
Journal of Religious Culture

Journal für Religionskultur

Ed. by / Hrsg. von Edmund Weber
in Association with / in Zusammenarbeit mit Matthias Benad
Institute for Irenics / Institut für Wissenschaftliche Irenik
Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main

ISSN 1434-5935- © E.Weber – E-mail: irenik@em.uni-frankfurt.de

Nr. 93 (2007)

Musik als Religionskultur

Johann Christian Heinrich Rincks (1770-1846) Bedeutung für die
hessische Religionskultur und Schulgeschichte

Von

Karl Dienst

Bekanntlich ist zumindest in territorialer Hinsicht Kaiser Napoleon I. ein "Kirchenvater" nicht nur der Evangelischen Kirche in Hessen und Nassau. Seine Neuordnung der Landkarte Deutschlands hatte auch erhebliche Auswirkungen auf die Religionskultur - bis hin zur Kirchenmusik! Als das Kasseler Konsistorium sich von dem Hanauer Konsistorium je ein Exemplar der in seinem Bezirk gebräuchlichen Gesangbücher erbat, erhielt es von Hanau am 15.8.1837 die Antwort, "daß in der hiesigen Provinz [der 1736 an Hessen-Kassel gefallenen Grafschaft/Fürstentum Hanau-Münzenberg] 12 Gesangbücher bestehen, von deren jedem ein Exemplar zu verschaffen deswegen schwierig sei, weil in den Gemeinden selbst ein solches kaum zu entbehren ist". Als die 12 verschiedenen Bücher wurden genannt: Das Hanauer (Kasseler) evangelisch-reformierte; das Hanauer evangelisch-lutherische; das Frankfurter reformierte; das neue Büdinger; das alte Marburger; das alte Schlitzische; das Hildburghäuser; das Ramholzer; das Gelnhäuser; das Kasseler lutherische; das Neukirchener; das Langenschwarzer Gesangbuch. - In der 1816 an das Großherzogtum Hessen[-Darmstadt] gefallenen Provinz "Rheinessen" (Worms-Alzey-Mainz-Bingen), die ursprünglich aus ca. 40 "Landeskirchen" bestand, sah es ähnlich aus, ebenso

wie in der Landgrafschaft Hessen-Darmstadt durch die 1803, 1806 und 1816 erfolgten Eingliederungen bzw. Unterstellungen ("Mediatisierung") bisher selbständiger Gebiete in das Großherzogtum. Die Schaffung eines neuen einheitlichen Landesgesangbuchs und Choralbuchs wurde auch von hier aus dringlich. Beides ist mit dem Namen von Johann Christian Heinrich Rinck (1770-1846) verbunden, dem 1770 als Lehrerssohn im thüringenschen Elgersburg geborenen und 1846 in Darmstadt verstorbenen "Großherzoglich Hessischen Cantor, Hoforganist wie auch Kammer-Musici", dessen Erbe auch die 1996 in Darmstadt gegründete "Christian Heinrich Rinck-Gesellschaft" pflegt. 1805 von Gießen nach Darmstadt als Kantor und Organist zunächst der Stadtkirche und als Musiklehrer am Paedagog und an der Stadtschule berufen, war er als Geiger auch Mitglied der großherzoglichen Hofkapelle und seit 1813 Hoforganist an der Schloßkirche. Zu seiner Zeit galt Rinck als einer der hervorragendsten Orgellehrer Deutschlands. Die "Allgemeine Deutsche Biographie" rühmt ihn als "seltene Mischung von Künstler und Lehrer". Er komponierte - neben "weltlicher" Musik- zahlreiche Orgelwerke für die gottesdienstliche Praxis, er war als Orgelbauexperte und als "Examinator der Schulkandidaten der Provinz Starkenburg" für das Großherzogtum Hessen tätig und hatte an der Herausgabe des Hessischen Gesangbuchs von 1814 großen Anteil, für das er das Choralbuch und das seit 1842 für die Gemeinden des Großherzogtums verpflichtende Präludienbuch zusammenstellte. Im Klartext: Jede evangelische Gemeinde des Großherzogtums Hessen hörte an jedem Sonntag Rinck! Soweit Rincks Kurzbiographie!

In seiner "Selbstbiographie" von 1833 schreibt Rinck: "Persönliche Neigung, Geschmack, frühere Jugendbildung und früheres Bedürfnis leiteten meine Phantasie hauptsächlich auf die Bearbeitung von Kirchenmusik". Ein nicht unerheblicher Teil seines Schaffens galt hier den Lehrern, die landauf landab als Organisten im Gottesdienst tätig waren und auch die Gesangvereine leiteten. Gerade der Gottesdienst in einer würdigen und möglichst anspruchsvollen Gestalt war Rinck also ein Herzensbedürfnis.

War er mit dieser Hochschätzung des Gottesdienstes aber nicht schon zu seiner Zeit ein "Ausnahme-Protestant"? Um 1860 schreibt der aus Darmstadt stammende spätere Gießener Kirchenrat D. Georg Schlosser über den Darmstädter Kirchenbesuch: "Sonntags war die Hofloge in der Hofkirche nur schwach besetzt: Die Großherzogin Mathilde war katholisch, und der Großherzog Ludwig III., ein rechter Darmstädter Spießler, war unkirchlich". Der Darmstädter Hofgerichtsadvokat Buchner fiel bei seinem sonntäglichen Gottesdienstbesuch dadurch auf, daß er das Gesangbuch sichtbar in der Hand trug, was Schlosser schon als ein Bekenntnis wertete.

Inzwischen ist Rincks Ansehen - vor allem auch im kirchlichen Raum - aus den verschiedensten Gründen zumindest blasser geworden. Wurde in der ersten Auflage des Standardwerks "Die Religion in Geschichte und Gegenwart" 1912 noch

"eine ununterbrochene Fortentwicklung des kirchlichen Instrumentalstils" festgestellt, "in der wir Namen von bestem Klang wie z. B. Rinck begegnen", so heißt es in der zweiten Auflage von 1930: "Im 19. Jahrhundert finden sich viele Versuche, das ‚Choralvorspiel‘ auf der Höhe [Bachs] zu halten, denen [allerdings] die volle formale und inhaltliche Konzentration oft fehlt (u.a. bei Rinck ...)". Die 3. und 4. Auflage nach dem Zweiten Weltkrieg können wir uns schenken!

Diese Entwicklung hat wiederum zu bestimmten Reaktionen geführt hat. Wer Rinck als für die Gegenwart bedeutsam reklamieren möchte, betont eher, daß er nicht nur "Kirchenmusiker", sondern z. B. auch Komponist von Klavier- und Gesangs-Literatur war. Kurz: Das heutige Interesse ist eher allgemein auf den "ästhetischen" und kaum auf den "religionskulturellen" Rinck ausgerichtet. Dieses "moderne" Rinck-Bild beruht aber nicht nur auf "rein musikwissenschaftlichen" Erkenntnissen, sondern auch auf bestimmten gesamt-kulturellen sowie bildungs- und religionssoziologischen Einschätzungen, die auch auf ein Zurücktreten der öffentlichen Bedeutung religionskultureller Bezüge überhaupt und damit wichtiger institutioneller Grundlagen vor allem für Rincks Orgelmusik hinauslaufen. Es geht um das tatsächliche oder vermutete Auseinandertriften von Religion und Kultur, das hier zur Debatte steht.

Demgegenüber ist zu betonen: Heute übliche Theorien über Differenzierungs- und Segmentierungsprozesse zwischen Kultur und Religion dürfen nicht unkritisch in die Zeit Rincks zurückdatiert werden. Zu Rincks Lebenszeit hat z. B. der als "Klassiker der Kulturphilosophie" und als "Ahnherr des Kulturprotestantismus" geltende Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher (1768-1834) gerade den engen Zusammenhang von Wissenschaft, allgemeiner Kultur und Religionskultur betont. Der Kulturbegriff dient hier dazu, gegenüber sozialer Segmentierung, politischer Fraktionierung und kognitiver Pluralisierung noch einmal eine integrierende Gesamtdeutung menschlicher Wirklichkeit zu entfalten. Fast könnte man ein Wort von Johannes Rau variieren: "Kultur" soll nicht spalten, sondern versöhnen. Es ist kein Zufall, daß Rinck bei seinem 50-jährigen Dienstjubiläum 1840 auch durch die Verleihung des philosophischen Ehrendoktors durch die Landesuniversität Gießen geehrt wurde.

Gegenüber einseitigen Rinck-Bildern geht es der "Christian-Heinrich-Rinck-Gesellschaft" darum, Rinck im Ganzen seines Wesens und Wirkens als eine zeitüberdauernde Persönlichkeit nicht nur des Hessen-Darmstädter musikalischen Lebens einschließlich seiner Religionskultur deutlich zu machen. Diesem Ziel dienen auch historische Untersuchungen.

Ein für seine Persönlichkeitsbildung und für sein künstlerisches Schaffen wichtiges Ereignis war für Rinck seine Berufung als "Stadtorganist" nach Gießen um 1790. Darüber schreibt er in seiner 1833 erschienenen, kirchen-, sozial- und mu-

sikgeschichtlich hochinteressanten "Selbstbiographie": "Im Jahr 1790 wurde ich [in Gießen] als Stadtorganist mit einem jährlichen Gehalte von 50 fl. angestellt, wofür ich wöchentlich 6 Mal die Orgel spielen und 2 ½ Stunde Gesang=Unterricht in der ersten Knabenschule ertheilen mußte ... Da mein geringer Gehalt zu Gießen nicht hinreichte, die nöthigsten Bedürfnisse zu befriedigen, so musste das Fehlende durch Privatunterricht und Abschreiben für Rechtsgelehrte verdient werden. Doch mehr als diese ökonomischen Beschränkungen schmerzten mich manche anderen Hindernisse, die sich meinem rascheren Vorschreiten auf der Bahn der Kunst hemmend in den Weg stellten. Hierher gehörte, daß ich nie Gelegenheit hatte, die großartigen Werke unserer bedeutendsten Meister zu hören, ja nicht einmal zu sehen, und während meines 15jährigen Aufenthalts zu Gießen wurde mir nur ein Mal das Glück zu Theil, einer Partitur habhaft zu werden. Es war die von dem Mozart'schen Requiem ... Auch der Umstand, daß ich von dem Schicksale verurtheilt war, eine alte, sehr schlechte Orgel mit kurzer Octave ohne Pedal 15 Jahre lang zu spielen, mußte mich im praktischen Orgelspiele sehr zurück bringen. Indessen wurden doch des Nachts, aus reiner Liebe zur Kunst, die Clavier- und Orgelcompositionen von Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach, Mozart, Haydn, Clement, Kozeluch u. A. auf einem schlichten Clavicorde so gut als möglich studirt ... und dabei, so viel Zeit es mir gestattete, componirt ... Im Jahre 1792 wurde mir nach vorheriger Prüfung durch die Superintendenten Bechtold, Ouvrier und Schulz zugleich die dritte Stadtschullehrerstelle, im Jahr 1793 noch die Stelle eines Schreiblehrers und 1805 die eines Musiklehrers an dem Pädagogio zu Gießen übertragen".

Rinck gehörte damit zu den sog. "unstudierten" Lehrern ("Praeceptores illiterati"), die auch den Dienst als Organist, Glöckner und Opfermann versahen und deren Vorbildung bis ins 19. Jahrhundert den einzelnen Bewerbern selbst überlassen blieb. Die jungen Leute, die sich dem Lehrerberuf widmen und einstens Lehrer werden wollten, suchten sich in ihrem Ort oder in der Nachbarschaft einen Lehrer aus, bei dem sie sich in den Stunden, die ihnen ihre Lehrlingszeit übrig ließ, in das Amt eines Lehrers einführen ließen. Der alte Schulmeister des Ortes unterrichtete den Kandidaten notdürftig im Klavier- und Orgelspiel und lehrte ihn, einen Gesang anzustimmen. Glaubte er sich mit den nötigen Kenntnissen versehen, so legte er das sog. Definitorialexamen ab und bekam dadurch das Anrecht, in ein öffentliches Schulamt zu kommen. Wie eine solche Prüfung vor sich ging, zeigt uns das Protokoll einer solchen Gießener Prüfung von 1785, die von den drei Genannten abgenommen wurde. Nach diesem Protokoll wurde z. B. Kandidat Y gefragt: "Wie mache ich es, wenn ich den Kindern die Bibel zum Unterricht geben will? Resp: Sie müssen erst lesen lernen./ Was gehört dazu? Resp: Sie lernen erst das ABC. Hierbei nehme ich immer einige Buchstaben, zeige ihnen den Unterschied und lerne sie solche kennen. Alsdann kommen sie ins Buchstabieren, und da nehme ich erst die einfachsten Silben, und hernach solche, die aus mehreren Buchstaben bestehen. / Worauf sieht man beim Lesen? Resp: Daß sie die Worte richtig aussprechen lernen, daß auf die Unterschei-

dungszeichen gesehen werde und daß sie verstehen, was sie lesen./ Was nimmt man zuerst beim Lesen? – Dies wußte er nicht ..." Weiter heißt es: "Dr. Rosenmüller gab den Kompetenten Stellen vor zum Lesen, diktierte ihnen Stellen zum Nachschreiben und ließ sie auf dem Klavier spielen ..."

Erst das 19. Jahrhundert brachte dann die seminaristische Ausbildung der Volksschullehrer; 1817 wurde in Friedberg und 1821 in Bensheim ein Lehrerseminar eingerichtet. Was den Musikunterricht am Lehrerseminar anbelangt, so betrachtete man im Blick auf die zukünftige Wirksamkeit des Lehrers in Kirche und Gemeinde das Orgelspiel als eine wichtige Grundlage aller musikalischen Seminarbildung. "Auf der Orgel lernten die Zöglinge die Begleitung der kirchlichen Gesänge sowie deren Umrahmung mit Vor-, Zwischen- und Nachspielen. Vierstimmige Präludien, leichte Fugen, einen vierstimmigen Choral sollten sie vorzutragen imstande sein ... Dem Vorsänger in der Kirche und dem Gesangslehrer in der Schule galt es, die Fähigkeit zu geben, die Leitung und Einübung eines Chores übernehmen zu können ..." Auch Musiktheorie und Orgelbaukunde gehörten zum Unterricht. "Zum Gebrauch bei dem Gesangsunterricht in der Schule wurde das Violinspielen erlernt. Jedoch wurde dies erst verhältnismäßig spät (1844) allgemein eingeführt ... Der Vertiefung und Ausbreitung der Musikpflege galt das Klavierspielen. Man erstrebte die Ausbildung in einem soliden, auf ernste und edle Musik gerichteten Klavierspiel. Die höheren Zwecke und künstlerischen Richtungslinien zeigen uns die Werke, die auf dem Klavier mit den Seminaristen eingeübt wurden: Etüden von Bertini, zwei- und vierhändige Sonaten von Mozart, Clementi, Haydn; Beethoven, Diabelli, C. M. v. Weber" (Eduard Berlet). Im Blick auf die Orgel läßt sich nicht nur in Friedberg und Bensheim eine Hochschätzung der Orgelpräludien von Rinck nachweisen.

Rinck nahm bis in Einzelheiten hinein bei seinem Komponieren auf diese vielfältigen Rahmenbedingungen Rücksicht, so z. B. auf die Tatsache, daß sich "hier und da im Lande noch Orgeln ohne, oder mit einem angehängten Pedal befinden" und daß die "nöthige Fertigkeit im Pedalspiel" nicht überall vorauszusetzen sei. Auch die von ihm an nicht wenigen Stellen im Choralbuch angebrachten "(Zeilen-)Zwischenspiele" sind von ihm gerade "für angehende Orgelspieler, nicht für vollendete Meister dieser Kunst bestimmt". Auch Rincks "Sammlung von Vor- und Nachspielen zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste" nahm auf diese didaktische Situation Rücksicht. Am 17.2.1842 verfügte das "Großherzoglich Hessische Ober-Consistorium": "Es ist höchsten Ortes verfügt worden, daß zur Verbesserung des Orgelspiels bei dem öffentlichen Gottesdienste ein von dem Großherzoglichen Hoforganisten Dr. Rinck dahier verfaßtes Präludienbuch ... in sämtlichen evangelischen Kirchen des Großherzogtums eingeführt werden soll", was bei Visitationen durch die Dekane und Superintendenten überwacht wurde.

Dieses vor allem durch Archivstudien erweiterte Rinck-Bild zeigt diesen also nicht nur allgemein als Komponist und Musiker, sondern gerade auch in seiner im weitesten Sinne kulturpädagogischen und religionskulturellen Bedeutung, die sich weit über seinen Tod hinaus erstreckte und die nicht nur auf das Großherzogtum Hessen beschränkt blieb. Spuren Rincks finden sich genauso im Herzogtum Nassau und in Preußen. Daß bei Rinck solche kulturpädagogischen und religionskulturellen Aufgaben hohe künstlerische Ansprüche gerade nicht ausschlossen, sei noch einmal mit den Worten der "Allgemeinen Deutschen Biographie" ins Gedächtnis gerufen, die ihn als "seltene Mischung von Künstler und Lehrer" rühmt.

Auch Rincks Vorrede zum Choralbuch von 1814 gibt wichtige Einblicke in seine orgel- und gesangspädagogische Überlegungen, die auch heute noch aktuell sind! Er schreibt: "Ich habe mit wahrer Vorliebe an diesem Buche gearbeitet; denn der süße Gedanke belebte mich dabei, durch dasselbe zur Verbesserung des Kirchengesanges mein Scherflein beizutragen. Um jedoch diesen Zweck sicherer zu erreichen, werden nachstehende kurze Fingerzeige zum zweckmäßigen Gebrauch desselben für angehende Schullehrer und Organisten nicht am unrechten Orte stehen". So schildert Rinck bis in die Einzelheiten hinein z. B. "die Erlernung und Einführung der neuen Melodien", was mit großen Schwierigkeiten verbunden ist, "weil in den meisten Landschulen die Kinder nicht nach Noten singen, (was sonst zu jenen Absichten der leichteste Weg wäre) und ihnen folglich die Melodien mechanisch beigebracht werden müssen". Rincks praxiserprobte didaktische Vorschläge finden sich auch in der Festschrift zum 10jährigen Bestehen der Rinck-Gesellschaft ("Rinckiana". Hrsg. von Christoph Dohr. Köln 2006)! Heute setzen nicht wenige Pfarrerinnen und Pfarrer bei den Gemeindemitgliedern offenbar ungeahnte musikalische Fähigkeiten voraus, wenn sie aus dem neuen Gesangbuch möglichst unbekannte Lieder aussuchen und dann automatisch einen mächtigen Gesang erwarten!

Wichtig ist für Rinck im Blick auf die Choräle eine Korrelation zwischen Inhalt und Melodie! Dazu schreibt er im Vorwort des Choralbuchs: "Damit die Bestimmung des Kirchengesangs, Andacht und religiöse Gefühle zu erwecken und zu befördern, erreicht werde, muß ganz besonders empfohlen werden, daß die Melodien mit der erforderlichen Würde und so vorgetragen werden, wie es der Geist derselben erfordert. Aus dieser Ursache nahm ich öfters über einen Rhythmus mehrere Melodien auf; so wird man z. B. über das Lied: Wer nur den Lieben Gott pp. 4 Melodien finden. No.1 ist bei Trauer- und Bußliedern zu gebrauchen. No. 2 drückt frohe Hingebung in den Willen Gottes, No. 3 Andacht, Seelenruhe- und No. 4 Erhebung, Dank, Lob und Freudigkeit aus. Es wäre daher zu wünschen, daß der Schullehrer ein Lied, über dessen Rhythmus mehrere Melodien vorhanden sind, zuvor jedesmal aufmerksam durchlese und dann die schicklichste und passendste von diesen 4 Melodien auswählte".

Bei dieser Systematisierung der Choräle im Choralbuch und später auch in seinem Präludienbuch geht Rinck offenbar von einer barocken Wirkungsästhetik aus, die ihre Wurzeln in der antiken Ethos- und Pathoslehre hat und die auch zu seiner Zeit noch lebendig war, wie z. B. auch die ursprünglich in Leipzig im Wolkenwanderer Verlag erschienenen "Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst" des Schwaben Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791) zeigen, die noch 1969 in Hildesheim und Darmstadt nachgedruckt wurden: Tonart, Harmonik, Melodie und Rhythmik der Musik erzeugen beim Hörer genau umrissene Wirkungen. Da wird unterschieden zwischen Chorälen, die Glaubensmut, Jubel und Frohlocken, Heiterkeit und Freude, Wehmut und Klage, Bitte und Sehnsucht sowie Ruhe und Frieden des Gemüts ausdrücken. Streng genommen müßte nicht nur jedes Lied im Gesangbuch seine eigene Melodie, sondern jede Gattung müßte auch ihre eigenen Präludien haben. Dem steht jedoch die Tatsache gegenüber, daß nicht wenige Dichter ihre Lieder -auch aus Gründen weiter Verbreitung- auf bekannte Melodien gedichtet haben, diese also nach Melodien gesungen werden, die nur noch wegen ihres Silbenmaßes, nicht aber wegen ihres "poetischen" Charakters dazu passen. Daß bei dieser Melodienkonzentration auch die beschränkten Ausbildungsverhältnisse der Organisten eine Rolle spielen, liegt auf der Hand.

Was den Gesang anbelangt, so muß nach Rinck "auf eine deutliche Aussprache der Vokalen, Sylben und Wörter gesehen, alle gewaltsamen Anstrengungen, Verzerrungen des Mundes und Gestikulationen vermieden und beim Aufsteigen zu höhern Tönen die Stimme so gemäßigt werden, daß der Gesang nicht in ein übermäßiges Geschrey ausarte ... Soll der Choralgesang seinen Zweck erreichen, so muß er ganz einfach und feierlich vorgetragen werden. Der Choral darf eben so wenig zu schnell gesungen, als, wie es sehr häufig der Fall ist, über die Maßen gedehnt oder gezogen werden. Beides stört die Erbauung. Der Inhalt des Liedes, welches gesungen werden soll, muß das Tempo für den Gesang bestimmen, z. B. Trauerlieder müssen langsamer gesungen werden als Lob- und Danklieder".

"In Betreff des zweckmäßigen Gebrauchs der Orgel" bemerkt Rinck Folgendes: "Alles das, was wegen der Simplicität, wegen des Tempos und Takts der Melodien vorhin gesagt worden ist, muß von dem Organisten um so mehr genau beobachtet werden, da er es ist, der den Gesang leiten muß. Der Organist soll durch ein anständiges, dem Charakter des Liedes angemessenes, Vorspiel seine Gemeinde vorbereiten ... Es ist [ferner] nicht einerlei, welche und wie viel Register man beim Vorspiele oder Choralgesang gebraucht. Zweckwidrig würde es seyn, wenn man bei einer starken Versammlung wenige und schwache Register, hingegen bei einer schwachen Versammlung das ganze Werk brauchen wollte. Bei Trauergesängen oder bei solchen, die Bitten, Hingebung in den Willen Gottes, Abendmahlsfeiern pp. betreffen, braucht man nur sanfte flötenartige 8 und 4 füßige Stimmen; allein bei Lob- Dank und Festtagsliedern verstärkt man die Anzahl der Register oder spielt mit dem vollen Werke".

Nun zu den "Orgelzwischenpielen"! Rinck schreibt: "Am Ende einer Choralzeile macht der Organist, während die Sänger Athem schöpfen, zum folgenden Accord einen schicklichen Uebergang, wobei hauptsächlich darauf zu achten ist, daß dieser mit dem Schlußton der vorigen Zeile, den Gesetzen der Harmonie gemäß, zusammen hänge. Außerdem müssen auch die Übergänge nicht in chromatischen Läufen, Sprüngen oder vielen nichts bedeutenden Tönen durch alle Octaven, oder beim Schluß jeder Zeile in einem langen Triller oder in künstlichen Tonschlüssen bestehen, sondern sie müssen kurz, und dem Inhalt des Liedes anpassend seyn, damit die frommen Gefühle nicht gestört und der Zusammenhang des Sinnes mit der folgenden Zeile nicht zu lange unterbrochen wird". Soweit Rinck!

Diese vor allem einen eher meditativen Gemeindegesang fördernden Orgelzwischenpiele sind z. B. durch die mit der Jugendbewegung zusammenhängenden und ein hohes Gesangstempo fördernden Singebewegung in Mißkredit geraten und abgeschafft worden. Ich gestehe, daß mir bei dem heutigen Gesangstempo öfters der Atem ausgeht, abgesehen davon, daß ich den Text ja auch in etwa verstehen möchte, den ich singen soll. Als Konfirmand mußten wir eine Fülle von Liedern auswendig lernen; da waren Texte noch präsent. Heute hält man es eher mit der Luther-Parodie: "Das Wort sie sollen lassen stahn" - im Bücherschrank oder im Gesangbuchkasten in der Kirche.

Mit diesen Beispielen hoffe ich, einen Eindruck auch von Rincks Didaktik als Kulturpädagoge und religionskultureller Mittler vermittelt zu haben. Gerade seine hohen künstlerischen Fähigkeiten haben es ihm ermöglicht, sich den Musizierenden, den Gemeinden und ihren konkreten Bedürfnissen zuzuwenden. Umso erstaunlicher ist es, daß Rinck –so wurde mir berichtet- spätestens nach dem Zweiten Weltkrieg bei Kirchenmusikschulen im "Giftschrank" landete, zu dem nur der Direktor den Schlüssel besaß. Angestoßen durch den Ersten Weltkrieg und das Modernisierungstrauma von 1918/19 wurde in der deutschen protestantischen Theologie der 20er und 30er Jahre eine breite Diskussion auch über Kulturkritik und theologisch fundierten Neubau der Kultur geführt. Diese Debatte ging über das Schema eines radikalen Gegensatzes zwischen liberaler Vorkriegstheologie und sich formierender Dialektischer Theologie um Karl Barth hinaus, formulierten doch nicht nur die Dialektischen Theologen in hoher Übereinstimmung mit dem Kulturpessimismus außerhalb der Theologie eine aggressive Kritik der bürgerlichen Kultur, die als "bourgeoise Kultur- und Morallüge" diffamiert wurde. Im Gefolge der schärferen Trennung von Schulamt und Kirchenamt nach 1918 kam es in der Lehrerausbildung vor allem auch aus standespolitischen Gründen zu einer "Akademisierung", die faktisch den religionskulturellen Aspekten der seminaristischen Lehrerbildung die institutionelle Grundlage entzog: Das Erlernen des Orgelspiels wurde, wenn überhaupt, zu einer freiwilligen zusätzlichen Angelegenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus ("Leh-

rerbildungsanstalten") tat dann ein Übriges, um der bisherigen Verflechtung von Kirche und Kultur den Kampf anzusagen und - als Absetzbewegung - auf Seiten der Kirche dem Ideal einer vorwiegend an J. S. Bach ausgerichteten und vor allem antiromantisch profilierten "wortbezogenen" Kirchenmusik zu huldigen. Es geht hier darum, das Christentum aus den "Verschlingungen mit einer untergehenden Kultur" zu lösen. In dieser Absage an die "Kulturbindung" des Glaubens ist zwischen den verschiedensten Gruppen Grundkonsens: "Je stärker das Christentum seine Distanz von dieser versinkenden Kultur betont, desto geringer die Gefahr, daß es mitversinkt" (Werner Elert). Kurz: Rinck blieb also von beiden Seiten aus auf der Strecke!

Inzwischen ist die Situation pluraler geworden. Man hat auch im Raum der Kirche entdeckt, daß es neben Bach auch noch andere Komponisten gab und gibt, deren Werk einer Prüfung würdig ist. Auch im Blick auf Rinck darf ich Hanns-Josef Ortheil zitieren, der in seinem Buch "Das Glück der Musik. Vom Vergnügen, Mozart zu hören" (2005) schreibt: "Hat schon mal jemand davon erzählt, wie er Mozarts Musik hört und warum sie ihn mehr als jede andere animiert und begeistert? Genau das aber müßte man doch einmal erkunden, anstatt immer wieder [z. B.] ins Analytische zu flüchten, in das meist hilflose Sezieren der Stücke und damit in Sätze von der Art ‚es folgt eine Auflösung von H nach Ais mit einer sich anschließenden chromatischen Stufensequenz, die, rückgeleitet zur Grundtonart A-Dur, nach dem Doppelstrich in Krebsführung erneut auftritt‘. Dem Hören nämlich helfen solche Analyse-Sätze nicht weiter, das Hören muß sich jedesmal konkret, vor Ort, sammeln und die Musik konkret, vor Ort, auf eine Umgebung beziehen: zu Hause, in einem Café, in der freien Natur, gezielt oder aus einer Laune heraus". Soweit Ortheil. Ich würde diese Worte Ortheils gerne auch auf Rinck beziehen und - gerade auch im Blick auf Rinck- auch den Gottesdienst mit einbeziehen. Daß ich am Schluß meiner Ausführungen über Rinck auf Mozart zurückgreife, kommt nicht von ungefähr. Bekanntlich hat Rinck in Gießen, wie eingangs erwähnt, "des Nachts, aus reiner Liebe zur Kunst" neben Bach auch Mozart studiert. "Mit wahren Heißhunger" wurde von ihm die Partitur von Mozarts "Requiem" verschlungen. Daß Rinck heute wieder gehört und musiziert wird – dazu bedarf es entsprechender Noten-Ausgaben. Es bedarf aber vor allem auch Menschen, die von dem Wert seines Schaffens auch für uns heute überzeugt sind. Ihnen einen institutionellen Raum zu schaffen.