

Bereich des Tanzes bzw. der Tanzwissenschaft zu finden ist, ist ein bekanntes Muster, das zeigt, dass die vermehrte inter- und transdisziplinäre Auseinandersetzung sowie kritische Theoretisierung mit diesem wichtigen Begriff für die Musikwissenschaft weiterhin eine zentrale Aufgabe bleiben. Der Herausgeberin ist zu danken, dass sie mit diesem Band einen Schritt in genau diese Richtung gegangen ist und nicht nur viele Disziplinen miteinander ins Gespräch gebracht, sondern insbesondere auch Künstler*innen und deren praxeologische Methoden und Sichtweisen mit eingebunden hat.

(Mai 2020)

Irene Holzer

AXEL FLIERL: Karl Höller und die choralgebundene Orgelmusik in Deutschland 1929–1949. Köln: Verlag Dohr 2019. 485 S., Abb., Nbsp., Tab.

Mit vorliegender Publikation hat Axel Flierl den aktuellen Stand zur Karl-Höllers-Forschung neu definiert, zumindest für Höllers Biographie und seine choralgebundene Orgelmusik bis 1949. Flierls großes Verdienst besteht nicht nur darin, die meisten greifbaren – und auch die öffentlich nicht zugänglichen – Quellen zu Karl Höller (1907–1987) zusammengetragen und ausgewertet zu haben, sondern auch in der Erstellung eines Werkverzeichnisses und in der Sichtung des Höller-Nachlasses. Flierl konnte dafür „zahlreiche unveröffentlichte Dokumente und historisches Bildmaterial, wertvolle Briefe, Konzertprogramme, die Notenbibliothek, diverse Studienunterlagen und anderes biografisches Material“ aus dem ihm offenstehenden Höller’schen Familienarchiv“ (S. 10) nutzen und somit die Höller-Forschung auf eine gänzlich neue Basis stellen bzw. sie überhaupt in größerem Umfang begründen. Die vom Autor im Anhang zusammengestellten Archivalien beschränken sich auf die „nur für die vorliegende Arbeit relevanten Doku-

mente aus dem Nachlass von Karl Höller“ (S. 439); durch die Fülle der ausgewerteten Archivalien kann man erahnen, wie viele weitere Dokumente einer Bearbeitung, ja zumindest einer Sicherung harren.

Die titelgebende „choralgebundene Orgelmusik in Deutschland 1929–1949“ lässt mehrere Fragen aufkommen, die der erste Blick ins Inhaltsverzeichnis nicht lösen kann: Wie versteht der Autor „choralgebunden“ bzw. den „Choral“ – wenn in den von ihm behandelten Werkbeispielen, etwa in der besprochenen *Sonate III über alte Volkslieder* von Paul Hindemith, auch weltliche Liedvorlagen verarbeitet werden? Warum die Beschränkung auf Orgelmusik, wo Höller doch im genannten Zeitraum auch mit der „großartige[n] Sinfonische[n] Fantasie über ein Thema von Frescobaldi“ (*Zeitschrift für Musik*, August 1940, S. 460) und ihrer Cantus-firmus-Behandlung Aufsehen erregte? „In Deutschland“ bedeutet in Deutschland geborene und/oder in Deutschland wirkende Komponisten oder auch in diesem Zeitraum in Deutschland gespielte choralgebundene Orgelwerke (auch nicht-deutscher Komponisten)? Warum der ausgewählte Zeitraum? Soll eine Abgrenzung von DDR-Komponisten vermieden werden? Zwar erschließt sich im Laufe der Lektüre die Stichhaltigkeit der von Flierl vorgenommenen Eingrenzungen, doch hätte ein Teilkapitel, das alle Fragen zur Wahl dieses Titels bündig beantwortet hätte, der Stringenz seiner Ausführungen sicher mehr genutzt als geschadet.

Das erste Kapitel widmet sich der Biographie Höllers, bei der auch „Die Rolle Höllers im Dritten Reich“ (S. 36ff.) nicht ausgespart bleibt. Flierl gelangt nach kritischer Auswertung zahlreicher Dokumente zu dem Schluss, dass es Höller „mit diplomatischem Taktieren gelungen war, sich einer Vereinnahmung durch den NS-Staat weitgehend zu entziehen“ (S. 44). Es wirkt etwas überengagiert, wenn Flierl an späterer Stelle, im zweiten Kapitel „Zur Tonsprache Karl Höllers“, nochmals das Thema aufgreift, nämlich im Unterkapi-

tel „Die Instrumentalisierung Höllers durch die NS-Kulturpolitik“ (S. 140ff.) und sogar bei der Diskussion um „Das geistige Vorbild Anton Bruckners“ (S. 80ff.) wiederum auf „Die Instrumentalisierung Bruckners und Höllers im Dritten Reich“ (S. 87ff.) hingewiesen wird. Bekräftigung durch Wiederholung ist ein probates und erlaubtes Stilmittel, welches bei dieser subtilen Thematik jedoch mit Bedacht angewendet werden sollte. Zur Unterstreichung von Flierls Schlussfolgerungen zur Thematik könnte man noch weitere Dokumente anführen: So gibt es in der Berliner Akademie der Künste noch Dokumente zu Höller, die einer Auswertung harren und die ebenfalls auf ein zwiespältiges Verhältnis Höllers zur seinerzeit tonangebenden und politisch engagierten Komponistengeneration rückschließen lassen. Etwa das Verhältnis von Höller zu Max Trapp, der Höller für den Beethoven-Preis 1938 vorgeschlagen hatte.

Das schon erwähnte zweite Kapitel „Zur Tonsprache Karl Höllers“ wertet in einer inspirierten und inspirierenden Vielfalt mögliche stilistische Einflüsse auf Höller mit Hilfe von zahlreichen Noten-Belegen aus. Bei der Erörterung der „Einflüsse des Impressionismus“ (S. 91ff.) legt der Autor besonders eindrücklich und überzeugend – auch überraschenderweise – den Einfluss Puccinis auf Höllers harmonische Entwicklung dar. Neben den ausgewiesenen musikalischen Einflussfaktoren (u. a. „Bi- und Polytonalität“ und „Gregorianische und Katholische Einflüsse“) und musikalische Vorbilder („vorbachsche“ Meister, Max Reger, Anton Bruckner) weist Flierl auch auf außermusikalische Inspirationsmomente hin, so habe sich etwa Höller „mit Vorliebe von den Gemälden der französischen Impressionisten für seine eigenen musikalischen Werke inspirieren“ lassen (S. 106f.).

Die im folgenden Kapitel vorgestellten „Werkbeispiele choralgebundener Orgelmusik in Deutschland 1929–1949“ (S. 195ff.) weisen Flierl nicht nur als Wissenschaftler, sondern auch als kenntnisreichen prakti-

zierenden Organisten aus. Vorweg werden sehr ausführlich die „Voraussetzungen“ für die Orgelmusik dieses Zeitraums dargelegt. Sollte die Publikation von interessierten Nicht-Fachleuten rezipiert werden, ist es sehr hilfreich, über den „Cäcilianismus als kirchenmusikalische Reformbewegung“ oder „Reformdekrete der katholischen Kirche“ informiert zu werden; dem Fachmann und der Fachfrau hätte eine gekürzte Darstellung dieses Unterkapitels für eine kirchenmusikhistorische Kontextualisierung ausgereicht. Dagegen ist im Unterkapitel „Höller und die Orgelbewegung“ (S. 179ff.) kein Wort zu viel. Die analysierten Beispiele und ihr jeweiliges Umfeld bilden den Zeitraum von 1930 bis 1947 ab, zugrunde liegen Werke von Hermann Schroeder, Hugo Distler, Paul Hindemith, Ernst Pepping und Joseph Ahrens. Da die Publikation die „choralgebundene Orgelmusik in Deutschland von 1929–1949“ schon im Titel trägt, wäre an dieser Stelle eine Synopse der Komponisten dieser Gattung und dieses Zeitraums wünschenswert und hilfreich gewesen. Zwar fallen stellenweise einzelne Namen, aber eine derartige Synopse müsste unbedingt auch die Namen Hans Friedrich Micheelsen, Herbert Collum, Siegfried Reda, Ernst Pepping, Günther Ramin oder letztlich auch Komponisten nennen, deren choralgebundene Orgelwerke in diesem Zeitraum in Deutschland präsent waren, etwa Flor Peeters.

Flierls detailreiche Analysen der Höller'schen Opera 1 (*Partita „O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen“*, 1929), 22 (*Zwei Choralvariationen*, 1936) und 54 (*Ciaccona*, 1949) gehen weit über satztechnische, formale, harmonische und stilistische Aspekte hinaus. Sie schließen auch die „Uraufführungs- und Rezeptionsgeschichte“ des jeweiligen Werkes in die Betrachtungen ein. Ihnen ist auch zu entnehmen, dass Höller gelegentlich selbst seine Werke interpretierte; dass er ein herausragender Organist gewesen sein muss, wurde vorweg schon im 1. Kapitel von Teil II („Karl Höller als Organist“, S. 149ff.) belegt.

Der abschließende dritte Teil der Publikation wirft die Frage auf: „Karl Höller – ein Romantiker der Moderne?“ (S. 355ff.). Flierl argumentiert klug genug weder eindeutig für die eine, noch für die andere Position; stattdessen konstatiert der Autor, dass die „epochale[n] Auf- und Umbrüche, mannigfaltige Strömungen und divergierende Tendenzen“ in Höllers Orgelwerken „ihr ureigenes kompositorisches Echo fanden“ (S. 377). Im Anhang präsentiert Flierl schließlich ein in akribischer Kleinarbeit, nämlich durch Abgleichung mehrerer benannter Quellen zusammengestelltes „Werkverzeichnis“, das die Vielseitigkeit und die schöpferische Potenz des Komponisten Höller dokumentiert.

Die verlagsseitige Ausstattung ist vorzüglich: Die äußerlich qualitätvolle Ausstattung (Bindung, Papier, Lesebändchen, usw.) entspricht dem sorgfältigen Lektorat. Dieses Buch nimmt man gerne in die Hand. Bleibt zu wünschen, dass Karl Höllers weitere Kompositionen eine vergleichbare analytische und stilistische Auseinandersetzung in näherer Zukunft erfahren dürfen.

(Mai 2021) Eva-Maria de Oliveira Pinto

JÜRIG STENZL: *Charlie Chaplin. Die Musik zu seinen Stummfilmen. München: Edition text & kritik im Richard Boorberg Verlag 2020. 244 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Niemand, der sich mit Charlie Chaplin beschäftigt, wird am Werk des Schweizer Musikwissenschaftlers Jürg Stenzl vorbeikommen. Seine Quellenausdeutung bereichert die Forschung, auch weil er, wie Rick Altman im bahnbrechenden *Silent Sound Film* (2004), die Musik als Teil einer spezifischen in diverse Kontexte eingebundenen Soundsphäre des Kinos versteht. Daher müssen produktiv die akustischen, sozialen, kulturellen Kontexte, in denen die Filme gezeigt und vertont wurden, berücksichtigt werden. Jürg Stenzl schließt auch die Lücke zu Jim Lochners Mammutwerk *The Music*

Of Charlie Chaplin (2018): Jener hatte Charlie Chaplins musikalische Aspekte auf Basis amerikanischer Quellen gewürdigt. Stenzl ergänzt dies nun mit der Auswertung der Musik zu Chaplin-Filmen im Musikinventar des Filmmusikkompilatoren Paul Fosse. Fosse war in den 1920er Jahren für die Musikauswahl am Gaumont-Palace in Paris zuständig, der als größtes europäisches Filmtheater bis zu 3.000 Zuschauer fasste. Im Detail rekonstruiert Stenzl die Musiklisten zu 31 Chaplin-Filmen, die Fosse bearbeitet hat. Auf dieser Basis diskutiert er Repertoire und musikalische Dramaturgien. Dann vergleicht er Fosses Arbeit u. a. mit Musiklisten, die an die Bedingungen in kleineren Filmtheatern angepasst werden mussten. In diesem Zusammenhang sind die handschriftlichen Notizen aus dem Nachlass des Stummfilm-Pianisten Arthur Kleiner interessant (S. 129ff.).

Der Vergleich von Fosse mit anderen Kompilatoren verdeutlicht das damalige (europäische) Denken über Dramaturgie, Ästhetik und Repertoire. Fosse scheint, noch ehe er mit der eigentlichen Arbeit der Kompilation begann, grundlegend zwischen Unterhaltungsfilm und „ernstem“ Film unterschieden zu haben. Diese Trennung von Hoch- und Unterhaltungskultur beeinflusste essentiell das Repertoire (vgl. S. 157). Fosses Kompilationen zu Chaplin-Komödien haben daher einen verschwindend geringen Anteil anspruchsvoller Konzertmusik. Fosse arbeitet stattdessen mit den Werken heute unbekannter (Operetten-)Komponisten des 19. Jahrhunderts in der Offenbach-Nachfolge. Entsprechend der Identifizierung von Chaplin-Filmen als „amerikanisch“, ergänzt er das Repertoire um „Amerikanismen“ wie Ragtimes, Two-Steps und „Music-Hall-Titel[n]“ (S. 85). Auch spekuliert er mit dem „Erkennungseffekt von Erfolgsstücken“ (S. 80). So konservieren die Musiklisten die verschwundene Musikkultur des (Unterhaltungs-)Repertoires der Belle Époque. Als Chaplin ab 1931 zum Komponist/Kompilator seiner eigenen Werke wird, organisiert er