

Dear reader,

This is an author-produced version of an article published in *Glaube und Lernen. Theologie interdisziplinär und praktisch* 29 (2014). It agrees with the manuscript submitted by the author for publication but does not include the final publisher's layout or pagination.

Original publication:

Pangritz, Andreas

Musik und Gespräch bei Dietrich Bonhoeffer

in: *Glaube und Lernen. Theologie interdisziplinär und praktisch* 29 (2014), pp. 158–172

Göttingen : Edition Ruprecht 2014

Access to the published version may require subscription.

Published in accordance with the policy of Edition Ruprecht.

Your IxTheo team

Liebe*r Leser*in,

dies ist eine von dem/der Autor*in zur Verfügung gestellte Manuskriptversion eines Aufsatzes, der in *Glaube und Lernen. Theologie interdisziplinär und praktisch* 29 (2014) erschienen ist. Der Text stimmt mit dem Manuskript überein, das der/die Autor*in zur Veröffentlichung eingereicht hat, enthält jedoch *nicht* das Layout des Verlags oder die endgültige Seitenzählung.

Originalpublikation:

Pangritz, Andreas

Musik und Gespräch bei Dietrich Bonhoeffer

in: *Glaube und Lernen. Theologie interdisziplinär und praktisch* 29 (2014), S. 158–172

Göttingen : Edition Ruprecht 2014

Die Verlagsversion ist möglicherweise nur gegen Bezahlung zugänglich.

Diese Manuskriptversion wird im Einklang mit der Policy des Verlags Edition Ruprecht publiziert.

Ihr IxTheo-Team

Musik und Theologie bei Dietrich Bonhoeffer

Andreas Pangritz

Musikalische Assoziationen haben in allen Phasen von Bonhoeffers theologischer Entwicklung eine bedeutsame Rolle gespielt. Ihre genauere Analyse kann zum besseren Verständnis seiner Theologie beitragen.

Biographisches

Zu den wesentlichen Prägungen Bonhoeffers durch Elternhaus und Familie zählt die musikalische Bildung. Dazu gehörte „das über Jahre hinweg geübte abendliche Singen und Beten der Kinder vor dem Schlafengehen“.¹ Der junge Dietrich fiel durch seine Musikalität auf (vgl. DBW 9, 9f. u. 24).² „Mit zehn Jahren spielte er Mozartsonaten vor.“ Daneben zeichnete er sich als Liedbegleiter seiner Mutter und seiner Schwester Ursula aus.³ Ein Musikstudium wurde erwogen (vgl. DBW 9, 40), doch entschied er sich bereits als Jugendlicher für die Theologie. Gleichwohl pflegte Bonhoeffer weiterhin seine pianistischen Fähigkeiten, nicht zuletzt bei häuslicher Kammermusik (DBW 9, 50f., 53, 94, 103, 137, 141f., 144).

Bonhoeffers Rom-Erlebnis des Jahres 1924 war nach Ausweis des Tagebuchs auch ein musikalisches, insofern die römische Liturgie einen bleibenden Eindruck bei dem Theologiestudenten hinterließ. Am Palmsonntag hatte ihn im Petersdom der Knabenchor beeindruckt, doch mehr noch in Trinità dei Monti der Nonnenchor: „Es war fast unbeschreiblich ... Die Orgel setzt ein und mit unglaublicher Einfachheit und Anmut singen sie mit großem Ernst ihren Vespergesang ...“ (DBW 9, 88f.). An Ostern schien ihm der Gesang der Sixtinischen Kapelle „noch viel schöner als der Chor bisher“ (DBW 9, 94). Im Zuge des Kirchenkampfes seit 1933 entwickelte Bonhoeffer eine vom Wort Gottes her begründete theologische Musikkritik, die nach Kriterien für den rechten Gebrauch von Musik im Gottesdienst fragte, wobei Bach zum Maßstab avancierte. In den Zusammenhang theologischer Musikkritik dürfte auch der berühmte, nur mündlich überlieferte Ausspruch Bonhoeffers gehören: „(Nur) wer für die Juden schreit, darf auch gregorianisch singen.“ Eberhard Bethge hat ihn schließlich auf Ende 1935 datiert, in „die Zeit, in welcher die immer bitterer werdenden Risse innerhalb der Bekennenden Kirche ... unsere Abgrenzungsbedürfnisse von liturgischen Bewegungen akuter gemacht hatten, wie etwa von

¹ Christa Reich, Der Cantus firmus. Musikalische Praxis und musiktheologisches Denken bei Dietrich Bonhoeffer, in: Musik und Kirche 76, 2006, 11; vgl. Sabine Leibholz, Kindheit und Elternhaus, Kindheit und Elternhaus, in: Wolf-Dieter Zimmermann (Hg.), Begegnungen mit Dietrich Bonhoeffer, München 4. ... erw. Aufl. 1969, 17f.

² Dietrich Bonhoeffers Werke werden in Klammern im Text belegt. Dabei gilt die folgende Aufschlüsselung: DBW 1 = Sanctorum Communio. Eine dogmatische Untersuchung zur Soziologie der Kirche (1930), hg. v. J. v. Soosten, München 1986; DBW 3 = Schöpfung und Fall (1932), hg. v. M. Rüter u. I. Tödt, München 1989; DBW 5 = Gemeinsames Leben / Das Gebetbuch der Bibel (1939/40), hg. v. G. L. Müller u. A. Schönherr, München 1987; DBW 6 = Ethik, hg. v. E. Feil u. a., München 1992; DBW 8 = Widerstand und Ergebung. Briefe und Aufzeichnungen aus der Haft, hg. v. C. Gremmels u. a., Gütersloh 1998; DBW 9 = Jugend und Studium 1918–1927, hg. v. H. Pfeifer u. a., München 1986; DBW 10 = Barcelona, Berlin, Amerika 1928–1931, hg. v. H. C. von Hase u. a., München 1991; DBW 13 = London 1933–1935, hg. v. H. Goedecking u. a., München 1994; DBW 14 = Illegale Theologenausbildung: Finkenwalde 1935–1937, hg. v. O. Dudzus u. a., München 1996; DBW 16 = Konspiration und Haft 1940–1945, hg. v. Jørgen Glenthøj u. a., München 1996.

³ Eberhard Bethge, Dietrich Bonhoeffer. Theologe, Christ, Zeitgenosse (1967), München (5. Aufl.), 1983, 989, 47f.; vgl. auch S. Leibholz, Kindheit und Elternhaus, in: W.-D. Zimmermann (Hg.), Begegnungen, 20.

den Berneuchenern, die nicht viel mit unserer Barmer und Dahlemer Konsequenz im Sinn hatten“.⁴

Dies schloss jedoch die Pflege der klassisch-romantischen Tradition außerhalb des gottesdienstlichen Kontextes nicht aus. Zum dreißigsten Geburtstag 1936 wurde Bonhoeffer von den Finkenwalder Seminaristen eine Schallplatte mit Beethovens Violinkonzert geschenkt (DBW 8, 315). Und im Finkenwalder Jahres-Bericht über das Jahr 1936 heißt es: „Musiziert wird bei uns nach wie vor viel und mit großer Freude. ... Manche bösen Geister sind gewiß dadurch schon vertrieben worden“ (DBW 14, 261). Musik zählte neben der Theologie auch zu den zentralen Aspekten der Freundschaft mit Bethge, der ihm im übrigen „eine ganze reiche Welt“ in der vor-bachischen Musik insbesondere von Heinrich Schütz nahebrachte (DBW 16, 129).

In den Briefen und Aufzeichnungen aus der Haft, die unter dem Titel *Widerstand und Ergebung* posthum veröffentlicht worden sind, finden sich – eingestreut in die persönlichen und theologischen Reflexionen – auch zahlreiche Äußerungen über Musik, die aufschlussreich auch im Hinblick auf die „neuen theologischen Formeln“ (E. Bethge) sind. Zugleich verband sich die Erinnerung an glücklichere Zeiten mit Musik. So hatte Bonhoeffer „nach einem Trio-, Quartett- oder Singabend ... manchmal richtigen Hunger“, denn „das Ohr möchte einmal wieder etwas anderes hören als die Stimmen in diesem Bau“ (DBW 8, 183).⁵ Und „wenn mitten in die Musik hinein ‚Kampfverbände im Anflug auf ...‘ gemeldet wird“, dann bemerkt er ironisch, dass ihm „der Zusammenhang von beidem ... nicht ohne weiteres ersichtlich“ sei (DBW 8, 418).

Theologische Musikkritik

Schon in dem für die Veröffentlichung gestrichenen Abschnitt über „Kirche und Proletariat“ der Dissertation *Sanctorum Communio* verfiel der gottesdienstliche Gebrauch der Musik Mendelssohns der Kritik Bonhoeffers als ein Ausdruck von Verbürgerlichung der Kirche (DBW 1, 292, Anm. 411). Während des Vikariats in Barcelona geriet die Musik Beethovens als „Ausdruck menschlichen Leidens und menschlicher Leidenschaft“ unter den Verdacht, die „Unruhe der Seele“ an die Stelle der göttlichen Offenbarung setzen zu wollen (DBW 10, 465f.). In Anlehnung an Karl Barths theologische Religionskritik heißt es: „Nicht Religion, sondern Offenbarung, Gnade, Liebe, nicht Weg zu Gott, sondern Weg Gottes zum Menschen, das ist die Summe des Christentums“ (DBW 10, 458). Bald wurde die Musik Bachs und Beethovens als Teil der „Welt“, die „mit ihrer Lust, mit ihrer Schönheit, ihrer Pracht, ihrer Menschheit und ihrer Kultur“ vergeht, von Gottes Ewigkeit her kritisiert (DBW 10, 500). Exemplarisch für Bonhoeffers theologische Musikkritik mag die Predigt über Ps 98,1 („Singet dem Herrn ein neues Lied!“) zum Sonntag Cantate vom 29. April 1934 in London stehen. Bonhoeffer will hier „davon reden, wie unser Gott durch das Lied und durch die Musik gelobt und gepriesen werden kann“. Zwar könne die Musik, etwa der „Klang einer brausenden Orgel“, als Hinweis auf den Gesang der Engel und der Heiligen „da oben vor Gottes Thron“ gelten; andererseits könne sie auch als „unerlaubter menschlicher Versuch“ verstanden werden, die Herrlichkeit Gottes anders als durch sein Wort zu verkündigen“. Das „stille Bangen und Grausen“ der reformierten Tradition „vor der Musik in der Kirche“ müsse ernstgenommen werden (DBW 13, 351f.). Als Beispiel dieser Gefahr erinnert sich Bonhoeffer

⁴ E. Bethge, Dietrich Bonhoeffer und die Juden, in: Ernst Feil/Ilse Tödt (Hg.), Konsequenzen. Dietrich Bonhoeffers Kirchenverständnis heute (IBF 3), München 1980, 195f. Vgl. auch: A. Pangritz, Wer singt gregorianisch? Ein Kommentar, in: Bonhoeffer-Jahrbuch Nr. 2, 2005/2006, Gütersloh 2005, 206-209.

⁵ Vgl. das Gedicht „Nächtliche Stimmen“ (DBW 8, 516ff.).

an sein Rom-Erlebnis zehn Jahre zuvor: „Wie unerhört gefährlich für jeden, der einmal in der Peterskirche in Rom gestanden hat, die himmlischen Stimmen des Sixtinischen Chores zu hören und zu lieben – und die wahrhaftige Stimme Gottes, wie sie in der Schlichtheit der biblischen Sprache ergeht – nicht zu hören und nicht zu lieben“ (DBW 13, 352).

Demgegenüber warnt er vor der Gefahr, „das Geschöpf mehr zu lieben als den Schöpfer“. Über den „reichen, glanzvollen“ Werken „menschlicher Kunst“ könne „die Armut und die Niedrigkeit Jesu Christi ... vergessen“ werden. „Das Wort Gottes ... ist sein eigener Schmuck, seine eigene Herrlichkeit, seine eigene Schönheit.“ Andererseits könne sich „besondere menschliche Schönheit“ dem Schmuck ihrer Liebhaber „nicht entziehen“. Aber „wie jeder Schmuck wahrer Schönheit“ so dürfe „auch der Schmuck des Wortes Gottes nur darin bestehen, daß seine ihm eigene Schönheit um so herrlicher strahle“ (DBW 13, 352f.). Bonhoeffer fragt nach einem „Schlüssel“, durch den „das Echte und Gute von dem Unechten und Mißlungenen zu unterscheiden“ wäre. Das Kriterium sieht er in der Frage, „ob ... unser Singen und Musizieren allein die Ehre Gottes und Jesu Christi verkündigen will oder ob der Mensch ihr Maß und Mittelpunkt ist. Bach hat über alle seine Werke geschrieben: soli deo gloria – oder Jesu juva, und es ist, als ob seine Musik nichts anderes wäre als ein unermüdlicher Lobpreis dieses Gottes – und es ist andererseits, als ob die Musik Beethovens nichts anderes wäre als der unvergängliche Ausdruck menschlichen Leidens und menschlicher Leidenschaft. Darum können wir Bach im Gottesdienst hören und Beethoven nicht“ (DBW 13, 354).

So kann sich Bonhoeffer auch Luthers Lobpreis der Musik als größte Gabe Gottes „nächst dem Wort Gottes“ zu eigen machen. Mithilfe des Wortes als theologischem Maßstab beurteilt er schließlich auch die Lieder des Gesangbuchs, wobei die Reformationszeit und die lutherische Orthodoxie den Vorzug gegenüber dem Pietismus erhalten. Nicht jede Musik sei Gott genehm, sondern nur „das neue Lied ... , das Gott selbst neu in uns erweckt – und ob es ein uraltes Lied wäre ...“ Neu in diesem Sinn sei ein Lied, das „in der Nacht unseres Lebens, unseres Leidens und unserer Furcht, in der Nacht unseres Todes ... von Christus, dem Herrn und Erlöser“ singt. Als solches sei es „ein Abglanz von dem Lied der Lieder, das die Ewigkeit singt, vor dem Thron Jesu Christi“ (DBW 13, 355f.).

Eine extreme Zuspitzung erfuhr die theologische Musikkritik in Bonhoeffers Brief an Ruth Roberta Stahlberg vom 23. März 1940, in dem er in Reflexion auf die Bach'sche „Matthäus-Passion“ zu dem Ergebnis kommt, dass in der Kirche allein „verleugnete ‚Schönheit‘“ echt und daher möglich sei. Indem Bach über seine Werke „Jesu juva“ oder „Soli Deo Gloria“ schrieb, habe er „auf alle eigene Schönheit der Musik an sich Verzicht geleistet“. Schön an der „Matthäus-Passion“ sei gerade diese Verleugnung der Schönheit „um Christi willen“; hier komme „die Musik durch Jesus Christus erst zu sich selbst“ und wolle „doch nichts für sich selbst, sondern alles für Jesus Christus sein“. Im übrigen meint Bonhoeffer, dass „in einigen Arien“ der „Matthäus-Passion“ selbst Bachs Musik „etwas für sich selbst sein“ wolle, wodurch sie „an wirklicher Schönheit“ verliere. Heinrich Schütz sei der einzige, bei dem solch falsche Schönheit nirgends gefunden werden könne. Und es sei der „weite Vorsprung“ der „neuesten evangelischen Kirchenmusik“ – Bonhoeffer nennt Distler und Pepping – „vor der sonstigen zeitgenössischen Musik“, dass auch hier „gerade die ‚Verleugnung‘ der Schönheit in der strengen Bindung der Musik an das Wort Gottes ... diese Leistung echt und groß“ mache (DBW 16, 21f.).

Auch Bonhoeffers Zurückhaltung gegenüber Beethovens Ballettmusik „Die Geschöpfe des Prometheus“, die er im Januar 1941 in der Münchner Oper hörte (DBW 16, 117), dürfte nicht

zuletzt theologisch begründet sein.⁶ Der prometheische Mensch hatte ihm schon in *Schöpfung und Fall* als Modell für die Selbstüberhebung des sündigen Menschen gegolten (DBW 3, 128); der Lichtbringer, der um 1800 als Vorbild für Napoleon gegolten hatte, entpuppte sich jetzt als Vorläufer des „Führers“.

Rudimente theologischer Musikkritik finden sich noch in den Gefängnisbriefen, wenn Bonhoeffer vor einer „spielerisch-sentimentalen Erinnerung an Weihnachten“ warnt, wie sie ein Weihnachtslied blasender „rührender alter Mann“ auslöst: „Es würde schon ein gutes, persönliches Wort, eine Predigt, dazugehören. Ohne ein solches kann die Musik allein direkt zur Gefahr werden“ (DBW 8, 248). Aus Anlass eines Händel'schen „concerto grosso“, das er am Radio hört, ist er „ganz überrascht“, wie „breit und direkt“ Händel „zu trösten vermag, wie wir es nie mehr wagen würden. Händel ist ... viel mehr auf den Hörer und auf die Wirkung seiner Musik auf ihn eingestellt als Bach. Darum wirkt er wohl auch manchmal etwas fassadenhaft. Händel will etwas mit seiner Musik, Bach nicht. Stimmt das?“ (DBW 8, 527) Bonhoeffer meint, „der wirkliche Trost müsse ebenso unvermutet hereinbrechen wie die Not“ (DBW 8, 310).

Theologie des geistlichen Singens

Während seines Studienaufenthaltes in New York 1930/31 entdeckte Bonhoeffer – zusammen mit der Predigt des schwarzen Christus – die „Spirituals“. Er machte die Erfahrung, dass „im Gegensatz zur oft vortragsmäßigen Art der ‚weißen‘ Predigt ... der ‚black Christ‘ mit hinreißender Leidenschaftlichkeit und Anschauungskraft gepredigt“ werde; und „wer die negro spirituals gehört und verstanden hat, weiß von der seltsamen Mischung von gehaltener Schwermut und ausbrechendem Jubel in der Seele des Negers. Die Negerkirchen sind Proletarierkirchen, vielleicht die einzigen in Amerika“ (DBW 10, 275). Noch mitten im Kirchenkampf konfrontierte er seine Kandidaten in Finkenwalde mit den „Spirituals“ aus seiner Schallplattensammlung.

Die Auseinandersetzung mit der Tradition des Kirchenliedes, die sich in der Londoner Cantate-Predigt von 1934 angedeutet hatte, fand ihren Niederschlag in dem Vortrag „Das innere Leben der deutschen evangelischen Kirche“ aus Anlass der Olympiade im August 1936. Vor dem Hintergrund des Kirchenkampfes betont Bonhoeffer hier den Protestcharakter christlichen Singens: „Die alten Christen sangen noch, als sie den Löwen vorgeworfen wurden.“ Luthers Lieder werden „als Lieder des Wortes“ gerühmt (DBW 14, 714f.).

Demgegenüber scheinen ihm Paul Gerhardts Lieder – als Ausdruck der Individualisierung des Glaubens – „nicht mehr von den großen Glaubenskämpfen der ersten Christenheit“ und der Reformation zu zeugen. Hier liege „der Akzent darauf, daß ich Christum habe ... Also nicht mehr zwischen Himmel und Hölle tobt der Kampf, ich selbst bin der Kampfplatz“ (DBW 14, 716f.). Zinzendorfs Texte „genieren“ ihn geradezu, „es ist widerlich!“ (DBW 14, 210).

Hingegen sei es wohl kein Zufall, wenn der Kirchenkampf die „Anfänge neuer Lieder“ im Geist der Reformation ermöglicht habe (DBW 14, 720).

In der Zeit der Haft empfand Bonhoeffer dann gerade die Choräle von Paul Gerhardt als hilfreich (DBW 8, 44, 69, 99, 187, 235, 246, 261, 541 und 549). Sogar der mönchischen Mystik des Weihnachtsliedes „Ich steh an Deiner Krippe hier ...“ konnte er jetzt etwas abgewinnen: „Man muß wohl lange allein sein und es meditierend lesen, um es aufnehmen zu

⁶ Vgl. A. Pangritz, Sulla rilevanza dell' esperienza musicale per la teologia di Dietrich Bonhoeffer. L' esempio di Ludwig van Beethoven, in: Ugo Perone/Marco Saveriano (Hg.), Dietrich Bonhoeffer. Eredità cristiana e modernità, Torino 2006, 27-36.

können. Es ist in jedem Wort ganz außerordentlich gefüllt und schön ... Es gibt eben neben dem Wir doch auch ein Ich und Christus ...“ (DBW 8, 246).

In dem Erfahrungsbericht vom *Gemeinsamen Leben* im Finkenwalder Bruderhaus entwickelt Bonhoeffer „eine kleine Theologie des geistlichen Singens“.⁷ Das „*gemeinsame Lied*“ solle Psalmengebet und Schriftlesung unterstreichen. Bonhoeffer zählt hier eine Reihe biblischer Lieder auf, zunächst und vor allem „das Siegeslied der Kinder Israel nach dem Durchzug durch das Rote Meer“, aber auch „das Magnifikat der Maria nach der Verkündigung“ und schließlich das „Lied Moses und des Lammes“ am gläsernen Meer aus der Johannes-Apokalypse. Er stellt eine Beziehung zwischen dem irdischen Lied der Glaubenden, dem Lied der „Pilger und Wallfahrer“, und dem himmlischen „Lied der Schauenden“ her. Das „irdische Lied“ sei „gebunden an Gottes Offenbarungswort in Jesus Christus“, es sei daher „nicht ekstatisch, nicht entrückt, sondern nüchtern, dankbar, andächtig auf Gottes offenbares Wort gerichtet“ (DBW 5, 49f.). Christen sängen gemeinsam, weil es ihnen so „möglich ist, dasselbe Wort zu gleicher Zeit zu sagen und zu beten“. Das Wort werde gesungen, weil „der Gegenstand unseres Singens weit über alle menschlichen Worte hinausgeht“. So stehe „das Musikalische ganz im Dienst des Wortes. Es verdeutlicht es in seiner Unbegreiflichkeit.“ Daraus ergibt sich aber, dass „das gottesdienstliche Lied der Gemeinde ... wesentlich einstimmiges Lied“ ist, wie Bonhoeffer unter Hinweis auf Röm 15,6 betont. Es sei geradezu „eine Frage der geistlichen Urteilskraft ..., ob eine Gemeinschaft zum rechten einstimmigen Singen kommt“ (DBW 5, 50f.). Das „einstimmige Singen“ sei „viel weniger eine musikalische als eine geistliche Sache“. Vom „gemeinsamen Singen“ werde ein reicher Segen „auf das gesamte Leben der Gemeinschaft“ ausgehen. „Nicht ich singe, sondern die Kirche singt, aber ich darf als Glied der Kirche an ihrem Liede teilhaben“ (DBW 5, 52). Das klassische biblische Beispiel für wortgebundene Musik stellt der Psalter dar, dem Bonhoeffer 1940 als *Gebetbuch der Bibel* eine eigene Auslegung widmete. Wie einst das „Harfenspiel“ Davids „den bösen Geist vertrieb“, so sei „die heilige, gottesdienstliche Musik eine wirksame Kraft“, für die gelegentlich „dasselbe Wort gebraucht“ werde „wie für die prophetische Verkündigung“ (DBW 5, 113f.).

Eine Erinnerung an das Ideal des einstimmigen Gesangs hat sich noch in dem Brief aus dem Gefängnis vom 1. Advent 1943 niedergeschlagen, wo Bonhoeffer von Luthers Bearbeitung des altkirchlichen Hymnus „Veni Redemptor gentium“ nicht nur den Text zitiert, sondern auch das aus acht Noten bestehende Anfangs- und Schlussmotiv der „adventlichen Melodie“, und zwar zur vierten Strophe: „Dein Krippen glänzt hell und klar ...“ Dabei legt er Wert darauf, dass diese Melodie „nicht im 4/4 Takt, sondern in dem schwebenden erwartenden Rhythmus“ zu singen sei, „der sich dem Text anpaßt!“ (DBW 8, 213)

Die musikalische Figur der „Wiederbringung“ aller Dinge

In den Jahren der Haft bezog sich Bonhoeffer besonders häufig auf die „Kleinen Geistlichen Konzerte“ und „Symphoniae Sacrae“ von Heinrich Schütz. Er konnte die Psalmen 3, 27, 47 und 70 (vgl. DBW 8) gar „nicht mehr lesen, ohne sie in der Musik von Heinrich Schütz zu hören“ (DBW 8, 72; vgl. auch 195, 248 u. 446). Am 4. Advent 1943 erinnerte er sich im Brief an Bethge an die Vertonung des augustiniischen Hymnus „O bone Jesu“ von Schütz, das Kleine Geistliche Konzert „O süßer, o freundlicher, o gütiger Herr Jesu Christe“, von dem er wünscht, dass es bei seinem Begräbnis gesungen werde (DBW 8, 248). Er zitiert als Notenbeispiel die aufsteigende musikalische Figur, die an der Textstelle „o, wie verlangst meiner Seelen nach Dir“ den Sehnsuchtsruf „o“ viermal im sequenzierenden Aufstieg durch

⁷ C. Reich, *Der Cantus firmus*, 13.

den Quintenzirkel wiederholt. Und er kommentiert: „Ist dieser Passus nicht in gewisser Weise, nämlich in seiner ekstatischen, sehnsüchtigen und doch so reinen Andacht, auch so etwas wie die ‚Wiederbringung‘ alles irdischen Verlangens? ‚Wiederbringung‘ ist übrigens ja nicht zu verwechseln mit ‚Sublimierung‘!“ Sublimierung als Versuch, die Sehnsucht nach dem Entbehrten durch einen vergeistigten Ersatz zu stillen, wird in Bonhoeffers Interpretation als „Fleisch“ bezeichnet, während Wiederbringung nur als „Neuschöpfung“ durch den „Heiligen Geist“ gedacht werden könne (DBW 8, 247).

Anlass für Bonhoeffers Gedankenkette ist die Zeile „Ich bring alles wieder“ aus Paul Gerhards Weihnachtslied „Fröhlich soll mein Herze springen ...“ Dazu bemerkt er: „Es geht nichts verloren, in Christus ist alles aufgehoben, aufbewahrt, allerdings in verwandelter Gestalt, durchsichtig, klar, befreit von der Qual des selbstsüchtigen Begehrens.“ Damit wird auf die irenäische Lehre von der „Wiederbringung aller Dinge“ angespielt, die ein „überaus tröstlicher Gedanke“ sei (DBW 8, 246). Sie erscheint Bonhoeffer als die angemessene theologische Antwort auf die „Sehnsucht nach einem Vergangenen“ (DBW 8, 245). Durch die „volle Konzentration auf den Gegenstand der Sehnsucht“ werde „die Gemeinschaft mit den Menschen, die wir lieben“, über die „Trennung“ hinweg aufrechterhalten, „wenn auch auf eine sehr schmerzhaft Weise“ (DBW 8, 242f.). Bonhoeffer ist überzeugt, dass Christus alles wiederbringen werde, „und zwar so, wie es von Gott ursprünglich gemeint war, ohne die Entstellung durch unsere Sünde“ (DBW 8, 246). Wenn es Koh 3,15 heißt: „Gott sucht wieder auf, was vergangen ist,“ dann kommentiert er: „Dies letzte heißt doch wohl, daß nichts Vergangenes verloren ist, daß Gott mit uns unsere Vergangenheit, die zu uns gehört, wieder aufsucht“ (DBW 8, 245). Sublimierung erscheint demnach als ein Ausdruck von Religion, während die Wiederbringung durch Christus, nach der sich der ekstatische Sehnsuchtsruf des Schütz'schen „O bone Jesu“ ausstreckt, dem „religionslosen Christentum“ (DBW 8, 480) zuzuordnen wäre.

Zwar scheint Bonhoeffer Wagners Musik als Ausdruck einer „heidnisch verwilderten Psychologie“ empfunden zu haben, die bei den „Nazis ... einen fanatischen tragischen Willen“ einschloss, „jedermann in die Katastrophe zu verwickeln“.⁸ Dies schloss aber in der Zeit der Haft eine Rehabilitierung der musikalischen Romantik und der Darstellung menschlicher Leidenschaften und Leiden in der Musik nicht mehr aus. So konnte neben dem Schütz'schen „O bone Jesu“ auch „Solveigs Lied“ aus „Peer Gynt“ von Edvard Grieg, von dem Bonhoeffer beim Hören am Radio „richtig ergriffen“ wurde, theologische Reflexionen über das Verhältnis zur verlorenen Vergangenheit auslösen: „Treues Warten durch ein ganzes Leben hindurch, das ist der Triumph über die Feindseligkeit des Raumes, d. h. über die Trennung, und der Zeit, d. h. über die Vergänglichkeit. Glaubst Du nicht, daß solche Treue allein glücklich macht und Untreue unglücklich?“ (DBW 8, 456f.). Wenn es in „Solveigs Lied“ heißt: „Der Winter mag scheiden, der Frühling vergehn,/ der Sommer mag verwelken, das Jahr verwehn;/ du kehrest mir zurück ... / Ich will deiner harren bis du mir nah,/ und harrest du dort oben, so treffen wir uns da!“, dann wird deutlich, dass es hier um das Thema „Vergangenheit“ geht, das Bonhoeffer während der Zeit der Haft beschäftigte: „Für mich ist diese Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, der Versuch, sie festzuhalten und wiederzugewinnen, vor allem die Furcht, sie zu verlieren, fast die tägliche Begleitmusik meines hiesigen Lebens, die zeitweise ... zum Thema mit Variationen wird“ (DBW 8, 466f.).⁹

⁸ E. Bethge, Dietrich Bonhoeffer, 955.

⁹ Vgl. das Maria von Wedemeyer gewidmete Gedicht „Vergangenheit“, in dem das Verhältnis zur Vergangenheit unter den Stichworten „Dank und Reue“ variiert wird (DBW 8, 468-470).

Musikalische Theologiekritik

An die Seite theologischer Musikkritik trat in den Gefängnisbriefen eine musikalische Theologiekritik, die auf eine Korrektur der Mandatelehre aus der *Ethik* hinausläuft. So fragt Bonhoeffer: „Wer kann z. B. in unseren Zeiten noch unbeschwert Musik oder Freundschaft pflegen, spielen und sich freuen? Sicher nicht der ‚ethische‘ Mensch, sondern nur der Christ“ (DBW 8, 291). In der *Ethik* hatte er die „Beziehung der Welt auf Christus“ in den vier Mandaten der Arbeit, der Ehe, der Obrigkeit und der Kirche konkretisieren wollen (DBW 6, 54), wobei die Musik der „Geigen und Flöten“, dieser „Vorgeschmack der himmlischen Musik“ auf Erden, als Schöpfung Kains unter das Mandat der Arbeit fiel (DBW 6, 57). In einem späteren Entwurf war das Mandat der Arbeit durch das der Kultur ersetzt worden (vgl. DBW 6, 392). Im zitierten Brief aus dem Gefängnis wird aber der durch die Mandate bestimmte „Bereich des Gehorsams“ überhaupt durch „Kultur und Bildung“ gesprengt, die nunmehr in den „Spielraum der Freiheit“ hineingehören, der den Bereich der Mandate umgibt. Bonhoeffer will nunmehr „Kultur und Bildung“ – und dazu gehört für ihn als „Unterbegriff“ neben der Freundschaft auch die Musik – nicht mehr „einfach dem Arbeitsbegriff unterordnen ..., so verlockend das in vieler Hinsicht wäre“ (DBW 8, 290f.). Zum vollen Menschsein gehöre neben der „ethischen Existenz“ in den vier Mandaten, wodurch die „protestantisch-preußische Welt“ fast ausschließlich bestimmt sei, auch die „ästhetische Existenz“ im „Spielraum der Freiheit“. Diesen meint er gerade vom „Begriff der Kirche“ her wiedergewinnen zu können – als „ästhetische Existenz“ (DBW 8, 290). Es gebe eine „*necessitas*‘ der *Freiheit*“, die zum vollen Menschsein dazugehöre „wie die Kornblume zum Ährenfeld“ (DBW 8, 291f.).¹⁰

Spätwerke: Bachs „Kunst der Fuge“ als Fragment und Beethovens „mit dem inneren Ohr gehörte Musik“

Bezeichnenderweise konnte Bonhoeffer in der Zeit der Haft gerade den Spätwerken Bachs und Beethovens eine theologische Bedeutung abgewinnen. Zunächst erinnerte er sich daran, wie die Bach'sche „h-moll-Messe“ ebenso wie die „Matthäus-Passion“ seine musikalische Sozialisation geprägt habe. Überhaupt sei die „h-moll-Messe“ die „für mich schönste Bach'sche Musik“; der Einsatz des großen „Kyrie Eleison“ habe beim ersten Hören seinerzeit „im selben Augenblick ... alles andere“ um ihn herum versinken lassen, insbesondere auch die Frage nach seiner theologischen Karriere (DBW 8, 184).

Theologisch bedeutsam wurde für ihn unter den Bedingungen der Haft jedoch insbesondere Bachs „Kunst der Fuge“ – wegen ihres fragmentarischen Charakters: „Es gibt schließlich Fragmente ..., die bedeutsam sind auf Jahrhunderte hinaus, weil ihre Vollendung nur eine göttliche Sache sein kann, also Fragmente, die Fragmente sein müssen – ich denke z. B. an die Kunst der Fuge“ (DBW 8, 336). Bonhoeffer sah hier eine Entsprechung zur gesellschaftlichen Situation seiner Generation, deren Leben – im Unterschied zu dem früherer Generationen – durch „die Gewalt der äußeren Ereignisse ... in Bruchstücke“ geschlagen wird (DBW 8, 331): „Es kommt wohl nur darauf an, ob man dem Fragment unsres Lebens noch ansieht, wie das Ganze eigentlich angelegt und gedacht war und aus welchem Material es besteht“ (DBW 8, 335f.).

¹⁰ Vgl. auch das Gedicht „Der Freund“ (DBW 8, 585ff.). Zur „ästhetischen Existenz“ bei Bonhoeffer vgl. John W. de Gruchy, *Christianity, Art and Transformation. Theological Aesthetics in the Struggle for Justice*, Cambridge 2001, 137 u. 151f.

Gerade aufgrund ihres fragmentarischen Charakters empfand Bonhoeffer die „Kunst der Fuge“ als aktuell: „Wenn unser Leben auch nur ein entferntester Abglanz eines solchen Fragmentes ist, in dem wenigstens eine kurze Zeit lang die sich immer stärker häufenden, verschiedenen Themata zusammenstimmen und in dem der große Kontrapunkt vom Anfang bis zum Ende durchgehalten wird, so daß schließlich nach dem Abbruch – höchstens noch der Choral: ‚Vor Deinen Thron tret ich allhier [!]‘ – intoniert werden kann, dann wollen wir uns auch über unser fragmentarisches Leben nicht beklagen, sondern daran sogar froh werden“ (DBW 8, 336). Die musikhistorische Frage, wie der Choral an das Ende der „Kunst der Fuge“ geraten ist, scheint Bonhoeffer nicht interessiert zu haben. Jedenfalls sollte der Hinweis auf den an der Stelle des Abbruchs hinzugefügten Choral vor dem Hintergrund der zeitnahen Überlegungen zum Zusammenhang von „Widerstand“ und „Ergebung“ (DBW 8, 333f.) nicht als falsche Versöhnung missverstanden werden. Vielmehr soll die Intonierung des Chorals nach dem Abbruch als Zeichen dafür dienen, dass das „Fragment unseres Lebens“ auf eine „menschlich nicht mehr zu leistende höhere Vollendung hinweisen“ könnte (DBW 8, 331). In den Kontext von Bonhoeffers Versuch einer „Rehabilitierung des Bürgertums ... und zwar gerade vom Christentum her“ (DBW 8, 189), gehören Überlegungen zur Tradition des 19. Jahrhunderts, in die er auch die Musik einbezog: „Es gibt heute so wenige Menschen, die an das 19. und 18. Jahrhundert noch innerlich und geistig Anschluß suchen; die Musik versucht sich aus dem 16. und 17. Jahrhundert zu erneuern, die Theologie aus der Reformationszeit ... – aber wer ahnt überhaupt noch, was im vorigen Jahrhundert, also von unseren Großvätern, gearbeitet und geleistet worden ist, und wieviel von dem, was sie gewußt haben, ist uns bereits verloren gegangen!“ (DBW 8, 349) In diesen Zusammenhang dürfte der Hinweis auf die „hilaritas“ von Mozart und Hugo Wolf gehören (DBW 8, 352). Insbesondere aber wurde „die Musik des tauben Beethoven“ für Bonhoeffer „existentiell verständlicher“; so führte er aus der Erinnerung die ersten vier Takte der Melodie des „Arietta“-Themas des „großen Variationssatzes aus Opus 111“ an, den er einst mit Bethge in einer Interpretation von Giesecking gehört hatte (DBW 8, 367). Es ist verblüffend zu sehen, dass in denselben Monaten der Jahre 1943/44, in denen Bonhoeffer sich an Beethovens letzten Sonatensatz erinnerte, Thomas Mann und Theodor W. Adorno im kalifornischen Exil Gespräche über den Spätstil Beethovens geführt haben, die ihren Niederschlag in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“ gefunden haben, wo im achten Kapitel derselbe Sonatensatz aus Beethovens op. 111 zur Sprache kommt.¹¹

Anlass für Bonhoeffers Neuentdeckung des späten Beethoven bot das Blättern im Gesangbuch auf der Suche nach Osterliedern: „Es ist merkwürdig, wie die nur mit dem inneren Ohr gehörte Musik, wenn man sich ihr gesammelt hingibt, fast schöner sein kann, als die physisch gehörte; sie hat eine größere Reinheit, alle Schlacken fallen ab; sie gewinnt gewissermaßen einen ‚neuen Leib‘!“ Bonhoeffer sieht eine Entsprechung zwischen der an Ostern gefeierten leiblichen Auferstehung und der innerlich gehörten Musik. Er kenne „nur einige wenige Stücke“ so, dass er sie „von innen her hören kann; aber gerade bei den Osterliedern gelingt es besonders gut“. Umgekehrt wurde durch den österlichen Anlass auch die „Musik des tauben Beethoven“ in den theologischen Kontext der Auferstehung der Fleisches gerückt: „Ostern? Unser Blick fällt mehr auf das Sterben als auf den Tod. Wie wir mit dem Sterben fertig werden, ist uns wichtiger, als wie wir den Tod besiegen.“ Doch: „Nicht von der ars moriendi, sondern von der Auferstehung Christi her kann ein neuer reinigender Wind in die gegenwärtige Welt wehen“ (DBW 8, 367f.).

¹¹ Zu dieser Koinzidenz vgl. A. Pangritz, Polyphonie des Lebens. Zu Dietrich Bonhoeffers „Theologie der Musik“, 2., überarbeitete Auflage, Berlin 2000, 55-70.

Cantus firmus und Kontrapunkt in der „Polyphonie des Lebens“

Bonhoeffers Anspielungen auf die Dialektik von cantus firmus und Kontrapunkt in der „Polyphonie des Lebens“ können als Analogie verstanden werden zum Verhältnis von Arkandisziplin und religionslosem Christentum im Kontext der „Frage, was das Christentum oder auch wer Christus heute für uns eigentlich ist“ (DBW 8, 402). Gegen die Durchhalteparolen von Bethges Major (DBW 8, 411) insistierte Bonhoeffer: „Wenn man liebt, will man leben, vor allem leben und haßt alles, was eine Bedrohung des Lebens darstellt.“ Zwar sei es „die Gefahr in aller starken erotischen Liebe, daß man über ihr – ich möchte sagen: die Polyphonie des Lebens verliert“. Doch das musikalische Bild von der Polyphonie veranlasste Bonhoeffer zu dem Umkehrschluss: „Gott und seine Ewigkeit will von ganzem Herzen geliebt sein, nicht so, daß darunter die irdische Liebe beeinträchtigt oder geschwächt würde, aber gewissermaßen als cantus firmus, zu dem die anderen Stimmen des Lebens als Kontrapunkt erklingen; eines dieser kontrapunktischen Themen, die ihre *volle Selbständigkeit* haben, aber doch auf den cantus firmus bezogen sind, ist die irdische Liebe ...“ (DBW 8, 440f.).

Die biblische Begründung für die Entdeckung der „Polyphonie des Lebens“ sah Bonhoeffer im Hohen Lied: „... auch in der Bibel steht ja das Hohe Lied und es ist wirklich keine heißere, sinnlichere, glühendere Liebe denkbar als die, von der dort gesprochen wird (cf. 7,6); es ist wirklich gut, daß es in der Bibel steht, all denen gegenüber, die das Christliche in der Temperierung der Leidenschaften sehen (wo gibt es solche Temperierung überhaupt im Alten Testament?)“ (DBW 8, 441). Bonhoeffer wehrte sich also einerseits gegen die traditionelle allegorische Auslegung des Hohenliedes, andererseits aber doch auch gegen die „platte und banale Diesseitigkeit der Aufgeklärten“ (DBW 8, 541) in der Auslegung. Er vertritt eine Lektüre als „irdisches Liebeslied“, die zugleich „wahrscheinlich die beste ‚christologische‘ Auslegung“ sei (DBW 8, 460). Dabei wird die „volle Selbständigkeit“ menschlicher Leidenschaften in religionsloser „Weltlichkeit“ ermöglicht, indem alle kontrapunktischen Themen auf den einen cantus firmus bezogen werden: „Wo der cantus firmus klar und deutlich ist, kann sich der Kontrapunkt so gewaltig entfalten wie nur möglich. Beide sind ‚ungetrennt und doch geschieden‘, um mit dem Chalcedonense zu reden, wie in Christus seine göttliche und seine menschliche Natur.“ Die von Harnack als „kahl“ empfundenen negativen Bestimmungen der Formel von Chalcedon erhalten bei Bonhoeffer durch den musikalischen Vergleich eine unerhörte Lebendigkeit: „Ist nicht vielleicht die Polyphonie in der Musik uns darum so nah und wichtig, weil sie das musikalische Abbild dieser christologischen Tatsache und daher auch unserer *vita christiana* ist?“ (DBW 8, 441) Demnach wäre kontrapunktische Musik wie die „Polyphonie des Lebens“ überhaupt Abbild der „christologischen Tatsache“, dass in Christus Gottheit und Menschheit „ungetrennt und doch geschieden“ miteinander kommunizieren.¹²

In den folgenden Tagen übertrug Bonhoeffer das „Fündlein“ von der theologischen Bedeutung der Polyphonie auf weitere Dimensionen des Lebens wie die Gleichzeitigkeit von Trennungsschmerz und Freude (DBW 8, 444). Es ermöglichte ihm ein „Pfingsten trotz Alarmen“ (DBW 8, 454), denn: „Wir beherbergen gewissermaßen Gott und die ganze Welt in uns. Wir weinen mit den Weinenden und freuen uns zugleich mit den Fröhlichen; wir bangen ... um unser Leben, aber wir müssen doch zugleich Gedanken denken, die uns viel wichtiger

¹² A. Pangritz, Polyphonie des Lebens, 76-80. – Vgl. Marco Saveriano, Polifonia come restituzione del tempo perduto. Un aspetto della „teologia della musica“ dell’ ultimo Bonhoeffer, in: U. Perone/M. Saveriano (Hg.), Dietrich Bonhoeffer. Eredità cristiana e modernità, Torino 2006, 220f.

sind als unser Leben ... Das Leben wird nicht in eine einzige Dimension zurückgedrängt, sondern es bleibt mehrdimensional, polyphon“ (DBW 8, 453).

In den Gedanken zur Polyphonie des Lebens zielen Bonhoeffers musikalische Assoziationen mitten ins christologische Zentrum seiner Theologie und öffnen es in „religionslos-weltlicher“ Interpretation für eine „tiefe Diesseitigkeit“ (DBW 8, 541). So ist es vielleicht kein Zufall, dass manche Texte Bonhoeffers, insbesondere die Gedichte aus dem Gefängnis, ihrerseits eine musikalische Wirkungsgeschichte entfaltet haben, indem sie die Phantasie von Komponisten anregten. Das Spektrum der Werke über Bonhoeffer-Texte umfasst unterschiedlichste Gattungen von Gesangbuchliedern¹³ bis zu Oratorien.¹⁴

¹³ Vgl. z. B. das Gedicht „Von guten Mächten“ (DBW 8, 607f.). Vgl. EG 65.

¹⁴ Vgl. z. B. das „Altar-Triptychon für Dietrich Bonhoeffer“ von Herman Berlinski, Robert M. Helmschrott und Heinz Werner Zimmermann, 1991. Vgl. Ruth Forsbach, Nicht nur „Von guten Mächten“. Vertonungen von Bonhoeffer-Texten, in: Musik und Kirche 76, 2006, 18-24.