

# BUCHSCHAU

Marion Lars Hendrickson, *Musica Christi. A Lutheran Aesthetic* (American University Studies, Series VII [Theology and Religion], Vol. 244), Peter Lang, New York u. a. 2005, XIV+313 S. – ISBN 0-8204-6346-9.

Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, spätestens aber seit den 70er und 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts hat die Ästhetik als Wahrnehmungslehre und als Auseinandersetzung mit der Kunst große Bedeutung in der Theologie gewonnen. Profiliert lutherische Stimmen sind in diesem Zusammenhang allerdings selten. Von daher sticht die vorgelegte Dissertation des Vf., eines Pastors der amerikanischen Lutheran Church-Missouri Synode, mit ihrem Anspruch, eine „lutherische Ästhetik“ beschreiben zu wollen, ins Auge. Dabei klingt die Zielsetzung des Buches zunächst phänomenologisch, wenn der Autor die Frage eines Gottesdienstbesuchers aufnimmt: „What is going on here?“ (1) / „Was passiert hier eigentlich?“

In einem ersten Teil gibt der Vf. einen historischen Überblick über das Verständnis der Musik in der lutherischen Kirche, um seine so gewonnenen Einsichten dann in einem zweiten Teil unter dem Titel „Toward a Christological Aesthetic in Lutheran Music“ systematisch zusammenzufassen. Deutlich wird dabei, dass die ästhetische Fragestellung auf den Bereich der Musik begrenzt bleibt. Außerdem treten insgesamt systematisch-theologische Fragen deutlich in den Vordergrund gegenüber praktisch-theologischen Fragen, die durchaus von der zu Beginn benannten Zielsetzung zu erwarten gewesen wären. Dabei besteht die Grundthese des Autors darin, dass sich von der Zwei-Naturen-Lehre her eine inkarnatorische Ästhetik entwickeln lasse, nach der Botschaft und Musik zwar einerseits zu unterscheiden, andererseits aber auch untrennbar verbunden seien.

Deutlich macht der Vf. dies bei Martin Luther in der Doppelformel vom „Singen und Sagen“ (aus dem Lied „Vom Himmel hoch“) aus. Beides gehöre zueinander. So gewinne die Musik als gute Gottesgabe eine besondere Bedeutung, die soweit reiche, dass Georg Rhau nach der Ansicht des Vf. sogar dahin gehe, dass Musik sogar in der Lage wäre, einem schriftwidrigen Text zur notwendigen Korrektur zu verhelfen (vgl. 39f). Die Darstellung macht weiterhin deutlich, dass Johannes Bugenhagen als innerlutherischer Gegenspieler Rhaus die Musik skeptischer beurteilte und über seine Kirchenordnungen großen Einfluss auf den skandinavischen Raum ausübte. Während der Vf. bei Luther gerade keine starren Regulierungen in Liturgie und Kirchenlied beobachtet, ja sogar feststellt, dass Luther volkstümliche Melodien für seine Lieder genutzt habe und dass Rhau genau diesen Faden aufnehme, sei Bugenhagen deutlich zurückhaltender und fordere stärkere Regeln, sodass es in der Frühzeit der lutherischen Kirche schon zu zwei unterschiedlichen Bewertungen der Musik gekommen sei: „Bugenhagen *et al.* were extremely cautious toward music for the sake of the Gospel, while Rhau *et al.* desired to allow music its fullest freedom in the Gospel. While the former tended to separate music and the Word, the latter envisioned the two closely allied and interdependent. The former guarded music *laxly*. The latter discovered music woven together with *evangelium*.“ (44 – Hervorhebungen im Original). Die Frage, die sich stellt, ist von daher folgende: Hat die Musik eine eigene Verkündigungsfunktion oder hat sie diese nur in abgeleiteter Weise? Ist die Kirchenmusik Teil der Neuschöpfung des Evangeliums oder ist sie unter dem Gesetz, sodass sie nicht frei ist, sondern bestimmten Vorgaben unterliegt? Im An-

schluss an die Luther'sche Interpretationslinie kommt der Vf. zu seiner Antwort, dass nämlich Musik und Kompositionskunst zusammengehören und die Kirchenmusik von vornherein keinen regulativen (in diesem Fall: musikalischen) Vorgaben unterliegen, so wie dies für das Evangelium allgemein gelte.

Der Vf. zeichnet im Folgenden nach, wie in reformierter Theologie der Glaube von seinen äußeren Ausdrucksformen abgelöst worden sei, wie andererseits in lutherischer Theologie aber auch immer wieder musikalische Neuaufbrüche erfolgten und die lutherische Kirchenmusik wenig Scheu vor Berührungen mit der jeweiligen zeitgenössischen säkularen Musik gehabt habe (etwa bei Praetorius und Schütz), um das Wort vom Kreuz in jeder Zeit wieder neu zum Ausdruck zu bringen: „*The communicatio idiomatum* [sic!] makes the church musician a theologian of the cross, recognizing the creative Word hidden in the challenges of a changing and evolving art of music.“ (83 – Hervorhebung im Original).

Im Pietismus und im Rationalismus sei dann die Freiheit der kirchenmusikalischen Schaffenskraft erheblich eingeschränkt worden. So hätten pietistische Theologen der Kirchenmusik skeptisch gegenübergestanden, da doch die Musik das einfache Wort verdunkeln und damit der Erbauung im Wege stehen könne. Einfache Lieder, die den Inhalt möglichst deutlich transportieren, und zugleich gefühlsanregende Musik seien damals gefordert gewesen. Ganz vergleichbar sei es auch im Bereich des Rationalismus gewesen, in dessen Zusammenhang die Musik ebenfalls dem Hervorrufen von Gefühlen zu dienen gehabt habe.

Die damit angezeigten Strömungen verfolgt der Verfasser bis in die „American Worship Wars“ in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weiter, als sich letztlich zwei gesetzliche Kirchenmusikkonzepte gegenübergestanden hätten und sich bis heute gegenüberstünden: Ein sehr enges Verständnis traditioneller Kirchenmusik auf der einen Seite, nach dem bestimmte historische Regeln und Vorgaben auf jeden Fall normativ seien und nach dem vor allem historische Kirchenmusik gute Kirchenmusik sei, und eine Musikkonzeption auf der anderen Seite, die sich ganz nach dem Gesetz des Marktes ausrichtete (vgl. 200ff). Das lutherische Musikverständnis, nach dem das Evangelium in jeder Zeit seine eigene musikalische Sprache finden müsse, sei so in beiden Fällen in den Hintergrund gedrängt worden, indem bei den einen das Historische und bei den anderen der gegenwärtige Trend zum Maß aller Dinge erklärt worden sei.

Dieser referierte historische Überblick, der etwa zwei Drittel des Buches ausmacht, ist hilfreich und bringt so manches Erhellende zum Vorschein. Besonders die Querverbindungen, die durch die Epochen immer wieder aufscheinen, sind deutlich herausgearbeitet. Manches bleibt etwas kurz, an anderen Stellen überrascht die Auswahl. Der Versuch etwa, Bachs christologisch geprägter Ästhetik auf 6 (!) Buchseiten gerecht zu werden, muss scheitern. Und dass Johannes Kepler als lutherischem Kirchenmusiker (!) ein ganzer Unterabschnitt gewidmet wird, während Johann Crüger im ganzen Buch bis auf die Benennung in einer Aufzählung gänzlich unerwähnt bleibt, verwundert.

Die größte Schwäche des Buches stellt aber sein zweiter Hauptteil dar mit dem Versuch, eine christologische Ästhetik für die Kirchenmusik zu entwerfen. Dieser gut 50 Seiten lange Teil wird vom Autor mit systematisch-theologischen Zugangsweisen schlichtweg überfrachtet. Alles muss hier seinen Platz haben und in Sachen Ästhetik vereinnahmt werden: Das dreifache Amt Christi, die Zwei-Naturen-Lehre samt Idiomkommunikation, die Sakramentenlehre. Hier fällt es schwer, dem Autor auf allen seinen Wegen zu folgen. Und schließlich droht hier die Gefahr der theologi-

schen Unschärfe. So scheint es mir etwa problematisch zu sein, um der Übertragbarkeit auf die Ästhetik willen im Zusammenhang der Rede von der Inkarnation den Begriff „human form“ (217) einzuführen, auch wenn der Autor im Folgenden bemüht ist, gerade die Aufwertung dieser „Form“ durch die Anteilhabe am Göttlichen herauszustellen. Hier wäre mindestens eine deutliche Klärung des „Form“-Begriffes vonnöten gewesen.

Auch an anderer Stelle bleiben Fragen offen, etwa wenn der Vf. schreibt: „The person is 'new' by union with Christ through faith. Christologically considered, this union means that all the music such a person composes will be new. All music this person hears will be heard new. All music this person performs will be new. It is new because this person has become a new creation by union with Christ, apart from a newness measured in terms of time.“ (244). Diese Aussage ist entweder so allgemein, dass sie letztlich nichts mehr im Rahmen theologischer Ästhetik aussagt (jeder von einem Christen komponierte Schlager hätte dann dieselbe theologisch-ästhetische Dignität wie ein Bach-Choral, vgl. dazu auch 272) oder aber das Kriterium für eine genuin lutherisch geprägte Musik wäre mit einem Mal personal gefasst. Aber wie lässt sich dann geistliche Musik als solche bestimmen? Macht der persönliche Glaube des Komponisten, des Musikers oder des Hörers – selbst wenn auch immer auf das Wort Gottes bezogen – dann am Ende die theologische Qualität der Musik aus?

Es verwundert von daher nicht, dass der Vf. den Leser am Ende mit etlichen von ihm selbst aufgeworfenen Fragen allein lässt. Wie etwa eine lutherische Positionierung in den „Worship Wars“, die bspw. in der Frage nach dem Verhältnis von traditionellem und neuem Liedgut bis heute andauern, aussehen könnte, erschließt sich beispielsweise nicht. Nein, eine lutherische Ästhetik, die ihren Namen verdienen würde, hat der Autor nicht vorgelegt – wohl aber ein Buch, das seinem Leser – trotz einiger erheblicher Schwächen – manchen erhellenden Einblick in die Geschichte und das Verständnis lutherischer Kirchenmusik gibt.

Christoph Barnbrock