

ANDREAS PANGRITZ

„Polyphonie des Lebens“

Zu Dietrich Bonhoeffers theologischen Reflexionen über Musik

In Dietrich Bonhoeffers Briefen und Aufzeichnungen aus der Haft, die unter dem Titel *Widerstand und Ergebung* posthum veröffentlicht worden sind, finden sich – eingestreut zwischen die persönlichen und theologischen Reflexionen – auch zahlreiche Äußerungen über Musik, die im allgemeinen nur wenig Beachtung finden. Die Bedeutung, die diese Assoziationen für Bonhoeffer selbst hatten, wird aber dadurch unterstrichen, dass er sie gelegentlich sogar durch Notenbeispiele illustriert. Es handelt sich um Assoziationen, die sich an die Choräle des Gesangbuchs, insbesondere die Paul-Gerhardt-Lieder, knüpfen; vor allem aber regt immer wieder die Erinnerung an die Musik von Heinrich Schütz, insbesondere an seine „Kleinen Geistlichen Konzerte“, Bonhoeffers Imaginationskraft an. Es geht aber auch um die Spätwerke Bachs (die *Kunst der Fuge* – und Beethovens – dessen letzte Klaviersonate op. 111 –, die deutlich eschatologisch gefärbte Reflexionen anregen.

All diese Assoziationen sind aufschlussreich im Hinblick auf die „neuen theologischen Formeln“, von denen Eberhard Bethge gesprochen hat.¹ Sie präzidieren Bonhoeffers christologische Frage, „wer Christus heute für uns eigentlich ist“ (DBW 8, 402).² Schließlich erfolgt in einer Reflexion über das Verhältnis von *cantus firmus* und Kontrapunkt in polyphoner Musik eine Vertiefung der bei Bonhoeffer schon früh nachweisbaren christologischen Konzentration in ihrem Verhältnis zur Polyphonie des Lebens.

Im Folgenden werde ich mich – nach einer biographischen Einführung – auf die beiden Briefstellen zum Spätwerk Bachs und Beethovens konzentrieren, denen Bonhoeffer in der Zeit der Haft eine tiefe theologische, genauer: eschatologische Bedeutung abgewinnt.

1) Biographische Einführung

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“.³ Der junge Dietrich fiel durch seine Musikalität auf (vgl. DBW 9, 9f., 24). „Mit zehn Jahren spielte er Mozartsonaten vor.“ Daneben zeichnete er sich als Liedbegleiter seiner Mutter und seiner Schwester Ursula aus.⁴ 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., 143).

Bonhoeffers Rom-Erlebnis im Jahr 1924 war nach Ausweis des Tagebuchs auch ein musikalisches, insofern die römische Liturgie einen bleibenden Eindruck bei dem Theologiesudenten 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).

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 vortragmäßigen 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.

Im Zuge des Kirchenkampfes entwickelte Bonhoeffer aber auch eine vom Wort Gottes her begründete theologische Musikkritik, die nach Kriterien für den rechten Gebrauch von Musik im Gottesdienst fragte, wobei Bach, insbesondere dessen *Matthäus-Passion* und *h-Moll-Messe*, 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 den Bernreuchern, die nicht viel mit unserer Barmer und Dahlemer Konsequenz im Sinn hatten“.⁵

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 vorbachischen Musik insbesondere von Heinrich Schütz nahebrachte (DBW 16, 129).

Noch in den Briefen und Aufzeichnungen aus der Haft 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).⁶ 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).

2) 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 gar „nicht mehr lesen, ohne sie in der Musik von Heinrich Schütz zu hören“ (DBW 8, 72; vgl. auch 195, 248, 446).

Am 4. Advent 1943 erinnerte er sich im Brief an Bethge an die Vertonung des augustinischen 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 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 Bonhoeffer: „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 Lehre von der „Wiederbringung aller Dinge“ des Kirchenvaters Irenäus von Lyon 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 im Prediger Salomo (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 falscher 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.

Quelle: Nachlass Dietrich Bonhoeffer, Staatsbibliothek zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz

3) Bachs „Kunst der Fuge“, die Verschwörung und das „Fragment unseres Lebens“

Bachs (unvollendete) *Kunst der Fuge* steht in den Briefen an Bethge für das „Fragment unseres Lebens“ und – zugleich des in der Tradition hinzugefügten Chorals – zugleich für die Möglichkeit seiner eschatologischen „Vollendung“ (23.2.1944; DBW 8, 336).

Die Musik von Johann Sebastian Bach kommt zunächst in einem Brief an die Eltern vom 17.11.1943 zur Sprache, wo Bonhoeffer sich daran erinnert, 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 unter den Bedingungen der Haft jedoch insbesondere Bachs *Kunst der Fuge*, die Bonhoeffers Imaginationskraft gerade wegen ihres unvollendeten Charakters anregt. „Es gibt schließlich Fragmente“, schreibt er, „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“ (an Bethge, 23.2.1944; 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 (an die Eltern, 20.2.1944; 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.).

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).²

Die musikhistorische Frage, wie der Choral an das Ende der *Kunst der Fuge* geraten ist, scheint Bonhoeffer nicht interessiert zu haben; erst recht nicht die Frage, ob die *Kunst der Fuge* überhaupt unvollendet ist.³ 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). Der Widerstand wird nicht resignativ aufgegeben, sondern in die Hand Gottes gelegt.

Bonhoeffers Anspielung auf Bachs *Kunst der Fuge*, in der die Hoffnung auf eine „menschlich nicht mehr zu leistende höhere Vollendung“ des „Fragments unsres Lebens“ ausgesprochen wird, kann mit Walter Benjamins Meditation aus dem Jahr 1940 über den „Engelder Geschichte“ verglichen werden, der im Angesicht der „Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft“, „verweilen“ möchte, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen.⁴ Auch in diesem Text, den Benjamin im französischen Exil im Angesicht der drohenden Gefahr durch Nazi-Deutschland verfasst hat, ist das eschatologische Motiv unüberhörbar.

4) Die Musik des tauben Beethoven und der „neue Leib“ der Auferstehung

Das „Arieita“-Thema aus Beethovens letzter Klaviersonate op. 111 steht für eine „nur mit dem inneren Ohr gehörte Musik“, die von Bonhoeffer wohl nicht zufällig gerade im Zusammenhang mit der „Auferstehung des Fleisches“ und der damit verbundenen Osterfreude thematisiert wird (27.3.1944; DBW 8, 368).

In den Kontext von Bonhoeffers Versuch einer „Rehabilitation 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 den Anfang des „Arieita“-Themas – Adagio molto semplice e cantabile – des

Quelle: Nachlass Dietrich Bonhoeffer, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz

„große[n] Variationssatz[es] aus Opus 111“ als Notenbeispiel an, den er einst mit Bethge in einer Interpretation von Walter Giesekeing gehört hatte (DBW 8, 368).

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 des 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.).

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.¹⁰ In Bonhoeffers Anspielung ergeben sich überraschende inhaltliche Parallelen zu den Kommentaren der Romanfigur Wendell Kretzschmar, eines Organisten und Komponisten, in Thomas Manns Roman.¹¹ Diese Kommentare gehen wiederum auf die Gespräche zurück, die Mann mit Adorno auf der Basis von dessen Essay über

den Spätstil Beethovens geführt hat.¹² Bezeichnenderweise bezieht sich Adorno in seinen Reflexionen über Beethovens Spätstil wiederum auf Walter Benjamins Ausführungen in der Abhandlung *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Dort hatte Benjamin der Versenkung in die Allegorie zugetraut, dass ihre „Intention zuletzt im Anblick der Gebeine nicht treu verharret, sondern zur Auferstehung treulos überpringt“.¹³ Auch hier ist das eschatologische Motiv unüberhörbar.

5) 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).

In einem seelsorgerlichen Brief an Eberhard Bethge vom 20.5.1944 insistierte Bonhoeffer: „Wenn man liebt, will man leben, vor allem leben und haßt alles, was eine Bedrohung des Lebens darstellt“ (DBW 8, 440). Anlass für dieses Bekenntnis waren Durchhalte-Parolen von Bethges Major (DBW 8, 411), die im scharfen Kontrast zur jungen Liebe zwischen Eberhard und Renate Bethge und der Geburt ihres ersten Sohnes standen. Bonhoeffer gibt zu bedenken, es sei zwar „die Gefahr in allerstarken erotischen Liebe, daß man über ihr – ich möchte sagen: die Polyphonie des Lebens verliert“. Doch das musikalische Bild von der Polyphonie veranlasste ihn dann 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 tolle 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 Hohen Liedes, andererseits aber doch auch gegen die „platte und banale Diesseitigkeit der Aufgeklärten“ (DBW 8, 541). 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 Harneck 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) „Denn 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.“¹⁴

In den folgenden Tagen übertrug Bonhoeffer das „Fundament“ 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 „Pflingsten trotz Alarman“ (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 sind als unser Leben [...]. Das Leben wird nicht in eine einzige Dimension zurückgedrängt, sondern es bleibt mehrdimensional, polyphon“ (DBW 8, 455).

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, die voller Zucht ist, und in der die Erkenntnis des Todes und der Auferstehung immer gegenwärtig ist“ (DBW 8, 541).

Prof. Dr. Andreas Pangritz, Universitätsprofessor für Systematische Theologie und Direktor des Ökumenischen Instituts an der Universität Bonn

Anmerkungen

- 1 Eberhard Bethge, Dietrich Bonhoeffer, Theologe, Christ, Zeitgenosse (1967), München (5. Aufl.), 1983, 969–996.
- 2 Dietrich Bonhoeffer, Widerstand und Ergebung, Briefe und Aufzeichnungen aus der Haft, hg. v. Christan Gremmels u. a., München 1996 (Dietrich Bonhoeffer Werke, Bd. 8), 402. – Im Folgenden werden Bonhoeffers Schriften mit Klammerschweifen im Text nach den Dietrich Bonhoeffer Werken (DBW) mit Bandangabe und Seitenziffer zitiert.
- 3 Christa Reckl, 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.
- 4 E. Bethge, Dietrich Bonhoeffer, 989, 47f. Vgl. auch S. Leibholz, Kindheit und Elternhaus, in: W.-D. Zimmermann (Hg.), Begegnungen, 20.
- 5 E. Bethge, Dietrich Bonhoeffer und die Juden, in: Ernst Feil/Ilse Tödt (Hg.), Konsequenzen, Dietrich Bonhoeffers Kirchenverständnis heute (IBF 3), München 1988, 195f. Vgl. auch: A. Pangritz, Wer singt gregorianisch? Ein Kommentar, in: Bonhoeffer-Jahrbuch Nr. 2, 2005/2006, Gütersloh 2005, 206–219.
- 6 Vgl. das Gedicht „Nächtliche Stimmen“ (DBW 8, 516ff.).
- 7 Bonhoeffer zitiert den Choral des Bodo von Hodeberg (1604–1650) nicht ganz korrekt. Vgl. den Wortlaut der ersten Strophe: „Vor deinen Thron tret ich hiernit, / o Gott, und dich demütig bit: / Wenn doch dein gnädig Angesicht / von mir, dem armen Sünder nicht.“
- 8 Vgl. Bob van Asperen, Begleitet zur CD „The Art of Fugue“, Witten-Aeolus, 2018.
- 9 Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte: [1940], in: ders., Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhauer, Bd. I, Frankfurt a. M. 1974, 697. Vgl. dazu A. Pangritz, Polyphonie des Lebens. Über Dietrich Bonhoeffers „Theologie der Musik“, Berlin (2., überarb. Aufl.) 2000, 51.
- 10 Zu dieser Konzidenz vgl. A. Pangritz, Polyphonie des Lebens, 55–70.
- 11 Vgl. Thomas Mann, Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde, Stockholm 1947. Vgl. auch ders., Die Entzweiung des Doktor Faustus. Roman eines Romans, Amsterdam 1949.
- 12 Vgl. Theodor W. Adorno, Spätstil Beethovens [1937], in: ders., Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 17: Musikalische Schriften IV, Frankfurt a. M. 1962, 13–17.
- 13 Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels [1925], in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. I, 405f.
- 14 A. Pangritz, Polyphonie des Lebens, 76–80. Vgl. Marco Saveriano, Pulfonia come sostituzione del tempo perduto. Un aspetto della „teologia della musica“ dell'ultimo Bonhoeffer, in: U. Perrone / M. Saveriano (Hg.), Dietrich Bonhoeffer. Eredità cristiana e modernità, Torino 2006, 220f.