

KOMPONISTEN IN BAYERN

DOKUMENTE MUSIKALISCHEN SCHAFFENS
IM 20. JAHRHUNDERT

herausgegeben im Auftrag des
Landesverbandes Bayerischer Tonkünstler e.V. im DTKV

von

Alexander L. Suder

Bd. 50: Karl Höller



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

A. Flierl · C. Gaiser · K. Schnorr · A. Würz

KARL HÖLLER



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

2007

DIE ORCHESTERWERKE VON KARL HÖLLER

Beim Blick auf das Verzeichnis der Orchesterwerke Karl Höllers springt dem Betrachter zunächst eine deutliche Zweiteilung ins Auge: den acht „originalen“ Orchesterwerken steht nämlich eine exakt gleich große Zahl von Kompositionen gegenüber, die Höller von einer solistischen oder kammermusikalischen Besetzung für Orchester umgearbeitet hat.

Auffällig ist dabei die Vielfalt der zugrunde gelegten Besetzungsmodelle: zwei Quintette mit Klavier und Bläsern, ein Streichquartettsatz, eine Triosonate, eine Violinsonate, ein Werk für zwei Klaviere sowie ein Werk für Klavier zu vier Händen. Das Orchesterale in der Kammermusik und das Kammermusikalische im Orchesterale scheint daher eine Denkfigur zu sein, die zu verfolgen sich bei der Betrachtung des Höllerschen Orchesterschaffens lohnt. Da der Raum für diesen Beitrag begrenzt ist, wird im Folgenden der Blick ausschließlich auf die „originalen“ Orchesterwerke Höllers gerichtet – in der Hoffnung, dass eine vergleichende Betrachtung der genannten Orchesterfassungen mit ihren Ursprungswerken baldmöglichst angestellt wird.

Die „Hymnen für Orchester“ op. 18

Mit dem „Konzertino“ op. 9, dem Kammerkonzert op. 10 sowie dem Orgelkonzert op. 15 hatte Höller zunächst an unkonventionelle Besetzungen angeknüpft, die von Paul Hindemith, Ernst Pepping und anderen in den 1920er Jahren etabliert worden waren und dem Begriff „Kammerorchester“ in kompositorischer Hinsicht zu beträchtlicher Geltung verholfen hatten. Die in den Jahren 1932 und 1933 entstandenen „Hymnen über gregorianische Chormelodien“ op. 18 stellen demnach nicht nur Höllers erstes „reines“ Orchesterwerk dar, sondern auch seine erste Auseinandersetzung mit dem großen Symphonieorchester.

Es ist bezeichnend, dass Höller nicht die Form der Symphonie wählte, um sich im Medium des großen Orchesters zu erproben, sondern sich



Abb. 17:

Handschrift des Komponisten: Eine humoristische Antwort auf eine Anfrage von Ludwig Wismeyer

zunächst auf die entscheidenden Momente seiner musikalischen Sozialisation berief. Aus einem Werkkommentar Höllers aus dem Uraufführungsjahr 1934 wird deutlich, dass die gedanklichen Ausgangspunkte für die Komposition in Höllers frühester Jugend zu suchen sind und zunächst nicht notwendig an eine Orchesterkomposition gebunden zu sein schienen:

Schon damals, als dem jungen Domspatzen die wundervollen Melodien des Gregorianischen Chorals tiefstes Erlebnis wurden, stahl sich der geheime Wunsch ins Herz, später einmal etwas über diese eigenartig schönen Sequenzen und Hymnen zu schreiben. Der Wunsch von damals hat nun im Werk 18 „Hymnen für Orchester“ eine erste Erfüllung gefunden.

Höllers abschließende Bemerkung kann durchaus in dem Sinne gelesen werden, dass ihm weitere Werke – gleich welcher Besetzung – auf der Grundlage gregorianischer Themen vorschwebten¹. Umso erstaunlicher ist es, dass er erst vierzig Jahre später wieder eine Komposition vorlegte, die auf einen gregorianischen Cantus firmus zurück zu führen ist, nämlich das „Triptychon über die Ostersequenz ‚Victimae paschali laudes‘“ op. 64. Dass diese Sequenz auch dem zweiten Satz der „Hymnen“ zugrunde liegt, stiftet nicht nur einen reizvollen Bezug zwischen einem frühen Meisterwerk und einem Werk der Altersreife, sondern lässt auch erahnen, wie stark gerade die feierliche Osterliturgie auf den jungen Chorsänger eingewirkt haben muss.

Neben „Victimae paschali laudes“ wählte Höller aus dem überreichen Schatz der Gregorianik noch drei weitere Melodien aus: die Sequenz „Veni, sancte spiritus“ aus dem Proprium des Pfingstfestes, den Hymnus „Ave, maris stella“, welcher in der Vesper an Marienfesten gesungen wird, sowie die Antiphon „Salve regina“, die zwischen Pfingsten und dem 1. Advent in der Regel den Abschluss von Vesper und Komplet bildet. Drei dieser vier Melodien stehen im dorischen Modus (wobei mit der Ostersequenz auch die plagale Variante vertreten ist), für das „Salve Regina“ hat Höller auf eine Melodie im lydischen Modus zurückgegriffen.

¹ Der Vollständigkeit halber ist anzufügen, dass Höller bereits 1926 unter der Opuszahl 10 eine viersätzig Suite für Orgel vorgelegt hatte, deren Satzfolge *Improvisation – Mysterium – Ave maris stella – Et resurrexit* den Gedanken an eine Vorstudie zu den „Hymnen“ durchaus nahe legt. Höller hat dieses Werk später wie alle seine vor der Partita „O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen“ entstandenen Werke zurückgezogen (s. auch S. 19).

Bezeichnenderweise fand die Uraufführung der „Hymnen“ nicht im Rahmen eines „gewöhnlichen“ Symphoniekonzertes, sondern in einem kirchenmusikalischen Zusammenhang statt. Im Jahre 1930 hatte in Frankfurt am Main im Zeichen des Kampfes gegen den Cäcilianismus eine „Tagung für neue katholische Kirchenmusik“ stattgefunden, und vom 5. bis 8. Januar 1934 erlebte dieses Forum fortschrittlicher Kräfte in Aachen eine Neuauflage. Vorgesehen war, die „Hymnen“ zusammen mit einem Orchesterwerk von Gian Francesco Malipiero und dem „Concerto gregoriano“ von Ottorino Respighi zur Aufführung zu bringen. Kurz vor der Aufführung erkrankte jedoch der Aachener Generalmusikdirektor Peter Raabe, und der kurzfristig eingesprungene Hermann Schroeder sah sich offenbar außer Stande, das ganze Werk einzustudieren, so dass lediglich der erste und dritte Satz aufgeführt werden konnten. Im März 1934 hob Sigmund von Hausegger dann das ganze Werk in München aus der Taufe, und im Juni desselben Jahres erlebte es auf dem 64. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins eine weitere Aufführung, die von der musikalischen Öffentlichkeit erwartungsgemäß stark beachtet wurde. Grundsätzlich waren sich die Kritiker darin einig, dass Höller mit diesem Werk eine weitere Talentprobe abgeliefert habe und zu den hoffnungsvollsten Vertretern des musikalischen Nachwuchses in Deutschlands zu rechnen sei. Hinsichtlich des kompositorischen Verfahrens glaubte man jedoch noch einige Defizite zu erkennen, die freilich den positiven Gesamteindruck des Werkes nicht entscheidend in Frage zu stellen vermochten. Fritz Stege urteilte etwa in der „Zeitschrift für Musik“, es handele sich um *eine sehr persönliche Schöpfung, mitunter etwas zu weitschweifig die Stimmung auskostend aber voll starker Erlebniswerte*. Paul Schwerts hingegen richtete in seiner Besprechung für die „Allgemeine Musikzeitung“ den Blick auf die semantischen Implikationen der verwendeten cantus firmi und stellte fest: *Seltsam will es scheinen, dass diese an sich fesselnden und formal gut gegliederten Sätze eigentlich am Charakter der ihnen zugrunde liegenden, durch die gregorianischen Themen gegebenen dichterischen Gedanken vorbeimusizieren. (...) Und dennoch spricht diese Musik mit beredter Zunge, regt Denken und Fühlen an, lässt Tiefen offenbar werden, bringt Höhepunkte eines schwungkräftigen Temperaments*.

Die Frage nach der Vereinbarkeit von Gregorianik und Orchestermusik beschäftigte auch Wilhelm Zentner, der bereits nach der Münchner Erstaufführung unter Sigmund von Hausegger in der „Allgemeinen Musikzeitung“ folgende Wertung vorgenommen hatte: *Die Art, wie Höl-*

ler in vier stimmungsunterschiedlichen Sätzen Themen des gregorianischen Chorals in seiner Weise umbildet, vollzieht sich nicht ohne Gewaltbarkeit und eine Art konstruktiven Starrsinns, der keinerlei Zugeständnisse an das Klangliche zu machen bereit ist. Auch die Besprechung von Karl Holl in der „Schweizerischen Musikzeitung“ geht auf die Verbindung von gregorianischem Melos und symphonischen Prinzipien ein, setzt aber andere Akzente: *Technisch erinnert vieles an Hindemith, aber geistig formt sich eine eigene, eine süddeutsch-katholische Art der Vorstellung und des Empfindens zu klingender Gestalt. (...) Höller geht in der artistischen Umwertung und Ausformung dieser geistlichen Klangsymbole recht weit; manchmal so weit, dass man das Artistische fast als Selbstzweck empfindet. Das Ganze ist auch recht lang ausgespannen und nicht in allen Teilen gleichmäßig prägnant. Doch es ist auch nirgends spannungslos und rückt, alles in allem, den schon bisher als starkes Talent bekannten Komponisten in ein helles, hoffnungsvolles Licht.*

Mit dem spezifisch süddeutsch-katholischen Tonfall, den Holl in den „Hymnen“ auszumachen glaubte, ist eines der wesentlichen Momente der Höller-Rezeption benannt.

Die Verwendung gregorianischer Melodien spielt in diesem Zusammenhang nur eine untergeordnete Rolle. Bestimmend ist vielmehr die Empfindung einer gewissen Monumentalität, die sich unter anderem auch in der Symphonik Anton Bruckners sowie in der repräsentativen Architektur der süddeutschen und österreichischen Kathedralen und Klosteranlagen auffinden ließ. Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang die Aussage von Fritz Stege in der „Zeitschrift für Musik“, dass der dritte Teil der „Hymnen“, die Adoration, weit über Bruckner hinaus ins Transzendente hinausgreife, sowie die Besprechung von Otto Albert Schneider in der „Rheinischen Musik- und Theaterzeitung“, in welcher der seinerzeit beliebte Topos einer musikalischen Gotik bemüht wird:

Das viersätziges Werk umfasst eine solche Fülle mystischer Ekstasen und wiederum zartester Versenkung in das Geheimnis des Göttlichen, läßt andererseits so viel des Dunklen und Zwiespältigen im Verhältnis zwischen Mensch und Ewigkeit aufklingen, dass man an jene gotischen Dome sich gemahnt fühlt, aus deren himmelanstrebendem Steingewebe Teufelsfratzen hervorglinsen.

Höller hat solche Lesarten in späteren Jahren durchaus befördert. In einem Zeitungsinterview aus dem Jahre 1940 ließ er verlauten, dass sich seine Bamberger Herkunft, der Dom, dessen Monumentalität und die

Landschaft zu Visionen gesteigert hätten, als deren Frucht die „Hymnen“ anzusehen seien. In einer Überarbeitung des eingangs zitierten Werkkommentars, die in den wirkungsmächtigen und weit verbreiteten Recclam-Konzertführer von Hans Renner aufgenommen wurde, stellte er dann noch sehr viel deutlicher die Bezüge zwischen Musik und Architektur heraus:

Die 1933 entstandenen „Hymnen für Orchester“ könnte man eine „Symphonie des Bamberger Doms“ nennen. In ihm wurden dem kleinen Chorsänger die großartigen Melodien des gregorianischen Chorals tiefstes Erlebnis und die eigenartig schönen Sequenzen und Antiphonen haben zusammen mit der grandiosen Architektur des Raumes mit seinen wechselvollen Stimmungen vom mystischen Halbdunkel bis zur sonnedurchfluteten Helle in diesem Werke ihren künstlerischen Niederschlag gefunden.

Nicht zuletzt hat Höller auch das persönliche Element hervorgehoben, das sich mit dem Werk verbindet. Im Gespräch mit Ursula Stürzbecher bezeichnete er die Komposition als sein *erstes Bekenntniswerk*, mit dem er seinem 1932 verstorbenen Vater gleichsam ein musikalisches Denkmal für eine erfüllte Jugend setzen konnte. Derlei programmatische Erklärungen dürften für den Erfolg des Werkes indes nicht maßgeblich gewesen sein. Bereits in der Saison 1934/35 wurde die Komposition in über 20 Städten gegeben, und Anfang der 1940er Jahre konnte Höller bereits auf über 100 Aufführungen zurückblicken.

Zwei Werke nach Frescobaldi

Auch für sein nächstes Orchesterwerk wählte Höller die Grundlegung auf einem bereits existierenden melodischen Material, das im Übrigen wiederum auf seine Prägung durch die Kirchenmusik zurückweist. Die wohl hauptsächlich im Jahre 1935 entstandenen „Symphonischen Variationen über ein Thema von Frescobaldi“ op. 20, die am 3. März 1936 in Essen uraufgeführt wurden, reflektieren zum einen Höllers Tätigkeit als Organist und seine praktische Schulung an den Werken der so genannten „alten Meister“, sie sind zum anderen aber auch eines der frühesten Beispiele für eine gezielte kompositorische Auseinandersetzung mit Frescobaldi, welche über ein bloßes Arrangieren hinausgeht. Mit der 1889 bei Breitkopf & Härtel veröffentlichten Sammlung „Collectio musicae organicae ex operibus Hieronymi Frescobaldi Ferrarensis“ hatte Franz Xaver

Haberl einen wesentlichen Teil der Tastenmusik Frescobaldis zugänglich gemacht; es ist anzunehmen, dass Höller anhand der Originalausgabe oder eines Nachdrucks mit Frescobaldi in Berührung kam. Die kompositorische Auseinandersetzung mit Frescobaldi fand allerdings zunächst in Italien statt, wohl ausgelöst durch den Haberl-Schüler Giovanni Tebaldini, der 1914 das Arrangement einer Fuge für Orgel und Streicher veröffentlichte. In der Folge legte Ottorino Respighi im Jahre 1918 drei Frescobaldi-Bearbeitungen für Klavier vor und 1930 erschienen dann von Giorgio Federico Ghedini und Gian Francesco Malipiero weitere Frescobaldi-Instrumentierungen. Während alle diese Kompositionen als Produkte einer Art musikalischer Denkmalpflege anzusehen sind, diente das Erlebnis der Musik Frescobaldis für Höllers op. 20 lediglich als Initialzündung für ein eigengesetzliches musikalisches Geschehen:

Es kam mir gar nicht darauf an, ob das Thema als solches ergiebig ist oder nicht ist – wenn es Anstoß zu ergiebiger Musik war, hätte es seine Wahl schon gerechtfertigt – es ist lediglich Keimzelle der Phantasie, Keimzelle und Ausgangspunkt eines symphonischen Geschehens.²

In welcher Hinsicht sich das melodische Material von Frescobaldi als Keimzelle eines symphonischen Geschehens anbot, hat Höller in einem Werkkommentar, der im April 1936 im „Neuen Musikblatt“ abgedruckt wurde, näher ausgeführt:

In den Orgelwerken des italienischen Meisters Frescobaldi (1583-1644) fand ich ein schlichtes, 7-taktiges Thema, das mich durch Stimmung und Struktur stark fesselte. Vom Ausgangston e steigt die Linie ausdrucksvoll über fis zur Terz, durchmisst nochmals den Terzschritt, um fast wehmütig über f zum Ausgangston zurückzukehren.



Nach Höllers eigener Aussage bestand der Zweck der Variationenfolge in der gefühlsmäßigen Durchdringung des Themas, wobei er unterstrich, dass die Kürze und Anspruchslosigkeit des Themas die Form der Charaktervariation ausschlossen. Im Folgenden sei Höllers eigene Beschreibung des musikalischen Geschehens aus dem bereits erwähnten Werkkommentar im „Neuen Musikblatt“ wiedergegeben:

² Allgemeine Musikzeitung, Jg. 63 (1936), S. 384.

Die Flöte trägt zuerst die Melodie vor, welche im 1. Satz in ihrer Grundstimmung ausgebreitet wird. Der 2. Satz spielt scherzoartig mit dem Thema, fast in jedem Takt ist ein Teilchen davon enthalten, hier und dort lugt es hervor, da tritt es gewaltsam auf, da verträumt, zärtlich. Im 3. Satz verliert es sich zunächst scheinbar ganz in breitem Melos, nur der charakteristische Schritt „fis-f“ liegt in der Atmosphäre, bis schließlich die Oboe das Thema beschwörend in Erinnerung bringt. Sofort schließt sich der bewegte Schlusssatz an, der in einer Verquickung von Rondo- und fugierter Form das Thema in einen erregten Rhythmus zwingt und es schließlich steigend ins Große projiziert.³

Nur knapp zwei Jahre nach der Uraufführung der Frescobaldi-Variationen nahm Höller ein zweites Orchesterwerk in Angriff, dessen musikalisches Geschehen sich aus einem Thema des Ferrareser Orgelmeisters speiste. Die „Passacaglia und Fuge (nach Frescobaldi)“ op. 25 weisen jedoch einen anderen Zugriff auf das musikgeschichtlich Vorgefundene auf. Hatte sich Höllers Phantasie im op. 20 in erster Linie an der Diastematik eines Frescobaldischen melodischen Einfalls entzündet, so erweist sich das aus den „Toccate e partite“ stammende Thema von op. 25 eher als Formel, als primär rhythmisches Gebilde, in welchem die Tonhöhen von untergeordneter Bedeutung scheinen:



Es macht den Anschein, als habe Höller in seinem op. 25 weniger eine Auseinandersetzung mit Frescobaldi, als mit der musikalischen Form der Passacaglia suchen wollen. Diese Auseinandersetzung gründet auf einem nur viertaktigen, noch dazu melodisch nicht sonderlich einprägsamen Gedanken und mutet wie der selbst gewählte Vorsatz an, diese Auseinandersetzung um eine zusätzliche Schwierigkeit anzureichern.

Das musikalische Geschehen richtet die Aufmerksamkeit stark auf Verläufe und Strukturen, das Element des Klang sinnlichen, Schwelgerischen scheint zugunsten einer eher holzschnittartigen Faktur zurückgedrängt. Die von Höller sonst so geschätzte Harfe fehlt im Orchester, durch starke Präsenz der Blechbläser erscheint der Klang geschärft.

³ Neues Musikblatt Nr. 16 (1936), April 1936, S. 2.

Ein problematisches Werk

Höllers nächstes Orchesterwerk kann mit Fug und Recht als das problematischste in seinem gesamten Werkverzeichnis bezeichnet werden. Die „Heroische Musik“ op. 28 ist nämlich – obwohl sie 1941 bei Leuckart im Druck erschien – in sämtlichen einschlägigen Werkübersichten ausgespart. Es ist hier nicht der Ort, diese Strategie des Verschweigens ausführlicher zu behandeln, geschweige denn sie einer Bewertung zu unterziehen. Der wissenschaftliche Anspruch dieses Beitrages gebietet allerdings, dass die bekannten Fakten mitgeteilt werden. 1940 hatte Höller den Nationalen Musikpreis erhalten und bei der Preisverleihung hatte Joseph Goebbels – so vermerken es jedenfalls mehrere zeitgenössische Berichte über die „Heroische Musik“ – gegenüber den Preisträgern den Wunsch geäußert, *das gewaltige Geschehen unserer Zeit möge auch in der Musik seinen Widerhall finden*. Höller erschien es offenbar als beste Strategie, diese deutlich formulierte Forderung offensiv anzugehen und mit einem Gelegenheitswerk die Begehrlichkeiten des Regimes zufrieden zu stellen – ganz offensichtlich in der Hoffnung, danach in Ruhe gelassen zu werden. Er widmete das Werk „den deutschen Frontsoldaten“ und verarbeitete darin die Melodie des Liedes „Kamerad, wir marschieren gen Westen“, welches Herms Niel (eigentlich Ferdinand Friedrich Hermann Nielebock, 1888-1954) für den Frankreichfeldzug im Mai 1940 geschrieben hatte.

Höllers Komposition wurde am 17. November 1941 durch das Rhein-Mainische Landesorchester unter der Leitung von Hermann Abendroth im Saalbau in Frankfurt am Main uraufgeführt; auf dem Programm standen weiterhin Beethovens fünftes Klavierkonzert in der „heroischen“ Tonart Es Dur (mit Wilhelm Backhaus als Solisten) sowie Mozarts C Dur-Symphonie KV 551, deren Beinamen „Jupiter-Symphonie“ in diesem Zusammenhang ebenfalls eine besondere Symbolik zufällt. Die Kritik bemerkte sehr wohl, dass zwischen dem wenige Wochen zuvor in Berlin uraufgeführten ersten Cellokonzert und der „Heroischen Musik“ ein enormer Unterschied bestand, und Walter Dirks ließ beispielsweise in der „Frankfurter Zeitung“ keinen Zweifel daran, welchem der beiden Werke seine eindeutige Sympathie galt:

Höller verwahrt sich dagegen, „illustrierende“ Musik oder „Programm-Musik“ gemacht zu haben; er formuliert das selbstgesteckte Ziel als „klangliche Darstellung heroischer Gefühle in einem monumentalen Raum.“

Gleichwohl und völlig angemessen knüpft die Faktur der Themen und die Klangfarbe an geläufige musikalische Signaturen der kriegerischen Welt an, an Signale – zweimal ertönt ein Trompeten-Signal hinter der Szene –, an das Kolorit und den Rhythmus festlicher Märsche, an den Rhythmus des Marschierens überhaupt, an den Trauermarsch (der eine Art verhaltenen Mittelsatzes in dem knappen, nicht gerade „dreisätzigen“, aber doch dreiteiligen Form-Gebilde darstellt). Die differenzierte und diskrete Sprache des Cello-Konzertes darf man in einer so kräftig charakterisierten, monumentalen und der Repräsentation in einem hohen Sinne des Wortes dienenden Musik nicht suchen.

Den Unterschied zu Höllers bisherigem Orchesterschaffen konnte man freilich auch anders interpretieren. Anlässlich der Hamburger Erstaufführung durch das Nordmark-Orchester im November 1942 glaubte Heinz Fuhrmann im „Hamburger Tageblatt“ aus dem Werk eine Stilwende herauszuhören, die Höller nunmehr in die Nähe der „bewegten dynamischen Musiziergefilde eines Egk und Orff“ rückte. Fuhrmann stellte die Frage in den Raum, ob Höller mit dieser Stilwende eine Hinwendung zum musikalischen Theater vorbereitet habe. Doch Höller entzog sich dieser Erwartung gänzlich. Die Jahre von 1942 bis 1949 stehen ganz im Zeichen der Kammermusik – sieben Violinsonaten, vier Streichquartette und ein halbes Dutzend Werke in anderen Besetzungen bilden die Frucht jener Zeit. Es ist verführerisch, in dieser selbst verordneten Beschränkung nicht nur den Ausdruck der materiellen Not in den letzten Kriegs- und ersten Nachkriegsjahren, sondern auch eine Distanzierung Höllers zum bisher Geschaffenen und Geschehenen zu sehen – gleichsam den Abschluss einer Schaffensperiode.

Erste Symphonie op. 40

Durch die Versenkung in kammermusikalische Formen scheint Höller auch die Kraft gefunden zu haben, endlich seine erste Symphonie in Angriff zu nehmen, die von der musikalischen Öffentlichkeit durchaus mit Nachdruck erwartet wurde. Höllers Verhältnis zu dieser Gattung war zweifellos von großem Respekt geprägt und Anfang der 1940er Jahre ließ er in einem Gespräch mit der Zeitung „Bayerische Ostmark“ verlauten, dass er sich *diese uns heiligste Form der Musik* bis heute aufgespart habe, da er erst jetzt die innere Reife dazu fühle. Dieses Ringen um die Sym-

Durch gewaltige Steigerungen vorangetrieben und durch Generalpausen zerklüftet, wird in der zweiten Satzhälfte vornehmlich mit dem zweiten thematischen Gedanken gearbeitet, bevor sich zum Abschluss des Satzes wieder die eröffnende Cello-Kantilene Bahn bricht und einen langsam verlöschenden, von großer Ruhe geprägten Ausklang herbeiführt.

Die Reaktionen auf die Uraufführung der Symphonie im November 1951 durch das Philharmonische Staatsorchester Hamburg unter der Leitung von Joseph Keilberth zeigen ein sehr deutliches Bild von der veränderten Rezeptionssituation, mit der sich Höller nach dem Zweiten Weltkrieg konfrontiert sah. Der Rezensent des „Hamburger Abendblattes“ nahm die Aufführung beispielsweise zum Anlass, um eine verbale Salve gegen die Politisierung und Intellektualisierung des musikalischen Diskurses durch die Anhänger der Avantgarde-Bewegungen abzufeuern:

Am Stand jüngster Entwicklungen gemessen, wäre Karl Höller, der Süddeutsche, nur ein Kompromisskünstler. Linksgruppen werden sagen: schon ein „Reaktionär“. Das ist hier, erfreulicherweise, unwesentlich. Hier ist ein Musiker, der wieder einmal den Mut zur weitgespannten, sinfonischen Aussage, zu beredter Gefühlslinie, zur Farbe und großen Orchesterpalette hat! Das ist, neuzeitlich durchwirkt, im Erdreich zwischen Bruckner und Pfitzner erwachsen, doch keine Epigonenkunst. Im Großaufbau mit süddeutschem Barockklang, in den Farbwerten und im Bekenntnisklang überwiegt bedeutungsvoll die Bruckner-Seite. Auch in den mystisch-katholischen Zügen, die unserer Zeit (mit pontifikalem Glockengeläut) ein Memento zurufen.

Heinz Joachim hingegen stellte in seiner Besprechung für „Die Welt“ die Frage nach der Vereinbarkeit von symphonischer Form und Zeitgeist in den Raum:

Ein vollebiges, in vielen Farben des großen Orchesters und mannigfacher Stilbrechung schillerndes Stück, das Bruckner und Jazz, Überschwang und Askese, Mehrstimmigkeit und Spätromantik, Volkstümliches und Mystisches in heißem symphonischem Bemühen zu verbinden trachtet. Das sind Extreme, ja Gegensätze, zwischen denen es heute keine Brücke mehr gibt. So weiten sich die Dimensionen, häuft sich der Aufwand, verwischt sich der Charakter der einzelnen Sätze – und es bleibt ein subjektives Bekenntnis, das oft durch das Pathos seiner Echtheit fesselt, als Ganzes aber nicht voll überzeugt (...)

Siegfried Scheffler schließlich – selbst Komponist – würdigte in der „Hamburger Freien Presse“ Höllers Bekenntnis zur symphonischen Form und richtete die Aufmerksamkeit ebenfalls auf das Verhältnis von Geschichte und Gegenwart:

Höller musiziert in dieser, anfangs von tragischem Pathos umwehten, sich zu einem Scherzo mit sarkastischen Einschüssen auflockernden und im abschließenden Adagio apothetisch bemühten Symphonie durchaus zwingend und seiner persönlichen Form gemäß. Er kennt die symphonischen Steigerungen, Gegensätze, Zäsuren, weiß, wie eine kleinwüchsige Thematik ausgestaltet, die Form ausgebreitet, die Glut der Orchesterfarben zu Stimmungswerten ausgeleuchtet werden kann. Ihm sind die Symphonietaten eines Bruckner, Tschaiakowsky, die Fluoreszenz und Klangnarkose des Impressionismus nicht unbekannt. Und indem er sein Wissen um die Dinge hellhörig in einer zwar dicht gewebten, aber blutvoll pulsierenden und mit Spannungen geladenen Partitur fixiert, gelangt er zu einer Symphonieaussage, die wenigstens doch den Kampf um die große Form aufnimmt und den Mut bekundet, diesen Kampf bestehen zu wollen.

Sweelinck-Variationen op. 56 und spätere Werke

Nach der gleichermaßen belastenden wie fruchtbaren Auseinandersetzung mit der Symphonieform scheint es Höller ein Bedürfnis gewesen zu sein, in seinem nächsten Orchesterwerk auf ein bereits erprobtes Verfahren zurückzugreifen. In den „Sweelinck-Variationen“ op. 56 – uraufgeführt im September 1951 in München – setzte er nicht nur einem weiteren Großmeister der älteren Tastenmusik ein klingendes Denkmal, sondern reflektierte auch die Gattung der Variation kompositorisch, denn die Liedweise „Mein junges Leben hat ein End“ war bereits von Sweelinck zur Grundlage eines Variationenwerks erwählt worden:

T. 1ff Ob./VI.

Ob.

Bereits in der Vorstellung des Themas hält sich Höller eng an das Sweelincksche Vorbild, denn obwohl die Liedweise das Schema AB-AB-CC-B aufweist, wiederholt Höller die abschließende Gruppe CC-B und folgt darin wörtlich dem Beginn von Sweelincks Orgelvariationen. Dem Thema schließen sich zehn Variationen an, von denen die ersten fünf – obwohl größtenteils jeweils innerlich abgeschlossen – eine zusammengehörige Gruppe bilden. Hier werden die Möglichkeiten einer bewegten, teilweise sogar scherzo-artigen Ausgestaltung durchgespielt; aufhorchen lässt vor allem die fünfte Variation, in dem das musikalische Geschehen ausgesprochen groteske Züge annimmt und nicht selten an Schostakowitsch erinnert. In Variation 6 setzt eine Beruhigung des Geschehens ein, und während der cantus firmus bislang sehr deutlich zu vernehmen war, ist nur noch das melodische Material des Abgesangs in abgewandelter Gestalt präsent. In Variation 7 wird diese Vorgehensweise konsequent weiterentwickelt: der cantus firmus ist in seiner originalen Gestalt weder im Partiturbild noch in der klanglichen Realisation auszumachen – er ist völlig eingeschmolzen in eine eigengesetzliche Episode, in welcher eine in der sechsten Variation eingeführte melodische Figur aus fallender Quarte und kleiner Sekunde zu einem ausdrucksvollen, von Holzbläsersoli getragenen Andante ausgestaltet wird.

Bezeichnenderweise erscheint in Variation 9 der cantus firmus in lang ausgehaltenen halben Noten in den Oboen und Trompeten, als wolle sich Höller gleichsam für die vorübergehende Irritation des Hörers in den Variationen 6 bis 8 entschuldigen. Doch in der abschließenden zehnten Variation wird wiederum die Sphäre des Expressiven, träumerisch Verklärten aufgesucht, um schließlich zur Wiederkehr des Themas in unverhüllter Gestalt zurückzuleiten.

In den „Sweelinck-Variationen“ hat Höllers Orchestersprache unbestritten ihren Höhepunkt erreicht. In kaum einem anderen Werk stehen traditionsbewusste Durcharbeitung des musikalischen Satzes, Ökonomie der Mittel sowie französisch beeinflusster Klangsinn und Farbenreichtum in einem derart harmonischen Verhältnis. Es schließt damit eine zweite Phase in Höllers Orchesterschaffen ab, die von einer fast fünfzehnjährigen Pause gefolgt wird.

Zur Dreihundertjahrfeier der Christian-Albrechts-Universität in Kiel im Jahre 1965 erhielt Höller den Auftrag, ein Orchesterstück für die Festveranstaltung zu schreiben. Das Resultat dieses Auftrages, die „Intrade, Allegro und Fuge“ op. 60, lässt sehr deutlich erkennen, dass das

Werk von vornherein auf die instrumentalen Fertigkeiten gut geschulter Laien, d.h. den Mitgliedern des Collegium musicum der Universität, zugeschnitten wurde. Verglichen mit der ersten Symphonie oder den „Sweelinck-Variationen“ erscheint das Satzbild extrem vereinfacht, der Grad an spieltechnischen Schwierigkeiten erheblich abgesenkt, der instrumentale Apparat schließlich reduziert um so wichtige Instrumente wie Posaunen und Harfe.

Bezüglich der Klanglichkeit herrscht ein durch Quart- und Quintparallelen charakteristisch eingefärbter Archaismus vor, der in Stellen wie der nachfolgenden in beträchtlichem Maße an die pädagogisch motivierten Spielmusiken der 1920er und 1930er Jahre erinnert:

T. 53 VI 1&2

Vla & Vc

Gut dreißig Jahre nach seiner ersten Symphonie, als vermutlich kaum jemand mehr ein weiteres Werk dieser Gattung erwartete, legte Höller eine zweite Symphonie op. 64 vor, die am 5. Februar 1979 in München uraufgeführt wurde und sein vorletztes mit einer Opuszahl versehenes Werk darstellt. Wiederum hat Höller mit diesem Werk einen großen Komponisten zu ehren versucht und die Symphonie deshalb mit dem Untertitel „Huldigung an Mozart“ versehen. Diese Wahl mag überraschen, denn in den zahlreichen Äußerungen Höllers über kompositorische Vorbilder und prägende Persönlichkeiten der Musikgeschichte wird Mozart wesentlich weniger häufig genannt als etwa Bach, Reger, Haas, Debussy oder Ravel. Im Gespräch mit Ursula Stürzbecher hat Höller jedoch Mozarts Symphonien in g Moll KV 550 und in C Dur KV 551 als

Musterbeispiele für eine meisterhafte Orchesterbehandlung angeführt, und so mag es kaum überraschen, dass im Eröffnungssatz von Höllers „Huldigung an Mozart“ eine mehr als deutliche Anspielung auf den Beginn der g Moll-Symphonie KV 550 erfolgt:

The image shows two musical staves. The top staff is for Trompete (T.) in fortissimo (ff) dynamics, starting with a whole rest followed by a melodic phrase. The bottom staff is for Viola (VIa) and Violin I (VI 1), showing a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Auch für seine zweite Symphonie hat Höller die dreisätzige Anlage gewählt: dem Eröffnungssatz schließt sich diesmal aber ein langsamer Mittelsatz an, und das mit *Molto agitato* überschriebene Finale weist neben dem obligatorischen Fugato sowie Reminiszenzen an das melodische Material des Kopfsatzes wieder einmal einen leisen Ausklang auf. Am Ende von Höllers zweiter Symphonie steht eine Achtelnote im dreifachen *pianissimo* – einer der großen Orchesterkomponisten des 20. Jahrhunderts verabschiedet sich mit einem altersweisen Augenzwinkern.

Axel Flierl

KLANGSINNlichkeit UND FORMSTRENGE –
KARL HÖLLERS KONZERTE
FÜR SOLOINSTRUMENT UND ORCHESTER

Orgelkonzert op. 15

Karl Höllers Beitrag zur Gattung Orgel und Kammerorchester entstand bereits sehr früh (1932) und erfuhr im gleichen Jahr in München mit dem Orchester des Bayerischen Rundfunks unter dem Felix-Mottl-Schüler Hans Adolf Winter und dem 25jährigen Karl Höller als Orgelso- listen seine Uraufführung. Widmungsträger war ursprünglich Höllers Orgellehrer Emanuel Gatscher.

Wie so oft fertigte der Komponist auch von diesem Werk 1966 eine Neufassung an (hier fehlt die Widmung), in der er kleine Kürzungen, Verbesserungen an der Instrumentation und eine insgesamt ausgewo- genere Verteilung von Solo- und Orchesteranteilen vornimmt, besonders im Mittelsatz, der in der Urfassung von 1932 eigentlich als großes Orgel- solo konzipiert war und nur als Ein- und Ausleitung das Orchester vor- gesehen hatte. Diese vorteilhaften Veränderungen kommen der Prägnanz und Kompaktheit des in klassischer Dreisätzigkeit angelegten Konzerts zugute.

Der Kopfsatz (*Allegro deciso*) ist in ABA-Form angelegt und stellt nach einer einleitenden, dreitaktigen Fanfare (*un poco pesante*) in der Orgel das musikantisch-schwungvolle viertaktige Hauptthema vor, das ganz bewusst in seiner rhythmisch-melodischen Gestalt collagenartig an den Beginn des 1. Satzes aus Bachs Brandenburgischem Konzert Nr. 3 erinnert.