

Luther goes Rock?!

Religiöse Dimensionen in der Popmusik¹

Von Gotthard Fermor

1. Motivationen zur Beschäftigung mit dem Thema aus Luthers Theologie

Es gibt zwei gute Gründe, angeregt vom Nachdenken über das Tagungsthema „Luther und die Kunst“, auch beim Kulturbereich der Popmusik zu landen:

1.1. Luther hat sich eingesetzt für eine *theologia popularis* zumindest im Sinne einer *lectio popularis*. Davon zeugt sein berühmt gewordenes Diktum: „Dem Volke aufs Maul schauen“. In seinem „Sendbrief vom Dolmetschen“ (1530) hat Luther die Prinzipien seiner Bibelübersetzung dargelegt und verteidigt:

„Man mus nicht die buchstaben inn der lateinischen sprachen fragen, wie man sol Deutsch reden, wie diese esel thun, sondern, man mus die mutter jhm hause, die kinder auff der gassen, den gemeinen man auff dem marckt drumb fragen, und den selbigen auff das maul sehen, wie sie reden, und darnach dolmetschen, so verstehen sie es den und merken, das man Deutsch mit jn redet.“²

Luthers theologisches Anliegen gilt also dem Volk, dem *populus*, und ist insofern populär – Ziel der Heiligen Schrift ist die Lebenswirklichkeit der Menschen; wir sprechen heute von den Anliegen einer lebensweltrelevanten Theologie,³ die somit urreformatorische Anliegen aufnimmt.

Die Kulturform seiner Bibelübersetzung ist auch insofern populär, als sie sich auf das mündlich gesprochene Deutsch bezieht. Der Text der Bibel soll also durchaus inszeniert werden im mündlichen Vortrag und Vorlesen.

1.2. Ebenso populär ist Luthers Wirkung als Liederdichter, die auf seiner grundsätzlichen Hochschätzung der Musik fußt. Diese, liebevoll die Frau *Musica* genannt, rangiert bekanntlich gleich nach der Theologie und wird von ihm wiederholt als Schöpfungsgabe gepriesen, wohlgemerkt auch in ihrem Klangcharakter und nicht nur als Transportmittel der Botschaft.⁴

¹ Um Anmerkungen ergänzter Vortrag auf dem Seminar der Luther-Gesellschaft „Luther und die Kunst“ am 28. Mai 2010 in Bonn; der Vortragsstil ist beibehalten.

² WA 30, 632–646, hier 637.

³ Vgl. stellvertretend für viele: *Wolf-Eckart Failing*, Lebenswelt und Alltäglichkeit in der Praktischen Theologie, in: *ders./Hans-Günter Heimbrock* (Hg.), *Gelebte Religion wahrnehmen. Lebenswelt – Alltagskultur – Religionspraxis*, Stuttgart 1998, 145–176.

⁴ Vgl. *Oskar Söhngen*, Die Musikanschauung der Reformatoren. Martin Luther, in: *ders.*, *Theologie der Musik*, Kassel 1967, 80–112.

Zahlreiche Gesangbucherlieder stammen in Text und Musik von ihm (und können zu den „Hits“ in demselben gezählt werden).⁵ Auch hier im Bereich der Musik finden wir den Grundzug von Luthers Lebensweltorientierung in seiner Theologie wieder, nicht zuletzt durch das Faktum der sogenannten Kontrafakturen, also der Umdichtung eines weltlichen Gedichts oder Liedes für geistliche Zwecke, meist unter Beibehaltung der Melodie. Zahlreiche bekannte Luther-Lieder haben weltliche Vorlagen. Aus „Begierlich in dem Herzen mein“ wurde „Ach Gott vom Himmel sieh darein“, aus „Innsbruck, ich muß Dich lassen“ wurde „Oh Welt, ich muß Dich lassen“. Schauen wir uns ein Beispiel näher an: „Vom Himmel hoch, da komm ich her“:

Zum Text: „Martin Luther hat ihn für seine Kinder zur Weihnachtsbescherung 1534 gedichtet. Als Melodie dazu benutzte er eine schon damals alte Weise, die sicherlich ins 15. Jahrhundert, wenn nicht sogar ins 14. Jahrhundert zurückreicht. Bei diesem Lied handelt es sich um ein Rätsellied beim ‚Kranzsingen‘. ... In unserem Lied werden in mehr als dreißig Strophen Rätselfragen gestellt.“⁶ Der „Kranz“ war der Preis, um den die jungen Männer beim Kreistanz singen mußten, im Sinne eines Rätselratens. Hier die ersten drei Strophen des Rätselliedes:

„Ich kumm aus frembden landen her
und bring euch vil der newen mår
der newen mår bring ich so vil
mer dann ich euch hie sagen will

Die frembden land sie seind so weit
darin wechst uns gut summerzeit
darin wachsen blümclin rot und weiß
die brechend junkfrawen mit ganzem fleiß

Und machen darauß einen kranz
und tragen in an dem abentanz

⁵ Die frühesten Lieder stammen aus dem Jahr 1523 (z. B. „Nun freut euch, liebe Christen g'mein“, EG 341). Insgesamt finden sich ganz verschiedene Gattungen wie Psalmlieder (z. B. „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“, EG 299), Übersetzungen lateinischer Hymnen (z. B. „Nun komm, der Heiden Heiland“, EG 4), liturgische Gesänge (z. B. die Vertonung des „Agnus Dei“, EG 190.2), Katechismuslieder und „Klassiker“ der Reformation wie „Ein feste Burg ist unser Gott“ (EG 362), vgl. EG, Ausgabe für die Evangelische Kirche im Rheinland, 1567. Vgl. vertiefend: *Friedrich Spitta*, „Ein feste Burg ist unser Gott“. Die Lieder Luthers und ihre Bedeutung für das evangelische Kirchenlied, Göttingen 1905; *Johannes Block*, Verstehen durch Musik. Das gesungene Wort in der Theologie. Ein hermeneutischer Beitrag am Beispiel Martin Luthers, Tübingen 2002; *Christian Möller*, Kirchenlied und Gesangbuch: Quellen zu ihrer Geschichte. Ein hymnologisches Arbeitsbuch, Tübingen 2000.

⁶ *Kurt Konrad Knippschild*, Vom Himmel hoch da komm ich her. Der Ursprung eines Weihnachtsliedes (www.altstadtverein-fuerth.de/blaeddla/41/Weihnacht7.pdf; 7. November 2010), unter Verwendung folgender Quellen: *Franz M. Böhme* (Hg.), Geschichte des Tanzes in Deutschland, Bd. 2, Leipzig 1886, Nachdr. Hildesheim 1980, Nr. 15 a; *Ludwig Erk/ders.* (Hg.), Deutscher Liederhort, Bd. 3, Leipzig 1893, Nachdr. Hildesheim 1972, Nr. 1062 und Nr. 1928; *Franz M. Böhme* (Hg.), Altdeutsches Liederbuch, Leipzig 1877, Nachdr. Hildesheim 1966, Nr. 271 und Nr. 518.

und lond die gesellen drumb singen
 biß einer das krenzlin tut gewinnen“.⁷

Ab 1535 taucht Luthers Fassung in den ersten Gesangbüchern auf. Doch nach wie vor erklang auch im Sommer das weltliche Tanzlied. Luther schwebte also womöglich eine inszenatorische Einbindung des Liedes als Tanz bei Krippenspielen vor, keine Seltenheit zu jener Zeit mit ihren Christkindprozessionen und –inszenierungen. Die Choralmelodie hat wohl Luther selbst komponiert.

Daß Martin Luther die Melodie zu „Ein feste Burg ist unser Gott“ angeblich in der letzten Nacht vor dem Reichstag zu Worms aus einem Oppenheimer Kneipenfenster gehört habe, mag eine Legende sein – aber wer weiß? Zumindest zeugt die Legende von der hier angesprochenen Lebensweltorientierung Luthers. Und daß er diese Melodien (deren Ursprung er ja nicht unbedingt verdammt) benutzt, könnte sogar dahingehend interpretiert werden, daß er etwas von der geistlichen Potentialität solcher profaner Kulturgüter geahnt haben mag. Seine Schöpfungstheologie weist hier vielleicht den Weg.⁸

Fragen wir uns nun, was wir – angeregt durch Luthers lebensweltbezogene Theologie – heute an religiös bedeutsamen Spuren in der Popmusik finden können und was uns dies theologisch zu denken gibt.

2. Spurensuche in der gegenwärtigen Musikkultur

Ich konnte mich nicht dagegen wehren, meine Spurensuche da zu beginnen, wo man heute den Menschen gut „aufs Maul schauen“ kann: in ihrer Medienutzung, und spezifischer in dem Medium, das nach und nach zum Leitmedium unserer Kultur avanciert, im Internet.

Gibt man – aus purer Lust an der Neugier, wie ich zunächst gestehe – den Suchbegriff „Martin Luther“ beim Internetportal You Tube ein, das einem verlässlich Auskunft über den gegenwärtigen Musikgebrauch geben kann, dann findet man dies:⁹

Beispiel 1: Martin Luther „Daily Bread“

Der schwarze Soulmusiker Martin Luther singt hier ein Liebeslied, das im Video mit den beiden Erzählsträngen seiner verstimmt Partnerin und dem sie ansingenden Sänger (begleitet von seiner Band, die zu Hause bei ihm einfällt) visualisiert wird.

⁷ Zit. nach *Knippschild* (s. die vorige Anm.).

⁸ Vgl. *Söhngen* (s. Anm. 4), 84ff; *Henning Schröer*, *Poiesis, Creatura, Charisma. Musik aus theologischer Perspektive*, in: *Peter Bubmann* (Hg.), *Menschenfreundliche Musik. Politische, therapeutische und religiöse Aspekte des Musikerlebens*, Gütersloh 1993, 21–34. Vgl. zum aktuellen Horizont solch eines dialogischen Kirchenmusik-Verständnisses: *Gotthard Fermor/Harald Schroeter-Wittke* (Hg.), *Kirchenmusik als religiöse Praxis. Praktisch-theologisches Handbuch zur Kirchenmusik*, Leipzig 2005.

⁹ Alle Videos können leicht unter Eingabe der genannten Stichworte bei www.youtube.de nachverfolgt werden.

Nun mag es ein Zufall sein, daß wir hier als Martin Luther einen schwarzen Soulmusiker finden. Daß wir im Songtitel auf eine religiöse Anspielung (ein Zitat aus dem Vaterunser: „Give us our daily bread“) stoßen, hat schon fast etwas mit Wahrscheinlichkeiten zu tun. Und der Gebrauch religiöser Sprachwendungen zur Beschreibung der Liebesbeziehung, um die es im Song geht, ist für das Thema „Popmusik und Religion“ schon geradezu paradigmatisch.

Neben einem Rap zu den 95 Thesen und diversen Martin-Luther-Musicals führen die meisten Treffer auf Google und You Tube schnell zu Martin Luther King (von dem auch unser schwarzer Soulmusiker seinen Namen haben wird) und – fast im selben Atemzug – zu Barack Obama, der als populärkultureller Redivivus von Martin Luther King inszeniert wird. Einige Fundstücke in dieser Linie mögen das belegen. Sie führen uns vor allem die religiösen Dimensionen dieser popkulturellen Inszenierungen im politischen Kontext auf den Spuren Martin Luther Kings unübersehbar vor Augen (und Ohren):

Beispiel 2: „Yes we can“ (Will.I.Am)

Der schwarze Sänger der Black Eyed Peas Will.I.Am hatte 2008 ohne jegliches Involviertsein in die Wahlkampfkampagnen völlig unaufgefordert ein Video produziert mit dem alten Gewerkschaftsruf „Yes we can“ als Titel, den Barack Obama als Leitmotiv für seine Kampagne benutzte. Dazu lud er viele bekannte Schauspieler/innen und Musiker/innen zur Mitwirkung ein. Das schlicht gehaltene Video in schwarz-weiß collagiert eine flammende Originalrede Obamas bei den 2008-Primaries in New Hampshire (die im Originalton zu hören und ab und zu mit Bildern zu sehen ist) mit den parallel die gleichen Zitate sprechenden oder singenden Stars der amerikanischen Popkultur, unterbrochen von einem akustischen Hip-hop-call-and-response-Refrain („Yes we can“). Im Text wird auf Glaubensbekenntnisse der amerikanischen Nation, auf messianische Freiheitserwartungen, auf den Pioniergeist, auf die afro-amerikanische Befreiungsgeschichte und in Parallelisierung zu Mose auf dem Berg Nebo auf Martin Luther King hingewiesen, der in seiner berühmten Rede vor dem Capitol in Washington („I have a dream“) sich wie Mose auf dem Berg stehen und in das verheißenen Land der Freiheit blicken sah. All das soll Wirklichkeit werden können: Yes we can!

Beispiel 3: Barack Obama als Martin Luther King, Jr.

In einem weiteren Fundstück wird genau diese Parallelität Barack Obamas mit Martin Luther King medientechnisch inszeniert, indem eine (nur visuell gezeigte) Wahlkampfreden Obamas mit Worten einer Originalrede Martin Luther Kings unterlegt wird und anschließend, nach Beendigung der Rede Obamas, Gospelmusik ertönt. Man braucht einen Moment, um den Unterschied zu merken.

Beispiel 4: Inauguration Concert for Barack Obama – U 2

Diese in den vorhergehenden Beispielen angesprochene Parallelität nimmt die irische Band U 2 während ihres Auftritts beim Inauguration Concert am

Capitol Hill in Washington auf, als sie ihren Welthit „Pride – In the name of love“ beisteuert. Im Text wird die Traditionslinie von Jesus bis Martin Luther King besungen. In der Anmoderation weist der Sänger Bono auf Martin Luther Kings berühmte Rede „I have a dream“ an dieser Stelle hin, mit dem Vermerk, daß dieser Traum nun Wirklichkeit geworden sei!

Beispiel 5: Inauguration Concert for Barack Obama – Bruce Springsteen
An gleicher Stelle inszeniert Bruce Springsteen seinen Aufstands-/Auferstehungs-Song „The Rising“ mit einem großen schwarzen Gospelchor in kirchlicher Chorkleidung. Spätestens hier sind die Grenzen zwischen civil religion und afro-amerikanischer Spiritualitätstradition beim Konzert zur Amtseinführung des ersten schwarzen amerikanischen Präsidenten nicht mehr erkennbar. Die Gottesdienstanklänge sind unüberseh- und unüberhörbar.

Das letzte Beispiel soll dazu dienen, den Blick von Obama und Amerika nach Deutschland hin zu weiten:

Beispiel 6: Grönemeyer-Stadionkonzert – Konzertanfang¹⁰
Man sieht die Vorbereitungen der Band vor einem Auftritt im Gelsenkirchener Parkstadion: Die Band bildet noch im Backstage-Bereich einen Kreis, um sich einzuschwören. Grönemeyer schüttelt zahlreichen Fans auf dem Weg zur Bühne die Hände, manche scheint er gar zu „segnen“. Spannung baut sich auf, das erste Lied beginnt, Grönemeyer betritt langsam singend die Bühne, die noch verhüllt ist, und erst als die Band voll einsetzt, fällt der Vorhang und die Bühne erstrahlt in vollem Licht.

Auch an dieser Stelle eine kurze Auskunft über meine Motivation, ausgerechnet dieses Beispiel zu berücksichtigen. Es schließt nicht nur nahtlos an das vorhergehende Beispiel an, sondern es verbindet sich für mich damit auch ein familiäres Aha-Erlebnis. Als ich diese DVD das erste Mal anschauen wollte, war mein damals 2 ½-jähriger Sohn dabei und kommentierte diese ersten Minuten der Eingangssequenz mit dem Ausspruch: „Boh Papa, schau mal: große Gemeinde“! „Richtig“ sagte der Papa, genauso erstaunt wie spontan zustimmend und hätte sich gerne schon mit diesem kleinen schlauen Kerl und seiner guten intuitiven Wahrnehmung über die Vergleichspunkte der Gemeinde bei Grönemeyer und der seiner heimatlichen Kirchengemeinde unterhalten. Erstere kannte er bis dahin noch nicht, letztere aber doch sehr wohl, hatte er doch erst kurz vorher beim Krippenspiel erste Bühnenerfahrungen gemacht. Und ja, er hat Recht: Dort kommen Menschen in einem besonderen Raum zusammen, um zu singen (das gefiel ihm mit am meisten in der Gemeinde), sie werden nicht selten am Eingang von einem besonderen Menschen begrüßt; in den Gottesdiensten, die er bisher kennengelernt hatte, war auch schon mal eine Band zugegen, es durfte gelacht werden. Er

¹⁰ DVD: *Herbert Grönemeyer, Mensch – live*, Köln 2003.

geht dort gerne hin, in diesen besonderen Erlebnis-Raum „Gemeinde“, in dem es anscheinend auch immer um etwas sehr Wichtiges geht. Darüber würde ich gerne mit ihm weiter philosophieren, wenn er dann einmal älter ist: Darüber, daß sich tatsächlich liturgische Qualitäten eines Popkonzertes ausmachen lassen; darüber, daß hier Menschen sich in und mit der Musik in den ästhetischen Mitvollzug des Thematisierens menschlicher Grundfragen mit hineinnehmen lassen und die Grundelemente dieser Liturgie sicher und meist auswendig beherrschen, während sie doch in der Liturgie eines evangelischen Sonntagmorgengottesdienstes womöglich eher hilflos wären. Daß sie Kraft aus dieser Gemeinde auf Zeit beziehen; daß die Songs und Verkündigungsinhalte eines Herbert Grönemeyer sie mit in den Alltag begleiten – Inhalte, die auf dieser Tournee zu seiner CD „Mensch“ geradezu programmatisch den Menschen zwischen Licht und Dunkel, Treue und Verrat, Dummheit und Zukunftshoffnung sowie immer wieder zwischen Tod und Leben zeichnen und im Mitsingen Anteil an einer religiösen Ausrichtung geben, in einem leise, aber vernehmbar angedeuteten Glauben an ein Tragendes in und hinter diesen Polaritäten – freilich ohne je das Wort Gott direkt an- oder auszusprechen. Ein Fundstück, bei dem ich gerne zugebe, daß mich der Song „Der Weg“, in dem er den frühen Krebstod seiner Frau verarbeitet, mehr als einmal tief angerührt hat. Seitdem wurde er auf zahlreichen Beerdigungen gespielt, ganz ohne Kontrafaktur, mit dem „säkularen“ Text, der für viele Menschen, eine spirituelle Dimension angesichts des Todes eröffnet hat.

Könnte man dies als spirituellen Export aus der säkularen Musikkultur in die Kasualhandlungen der Kirchen bezeichnen,¹¹ so gibt es im Grönemeyer-Konzert, bei der letzten Zugabe, einen Re-Import einer geistlichen Tradition in den Raum eines Popkonzertes, den man nur gänzlich blind als „säkular“ im Sinne von religionslos bezeichnen könnte.

Beispiel 7: Grönemeyer-Stadionkonzert – Schluß

Herbert Grönemeyer singt solo am E-Piano als Zugabe „Der Mond ist aufgegangen“ von Matthias Claudius. Die DVD zeigt Ergriffenheit und Mitsingen im Publikum.

So weit so gut. Nun könnte man einwenden: Typische Fundstücke eines Theologen, der findet, wonach er sucht. Stimmt. Aber ich halte dagegen. Machen Sie selbst den Test: Gehen Sie in einen CD-Laden und schauen sich nur die Neuveröffentlichungen an, ob sich religiös erkennbare Stücke, Bilder, Texte darauf finden. Schauen Sie einmal ein bis zwei Stunden MTV oder Viva, ob sich religiös erkennbare Symbole, Bilder, Inszenierungen finden. Gehen Sie einmal in ein Konzert von Grönemeyer, Pur, Madonna, den Black Eyed Peas oder wem auch

¹¹ Vgl. dazu das Themenheft „Musik im Trauergottesdienst“, Thema Gottesdienst 18, Düsseldorf 2002; Eberhard Hauschildt, Unterhaltungsmusik in der Kirche. Der Streit um Musik bei Kasualien, in: Gotthard Fermor/Hans-Martin Gutmann/Harald Schroeter (Hg.), Theophonie. Grenzgänge zwischen Musik und Theologie, Rheinbach 2000, 285–298.

immer oder schauen sich ihre DVDs an. Diese Kultur ist so voll von Religion, daß eine theologische Beschäftigung damit unabwendbar ist.¹²

Denn die Frage bleibt: Was ist an den Konzerten, Texten, Videos, den verwendeten Symbolen, musikalischen Strukturen, den Rollenspielen, der Ausführungspraxis denn tatsächlich „religiös“? Ist das nicht alles postmodernes Spiel, eingebettet im kulturindustriellen Verkaufszirkel, der sich quasi-religiöser Gefühle bedient, um die Verkaufszahlen zu steigern? Sicher ist fast alles, was wir an Popmusik öffentlich wahrnehmen können, Teil eines u. a. auch stark globalisierten Marktes. Aber ist die religiöse Wirkkraft dieser offenen Kunstwerke (denn das bleiben sie in der Rezeption trotz Markt immer) denn damit schon verstrahlt? Ich meine nein. Dennoch wird es an dieser Stelle immer dringender zu klären, wovon vorläufig die Rede sein soll, wenn immer wieder das Wort „Religion“ bemüht wird, um diese Phänomene zu charakterisieren, bevor wir uns der Frage zuwenden, warum so häufig Religion in der Popmusik zu finden ist.

3. Begriffliche Verständigungen: Popmusik – Religion¹³

Von *Popmusik* ist hier die Rede in bezug auf den meist synästhetisch gestalteten Phänomenkomplex, der sich aus der Schnittstelle des Rock 'n' Roll als des Scharniers zwischen afro-amerikanischer Musiktradition und der sich von ihr herleitenden Popmusik entwickelt hat. Auf eine weitergehende, immer nötige Differenzierung der musikalischen Merkmale von Popmusik auf der körperlich-bewegten, der imaginativen und der geistigen Ebene verzichte ich hier nur aus Platzgründen.

Religion läßt sich aus meiner Sicht in der Popmusik aufspüren, analysieren und theologisch als Herausforderung begreifen kann, wenn man zumindest drei Fragerichtungen berücksichtigt:

1. In „*traditionsgeschichtlicher*“ Perspektive kann gezeigt werden, daß Popmusik in einem erheblichen Maße in Texten, Musik und Bildinszenierungen auf geprägte Traditionsgehalte von Religionen und Religionsgemeinschaften selektiv-synkretistisch Bezug nimmt. Unter Traditionsgehalten sind hier Erzählungen, geprägte Begriffe, Symbole, Mythen, Bild- und Musikelemente zu verstehen.

2. *Religionsoziologisch*: Popmusikalische Phänomene kommen als „religiöse“ in dieser heuristischen Perspektive in den Blick, wenn sie sich auf besondere Organisationsformen (z. B. als Kult, Ritual), besondere Orte (an „heiligen“ Orten), besondere Zeiten (Festzeit, Ritualzeit) und Rollen (Priester, Schamane, Messias, Prophet, Stellvertreter) ansprechen lassen.

¹² Diese Beschäftigung hat inzwischen auch schon eine breite Forschungslandschaft etabliert, vgl. exemplarisch: *Harald Schroeter-Wittke*, Popkultur und Religion. Best of ..., Jena 2009; *Kristian Fechtner* u. a. (Hg.), Handbuch Religion und Populäre Kultur, Stuttgart u. a. 2005.

¹³ Die folgenden Überlegungen finden sich ausführlich in: *Gotthard Fermor*, Ekstasis. Das religiöse Erbe in der Popmusik als Herausforderung an die Kirche, Stuttgart u. a. 1999. Kurzfassung u. a. in: *Wolfgang Kabus* (Hg.), Populärmusik, Jugendkultur und Kirche, Frankfurt a. M. 2000, 33–52.

3. *Religionsphänomenologisch*: Transzendenz kann in popmusikalischen Phänomenzusammenhängen als Schwellenerfahrung bestimmt werden. Phänomene in der Popmusik lassen sich als „religiöse“ ansprechen, wenn sie als „liminale“ Phänomene identifiziert werden können (von lat. *limes* = Grenze, Grenzwall). Als religiöse Phänomene in der Popmusik sind unter diesem Gesichtspunkt also solche anzusprechen, die als Grenzerfahrung, als entgrenzende Phänomene wahrgenommen werden können. Diese Entgrenzungserfahrung kann dann sinnvollerweise als eine *transzendierende* aufgenommen werden, wenn sie *in* der Beanspruchung kultureller Zeichen (also in der synästhetisch inszenierten Popmusik) auf ein Unverfügbares, in ihrer Gestaltung nicht Einholbares, *verweist*. Also in etwa das, was man mit und über Thomas Luckmann hinaus als „große Transendenzen“ bedenken kann.¹⁴

Nicht in jedem Beispiel, aber enorm häufig lassen sich alle drei Suchrichtungen zur Bestimmung der Religiosität von Popmusik positiv beantworten. Die letzte Perspektive ist dabei auch immer kritisch anzuwenden, da nur sie dazu geeignet ist, „Religion“ mit Transzendenzbezug von „Religion“ als funktionalem Äquivalent ohne Transzendenzbezug zu unterscheiden, was in der theologischen Durchführung dieser heuristischen Perspektive unverzichtbar ist.

Die Art und Weise der Thematisierung und Inszenierung von Religion in der so aufgespurten Popmusik ist Bedingungen unterworfen, die die Popmusik mit den Kennzeichen der Lebbarkeit von Religion in der heutigen Erlebnis- und Mediengesellschaft insgesamt teilt. Diese Kennzeichen können hier nur in einigen wenigen Stichworten markiert werden. Zu nennen sind zumindest die Aspekte der Erlebnis- und Wahlreligiosität, der pluralen und synkretistischen Auffächerung sowie der Individualisierung und Privatisierung von Religion.¹⁵

Funktionale Theorien ordnen Popmusikphänomenen auf dem Horizont solcher gesamtgesellschaftlicher Beschreibung gerne den Status von funktionalen Äquivalenten zu, wobei man bei der Erklärung der Phänomene diese oft zu Koordinaten einer Ersatzreligion degradiert. Ob dieser Sprachgebrauch die Phänomene trifft, wird aus gutem Grund bezweifelt.

Dieser eher negativen Lesart der Phänomene möchte ich eine andere entgegensetzen, die zeigen will, daß Popmusik, auch in der Fragerichtung der dritten (kritischen) Perspektive, potentiell eine religionsgenerierende Erfahrung ist.

4. *Das religiöse Erbe in der Popmusik*

Ich gehe dabei von der These aus, daß auch die musikalischen *Strukturen* von Popmusik *religionsproduktiv und -generierend* wirken. Weil Popmusik in ihren verschiedensten Kontexten am Erbe der afro-amerikanischen ekstati-

¹⁴ Vgl. dazu *Hubert Knoblauch*, *Populäre Religion. Auf dem Weg in eine spirituelle Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 2009.

¹⁵ Vgl. ebd.

schen Musikreligiosität partizipiert, ist Religion in ihr kein Zufallsprodukt. Ich behaupte: Produzenten und Rezipienten von Popmusik spüren unter Umständen, daß sie durch die Art eines spezifischen Musikerlebens sozusagen auf Religion stoßen oder gestoßen werden, daß sie teilhaben an einem Erbe, das man getrost als „religiös“ bezeichnen kann und dessen sie sich mehr oder weniger bewußt sind. Ganz so abwegig scheint diese Behauptung dann nicht mehr, wenn wir uns vor Augen führen, welchen Traditionen sich die Popmusik verdankt, welches ihre Wurzeln sind. Sie entstammt musikalisch aus religiösen Traditionen, aus der verwickelten Geschichte der afro-amerikanischen Musik zwischen Spirituals und Blues, zwischen ekstatischem Gemeindegottesdienst und ekstatischen Tanz- und Konzertabenden. Diese Spannung war ihr Ferment und ist bis heute ihr religiöses Erbe.

Die expressiven Gehalte der Stimmgebung, das Gemeinschaftserlebnis ermöglichende call & response-Prinzip, die ekstatisch-transzendierenden Wirkungen des Rhythmus, das Paradox von Wiederholung und Ekstase in der Melodik und Harmonik, der offen-entgrenzende, spielerisch-präsentative Charakter der Improvisationen – all dies sind musikalische Strukturen, die sich u. a. der afro-amerikanischen Tradition verdanken. Sie sind in der Popmusik traditionsbildend geworden und insofern religionsproduktiv, als „*Bewegung*“ (besonders im ekstatischen Ergriffensein) auch „*meta-physisch*“ als ein Moment von *Transzendenz* ausgerichtet sein kann. D. h. diese Musik hat als *diese* Musik das *Potential* in sich, über sich hinauszudeuten (religionsphänomenologische Perspektive).

Dieses Erleben bedarf dann der *symbolischen Verarbeitung*. Somit ziehen die spezifischen musikalischen Strukturen und Erlebnisgehalte der Popmusik visuelle und sprachliche Manifestationen verschiedener religiöser Traditionen an. Bilder, Texte, Symbole, Mythen sind nötig, um dieses Erleben auf der Text- und Bildebene von Musik zu spiegeln. Dies erklärt m. E. die Häufigkeit der verwendeten Symbole, Bildwelten und Erzählungen aus religiösen Traditionen (traditionsgeschichtliche Perspektive).

Ebenso dienen die *kultischen und rituellen Inszenierungen* von Popkonzerten dazu, diese transzendenzoffenen Gehalte sozial zu erleben und die dafür notwendigen Übergangsräume zu gestalten. Die Übergangsenergien, die in diesem Musikerleben frei werden, wollen gestaltet werden (religionssoziologische Perspektive).

Meine These ist: Durch die Teilhabe an diesem musikalischen Erleben, das wir in einem Begriff als ekstatische Musikreligiosität zusammenfassen können, ist ein musikalisches Erbe präsent, das immer schon im Kontext religiöser Vollzüge gestanden hat.

Diese „Beerbungslinie“, die im Erleben aktiv ist, beginnt mit der westafrikanischen Musikreligiosität, in der der Rhythmus strukturierendes Prinzip allen Lebens ist. Er verbindet Welten, stiftet Gemeinschaft, strukturiert das Leben. In seiner ekstatischen Qualität ist er vor allem deshalb entscheidend wichtig, da er das wesentliche Medium der Kommunikation mit der anderen

Welt ist: Auch die Götter und Ahnen sind dem Rhythmus unterworfen, und man kann so mit ihnen in Kontakt treten. Im Rhythmus kreuzen sich die Welten unserer Wirklichkeit.

Dieses religiöse Erbe des Rhythmus blieb erhalten, als die frühen Sklaven in Amerika diese Religiosität zwar ohne Trommeln, aber doch wippend, klat-schend, schwingend in die ihnen nahegebrachten Hymnen der Baptisten und Methodisten hineinsangen: Es entstanden die Spirituals, in denen – ganz auf der Linie ihrer Herkunft – das *Wie* des Musizierens genauso wichtig war, wie das *Was* der textlichen Inhalte, womit sie diese nicht selten auch verändert haben.

Noch etwas stärker haben die Bluesmusiker/innen das afrikanische Erbe erhalten, indem sie sich z. T. bewußt auf Vorstellungen afrikanischer Religio-sität beriefen, um sich von den weißen Christen abzusetzen, die ihre Unter-drücker waren. Bluessongs waren oft Protestsongs. Und – das haben sie in der gemeinsamen Wurzel aus den work songs mit den Spirituals gemeinsam – sehr alltagsnah. Ein Thema, durchaus auch religiöser Natur, unterscheidet allerdings schon die Blues von den Spirituals: das Thema Liebe/Sex/Eros. Und diese Spannung sollte für die Weiterentwicklung des religiösen Erbes in der Popmusik entscheidend werden, wir sprechen von einer doppelten Wurzel der Popmusik in den Spirituals und den Blues bzw. den Weiterentwicklungen im Gospel und dem Rhythm & Blues.

Denn schon die ersten Protagonisten des Rock 'n' Roll, der das wesentliche Scharnier zwischen afro-amerikanischer Musikentwicklung und der der Pop-musik ist, sind nahezu alle in charismatischen, meist pfingstlerischen Kirchen groß geworden, haben dort durchaus ekstatische Musik im Gottesdienst ken-nen und lieben gelernt, aber die gleiche Musik auch samstags in den Kneipen (den juke joints) gehört, mit einem entscheidenden Unterschied: Nun war da auch von Sex und erotischer Liebe die Rede. Diese Spannung zwischen sams-tagabends und sonntagmorgens mußte sich irgendwohin auflösen, bei den meisten zugunsten des Samstags, aber eben nicht ohne die religiösen Wurzeln ihrer Musikpraxis zu vergessen. Im Gegenteil: Sie nahmen den Prediger nun mit auf die Bühne, genauso wie das Empfinden von Ritual, von musikalischer Gemeinde, von der transzendierenden Kraft der Musik, auch in den Texten.

Und so wurde aus der religiös-musikalischen Verehrung Gottes die eines geliebten irdischen Gegenübers, aber doch als higher love, in der die göttliche Macht der Liebe erfahrbar ist. Und dies hält sich durch bis heute und ist aus meiner Sicht das religiöse Erbe der Popmusik, das sie mit seinen Wurzeln in der Spannung der afro-amerikanischen Musikkultur verbindet, so daß die liturgischen Anmutungen eines Grönemeyer-Konzerts oder bei Bruce Spring-steen¹⁶ auch gar nicht mehr verwundern müssen.

Daß Musiker/innen sowie Musikrezipierende sich dieses Erbes bewußt sind, ist natürlich keineswegs zwingend, die ekstatischen Aspekte im Popkonzert können auch nur im hedonistischen Rahmen verbleiben.

¹⁶ Vgl. die Beispiele oben unter 2.

5. Religion in der Popmusik – Herausforderungen für die Theologie

Ich muß mich hier mit einigen Andeutungen begnügen, die eher programmatisch den Horizont aufzeigen sollen, worüber m. E. nachgedacht werden muß.¹⁷

5.1. Die Spuren der ekstatischen Musikreligiosität in der eigenen jüdisch-christlichen Tradition müssen stärker bewußt gemacht werden. Tanz und Musik im Alten und Neuen Testament sind keine Randphänomene, sondern veritable Ausdrucksformen einer reichen Glaubensmedialität. Allein der Gebrauch der Musikinstrumente macht Vergleichspunkte z. B. auch zu schamanistischem Musizieren, wie dies in der Popmusik häufig bemüht wird, möglich und auch nötig.

5.2. Die theologische Beurteilung von Naturreligiosität, die nicht selten den Hintergrund für Phänomene ekstatischer Musikreligiosität bildet, ist neu zu prüfen. Schon im Alten Testament bilden sich hier Ablehnungshaltungen, die gegenüber Musikpraktiken wie denen im Dionysos-Kult in neutestamentlicher Zeit wiederaufleben, die schöpfungstheologisch als höchst fragwürdig einzustufen wären.

Denn das ist ja die wirklich sprechende Herausforderung dieser ekstatischen Musikreligiosität, daß sie – um einmal in der Sprache der Popmusik zu bleiben – body language ist, eine entgrenzend-musikalische Sprache, die nach anderer Sprache in Text, Bild und Symbol verlangt, und daß sie Sex und Religion im Zusammenhang sieht.

5.3. Gefragt ist eine wahrnehmungsoffene sowie deutungskompetente Kulturtheologie, die sich in Aneignung und Kritik in den Brennpunkten zwischen Schöpfungstheologie und Pneumatologie den Phänomenen einer ekstatischen Musikreligiosität so zuwendet, daß sie in ihnen auch Phänomene geistlicher Musik zu benennen vermag. Ihre transformative Praxis müßte jedoch imstande sein, den integrierenden Impulsen des Geistes Christi folgen zu können, wenn sie zu kirchlicher Musikpraxis werden würde.

5.4. Wir brauchen spezifischer eine pneumatologisch inspirierte Musiktheologie, also eine, die von der Phänomenologie des Heiligen Geistes auch außerhalb der Kirche her arbeitet, die ihre Wahrnehmungs-, Deutungs- und Inszenierungskompetenz interdisziplinär z. B. im Gespräch mit der Kulturanthropologie, der Religionssoziologie sowie der Religionsphänomenologie entwirft. So kommen der Ritual- und Schwellen- bzw. Entgrenzungscharakter von Musikerfahrungen, ihre Inszenierung als kleine, mittlere und große Transendenzen in den Zwischenräumen des Alltags bis zu den kultischen Kontexten eines Popkonzerts bzw. Technoraves sowie ihr grundsätzlicher Verweischarakter auf ein sie Überschreitendes in den Horizont theologischer Selbstklärung.¹⁸

¹⁷ Ausführlicheres s. bei *Fermor*, Ekstasis (s. o. Anm. 13).

¹⁸ Vgl. – als ein Beispiel – den gelungenen Entwurf von *Hubert Trembl*, Spiritualität und Rockmusik, Ostfildern 1997; *ders.*, Anklänge. Von der Nähe der popmusikalischen Praxis zur Religion und vom theologischen Umgang mit beiden, in: *Fermor* u. a. (Hg.) (s. Anm. 11), 180–203.

6. Religion in der Popmusik – Herausforderungen für die Kirche

Hier gilt es es zunächst wahrzunehmen, daß in der kirchlichen Praxis von kulturellen Milieus her argumentiert wird, wie sie inzwischen breit erforscht werden.¹⁹ Entscheidend scheint es mir dabei zu sein, diese Milieugebundenheit der Argumentation über Musik in der Kirche als *kulturelles* Phänomen wahrzunehmen und ihr nicht schon eine *theologische* Gewichtung zu verleihen. Bachs Choräle haben *theologisch* zunächst keine höhere Gewichtigkeit als ein Popsong von Madonna, der nach dem Verhältnis von Gebet, Liebe und Christus fragt. Bach mag *kulturell-geschichtlich* ein höheres Gewicht in vielen Kirchengemeinden haben, aber daraus kann nicht auch schon ein Anspruch abgeleitet werden, die Inhalte des Evangeliums für einen Großteil der Kirchenmitglieder damit angemessener zu inszenieren als mit einem Popsong.

Die Milieustudien weisen da einen ganz anderen Weg. Theologisch kann man in der Diskussion nach den musikalischen Präferenzen in der Kirche von dem bewährten paulinischen Modell der *Charismenlehre* ausgehen, um die kulturellen und die theologischen Fragen hilfreich zuzuordnen: In ihrem theologischen Status unterscheidet sich die kulturelle Gabe der Orgelimpromvisation über einen Cantus Firmus in keiner Weise von der einer ekstatischen Inszenierung im Rockkonzert. Beide können Ausdruck des Glaubens sein und dem Aufbau der Gemeinde dienen, und es wäre weder den Möglichkeiten der Schöpfung noch den Möglichkeiten der Entfaltung des Geistes gegenüber angebracht, hier kulturell vorzuzensieren zu wollen. Eine Ausblendung von Popmusik läßt den Reichtum an Glaubenspraxis verarmen. Die Möglichkeiten der Schöpfung wollen genutzt werden, um auch *darin* Evangelium zu verkünden. Hier sehe ich von Luthers Musiktheologie her, wie sie Oskar Söhngen analysiert hat, Anknüpfungspunkte in der theologischen Argumentation. Jedoch, auch wenn hier – mit Paulus – schöpfungstheologisch im Prinzip alles erlaubt scheint, nützt nicht alles dem Gemeinschaft bauenden Anliegen des Geistes Christi. Hier liegt der Angelpunkt für eine *kritisch-konstruktive kulturelle Zeitgenossenschaft von kirchlicher Praxis*, wie ich sie mir in vierfacher Weise vorstelle:

1. Sie ist aufgerufen, die vielfältigen religiösen Inszenierungen in der Popkultur *wahrzunehmen*.
2. Sie ist aufgerufen, auch dieser Glaubenskultur *Räume zur Verfügung zu stellen*.
3. Sie ist aufgerufen, im kritischen Dialog von diesem Partner zu lernen, wie musikalisch Theologie getrieben wird, die in den Lebenswelten relevant ist. Die Kirche sollte die sogenannte säkulare Popmusik als veritablen theologischen Gesprächspartner tatsächlich ernst nehmen, vor allem deshalb, weil sie nicht von unverrückbaren Sprachwendungen religiöser Inhalte ausgeht, die dann musikalisch transportiert werden, sondern sich diese kreativ, prozesshaft, kritisch aneignet – musikalisch wie symbolisch.
4. Sie ist aber auch aufgerufen, die Erlebnisprodukte einer solchen

¹⁹ Vgl. Claudia Schulz/Eberhard Hauschildt/Eike Kohler (Hg.), *Milieus praktisch*, Göttingen 2008.

Religiosität auf ihre Relevanz für den Alltag und das gemeinsame Leben hin zu *befragen*, d. h. Erlebnis und Leben im Zusammenhang zu betrachten. Hierbei ist das Kriterium der *Integration* deutlich einzufordern, damit die entgrenzenden und transformierenden Potentiale der religiösen Erfahrungen in und mit Popmusik nicht wieder verspielt werden. Im Rahmen der Erlebnisreligion eines Popkonzertes wird diese Frage oft gestellt: „Wie wollen wir leben?“ Aber ihre Beantwortung kann und darf den Alltag nicht ausblenden.

Martin Luther wäre vielleicht nicht jeden dieser Gedankengänge so weit mitgegangen, aber gerade seine musiktheologischen Äußerungen sind von grundlegender dialogischer Struktur: Evangelium und Musik weisen beständig und gegenseitig aufeinander hin. Und: Seine Kontrafakturen, von denen eingangs die Rede war, enthalten nicht unbedingt schon ein „kontra“ zu ihren „säkularen“ Herkunftskontexten. Sie werden mit ihren Originaltexten ja auch weiter gesungen und von Luther nicht bekämpft (daher ist der Fachbegriff für das zu beschreibende Phänomen auch nicht wirklich glücklich), auch wenn Luther nicht, wie heute in der theologischen Popkulturforschung, ihre eigene Theologizität aufspüren wollte. Anregungen in Luthers Theologie für solche Streifzüge zwischen Popkultur und Theologie gibt es m. E. jedoch zuhauf, die uns ermutigen zu einer Theologie, die mit Martin Luther alles daran setzt, für die Lebenswelt der Menschen relevant zu sein.

Professor Dr. Gotthard Fermor, Eifelweg 29, 53424 Oberwinter;
E-Mail: gotthard.fermor@arcor.de