihm unbekümmerte Selbstsicherheit bescheinigte.

*

Was Höllers Musik bedeutsam erscheinen läßt? Sie integriert wie keine andere Musik, und als zutiefst Eigenes, elektronisch erzeugten Klang mit herkömmlich erzeugtem, „instrumentalem“ Klang, ohne einem harmonistischen Ideal zu huldigen, ohne aber auch das Moment des gut Klingens (eine Hauptforderung seines Lehrers Zimmermann) zu vernach-

lässigen. Sie plagt sich wie keine andere mit der seriellen Erblast, ohne zu einem endgültigen, abschließenden Urteil kommen zu wollen. Sie ist in dieser Offenheit Gestaltungsästhetik im emphatischen Gegensatz zur Gehorsamsästhetik der konsequent angewandten Serialität. Und sie erscheint — gleichsam Schlangenbeschwörung, Orpheus, Moral und Pythagoras verbindend — als ein Grenzgebiet zwischen Licht und den dunklen Erdkräften²⁾. Wollte man an eine zeitgenössische Musik die Forderung stellen, daß sie sich der Fesseln ihrer Bodenständigkeit zu entledigen, sie ihre materiellen Krücken von sich zu werfen und sie zu überflügeln habe, daß in ihrer Form der Stoff verbrause, so hätte Höller diese Forderung, zumal in seinen letzten Kompositionen, kongenial erfüllt.

Als er aus seiner Position als Kompositionslehrer an der Musikhochschule Rheinland in Köln ausschied, empfahl ihn Karlheinz Stockhausen mit den Worten: *Er ist der begabteste Komponist seiner Generation in Deutschland.* Und Pierre Boulez äußerte: *Ich sage nur, daß unter den Partituren... und den Komponisten, die ich gesehen habe, Höller mir einer von den besten scheint... Ich meine, er arbeitet... und hat eine Hart-*

näckigkeit in seinem Willen als Komponist... Er ist gegenwärtig einer der wenigen Komponisten, die meine höchste Wertschätzung haben.

Gründe genug, um einen Jury-Text zu zitieren, York Höllers Schaffen auch in Zukunft mit „hartnäckigem“ Interesse zu beobachten.

Manfred Karallus

Anmerkungen

¹⁾ Theodor W. Adorno: *Vers une musique informelle*, in: *Quasi una Fantasia. Musikalische Schriften II*, Frankfurt am Main, S. 411

²⁾ Ernst Bloch, *Über das mathematische und dialektische Wesen in der Musik*, in: *Zur Philosophie der Musik* (hrsg. von Karola Bloch), Frankfurt am Main 1974, S. 272

NZ

ANZEIGE

5 Generatoren:

- VCO: spannungsgesteuerter Oszillator mit Sinus, Sägezahn, Dreieck und Rechteck mit Pulsweiten-Modulation
- VCF: spannungsgesteuertes Filter mit Tief-, Band-, Hochpaß- und Phaser-Effekt, Sinusoszillator
- LFO: Niederfrequenz-Oszillator mit Sinus und Rechteck
- SRG: Pulsgenerator
- NG: Noisegenerator (Rauschgenerator)

4 Eingänge für Mikrophon und Instrument mit einem Envelope Follower

zusätzlicher Anschluß für Sequencer Melodienspeicher) und Sample and Hold (Zufallsgenerator)



REHBERG
Finkenstr. 4, 7257 Ditzingen-Heimardingen,
Telefon 07152-53273

Der neue Logik-Synthesizer mit 12 Modulen



Ob in der E-Musik, Jazz, Avantgarde, U-Musik, Pop-Musik, bei Hörspielen oder Spielfilmen — der LOGIK SYNTHESIZER ist für Sie der richtige, frei programmierbare Synthesizer!

ADSR: Hüllkurvenformer mit Trapezoid-Ausgang

Kontroll-Lautsprecher

Ringmodulator

Inverter

Portamento

Ausgänge für Stereo, Mono und Oszilloscope mit Frequenzzähler

Veränderliche Intervallspreizung

Tastatur mit Drucktasten

Anwendungsbereich im Physik-, Deutsch- und Musikunterricht.

Preisangabe + der ges. MWSt.

Logik-Synthesizer mit 12 Modulen und Drucktastatur	DM 2150,-
Mechaniktastatur DKL	DM 890,-
Netzanschluß über Sicherheitsnetzteil	DM 65,-
Metallständer	DM 38,-
Lehrbuch „Spiel den Logik“	DM 64,-

2 Jahre deutsche Werksgarantie!