

Hugo Distler und die Entstehung einer Legende

WOLFGANG HERBST

Wir beschäftigen uns mit Hugo Distler wegen seiner Musik, seiner Kompositionen, seines Lebenswerkes. Aber der Komponist war persönlich in unterschiedliche Netzwerke eingebunden, die nicht ohne Einfluss auf sein Schaffen geblieben sind. Der politische Kontext, in den er sich zwar eingefügt hat, der ihm aber auch zu schaffen gemacht hat, ist dabei zu bedenken. In diesem Zusammenhang wird von einer politischen Widerstandslegende zu reden sein, für die Distler nach 1945 benutzt worden ist und die fast vollständig auf einen hohen Kirchenbeamten der preußischen Landeskirche zurückzuführen ist.

Die beginnenden Dreißigerjahre waren für die evangelische Kirche zunächst eine Zeit der Hoffnungen gewesen. Am Anfang stand die Erwartung, dass die NSDAP in ihrem politischen Programm auf dem „Standpunkt des positiven Christentums“ stehe und Hitler sein Wort halten werde, er sehe „in den beiden christlichen Konfessionen die wichtigsten Faktoren zur Erhaltung unseres Volkstums“¹. Das waren Töne, die in der evangelischen Kirche auf breite Zustimmung stießen. So ließ die neue Zeit Adolf Hitlers große Erwartungen aufkommen. War der Führer nicht sogar der Retter des christlichen Abendlandes und des Christentums überhaupt? Der kirchenfeindliche Marxismus schien jetzt keine Gefahr mehr zu sein, und die deutschnationale Grundstimmung im Protestantismus sah sich bestätigt und bekräftigt, denn Gefahren sahen die Protestanten seit langem nur von links kommen, niemals von rechts. Solche naiven Hoffnungen und Erwartungen muss auch Hugo Distler gehabt haben, als er sich am 1. Mai 1933, dem letzten Tag vor der vierjährigen Aufnahmesperre², in die Naziartei einschreiben ließ und am selben Tag bei einem Lübecker Maiumzug hinter der Hakenkreuzfahne herlief³. Der Berliner Oberkonsistorialrat der *Evangelischen Kirche der Altpreußischen Union* (APU), Oskar Söhnngen, der sich als Theologe im Laufe der Zeit zum Chefideologen der evangelischen Kirchenmusik entwickelt hatte, sah im Nationalsozialismus „neue, zukunftsschaffende Kräfte“ am Werk. Noch 1937 beharrte er darauf, die Wiedergeburt der Kirchenmusik und der Aufbruch der Nation unter Hitler seien eng miteinander verwandt⁴.

Doch schon im Jahr 1933 gab es auch Misstöne, und die Freude über das neue Reich wurde getrübt. Es war die nationalsozialistische Glaubensbewegung der „Deutschen Christen“, die im Jahr 1933 versucht hatte, bei der Gestaltung und bei der Organisation der deutschen evangelischen Kirchenmusik die Oberhand zu gewinnen. Dabei ging es überhaupt nicht darum, ob man positiv oder negativ zum Nazi-Staat und seiner Ideologie stand, sondern darum, wie Kirchenmusik in Zukunft stilistisch auszusehen habe. Die „Deutschen Christen“ wandten sich offen gegen die Orgelbewegung und den musikalischen Aufbruch, der sich bereits weit hin durchgesetzt hatte. In Deutschland waren die alte Musik und ihr Instrumentarium wieder-

1 Hitlers Regierungserklärung vom 23. März 1933 vor dem Reichstag, in: *Völkischer Beobachter*, 23. März 1933.

2 Um Opportunisten fernzuhalten, nahm die NSDAP vom 2. Mai 1933 bis zum 1. Mai 1937 keine neuen Mitglieder auf.

3 Stefan Hanheide (Hrsg.), *Hugo Distler im Dritten Reich*, Osnabrück 1997, Abb. S. 58.

4 Oskar Söhnngen, *Die neue Kirchenmusik – Wandlungen und Entscheidungen*, Berlin 1937, S. 23.

entdeckt worden. Die Kirche kehrte zu den reformatorischen Liedern und zu den liturgischen Formen vor der Aufklärung zurück. Kirchenmusikalische Erneuerung, das hieß auch Abschied von schwülstigen Besetzungen und Rückkehr zu einfachen linearen und polyphonen Strukturen in der Komposition. Gegen all dies wendete sich der neu gegründete deutsch-christliche *Reichsverband evangelischer Kirchenmusiker*. Er behauptete, die lineare und polyphone Kompositionsweise wäre harmonisch rücksichtslos, sie würde der Atonalität Tür und Tor öffnen und sich dadurch vom gesunden Volksempfinden entfernen. Die Klassik und die Romantik des 19. Jahrhunderts mit ihren großen und technisch hochgerüsteten Orgeln wurde dagegen zum Vorbild erhoben. Kirchenmusik sollte vor allem harmoniebetont sein und keine kontrapunktischen Künsteleien pflegen.

Gegen dieses stilistische Programm wandten sich im Sommer 1933 fast alle führenden Kirchenmusiker mit dem Leipziger Thomaskantor Karl Straube an der Spitze. Sie verfassten eine gemeinsame Erklärung⁵. Darin wurde die von den deutsch-christlichen Kirchenmusikern vertretene Stilrichtung abgelehnt, denn sie habe „mit dem künstlerischen Wollen des jungen Deutschland nichts gemein“. Die Unterzeichner wollten keine Kritik am Nationalsozialismus üben, wohl aber an den musikalischen Vorstellungen und Plänen der „Deutschen Christen“. Dementsprechend war in der Erklärung die Rede von Hitlers „nationaler Erneuerung“, von den „zersetzenden Kräften des Liberalismus und des Individualismus“ und von der „volkhafte[n] Grundlage aller Kirchenmusik“. So ging es im Jahr 1933 um einen Machtkampf einerseits zwischen der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung, die ihre Kraft und Fantasie aus der alten Musik schöpfte, und andererseits einer stilistischen Ausrichtung am 19. Jahrhundert, auf die sich die „Deutschen Christen“ festgelegt hatten. Im September 1933 wurde von der Erneuerungsbewegung der *Reichsbund für evangelische Kirchenmusik* gegründet: eine Konkurrenz gegen den deutsch-christlichen Verband. Die Entscheidung in dem Machtkampf um die stilistische und kulturpolitische Ausrichtung der Kirchenmusik fiel bereits im Spätjahr 1933. Die „Deutschen Christen“ mitsamt ihren musikalischen Wortführern wurden schon bald vom Nazi-Staat selbst weitgehend im Stich gelassen und fielen trotz ihres Sieges bei den Kirchenwahlen in die Bedeutungslosigkeit zurück. Im November 1933 wurde der Vertreter der Erneuerungsbewegung, Thomaskantor Karl Straube, zum Leiter der Fachschaft *Evangelische Kirchenmusiker* in der nationalsozialistischen Reichsmusikkammer ernannt.

Was nach 1945 zu einem heldenhaften Kampf der kirchenmusikalischen Erneuerer gegen den Nazi-Staat umgedeutet wurde, war in Wirklichkeit eine liturgische, ästhetische und musikpraktische Auseinandersetzung über die Frage, welche Art von Kirchenmusik diesem Staat angemessen ist. Zugleich war dies ein Machtkampf um kirchenmusikalische Organisationsformen und deren Zukunftsvorstellungen. Es kam zu merkwürdigen Konstellationen: Man konnte damals Hitler-Anhänger sein und zugleich aktiv in der „Bekennenden Kirche“ arbeiten, wie etwa Otto Riethmüller, der Leiter des Berliner Burckhardthauses und Vorsitzende der Reichsjugendkammer der „Bekennenden Kirche“. Von ihm stammte das Lied mit dem Schlussvers „Kämpferland, Hitlerland, schirm dich Gottes Hand“⁶. Was sich aber definitiv ausschloss, das war die Mitgliedschaft bei den „Deutschen Christen“ und zugleich bei der „Bekennenden Kirche“.

5 Sie wurde abgedruckt in MuK 5 (1933), S. 271.

6 *Ein neues Lied – Ein Liederbuch für die deutsche evangelische Jugend*, hrsg. vom Evangelischen Reichsverband weiblicher Jugend, Berlin 2/1933, Nr. 495.

Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass führende Kirchenmusiker in den folgenden Jahren immer wieder betonten, wie eng die Verbindung auch zwischen den musikalischen Vorstellungen der Kirche und denen des NS-Staates sei. Heute fragen wir uns, ob das echte Überzeugung oder bloße Anbiederung war.

Söhngen und seine Freunde wollten ein Signal setzen und die wiedererstandene Kirchenmusik in aller Form der deutschen Öffentlichkeit vorführen. Vor allem aber wollten sie der Nazi-Partei und der Reichsregierung demonstrieren, was sich seit Hitlers Regierungsantritt in der Kirchenmusik alles getan hatte. Deshalb organisierten sie im Oktober 1937 in Berlin das berühmte *Fest der deutschen Kirchenmusik*. Söhngen legte Wert auf die Feststellung, fast alle dort zur Aufführung gelangenden Werke seien nach dem 30. Januar 1933⁷ entstanden. Das war zwar übertrieben, aber immerhin: Der Staat förderte das Fest mit stattlichen Zuschüssen aus dem Reichskirchenministerium und dem Reichserziehungsministerium. In seiner Eröffnungsansprache am 7. Oktober 1937 in der Berliner Alten Garnisonkirche erklärte der Oberkonsistorialrat⁸:

Die Kirchenmusik ist der frohen Überzeugung, dass sie dem neuen Deutschland Adolf Hitlers einen wichtigen Dienst zu leisten schuldig und berufen ist.

Diese Formulierung war kein Zufall, denn sie entsprach Söhngens Hoffnung, die politische Wiedergeburt Deutschlands würde unter Hitler einer Wiedergeburt des christlichen Glaubens den Weg bereiten. Ähnlich hatte die Erklärung der Lutherischen Bischofskonferenz in Würzburg vom 14. Mai 1933 geklungen, wo es hieß: „Wir ringen und beten darum, dass der Aufbruch der Nation zu einem Durchbruch zu Gott werde.“⁹ So ist es nicht verwunderlich, dass das neue Deutschland Adolf Hitlers und die Früchte der wiedergeborenen Kirchenmusik für Söhngen zusammen gehörten und füreinander bestimmt waren.

Das *Fest der deutschen Kirchenmusik* empfand Söhngen als sein wichtigstes Lebenswerk. Gemeinsam mit Wolfgang Reimann, Adolf Strube und dem Dichter und Pfarrer Kurt Ihlenfeld hatte er es geplant. Und in der Tat: Auf dem Programm standen Werke, die noch Jahrzehnte lang, z. T. bis heute ihren Platz in den kirchenmusikalischen Programmen haben: Hugo Distlers *Weihnachtsgeschichte* und dessen Motette *Ich wollt', dass ich daheim wär*, sein *Cembalokonzert* op. 14 und die beiden Orgelpartiten *Nun komm der Heiden Heiland* und *Wachet auf ruft uns die Stimme*; Ernst Peppings *90. Psalm* und seine Orgelpartita *Wer nur den lieben Gott lässt walten*; Johann Nepomuk Davids Chormotette *Nun bitten wir den heiligen Geist* und seine Orgelfantasie über *L'homme armé*, Kurt Thomas' Orgelvariationen *Es ist ein Schnitter, heißt der Tod* und Wolfgang Fortners *Toccata und Fuge d-moll*.

Die Kompositionen Distlers, Davids, Fortners und Peppings standen zweifellos im Zentrum des Programms. Unter den Textdichtern kamen vor allem Rudolf Alexander Schröder und Kurt Ihlenfeld zu Wort. Natürlich hatten jüdische Komponisten oder Textdichter keinen Platz in den Programmheften: weder Arnold Mendelssohn noch Günther Raphael oder Jochen Klepper, der eine jüdische Frau hatte. Oskar Söhngen wollte alles Jüdische aus der deutschen Kirchenmusik heraushalten. In seiner einflussreichen Stellung als hoher Kirchenbeam-

7 Tag der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler.

8 Zitiert nach MuK 9 (1937), S. 243.

9 Karl Kupisch (Hrsg.), *Quellen zur Geschichte des deutschen Protestantismus 1871–1945*, München u. Hamburg 1965, S. 293.

ter der Preußischen Landeskirche sorgte er persönlich dafür, dass getaufte evangelische Kirchenmusiker, die aus jüdischen Familien stammten, aus dem Dienst entfernt wurden und ihre Existenz verloren. Wie ambivalent die Dinge dabei werden konnten, sieht man an Söhngens Verhalten gegenüber dem Berliner Kantor Evaristos Glassner, dessen Vater Jude war: Erst sorgt Söhngen für Glassners Amtsenthebung, weil er die Kirchenmusik vor der Nazipartei als judenfrei präsentieren möchte, dann aber zeigt er sich von der menschlichen Seite und gewährt ihm finanzielle Unterstützung während des kirchlichen Berufsverbotes¹⁰. Die Bilanz der „Entjudung“ der evangelischen Kirchenmusikerschaft in Deutschland zieht der Chefideologe selbst, wenn er in einem Aktenvermerk schreibt¹¹:

Im ganzen ist das Ergebnis hochehrfrohlich, beweist es doch eindeutig, wie judenrein sich die Kirchenmusik gehalten hat. Hätten sich die anderen Gebiete der Musikpflege auch nur annähernd in demselben Maße von jüdischen Einflüssen freigehalten, wäre es niemals zu einem solchen Niedergang unseres öffentlichen Musiklebens gekommen!

Es könnte daraus geschlossen werden, dass Söhngen überzeugter Nationalsozialist war. Dabei ist jedoch zu bedenken, dass er mit seinen regimetreuen Äußerungen immer auf konkrete Wirkung bedacht war und ganz genaue Adressaten hatte. In diesem Fall ging es um das Konzept eines Schreibens wegen des gerade erschienenen *Lexikons der Juden in der Musik*¹². Die Adressaten waren Rassenpolitiker der Partei, vor denen er sich als Antisemit darstellte, um respektiert zu werden. War er ein Feind der Juden – oder tat er nur so aus taktischen Gründen? Letzteres würde allerdings dieses Dokument nicht weniger schlimm machen. Söhngen selbst war kein Parteigenosse, aber er verwendete das Vokabular der Nazis, um zu demonstrieren, zu taktieren, manchmal auch zu heucheln, immer jedoch, um bestimmte Zwecke zu erreichen. Er glaubte, geschickt und diplomatisch zu handeln, aber seine Geschmeidigkeit grenzte oft genug an Unaufrichtigkeit. Erst ganz am Ende seines Lebens ist ihm offenbar klar geworden, dass er damit seine Glaubwürdigkeit vor der Öffentlichkeit aufs Spiel gesetzt hatte¹³.

Bei alledem darf man nicht aus dem Blick verlieren, dass manche Wortführer der evangelischen Kirchenmusik jahrelang ehrlich geglaubt hatten, ihre Treue zum Führer, ihre Ablehnung alles Jüdischen und ihre Anpassung an die nationalsozialistische Kulturpolitik ließen sich mit ihrem Glauben an Jesus Christus, mit ihrer Bibel- und Bekenntnistreue und mit ihrer liturgischen Verwurzelung im reformatorischen Gottesdienst vereinbaren. Denn die Kirchenmusik sollte dem Gotteslob und der Verkündigung des Evangeliums dienen, das stand bei aller Anpassung an den NS-Staat völlig außer Zweifel. Allerdings gelang es den Kirchenmusikern damals immer seltener, dieses Miteinander von reformatorischem Christuglauben und Führertreue durchzuhalten, denn allmählich änderte sich die Lage.

10 Dieter Zahn, „Solange ich hier bin“. Evaristos Glassner und die evangelische Kirchenmusik im Dritten Reich, in: MuK 59 (1989), S. 129–137, hier S. 137.

11 Akte aus der Kirchenkanzlei der Deutschen Evangelischen Kirche (DEK), Evangelisches Zentralarchiv in Berlin, Signatur EZA 1/2794, Titel: *Sog. Nichtarische Kirchenmusiker*, Tagebuchnummer: K.K.III 179/41, Vermerk Söhngens vom 15. Januar 1941.

12 Theo Stengel u. H. Gerigk (Hrsg.), *Lexikon der Juden in der Musik*, Berlin 1940 (= Veröffentlichungen des Instituts der NSDAP zur Erforschung der Judenfrage Frankfurt a. M. 2).

13 Caspar Honders, *In der Welt habt ihr Angst – Über Leben und Werke Hugo Distlers*, in: *Der Kirchenmusiker* 44 (1993), S. 10.

Den Kirchen ist zunehmend deutlich geworden, dass die nationalsozialistische Obrigkeit, der sie gehorsam sein wollten, das Christentum bekämpfte und damit auch die Kirchen als Repräsentanten und Träger christlicher Verkündigung und Kultur auszuschalten suchte.¹⁴

Führende deutschnationale Männer der preußischen Kirche waren bereits auf Distanz zu Hitler gegangen, z. B. Otto Dibelius und Martin Niemöller. Die Nazis versuchten, die Handlungsfreiheit der Kirche zu beschränken, die Theologischen Fakultäten zu schließen und in die Kirche hineinzuregieren. Sie schwenkten allmählich auf einen kirchenfeindlichen und offen antichristlichen Kurs ein. Hitler wurde für viele Männer der „Bekennenden Kirche“ in dem Augenblick zum Feind Gottes, wo er die rechtliche und inhaltliche Freiheit der Kirche aufheben wollte. Seine Verletzung der Bürger- und Menschenrechte und des Völkerrechts lösten nur wenig kirchlichen Protest aus, aber bei der Verletzung des Kirchenrechts regte sich offener Widerstand.

*

Nach dem Ende des Krieges und des Hitlerreichs änderten sich die Koordinaten. Da meinten viele Deutsche, sie hätten mit alledem nichts zu tun gehabt. Im Grunde ihres Herzens wären sie schon immer dagegen gewesen und gehörten deshalb insgeheim auf die Seite der Widerständler. Die Verbrechen der Nazis wurden, so meinte man, nicht von deutschen Männern und Frauen begangen, sondern nur „im deutschen Namen“. Auch die Kirchenmusikgeschichte von 1933 bis 1945 erschien jetzt in dieser Perspektive und wurde konsequent zu einer Geschichte des Widerstandes gegen die Nazi-Diktatur umgedeutet. Mit großer Geste verkündete Oskar Söhngen 1957, damals, im *Fest der deutschen Kirchenmusik*, sei „dem Dritten Reich der Fehdehandschuh hingeworfen worden“¹⁵, und die Kirchenmusik habe im Kampf gegen die Nazis eine Bewährungsprobe bestanden. Eine ganze Generation von Theologen und Musikern hat ihm diese Umdeutung der Geschichte nach 1945 willig abgenommen.

Widerstandsbewegungen brauchen Märtyrer. So wurde das Lebensschicksal Hugo Distlers nach 1945 dazu benutzt, die deutsche evangelische Kirchenmusik als eine gegen den Nationalsozialismus „kämpfende Kirchenmusik“ darzustellen. Wie wir wissen, war Distlers politische Einstellung widersprüchlich und keineswegs einheitlich. Während es aus seinen ersten Lübecker Jahren zahlreiche Zeugnisse für ein Einverständnis mit dem NS-Regime und dessen Ideologie gibt, hat er später eine „partielle Distanz zum nationalsozialistischen Staat“¹⁶ erkennen lassen und in seinem Alltag vielfältig unter diesem Staat gelitten. So konnte man in der Literatur der vergangenen Jahre die Person Distlers für mancherlei Zwecke instrumentalisieren. Für die Einen war er der altgediente Parteigenosse und führende Vertreter der NS-Musikkultur, für andere jedoch der leidenschaftliche Gegner des Hitlerregimes. Beides wird ihm nicht gerecht.

14 Leonore Siegele-Wenschkewitz, *Die Kirchen zwischen Anpassung und Widerstand im Dritten Reich*, in: Wilhelm Hüffmeier u. M. Stöhr (Hrsg.), *Barmer Theologische Erklärung 1934–1984. Geschichte, Wirkung, Defizite*, Bielefeld 1984 (= Unio und Confessio 10), S. 23.

15 Oskar Söhngen, *Gedenkworte bei einem Konzert zu Ehren gefallener Kirchenmusiker in der Paulus-Kirche in Berlin-Zehlendorf am 17. November 1957*, in: ders., *Wandel und Beharrung. Vorträge und Abhandlungen über Kirchenmusik und Liturgie*, Berlin 1965, S. 145.

16 Sven Hiemke, „Stärkster Bürge“? – Zur Untauglichkeit Distlers als Symbolfigur, in: *MuK* 78 (2008), S. 167.

Söhngen, zu dem Distler ein enges Vertrauensverhältnis hatte, verkündete 1969, der Komponist sei „im Dritten Reich in den Tod getrieben“¹⁷ worden. Zwanzig Jahre vorher hatte er es besser gewusst, da bewegte ihn noch die Rätselhaftigkeit dieses Selbstmordes, und vielleicht wusste er noch viel mehr, denn er spricht in einer Gedenkrede anlässlich von Distlers sechstem Todestag auch von einer „leidigen persönlichen Angelegenheit“ des Komponisten. Darunter hat man Jahrzehnte lang nur die drohende Einziehung zur Wehrmacht verstanden. Distler wurde jedoch vom Kriegsdienst befreit und erfuhr dies noch rechtzeitig vor seinem Tod. Gleich danach ist sein Intimfeind im Berliner Staats- und Domchor, der Gesangslehrer Bruno Kieth, vor den Chor getreten und hat den versammelten Jungen das traurige Ereignis bekannt gegeben mit dem Hinweis, Distler habe sich umgebracht, weil er nicht Soldat werden wollte. Das geht aus einem Dokument des SS-Führungshauptamtes Berlin hervor, das Wolfgang Dinglinger veröffentlicht hat¹⁸.

Distlers Selbstmord hatte wahrscheinlich vielerlei Gründe. Über Jahre hinweg musste er eine Reihe von Frustrationen bewältigen, denen er nicht gewachsen war und die ihn immer wieder in schwere Depressionen gestürzt hatten. In Stuttgart wurde er vom NS-Studentenbund als Komponist abgelehnt, weil er zu viel Kirchenmusik schuf. Später hat ihn belastet, dass sein *Cembalokonzert* op. 14 beim *Fest der deutschen Kirchenmusik* neben mehreren sehr guten Rezensionen von einem der Kritiker als „entartet“ bezeichnet worden war. Damit war gemeint, er lasse „das zarte Hausmusikinstrument Cembalo in widernatürlicher Weise wie einen Flügel“ bearbeiten. Der Kritiker war übrigens nach dem Konzert ziemlich verärgert, weil die Zuhörer nicht lautstark gegen Distlers Musik protestiert hatten. Deshalb beschimpfte er das Publikum in seiner Pressekritik, es sei „längst zum Stillhaltekonsortium geworden“¹⁹. Söhngen machte daraus eine politische Gefährdung oder gar Verfolgung Distlers, obwohl er wusste, dass der Präsident der NS-Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, die Aufführung von Distlers *Cembalokonzert* persönlich dirigiert hatte, was eine hohe Auszeichnung im Musikleben des NS-Staates war. Die Distler-Biographin Ursula Herrmann geht noch weiter, wenn sie behauptet, Distlers *Cembalokonzert* wäre von der Parteipresse als „undeutsch“ und „kulturbolschewistisch“ bezeichnet worden. Dafür gibt es aber nirgends einen Beleg. Im Gegenteil: Der *Völkische Beobachter*, der sich als „Kampfblatt der nationalsozialistischen Bewegung Großdeutschlands“ verstand, hatte nach der Uraufführung des *Cembalokonzertes* am 29. April 1936 in Hamburg sogar von der „ungewöhnlichen Stärke dieses jungen Lübecker Tonsetzers“ gesprochen, „der heute schon zu den verheißungsvollsten Begabungen unserer Instrumentalmusik gezählt werden muß“. Die Parteizeitung attestierte Distler außerdem ein „erstaunliches formales und technisches Können“²⁰.

Ein ganz schweres Problem war die ungeheure Arbeitsüberlastung sowohl schon in Stuttgart als auch später in Berlin, aber ausgesprochen bedrohlich wurde es für Distler, als ihm aus diesen Gründen keine Zeit mehr zum Komponieren blieb.

17 Oskar Söhngen, *Zu Chtytus Gottwalds Pamphlet „Politische Tendenzen der Kirchenmusik“ – Eine gebarnischte Antwort*, in: Walter Blankenburg u. a. (Hrsg.), *Kerygma und Melos. Christhard Mabrenholz 70 Jahre*, Kassel u. a. 1970, S. 401.

18 Wolfgang Dinglinger, *150 Jahre Staats- und Domchor Berlin (Königlicher Hof- und Domchor) 1843–1993*, Berlin 1993, S. 136.

19 Erich Roeder in der Berliner Ausgabe der Zeitschrift *Der Angriff* vom 11. Oktober 1937.

20 *Völkischer Beobachter* vom 5. Mai 1936, S. 3 (Uraufführungen in Hamburg).

Zwei persönliche Ereignisse aus seinem Leben sind im Zusammenhang mit seinem Tod bisher kaum zur Sprache gekommen. Das erste war ein schreckliches Erlebnis Distlers in Lübeck. Eine seiner Orgelschülerinnen stürzte sich von der Empore der St. Jakobikirche, und Distler selbst entdeckte sie kurz darauf tot in der Kirche²¹. Diese Katastrophe muss ihn entsetzlich getroffen und ihn einmal mehr mit dem Gedanken an Selbstmord konfrontiert haben, eine Verzweigungstat, die er nach dem Zeugnis seiner Tochter in seinem Leben mehrfach versucht hat. Auch seine Schwiegermutter Maria Thienhaus, zu deren Begräbnis Distler im März 1936 die Motette *In der Welt habt ihr Angst* komponiert hatte, war von eigener Hand gestorben²², und Distlers eigener Freitod scheint dann ein verhängnisvolles Zeichen gesetzt zu haben, denn zwei Jahre nach ihm brachte sich sein Freund Axel Werner Kühl um, der Pfarrer an der St. Jakobikirche in Lübeck. Viele Jahre später folgte ihm schließlich der Komponist und Kirchenmusikdirektor Manfred Kluge, der ebenfalls an der Lübecker St. Jakobikirche tätig gewesen war.

Vielleicht wusste Söhngen noch etwas anderes aus dem Leben Distlers, das die Öffentlichkeit erst vor wenigen Jahren erfahren hat. Möglicherweise war das jene „leidige persönliche Angelegenheit“, von der Distler am Vorabend seines Todes zu ihm am Telefon gesprochen hatte und die „jetzt auch in Ordnung kommen werde“²³. Distlers Tochter Barbara berichtete am 26. Juni 2002 in einem Gespräch mit Jürgen Buch und einige Monate später in einem Brief an Winfried Lüdemann von der Ehekrise ihres Vaters, vom Wegzug seiner Frau mitsamt den Kindern und von einer außerehelichen Liebesbeziehung Distlers in Stuttgart, die er bei seinem Umzug nach Berlin seiner Frau zuliebe gelöst habe. Er sei darüber innerlich aber nie hinweggekommen. Barbara Distler-Harth stellt eine direkte Verbindung zwischen diesem ausweglosen Konflikt ihres Vaters und seinem Tod her und meint, er habe dadurch in sich selber „den Todeskern gelegt“²⁴. Die Ängste und Ausweglosigkeiten seines Lebens haben bewirkt, dass er sich immer wieder in die Enge getrieben fühlte, auch wenn er diese Enge oft genug selbst hergestellt hat. Aber diese ganz persönlichen Nöte passten lange Zeit nicht in das Bild, das man von Distler sehen wollte. Die privaten Beweggründe widersprachen der offiziellen Deutung des Geschehens.

Stattdessen schaukelte sich die Märtyrerlegende nach 1945 immer weiter in die Höhe, und jede Störung dieser Legendenbildung wurde unterbunden. Das ging so weit, dass der Versuch unternommen wurde, unliebsame Beweismittel zu vernichten. 1959 hat Söhngen einen Brief an den Direktor der Nürnberger Stadtbibliothek geschrieben. Er wusste, dass dort ein Schreiben Distlers vorlag, dessen Inhalt zu seiner Verklärung als Widerstandskämpfer nicht so recht passte. So empfahl Söhngen, das Schriftstück „aus den Beständen [...] herauszunehmen“²⁵. Das ist natürlich nicht geschehen, stattdessen ist der Brief zusätzlich in die Dokumentensammlung aufgenommen worden. Söhngen hatte auch keine Skrupel, Hugo Distler in eine Reihe zu stellen mit den im Krieg gefallenen Kirchenmusikern, die durch ihren Tod „zum

21 Oskar Söhngen, *Am Grabe Hugo Distlers – Ansprache zum 6. Todestag (1948)*, in: ders., *Die Wiedergeburt der Kirchenmusik. Wandlungen und Entscheidungen*, Kassel u. a. 1953, S. 158.

22 Winfried Lüdemann, *Hugo Distler – Eine musikalische Biographie*, Augsburg 2002, S. 145.

23 Söhngen (wie Anm. 21), S. 156 f.

24 Jürgen Buch, „*Ich wollt, dass ich daheim wär*“ – Zum 60. Todestag von Hugo Distler, in: *Forum Kirchenmusik* 54 (2003), S. 24; Lüdemann (wie Anm. 22), S. 256, Anm. 1.

25 Hiemke (wie Anm. 16), S. 162 f.

heiligen Frühling“²⁶ der Kirchenmusik geworden seien. Ein wahres Heldengedenken. Am Ende wird nicht nur dem Leben Distlers eine Widerstandslegende angehängt, sondern der ganzen kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung. Otto Brodde verkündete 1980 in der Zeitschrift *Der Kirchenchor*, das *Fest der deutschen Kirchenmusik* sei eine Dennoch-Demonstration gegen den Nazigeist gewesen. Und Willem Mudde, ein niederländischer Schüler Söhngens, schreibt zu dessen 60. Geburtstag, die Erneuerungsbewegung sei „schon auf Grund ihres Wesens, zugleich eine Widerstandsbewegung gegen den Nationalsozialismus“²⁷ gewesen. Das also war der Sinn der Legendenbildung, an der Hugo Distler selbst überhaupt keinen Anteil hatte und die letztlich gar nicht auf seine Person zielte. Er wurde nur benutzt, um zu demonstrieren, dass die Kirchenmusikbewegung sich von jeder Nazi-Verstrickung frei gehalten habe und deshalb untadelig in die Geschichte eingehen könne. Dazu musste sie gegen jede Kritik abgeschirmt und aus einer Aufarbeitung der Nazivergangenheit herausgehalten werden.

Wer von den Jüngeren die Widerstandslegende zum Thema machen oder Kritik an Oskar Söhngen und seinen Freunden üben wollte, bekam in der Regel zwei stereotype Antworten:

1. Solange Söhngen noch lebt, sollten wir ihn nicht angreifen, sonst würde man seine Integrität in Frage stellen. So fast wörtlich die beiden kirchenmusikalischen Schriftleiter Johannes Mitrting (*Der Kirchenchor*) und Hans Georg Schönian (*Der Kirchenmusiker*) in Korrespondenz und Gesprächen mit mir und mit anderen Kollegen.

2. Als Söhngen und Brodde in den Achtzigerjahren gestorben waren, hieß es plötzlich, es sei unfair, etwas gegen die Toten zu sagen, denn die könnten sich ja nicht mehr wehren. So Dekan Friedrich Hofmann, der langjährige Vertreter des *Verbandes Evangelischer Kirchenchöre* in einem Brief an mich. Das Argument „de mortuis nil nisi bene“ tauchte immer wieder auch in öffentlichen Bekundungen auf.

Durch diese weit verbreiteten Sprachregelungen wurde jede Aufarbeitung konsequent abgeblockt, und viele junge Kirchenmusiker fühlten sich am Ende getäuscht.

Es bringt nichts, die damals führenden Männer als Nazis zu denunzieren, denn die Kategorien „Nazi“ und „Widerständler“ sind ungeeignet, weil sie die zahlreichen Zwischenstufen vernachlässigen und weil sie die fatale Möglichkeit ignorieren, zugleich Täter und Opfer zu sein. Diese Männer waren nicht anders als Millionen Deutsche, die sich eingelassen hatten auf die Zusammenarbeit mit dem Nationalsozialismus. Teils wurde er ihnen aufgedrängt, teils haben sie ihn auch willentlich und wissentlich akzeptiert. Bisweilen haben sie ganz bewusst eine Zusammenarbeit mit dem Regime angestrebt.

In entscheidenden Augenblicken wurden sie zu Mitläufern, aus Angst, aus vermeintlichem Selbstschutz oder aus vermeintlicher persönlicher und kirchlicher Diplomatie.²⁸

Dieser Einsicht des niederländischen Theologen und Hymnologen Caspar Honders (1923–1994) habe ich nichts hinzuzufügen.

26 Söhngen (wie Anm. 15), S. 146.

27 Willem Mudde, *Brief aus Holland*, in: *Gestalt und Glaube – Festschrift für Vizepräsident Professor D. Dr. Oskar Söhngen zum 60. Geburtstag am 5. Dezember 1960*, Witten u. Berlin 1960, S. 170.

28 Honders (wie Anm. 13), S. 1 f.