

Musik

I. Spot

Tanz der Seele und bergende Höhle

Als Jocelyn B. Smith am 14. September 2001 am Brandenburger Tor beim Gedenken der Terroropfer vor Tausenden versammelter Menschen und vor Millionen am Bildschirm völlig unbegleitet „Amazing Grace“ anstimmte, da war die spirituelle Kraft des Gesangs geradezu körperlich spürbar. Auch der Gedenkgottesdienst für die Opfer der Tsunami-Flutkatastrophe in Südasien im Januar 2005 im Berliner Dom gipfelte in einem Gospel-Song Smiths, der die dogmatisch-formelhafte Ansprache des Vorsitzenden der Deutschen Bischofskonferenz rasch vergessen ließ. Eben diese Sängerin hat in der Wochenzeitung DIE ZEIT (27.9.2001) als ihren Traum formuliert: „Ich träume von Musik in Tablettenform, die wir unseren Kinder geben, wenn sie im Vorschulalter sind. Eine Musiktablette, die gegen Aggression, Rache, Intrigen und Erpressung wirkt. Sie macht Kinder kräftig, und sie hilft, wenn sie seelisch schlecht disponiert sind. Sie heißt Soo wop. Ist die Tablette im Magen angekommen, sagen die Kinder: ‚Be bop.‘ Rhythmus für den Tanz der Seele.“

Einige Jahre später träumte sich die Sängerin Björk an gleicher Stelle in archaische Zeiten zurück (DIE ZEIT 2.9.2004): „Oft wenn ich mit meinen Freunden in einer Bar sitze, stellen wir fest, dass wir die Außenwelt nicht mehr brauchen. Wir drehen einfach die Musik ab und singen. Da sind wir schon in unserer Höhle.“

Tanz der Seele und bergende Höhle, Traumzeit und Stammesritual – beides lässt fragen: Wo sind wir und was geschieht, wenn wir Musik hören oder selbst musizieren? (vgl. Sloterdijk 1993)

II. Kulturwissenschaftliche Perspektiven

Geschichte, Eigenarten und Wirkungen

Der unscharfe und in seinem Singular eigentlich unmögliche Abstraktionsbegriff der Musik (Kaden 2004, 19) verdeckt, dass sich unter seinem Dach höchst unterschiedliche Verhaltens- und Handlungsweisen verbinden: *Imagination* möglicher Klangergebnisse, *Expression* und *Produktion* von Klängen (und Geräuschen), Harmonien und Rhythmen, *Speicherung* und *Notation* solcher Schallereignisse, deren *Distribution* in Form von Tonträgern und Notenmaterial und die *Rezeption* durch aufnehmende Subjekte – und das alles in einer Fülle von Stilrichtungen und Rezeptionsweisen. Meist werden unter „Musik“ Klangergebnisse verstanden, die nicht auf Sprache allein reduzierbar sind und die sich einer bewussten Gestaltung ihrer Variablen (Rhythmus, Melodie, Harmonie, Klang und Dynamik) verdanken.

Neben der musikalischen Struktur sind die Vermittlungsbedingungen von Musik (Ort, Zeit, Situation, Atmosphäre, soziale Bedingungen und Vermittlungsart: live oder medial) sowie die biographisch individuell geprägten Rezeptionsarten (motorisch-körperlich, assoziativ-emotional, empathisch-einführend, analytisch-strukturell) für die unterschiedlichen Wirkungen von Musik (von der Entspannung bis zur religiösen Bewusstseinsweiterung) ausschlaggebend.

In der Gegenwartskultur hat Musik insbesondere in jüngeren Milieus eine *kulturelle Leitfunktion* inne. Die Moden der Populärmusik prägen in Verbindung mit der Video-Clip-Kultur die kulturelle Lebenswelt breiter Bevölkerungskreise. Von der „ernsten“ Kunstmusik wird nur mehr eine kleine Minderheit der Bevölkerung erreicht.

Der Begriff des *Populären* kann zum einen quantitativ auf die beabsichtigte oder tatsächlich erreichte Verbreitung und Rezeption von Kulturprodukten abheben. Zum anderen kann er (unabhängig vom tatsächlichen Verbreitungsgrad) qualitativ auf die einfache und direkte Aneignung eines Kulturguts im kulturellen Kommunikationsprozess hinweisen. Teilweise wird auch die Absicht zu unterhalten konstitutiv mit dem Begriff des Populären verbunden.

Populäre Musik war schon immer Bestandteil der Alltagswelt, früher beim Arbeiten auf dem Feld, beim Wiegen der Kinder oder zum Zeitvertreib an langen Abenden. Bis ins 19. Jh. hinein war sie meist aktiv musizierte und gesungene Volksmusik – auch viele Kirchenlieder zählen dazu. Das änderte sich, als ein Teil der leichten Musik zur Vergnügungsware wurde und in Salons, Operetten- und Tanzhäusern, in Straßencafés und Cabarets von breiteren Bevölkerungsschichten konsumiert wurde. Durch die Globalisierung der Wirtschaft und den Import fremder Musik (etwa afro- und lateinamerikanischer Klänge) nach Europa löste sich mit der Wende zum 20. Jh. die Bindung an regionale Strukturen und Institutionen des Populären zugunsten einer flexiblen Anpassung an die Wünsche des Massenpublikums auf.

Die rasante Entwicklung kultureller Kommunikationstechnologien (wie Grammophon, Rundfunk, Film, CD, Internet und MP3) tat ein Übriges dazu, populäre Musik immer stärker in den Gesamtzusammenhang von Massenkultur zu integrieren. Für die Musikindustrie zählt vor allem, wie gewinnträchtig Musikstücke sind, ob sie „einschlagen“, eben „Schlager“ oder „Hits“ werden. Dazu müssen sie als Gebrauchsmusik der Masse leicht rezipierbar sein im Unterschied zu den Werken der Hochkultur, die auf komplexere, meist intellektuell gesteuerte und in längeren Sozialisationsprozessen eintrainierte Wahrnehmungs- und Deutungsprozesse auf Seiten der Rezipienten zielen. So entsteht ein neuer Musiktyp, der wissenschaftlich mit dem Begriff der *Populärmusik* (Flender/Rauhe 1989, 11ff), alltagssprachlich heute meist in der unscharfen Doppelbenennung *Pop- und Rockmusik* erfasst wird. Der Begriff der *populären Musik* kann demgegenüber als weiterer Überbegriff verstanden werden, weil er auch authentische Volksmusik, Hausmusik etc. abseits des musikindustriellen Systems umfasst. Im Folgenden ist primär von den Phänomenen der Populärmusik bzw. der Pop-/Rockmusik die Rede. Sie ist an industrielle Produktionsmethoden gebunden (Herstellung im Team von Experten nach Kriterien der beabsichtigten Wirkung beim Publikum) und als Ware nicht allein von ihrer musikalischen Struktur her zu begreifen und zu bewerten. Sie orientiert sich nicht an Konzepten ästhetischen Fortschritts in der Verwendung des musikalischen Materials sondern lebt stark vom Recycling vorhandener musikalischer Strukturen (Kaden 2004, 286ff). Die außermusikalischen Faktoren der Populärmusik spielen eine wichtige, oft sogar zentrale Rolle: Der Starkult um Interpreten, die gemeinschaftsstiftende Funktion von Fan-Clubs und Konzert-Gemeinden, die Möglichkeit zur Abgrenzung gegen ältere Generationen durch jugendspezifische Musik etc. Es ist „gerade diese Symbiose aus Klang und einem ganzen Netz von weitreichenden kulturellen,

wirtschaftlichen und technologischen Prozessen, die den Kern des Populären in der Musik ausmacht“ (Wicke 2001, 13).

Die heutige Populärmusik ist vor allem durch die amerikanische Musikproduktion bestimmt. Aus Vermischungen der Volksmusik der Schwarzen (dem Blues und den Spirituals) mit populärem Liedgut der Weißen entstanden neue Formen der Populärmusik, von Jazz, Rhythm & Blues über Rock 'n' Roll, Beat, Rock, Punk, Heavy-Metal bis hin zu Disco, House, Techno und Hip-Hop. Die Musikindustrie bemächtigte sich jeweils nach kurzem Zögern neuer Stile und wertete sie systematisch aus. Das ursprüngliche Image einer revolutionären Gegenkultur zum herrschenden Establishment hat sich dadurch weithin verflüchtigt und wird fast nur mehr in politisch-extremen und musikalisch meist hart-aggressiven Varianten des Heavy-Metal (rechtsradikale und okkult-satanistische Death-Metal-Stile) sowie von Subsparten des HipHop in den USA (Gangsta-Rap) gepflegt. Mit der Einführung des Musik-TV (MTV, VIVA etc.) halten synästhetische und multimediale Elemente verstärkt Einzug in die Popmusik. Popstile dienen in postmodernen Zeiten der Fabrikation von Lifestyle-Mustern, der Abgrenzung verschiedener Sub-Milieus und Jugendszenen voneinander und der Selbstinszenierung von Individuen und Milieus.

Die Bedeutung der Popmusik als Identitäts- und Lebensstilmerkmal und damit auch ihr potentiell religiöser Charakter beruhen auf spezifischen Eigenarten dieser Musik:

Sound: Entscheidend ist ein wirksames und wieder erkennbares Klangbild. Popmusik markiert akustisch Räume, schafft *Ambiente, Atmosphären und Klangwelten*, in die man versinken oder in denen man sich treiben lassen kann.

Rhythmus: Popmusik ist dabei in der Regel stark rhythmusorientiert, entscheidend ist ihr *Groove*. Schon in den Anfängen des Ragtime (Cakewalk), insbesondere jedoch in den späten Entwicklungen des 20. Jh.s (House, Techno, HipHop) sind Popmusik und narzisstische körperorientierte Performance bzw. Tanz eng miteinander verknüpft. „ ‚Groove‘ wird zur zentralen ästhetischen Kategorie einer Musik, die konsequent auf die Freisetzung kinetischer Energie abgestellt ist.“ (Wicke 2001, 57)

Popmusik beeinflusst durch ihre Rhythmik das *Zeitempfinden*: Lineares Zeiterleben wird unterbrochen. Insbesondere im Jazz und im Techno-Rave ereignen sich tranceartige Augenblickserfahrungen erfüllter fließender Zeit („*Flow*“).

Involvement und community: Typisch für Rock-/Popkonzerte ist die ansteckende und aktivierende Integrierung von Spielern und Publikum ins musikalische Geschehen (= Involvement). Die momentane Verschmelzung des Publikums in Sound und Rhythmus während des Konzertes oder der Party führt gleichzeitig zu einem starken *Gruppengefühl* (community).

Fans und Starkult: Populärmusik ist zentriert auf die Interpreten und stellt vor allem Sängerinnen und Sänger als Stars ins Zentrum der Aufmerksamkeit und Vermarktung. Damit werden den Rezipienten Identifikations- und Projektionsmöglichkeiten angeboten, die weit über die musikalischen Prozesse hinausreichen.

Somatische und psychische Stimulierungsfunktion: Die laute und rhythmisch energetisierende Pop- und Rockmusik ermöglicht starke Körper- und Vitalitätserfahrungen. Im Techno-Rave werden etwa die Körper-Ekstasen planmäßig herbeigeführt. So können sonst abgespaltene Persönlichkeitselemente – hier: das Leibliche – wiedergewonnen werden (Re-Somatisierung). Das Hören von Pop- und Rockmusik eröffnet kreative Gestaltungsmöglichkeiten der Subjektivität und faszinierende

Traumzeiten. Pop-/Rockmusik kann daher auch als „ästhetische Erlösungsverheißung“ (Voullième 1987, 62) verstanden werden, als Versuch einer mythenhaften Wiederverzauberung der Wirklichkeit.

Regression und Unterhaltung: Musik im allgemeinen und populäre Musik im besonderen gilt als bevorzugtes Medium psychischer Regression. Friedrich Klausmeier beschreibt eine Stufenfolge musikalischer Regression (1978, 233f): Zunächst schwindet das Evidenzgefühl, man gibt sich ganz der Musik hin. Damit verliert man zugleich das Zeitgefühl, die zeitliche Kontinuität wird nur in der Struktur des musikalischen Geschehens erlebt. In der dritten Stufe verknüpfen sich Phantasiebilder, Erinnerungsreste aus der visuellen Wahrnehmung mit Musik. Schließlich kann es zu Dämmerzustand oder gar zum traumlosen Schlaf kommen. Angesichts der Zwänge der Arbeitswelt dient musikalische Regression heute vornehmlich der Entspannung und Entlastung, „... psychische Regression durch Musikhören ist eine notwendige, weil durch andere Ausdrucksarten nicht zu ersetzende ‚Recreation des Gemüthes‘, um Bachs Formulierung zu gebrauchen, in primitiven Kulturen ebenso bedeutsam wie in technischen Hochkulturen“ (242).

Populärmusik will meist *unterhalten*. Dabei lassen sich drei Dimensionen der Unterhaltung unterscheiden (Schroeter-Wittke 2003, 203f): *Nutritiv* gewährt gute Unterhaltung psychischen Unterhalt und nährt die Seele; *kommunikativ* ermöglicht sie gesellige Unterhaltung; *delektarisch* erfreut und amüsiert sie, und vermittelt damit schlicht Spaß am Leben.

Wie und warum Populärmusik welche Wirkungen auslöst, lässt sich nicht mit pauschalen Aussagen über *den* Massenmenschen und *die* Kulturindustrie, über *die* regressive oder kathartische Wirkung von Populärmusik oder *die* verdinglichend-standardisierende Tendenz mechanisiert-rhythmischer Musik erklären, wie es lange Zeit im Gefolge Theodor W. Adornos geschah. Allerdings sollte die postmoderne Pop-Kulturtheologie auch nicht übersehen, dass es weiterhin ernstzunehmende Stimmen gibt, die die Popmusik als gegenaufklärerischen Konservierungsversuch widerlegter Lebensformen, als beschönigenden Schein und als die Massen und Armen über ihre Unfreiheit täuschende Vertröstung charakterisieren. „Statt Brot gibt sie Rhythmen, statt Heilung swingenden Sound.“ (Kaden 2004, 295)

Die neuere Rezeptionsforschung mahnt allerdings zu Recht, die Unterschiede in der Wahrnehmung von Populärmusik, die sich aus Alter, Bildungsstand und je individueller Sozialisation und Situation ergeben, ernst zu nehmen und die Rezipienten nicht umstandslos als Opfer der manipulativen Pop-Produzenten zu begreifen.

Beim Versuch, Typologien des Musikhörens bzw. musikalischen Verhaltens zu erstellen, ließen sich die verschiedenen milieugebundenen Typen auf drei Grund-Hörweisen zurückführen: eher kognitiv-strukturell, emotional oder vegetativ (vgl. Rösing/Bruhn 1993, 133).

Das entspricht den Thesen der inzwischen zum Klassiker avancierten kultursoziologischen Studie Gerhard Schulzes zur „Erlebnisgesellschaft“ (1992), der von drei fundamentalen verschiedenen alltagsästhetischen Wahrnehmungsschemata ausgeht: a) Hochkulturschema: kognitiv-kontemplativ; b) Trivialschema: behäbig-gemütlich; c) Spannungsschema: körperlich-ekstatisch. Es liegt auf der Hand, dass die musikalischen Vorlieben durch diese verschiedenen Wahrnehmungsschemata gesteuert werden. Die verschiedenen Rezeptionsmodi populärer Musik verbinden sich dann mit unterschiedlichen religiösen Rezeptionsmustern. Schon von daher

liegt es nahe zu differenzieren zwischen: a) primär hermeneutisch-deutenden, b) regressiv-ritualistischen und c) ekstatisch-somatischen Mustern der religiösen Inanspruchnahme populärer Musik. Dabei ist offensichtlich, dass Populärmusik von ihren Eigenarten her vornehmlich den regressiven und ekstatischen Rezeptionsmodi nahe steht.

III. Religiöse Aspekte und theologische Horizonte Die Polyphonie religiösen Musikerlebens

Innerhalb der vielfältigen Musikszene existieren explizit religiöse Subszene: die Kirchenmusik der christlichen Großkirchen, Freikirchen und Sekten, die esoterische Musikszene sowie die religiöse Musik anderer Religionen. Religiös intendierte oder als solche empfundene Musik findet sich jedoch auch im „säkularen“ Musikbetrieb. Folgt man einem funktional-soziologischen oder phänomenologischen Religionsbegriff, so geraten weitere Beziehungsfelder zwischen Musik und Religion in den Blick: die Kultförmigkeit vieler Konzerte (bei Klassik-Festivals wie Pop-/Rock-Events), das Fan-Verhalten gegenüber Stars, die zivilreligiöse Bedeutung von Musik bei Staatsakten etc. Auch Trance- und Transzendenzerfahrungen beim Musikhören in der Disco oder unterm Walkman sowie die sakramentalen Bedeutungszuschreibungen und therapeutischen Heilserwartungen an Musik im Alltag sind dann zu thematisieren. Die theologische Forschung hat sich insbesondere diesem letzten Bereich zugewandt.

1. Populäre kirchliche Musik

Die Populärmusik wurde in Deutschland für Gottesdienst und Kirche zunächst im Zusammenhang der Versuche entdeckt, mit jugendkulturellen Ausdrucksmitteln die Botschaft Jesu zu verkünden (Überblicke bei Bubmann 1990, 20-41; Dalferth 2000, 156-304). Evangelistische Musik griff zu diesem Zweck in den 60er Jahren des 20. Jh.s auf Stilelemente der Beat- oder Jazzmusik zurück. Daraus entwickelte sich eine eigene stilistisch vielfältige Szene christlicher Rock/Popmusik (auch CCM = Contemporary Christian Music genannt) mit eigenem Musikmarkt, Konzertwesen, Festivals und Szene-Zeitschriften.

Parallel zu dieser Entwicklung entstand in den Volkskirchen vor allem im Kontext der Kirchentage der so genannte *Sacropop*, ein stark von Peter Janssens geprägter Musikstil, der sich einer Verbindung von popmusikalischen Stilmitteln der 60er Jahre des 20. Jh.s mit deutscher Songtradition verdankt. Seine religiöse Relevanz gewinnt er primär durch die explizit religiösen Liedtexte, weniger durch ekstatische oder meditative musikalische Wirkungen.

2. Esoterische bzw. „New-Age“-Musik

Unter dem Titel „New Age-Musik“ oder „Meditationsmusik“ hat sich seit den 70er Jahren des 20. Jh.s ein eigener Musikmarkt für religiöse, sphärische oder kosmische Meditationsmusik etabliert. Hier findet sich populäre Musik zur Entspannung und Meditation, traditionell spirituelle Musik (von tibetischer Ritualmusik bis zu den gregorianischen Gesängen benediktinischer Nonnen), musikalische Fantasiereisen

und schließlich magisch-rhythmische Musik sowie völkerverbindende „Weltmusik“ (zu den einzelnen musikalischen Techniken vgl. Stroh 1994; Bubmann 1997, 27-47). Häufig verbinden sich diese musikalischen Angebote mit nicht-christlichen weltanschaulichen, religiösen oder esoterischen Theorien: Zen-Musik, Chakren-Musikmeditation, schamanistische Musikrituale, islamische Musik-Mystik der Sufis etc.

Die kommerziellen „Trittbrettfahrer“ der Esoterik-Szene richten sich an die regressiven musikalischen Bedürfnisse bestimmter Milieus und befinden sich daher in gewisser Nähe zu den Intentionen der „volkstümlichen Musik“ des „Musikantenstadts“. Solche Musik will bewusst populär, leicht und angenehm sein. Sie vermittelt reinen Schönklang, Harmonie ohne jede Dissonanz, ist angenehm und konfliktfrei: wohldosierte Entspannungs- oder Meditationserlebnisse zur individuellen Erbauung. Hier wird eine Form von regressiver Harmonie-Religion bedient, die den Menschen in den Unwirtlichkeiten einer Risiko-Gesellschaft heilsame Geborgenheit und Ordnungserfahrungen vermittelt. Demgegenüber erweisen sich die weitreichenden Ansprüche kosmisch-religiöser Entgrenzung und Transzendierung, mit denen die Theoretiker der esoterischen Musikszene aufwarten, zumeist als sekundäres Überbauphänomen.

3. Religiöse Elemente in der Populärmusik

Die Populärmusik hat religiöse Wurzeln in der Musik der afroamerikanischen Schwarzen, in Spirituals, Blues und Gospels (Fermor 1999, 121-152). Es gab und gibt seit den 80er Jahren verstärkt aber auch in der weißen Populärmusik immer wieder explizite oder implizite Bezüge zu Religiösem. „Religion“ lässt sich dabei auf unterschiedlichen Ebenen wahrnehmen: „Es gibt Künstler und Produzenten, die sich erklärtermaßen religiös verstehen und teilweise ihre Produkte auch gezielt für einen besonderen ‚religiösen‘ Bedarf konzipieren. Es gibt zudem populäre Kunstprodukte, Musikstücke, die aufgrund ihrer künstlerischen Gesamtaussage (Ernst, Tiefe, Fragestellung, Bekenntnischarakter) als religiös klassifiziert werden können, auch wenn die Künstler dies nicht beabsichtigten. Es gibt in der Rezeption populärer Musik Situationen (‚Sitze im Leben‘), die religiöse Qualität haben (Starkult, Subkulturen wie Heavy Metal z.B.). In welcher rudimentärer Form auch immer verbindet sich hier populäre Musik mit Fragen der Sinnfindung und der ethischen Gestaltung des eigenen Lebens. Für viele Menschen vollzieht sich darin, was in der Vergangenheit die christliche Volksfrömmigkeit abdeckte: Stärkung durch Einbezug ins Ritual (Andachten, gemeinsames Singen), Identifikation mit Vorbildern (Jesus, Heilige), Regression durch Wiederholen bekannter musikalischer Vorgänge (Liturgie), ekstatische Erfahrungen und besondere Zeiten zum Überschreiten des Alltags-Ichs (Festgottesdienste und Wallfahrten).“ (Bubmann/Tischer 1992, 241f)

Eine wachsende Anzahl deutschsprachiger Theologinnen und Theologen versucht seit Ende der 1980er Jahre, die Populärmusik theologisch zu würdigen, indem sie zunächst ausführlich die Phänomene wahrnehmen will und dazu in den interdisziplinären Dialog mit Musikwissenschaft, Soziologie, Psychologie, (Kultur-) Anthropologie und Religionswissenschaft eintritt (Forschungsüberblicke bei Fermor 1999, 51-77; Obenauer 2002, 34-50).

Innerhalb dieser Forschungsszene lassen sich unterschiedliche Zugangsweisen typologisch ordnen, die letztlich auf verschiedene Verständnisse von „Religion“ rückföhrbar sind:

a) Kulturanthropologisch-phänomenologische und existential-transzendentaltheologische Zugänge

Hier wird insbesondere das in Popmusik enthaltene Transzendierungspotential musikalischer Erfahrungen betrachtet und als religiös produktiv theologisch gewürdigt. Hans-Martin Gutmann betont etwa die besonderen Raum- und Zeiterfahrungen im Popkonzert und Technoparty: Es geschehen Grenzüberschreitungen vom Alltag in einen anderen Raum, Ausbrüche aus der linearen Alltagszeit in eine reine Präsenz-Erfahrung – und dies unter gesteigerter Wahrnehmung eigener Körperlichkeit (1998, 59ff; 229). Musik lässt atmosphärische Gestimmtheiten und Geföhlräume entstehen, die nicht aus den Musizierenden selbst hervorgebracht, sondern nur in ihnen aufgenommen und verarbeitet werden. Damit verknüpft sich das Gefühl, in einen ununterbrochenen Fluß einzutauchen (Flow-Erfahrung) und Teil einer starken Gemeinschaft zu sein. Allerdings bleibt diese beglückende Erfahrung unverfügbar und freies Geschenk Gottes. In Analogie zu Gottesdiensten bieten nun die Rituale der Popmusik die Möglichkeit, den Bereich der Alltagsordnung zu überschreiten und einzutreten in den Bereich überschüssiger Möglichkeiten (des Chaos, des Ekstatischen). Ähnlich urteilt Gotthard Fermor: Gerade ekstatische Musikerfahrungen könnten zum Medium heilsamer Entgrenzungserfahrungen werden. Und bereits die musikalischen Strukturen (Stimmgebung, Wechselgesang, Rhythmus) der Popmusik seien „*religionsproduktiv*“ (94; ähnlich im Blick auf Rockmusik Koenot 1997, 156ff; 215f).

b) Identitätstheoretisch-handlungstheoretische Zugänge

Hier wird zunächst aus musiksoziologischer und ethischer Perspektive gefragt, welchen Beitrag Popmusik zwischen Regression und Progression zur freien Identitätsbildung und zur Weiterentwicklung der Gesellschaft leisten kann und inwieweit sie daher theologisch positiv zu würdigen ist. Für Rolf Siedler lässt Rockmusik die Diskrepanz zwischen Sehnsucht und Wirklichkeit spürbar werden. Sie ermögliche als Body-Musik die Annahme des eigenen Körpers und damit auch solidarische Sensibilität für andere. Sie lasse Vertrauen in die eigenen schöpferischen Kräfte (beim Musizieren) wachsen, sei Experimentierfeld für gelingende Kommunikation in der Spannung von Individualisierung und Kollektivität, erweitere durch kreatives Handeln das Handlungsrepertoire, habe eine Nähe zu unterdröckten, aber moralisch wertvollen archaischen Symbolen, stelle produktiv Normen, Institutionen und Lebensformen der Gesellschaft in Frage und ermögliche Beröhrung mit dem „*Tremendum et Fascinosum*“ (Siedler 1995, 306-310).

c) Hermeneutische Zugänge

In der Popmusik (hier zunächst in ihren Song-Texten, aber auch in den Kontexten der Aufföhrung und Rezeption) sind Botschaften enthalten, die sich zu entziffern und wahrzunehmen lohnt, weil sie Dokumente religiöser Sinnsuche sind und helfen können, eigene Traditionen und religiöse Themen zu entdecken und religiöse Sprache zu finden (Schröder 2000a, 74f). Bernd Schwarze interpretiert Popsongs von Sting, Peter Gabriel, Madonna und Prince als Erzählungen, die sich in individual-

sierter und ästhetisierter Weise religiösen Themen nähern oder das Heilige reinszenieren, ohne deshalb sogleich kirchlich-theologisch vereinnahmt werden zu können (Schwarze 1997, 135-248).

d) Semiotische und symboldidaktische Zugänge

Vor allem in der religionspädagogischen Forschung wird dafür plädiert, Alltags-symbole der Jugendlichen und damit auch Popmusik aufzugreifen und korrelativ mit christlichen Symbolen zu konfrontieren. Vorausgesetzt wird, dass in Popsongs die lebensweltlichen Erfahrungen Jugendlicher und ihr Lebensgefühl zugänglich werden. Sie bieten die Chance, dass Lehrer wie Schüler einen gemeinsamen Zeichenvorrat für die Kommunikation über Religion finden, und das semantische Feld des Religionsunterrichts erweitert wird (Everding 2000, 187; 263; Böhm/Buschmann 2000, 11-26).

Die aufgezeigten vier Hauptzugänge zur religiösen Dimension von Popmusik können in eine umfassende Theorie integriert werden, die davon ausgeht, dass es unterschiedliche, biographisch und durch Milieuzugehörigkeit bedingte spezifische religiöse Rezeptionsweisen von Popmusik gibt. Die religiösen transzendentalen Musikerfahrungen sind gemäß den jeweils dominanten alltagsästhetischen Wahrnehmungsschemata entweder auf der emotional-affektiven, der kognitiv-sprachlichen, der somatisch-körperlichen oder der pragmatischen Ebene angesiedelt. Wir sind keineswegs alle am gleichen Ort, wenn wir Popmusik hören. Daher sind auch die möglichen religiösen Dimensionen in verschiedenen Stilrichtungen etwa des Mainstream-Pop (Seelsorge durch Texte und fangemeindliches Verhalten), des Hip-Hop (botschaftsorientiert), des Techno (ekstatischer Kult) und des Hard Rock und Punks (politisch-gegenkultureller Impetus) tendenziell unterschiedlich.

In diesen religiösen Wirkungen der Popmusik spiegeln sich im Übrigen auch die Grunddimensionen christlich-kirchlicher Religiosität. Es geht um: a) *Leiturgia* (Kult & Ritual), d.h. um ausgegrenzte Zeiten der Begegnung mit dem Heiligen, um theophone Räume der Gottesbegegnung; b) *Martyria* (Erzählung und Zeugnis), also um die Artikulation religiöser Sehnsüchte und Überzeugungen; c) *Koinonia* (Gemeinschaftsbildung), um starke Gemeinschaftsgefühle in der Gruppe Gleichgesinnter; d) *Paideia* (Identitätsbildung), Angebote zur Identitätsfindung durch Vorbilder und orientierende Traditionen; e) *Diakonia* (Lebenshilfe und Seelsorge).

Theologisch dürfte die Beschäftigung mit religiösen Dimensionen der Pop- und Rockmusik am besten pneumatologisch zu begründen sein (Tremml 1997, 274f; Fermor 1999, 234-241). Musik wird dann als geisttragendes und transzendenz eröffnendes Symbol und geistgewirktes Handeln interpretiert. Die wahrheitserschließende und kommunikative Freiheit stiftende Kraft des Geistes, seine doxologische, prophetische, kommunikative, identitätsstiftende und heilende Wirkung, sind auch in popmusikalischen Rezeptions- und Handlungsprozessen zu erfahren. Wo der Geist weht, kann es geschehen: Wir sind im Himmel auf Erden, wenn wir Popmusik hören.

Allerdings lassen sich auch ganz andere Geister in den Vollzügen der Popmusik finden, von konsumistischer Betäubung, Rassismus, Sexismus bis hin zu destruktiv-okkulten Religionsformen. Eine Unterscheidung der Geister scheint daher zur Wahrung der Menschenfreundlichkeit der Popmusik unumgänglich, so schwierig sie auch in der Praxis zu handhaben ist. Gleichzeitig ist darauf zu verweisen, dass die

popmusikalische Geist-Präsenz nicht methodisch kontrolliert und etwa in unterrichtlichen wie liturgischen Inszenierungen garantiert werden kann.

Dennoch lohnt die Beschäftigung mit den religiösen Elementen in der Popmusik allemal, um sich über die *religiöse Sinnsuche* und das *religiöse Bewusstsein ganzer Milieus ein Bild zu machen* und in der Begegnung mit popkulturellen Formen von Religion für die Wahrnehmung und Gestaltung des eigenen Glaubens zu lernen.

IV. Konkretionen

Bildungsarbeit und Festkultur

Weil Populärmusik als alltagsweltliches Symbol Ausgangspunkt für religiöse Verständigung und religiösen Ausdruck sein kann, macht es Sinn, sie im *Religionsunterricht* und in *kirchlicher Bildungsarbeit* einzusetzen (Everding 2000; Bubmann 2002). Rock- und Popsongs können als thematischer Impuls zu Beginn einer Einheit, zur Auflockerung und Steigerung der Motivation zwischendurch oder als Zusammenfassung und Vertiefung einer Lehreinheit am Ende vom Tonträger eingespielt werden. Sie binden die Aufmerksamkeit und liefern Stimmungen, Stichworte und Symbole, die sich für die Auseinandersetzung mit einem Thema nutzen lassen. Geht es um Sprachimpulse, eignen sich insbesondere deutschsprachige Pop- und Rocksongs. Ethische Konflikte und religiöse Sehnsüchte finden hier eine Sprachform, die sich deutlich von tradierter Kirchensprache unterscheidet und die Schwellen für ein offenes Gespräch senkt. Manche Pop- und Rocktitel – insbesondere auch Video-Clips – können auch zu zentralen Medien des Religionsunterrichts werden. Verschiedene Publikationen bieten Listen der Zuordnung von Popsongs zu Lehrplanthemen (Everding 2000, 383-388). Günstiger noch ist es, wenn die Musik von den Schülerinnen und Schülern selbst ins Unterrichtsgeschehen eingebracht wird und die Arbeit mit Rock- und Popmusik in partnerschaftlichem Dialog erfolgt.

Zu einem fröhlichen *Fest* braucht man Tanz- und Unterhaltungsmusik. Lebensfrohe Feste aber sind für die einladende Ausstrahlung des christlichen Glaubens unentbehrlich. Popmusik hilft, solche Feste zu gestalten. Als atmosphärisches Medium gehört sie zur Festkultur christlicher Gemeinden dazu.

Literatur

- Böhm, Uwe/Buschmann, Gerd, Popmusik – Religion – Unterricht: Modelle und Materialien zur Didaktik von Populärkultur, Münster 2000.
- Bubmann, Peter, Sound zwischen Himmel und Erde. Populäre christliche Musik, Stuttgart 1990.
- Bubmann, Peter (Hg.), Menschenfreundliche Musik. Politische, therapeutische und religiöse Aspekte des Musikerlebens, Gütersloh 1993.
- Bubmann, Peter, Von Mystik bis Ekstase. Herausforderungen und Perspektiven für die Musik in der Kirche, München 1997.
- Bubmann, Peter, Pop- und Rockmusik, in: Gottfried Adam/Rainer Lachmann (Hg.), Methodisches Kompendium für den Religionsunterricht 2 (Aufbaukurs), Göttingen 2002, 230-243.
- Bubmann, Peter/Rolf Tischer, Thesen zum Umgang mit populärer religiöser Musik, in: dies. (Hg.), Pop & Religion. Auf dem Weg zu einer neuen Volksfrömmigkeit?, Stuttgart 1992, 240-244.
- Dalferth, Winfried, Christliche Populärmusik als publizistisches Phänomen. Entstehung – Verbreitung – Rezeption, Erlangen 2000.
- Everding, Matthias, Land unter!? Populäre Musik und Religionsunterricht, Münster u.a. 2000.
- Fermor, Gotthard, Ekstasis. Das religiöse Erbe in der Popmusik als Herausforderung an die Kirche, Stuttgart u.a. 1999.

- Fermor, Gotthard/Schroeter-Wittke, Harald (Hg.), Kirchenmusik als religiöse Praxis. Praktisch-theologisches Handbuch zur Kirchenmusik, Leipzig 2005.
- Flender, Reinhard/Rauhe, Hermann, Popmusik. Aspekte ihrer Geschichte, Funktionen, Wirkung und Ästhetik, Darmstadt 1989.
- Gutmann, Hans-Martin, Der Herr der Heerscharen, die Prinzessin der Herzen und der König der Löwen. Religion lehren zwischen Kirche, Schule und populärer Kultur, Gütersloh 1998.
- Kabus, Wolfgang (Hg.), Populärmusik und Kirche – kein Widerspruch, Frankfurt a.M. 2001.
- Kabus, Wolfgang (Hg.), Populärmusik und Kirche – Positionen, Ansprüche, Widersprüche, Frankfurt a.M. 2003.
- Kaden, Christian, Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann, Kassel 2004.
- Klausmeier, Friedrich, Die Lust, sich musikalisch auszudrücken, Reinbek 1978.
- Kögler, Ilse, Die Sehnsucht nach mehr. Rockmusik, Jugend und Religion, Graz u.a. 1994.
- Koenot, Jan, Hungry for Heaven. Rockmusik, Kultur und Religion, Düsseldorf 1997.
- Obenauer, Andreas, Too much Heaven? Religiöse Popsongs – jugendliche Zugangsweisen – Chancen für den Religionsunterricht, Münster u.a. 2002.
- Rösing, Helmut/Bruhn, Herbert, Typologie der Musikhörer, in: Herbert Bruhn/Rolf Oerter/Helmut Rösing (Hg.), Musikpsychologie. Ein Handbuch, Reinbek bei Hamburg 1993, 130-136.
- Schröder, Matthias, „Könnt ihr mich hören?“ Gespräche mit Popstars über die religiöse Dimension ihrer Musik, in: Gotthard Fermor/Hans-Martin Gutmann/Harald Schroeter (Hg.), Theophonie. Grenzgänge zwischen Musik und Theologie, Rheinbach 2000, 40-77.
- Schröder, Matthias, „God is a DJ“. Gespräche mit Popmusikern über Religion, Neukirchen-Vluyn 2000.
- Schröder, Matthias, „Like a Prayer“. Neue Gespräche mit Popmusikern über Religion, Neukirchen-Vluyn 2002.
- Schroeter-Wittke, Harald, Unterhaltung als Theologie – Theologie als Unterhaltung. Thesen zur theologischen Wahrnehmung von Entertainment, in: Kabus (2003), a.a.O., 201-208.
- Schulze, Gerhard, Die Erlebnisgesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart, Frankfurt a.M./New York 1992.
- Schwarze, Bernd, Die Religion der Rock- und Popmusik: Analysen und Interpretationen, Stuttgart u.a. 1997.
- Siedler, Rolf, Feel It in Your Body. Sinnlichkeit, Lebensgefühl und Moral in der Rockmusik, Mainz 1995.
- Sloterdijk, Peter, Wo sind wir, wenn wir Musik hören? In: Ders., Weltfremdheit, Frankfurt a.M. 1993, 294-325.
- Stroh, Wolfgang Martin, Handbuch New Age Musik. Auf der Suche nach neuen musikalischen Erfahrungen, Regensburg 1994.
- Tremel, Hubert, Spiritualität und Rockmusik. Spurensuche nach einer Spiritualität der Subjekte, Ostfildern 1997.
- Voullième, Helmut, Die Faszination der Rockmusik. Überlegungen aus bildungstheoretischer Perspektive, Opladen 1987.
- Wicke, Peter, Sound-Technologien und Körper-Metamorphosen. Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts, in: Ders. (Hg.), Rock- und Popmusik, Laaber 2001, 11-60.

Peter Bubmann