

Andreas Eisen:

Mit Lust und Liebe singen! Populärmusik und Gemeindegesang?

Einleitung

In unserem alltäglichen Leben ist kein Platz mehr für Musik. Wer als Einzelner laut singend auf der Straße ginge, würde mit befremdlichen Blicken angesehen. Wer bei seiner Arbeit ein Lied, vielleicht gar einen Choral sänge, würde als störend zur Ruhe gebracht. In der Alltagswelt ist es still geworden um das aktive Singen und Musizieren. Hausmusik, das Singen von Chorälen bei der täglichen Hausandacht, das gemeinsame Lied in geselliger Runde sind eine Seltenheit geworden. Das Volkslied hat als lebendige Tradition aufgehört zu existieren. Und auch der Gemeindegesang in den Kirchen ist im Abnehmen begriffen. Immer mehr Menschen meinen, daß sie gar nicht singen könnten. Immer mehr wird gebrummt, gesummt, oder bleibt der Mund ganz verschlossen.

Und doch ist an die Stelle des Singens ja nicht das Schweigen getreten. Es ist nicht still geworden, im Gegenteil: wie von einer Klangtapete sind wir von Tönen und Klängen, die sich zu ohrenbetäubendem Lärm und schmerzverursachendem Krach hinaufsteigern können, umgeben. Vom Radiowecker über Musik am Arbeitsplatz bis zum Kauf reizende Hintergrundmusik im Supermarkt reicht dieser Klangteppich. Am Abend kommt dazu die Filmmusik im Fernsehen. Tragbare Ghettobusters bringen Musik in ganze Straßenviertel; Nachbarn kommunizieren miteinander indem der Lieblingssong in unüberhörbarer Weise durch die Mauern dröhnt; Autos vibrieren mehr von Musik als vom Motor; in Discopalästen und Technoprozessionen versammeln sich riesige Fangemeinden. Diese Art von industriell produzierter Musik wird überall zu Markte getragen; ja dringt in den letzten Winkel noch der Slums in der dritten Welt. Kein Mensch kann sich der Allgegenwart dieser Musik entziehen. Sie ist zu einer chronischen Begleiterscheinung unseres Lebens geworden. Und die meisten Menschen freuen sich daran. Sie möchten darauf nicht verzichten. Sie sind bereit viel Geld dafür zu investieren. Diese Musik ist populär, es ist Populärmusik.

Weil diese Populärmusik aufdringlich und unaufhaltbar in die letzten Winkel des Lebens vordringt, darum ist im alltäglichen Leben kein Platz mehr für Musik. Musikkonsum ersetzt Musizieren. Musik hören verhindert Musik auszuüben. Musik ist zu einer Droge geworden, die das Bewußtsein vernebelt und moderne Mythen produziert, die den Musikkonsum zu einem religiösen Erlebnis werden läßt. In der Theologie ist diese Entwicklung sträflich ignoriert worden. Kirchenmusiker haben oftmals mit der Zuwendung zur ern-

sten Musik die Trivialmusik sich selbst überlassen. So ist in wenigen Jahrzehnten dem Gemeindegesang ein mächtiger Konkurrent erstanden, der seinen Siegeszug nun unaufhaltsam auch in der Kirche antritt. Der Gemeindegesang scheint im Vergleich mit der Populärmusik veraltet und unrettbar verloren. So wird ihm vielerorts die vermeintlich lebensrettende Aufputschspritze verpaßt: Keyboard und Synthesizer, Rhythmusgerät und Schlagzeug geben alten und neuen Melodien den Sound, den alle wollen. Der Umsatz an Tonträgern macht es deutlich: 1990 waren es 91% Populärmusik, 9% klassische Musik. Da wird der Ruf lauter und lauter, die Kirchenmusik endlich der Realität anzupassen. Auch der Gemeindegesang soll wieder populär werden: Populärmusik als Gemeindegesang. So, meint man, könnte doch gerade die Jugend wieder dahin geführt werden mit Lust und Liebe zu singen?!

Dieser weithin üblichen Meinung soll hier widersprochen werden. Dem auf den ersten Blick bestechenden Gedanken der Populärmusik als Gemeindegesang ist entgegenzuhalten: In der Populärmusik ist das „Wie“, die Art und Weise des Musikmachens und Musikhörens, grundsätzlich anders gear- tet als in jeglicher traditionellen Form der Musik. In der Welt der Populärmu- sik ist kein Platz mehr für Musik! Und da sich das „Wie“ grundlegend verän- dert hat, so ist auch das „Was“, der Inhalt der Musik, ein anderes geworden: Populärmusik ist moderne Mythologie¹, Civil Religion². Darum ist Gemeinde- gesang als das neue Lied Gottes von den Heilstaten Jesu dem alten und ewigen Lied der Gesetzesreligion im Gewand neuer Mythen entgegengesetzt. Gemeindegesang ist Kampfgesang gegen die Possen und Späßchen, die Rhythmen und Beats der Populärmusik. Das neue Lied der Gemeinde kann sich nicht an der Neuheit, dem Kompositionsdatum, der Eingängigkeit und Popularität messen. Das Kriterium des Gemeindeliedes ist sein Inhalt: „Alte Lieder´ sind alle häßlichen, possenhaften, zuchtlosen und weltlichen Gesän- ge, auch wenn sie heute zum erstenmal gesungen und komponiert sind. `Neue Lieder´ aber sind alle Psalmen, alle ehrbaren, heiligen, frommen und geistlichen Gesänge, auch wenn sie aus der Zeit des ersten Menschen her- stammen... So sind die Lieder unserer Zeit sicherlich ganz alte Lieder, auch wenn sie der Zeit nach ganz jung sind.“³ Diese Situationsbeschreibung Mar- tin Luthers scheint auch unsere Zeit zu treffen. Es hat sich bis heute wenig verändert. Nur die Proportionen sind andere geworden. Zur Zeit Luthers war

-
- 1 Ein Mythos ist eine Erzählung, in der durch den Vorgang des Erzählens eine Ordnung aufgerichtet wird, die Gott/Götter, Mensch und Welt vereint.
 - 2 Civil Religion bezeichnet eine „Bürgerreligion“, die verschiedene Gestalten annehmen kann, aber dem einen Ziel dient, ein bürgerliches Zugehörigkeitsgefühl zur jeweiligen Gesellschaft zum Ausdruck zu bringen. Civil Religion ist ein Geflecht von Symbolen, Gedanken und Handlungsweisen, die die Autorität von gesellschaftlichen Institutionen legitimieren. Vgl. Gottfried *Küenzlen*, Civil Religion und Christentum, EZW-Texte, Impulse Nr.21, Stuttgart II/1985.
 - 3 Martin *Luther*, Erste Psalmenvorlesung: Dictata super psalterium 1513-1516, WA 3, 182,33ff.

die Musik von der Volksmusik, über Instrumentalmusik bis zum Gemeindegesang übermächtig. Heute ist diese Art der Musik in kleine Reservate abgedrängt. Die damals eben sich ausbreitende höfische Hintergrundmusik hat aber heute über die Medien die Massen erreicht. Das Lutherzitat verdeutlicht, daß es bei dem Verhältnis von Populärmusik und Gemeindegesang nicht um die zeitliche Dimension von alt oder neu geht, sondern um einen sachlichen Konflikt. Der vermeintliche Gegensatz von alt und neu entpuppt sich als Sachdifferenz, die ihren Ursprung in einem anderen Geist hat. Es stehen sich christlicher Glaube und moderne Religiosität gegenüber. Es geht also letztendlich um die Frage rechten oder falschen Glaubens, rechten oder falschen Gottesdienstes. Musik ist Geschmacksache. Aber die Frage nach Populärmusik oder Gemeindegesang kann man nicht mehr dem Geschmack überlassen. Sie unterliegt dem Anspruch des 1. Gebotes: hier keine anderen Götter einziehen zu lassen!

Um diese Auseinandersetzung geht es in diesem Artikel.

I. Populärmusik

1. Was ist Populärmusik?

Populärmusik hat sich als Bezeichnung für einen weiten Bereich verschiedenartiger Musik eingebürgert. Davon unterschieden wird die Kunstmusik und Volksmusik. Die Spannbreite der Populärmusik umfaßt Schlager, Jazz, Filmmusik und die ganze stilistische Breite von Rock- und Popmusik, wie Beat, Hard Rock, Disco, Funk, Techno usw.. Dabei überschneiden sich die verschiedenen Begriffe: Popmusik ist eigentlich die Bezeichnung der englischen Beatmusik, die mit der Kunstrichtung Pop-art eine Synthese einging. Führende englische Beatmusiker besuchten keine Musikakademie, sondern eine *artschool*. Musik als Gesamtkunstwerk, das war der Anspruch der eigentlichen Popmusik: von der Kleidung der Musiker über Haarschnitt bis zum Plattencover, so zum Beispiel die Beatles mit ihrer Sergeant Pepper-LP. Heute dagegen werden mit dem Begriff Popmusik verschiedene Stilrichtungen zusammengefaßt, im Sinne der gängigen und allgemein verbreiteten Musik. Damit nähert sich der Begriff dem des Populären. Populärmusik meint dagegen nicht nur populäre Musik, sondern eine bestimmte Art und Weise der Musik, insbesondere des Musikkonsumierens. Die Literatur zur Populärmusik, die seit den 60er Jahren stetig anwächst, hat ihren Ursprung in der soziologischen Forschung. Bezeichnenderweise waren es nicht Musikwissenschaftler, sondern Soziologen, die sich als erste mit dem Phänomen der Populärmusik auseinandersetzten. Grundlegend für diese soziologische Populärmusikforschung wurde Theodor W. Adorno am Frankfurter Institut für So-

zialforschung⁴. Darum ist mit dem Begriff Populärmusik auch eine bestimmte Art und Weise des Musikhörens im Blick. Gegenüber der populären Musik bleibt der Begriff Populärmusik der umfassendere. Denn das Kriterium der Beliebtheit schließt erhebliche Teile der Populärmusik aus: Musik der Szene, Untergrundmusik, gegenkulturelle Musikrichtungen. Andererseits wird sich kaum ein beliebtes Musikstück der Populärmusik entziehen können, wie der Classic Rock verdeutlicht.⁵

Bei aller begrifflichen Ungenauigkeit können zwei Merkmale der Populärmusik genannt werden:

„- Populärmusik stellt eine neue kulturelle Ausdrucksform der Massenmedien dar, die als „Industriekultur“ angesehen werden muß. Sie unterscheidet sich als solche grundlegend von allen ihr vorangehenden populären Musikgattungen wie Volkslied und Volkstanz, Kirchenlied, Militärmusik oder städtische Unterhaltungsmusik.

- Populärmusik umfaßt ein weites Spektrum von Stilrichtungen, die ebenso „unterhaltende“ wie „ernste“ Musiken einschließen.“⁶

Damit sind die grundlegenden Unterschiede zur Musikkultur vergangener Jahrhunderte angedeutet. Ohne die revolutionierende Erfindung der Massenmedien ist Populärmusik nicht denkbar. Ihre Grundlagen sind das Medium Schallplatte und der Verstärker. Daher ist Populärmusik wesentlich „Übertragungsmusik“⁷. Diese Musik richtet sich nicht nach den Regeln der Kunst, sondern wird nach den Gesetzen des Marktes produziert.

Der Markt ist allgegenwärtig und zwingt seine Gesetze auch Musikrichtungen auf, denen diese Gesetze der Vermarktung von sich aus fern liegen.

2. Entstehung der Populärmusik

Von Populärmusik kann man seit dem 19. Jahrhundert sprechen. Die Anfänge gehen weiter zurück. In den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts entstan-

4 Vgl. insbesondere Theodor W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, Gesammelte Schriften Bd.14, hg. von R.Tiedemann, Darmstadt 1998, S.168-433.

5 Anders Peter Bubmann, Rolf Tischer (Hg.), Pop & Religion. Auf dem Weg zu einer neuen Volksfrömmigkeit?, Stuttgart 1992, S. 21: „Nicht alle populäre Musik ist Populärmusik. Beliebte Volkslieder, bekannte Repertoirestücke der klassischen Literatur oder das Standardprogramm von Männer- oder Kirchenchören werden zwar auch durch Rundfunk und Tonträger massenhaft verbreitet, sind jedoch nicht für die industrielle Verwertung komponiert worden und besitzen auch heute noch ihren eigentlichen „Sitz im Leben“: Hausmusik, Konzertsaal und Probenraum.“ Wie oben angedeutet sind die Verhältnisse wohl genau entgegengesetzt zu beurteilen.

6 Reinhard Flender und Hermann Rauhe, Popmusik. Aspekte ihrer Geschichte, Funktionen, Wirkung und Ästhetik, Darmstadt 1989, S. 15.

7 H.Rösing, Musik und Massenmedien, in: Musikpsychologie - ein Handbuch in Schlüsselbegriffen, hg. von Bruhn/Oerter/Rösing, Reinbek 1985, S.293.

den in England die Vergnügungsgärten, in denen man für einen geringen Eintrittspreis leichte Unterhaltungsmusik zu hören bekam. In diesen Vorformen der späteren Salonmusik, der Musikcafés, Tanzpaläste und Varietétheater, ist erstmals Musik aus ihrem Kontext losgelöst. Sie wird zur Hintergrundmusik: Beim Klappern der Löffel und Tassen, im Geschwirr des Gesprächs und der Unterhaltung erklingt Musik, der man gar nicht zuzuhören braucht. Der unmittelbaren Eingängigkeit, der Natürlichkeit einer leichten Musik, die leicht verstanden und aufgenommen werden konnte, kommt dabei ein besonderes Gewicht zu. Es entstand der popular song (= volkstümliches Lied). Auf Flugblättern wurden diese Lieder billig und massenweise verkauft. Melodien, die ein schlagender Erfolg wurden, meist Operettenmelodien, wurden zu Schlagern. Die zunehmende Vermarktung und Vermassung führte dazu, daß die „Ernste Musik“ sich an einem Kunstideal ausrichtete, das sie von der „Unterhaltungsmusik“ trennen sollte. Damit kam es zur Spaltung zwischen U- und E-Musik, die bis heute das Musikverständnis Europas prägt.

Die großen Impulse zur Entstehung der Populärmusik gingen von Amerika aus. Hier war es die Tin Pan Alley, eine Straße in New York, an der sich seit den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts die wichtigsten amerikanischen Musikverleger angesiedelt hatten. Mit Marktanalysen und Auftragskompositionen, die am Publikumsgeschmack getestet wurden, erzielten die Verleger hohe Auflagen der als sheet music (= Papierbogen-Musik) gedruckten Songs. Die modernen Methoden industrieller Produktion wurden auf die Ware Musik angewandt. Populärmusik war zum Industrieprodukt geworden. Mit der Erfindung der Schallplatte 1887 gelang es, ein Hörerlebnis zu konservieren und zur vielfachen Wiederholung bereitzuhalten. Damit wurde Musik aus dem Kontext von Kultur, Raum, Zeit herauslösbar und zum Weltklang. Klänge wurden aus aller Welt in alle Welt getragen. Seit den 20er Jahren unseres Jahrhunderts wurde die Schallplatte zum Massenartikel schlechthin. Es setzte ein Prozeß der Auslese und Uniformierung des Musikgeschmacks ein. Der Anteil der E-Musik, der in Europa bis in die 50er Jahre noch 40 % des Schallplattenverkaufs betrug, sank kontinuierlich.

Ein weiterer Schritt war die Gründung der ersten kommerziellen Radiostation 1920 in Pittsburgh. Noch einmal kam es zu einer Umwälzung der Hörgewohnheiten. Die sozialen Bezüge von Musik, die an die Vermittlung durch Personen gebunden waren, wurden aufgehoben. Mußte früher das Publikum sich in das Musikstück hineinhören, wurde dies nun umgekehrt: Das Musikstück klingt in die Arbeitswelt der Masse hinein und muß sich seine Aufmerksamkeit erst suchen. Darum gingen Schallplatte und Rundfunk einen Medienverbund ein: Der Rundfunk braucht die Populärmusik und die Populärmusik die Werbung des Rundfunks. Der Musikhörer wird durch das Medium Radio zur Passivität verbannt. „...So war eine Nivellierung des Musikge-

schmacks und eine Regression⁸ des Hörens unvermeidbar. Die „Musiktape-te“ ist zwangsläufiges Resultat des Mediums Radio und seiner Nutzbarkeit.“⁹ Mit der Erfindung des freien Wettbewerbs, der „Hitparade“, im Bereich des Musikhörens wurde der Gipfel der Kommerzialisierung erreicht: Der Wert von Musik wird seither an ihrer Verkäuflichkeit gemessen. Der Titel, der die höchsten Verkaufszahlen erreicht, gelangt auf Platz eins der (immer) aktuellen Hits. Popularität wird zum Höchstmaß der Werte.

3. Afro-amerikanisierung¹⁰ der Populärmusik

Die Skizze der Entstehung der Populärmusik wäre unvollständig, richtete man nicht auch einen Blick auf die afro-amerikanische Musik. Mit dem Jahr 1955, dem Geburtsjahr der Rockrevolution, hat die afro-amerikanische Musik ihren Siegeszug über das europäische Musikempfinden angetreten. In diesem Jahr wurde durch den Film „Blackboard Jungle“ der Musiktitel „Rock around the clock“ von Bill Haley weltbekannt. Diese neue Musik setzte eine ganze Generation Jugendlicher in Bewegung. Im Protest gegen die eigenen kulturellen Werte des Abendlandes griffen die weißen Jugendlichen Amerikas auf die Musik ihrer farbigen Mitbürger zurück. Die eigenständige schwarze Populärmusik, Rhythm & Blues genannt, wurde aus dem Ghetto geholt und drang über Radio und Film in alle Welt. Der Aufbruch der Jugend stand für Körperlichkeit, Sexualität und Befreiung von „Verklemmungen“. Zugleich wurde diese Bewegung sofort kommerzialisiert und als neuer Markt entdeckt. Der Rock'n'Roll offenbart die Zweischneidigkeit aller Populärmusik. Er beinhaltet die Betonung des Körperbetonten, Ursprünglichen, Vitalen der schwarzen Musik und der zugleich vollendeten Technisierung der Musikindustrie. Damit wird der Gegensatz von Mensch und Maschine scheinbar überbrückt. Eine industriell produzierte Musik wurde zum Mittel des Protestes gegen das Industriezeitalter und seine Technik.

Die fünfziger Jahre in Amerika wurden „silent fifties“, stumme Fünfziger, genannt. Wirtschaftswachstum und Wohlstand hatten als Prototyp des Jugendlichen den „Teenager“ hervorgebracht, dessen Verhalten vom Konsum bestimmt wurde: „Teenagerverhalten war Freizeitverhalten, war Hingabe an Vergnügungen wie Kinos, Motorroller, Eisbars und Jazzklubs.“¹¹ Das war zu-

8 Regression (=Rückschritt) meint in der Psychologie ein Verhalten, das aufgrund unerfüllter Wünsche und der daraus entstehenden Enttäuschung darauf mit der Rückkehr zu einer Verhaltensstufe reagiert, über die man entwicklungsmäßig schon hinaus war.

9 *Flender/Rauhe*, Popmusik, S.57.

10 Afroamerikanische Musik ist ein Fachbegriff in der Musikwissenschaft und bezeichnet das Ergebnis der Auseinandersetzung zwischen west-afrikanischer und europäisch-abendländischer Musik auf dem amerikanischen Kontinent. Afro-amerikanisierung bezeichnet also keine ethische Wertung, sondern eine kulturelle Entwicklung.

11 Ilse *Kögler*, Die Sehnsucht nach mehr. Rockmusik, Jugend und Religion, Graz/Wien/Köln 1994, S.40.

gleich der große Absatzmarkt der Plattenfirmen und Kinofilme. Gegen Anpassung und Konsum kam es zum Protest der Beat Generation. Zu einer Massenbewegung wurde dieser Protest aber erst durch den Rock'n'Roll. Der Rock'n'Roll ist eine Übernahme der schwarzen Musik, des Blues der afro-amerikanischen Bevölkerung. Diese Musik ist geprägt von vier Merkmalen:

Grundlage afrikanischer Musik ist der **Beat**, ein völlig gleichmäßiger, fester Grundschlag. Dieser Rhythmus muß gar nicht zu hören sein, prägt aber vom Gefühl her die Musik. Über diesem Grundschlag lagern sich andere melodische und rhythmische Abläufe, die auch zwischen die Schläge des Beat fallen und daher off-beat genannt werden. Dieses erste entscheidende Merkmal afrikanischer Musik ist dem europäischen Musikempfinden entgegengesetzt. Denn in der abendländischen Musik ist die Melodie die Grundlage der Musik und auch des Rhythmus. Durch die Rock- und Popmusik ist allerdings das Musikempfinden, zumindest der Jugendlichen, afro-amerikanisiert: Melodiebezogene Musik wird als langweilig empfunden. Es fehlt (von der Empfindung her) der beat. Für viele Jugendliche wird ein Gemeindegesang solange als alt und fade empfunden, wie nicht der Melodie der Grundschlag des Beats unterlegt wird. Ob das gesungene Lied 1530 oder 2000 komponiert wurde, bleibt dabei unerheblich.

Ein zweites Merkmal afrikanischer Musik ist der Wechselgesang von **Call & Response**, Ruf und Antwortruf. Ursprünglich wurde der Ruf des Vorsängers durch die Gemeinschaft aufgenommen, verstärkt und beantwortet. Auf diese Weise gehen Sprache und Musik eine Symbiose ein, die dem Afro-amerikaner zur Energiequelle wird.¹² In einer Aneinanderreihung von Bildern wird die Wirklichkeit beschworen. Diese Vorgänge sind in jedem Popkonzert zwischen Star und Fangemeinde, ebenso in amerikanisch-baptistischen Pfingstgemeinden zwischen Prediger und Gemeinde zu beobachten.

Ein drittes Merkmal ist die **Bluestonalität**. Afrikanische Musik geht von einer Tonleiter aus, die aus sieben je gleich großen Tonschritten aufgebaut ist, also im Gegenüber zu der uns geläufigen Tonleiter keine Halbtonschritte kennt. Dadurch kommt es im Vergleich zu der uns geläufigen Tonleiter besonders zwischen der 3. und 4. und der 7. und 8. Stufe der Tonleiter zu Differenzen. Durch die Benutzung europäischer Instrumente und dem gleichzeitigen Beibehalten der Dreiviertelton-Intervalle kam es zu dem, was weiße Ohren als „dirty intonation“ (= unsaubere Intonation) bezeichneten. Daher die Bezeichnung „blues“, wehmütige Stimmung, Trauergesang. Die weißen Musiker versuchten die Schwarzen zu imitieren, indem sie die Stimme drückten und schrieten. Auch dieser Effekt ist in Rockkonzerten bis heute zu hören.

Ein letztes Merkmal ist die **Parallelisierung der Stimmführung**, die zu einer leicht eingängigen Mehrstimmigkeit führt.

12 J.Jahn/Munter, Blues and Worksongs, Düsseldorf 1958, S.228: „Durch Musik und Gesang ruft der Afrikaner Kraft herbei, die nach seiner Anschauung die eigentliche Arbeit leistet, während sein eigenes Arbeiten nur Zutun ist.“

Durch diese vier Merkmale afro-amerikanischer Musik entsteht eine Form der Erregung, die letztendlich das Ziel hat den Menschen in Ekstase zu versetzen: „Es entsteht ein zwanghaftes Bedürfnis nach entspannendem Ausgleich, und das ist die eigentliche Quelle der Erregung. Diese Erregung wiederum verwandelt ihre Energie in mechanische Bewegung und wird dadurch zum Antriebsfaktor für Arbeit und Fortbewegung. Äußert sich diese Energie indes als geistige Erregung, dann wird sie zur Ergriffenheit, Besessenheit und Ekstase.“¹³ Damit wird das Erbe afrikanischer Stammeskulturen sichtbar.¹⁴

Vom Blues her ist die afrikanische Musikalität unverändert über den Vorläufer Rhythm & Blues in den Rock 'n Roll eingedrungen. Bis in die fünfziger Jahre gab es einen strikten Boykott schwarzer Musik durch die weiße Bevölkerung. Schwarze Tanz- und Unterhaltungsmusik konnte sich jedoch über Schallplatten und eigene Radiosender immer weiter ausbreiten. „Rhythm & Blues war laut, derb, manchmal vulgär und erotisch, gedacht als unbekümmerte Unterhaltung und Musik für den Körper.“¹⁵ Erst die Verschlagerung mit Elementen der weißen Unterhaltungsmusik, wie melodische Stimmführung, harmonische Gestaltung und ausgearbeitetes Begleitarrangement machte die Musik für Weiße hörfähig. In diesem Moment der Musikentwicklung drangen die jungen Teenager auf den Markt. Sie waren auf der Suche nach einem erotisch durchdrungenem Körpergefühl, das zugleich den Protest gegen die Elterngeneration zum Ausdruck brachte. Dies fanden sie im Rock'n'Roll. Weiße Jugendliche kauften schwarze Rhythm & Blues Platten. So kam es dazu, daß nun auch weiße Radiosender diese Musik spielten, unter dem Namen Rock'n'Roll. Der Durchbruch weltweit gelang 1955 mit dem Film *Blackboard Jungle* (deutsch: *Saat der Gewalt*), in dessen Vorspann Bill Haleys „Rock around the clock“ zu hören war.

Die weitere Entwicklung sei hier nur kurz angedeutet. Sie kann vorweg mit dem Stichwort „vom Rock zum Pop“ umschrieben werden. Jugendprotest und Jugendkultur hat in immer neuen Anläufen den Aufstand gegen Konsum und Vermarktung betrieben. Die entstehende Protestmusik wurde jedoch sofort vermarktet und für den Markt gezähmt. Es kam in immer neuen Phasen zur Verschlagerung, damit aber auch zu immer neuen musikalischen

13 A.M.Dauer, *Jazz, die magische Musik*, Bremen 1961, S.21.

14 Der Krankenheilungsritus der Digo, den Thomas *Maler*, *Musik und Ekstase in einer ostafrikanischen Medizinmann-Praxis*, in: *Musiktherapie 2*, hg. von H.Willms, 1977, S.29-45 beschreibt, könnte zugleich auch ein Rockkonzert oder eine moderne Techno-Party vor Augen haben. In einer ersten Phase wird ein pulsierender Schlag auf den Trommeln intoniert, der der Frequenz des Herzschlages entspricht (72MM). Der Trommelrhythmus wird durch das Ausfüllen des Grundschlages verdichtet. Die zweite Phase geht in Polyrythmik über, die den Grundschatz verdoppelt und schließlich völlig aufhebt.

15 I.Kögler, *Sehnsucht*, S.26.

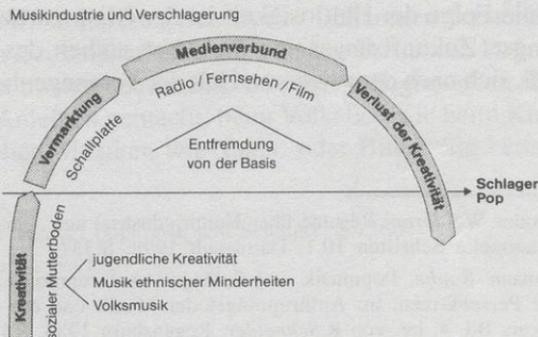
Aufbrüchen. Hier seien nur folgende Stichworte genannt: Rock´n´Roll der fünfziger Jahre; die Beatles und die Jugendkulturen der Mods, Rocker und Skinheads in den sechziger Jahren, dazu die Hippie-Bewegung in Amerika; die Ausweitung in die Extreme in den siebziger Jahren zwischen LSD inspirierter und fernöstlicher Musik über Jesus Christ Superstar, bis Punk und Discosound; in den achtziger Jahren dann eine weitere Vielfalt der Stile: Hip-Hop, Rap, House, Heavy Metal, Neue Deutsche Welle...; die neunziger Jahre haben als auffälligste Erscheinung die Techno-Kultur hervorgebracht.¹⁶ Mit Designer-Drogen und harten Tanzrhythmen, die ganz auf Text und Aussage verzichten, wird die Ekstase herbeigezwungen. Im Techno wird augenfällig wie sehr mit der Musikkultur eine neue Form der Religiosität entstanden ist.

In immer neuen Anläufen entstehen neue Musikstile mit ihren Subkulturen. Ein Ende ist nicht abzusehen. Das Schema ist jedoch immer gleich: aus einem Bereich kreativer, volkstümlicher Musik ethnischer Minderheiten formt sich ein neuer Musikstil, der sofort vom Markt, von Schallplattenindustrie und Medienverbund (Radio/Fernsehen/Film/Videoclip) aufgenommen und mediengerecht vermarktet wird. Damit stabilisieren und verbreiten die Medien die Subkultur, die doch als Protestbewegung ihren Ursprung hatte. Erreicht die Vermarktung eine zu große Intensivität, wird aus der Protestbewegung eine Massenbewegung, an deren Ende das Absterben der Bewegung mangels Kreativität steht. So werden Musikstile zu modischen Erscheinungen, die kommen und gehen. Zurück lassen sie eine kleine Fangemeinde, die diesen Musikstil weiter pflegt. Die Massenverbreitung von Populärmusik ist jedoch auf neue Impulse angewiesen, um den Konsum in Gang zu halten. Die Musikindustrie ist immer auf der Suche nach neuen verkaufsträchtigen Musikimpulsen. Nichts ist vor ihrem Zugriff sicher.¹⁷

So konnte beispielsweise auch der gregorianische Choral, natürlich in afro-amerikanisierter Aufbereitung, zu einem Verkaufsschlager werden. Was in diesen Kreislauf hineingerät, wird zwangsweise popularisiert und damit

16 Für Einzelheiten verweise ich auf I.Kögler, Sehnsucht.

17 Flender und Rauhe, Popmusik, S. 156-159, erläutern diesen Kreislauf mit einem einprägsamen Schema:



seinem Ursprung entfremdet. Es ist Populärmusik. Das ist der gemeinsame Nenner dieses Konglomerats von Musikstilen und -kulturen. Wesentlich dafür sind die Massenmedien, die „Kulturindustrie“: „Sie fügt Altgewohntes zu einer neuen Qualität zusammen. In all ihren Sparten werden Produkte mehr oder minder planvoll hergestellt, die auf den Konsum durch Massen zugeschnitten sind und in weitem Maß diesen Konsum von sich aus bestimmen... Während die Kulturindustrie dabei unleugbar auf den Bewußtseins- und Unbewußtseinsstand der Millionen spekuliert, denen sie sich zuwendet, sind die Massen nicht das Primäre, sondern ein Sekundäres, Einkalkuliertes; Anhängsel der Maschinerie. Der Kunde ist nicht, wie die Kulturindustrie glauben machen möchte, König, nicht ihr Subjekt, sondern ihr Objekt.“¹⁸ Damit verweist die Entstehung der Populärmusik auf die mit ihr gegebene religiöse, besser noch mythische Funktion.

4. Populärmusik als neue Religion?

Aus der Geschichte der Entstehung der Populärmusik wird deutlich, wie diese Musik auch eine religiöse Dimension entfaltet. Hermann Rauhe vertritt die These, „daß das Wesen der Populärmusik ihre Fähigkeit sei, Mythen zu schaffen“¹⁹. Als Beispielgeschichte zieht er 2.Mose 32, die Erzählung vom Goldenen Kalb heran.

In dieser Erzählung sind die vier grundlegenden Merkmale der Populärmusik enthalten:

1. Das Volk Israel ist in einer Übergangsphase, in einem transitorischem Stadium. Herausgeführt aus Ägypten und auf dem Weg in das verheißene Land ist das Volk Israel in einer tiefgreifenden Phase innerlicher wie äußerlicher Veränderung. Verstärkt wird diese Situation dadurch, daß Mose, ihr Anführer, sie verläßt um auf den Berg Sinai zu gehen. Das Volk wird daraufhin völlig haltlos. „Als aber das Volk sah, daß Mose ausblieb und nicht wieder von dem Berge zurückkam, sammelte es sich gegen Aaron und sprach zu ihm: Auf, mach uns einen Gott, der vor uns hergehe! Denn wir wissen nicht, was diesem Mann Mose widerfahren ist, der uns aus Ägyptenland geführt hat“ (2.Mose 32,1).

2. Die Folge der Haltlosigkeit ist der Blick zurück, die Regression. Existenzangst, Zukunftsangst und die Abwesenheit des Anführers veranlassen das Volk sich nach dem sicheren Halt der Vergangenheit zu sehnen. Der Blick

18 Theodor W.Adorno, *Résumé über Kulturindustrie*, aus: *Ohne Leitbild*. Parva aesthetica, Gesammelte Schriften 10.1, Darmstadt 1998, S.337.

19 Hermann Rauhe, *Popmusik und Schlager: Anthropologische Aspekte und pädagogische Perspektiven*, in: *Anthropologie der Musik und der Musikerziehung*, Musik im Diskurs Bd. 4, hg. von R.Schneider, Regensburg 1984, S.152.

richtet sich hier wie bei der Wüstenwanderung zurück „nach den Fleischtöpfen Ägyptens“.

3. Für das fehlende Leitbild wird eine Ersatzfigur, ein Übergangsobjekt, eingesetzt. Um zu vermeiden, daß Angst und Panik überhand nehmen, fabriziert Aaron das Goldene Kalb. Das Volk identifiziert sich mit diesem Götzenbild, das ja aus dem von ihm geopfertem Goldschmuck gefertigt wurde. Von diesem aus Gold gegossenen Kalb sagt das Volk: „Das ist dein Gott, Israel, der dich aus Ägyptenland geführt hat!“ (2.Mose 32,4).

4. Am Ende stehen Musik und Tanz, die eine Bewußtseinsveränderung bewirken sollen: Die angestaute Angst und Ungewißheit wird im lärmenden Gesang übertönt. Das Volk setzte sich, „um zu essen und zu trinken, und sie standen auf, um ihre Lust zu treiben“ (2.Mose 32,6). Als Mose zurückkommt und den Lärm hört, spricht er: „...lärmenden Gesang höre ich.“ (2.Mose 32,18).

Mit dem Begriff des „Goldenen-Kalb-Syndroms“ ist das Phänomen der Populärmusik umrissen: Populärmusik entsteht in gesellschaftlichen Übergangsphasen; sie ist geprägt vom Rückblick und Rückzug (Regression) des Individuums; sie schafft ein kollektives Übergangsobjekt, auf das sich die Wünsche und Sehnsüchte richten und führt zu einer Bewußtseinsveränderung.²⁰

Eine Schlüsselrolle nehmen dabei die Übergangsobjekte ein. In einer mehr emotional als verbal erfassbaren Weise ist Populärmusik von einem „Überbau von suggestiven Bildern und diffusen Schlüsselbegriffen“²¹ umgeben. Die Defizite der modernen Industriegesellschaft werden durch die Populärmusik aufgefangen, wie ein Trostpflaster, das zwar nicht heilt, aber betäubt. Dem realen Unterbau von seelischen Leiden, „wird also ein Überbau von ‚künstlichen Prothesen‘ in das Seelenleben des Industriemenschen eingepaßt“²². An dieser Stelle entstehen die neuen Mythen²³, die die Funktion eines Übergangsobjektes haben. Das Verständnis der Populärmusik kann sich daher nicht zuerst am Text, noch am Genuß der Musik festmachen. Auf einer meist verborgen liegenden Ebene geht es um einen Mythos, der erzählt wird. Nicht der Text, sondern der Kontext enthält die gewichtige Botschaft. Die Populärmusik greift auf Vorhandenes und Bekanntes zurück, nimmt Splitter des Alltagslebens auf, so daß der Schein des Bekanntes entsteht. Doch enthält sie unter diesem Deckmantel eine ganz andere Botschaft. Populärmusik ist parasitär: „Sie ist niemals authentisch, sondern plagiatorisch. Die Populärmusik hat immer Anleihen gemacht: beim Volkslied wie beim Kunstlied oder später bei ethnischen Musiken wie Tango oder Blues. Sie benutzt die

20 Für den Nachweis siehe *Rauhe*, Popmusik und Schlager, S.156ff.

21 *Flender/Rauhe*, Popmusik, S.41.

22 A.a.O.37.

23 Vgl. Anm. 1.

Aura authentischer Musikformen, um mit ihnen eine ganz andere Aussage zu verschlüsseln. Das gleiche gilt für die Texte. Sie sind latent poetisch, aber niemals authentisch poetisch, sie sind latent ideologisch, aber nie offen ideologisch, sie sind latent politisch, aber nie wirklich politisch, sie sind latent gesellschaftskritisch, jedoch niemals der Sache auf den Grund gehend.²⁴ Für die Populärmusik mit christlichen Texten muß man wohl hinzufügen: Sie sind latent christlich, aber niemals wirklich christlich. Denn nicht der Text ist die Botschaft, sondern der Kontext. Die Form ist hier wichtiger als der Sinn. Der Hörer taucht in den Musiksound ein. Er kriecht gleichsam in diese rhythmisch pulsierende Klangwelt hinein, um auf diesem Wege der Regression, des Rückzugs in wohlige Geborgenheit und emotionale Sicherheit einer feindlichen Welt zu entkommen. So kann der Hörer sich aus der Umwelt ausklinken und in die heile Welt klanglicher Geborgenheit flüchten. Die Botschaft der neuen Alltagsmythen lautet: „Das ist dein Gott!“ Dazu tritt die soziale Funktion, daß im Konzert, in der Disco, auf der Love-Parade der Einzelne untertaucht in die Gemeinschaft, in die Fangemeinde. Die Jugendgruppe, die sich über den gemeinsamen Musikgeschmack definiert, ist eine religiöse Gemeinschaft: Sie äußert sich im gemeinsamen Opfer, dem Kauf der Musik, und dem Souvenirhandel, der sich wie ein Reliquienhandel gebart; sie äußert sich in der Kleidung, die bis in die Farbe der Schnürsenkel genormt sein kann; sie folgt dem DJ als ihrem Priester und zelebriert einen Kult, der sich um Musikboxen scharf; sie vereint ihre Anhänger bei lärmenden Rhythmen zum Tanz um das Goldene Kalb, das sich als pures Geschäft mit den Sehnsüchten der Menschen entpuppt.

Die Sehnsucht nach Liebe und Geborgenheit ist für den vereinzelt Menschen der Industriegesellschaft die treibende Kraft. Die Alltagsmythen sprechen ihn daraufhin an. Wider erwarten ist unsere Postmoderne nicht in purer Säkularität, im nackten Atheismus aufgegangen. Die Sehnsucht nach Religion wird immer kräftiger, je stärker die Kräfte der Rationalisierung und Technik das Leben prägen. Doch sind es nicht mehr die großen Religionen, die die Antwort auf die Sinnfrage geben. An ihre Stelle ist die Welt selbst getreten, die wieder bereitwillig Funktionen von Religion übernimmt. Aufklärung ist in Anti-aufklärung umgeschlagen.²⁵ Konsum, Kunst und auch Musik haben sich voll Religiosität gesogen. Der Soziologe Michael Ebertz

24 *Flender/Rauhe*, Popmusik, S.46.

25 *T.W.Adorno*, Résumé über Kulturindustrie, S.345: „Der Gesamteffekt der Kulturindustrie ist der einer Anti-Aufklärung; in ihr wird...Aufklärung, nämlich die fortschreitende technische Naturbeherrschung, zum Massenbetrug, zum Mittel der Fesselung des Bewußtseins. Sie verhindert die Bildung autonomer, selbständiger, bewußt urteilender und sich entscheidender Individuen.“ Dies kann theologisch betrachtet nicht anders sein. Der „vermeintlich freie Wille“ ist immer nur eine verhüllte Herrschaft des Teufels, der den Menschen reitet, wohin er will.

spricht von der „Dispersion des Religiösen“²⁶. Religion gibt es nicht mehr greifbar vermittelt, an Kirche und Sakramente gebunden. Der Geist weht jetzt wo er will. Allerdings ist es nicht der Heilige Geist. Religion gibt es in Spuren verstreut an vielen Orten. „Religion ist nicht zerstört, sie ist in unserer Alltagswelt zerstreut.“²⁷ Alltagsmythen versprechen das Bedürfnis nach Erhebung über den Alltag, die Sehnsucht nach der Erfahrung einer Mächtigkeit, das Erleben einer Macht, die schützt, ordnet und stärkt, zu erfüllen. Als Medium dieser Alltagsmythen bietet sich die Populärmusik an. Denn ihr Wesen besteht in der Fähigkeit, Mythen zu schaffen. Rolf Tischer formuliert: „Rock- und Popmusik vereinnahmt, gebraucht und mißbraucht auf spezifische Weise religiöse Traditionen. Sie bedient sich in letzter Zeit ganz unbekümmert im Symbolvorrat an Sounds, Worten und Bildern, den die tradierten Religionen bereithalten. Sie schöpft zudem aus dem Arsenal archaischer und moderner religiöser Symbole, die nicht auf eine bestimmte Religion beschränkt sind... Mit religiösen Symbolen, Metaphern und optischen Zeichen läßt sich nämlich trefflich spielen, provozieren, (vermeintliche) Sinntiefe anzeigen.“²⁸ Populärmusik ruft auf zum Tanz um das Goldene Kalb. Sie tritt mit dem Anspruch auf, religiöse Funktionen zu erfüllen, und ist doch nicht Religion. Sie trägt das Gewand des Säkularen und ist doch mit Mythen angereichert. Sie nimmt religiöse Funktionen in Anspruch um des schönen Gewinns willen. „Was an der Kulturindustrie als Fortschritt auftritt, das unablässig Neue, das sie offeriert, bleibt die Umkleidung eines Immergleichen; überall verhüllt die Abwechslung ein Skelett, an dem so wenig sich änderte wie am Profitmotiv selber, seit es über Kultur die Vorherrschaft gewann.“²⁹

5. Zwei Beispiele von Alltagsmythen in der Populärmusik

Die Toten Hosen, „Auf dem Kreuzzug ins Glück“

Die Düsseldorfer Rockband, die unter der Stilrichtung Wave geführt wird, brachte im Juli 1990 die LP „Auf dem Kreuzzug ins Glück“ heraus, die rasch Nummer 1 der Hitparade wurde. Schon vorher wurde eine Maxi-Single vorausgekoppelt: „Alles wird gut“. Auf dem Cover³⁰ ist eine Kreuzigungs-szene von Rubens leicht verfremdet zu sehen. Anstelle der Kreuzesinschrift, INRI, ist das Bandkürzel, D.T.H., und die Worte „alles wird gut“ über dem Ge-kreuzigten zu lesen. Im Text heißt es:

26 Michael N. Ebertz, *Kirche im Gegenwind: zum Umbruch der religiösen Landschaft*, Freiburg i.Br. 1997.

27 Michael Nüchtern, *Die (un)heimliche Sehnsucht nach Religiösem*, Stuttgart 1998, S.8.

28 Rolf Tischer, *Postmoderner Synkretismus im Bereich der Rock- und Popmusik*, in: Bubmann/Tischer, *Pop & Religion*, S.29f.

29 T.W.Adorno, *Résumé über Kulturindustrie*, S.339.

30 Virgin-Schallplatten, 613 193-213.

„Hab keine Angst vor Dunkelheit, frag nicht, wohin wir gehen. Wir stolpern einfach vorwärts durch ein weiteres Jahrzehnt. Mit vollem Bauch und leerem Kopf und auf einem Auge blind, auf der Suche nach Zufriedenheit und irgendeinem Sinn. Wir sind auf dem Weg in ein neues Jahrtausend, Wunder werden am Fließband hergestellt... Es ist ein Reich der Träume, in dem Milch und Honig fließt, in dem alle Menschen glücklich sind und jeder jeden liebt... Du und ich, wir sind auserwählt. Steh auf und komm mit!“

Hier wird ein Mythos aufgebaut. Bruchsteine, religiöse Fetzen, werden mit ironischer Zeitkritik und der Sehnsucht nach Glück verbunden. Das Lied und seine Darbietung entziehen sich einer Sach- und Wortanalyse. Die Botschaft des Mythos, „alles wird gut“, liegt auf einer anderen Ebene. Unter Ausschaltung des Bewußtseins wird emotional vollzogen, was rational jeder Mensch mit gesundem Verstand als Trug und Scheinwirklichkeit erkennt: Im Vollzug der Musik wird und ist alles gut, findet der Hörer Geborgenheit, werden seine Sehnsüchte gestillt. Anstelle der Realität wird eine Traumwelt, ein Mythos, aufgebaut.

Anbetungslieder, „Steh auf Gemeinde Jesu“

Vor solchen säkularen Mythen schützt auch ein christlicher Text nicht. Selbst wenn im guten Glauben die Populärmusik als missionarisches Mittel in den Dienst genommen wird, kann es zur Bildung von Alltagsmythen kommen. Gerade Gruppen, die sonst der Kirche Anpassung an den Zeitgeist vorwerfen, sind bereit sich in der Musik ganz dem Zeitgemäßen hinzugeben. Nach der Methode „mit Speck fängt man Mäuse“ kommt es zu einer „Instrumentalisierung der Musik, die ganz dem Werbezweck dient und der „message“ strikt untergeordnet ist, verbunden mit einer bedenkenlosen Anpassung an die gewählte Mode, ohne Rücksicht auf das Verhältnis von Gehalt und Gestalt, das für jede künstlerische Äußerung wesentlich ist.“³¹

Bei den sogenannten Anbetungsliedern findet man beispielsweise folgenden Text:

„Steh auf Gemeinde Jesu, steh auf, mach dich bereit! Der Tag bricht an, der Tag des Sieges deiner Herrlichkeit. Erkenne deine Stärke, erkenne deine Kraft! Gott selbst hat dich bereitet zu zerschlagen Satans Macht. Gott ist Jesus, ein starker Held, ein Siegesmann, Gott ist Jesus, im Siegeszug geht er uns selbst voran.“³²

Im schicken, amerikanischen Schlagerstil gesungen, mit einprägsamen, zupackendem Rhythmus, in vielfacher Wiederholung. Die christologischen Aussagen sind dem Publikumsgeschmack angepaßt, das Kreuz entfernt.

31 Ulf Priemer, Marsch für Jesus oder The Way to Happiness? Fragen zur Popmusik in der religiösen Szene, aus: H.-C.Gosmann/G.Lademann-Priemer/J.Möller (Hg.), Identität und Dialog. Christliche Identität im religiös-weltanschaulichen Pluralismus, Hamburg 1995, S.188.

32 Du bist Herr 2, Anbetungslieder, Hänssler-Verlag, Best.Nr.99.527.

Aber es ist nicht so sehr der Text, der anstößig ist, sondern das, was in diesem Populärsong geschieht: Auch hier wird ein Mythos angestimmt. Gegen eine differenzierte Weltsicht, beispielsweise der Zwei-Reiche Lehre oder der Unterscheidung von Gesetz und Evangelium wird hier im Höhenflug der Gefühle emotional die Kraft Gottes vergegenwärtigt. Alles worthafte Bedenken und Erfassen wird auf der Ebene der Gefühle unterlaufen. Der Hörer begibt sich unter Ausschaltung seines Verstandes in die Arme des Mythos von der Kraft und Macht. Er überspringt die Welt und wähnt sich von der Kraft in den Himmel gerissen.

II. Gemeindegesang

Die angeführten Beispiele sollten verdeutlichen, daß Populärmusik nicht eine Frage des guten oder schlechten Geschmacks ist. Denn allein schon der Begriff Populärmusik selbst vereint eine Fülle von Musikrichtungen, die in schärfstem Gegensatz zueinander stehen: Von Classic Rock bis Death Metal. Und doch ist ihnen eines gemeinsam: sie sind in das Gewand neuer Mythen gehüllt. Populärmusik ist ein markantes Beispiel neuer Religiosität. Diese Musik umstrahlt eine religiöse Wertigkeit und ist von einem religiösen Schein umgeben. Sie gleicht einer immerwährenden Meßliturgie mit der ständigen Aufforderung und Zusage, an der Verwandlung (Transsubstantiation) von altem Sein in heiligen Schein teilzubekommen.³³ Mit diesen Feststellungen ist ausgesprochen, daß es in der Frage des Verhältnisses von Populärmusik und Gemeindegesang um die Frage des rechten Gottesdienstes geht. „Der Streit um die Kirchenmusik wird symptomatisch für die tiefere Frage, was Gottesdienst sei“³⁴.

Nun kann Populärmusik nicht einfach pauschal abgelehnt, sondern muß differenziert betrachtet werden. Zunächst einmal kommt ein Großteil der Populärmusik für den Gottesdienst gar nicht in Betracht.

Peter Bubmann und Rolf Tischer³⁵ unterscheiden folgende Typisierungen der Populärmusik unter dem Gesichtspunkt des Verhältnisses zu religiösen Vorstellungen und Handlungen:

1. Populärmusik mit synkretistisch-religiösen Elementen
-die konsumorientierte postmoderne Religionsform (Rock- und Popmusik)
2. Meditative Musikspiritualität im Kontext der New Age-Bewegung
(New Age Musik)

33 Vgl. Michael Nüchtern, „Wie hast du's mit der Religion?“. Wandlungen der religiösen Landschaft, EZW-Texte 1998/143, S.8 und ausführlicher dazu: Norbert Bolz, David Bosshard, Kult-Marketing. Die neuen Götter des Marktes, Düsseldorf 1995.

34 Joseph Kardinal Ratzinger, Liturgie und Kirchenmusik, Eröffnungsvortrag beim VIII. Internationalen Kirchenmusikerkongreß, Rom 1985, in: Musica Sacra 106 (1986), S.3.

35 Pop & Religion, S.16-125.

3. Okkulte oder satanistische Rockmusik als Formen subkultureller Gegenreligion (Okkultmusik)
4. Kommerzielle Volksmusik als Form volksverbundener Heimatreligion (Heimatmusik)
5. Populäre Werke der Musiktradition als Bestandteil der Zivilreligion (Melodien klassischer Werke bis hin zum Classic Rock)
6. Populäre Musik als Teilkultur kirchlicher Religiosität (Gospelrock bis Sacropop)

Aus den genannten Bereichen der Populärmusik kann nur der letzte Bereich unser Thema betreffen. Es bleibt allerdings zu beachten, daß die anderen fünf Typenbereiche der Populärmusik die Populärmusik im kirchlichen Bereich stark beeinflussen.³⁶ Die Bandbreite moderner christlicher Populärmusik, die unter dem Punkt 6 zusammengefaßt ist, ist enorm weit. Aus den verschiedensten Stilbereichen werden Anleihen gemacht. Es ist daher nicht einfach darauf zu antworten, nach wessen Musikgeschmack sich denn eigentlich die Kirche richten sollte? Je nach Antwort auf diese Frage wird der Gebrauch der Populärmusik in der Kirche verschiedene Wege gehen. Ausgehend von der jeweiligen Funktion im Lebenszusammenhang unterscheidet Peter Bubmann³⁷ vier Hauptbereiche populärer christlicher Musik:

-evangelistische Musik,

die auf die Elemente der jugendkulturellen Subkulturen zurückgreift³⁸.

-liturgische und religionspädagogische Populärmusik, die popmusikalische Stilmittel mit deutscher Songtradition verbindet und vor allem auf den Kirchentagen gepflegt wird³⁹.

-sozialengagierte Musik christlicher Liedermacher, deren Einfluß aber im Abnehmen begriffen ist.

-spielerisch-spirituelle Musik,

die in Parallele zur meditativen New-Age-Musik steht.

36 Man kann sogar sagen, daß der unter 1. genannte Bereich der Populärmusik die alles bestimmende Macht ist. Alle anderen Bereiche sind Folgeerscheinungen. Vielleicht ist es eher die Kommerzialisierung, die in die entlegensten religiösen Winkel vordringt, und gar nicht die missionarische Kraft, die sich dieser Formen aus freien Stücken bedient. Sind die hier vermeintlich Gestaltenden vielleicht nur gegängelte Rädchen in der alles zermalmenden Maschinerie der Kulturindustrie?

37 Populäre christliche Musik - ein Überblick, aus: Kirche und Kultur in der Gegenwart. Beiträge aus der evangelischen Kirche. Im Auftrag des Kirchenamtes der EKD hg. von H. Donner, Hannover 1996, S.77-84.

38 Bubmann verweist darauf (a.a.O.S.78), daß es dabei immer wieder „zu kulturellen Ungleichzeitigkeiten“ kam: während die städtische Jugendszene schon längst dem neuesten Schrei nachrennt, begnügt sich die evangelistische Populärmusik noch mit den Stilmitteln von vorgestern.

39 Peter Janssens hat dafür den Begriff „Sacropop“ geprägt. Auch hier ist noch einmal sehr differenziert zu unterscheiden, da die Grenze zwischen den Bereichen Neues Geistliches Lied und Populärmusik fließend sind. Durch ein Arrangement, durch Instrumentalisierung und Rhythmisierung kann jede Melodie popularisiert werden. Hier gilt: Der Kontext macht die (Populär-)Musik!

Für unser Thema von Belang ist die zweite Gruppe innerhalb der christlichen Populärmusik, die von ihrem eigenen Anspruch Musik für den Gottesdienst und zum Gemeindegesang sein will. Für diesen Bereich der Populärmusik ist nun zu fragen, Populärmusik und / oder Gemeindegesang?

Um diese Frage beantworten zu können muß jedoch zuvor ein kurzer Überblick über die Kirchenmusik im Wandel der Zeiten stehen.

1. Kirchenmusik im Wandel der Zeiten

Musik ist eine den ganzen Menschen umfassende Kunst. Sie ist die musische Kunst schlechthin. Daher ist in vielen Kulturen bewußt, daß Töne Kräfte sind, die auf Leib, Seele und Geist wirken. Bei den Griechen bildeten Dichtung, Gesang und Reigentanz eine Einheit: die Harmonie von Text, Melodie und Rhythmus. Musik ist zum Guten wie zum Bösen hin offen. Sie kann den Charakter des Edlen tragen oder zur Verderbnis der Sitten führen. Die christliche Kirche hat in ihren Anfängen die vielfältige heidnische Musik nicht aufgenommen. Sie richtete ihre Musik von Anfang an am jüdischen Gottesdienst, insbesondere am Gesang der Psalmen aus.⁴⁰ Schon im Neuen Testament selbst wird auf Psalmen, Hymnen und geistliche Lieder verwiesen (Epheser 5,19 und Kolosser 3,16). Eine ganze Reihe von Liedern (Cantica) sind uns im Neuen Testament überliefert: das Magnificat (Lobgesang der Maria, Lk.1,46-55), das Benedictus (der Lobgesang des Zacharias, Lk.1,68-79), das Nunc dimittis (der Lobgesang des Simeon, Lk.2,29-32)... Dazu kommt, daß auch die Einsetzung des Abendmahles, die grundlegend für die Feier des christlichen Gottesdienstes wurde, den Gesang der sogenannten Hallelpsalmen (Psalm 113-118) erwähnt: „Und als sie den Lobgesang gesungen hatten, gingen sie hinaus an den Ölberg“ (Markus 14,26). Als um 111/113 der jüngere Plinius als Statthalter von Bithynien eine Anzahl Christen verhaftet und verhört hatte, stellte er fest, daß es ihre Gewohnheit war an einem bestimmten Tage vor dem Morgengrauen zusammenzukommen und für Christus, ihren Gott, im Wechsel einen Hymnus zu singen.⁴¹ Die Musizierweise dieser Anfangszeit ist nicht überliefert. Aber es ist deutlich, daß Dichtung und Gesang des christlichen Liedes von der jüdischen Kultmusik geprägt sind. Während der Ausbreitung des Christentums kam es dann auch zu einer Begegnung mit den wichtigsten Musizierpraktiken des mittelmeeischen Raumes, als deren wichtigstes Ergebnis der Choral zu nennen ist. „Choral ist

40 Auf die Musik im Alten Testament kann hier nicht näher eingegangen werden. Es sei aber betont, daß neben der Vielzahl der im AT erwähnten Instrumente das wesentliche Element der Musik der Psalmengesang darstellte. Daher ist die alttestamentliche Musik als wortbezogene Musik (logogen, s. II.4.1.) zu bewerten. In der Synagoge erhielt sich der Psalmengesang unter Ausschluß aller (!) Instrumente.

41 *Plinius ad Trajan, Epist. X 96*, in: C. Plinius Caecilius Secundus, *Sämtliche Briefe*, Stuttgart 1969, S.423.

ein Sammelbegriff für die einstimmige, instrumentfreie, weitgehend diatonisierte und nach den sogenannten 'Kirchentonarten' modal ausgerichtete musikalische Einkleidung der lateinisch-sprachigen liturgischen Texte der abendländischen katholischen Liturgien⁴². Der Sprechgesang des jüdischen Psalmodierens und die altgriechische *mousiké*, die Einheit von Dichtung und Musik, wurden von den Christen aufgenommen, aber auch charakteristisch verändert. Das Verhältnis von Sprache und Musik wurde viel freier gehandhabt als beim alten Sprechgesang: „Die Musik kann so lange frei agieren und sich entwickeln, wie sie an das Wort Gottes und an den Glauben rückgekopelt ist.“⁴³ Das Wort ist tonangebend, drängt zur Vertonung, läßt aber dem musikalischen Ausdruck freien Lauf. Seine charakteristische Gestalt bekam der Choral unter Papst Gregor I. im 6. Jahrhundert. Mit dem Begriff Choral ist zugleich Entscheidendes über den Träger dieser Musizierweise ausgesagt. Das Wort Chorus ist im altchristlichen Sprachgebrauch mit dem Wort *ecclesia* (Kirche) bedeutungsgleich. Es konnte damit die ganze Kirche auf Erden gemeint sein, so daß *chorus* im Frühchristentum zugleich die singende und lobende Gemeinde bedeutete.⁴⁴ Daher kann man sagen, daß am Anfang der christlichen Musikgeschichte der Gemeindegang steht.

Die ersten uns überlieferten altkirchlichen Hymnen (z.B. das Tedeum und Gloria in excelsis) sind Gemeindegänge. Der gregorianische Choral ist der einstimmige liturgische Gesang der lateinischen Kirche. Aus der Geschichte der Mission sei folgende Überlieferung aus dem 9. Jahrhundert erwähnt:

„Unter den Nationen Europas waren es vorzüglich die Germanen oder Gallier, die sich immer wieder bemühten, die Süßigkeit dieses Gesanges zu erlernen. Sie waren aber durchaus nicht imstande, ihn unverderbt zu bewahren, teils weil sie leichtsinnig Eigenes in die gregorianischen Gesänge einmischten, teils wegen ihrer natürlichen Wildheit. Denn bei ihrem mächtigen Körperbau haben sie gewaltige Stimmen und können die gehörten Stimmen nicht sanft wiedergeben, weil die Heiserkeit ihrer Säufergurgeln sie die zarten Weisen mit Holpern und Stolpern und Schreien ausführen läßt, wie wenn ein Lastwagen vom Berge über Stock und Stein herabpoltert, und verwirrt und betäubt so die Sinne der Zuhörer, statt ihnen wohlzutun.“⁴⁵ Diese Schilderung läßt das Bemühen und die Schwierigkeiten um den Gemeindegang recht deutlich werden. Zugleich kann man erahnen wie der süße Gesang der Christen dem wilden (auch musikalischen) Treiben der Heidenvölker entgegengesetzt war. Der Verzicht auf Instrumente und Mehrstimmigkeit hat die Musik der Kirche über Jahrhunderte hin geprägt. Dieser Verzicht ist darin be-

42 Bruno Stäblein, Art. „Choral“ in: MGG II, Kassel 1952, 1256.

43 Flender/Rauhe, Schlüssel zur Musik, S.141.

44 Walter Blankenburg, Art. „Chor“ in: MGG II, Kassel 1952.

45 Johannes Diaconus (Biograph Gregors I.), zitiert nach Flender/Rauhe, Schlüssel zur Musik, S.146.

gründet, daß viele Instrumente und das Musikleben überhaupt vom Heidentum bestimmt waren. Musik und Tanz, Ekstase und Anrufung der heidnischen Götzen bildeten eine Einheit. Erst im Abstand der Jahrhunderte wurde die Musik, befreit vom Geruch des Götzendienstes und entledigt aller magischen Wirkung, in der Kirche weiter entfaltet. Die beginnende Mehrstimmigkeit und der zunehmende Gebrauch von Instrumenten im Hochmittelalter sind geprägt von der *musica mathematica*. Darin war der Blick des Musikers auf Gott gerichtet. Die Komposition war der Versuch des ehrfürchtigen Nachdenkens und Nachvollziehens von Gottes Schöpfungsgedanken. Im Hintergrund stand das Wort des Pythagoras: „Du hast alles geordnet nach Maß, Zahl und Gewicht.“ Diese Ordnung galt es in der Musik nachzuzeichnen. Um 1500 kam eine neue Art der Musik auf, die *musica poetica*. Im Zuge des Humanismus wurden Grammatik, Rhetorik und Dialektik betont. Musik als menschliche Tonsprache hatte sich einer neuen Aufgabe zugewandt: die Gesänge sollten alle Affekte des Textes zum Ausdruck bringen. Von dieser Aufgabe her ist auch die Entstehung der Instrumentalmusik zu betrachten. Um 1750 entstand die *musica sensualis*, die Homophonie. Die homophone Musik hat ihren Sitz im Herzen, in der Empfindsamkeit. Aufgabe der Musik ist es, die Herzen zu rühren. In dieser Aufgabe spiegelt sich der Pietismus und die beginnende Aufklärung wieder. Der Virtuose, das Genie, verdrängte den Gottesdienst. In diese Zeit fällt das dunkelste Kapitel des Gemeindegesanges, der fast gänzlich zum Erliegen kam. Als Gegenbewegung zum Zeitalter der Romantik und der Restauration entstand um 1920 die *musica nova* der Ersten Moderne mit Komponisten wie z.B. Arnold Schönberg, Alban Berg, u.a., aber zugleich auch eine neue Vokalmusik mit Hugo Distler, Ernst Pepping, Johann Nepomuk David, u.a.. Aus diesem musikalischen Aufbruch entstand die Kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung, die die Kirchenmusik in den Jahrzehnten von 1920 bis 1960 geprägt hat.

2. Kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung

Die kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung zog ihre Kräfte daraus, daß sie zwischen der Kirchenmusik der Reformationszeit und der Musik der eigenen Zeit eine Parallele zog. Die Musik der Reformationszeit wurde als durch drei Strukturelemente geprägt betrachtet:

1. Tonsprache

In die Zeit der Reformation fiel der Umbruch von der *musica mathematica* zur *musica poetica*, der Musik als Tonsprache. Damit traf das Anliegen Martin Luthers, die Frohbotschaft des Evangeliums auch mit musikalischen Mitteln zu verkündigen, auf eine Musikrichtung, die bereit war sich dem Wort unterzuordnen, sich der Aussage des Textes anzupassen und durch wortgezeugte Deklamation und freien Sprachgestus musikalisch zu intensivieren.

2. Gottesdienstliche Bindung

Als zweites tritt die gottesdienstliche Bindung hinzu. Kirchenmusik hat die Aufgabe der Verkündigung und des Gotteslobes. Das war die entscheidende Tat Luthers, daß er die Musik in den Gottesdienst einbezog. Die Musik der Reformationszeit entstand aus der Bindung an den Gottesdienst und für den Gottesdienst. Neben der liturgischen Musik im engeren Sinne wurde durch die Verkündigungsmusik ein weites Feld für fruchtbare schöpferische musikalische Betätigung geschaffen, die z.B. zur Entstehung der Kantaten und Oratorien führte.

3. Aktualität der musikalischen Sprache (Idiom)

Das dritte Merkmal ist der zeitgenössische Charakter der Musik. Außer den Hymnen und den gregorianischen Chorälen war der Weg noch nicht durch einen Ballast von Tradition versperrt. Andererseits schloß sich die neue Musik eng an die Gregorianik an, die ja selbst Sprechgesang ist. So war die musikalische Sprache in der Reformationszeit von Aktualität.

Diese drei Strukturelemente „zur Einheit verbunden, haben das Erwachen der evangelischen Kirchenmusik in der Reformationszeit ermöglicht. Unter dem Zeichen der gleichen Konstellation stand auch die Wiedergeburt der Kirchenmusik in den dreißiger und vierziger Jahren.“⁴⁶

Die Situation zu Beginn dieses Jahrhunderts beschreibt Oscar Söhngen, einer der führenden Musiker der Kirchenmusikalischen Erneuerung, folgendermaßen:

Zu 1.: Der Bruch mit der Musik des 19. Jahrhunderts brachte eine neue Tonsprache hervor: „Das Tonmaterial, das uns aus dem 19. Jahrhundert überkommen war, mußte in den Schmelztiegel der Stilwende der Musik wandern und dort ent-feinert, ent-humanisiert, ent-subjektiviert werden...An die Stelle einer Musik, die genau so groß und klein war wie der Mensch, der sie schuf, mußte eine Musik treten, die wieder fähig zur Darstellung überpersönlicher Gehalte und Werte war und deren Tonmaterial darum nichts anderes als Gefäß sein wollte.“⁴⁷ Die Grundvoraussetzung für diese neue Tonsprache war die Offenheit für das Wort. Aus dem Wort Gottes schöpfte man die überpersönlichen Gehalte und Werte. Die Rückbesinnung auf eine Theologie des Wortes führte dazu, die Musik in den Verkündigungsdienst der Kirche hineinzustellen. So sollte nun auch die Musik in den „kerygmatischen Dienst der Verkündigung“⁴⁸ hineingestellt werden.

Zu 2.: Damit ist schon die gottesdienstliche Bindung benannt. Der musikalischen Erneuerung ging die Erneuerung des evangelischen Gottesdien-

46 Oscar Söhngen, *Musica sacra zwischen gestern und morgen*, Göttingen 1979, S.93.

47 Ders., *Theologische Grundlagen der Kirchenmusik*, aus: *Leiturgia. Handbuch des evangelischen Gottesdienstes* Bd. 4, Kassel 1961, S.191.

48 Ders., *Erneuerte Kirchenmusik. Eine Streitschrift*, Göttingen 1975, S.60 und den ganzen Abschnitt „Kerygmatische Musik als zweiter (reformatorischer) Pol der liturgischen Musik“, S.60-68.

stes voraus. Söhngen sieht die Geschichte der Kirchenmusik mit der des Gottesdienstes parallel verlaufen. Daher „konnte eine Wiederbelebung der Kirchenmusik, nachdem die Aufklärung auf liturgischem Gebiet ein Trümmerfeld hinterlassen hatte, nur von der Schaffung neuer, fester und verbindlicher gottesdienstlicher Formen erwartet werden.“ Dieser Prozeß der liturgischen Selbstbesinnung kulminierte um die Mitte unseres Jahrhunderts „in den großen Agendenwerken der Vereinigten Evangelisch-Lutherischen Kirche Deutschlands ...“⁴⁹

Zu 3.: Die Verbindung von Gottesdienst und musikalischer Erneuerung bedarf allerdings noch des dritten Kennzeichens um ihre Aufgabe recht erfüllen zu können: die Musik muß die Sprache der Zeit sprechen. „Nicht jede Epoche der Musikgeschichte ist nach ihren stilistischen Gegebenheiten geeignet, auch kirchenmusikalisch-liturgische Werke hervorzubringen. Nur wenn das *allgemeine* Idiom der Musiksprache „kultisch“ geprägt ist, ist auch die Voraussetzung der Aktualität und Modernität gegeben, die das Lebelement der kerygmatischen Musik ist. Erst bei einer solchen musikgeschichtlichen Konstellation vermag sich der Kairos, die Sternstunde für eine kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung zu ergeben.“⁵⁰

Solch eine Sternstunde der Kirchenmusik, war in den Augen der Kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung auch zu Beginn unseres Jahrhunderts gegeben. Das zeitgenössische Idiom, die neue zeitgemäße Sprache wurde sichtbar in der „Ablösung des bisherigen musikalischen Idols Beethoven durch das neue, Johann Sebastian Bach“⁵¹. Unter diesem Leitbild schlossen sich „alte und moderne Musik zu einer echten Integration“⁵² zusammen. Die Stileinheit zwischen weltlicher und liturgischer Musik wurde als Voraussetzung der musikalischen Erneuerungsbewegung empfunden.

3. Zur Kritik an der Erneuerungsbewegung

Schon Oscar Söhngen selbst mußte sich mit folgenden Vorwürfen auseinandersetzen: Die Erneuerungsbewegung sei geprägt vom Protest gegen den „Ungeist“ des 19. Jahrhunderts, sie habe eine feste Wertsetzung, die sich am Alten und Ursprünglich-Echten orientiere und sie erhebe einen normativen Anspruch, der zur Richtschnur für und zur Forderung an alle erhoben werde.⁵³ Hinter dem Idiom der Zeit wurde sogleich der Geist der Zeit wahrgenommen, der unter dem Leitbild der Gemeinschaft, des Ursprüngli-

49 A.a.O.47.

50 A.a.O.73.

51 Ders., *Musica sacra*, S.23.

52 Ebd.

53 Vgl. die Auseinandersetzung zwischen Hans Heinrich *Eggebrecht*, *Die Orgelbewegung*, Stuttgart 1967 und Oscar *Söhngen*, *Erneuerte Kirchenmusik. Eine Streitschrift*, Göttingen 1975.

chen und Echten sich an der Vergangenheit ausrichtete. Mit dem Nachweis der Entgleisungen unter dem Thema „Kirchenmusik im dritten Reich“⁵⁴, ist die ganze Erneuerungsbewegung in Mißkredit geraten. Schon T.W.Adorno urteilte über die Singbewegung, der Nachfolgerin der deutschen Jugendbewegung und Vorläuferin der kirchenmusikalischen Erneuerung: „Man verabscheut das Moderne und will doch zeitgemäß sein: die Formel dafür ist Erneuerung. Sie verfälscht das Neue vorweg in die Restitution eines Alten, wird mit dem Prädikat des ethisch Lobenswerten assoziiert, erwartet die Veränderung der Welt von der bloßen Inwendigkeit des einzelnen, ... Das ideologische Klima ist anheimelnd.“⁵⁵ Dagegen ist allerdings zu betonen, daß die einzelnen Personen nicht in einem Gruppenbild zusammengefaßt und pauschal verurteilt werden sollten. Auch das Anliegen der Erneuerungsbewegung gilt es von der Sache her zu beurteilen. Dazu kommt, daß genau betrachtet werden muß, was damals musikalisch-praktisch geschehen ist: auf den Singwochen und in den Gottesdiensten. Nicht umsonst war das Singen von Kirchenliedern an den öffentlichen Schulen während der NS-Zeit verboten.⁵⁶

Das Anliegen der Kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung tritt durch die geübte Kritik nur noch klarer hervor. Will man die Fehler, die man zu recht benennt, nicht selbst begehen, dann muß man bereit sein die drei Strukturelemente, die an der Musik der Reformationszeit aufgewiesen wurden, nun auch als kritischen Maßstab an die Musik unserer Zeit heranzutragen. Achtzig Jahre nach Beginn der Kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung haben sich die Zeiten inzwischen nochmals verändert. Kirchenmusik ist wieder in eine Gegenkonstellation geraten. Anhand der drei Strukturelemente kann man für unsere Zeit feststellen:

1. die Verdrängung des Wortes durch die Emotion,
2. die Abwertung von Liturgie und Gottesdienst und
3. das Entstehen neuer Alltagsmythen, die als musikalisches Idiom unserer Zeit die Popularmusik hervorgebracht haben.

Individualisierung und Säkularisierung haben den Ruf laut werden lassen nach einer neuen Gemeinschaft, die das Heil der Welt allerdings von der bloßen Inwendigkeit des Einzelnen erwartet. Die Kritik Adornos wendet sich heute gegen das Moderne im Gewand des Fortschritts. Die Popularmusik hat die Kirchenmusik wieder ins Unzeitgemäße versetzt. Eine zeitgemäße Spra-

54 Z.Bsp.: F.K.Prieberg, Musik im NS-Staat, Frankfurt a.M. 21989; Dokumentation Kirchenmusik unter dem Hakenkreuz, hg. von der *Ev. Studentengemeinde*, Essen 1987.

55 T.W.Adorno, Dissonanzen, Gesammelte Schriften Bd. 14, hg. von R.Tiedemann, Darmstadt 1998, S.89. Vgl. besonders den ganzen Abschnitt über „Kritik des Musikanten“, S.67-107.

56 Mit dieser Problematik setzt sich sehr differenziert auseinander Christa Reich, Musik in der Kirche. Perspektiven der Erneuerung zwischen 1920 und 1960 in: Dies., Evangelium: klingendes Wort. Zur theologischen Bedeutung des Singens, Stuttgart 1997, 71-104.

che, ein einheitliches musikalisches Idiom unserer Zeit scheint es nicht mehr zu geben. Söhngen selbst hat in seinen späteren Schriften beschrieben, wie „die Kirchenmusik heute im Zeichen einer Gegenkonstellation steht“⁵⁷. Er spricht dort von der „Polarität zwischen rational-technischer Mentalität und ausbrüchiger Emotionsgeladenheit im Lebensgefühl des heutigen Menschen“. Seit 1955 ist in nicht vorstellbarer Weise als neue prägende Kraft die Populärmusik in alle Bereiche des Musikschaffens eingedrungen. Stand am Anfang der Kirchenmusik die Entkörperlichung der Musik, nämlich die Beschränkung auf den einstimmigen Gemeindegesang, so erfolgte in der Geschichte der Kirchenmusik eine zunehmende Resomatisierung und Emotionalisierung. Dazu führte in massiver Weise die Populärmusik, die durch die Afro-amerikanisierung das kultisch, ekstatische Musikerleben, das die Kirche in ihren Anfängen bekämpfte, wieder in unsere Musikkultur eingefügt hat. Rhythmus, tiefe Baß-ostinati und Lautstärke haben über das vegetative Nervensystem eine hypnotisch-ekstatische Wirkung, die den Herzrhythmus u.a. unmittelbar beeinflussen. Populärmusik ist psychosomatische Musik.

4. Von der Art und Weise des Musikhörens

Eine sehr hilfreiche Unterscheidung haben Reinhard Flender und Hermann Rauhe getroffen. Sie unterscheiden drei Weisen des Musikhörens⁵⁸:

1. Logogenes Musikhören

Singen und Sprechen haben einen gemeinsamen Ursprung. Sie sind beide an die akustische Wahrnehmungsfähigkeit des Ohres gebunden. Beide sind von der jeweiligen Gesellschaft geprägt. Der Unterschied liegt darin, daß Musik keine Wörter und Sprache keine festgelegten Tonhöhen und Dauer kennt. „Das Wort lebt davon Bedeutungsträger von etwas zu sein, das sich definieren läßt...Der Ton hingegen lebt davon, Bedeutungsträger von etwas zu sein, das sich nicht eindeutig definieren läßt.“⁵⁹ Doch bilden sie eine Einheit im Sprechgesang. Diese Einheit von Musik und Sprache ist mit dem Wort logogen, wortbezogenes Musikhören gemeint: Musik, die sich aus der Symbiose mit dem Wort heraus entwickelt⁶⁰. Als das eigentliche

57 Oscar Söhngen, *Musica Sacra*, S.102.

58 Reinhard Flender und Hermann Rauhe, *Schlüssel zur Musik. Neue Einblicke in die Welt der Musik*, Mainz 1998, S.34-42.

Es sei vorweg betont, daß mit dieser Unterscheidung keine absolute Trennung vollzogen ist, sondern Schwerpunkte hervorgehoben werden. So gilt: Auch logogene Musik hat ihren Rhythmus und kann und soll auf die Gefühle einwirken, so wie biogene Musik (meist) auch einen Text hat. Es geht jeweils um die Gewichtung, nicht um eine Trennung absonderter Musikbereiche.

59 A.a.O.35.

60 Curt Sachs, *Die Musik der alten Welt in Ost und West*, Berlin 1968, S.41.

grosse Thema der abendländischen Musikgeschichte kann die Versprachlichung der Musik bezeichnet werden.⁶¹

2. Biogenes Musikhören

Das Ohr ist zugleich Warn- und Alarmorgan. Als solches ist es mit dem vegetativen Nervensystem verbunden. Daher lassen sich emotionelle Reaktionen besonders leicht über das Ohr stimulieren. Dies haben sich viele Stammesgesellschaften zunutze gemacht um durch Musik den Menschen in Trance und Ekstase zu versetzen. Stundenlangem motorisch gleichförmiger Tanz zu dem sich steigenden und beschleunigenden Rhythmus der Trommeln führt zwangsweise zur Bewußtseinsveränderung. „Die magische Weltanschauung hat zu der uralten Symbiose von Musik, Tanz und Ritual geführt, die...der Symbiose von Wort, Musik und Liturgie vorausging... An der Schwelle zum 3.Jahrtausend können wir feststellen, daß mit dem Siegeszug der Pop- und Rockmusik die biogene Musik die traditionelle logogene zumindest aus den Massenmedien völlig verdrängt hat.“⁶²

3. Ethogenes Musikhören

Der Begriff des musikalischen Ethos stammt aus dem Bereich der griechischen Musiktheorie. Nach Platon ist die Musik imstande, die moralisch sittlichen Kräfte des Menschen zu wecken, zu formen und zu vollenden. Es gibt für ihn allerdings beides: gute und schlechte, schöne und häßliche Musik. Diese Konzeption ist seit der Renaissance in Europa überall wiederbelebt worden. Die ganze bürgerliche Musikkultur ist davon geprägt, bis in die Auseinandersetzung und Unterscheidung von E- und U-Musik hinein. „Musikhören (ist also) niemals nur neutral, sondern impliziert ein Wertbewußtsein. Dies möchte ich ethogenes Musikhören nennen.“⁶³ Da Ethos nichts Natürliches ist, muß es von jeder Generation neu erworben werden.

In den Ausführungen wurde schon angedeutet, daß mit der Popularmusik eine fundamentale Verschiebung der Hörgewohnheiten stattgefunden hat. Das logogene Musikhören ist durch das biogene oder psychosomatische Musikhören fast völlig verdrängt worden. Die Folge ist, daß das ethogene Musikhören im Abnehmen begriffen ist. Ethos und Wert einer Musik sind vom logos, dem Wort, geprägt. Die Popularmusik dagegen bleibt im Bereich der Emotionen. Damit stehen wir aber plötzlich in einer ähnlichen Situation wie zu Beginn unseres Jahrhunderts: Was damals die Musik des 19.Jahrhunderts war, die sich in Gefühlsseligkeit, Pathos und Romantik verlor, ist heute die Popularmusik, die auf das biogene Hören der Musik konzentriert, sich wieder ganz den Emotionen hingibt. Allerdings in vielfach potenziertem

61 Thrasybulos *Georgiades*, Musik und Sprache -Das Werden der abendländischen Musikgeschichte dargestellt an der Vertonung der Messe, Berlin 1974, S.55.

62 *Flender/Rauhe*, Schlüssel zur Musik, S.38.

63 A.a.O.41.

Form. Die Forderung der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung nach „Darstellung überpersönlicher Gehalte und Werte“, die sie in der Einbindung in den Gottesdienst fand, erhebt sich in ungeahnter Aktualität: Soll ethogenes Musikhören wieder neu entdeckt und gefördert werden ist nach dem Inhalt des Ethos zu fragen. Damit stehen wir bei der letzten Forderung der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung, dem Idiom der Zeit: den Menschen in unserer Zeit in einer Sprache, die sie verstehen, Musik nahe zu bringen.

5. Populärmusik und Gemeindegesang

Die drei Strukturelemente der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung können sich als für uns fruchtbar erweisen. Nur scheint der Kairos, die rechte Zeit noch nicht da zu sein.

Doch deuten die Arbeitsergebnisse verschiedener Zweige der modernen Musikwissenschaft auf ein Umdenken hin: Zuerst einmal sind die negativen Erscheinungen der Populärmusik zu nennen. Die vielen destruktiven Folgen des modernen Umgangs mit Musik wurden beschrieben und sind bekannt. Sie reichen von Entsozialisation, narzißtisch-hedonistischer Enkulturation, Selbstbezogenheit, Vereinzelung, Isolation, Realitätsverlust hin zu schweren körperlichen Schäden und seelischer Abhängigkeit, ja im Extremfall kann Populärmusik wie eine Droge wirken. Umgang mit Musik ist zu einer zentralen Problematik der gegenwärtigen Gesellschaft geworden. Der Ruf nach einem verantwortbaren Umgang mit Musik wird immer lauter.

Der Abhängigkeit von Populärmusik muß „durch behutsame Entmythologisierung, vor allem aber durch Anbieten echter alternativer (z.B. christlicher) Leitbilder überwunden werden, die nicht passiv konsumiert, sondern aktiv verarbeitet und...als Normen internalisiert werden und kreatives Gestaltungspotential freisetzen, statt es zu verschütten.“⁶⁴ Die Aufgabe der Entmythologisierung ist eine theologische. Die Kirche hat in Lehre und Unterricht die Aufgabe, die Alltagsmythen aufzudecken. Es handelt sich bei der Populärmusik eben nicht um die Frage des guten oder schlechten Geschmacks. Wird Populärmusik in den Bereich des Gottesdienstes aufgenommen, geht es um die Frage des rechten oder falschen Gottesdienstes. Der Gottesdienst der christlichen Gemeinde stellt das Gegenbild zum Tanz um das Goldene Kalb dar. Alltagsmythen dürfen keinen Ort im Gottesdienst der Kirche haben. Darum ist die Musik des Gottesdienstes danach zu befragen, ob sie dem liturgischen Geschehen des Gottesdienstes angemessen ist.

Einem mit theologischer Unbedarftheit daherkommenden missionarischen Eifer zur Einführung der Populärmusik ist entschieden entgegenzutreten. Ein Beispiel solcher theologischen Oberflächlichkeit ist die mediengerechte Aussage des selbsternannten Fernsehpastors Jürgen Fliege, der im

64 Flender/Rauhe, Popmusik, S.165.

Stil der 7 Gebote zur Erneuerung der Kirche aufruft: „Wer die Lieder hat, hat das Volk. Kirchenmusiker lernen Pop: Es gibt nicht nur Bach. Es gibt auch Beatles und Bette Midler. Weg mit dem Monopol der Depressionsmusik.“⁶⁵ Welche Folgen ein unbedachtes Einbeziehen der Populärmusik in den Gottesdienst der Gemeinde haben kann, soll der Bericht eines Jugendlichen verdeutlichen: Beschrieben wird ein Jugendgottesdienst, in dem eine christliche Rockband mitwirkte und zur Austeilung des Abendmahles ein Mitmachlied anstimmte. „Froh sich endlich bewegen zu dürfen, war die Masse außer sich, während vorne das gewohnt geregelte Abendmahlsritual vonstatten ging. Die Leute klatschten im Takt, sangen mit und gröhlten aus vollem Hals... Jetzt kam die besagte Szene: Das Lied war fertig, die Kirche schlagartig still und dann, im großen Gegensatz zur eben noch abgehaltenen Gottesdienst-FEIER (gemeint ist damit das Lied der Rockband, Anm.d.Verf.), die Worte des Abendmahlsausteilenden im gewohnten Stil „gegeben und vergossen zur Vergebung der Sünden!“ Danach ging eine Welle des Lachens und Kicherns durch die Kirche. Die Gegensätze hätten nicht größer sein können. Feuer und Wasser!“⁶⁶ Den hier beschriebenen Gefühlen kann man nicht ihre Berechtigung absprechen. Populärmusik und Gemeindegesang sind wie Feuer und Wasser. Auch wenn die Einbindung populärer Musik in den Gottesdienst etwas behutsamer geschieht als bei dem geschilderten Gottesdienst, werden die Gegensätze bleiben: zwischen biogener und logogener Musik, zwischen den mitschwingenden Alltagsmythen und dem Anspruch des Evangeliums, zwischen der vordergründigen Aktualität der Populärmusik und dem vermeintlich veraltet, altgewohntem des Gemeindegesangs. Wieder stehen wir vor den drei Strukturmerkmalen der Kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung.

Das gottesdienstliche Geschehen.

Die drei Strukturmerkmale lassen sich auf das gottesdienstliche Geschehen anwenden. Man kann sie in ihrer Beziehung zum Gottesdienst anhand der Berufungsgeschichte des Propheten Jesaja verdeutlichen.

Gottesdienst ist von der Gegenwart des dreieinigen Gottes geprägt. Gerhard Tersteegen dichtete: „Gott ist gegenwärtig. Lasset uns anbeten und in Ehrfurcht vor ihn treten!“⁶⁷ Die gottesdienstliche Gemeinde versammelt sich im Namen ihres auferstandenen Herrn Jesus Christus.⁶⁸ Da wo der Mensch dem lebendigen Gott begegnet muß er verstummen. „Rede Herr, denn dein

65 Jürgen *Fliege*, Gebote der Erneuerung unserer Kirche, in: Posaunenchor. Magazin für Bläserinnen und Bläser 4/98, S.111.

66 Chris *Roll*, selkiade '98, in: Junker Jörg 2/1998, S.10f.

67 Gerhard *Tersteegen*, Gott ist gegenwärtig, ELKG 128,1.

68 Vgl. Peter *Brunner*, Zur Lehre vom Gottesdienst der im Namen Jesu versammelten Gemeinde, in: Leiturgia. Handbuch des evangelischen Gottesdienstes I, Kassel 1954, S.83-361.

Knecht hört“ (1.Samuel 3,9). „In der Konfrontation mit dem heiligen Gott ist die Gemeinde in die Todeszone des Verstummens hineingestellt.“⁶⁹

Von solch einer Begegnung erzählt der Prophet Jesaja:

Gott in seiner Majestät und Herrlichkeit offenbart sich Jesaja im Tempel von Jerusalem. Den Auftakt bildet der Lobgesang der Seraphim: „Heilig, heilig, heilig ist der Herr Zebaoth, alle Lande sind seiner Ehre voll!“ (Jesaja 6,3). Die Begegnung mit dem lebendigen Gott läßt den Propheten verstummen: „Weh mir, ich vergehe! Denn ich bin unreiner Lippen und wohne unter einem Volk von unreinen Lippen; denn ich habe den König, den Herrn Zebaoth, gesehen mit meinen Augen.“ Daraufhin wird ihm die Schuld genommen und die Sünde gesühnt, indem ein Seraph seinen Mund mit einer glühenden Kohle berührt. Danach erst erfolgt Auftrag und Berufung des Propheten.

Dieser Dreischritt: Lob des gnadenhaft gegenwärtigen Gottes, Ruf um Erbarmen und Auftrag der Verkündigung von Zorn und Gnade Gottes spiegelt sich in der ganzen Feier des Gottesdienstes. Introitus (als Lobgesang), Kyrie (als Bitruf um Erbarmen und Vergebung), Gloria (als Verkündigung der großen Taten Gottes) prägen den Eingangsteil der Liturgie; Sanctus (Lobgesang der Engel), Vaterunser und Einsetzungsworte (Leib und Blut Jesu, gegeben und vergossen zur Vergebung der Sünden), Agnus Dei und Nunc dimittis (Verkündigung) prägen die Abendmahlsliturgie.

Die Begegnung mit dem dreieinigen Gott ist das Zentrum christlichen Gottesdienstes. Davon muß auch die liturgische Musik Echo und Widerhall geben. Darum hat auch der Gemeindegesang die dreifach Ausrichtung des Lobes, der Bitte und der Verkündigung.

Versucht man dieses gottesdienstliche Geschehen mit den drei Strukturelementen zusammenzubringen so ergibt sich folgendes Bild:

1. Tonsprache

Die Tonsprache des Gottesdienstes ist der Gemeinde vorgegeben. Gottesdienstliche Musik ist Ausdruck des Wortes, Klangleib der biblischen Botschaft. Der himmlische Lobgesang der Seraphim gibt die Richtung an: zur Ehre des dreieinigen Gottes. Alle gottesdienstliche Musik, vom Gemeindegesang bis zur Instrumentalmusik hat teil an der Verherrlichung Gottes, stimmt in das „heilig, heilig, heilig“ ein. Alle Musik ist in diesem Sinne gottesdienstfähig, solange sie Musik aus Glauben ist.⁷⁰ Damit erübrigt sich ein Streit um Musikstile. Kirchenmusik ist nicht auf die Musik einer bestimmten Zeit festlegbar. Sie kann alle „Sprachmuster des Glaubens“⁷¹ zum Klingen bringen.

69 Oscar Söhngen, Erneuerte Kirchenmusik, S.50.

70 „Musik aus Glauben ist praktizierter Glaube im Medium der Musik.“
Christoph Krummacher, Musik als praxis pietatis. Zum Selbstverständnis evangelischer Kirchenmusik, Göttingen 1994, S.145.

71 A.a.O. S.143.

Stimmt allerdings die Musik einen Alltagsmythos an, dann wird ein anderer Glaube verkündigt und nicht mehr zur Ehre des dreieinigen Gottes musiziert.

2. Gottesdienstliche Bindung

Wo das Lob Gottes angestimmt wird, da kommt es zur Erkenntnis und zum Bekenntnis der eigenen Schuld in der Konfrontation des Sünders mit dem allmächtigen Gott. Daher steht alle Kirchenmusik immer auch im Widerspruch zu ihrer Zeit. Sie ist vom Kreuz geprägt. Sie muß der Vorherrschaft einer Trivialkultur das nötige Gegengewicht entgegensetzen. Sie hat den Menschen nicht in seiner Lebenswelt zu verfestigen, sondern soll ihn herausführen, ihn durch das Kreuz hindurch zu einem neuen Leben führen. Darum wird es geistliche Musik in vielen Bereichen geben, gerade auch über den engen Rahmen des Gottesdienstes hinaus. Letztlich kann alle Musik, auch die sogenannte weltliche Musik, auf Gott verweisen. Doch wird ihr letztes Ziel sein, den Menschen zum Bekenntnis seiner Schuld, zur Anbetung des dreieinigen Gottes und zum Einstimmen in den himmlischen Lobgesang zu führen. Daher darf das musikalische Schaffen die gottesdienstliche Musik, den Gemeindegesang nicht vernachlässigen.

3. Aktualität der musikalischen Sprache

Die Verkündigung der großen Taten Gottes muß sich den Menschen zuwenden, muß verstehbar und nachvollziehbar sein. Dabei gilt es aber dem Wirken des Heiligen Geistes nicht vorzugreifen. Der legitime Versuch, die musikalische Sprache der eigenen Zeit aufzunehmen, kann nicht soweit gehen, daß man auf ein gutes Deutsch und auf richtig gesetzte Noten verzichtet. „Die geistliche Musik darf nicht nur zum Tummelplatz von musikalischen Analphabeten werden.“⁷² Es ist deutlich zu machen, daß der vordergründige Gegensatz von modern und altmodisch oft nur den sachlichen Gegensatz von Gesetzesreligion und Evangelium verdeckt. Gemeindegesang ist Kampfgesang gegen die Possen und Späßchen des neuen Liedes, das in das Gewand der Aktualität verhüllt ist nur um den Menschen in dieser alten Welt umso fester zu halten.

III. Mit Lust und Liebe singen

Zum Abschluß soll ein Ausblick stehen, der in Thesenform Perspektiven eröffnen möchte, um auch in unserer Zeit ein mit Lust und Liebe Singen zu ermöglichen.

1. Gemeindegesang und Populärmusik sind nicht miteinander vereinbar. Hinter dem scheinbaren Gegensatz von altem und neuem Lied offenbart sich die grundsätzliche Differenz von Gesetz und Evangelium!

⁷² Rolf Schweizer, *Ritual und Aufbruch. Kirchenmusik zwischen pädagogischem Handeln und künstlerischem Anspruch*, hg. von Peter Bubmann, München, 1996, S.78.

1.1. Populärmusik stimmt das alte Lied des Gesetzes an:

Alltagsmythen geben das Gefühl von Geborgenheit und Sicherheit in einer unwirtlichen Welt. Damit verhüllen sie die Kluft der Sünde, die Gott und Mensch trennt. Im emotionalen Aufschwung versucht der Mensch sich selbst zu bergen in sich selbst, in der Gemeinschaft der Hörer oder in einem selbsterwählten Ersatzobjekt, das ihm der Markt anbietet. Die immer gleiche Abhängigkeit des Hörers von dem Kunstprodukt der Kulturindustrie wird verhüllt von der äußeren Vielgestaltigkeit und dem immer schnelleren Wechsel der Medienprodukte. Das Massenprodukt Populärmusik umgibt sich immer neu mit dem Schein des Individuellen.

1.2. Gemeindegesang stimmt das neue Lied des Evangeliums an:

Die christliche Gemeinde setzt gegen die Alltagsmythen die frohe Botschaft von Jesus Christus. Darum singt sie ein neues Lied, das von den großen Taten Gottes erzählt. Das neue Lied der Gemeinde umfaßt altes und neues: Lieder aller Zeiten und Völker. Darum ist das Gemeindelied Kampflied gegen das alte Lied des Gesetzes.

Mit These 1 ist das Strukturelement der gottesdienstlichen Bindung festgehalten.

2. Der Versuch, Populärmusik als Gemeindegesang in den christlichen Gottesdienst einzubeziehen, wird nicht zu einer Belebung des Gemeindegesanges führen.

2.1. Populärmusik ist biogene Musik

Als körperbetonte, zum Tanz komponierte Musik, die vom Rhythmus geprägt ist, eignet sich Populärmusik nicht für einen auf das Wort konzentrierten Gottesdienst.⁷³

2.2. Gemeindegesang dagegen ist logogene Musik.

Vom Wort Gottes her ist die Musik des Gottesdienstes geprägt. Dies schließt rein instrumentale Musik nicht vom Gottesdienst aus. Solange die Sprache des Glaubens die Musik prägt und sie zur Ehre des dreieinigen Gottes erklingt, ist sie als logogen zu bezeichnen.

Mit These 2 ist das Strukturelement der Tonsprache festgehalten.

⁷³ Von daher sollte man davon absehen Schlagzeug, Rhythmusgeräte, Synthesizer oder bestimmte Arrangements so in die gottesdienstliche Musik mit einzubeziehen, daß durch sie die biogene Wirkung die logogene Wirkung überlagert. Hier gilt es genau und sorgfältig abzuwägen. Nicht die Instrumente selbst sind abzulehnen, sondern ggf. die Art und Weise ihres Einsatzes und deren Wirkung.

3. Wenn sich hinter dem Gefühl des zeitlichen Abstandes ein sachliche Differenz verbirgt, dann muß das Verhältnis von neuem Lied und überliefertem Liedgut neu gefaßt werden:

3.1. Die immer neue Konkurrenz von altem und neuem Lied verdeutlicht die Unangemessenheit menschlicher Sprache, auch der Musiksprache, vor dem Geheimnis Gottes. Es gibt keinen zeitlos gültigen musikalischen Ausdruck für das Lob Gottes. Die Kirche wird sich daher nicht auf einen Musikstil festlegen können.

3.2. Kirchenmusik sollte sich aber nicht in einer vordergründigen Aktualität verlieren. Auch ein altes Lied kann, wenn darin der Anspruch Gottes zu Gehör kommt, von brennender Aktualität werden. Nicht die Zeitperspektive, sondern die theologisch sachliche Perspektive unterscheidet zwischen alt und neu (Vgl. 1.).

3.3. Dennoch wird gerade wegen der Unangemessenheit menschlicher Sprache jede Zeit versuchen der Botschaft des Evangeliums einen jeweils neuen Ausdruck zu verleihen. Daher sollte sich die Kirche nicht gegen ein neues geistliches Lied versperren. Sie kann weder den geschichtlichen Ballast abstreifen noch auf einer bestimmten Tradition beharren, sondern sollte den Umgang mit dem Liedgut aller Epochen pflegen.

Mit These 3 ist das Strukturelement der Aktualität der musikalischen Sprache festgehalten.

4. Neue gottesdienstliche Musik ist notwendig, ...

- weil erst das neu Geschaffene das vorhandene Maß geistigen und geistlichen Lebens zeigt.
- weil die Kirche darin die notwendige Offenheit zur Welt hin bewahrt,
- weil es keine an sich geistliche Musik im Gegensatz zu einer weltlichen Musik gibt.

5. Die Kriterien für ein neues geistliches Lied sollten folgende Bereiche umfassen:

- Inhalt: Entspricht der Text der Heiligen Schrift?
- Form: Ist das Wort formgebend für Ton und Melodie?
- Aufgabe: Wird durch das Lied die Verkündigung der großen Taten Gottes laut?
- Qualität: Ist das Lied handwerklich gut?
- Brauchbarkeit: Ist das Lied gemeindegemäß im Sinne der Singbarkeit?

6. Erst wenn der Gemeindegesang in seiner Eigenständigkeit gesehen wird und in seinem Gegenüber zur Popularmusik, können Wege und Zugänge gesucht werden um mit Lust und Liebe zu singen. Dazu könnten folgende Schritte dienen:

- in theologischer Hinsicht:

- Aufklärung über Funktion und Wirkung von Alltagsmythen in der Popularmusik.
- Entmythologisierung dieser Musik durch das Anbieten einer echten Alternative.
- Kennlichmachen der gottesdienstlichen Einbindung, der wortbezogenen Tonsprache und der daraus fließenden Aktualität von Gemeindegesängen.

- in musikalischer Hinsicht:

- Förderung des aktiven Singens im Gegenüber zum passiven Musikkonsum.
- Einüben der Unterscheidung von logogenem und biogenem Musikhören.
- Hinführung zur Gregorianik als einem Sprechgesang, bei dem Wort, Ton und Stimme beieinander sind und ineins stimmen.⁷⁴
- Wiedereingebrauchnahme des Gesangbuches als Hausbuch.
- Hervorheben verschiedener musikalischer Sprachgestalten als Ausdruck der jeweiligen Sprache des Glaubens in der Zeit.

7. Eine Erneuerung des Gemeindegesanges ist nicht vom Schreibtisch oder Kompositionspult zu erwarten, sondern von der erneuten Hinwendung zum Gottesdienst. In der Feier des Gottesdienstes kann auch die Musik unserer Zeit die Sprache finden, die zu Herzen geht und darum allein als zeitgemäßes musikalisches Idiom zu bezeichnen ist.

Der Gottesdienst der christlichen Gemeinde ist ein Lob- und Dankopfer für empfangene Gaben Gottes. Er beruht auf den Ordnungen Gottes: dem Befehl der Wortverkündigung und der Stiftung der Sakramente. Der Empfang dieser Gaben Gottes führt dazu, mit Lust und Liebe zu singen.

⁷⁴ Vgl. dazu Christa Reich, Der „Ton“ macht die Musik. Überlegungen zu Gestimmtheit und Stimmigkeit von Kirchenliedern, aus: dies., Evangelium: klingendes Wort. Zur theologischen Bedeutung des Singens, hg. von Christian Möller in Verbindung mit der Hessischen Kantorei, Stuttgart 1997, S.57-70.