

Vom schöpferischen Umgang mit Text und Melodie

Es war der richtige „κατρός“, der richtige „Zeitpunkt“ – so könnte man sagen, als der junge Heinrich Rohr seinen *musikalisch*, richtiger *kirchenmusikalisch* geprägten *Berufs-(Berufungs-)weg* antrat.

Da war zum einen die Zeit der Jugendmusikbewegung, zum andern die der liturgischen Bewegung. Beiden Bewegungen ging es um einen Neubeginn auf der Grundlage der alttraduierten Werte unserer Vergangenheit. Bezogen auf Heinrich Rohr, dessen Stärke im schöpferischen Umgang mit dem einstimmigen Gesang lag, bedeutete das:

- weg vom überkommenen Liedgut des 19. Jhs., hin zum alten Volkslied,
- weg vom Kinderlied, das Erwachsene konzipiert hatten, hin zum ursprünglichen Kinderlied, das aus der Pentatonik und den kirchentonalen Wendungen erwachsen war.
- Im liturgischen Bereich: weg vom Kirchenlied der Aufklärung und des 19. Jhs., hin zu den frei schwingenden und noch ganz unverbrauchten Melodien des Gregorianischen Chorals.

Rohr formuliert es so¹: „Die Gregorianik steht als musikalische Form nicht in einer Isolierung [. . .] des Übernatürlichen im Gegensatz zum Natürlichen, sondern baut selbst auf natürlichen Gegebenheiten und Gesetzen auf. [. . .] Die Töne ordnen sich, wie sie sich in und für die Welt nicht besser ordnen können, kraft ihrer in der Materie bedingten Gesetze, und in dieser Ordnung, in ihrer irdischen Vollendung werden sie Träger, Symbol einer überirdischen Ordnung.“

Hier liegt gleichsam die Basis für das gesamte schöpferische Tun des Komponisten Heinrich Rohr: „Gregorianik gestaltet mit dem Ton, genauer gesagt dem vokalen Ton, und zwar in reiner Linearität, streng monophon. Diese beiden augenfälligsten Kennzeichen, die Vokalität und die Monophonie, haften [bereits] den uralten Äußerungen des Menschen [..] an. Mit seinem ersten Schrei bekundet der Mensch sein Dasein. Mit seinem Ruf setzt er die erste sinnvolle Beziehung der Töne zueinander“ (ebd.).

Als Beispiele nennt Rohr einfache und erweiterte Rufformen, wie etwa:

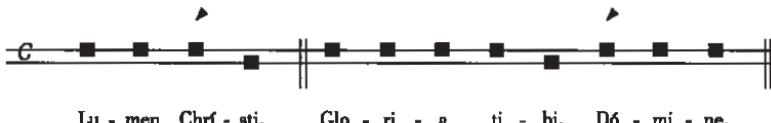


Rohr bringt Beispiele für die Rufterz, für Leiermelodik, Rufterz+Wechselton u.ä. sowohl aus dem weltlichen² wie auch aus dem liturgischen Bereich:

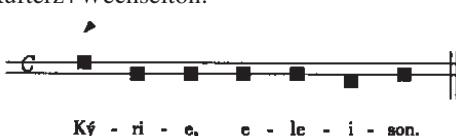
¹ In: G. Duffrer (Hrsg.), *Ein Leben für die singende Gemeinde. Heinrich Rohr zum 95. Geburtstag*. Mainzer Perspektiven 10, 60 ff. [im weiteren Text abgekürzt: FS H.R.]

² Hier wäre etwa zu nennen: H. Rohr, *Singespaß. Neue Lieder für heitere Stunden*. Freiburg 1972.

für die Ruferz:



für Ruferz+Wechselton:



„Das Kinderlied kann so wenig als eine rein sangliche Angelegenheit angesehen werden wie die Gregorianik. Es steht in engster Beziehung zum Leben. Sprechen, Singen und Spiel gehören zusammen und bedingen einander“³ – so wie Gregorianik und Liturgie.

Was Heinrich Rohr hier geschrieben hat, basiert auf den Gedanken und Zielen der Jugendmusikbewegung und der liturgischen Bewegung. Führende Vertreter der jungen Musik wären hier zu nennen – so etwa Walter Hensel⁴, Fritz Jöde, Georg Götsch, im kirchlichen Bereich vor allem Romano Guardini und Pfarrer Karl Neundörfer, die innerhalb des Quickborn großes Gewicht auf die Gesänge des Gregorianischen Chorals legten⁵

Aspekte zu seinem Kompositionsstil

Rohr kommt vom Choral: Dort verbinden sich Wort und Ton, wie er sagt, zu einer Einheit. „Aber auch der Ton behält seinen Eigenwert“⁶. Rohr findet in den melodischen Abläufen des Chorals „die klassischsten Schulbeispiele melodischer Setzkunst“: „Das der Stimme Gemäße, das Schreiten im Stufengang“ ist hier die Regel. Er sieht sich übrigens in dieser seiner Anschauung voll bestätigt durch den Komponisten Paul Hindemith und empfahl seinen Schülern und Freunden als Lektüre immer wieder dessen Melodielehre⁷.

Der Choral beginnt und endet – so Rohr – mit den „Elementen syllabischen, rezitierenden Singens“. Die darauf aufbauende „weite Melismatik“⁸, typisch für die Gregorianik überhaupt, vergleicht er mit einem Strom, in dem man schwimmt:

„Die Ufer sind fernergerückt, dafür winkt weite und freie Bewegung des Atems“⁹. So wird die Gregorianik mit ihrem Formenreichtum und der melodischen Vielfalt Ausgangspunkt und Gradmesser für das eigene Schaffen.

³ Vgl. FS H.R., 65.

⁴ Von gregorianischen Melodien, in: *Finkensteiner Liederbuch* von 1928, zit. nach: *Die Deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit, von den Anfängen bis 1933*. Mösele 1980, 337 ff.

⁵ Vgl. den Bericht über die Werk- und Bundestagung auf Burg Rothenfels vom Jahre 1927, in: *Die Jugendmusikbewegung*. A.a.O., 877.

⁶ FS H.R., S. 68.

⁷ P. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, Bd. 2. Mainz 1939, 13 ff.

⁸ Melisma: Folge von mehreren Tönen, die auf nur eine Textsilbe gesungen werden.

⁹ FS H.R., 68.

Fritz Schieri¹⁰ charakterisiert diesen Personalstil Rohrs, wie ich meine, sehr treffend:

- a Gottesdienstliche Musik muss muttersprachlich sein, damit sie die Gemeinde erreicht.
- b Ihr Kernbereich ist die Einstimmigkeit, die keiner Begleitung oder sonstigen Mehrstimmigkeit bedarf.
- c Erforderlich ist eine enge Sprachbezogenheit.
- d Die überkommenen Modi der Kirchentonarten bekommen neue Kraft.
- e Wünschenswert ist Formelhaftes, das jedoch flexibel anzuwenden ist.
- f Volkstümliches und Kindgemäßes, soweit es sich einfügen lässt, soll berücksichtigt werden.

zu c) d.h.: zu beachten sind die Gesetze der deutschen Sprache:

im Unterschied zu der quantifizierenden Metrik des Latein (Länge und Kürze der Silben) handelt es sich im Deutschen um Sinnakzente und um sinntragende Silben des Wortes

(der Chörleiter	cántor
des Chörleiters	cantóris

Eine lateinische Vertonung ist aufgrund ihres Lautbestandes, der Syntax und der Klanggestalt stärker melismatisch, rhythmisch freier und schwelender. Die deutsche Sprache ist mehr syllabisch, stärker rhythmisch profiliert.

In diesem Sinne äußerte sich schon Martin Luther, der bekanntlich mit der deutschen Sprache umzugehen wusste¹¹. In seinem Entwurf zur „Deutschen Messe“¹², spricht Luther davon¹³, dass die deutsche Sprache „fast monosyllatisch“ sei und die Finalnoten deshalb eine besondere Art haben müssten.

Resümee: Luther stellt fest, dass die Vorherrschaft der Melismatik und Gruppenmelodik der deutschen Sprache zuwider ist und die Syllabik bevorzugt wird. Rohr kommt unabhängig von Luther zu ganz ähnlichen Ergebnissen; so fordert er die Übereinstimmung von:

- Sprachgebärde: „Meine Zu-flucht bist du, o Hérr“ (aufsteigende Linie auf „Hérr“ hin):



Mei-ne Zu-flucht bist du, o Herr, mein An-teil im Lan-de der Le-ben-den.

- *Sprachgestus:* im Sinne der musikalischen Rhetorik;
- *Sinnbewegung:* schlüssige Folge der Einzelabschnitte innerhalb des Gesamtverlaufes.

zu e) also keine „deutsche Gregorianik“, d.h. keine deutsche Textierung vorgegebener gregorianischer Melodien (wie etwa Walther Liphardts Versuche einer deutschsprachigen Textierung von Antiphonen aus dem Stundengebet). Bei Rohr sind es aus dem Geist der Gregorianik erwachsene *Neuschöpfungen!*

¹⁰ Vgl. FS H.R., 76.

¹¹ Vgl. Problem einer *Eindeutschung der Gregorianik*, aus: *Der Altargesang, I. Die einstimmigen Weisen*. Hrsg. von K. Ameln, Chr. Mahrenholz u. W. Thomas, unter Mitarbeit von C. Gerhardt. Göttingen 1941, 7*.

¹² Weimarer Luther-Ausgabe Bd. 19, 70 f.

¹³ Zit. nach K. Ameln 7*.

Vgl. „*Scriptum est enim*“ aus dem *Liber usualis*¹⁴

Dominica IX post Pentecosten

Antiphona ad Magnificat

VIII

Scri-ptum est e - nim * qui - a do - mus me a
do-mus o - ra - ti-o-nis est cunctis gen-ti-bus: vos au-tem fe - ci-
at is il - lam spe-lun-cam la - tro - num: et e - rat quo ti-
di - - e do - cens in templo.

und Lippardts deutschsprachige Einrichtung: „*Geschrieben steht: Ein Bethaus ist mein Haus*“¹⁵ mit der Chorstrophe von Heinrich Rohr zur Kirchweih¹⁶:

Antiphon zum Magnificat

(9. Sonntag nach Pfingsten)

Ge - schrie - ben steht: + „Ein Bet - haus ist mein Haus für
al-le Völ - ker, ihr a - ber habt zur Räu - ber-höh - le es ge - macht.“
Und täg - lich lehr - te er im Tem - pel.

(Walther Lipphardt)

¹⁴ *Liber usualis*. Desclée 1953, 1019.

¹⁵ Aus: *Ein deutsches Proprium nach gregorianischen Choralweisen* eingerichtet von W. Lipphardt nach Übersetzung von R. Guardini. 9. Sonntag nach Pfingsten. Manuskriptdruck. Rosenheim o. J., 5: Antiphon zum Magnificat.

¹⁶ H. Rohr, *Deutsches Messantiphonale*. In Zusammenarbeit mit G. Duffrer, J. Klein, H. Niklaus (†) und M. L. Thurmair. Freiburg/Br. 1997, Nr. 802,1 – [im weiteren Text abgekürzt: DMA].

„So spricht der Herr: Mein Haus ist ein Haus des Gebetes“ (1. Teil).

GESANG ZUR KOMMUNION: Chorstrophe

II

So spricht der Herr: Mein Haus ist ein Haus des
Ge - be - tes. Wer bit - tet, emp-fängt, wer sucht,
der fin - det, und wer an - klopft, dem wird auf - ge - tan.

Insofern ist es irreführend, wenn von Bernhardt Schmidt¹⁷ Aengenvoort, Hermann Kronsteiner, Lipphardt, Kahlefeld und Rohr in einem Atemzug genannt werden. Zudem fehlt bei Schmidt eine eindeutige Definition von „deutscher Gregorianik“; der Autor spricht allzu vage nur von einer „größtmöglichen Choralnähe“.

Auch die Zuordnung mehrerer Texte zu demselben Melodiemodell bei Rohr hat nichts mit „deutscher Gregorianik“ zu tun. Stets sind es neu komponierte Melodien und keine der Gregorianik entlehnten Choralsegmente oder Melodiefloskeln.

Vor allem in der *Singenden Gemeinde*¹⁸ hat Heinrich Rohr bisweilen seinen Melodien mehrere Texte aus derselben Kirchenjahreszeit zugeordnet. Diese Praxis sollte zum einen die Geschlossenheit des betreffenden Festkreises unterstreichen, dann jedoch auch das Mitsingen ohne langes Proben erleichtern. Voraussetzung war allerdings, dass diese Texte nicht nur von der Silbenzahl und den Betonungen, sondern vor allem vom Sprachgesitus und der Sinnbewegung her übereinstimmen, ein, wie Frau Thurmair-Murmelter erzählt¹⁹, bisweilen mit viel „Knobeln“ verbundenes Unterfangen.

zu b) u. c) Bei Heinrich Rohr ist im Sinne einer engen Wort-Ton-Beziehung Einstimmigkeit zunächst einmal gebunden an ein syllabisch gehaltenes Gesamtkonzept; das wird besonders deutlich in der *Singenden Gemeinde*. Natürlich kommen vereinzelt – jeweils auf den Text bezogen – auch 2er- und 3er-Ligaturen²⁰ vor. Aber weitgehend herrscht das Prinzip > Silbe:Note²¹. Vergleicht man Gesänge aus dem *Messantiphonar*. I.–4. Adventsonntag zur *Singenden Gemeinde*²² mit den entsprechenden Stücken aus dem *Deutschen Messantiphonale*²³, so empfinde zumindest ich die zeitlich frühe-

¹⁷ In: H. Musch (Hrsg.), *Musik im Gottesdienst*, Bd. 1. Regensburg 1993, 440,

¹⁸ Hrsg. J. Klein, G. u. M. L. Thurmair, H. Rohr, unter Mitarbeit v. H. Niklaus, H. Rennings, J. Seuffert, O. Schilling u.a., *Singende Gemeinde. Gesänge zur Feier der hl. Eucharistie für das ganze Kirchenjahr*. 11 Hefte, a) Freiburg 1961 (mit Beuroner Psalmenübersetzung), b) Mainz 1961 (mit Psalmenübersetzung von R. Guardini).

¹⁹ FS H.R., 72.

²⁰ Verbindung von 2 bzw. 3 Noten zu einer Notengruppe; diese ist einer Textsilbe zugeordnet.

²¹ Auf 1 Silbe > 1 Note.

²² Bez. als SG-M

²³ Bez. als DMA.

ren Vertonungen häufig ausdrucksstärker: z.B. DMA 9,1 und SG-M, S. 9; ganz ähnlich: DMA 17,1 und SG-M, S. 15 oder DMA 25,1 und SG-M, S. 21.

I

Volk Got - tes, mach dich be - reit! Sie - he,
der Herr wird kom-men, die Völ - ker zu er - lös - sen.
Macht voll schallt sei - ne Stim-me. Hö - re auf ihn,
und dein Herz wird sich freu - - en.

I

Du Volk von Si - on! Sie - he, der Herr wird kom - men,
zu er - lös - sen die Völ - ker. Macht - voll er - hebt der
Herr sei - ne Stim - me, und eu - er Herz wird sich freu - en.

Wie Heinrich Rohr die enge Verbindung von Text und Musik umzusetzen versucht, lässt sich sehr gut demonstrieren an 3 Antiphonen aus dem damals im Entwurf vorliegenden Münsterschwarzacher *Antiphonale zum Stundengebet* (erschienen 1979). In einem Schreiben vom 31.7. 1978 an Pfarrer Heinrich Haug, dem damaligen Leiter des Liturgischen Institutes in Trier, macht er Korrekturvorschläge und begründet sie wie folgt:

zu I:

Antiphonale zum Stundengebet (I)



Wie Weih-rauch stei-ge mein Ge-bet vor dir auf, Herr, du mein Gott.

Korrekturvorschlag I (Rohr)



Wie Weih-rauch stei-ge mein Ge-bet vor dir auf, Herr, du mein Gott.

„Erster Eindruck: gut. Die Atmosphäre des II. Modus ist dargestellt und der deutsche Text lässt sich singen. Bei längerem Hineinhören aber merkt man, dass sich das Ganze in einzelne Impulse verliert und keine Aussage in einer Gesamtspannung ergibt. Die Akzente haben die gleiche Wertigkeit, d.h., der kleine Rhythmus verdeckt den großen: „Wie Weihrauch steige mein Gebét vor dir auf.““

Ganz „ungregorianisch“ ist die offene Sequenz:



Das zweite Glied der Sequenz wird angehängt und so entsteht eine äußerliche Geste. Wir erhalten dadurch zwar keine Addition von Silben, wie beim Äqualismus, sondern stattdessen eine Addition von Akzentzellen, aber keine geschlossene Aussage. Gleich zu Beginn staut die Melodie („wie Weihrauch“) zurück zur Finalis. Damit Sie sehen, wie ich es meine, setze ich eine unverbindliche Korrektur daneben [. .].“

zu II:

„Bei der zweiten Antiphon zeigt sich im Grunde dasselbe, wenn auch in etwas anderer Weise. Durch die gleichen Neumen [jeweils die Figur des Pes], die floskelhaft wirken, verliert sich die Melodie in Einzelimpulse; [. .]. Warum gleich am Anfang die große Gebärde der steigenden Quinte? Warum nicht einfacher? –

Etwa so“:

Antiphonale zum Stundengebet (II)

A musical score for two voices (I and II) on four-line staves. The music consists of short, eighth-note-like segments connected by vertical stems. The key signature is C major.

Mei-ne Zu-flucht bist du, o Herr, mein An-teil im Lan-de der Le-ben-den.

Korrekturvorschlag (Rohr)

A musical score for two voices (I and II) on four-line staves. The notation is identical to Part I but includes a label "Korrekturvorschlag (Rohr)" above the first staff.

Mei-ne Zu-flucht bist du, o Herr, mein An-teil im Lan-de der Le-ben-den.

zu III:

„Die Akzente sind wieder vollständig gleichwertig. „Hat“ muss doch wesentlich zurückgenommen werden. Im zweiten Teil ist durch die Triolensequenz [darum hat Gott ihn er-] (so etwas ist nebenbei ganz ungregorianisch), alles gleichwertig, durchweg Einzelepisoden. [...] Eine nur korrigierende Melodie wüsste ich hier nicht vorzuschlagen. Darum erlaube ich mir, eine andere Melodie vorzustellen: [...].“

**Antiphonale zum Stundengebet (III)
(Antiphonale, S. 740)**

A musical score for two voices (III and II) on four-line staves. The music features eighth-note patterns with some sixteenth-note figures. The key signature changes to F major for the third staff.

Je-sus, der Herr, hat sich selbst er-nie-drigt: da-rum hat Gott ihn er-höht in E-wig-keit.

kein Korrekturvorschlag Rohrs: > andere Melodie

A musical score for two voices (II) on four-line staves. This part represents an alternative melody for the second section of the hymn.

Je-sus, der Herr, hat sich selbst er-nie-drigt, da-rum hat ihn Gott er-höht in E-wig-keit.

Das Deutsche Messantiphonale von 1997

Im Deutschen Messantiphonale²⁴ findet Rohrs jahrzehntelanges Bemühen um eine im Gottesdienst aktive „Singende Gemeinde“ den Abschluss – wie immer wieder gesagt wird, seine „Krönung“. Die in diesem „Volksgesang-Buch“ angebotenen Vertonungen zur Eröffnung, im Wortgottesdienst und zum Kommunionsteil – und das für alle 3 Lesejahre – spiegeln noch einmal all die reichen Möglichkeiten einstimmigen Singens im Kontext der liturgischen Texte des Messbuches. Vielfältig ist das Angebot auch in formaler Hinsicht. Neben den für die Gemeinde bestimmten Kehrversen, Hymnen, Sequenzen, Litaneien, liedhaften Formen (z.B. den Improperien am Karfreitag) und Kanongesängen stehen Vorsängerteile und Chorstrophen.

Gelungen scheinen mir vor allem die Vorsängerteile zur Eröffnung und zur Kommunion. Sie sind im Unterschied etwa zur *Singenden Gemeinde* auskomponierte, eigenständige solistische Teile. Auch die Psalmengesänge gewinnen durch das von Rohr schon früher entwickelte 4-teilige Rezitationsmodell an Transparenz.

Leider fehlen Vorschläge zur musikalischen Gestaltung der Gabenbereitung. Zwar stehen in der *Feier der Gemeindemesse* keine verbindlichen Texte für die Gabenbereitung im Sinne der gregorianischen *Antiphona ad Offertorium*, dennoch ist auch in der deutschsprachigen Ausgabe des *Missale Romanum* die Rede von „geeigneten Gesängen [bzw. von Orgelspiel oder von Stille] zum Herbeibringen und Bereiten der Gaben“.

Für die Verse des Antwortgesanges wären Melodiemodelle nach Art einer Solopsalmodie bzw. „Tonmodelle“, wie sie im *Münchener Kantorale* vorgeschlagen werden, richtiger. Die Formeln der Gemeindepsalmodie gehören streng genommen nicht in das Umfeld des Antwortpsalmes, weil sonst die Textinterpretation eingeschränkt ist (der Spannungsverlauf zielt ja bei dieser Art von Psalmodie stets auf die Mittel- bzw. die Schlusskadenz!).

Kompositorisch hat der so oft geforderte „Mut zum Melisma“²⁵ bisweilen den melodischen Gesamtduktus eher „verschleiert“, die Melodie gleichsam auf Distanz zum Text gebracht (vgl. die Gegenüberstellung bei den Gesängen der Adventszeit in der *Singenden Gemeinde* und im *Messantiphonale* – vgl. auch andere allzu „melismenreiche“ Beispiele des Buches: z.B. DMA Nr. 54, 1: „Ein Kind ist uns geboren“; DMA Nr. 316, 1: „Gepriesen sei der heilige, dreieinige Gott“ od. DMA Nr. 90, 1: „Seht, es kommt der Herrscher, der Herr“).

Sehr gelungen dagegen empfinde ich – gerade im Sinne einer engen Wort-Ton-Beziehung

die Nrn: 112, 1 „Wer mich anruft“,

Wer mich an - ruft, den will ich er - hö - ren.
Ich bin bei ihm in der Not, be - frei - e ihn
und brin - ge ihn zu Eh - ren. Ich sät - ti - ge ihn
mit lan - gem Le - ben und lass ihn schau - en mein Heil.

²⁴ DMA

²⁵ Vgl. Fußn. 8.

den Vorsängervers von 153 „*So sehr hat Gott die Welt geliebt*“ u. 440, 1 „*Der Herr ist mein Licht und mein Heil*“.

So steht am Ende dieser musikalischen Rückschau das Bild von Heinrich Rohr als einem begnadeten „Lehr- und Gesangsmeister“, der sich ein Leben lang um die geeigneten und weiterführenden Möglichkeiten liturgischen Singens bemüht hat.

Stets ging es ihm um ein Aufbrechen „verkrusteter“ Gewohnheiten, um „neue“ musikalische Ideen für die gemeinsame gottesdienstliche Feier auf der Grundlage der überkommenen Gregorianischen Tradition.

Herbert Heine, Wiesbaden

BUCHBESPRECHUNGEN

Theologie und Spiritualität

Busch, Volker: In Gottes Gemeinschaft vollendet. Die Konzeption einer „Auferstehung im Tod“ in der Theologie Gisbert Greshakes. Mainz: Grünewald 2001. 572 S., € 32,80.

Einst war die Lehre von den Letzten Dingen ein Anhang der christlichen Glaubenslehre, dazu noch dinghaft-individualistisch konstruiert. Mit Hans Urs von Balthasar und Karl Rahner erhielt sie den Rang einer „Grunddimension christlichen Glaubens“. Derjenige, der diesen Rang noch ausgebaut und vertieft hat, ist Gisbert Greshake. Mit dem gleichen Begriff wie Gerhard Lohfink, aber mit entscheidend anderer Akzentuierung entwickelte er das Konzept einer „Auferstehung im Tod“, das über den Tod des Subjekts hinaus der Geschichtlichkeit der Welt gerecht zu werden versucht, insoweit die Auferstehung der Gesamtheit der Menschen und die Erneuerung der Welt noch aussteht. Es geht hier nicht um theologische Subtilitäten, sondern um die Universalität der Heilsbotschaft in der Auslegung auf die Dimensionen einer geschichtlichen Welt.

V. Busch untersucht nun das theologische Konzept der Eschatologie Greshakes, der als Vertreter einer erneuerten Eschatologie gilt, im Kontext seiner gesamten theologischen Arbeit. Dabei sollen auch die kritischen Einwände, die gegen seine Konzeption angebracht

wurden, genauer aufgearbeitet werden. Letztlich dient die Arbeit also einer deutlicheren Konturierung der erneuerten Eschatologie. Wie der Titel besagt, liegt der entscheidende Ansatzpunkt der Akzentuierung Buschs im Begriff der *communio*. Erst spät in einem großen Werk ausformuliert, ist doch die Trinitätstheologie der Treibsatz von Greshakes Theologie überhaupt. Man sollte sich bewusst sein, dass sie im Gespräch der Religionen die entscheidende Verankerung des Christlichen darstellt. Die *communio* der drei Personen gibt ein ontologisches Modell ab, das alle menschliche Vernunft übersteigend eine Denkstruktur eröffnet, in der die Wirklichkeit von Mensch und Welt völlig neue Konturen erhält. Die Trinitätstheologie bildet die Grundlage für alle anderen Themen der Glaubenslehre, wie Busch im Einzelnen (auch über Greshake hinaus) aufweist, aber auch für das Geschäft der Theologie selbst, die sich nicht stets neu erfindet, sondern in diachroner und synchroner Verständigung auch „die *Communio* im Glauben mit den Menschen, die vor uns gelebt haben“, artikuliert (501). Auf diesem Hintergrund endet die Frage des Lebens nach dem Tod nicht mit dem Tod und der Auferstehung des Individuums, sondern die Vollendung des Menschen geschieht erst als „*Communio Sanctorum in Communione Trinitatis*“ (508). Das bedeutet zum einen: Es geht um die Vollendung der Menschheit als ganzer und des