

‘Laat de cantus firmus duidelijk

Bonhoeffers theologie van de muziek

Om het vijftienvijftigste sterfjaar van Dietrich Bonhoeffer te markeren verschenen in *Muziek & Liturgie* reeds een drietal artikelen: in het aprilnummer een verhaal over Bonhoeffer, liturgie en het kerklied, in het juninummer een artikel over de receptie van Bonhoeffer in liturgie en kerkelijke kunst van vandaag, en in het oktobernummer een bespreking van een tweetal cantates die teksten en leven van Bonhoeffer tot onderwerp hebben. In dit vierde en laatste artikel gaat het over Bonhoeffers ‘theologie van de muziek’.

Als we het hebben over ‘theologie van de muziek’ komt allereerst het belangrijke werk van Oskar Söhngen (1900-1983) in beeld. Deze Duitse theoloog dacht in de jaren dertig van de vorige eeuw reeds theologisch na over de betekenis van kerkmuziek en de vernieuwing daarvan. Gedurende de oorlogsjaren was hij op hoog niveau actief in de kerk van Berlijn – hij was het nationaalsocialisme zeker niet ongenegen – en docent liturgiek aan de *Hochschule für Musik*. Daar studeerde in 1942 o.a. Willem Mudde enkele maanden bij hem. Onder de indruk van de idealen van de kerkmuziekbeweging zou Mudde Söhngen later regelmatig uitnodigen voor publicaties en lezingen in Nederland, waardoor Söhngens gedachtegoed ook hier te lande heeft postgevat. In 1967 verscheen Söhngens indrukwekkende *Theologie der Musik*. In dit omvangrijke werk, een typische vrucht van het Lutherse theologisch denken, wordt gereflecteerd op de betekenis van de muziek, niet alleen in de liturgie, maar ook als zelfstandige verschijningsvorm. Vragen die worden gesteld zijn: ‘Hoe verhoudt zich de muziek tot God?’, ‘Hoe spreekt muziek over God?’ en ‘Op welke wijze is muziek een voertuig voor de verkondiging?’ Het spreekt vanzelf dat, naast Bijbelse theologie, de gedachten van Luther in dit discours richtingbepalend zijn. Maar Söhngen brengt diens erfenis ook een stap verder. Een echt vervolg op het standaardwerk van Söhngen is nooit verschenen, hij geldt – zeker in het Duitse taalgebied – dus nog altijd als richtinggevend op het gebied van de theologie van de muziek.

Of Bonhoeffer en Söhngen elkaar in Berlijn hebben ontmoet, is niet bekend. Toch hebben verschillende auteurs in het werk van Bonhoeffer – afgezien van de verschillende politieke consequenties – een gelijkenis gezien met dat van Söhngen, en in de zijlijn van Bonhoeffers theologische oeuvre een theologie van de muziek *avant la lettre* ontwaard. Vooral in de brieven die hij vanuit de gevangenis schreef komt herhaaldelijk de betekenis van muziek, kerkmuziek maar ook zuiver instrumentale muziek ter sprake. Bonhoeffer duidt die dan vaak theologisch en ontwikkelt een enkele

keer vanuit het muzikale begrippenapparaat theologische concepten. Zo wordt muziek, dat integraal deel uitmaakte van Bonhoeffers leven, ook een vanzelfsprekend onderdeel van zijn theologisch denken en spreken.

De Duitse theoloog Andreas Pangritz (b. 1954), die veel publiceerde over de theologie van Bonhoeffer, schreef in 1994 het boek *Polyphonie des Lebens*, dat in 2014 in een Engelse vertaling verscheen als *The Polyphony of Life*.¹ Daarin brengt hij aan de hand van thema’s het muzikaal-theologische gedachtegoed van Bonhoeffer in beeld, beginnend bij diens muzikale biografie. De Nederlandse predikant en auteur Kick Bras, bekend om zijn werk omtrent spiritualiteit, schreef in 2018 het boek *Voor het leven. De spiritualiteit van Dietrich Bonhoeffer*, waarin hij, voortbordurend op het werk van Pangritz, eveneens een hoofdstuk wijdt aan Bonhoeffers theologie van de muziek. Beide auteurs zijn onze gids in dit artikel, dat eveneens aan de hand van een aantal thema’s Bonhoeffers theologie van de muziek verkent. De theologie van het kerklied slaan we daarbij grotendeels over, omdat dat in het eerste artikel van de Bonhoefferserie al uitvoerig aan de orde is geweest.

Biografie

Om Bonhoeffers spreken over muziek te begrijpen, is het allereerst van belang om de ‘muzikale biografie’ van zijn leven te schetsen. Dat begint in het aristocratische gezin waarin hij opgroeit en dat nog geheel de sfeer van de negentiende-eeuwse bourgeoisie ademt, waartegen hij zich later zo stevig afzet. Muziek speelt in het gezin een grote en vanzelfsprekende rol. Zijn moeder en zus zingen, zijn grootmoeder was nog pianoleerlinge geweest van Clara Schumann. Bonhoeffer speelt zelf zeer verdienstelijk piano en denkt er zelfs even aan naar het conservatorium te gaan. Zijn broer Klaus speelt cello, zijn latere zwager Rüdiger Schleicher viool. Zo wordt er veel gezongen en gemusiceerd in huis. Vooral met het romantische liedrepertoire van Schubert, Schumann, Brahms en Wolff is Bonhoeffer al vroeg vertrouwd, later speelt hij met

uitkomen'

zijn broer en zwager menig pianotrio. Het maakt Bonhoeffer tot een vaardig en vrijmoedig begeleider op het klavier.

Als hij als theoloog onder de invloed raakt van de dialectische theologie van Karl Barth, begint hij –gelijk op met de interesse voor het vroeg-reformatorische kerklied– een argwaan te ontwikkelen jegens de negentiende-eeuwse muziek. Zo preekt hij al tijdens zijn vicariaat in Barcelona, als 22-jarige, over de kwartetten en symfonieën van Beethoven:

Er is in de ziel van mensen iets dat hen rusteloos maakt, iets dat hen op het oneindige, het eeuwige wijst... deze notie van iets eeuwig, iets oneindigs, maakt de ziel bang voor diens eigen vergankelijkheid... Uit die rusteloosheid van de ziel komen de kolossale werken van de filosofie en kunst voort...²

De rusteloosheid van de ziel is wat hij 'religie' noemt, maar christendom is 'openbaring'. En daarvoor moet je, aldus Bonhoeffer, veel eerder bij de muziek van Bach zijn. In zijn proefschrift *Sanctorum Communio* schrijft hij over de toekomst van de kerkmuziek:

Hoe het eruit zal zien is nu nog onduidelijk. Maar het zullen zeker niet Thorwaldsen of Mendelssohn zijn die het belang van de kerkelijke gemeenschap verkondigen, maar eerder Dürer, Rembrandt en Bach.

Bonhoeffer keert zich dus af van de romantische traditie, vooral waar het de bruikbaarheid van deze muziek voor de liturgie betreft. Hij associeert het teveel met het vermaak van de ingeslapen bourgeoisie van de negentiende eeuw en niet met de lof Gods die de kerkmuziek in zijn ogen moet verkondigen. Later zal ongetwijfeld ook de wijze waarop Nazi-Duitsland de romantische traditie van Beethoven, Wagner en Bruckner omarmde aan Bonhoeffers afkeer ervan hebben bijgedragen.

Op het seminarie van Finkenwalde raakt hij via zijn vriend Eberhard Bethge bekend met de muziek van Schütz. Het is voor hem een openbaring, meer nog dan de muziek van Bach. Met Bethge speelt en zingt hij de *Kleine Geistliche Konzerte* waarvan hij er later in de gevangenis nog enkele speciaal zal noemen. Hij waardeert de pure verkondigende kracht van deze muziek die hij ook terugziet bij componis-

ten van de kerkmuziekvernieuwingsbeweging. Hier gaat het voor hem niet langer om muziek als 'schoonheid', maar muziek als 'waarheid'. Schoonheid op zich is voor Bonhoeffer verdacht. Hij wijst op de dienstknecht des Heren uit Jesaja 53, die 'geen enkele vorm van schoonheid had'. Of, zoals Arnold Schönberg in ongeveer dezelfde tijd zei:

...Muziek moet niet verfraaien, muziek moet wáár zijn.

Ondanks zijn theologische standpunt over muziek, verliest hij als muzikant de vreugde in het spelen van klassieke en romantische muziek niet. Hij blijft, ook met Bethge, de romantische muziek met liefde spelen en zingen, en benoemt de muziek van zijn jeugd als een 'schatkist' waarmee het leven tegemoet kan treden. Datzelfde geldt ook, zoals we zagen in het eerste artikel, voor zijn houding jegens het kerklied: de waarde van de piëtistische geloofsliederen die hij van zijn moeder leerde, bewijst zich in Bonhoeffers gevangenisjaren, ten faveure van een 'fijnzinnig gekozen renaissancelied zonder geloof'.

Recapitulatio

In zijn gevangenisjaren, waarin de brieven zijn geschreven die in het Nederlands zijn verzameld en vertaald onder de titel *Verzet en overgave*, bezint hij zich op ontvangen muzikale schatten en brengt die in verband met zijn nieuw te ontwerpen theologie, waarbij alles draait om de vraag: 'Wat betekent Christus voor ons vandaag'. Muzikale voorbeelden ondersteunen een aantal van zijn dan ontstane theologische inzichten en concepten, waarvan ik er hieronder, aan de hand van het boek van Pangritz, een aantal bespreek.

Op de vierde zondag van advent in 1943 schrijft Bonhoeffer aan zijn vriend Bethge over het kerstlied 'Fröhlich soll mein Herze springen' van Paul Gerhardt. In de vijfde strofe laat Gerhardt het kerstkind vanuit de kribbe 'mit süßen Lippen' zeggen:

*Lasset fahrn, o liebe Brüder,
was euch quält, was euch fehlt;
ich bring alles wieder.*

(Lieve broeders, vergeet je pijn en je verlangen.
Ik breng alles terug.)³

Achtergrond

Die paar eenvoudige regels met als einde ‘Ik breng alles terug’ refereren voor Bonhoeffer aan het theologische concept van de *recapitalatio*. Dat begrip stamt van de kerkvader Irenaeus van Lyon (c. 140 – c. 202) en het betekent het letterlijk ‘terug onder een hoofd brengen’. Paulus noemt het in zijn brief aan de Efeziërs waar hij schrijft over het heilig voorneemen van God ‘om alles in de hemel en op aarde onder één hoofd bijeen te brengen: Christus’.⁴ Bonhoeffer:

Wat betekent: ‘Ik breng alles terug’? Niets gaat verloren, alles wordt in Christus opgenomen en bewaard, hoewel in een andere gestalte, doorzichtig, helder, bevrijd van zelf-zuchtig begeren. Christus brengt dit alles terug en wel in de staat die God oorspronkelijk bedoelde, zonder de misvorming door onze zonde.’⁵

Behalve in dit kerstlied van Gerhardt, ziet Bonhoeffer die *recapitulatio* ook uitgebeeld in één van Schütz’ *Kleine Geistliche Konzerte*, de toonzetting van het augustijnse lied: ‘O bone Jesu’.



Bonhoeffer ziet in de toonzetting van de O een ‘extatische en toch zuivere vroomheid’. Het is volgens hem de recapitulatie van alle aardse verlangens:

Ik geloof dat deze gedachte ook erg belangrijk is, als wij moeten praten met mensen die ons vragen, hoe de verhouding is tot de overledenen. ‘Ik breng alles terug’ – we kunnen en mogen het niet zelf terughalen, we moeten het ons door Christus laten schenken.

De O van het verlangen naar Christus wijst op een bij Bonhoeffer ontstane ‘Christusmystiek’: naast het gemeenschappelijke ‘Wij’ is er ook een hoogst individueel ‘Ik-en-Christus’. Waarschijnlijk om die innige relatie tussen de mens Bonhoeffer en Christus te onderstrepen, schrijft Bonhoeffer er in dezelfde brief nog bij dat hij juist dit kleine *Konzert* graag op zijn uitvaart zou hebben gezongen, evenals ‘Eins bitte ich vom Herrn’ (Psalm 27, 4 – over het verlangen levenslang de liefde van de Heer te aanschouwen in zijn tempel) en ‘Eile mich, Gott, zu erretten’ (Psalm 70 – over de mens in het aangezicht van zijn vijanden). Bonhoeffer memoreert in meerdere brieven de wijze waarop Schütz deze teksten heeft

getoonzet en hoe hij deze toonzettingen ooit met Bethge samen heeft gezongen.

Fragmentarisch leven

In Christus worden onze herinneringen en verlangens niet alleen ‘verzameld’ en ‘teruggebracht’, het aardse leven wordt ook in Hem voltooid, hoe onaf het soms ook is. Bonhoeffers is er met zijn eigen leven het beste voorbeeld van. Dat een te vroeg geëindigd of niet tot volle bloei gekomen, ‘fragmentarisch’, leven geënzins waardeloos is, betoogt Bonhoeffer aan de hand van Bachs *Kunst der Fuge*. Zoals bekend is de laatste fuga van dat werk nooit voltooid, het houdt enkele maten na de expositie zomaar op, naar men zegt omdat de componist daar zou zijn overleden. Als slot is aan het werk het opvallend eenvoudig getoonzette orgelkoraal ‘Vor Deinen Thron tret ich hiermit’ toegevoegd. Bonhoeffer – die nog leefde vóór de periode van het historische Bachonderzoek – duidt dit gegeven theologisch. De afgebroken staat van de muziek, het fragment, laat niet alleen zien wat er *niet* is, maar ook wat er *wel* is: de lijnen van de fuga die zich al hebben uitgetekend in Bachs hoofd. Zo is het ook met Gods werk in de wereld: het is nog niet zichtbaar af, maar al wel uitgetekend. De polyfone lijnen van het stuk zullen eenmaal in een ‘goddelijke harmonie’ opgaan: ‘Vor Deinen Thron tret ich hiermit’. Bonhoeffer schrijft:

Als ons leven maar in de verte lijkt op zo’n fragment, als daarin ten minste één kort ogenblik de verscheidenheid, de groeiende veelheid van thema’s samensmelt tot harmonie, als maar van begin tot einde het grote contrapunt wordt vastgehouden zodat aan het slot hoogstens nog het koraal: ‘Vor Deinen Thron tret ich hiermit’ kan worden ingezet, dan willen wij niet klagen over ons fragmentarisch leven maar er blij om zijn’.⁶

Horen met het innerlijk oor

Niet alleen de waarde van het fragment, ook de mogelijkheid van de opengelaten ruimte krijgt Bonhoeffers aandacht. Dat gaat gepaard met een hernieuwde belangstelling voor de muziek en de cultuur van de negentiende eeuw. Op 4 februari 1944, zijn verjaardag, schrijft hij aan Bethge hoe ze acht jaar eerder op het seminarie op deze dag naar het Violconcert in D van Beethoven luisterden en Bonhoeffer over Harnack begon te vertellen, een van zijn docenten destijds in Berlijn. Harnack is de auteur van het boek *Geschichte der Akademie*, waarin hij uiteenzet hoe de ontwikkeling van de mens in de negentiende eeuw verandert van een ‘intensief’ opgeleide *homo universalis* naar een extensief opgeleide ‘specialist’. In dat kader spreekt hij overigens ook over het fragmenta-

risch leven: het lukt ons om nog maar voor een klein deel de werkelijkheid en de volheid van het leven te overzien. In een brief aan zijn ouders van 2 maart 1944 schrijft hij hoe het gewoon geworden is voor vele disciplines, waaronder ook de muziek, om terug te grijpen naar middeleeuwen en renaissance, maar daarbij de verworvenheden van de negentiende eeuw negeren:

De muziek zoekt inspiratie bij de zestiende en zeventiende eeuw, de theologie bij de reformatietijd, de wijsbegeerte bij Thomas van Aquino en Aristoteles, de tegenwoordige levensbeschouwing bij het oude Germaanse verleden. Maar wie vermoedt maar in de verte wat er in de vorige eeuw, dus door onze grootvaders, gepresteerd werd? Hoeveel van wat zij wisten is voor ons al verloren? Ik geloof, dat de mensen nog eens stomverbaasd zullen staan over de vruchtbaarheid van deze tijd, die nu zo vaak miskend en nauwelijks gekend wordt.⁷

Aan het eind van die maand, Pasen nadert, schrijft hij aan Bethge hoe zijn waardering voor Beethoven weer is toegenomen. Die waardering is van existentiële aard en betreft vooral de late werken, die Beethoven alleen nog kon horen 'met een innerlijk oor':

Een jaar lang heb ik geen lied meer horen zingen. Maar, heel vreemd, muziek die je innerlijk hoort kan, als je je concentreert en overgeeft, haast mooier zijn dan muziek die je werkelijk hoort. Ze is zuiverder, de sintels zijn eruit, ze krijgt in zekere zin een 'nieuw lichaam'.

Hij noteert dan, uit zijn herinnering, het thema van het tweede deel van Beethovens laatste pianosonate (op. 111) en brengt dat in verband met de paasliederen die hij alleen 'van binnen' kan horen en de betekenis van de opstanding als 'een nieuw lichaam'.



Pangritz wijst hier op een belangrijke overeenkomst met de filosoof Theodor W. Adorno, die in dezelfde maand van hetzelfde jaar in Californië wordt geïnterviewd door de schrijver Thomas Mann. Die interviews dienden als basis voor de roman *Doctor Faustus*. Ook bij hen komt de laatste pianosonate van Beethoven aan de orde. Mann laat zijn fictieve organist en componist Wendell Kretschmar zeggen:

Misschien was het wel de diepste wens van de muziek om nooit gehoord te worden – niet eens gezien en zelfs niet gevoeld, maar alleen –als dat mogelijk zou zijn– in een 'Jenseits', aan de andere kant van gevoel en sentiment, om zo te worden beschouwd als pure gedachte en geest.

Adorno zelf zou het zo vergeestelijkt niet hebben gezegd: hij vond juist dat de 'innerlijke muziek' een 'lichamelijkheid' moest krijgen, precies zoals Bonhoeffer het bij dit fragment ook schreef.⁸

In *Doctor Faustus* wordt het sonatedeel beschouwd als een allegorie. Het zou de doodstrijd uitbeelden, de strijd met alle conventies, het tasten naar de uiterste grenzen, en –in de laatste maten– de mogelijkheid van een nieuw begin. Net als bij de onvoltooide *Kunst der Fuge* rijst dus ook bij dit werk de vraag op naar wat er nog niet is: waarom heeft deze pianosonate bijvoorbeeld geen derde deel? Daarmee verwijst dit stuk van Beethoven naar een andere, 'perfectere mogelijkheid', net als Schütz' O die wijst naar de *recapitulatio* in Christus. Onder het Beethovencitaat schrijft Bonhoeffer:

Pasen? Wij hebben meer aandacht voor het sterven dan voor de dood. (...) Wie klaar komt met het sterven is nog niet klaar met de dood. Het sterven overwinnen ligt binnen de menselijke mogelijkheden, de dood overwinnen betekent opstanding. Niet de kunst om te sterven maar Christus' opstanding kan een nieuwe zuiverende wind doen waaien in de tegenwoordige wereld. (...) De verwar- ring der geesten grijpt breed om zich heen. Het is een on- bewust wachten op het verlossende, bevrijdende woord. De tijd dat het gehoord wordt is nog niet gekomen. Maar die tijd zal komen en misschien is dit paasfeest een der laatste grote kansen om ons voor te bereiden op de grote taak, die ons in de toekomst wacht.⁹

Polyfonie van het leven

Hierboven zagen we al hoe Bonhoeffer schreef over het opgaan van de polyfone lijnen van de *Kunst der Fuge* in de harmonie van het koraal 'Vor deinen Thron'. Dat beeld komt bij hem terug als hij een maand later, eind mei 1944, wordt bezocht door Bethge. Als die hem laat weten dat hij zijn leven alleen nog kan zien vanuit zijn liefde voor zijn vrouw en kind, probeert Bonhoeffer hem, voorzichtig zoekend, een nieuw concept te bieden waarin hij het geheel van het leven zou kunnen verstaan 'in het licht van God en zijn eeuwigheid'. Hij noemt het de 'polyfonie van het leven'. Onze aardse liefde, onze relaties tot elkaar, hoe grillig ze ook verlopen, zijn betrokken op Gods liefde zoals

de verschillende stemmen in een polyfoon werk op de cantus firmus:

*Als de cantus firmus duidelijk en helder klinkt, kan het contrapunt zich rustig zo breed mogelijk ontvouwen. (...) Ik zou je willen vragen: laat de cantus firmus duidelijk uitkomen, dan pas kan de muziek voluit klinken en wordt het contrapunt steeds gedragen, het kan niet wegglijden, niet versmelten, het blijft een eigen zelfstandig geheel. In deze polyfonie wordt je leven pas een geheel en weet je ook dat er niets fataals kan gebeuren, zolang de cantus firmus blijft klinken.*¹⁰

Een dag later, als de pijn om het gemis hem overvalt, komt hij nog eens op de polyfonie van het leven terug. Ook die horen namelijk voor hem bij het geheel van het stemmospel: consonanten en dissonanten samen:

*Als ik vandaag pijnlijk voelde dat ik niet bij jullie kon zijn, dan moest ik eraan denken dat ook smart en vreugde tot de polyfonie van het leven horen en zelfstandig naast elkaar kunnen bestaan. (...) Ik wil niet dat je me beklagt of verdriet om me hebt, maar ik zou graag willen dat jij blij bent met wat je hebt! Dat is juist de polyfonie van het leven.*¹¹

Nog enkele dagen later, op 29 mei –het is dan Pinksteren–, constateert hij hoe veel mensen ‘eendimensionaal’ lijken te leven. Ze kennen vaak maar één emotie tegelijk: alleen angst, of alleen begeerte. Bonhoeffer pleit voor een meerdimensionale levenshouding, waarbij je jezelf oefent in het bij elkaar houden van meerdere gevoelens en gedachten tegelijk, en vat dat wederom in het beeld van de polyfonie:

Wij schreien met wie schreien en zijn tegelijkertijd blij met hen die blij zijn. Wij vrezen (...) voor ons leven en kunnen toch die dingen niet vergeten, die veel belangrijker voor ons zijn dan ons eigen leven. Als er bij voorbeeld alarm is en je laat je niet volkomen absorberen door zorg om eigen veilig-

heid maar probeert een sfeer van rust te scheppen, dan wordt de situatie volkomen anders; dan wordt het leven niet gereduceerd tot één enkele dimensie, het blijft meer dimensionaal-polyfoon. Wat een bevrijding dat je denken kunt en denkend het meerdimensionale van je leven kunt bewaren. (...) We moeten mensen bevrijden van het éénbaans denken; dit is een ‘voorbereiding’, een ‘voorwaarde’ voor geloof. Maar toch kan alleen het geloof zelf ons in staat stellen meerdimensionaal te leven en dit pinksterfeest te vieren ondanks alarm.

Christus centraal

Pangritz merkt op hoe Bonhoeffer in zijn concept van de ‘polyfonie van het leven’ het oude dogma van Chalcedon nieuw leven inblaast: de verschillende stemmen in de polyfonie zijn



...om de woorden van Chalcedon te gebruiken, ‘ongedeeld en toch gescheiden’, zoals in Christus de goddelijke en menselijke natuur. Misschien klinkt de polyfone muziek ons daarom zo vertrouwd en hechten we er daarom zoveel waarde aan, omdat ze de muzikale afspiegeling is van het christologisch gegeven en dus ook van ons christelijk leven.

In Christus communiceren God en mens met elkaar. Het aardse leven hangt aan

dat van Christus zoals het menselijke en goddelijke in Hem. Pangritz ziet dan ook een verband tussen Bonhoeffers cantus firmus en het verborgen Christusmysterie, waarover het spreken ons welhaast onmogelijk is geworden en dat we, als *Arkandisziplin*¹², in het verborgene aan elkaar moeten doorgeven, alle mogelijkheden voor Gods eigen spreken en handelen in de wereld openlatend als de ruimte tussen Bachs fuga en het koraal ‘Vor deinen Thron’.

Speelruimte van de vrijheid

Pangritz en ook Bras wijzen erop dat in de visie van Bonhoeffer het schrijven van polyfonie, zoals Bach dat deed in de *Kunst der Fuge*, een daad van vrijheid is. Muziek, ‘als voorsmaak voor het hemelse’ valt voor Bonhoeffer onder

de speelruimte van de vrijheid, die een mens nodig heeft om te ontkomen aan een al te ethische levenshouding. Die speelruimte, waaronder ook vriendschap valt en alle andere vormen cultuur, zou door de kerk gevrijwaard moeten worden:

Wie kan in onze tijd bijvoorbeeld nog ongeremd genieten van muziek of vriendschap, nog ongeremd spelen en blij zijn? De 'ethische' mens zeker niet, alleen de christen.¹³

Dit verstaan van het belang van muziek en vriendschap, dat hij in zijn aanzetten tot de *Ethiek* nader uitwerkt, is ongetwijfeld terug te voeren op de ervaringen die hij heeft opgedaan in zijn jeugd.

Receptie

Oskar Söhngen zal later zeggen dat het zo kunnen 'leggen van de geheime relatie tussen Gods Woord en muziek', zoals Bonhoeffer dat in de gevangenisjaren deed, 'de kern van de Lutherse theologie laat zien'. Luthers visie dat alle muziek als scheppingsgave aan God is gerelateerd, wordt niet alleen duidelijk in Bonhoeffers leven maar wordt ook, al redenerend, door hem verder gedragen. Hij maakt wel een onderscheid en relateert muziek niet zomaar aan God. Gods schepping is polemisch van aard. De 'twee rijken', dat van de wereld en dat van Christus, vormen een contradic-

toire eenheid. Muziek komt niet voort uit de schepping in het algemeen, maar uit de heerschappij van Christus. Maar in het beeld van de polyfonie vindt die polemieek een natuurlijke plek. Juist in het bij elkaar houden van de schijnbare tegenstellingen wordt de heerschappij van Christus meer en meer duidelijk. De verschillende stemmen, bestaan –met Pangritz gezegd– naast elkaar

tezamen met het thema van Gods liefde en de verheerlijking van Christus. Het is precies in hun onafhankelijkheid dat zij zich verhouden tot de verborgen (Arkane) cantus firmus.

Nederland

De aanzetten die Bonhoeffer geeft voor een theologie van de muziek passen in het gedachtegoed dat Söhngen en de andere vertegenwoordigers van de Duitse kerkmuziek na de oorlog breed hebben uitgedragen en dat ook in Nederland gehoor heeft gevonden. We noemden al de naam van Willem Mudde, maar ook uit het boekje *Kerk en Muziek* (1960) van Frits Merthens blijkt eenzelfde verlangen naar theologisch duiding van muziek. Hopelijk draagt, te midden van al Bonhoeffers werk, ook dit theologisch spreken over muziek, kerklied en liturgie nog lange tijd bij aan het inhoudelijke gesprek rondom het wezen van de liturgie in een wereld die voluit de seculiere 'éénbaans'-wereld lijkt te zijn geworden die Bonhoeffer voorzag. Dat de cantus firmus voluit mag blijven klinken! •

¹A. Pangritz (auteur), J.W. de Gruchy (vert.) John Morris (red.), *The Polyphony of Life. Bonhoeffer's Theology of Music* (vertaling van *Polyphonie des Lebens*, 1994), Eugene (Oregon), 2019

²Citaten overgenomen uit: Pangritz et al., h.1

³*Evangelisches Gesangbuch* Lied 36 (in Gerhardts originele versie was het de zevende strofe)

⁴Efeziërs 1, 10

⁵Dietrich Bonhoeffer, *Verzet en overgave* (vert. J.G.A. Tielens en A. Tielens-Malta), Baarn, 1972 (1995), p. 146-147

⁶Bonhoeffer, op.cit., p. 187-188

⁷Bonhoeffer, op.cit., p. 194

⁸Pangritz et al., op.cit., h. 6

⁹Bonhoeffer, op.cit., p. 205

¹⁰Bonhoeffer, op.cit., p. 254 (brief van 20-5-1944)

¹¹Bonhoeffer, op.cit., p. 255

¹²*Disciplina arcani* is het oorspronkelijk vierde- en vijfde-eeuwse fenomeen waarbij aan gelovigen de werkelijke geheimen van het geloof wordt onthouden.

¹³Bonhoeffer, op.cit., p. 166

Meer lezen?

Kick Bras, *Voor het leven. De spiritualiteit van Dietrich Bonhoeffer* (Utrecht 2018)

Andreas Pangritz, *Polyphonie des Lebens. Zu Dietrich Bonhoeffer's 'Theologie der Musik'* (Stuttgart 1994)

Oskar Söhngen, *Theologie der Musik* (Kassel 1967)

Dietrich Bonhoeffer, *Verzet en overgave* (oorspr. *Widerstand und Ergebung*, 1951). Laatste, vertaalde editie: Utrecht 2017