
MITTEILUNGEN DER ERNST-PEPPING-GESELLSCHAFT

Heft 15, Juli 2008
ISSN 1438-9487

Prof. Dr. Rainer Cadenbach

(* 2. 7. 1944 † 22. 5. 2008)

Prof. Frank Michael Beyer

(* 8. 3. 1928 † 20. 4. 2008)

In Dankbarkeit und tiefem Respekt

In eigener Sache

Von den jüngsten Todesfällen in unserer Gesellschaft haben Sie vielleicht durch die Presse erfahren. Mit Frank Michael Beyer und Rainer Cadenbach hat die Gesellschaft zwei herausragende Mitglieder verloren. Beide haben sich über viele Jahre im Vorstand engagiert; Prof. Cadenbach leitete die Gesellschaft seit 2001.

Die Ereignisse haben uns auch veranlasst, über die Rolle einer künftigen Pepping-Gesellschaft nachzudenken: In den knapp zwanzig Jahren ihres Bestehens ist viel geschehen: Es betrifft dies die wissenschaftliche Aufarbeitung und Dokumentation des Lebens und der Werke Peppings ebenso wie die Schaffung einer öffentlichen Präsenz, die den Namen Ernst Peppings weithin repräsentiert, und Sie, liebe Gesellschaftsmitglieder, und alle Interessierten in wenn auch unregelmäßigen Abständen über Aktivitäten in und im Umfeld der Gesellschaft informiert.

Die Aufmerksamkeit, die Pepping gerade in den letzten Jahren zuteil wurde, ist beachtlich: Mehrere Spitzenchöre haben sich der schwierigsten Werke angenommen, die wichtigsten symphonischen Werke sind auf CD erschienen, das Paul-Gerhardt-Liederbuch wurde mehrfach eingespielt.

Die Gesellschaft ist gegenwärtig starken Veränderungen unterworfen: Etliche unserer älteren Gesellschaftsmitglieder haben sich in den vergangenen Jahren zurückgezogen, jene Gruppe also, die den Komponisten noch persönlich kannte und aus den Erinnerungen zu berichten wusste, die die Gesellschaft und unsere Mitgliederversammlungen über viele Jahre prägte und bereicherte.

Die nächste Mitgliederversammlung, die voraussichtlich im April des nächsten Jahres – um den 20. Jahrestag der Gründung der Gesellschaft – stattfinden wird, möchten wir dazu nutzen, über neue Aufgaben der Gesellschaft nachzudenken und diese zu diskutieren. Dann finden auch die nächsten regulären Vorstandswahlen statt. Ihre Anregungen und/oder Ihre aktive Mitarbeit im Vorstand der Gesellschaft sind herzlich willkommen!

Bis dahin wird es keine personellen Veränderungen in diesem Gremium geben. Das Amt des ersten Vorsitzenden bleibt vorerst vakant. Bitte wenden Sie sich in allen finanziellen Angelegenheiten an unsere Schatzmeisterin, Frau Christiane Richter, in allen übrigen Belangen an den Schriftführer der Gesellschaft, Herrn Anselm Eber. Die Adressen finden Sie auf unserer Homepage.

Ehrung für Christian Schlicke

Er ist Gründungsmitglied, unangefochtene Autorität und Kapazität unserer Gesellschaft, ein exzellenter Kenner der Werke Peppings und deren leidenschaftlicher Interpret. Der ehemalige Landeskirchenmusikdirektor von Berlin-Brandenburg, Herr Christian Schlicke, wurde in unserer letzten Jahresversammlung zum Ehrenvorsitzenden der Ernst-Pepping-Gesellschaft ernannt.

Immer wieder erreichen uns Anfragen nach vergriffenen Ausgaben Peppingscher Werke. Daher eine herzliche Bitte: Besitzen Sie noch Noten, für die Sie selbst keine Verwendung mehr finden? Würden Sie diese der Gesellschaft überlassen, die wir interessierten Interpreten dann im Bedarfsfall zur Verfügung stellen könnten?

Aktuell

Zum Tode von Frank Michael Beyer und Rainer Cadenbach

Frank Michael Beyer

Frank Michael Beyer telefonierte gern. Wenn er anrief, eröffnete sich binnen kurzem eine geistige Welt, die seine Heimat war. In ihr wohnten keineswegs nur Musiker, sondern auch Schriftsteller und Philosophen, bildende Künstler und Theologen. Meist waren es Lektüreerfahrungen, die seine Anrufe veranlassten: eine Sentenz, die ihm aufgefallen war, ein Zitat in ungewohntem Kontext, die originelle Interpretation eines vertrauten Sachverhalts. Diese neuen Eindrücke mitzuteilen war das eine; sie zu diskutieren und die eigene Position zu reflektieren, wohl eine noch stärkere Intention.

Der Gesprächsfluss versiegte nie. Zu reich waren die Kontexte, die sich erschlossen, zu vielfältig die Beispiele, die angeführt werden konnten, um einen Gedanken zu stützen. Beethoven und Hegel, Bach und Josquin, Schubert und Adorno, in letzter Zeit vermehrt Schumann und Kierkegaard bildeten die Grundlage einer Tradition, der Frank Michael Beyer vertraute und die für ihn umso unverzichtbarer wurde, je mehr er ihre Gefährdung erkannte: als Inbegriff der Möglichkeit, Schönheit erfahrbar zu machen.

In diesem Bewusstsein – und mit diesem Anspruch – schrieb er Musik, die den Vergleich mit den Kunstwerken der Klassiker aushalten sollte. Das Niveau, das dort gesetzt war, sei nicht zu hintergehen: hinsichtlich der geistigen Durchdringung des Tonmaterials, der Objektivierung eines Gedankens, der die individuelle Genese vergessen machen kann, ohne doch die Person des Urhebers leugnen zu müssen. Und nur insofern verweisen etliche beziehungsreiche Titel seiner eigenen Kompositionen auf das biographische Subjekt des Autors.

Frank Michael Beyer aber war viel zu sehr Musiker, als dass er der Reflektion über Kunst einen allzu hohen Rang eingeräumt hätte. Nachdenken über Musik war für ihn stets nur ein Nachvollzug eines Vorgangs, Reden über Musik zielte mit verbalen Mitteln auf die Rekonstruktion einer Frage, die der Komponist bereits mit musikalischen Mitteln in seinem Werk gelöst hatte. Und Musikwissenschaft sollte helfen, bei Kunstwerken der Vergangenheit historische Satzmuster und kompositorische Strategien zu identifizieren. So suspekt wie die Floskel war ihm jedoch auch der intellektuelle Aufwand, an die Musik herangetragen oder in ihr als nur mehr komplexes Kalkül jenseits sinnlicher Erfahrbarkeit zu destillieren. Satztechnischen Leerlauf rügte er kaum weniger als Wendungen, die ihm „ausgedacht“ schienen: aufwendig konzipiert und doch ohne affektive Wirkung, die alle Musik konstituieren. Wenig verwunderlich, sollte sein letztes, nicht mehr vollendetes Werk noch einmal allen Glanz des großen Orchesters entfalten.

Mit solchen Forderungen an Kunst, die er der Tradition, der er erwuchs, entnahm, um sich ihr selbst zu stellen, begegnete er auch der Musik Ernst Peppings, seines Lehrers. Dessen Handwerksethos und das Moment einer Zurücknahme des Subjekts übernahm er als Konstituentien von Kunst, die nicht auf den Augenblick zielt, und so scharf er unverbindliche Spielfiguren in der Instrumentalmusik seines Mentors früher Jahre monieren konnte, so bewundernd äußerte er sich über dessen Chormusik, die das Sagen – expressiv-prononciert, vielleicht auch bekenntnishaft – exemplarisch musikalisch umsetze und von daher einem genuin evangelischen Anspruch entspreche. Dass solches Reden im Raum der protestantischen Kirche zunehmend vernachlässigt werde, entfremdete ihn einer Institution, an der zu leiden er sich freilich bereits abgewöhnt hatte, als ich ihn kennenlernte.

Unsere Begegnungen entstanden bei Veranstaltungen der Ernst Pepping-Gesellschaft, deren Gründung er beförderte: weniger aus Pietät gegenüber dem geschätzten Lehrer als vielmehr um einer Idee von großer, geistlicher Musik willen, die mit dessen Namen verbunden bleiben sollte. Für die Weiterführung dieser Tradition trat Frank Michael Beyer ein, hier wirkte er engagiert, doch gelassen, streng, ja nicht selten unnachgiebig, gleichwohl heiter, fordernd, mit großer, insistierender Geduld.

Seine Anrufe sind nunmehr Geschichte, und sie bleiben doch gegenwärtig. Denn sie sind durch nichts zu ersetzen.

Michael Heinemann

Rainer Cadenbach

Rainer Cadenbach war der Musiker unter den Wissenschaftlern, weil er von der Philosophie herkam. Nichts reizte ihn mehr, als ein Stück Musik klanglich zu erproben, versierter Cellist, der er war; nichts hätte ihn weniger interessiert als Philologie um ihrer selbst willen, deren Ergebnisse nicht musikalisch umzusetzen waren. Doch wo die archivalische Forschung der Interpretation eines Kunstwerks dienlich sein konnte, scheute er weder Mühe noch Aufwand: Seine Ausgabe von Beethovens späten Streichquartetten, für ihn – trotz Max Reger, dem er seine Habilitationsschrift widmete, und trotz seines großen Engagements für die Symphonik Joseph Haydns – der Inbegriff von Musik schlechthin, bezeichnet in der Verbindung von akribischer Skizzenforschung und künstlerischem Sachverstand einen Gipfelpunkt der Editions wissenschaft. Ausgangspunkt aller Analyse und Ziel jeder Interpretation aber war ihm der Gehalt eines Werkes, der sich im Notentext manifestiert und doch nur mittels intimer Kenntnis der historischen Chiffren, die ihn begründen, zu verstehen ist.

Wurde Rainer Cadenbach in Bonn zum Beethoven-Experten ersten Ranges, so war es auch in Berlin die Initiative von Kollegen vor Ort, die ihn sich seit Mitte der 1990-er Jahre verstärkt für das Werk Ernst Peppings interessieren ließ. Durch Heinrich Poos und Frank-Michael Beyer auf die Bedeutung dieser Musik aufmerksam geworden, fand er im Œuvre Peppings eine musikalische Welt, deren Erschließung ihn reizte: als eigenständige Stimme neben Schönberg und Hindemith, Schreker und Busoni, attraktiv aber auch unter historischer Perspektive als Ausprägung einer „deutschen“ Musik, die im Dritten Reich erfolgreich sein konnte, ohne sich anzubiedern, und nicht zuletzt als Ausdruck einer protestantischen Kunst, deren unpräzise Leidenschaftlichkeit seiner eigenen Entschiedenheit in Fragen der Religion entsprach.

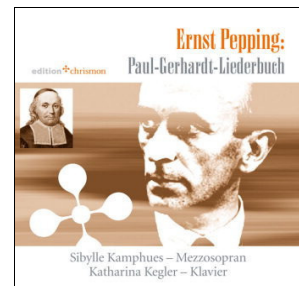
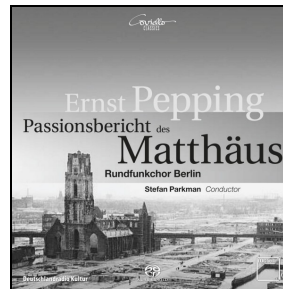
Kammermusiker in seinem ganzen Wesen, widmete Rainer Cadenbach nicht nur zwei grundlegende Studien den Streichquartetten Peppings, sondern vermochte auch seine Kollegen zu gewinnen, sich dessen sperrigen Frühwerks anzunehmen; seiner Initiative ist es zu verdanken, dass auch die Ensemble- und Orchesterwerke – Musik, die nach Meinung Peppings seinen Vokalkompositionen nicht nachzustellen sei – wieder eine Chance auf den Konzertprogrammen nicht allein der Musikhochschule bekamen. Und als Ensemble-Spieler wollte er auch den Vorsitz der Ernst-Pepping-Gesellschaft, den er 2001 übernahm, verstanden wissen: Kein affektierter Primarius, sondern der verlässliche Continuo-Spieler gab als Vorsitzender den Ton an, dessen Impetus freilich nicht selten zu diskret, zu dezent war, als dass seine Partner ihn schon hätten aufgreifen können. Wer aber seine Einladung annahm, jenseits aller Formalia sich über die Musik Peppings und anderer auszutauschen, konnte in Rainer Cadenbach nicht nur einen überaus kundigen Wissenschaftler, sondern auch einen generösen Gastgeber und einen liebenswürdigen Causeur kennenlernen.

In den Jahren seines Vorsitzes aber und zweifellos durch ihn hat die Musik Peppings eine erhebliche Präsenz im Musikleben Berlins gewonnen. Exemplarische Aufführungen der dritten Symphonie, der Missa „Dona nobis pacem“, des Paul-Gerhardt-Liederbuchs oder jüngst des Passionsberichts nach Matthäus gingen auch auf seine Initiative zurück, die Liste von Konzerten und Aufführungen zum 25. Todestag Ernst Peppings 2006 konnte nur aufgrund des vehementen Einsatzes von Rainer Cadenbach jenes allenthalben beeindruckende Maß erhalten, das der Berliner Öffentlichkeit wohl zum ersten Mal das gesamte Spektrum seines Schaffens überblickshaft vermittelte. Für dieses beharrliche Engagement, unbeirrt vorgetragen und aller Mühen zum Trotz, die es immer wieder bereitete, Kollegen für das Werk Peppings zu begeistern und Finanzmittel zu requirieren, die kaum schon die Sachkosten decken, schulden wir alle als Mitglieder der Ernst-Pepping-Gesellschaft Rainer Cadenbach, dem selbstlosen Freund, größten Dank.

Michael Heinemann

Neue CD-Produktionen

Stefan Parkman und der Rundfunkchor Berlin spielten Peppings „Passionsbericht des Matthäus“ im Label „Coviello“ ein.



Bereits im vergangenen Jahr legte das Label „chrison“ die erste (und höchst beachtliche) Gesamteinspielung des „Paul-Gerhardt-Liederbuchs“ in der Interpretation von Sibilie Kamphues (Sopran) und Katharina Kegler (Klavier) vor.

Passionsbericht des Matthäus. Rundfunkchor Berlin. Stefan Parkman. Coviello 2007, Best.-Nr. 1118031

Liederbuch nach Gedichten von Paul Gerhardt. Sibilie Kamphues / Katharina Kegler. chrison 2007, Best.-Nr. 442

Kurz notiert ...

► 19 Autographe Ernst Peppings (bisher in Privatbesitz) wurden jüngst der Berliner Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz übergeben. Es handelt sich mehrheitlich um unveröffentlichte Choralvorspiele, entstanden im Umfeld des „Großen Orgelbuchs“. Sie wurden unter der Signatur 55 Nachl. 61 dem kompositorischen Nachlass Peppings, der sich seit 1986 bzw. seit 1994 in der Staatsbibliothek befindet, angegliedert.

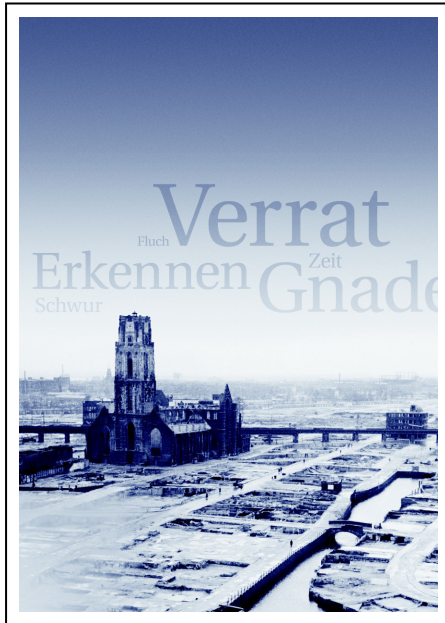
► Die Berliner Epiphanienkantorei unter Gottfried Matthaei brachte Peppings Liedmotette nach Weisen der Böhmisches Brüder „Komm, Gott Tröster“ zur Aufführung.

► LKMD i. R. Christian Schlicke gestaltete in der St. Matthäuskirche (Berlin-Tiergarten) einen Gottesdienst ausschließlich mit Werken Ernst Peppings.

► Als neues Mitglied der Gesellschaft begrüßen wir Frau Sibilie Kamphues, Freiburg.

Aktuell

Passionsbericht des Matthäus 2008



Vor fast genau 25 Jahren war Peppings „Passionsbericht des Matthäus“ zum letzten Mal in Berlin zu hören. Marianne Pepping hatte im Mai 1983 unter großem finanziellem Aufwand eine Aufführung durch die Evangelische Singgemeinde Bern-Basel-Zürich unter Klaus Knall initiiert. Kurze Zeit später brachten Dietrich Knothe und der Rundfunkchor das Werk im Ostteil der Stadt.

Wiederum hat der Berliner Rundfunkchor sich Peppings zentralem Chorwerk angenommen. Stefan Parkman, mit dem Werk seit vielen Jahren vertraut – schon 1991 brachte er den „Passionsbericht“ mit dem Dänischen Rundfunkchor auf CD – leitete die musikalisch tadellose und interpretatorisch hervorragende Darbietung an drei Abenden im Berliner Radialsystem.

„Musik als Vergangenheitsbewältigung“ – so lautete der Ansatz einer behutsamen (wenn auch, so befanden viele Anwesende, entbehrlichen) Inszenierung durch Hans Werner Kroesinger, die den musikalischen Vortrag nur unwesentlich beeinträchtigte. Als problematisch und (wie die anschließende Publikumsdiskussion zeigte) durchaus streitbar erwies sich die historisch-autobiographische, zu einseitig auf die Jahre 1933 bis 1945 reduzierte Deutung der Komposition. Etwa indem Kroesinger und Dramaturg Boris Kehrmann in Peppings Musik allenthalben den „Verrat“ auszumachen meinten – und den Zuschauern über 70 Minuten vor Augen führten, flankiert durch Bilder der zerstörten Stadt Berlin – oder in einem „banalen“ D-Dur-Schluss eine Art „Winseln um Gnade“ zu erkennen glaubten, der, illustriert durch die Gleise von Auschwitz, leider

allzu tendenziös geriet.

Grundlage bildete der im Programmheft des Abends und auch als Begleittext zur CD abgedruckte Aufsatz von Boris Kehrmann. Die Ausführungen stützen sich auf seine Forschungen im Bundesarchiv und in Peppings persönlichem Nachlass in der Berliner Akademie der Künste. Leider hat Kehrmanns Darstellung inzwischen weitere Kreise gezogen. Wir sehen uns daher veranlasst, einige un- oder halbrichtige Behauptungen an dieser Stelle zu korrigieren.

Pressestimmen zur Aufnahme

„Der tiefe Ernst, die bezwingende Eindringlichkeit seiner Musik zum Passionsbericht jedenfalls fesseln den Hörer ebenso sehr wie die großartig vielfältige und gekonnte satztechnische Faktur – ein bedeutendes Werk, fürwahr, auf dieser CD vorbildlich dargeboten vom Berliner Rundfunkchor unter Stefan Parkman: Einnehmende Klanglichkeit, blitzsaubere Intonation und perfekte Homogenität sind die Vorzüge dieser Darbietung, allenfalls in puncto Textverständlichkeit bleibt der eine oder andere Wunsch offen.“
RONDO Nr.1 2008

„Diese ambitionierte Musik verlangt nach einem leistungsfähigen, großen Chor. Der Rundfunkchor Berlin bewältigt die technischen und gestalterischen Herausforderungen variantenreich und mit großer Souveränität. Intensivste dynamische Gestaltung liegt dem Ansatz Stefan Parkmans zu Grunde: Leise Passagen werden mit enormer Konzentration gesungen, im oberen dynamischen Bereich entfaltet der Chor eine erhebliche Schlagkraft. In den rhythmisch komplexeren Abschnitten beweisen die Vokalistinnen mit toller Synchronität ihr Potenzial. Bei all dem ist der Text immer verständlich – was bei einem Werk dieser Faktur und Dimension notwendig, aber doch keineswegs selbstverständlich ist. Parkman gelingt es, um das gut 75 Minuten dauernde Werk eine große, quasi musikdramatische Klammer zu legen: Alles geht zwingend auseinander hervor und folgt einer inneren Dramaturgie mit großem Atem. Dirigent und Chor glückt damit eine heikle Balance zwischen entfesselter Energie und großer Geduld.“
classik.com

„Schlüsselwerk der Nachkriegszeit! Die „Mein Vater“-Rufe gehen unter die Haut. Das Blut gefriert einem bei dem wüsten Gebrüll des aufgepeuschten Volkes. Ältere werden dabei an Goebbels denken. Peppings beeindruckender Passionsbericht kehrt mit Fug und Recht wieder ins Musikleben zurück, auch auf CD.“
Ursula Wiegand, Der neue Merkur, Wien, Mai/Juni 2008

„Referenzaufnahme. Kaum eine Musik des 20. Jahrhunderts vermittelt ein solches Ethos. Nach dem Hören des Passionsberichts ist man erschüttert, wacher. Der Rundfunkchor Berlin singt atemberaubend sauber, ohne den großen Klang der Transparenz im Leisen opfern zu müssen.“
Peter Uehling, Berliner Zeitung, 29.2.2008

Aktuell

Musik als Vergangenheitsbewältigung?

„Die Stilwende war nicht umsonst geschrieben. Noch im Jahr ihres Erscheinens wurde Pepping als Lehrer für Tonsatz, Partiturspiel, Gehörbildung und Formenlehre an die mittlerweile nationalsozialistisch geleitete Evangelische Schule für Volksmusik im Evangelischen Johannisstift, Spandau berufen, ein Jahr später zusätzlich als Lehrbeauftragter an die Berliner Musikhochschule.“

„Am 17. Januar 1936 leistete er Adolf Hitler den Treueeid.“

„Anlass zu politischen Beanstandungen gab er nicht. Im Gegenteil. 1938 bemühte sich der berühmte Dekan Fritz Stein, ein Fachmann für Chormusik, ihn an der Hochschule zu halten. Die Verhandlungen scheiterten an Peppings Honorarforderungen und seinem Wunsch, sich als Komponist zu etablieren.“

„Er wurde zunehmend aufgeführt: durch Herbert von Karajan in Aachen, das Berliner Philharmonische Orchester, die Sächsische Staatskapelle, das Gewandhausorchester in Leipzig, den Dresdener Kreuzchor und viele andere erste Ensembles.“

Pepping wurde zum April 1934 nach Spandau berufen, die „Stilwende der Musik“ erschien aber erst gegen Jahresende 1934. Die Berufung beruhte vermutlich auf einer Empfehlung durch Friedrich Blume.

Pepping unterzeichnete ein Formblatt, ein damals wie heute üblicher Vorgang bei einer Beschäftigung im staatlichen Dienst.

Steins – in einem Schreiben an den Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung vom 7. 5. 1938 (Personalakte Heinrich Kaminski, UdK) – vorgebrachte Gründe, Pepping für die Professorenstelle in Aussicht zu nehmen, sind ausschließlich fachlicher Natur. Kein Schreiben gibt über die „politische“ Haltung Peppings Auskunft.

Pepping begründete seine Ablehnung zwar u. a. mit finanziellen Gründen, so im Brief vom 15. 4. 1938 (BArch-BDC, RKK/Kulturkammer M/Hochschule für Musik, T24, Akte Pepping, Ernst). Seine Darlegungen entsprechen den Tatsachen allerdings nicht: Was den Umfang der Tätigkeit und die Besoldung angeht, weisen zwei etwa zeitgleich geschriebene Briefe an die Verwaltung des Johannesstifts (ebenda, Personalakte Ernst Pepping) in eine andere Richtung: „Ich habe“, so Pepping an den Wirtschaftsleiter des Stifts, Winter, am 20. 4. 1938, „mehrfach in letzter Zeit günstige berufliche Angebote ausgeschlagen, zuletzt vor einigen Wochen das Angebot einer Professur an der Staatl. Hochschule für Musik. Bei dieser Gelegenheit habe ich mir ausdrücklich von Herrn Grote und durch diesen vom Kuratorium der Schule bestätigen lassen, dass auch im Fall eines vielleicht zu erwarteten Rückganges der Schülerzahl in den nächsten Jahren eine Reduzierung meiner Bezüge nicht in Frage komme. Auf diese Zusicherung hin habe ich letzthin meine Tätigkeit an der Hochschule zum nächsten Semester gekündigt.“ Auch Gottfried Grote wandte sich in der Angelegenheit an Winter (Schreiben vom 29. 4. 1938): „Herr Pepping hat sich in diesen Wochen zu entscheiden, ob er eine ihm angebotene Professur annimmt und sich damit von uns trennt, oder ob er bei uns bleibt. Herr Pepping hat, wie er in seinem Briefe mitteilt, ablehnend geantwortet. Ich weiss jedoch, dass die Hochschule die ihm angebotene Möglichkeit noch offen hält, sodass Herr Pepping durchaus noch sich für die andere Seite entscheiden kann. (...) Zudem darf mit Sicherheit angenommen werden, dass Herr Pepping von anderer Seite genügend geraten wird, der staatlichen Anstellung den Vorzug zu geben.“ Der entscheidende Satz findet sich an anderer Stelle des genannten Schreibens: „Herr Pepping verzichtet im Augenblick freiwillig auf ein Drittel seines gesicherten und regelmässigen Einkommens.“

Zweifellos errang Pepping mit der C-Dur-Symphonie einen Erfolg, an den er nie wieder anknüpfen können. Deren Uraufführung durch die Sächsische Staatskapelle unter Karl Böhm (die Aufführung hatte Wilhelm Strecker initiiert) schuf dafür äußerst günstige Voraussetzungen. Die Wertschätzung Mauersbergers für Pepping ist unbestreitbar – aus rein künstlerischen Gründen. Der Dresdner Kreuzchor hat auch nach dem Krieg immer wieder Peppings Werke zur Aufführung gebracht. Die Aachener Aufführung der „Partita“ unter Karajan (1936) war übrigens eine Pleite.

Aktuell

„Pepping komponierte zwar keine nationalsozialistischen Festmusiken wie viele seiner Kollegen, Richard Strauss eingeschlossen. Einen entsprechenden Antrag der Stadt Essen lehnte er 1942 ausdrücklich mit dem Hinweis ab, es scheine ihm eine kleine Inflation an solchen ‚Festlichen Musiken‘ eingetreten zu sein, zu der er nicht beitragen wolle. Das hielt ihn aber nicht davon ab, seine 2. Sinfonie zur festlichen Uraufführung in diesem Rahmen zu empfehlen.“

„Auch sonst wurden seine Werke von repräsentativen Ensembles zu repräsentativen Anlässen aufgeführt: 1938 zum 5. Jahrestag der Machtergreifung, 1942 zur Tagung des Ständigen Rats in Dresden.“

„Überhaupt muss Pepping mächtige Fürsprecher gehabt haben. In die Reichsmusikkammer trat er erst am 18. April 1941 ein, obwohl die Mitgliedschaft in dieser Zwangsvereinigung die Voraussetzung für Aufführungen und Publikationen war.“

Ein Auftrag der Stadt Essen erreichte Pepping im Frühjahr 1942. Anlass waren die Feierlichkeiten zum 50jährigen Bestehen des Essener Opernhauses. Beauftragt wurden zwei Künstler, die – dies dürfte der eigentliche Grund für die Wahl gewesen sein – der Region entstammten, nämlich der Barmer Komponist und Dozent an der Essener Folkwangschule, Erich Sehlbach, und der aus dem benachbarten Duisburg stammende Pepping.

Pepping verweigerte sich der Möglichkeit einer repräsentativen Aufführung nicht. Die Gründe benannte er in seiner Verlagskorrespondenz mehrfach: Er müsse – um seine unmilitärische Präsenz unter Beweis zu stellen – sich nach jeder Aufführung benehmen „wie die Henne, die ein Ei gelegt hat“. Die Notwendigkeit öffentlicher Präsenz als „Rechtfertigung unmilitärischer Präsenz“ – insbesondere in den Jahren 1941 bis 1944, in denen Pepping jedenfalls als Pädagoge entbehrlich schien (gleichwohl blieb er in dieser Funktion bis zum Kriegsende uk-gestellt) – gebar u. a. das (repräsentative) Projekt Furtwängler, das anlässlich der Essener Uraufführung der Zweiten Symphonie zwischen Pepping, Söhngen und Strecker besprochen wurde. Unmissverständlich artikuliert Pepping seine Lage im Schreiben an Strecker vom 19. 7. 1941: „Für die Sorgen Ihres durch den Krieg in besonderem Masse betroffenen Verlages habe ich alles Verständnis. Neue Manuskripte sende ich Ihnen schon lange nur mit schlechtem Gewissen, wohl wissend, dass ich damit Ihre Sorgen nur vergrößere. Leider lässt sich dies nicht gänzlich vermeiden, etwa durch den Entschluss, für die Dauer des Krieges das Komponieren einzustellen. Vielmehr muss ich, solange mir die Arbeit noch erlaubt wird, meine unmilitärische Existenz durch diese Arbeit rechtfertigen, und es liegt in der Natur der Sache, dass ich diese Arbeit auch durch Herausgabe und Aufführung vorweisen muss.“

Das erstgenannte Datum, zuerst von Michael H. Kater (Die missbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich. Aus dem Amerikanischen von Maurus Pacher, München/Wien: Europa-Verlag 1998) verbreitet, hat sich bis heute hartnäckig behauptet. Ein solches Zeremoniell mit Pepping-Anteil ließ sich weder anhand der Korrespondenz noch durch entsprechende Hinweise oder Rezensionen in Musikzeitschriften bislang nachweisen. Stattdessen im Januar 1939 – vermutlich auf Söhngens Initiative – war Pepping an einer Musikwoche, „welche die hiesige Staatliche Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik in Verbindung mit der H. J. und dem N.S. Studentenbund Ende Januar [1939] veranstaltet“, beteiligt (Mitteilung an RMKA vom 18. 1. 1939, EZA 7/2642 sowie BArch, R 5101/23442). Vermutlich ist dies die Veranstaltung, die auch Michael H. Kater erwähnte (und als „Feier von Hitlers Machtergreifung“ bezeichnete), irrtümlich jedoch ins Jahr 1938 verlegte. Dass Pepping (wie von Söhngen annonciert) „im Mittelpunkt“ der Veranstaltungen stand, konnte ebenfalls nicht belegt werden. Zur Aufführung gelangten in einem Konzertabend im Eosandersaal des Charlottenburger Schlosses (nicht aber anlässlich des die Musikwoche beschließenden politischen Zeremoniels zum „Tag der nationalen Erhebung“) „Das gute Leben“ und die Sonate I. Auf den „höchstoffiziellen“ Musikfesten des Dritten Reichs war Pepping niemals vertreten.

Seit 18. 4. 1941 war Pepping Mitglied der Fachschaft III (Musikerzieher) der Reichsmusikerschaft in der Reichsmusikkammer, vermutlich als Folge einer Änderung der Bestimmungen über die Zugehörigkeit kirchlicher Angestellter. Pepping war bereits lange zuvor Mitglied im „Berufsstand der deutschen Komponisten“ (bzw. in der Fachschaft I der Reichsmusikerschaft der Reichsmusikkammer), was, wie Kehrmann richtig bemerkt, überhaupt Voraussetzung für jedwede künstlerische Betätigung war. Die Unterlagen dieser Kammer wurden zu einem großen Teil im Krieg vernichtet.

Aktuell

„Dadurch qualifizierte er sich 1942 für einen Staatszuschuss des Reichspropaganda-Ministeriums. Erstaunlicherweise fiel er mit RM 4000,- vor Komponisten wie Carl Orff, Hugo Distler oder Wolfgang Fortner (je RM 2000,-) in die zweithöchste Zuwendungskategorie. Nur Richard Strauss, Hans Pfitzner und Paul Graener (je RM 6000,-) erhielten mehr. Solche Zuwendungen dienten ausdrücklich dem propagandistischen Zweck, die Weltgeltung der deutschen Kunst zu unterstreichen.“

Die Ausschüttung wurde 1942 überhaupt erstmals vorgenommen: Weder handelte es sich um ein Preisgeld noch um eine in besonderer Würdigung erfolgte Zuwendung, sondern (wie schon Fred K. Prieberg belegt hat) um einen Zuschuss, der – nach einer Änderung des STAGMA-Verteilungsplans, konkret: der Abschaffung der „Wertung“ und dem Fortfall des sogenannten (aus den Gesamteinnahmen aus „ernsten“ und Unterhaltungskonzerten gebildeten) „Ernstes Drittels“ – den Betroffenen einen finanziellen Ausgleich gewährte. (Natürlich handelte es sich um ein Auswahlverfahren. Die irreführende – in der in der Angelegenheit zwischen Ritter, Egk und dem zuständigen Sachbearbeiter im Propagandaministerium, Dr. Gutterer, geführten Korrespondenz gebrauchte – Formulierung „Staatszuschuss für Komponisten kulturell besonders wertvoller Musik“ beruhte indessen auf dem Prinzip der „Wertung“, nach der der „ernsten“ Musik grundsätzlich ein Mehrwert gegenüber der Unterhaltungsmusik zuerkannt wurde. Andererseits orientierte sich der „Wert“ ganz augenscheinlich zuvorderst an den STAGMA-Einkünften der begünstigten Komponisten.) Über die Vergabe der (von Minister Goebbels zu diesem Zweck bewilligten und aus dem Staatszuschuss für kulturelle Aufgaben über 1.000.000 RM abgezweigten) Verteilungssumme von insgesamt 100.000 RM beratschlagte ein „vorbereitender Fachausschuss“, dem die Komponisten Werner Egk, Fachschaftsleiter der Komponisten in der Reichsmusikkammer, Paul Höffer und Egon Kornauth sowie Gerhart von Westermann, Intendant der Berliner Philharmoniker, angehörten. Ein zweiter Ausschuss (bestehend aus den Herren Ministerialdirektor Hans Hinkel, Generalintendant Dr. Heinz Drewes und STAGMA-Direktor Leo Ritter) nickte die Vorschläge ab. Den Vorgang dokumentieren: 1. Korrespondenz zwischen der Reichsmusikkammer (Büro Hinkel) und der STAGMA (BArch, R 56I/258), 2. Namensakte Werner Egk (BArch-BDC, RK N 8, Bl. 2754-2940), hierin: Korrespondenz, außerdem mehrere (voneinander abweichende) Vorschlagslisten. Zu der mit jeweils 4000 RM bedachten Gruppe von Komponisten heißt es (im Sitzungsprotokoll vom 28. 5. 1942) erläuternd: „Der Ausschuss schlägt die Ausschüttung eines Betrages in Höhe von 4.000,- an nachstehende 12 Komponisten vor, die kulturell besonders wertvolle Musik geschaffen haben und innerhalb des gesamten deutschen Musiklebens einen bestimmenden Einfluss ausüben“. In Vorschlag kamen (laut Aufstellung als Anlage zum Schreiben Abt. M [gez. von Borries] an den Herrn Minister vom 4. 7. 1942, Namensakte Egk, BArch-BDC, RK N 8) Graener, Pfitzner und Strauss (je 6000 RM), Berger, David, Egk, Gerster, Hessenberg, Höffer, Höller, Marx, Pepping, von Reznicek, Trapp, Weismann, Zilcher (je 4000 RM), Bresgen, Distler, Fortner, Genzmer, Grabner, Knab, Müller, Orff, Rasch, Redinger, Schumann, Tiessen, Trunk (je 2000 RM), schließlich von Borck, Chemin-Petit, Frommel und Kornauth (je 1000 RM). Eine zu einem späteren Zeitpunkt, vermutlich im Vorfeld einer entsprechenden Maßnahme im Jahr 1944 gefertigte – offenbar endgültige – Aufstellung (BArch R 56I/258) nennt außerdem Bre[h]me, Degen (je 2000, RM), Bräutigam, Brust, Besch, Erdlen, Jörns, Ambrosius, Schwickert, Sehlbach, Strecke, Uhl (je 1000 RM). Nicht vertreten sind dort Egk, Bresgen, Distler, Rasch, Redinger, Chemin-Petit; Müller ist mit 1000 RM verzeichnet. (Vermerkt sind hier auch die STAGMA-Einkünfte der einzelnen Komponisten im Geschäftsjahr 1942/43; Peppings Einnahmen werden mit 4.364,- RM beziffert.) Ein entsprechender Vorgang im Jahr 1943 ist nicht dokumentiert, allenfalls durch einen Hinweis im Schreiben Ritters an das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda vom 17. 11. 1944 zu belegen: „Diese Wertung ist für Komponisten kulturell besonders wertvoller Musik für die Geschäftsjahre 1940/41, 1941/42 und 1942/43 in dieser Form durchgeführt worden. Der Leiter der Fachschaft Komponisten, Herr Werner Egk, und ich sind der Meinung, dass diese Wertung, die als Übergangsmassnahme vorgeschlagen und als solche bei Aufhebung der allgemeinen Wertung eingeführt wurde, im Laufe dieser 3 Jahre ihren Zweck erfüllt hat.“

Aktuell

„Als Lehrer an der Kirchenmusikschule war Pepping im Zweiten Weltkrieg unabkömmlich gestellt, was ihn vor der Einberufung bewahrte. Nachdem der fast gleichaltrige Gottfried Grote im Februar 1943 eingezogen worden war, übernahm Pepping die Leitung des Instituts und hatte sie bis zum Kriegsende inne, obwohl es einen Lehrbetrieb im eigentlichen Sinne nicht mehr gab.“

„Im September 1944 taucht er auf der ca. 170 von insgesamt 140 000 Mitgliedern umfassenden Gottbegnadeten-Liste der Reichskulturkammer auf, die den 43-Jährigen auch nach der Schließung der Schulen als lebendes Kulturgut des deutschen Volkes vom letzten Aufgebot des totalen Krieges ausnahm. Wie er in den Genuss dieses Privilegs kam, ist heute auf Grund der Aktenverluste nicht mehr nachzuvollziehen.“

„Dokumente irgendeiner Art von aktivem Widerstand oder auch nur Kritik haben sich von Pepping nicht erhalten, wenn man davon absieht, dass er nicht in die Partei eintrat und keine Parteiliedmusiken schrieb.“

Der Unterricht an der Kirchenmusikschule ruhte nur für wenige Wochen.

Solche Aufstellungen – ohne den spektakulären Titel – existierten bereits vor 1944. Wie und warum Pepping auf diese Listen gelangte, ist durch kein entsprechendes Dokument zu belegen. Vermutlich hatte Söhngen in Absprache mit dem sehr einflussreichen und, wie es scheint, Pepping durchaus wohlgesinnten Alfred Morgenroth (dieser leitete die Abteilung V – Allgemeine Kulturfragen – der Reichsmusikkammer) für eine „grundsätzliche Regelung“ gesorgt. Der (in diesen Angelegenheiten kaum kompetente) Minister Goebbels zeichnete die Liste ab.

Dass Pepping nicht offen gegen das Regime opponierte, bedarf keiner weiteren Erklärung. Warum hätte Pepping irgendetwas in dieser Art schriftlich niederlegen sollen? Gleichwohl findet man in seiner Korrespondenz Anzeichen einer subtilen Verweigerung: Etwa verzichtete er womöglich (und entbehrlich) auf die übliche Grußformel „Heil Hitler!“.

Wenige Dokumente der Kritik haben sich sehr wohl erhalten, nur hat Kehrman sie nicht gelesen. Dass solche – mit einer gewissen Sorglosigkeit in der Wortwahl sich auszeichnenden – Dokumente überhaupt existieren, muss angesichts einer umfassenden wie undurchsichtigen Überwachung durch den totalitären Staat überraschen: Bereits Ende 1934 äußerte Pepping gegenüber seinem Verleger Ludwig Strecker Unverständnis für den „Fall Hindemith“. Weitere Zeugnisse in Privatbesitz, etwa ein Schreiben Marianne Peppings an ihre Schwester Frieda Scheinpflug (vom 8. 8. 1937), in dem sie sich über die Ausstellung „Entartete Kunst“ und einen Besuch im Münchener Kulturtempel erschüttert zeigt, hätte Kehrman – nach aufmerksamer Lektüre der Pepping-Studien III – nicht übersehen dürfen. In einem Schüttelreim an Friedrich Blume von 1942 äußerte Pepping unverhohlen seine Ablehnung gegenüber dem von Blume aufgeworfenen „Rasseproblem in der Musik“.

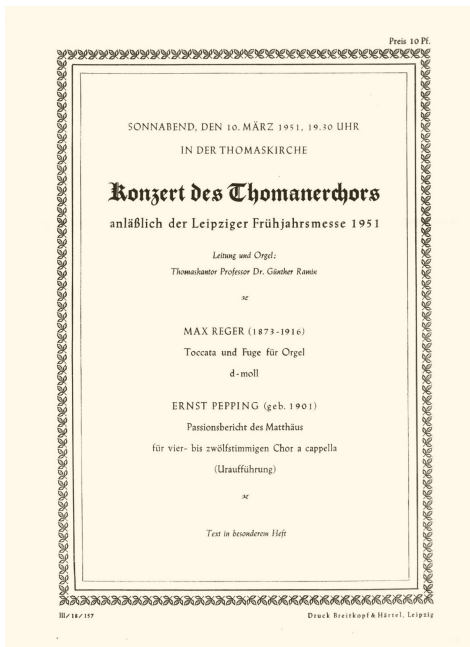
Pressestimmen zur Aufführung

„Was der Rundfunkchor Berlin im Radialsystem als szenische Aufführung realisiert, ist eine Musik von schmerzhafter Klarheit, eine unter Druck durchsichtig werdende Tonsprache, die ihre Autarkie nicht gegen die, sondern mit (vor-)barocken Techniken gewinnt und als „offene Wunde“ des Komponisten (so Boris Kehrman im exzellenten Programmheft) zu den stärksten Vokalwerken des 20. Jahrhunderts zählt. Ernst Pepping hat das doppelhörige Werk nicht ausdrücklich auf seine Zeit bezogen, aber das Leiden, die Gewalt, die Schuld weit dominierender vertont als jeder Passionskomponist vor ihm. Trost gibt es kaum.“
Tagesspiegel, 29. 2. 2008

„Peppings Musik ist in ihren besten Momenten so stark, dass sie ihre Beschränkungen kirchlicher, aber auch stilistischer Natur hinter sich lässt. Ja, es sei die Behauptung gewagt, dass kaum eine Musik des 20. Jahrhunderts ein solches Ethos vermittelt. Nicht, weil sie den Hörer inhaltlich mit moralischen Fragestellungen beschäftigt, sondern weil sie es in den Tönen selbst findet – weil sie, und das ist noch vor der Tonalität ihr größter Anachronismus, an die Idee einer Musik als Sprache glaubt. Dabei bleibt Pepping die formbildende Kraft des Klangs nicht verborgen, es gibt in diesem ‚Passionsbericht des Matthäus‘ Passagen strömenden, geradezu symphonischen Klangs, im Abendmahl etwa oder in der Gethsemane-Szene; außerdem offenbart sich eine unerhörte Mystik des Klangs im Intermedium, wenn die Frauenstimmen die Bitte ‚Herr, bleib bei uns‘ mit dem ‚Ich bin bei euch‘ beantworten - auf einem Akkord, dessen Dissonanz wie eine in der Ferne verschwimmende Konsonanz klingt, wie eine Verheißung. Oder klingt er skeptisch?“
Berliner Zeitung, 29. 2. 2008

Archiv

Passionsbericht des Matthäus 1951



Uraufführung, Leipzig, 10. März 1951

Die schrecklichen Erlebnisse des Krieges und seiner Folgen verarbeitete Pepping, wie bekannt ist, in seinen vier Liederzyklen des Jahres 1946. Er selbst wies (in mehreren Briefen an die Verlage Schott und Bärenreiter) auf die „Aktualität“ etwa der in den Wintermonaten 1945/46 komponierten Paul-Gerhardt-Lieder im historischen und autobiographischen Kontext hin; zum „Haus- und Trostbuch“ bemerkte er (im Schreiben an Richard Baum vom 9. April 1947): „Der Zyklus ist wie alle meine Liederzyklen als Trostbuch gemeint.“

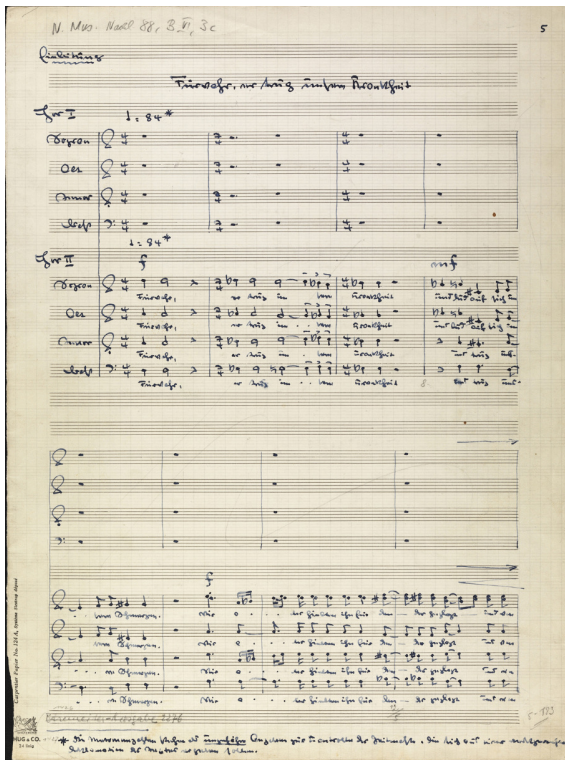
Anders als zu den Liederzyklen gibt es weder zur „Missa Dona nobis pacem“ (Sommer 1948) noch zum „Passionsbericht des Matthäus“ (1949/50) eine Äußerung des Komponisten zu den Hintergründen oder zur Intention ihrer Entstehung. Die Arbeiten zum „Passionsbericht des Matthäus“ waren überschattet von anhaltender Krankheit und Depression (ein mehrwöchiger Sommeraufenthalt 1949 im oberbayerischen Feilnbach brachte nur vorübergehend Besserung), den Sorgen um den Fortbestand der Kirchenmusikschule und vom plötzlichen Tod der Mutter am 19. 10. 1949. Mehrfach musste Pepping die Komposition unterbrechen: „Vorläufig liegt er immer noch fest im Bett[,] und immer wenn man denkt[,] es wird besser, kommt ein Rückschlag. Die Unterbrechung einer Arbeit lässt ihn nicht zur Ruhe kommen[,] und ich glaube, das hindert sehr seiner Gesundheit.“ (Marianne Pepping an Adolf Brunner am 2. 12. 1949, Zentralbibliothek Zürich)

Pepping berichtete seinem Verleger von der Beendigung der Komposition Ende April 1950: „Ich meinerseits teile dem Verlag mit – er wird diese Mitteilung mit Schrecken vernehmen –, dass ich nach über einem halben Jahr gänzlicher Arbeitsunfähigkeit in den letzten Wochen endlich wieder etwas tun konnte und den lange liegen gebliebenen ‚Passionsbericht des Matthäus für Chor‘ beendet habe. Da die Sache immerhin eine Aufführungsdauer von etwa 70 Min. hat, mache ich drei Kreuze ob der unwahrscheinlichen Tatsache, dass ich sie endlich vom Halse habe. In Zukunft werde ich nur noch Chorkompositionen in der Ausdehnung und dem Schwierigkeitsgrad der Kl. Ba. [Kleine Bärenreiter-Ausgabe] verfertigen.“ (Schreiben an Hilde Wendler vom 27. 4. 1950, Bärenreiter-Verlag, Kassel)

Der späte Erscheinungstermin der Partitur (nämlich Ende November 1950) vereitelte alle ehrgeizigen Absichten einer großangelegten Ring-Uraufführung (durch mehrere Chöre in mehreren deutschen Großstädten) in der Passionszeit 1951. (Überhaupt stiftete die Angelegenheit jede Menge Unfrieden unter allen Beteiligten.) Die Uraufführung erfolgte (in einem Konzert anlässlich der Leipziger Frühjahrsmesse 1951) am 10. 3. 1951 durch den Thomanerchor unter Günther Ramin; große Aufmerksamkeit erregte die Berliner Aufführung durch Gottfried Grote und die Spandauer Kantorei sieben Tage später.

Den Aktualitätsbezug hoben – wie schon im Falle der Messe – die meisten Rezensenten hervor und kamen darin überein, dass hier ein Werk von „elementarer“ und „auftrüttelnder“, ja „atembeklemmender und erschütternder Wirkung“ vorliege. Als ein „tief bewegendes künstlerisches Erlebnis“ beschrieb Erwin Kroll im Berliner „Tag“ seine Eindrücke der Spandauer Aufführung. – „Man darf schon nach dem ersten Hören sagen, daß hier eine der wirklich tiefen und bedeutungsvollen Aussagen gegenwärtiger Kunst vorliegt. Nicht nur wegen des modernen Klangstils ist das Werk gegenwartsnah, sondern mehr noch verleiht die schonungslose elementare Ausdrucksintensität, in der das abgründige Schicksal der Gegenwart durchbricht, Peppings Passionsgeschichte eine innere auftrüttelnde Aktualität.“ Pepping stehe damit „als Komponist abseits von den Herrufern des Neuen, die heute den Markt beherrschen. Aus seiner Musik spricht leidenschaftliche Gläubigkeit.“ (Spandauer Volksblatt) – „In ihm finden die Nöte und Bedrängnisse der Gegenwart eine eindrucksvolle künstlerische Gestaltung.“ („Berlin“, Berlin) – „Von romantischer, stimmungshafter Religiosität weit abrückend, enthüllt Pepping hier die in unserer Zeit so furchtbar aufbrechenden Abgründe der menschlichen Seele, aber er verkündet zugleich Hoffnung und Glauben an eine höhere Weltordnung.“ (Telegraf am Sonntag, Berlin) – „Dabei wird die Plastik und Bildhaftigkeit des Wortes ins Ungemessene gesteigert und eine Rezitation von stellenweise geradezu erbarmungsloser Schärfe und erschütternder Ausdruckskraft erreicht.“ (Neue Zeit, Berlin) – Der Rezensent der „Kirche“, Berlin, gelangte zu dem bemerkenswerten Schluss: „Es ist, als höre man die Geschichte zum ersten Male richtig. Auch dem ‚unmusikalischen‘ Hörer kommt das Geschehen ganz nahe, rückt ihm förmlich auf den Leib.“ – „Der besondere Wert dieser Passionsschöpfung“, so Werner David (im Anschluss an eine Aufführung durch Grote 1953), liege darin, „daß der Komponist wie unvoreingenommen aus dem Zeiterleben konzipierte. Das Werk wuchs dabei über den bloßen ‚Bericht‘ hinaus. Die ‚historische‘ Passion wurde der eine Pol, der andere ihr Gegenwartsanspruch, das ‚pro nobis‘ der Leidensgeschichte. Diese Polarität wird zum Hauptträger der Dynamik des Werkes, um so mehr als das Bewußtsein der Schuldbehaftung und Gnadenbedürftigkeit des Menschen eine kaum überhörbare Akzentuierung erfahren hat. In diesem doppelschichtigen Raume bot[en] sich einem Meister der

farbigen Polyphonie wie Pepping ungeahnte Möglichkeiten einer neuen und in vielem neuartigen Ausprägung seines beweglichen Klangstiles, die jedoch gänzlich einer höchst eindringlichen und persönlich bekennnishaften Wort-Exegese dienstbar gemacht werden. So entstand hier in fast unmerklichem Wechsel von Bericht und Deutung ein echt protestantisches Passionsgemälde von erregender Zeitnähe.“ (Passionsbericht des Matthäus von Ernst Pepping [26./28. März 1952], in: Musikblätter 6 [1952], Nr. 27 [= Nr. 78], S. 58-59)



Passionsbericht des Matthäus. Seite 1 des Autographs

Den „Auftrag“ der Kirchenmusik hatte Werner Bollert 1948 wie folgt beschrieben: „Kirchenmusik kann heute nicht in festumfriedeten geistigen und realen Räumen bleiben. Sie muß unter die Menschen gehen, deren Zweifel und kämpferische Auseinandersetzung mit den höchsten Dingen spiegeln. Und sie darf nicht konventionell sein.“ Pepping habe mit seiner Messe „ein mahnendes Beispiel geschaffen für das, was Kirchenmusik sein kann und muß.“ (Die „Missa dona nobis pacem“ von Ernst Pepping, in: Musikblätter [2.] 1948, Nr. 23, S. 11-13)

Die Welt der geistigen Schönheit und der strengen Form liege abgeschlossen hinter uns, so definierte Werner Oehlmann „Kirchenmusik heute“: „Nicht mehr der liturgische Gedanke ist heute das wichtigste Anliegen der Kirche und der Musik. Liturgie wurde definiert als die Form des Umgangs mit Gott. Krieg und Nachkriegszeit haben gelehrt, daß man auf Formen verzichten kann; Gott selbst ist mit den Menschen nicht immer förmlich umgegangen, er hat sie bis hart an die Grenze der Vernichtung getrieben, und es ist eines der Geheimnisse dieser metaphysischen Partnerschaft, daß gerade dadurch das Vertrauen des Menschen zu Gott gestärkt ist.“ In den Kontext fasste Oehlmann auch Peppings Passionsbericht, das „zentrale Musikwerk“ des Kirchentages 1951 (Grote dirigierte vier Aufführungen): „ein Werk nicht mehr liturgischen Geistes, sondern von realistischer, unmittelbar packender Kraft der Chorsprache, voll bildhafter Klangmalerei, scharfer Charakterisierung und tragischer Erregtheit, ein fast dramatisches Werk, das nur zur Darstellung der transzendierenden Ereignisse, des Abendmahls und der Kreuzigung, noch die gebundene motetische Form verwendet.“ (Tagesspiegel, Ostern [13./14. 4.] 1952)

Über eine Kasseler Aufführung 1951 (anlässlich der dortigen Musiktage, es sang die Spandauer Kantorei unter Grote) berichtete Hilde Wendler (im Schreiben an Pepping vom Oktober 1951), diese habe „wahre weltanschauliche Schlachten“ ausgelöst. (Pepping erwiderte am 19. 10. 1951: „Ebenso freundlich ist es von Ihnen, dass Sie mir von der Kasseler Aufführung der Passion berichten, über die ich von den Herren des Verlages nichts gehört hatte und deswegen ich schon Schreckliches befürchtete, denn wie leicht kann dergleichen auf dieser strengen Tagung Anstoss erregen.“) Einige der in Kassel – vermutlich von seiten der (von Pepping so genannten) „Vertreter des engen Bärenreiterkreises“ – geäußerten Vorbehalte fasste Walther Lipphardt in einer Besprechung der Musiktage (in: Musik und Altar 4 [1952], Heft 4, S. 130-132) zusammen: „Es ist bezeichnend, daß diese so stark auf den Menschen bezogene Passionsmusik nichts von der sieghaften Gewißheit des Triumphes über den Tod enthält, von der die Liturgie des Karfreitags voll ist und die alle großen Passionsmusiken der Vergangenheit atmen. Die Überbetonung des ‚für uns‘ und des ‚Jesus schwieg‘ bietet dafür keinen Ersatz. Es mag viele Menschen geben, die von einer solch aufdringlichen Form musikalischer Rhetorik gepackt werden. Es gibt aber wohl gleich viele – und diese auch, wie sich der Referent überzeugen konnte, auch [!] auf evangelischer Seite –, die sich davon abgestoßen, ja sogar beleidigt fühlen. Die Wahl der musikalischen Mittel unterliegt mannigfachen Bedenken. Man war entsetzt, den vertrauten Passionstext, dort wo er nur berichtet, in den seltsamsten rhythmischen Verzerrungen, entgegen dem Textsinn – behandelt zu sehen, oder Mittel der Programmusik verwendet zu sehen, die mehr routiniertes Können als echte symbolische Gestaltungskraft zeigten. All diese Dinge machen es dem Hörer schwer, den religiösen Kern des Werkes zu erfassen, noch schwerer aber[,] seine gottesdienstliche Stellung aufzuzeigen, ganz abgesehen davon, daß dieser durch die Schwierigkeiten der Ausführung sehr enge Grenzen gesetzt sein mögen. Wir können darin keinen fruchtbaren Anfang, sondern nur ein überzüchtetes Endstadium sehen, und waren froh[,] in den Motetten Drießlers, Distlers und Redas eine evangelische Kirchenmusik neuer Prägung zu hören, die eher dem Weg entspricht, den die neue Kirchenmusik nach unserer Ansicht bestreiten muß, um wirklich Musik der Kirche zu sein.“