

Inhalt

Einführung	9
----------------------	---

Teil I: Karl Höller

1. Biografie	15
1.1. Elternhaus und Jugend in Bamberg (1907–1926)	15
1.2. Studium in Würzburg und München (1926–1933)	19
Lehrjahre bei Joseph Haas und Emanuel Gatscher	21
Das Münchner Odeon	25
Siegmund von Hausegger	30
1.3. Erste Anstellungen in München und Frankfurt am Main (1933–1949)	33
Die Rolle Höllers im Dritten Reich	36
Neubeginn nach Kriegsende 1945.	47
1.4. Professor und Präsident in München (1949–1972)	53
Darmstadt – das Zentrum der Avantgarde	58
Die Achtundsechziger-Bewegung	64
2. Zur Tonsprache Karl Höllers	71
2.1. Einflüsse in Höllers Stil	71
2.2. Anregungen durch die ‚vorbachschen‘ Meister	72
2.3. Bezüge zu Max Reger	73
2.4. Das geistige Vorbild Anton Bruckners	80
Die Bruckner-Bewegung der 1920er-Jahre	81
‚Bruckner‘-sche Konstanten in der Höller-Rezeption	84
Die Instrumentalisierung Bruckners und Höllers im Dritten Reich.	87
2.5. Einflüsse des Impressionismus	91
Exkurs: Höller und Maurice Duruflé	93
Der Impressionismusbegriff als ästhetischer und stilistischer Terminus	94
Impressionistische Einflüsse in der Harmonik Puccinis	99
Harmonische Stilelemente bei Franck, Ravel, Debussy, Duruflé	104
Analytische Deutungsperspektiven impressionistischer Harmonik	111
Höllers Impressionismusbegriff.	114
2.6. Bi- und polytonale Strukturen.	120
2.7. Gregorianische und katholische Einflüsse	129

2.8. Stilsynthese?	137
Höller und der lineare Satz	139
Die Instrumentalisierung Höllers durch die NS-Kulturpolitik	140
Konstanten der Höller-Rezeption nach 1945.	143

Teil II: Choralgebundene Orgelmusik in Deutschland 1929–1949

1. Karl Höller als Organist.	149
1.1. Höllers Orgelrepertoire	150
1.2. Erste Orgelkonzerte nach Kriegsende 1945.	156
1.3. Höller als Orgelgutachter	158
1.4. Höllers Orgelwelt.	159
2. Voraussetzungen	163
2.1. Liturgiegeschichtliche Reformdekrete der katholischen Kirche.	163
Der Cäcilianismus als kirchenmusikalische Reformbewegung	163
Das Motu proprio von Pius X. (1903)	166
Die Constitutio apostolica von Pius XI. (1928)	169
Die Enzyklika „Mediator Dei“ von Pius XII. (1947)	172
2.2. Die liturgische Erneuerungsbewegung der protestantischen Kirche	174
Die ältere evangelische Liturgiebewegung	177
Die Restitution der lutherischen Messe	178
2.3. Höller und die Orgelbewegung	179
Die „elsässisch-neudeutsche Orgelreform“	180
Die deutsche Orgelbewegung.	182
Die Folgen der Orgelbewegung für den romantischen Orgeltypus.	183
Die Orgelbewegung in Frankreich	186
Die Orgelbewegung im Dritten Reich	187
Bezüge Höllers zur Orgelbewegung	188
3. Werkbeispiele choralgebundener Orgelmusik in Deutschland 1929–1949	195
3.1. „Der Wille zur Objektivität“ – Hermann Schroeder (1904–1984)	201
Die Funktionsbindung neuer liturgischer Orgelmusik	204
Vorlagen choralgebundener Orgelmusik –	
Gregorianik und Kirchenlied	208
Gebrauchsmusik und Orgelimprovisation im Gottesdienst	212
Präludium und Fuge über „Christ lag in Todesbanden“ (1930).	213
„Christ ist erstanden“ aus: Sechs Orgelchoräle op. 11 (1934)	215
Schroeder und die Orgelbewegung	218
3.2. „Eine neue Sakralkunst“ – Hugo Distler (1908–1942)	220
Distlers Kirchenmusik- und Orgelverständnis	222

Distlers Orgelideal	224
Hermann Grabner und der lineare Satz	226
Die Wiederbelebung der Gattung ‚Partita‘ im 20. Jahrhundert	228
Partita „Nun komm, der Heiden Heiland“ op. 8,1 (1932)	229
Partita „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ op. 8,2 (1935)	232
Einflüsse der Orgelbewegung bei Distler	236
Uraufführungs- und Rezeptionsgeschichte	238
3.3. „Sprechen wir zum Hörer“ – Paul Hindemith (1895–1963)	241
Sonate III über alte Volkslieder (1940)	245
Hindemiths Klangvorstellungen und sein Orgelideal	248
3.4. „Für die Zeit – gegen den Tag“ – Ernst Pepping (1901–1981)	252
Ästhetische Positionen und künstlerische Perspektiven	253
Pepping und der lineare Satz	256
Toccat und Fuge über „Mitten wir im Leben sind“ (1941)	258
Widmung	260
Melodievorlage und kompositorisches Umfeld	261
Analyse	263
3.5. Die „Kraft eines disziplinierten Geistes“ – Joseph Ahrens (1904–1997)	265
Olivier Messiaens Selbstverständnis als Komponist	268
Entwicklungsperioden zwischen Linearität und Zwölftönigkeit	270
Choralpartita über „Lobe den Herren“ (1947)	271
Die Registrierpraxis bei Ahrens und Messiaen	275
Ahrens’ Orgelideal	276
4. Karl Höllers choralgebundene Orgelwerke 1929–1949	271
4.1. Partita „O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen“ op. 1 (1929)	281
Melodievorlage	283
Analyse	287
Uraufführungs- und Rezeptionsgeschichte	293
4.2. Zwei Choralvariationen op. 22 (1936)	
Nr. 1 „Helft mir Gottes Güte preisen“	296
Melodievorlage	297
Analyse	299
Bezüge zu Jan Pieterszoon Sweelinck	304
Rezeptionsgeschichte	308
Nr. 2 „Jesu meine Freude“	308
Melodievorlage	309
Analyse – Harmonik	311
a) Quart- und Quintklänge	312
b) Bitonalität	313
c) Ganztonleiter und übermäßige Akkorde	319
d) Stilelemente der Choralpartita des 18. Jahrhunderts	320

e) Einflüsse Max Regers und chromatischer Elemente	322
f) Einflüsse zeitgenössischer Kompositionskonzepte.	323
g) Jazzverwandte Gestaltungselemente.	325
Uraufführungs- und Rezeptionsgeschichte.	332
4.3. Ciacona op. 54 (1949).	337
Analyse – Formale Anleihen bei Dietrich Buxtehude	337
Strukturelle Analogien zu Franz Liszt	340
Bezüge zu César Franck	342
Entwicklungsperspektiven Reger'scher Chromatismen	344
Einflüsse des linearen Satzes	345
Zusammenfassung	349
Uraufführungs- und Rezeptionsgeschichte	349

TEIL III: Karl Höller – ein Romantiker der Moderne?

1. Vorbemerkung.	355
2. Ästhetische Positionen	357
2.1. Der Kompositionsprozess	357
Ästhetische Analogien zu Paul Hindemith	359
Improvisation und Komposition	361
Komponist und Interpret	362
Exkurs: Frank Martin.	363
Der Modernitätsbegriff bei Höller und Hindemith	365
2.2. Die Aufgabe des Komponisten	367
2.3. Ausklang	371

ANHANG

1. Autografe der Orgelwerke	381
2. Opusliste	387
3. Werkverzeichnis.	393
4. Archivalien.	439
5. Literaturverzeichnis.	451
6. Personenverzeichnis.	483
Danksagung.	486