

Manfred L. Pirner

Das Verhältnis von Wort und Ton in christlicher Populärmusik – theologische Perspektiven

Wenn ich an meine eigenen Erfahrungen als Liedermacher denke, dann merke ich: theoretische Überlegungen haben beim Liederschreiben eine sehr untergeordnete Rolle gespielt. Vieles – und ich meine eigentlich: das Wichtigste – läuft da über Intuition, kreative Einfälle, Feeling. Wo das fehlt, da kann man kaum nach theoretischen Einsichten oder rezeptartigen Anweisungen Lieder schreiben.

Dennoch vermag die Theorie, in mindestens dreifacher Weise hilfreich zu sein: Sie kann erstens helfen zu klären, was wir da eigentlich machen, wenn wir Lieder schreiben. Sie kann also helfen, dass wir uns Rechenschaft geben über das, was wir tun, sodass es nicht im Bereich des Irrationalen oder Willkürlichen und Unreflektierten bleibt. Sie kann zweitens die Kreativität beim Liederschreiben, aber auch beim Einsatz von Liedern in bestimmten Zusammenhängen befruchten, anregen oder vertiefen. Sie kann drittens helfen, Kriterien für die Beurteilung von christlichen Liedern zu finden und damit auch etwas zur – um ein aktuelles Modewort zu verwenden – *Qualitätsentwicklung* christlicher Populärmusik beitragen. Diesen drei Zielsetzungen fühle ich mich mit den folgenden Überlegungen verbunden.

Dass gerade das Verhältnis von Wort und Ton eine ganz besonders aktuelle Problemfrage darstellt, lässt sich meines Erachtens an den vorherrschenden Trends der gegenwärtigen populären Musik- und Jugendkulturszene deutlich feststellen. Hier kann man nämlich beobachten, dass Wort und Musik weit gehend auseinander getreten sind: In den beiden aktuellen Hauptströmungen der Jugendkulturen, Hip-Hop und Techno, finden wir auf der einen Seite den Rap als mehr oder weniger reine Wortmusik und auf der anderen Seite Techno als mehr oder weniger reine Tonmusik, wobei bei beiden der Rhythmus die entscheidende Rolle spielt. (Nebenbei: Müsste man nicht beim Nachdenken über das Verhältnis von Wort und Ton den Rhythmus als einen extra Aspekt mit dazunehmen oder ihn zum Hauptgegenstand einer weiteren Tagung erheben?)

Ich mag hier nicht diskutieren, ob diese Erscheinungen als progressiv oder regressiv, als kreativ oder degenerativ zu beurteilen sind, sondern will lediglich zwei Fragen aufnehmen: Die eine ist die, ob Wort und Ton eventuell unabhängig voneinander besser zu ihrem Recht kommen als in ihrer herkömmlichen populären Verbindung im Lied. Und die andere ist die Frage, welche Art von Religiosität sich in diesen beiden Musikrends zeigt.

Ich möchte diese beiden Fragen als Problemhorizont zu Beginn meiner Überlegungen erst einmal stehen lassen und zunächst grundsätzlicher ansetzen. Dazu greife ich auf *drei Theoriezusammenhänge* zurück. Der erste ist ein religions- und sprachphilosophischer; hier frage ich nach den typischen Charakteristika religiöser Sprache.

Der zweite ist ein musikphilosophischer: Hier frage ich nach religiösen Dimensionen der Musik oder bescheidener: nach möglichen Zusammenhängen zwischen Musik und Religion. Der dritte ist schließlich ein genuin systematisch-theologischer: Das Verhältnis von nonverbalem Zeichen und Wort wird in der Theologie traditionell vor allem im Bereich der Liturgik und der Sakramentenlehre diskutiert; deshalb werde ich versuchen, dort Orientierung auch für eine theologische Verhältnisbestimmung zwischen Text und Musik, Wort und Ton zu finden.

1. Charakteristika religiöser Sprache

Zur Bestimmung der typischen Merkmale religiöser Sprache greife ich auf das Konzept des englischen Theologen Ian T. Ramsey und auf die Dissertation von Clemens Schwark zurück, der in den 1980er Jahren Ramseys Konzept bereits auf das religiöse Lied bezogen hat.¹ Ramsey fragt als Erstes, welche Kriterien für eine „religiöse Situation“ kennzeichnend sind. Das *erste Kriterium* sieht er in einer besonderen, außergewöhnlichen Art der Wahrnehmung („odd discernment“), die bewirkt, dass einem plötzlich „ein Licht aufgeht“, dass „das Eis bricht“ oder „der Groschen fällt“. Diesen Erkenntnisvorgang nennt Ramsey „Erschließung“ („disclosure“). Das *zweite Kriterium* stellt sich als ein Gefühl unbedingter Verpflichtung, totaler Hingabe („total commitment“) dar, und zwar als *Antwort* auf eine „disclosure“. Dort, wo „odd discernment“ und „total commitment“ zusammen feststellbar sind, handelt es sich um eine religiöse Situation; man könnte in anderer Terminologie auch sagen: um eine *religiöse Erfahrung*.

Beispiele: Wenn ich auf einem Berggipfel stehe und mir die Schönheit der Berglandschaft plötzlich als Schöpfung Gottes bewusst wird und ich aus dieser Erschließungserfahrung heraus mich diesem Gott erstmals oder neu dankbar verbunden fühle, dann handelt es sich um eine religiöse Erfahrung. Ähnliches könnte auch angesichts einer Kreuzesdarstellung passieren. Vielleicht habe ich sie schon hunderte Male gesehen, aber irgendwann geht mir in besonderer Weise auf, dass dieser Jesus da für mich gestorben ist, und das packt mich so, dass ich mein Leben von daher ausrichten will: Ich habe eine religiöse Erschließungserfahrung gemacht.

Religiöse *Sprache*, sagt Ramsey, erwächst aus solchen religiösen Situationen. Sie ist in der Regel gekennzeichnet durch „normale“, umgangssprachliche und realitätsbezogene Ausdrücke („model“), die durch bestimmte Adjektive, Ergänzungen, grammatikalische Eigenheiten etc. („qualifier“) als „besonders“, „außergewöhnlich“, eben als „religiös“ qualifiziert werden. Während das „model“ sich an der *Alltagsirklichkeit* orientiert, weist der „qualifier“ auf das „mehr“ und „darüber hinaus“, also auf den *Transzendenzbezug* hin.

Zwei Beispiele: Im göttlichen Attribut „unwandelbar“ wäre „wandelbar“ das model und die Vorsilbe „un-“, der qualifier; in der Beschreibung Gottes als „erste Ur-

¹ Vgl. Ian T. Ramsey: *Christian Discourse. Some Logical Explorations*. London 1965; Clemens Schwark: *Die Sprachtheologie I. T. Ramseys und ihre Bedeutung für die Religionspädagogik* (Diss.). Aachen 1988; vgl. hierzu auch: Manfred L. Pirner: *Musik und Religion in der Schule*. Göttingen 1999, 26 ff.

sache“ ist Ursache das model, während das Wort „erste“ als qualifier auf das undenkbar Darüberhinaus verweist. Auch die *Tautologie* ist laut Ramsey eine Art und Weise, herkömmliche Sprachbegriffe mit dem Merkmal des Besonderen zu versehen: Der Satz „Gott ist Liebe“ ist danach ähnlich strukturiert wie die Tautologien „Pflicht ist Pflicht“ oder „ich bin ich“, die auf ein nicht mehr weiter hinterfragbares oder begründbares axiomatisches Postulat verweisen.

Halten wir fest: Religiöse Sprache entsteht also dadurch, dass herkömmliche Sprache mit einem besonderen Qualitäts-Marker versehen wird, der andeutet, dass es da um etwas geht, was mit dieser Sprache eigentlich nicht ausgedrückt werden kann, dass es um qualitativ mehr geht als mit dieser Sprache normalerweise gemeint sein kann und was unsere Alltagserfahrungen übersteigt. Wenn es gut geht, dann kann solche religiöse Sprache beim Hörer oder Leser wieder religiöse Erschließungserfahrungen auslösen, die denen entsprechen, die zur Formulierung religiöser Sprache geführt haben.

Das, was ich als Qualitäts-Marker bezeichnet habe, kann nun auf der Inhaltsebene liegen, wie im Beispiel „unendlich“ oder in den Gleichnissen Jesu.² Es kann aber auch auf der Ebene der sprachlichen Gestalt liegen, wie zum Beispiel bei den Psalmen, einem Gebet oder einem Gedicht. Durch die außergewöhnliche, poetische Form der Sprache wird angezeigt: Hier geht es nicht um normale Alltagsdinge, sondern um etwas ganz Besonderes. Dieses Besondere kann auch oder noch zusätzlich durch die Art der sprachlichen Äußerung deutlich werden: Wenn Sprache gesungen oder mit Musik verbunden wird, ist das eine solche außeralltägliche Verwendung, die auf die Außeralltäglichkeit dessen verweist, was besungen wird.

Damit ist deutlich, dass im religiösen Lied über seinen Textinhalt hinaus mehrere „Qualitäts-Marker“ die religiöse Qualität seines Inhalts symbolisieren können:

1. der poetische Charakter des Liedtextes
2. der melodische Vortrag des Textes als Gesang
3. das Zusammenspiel von Poetik und Melodik
4. die Musikbegleitung.

Auf der Basis der religiösen Sprachtheorie von Ramsey könnte man also zusammenfassend zum Verhältnis von Wort und Ton im Lied sagen: Inhalt, poetische Form und melodisch-musikalische Form können sich gegenseitig verstärken und so eine besondere Wirksamkeit im Herbeiführen von religiösen Erschließungserfahrungen entfalten.

Dabei muss allerdings Ramsey gegenüber kritisch eingewandt werden, dass bis auf den Inhalt die angesprochenen Aspekte nicht spezifisch für *religiöse* Kommunikation bzw. *religiöse* Situationen sind, denn natürlich gilt die Qualifizierung als „außergewöhnliche Sprache“ grundsätzlich für alle Lieder, und auch zum Beispiel Liebes-

² In den Gleichnissen Jesu wird häufig von Alltagsbegebenheiten erzählt, die jedoch ganz unerwartete Wendungen nehmen und damit die Außeralltäglichkeit, das qualitative „Mehr“ bzw. „Anders“ des Reiches Gottes signalisieren. Ein gutes Beispiel dafür ist das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg (Mt 20).

lieder verweisen auf eine besondere, außergewöhnliche Erschließungssituation. Hier zeigt sich, dass Ramseys Theorie religiöser Sprache an einer Unschärfe des Religionsbegriffs leidet, die selbst bei seinen weiteren Differenzierungsversuchen – die ich hier nicht weiter verfolgen will – bestehen bleibt. Allerdings deutet gerade diese Unschärfe an, dass es *Übergänge* oder besser ein vielfältiges *Überlappen und Ineinander* von ästhetischer und religiöser Erfahrung, von emotionaler Ergriffenheit und religiöser Ergriffenheit usw. gibt. Religiöse Erfahrung kann sich zwar prinzipiell in jeder Situation ereignen – das Unendliche kann in jedem Endlichen „angeschaut“ werden (Friedrich Schleiermacher); der Geist Gottes weht, wo und wann er will. Insofern kann religiöse Erfahrung als eine Art „Erfahrung mit der Erfahrung“ (Eberhard Jüngel) gefasst werden. Aber dennoch kann das Besondere religiöser Erfahrung nur in einer besonderen Sprache oder Ausdrucksform kommuniziert werden, und weil religiöse Erfahrung eine *spezifische* Qualität aufweist, braucht sie auch *spezifische* Sprach- und Ausdrucksformen, soll Religion nicht im Nebel unbestimmter Gefühllichkeit oder Ästhetisierung verdunsten.

Bevor nach solchen Spezifika genauer gefragt wird, soll jedoch nach dem Blick auf Charakteristika religiöser Sprache der Frage nachgegangen werden, welche Charakteristika die Musik möglicherweise besitzt, um religiöse Erschließungserfahrungen zu fördern oder herbeizuführen.

2. „Religiöse“ Dimensionen der Musik

Ging es im ersten Punkt um ein besseres Verstehen der religiösen Sprache, geht es jetzt um ein besseres Verstehen der musikalischen „Sprache“; sagen wir eher: der Bedeutung der Musik für den Menschen oder der Wirkung der Musik auf den Menschen.³ Wenn ich mögliche Bedeutungen der Musik besser verstehe, kann ich sie auch der Bedeutung etwa eines Liedtextes besser zuordnen. Die folgende Skizze von religiösen Dimensionen der Musik beruht auf meiner eigenen Analyse von musikphilosophischen bzw. musiktheoretischen Konzepten, wie sie seit dem 18. Jahrhundert unsere abendländische Musik geprägt haben und wie sie bis in die moderne Rock- und Popmusik hinein wirksam sind.

In einer kurzen Vorbemerkung möchte ich zunächst einige elementare Grundlagen der Musikwirkungsforschung in Erinnerung rufen. Die Wirkung, die Musik auf Menschen ausübt, hat eine physiologische und eine psychologische Basis, ist aber insgesamt im Wesentlichen kulturell und biographisch-individuell bestimmt. Die

³ Die Diskussion, ob und inwieweit Musik als Sprache aufgefasst werden kann, hat eine lange Geschichte und ist weit verzweigt. Insbesondere hat die formalästhetische Auffassung von Musik jegliche kommunikative Bedeutung des Musikalischen verneint. „Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik“ (Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*. Leipzig 1854. Nachdruck Darmstadt 1976, 32). Wenn ich recht sehe, hat durch Einflüsse der Semiotik sowie durch Tendenzen einer Reanthropologisierung in der Musikwissenschaft die Akzentuierung der (umfassenden und vielschichtigen) Bedeutung der Musik für den Menschen wieder an Boden gewonnen.

physiologische Basis ergibt sich vor allem aus dem Verhältnis von musikalischen Elementen zu Rhythmen und Resonanzen des menschlichen Körpers. Zur psychologischen Basis lässt sich vor allem auf frühkindliche Urerfahrungen mit der menschlichen Stimme und mit Tönen verweisen, welche die Grundlage für spätere Erfahrungen mit Musik bilden.⁴ So wird zum Beispiel die Stimme der Mutter im Lauf der ersten Lebenswochen und -monate zum Symbol für ihre wohlthuende, beruhigende Gegenwart; dieses Laut-Symbol trägt regressive und progressive Züge: Es vergegenwärtigt die Geborgenheit bei der Mutter, aber es ersetzt teilweise auch die tatsächliche Gegenwart der Mutter und fördert so die Loslösung des Kindes von der Mutter. Solche physiologischen und psychologischen Aspekte bilden also eine Art kulturübergreifende Basis, auf der kulturelle und biographisch-individuelle Spezifika des Musikalischen aufbauen. Welche Rhythmen als schnell oder hektisch empfunden werden, ist beispielsweise – neben physiologischen Parametern – stark von den kulturellen und individuellen Hörgewohnheiten bestimmt. Auch welche Musik als harmonisch, wohlthuend und beruhigend empfunden wird – und gleichsam Urerfahrungen der mütterlichen Geborgenheit reaktiviert –, bestimmt stark die Musikkulturtradition, in der man lebt bzw. der man sich im Laufe der eigenen Biographie ausgesetzt sah.

Wenn nun von religiösen Dimensionen von Musik die Rede ist, dann sind solche Eigenschaften von Musik gemeint, die in unterschiedlichen Kulturen und zu unterschiedlichen historischen Zeiten mit Religion in Verbindung gebracht wurden. Es sind solche Eigenschaften, die in irgendeiner Weise eine Ahnung davon vermitteln können, dass diese Welt nicht alles ist – eine Ahnung von einer göttlichen Wirklichkeit. Oder es sind, um mit I. T. Ramsey zu sprechen, Eigenschaften der Musik, die zu Erschließungserfahrungen führen oder Brücken zu religiösen Erfahrungen sein können. Deshalb spreche ich im Normalfall auch lieber nicht von religiösen Dimensionen der Musik, sondern bescheidener und angemessener von *transzendenten* Dimensionen, also solchen, die ein Überschreiten der vorfindlichen Wirklichkeit oder der Alltagserfahrungen ermöglichen.

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit benenne ich einige solche Dimensionen der Musik bzw. der Erfahrung, die man mit Musik erleben kann:

- Erfahrung der schöpferischen *Kreativität und Freiheit* im musikalischen Schaffen und deren Unverfügbarkeit bzw. „Geschenkcharakter“ (von den eigenen Erfahrungen der Unverfügbarkeit des Kreativen über den Geniegedanken der Frühromantik bis zu Rainhard Fendrichs „Aber fui fui schener is des Gfui wann i a Liad gspia in mia“⁵; Michael-Jackson-Fan: „Jemand, der so tolle Musik machen kann, ist für mich ein Übermensch“⁶);
- *Überwältigtwerden* von der *Schönheit* (ästhetische Erfahrung im engeren Sinn) und/oder von der *Gefühlsgewalt* der Musik bei ihrem Genuss (von der Romantik bis zu

⁴ Vgl. hierzu die ausgezeichnete Arbeit von Frieder Harz: *Musik, Kind, Glaube*. Stuttgart 1982.

⁵ Für Nicht-Österreicher: „Aber viel viel schöner ist das Gefühl, wenn ich ein Lied spüre in mir.“

⁶ Alle hier und im Folgenden angeführten Zitate von Jugendlichen stammen aus von mir unterrichteten Gymnasialklassen oder aus Hochschulseminaren.

- Michael Jackson; noch einmal ein Michael-Jackson-Fan: „Wenn ich seine Musik höre, hebe ich total ab!“);
- *Harmonie* der Musik als Symbol einer harmonischen und heilen Welt (Zitat einer jugendlichen Rockmusikhörerin: „Wenn um mich herum alles Scheiße ist, dann finde ich in der Musik eine Zuflucht; da ist alles harmonisch und gut.“);
 - *Bewusstseinsweiterung* durch meditative oder ekstatische Musik bis hin zu einer mystischen Erfahrung (bei meditativer Musik kann man sowohl an asiatisch geprägte New-Age-Musik denken als auch an bestimmte Teile der so genannten klassischen Musik; die ekstatische Dimension der Musik ist in unserem Kulturbereich bekanntlich primär durch die Rockmusik neu eingeführt worden; hier ist auch die Religiosität von HipHop und Techno primär zu verorten);
 - *Gemeinschafts- und Einheitsgefühl* im gemeinsamen Singen und Musizieren (Zitat einer Jugendlichen: „Als wir in Taizé zusammen diese Lieder immer wieder gesungen haben, das war als wenn wir alle zu einer großen Einheit verschmolzen wären.“);
 - Erfahrung der Musik als „ganz andere“, idealistische *Eigenwelt*, die aus der Realität „erhebt“ (dieser Aspekt ist besonders in der Kunstmusik des 19. Jahrhunderts betont worden, pointiert von Eduard Hanslick: Musik bedeutet nicht etwas, sondern ist eine eigene Welt für sich);
 - „Sich verlieren“ im *zweckfreien Spiel* der Musik (das musikalische Spiel, wenn es in seiner Zweckfreiheit praktiziert oder gehört wird, erlöst mich gleichsam vom ständigen Fragen nach dem „Was bringt’s?“ und vom ständigen Leisten-Müssen);
 - Erfahrung einer „ganz anderen“ („musisch“-künstlerisch-musikalischen) Seite der eigenen Persönlichkeit und damit Musik als Symbol für die „Ganzheitlichkeit“ des Menschen; in der Begegnung mit Musik erfahre ich vielleicht, dass da etwas in mir zum Klingen kommt, von dem ich bisher noch gar nichts oder nur sehr wenig wahrgenommen habe; ich mache die Erfahrung, dass ich selbst vielschichtiger bin als ich dachte, nicht nur ein rational denkendes und nüchtern berechnendes Wesen, sondern umfassender, ganzheitlicher;
 - Erfahrung der Musik als *identitätserschütternde und -stabilisierende Kraft* (die musikpsychologische Forschung weist darauf, wie wichtig Musik für die Identitätsfindung Jugendlicher sein kann, aber auch darauf, wie Menschen durch eine dauerhafte Konfrontation mit kulturfremder Musik verunsichert und regelrecht gequält werden können).

So weit einige „transzendente Dimensionen“ von Musik.

Was folgt aus der Bestimmung solcher transzendentalen Wirkungsweisen der Musik für das Verhältnis von Wort und Ton in christlicher Populärmusik? Vielleicht dies, dass die jeweilige vorherrschende transzendente Dimension – oder allgemeiner: die charakteristische Wirkung der jeweils verwendeten Musik – stärker beachtet werden sollte. Vor allem sollte beachtet werden, ob sie zum Inhalt und Charakter des Textes und zu meiner theologischen Absicht passt, die ich mit einem Song verfolge. Die „Religiosität“ des Musikstils sollte kompatibel sein mit der Religiosität des Liedinhalts und/oder des religiösen Verwendungskontextes.

Darüber hinaus ist die Frage, ob den transzendentalen Wirkungsmöglichkeiten der Musik im christlichen Bereich immer genügend Raum gegeben worden ist bzw. ob ihnen – unter theologischer Perspektive – ein solcher Raum gegeben werden sollte. So ist etwa der SacroPop oder auch die „christliche Popmusik“ – meines Erachtens zu Recht – wiederholt dafür kritisiert worden, dass sie musikalisch eine Art Kastration des Rock betreibt, womit dessen ekstatischen Erfahrungsqualitäten eben gerade nicht zur Geltung kämen. Andererseits hat sich hier auch ein spezifischer religiöser Stil entwickelt, der durchaus eigene Qualitäten aufzuweisen hat.

In diesem Zusammenhang möchte ich noch zwei weiterführende Überlegungen anstellen. Die erste: In gewisser Analogie zu Ramseys Modell religiöser Sprache lässt sich auch für die Musik sagen: Das, was ich das Transzendente an der Musik genannt habe, hat immer zwei Bezüge, nämlich zum einen Bezug auf die vorfindliche Wirklichkeit, auf das Sinnliche, Körperliche, Weltliche, und zum anderen einen Bezug auf das Überschreiten dieser Wirklichkeit auf das Nicht-Sinnliche, Nicht-Körperliche, Nicht-Weltliche, auf das ganz andere hin. Ein österreichischer Religionspädagoge namens Michael Jung hat dazu ein aufschlussreiches Experiment gemacht:⁷ Er ließ seine Mittelstufenschüler eine stark verhallt klingende Musik hören und bat sie, aufzuzeichnen, welches Raumgefühl bei ihnen entsteht: Die meisten zeichneten einen großen, kirchenähnlichen Raum. Dann setzte in der Musik der ostinate Schlagzeug- und Bassrhythmus ein; wieder sollten die Schüler ihr Raumgefühl zeichnen. Etliche zeichneten sich selbst in den Raum hinein; einer meinte, „man müsste den Raum in sich selbst hinein zeichnen“. Jedenfalls war klar: Jetzt, mit dem Einsetzen des ostinaten Rhythmus, kamen die Jugendlichen selbst in dieser Musik vor; physiologisch fundiert, indem der Rhythmus ihren Körper unmittelbar ansprach; und kulturell fundiert, weil sie solche Rhythmen aus der Popmusik kennen und mögen.

Musik kann also tendenziell das Andere, Große, Ferne und Übermächtige symbolisieren oder bzw. mit ihm zusammen das Eigene, Nahe und Vertraute. Bezogen auf christliche Musik und besonders auf christliche Lieder kann die Musik je nach Stil Gott tendenziell als den Anderen, Großen, Fernen und Übermächtigen symbolisieren oder als den nahen, zu uns Menschen kommenden Gott. Grob und tendenziell wird sich sagen lassen, dass für die meisten heutigen Menschen mit der Kirchenmusik von Bach oder Schütz eher Gott als der Andere und Ferne assoziiert wird, während mit christlicher Populärmusik eher der nahe Gott verbunden wird. Christliche Populärmusik kann also signalisieren: Der christliche Glaube und der Gott, um den es dabei geht, haben etwas mit meinem Leben zu tun. Andererseits: Wer will beispielsweise gerade im Gottesdienst genau die Art von Musik hören, die einem in nahezu jedem Radiosender als „Megahits“ unaufhörlich entgegendudelt? Ist der Gott, der hier besungen wird, noch der ganz andere, der anbetungswürdige, die „alles bestimmende Wirklichkeit“ (Wilfried Härle)? Nicht wenige Menschen wünschen sich heute jedenfalls nicht nur, dass sie mit ihrem Leben im Gottesdienst

⁷ Vgl. Michael Jung: Hintergründe der musikalischen Jugendkultur und deren Bedeutung für den Religionsunterricht. In: *Schulfach Religion* 6 (1987), 63–97.

vorkommen, sondern auch – und manchmal sogar vorwiegend –, dass sie im Gottesdienst „etwas anderes“ als den Alltag, „das Andere“ oder „den ganz Anderen“ erfahren.

Auch unter diesem Blickwinkel stellt sich also wieder die Frage nach den Spezifika religiöser Ausdrucks- und Kommunikationsformen. War sie im ersten Kapitel eher unter religionsphilosophischer Perspektive in den Blick gekommen – wo liegen die Unterschiede und Ähnlichkeiten von religiöser Erfahrung und anderen besonderen Erfahrungen –, so stellt sie sich hier bereits unter einer theologisch akzentuierten Perspektive, unter der die für den christlichen Glauben konstitutive Spannung zwischen dem erhabenen Gott und dem nahen Gott, zwischen Adonai und Abba deutlich wird. Sie kann u. a. symbolisiert werden in der musikalischen Form christlicher Musik sowie im Zusammenspiel von Wort und Ton. Kombinationen von „moderner“, populärer, körperbetonter Musik und traditionellen, ungewöhnlich-fremden Texten ebenso wie von alltagsnahen, modernen Texten und traditioneller Kirchenmusik erweisen sich unter diesem Blickwinkel als Möglichkeiten, die Spannung zwischen Adonai und Abba symbolisch zu vermitteln.

Die zweite meiner weiterführenden Überlegungen: Die Geschichte sowohl der außerchristlichen wie der christlichen Musik lehrt uns, dass die transzendentalen Dimensionen der Musik, diese außergewöhnliche Wirkmächtigkeit der Musik, immer wieder zur Manipulation von Menschen missbraucht worden sind, durch Politik und Ideologien ebenso wie durch die Kirche. Aus theologischer und ideologiekritischer Sicht ist es darum nötig, die angesprochenen Dimensionen der Musik bzw. ihre Wirkmächtigkeit immer wieder auch kritisch zu brechen, das heißt sie ins Bewusstsein zu heben, sie durchsichtig zu machen. Symboltheoretisch gesprochen geht es um das, was Paul Ricoeur mit dem viel zitierten Ausdruck der „zweiten Naivität“ gemeint hat. Das heißt, es geht auf der Rezipientenseite um das Ideal, sich zwar genussvoll den Wirkungen der Musik auszusetzen bzw. genussvoll mit Musik umzugehen, aber auch zu wissen, was man da tut, und zu wissen, wie Musik wirken kann.

Ich möchte mich also zum Beispiel einer gefühlsbetonten Praise-Musik hingeben können, aber auch wissen, dass dieses Erleben ein begrenzter Ausschnitt dessen ist, was das Leben als Christ ausmacht, und dass dieses stark emotionale Erleben mich unter Umständen unkritischer gegenüber inhaltlichen Botschaften machen kann. Ich möchte Luthers „Ein feste Burg ist unser Gott“ als Trostlied in schweren Zeiten singen können, aber dabei nicht vergessen, dass es auch schon als Kriegslied und zur Anstachelung nationalistischer Gefühle missbraucht worden ist.

Neben der Aufklärung darüber, die meines Erachtens eine wichtige Aufgabe religiöser Bildung darstellt, gibt es die Möglichkeit der „Brechung“ auch auf der Produktions- und Performanz-Seite. Sowohl in der musikalischen Gestalt und in der Textgestalt als auch in dem Zusammenspiel von beiden können solche Brechungen verwirklicht werden, die eine allzu einlinige Wirkung eines Liedes behindern bzw. den Wirkungsfluss immer wieder einmal unterbrechen. Aus der „säkularen“ Popmusik gibt es nach meiner Sicht recht gelungene Beispiele für das, was hier gemeint ist: Als der untersetzte und kahlköpfig-unsmarte Guildo Horn seinerzeit beim

Grand Prix Michael-Jackson-gleich ins Gestänge der Bühne kletterte, war eine ironische Brechung der pathetischen Gesamtszenierung des Grand Prix geradezu wohlthuend zu spüren. Gleiches gilt für seine Neufassung mancher alten Schlager bis hin zum umgetexteten Hit von Joe Cocker und Jennifer Warnes „Up where we belong: Kauft die CD von Guildo Horn“. – Ein anderes Beispiel: Im Videoclip zu dem Grönemeyer-Song „Mensch“ wird dessen Pathos und bedrängende Traueremotionalität durch die Irritation der weitgehend unpassend erscheinenden Eisbär-Geschichte konterkariert und dadurch relativiert.

Ich meine, christliche Populärmusik sollte mehr Mut zur Ironie, auch zur Selbstironie haben, sollte öfter die Möglichkeit ergreifen, das Pathos und den Mythos der Popmusik kritisch zu brechen, aber auch die Mythen einer „unmittelbaren“, „authentischen“ und deshalb „wahren“ religiösen Erfahrung, einer „wahren“, harmonischen Gemeinschaft usw.

3. Wort und Ton im Licht der Sakramententheologie

Noch einmal vorweg zur Erläuterung: Ich suche deshalb Orientierung in der Sakramententheologie, weil es in ihr auch um das Verhältnis von Wort und nicht-verbalem Zeichen geht. Dabei sind die Unterschiede zu beachten, dass die nonverbalen Zeichen hier bei der Taufe das Wasser, beim Abendmahl Brot und Wein sind und dass die Sakramente theologisch natürlich einen anderen Stellenwert haben als ein christliches Lied. Dennoch erhoffe ich mir hilfreiche Einsichten von dem Vergleich. Ich beschränke mich auf vier Punkte:

1. Wie kaum ein anderer Theologe hat sich Paul Tillich gegen eine Entgegensetzung von Wort und Zeichen sowie gegen eine Überbetonung des Wortes gewehrt. Jede endliche Wirklichkeit, so betont Tillich, kann zum Träger des Unbedingten, also des Göttlichen, werden.⁸ Der Heilige Geist kann also z. B. durch ein instrumentales Musikstück von Mozart genauso wirken wie durch einen evangelistischen Popsong – eventuell sogar „besser“!

2. Mit „Wort“ oder „Wort Gottes“ wird in der neutestamentlichen Überlieferung nicht die Wortsprache im Gegensatz zu anderen Kommunikationsmitteln bezeichnet, sondern es steht für die Offenbarung Gottes, die durch Worte, aber auch durch menschliches Handeln, durch Symbole, durch die Sakramente, durch Schweigen usw. den Menschen ergreifen kann (vgl. Joh 1,14: „Und das Wort ward Fleisch ...“). Richtig ist, dass Gottes Offenbarung in besonderer Weise in der Bibel dokumentiert ist und in der Wortsprache eine besondere Deutlichkeit und Inhaltlichkeit entfalten kann, die durch nonverbale Zeichen in aller Regel nicht erreicht wird. Wichtig ist aber auch, dass nicht die Bibel selbst „Wort Gottes“ ist, sondern für den Einzelnen zum Wort Gottes werden kann, wenn er von Gottes Geist ergriffen

⁸ Vgl. dazu Ulrich Reetz: *Das Sakramentale in der Theologie Paul Tillichs*. Stuttgart 1974, 94 ff.

wird⁹ oder – um noch einmal mit Ramsey zu sprechen – wenn es durch die Worte der Bibel zu religiösen Erschließungserfahrungen kommt. Das hat übrigens auch Luther so gesehen. Eine Überbetonung des Wortes in der christlichen Populärmusik ist also jedenfalls nicht mit Hinweis auf das Wort Gottes zu rechtfertigen.

3. Die Sakramente werden theologisch als „realisierende Zeichen“ oder „Realsymbole“ bezeichnet. Gemeint ist damit, dass sie das auch Wirklichkeit werden lassen, was sie symbolisieren. Im Abendmahl wird die Gemeinschaft der Gläubigen mit ihrem Herrn nicht nur symbolisiert, sondern vollzogen. Damit ähneln die sakramentalen Symbole – wie übrigens auch liturgische Zeichen wie das Segnen – einem Zeichengebrauch, den man in der Semiotik *performativ* nennt: Im Händedruck ereignet sich Begrüßung; in der Umarmung wird Tröstung Wirklichkeit; im Kuss realisiert sich Zuwendung oder Liebe. In den Sakramenten wird durch die Zeichenhandlung performativ das umgesetzt, was in den Worten verkündet oder zugesprochen wird.

Übertragen auf das christliche Lied könnte das heißen: Die poetische und musikalische Gestalt des Liedes könnte das performativ einlösen, was der Textinhalt aussagt. Wenn also z. B. der Text davon spricht, dass unser Herz unruhig ist, bis es Ruhe und Geborgenheit findet in Gott, dann könnten Textpoetik, Melodie und Musikbegleitung diese Ruhe und Geborgenheit unmittelbar spüren lassen. Die Zuhörer erfahren beim Hören des Liedes dann eine Ahnung von der Ruhe und Geborgenheit, die man bei Gott finden kann. Wir wissen, dass Musik in der Lage ist, innere Spannungen zu lösen. Wenn also ein christliches Lied im Text von dem Gott redet, der uns erlöst, indem er uns so annimmt, wie wir sind, könnten Melodie und Musik des Liedes dies ansatzweise erfahren lassen, indem sie lösend, fröhlich und entspannend auf den Hörer wirken. Wort und Ton unterstützen, interpretieren sich also in diesen Fällen gegenseitig.

4. Noch einmal greife ich auf Tillich zurück: Er hat betont, zur Einheit des Sakraments in Wort und Zeichen gehört sowohl die *Sakramentalität* als auch die *prophetische Kritik*.¹⁰ Sakramentalität: Beide, Wort und Zeichen, können zum Symbol des Göttlichen werden. Prophetische Kritik: Nichts darf mit dem Göttlichen identifiziert werden, weder das Wort noch das Zeichen in magischer Weise mit Gott oder seiner Wirklichkeit gleichgesetzt werden. Unter diesem Blickwinkel haben die Symbole auch die Funktion, *sich gegenseitig zu begrenzen oder zu korrigieren*. Das Brot, das wir beim Abendmahl essen, ist nicht gleichzusetzen mit der Wirklichkeit Gottes, die dann in magisch-automatisierter Weise in uns Gestalt gewönne. Das Wort weist uns darauf hin, dass die göttliche Wirklichkeit noch eine andere Dimension hat, an der uns das Brot zwar real, aber doch symbolisch Anteil geben kann. Dadurch korrigiert das Wort ein mögliches falsches Verständnis von Brot und Wein. Brot und Wein und das Wasser bei der Taufe wiederum weisen uns

darauf hin, dass es beim Glauben auch nicht um eine Magie des Wortes geht, dass dieses Wort nicht mit dem Wort Gottes identifiziert werden darf; dass es nicht allein um schöne Worte oder eben eine intellektuelle Verstehensleistung geht. Dadurch bringen sie ein einseitiges, schiefes Verständnis vom Wort Gottes wieder ins Lot.

Wieder übertragen auf unser Thema: Auch im christlichen Lied ist es nicht nur so, dass sich Wort und Ton gegenseitig unterstützen, sondern auch gegenseitig begrenzen und korrigieren. Das Wort kann verhindern, dass die schöne Musik oder ihr knackiger Rhythmus selbst gleichsam magische Züge erhalten und zum Eigentlichen werden. Die Musik wiederum kann den Eindruck verhindern, es gehe beim Glauben nur um rationales Verstehen oder Für-wahr-Halten.

5. In der protestantischen theologischen Diskussion speziell ums Abendmahl ist man in jüngerer Zeit davon abgekommen, lediglich danach zu fragen, inwiefern nun das Brot der Leib Christi *ist* und der Wein das Blut Christi *ist*. Vielmehr wird jetzt deutlicher gesehen, dass es auch und vor allem um die *Handlung und den Kontext* geht, um das Vollziehen des gemeinschaftlichen Mahles und dass dieses Gemeinschaftsmahl das Sakrament ist, nicht Brot und Wein für sich genommen.¹¹ Dies entspricht auch in gewisser Weise dem Akzent, den die *Confessio Augustana* bereits gesetzt hat: Im *usus*, im Gebrauch des Abendmahls, wird es zum Sakrament. Im Gebrauch entscheidet sich also auch, welche Bedeutung die Zeichen-Symbole erhalten. Dies entspricht andererseits auch der katholischen Sicht, nach der, wie der katholische Systematiker Franz-Josef Nocke formuliert,

Symbol und Wort in einem Handlungszusammenhang [stehen], der sich als dramatisches, die Teilnehmer verwandelndes Spiel beschreiben lässt.¹²

Für das Verhältnis von Wort und Ton in der christlichen Populärmusik lässt sich lernen: Auch hier werden nicht lediglich ein textlicher und ein musikalischer Anteil zusammengebunden, sondern dies findet immer in einem symbolischen Kontext, in einem Handlungszusammenhang statt, der ganz wesentlich über die Bedeutung beider Teile und ihr Verhältnis zueinander mit entscheidet. Es macht z. B. einen Unterschied, ob ich ein Lied allein für mich von CD höre, ob ich es mit Freunden zusammen bei einer Zeltfreizeit singe, ob es in einer Konzertperformance zu Gehör gebracht wird oder ob es in einem Gottesdienst auftaucht.

Man kann den symbolischen Kontext gerade bei der Popmusik aber auch noch einmal anders verstehen: Viel stärker als Musik und Text sprechen heute die symbolischen Welten, die durch die Bühnen- und Video-Inszenierungen transportiert werden, bis hin zu den Image-Modellierungen von Interpreten und Bands, die bewusst von Plattenfirmen konstruiert werden.

Der theologische Aspekt, dass es auf den Gebrauch der religiösen Symbole ankommt, kann darauf aufmerksam machen, dass es auch in der Popmusik sehr stark

⁹ Vgl. Paul Tillich: *Systematische Theologie*, Bd. I. Darmstadt 1985, 187.

¹⁰ Vgl. Ulrich Reetz: a. a. O., 95 f.

¹¹ Vgl. dazu z. B. Michael Welker: *Was geht vor beim Abendmahl?* Stuttgart 1999, 96 ff.

¹² Franz-Josef Nocke: *Sakramenten-Theologie*. Ein Handbuch. Düsseldorf 1997, 74.

der Nutzungskontext ist, der die Wirkung von Musik und Liedtexten bestimmt. Wer einmal miterlebt hat, wie eines von Xavier Naidoos frommen Liedern von angetrunkenen Jugendlichen in der Disco gedankenlos mitgegrölt wird, der weiß, was ich meine.

Hier sehe ich auch eine mögliche Antwort auf die eingangs aufgeworfene Frage nach der Bewertung von HipHop und Techno: Gerade weil es sich hier um stark ekstatische Musikformen handelt, kommt es sehr auf den symbolischen Kontext an, auf den Handlungs- und Nutzungskontext, in den diese Musik gestellt wird, und es kommt auf den symbolischen Kontext an, der mit dieser Musik transportiert wird – im Fall des HipHop gibt es da durchaus einen Traditionsstrang, der humane und emanzipatorische Motive enthält, wie sie zum Beispiel in dem Eminem-Film *8 Miles* deutlich werden. Wenn man sich dagegen die große Masse der hochgradig sexualisierten HipHop-Musikvideos auf MTV anschaut, ist der symbolische Kontext ein anderer.

Unter den verschiedenen Perspektiven, die in diesem Beitrag gestreift wurden, ist deutlich geworden: Die Frage nach der Verhältnisbestimmung von Wort und Ton in der christlichen Populärmusik lässt sich nicht isoliert behandeln, sondern erfordert die Einbeziehung der symbolischen und lebensweltlichen Kontexte, die häufig bedeutungsbestimmender sind als insbesondere der Liedtext – dem gerade protestantische Theologinnen und Theologen häufig zu viel Aufmerksamkeit zu schenken geneigt sind.