

Einleitung

In Dietrich Bonhoeffers Briefen und Aufzeichnungen aus dem Tegeler Gefängnis¹ finden sich an zahlreichen Stellen spekulative Äußerungen über Musik, die bisweilen auch mit Notenzitaten belegt sind. Diese Assoziationen – zum großen Teil noch vor Einsatz des »theologischen Themas«, der »Frage, was das Christentum oder auch wer Christus heute für uns eigentlich ist« (Brief vom 30. April 1944; WE [DBW 8], 402), formuliert – sind aufschlußreich im Hinblick auf seine letzten theologischen Überlegungen. In ihnen wird präludiert, später auch kommentiert, was mit den vielfach als anstößig empfundenen »neuen Formeln« (E. Bethge) gemeint ist.

Dabei dürfte es kein Zufall sein, daß der theologischen Reflexion im engeren Sinn bei Bonhoeffer ein Nachdenken in musikalischen »Begriffen« vorausgeht.

1 Bonhoeffers Briefe und Aufzeichnungen aus der Haft werden im folgenden zitiert aus: D. BONHOEFFER, *Widerstand und Ergebung. Briefe und Aufzeichnungen aus der Haft*, hg. v. Chr. Gremmels u. a., Gütersloh 1998 (= *Dietrich Bonhoeffer Werke*, Bd. 8; im folgenden zitiert als WE [DBW 8]).

1. Zu Bonhoeffers musikalischer Biographie

Dietrich Bonhoeffer war, wie ein Blick in seine Biographie² zeigt, vor allem theologischen Interesse musikalisch gebildet, und zwar in der klassisch-romantischen Tradition. Darin war er durchaus typisch für seine Klasse, der die bürgerliche »Hausmusik« noch als selbstverständliches Bildungsgut galt: »Mit zehn Jahren spielte er Mozartsonaten vor [...]. Sonnabend abends wurde er zum versierten Begleiter der Lieder von Schubert, Schumann, Brahms und Hugo Wolf, welche seine Mutter und die stimmbegabte Schwester Ursula sangen [...]. Frühzeitig war er dazu erzogen, unbefangen vorzuspielen« (DB, 48). Vermittelt wurde Bonhoeffer das »romantische Erbe« (DB, 492), d. h. die musikalische Tradition des 19. Jahrhunderts, durch seine Mutter, deren Mutter (geb. Kalkreuth) gerne sang und noch bei Clara Schumann und Franz Liszt Klavierunterricht erhalten hatte (vgl. DB, 23). So ist den Geschwistern Bonhoeffer ein »reicher Liederschatz« überliefert worden, an den sich Dietrich Bonhoeffer noch in den Gefängnisbriefen erinnert. Nach Auskunft von Eberhard Bethge hatte Bonhoeffer die Lieder von Hugo Wolf »in kleiner Auswahl mit seiner Schwester musiziert«. Später dann, »in den letzten Jahren, bevor er ins Gefängnis kam«, geschah es, daß Bethge und Bonhoeffer »die ganze Menge der Ausgaben« von Hugo-Wolf-Liedern »kauften und zusammen darin herumstöberten«.³ Unter den Geschwistern scheint vor allem er es gewesen zu sein, auf den die »Kalkreuthsche Musikalität« übergegangen ist: »Musikalischer und technischer Fortschritt gingen [...] bei Dietrich am Klavier so Hand in Hand« – daneben scheint er

2 Das folgende im wesentlichen nach E. BETHGE, *Dietrich Bonhoeffer. Theologe, Christ, Zeitgenosse* (1967), München (5. Aufl.), 1983 (= DB).

3 Brief von E. BETHGE an den Vf. vom 12.9.1984; vgl. ders., *Dietrich Bonhoeffer in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*, Hamburg 1976 (= DBrm), 16. Vgl. die wiederholten Hinweise Bonhoeffers auf Lieder von Hugo Wolf in WE (DBW 8), 57f., 60, 352 und 361.

sich auf der Laute und sogar mit eigenen Kompositionen versucht zu haben –, »daß tatsächlich für eine gewisse Zeit bei ihm wie bei den Eltern der Gedanke aufkam, er könne sich ganz der Musik verschreiben« (DB, 47f.).

Bonhoeffers Wendung zur Theologie hat die Musik in seinem Leben nie vollständig verdrängt: Zeitlebens hat er sich seine pianistischen Fähigkeiten, insbesondere auch als Begleiter erhalten und in der Gemeindegarbeit – etwa als Vikar in Barcelona (1928; vgl. DB, 140f.) oder als Auslandspfarrer in London (1933–1935; vgl. DB, 382f.) – sowie bei häuslicher Kammermusik zur Anwendung gebracht.⁴ Im Zuge von Bonhoeffers theologischer Profilierung in zunehmender Anlehnung an die Dialektische Theologie Karl Barths ist jedoch eine Verschiebung seines musikalischen Horizonts unübersehbar: Hand in Hand mit einer theologisch motivierten Vorliebe für Bach (während doch Barths Herz eher für Mozart schlug) geht bei Bonhoeffer die Herausbildung eines gewissen Vorbehalts gegenüber der klassisch-romantischen Tradition, zumindest was ihren liturgischen Gebrauch betrifft.⁵ So meldet er in dem (im späteren Druck von 1930 freilich gestrichenen) Abschnitt »Kirche und Proletariat« aus dem Autograph

4 Vgl. E. BETHGE, DBrm, 16: »Auch als Erwachsener hat er sehr viel Klavier gespielt und mit Vorliebe Kammermusik gemacht, häufig zusammen mit seinem Schwager Rüdiger Schleicher und seinem Bruder Klaus, die Geige und Cello spielten [...].« – Zu Bonhoeffers Klavierspiel vgl. noch: J. GOEBEL, Als er sich ans Klavier setzte, in: *Begegnungen mit Dietrich Bonhoeffer*, hg. v. W.-D. Zimmermann, München (4., erw. Aufl.) 1969, 115ff.

5 Der Einfluß von K. BARTH'S *Römerbrief* (2. Aufl., München 1922) ist hörbar im »religionskritischen« Verdikt über Beethoven in einer Vikars-Predigt aus Barcelona zum Sonntag Oculi, 11. 3. 1928 über Röm 11,6: »Es ist in der Seele des Menschen, so wahr er nur Mensch ist, ein Ding, das sie unruhig macht [...]. Sie will selbst den Weg zum Ewigen gehen, es in seine [!] Gewalt bringen. Aus dieser Unruhe der Seele wuchsen die gewaltigen Werke der Philosophie und der Kunst [...].« Als musikalisches Beispiel nennt Bonhoeffer im folgenden »die Quartette, Symphonien Beethovens«.

der Dissertation über die *Sanctorum Communio* von 1927⁶ theologisch-soziologisch motivierte Bedenken gegen den gottesdienstlichen Gebrauch Mendelssohnscher Musik an, wie er in der Berliner Grunewald-Gemeinde, an deren Leben Bonhoeffer teilnahm, noch in den 30er Jahren üblich war. Es heißt dort im Zusammenhang mit dem Gedanken an »die kommende Kirche«, die »nicht ›bürgerlich‹ sein« werde, weiter: »Wie sie aussehen wird, ist heute nicht zu übersehen. Gewiß ist, daß nicht Thorwaldsen und Mendelssohn, sondern Dürer, Rembrandt und Bach den Ernst der Gemeinde zu verkündigen vermögen« (SC [DBW 1], 292, Anm. 411).⁷ Ähnlich ergeht es im Kirchenkampf dann auch Beethoven, dessen liturgischer Gebrauch in Bonhoeffers Predigt zum Sonntag Cantate 1934 verworfen wird: »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

Diese »Unruhe der Seele« sei aber »Religion« (*Dietrich Bonhoeffer Werke* [DBW], Bd. 10: *Barcelona, Berlin, Amerika*, hg. v. R. Staats u. a., München 1991, 456f.), die »Summe des Christentums« hingegen: »Nicht Religion, sondern Offenbarung« (DBW 10, 457f.).

- 6 Vgl. D. BONHOEFFER, *Sanctorum Communio. Eine dogmatische Untersuchung zur Soziologie der Kirche*, hg. v. J. v. Soosten, München 1986 (im folgenden zitiert als SC [DBW 1]).
- 7 In einem Brief vom 1. 4. 1986 an den Vf. stellt J. v. SOOSTEN, der Herausgeber der Neuausgabe von Bonhoeffers Dissertation, zu dieser Stelle die berechnete Frage: »Zeigt sich hier nicht ein ›bürgerliches‹, gar antisemitisches Vorurteil gegen den süßen, jüdischen Kirchenmusiker Mendelssohn? Dieses Vorurteil hört man ja gegenüber demjenigen, der Bach überhaupt erst populär gemacht hat, bis heute.« In der Tat befindet sich Bonhoeffer hier in zweifelhafter Nachbarschaft: Schließlich sollte Ende 1936 die eindeutig antisemitisch motivierte Entfernung des Leipziger Mendelssohn-Denkmal in Abwesenheit des Oberbürgermeisters Carl Goerdeler zum Anlaß für dessen Rücktritt werden. Zur Ehrenrettung Bonhoeffers muß freilich betont werden, daß er seine frühe Mendelssohn-Kritik (die im übrigen ohne antisemitische Anleihen auskommt) später, soweit bekannt, nicht wiederholt hat.

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: *London 1933–1935*, hg. v. H. Goedecking u. a., Gütersloh 1994, 354).

Eine ganze »neue Welt« geht ihm schließlich während der Finkenwalder Zeit in den Vokalkompositionen der vor-bachischen Meister, insbesondere von Heinrich Schütz auf, mit denen ihn Eberhard Bethge vertraut gemacht hat. Gern sang er »eine der zwei Stimmen in Schütz' ›Eins bitte ich vom Herren‹ oder ›Meister, wir haben die ganze Nacht gearbeitet« (DB, 492).⁸ »Sie brachten, gerade in den aufregenden Widerstands- und Kriegszeiten, zeitweise ein paar Stunden täglich mit dieser Musik zu, ja, mit der ganzen Familie wurden Schütz-Kantaten im Hause Schleicher eingeübt.« Zusammen mit Eberhard Bethge, den er am Klavier begleitete, hat Bonhoeffer damals aber nicht nur Schütz, sondern auch Lieder von Hugo Wolf musiziert (DBrm, 16).

Neben den Chorälen des Gesangbuchs ist es dann aber vor allem die Welt der »Polyphonie« von Schütz und Bach, die den größten Teil der musikalischen Reflexionen in den Gefängnisbriefen auslöst. Zugleich scheint es während der Haftzeit zu einer theologischen Rehabilitierung der klassisch-romantischen Tradition zu kommen, wobei diese nicht

8 Diese neue Erfahrung scheint jedoch Bonhoeffers »Lust am Musizieren« auch in der romantischen Tradition keineswegs ausgeschlossen zu haben: »Wenn er den Kandidaten etwas von Chopin oder Brahms oder auch aus dem hinreißend raffinierten ›Rosenkavalier‹ vorspielte, trat sein romantisches Erbe unverhüllt hervor« (E. BETHGE, DB, 492). – Zu Finkenwalde vgl. auch den »Jahres-Bericht« über das Jahr 1936, wo es heißt: »Musiziert wird bei uns nach wie vor viel und mit großer Freude [...], wie ich mir überhaupt unser Zusammenleben hier nicht ohne tägliches gemeinsames Musizieren denken kann. Manche bösen Geister sind gewiß dadurch schon vertrieben worden« (DBW 14: *Illegale Theologenausbildung: Finkenwalde 1935–1937*, hg. v. O. Dudzus u.a., Gütersloh 1996, 261).

mehr primär unter liturgischer Perspektive gesehen wird. So kann Bonhoeffer unter dem Stichwort der »hilaritas« Mozart und Hugo Wolf zusammen mit Luther und Karl Barth nennen (Brief vom 9. 3. 1944; WE [DBW 8], 352). Und neben der Musik des späten Bach (*Die Kunst der Fuge*) wird ihm jetzt auch die des späten Beethoven »existentiell verständlicher« (Brief vom 27. 3. 1944; a.a.O., 368).⁹

9 Überhaupt muß in Anbetracht von K. Barths Vorliebe für Mozart Bonhoeffers frühere Neigung, Bach theologisch gegen die klassisch-romantische Tradition auszuspielen, als ein (allerdings bezeichnendes) Mißverständnis der Barthschen christologischen Konzentration angesehen werden.

2. Christologische Konzentration

Der erwähnte Vorbehalt Bonhoeffers gegenüber der musikalischen Tradition seiner eigenen Familie und Klasse erfährt seine exemplarische Zusammenfassung und theologische Begründung in dem Brief an Ruth Roberta Stahlberg, den die Herausgeber auf den 23. 3. 1940 datieren (vgl. DBW 16: *Konspiration und Haft 1940–1945*, hg. v. J. Glenthøj u. a., Gütersloh 1996, 18–25). Anhand der Bachschen *Matthäus-Passion* reflektiert Bonhoeffer hier über die »Schönheit der Musik an sich« und kommt zu dem Ergebnis, daß nur »die verleugnete ›Schönheit‹« echt sei; in der Kirche zumal sei dies die »allein mögliche Schönheit«. Indem Bach über seine Werke »Jesu juva« oder »Soli Deo Gloria« schrieb, habe er zugleich »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« (a.a.O., 21).

Der Widerspruch gegen ein abstraktes und verlogenes Schönheits-Ideal in der klassisch-romantischen Musiktradition oder vielmehr in deren »bildungsbürgerlicher« Rezeption ist hier unüberhörbar. Es sind nicht zuletzt die enttäuschenden Erfahrungen des Kirchenkampfes, die sich hier ihren theologischen Ausdruck auf musikalischem Gebiet verschaffen. Das zeigt die Fortsetzung desselben Briefes, wo es u. a. heißt: »Sind es nicht [...] jene Gebildeten, die sich auf Geschmack und anderes mehr verstehen, die in eine so erschütternde innere Haltlosigkeit hineingeraten sind, daß sie zu den einfachen Taten der hingebenden Liebe und des betenden Tuns nur noch in sehr seltenen Fällen fähig sind?« (a.a.O., 22)

Die extreme Zuspitzung von Bonhoeffers Position im Kirchenkampf, wie sie sich in seinem Buch *Nachfolge* (1937) niedergeschlagen hat, kommt nun aber musikalisch darin zum Ausdruck, daß er schließlich selbst Bach der äußerlichen Schönheit verdächtigt: »Soweit

übrigens in der Matthäuspassion die Musik anfängt, etwas für sich selbst sein zu wollen – ich sehe das in einigen Arien [...] – soweit verliert sie an wirklicher Schönheit.« Demgegenüber sei Heinrich Schütz der einzige, bei dem solche 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.).

Spätestens hier bekommt Hanfried Müllers Behauptung, Bonhoeffer habe sich in der Zeit der *Nachfolge* und des *Gemeinsamen Lebens* theologisch auf einem »Holzweg« befunden,¹⁰ eine Bestätigung auch von musikalischer Seite: Eine gewisse Ähnlichkeit dieser Haltung Bonhoeffers mit dem von Theodor W. Adorno beschriebenen musikalischen »Traditionalismus«, der einem »Kultus des Plusquamperfekts« huldige,¹¹ ist unbestreitbar. Wollte man deshalb aber in Bonhoeffer einen typischen, aufs autoritär strukturierte Kollektiv fixierten »Ressentiment-Hörer« sehen, wie es Adornos Theorie nahelegen könnte,¹² dann ergeben sich gewisse Schwierigkeiten: Bonhoeffers

10 Vgl. H. MÜLLER, *Von der Kirche zur Welt. Ein Beitrag zu der Beziehung des Wortes Gottes auf die societas in Dietrich Bonhoeffers theologischer Entwicklung*, Leipzig (2. Aufl.) 1961, 252.

11 Vgl. TH. W. ADORNO, Tradition (1960/61), in: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, jetzt: ders., *Gesammelte Schriften* (GS), Bd. 14, Frankfurt a. M. 1973, 137: »Man entzieht sich [...] dem Kontakt mit der einzigen Tradition, die bis in die Kindheit der heute Lebenden noch hineinreicht [...]. Das ist die musikalische Welt der Eltern. Das neunzehnte Jahrhundert wird vom Traditionalismus [...] mit einem Tabu belegt, das nur mit den düftigsten Rationalisierungen, wie der von der angeblich überwundenen Romantik, sich rechtfertigt.«

12 Vgl. TH. W. ADORNO, *Einleitung in die Musiksoziologie* (1962/68), jetzt: ders., GS 14, 188f.: Dem Typ des Ressentiment-Hörers »gehören jene

»Ressentiment« richtet sich nicht gegen die damalige »neue Musik« der Schönberg-Schule etwa oder Strawinskis – die dürfte sein musikalisches Bewußtsein gar nicht erreicht haben –,¹³ sondern gegen »Zeitgenossen« wie R. Strauss und H. Pfitzner, deren Modernität im wesentlichen in einer kulinarischen Übersteigerung der musikalischen Tradition des 19. Jahrhunderts bestand, die dem autoritären Ruf des Nazismus keinen Widerstand entgegenzusetzen vermochte. Wenn Bonhoeffer dieser spätbürgerlichen Musiktradition widerspricht, dann ist zwar das Autonomiestreben Beethovens mitbetroffen,¹⁴ insbesondere aber ein Bürgertum gemeint, das der Autonomie ohnehin längst abgeschworen hat.¹⁵ Zu beachten ist außerdem, daß Bonhoeffers antiromantisches Ressentiment auf den kirchlichen Raum begrenzt bleibt.

Liebhaber Bachs an, gegen welche ich diesen einmal verteidigt habe; mehr noch diejenigen, die sich auf vor-Bachische Musik kaprizieren [...]. Der Ressentiment-Hörer, im Protest gegen den Musikbetrieb scheinbar nonkonformistisch, sympathisiert dabei meist mit Ordnungen und Kollektiven um ihrer selbst willen, mit allen sozialpsychologischen und politischen Konsequenzen [...]. Subjektivität, Ausdruck ist dem Ressentiment-Hörer zutiefst eins mit Promiskuität, und den Gedanken an diese kann er nicht ertragen.«

- 13 Daß die Musik der Zweiten Wiener Schule bzw. Strawinskis oder Bartóks ihn nicht erreicht hat, dürfte v. a. mit dem Tabu zu erklären sein, das die Nazis über solche »entartete« Kunst verhängt hatten. Dieses Tabu wurde zudem in kirchlichen Kreisen weitgehend unterstützt, wie auch Bonhoeffers Präferenz für kirchlich gebundene Komponisten wie Distler und Pepping bestätigt. Die Ausblendung der avancierten »neuen Musik« aus dem Bewußtsein des Bildungsbürgers Bonhoeffer kann insofern in Parallele zur gleichzeitigen Ausblendung der »jüdischen Renaissance« (Buber, Rosenzweig u. a.) oder der kritischen Sozialforschung (Frankfurter Schule) gesehen werden.
- 14 Vgl. Bonhoeffers Enttäuschung über Beethovens *Geschöpfe des Prometheus* (25. 1. 1941; DBW 16, 117).
- 15 Dazu zählt auch nach TH. W. ADORNO (Tradition, in: ders., GS 14, 130) bereits Mendelssohn, in dem er »die entsagende Reprivatisierung des zuvor siegreichen allgemeinen bürgerlichen Subjekts« sieht.

Außerhalb dessen hat Bonhoeffer sein romantisches Erbe nicht nur nicht abgeblendet, sondern auch in der Finkenwalder Zeit bewußt gepflegt (vgl. DB, 492). Fragwürdig wäre dann allerdings die strenge Aufteilung der musikalischen Wirklichkeit in einen sakralen und einen weltlichen Bereich, die jedenfalls Bonhoeffers späterer Kritik am »Raumdenken« verfallen würde.¹⁶

Insofern Bonhoeffers Widerspruch gegen die bürgerliche Musiktradition des 19. Jahrhunderts theologisch und soziologisch reflektiert ist, muß aber auch gefragt werden, ob der Begriff des Ressentiments, der eher auf eine spontane Abneigung zielt, den Sachverhalt richtig beschreibt. Das relative Recht von Bonhoeffers Haltung liegt in der von ihm beobachteten Wehrlosigkeit gerade auch der in der klassisch-romantischen Musiktradition Gebildeten gegenüber der Propaganda der Nazis.¹⁷ So hat sich der Tegeler Mithäftling Gaetano Latmiral daran erinnert, daß nach Bonhoeffers Auffassung »die Nazis [...] einen fanatischen tragischen Willen (hatten), jedermann in die Katastrophe zu verwickeln. Er bemerkte, daß ihm Wagners Musik ein Ausdruck für diese heidnisch verwilderte Psychologie sei« (DB, 955). Aufgrund dieser anti-heidnischen Motivation von Bonhoeffers Tendenz zum »Traditionalismus« kann in bezug auf diesen musikalischen »Holzweg« gleichwohl von einer gewissen »historischen Notwendigkeit« gesprochen werden.

Entscheidend ist aber schließlich, daß Bonhoeffers (sei es denn!) »autoritäre« Fixierung in der Finkenwalder Zeit, die sich darin zeigt, daß er Musik an die Kirche »binden« will, *christologisch* qualifiziert

16 Vgl. D. BONHOEFFER, *Ethik*, hg. v. I. Tödt u.a., München 1992 (= E [DBW 6]), 40ff.; vgl. auch: WE (DBW 8), 533–535.

17 Vgl. TH. W. ADORNOS Charakterisierung des im offiziellen Musikbetrieb, gegen den das »Ressentiment« sich wendet, vorherrschenden Typus des »emotionalen Hörers« (Einleitung, in: ders., GS 14, 186): »Er will nichts wissen und ist daher von vornherein leicht zu steuern.« – Bonhoeffer hingegen wollte »wissen«.