

Erste Begegnung mit dem Thema

Walking in Memphis¹

*Put on my blue suede shoes
And I boarded the plane
Touched down in the land of the Delta Blues
In the middle of the pouring rain.*
5 *W. C. Handy - won't you look down over me.
Yeah, I got a first class ticket,
But I'm as blue as a boy can be.*

*Then I'm walking in Memphis,
Walking with my feet ten feet off of Beale.*
10 *Walking in Memphis,
But do I really feel the way I feel?*

*Saw the ghost of Elvis
On Union Avenue,
Followed him up to the gates of Graceland,*
15 *Then I watched him walk right through.
Now security they did not see him,
They just hovered 'round his tomb.
But there's a pretty little thing
Waiting for the king*
20 *Down in the jungle room.*

Then I'm walking in Memphis ...

*They've got catfish on the table,
They've got gospel in the air,
And Reverend Green be glad to see you,*
25 *When you haven't got a prayer.
But boy, you've got a prayer in Memphis.*

*Now Muriel plays piano
Every Friday at the Hollywood.
And they brought me down to see her,*
30 *And they asked me if I would -
Do a little number,*

¹ Marc Cohn: *Walking In Memphis*, Album: *Marc Cohn*, 1991. - Alle abgedruckten Songtexte entsprechen dem tatsächlichen Wortlaut auf den Tonträgern. Die den Alben in der Regel beigelegten Textfassungen sind hilfreich, aber oft fehlerhaft; gleiches gilt für die in Songbooks dokumentierten Texte. Zur Erleichterung des Verständnisses wurde eine den Regeln der englischen Sprache angepaßte Zeichensetzung vorgenommen.

*Do a little number,
And I sang with all my might.
And she said - „Tell me are you a Christian child?“
And I said - „Ma’am, I am tonight.“*

35 *Then I’m walking in Memphis ...*

*Put on my blue suede shoes
And I boarded the plane,
Touched down in the land of the Delta blues
In the middle of the pouring rain.*

40 *Touched down in the land of the Delta blues
In the middle of the pouring rain.*

Eine Flugreise des Singer/Songwriters Marc Cohn nach Memphis/Tennessee. Er hat Blue Suede Shoes angezogen, um zum Besuch dieses Kultorts der populären Musik Nordamerikas wie ein echter Rock’n’Roller gekleidet zu sein. Möge ihn der „Father of Blues“ William Christopher Handy nicht scheel ansehen, weil er erster Klasse fliegt: Man muß nicht unbedingt arm und schwarz sein, um den Blues zu haben.

In Memphis angekommen, läuft er durch die Straßen. Da sieht er den Geist von Elvis und folgt ihm zum Anwesen von Graceland, wo Elvis lebte und 1985 starb. Seither pilgern Tausende immer wieder an diesen Ort, um sich des Mannes zu erinnern, zu dessen Musik sie in ihrer Jugend getanzt haben, der mit „Are You Lonesome Tonight?“ beim ersten Kuß dabei war. Die Sicherheitsleute bewachen sein Grab und bemerken nicht, daß der „King“ zu seinem Schlafgemach zurückkehrt, wo er eine vielversprechende Verabredung hat.

Reverend Al Green ist Prediger einer Baptistengemeinde der Stadt - und ein international erfolgreicher Soulsänger. Wenn du auch sonst nicht beten kannst, in Memphis kannst du es. Geist Gottes und gute Musik sind hier ein und dasselbe. Der Reisende wird in einen Club geführt, wo eine Frau namens Muriel Gospelpiano spielt. Er soll ein Lied mit ihr zusammen darbieten, und er tut es, mit großer Intensität. Muriel ist beeindruckt und fragt: „Sag‘, bist du ein Christ?“ Und der jüdische Sänger antwortet: „Ja, heute abend bin ich’s“.

Selten hat jemand die Faszination, die Mythen, die Atmosphäre der populären Musik der USA so schön in Worte und Töne gesetzt, wie Marc Cohn in „Walking In Memphis“. Lauscht man seinem auffällig synkopierten Klavierspiel, das sich stark an der Spielweise schwarzer Pianisten orientiert, oder dem Gospelchor, der in die Refrains einfällt, meint man fast selbst dabei zu sein. In der poetischen Darstellung seiner Begeisterung übertreibt Marc Cohn nur unwesentlich. Es gibt diese Orte wie Memphis, die aus Musik erbaut zu sein scheinen, die zumindest so geprägt wurden von populärer Musik, daß sich eine ganze Kultur daraus entwickelt hat. New Orleans und der Jazz, Nashville und Country&Western, San Francisco und die Musik der Hippies. Schon seit langem ist all diese Musik nicht mehr nur die populäre Musik der USA, sondern erreicht Hörerinnen und Hörer, beeinflußt Musikschaaffende in allen Ländern der Welt.

Musik und Texte dieser Kultur sind mehr als nur Alltagspoesie. Die musikalischen Ausdrucksformen verdanken sich zu einem großen Teil der geistlichen Musik Nordamerikas, und seit jeher finden sich in den Texten Spuren religiöser Überlieferung und expressive Formulierungen religiöser Sinnsuche. Marc Cohns Song ist auch deshalb so interessant, weil er vieles andeutet, was im Zusammenhang einer Studie über religiöse Motive in der Rock- und Popmusik bedacht werden sollte:

Da ist in der ersten Strophe (1-7)¹ W. C. Handy als Repräsentant des Blues, einer frühen, religiös-aufgeladenen afro-amerikanischen Musikgattung, deren musikalische Eigenheiten die Entwicklung der Rock- und Popmusik entscheidend beeinflusst haben und deren unkonventioneller Umgang mit Elementen der religiösen Tradition als ein Schlüssel zum Verständnis der Pop-Religiosität angesehen werden kann. Cohns Lyrik enthüllt auch gleich eine bedenkenswerte Entwicklung: Die einstige Musik einer unterdrückten Minderheit ist heute eine Musik für alle, auch für die Weißen, auch für die Reichen.

Die zweite Strophe (12-20) verweist auf den interessanten Sachverhalt, daß es Formen religiöser Verehrung gibt gegenüber Personen, die im Musikgeschäft erfolgreich sind. Viele Amerikaner glauben, daß Elvis Presley auferstanden ist oder daß zumindest sein Geist lebendig unter uns weilt. Graceland ist eine Kultstätte, es gibt zahlreiche Visionsberichte von Besuchern des Grundstücks, die dem „Erlebnis“ Marc Cohns in nichts nachstehen.

Im Brückenteil nach dem zweiten Refrain (21-25) geht es noch einmal um den Zusammenhang von afro-amerikanischer Religiosität und Popmusik. Al Green, der in seiner baptistischen Kirchengemeinde voller Hingabe das Evangelium predigt, ist zugleich ein bekannter Interpret der Soul-Musik, die als eine säkularisierte Variante des Gospels verstanden werden kann. Sein größter Erfolg, „The Message Is Love“², macht zwar auf die himmlische Herkunft der Liebe aufmerksam, zielt aber ohne Zweifel auf das erotisch Verbindende zwischen zwei Menschen. Das Schillern zwischen heilig und profan, transzendierend und weltbezogen begegnet häufig in der Auseinandersetzung mit Musik aus dieser Tradition.

In eine ähnliche Richtung weist auch der Text der dritten Strophe (26-33). Der Reisende singt einen Gospelsong. Morgen ist er wieder Jude, vielleicht auch nur ein Agnostiker aus einer jüdischen Familie. Aber während dieser Nacht, umgeben von solcher Musik und Atmosphäre, ist er ein Christ. In der populären Musik nordamerikanischer Provenienz gibt es kaum noch religiöse Unvereinbarkeiten. Nach einem langen, immer wieder schmerzvollen und widersprüchlichen Akkulturationsprozeß des musikalisch-textlichen Ausdrucks afrikanischer und europäisch-christlicher Religiosität, herrscht in jüngerer Zeit das freie Spiel mit den Weltanschauungen. Es gibt unglaubliche Kombinationen, verspielte Synkretismen, die ernst gemeint sein können, aber nicht müssen, Blasphemie und orthodoxe Frömmigkeit.

¹ Die Zahlen in den Klammern entsprechen der Zeilenzählung im abgedruckten Songtext.

² Al Green (featuring Arthur Baker & The Backstreet Disciples): *The Message Is Love*, Single, 1989.

Diesen Reichtum, den Marc Cohn poetisch umrissen hat, gilt es in dieser Arbeit abzuwiegen, die vielfältigen Ausdrucksformen zu sichten, die eigenwilligen Aussagen, die in aller Welt von unzähligen Ohren gehört werden, zu verstehen und zu interpretieren. Und es wird zu fragen sein, was diese vielgestaltige Pop-Religiosität bedeutet - für das theologische Denken und für das kirchliche Handeln.

1. Suchgänge

Ausgangspunkt dieser Arbeit ist der Verdacht, daß in der Rock- und Popmusik ein Bereich der Gegenwartskultur vorliegt, zu dessen Beschreibung und Deutung theologische und religionswissenschaftliche Kategorien eine angemessene Begrifflichkeit bereithalten. Allein das eingangs angeführte Beispiel verweist in vielerlei Hinsicht auf implizite und explizite Religiosität in diesem Bereich und ist doch nur ein kleiner Hinweis auf die Fülle des für die Theologie interessanten Materials. Praktische Theologie, die gemäß ihrem Selbstverständnis nicht mehr nur in der wissenschaftlichen Reflexion der Handlungsfelder der Institution Kirche aufgeht, sondern vor allem in jüngerer Zeit auch nach den Lebensäußerungen des religiösen Bewußtseins in der Gegenwart fragt, findet hier einen wichtigen Forschungsgegenstand. Eine theologische Beschäftigung mit der Rock- und Popmusik ist keine randständige Erörterung der Kulturreligiosität einer kleinen Elite, sie führt vielmehr mitten hinein in nahezu weltumspannende Formen der Alltagsgestaltung, deren Sinnzuschreibungen und Bedeutungsdimensionen für unzählige Menschen (und schon lange nicht mehr allein für die junge Generation) relevant sind. Es war im Jahre 1966, daß John Lennon verlauten ließ: „Die Beatles sind bedeutender als Jesus Christus.“¹ Schritt für Schritt wird zu erschließen sein, inwieweit die Popkultur sich theologisch deuten und bewerten läßt: in der Wahrnehmung der Szenerie der populären Musik und in Einzeluntersuchungen auf der einen, in der Prüfung und gegebenenfalls Neuprofilierung theologischer Deutekategorien auf der anderen Seite.

Rock- und Popmusik ist als Bereich des Kulturschaffens nahezu uferlos, kaum einzugrenzen. Dieses Phänomen umfassend ergründen zu wollen, und sei es auch nur in Hinsicht auf religiöse und theologische Implikationen, wäre vermessen. Wer mit der Materie nicht vertraut ist, kann sich von der Fülle leicht ein Bild machen, indem er oder sie nur eine Stunde lang dem Programm des Musikvideo-Fernsehsenders MTV folgt oder einen privaten Hörfunksender einschaltet. Schon nach kurzer Zeit wird man die Vielfalt der Stile bemerken, die Unzahl an verschiedenartigen Darbietungen, und gleichwohl sollte man wissen, daß diese Sender als Anbieter von Spartenprogrammen wiederum nur einen winzigen Ausschnitt aus dem gesamten populären Musikschaffen zur Aufführung bringen. Wer aufmerksam beobachtet, wird auch schnell fündig in Hinsicht auf religiöse Anspielungen in Text, Musik und Performance, oft wie zufällig, beiläufig wirkend, in unterschiedlichste Kontexte eingebunden. Der Verfasser sieht seine Aufgabe hier zunächst als die eines *trail blazer*², der in eine unüberschaubare Landschaft Schneisen schlägt, Suchgänge unternimmt, um Zugänge zu finden.

Die Suchgänge sind mit drei Hauptüberschriften versehen, die bei der Fokussierung einzelner Aspekte der zu untersuchenden Materie behilflich sein sollen:

¹ Aus der Londoner Zeitung "Evening Standard", zitiert nach R. Carr/T. Tyler: The Beatles. Eine illustrierte Dokumentation, Buchschlag 1976, 45. Vgl. auch D. Seay/M. Neeley: Stairway To Heaven. The Spiritual Roots of Rock'n'Roll, New York 1986, 129.

² Zum Begriff vgl. N. Bolz: Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse, München 1993, 214. Bolz versteht - im Anschluß an V. Bush - *trail blazers* als Sortierer von Daten, als "menschliche Informationsprozessoren" in der Zeichenflut des Computerzeitalters.

Begleitung, Kult, Erzählung. Sie dienen der Sortierung der Beobachtungen, ohne eine Systematik anzustreben. Als Begriffe sind sie nicht parallelisierbar, sie klassifizieren kein hierarchisches Gefüge, und sie vermögen auch nicht die jeweils subsumierten Phänomene voll und ganz voneinander abzugrenzen. Die Überschriften sind Orientierungsmarken in der Durchdringung des komplexen Kommunikationsgeschehens populärer Musik zur Sichtung und Herausarbeitung der religiösen Bedeutungsschichten. Die Begriffe sind mit Bedacht den beobachteten Phänomenen anzupassen, um der Gefahr einer Vereinnahmung oder Überfremdung des zu untersuchenden Materials zu begegnen.¹ Von den drei Überschriften verweist allein *Kult* explizit auf theologische Zusammenhänge. Dieser religionswissenschaftliche Oberbegriff zur Benennung der rituellen göttlich-menschlichen Kommunikation begegnet im systematisch-theologischen Zusammenhang in der Ekklesiologie und wird in der Praktischen Theologie in der Liturgik verhandelt. Allerdings hat er auch ohne ausdrücklichen Einfluß der Theologie einen festen Ort in der Szenerie der Rock- und Popmusik, was zu zeigen sein wird. Die beiden anderen Überschriften finden auch Verwendung in theologischen Diskursen. So ist etwa *Begleitung* eine angemessene Übersetzung des *concursum* Gottes mit seiner Schöpfung in der Providentia-Dei-Lehre und zudem ein wichtiger Begriff in Pastoraltheologie und Seelsorge. Der Begriff *Erzählung* ist mittelbar von Bedeutung für die Theologie: etwa wenn in den Prolegomena zur Dogmatik nach den Quellen der theologischen Erkenntnis gefragt wird oder wenn es in der Homiletik um die Erschließung und Vermittlung von Texten geht. Es bleibt nicht ohne Einfluß auf die Darstellung, daß der Verfasser dieser Studie als Theologe ein solches Vorwissen hat, von dem er sich nur in begrenztem Maße distanzieren kann. Als Ausübender und Liebhaber der hier zur Diskussion stehenden Musik weiß er aber um das Eigenrecht dieser Kultur und wird von daher vermeiden, seinem Forschungsgegenstand eine theologische Systematik anzudienen.

Vor dem Einstieg in die einzelnen Suchgänge ist eine kurze Bemerkung zur Begriffsbestimmung und -abgrenzung in Hinsicht auf den Gegenstand dieser Arbeit unvermeidlich.² Der Doppelbegriff *Rock- und Popmusik* steht für eine große Anzahl an Stilrichtungen populärer Musik, die in der Traditionslinie des Rock'n'Roll stehen, die sich somit einerseits dem Akkulturationsprozeß der verschiedenen musikalischen Erbgüter Nordamerikas verdanken, andererseits in die Mechanismen des Musikmarkts (industrielle Produktion und Distribution) und der Massenmedien eingebunden sind. Leider kann hier weder eine klare Unterscheidung der beiden Bestandteile des Begriffspaares *Rock* und *Pop*, noch eine eindeutige Abgrenzung zu anderen musikalischen Stilen geleistet werden. Das liegt vor allem darin begründet, daß wir im Blick auf die Rock- und Popmusik nicht auf

¹ Besonders eindringlich mahnt gegen theologische Vereinnahmungen populärer Musik B. Hoffmann: Das elfte Gebot. Zur Rezeption afro-amerikanischer Musik in der abendländischen Kirche, in: H. Rösing (Hg.): Zwischen "Jesus Christ Superstar" und "Sympathy for the Devil". Rock/Pop/Jazz und christliche Religion. Beiträge zur Populärmusikforschung (ASPM) 9/10, Hamburg 1990, 44-53.

² Zur Begriffsbestimmung und zu ihrer Problematik vgl. R. Flender/H. Rauhe: Popmusik. Geschichte/Funktion/Wirkung/Ästhetik, Darmstadt 1989, 11-18; P. Spengler: Rockmusik und Jugend. Bedeutung und Funktion einer Musikkultur für die Identitätssuche im Jugendalter, wissen & praxis 11, Frankfurt a.M. 1987, 20-30; W. Ziegenrücker/P. Wicke: Sach-Lexikon Populärmusik, Mainz/München ²1989, 287ff., 325ff.

eine abgeschlossene, vergangene Musikepoche zurückschauen können, was in der Regel eine Begriffsfindung erleichtert. Zudem gibt es je nach Interessenlage und Aussageintention immer wieder verschiedene Einordnungen bestimmter Musiken, wobei selten Einigkeit unter Musikern, Journalisten und Wissenschaftlern besteht. Es gibt z.B. keinen Konsens über musikalische Parameter, die eine Abgrenzung unzweifelhaft rechtfertigen könnten. Erschwerend tritt noch hinzu, daß für dieses Musikschaffen Stilmischungen, Anleihen und Zitate konstitutiv sind.

Der Begriff *Rockmusik* wird oft zur Benennung eher harter und „authentischer“ Musik in der Tradition des *Rhythm&Blues* verwendet. Von *Popmusik* sprechen manche - oft in polemischer Absicht - zur Betonung des Unterhaltungs- und Zerstreungsaspekts einiger Richtungen. Die Doppeldeutigkeit des Begriffs, der einerseits zum gängigen Kürzel für *popular* im Amerikanischen geworden ist, sich kulturgeschichtlich jedoch den Berührungen mit dem etymologisch anders zu verortenden Begriff *Pop-art* verdankt, sorgt für weitere Verwirrung. Daneben werden von anderen Musikern und Autoren *Rock* und *Pop* als Synonyme benutzt. Meines Erachtens lassen sich die begrifflichen Unklarheiten beim gegenwärtigen Stand der Dinge nicht lösen. Die Verwendung des Doppelbegriffs *Rock- und Popmusik*, der auch im Szenejargon als *Rock&Pop* (analog zu *Rhythm&Blues*, *Rock&Roll*, *Country&Western*) begegnet, hat jedoch zwei Vorteile: Zum einen wird so angezeigt, daß wir es mit Mischformen zu tun haben, zum anderen wird einer voreiligen Trennung von vermeintlich anspruchsvollerer und vornehmlich unterhaltender Musik widerstanden. Im folgenden wird gelegentlich auch verkürzend von *Popmusik* die Rede sein; dieser Terminus wird in der Literatur oft als ein Oberbegriff verwendet, der auch *Rock* einschließt.

Zur Überschreibung aller Formen der populären Musik, die unter den Bedingungen des Marktes und der Medien produziert werden, hat sich in der Musikwissenschaft der Begriff *Populärmusik* eingebürgert, der diese Ausdrucksformen von vorindustriellen populären Musikgattungen wie Volkslied, Kirchenlied, Militärmusik etc. abgrenzen soll.¹ Innerhalb des Formen-Ensembles der Populärmusik wären für die *Rock-* und *Popmusik* fließende Grenzen zu nennen, auf der einen Seite zum Jazz, auf der anderen zum Schlager. Diese Einordnung kann nur sehr vage bleiben, denn auch die Gattungsbenennungen für die Grenzformen bezeichnen keine eindeutig beschreibbaren Musikformen.² Bei der Auswahl des im Fortgang der Arbeit zu besprechenden Materials wurde angesichts der Unmöglichkeit einer trennscharfen Definition von *Rock- und Popmusik* darauf geachtet, daß nur Beispiele in Betracht kommen, die unter Musikern, Musikjournalisten und Musikwissenschaftlern übereinstimmend diesem Formenkomplex zugeordnet werden können.

¹ Beim Terminus "Populärmusik" handelt es sich um eine rein akademische Begriffsbildung, die praktisch keinen Eingang in die Sprache der Musiker oder Musikjournalisten gefunden hat.

² So gibt es z.B. kein englischsprachiges Äquivalent zum Gattungsbegriff *Schlager*. Zur Problematik der Jazz-Vokabel vgl. A. M. Dauer: Don't call my music Jazz, in: H. Rösing (Hg.): Aspekte zur Geschichte populärer Musik, Beiträge zur Populärmusikforschung (ASPM) 11, Baden-Baden 1993, 42-55.

1.1. Begleitung¹

Rock- und Popmusik ist alltäglich zu erleben, nahezu allerorten und auf fast allen Medien-Kanälen. Ohne nennenswert zu übertreiben, läßt sich für einen ca. zwanzig- bis dreißigjährigen Menschen unseres Kulturkreises ein Tagesverlauf konstruieren, in dem alle Handlungsabläufe von populärer Musik begleitet sind:

„Pulsierende Rhythmen als erste morgendliche Wahrnehmung aus dem Radiowecker, im Badezimmer sich beim Nachsummen des Werbejingles für das neue Duschgel ertappt. Im Bus die Lieblingsmusik durch Walkman schöner empfunden als vom Sitznachbarn, weil sie mit Geräusch verbunden; dann - sofern gestattet - aus dem Äther ein willkommener Zeitvertreib am Arbeitsplatz. Im Supermarkt der große Hit des Vorsommers in einer leichten Instrumentalversion, am Abend erschwertes Gespräch beim Essen in der Kneipe dank des Wirtes neuer Beschallungsanlage. Synthetische Klänge als letzte akustische Zeichen vor dem Einschlummern beim Spätfilm.“²

Die musikalische Begleitung der Alltagshandlungen wird dabei als selbstverständlich erlebt, als integraler Bestandteil der Handlungssphäre, so daß oft nur das Fehlen der klanglichen Zeichenwelt registriert wird - sei es durch bewußten Verzicht oder durch technischen Defekt.

Zum Verstehen der Bedeutung der Musik in diesem Zusammenhang empfiehlt es sich aber, die Ebenen zu trennen. Die Alltagshandlung selbst könnte oder müßte ja auch ohne musikalische Begleitung geschehen. „Mit Musik geht alles besser“, heißt es im Volksmund. Was bedeutet es nun, daß die alltäglichen Handlungen erweitert werden um eine geordnete akustische Dimension? Was ist die Funktion und der besondere Sinn der zusätzlichen Dimension im täglichen Lebensvollzug?

1.1.1. Muzak

„Claudia P. (38) ist ledig, hat eine kleine Eigentumswohnung und ist ziemlich erfolgreich als Rechtsanwältin. Heute hat sie einen Vertrag abgeschlossen, der ihr Auskommen und das Bestehen ihrer Praxis für die nächsten zwei Jahre absichert. Wohlgelaunt verläßt sie ihr Büro um 17.30 Uhr. Da die Geschäfte um die Ecke noch eine Stunde geöffnet sind, beschließt sie, einmal wieder in den Designer-Möbelladen hineinzuschauen. Während sie mit interessiertem Blick an den originellen Garderoben und Kommoden vorbeisclendert, nimmt sie die leise musikalische Begleitung gar nicht bewußt wahr. Erst als sie schon zum zweiten Mal an einem kleinen Schuhschrank neugierig die Türen öffnet, bemerkt sie, daß sie schon eine ganze Weile eine Melodie mitsummt. Es ist zwar kein Text zu vernehmen, aber sie erkennt sofort „Don't You Love Me Anymore“. Als Joachim vor zwei Jahren die Stadt verließ, hat sie sich oft von Joe Cockers Gesang trösten lassen. Sie hält noch einen Moment inne, denkt an alte Zeiten und fragt schließlich einen Verkäufer, ob sie mit Kreditkarte zahlen kann.“³

Dieses Beispiel ist überzeichnet. Es soll die Wirkungsweise funktioneller Musik aufzeigen. Funktionelle Musik (oder auch: Muzak⁴) ist ein wichtiger Bestandteil der

¹ Vgl. zum folgenden B. Schwarze: *Close Encounters Of Another Kind. Rock- und Popmusik diesseits und jenseits des Alltäglichen*, in: P. Bubmann (Hg.): *Menschenfreundliche Musik. Politische, therapeutische und religiöse Aspekte des Musikerlebens*, Gütersloh 1993, 114-119.

² A.a.O., 114.

³ A.a.O., 115. (Joe Cocker: *Don't You Love Me Anymore?* Album: *Cocker*, 1986.)

⁴ Vgl. zum Stichwort W. Ziegenrücker/P. Wicke: *Sachlexikon Populärmusik*, Mainz/München ²1989, 258f.; H. Albrecht: *Die Religion der Massenmedien*, Stuttgart/Berlin/Köln 1993, 72f.

Konzeption konsumfreundlicher Klimabereitung, die seit den siebziger Jahren in Geschäften, Restaurants und anderen öffentlichen Räumen angewandt wird. Muzak wird von speziellen Produktionsfirmen eigens für diesen Zweck hergestellt. Meist handelt es sich um bekannte, nicht allzu neue Popsongs oder Evergreens, die als Instrumentalversionen neu aufgenommen werden. Von der Instrumentierung und Aufnahmetechnik her ist diese Musik bewußt mit wenigen Reizen ausgestattet. Besonders hohe oder tiefe Frequenzen fehlen, Rhythmusinstrumente sind niemals dominant. Diese Musik soll nur halbbewußt, atmosphärisch wahrgenommen werden und nicht zum aktiven Hören einladen.

Das Überzeichnete des Beispiels findet sich in zwei Aspekten: Zum einen ist die bewußte Wiedererkennung eines Songs nicht intendiert und geschieht nur äußerst selten, zum anderen stellt auch die unmittelbare Kaufbereitschaft als Reaktion auf das Klangerlebnis einen Einzelfall dar. Konsumfreundliche Klimabereitung, die über das akustische Raum-Design hinaus noch visuelle, haptische und olfaktorische Aspekte berücksichtigt, will den Kunden zunächst der Hektik und Geschäftigkeit entreißen und ihn mit Wohlklang und Wohlgefühl umgeben. Auf diese Weise in einen anderen Raum versetzt, soll der Kunde sich neuen Eindrücken öffnen und somit Interesse für die angebotenen Produkte entwickeln.¹

Aus diesen Beobachtungen den Schluß im Sinne einer Kritik der Konsumgesellschaft und ihrer Manipulationsmechanismen zu ziehen, ist nicht Aufgabe dieser Untersuchung. Wichtig in Hinsicht auf die Verortung der theologischen und religionswissenschaftlichen Fragestellung der Arbeit ist mir an diesem Beispiel die Wirkung, die besondere Leistung der Musik in der Beispiel-Szene. Der Popsong von Joe Cocker erweitert das an sich banale Ereignis des Kaufhausbesuchs um eine bedeutungsvolle Sinndimension.² An dieser Stelle sei (mit Vorsicht) der Begriff *Transzendenz* assoziiert, im Sinne einer Überschreitung einer rein innerweltlich-alltäglichen Wahrnehmung des Lebensvollzugs.³

¹ In diesen Zusammenhang gehört auch die neuerliche Verstärkung der sogenannten *Imagewerbung*, die nicht mehr primär ein bestimmtes Produkt anpreist, sondern ein positives Bild von einer Firma oder einer Marke vermitteln soll. Vgl. hierzu - auch in Hinsicht auf religiöse Implikationen - die Analyse des C&A-"Indian Spirits"-Werbespots von M. Rose: "Suchet, so werdet ihr finden." Mit einem Werbespot der Religion auf der Spur, in: Orientierung. Berichte und Analysen aus der Arbeit der Evangelischen Akademie Nordelbien 1/1995, 19-28.

² Die Sinnzuschreibung in der Beispielszene hängt ganz wesentlich mit dem zusammen, was R. Tischer als "biographische Schlüsselqualität" beschreibt: "So sehr das Hören von Rock- und Popmusik ja weithin ein flüchtiges und nicht analytisch zentriertes ist, und oft deren akustische Anwesenheit erst in dem Moment wahrgenommen wird, wo sie aufgehört hat, gibt es ebenso das völlig entgegengesetzte Phänomen. Ein bestimmter Popsong kann weit mehr als etwa ein klassisches Stück mit der eigenen Biographie verschmelzen. Dies setzt einen Aneignungsprozeß durch oftmaliges intensives Hören voraus, ein Studium des Songtextes auf der Plattenhülle oder in entsprechenden Publikationen, ein durchaus der Meditation eines biblischen Textes vergleichbares, 'populär-hermeneutisches' Verfahren. Voraussetzung dafür ist ein spontaner positiver Ersteindruck, ein 'Mögen' des Songs vor allem in musikalischer und des Interpreten oder der Interpretin in identifikatorischer Hinsicht. - Schließlich muß eine (möglicherweise krisenhafte) Lebenssituation vorliegen, auf die der Song paßt. Da spricht mir einer aus dem Herzen, da singt mir eine aus der Seele! ist dann der Eindruck." (R. Tischer: Postmoderner Synkretismus als Anknüpfungspunkt christlichen Glaubens? Überlegungen zum Umgang mit der Pop-Religiosität, in: P. Bubmann/R. Tischer (Hg.): Pop & Religion. Auf dem Wege zu einer neuen Volksfrömmigkeit? Stuttgart 1992, 174-186, 182.)

³ Transzendenz wird hier umfassend verstanden im Sinne Thomas Luckmanns, analog zu seinem ebenfalls unspezifischen Religionsbegriff. Vgl. T. Luckmann: Die unsichtbare Religion, Frankfurt a.M. 1991, bes. 166-171.

Es soll fürs erste nur angedeutet werden, daß in den philosophischen und theologischen Sinnzuschreibungen im Zusammenhang mit der Musik immer wieder von ihrer transzendierenden Macht, von ihrem Nicht-Aufgehen im Alltäglich-Weltlichen gesprochen wird.¹

1.1.2. Selbst-Inszenierung

Eine zweite Beispiel-Szene soll verdeutlichen, wie solches Transzendieren geschieht bzw. auch inszeniert werden kann:

„Sven K. (19) steht wenige Wochen vor der letzten Prüfung zum Abitur. Seine Lehrer haben ihm gesagt, daß es mit seinen Leistungen nicht zum besten steht. Er ist intelligent, aber doch sehr zurückhaltend im Unterricht. Wann immer er seine Klassenkameradin Silke erblickt, wird er aufgeregt und traurig zugleich. Er traut sich nicht, sie anzusprechen. Eines Nachmittags legt er wieder einmal frustriert sein Mathematik-Lehrbuch beiseite und beschließt, für eine Stunde die Sonnenwärme des nahenden Sommers zu genießen. Er geht hinunter auf die Straße, kauft sich ein Eis und nimmt Platz auf einer Bank. Er setzt seine Kopfhörer auf und schaltet den Walkman ein. Don Henley: ‚The Boys of Summer‘. Eine Musik, die seine Traurigkeit aufnimmt und doch so kraftvoll und lebensbejahend klingt. Schon nach wenigen Sekunden hat die Wahrnehmung sich verändert. Die Automotoren hört er nicht mehr. Fahrzeuge gleiten an ihm vorbei. Das geschäftige Treiben auf dem Bürgersteig spiegelt sich im Rhythmus der Musik. Die Sonne strahlt noch heller. So muß sich Kalifornien anfühlen, denkt er, und phantasiert sich ein paar Palmen an den Straßenrand. Hat die junge Frau da drüben ihm nicht einen kurzen Blick zugeworfen? ... *I can see you - your brown skin shining in the sun - you've got your hair combed back - and your sunglasses on, baby - I can tell you - my love for you will still be strong - after the boys of summer have gone ...*“²

Diese Szene zeigt, wie Musik die Wahrnehmung von Alltagswirklichkeit verändert. Die wirre Szenerie einer Hauptverkehrsstraße wird überlagert mit einer Dimension von Ordnung und Harmonie. Dabei ist die Ordnung des Songs nicht vollkommen und die Harmonie nicht rein. Der Rhythmus hat Bezug zur Hektik des Straßenverkehrs. Die leicht verzerrten Gitarrenklänge nehmen das Rauschen der Großstadtkulisse in sich auf. Die Gefühle von Frustration und Traurigkeit des erfolglosen Schülers finden ihre Entsprechung in der Stimmung der Musik. Der Don-Henley-Song leistet in dieser Situation eine *Verdichtung*, und zwar im doppelten Sinne. Zum einen wird im poetischen Sinne Alltagsleben in der Musik zur Dichtung, zum anderen wird im Empfinden des Hörenden die Atmosphäre des Alltäglichen dichter.³

¹ Vgl. z.B. P. Sloterdijk: Weltfremdheit, Frankfurt a.M. 1993, dort vor allem das Kapitel: "Wo sind wir, wenn wir Musik hören?", 294-325. Siehe auch B. Schwarze: Popmusik und Gnosis. Aus dem "Gesangbuch" einer wiederentdeckten Weltreligion, in: Acta Musicologica 2/1994, 113-122; ders.: Religion, Rock, and Research, in: J. M. Spencer (Hg.): Theomusicology. A Special Issue of Black Sacred Music. A Journal of Theomusicology, Vol.8/No.1, Durham: 1994, 78-91. 78f. - Hierzu ausführlich: Kap. 3.2.

² B. Schwarze: Close Encounters of Another Kind, a.a.O., 116f. (Don Henley: *The Boys Of Summer*, Album: *Building The Perfect Beast*, 1985.)

³ H.-M. Gutmann schlägt im Rahmen seiner musikalisch-autobiographischen Selbstreflexion vor, "das musikalische Zeiterleben - als verdichtete Form subjektiven Zeiterlebens im Hören überhaupt - selbst als Raumerfahrung zu verstehen. Der 'erfüllte Augenblick' meint dann eine solche Füllung des Gefühlsraumes, in dem das Subjekt zugleich ganz außer sich und ganz bei sich ist." (H.-M. Gutmann: Populärmusik als Gegenstand ästhetischer Praxis. Zu einem vernachlässigten Thema der Religionspädagogik, in: Pastoraltheologie 6/1994, 285-302, 294). Zum Kairos-Moment vgl. auch B. Schwarze: Close Encounters Of Another Kind, a.a.O., 117.