

**Rainer Nonnenmann**  
**YORK HÖLLER**

in: *Komponisten der Gegenwart*, hrsg. von Hans-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, München 2005 (edition text + kritik), 30. Nlfg. Dezember 2005, 46 S.

Höller ist der älteste Vertreter der um 1950 geborenen Generation westdeutscher Komponisten, die seit Anfang der 1970er Jahre in Erscheinung trat. Seine Musik steht in der Tradition des musiksprachlichen Komponierens von Klassik, Romantik und Moderne und setzt sich mit traditionellen Gattungen auseinander (zwei Klaviersonaten, zwei Streichquartette, drei Klavierkonzerte, symphonische Orchesterwerke und eine Oper). Sie zeichnet sich durch ausgeprägt konstruktives Vorgehen und eine auf französische Einflüsse zurückgehende Klang Sinnlichkeit aus. Statt die serielle Nachkriegsavantgarde einseitig abzulehnen, fand er zu einer individuellen Verbindung von strukturellem Denken mit spontaner Erfindung und einem in Syntax und Semantik unmittelbar fasslichen Ausdruck. Seine Musik lässt sich daher am besten als expressiver Strukturalismus beschreiben.

Unter dem Eindruck der Analyseurse von Boulez und der Bekanntschaft mit Theodor W. Adornos Serialismuskritik bei den Darmstädter Ferienkursen 1965 entstanden als theoretische Überwindung des Serialismus die Examensarbeit *Fortschritt oder Sackgasse?* (1967) und als praktische Reaktion die *Sonate informelle* für Klavier (1968). Seit *Tangens* für Violoncello, elektrische Gitarre, elektronische Orgel/Klavier und zwei analoge Synthesizer (1973) und *Chroma* für großes Orchester und Live-Elektronik (1972/74) integrierte Höller systematisch instrumentale, vokale, elektronische und computergenerierte Klänge. Durch die Beschäftigung mit Informations- und Gestalttheorie, Gregorianik und außereuropäischen Tonsystemen fand er in *Antiphon* für Streichquartett und elektronisch transformiertes Streichquartett (1977; rev. 1984) zu einem Komponieren auf der Grundlage charakteristischer Klang- und Zeitgestalten, aus denen sich nach dem Vorbild eines genetischen Codes alle Dimensionen des Werks entfalten: Rhythmik, Harmonik, Melos und Formverlauf. Höller verbindet so die serielle Idee des integralen Kunstwerks mit organischen, gestalt- und wahrnehmungspsychologischen Kriterien und den Idealen von Echtheit, Unverwechselbarkeit, Klischeefreiheit, Prägnanz, Schlüssigkeit, organischer Syntax und emotionaler Deutlichkeit.

Über räumliche Vorstellungen, künstlerische, literarische, philosophische und naturwissenschaftliche Anregungen gelangte er über *Mythos, Klanggedicht* für 13 Instrumente, Schlagzeug und elektronische Klänge (4-Kanal-Tonband) (1979/80, rev. 1989, 1995, 2003) und *Schwarze Halbinseln* für großes Orchester, vokale und elektronische Klänge (1982; rev. 1983) zur Oper *Der Meister und Margarita* nach dem gleichnamigen Roman von Michail Bulgakow (1984/89). Nachdem er 1994 durch ein Glaukom fast vollständig seiner Sehkraft beraubt wurde und das Komponieren vorübergehend aufgeben musste, entstanden nach *Tagträume, 7 Klanggedichte* für Violine, Violoncello und Klavier (1994/95) neben weiteren kleiner besetzten Kammermusik, Solo- und Ensemblewerken auch wieder groß dimensionierte Konzerte und Orchesterstücke, darunter *Aufbruch* für großes Orchester (*Dank an Bonn*) (1998/99), *Der ewige Tag* für gemischten Chor und großes Orchester (1998/2000) und *Widerspiel. Konzert* für 2 Klaviere und Orchester (1999).

Im Zuge der musikalischen Anregungen durch seine Klavier spielende Mutter und den Klavierunterricht ab 1954 bei Helmut Zernack an der Jugendmusikschule in Leverkusen begann Höller von sich aus zu komponieren. Durch Unterweisungen in Harmonielehre und Tonsatz übte er sich in den Stilen von Mozart, Beethoven und Brahms. Nach Beethovens Vorbild entstand eine Klaviersonate in c-Moll und nach dem Vorbild von Brahms ein

größerer Variationszyklus. Weitere Klaviermusik komponierte er unter dem Einfluss der Musik von Bartók, Debussy, Hindemith und Strawinsky. Bei Schulkonzerten des Landrat-Lucas-Gymnasiums in Opladen erhielt Höller mehrfach Gelegenheit, als Pianist und Komponist eigener Werke aufzutreten. Frühe Erfolge bei Musiklehrern, Publikum und Presse bestärkten ihn in der Absicht, eine musikalische Laufbahn einzuschlagen. Da er seine ersten Klavierwerke Ende der 60er Jahre allesamt vernichtete, weil sie ihm nicht mehr progressiv genug erschienen, verweisen lediglich noch einige Selbstäußerungen und Rezensionen aus den Jahren 1959 bis zum Abitur 1963 auf die Existenz eines *Capriccios* in Hindemiths neoklassizistischem Stile und einer *Klaviersonate* im Stile Bartóks, mit der er im Sommer 1963 als Komponist und Pianist die Aufnahmeprüfung an der Kölner Musikhochschule bestand. Von Anfang an nahm das Klavier in Höllers Œuvre die Stellung eines Schlüsselinstruments ein, das neben den zahlreichen Klavierwerken auch in vielen seiner Orchester-, Ensemble- und Kammermusikwerken eine exponierte Rolle spielt.

Auf Anraten der Eltern studierte Höller in Köln zunächst Schulmusik und parallel dazu Komposition. Innerhalb weniger Jahre eignete er sich dabei die ihm bisher unbekanntesten Stile und Techniken der Musik des 20. Jahrhunderts an: Zweite Wiener Schule, freie Atonalität, Dodekaphonie, serielles, informelles und stochastisches Komponieren. Als offizielles „Opus 1“ eröffnen die *Fünf Stücke* für Klavier (1964) sein Werkverzeichnis. Er betrachtet sie als das erste gültige Resultat seiner Auseinandersetzung mit der Musik von Schönberg, Berg, Webern, Zimmermann und brachte sie 1964 an der Kölner Musikhochschule eigenhändig zur Uraufführung. Den fünf Charakterstücken liegt ein und dieselbe Zwölftonreihe mit Abwandlungen in Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung zugrunde. Die Dodekaphonie wird jedoch frei gehandhabt, ohne Verbote von Tonwiederholungen oder Oktavverdoppelungen. Auffallend ist die Vorliebe für starke gestische Kontraste innerhalb und zwischen den Stücken. Einem in düsteren Akkorden gesteigerten Kondukt folgt mit dem zweiten Stück ein verträumter zweistimmiger Dialog kanonischer Elemente. Das dritte Stück birgt schroffe gestische, klangliche und dynamische Gegensätze, das vierte besteht aus getragenen Akkorden mit darüber liegenden Arabesken und die finale *Toccata* aus schnellen Repetitionen mit a-metrischen Akzentsetzungen im Geiste Strawinskys oder Bartóks.

Durch die Uraufführung von Bernd Alois Zimmermanns Hauptwerk *Die Soldaten* (1958-64) an der Kölner Oper 1965 zeigte sich Höller besonders beeindruckt. Er analysierte das Werk eingehend auf Motivik, Instrumentation, Zwölfton- und Permutationstechnik. Daneben studierte er Werke der Zweiten Wiener Schule und von Strawinsky, vor allem *Le Sacre du Printemps* (1913). Ein weiteres Schlüsselerlebnis wurde für Höller 1965 seine erste und einzige Teilnahme an den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt, wo er die Analyseseminare von Boulez über Schönberg und Strawinsky und Vorträge von Gottfried Michael König und Theodor W. Adorno über musikalische Form besuchte.

Als Reaktion auf die Darmstädter Erfahrungen komponierte er *Diaphonie (Hommage à Béla Bartók)* für zwei Klaviere (1965, rev. 1974). Das Stück entstand aus Anlass von Bartóks 20. Todestag. Es ergänzt das 10-tönige Einleitungsmotiv aus dessen *Sonate* für zwei Klaviere und Schlagzeug (1937) zu einer Zwölftonreihe und lehnt sich mit der Besetzung an diese *Sonate* an. Abgesehen von klar erkennbaren Zentraltönen hat Höllers Klavierduo jedoch stilistisch kaum etwas mit der Musik seines einstigen Vorbilds zu tun. Es besteht aus einer Reihe kurzer Abschnitte mit jeweils in Artikulation, Dynamik, Rhythmik stark ausgeprägter Feld- oder Momentcharakteristik im Sinne von Stockhausens Gruppen- oder Momentform. Prägnante Drei- und Viertonmotive erinnern eher an die impulsive Gestik der Klavierwerke von Boulez. Obwohl die Organisation der Tonhöhen und Dauern seriellen Prinzipien folgt, bewahrt die Musik durchweg einen musikantisch-musiksprachlichen Duktus.

Während Höller durch Boulez und Zimmermann mit seriellen Techniken vertraut wurde, lernte er gleichzeitig durch die Schriften Adornos zentrale Kritikpunkte an der integralisierten Anwendung der Zwölftontechnik auf alle Klangeigenschaften kennen. Die Gleichzeitigkeit

von Höllers Rezeption und Kritik des Serialismus hängt auch damit zusammen, dass die Widersprüche des Ansatzes seit Ende der 50er Jahre durch Analysen und Essays von Ligeti, Krenek, Heinz-Klaus Metzger und anderen offenkundig geworden waren und die Komponisten hierauf bereits mit konzeptionellen Modifikationen und Erweiterungen reagiert hatten. Die kompositorischen Konsequenzen, die Boulez und Stockhausen in Werken wie *Pli selon pli* (1957-62) bzw. den *Kontakten* für elektronische Klänge, Klavier und Schlagzeug (1959/60) gezogen hatten, lernte Höller nach eigener Aussage jedoch erst später kennen. Zweifellos vertraut war ihm bereits Mitte der 60er Jahre indes Zimmermanns ebenso interessierte wie kritisch-ablehnende Haltung gegenüber der Kölner elektronischen und Darmstädter seriellen Avantgarde.

Eine Summe seiner theoretischen Auseinandersetzung mit dem Serialismus zog Höller in seiner Examensarbeit *Fortschritt oder Sackgasse? – Kritische Betrachtungen zum frühen Serialismus*, mit der er 1967 an der Kölner Musikhochschule die erste Staatsprüfung für das Lehramt ablegte. Auf der Grundlage detaillierter Analysen der Prädispositionsverfahren von Stockhausens *Zeitmaßen* (1955/56) sowie der Zwölfton-, Dauern- und Intensitäten-Reihen von Boulez' *Structures Ia* (1952) und *Structures II* (1956/61) kam er zu einem kritischen Urteil über das serielle Komponieren. Den Anspruch der Vertreter dieses Ansatzes auf musikhistorische Notwendigkeit und Allgemeingültigkeit ihrer Arbeit lehnte er als anmaßend ab, ebenso das Verbot von Tonwiederholungen und Oktavverdopplungen. Seine Kritik richtete sich zum einen gegen die Willkür und Überdifferenzierung der Dynamik-, Artikulations-, Tempo-, Metrums- und Dauernreihen, die weder von den Interpreten realisiert noch von den Hörern nachvollzogen werden könnten; zum anderen gegen den Anspruch auf totale Determination sämtlicher Materialeigenschaften, da dieser letztlich zu Automatismen und zufälligen, unvorhersehbaren Resultaten führe. Dem avantgardistischen Ideal einer neuen Musik und Hörerfahrung setzte er die Freiheit des kompositorischen Geistes von starren Schemata, Regeln und Verboten entgegen. Er plädierte für eine neue Morphologie und Syntax mit nachvollziehbaren Zusammenhängen, individuellen Formen und einer Einheit von Struktur und Gestalt, Verfahren und klingendem Ergebnis. Die „Konzessionen an uralte ästhetisch Erfahrungen“ (Höller 1994 [1966], 116), wie sie Boulez und Stockhausen nach der strikt seriellen Phase zu Beginn der 1950er Jahre wieder machten, gingen ihm nicht weit genug. Die von ihm favorisierten Prinzipien Plastizität, Eindeutigkeit, Prägnanz, Kohärenz, Stringenz und formale Ausgewogenheit leiten sich von den kategorialen Voraussetzungen für das Gelingen einer jeden Kommunikation (Wiederholung, Gleichheit, Ähnlichkeit, Entsprechung, Kombination, Abwandlung und Kontrast) ab und weisen auf seine spätere Arbeit mit charakteristischen Klang- und Zeitgestalten voraus.

Statt logischer Genese und Strukturierung des Materials betonte Höller in seiner Examensarbeit den „effektiven Gehörseindruck“ des erklingenden Werks (Ebd., 115) und – im Rückgriff auf Anton Weberns Prinzip der Fasslichkeit – die Entsprechung von Musik und intellektuell-emotionaler Aufnahmefähigkeit der Hörer (Ebd., 124f.). Leiten ließ er sich dabei von Untersuchungen der Informations- und Kommunikationstheorie über die Abhängigkeit der Dichte und Komplexität einer Information vom Grad der Überraschung, Redundanz und der zur Verfügung stehenden Apperzeptionszeit. Auf der Grundlage der wahrnehmungspsychologischen Erkenntnisse von Hellmar Francks Studie *Informationspsychologie und Nachrichtentechnik* (1962) skizzierte er zukünftige Möglichkeiten der seriellen Musik, die Kernpunkte seines späteren Komponierens mit Klanggestalten vorwegnehmen: „gezieltes, funktionelles Ineinanderfügen seriell-parametrischer Organisationen zu Einzelstrukturen und Gestalten; Anordnung dieser Einzelstrukturen und Gestalten unter Wahrung der informationstheoretischen Gebote durch die Phantasie. Dass aber auch die Tongestalten auf anderem Weg als dem seriellen erzeugt werden können, braucht kaum erwähnt zu werden, denn wie Adorno prägnant sagt, sind die 'Modi der Herstellung (...) in der Kunst gleichgültig'“ (Ebd., 128). Höller zitierte hier

abschließend aus dem wirkungsmächtigen Vortrag *Vers une musique informelle*, den Adorno 1961 bei den Darmstädter Ferienkursen gehalten und in erweiterter Fassung in seinen Schriftenband *Quasi una fantasia* (1963) aufgenommen hatte.

Praktischen Niederschlag fand Höllers Serialismus-Kritik in den *Drei Fragmenten* für Streichquartett (1966) und *Herbsttag* für Mezzosopran, Flöte, Harfe, Cembalo, Celesta und Streichquartett (1966; rev. 1999), wo die Singstimme erst im letzten Viertel mit dem gleichnamigen Gedicht aus Rainer Maria Rilkes *Das Buch der Bilder* (1902) einsetzt. Durch den impressionistischen Klangreichtum beider Stücke, die improvisiert wirkenden Flöten- und Harfenkadenzen, die kleingliedrige Reihung kontrastierender Abschnitte, die freie Reihentechnik und expressive Intervallik im Stil der atonalen Werke der Zweiten Wiener Schule sah Höller in einen „postseriellen `Stil der Freiheit“ realisiert (Höller 2004, 184f.).

Ein Schlüsselwerk der Kompositionsphase nach der Lektüre von Adornos Essay *Vers une musique informelle* (1961) ist die *Sonate informelle* für Klavier (*1. Klaviersonate*) (1968), die Höller seinem Klavierlehrer Alfons Kontarsky widmete, der sie 1969 im Forum in Leverkusen zur Uraufführung brachte. Das frei atonale Stück basiert auf dem Höllers gesamtes weiteres Schaffen bestimmenden Prinzip der permanenten Durchführung und zeigt eine deutliche Nähe zur variierten Reprise- und Rondoform. Gemeinsame Substanz der drei Sätze ist das Kernintervall der großen Septime sowie der obligate Dualismus eines repetitiven und eines rhythmisch-figurativen Themas, der wiederholt auch in späteren Werken Höllers begegnet. Das Akkordmaterial und der Hauptgedanke des II. Satzes bestehen aus Sekundwechseln mit anschließender Septime, drei Tritonussprüngen und nachschlagender Septime. Durch kontrapunktische Techniken, Umstellung, Wiederholung, Spreizung, Verdichtung, Abspaltung und Verselbständigung einzelner Töne, Motive, Vor- und Nachschlagsfiguren werden hieraus ständig neue Varianten gebildet. Bereits der zweite Takt des I. Satzes ist eine Variante des ersten Takts (vgl. Notenbeispiel 1). Der III. Satz greift das Hauptthema des II. Satzes erneut variiert auf und bildet eine Art Synthese der beiden vorangegangenen antithetischen Sätze. Das Stück ist raumgreifend im Klang und streckenweise auf bis zu fünf Systemen notiert. Zugleich ist sein Duktus äußerst pianistisch: trommelnde Ton- und Akkordrepetitionen, perlende Läufe, schwungvolle Arpeggio- und Vorschlagsfiguren, plötzliche Secco-Akkorde und Cluster machen es zu einem effektvollen Konzertstück.

Während Höllers informeller Phase entstanden ferner die virtuose *Sonate* für Violoncello solo (1968/69), deren III. Satz *Obsession* mit einem Zitat aus Zimmermanns *Monologen* für zwei Klaviere (1960/64) endet, und *Topic* für großes Orchester (1967, rev. 1969/70, 2002). Höller schrieb das groß besetzte Orchesterstück direkt nach Abschluss des 1. Staatsexamens im Sommer 1967 noch unter dem Eindruck der Uraufführung von Zimmermanns Oper *Die Soldaten* (1958-64). Die neun Abschnitte des Werks sind in Charakter, Tempo und Instrumentation deutlich voneinander abgesetzt und sollen gerade in ihren extremen Kontrasten – gemäß einem Prinzip der Kybernetik – ein als Ganzes ausgewogenes System bilden. Zarte solistische und kammermusikalische Passagen wechseln mit langen Crescendi und katastrophischen Kulminationspunkten unter massivem Einsatz von Blechbläsern, Schlagwerk, hämmernden und schreienden Clustern. Die Vielfarbigkeit und Handhabung des Sinfonieorchesters (u.a. mit dreifachen Holz- und vierfachen Blechbläsern, Harfe, Celesta, Cembalo, Klavier und fünf Schlagzeugern), das der damals Dreiundzwanzigjährige souverän beherrscht, orientiert sich an Zimmermanns Vorbild. Fanfaren-Attacken der Trompeten erinnern an die *Introduzione* von dessen Opernhauptwerk und ein Walking Bass aus dem Jazz an dessen Polystilistik. Der Komponist gebärdet sich hier als „Junger Wilder“ und tut dies zugleich überaus beherrscht und planvoll mit großem Talent beim Instrumentieren und bei der Gestaltung dramatischer Spannungs- und Entspannungsverläufe. Der Werktitel stammt aus dem Englischen und bedeutet soviel wie der Gegenstand einer Diskussion. Höller

unterstreicht damit seine Vorstellung von Musik als Klangrede, wie er es später mehrfach mit dem Untertitel „Klanggedicht“ tat.

Die Uraufführung von *Topic* für großes Orchester (1967, rev. 1969/70, 2002) am 1. Dezember 1967 im großen Sendesaal des WDR Köln durch das Orchester der Kölner Musikhochschule unter Leitung seines Studienkollegen Stephen Gunzenhäuser wurde für Höllers weitere Laufbahn entscheidend. Im Publikum saßen ein Vertreter des Mainzer Schott-Verlags, der den jungen Komponisten daraufhin unter Vertrag nahm, und der damalige Redakteur für Neue Musik am WDR Otto Tomek, der zwei Jahre später weitere Aufführungen des Stücks durch das WDR-Sinfonieorchester unter Michael Gielen bei den Darmstädter Ferienkursen 1970, beim Warschauer Herbst und erneut in Köln veranlasste. Bei dieser Gelegenheit wurde auch Karlheinz Stockhausen, damals Leiter des elektronischen Studios des WDR Köln, auf Höller aufmerksam und lud ihn daraufhin ein, im elektronischen Studio die Tonbandkomposition *Horizont* (1971/72) als Auftragswerk des WDR zu realisieren.

Im Zuge der 1968er-Studentenbewegung fanden viele Komponisten in der BRD zu dezidiert politisierenden Ansätzen, indem sie unter anderem an Hanns Eislers Kampfmusiken der 1920er und 30er Jahre anzuknüpfen suchten. Höller dagegen konzentrierte sich unter dem Einfluss von Boulez` Metierverständnis von Anfang an auf musikimmanente Themen- und Fragestellungen, was er mit gattungsspezifischen Werktiteln wie Sonate, Klanggedicht, Streichquartett oder Konzert zuweilen eigens betonte. Eine der wenigen Ausnahmen in seinem Œuvre bildet *Epitaph* für Violine und Klavier (1969). Das Stück entstand als Reaktion auf die schockierende Nachricht vom Selbstmord des tschechischen Studenten Jan Palach, der sich am 16. Januar 1969 aus Protest gegen die brutale Niederschlagung des Prager Frühlings durch die Truppen des Warschauer Pakts in die CSSR auf dem Prager Wenzelsplatz selbst verbrannt hatte. Das Stück ist dreiteilig und entfaltet sich aus der chromatischen Dreitonzelle e-f-ges. Es beginnt mit einer klagenden Melodie, die nach und nach in Tempo, Tonumfang, Lage und Dynamik gesteigert wird, bis nach einer kurzen Beruhigung das Klavier plötzlich mit heftigen Clustern „con tutta forza“ und die Violine mit erregten chromatischen Läufen hervorbricht. Über lange nachklingenden Klavierakkorden setzt die Violine im letzten Abschnitt wieder mit der weit geschwungenen Anfangsmelodie ein und leitet zur Choralzeile „Ich sterbe matt vor Schmerzen“ aus dem fünfstimmigen Madrigal *Moro lasso al mio duolo* von Carlo Gesualdo (VI. Madrigalbuch 1611) (Takt 99-105) über. Das Zitat ist komplett in die Komposition integriert und sticht aus ihr kaum als Fremdkörper hervor. Höller wählte es aus Abscheu vor repressiven totalitären Ideologien und Trauer um den tschechischen Kommilitonen. Ähnliche Motive bestimmten später seine Wahl von Bulgakows Roman *Der Meister und Margarita* (1930er Jahre) als Sujet für seine gleichnamige Oper.

Auf der Suche nach neuen Klangerfahrungen beschäftigte sich Höller Anfang der 1970er Jahre mit Möglichkeiten der Einbeziehung des Zufalls. Dabei orientierte er sich jedoch nicht an John Cages Aleatorik oder der Idee variabler oder mobiler Formen. Stattdessen vermittelte ihm die Lektüre des damals viel gelesenen Buchs *Zufall und Notwendigkeit* (1970) des französischen Molekularbiologen und Nobelpreisträgers Jacques Monod die Vorstellung eines lebendigen Kunst-Gebildes, bei dem sämtliche Bestandteile wie bei einem genetischen Code sowohl in jeder einzelnen Zelle als auch in der Struktur des ganzen Organismus enthalten sind. In seiner 4-Kanal-Tonbandkomposition *Horizont. Elektronische Musik in Form eines Essays über logarithmische Gefühle* (1971/72) wollte Höller mit einem relativ eingeschränkten elementaren Ausgangsmaterial eine stilistisch einheitliche Klangwelt schaffen. Er griff dazu auf Klangmaterialien zurück, die er bereits während des Studiums bei Herbert Eimert im elektronischen Studio der Kölner Musikhochschule erstellt hatte. Auf konkrete und sprachliche Klänge verzichtete er, da diese immer mit Assoziationen verbunden bleiben, und er – wie bei seinem späteren Komponieren mit Klang- und Zeitgestalten – sein

Stück ausschließlich auf der Grundlage rein elektronisch generierter und transformierter Klänge entfalten wollte.

Analog zu Monods Erkenntnis, blinder Zufall sei der Ausgangspunkt des gesamten Gebäudes der Evolution und ein Organismus werde, obwohl zufällig entstanden, dennoch als stimmig, planvoll und notwendig empfunden, entwarf Höller ein Schema von 30 Abschnitten mit Dauern von einer halben Sekunde bis zu zwei Minuten und 29 Knotenpunkten zwischen den Ereignisfeldern, die ihm Gelegenheit geben sollten, an den Schnittstellen nach Belieben neue Wege einzuschlagen und die Abfolge der Abschnitte nachträglich durch Verknüpfungen als sinnvoll, konsequent oder notwendig zu motivieren. Der Formplan enthielt zunächst keinerlei klangliche Festlegungen, da Höller versuchen wollte, sich auf der Grundlage von räumlichen, farblichen und landschaftlichen Vorstellungen sowie ausgiebiger Experimente im Studio „eine eigene, sehr persönliche Klangwelt zu schaffen, die sich nach [seiner] Vorstellung weitgehend von gewissen klanglichen Klischees der Neuen Musik (auch der elektronischen Musik) entfernen, gleichzeitig das so lange ausgesparte Moment der ‚Klangschönheit‘ wieder in einem gewissen Maße beinhalten sollte“ (Höller 2004, 192). Um die Prozesshaftigkeit der Musik zu garantieren, entstand erst im Studio der Reihe nach ein Abschnitt nach dem anderen. Eine spezielle Planung galt indes dem zentralen 17. Abschnitt, bei dem alle bisher erklangenen Ereignisse durch ein Zufallsverfahren in neue Reihenfolgen, Dauern und Frequenzen gebracht werden und das Stück von hier ab über Umwege wieder zum Anfang zurückläuft.

Für die dreimonatige Realisation des knapp 11-minütigen Stücks im elektronischen Studio des WDR standen Höller und den damaligen Studio-Mitarbeitern Volker Müller und Peter Eötvös weitgehend dieselben Geräte zur Verfügung, die schon Stockhausen zwanzig Jahre zuvor für seine ersten elektronischen Kompositionen genutzt hatte. Auf der Basis umfangreicher Skizzen und Arbeitsprotokolle fertigte er erst anschließend eine Hör- und Realisationspartitur an. Uraufgeführt wurde *Horizont. Elektronische Musik in Form eines Essays über logarithmische Gefühle* (1971/72) im Juni 1972 im Rohbau des Römisch-Germanischen Museums Köln. Für die Ursendung schrieb Höller den Vortrag *Zufall und Notwendigkeit* (Höller 2004 [1972], 99-107). Der Titel des Stücks spielt er auf Robert Musils Unterscheidung zwischen Wirklichkeitssinn und Möglichkeitssinn und den „Essay über Gefühle“ an, den die Hauptperson Ulrich aus Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* (1925ff.) zu schreiben beabsichtigt. Zudem verweist er auf die Schnittlinie von Endlichem und Unendlichem und beschreibt damit die von Höller intendierte Verbindung von mathematischer Konstruktion mit musikalischer Expression und den Formverlauf des Stücks als „imaginären Kreis, der Geschlossenheit und Offenheit zugleich repräsentiert“ (Ebd., 99). Der scheinbar paradoxe Untertitel indes bezieht sich auf das Weber-Fechner-Gesetz der Psychophysik, demzufolge das Unterscheidungsvermögen der menschlichen Sinnesorgane jeweils nach logarithmischen Abstufungen funktioniert, die Höller der Zeitgestaltung seiner Komposition zugrunde legte.

Auf der Grundlage der Erfahrungen mit seinem ersten und einzigen rein elektronischen Stück wollte Höller seine Musik fortan aus der Verarbeitung charakteristischer Klangobjekte – wie vormals aus Motiven oder Themen – entwickeln und das herkömmliche Instrumentarium systematisch mit elektronischen Instrumenten und Klängen verbinden. Nachdem er Anfang der 1970er Jahre durch den Komponisten Thomas Kessler einen der ersten EMS-Synthesizer AKS kennen gelernt hatte und sich von Peter Eötvös ein solches Gerät aus London hatte mitbringen lassen (vgl. Höller 1999, 72), komponierte er mit *Tangens* für Cello, E-Gitarre, Klavier/E-Orgel und zwei analoge Synthesizer (1973) sein erstes Stück mit Live-Elektronik. Die 82-seitige Partitur ist die erste, bei der live-elektronische Prozesse im Detail präzise ausnotiert sind. Bereits der Werktitel benennt die intendierte Berührung der verschiedenen Klangwelten. Während E-Gitarre und E-Orgel auch selbständig ihre Klänge über Filterpedal, Leslie, Vibrator und Klangregler modifizieren, werden die Klänge von Cello

und E-Gitarre durch einen ersten Synthesizer und die von E-Orgel und Klavier durch einen zweiten mit Ring-, Filter- und Hallmodulationen transformiert. Dabei werden die instrumentalen und elektronischen Klänge so miteinander amalgamiert, dass ihre Herkunft teils vollständig verschleiert wird. Eine Grenze findet die Variabilität der Klänge lediglich in der frühen Synthesizer-Technik. Gelegentlich „psychedelisch“ anmutende Passagen erinnern an den damaligen innovativen Jazzrock des britischen Gitarristen John McLaughlin mit dem 1971 gegründeten „Mahavishnu Orchestra“ oder an die durch Stockhausen mit inspirierte Musik von Holger Czukay und der Kölner Gruppe „Can“. Den Musikern fordert das Stück hohe Reaktionsfähigkeit ab. Um unterschiedliche live-elektronische Klangumwandlungen zu erzielen, müssen die Synthesizer-Spieler während des Stücks auf dem Steckfeld ihrer Instrumente drei komplett neue Schaltungen aufbauen. Wegen der hohen spieltechnischen Anforderungen brachte die Uraufführung nicht ganz das gewünschte Ergebnis. Das Stück wurde seither nur ein einziges Mal in Basel 2002 wieder aufgeführt. Erschwerend hinzu kommt heute die Beschaffung funktionsfähiger Synthesizer des damals verwendeten Typs bzw. der immense Aufwand, sämtliche Schalt- und Steuerungsprozesse auf andere analoge oder digitale Steuermodule zu übertragen.

Mit der Integration elektronischer und instrumentaler Klänge folgt Höller ähnlichen Absichten wie Stockhausen in *Kontakte* für elektronische Klänge, Klavier und Schlagzeug (1959/60) und *Mixtur* für Orchester und Elektronik (1964). Darüber hinaus orientiert er sich in *Tangens* für Cello, E-Gitarre, Klavier, E-Orgel und zwei analoge Synthesizer (1973) an Stockhausens Ideen einer durch dominierende Charaktereigenschaften bestimmten Momentform und der Einheit von Mikro- und Makrostrukturen, wie sie Stockhausen in seinen berühmten Vorträgen ...*wie die Zeit vergeht...* (1956) und *Momentform* (1960) formuliert hatte. In Verbindung mit dem von Abraham A. Moles in *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung* (franz. 1958, dt. 1969) ermittelten Schwellenwert für das menschliche Unterscheidungsvermögen verschiedener Dauern im Verhältnis 5:6 definierte Höller für die Rhythmik seines Stücks eine Zeitwerteskala und für den Formverlauf eine Folge charakteristischer Ereignisfelder in der Dauer von einer halben Sekunde bis zu drei Minuten. Auch die Lautstärken stufte er nach einer dem Unterscheidungsvermögen des menschlichen Gehörsinns gemäßen logarithmischen Skala ab. Genauso war er bereits in *Horizont. Elektronische Musik in Form eines Essays über logarithmische Gefühle* (1971/72) verfahren, was der Untertitel ausdrücklich benennt. Statt der abstrakten Serialisierung der Parameter folgt seine Abstufung der Materialeigenschaften wissenschaftlich erwiesenen wahrnehmungspsychologischen Gesetzmäßigkeiten.

Mit *Chroma* für großes Orchester und Live-Elektronik (1972/74) setzte Höller die Kombination von instrumentalen mit elektronisch generierten und transformierten Klängen fort. Der Titel benennt die Erweiterung der Klangfarbenpalette durch Vierteltöne und die Umfärbung des gewohnten Orchesterklangs durch E-Orgel, E-Gitarre, E-Bassgitarre, elektrisch verstärkten Flügel und live-elektronische Klangumwandlungen mit Hilfe eines analogen EMS-Synthesizers, der direkt mit der E-Orgel gekoppelt ist und deren Klänge simultan transformieren kann. Das standardisierte Klangspektrum des herkömmlichen Sinfonieorchesters wird nicht von innen heraus durch neuartige Spiel- und Klangtechniken erweitert oder überwunden, sondern durch digitale Umwandlungsmöglichkeiten. Die Elektronik wird zu einem Instrument unter anderen und geht mit dem herkömmlichen Orchesterapparat unterschiedliche Beziehungen zwischen extremem Gegensatz und völliger Verschmelzung ein. So entsteht eine Klangwelt ganz eigener Art. Darüber hinaus meint der Begriff „Chroma“ die rhythmisch-formale Gestaltung von insgesamt 38 Abschnitten gemäß der von Moles nachgewiesenen „chromatischen“ Zeit-Empfindungsskala. Gewidmet ist die voluminöse Partitur (jeweils vier Holz- und Blechbläser, sechs Hörner, fünf Schlagzeuger und fünfzig Streicher, Elektromagnetische Instrumente und Synthesizer) dem Andenken Bernd

Alois Zimmermanns, dessen Freitod am 10. August 1970 Höllers Studium ein abruptes Ende bereitet hatte.

Der letzte Abschnitt des Werks basiert auf einer fortlaufenden Reihung von Elementen AABACACDDBCBBE..., die dem Schema des menschlichen DNS-Erbmaterials entspricht. Höller verbindet damit ein allgemeines ästhetisches Bekenntnis: „Die Verwendung dieses `Codes` für eine musikalische Formgebung ist als Symbol meiner (aber gewiss nicht allein meiner) Überzeugung zu verstehen, dass im Grunde alle künstlich-künstlerischen Formen – wie überhaupt alle informationellen Prozesse – bereits in der Natur vorgebildet sind, dass aus ihren Spielregeln vielleicht zu lernen wäre, woran es gerade in der Neuen Musik m.E. so häufig gebricht: eine gewisse `Technik` sich mitzuteilen, eine Anschauungsweise, wonach Töne und Klänge nicht als Elemente `struktureller` Kryptogramme, sondern als Botschaften im Dienste KOMMUNIKATIVEN Handelns zu verstehen wären“ (Höller 2004, 196).

\*

Während eines halbjährigen Stipendienaufenthalts in der Cité Internationale des Arts in Paris 1974/75 hatte Höller ein Schlüsselerlebnis. Als er den Vorplatz der Kathedrale Notre Dame überquerte, hörte er aus dem Kircheninneren gregorianische Gesänge. Ihm wurde bewusst, dass es sich hier um das Fundament der gesamten europäischen Musiktradition handelt, das auch in der Gegenwart noch zum Ausgangspunkt für eine neue Art des Komponierens genommen werden könne. Er beschäftigte sich daraufhin mit mittelalterlichen Kirchentönen und Psalmmoden, arabischem Maqām und indischem Rāga. Vor dem Hintergrund dieser modalen Tonsysteme fand er zu einem Komponieren auf der Grundlage melodischer Keimzellen, deren Proportionen, Ton- und Intervallvorrat sich durch Analogiebildungen auf sämtliche übrigen Parameter und die Großform übertragen lassen.

Höllers Konzept der Komposition mittels Klang- und Zeitgestalten vereinigt neben dem Einfluss von Gregorianik und außereuropäischen Tonsystemen mehrere gedankliche Stränge: die Einsicht in die keimhafte Anlage der gesamten späteren Pflanze im Samen wie sie Johann Wolfgang von Goethes in seinem morphologischen Schlüsseltext *Die Metamorphose der Pflanzen* (1798) formulierte, das modale Komponieren Bartóks, das Reihendenken der Zweiten Wiener Schule, insbesondere die frei gehandhabte Dodekaphonie bei Alban Berg, sowie Ergebnisse der Genforschung, Informations- und Kommunikationswissenschaft. Die theoretischen Grundlagen seines Ansatzes formulierte Höller erstmals in seinem Aufsatz *Gestaltkomposition oder Die Konstruktion des Organischen* (1981) sowie später in erweiterter Form in *Klanggestalt – Zeitgestalt* (2000). Aus dem Buch *Wendzeit* (1982) des Physikers Fritjof Capra, in welchem lineares Fortschrittsdenken kritisiert und stattdessen ein komplexes Bewusstsein und integrales Denken in Netzen, Bögen und Wertigkeiten gefordert wird, übernahm Höller zentrale Begriffe wie Ganzheitlichkeit, Organizität und lebendes System. In Gregory Batesons Monographie *Geist und Natur – Eine notwendige Korrektur* (1987) fand er weitere Bestätigungen für die wahrnehmungspsychologisch relevante Prädominanz von Gestalten, Formen und Relationen vor messbaren Eigenschaften und Quantitäten.

Hauptziel von Höllers Ansatz ist es, Struktur, Form und Gehalt so zu verbinden, dass sich weder das Ganze gegenüber den Details indifferent verhält, noch dass das Ganze unübersichtlich wird und sich der Formverlauf in einer Fülle von Details verliert. Eine ausgewogene funktionelle Beziehung zwischen Teil und Ganzem im Sinne einer Einheit in der Vielheit sieht er in der Verbindung von zwei konträren Konzeptionen: dem deduktiven Entwurf einer Großform, die anschließend mit Details gefüllt wird, und der schrittweisen induktiven Entfaltung einer Keimzelle zu großformalen Verläufen. Durch das Komponieren mit individuellen Klanggestalten sollte jedes Werk eine individuelle Physiognomie erhalten:



„So lässt sich denken, dass man, wie bei der induktiven Methode, zwar auch von einer `Zelle` ausgeht, diese aber dergestalt anlegt, dass sie den Grundplan für das Ganze bereits in sich trägt, vergleichbar einem `genetischen Code`, der ja – wie wir von der Mikrobiologie her wissen – schon alle wesentlichen artspezifischen Informationen enthält. In diesem Falle stellt sich die Entwicklung als ein kontinuierlicher Projektionsprozess einer Mikrostruktur in eine Makrostruktur dar“ (Hölller 2004 [1981], 109f.). Wie bei einem lebenden Organismus sollen alle Elemente aus einer einzigen Klang- und Zeitgestalt abgeleitet und funktionell aufeinander bezogen sein. Eine Grundgestalt von jeweils 21, 24, 25, 31, 32, 34 oder bis zu 42 Tönen wird zur Basis der gesamten musikalischen Syntax und übernimmt damit ähnlich integrative Funktionen wie vormals die Dur-Moll-Tonalität. Höllers Ziel ist es, „eine in sich zusammenhängende musikalische Sprache zu entwickeln, in der die klanglichen und raumzeitlichen Kategorien Melodik, Harmonik, Metrik, Rhythmik und Form verbunden sind“ (Hölller 2004, 200). Das Verfahren zeigt Parallelen zu Heinrich Schenkers „Ursatz“ und „Schichtenlehre“, die sich an Goethes Morphologie orientiert, sowie zu Stockhausens Formelkomposition und Rudolph Rétis Theorie der diastematischen Zellen, aus denen ein musikalisches Werk herauswächst.

Das Bindeglied zur langen Reihe von Werken, die Hölller auf der Basis individueller Klanggestalten komponierte, ist *Klaggitter* für Violoncello (elektrisch verstärkt), analogen oder digitalen Keyboard-Synthesizer (oder 2. Violoncello), Klavier und kleinen analogen Synthesizer und 4-Kanal-Tonband (oder Stereotonband) (1976/77, rev. 1984). Der Titel benennt als Grundidee die Verflechtung „natürlicher“ und elektronisch transformierter Klänge sowie die Aufhebung der Dialektik von „konsonantem“ und „dissonantem“ Klangstil bzw. symmetrischer und asymmetrischer Zeitgestaltung (vgl. Hölller 2004, 199). Statt wie in den folgenden Werken eine vieltönige, komplexe Klanggestalt übernimmt hier ein phrygischer Akkord *c-des-es-f-g* die Funktion eines Zentralklangs, der in verschiedenen Varianten das gesamte Stück durchzieht und als Ausgangsmaterial dem Tonband zugrunde liegt, das statt auf rein elektronisch generierten Klängen auf elektronisch verarbeiteten Klavier- und Celloklängen basiert.

Den Auftrag zur Komposition von *Antiphon* für Streichquartett und elektronisch transformiertes Streichquartett (4-Kanal-Tonband) (1976; rev. 1984) erhielt Hölller durch Vinko Globokar, dem damaligen Leiter des Departement Voix et Instrumentale am Pariser IRCAM, der zuvor mit Nicholas Snowman eine Aufführung von *Tangens* für Cello, elektrische Gitarre, elektronische Orgel/Klavier und zwei analoge Synthesizer (1973) im Europazentrum Bonn gehört hatte. Das Streichquartett setzt die Verschmelzung von instrumentalem und elektronischem Klang fort, verzichtet aber wegen der aufführungspraktischen Schwierigkeiten und schlechten Erfahrungen mit *Tangens* auf Live-Elektronik. Stattdessen wird – wie in den Folgewerken – ein vorproduziertes 4-Kanal-Tonband verwendet. Es ist Höllers erstes Werk, das auf einer Klanggestalt basiert. Als Ausgangspunkt dient eine 42-tönige Klanggestalt um den Zentralton d mit unterschiedlich häufig auftretenden Nebentönen, charakteristischen Intervallkonstellationen, harmonikalen Gliederungen und Phrasen (vgl. Notenbeispiel 2). Durch Transposition der Tonhöhen- und Intervallproportionen in Dauernwerte wird aus dieser Klanggestalt eine Zeitgestalt abgeleitet, welche sämtliche rhythmischen, metrischen und formalen Strukturen des Stücks bestimmt, die mit Hilfe von Markierungen auf schmalen Zeitleisten in die Partitur übertragen werden. Nach diesen Dispositionen bestand die eigentliche kompositorische Arbeit für Hölller darin, die Bestandteile der Klang- und Zeitgestalt ähnlich der motivisch-thematischen Arbeit kompositorisch zu verarbeiten, wofür er den von der Zweiten Wiener Schule geprägten Begriff der permanenten Durchführung adaptierte. Als Ganzes oder in ihren Segmenten wird die Klang- und Zeitgestalt umgruppiert, abgespalten, wiederholt, chromatisch oder mikrotonal modifiziert, harmonisch überlagert, rhythmisch und intervallisch gedehnt, gespreizt oder

gestaucht. Auf diese Weise werden sämtliche Eigenschaften und Strukturen des Stücks aus ein und derselben Grundgestalt abgeleitet.

Zu Beginn des letzten Drittels des Streichquartetts erscheint die Klanggestalt im Doppeloktav-Unisono von 1. Violine und Cello als dorische Psalmodie („Choral imaginé“) (Seite 38). Höller wollte damit das für die Entwicklung seines Kompositionsverfahrens initiale Erlebnis mit den gregorianischen Gesängen in Notre Dame de Paris erinnern (vgl. ebenfalls Notenbeispiel 2). Über Abwandlungen im Stile eines Organum quadruplum Perotins (S. 39ff.), einem Hauptvertreter der frühen Mehrstimmigkeit der Notre-Dame-Epoche um 1200, und einer streng kanonischen vierstimmigen Motette im Stile Orlando di Lassos führt das Stück anschließend wieder in seine anfängliche Stilistik zurück. Das Quartett entstand im Auftrag des Pariser IRCAM und wurde im März 1977 anlässlich der Feierlichkeiten zur Eröffnung des Centre Pompidou im Conservatoire National in Paris vom Basler Streichquartett uraufführt. Im Verhältnis zu den extremen Kontrasten und der stilistischen Offenheit der früheren Werke *Topic*, *Tangens* und *Chroma* wirkt es eher klassizistisch beruhigt.

Auf Initiative von Nicholas Snowman, dem künstlerischen Leiter des Pariser IRCAM (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique) erhielt Höller von Juli bis September 1978 die Einladung zu einem ersten Arbeitsaufenthalt am Institut, um im dort bereits komplett digitalisierten Tonstudio *Arcus* für 17 Instrumentalisten und elektronisch transformierte Instrumente (4-Kanal-Tonband) (1978) zu realisieren. Dazu ließ er 41 ausnotierte Instrumentalsektionen vom Ensemble InterContemporain aufnehmen und über einen Analog-Digital-Converter in den Computer einspeisen, wo sie mit Hilfe des Studioteknikers Stanley Haynes und des Computerprogramms „Music 5“ unter Ausschöpfen des gesamten Spektrums von leicht modifizierten Instrumentalklängen bis zu deren völliger Unkenntlichkeit bearbeitet wurden (vgl. Haynes 2004 [1984], 45). Gesteuert wurden die Transformationen durch einen Code, den Höller aus der bogenförmig geschlossenen 42-tönigen Klanggestalt um den Zentralton d – die dem Stück den Namen gab – ableitete (vgl. Notenbeispiel 2). Bogenförmig entsprechen sich auch die Klangfarbenmelodie des Live-Ensembles zu Beginn des Stück und gegen Ende die kontinuierlichen Klangfarbenübergänge der transformierten Instrumentalklänge auf Tonband zwischen Flöte, Klarinette, Horn, Fagott, Oboe, Violine und virtuellem Akkordeon (S. 74f.). Aus der starken Chromatik der Klanggestalt resultierte die für das Stück typische Cluster-Harmonik. Die Uraufführung mit dem Ensemble InterContemporain unter Leitung von Peter Eötvös fand zur Eröffnung des „Espace de Projection“ am IRCAM statt. Durch weitere Aufführungen bei den Donaueschinger Musiktagen, der Biennale Venedig, in Avignon, London und New York wurde Höller international bekannt. Während der Arbeit am IRCAM kam er auch näher mit Boulez in Kontakt, der sich in den folgenden Jahren als Dirigent und Organisator für seine Musik einsetzte.

Um die gewöhnlichen Beschränkungen des traditionellen Instrumentariums in Spieltechnik, Tempo, Klangfarbe und Ambitus zu überschreiten sowie Mikrintervalle und feine Schwebungen präzise intonieren zu können, erweiterte Höller in seinen anschließenden Orchesterwerken die konventionell symphonische Besetzung um digitale Klangtransformationen auf Tonband. Im Gegensatz zu den live-elektronischen Werken Luigi Nonos aus den 1980er Jahren spielte für ihn die Bewegung von Klängen im Raum dabei nur eine untergeordnete Rolle: „Für mich stehen nach wie vor Tonhöhe, Dauer, Klangfarbe an erster Stelle und die räumlichen Dimensionen an zweiter Stelle“ (Höller 1999, 85). Die Entstehung von *Umbra* für großes Orchester und 4-Kanal-Tonband (1979/80, rev. 1983) verdankt sich Leonardo da Vincis Lehre von den Färbungen der Schatten durch den Gegenstand, der sie wirft. Höller sah hierin eine Metapher für enge Wechselwirkung von instrumentalem und elektronischem Medium (vgl. Höller 2004, 208). Die suggestiven

Klanglandschaften des Stücks geben ein Beispiel der emotionalen, assoziativen, imaginativen, magischen, im weitesten Sinn semantischen oder mimentischen Qualitäten seiner Musik.

*Résonance* für kleines Orchester und Computerklänge (4-Kanal-Tonband) (1981) entstand auf Einladung von Boulez erneut am IRCAM. Höller thematisierte hier das Verhältnis von sichtbar produzierten Instrumentalklängen und unsichtbar über Lautsprecher zugespielten elektronischen Klängen, die entweder miteinander verschmelzen, nahtlos ineinander übergehen, hoquetusartig gegeneinander versetzt sind, sich interpolieren oder Resonanz- und Echoeffekte bilden. Im Unterschied zu den vorangegangenen Werken wurden die Tonbandklänge hier nicht aus herkömmlichen Instrumentalklängen abgeleitet, sondern erstmals ausschließlich mit dem Computer generiert. Durch eine Frühform des Samplings wurden Hybridklänge und nahtlose Übergänge z.B. von einem „Quasi-Flötenklang zu einem Quasi-Oboenklang“ geschaffen (Höller 1999, 77). Boulez dirigierte das Stück mehrmals auf einer USA-Tournee des Ensemble InterContemporain. Aus Dank widmete ihm Höller die *Improvisation sur le nome de Pierre Boulez* für 16 Instrumente (1984), das anlässlich der Feierlichkeiten zu dessen 60. Geburtstag am 31. März in Baden-Baden uraufgeführt wurde. Die Tonhöhenorganisation dieses Stücks basiert auf zwei Viertongruppen, die aus den deutschen und französischen Notenbuchstaben des Namens des Jubilars abgeleitet und zu einer Zwölftonreihe ergänzt sind. Titel, Besetzung und Klanglichkeit der Hommage spielt auf die drei *Improvisations sur Mallarmé* aus Boulez' *Pli selon pli, portrait de Mallarmé* für Sopran und Orchester (1957-62; rev. 1983, 1989/90, 1999ff.) an. Zugleich huldigt der schnelle Wechsel von tänzerischen, kantablen und motorischen Abschnitten Boulez' *Douze Notations* (1945) und deren umgearbeiteter Fassung *Notations I-IV* für Orchester (1978/80), die 1980 in Paris uraufgeführt worden waren: „Diese nur wenige Minuten dauernde 'Improvisation' ist einer der wenigen, vielleicht einer der gelungensten Presto-Sätze der Neuen Musik“ (Spangemacher 2000, 11).

Höllers Werke der 1980er Jahre basieren allesamt auf der Verbindung von Gestaltkomposition mit elektronisch erweiterten Klangspektren. Wiederholt ließ er sich dabei von außermusikalischen Vorstellungen aus Literatur, Bildender Kunst und Philosophie leiten, wodurch der musiksprachliche Charakter seiner Werke neben der syntaktisch-strukturellen auch eine mehr oder minder ausgeprägte semantische Dimension erhält. Imaginäre Szenarien und suggestive Klanglichkeiten von großer Affekt- und Bildmächtigkeit zeigen Höller auf dem Weg zur Oper *Der Meister und Margarita* (1984/89), die den episch-dramatischen Duktus seiner Musik durch Text, Szene und Bühnenhandlung konkretisiert. Noch zwanzig Jahre später bekannte Höller: „Es wird Zeit, dass in der Gegenwartsmusik wieder 'Geschichten' erzählt werden, Geschichten in Tönen, anstatt dass immer wieder über die (sattsam bekannte) 'Geschichtlichkeit des Materials' tönend räsoniert wird“ (Höller 2004 [2000a], 131).

Ende der 1970er Jahre begann Höller sich mit Phänomenen des Mythos zu beschäftigen. Er studierte Richard Wagners Musikdramen, die psychoanalytischen Schriften Carl Gustav Jungs, Max Horkheimer/Theodor W. Adornos *Dialektik der Aufklärung* (1947) und den von Karl Heinz Bohrer herausgegebenen Band *Mythos und Moderne* (1983). Entscheidend wurde für ihn die Einsicht, dass Kunst sowohl Kritik als auch Rettung des Mythos ist und jeder Mythos bereits den Kern von Aufklärung in sich trägt, während verabsolutierte Aufklärung in Mythos umschlagen kann. Horkheimer/Adornos Deutung der Homerischen *Odyssee* als Urgeschichte des bürgerlichen Subjekts führte ihn zur Einsicht in die mimetische Kraft von Musik und zum Eingedenken der Natur im Subjekt. *Mythos, Klanggedicht* für 13 Instrumente, Schlagzeug und elektronische Klänge (4-Kanal-Tonband) (1979/80, rev. 1989, 1995, 2003) ist sein weltweit am meisten gespieltes und von ihm am häufigsten überarbeitetes Werk. Der Titel zielt auf keine bestimmte mythologische Überlieferung, sondern meint die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs allgemein als Rede oder Erzählung. Höllers Intention war es, eine

Geschichte „in“ Tönen zu erzählen, statt im Sinne programm-musikalischer Konzepte „mit“ Tönen.

Der Untertitel *Klanggedicht* präzisiert den Doppelcharakter seiner Musik als rational konstruiertem Gebilde von großem Klangreichtum und direktem, spontan-impulsivem Ausdruck. Er benennt die intendierte Analogie zwischen gesprochener Sprache und Musik mit einer inneren Metrik, bei der jeder Takt einer Verszeile entspricht, mehrere Takte einer Strophe, mehrere Strophen einem Gedicht und mehrere Gedichte (in diesem Fall zwölf) einem Zyklus bzw. dem ganzen Werk. Darüber hinaus stellt der Untertitel das Stück in die lange Tradition romantischer Versuche zur Versöhnung von Form und Gehalt von Robert Schumann bis Gustav Mahler und Richard Strauss. Als autonomes Spiel „gedichteter Klänge“ ist Höllers Stück absolute und rein auf der Grundlage innermusikalischer Gesetzmäßigkeiten und Strukturen komponierte Musik. Als „klingendes Gedicht“ wurde seine Genese von außermusikalischen Vorstellung geprägt und zielt es durchaus auf die suggestive Vermittlung außermusikalischer Konnotationen und Assoziationen.

*Mythos, Klanggedicht* für 13 Instrumente, Schlagzeug und elektronische Klänge (4-Kanal-Tonband) (1979/80, rev. 1989, 1995, 2003) wurde wegweisend für Höllers Schaffen der 80er Jahre. Höller wollte hier erstmals bestimmte archetypische Erfahrungen und Urerlebnisse anhand profilierter Gestaltcharaktere musikalisch gestalten: „Dem Werk liegen teilweise vertraute poetische Bilder und Ausdruckscharaktere zugrunde, wie z.B.: Von Wind, Wasser und der Nymphe Syrinx, Hornruf und Echo, bedrohliche Gesten, in eine Art Marche Funèbre mündend, Silberfarbenes Nocturne, Dionysischer Rundtanz, Nachtschwarzer Hymnus usw.“ (Höller 2004, 205). Die elementaren musiksprachlichen Gesten und instrumentatorischen Topoi stammen aus der symphonischen Tradition von Beethoven über Chopin und Wagner bis Mahler und der Zweiten Wiener Schule und berühren allesamt magisch-affektive Reaktionsformen des Musikhörens: tiefes Grollen, dumpfes Pochen, dunkles Dröhnen, eindringliches Unisono, weites Verhallen, hartes Schlagen, wildes Trommeln, helles Trillern, metallisches Sirren, erregtes Repetieren, ekstatisches Pulsieren, machtvolle Fanfaren, heftiges Fauchen, zartes Perlen, glitzerndes Figurieren, säuselndes Flöten, müdes Schleppen, mattes Glissandieren. Höllers Anliegen ist es, dieses teilweise aus anderen musikalischen Kontexten bekannte Material, originell und individuell zu gestalten. Während manche der Neo-Archaismen an Strawinskys *Le Sacre du Printemps* (1913) gemahnen, sollen in Abschnitt 10b Tonbandzuspielungen „im Stile Richard Wagners [...] wie von einem Fernorchester gespielt aus den Lautsprechern ertönen“. Diese offenkundige Anspielung auf Wagners Mythenverständnis, die nur für dieses Werk charakteristisch ist, trug Höller zuweilen den Ruf eines Neo-Romantikers ein.

Auch in den folgenden stilistisch relativ einheitlichen Werken für Orchester und Tonband verwendete Höller klangliche Archetypen und suchte Analogien zu außermusikalischen Vorstellungen, Bildern, Räumen, Bewegungen, Ballettfiguren, Schatten, Flammen, Feuerwerken, Wasser, Landschaften, Literatur, Lyrik und Mythen. Seine Musik öffnet dadurch einen weiten Assoziations- und Rezeptionsrahmen. Dieselbe 34-tönige Klanggestalt wie in *Mythos* verwendet er auch in vier weiteren Werken. Die Melodie enthält alle zwölf chromatischen Töne, beginnt und schließt auf es<sup>1</sup>, entfernt sich bis zum tenor c<sup>2</sup> und zum Spitzenton d<sup>2</sup> und gliedert sich in zwei gleich große 17-tönige Hälften mit Phrasen von je 2+4+6+5 bzw. 7+10 Takten (vgl. Notenbeispiel 2). Aus dem Tonmaterial dieser einzelnen Segmente werden jeweils 2-, 4-, 6-, 5-, 7- und 10-tönige Akkorde gebildet. Die zehn chromatischen Schritte, vier offenen und vier verdeckten Tritonus-Intervalle sowie fünf offenen und verdeckten verminderten Dreiklänge der Klanggestalt führen demzufolge zu dichten, chromatisch gefärbten Akkordkomplexen jenseits von tonalen Gebilden oder Clustern.

*Pas de trois* für Viola, Violoncello und Kontrabass (1982; rev. 2003) ist eine Art imaginäres Ballett und damit eine Konkretion von Höllers Auffassung, alle Musik entspringe letztlich aus

dem Tanz und dem Gesang. Das Stück basiert auf einer variierten Rondoform mit Ritornellen und Couplets aus unmittelbar nachvollziehbaren Affekt-, Bewegungs- und Farbelementen. Schon Zimmermann hatte seine *Kontraste* (1953) und *Perspektiven* (1955/56) im Untertitel „Musik zu einem imaginären Ballett“ genannt und den II. und IV. Satz von *Présence, Ballet blanc en cinq scènes* für Violine, Violoncello und Klavier (1961) als *Pas de deux* bezeichnet. Höllers Duo *Pas de deux* für Violoncello und Klavier (1993) entstand aus Anlass des 50jährigen Bühnenjubiläums des Cellisten Siegfried Palm, dem insbesondere die Pizzikato-Passage zu Beginn auf den Leib geschrieben ist. Mit unterschiedlichen Rhythmen, Bewegungen, Gesten und sich vorübergehend etablierenden Ostinati ist das Stück als „abstraktes Ballettstück“ konzipiert, auch wenn es auf bestimmte Tanzcharaktere verzichtet.

*Traumspiel, Klanggedicht* in fünf Teilen nach dem gleichnamigen Schauspiel von August Strindberg für Sopran, großes Orchester und elektronische Klänge (8-Kanal-Tonband und Live-Elektronik) (1983) schildert mit traumhaft schwebenden Klängen sowie massiven Blechbläserakkorden und gehetzten Läufen, wie die Tochter der hinduistischen Gottheit Indra vom Himmel auf die Erde hinabsteigt und dort die Taten und Klagen der Menschen in Wind und Meereswogen vernimmt. Höller wählte den Text in der Anfangszeit der „Grünen“-Bewegung, um auf die ökologische Katastrophe aufmerksam zu machen. Zu Beginn heißt es über die Erde: „Es ist schön dort, grüne Wälder, blaue Wasser, weiße Berge, gelbe Felder. – Ja, es ist schön, wie alles, was Brahma schuf, und doch war es dort einmal schöner, im Anbeginn der Zeit, dann geschah etwas, eine Veränderung der Bahn, ein Aufruhr, geheime Verbrechen.“

*Schwarze Halbinseln* für großes Orchester, vokale und elektronische Klänge (4-Kanal-Tonband) (1982; rev. 1983) orientiert sich an den sprachrhythmischen Strukturen, Ausdrucksgebärden und poetischen Bildern des Gedichts *Die Nacht* (1911) des expressionistischen Lyrikers Georg Heym (vgl. Höller 2004, 212). Wie viele von Höllers Stücken dieser Jahre beginnt und schließt es bogenförmig mit einem clusterartigen Orgelpunkt von Elektronik und tiefen Streichern. Darüber liegen zu Anfang das von einer Frauenstimme geflüsterte und durch Vocoder-Modulation bis zur Unverständlichkeit abgewandelte Gedicht sowie sphärische Frauenchöre und irrealer Glockenklänge wie von fernen Inseln. Das Lautmaterial des Texts wird vollständig zu einem „Klanggedicht“ musikalisiert, wie der Untertitel anderer Werke Höllers dieser Jahre lautet. Erst gegen Schluss ist der Text unverändert vom Tonband zu hören (Ziffer 50f.). Wie alle Werke seit *Antiphon* für Streichquartett und elektronisch transformiertes Streichquartett (4-Kanal-Tonband) (1976; rev. 1984) basieren die harmonischen, rhythmischen und großformalen Strukturen dieser Stücke auf einer Klanggestalt.

In seinem *I. Klavierkonzert* in zwei Sätzen (1983/84) verzichtete Höller nach zehn Jahren zum ersten Mal auf die Einbeziehung elektronischer Klangsynthese und -transformation. Die strikte Synchronisation des Soloparts mit einem gleichlaufenden Tonband hätte seinen Vorstellungen von einem improvisatorischen Werkcharakter und größtmöglichen pianistischen Freiheiten und Differenzierungen in Anschlag und Agogik widersprochen. Für die Solokadenzen zu Anfang und Ende des Stücks griff er auf eine Skizze für zwei Klaviere über einen siebentönigen spiegelsymmetrischen Akkord mit dem Arbeitstitel „Träume und Ekstasen“ zurück, die er noch während des Studium bei Zimmermann begonnen und zu ca. 2/3 beendet, mit dessen Freitod 1970 aber abgebrochen hatte (vgl. Reininghaus 2004, 17). Ein Kompositionsauftrag der BBC London gab den Anstoß zur endgültigen Aus- und Umarbeitung der bereits vorliegenden Skizze als Klavierkonzert, für das er den Preis des Internationalen Komponisten-Forums der UNESCO erhielt.

Auch in *Magische Klanggestalt* für großes Orchester (1985) kommt Höller ohne Elektronik aus. Als er auf der Fahrt nach Rom in Florenz eine Ausstellung mit Leonardo da Vincis Zeichnungen *I Cavalli* besucht, fallen ihm Parallelen zwischen seinem Verfahren der Gestaltkomposition und Leonardos Zeichnungen auf, bei denen die lebendige, impulsive,

kraftvolle und naturalistisch genaue Darstellung von Pferden mit einer Vielzahl geometrischer Linien durchkreuzt ist, welche deren Körperproportionen exakt vermessen: „ein lebendiger Organismus, auf seine geometrisch-mathematischen Verhältnisse zurückgeführt“ (vgl. Höller 2004, 218). Der Titel des Stücks benennt das Komponieren auf der Basis einer 31-tönigen Klanggestalt und beschwört zugleich die archaischen und zeremoniellen Qualitäten bestimmter Klangwendungen, wie sie Höller seit *Mythos, Klanggedicht* für 13 Instrumente, Schlagzeug und elektronische Klänge (4-Kanal-Tonband) (1979/80, rev. 1989, 1995, 2003) verwendete: weit geschwungene Kantilenen, Pendelbewegungen, marschartige Rhythmen, repetitive Elemente und Ostinati (die arpeggierte Auftaktfigur des Klaviers kommt im ersten Teil insgesamt 24 mal vor). Am Ende huldigt Höller dem „Klangmystiker“ Claude Debussy und dem Zeitstrategen Igor Strawinsky mit Zitaten aus dem Ballett *Jeux, poème dansé* (1912/13) bzw. der *Sinfonie in drei Sätzen* (1945). Dabei legt er Wert darauf, dass derartige „Klangsymbole“ eine – im Gegensatz zu seinem Lehrer Zimmermann – „durchaus andere, nämlich die spezifische Werkidee verdeutlichende Funktion“ haben (Höller 2004 [2000], 119).

\*

Ende der 1970er Jahre plante Höller ein Oratorium *Die Gesichter der Macht* auf Texte von Elias Canetti und Hannah Arendt, das er jedoch zugunsten eines Opernvorhabens aufgab. Auf der Suche nach einem geeigneten Stoff und Text stieß er schließlich auf den autobiographisch geprägten Roman *Der Meister und Margarita* (1930er Jahre, russ. EV 1966) des 1940 verstorbenen russischen Dichters Michail Bulgakow. Der Text handelt von einem Schriftsteller (Der Meister) im stalinistischen Moskau der 1930er Jahre, der einen Roman über Pontius Pilatus und die Frage des Zusammenhangs von Macht und Schuld geschrieben hat, wodurch er mit dem kommunistischen Funktionärsstab in Konflikt gerät und durch Abschiebung in eine psychiatrische Anstalt mundtot gemacht wird. Für seine Befreiung und die Rettung seines Werks kämpft seine Geliebte (Margarita), die dazu einen Pakt mit dem Satan (Voland) schließt, der sich soeben auf einer Inspektionsreise durch die russische Metropole befindet und mit seiner Zirkustruppe die Habgier, Korruption und Eitelkeit satirisch bloßstellt.

Von der „ungewöhnlichen theatralischen Farbigkeit und `surrealen` Vielschichtigkeit“ des Künstlerromans fühlte sich Höller angezogen (Höller 2004, 221). Die Hauptfigur forderte ihn zur Identifikation heraus und in den Schilderungen staatlicher Repression gegen Intellektuelle erkannte er eine überzeitlich gültige Thematik. Einer musiktheatralischen Adaption kam der Roman insofern besonders entgegen, als er vorwiegend aus direkter Rede besteht, die sich verhältnismäßig leicht einzelnen Protagonisten zuordnen ließ. Schwieriger war es, die mehrdimensionalen Zeitebenen und Erzählstränge zu einer schlüssigen Konzeption umzuformen, ohne Bulgakows Text auf eine eindimensionale lineare Handlung zu verkürzen. Durch zahlreiche Streichungen, Texteingriffe und Szeneneinteilungen formte Höller aus der deutschen Übersetzung des Romans von Thomas Reschke (1968) das Libretto seiner gleichnamigen Literaturoper. Während seines einjährigen Stipendiumaufenthalts in der Villa Massimo in Rom 1984/85 – noch vor dem Aufkommen von Perestroika und Glasnost in der UdSSR – begann er mit der Komposition.

Musikalisch setzt das Bühnenwerk Höllers große Ensemble- und Orchesterwerke vom Anfang der 80er Jahre fort. Es macht ausgiebigen Gebrauch von elektronischen Klangmöglichkeiten und basiert – wie frühere Stücke – auf derselben Klanggestalt, deren charakteristische Ableitungen einzelnen Hauptfiguren leitmotivisch zugeordnet werden. Die Behandlung der Singstimmen ist überwiegend rezitativisch und charakterisiert die Bühnenpersonen durch verschiedene Redeweisen und unterschiedliches Redetempo. Inhaltliche Parallelen zum Stoffkomplex von Doctor Faustus (Der Meister), Mephistopheles

(Volland) und der Gretchen-Tragödie (Margarita) werden konkretisiert durch Zitate aus Hector Berlioz' *La Damnation de Faust* (1845/46) (II, Zif. 111) und den Anfang der *Symphonia* aus Ferruccio Busonis Oper *Doktor Faustus* (1922-25) (II, Zif. 104). Zugleich sind die Personen mehrdeutig. Margarita trägt zugleich faustische Züge, da sie es ist, die den Satanspakt eingeht. Und der Meister, der sein eigenes Manuskript verbrennt, ähnelt der Kindsmörderin Gretchen (vgl. Rode-Breymann 2004 [1992], 31f.).

Eine der musikalisch, szenisch und bildlich eindrücklichsten Szenen ist *Der große Satansball* (II. Akt, 3. Szene). Bulgakows Konzept der Vermischung verschiedener Stil-, Zeit- und Erzählebenen gibt hier den Anlass zur Einbeziehung von Filmprojektionen und Balletteinlagen sowie zu einer Neufassung der klassischen Walpurgisnacht in einer Reihe von Stilvariationen. Wie bei einem wilden Hexensabbat klingen verschiedene Musikstile durcheinander: stilisierte Jazz-, Rock-, Marsch-, Varieté- und Kaffeehaus-Musik, elektronische Klänge, mittelalterliche Tänze, Stadtpfeifer-Musik, eine von Blockflöten gespielte Renaissance-Galliarde, barocke Intradon und Horn Pipes, afrikanisches Trommeln sowie Zitate aus Modest Mussorgskijs *Boris Godunow* (1874) (II, Zif. 50), Mick Jagers *Sympathy for the Devil* aus dem Rolling Stones-Album *Beggars Banquet* (1968) sowie Selbstzitate aus Höllers *Chroma* für großes Orchester und Live-Elektronik (1972/74) (II, Zif. 45 und 47 bzw. dort Takte 281ff.). Mit der postmodernen Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen und der Vielstimmigkeit der collagierten Musikstile vom gregorianischen Choral zur Rockmusik setzt Höller Zimmermanns Polystilismus fort (Resch 2003, 225).

Uraufgeführt wurde *Der Meister und Margarita* (1984/89) am 20. Mai 1989 an der Pariser Oper Palais Garnier in der Inszenierung von Hans Neuenfels und der Leitung von Lothar Zagrosek. Trotz bühnentechnischer Schwierigkeiten und deswegen nötiger Wiederholungen und Pausen stieß die Oper beim Publikum und der internationalen Presse auf große Resonanz. Höller erhielt den Preis des Verbands der französischen Theater- und Musikkritiker sowie den Rolf-Liebermann-Preis für Opernkomponisten. Die deutsche Erstaufführung (bisher erst die zweite Produktion überhaupt) erfolgte am 1. November 1991 an der Kölner Oper erneut unter Leitung von Lothar Zagrosek in der Regie von Friedrich Meyer-Oertel mit Bühnenbildern von Gottfried Pilz. Drei Szenen und ein Zwischenspiel der Oper fasste Höller zur sinfonischen Suite *Margaritas Traum. Szenen aus der Oper „Der Meister und Margarita“ nach Michail Bulgakow* für Sopran, großes Orchester und 4-Kanal-Tonband (1991) zusammen. Es sind aus dem II. Akt die Szenen *In der Wohnung Margaritas*, *Der Flug Margaritas*, *Der große Satansball* und *Margaritas Schluss-Monolog*.

Die zweite Hälfte der 1980er Jahre stand für Höller ganz im Zeichen der Arbeit an der Oper *Der Meister und Margarita* (1984-89), so dass nur wenige andere Werke entstanden. Die 2. *Sonate* für Klavier (*Hommage à Franz Liszt*) (1986) basiert auf einer achttönigen bitonalen Konstellation der *Feux follets* aus Franz Liszts *Etudes d'exécution transcendante* (1851), die Höller als Klanggestalt adaptierte und in korrespondierende Tondauern und acht unterschiedliche Formabschnitte übersetzte. Neben achttönigen Figuren und Akkorden griff er aus Liszts Etüde auch einzelne chromatische Skalen, 32stel-Figuren, markante Rhythmus- und Tritonus-Motive sowie die frühimpressionistisch „irrlüchternde“ Klanglichkeit auf.

Durch seine häufigen Aufenthalte in Paris assimilierte Höller Elemente der französischen Musik vom Impressionismus bis Boulez. Zum 200. Jahrestag der französischen Revolution von 1789 komponierte er *Fanal* für Trompete und kleines Orchester (1989; rev. 1996/97). Gleich zu Anfang intoniert die Solotrompete mit einer Fanfare auf dem Zentralton es die heroische Tonart von Beethovens 3. *Symphonie* Es-Dur (*Eroica*) op. 55, die ursprünglich Napoleon Bonaparte hätte gewidmet werden sollen. Ansonsten zeigt das Stück – das erst mit zweijähriger Verspätung am 17. Juni 1991 im Pariser Auditorium des Halles uraufgeführt wurde – keine politischen Implikationen. Stattdessen folgt es konzertierenden Prinzipien mit Dialogen zwischen Solo- und einzelnen Tutti-Instrumenten, gegeneinander versetzten

Ostinati und „ausgebrannten“ Luft- und Bläsergeräuschen am Schluss. Mit der Bedeutung des Titels „Feuerzeichen“ und den Flammen-analogen Gesten und „Mannheimer Raketen“ korrespondiert es mit dem späteren *Feuerwerk* für 16 Instrumentalisten (2004).

In der Nachfolge von Karlheinz Stockhausen wurde York Höller 1990 Leiter des elektronischen Studios des WDR Köln. Mit Hilfe des musikalisch-technischen Assistenten Paulo Chagas und des Toningenieurs Volker Müller wurde unter seiner Leitung das bisher noch überwiegend analoge Studio mit der damals neuesten Macintosh-Technologie konsequent auf Digitaltechnik umgestellt. Über die User Group des IRCAM wurden weitere Programme und Programm-Aktualisierungen bezogen, vor allem MAX und CHANT. Höllers Anliegen war es, Komponisten einen Zugang zur elektronischen Musik zu öffnen, die bislang noch nicht oder kaum mit diesem Medium gearbeitet hatten. Zum 1. Januar 2000 gab Höller die Leitung auf, da er einen erneut bevorstehenden Umzug des Studios wegen seines Augenleidens nicht hätte bewältigen können und seit 1993 zusätzlich in Berlin und seit 1995 in Köln als Professor für Komposition beansprucht war.

Mit Hilfe der im Kölner Studio eingeführten Midi-Technik komponierte Höller während der 90er Jahre weitere Orchesterwerke, bei denen er sich unverändert seiner Technik von Klang- und Zeitgestalten bediente. Die Werke bieten ein relativ einheitliches Erscheinungsbild und zeigen eine verstärkte Tendenz zu motivisch-thematischen Ausformungen des Tonvorrats unter Einbeziehung traditionell musiksprachlicher Ausdruckscharaktere: Läufe, Repetitionen, Orgelpunkte, Cluster, Unisoni, Tanzidiome und affektiv konnotierte Instrumentationstypen. Höller bekannte sich zur Auffassung von Musik als subjektivem Ausdruck und – in Gegenbewegung zu Max Webers modernistischer „Entzauberung der Welt“ – zu einem „Zeitalter der 2. Aufklärung“, das die einseitig rationalistisch verstandene Moderne durch eine integrativ verstandene Postmoderne kritisch überwindet: „Denn ich will und habe immer gewollt, dass meine Werke aus sich selbst heraus sprechen und überzeugen und nicht als klingende Kommentare zu ihren verbalen Erläuterungen verstanden werden“ (Höller 2004, 227).

*Aura* für großes Orchester [inkl. Synthesizer Yamaha SY 77 oder SY 99] (1992; rev. 1996) verdankt seinen Titel sowohl der Fülle des auratisch besetzten Klangmaterials als auch dem griechischen Mythos der Luftnymphe Aura, die, von Dionysos verführt, Zwillinge gebiert, wahnsinnig wird, eines der Kinder tötet und auffrisst, sich in einen Fluss stürzt und von Zeus in eine Quelle verwandelt wird. Höller stieß auf den Stoff in den Schriften von Ernst Bloch, durch dessen Idee des Zusammenfalls von Ausdruck und Konstruktion er sich in seiner Konzeption der Gestaltkomposition bestärkt sah. Zugleich ließ ihn die im Mythos beschriebene Metamorphose erneut an Goethes morphologischen Ansatz anknüpfen. Die griechische Bedeutung des Titels (aura = Hauch) schlägt sich zuweilen nieder in sordinierten Streicherklängen, Flageolets, Tremmoli und Strichen auf dem Steg. Ähnlich György Ligetis Klangfarbenkompositionen der frühen 1960er Jahre werden verschiedene Ostinato- und Repetitionselemente so übereinander geschichtet, dass in sich bewegte, nach außen jedoch insgesamt statische Klangflächen entstehen, vor deren Hintergrund einzelne Kantilenen solistisch hervortreten (vgl. Notenbeispiel 3). Trotz des dramatischen Sujets und formbildenden Wechsels von zarten Klangflächen mit aggressiver Motorik, kantigen Blechbläserensätzen, grellen Holzbläserketten und schroff abreißenen Crescendofiguren ist das Stück keine Programm-Musik. Statt das Schicksal der Nymphe effektiv nachzuerzählen, lebt es vom archetypischen Dualismus von Zartheit und wilder dionysischer Ekstase, kammermusikalischer Feinheit und massivem Tutti.

Die digitalen Synthesizer- und Computertechnologien eröffneten Höller neue Möglichkeiten und gaben Anfang der 90er Jahre den Anstoß zur zweiten live-elektronischen Schaffensphase. In *Pensées. Requiem* für Klavier, großes Orchester und Live-Elektronik (2. Klavierkonzert) (1990/93) verwendete Höller erstmals einen Midi-Flügel, mit dem sich über den Tastenanschlag zugleich ein digitaler Synthesizer steuern lässt. Ohne Abstriche bei



pianistischen Techniken und agogischen Freiheiten machen zu müssen kann der vertraute Klavierklang durch ein Computerprogramm in Echtzeit beliebig mit elektronischen Klängen und Samples verbunden werden. Das Stück ist das erste Klavierkonzert der Musikgeschichte für einen solchen Midi-Flügel und über weite Strecken ein Dialog zwischen Mensch und Maschine. Zugleich handelt es sich um ein orchestrales Requiem, das sich nur lose am liturgischen Text und Formverlauf der Totenmesse orientiert. Den franz. Titel verdankt das Stück der gleichnamigen Sammlung von „Gedanken über die Religion und einige andere Gegenstände“ des französischen Philosophen und Mathematiker Blaise Pascal, der als Erfinder einer der ersten Rechenmaschinen zugleich als Ahnvater des Computers gelten kann. Das traditionell musiksprachliche Vokabular findet semantische Ausprägungen in gattungsspezifischen Zitaten und Klangsymbolen, die weitere inner- und außermusikalische Kontexte öffnen.

Das Hauptthema ist chromatisch und mit sechs Tritoni ausgesprochen dissonant. Es entspricht der für das gesamte Stück maßgeblichen 24-tönigen Klanggestalt, deren erste vier Töne gis-a-h-b Höller der fünfstimmigen Tripelfuge cis-Moll aus dem I. Band von Bachs *Wohltemperiertem Klavier* BWV 853 entlehnte (vgl. Notenbeispiel 2). Die Fuge gehörte zu den Lieblingsstücken seiner langjähriger Lebensgefährtin Gisela Sewing, die 1987 einem Asthma-Anfall erlag und deren Andenken das Stück gewidmet ist. Eingangs exponieren die Bässe das Thema als schweren Kondukt in gemessenen Viertel-Schritten. Anabasis- und Katabasis-Figuren, Seufzersekunden, dumpfe Pauken-Schläge und tiefe Blechbläser-Akkorde vervollständigen die Trauermarschidiomatik. Anschließend beschwören massive Blechbläser-Fanfaren im Mittelteil (Zif. 18-38) die Tradition der *Dies Irae*-Komposition von Berlioz und Verdi. Als Erinnerung an die verstorbene Lebensgefährtin erscheint zwei Takte vor Ziffer 39 das berühmte Sehnsuchts-Motiv aus Richard Wagners *Tristan und Isolde* (1866) in der Zitation des *Largo desolate* von Alban Bergs *Lyrischer Suite* (1926), aus dem sich auch die nachfolgenden Cello- und Oboenfiguren ableiten. Die Reprise des Hauptthemas (Zif. 47) verdichtet sich akkordisch und instrumentatorisch zu einer Allusion der Verwandlungsmusik aus dem I. Akt von Wagners *Parsifal* (1882) (Zif. 50). Die „Cadenza“ (Zif. 59) greift erneut die *Dies Irae*-Fanfaren auf und ist eine Zwiesprache des Klaviers mit dem Synthesizer als seinem alter ego. Aus einem Fundus vorgefertigter Samples von Zupf- und Schlaginstrumenten werden vorwiegend mikrotonale Abweichungen und glockenartig hallende Klänge generiert. Wie Alban Bergs *Violinkonzert* (1935), das „Dem Andenken eines Engels“ gewidmet ist, schließt Höllers säkulares Requiem mit einem Zitat des vierstimmigen Schlusschorals aus Bachs *Johannes-Passion* BWV 245 (Zif. 71).

\*

Nachdem Höller schon in jungen Jahren mit Nachtblindheit und extremer Kurzsichtigkeit zu kämpfen hatte, wurde bei ihm Ende der 1980er Jahre ein Glaukom diagnostiziert, das durch erhöhten Augeninnendruck allmählich die Netzhaut zerstört. Trotz mehrfacher Operationen konnte der Sehschwund nicht aufgehalten werden. 1993 kam es zu einem rapiden Verfall seiner Sehkraft. Nahezu erblindet konnte Höller fortan keine handschriftlichen Noten mehr lesen und war gezwungen, das Komponieren vorübergehend aufzugeben. Ein zweites Opernprojekt nach Albert Camus' Drama *Caligula* (1938), das die Wiener Staatsoper bereits in Auftrag gegeben hatte, musste er absagen. Er stellte seine Arbeitsweise auf einen Midi-Flügel und ein Computer-Notenschreibprogramm um, das die Ansicht von weißer Schrift auf schwarzem Grund ermöglicht und zum Ausgleich dafür, dass wegen starker Vergrößerung auf dem Bildschirm jeweils nur ein kleiner Notenausschnitt zu sehen ist, die übrigen Stimmen simultan als gesampelte Instrumentalklänge über Lautsprecher hörbar macht. Dank dieser Hilfsmittel begann Höller Ende 1994 wieder zu komponieren, zuerst nur für Klavier und kammermusikalische Besetzungen, dann auch wieder für großes Orchester.

Das erste Stück, das nach der durch das Schwinden seines Augenlichts hervorgerufenen Krise entstand, sind die *Tagträume. 7 Klanggedichte* für Violine, Violoncello und Klavier (1994/95). Angeregt wurde Höller zu den Miniaturen durch sieben Gedichte aus Cees Nootebooms Gedichtzyklus *Aanwezig, afwezig (Anwesend, abwesend)* (1970; dt. von Ard Posthuma 1992). Der niederländische Lyriker, der sich sonst als erklärter Augenmensch bevorzugt mit Malern und Fotografen umgibt, thematisiert darin verschiedene Phänomene von Zeit, was dem Komponisten Anknüpfungspunkte zu analogen Umsetzungen in der Zeitkunst Musik mit unterschiedlichen Tempi, Rhythmen, Stimmführungen und Satzweisen bot: „Jedes Stück hat seine eigene Zeitgestalt, die bewirkt, dass die musikalische Gegenwart fließend, gedrängt, gedehnt, zerrissen erscheint oder – wie im letzten Stück – zum Stillstand tendiert“ (Höller 2004, 237). Im I. Stück spielen Violine und Cello ausgedehnte Legato-Melodien weitgehend unisono, im II. fallen punktuelle Stakkati, Pizzikati und Battuti konsequent auseinander, im III. umspielt das Klavier einen Zentralton mit zunehmend erweiterten Vorschlagsfiguren, im IV. treibt eine durchlaufende 16tel-Motorik in ein finales Accelerando, im V. werden vier Klang- und Zeitschichten (zwei synkopisch versetzte Melodielinien in Violine und Cello, Vorschläge und Akkorde im Klavier) wie bei der „Bandschleifentechnik“ leicht modifiziert und erweitert ständig wiederholt (ein Beispiel dafür, wie Höllers elektronische Arbeit partiell auch Eingang in seine Instrumentalmusik gefunden hat), und im VI. beschreibt jeder Einsatz ein individuelles Accelerando oder Ritardando.

Gemäß der Vortragsanweisung *Etwas langsam. Im Tempo von „Der Leiermann“ von Franz Schubert* entwickeln sich im VII. Stück clusterartige Quintschichtungen und gleichförmige 8tel-Melodien nach und nach zu den hohlen Bordunquinten und Drehleierfiguren aus dem letzten Lied von Schuberts Liederzyklus *Die Winterreise* op. 89 (D 911). Wie die Zitate in Höllers anderen Werken haben sie semantische Funktion. Im Verweisungszusammenhang Höller-Nooteboom-Schubert werden sie zu einem memento mori, das in symbolhafter Verdichtung die Korrespondenz zwischen der still gestellten Zeit von Höllers Musik, dem Todesmotiv der letzten Station der in Schuberts Todesjahr 1828 entstandenen *Winterreise* und dem lapidaren Lebensrückblick von Nootebooms siebtem Gedicht *Nichts* verdeutlicht (vgl. Notenbeispiel 4). Auch die übrigen „Tondichtungen“ zeigen mit ihrer charakteristischen Zeitgestaltung Entsprechungen zu Nootebooms Texten. So korrespondieren weit geschwungene Melodien mit dem von göttlicher Ewigkeit erfüllten „verliebten Moment“, starre Rhythmen und streng gequantelte Dauern mit den „Regalien des täglichen Lebens“ bzw. dem Ticken des Weckers und die Aufhebung rhythmisch-metrischer Bindungen mit der „Verachtung der Zeit“.

Als Folge seiner Sehschwäche und lebenslangen Vorliebe für das Klavier komponierte Höller während der zweiten Hälfte der 1990er Jahre bevorzugt Klavierwerke. *Double (Widerspiel I)* für großes Orchester und 2 Midi-Harfen (1996) widmete er dem frankokanadischen Komponisten Denis Bouliane, der ihm geholfen hatte seine Arbeitsweise auf Computer umzustellen. Bei den verwendeten „Midi-Harfen“ handelt es sich um anschlagsdynamische Midi-Flügel mit einem eingespeicherten Fundus gesampelter Harfenklänge, die von zwei Pianisten mit herkömmlichem Tastenspiel abgerufen und über Lautsprecher hörbar gemacht werden. Durch die bei einem Midi-Flügel technisch mögliche Unterdrückung des konventionell akustischen Klavierklangs zugunsten der virtuellen Harfenklänge, entstehen aus den normalerweise harmonisch, dynamisch und klanglich beschränkten Zupfinstrumenten neuartige „Super-Harfen“. Thematisch relevant ist der Dualismus eines rein rhythmisch-trochäischen Motivs von Einton-Repetitionen mit arpeggierten und melismatisch kreisenden Tonfiguren. Dieselben Themen begegnen im I. Satz *Preludio der Partita (Hommage à Bernd Alois Zimmermann)* für zwei Klaviere (1996), die laut Höller „dem Geist Johann Sebastian Bachs und Claude Debussys verpflichtet [ist], einem Geist, dessen Polaritäten zu verschmelzen und zu transformieren mich Bernd Alois

Zimmermann stets ermunterte“ (Höller 2004, 241). Das Klavierduo dokumentiert Höllers Verbundenheit mit der europäischen Klaviermusik von Bach bis Boulez und ist mit dem Verzicht auf elektronische Hilfsmittel Höllers späterem „kompositorischen Credo“ verpflichtet, „dass die Suche nach neuen Klangeffekten und Spieltechniken im Bereich der Instrumentalmusik mehr und mehr zu akustisch austauschbaren Ergebnissen führt [...], während ein Denken in spirituell-energetischen, also qualitativen Kategorien, an Boden gewinnt“ (ebd., 240).

*Widerspiel. Konzert* für zwei Klaviere und großes Orchester (1999) ist eine grundlegende Aus- und Umarbeitung der drei Teile *Preludio*, *Fantasia I* und *Gigue* der *Partita (Hommage à Bernd Alois Zimmermann)* für zwei Klaviere (1996). Der Titel verweist zum einen programmatisch auf das „Widerspiel von Intuition und Logik, Gefühl und Verstand, zum anderen auf [Höllers] grundlegende Vorstellung von Form [...] als Ergebnis eines Entfaltungsprozesses eines ausgewählten Materials in (netzartig) miteinander verbundene ‚Energiefelder‘ ( ‚morphogenetische Felder‘) von unterschiedlicher Charakteristik und Komplexität“ (Höller 2004, 252). Die *Gegenklänge* für 18 Instrumente (1996) sind der Versuch eines „Brückenschlags“ zwischen Johannes Brahms und Pierre Boulez. In der Lust am Improvisieren, der Ablehnung außermusikalischer Programmatik und der Tendenz zur permanenten Durchführung erkannte Höller – vermittelt durch das Bindeglied Schönberg – Gemeinsamkeiten zwischen dem Romantiker und dem Zeitgenossen. Der I. Satz *Improvisation über ein Motiv von Johannes Brahms* basiert – ohne Brahms’ Idiomatik zu folgen – auf dem Kopfmotiv des *Intermezzo* op. 118/6, aus dem sich die 21-tönige Klanggestalt des Stücks ableitet. Der III. Satz ist identisch mit Höllers *Improvisation sur le nom de Pierre Boulez* für 16 Instrumente (1984).

In der Nachfolge von Hans Werner Henze wurde Höller 1995 Professor für Komposition an der Kölner Musikhochschule. Aus Anlass seines Amtsantritts vertrat er die Auffassung, dass bei gutem Kompositionsunterricht ästhetische Reflexion und Produktion, Theorie und Praxis, Analyse und Synthese möglichst eng ineinander greifen müssten. Seine Hauptaufgabe als Kompositionslehrer sah er darin, den Studenten klare Maximen und Anleitungen zu produktiver Selbstkritik zu vermitteln. Anhand von Analysen stilistisch unterschiedlicher Musik der Vergangenheit und Gegenwart suchte er die seiner Auffassung nach wichtigsten ästhetischen Wertmaßstäbe zu vermitteln: „Originalität (Individualität), Echtheit, Einheit in der Vielheit (Kant), Prägnanz, Konsequenz (stilistisch und formal) und Verständlichkeit (Klarheit)“ (Höller 1995, 33). Zu seinen bekanntesten Schülern gehören Johannes Kalitzke, Matthias S. Krüger und Valerio Sannicandro.

Höllers jüngste Werke basieren weiterhin auf Klang- und Zeitgestalten, die bisweilen auch aus historischen Themenvorlagen abgeleitet sind. Die Ausgestaltung dieses Ausgangsmaterials nach dem Prinzip der „permanenten Durchführung“ zeigt dabei eine immer stärkere Dominanz satztechnischen Struktur- und Formdenkens vor klanglichen Erweiterungen. Höllers Hauptziel ist nicht die bloße Innovation und Nouveauté, sondern die Individualität, Originalität und Unverwechselbarkeit seiner Werke. Und tatsächlich wird ihm bescheinigt: „He is one of the most original composers of his generation in Europe – an artist who has never allowed schools of thought or aesthetic dogmas to dominate his thinking.“ (Lichtenfeld 2001, 627).

Im Auftrag des Deutschen Bundestages entstand *Aufbruch* für großes Orchester (*Dank an Bonn*) (1998/99), das anlässlich der letzten Plenarsitzung in Bonn am 1. Juli 1999 von den Bamberger Symphonikern unter Leitung von Hans Zender auf dem Bonner Marktplatz uraufgeführt wurde. Durch den Anlass der Uraufführung und eine Reihe von Klangsymbolen mit Bezügen zum Rheinland erhält die Musik einen sprechenden Assoziationsrahmen. Das bekannte Thema des II. Satzes von Robert Schumanns *3. Sinfonie (Die Rheinische)* (1850) erklingt gleich zu Beginn leicht abgewandelt in den Streichern und später unverstellt im Horn

(Takt 184f.). Als Sinnbild rheinischer Lebensfreude wird der Ländler aus Bernd Alois Zimmermanns *Rheinischen Kirmestänzen* (1952/60) zitiert (Takte 193-215). Ferner begegnet ein charakteristisches Motiv aus dem langsamen Satz der *Klaviersonate* op. 81a von Beethoven, der – in Bonn geboren – seine Sonate mit dem Beinamen *Les Adieux* bzw. *Das Lebewohl* versah und seinem Gönner und Schüler Erzherzog Rudolph von Österreich widmete, als dieser 1809 vor den anrückenden französischen Truppen aus Wien floh. Die Zitate sind gut erkennbar und lenken die Aufmerksamkeit auf den außermusikalischen Anlass des Umzugs der Regierung und des Deutschen Bundestages von Bonn nach Berlin. Zugleich leitete Höller aus dem Schumann-Thema eine 23-tönige Klang- und Zeitgestalt ab, die – wie in anderen Werken – den gesamten Verlauf des Stücks bestimmt (vgl. Reininghaus 2004, 25).

Nachdem Höller schon als Student fünf Tageszeitengedichte aus Georg Heyms posthum erschienenem Gedichtband *Umbra vitae* (1912) vertont und in *Schwarze Halbinseln* (1982) erneut einen Heym-Text gewählt hatte, griff er mit dem oratorienartigen Stück *Der ewige Tag* für gemischten Chor und großes Orchester (1998/2000) auf den 1911 erschienenen gleichnamigen ersten Gedichtband Heyms zurück. Mit drei Tageszeitengedichten verschiedener Dichter wollte er die unterschiedlichen Regionen und Kulturen von Morgen- und Abendland umspannen und den Tagesablauf nachzeichnen. Er wählte *Der Morgen* des orientalischen Dichters Ibn Scharaf aus dem 11. Jahrhundert, Heyms letzte Fassung von *Der Tag* (1911) und *Die Nacht in Isla Negra* (1964) des chilenischen Dichters Pablo Neruda. Zu Beginn des einsätzigen, in vier Teile gegliederten Zyklus gestaltet er das Anbrechen des Morgens mit einem flirrenden fünfkavigen Orgelpunkt der Streicher wie am Anfang von Mahlers *1. Sinfonie* (1888). Das Orchesterzwischenpiel vor dem letzten Teil *Nacht* beginnt mit dem Hornruf zu Beginn der *Nachtmusik I* aus Mahlers *7. Sinfonie* (1908) (Takte 260-262). Höller gelingt mit diesem Stück, das er neben seiner Oper als sein „Meisterwerk“ betrachtet, ein Höchstmaß an Integration des Chors und der Samples in das Orchester. Da der Sampler mit einem Masterkeyboard kombiniert ist, lassen sich – wie in *Pensée* – sämtliche Samples mit aller spieltechnischen Differenziertheit live spielen, mit dem Ergebnis einer ausgesprochen beweglichen und neuartig gefärbten Klanglichkeit.

Die 25-tönige Klang- und Zeitgestalt seines 2. *Streichquartetts* (1997) leitete Höller aus dem gregorianischen Hymnus *veni creator spiritus* ab. Auch hier verlagerte er den Schwerpunkt seiner Arbeit „von der ‚materialen‘ Ebene des Klangs auf die ‚spirituelle‘ der Gestalt – der nach [seiner] Anschauung höchsten ästhetischen Kategorie“ (Höller 2004, 244). Das klassisch viersätzliche Quartett basiert auf barocken Satztechniken I. *Sonata*, II. *Ciaconna*, III. *Burletta* und IV. *Ricercar*. Seine Motorik und tänzerische Musikantik erinnert zuweilen an die Neue Sachlichkeit der 1920er Jahre. Es überwiegen dualistische Formkonzepte, streng kanonische Stimmführungen, fugierte Passagen, Hoquetus-, Umkehrungs- und Krebsbildungen, obligate Akkordfolgen mit solistischer Oberstimme, polyrhythmische und polymetrische Ostinatotechniken mit unregelmäßigen Akzentsetzungen und a-metrisch versetzte Walzerfiguren „giocoso“.

Höllers jüngste Kompositionen nehmen zuweilen klassizistische Züge an. *Ex tempore* für neuen Instrumente (2000/01) ist eine virtuose Konzertmusik mit spontan wirkendem musikantischem Gestus, als sei es – gemäß dem Titel – über weite Strecken „aus dem Stegreif“ improvisiert. Zu Beginn bildet sich aus einem markanten Viertonakkord des Klaviers im Dialog mit der Harfe eine einfache melodische Zelle, die den Initialtönen der insgesamt 22-tönigen Klanggestalt des Stücks entspricht. Im weiteren Verlauf wird diese harmonisch-rhythmische Trägerschicht zu 22 Formabschnitten sowohl akkordisch als auch in lang gestreckten Psalmmodien und kleinsten Motiveinheiten entfaltet. Zwischen ruhigen Haltepunkten kommt es immer wieder zu fulminanten Rasereien und einer von Pausen in den Repetitionsketten durchlöcherten Motorik. Wie das Schwesternwerk *Trias* für Altsaxophon, Klavier und Schlagzeug (2002) gibt das Stück ein eindrückliches Beispiel für Höllers Ideal des „vie rythmique“ und seiner Vorliebe für „Frenesie“, wie sie auch an den Schlüssen von

*Chroma* für großes Orchester und Live-Elektronik (1972/74) und *Arcus* für 17 Instrumentalisten und elektronisch transformierte Instrumente (4-Kanal-Tonband) (1978) begegnet.

Die ersten sechs Töne der 24-tönigen Klanggestalt seines einsätzigen *Klangzeichen* für Bläserquintett und Klavier (2002/03) entlehnt Höller der althebräischen Melodie einer Versöhnungsliturgie (vgl. Höller 2004, 257). Als Zeichen der Sehnsucht nach Frieden im Nahen Osten erscheint das Thema erstmals in Takt 236 vor dem Schlussabschnitt „*Molto vivo*“ und erneut „wie eine Erinnerung“ im vorletzten Takt. Gewidmet ist das Klaviersextett den israelischen und palestinensischen Kindern.

Notenbeispiel 1: *Sonate informelle* für Klavier, Anfang II. Satz, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Notenbeispiel 2: Liste der Klanggestalten in Werken von York Höller (Höller 2004 [2000], 120)

Notenbeispiel 3: *Aura* für großes Orchester, Ausschnitt Ziffer 19, nur Oboe, Klarinetten und Violine II, Boosey & Hawkes, London

Notenbeispiel 4: *Tagträume. 7 Klanggedichte* für Violine, Violoncello und Klavier, Nr. VII. *Etwas Langsam. Im Tempo von „Der Leiermann“ von Franz Schubert*, Takte 27-30, Boosey & Hawkes, Berlin