
MITTEILUNGEN DER ERNST-PEPPING- GESELLSCHAFT

Heft 19, Februar 2018
ISSN 1438-9487

Aktuelles

- An der Mitgliederversammlung der Ernst-Pepping-Gesellschaft vom 17. September 2017 im Giessbach-Hotel (Schweiz) haben die Anwesenden mit Bedauern zur Kenntnis genommen, dass der langjährige verdienstvolle Vorsitzende, Dr. Anselm Eber, sich nicht mehr für eine Wiederwahl in dieser Funktion und als Vorstandsmitglied zur Verfügung stellt (s. a. unten auf Seite 2 die Zeilen von Christiane Richter). Als Vorsitzender ad interim wurde meine Wenigkeit gewählt. Alle anderen Mitglieder des Vorstandes sind weiterhin im Amt. Wir sind sehr zuversichtlich, dass im Sommer 2018 von der Mitgliederversammlung (am 4. August 2018) ein neuer Vorsitzender gewählt werden kann.
- Im Jahr 2017 konnte LKMD i. R. Christian Schlicke, Ehrenvorsitzender der Ernst-Pepping-Gesellschaft, seinen 80. Geburtstag feiern. Lesen Sie unten auf Seite 3 Helmut Hoeffts Würdigung dieses bedeutenden Organisten.
- Zusammen mit diesen Mitteilungen erhalten die Mitglieder der Ernst-Pepping-Gesellschaft als Jahresgabe 2017 / 2018 eine CD, die wir als Vol. 19 der Ernst-Pepping-Collection erstellt haben. Matthias Wamser und ich haben im September 2017 Peppings Sonate für Flöte und Klavier eingespielt. Die Aufnahme hat Hans Eugen Frischknecht bei uns daheim in Oberhünigen gemacht. Er selbst hat für die CD den Orgelchoral „Jesus Christus, unser Heiland“ beigesteuert. Als drittes Werk sind auf der CD Peppings Variationen zu einem Liedsatz von Senfl „Lust hab ich ghabt zur Musika“ für Orchester zu hören. Es handelt sich um den Mitschnitt eines Konzertes des Ludus Ensembles Bern unter der Leitung von Jean-Luc Darbellay, ebenfalls vom September 2017. Die Flöten-sonate und die Senfl-Variationen Ernst Peppings sind damit jetzt auch erstmals auf einem Tonträger dokumentiert.
- Matthias Wamser und Andreas Skouras haben für die vorliegenden Mitteilungen der Ernst-Pepping-Gesellschaft Texte verfasst. Letzterer hat am 31. Januar 2018 in der Musikhochschule München einen Vortrag über die Klavierkompositionen von Günter Raphael und Ernst Pepping gehalten. Er war so freundlich, seine Gedanken in schriftlicher Form der Ernst-Pepping-Gesellschaft zur Verfügung zu stellen. Lesen Sie seinen

Artikel auf den Seiten 8ff. Matthias Wamser schreibt zu den Orgelwerken, die er am 16. September 2017 in Bern gespielt hat (s. u. Seite 4ff.).

- Bitte merken und notieren: Die nächste **Mitgliederversammlung** der Ernst-Pepping-Gesellschaft findet am Samstag, dem **4. August 2018**, um **15 Uhr** in der Kapelle der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin statt.

Klaus Wloemer

Dank an Dr. Anselm Eber

Auf eigenen Wunsch gehört Herr Dr. Anselm Eber seit September des vergangenen Jahres nicht mehr dem Vorstand der Ernst-Pepping-Gesellschaft an. Glücklicherweise bleibt er aber nicht nur aktives Mitglied der Gesellschaft, sondern auch der Pepping-Forschung weiterhin erhalten.

Anselm Eber, seit 2000 Mitglied der Ernst-Pepping-Gesellschaft, war seit 2001 Vorstandsmitglied, ab 2005 Schriftführer und leitete die Pepping-Gesellschaft nach dem Tod von Rainer Cadenbach zunächst kommissarisch, bevor er als gewählter Erster Vorsitzender das Amt über zwei Wahlperioden versah. Er wurde in dieser Eigenschaft bald unersetzlich für die zeitaufwendige Organisation und Verwaltung der Vereinsarbeit. Neben administrativen Aufgaben war er für die Herausgabe des Mitteilungsblattes und der "Pepping-Studien" verantwortlich.

Zugleich hat Anselm Eber nach jahrelangen akribischen Recherchen, die alle Bereiche des Lebens und des Schaffens von Ernst Pepping erforschten, seinen Plan verwirklicht und 2010 das Werk „Ernst Pepping – Biographie eines Komponisten in Berlin“ als Band 5 der Pepping-Studien veröffentlicht. Diese erste umfassende Biographie ist für die Musikwissenschaft von großer bleibender Bedeutung.

Gegenwärtig arbeitet er an der Fertigstellung eines vollständigen und detaillierten Werkverzeichnisses, das bisher für die Würdigung und Erforschung des Werkes Ernst Peppings fehlt.

Als Vertreterin des Vorstands der Gesellschaft danke ich auch in deren Namen Herrn Eber für die langjährige unglaubliche Leistung zum Wohle und Ansehen der Gesellschaft.

In den knapp zwanzig Jahren seit unserem Kennenlernen im Herbst 1998 verband uns nicht nur eine enge, vertrauensvolle Zusammenarbeit, sondern auch ein freundschaftliches Verhältnis, das über den „offiziellen“ Rahmen hinaus noch lange Bestand haben möge.

Christiane Richter

Christian Schlicke zum 80sten Geburtstag



Foto: Ulrich Haase

Christian Schlicke wurde 1937 in Oederan/Sachsen geboren. Er studierte 1955 bis 1960 an der Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg. Zuvor hatte er ab 1953 bereits Orgelunterricht an der Silbermann-Orgel des Freiburger Domes erhalten.

Von 1961 bis 1984 war er Kantor und Organist an der Heilandskirche Berlin-Tiergarten. 1982 erfolgte seine Ernennung zum Kirchenmusikdirektor. 1985 berief ihn die Evangelische Kirche in Berlin-Brandenburg zum Landeskirchenmusikdirektor, ein Amt, das er bis 2002 ausübte. Von 1967 bis 1983 hatte er verschiedene Lehraufträge an der Hochschule für Musik Berlin, der späteren Hochschule der Künste, inne. Außerdem leitete er von 1975 bis 2002 das Kirchenmusikalische C-Seminar.

1998 erhielt er einen Orgelauftrag an der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche und ist dieser Kirche auch im (Un-) Ruhestand als Organist in Gottesdiensten und Andachten treu geblieben.

Daneben ist er seit dem 1. Advent 2005 Organist im kirchenmusikalischen Team der Gemeinde St. Petri / St. Marien in Mitte und war vom 1. November 2004 bis 30. September 2005 Domorganist ad interim am Berliner Dom.

Christian Schlicke beschäftigt sich mit Orgelkompositionen aller Epochen. Dies belegen zahlreiche Rundfunkaufnahmen. Besonders angenommen hat er sich der Orgelwerke von Ernst Pepping (1901-1981). Dessen "Großes Orgelbuch" mit 40 Choralvorspielen und Orgelchorälen spielte er 1977 für die Schallplattenfirma Schwann ein. Christian Schlicke ist in seinem langen Berufsleben als Organist in zahlreichen Konzerten und Festivals hervorgetreten.

Er gehört zu den Gründungsmitgliedern der [Ernst-Pepping-Gesellschaft](#). Jahrelang war er im Vorstand aktiv und brachte seine Erlebnisse und Begegnungen mit Ernst Pepping ein, dessen Orgelwerke er immer wieder der Öffentlichkeit in Gottesdienst, Konzert und Rundfunkaufnahmen präsentierte. Zurzeit ist Christian Schlicke Ehrenvorsitzender unserer Gesellschaft. Wir danken ihm sehr für sein unermüdliches Engagement für das Werk Ernst Peppings und seine Dienste für die Gesellschaft.

Wir gratulieren herzlich und wünschen ihm Gottes Segen und Gesundheit auf seinem Lebensweg.

Helmut Hoeft

Orgelwerke von Ernst Pepping – Helmut Barbe – Rolf Hempel

Anlässlich der Mitgliederversammlung der Ernst-Pepping-Gesellschaft im September 2017 in der Schweiz präsentierte unser Mitglied Matthias Wamser in Bern ein erlesenes kleines Orgelkonzert. Dessen Programm und den von Matthias Wamser dazu verfassten Essay nebst Informationen zu den Komponisten, zum Interpreten und der Orgel in der Berner christkatholischen Kirche St. Peter und Paul möchten wir denen von Ihnen nicht vorenthalten, die in Bern nicht dabei sein konnten.

Samstag, 16. September 2017, 11 Uhr
christkatholische Kirche St. Peter und Paul, Bern

Orgelmusik

im Rahmen des Stadtrundgangs
 von Mitgliedern der Ernst-Pepping-Gesellschaft

Programm

Helmut Barbe (geb. 1927)	Toccata erster Satz der Sonate für Orgel (1964)
Ernst Pepping (1901 – 1981)	Concerto I (1941) I. Intrada (Poco allegro) II. Aria alla Passacaglia (Lento) III. Fuga (Comodo)
Rolf Hempel (1932 – 2016)	Grenzüberschreitungen für Orgel (1990) „... die Zeit des Singens ist da ...“ (Hohelied Salomos 2, 12)
Ernst Pepping	zwei Choralbearbeitungen aus „Praeludia – Postludia II“ (1969): – „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ (Orgelchoral) – „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ (Nachspiel)
Helmut Barbe	Toccata (Wiederholung)

Matthias Wamser (Orgel)

„Grenzüberschreitungen“

von Matthias Wamser

Die Gegenüberstellung von Orgelwerken Ernst Peppings und solchen von zwei seiner Schüler, in denen ästhetisch und kompositionstechnisch völlig andere Wege beschritten werden als in den Kompositionen des Lehrers, sowie der Titel „Grenzüberschreitungen“ der jüngsten Komposition des Programms könnten zu der voreiligen Folgerung führen, es solle in diesem kleinen Konzert Pepping die Rolle des konservativen Schulmeisters zugewiesen werden. Dies war jedoch keineswegs die Absicht von Veranstalter und Interpret.

Für die jungen Komponisten der ersten drei Jahrzehnte nach Kriegsende bestand ein enormer Druck, sich mit aktuellen kompositionstechnischen Innovationen zu beschäftigen. Die Avantgarde jener Zeit gelangte durch scharfe Grenzziehung zu einem Alleinvertretungsanspruch in allen Angelegenheiten musikalischer Zeitgenossenschaft und zeigte darin eine grosse Anfälligkeit für Formen der Intoleranz. Pepping verweigerte sich diesem Druck, wurde von vielen Kollegen als unzeitgemäss angesehen und stellte schliesslich (nach der im heutigen Programm vertretenen Sammlung „Praeludia – Postludia“) das Komponieren ganz ein.

In Peppings Kompositionen wird jedoch ein freier Umgang mit selbst gewählten oder nur angedeuteten Grenzen hörbar, er darf subtile Grenzüberschreitungen für sich in Anspruch nehmen und gelangt durch sein oft sehr humorvolles Spiel mit den zuvor aufgebauten Erwartungen der Hörerschaft zu unkonventionellen Wirkungen – auch im ersten Concerto für Orgel, das als harmlose Spielmusik beginnt, und in den späten Choralbearbeitungen, die angesichts der Anlehnung an das „Große Orgelbuch“ von 1939 tatsächlich als konservativ bezeichnet werden dürfen. Das Nachspiel zu „Aus tiefer Not ...“ trägt übrigens (wohl singular) die Vortragsbezeichnung „rabbioso“ (= zornig, wütend, tobend).

Es mag kommentarbedürftig sein, wenn Orgelwerke von Ernst Pepping auf einer romantischen Orgel gespielt werden – immerhin standen wohl alle Organisten aus seinem Umfeld der „Orgelbewegung“ nahe, die eine Neuorientierung durch freie Anlehnung an den Orgelbau der Renaissance bzw. des Norddeutschen Barocks forderte und dabei oft antiromantische Tendenzen zeigte. Es gibt jedoch Anzeichen bzw. Zeugnisse dafür, dass Pepping sich mit dem heute oft als dünn und substanzlos empfundenen Klang mancher neobarocker Instrumente nicht anfreunden konnte und eine orchestrale Präsenz des Orgelklangs schätzte.

Helmut Barbe

Der Komponist, Dirigent und Organist wurde am 28. Dezember 1927 in Halle/Saale geboren. An der Berliner Kirchenmusikschule studierte er u.a. bei Ernst Pepping und Gottfried Grote. Von 1952 bis 75 wirkte er als Kantor an der St. Nikolai-Kirche in Berlin-Spandau. 1955 wurde er Dozent an der Berliner Kirchenmusikschule, 1972 Landeskirchen-musikdirektor von Berlin-West, 1975 Professor für Musiktheorie an der Hochschule der Künste Berlin. Sein kompositorisches Werk umfasst geistliche und weltliche Chormusik, Lieder, Solokantaten, Orgel-, Kammermusik- und Orchesterwerke, Choral- und Volksliedbearbeitungen sowie Bühnenmusiken.

(nach http://www.strube.de/index.php?id=9&tx_komponisten)

Rolf Hempel

wurde 1932 in Reichenbach im Vogtland geboren; er studierte als Jung-student an der Robert-Schumann-Akademie in Zwickau sowie von 1952 bis 1957 an der Staatl. Hochschule für Musik in Berlin mit dem Hauptfach Komposition/Musiktheorie bei Boris Blacher und Ernst Pepping. Danach wurde er Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der Kirchenmusikschule Esslingen sowie 1971 an der Staatl. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart, wo er 1980 zum Professor ernannt wurde, von 1988 bis 1990 den Posten des Prorektors und von 1990 bis 1997 jenen des Rektors übernahm. Sein Œuvre umfasst Werke für Stimme, Solo-Instrumente, verschiedenartige Kammermusikbesetzungen, Chor, Orchester, Orchester mit Soloinstrumenten. Rolf Hempel verstarb am 18. Oktober 2016.

(nach wikipedia)

Die **Kirche St. Peter und Paul** wurde 1858-1864 in neugotischem Stil erbaut und gilt als bedeutendes Bauwerk dieser Periode. Ursprünglich römisch-katholisch, blieb sie nach der staatlichen Anerkennung der neu entstandenen Christkatholischen Kirche als Landeskirche durch den Kanton Bern 1874 im Besitz der christkatholischen Gemeinde. Sie dient dem christkatholischen Bischof der Schweiz als Kathedralkirche.

Die Orgel wurde 1885 von der Firma Friedrich Goll in Luzern als opus 45 mit mechanischen Kegelladen erbaut. Im Jahr 1948 musste sie einen Umbau über sich ergehen lassen mit Pneumatisierung der Registertraktur, Einbau eines Registercrescendos, Umbau oder Ersatz von Registern, verbunden mit entsprechenden Abänderungen am Spieltisch.

Trotz dieser Umbauten ist noch ein Grossteil der originalen Substanz vorhanden. Es handelt sich hier um die älteste noch in grossen Teilen erhaltene historische Orgel der Stadt Bern und um die einzige dieser Bauart in der Region, sie ist damit auch innerhalb der Orgellandschaft von Stadt und Kanton von einmaligem Wert.

(nach Jürg Brunner, <https://www.christkath-bern.ch/kirche-st-peter-und-paul/gollorgel>)

Die Restaurierung erfolgte 2009-2011 in einer Arbeitsgemeinschaft der Firmen Orgelbau Thomas Wälti, Gümligen (technischer Teil) und Orgelbau Goll AG, Luzern (klanglicher Teil).

Disposition 1885 und 2011:

Hauptwerk C – f3	Schwellwerk C – f3	Pedal C – d1
Bourdon 16'	Liebl. Gedeckt 16'	Principalbass 16'
Principal 8'	Geigenprincipal 8'	Subbass 16'
Flöte 8'	Wienerflöte 8'	Harmonicabass 16'
Bourdon 8'	Liebl. Gedeckt 8'	Flötbass 8'
Gamba 8'	Viola 8'	Violoncello 8'
Dolce 8'	Aeoline 8'	Bombarde 16'
Octav 4'	Voix céleste 8'	
Flöte 4'	Gemshorn 4'	
Octav 2'	Traversflöte 4'	
Mixtur 5f 2 2/3'	Flautino 2'	Koppeln
Trompete 8'	Oboe 8'	II-I, II-P, I-P

Tremolo; Feste Kombinationen p, mf, f, ff mit kombinierbaren Kollektiv-zügen (Register-Einzelabsteller);

Mechanische Kegelladen; Barkerhebel (Servosystem) für das 1. Manual

Matthias Wamser ist Kantor und Organist der Antoniuskirche in Basel, Leiter des „chor rüschlikon“ und Vorstandsmitglied mehrerer Schweizer Kirchenmusik-Verbände. Sein besonderes Interesse gilt der Orgelmusik des 20. Jahrhunderts, zu der er Vorträge und Publikationen vorgelegt hat. Im Rahmen seiner Konzerttätigkeit als Organist, Cembalist und Pianist hat er Uraufführungen gespielt und mit renommierten Ensembles zusammengearbeitet, auch bei Rundfunk- und CD-Produktionen. Als freier Mitarbeiter einiger Musikverlage betreut er Editionen alter und neuer Musik. Seine Ausbildung erhielt er an der Staatl. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart (Kirchenmusik-A-Diplom 1996) und an der Schola Cantorum in Basel (im Rahmen eines Aufbaustudiums bis 1999).

Die Klavierwerke Günter Raphaels und Ernst Peppings – zwei Berliner Komponisten im Vergleich

von Andreas Skouras

In seiner humorvoll-selbstironischen Schrift „In me ipsum“ (sie entstand wohl Anfang 1953 für die Rundfunkserie „Komponisten in eigener Sache“, gesendet am 29.4.1953) schildert der 50-jährige Günter Raphael auf wenigen Seiten alles ihm Erwähnenswerte aus seinem bisherigem Leben. Dabei blendet er bewusst die für ihn sehr schmerzhafteste Zeit des Nationalsozialismus aus mit den Worten „Auf die fetten Jahre folgten dann sehr magere, von denen ich aber nicht sprechen möchte“. „Fett“ waren die frühen Jahre deshalb, weil Raphael früh Anerkennung seitens bedeutender Musiker erfahren durfte, beispielsweise durch das Busch-Quartett, den Thomaskantor Kurt Thomas und nicht zuletzt durch Wilhelm Furtwängler, der als Chefdirigent des Gewandhausorchesters Leipzig 1926 die erste Symphonie des damals 23-jährigen zur Uraufführung brachte. Raphael wurde dann aufgrund dieser Uraufführung an das Leipziger Konservatorium als Lehrer für Theorie und Komposition berufen und war nach eigenen Angaben jünger als seine meisten Schüler.

Die nationalsozialistischen Machthaber setzten (auch) Günter Raphaels aufsteigendem Werdegang ein jähes Ende. Er wurde aufgrund seines Großvaters väterlicherseits, der jüdischer Herkunft war, obschon zum christlichen Protestantismus konvertiert, als „Halbjude“ eingestuft, verlor seine Stelle in Leipzig und wurde mit einem Aufführungsverbot belegt. Hinzu kam noch vor Ausbruch des 2. Weltkrieges, dass Raphael an Tuberkulose erkrankte, die ihn Zeit seines kurzen Lebens (er verstarb 1960) sehr schwächte.

Raphael gelang es nicht, Nazi-Deutschland zu verlassen, doch überlebte er den Krieg und die Verfolgung durch das Regime im eigenen Land. Diesen Jahren der permanenten Lebensangst, sowohl vor dem Staat als auch wegen der eigenen Gesundheit, konnte Raphael allerdings offenbar etwas Positives abgewinnen: „... ich glaube, ich habe mich in diesen trostlosen Jahren kompositorisch zu einem einigermaßen eigenen Stil entwickelt. Das war das einzig Gute an dieser ‚stummen Periode meines Lebens‘“ (In me ipsum).

Gerade für unser Thema ist dies von großer Bedeutung, denn ausgerechnet in diese „stumme Periode“ seines Lebens fallen die zwei Kompositionspaare für Klavier, die von besonderer Bedeutung innerhalb seines „einigermaßen eigenen Stils“ sind.

Raphael spielte selbst Klavier und dies offensichtlich sehr gut. Er betrachtete sich zwar in allererster Linie nicht als Pianist, doch verdiente er sich in frühen Jahren in Berliner Stummfilm-Kinos sein Geld mit dem Klavierspiel und auch später konzertierte er gelegentlich. Auch der Klaviersatz in seinen Kompositionen zeugt von einem sehr tiefen Verständnis für das Instrument und seine Möglichkeiten.

Dennoch schrieb er relativ wenig Musik für Klavier solo. Neben einigen Stücken aus der Jugendzeit, z. T. unveröffentlicht, ragt die 1926 komponierte und dem Virtuosen Max Pauer gewidmete Partita in d-moll op. 18 mit den Sätzen Toccata-Aria-Capriccio-Intermezzo-Gigue heraus. Obschon die profunde Kenntnis der Musik Johann Sebastian Bachs kompositorisch im Werk nicht

geleugnet wird, besitzt dieses für den Konzertgebrauch hervorragend sich eignende Stück die für Günter Raphael so typische Ausdrucksstärke und -kraft. Das geistige Vorbild Bach will nicht imitiert, sondern in der Gegenwart fortgesponnen werden. Die Nähe des ersten Satzes, der Toccata, an die Fantasie (mit Fuge) g-moll für Orgel BWV 542 mag offensichtlich sein, doch Raphaels Stilsicherheit erlaubt es, Musik zu komponieren, die ihre Eigenständigkeit bewahrt.

Mit Ausnahme der Kleinen Sonate op. 25 (1929) und der Toccata für zwei Klaviere op. 45 (1937) sollte es bis 1939 dauern, wenige Monate vor Ausbruch des 2. Weltkrieges, bis Raphael seine zwei Hauptwerke, die Sonaten a-moll op. 38 Nr.1 und Es-Dur op. 38 Nr. 2 komponierte. Schon die Wahl der Tonarten deutet auf die größtmögliche Entfernung der beiden Werke voneinander hin: der Tritonus, in diesem Fall a-es ist im Quintenzirkel der größtmögliche Abstand zwischen zwei Tonarten. Dieser Tritonus findet sich sogar schon im ersten Motiv der a-moll Sonate. Durch die Länge (halbe Note) des Tones ‚es‘ wird dieser zum Hauptton des Themas, ohne per se in die Tonart a-moll hineinzugehören, sozusagen ein hineinkomponierter Fremdkörper. Dasselbe Motiv, rhythmisch verändert, leitet auch den dritten und letzten Satz der Sonate ein.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Geistvoll' and 'I'. It is in 4/4 time and marked 'mf'. The bottom staff is labeled 'Sehr lebhaft' and 'III'. It is in 4/4 time and marked 'f'. Both staves show complex rhythmic patterns and melodic lines.

Es sei mir erlaubt, einige Spekulationen über die mögliche Bedeutung eines solchen Fremdkörper-Motives aufzustellen.

Raphael war zum Zeitpunkt der Komposition 1939 schon längst von den Nazis zu einer unerwünschten Person, einer Persona non grata erklärt worden. Zugleich trug er die Tuberkulose als Fremdkörper in sich selbst. Auch die Ideologie des Regimes war für jemanden wie Raphael, der mit den kultiviertesten Seiten deutscher Kultur aufgewachsen war, ein Fremdkörper in der eigenen Welt und Kultur.

So oder so betrachtet, dem Werk scheint die Selbstbefremdung inne zu wohnen. Bezeichnenderweise steht der zweite der drei Sätzen in es-moll, also wieder im Tritonusverhältnis zu den Ecksätzen. Und wer möchte, wird sich leicht tun, im Klaviersatz Raphaels zahlreiche Ähnlichkeiten mit dem Robert Schumanns zu entdecken, was vielleicht als Verweis auf die geistige Welt Schumanns zu deuten wäre.

Gehen wir mit dieser Interpretation noch einen Schritt weiter in der Es-Dur-Sonate. Der erste Satz, überschrieben Mutig und frisch (!) beginnt wie die Engführung einer Fuge über den Orgelpunkt b. Das Element des Orgelpunktes

ist ein wesentliches Charakteristikum des Satzes und kehrt somit mehrmals wieder. Das eigentliche thematische Motiv in der Oberstimme zeigt auffallende Ähnlichkeiten mit dem Credo-Motiv der Missa Solemnis von Beethoven.



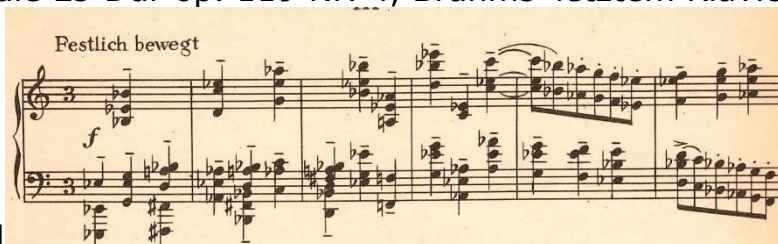
Absteigende Glockenmotive dienen als Überleitung zum zweiten, klagenden Thema, in dem die Gesangslinie über einem aus gebrochenen Dreiklängen (meist in moll) bestehenden, unruhigen Bass die Tonart cis-moll erreicht. Der Satz schließt dennoch triumphal-strahlend in der Anfangstonart Es-Dur. Der zweite Satz ist ein bachisches Arioso, wie man es beispielsweise aus dem langsamen Satz des f-moll-Konzertes für Cembalo und Streicher kennt.



Aber auch die Nähe zu anderen Werken Bachs wie zur Bearbeitung des Chorals "Ich ruf zu Dir" oder zur Aria aus der 3. Orchestersuite wäre denkbar. Die Vollgriffigkeit einzelner Stellen des Satzes mag sich an Brahms und Reger anlehnen, beide, nach Raphaels eigenen Angaben, wichtige Vorbilder.



Im dritten Satz zeigt sich gleich zu Beginn unübersehbar eine deutliche Ähnlichkeit sowohl mit dem 2. Satz der Schumann-Fantasie, als auch mit der Rhapsodie Es-Dur op. 119 Nr. 4, Brahms' letztem Klavierstück.



Raphael



Schumann



Brahms

Die Wahlverwandtschaft zu diesen beiden Werken kann kein Zufall sein. Bei Schumann ist es das fantastisch Geistvolle, bei Brahms das zu-Ende-Gehende, das für Raphael von Bedeutung sein könnte. Das Triumphale wird schon zu Beginn unterwandert. Es hinkt, ist durchzogen von unpassenden, befremdlichen, kranken Tönen. Kaum begonnen, verliert es alsbald seine Strahlkraft. Und wenn es zum dritten Mal, moduliert nach C-Dur, wiederkehrt, mischt sich das Credo-Motiv des ersten Satzes unter.



Die zweite Episode nimmt den größten Teil des Satzes ein. Das Akkordische wird zugunsten einer immer disparater werdenden schnellen Achtelbewegung aufgegeben.

Eine verkürzte (Schein-) Reprise bleibt der einzige Ausweg. Kurzzeitig stellt sich das Gefühl der glücklich überstandenen Gefahr ein. Das Credo-Motiv kehrt ebenfalls mehrfach hintereinander wieder.

Der Brahms-Rhapsodie ähnlich, führt die Coda weg vom Festlichen der Anfangsepisode und beschließt das Stück in es-moll. Dass dies zum verlorenen Kampf, zur Niederlage wird, braucht kaum unterstrichen zu werden!

Dies alles ist gewiss eine Hypothese, eine Interpretation. Dabei ist allerdings nicht beabsichtigt, Günter Raphael als einen Komponisten darzustellen, der sich mangels eigener Ideen bei Fremdem und Vergangenen bedient. Denn, angenommen, es ist an all diesen Parallelen etwas dran, müssten diese als das betrachtet werden, wofür sie stehen: Bach, Beethoven, Schumann und Brahms personifizieren das Schönste, was deutsche Kultur im Laufe der Jahrhunderte, zumal in der Musik, hervorbringen konnte. Es ist die Kultur, in der Günter Raphael groß geworden ist und der er mit seinem ganzen Können imstande war zu dienen, ihr einen weiteren, gar nicht so unbedeutenden, Stein hinzufügen zu können. Dass er sich in die Ströme dieser Kultur einzureihen wagen konnte, spricht für die Sicherheit seines Tuns und ist alles andere als vermessen. Er stellt sich nicht neben die großen Vorbilder der Vergangenheit, sondern greift sie auf und macht in seiner eigenen Zeit kompositorisch lebendig, was sie hinterließen. Er bewahrt ein Stück deutscher Kultur in der

Zeit, als diese im eigenen Land dabei war, zerstört zu werden. Wenn man den letzten Satz in „In me ipsum“ („Ich weiß jedenfalls Bescheid über das, was ich schreibe.“) auf diese These anwendet, scheint es mir mehr als plausibel, dass Raphael nicht unbedingt innovativ sein will und muss, sondern es ihm viel mehr darum geht, kulturelle Werte zu bewahren.

Ernst Pepping war nur zwei Jahre älter als Raphael. Nicht nur das Alter hatten sie gemeinsam, auch die Zugehörigkeit zum evangelischen Christentum, was sich in zahlreichen a-cappella-Werken für Chor zeigt. Beide konnten bedeutende Musiker ihrer Zeit zu den Interpreten ihrer Werke zählen. Beide studierten in Berlin, sicherlich dem kulturellen Zentrum Deutschlands in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Und beiden war die Auseinandersetzung mit der vorbachischen Musik sehr wichtig.

Der Grundunterschied war politisch begründet. Während Raphael, wie eingangs erwähnt, als sogenannter „Halbjude“ von den Nazis verfolgt wurde, konnte Pepping während der NS-Zeit relativ unbeschwert leben. Zum Wehrdienst wurde er nicht eingezogen, Aufführungen seiner Werke fanden zahlreiche statt, er konnte seine Unterrichtstätigkeit weiterführen und nicht zuletzt landete er auf der „Gottbegnadeten-Liste“ Hitlers und Goebbels'.

In seinem Buch „Ernst Pepping – Biographie eines Komponisten in Berlin“ schildert der Autor Anselm Eber akribisch die Problematik von Peppings politischem Verhalten in jener Zeit. So viel sei zusammenfassend erwähnt, dass Pepping es vermochte, in oder besser gesagt eher neben dem NS-System zu existieren, von ihm Ansehen erfuhr aber offensichtlich kein ausgewiesener Sympathisant war. Seine Werke mögen zwar auch anlässlich von parteinahen Veranstaltungen aufgeführt worden sein, doch scheint er keine Ideologie-verherrlichenden Stücke komponiert zu haben. Er war nicht pro und nicht contra und sein nach dem Krieg durchgeführtes Entnazifizierungsverfahren ergab keinerlei Bedenken, die ihm zur Last hätten gelegt werden könnten.

Das Klavier sollte Pepping fast ausschließlich als Solo-Instrument benutzen. Werke für kammermusikalische Besetzungen schrieb er ohnehin nur wenige und außer der Sonate für Flöte keines mit Klavier. Wenige Liederzyklen und das Klavierkonzert sind die einzigen Werke, in denen das Klavier nicht allein agiert. Doch scheint das Klavier eine gewisse Wichtigkeit für den Komponisten besessen zu haben, denn mit Ausnahme der Orgel widmete er sich keinem anderen Instrument mit vergleichbarer Intensität. Vier Sonaten, eine Sonatine, drei Variationswerke (Variationen I & II, sowie „Zuhause“), Romanzen, Fantasien, die Sammlung „Tanzweisen und Rundgesang“ und die Klavierversion der drei Fugen über B-A-C-H sind Peppings Beitrag zur Klavierliteratur.

Sein erstes veröffentlichtes Klavierwerk war die Sonatine von 1931. Sie ist deswegen von Bedeutung, weil sie Zeugnis einer Klangsprache bzw. eher einer Musikanschauung ablegt, von der sich Pepping in der 1934 verfassten Schrift „Zeitwende der Musik“ abkehren wird. Das aus vier knappen Sätzen bestehende Stück fasziniert durch seine Konzentriertheit und Stringenz. Jede Art von Geschwätzigkeit wird (bewusst) vermieden. Die für Pepping typische Sachlichkeit tritt offensichtlich zutage. Freilich ist diese Konzentration der Mittel völlig anderer Natur als es wenige Jahre später (1935/36) Anton Webern in seinen Klaviervariationen op. 27 demonstrieren wird. Aber dass sich der schon erfolgreiche und angesehene Pepping mit *diesem* Stück an die Gattung

Klaviermusik wagt, dürfte mit Sicherheit kein Zufall sein. Zu hoch wären die Erwartungen an den aufstrebenden 30-jährigen gewesen, hätte er als erste Komposition für dieses Instrument eine „ausgewachsene“ Klaviersonate geschrieben. Doch ungeachtet der stilistischen Mittel scheinen sich (auch) in der Sonatine grundlegende Wesenszüge Peppings zu offenbaren: Trotz und Eigensinn.

In der schon erwähnten Schrift „Zeitwende der Musik“ sind bei der Betrachtung seiner Klaviermusik diese zwei Punkte von besonderer Relevanz: der Unterschied zwischen der Musik für den Gottesdienst-Gebrauch und der Musik für den Konzertsaal sowie der Wunsch nach der Abkehr von der dominantisch geprägten Funktional-Tonalität bei Einbehaltung einer verständlichen Tonsprache.

Peppings sakrales a-cappella-Werk überstrapaziert nicht den kulturell durchschnittlich gebildeten Gottesdienst-Besucher. Die für professionelle oder zumindest versierte Laien-Chöre bestimmten Werke gehören zweifelsohne zu den eindrucksvollsten des Komponisten. „In der singenden Gemeinde äußert sich die Kraft der Kirche, nicht aber die Kraft der Kunst...Was in der Kirche sinnvoll ist, kann im Konzertsaal leicht zum Unsinn werden“, so Pepping in der „Stilwende“. Dementsprechend unterschiedlich ist die Ausrichtung seiner Musik.

Nach den zwei kurzen Romanzen von 1935 wendet er sich gleich mit drei Klaviersonaten 1937 zum ersten Mal dieser Form zu. Gleichzeitig tritt eine bemerkenswerte stilistische Veränderung zutage, auf die hier näher eingegangen werden soll.

Das Schrofte der Sonatine, das auch noch in den Romanzen zu vernehmen ist, verschwindet in der ersten Sonate (D-Dur) zugunsten einer heiteren, unbekümmerten Stimmung. Das Melodiöse herrscht vor dem Harmonischen. Eine durch Harmonik geführte Dramaturgie sucht man vergebens. Die Geschehnisse reihen sich eher aneinander, anstatt dass sich das Eine aus dem Anderen entwickelt. Das ist umso bemerkenswerter, als die Sonatenform per se durch harmonisch unterstützte Entwicklungsvorgänge gekennzeichnet ist. So stünde beispielsweise das zweite Thema in der klassischen Sonatenform im Falle eines Sonatensatzes in Dur in der Dominante der Anfangstonart, im Falle eines Sonatensatzes in Moll in der Dur-Parallele. Dementsprechend würde die Reprise zurück zur Ausgangstonart modulieren und das zweite Thema bliebe in beiden Fällen ebenfalls in der Tonika.

In den Sonaten Peppings gibt es diese Vorgänge nicht. Zwar ist das melodisch-figurative Material über weite Strecken in sich ähnlich gehalten, doch geht es ihm nicht um dramatische Wirkungen. Der Kern der äußeren Gestalt besteht in der Proportion der einzelnen Segmente zueinander und nicht in der Entwicklung einer Gesamtform. Es finden in den meisten Sätzen auch keine psychologischen Entwicklungsprozesse statt. Etwas Gesagtes erscheint jedes Mal unverändert, ungeachtet dessen, was inzwischen passierte.

Der erste Satz der D-Dur-Sonate also gliedert sich wie folgt.

T. 1-56: sie wiederholen sich wortwörtlich in T. 76-131, d. h. Exposition und Reprise sind identisch. In den 20 Takten der Durchführung werden die Tonarten F-Dur und d-moll relativ unvermittelt eingeführt (ebenso wie diverse tonale Zentren in den Eckteilen des Satzes), doch niemals durch bzw. über eine doppeldominantische Modulation. Der Satz schließt mit einer 7taktigen Coda.

Der zweite Satz zeichnet sich durch ein ähnliches Prinzip aus: die Takte 1-23 wiederholen sich wortwörtlich als Takte 36-58, der Satz schließt mit zwei Coda-Takten.

Und auch im dritten Satz entsprechen die letzten 24 Takte den ersten 24, dazwischen sind T. 25-79 sowie 80-134 miteinander ebenfalls identisch. Es ergibt sich somit die perfekte Form ABBA.

Dass Pepping am Ende des Werkes die Widmung „Für mein Klavichord“ notiert, wurde in der Literatur schon mehrfach erwähnt. Es war ein ihm sehr liebes Instrument, was seine Arbeit über viele Jahre begleiten sollte „...ich wüßte nicht, was ich ohne mein Klavichord anfangen sollte“, schreibt er (Siehe Anselm Eber, Pepping Studien 5, S. 227). Dass dieses Werk nicht nur auf dem Klavichord, sondern für dieses Instrument komponiert bzw. konzipiert war, sagt einiges über die mögliche Klanglichkeit aus, auch bei einer Wiedergabe am Klavier. Freilich sei davon abzusehen, die dynamischen Möglichkeiten des Klavichordes auf den Flügel zu übertragen. Viel wichtiger erscheint die Besinnung auf das Ideal klassischer Durchsichtigkeit im Sinne Joseph Haydns, das mit diesem Werk und seinen Schwesternwerken beabsichtigt wird.

So findet auch der erste Satz der zweiten Sonate, eine „Canzone con variazioni“ seine Entsprechung in den f-moll-Variationen Haydns. Genau wie bei diesem ist auch der Satz Peppings als Doppelvariationen konzipiert, allerdings mit seinem ersten Thema in C-Dur und dem zweiten in c-moll. Auch hier wird der Anfangsteil am Schluss fast wörtlich wiederholt.

Solche symmetrischen Entsprechungen lassen sich in vielen Sätzen der drei Vorkriegssonaten finden. Zusammen mit der stoischen Harmonik, den teilweise endlos vor sich hinströmenden melodischen Figurationen, der Vermeidung der äußersten Oktaven des Klaviers und natürlich (der Vermeidung) jeder exaltierten Gemütsregung, zeigt die Musik nur eines: die Weigerung sich anzupassen und das Bestreben, ihrer Zeit und somit ihrem Umfeld zu trotzen. Diese Werke verweigern die Teilnahme am historischen Geschehen, sie grenzen sich durch Klarheit und Stränge aus. Dabei ist die Musik alles andere als naiv. Sie mag z. T. lieblich dahinströmen, verschönernd ist sie allerdings keineswegs. Ihr herber Kern wird durch die exakt ausgemessenen äußeren Proportionen nur noch deutlicher.

Alles, was für das Klavier aus der Feder von Pepping noch folgt, zeigt sich in krassem Gegensatz zu all dem eben Erwähnten. Der Komponist lässt sich selbst wieder freier agieren, sei es in den Charakterstücke-Sammlungen von „Tanzweisen und Rundgesang“ oder den Fantasien, sei es in den Variationswerken. Die Harmonik wird komplexer, die Rhythmik aufgelockert, Dissonanzen erhalten öfter Eintritt.

Am krassesten lässt sich dieser Unterschied im Vergleich zur vierten Sonate verdeutlichen, komponiert 1945. Das viersätziges Werke changiert irgendwo zwischen A-Dur, a-moll und fis-moll als Grundtonarten, wobei zu Beginn des ersten Satzes Hörer und Spieler lange im Unklaren gelassen werden, in welche Richtung sich die Musik harmonisch bewegt. Dieses Unstete und Rastlose sind das genaue Gegenteil von Proportion und Ordnung, obschon sie sich innerhalb eines Sonatengebildes bewegen. Sie versprühen Wut, Angst, Unsicherheit und das Gefühl von Anarchie: eine Welt, die vollends ins Wanken geraten ist. Dass auch Pepping, wie so viele andere, im zerstörten Berlin von 1945 dasselbe empfunden haben mögen, verwundert nicht.

Peppings Klaviermusik gehört, dies sei noch unterstrichen, zu seinen wenigen nicht textbezogenen Werken. Logischerweise unterliegt sie daher nicht den inhaltlichen Vorgaben eines Textes. Sogar das Werk für Orgel solo besteht zum größten Teil aus Choralbearbeitungen bzw. aus cantus-firmus-geprägten Stücken, was den Unterschied Orgel-Klavier dem Unterschied Orgel-Cembalo in der Barockzeit gleichstellt: Orgel als kirchliches, Klavier als weltliches Instrument, man darf sagen, Instrument des persönlichen, z. T. intimen Ausdrucks. Demzufolge sei mir die Behauptung erlaubt, dass die Klaviermusik Peppings womöglich besonders viel über ihren Schöpfer preisgeben könnte. Ein abschließendes Wort zum Vergleich der Klavierwerke Peppings und Raphaels: Während Raphael als Pianist idiomatischer für's Klavier schrieb, verzichtet Pepping größtenteils auf instrumentale Wirkungen zugunsten einer womöglich etwas klavierfremden Tonsprache. Raphael ist üppig, Pepping karg. Raphael versucht etwas zu bewahren, während Pepping nach einem Ausweg vom Bestehenden sucht, obschon er die Tradition freilich nicht hinter sich lassen möchte. Dass sich beide dem Klavier vornehmlich Ende der dreißiger bis Mitte der vierziger Jahre zuwenden, mag womöglich kein Zufall sein.

(Januar/Februar2018)

Literatur:

- Fredrik Pachla: Günter Raphael. Ein Komponistenschicksal. Berlin 2017
 Thomas Schinköth: Musik-das Ende aller Illusionen? Günter Raphael im NS-Staat. Neumünster 2010
 Matthias Herrmann (Hrsg.): Erkundungen zu Günter Raphael-Mensch und Komponist. Altenburg 2010
 Ernst Pepping: Stilwende der Musik. Mainz 1934
 Ernst Pepping: Der polyphone Satz I. Berlin 1943
 Walter Hamm: Studien über Ernst Peppings drei Klaviersonaten 1937. Würzburg 1955
 Anselm Eber: Pepping-Studien 5. Ernst Pepping – Biographie eines Komponisten in Berlin. Köln 2010
 Festschrift Ernst Pepping. Berlin 1971
 Otto Schumann: Handbuch der Klaviermusik. Wilhelmshaven 1979