

Das Thema *Kirchenmusik im Nationalsozialismus* wurde in den 1980er-Jahren von Wolfgang Herbst, Frieder Reininghaus, Hans Prolingheuer u. a. umfassend (und damals höchst überfällig) behandelt. Dadurch erschienen zahlreiche Protagonisten der neu-eren Kirchenmusik nun unverstehens in verändertem Licht. Vielleicht ist es heute möglich, einzelne Akteure der Kirchenmusik der 1930er- und 40er-Jahre gelassener und ohne die Erst-Enthüllungs-Attitüde der 80er-Jahre zu betrachten. Der Abstand hat sich mittlerweile nicht nur zeitlich, sondern auch emotional erheblich vergrößert. Zudem ist das kompositorische Werk der meisten ehemals im Rampenlicht stehenden Komponisten heute fast außer Hörweite geraten. All das befreit das Thema von Befangenheiten.

Ist nun eine Betrachtung des Komponisten Ernst Pepping wirklich relevant für die Frage: Wie verhielten sich Künstler im NS-Regime? War er etwa ein lupenreiner Verfechter völkischer Tonkunst oder ein komponierender Widerstandskämpfer? War er ein ambitionsloser Mitläufer, ein opportunistischer Wendehals, ein Mensch, der in die innere Emigration ging, oder war er einfach jemand, der versuchte, seinen Weg zwischen den immer enger werdenden Leitplanken seiner Zeit zu finden? Er war wohl nichts von alledem und doch von allem ein wenig. Und daher kann er als Beispiel für eine Künstlerpersönlichkeit dienen, die wenig spektakulär oder gar heroisch versuchte, einen eigenen Weg in unwegsamem Gelände zu finden.

Wir Nachgeborene neigen dazu, die Zeit der NS-Diktatur immer von ihrem Ende her zu sehen und haben oft Schwierigkeiten, uns in diese spezielle Melange aus Hoffnung, Begeisterung und Fanatismus, gepaart mit Angst vor Ausgrenzung und Denunziantentum hineinzuversetzen. Daher in aller gebotenen Kürze eine Skizze der damaligen Situation, hier natürlich im Fokus: die Kirche und ihre Musik.

Vorherrschend war nach der schmachvollen Niederlage des Ersten Weltkrieges der Wunsch nach Wiederherstellung der deutschen Ehre.

„Die Sehnsucht nach einem kraftvollen Führer, der aller Not ein Ende machen würde, trug bisweilen die Züge einer messianischen Hoffnung. Ein solcher Führer würde das geschwächte nationale Selbstwertgefühl wieder aufrichten [...] Er würde Stärke und Kraft walten lassen [...] Einheit sollte die Vielfalt ersetzen und Gemeinschaft den Individualismus. Millionen Deutsche wünschten sich Geborgenheit in einem solchen gemeinsamen Ich-Ideal, und in Hitler glaubten sie, es gefunden zu haben. In der Kirche waren angesichts des politischen Programms der NSDAP Hoffnungen aufgekommen, die nationalsozialistische Regierung werde – wie angekündigt – auf dem ‚Standpunkt des positiven Christentums‘ stehen, und Hitler selbst hatte vor dem Reichstag verkündet, er sehe ‚in den beiden christlichen Konfessionen die wichtigsten Faktoren zur Erhaltung unseres Volkstums‘. Das waren Töne, die in der evangelischen Kirche auf breite

## Auch der Unpolitische ist politisch

### Der Komponist Ernst Pepping in der NS-Zeit

von Bernd Stegmann

*Täter, Mitläufer, Widerstandskämpfer? Wo genau ist ein Künstler, der damals in Deutschland blieb und dessen Werke nicht verboten wurden, zu positionieren? Für das Rosa Luxemburg zugeschriebene Zitat „Unpolitisch sein heißt politisch sein, ohne es zu merken“ kann das Wirken des Komponisten Ernst Pepping in den Jahren 1933-45 beispielhaft sein.*



Bernd Stegmann (\* 1952): Studium der Kirchenmusik in Detmold und Berlin sowie Orchesterleitung in Wien, 1977–1985 Organist und Kantor an der Pauluskirche Berlin-Zehlendorf und künstlerischer Leiter der Berliner Bach Gesellschaft. 1986 Professor für Chor- und Orchesterleitung an der Hochschule für Kirchenmusik in Heidelberg, 2006–2018 Rektor, Leiter des Berliner Vokalensembles und der Heidelberger Kantorei, mehrere CDs, Tätigkeit als Komponist, Autor und Herausgeber des *Handbuchs der Chormusik* (Kassel/Berlin 2021), Gedichtbände, CD *Grenzenlos* mit eigenen Kompositionen (2025).

<sup>1</sup> aus einem Vortrag von Wolfgang Herbst in der Alten Nikolaikirche Frankfurt a. M. am 6. März 2005, verfügbar unter [https://archiv.antifa-frankfurt.org/Nachrichten/kirchenmusik\\_und\\_nationalsozialismus.html](https://archiv.antifa-frankfurt.org/Nachrichten/kirchenmusik_und_nationalsozialismus.html).

## Euphorische Aufbruchsstimmung

### Individualismus vs. Gemeinschaft

### Hinwendung zu traditionellen Formen

### Wider das Chaos der Zwölftonmusik

<sup>2</sup> Adolf Brunner, persönlicher Nachlass, Briefe, Zentralbibliothek Zürich (ZBZ).

<sup>3</sup> Adam Adrio, *Junge Komponisten 4. Ernst Pepping*, in: *Melos* 13 (1934) S. 142f.

### Träume von weit ausschwingenden, frei-rhythmischen Melodiebögen

Zustimmung stießen. Dementsprechend beendete Generalsuperintendent Dr. Otto Dibelius am 21. März 1933, dem *Tag von Potsdam*, in der dortigen Garnisonkirche seine Predigt mit den Worten: „Das ist heute unser Gebet: dass Gottes Gnadenhand über dem Bau des Deutschen Reiches die Kuppel wölbe, die einem deutschen, einem geheilgten, einem freien Volk den Blick für immer nach oben zieht. Deutschland wieder und für immer: ein Reich, ein Volk, ein Gott!“<sup>1</sup>

Eine euphorische Aufbruchsstimmung machte sich auch in weiten Bereichen der Kunstszenen breit, wobei die stilistische Ausrichtung der Musik durchaus umstritten war. Sollte sie sich als Fortsetzung der großen deutschen Tradition von Bach bis Wagner verstehen oder aber an den „unverbrauchten“ Vorbildern der Renaissance orientieren? Der Streit machte sich auch immer wieder an den Begriffen „Individualismus“ (Klassik/Romantik) vs. „Gemeinschaft“ (Vorbarock) fest. In der Kirchenmusik setzte sich eindeutig der Weg einer Besinnung auf Modelle vor Bach mit ihren liturgischen Bindungen durch und subsummierte sich in der „Kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung“, Hand in Hand die „Singbewegung“ mit ihren auf „Natürlichkeit“, Laienteilhabe und Gemeinschaft setzenden Idealen.

Zurück zu Ernst Pepping: 1901 in Duisburg geboren, studierte er nach einer Volksschullehrerausbildung in Essen von 1922 bis 1926 an der Berliner Hochschule für Musik Komposition bei Walther Gmeindl, einem Schüler von Franz Schreker. Er lebte und studierte hier, was damals durchaus keine Ausnahme darstellte, in äußerst prekären Lebensumständen. Berlin war zu dieser Zeit jedoch ein Sammelbecken der neuesten musikalischen Strömungen. Pepping kam auf diese Weise mit Werken von Schönberg, Busoni, Hindemith, Berg, Milhaud, Weill und Strawinsky in Berührung. Nach einer Phase des Experimentierens wandte er sich zunehmend traditionellen Formen wie Concerto, Passacaglia und Suite zu. Man könne nun einmal ohne Tradition nicht leben, so sein Credo. Aus diesem Grund lehnte er schon früh die Schule Arnold Schönbergs ab. Es werde, so schrieb er später an seinen Studienkollegen und Freund Adolf Brunner (31.8.1933), „heute eher des Schweißes des Edlen wert sein, die diatonische Siebentonreihe neu zu formen, als die Zwölftonreihe durcheinanderzuschütteln und damit zwar leicht der alten Ordnung aus dem Wege zu gehen, aber eben nur ein Chaos an ihre Stelle zu setzen“<sup>2</sup>. Die Suche „nach einem sicheren Fundament, das die Musik auch in der Zukunft zu tragen fähig sei“<sup>3</sup> trieb den studierenden Pepping um. (Die 1920er- und frühen 1930er-Jahre waren sowohl gesellschaftlich als auch kulturell einerseits eine Zeit des scheinbar unbegrenzten Experimentierens und der Zertrümmerung überkommenen Normen, andererseits von der Sehnsucht nach sicheren, womöglich autoritären Strukturen geprägt).

Schon früh zeigte sich Peppings besonderes Gespür für die lineare Dimension des Tonsatzes. Adolf Brunner: „An der Hochschule hatte ich mich freundschaftlichst an Ernst Pepping angeschlossen, der in seiner Musik nachtwandlerisch große Kühnheiten wagte. [...] Alle unsere Gespräche drehten sich umfassend um das Schicksal der Musik. [Wir] träumten von weit ausschwingenden, frei-rhythmischen Melodiebögen, von einer

durchsichtigen Linearität des polyphonen Gewebes ...”<sup>4</sup> In der Tat lebt Peppings Musik von ihrer ganz eigenen, hoch differenzierten Melodik. Weiter gedacht, erklärt sich so wohl auch der wesentlich größere Erfolg seiner Vokalwerke gegenüber den Instrumentalstücken, die immer umstritten blieben.

Die Jahre bis 1934 waren für den Komponisten eine Zeit der Suche: nach einer festen Anstellung als Hochschullehrer, nach einem Verlag, der seine Werke zu drucken bereit war (es wurde zunächst Schott, danach Bärenreiter), nach einer in seinen Augen angemessenen Beachtung im Musikleben (immerhin hatte er bis dahin etliche Instrumental- und Vokalwerke komponiert, die mit wechselndem Erfolg aufgeführt wurden, so im Jahre 1926 die *Kleine Serenade für Militärorchester* sowie seine *Suite für Trompete, Saxophon und Posaune* bei den Donaueschinger Musiktagen 1926, dann 1929 in Duisburg die *Choralsuite*).

Vergeblich fahndet man in seinem Nachlass jedoch nach eindeutigen politischen Positionierungen zur Machtübernahme der Nazis 1933 oder der Folgezeit. Weder die Durchsicht seiner eher spärlichen Stellungnahmen zum Zeitgeschehen im erhaltenen Briefwechsel noch die von Zeitzeugen überlieferten sporadischen Kommentare fördern Nennenswertes zutage. Pepping wurde nie Parteimitglied, steuerte auch keine Musik für NS-Großereignisse bei, unterschrieb seine Briefe nie mit „Heil Hitler!“. In manchen Rezensionen wurde ihm zudem unverhohlen mangelnde Volksnähe bescheinigt. Wäre da nicht seine in vielerlei Hinsicht höchst sperrige Schrift *Stilwende der Musik* von 1934. Auf die darin niedergelegten, zuweilen einigermaßen bemüht konstruierten Einlassungen zur Musikgeschichte und die daraus gefolgerten Konsequenzen im Einzelnen einzugehen, verbietet sich hier. Die fragwürdige Analogiebildung zu Beginn des Schlusskapitels entspricht zwar zahllosen üblichen Formulierungen des „Aufbruchs“, weist jedoch eine unangemessene Nähe zum NS-Jargon auf: „Beide, Kunst wie Politik der Gegenwart, sind vom gleichen Willen beseelt: Sammlung der zerstreuen Teile, Bildung einer neuen Gemeinschaft. Das Steuer des Geistes ist herumgeworfen. Wohl kaum eine Zeit hat sich so schroff den Zielen der vorangegangenen entgegengestellt wie die heutige [...] Der Besitz der vergangenen Periode [...] wird wertlos, mehr noch: wird zur Angriffsfläche des neuen Willens, denn dieser muß den alten Besitz vernichten ...“<sup>5</sup> Gerd Rienäcker fragt mit Recht: „Was nimmt Pepping von den politischen Prozessen [...] überhaupt wahr [...], wofür stehen die um sich greifenden Bekundungen des ‚neuen Willens‘ bei ihm ein?“<sup>6</sup> Paradoxalement verwendet Pepping im weiteren Text der Abhandlung den Begriff „Gemeinschaft“ nicht etwa in Bezug auf die (Volks)-Gemeinschaft der Musizierenden, sondern auf das Zusammenspiel, die „Zweckgemeinschaft“ des Stimmenverbandes. Die Ablehnung der Musik der Klassik und Romantik wegen ihrer Individualisierungstendenz zugunsten der „objektiven“ Tonkunst der alten Niederländer deckt sich zwar mit den Idealen der Singbewegung, nicht aber mit der Faktur der eigenen, späteren Hauptwerke Peppings, der *Missa Dona nobis pacem* und des *Passionsberichts des Matthäus*. Auffallend und das heutige Lesen enorm erschwerend ist das „diktatorisch anmutende Konzept“ (Richard

<sup>4</sup> Adolf Brunner, Erinnerungen eines Schweizer Komponisten, hrsg. von Chris Walton Zürich 1997.



„Stilwende der Musik“:  
Ernst Pepping (1901–1981)

## Der Vorwurf der „mangelnden Volksnähe“

<sup>5</sup> Ernst Pepping, *Stilwende der Musik*, Mainz 1934, S. 79.

<sup>6</sup> *Pepping-Studien*, Bd. 4, hrsg. von Sven Hiemke, Köln 2005, S. 109.

## Was nahm Pepping von den politischen Prozessen überhaupt wahr?

<sup>7</sup> Richard Petzoldt, *Stilwende der Musik?*, in: *AMZ* Nr. 47 (1935), S. 730f.

<sup>8</sup> Ernst Pepping, *Stilwende der Musik*, S. 9.

<sup>9</sup> Das Zitat wird beiden Autoren ohne konkreten Textnachweis zugeschrieben.

Petzoldt)<sup>7</sup> des Ganzen: „Nicht darf die Aufgabe heißen, das Neue dem Empfinden der Masse anzupassen, sondern umgekehrt das Volk an das Neue zu gewöhnen, es zum Neuen in der Kunst ebenso zu erziehen, wie es zum Neuen der Politik bereits erzogen wird.“<sup>8</sup> Diese Rolle der Kunst dachten ihr auch schon Karl Marx und Bertolt Brecht zu: „Kunst ist nicht ein Spiegel, den man der Wirklichkeit vorhält, sondern ein Hammer, mit dem man sie gestaltet.“<sup>9</sup> Insgesamt ist die *Stilwende der Musik* wohl ein weiteres Beispiel dafür, dass schöpferisch tätige Musiker sich nicht zu weit auf musiktheoretisches Terrain vorwagen sollten. Sie belegt aber auch, dass Pepping – wie nicht wenige andere Komponisten – versuchte, sozusagen im Kielwasser der NS-Ideologie eine neue Kunstaesthetik zu postulieren und sich an ihre Spitze zu setzen. Paradox wiederum ist dabei: Er lehnte die „völkische“ Singbewegung wegen ihrer in seinen Augen unkünstlerischen Haltung vehement ab.

Mit seiner Anstellung an der Berliner Kirchenmusikschule und seinem Wohnortwechsel ins Spandauer Johannesstift änderte sich für Ernst Pepping bis zu seinem Lebensende 1981 äußerlich gesehen nichts mehr. In dieser Blase der Abgeschiedenheit schuf er seine großen Werke, die zumindest die Chorliteratur enorm bereichert haben. Der Oberkonsistorialrat der altpreußischen Union, Oskar Söhngen, und der Leiter der Spandauer Kantorei und Direktor der Berliner Kirchenmusikschule, Gottfried Grote, waren Peppings eigentliche und unersetzbliche Bezugspersonen, der eine, weil er ihn, wo immer möglich, als den Kirchenmusikkomponisten der neuen Zeit zu platzieren suchte (er ermöglichte z. B. im Rahmen des von ihm maßgeblich initiierten und organisierten „Fest der deutschen Kirchenmusik“ 1937 einen ganzen Konzertabend mit Werken Peppings), der andere als unermüdlicher Interpret seiner Chorwerke und wichtiger Ideengeber. Ironischerweise fremdelte Pepping immer mit seiner neuen Rolle. Als jemand, der kein Kirchenmusikstudium absolviert oder – anders als etwa Hugo Distler – überhaupt eine Nähe zur Kirche entwickelt hatte, mag es ihm zwar geschmeichelt, ihn aber auch geärgert haben, ausschließlich als wichtiger Protagonist einer neuen Kirchenmusik zu gelten, immerhin wurden seine Sinfonien seinerzeit von den Berliner Philharmonikern unter keinem Geringeren als Wilhelm Furtwängler aufgeführt. Musik als klingende Liturgie blieb ihm trotz der 20 Bände *Spandauer Chorbuch* eigentlich fremd. Der Choral interessierte ihn zwar als formales Konstrukt, nicht aber als Gemeinschaft stiftendes Medium. Schließlich: Peppings Rolle im NS-Kulturbetrieb bleibt auch hier merkwürdig indifferent. Die Fronten seiner Kämpfe waren nicht im Politischen, sondern im Maschinenraum der Kompositionstechnik angesiedelt und im Schlagabtausch mit allen möglichen Personen, die die Bedeutung seiner Werke nicht anerkannten.

Welche Texte vertonte Pepping ab 1940, als die Restriktionen seitens offizieller Stellen immer deutlicher spürbar wurden? Vom lang gehegten Wunsch, ein Requiem zu Papier zu bringen, riet ihm sein Verleger Ludwig Strecker (Schott-Verlag) dringend ab, „damit Sie sich nicht die Möglichkeit erschweren, auch ‚offiziell‘ gefördert zu werden.“<sup>10</sup>



  
... zu diesem Artikel  
nur im Internet  
[www.musikundkirche.de](http://www.musikundkirche.de)

Das komplette Programm  
des Musikfests 1937

<sup>10</sup> Brief von Ludwig Strecker an Pepping am 2.4.1942.

Zwei weltliche Zyklen wurden jedoch 1940 realisiert: *Das Jahr*, nach Texten von Josef Weinheber sowie die Bänkellieder *Lob der Träne*. Trotz der meisterhaften Tonsätze, die unvergleichlichen Witz und Farbigkeit versprühen, macht die Wahl der Sujets ein wenig ratlos. Bei Weinheber „scharrt“ im Jänner „das Rehlein den harten Grund“, der Dichter informiert, dass „an Kunigund wirds warm von unt“ (März) und im Oktober „der Brunftirsch röhrt im Graben drin“. Das passiert alles, während deutsche Truppen Belgien, die Niederlande und Frankreich überfallen. Das focht Pepping offenbar ebenso wenig an wie das Publikum, das diesen biederem Blut- und Boden-Stoff begeistert aufnahm. Geteilter war da schon das Echo auf die Bänkellieder, wo es heißt: „wie mancher Mann weint eine bittre Träne, muß er zum Kampfe von den Seinen gehn.“ Strecker war das zu heikel angesichts des Erlasses des Propagandaministeriums vom 26.4.1940 „Alle Gesangvereine haben sich [...] in der Auswahl der Programme auf den [...] Wehr- und Widerstandswillen des deutschen Volkes [einzustellen]“<sup>11</sup>.

Zwangsläufig drängt sich da das Rosa Luxemburg zugeschriebene Diktum auf: „Unpolitisch sein heißt politisch sein, ohne es zu merken“. Muss sich Pepping diesen Vorwurf im Nachhinein gefallen lassen?

Immerhin: Zweimal meldete er sich zum kulturpolitischen Tagesgeschehen tatsächlich zu Wort, zunächst zum „Fall Hindemith“. Nachdem dieser nach der vielbeachteten Aufführung seiner „*Mathis*-Symphonie“ 1934 massiv durch den Schriftleiter der Zeitschrift *Die Musik* Friedrich Wilhelm Herzog („Wir wollen eine Musik, die erfüllt ist von der Ausdrucksgewalt der national-sozialistischen Idee“) angegriffen wurde, der Dirigent Wilhelm Furtwängler ihn öffentlich in Schutz nahm und Josef Goebbels Hindemith daraufhin als „atonalen Geräuschemacher“ verunglimpfte, schrieb Pepping an den Verlag: „Nach meinem Gefühl müßten jetzt endlich mal ‚Kollegen‘ eingreifen [...], diese Aktion müßte ausgehen von einem in weiteren Kreisen anerkannten Komponisten [...] Ich bin überzeugt, daß [...] eine Bloßstellung der lächerlichen Clique Herzog das Resultat wäre.“<sup>12</sup>

Zum anderen gibt es eine beißende Kritik an „Rasseforscher“ Friedrich Blume, dem Kieler Ordinarius für Musikwissenschaft, in Form eines an diesen 1942 gesendeten Schüttelreimgedichtes: „O Blume reich, an Ruhme bleich / wälzt Rasse du und Nation zu einer nassen Ration [...] hör ‚Landschaft‘ ich und ‚Rasse‘ nennen, möcht schleunigst ich ins Nasse rennen ...“<sup>13</sup> Peppings Verhältnis zu Blume blieb gestört.

Eine Anmerkung zum Schluss: Wenn man Ernst Pepping nach Ausdruck oder Bedeutung eines seiner Werke fragte, entgegnete er lediglich: „Es steht alles in den Noten“. In seiner zur Zeit der Berliner Blockade entstandenen *Missa Dona nobis pacem* steht etwas, und das ist durchaus politisch. Sie beginnt mit einem Schrei, einem Schrei nach Erlösung, führt uns im Credo in die Abgründe des Zweifels und formuliert zum Schluss einen Friedenswunsch, der nur der überwundenen dunklen Zeit entsprungen sein kann. Wer dieses Werk in der Nachkriegszeit hörte, hörte es erschüttert im Kontext der durchlebten Katastrophe.

### „Das Jahr“: Biederer Blut-und-Boden-Stoff

### Dem Verleger waren die Bänkellieder zu heikel

<sup>11</sup> Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer 7, 1940, Nr. 5.

### Widerspruch im „Fall Hindemith“

### Beißende Satire an die Adresse Friedrich Blumes

<sup>12</sup> Brief an den Verlag vom 30.12.1934, Berlin, Akademie der Künste.

<sup>13</sup> Anselm Eber, *Pepping-Studien*, Bd. 5, Köln 2010, S. 177.

### „Es steht alles in den Noten“