



## INHALT

<b>Genesis – Trinitarische Gottheit angelsächsischer Tradition</b>	3
<b>Michael Jackson – Jehovas Zeuge als doketischer Erlöser</b>	6
<b>Prince – Hohepriester der lustvollen unio mystica</b>	10
<b>Götter oder Götzen?</b>	14
<b>Weiterführende Literatur</b>	19

## IMPRESSUM

### **Evangelische Zentralstelle für Weltanschauungsfragen**

Auguststraße 80  
10117 Berlin  
Telefon 0 30/28395-2 11  
Fax-Nr. 0 30/28395-2 12  
Internet: <http://www.ekd.de/ezw>  
e-Mail: [EZW@compuserve.com](mailto:EZW@compuserve.com)

„Clapton is God“. Das war in den siebziger Jahren für die Freunde anglo-amerikanischer Popmusik eine wohlbekannte Phrase. Eine knappe Akklamation, die der Huldigung des weißen Blues-Gitarri-  
 sten Ausdruck gab. Dieser Gott war einer, der die großen kultischen Inszenierungen mied, zurückhaltend sang und zuweilen seine Konzerte mit „God bless you“<sup>1</sup> beendete. Und das sollte wohl keine Selbstreferenz sein. Auf seiner Gitarre brachte er etwas zum Klingen, was für viele mehr war als nur Unterhaltungsmusik, was eine solche Intensität erreichte, daß die Titulation nicht einmal ganz unangemessen wirkte.

Popmusiker sind Götter. Nicht alle sind so bescheiden wie der oben erwähnte. Manche stilisieren sich bewußt zu übermenschlichen Wesen. Die multimediale Inszenierung und die von der Musikindustrie lancierte und journalistisch beförderte Legendenbildung tun ein weiteres. „Auf diesen Film hat die Fan-Gemeinde gewartet. U2 ist ihre Religion, Bono ihr Gott.“ Mit diesem Slogan warb ein Kinoplatat für den Konzertfilm einer erfolgreichen irischen Band und ihren Sänger, der bürgerlich Paul Hewson heißt, sich aber Bono Vox nennt, was theologisch Informierte an dogmatische Latinismen erinnern mag.

Götter sind sie, wenn sie auch sterben müssen wie alle Sterblichen. Früher sorgten Drogenkonsum und exzessiver Lebensstil dafür, daß sie oft nicht alt wurden.<sup>2</sup> Sterben sie wirklich? Daß Elvis Presley auferstanden ist, oder daß zumindest sein Geist recht leibhaftig unter uns weilt, steht in den USA für viele außer Zweifel.<sup>3</sup> So sang vor einigen Jahren Marc Cohn:

*Saw the ghost of Elvis  
 On Union Avenue  
 Followed him up to the gates of  
 Graceland<sup>4</sup>*

*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  
 Down in the jungle room.<sup>5</sup>*

Doch selbst wer sich bezüglich populär-spiritistischer Phänomene als ungläubiger Thomas erweist, begegnet den verstorbenen Göttern immer wieder, denn Pop-Götter teilen mit Filmschauspielern das heilsgeschichtliche Schicksal der beliebig reproduzierbaren Parusie (Zelluloid oder VHS – analog oder digital).

Pop-Götter sind Reise-Götter mit Tendenz zur Ubiquität. Qua Realpräsenz zwar immer nur an *einem* Konzert-Ort anwesend, audiovisuell mediatisiert nicht selten gleichzeitig in Millionen von Haushalten rund um den Globus. Bei Großereignissen wie „Live Aid“ oder „Free Nelson Mandela“ konnten sie dank der Kommunikationstechnologie überall anwesend sein, wo zwei, drei oder 100 000 in ihrem Namen versammelt waren. Die biblische Anspielung soll aber nicht vergessen machen, daß die wohl gefragteste Agende im Pop-Kult für eine Hausandacht mit *einem* Gemeindeglied und einem technischen Apparat angelegt ist.

Immortalitas, omnipraesentia – Unsterblichkeit und Allwesenheit. Mühelos ließen sich weitere Attribute der klassischen Gotteslehre auf die Pop-Götter anwenden. Viele Fans erwarten von ihren Stars auch vorsehendes Handeln, Führung und Begleitung im Alltagsleben. Wenn es um altbewährte Gottesprädikationen geht, scheint es diesen Göttern aber an einer Qualität zu mangeln: Souveränität. Popstars sind so verwickelt in wirtschaftliche Zusammenhänge, umgeben von einem beachtlichen Stab an

Marketingstrategen, Beratungs- und technischem Personal, als System durch und durch profan, daß man nicht einfach von „himmlischen Heerscharen“ mehr sprechen möchte. Zudem wäre es angesichts der komplizierten, von verschiedensten Faktoren beeinflussten Gesamtsituation des Musikmarktes auch naiv zu denken, daß hier gute Geister nur dem Einen dienen. Das Verhältnis von Herr und Knecht ist von Fall zu Fall verschieden und dabei immer ambivalent.

Auch fehlt es einem Gott der Popmusik an der Freiheit, sich zu offenbaren, wann immer er will. Vielmehr bestimmt der Adorant den Kairos, sei es durch Knopfdruck oder den Kauf einer Eintrittskarte. Der Gott muß darauf warten, daß das *testimonium spiritus sancti internum* des Glaubenden die Apotheose gestattet. Doch – Hand aufs Herz – geht es den an den theologischen Fakultäten bekannten traditionsreicheren Göttern so anders?

Der Plauderton kann nicht verhehlen, daß ein theologisch verantworteter Umgang mit diesen Phänomenen populärmedialer Religionskultur, und sei es nur der Versuch einer hermeneutischen Orientierung, nicht einfach ist. Musik- und medientheoretische, sozial- und entwicklungspsychologische sowie religionsphänomenologische Faktoren dürfen fairerweise in einer theologischen Analyse nicht übergangen werden. Es sei denn, man folgte einem theologischen System, in dem von vornherein klar ist, was Offenbarung substantialiter meint, und dem Beobachtungen anderer wissenschaftlicher Disziplinen schlechterdings nichts anhaben können.<sup>6</sup> Nun mag es manchen Gelehrten der christlichen Theologie als Blasphemie erscheinen, wenn man unbefangen von Pop-Göttern redet, ohne Anführungszeichen zu verwenden. Wäre es nicht besser, gleich von Götzen zu sprechen? Dies soll hier –

wenigstens vorerst – vermieden werden. Denn es scheint mir unmöglich, auch nur einigermaßen unbefangen hinzuschauen, wenn abwertende Vorentscheidungen den Blick schon getrübt haben. Theologisch motivierte Wahrnehmungsarbeit, wie sie hier demonstriert werden soll, sucht einen möglichst unvoreingenommenen Zugang zum Untersuchungsgegenstand. Gewiß geschieht auch dies niemals ganz wertungsfrei. Aber für das Verstehen ist ein vorsichtiger Umgang mit den zur Diskussion stehenden Phänomenen hilfreicher als die allerorten vertretene theologisch-korrekte Kulturapokalyptik. Darum gilt es im folgenden, anhand kleiner Kapitel zur speziellen theologischen Ästhetik zunächst die Wahrnehmung für kultische Dimensionen der Popkultur zu schärfen, bevor dann Verallgemeinerungen und Beurteilungen gewagt werden.

Aus einer Vielzahl von persönlich besuchten oder im Video-Mitschnitt nachvollzogenen Popkonzerten habe ich drei Reisetheophanien ausgewählt. Sie liegen schon ein paar Jahre zurück, aber sie zeigen das, worum es geht, besonders deutlich. Natürlich muß man versuchen, aktuell zu sein, wenn man sich mit der Popkultur auseinandersetzt, denn kein Geschäft ist so schnellebig wie dieses. Aber die drei Acts, die nun näher betrachtet werden sollen, haben Maßstäbe gesetzt, die nach wie vor gelten. Die Band, deren Auftritt ich zuerst untersuchen will, existiert offiziell bereits gar nicht mehr. Aber das muß nichts heißen. Abschiede im Pop-Business funktionieren anders als im Neuen Testament. In biblischer Zeit ging der Erlöser und kündigte eine baldige Wiederkunft an. Und was blieb, war das Warten. Heutzutage verabschiedet man sich in der Regel unwiderruflich – um dann ein oder zwei Jahre später neubelebt wieder auf der Bühne zu stehen.<sup>7</sup>

# Genesis – Trinitarische Gottheit angelsächsischer Tradition

Auch wenn der Gruppenname theologisch hochschwanger anmutet: für Götter würde man sie nicht halten, träfe man Phil Collins, Tony Banks und Mike Rutherford einmal auf der Straße. Gemessen an der immer wieder zelebrierten Jugendlichkeit der Pop-Bewegung haben wir es hier schlicht mit drei älteren, gesetzten Herren aus gutem Hause und mit Sinn für Tradition zu tun.

Manche Kritiker meinen, ihre Musik sei anspruchsvoller gewesen zu Zeiten, als man fünfköpfig die Karriere als Schulband eines mittlerweile zur Gruppenlegende gehörenden Elite-Internats begann. Dann aber gab es ein Album mit dem beziehungsreichen Titel „And Then There Were Three“, das 1978 die Wende zu einer Entwicklung markierte, die Popgeschichte auch in Zahlen ausdrücken läßt. Erstaunlicherweise lieferte die Band in den etwa 28 Jahren ihrer Geschichte kaum je einen Anlaß, der ein gefundenes Fressen für einschlägige Gazetten gewesen wäre – sieht man einmal von Phil Collins' Ehescheidung ab, die aber wiederum so bürgerlich-tragisch verlief, daß sie nur durch eine gefühlvolle Verarbeitung auf seinen Soloplaten von öffentlichem Interesse war. Sex und Drogen, verwüstete Hotelzimmer: bei diesen drei Gentlemen schlechthin unvorstellbar.

Trotz des Mangels an skandalträchtiger Öffentlichkeit gelang Genesis der Konzert-Coup des Jahres 1992. Dreimal gab es ein ausverkauftes Niedersachsenstadion in Hannover. Davon wagen manche Paradiesvögel der Pop-Branche nicht einmal zu träumen.

Die Wirkmacht und musikalisch-optische Präsenz dieser Dreieinigkeit ist be-

eindruckend. Es ist zwar unstrittig, wer singt und trommelt, wer die Tasten-, wer die Saiteninstrumente bedient; was sonstige Zuständigkeiten angeht, präsentiert sich die Band in einem perichoretisch-ironischen Verwirrspiel. So war es jedenfalls in dem vom Pay-TV-Sender „Premiere“ ausgestrahlten Special im Zusammenhang mit einer Konzertübertragung aus Knebworth/England zu sehen. Jedes Gruppenmitglied bezeichnet sich mit gespielter Ernst als das eigentliche Genie, den produktivsten Komponisten, das Herz des Projekts. In einer weiteren Gesprächsrunde, auf Solo-Unternehmungen hin angesprochen, versichert ein jeder, daß es bei Genesis jeweils auf die anderen ankomme. Altbekannte Star-Allüren werden gebrochen durch vornehmes britisches Understatement. Nach dem Gespräch ist der Interviewer nicht schlauer als zuvor. Wie in einer bibliodramatischen Inszenierung der Trinitätslehre tanzen die drei *personae* „die ewige Polonaise der Perichorese“ (Jüngel).

Es ist aber nicht allein der biblisch-altkirchliche Horizont, aus dem sich der Genesis-Mythos speist. Freilich spielt die jüdisch-christliche Tradition auch in den Werken der Musiker eine nicht unbedeutende Rolle. So bediente man sich in dem Epos „Supper's Ready“<sup>8</sup> der apokalyptischen Motivik, so gab sich Phil Collins auf seinen Solopfaden in dem Song „Another Day In Paradise“<sup>9</sup> sogar ausgesprochen katholisch. Doch das theologische Gesamtkonzept von Genesis wird erst richtig verstanden, wenn man die Brechung des Christlichen durch angelsächsische Traditionen einrechnet.

Das in der Rock- und Popmusik ohnehin sehr verbreitete Thema der Sehnsucht nach Erlösung<sup>10</sup> trägt hier – meist implizit, oft aber auch ganz ausdrücklich – Züge einer Suche nach dem Heiligen Gral. „Firth Of Fifth“, ein Song, der für das Album „Selling England By The Pound“ 1973 eingespielt wurde und bis zuletzt zum Live-Repertoire der Band gehörte, ist ein Opus voller Naturmystik, plaziert in die schottische Fördenlandschaft. Das Album „Trick Of The Tail“ von 1975, das erste ohne Peter Gabriel, den charismatischen Sänger der früheren Jahre, ist ein Konzertalbum im Stil eines – wie soll man es nennen? – angelsächsischen Historismus, auf dem sich merkwürdige Charaktere ein Stelldichein geben. Ein Tier namens „Sqonk“, der „Mad Man Moon“, des weiteren eine satanische Gestalt im Titelsong, Räuber und Richter („Robbery, Assault And Battery“), zum Auftakt sogar die Gottesmutter und Mutter Erde in *einem* Song („Dance On A Volcano“).

Seitens der Theologie wird angesichts solcher Mischung von Traditionen gelegentlich der Verdacht geäußert, hier würden in postmoderner Beliebigkeit polyreligiöse Synkrete abgesondert, die als universal-kompatible Produkte die spirituellen Bedürfnisse der Konsumenten befriedigen sollen.<sup>11</sup> Solche Vermutungen sind wohl in erster Linie Ausdruck einer Furcht vor zunehmender Undurchschaubarkeit der religiösen Entwicklungen. Die abwertende Verfälschung entsteht zum einen dadurch, daß Vielfalt und Beliebigkeit in eins gesetzt werden, zum anderen durch die (seit Adorno verbreitete) Annahme, daß alles Kulturelle, das mit wirtschaftlichen Interessen in Berührung kommt und den Massen zugänglich gemacht wird, keine künstlerische, geschweige denn religiöse Authentizität mehr enthalten kann. Wer Rock-

musiker einmal persönlich kennengelernt hat, wird bestätigen, daß Kreativität und Kredit sich zwar gegenseitig beeinflussen, aber keineswegs immer zu Ungunsten des künstlerischen Ausdrucks. Peter Gabriel hat – nach seiner Genesis-Zeit – dieses Problem einmal so kommentiert:

„Some people have said, they find me interesting because I mirror their struggle between the materialist drive for money and the drive for the search of the spirit.“<sup>12</sup>

Gewiß, „struggle“ heißt Kampf. Aber es ist nicht von vornherein gesagt, welche Seite unterliegt.

Ohne Geld geht freilich nichts bei Genesis. Wenn man sich vergegenwärtigt, daß für die „We Can't Dance“-Tournée 1992 dreißig Sattelschlepper mit drei kompletten Bühnenausstattungen unterwegs waren, bekommt man einen Eindruck, welch ein finanzkräftiger Konzern sich hinter dem biblischen Namen verbirgt. Genesis steht auch immer für Hi-Tech vom Allerfeinsten. Jede neue Beleuchtungskonzeption, die von Fachleuten eigens für die jeweils aktuelle Tournée entwickelt wird, macht danach Karriere bei Konzerten anderer Musiker. Da selbst Eintrittspreise von DM 50,- bis 70,- den enormen Aufwand nicht allein aufwiegen können, bedarf es der Sponsoren. Im Pop-Geschäft übernehmen für gewöhnlich die großen Cola-Konzerne diese Rolle. Genesis fanden eine andere Partnerin für ihre Tour: die Volkswagen AG. Der Automobilkonzern durfte nicht nur auf Plakaten den Gastgeber mimen, sondern hatte sogar rechtzeitig zur Tournée zwei Sondermodelle auf den Markt gebracht: den „Polo Genesis“ und den „Golf Cabrio Genesis“, auf daß sie den wahrhaft Suchenden als Hinayana und Mahayana<sup>13</sup> oder als „sweet chariots“ ein Fahrvergnügen zur Glückseligkeit berei-

ten. Daß ähnliche Modelle später „Pink Floyd“ oder „Bon Jovi“ heißen, zeigt, daß die Masche funktioniert.

Die gigantische Technik des Genesis-Konzerts ist ein entscheidender Faktor der Kultpräsenz dieser Band. Die Kehrseite der Enttäuschung, daß man von den Rängen eines Stadions aus von den Musikern fast nichts sieht, ist das Erstaunen, daß sie in ihrer Unscheinbarkeit imstande sind, einen so perfekten orchestralen Klangeindruck zu zaubern. Viele Fans wissen wohl, daß zahllose kleine Helfer in professioneller Handhabung der Unterhaltungselektronik Entscheidendes dazu beitragen und daß die mittlerweile hochentwickelte sogenannte Sample-Technik es erlaubt, bereits vorher eingespielte musikalische Einheiten auf den Punkt genau dazuzumischen. Dieses Wissen kann jedoch der zweiten Naivität des Erlebens nichts anhaben.

Zwei regelmäßig verpflichtete Tourneemusiker (Daryl Stuermer an den Gitarren, Chester Thompson am Schlagzeug) übernehmen alles, was das Trio akustisch nicht allein zu verwirklichen vermag. Über die primär-optischen Defizite trösten drei überdimensionierte Video-Leinwände hinweg, die nicht nur die jeweils aktiven Solisten in Großaufnahme zeigen, sondern durch zugespielte cineastische Umsetzungen der Musik auch einen beachtlichen Beitrag zum Gesamtkunstwerk Genesis liefern. Zehntausende von Kultteilnehmern wohnen allabendlich dem Ereignis der Schöpfung bei, die der trinitarische Gott aus dem Tohuwabohu von Kabeln und Boxen, Chips und Maschinen hervorgehen läßt und damit seinem Projektamen alle Ehre macht. Und siehe, es war sehr gut.

Der Bombast der Theophanie läßt sicher manchen Anbetenden schaudern, doch führt er kaum zu einem durchgängig heiligen Ernst. Wer sich Phil Collins zum

Identifikationsobjekt wählt, hat keine Chance, zum Jünger in Ehrfurcht und Demut zu werden. In seinem unauffälligen T-Shirt, mit seinem schütterten Haar und kauzigem Grinsen ist er kein Idol der unerreichbaren Sorte. Im Video zu „I Can't Dance“ spielt er mit umwerfender Komik die Rolle des Beau aus der Jeans-Werbung. Das Album-Cover zu „Face Value“ zeigt sein Antlitz ungeschminkt und in Großaufnahme und belegt, daß Anmut nicht unbedingt mit dem gängigen Schönheitsideal identisch sein muß.

Dieser Gott entmythologisiert sogar seine eigene Theophanie, wenn er vertraute Riten des Rockkonzerts aufnimmt und ad absurdum führt. Ein Beispiel. Collins initiiert eine Beteiligung des Publikums nach dem Call & Response-Schema.<sup>14</sup> Er singt eine einfache Melodie und das Publikum antwortet laut und präzise. Der Wechselgesang wiederholt sich ein paarmal, bis der Sänger dann plötzlich eine komplizierte und unsinnige melodische Phrase von sich gibt, die das Publikum unmöglich erwidern kann. Er agiert dabei so charmant, daß man sich als Zuschauer nicht einmal verballhornt fühlt. Collins ironisiert die gesamte Szenerie, von der er ein Teil ist. Ach, könnten doch alle Götter gelegentlich über sich selbst lachen!

Vielleicht ist es gerade die Fähigkeit zur Selbstironie, die Genesis für viele so interessant und anbetungswürdig macht. Die sanfte Verneinung der kultischen Mechanismen verleiht ihnen eine gewisse Erhabenheit. Das distanzerzeugende Spiel mit der Anbetung erhöht die Glaubwürdigkeit. Im Grunde funktioniert so auch das Markusevangelium, das paradigmatische Lehrstück zur Dialektik der Messiaserkennntnis. Köstlichen Anschauungsunterricht bietet zudem eine Szene aus dem Monty-Python-Film „Das Leben des Brian“: Der fälschlich als Mes-

sias Erwartete verneint heftig alle Anfragen zu seiner Messianität. Dann äußert einer aus der ihn umgebenden Menschenansammlung, daß man den wahren Erlöser daran erkennt, daß er seine Messianität verneint. Brian hofft nun, sich aus der Affäre ziehen zu können, indem er sagt: Ich bin's; mit dem Erfolg, daß sich die jubelnde Menge auf ihn stürzt.

Man könnte nun böse behaupten, das im Vergleich zu anderen Fan-Gemeinden etwas reifere Publikum von Genesis-

Konzerten würde lediglich auf einem kleinen Umweg derselben Sorte Seelenfang erliegen. In der Tat werden auch diese Konzertbesucher zu Adoranten, aber sie wissen um die Ambivalenz ihres Kult-Erlebens. Und sie bekommen schließlich auch etwas geboten eine sinnliche Gemeinschaftserfahrung, die Aufnahme in einen Zusammenhang, der an ihr alltägliches Leben anknüpft und es dann übersteigt – und zu allem Überfluß: zwei bis drei Stunden gute, abwechslungsreiche Musik.

## Michael Jackson – Jehovas Zeuge als doketischer Erlöser

*Billy Jean is not my lover  
She's just a girl who claims that I am  
the one  
But the kid is not my son.<sup>15</sup>*

Inzwischen ist er ja Vater geworden, der Megastar der Popmusik-Szene. Zumindest sagt man so. Zumindest ist es besser so, nach all dem, was über ihn berichtet wurde. Aber merkwürdig: So recht glauben mag es doch keiner, daß gerade dieser sich auf eine Weise fortpflanzt, wie man es seit Menschengedenken getan hat. Da paßten die Zeilen aus „Billy Jean“ doch irgendwie besser. Nicht daß man ihm jemals eine solche moralische Vollkommenheit unterstellt hätte, die eine Vaterschaftsklage hätte undenkbar sein lassen. Die Gewichte liegen anders: Das in dem Song aufgegriffene Thema ist so weltlich und menschlich, daß es diesen fernen Gott nicht wirklich tangieren dürfte.

Jacksons Verhältnis zur Erotik ist von ei-

gentümlicher Spannung geprägt. In seinem Habitus und in seinen Songs kultiviert er sie und macht dabei doch immer den Eindruck, als Mensch dazu keine Beziehung zu haben. In drastischen Worten kommentierte die Frankfurter Rundschau das Ungleichgewicht zwischen Anspruch und Wirklichkeit:

„Seine Bewegungen sind nur scheinbar obszön – honni soit qui mal y pense – das ganze Robotergeschöpf wirkt so aseptisch, daß man den permanenten Griff an die Eier nur darauf zurückführt, daß er offensichtlich schlechtsitzende Unterhosen trägt und sich dauernd etwas zu-rechtrücken muß – was immer das sein mag.“<sup>16</sup>

Es fällt schwer, über Michael Jackson zu schreiben, ohne einem zynischen Ton zu verfallen. Dennoch lohnt es sich, dem Phänomen mit einiger Ernsthaftigkeit näherzukommen. Jackson hat zwar möglicherweise den Zenit seines Ruhms bereits überschritten, aber noch immer fas-

ziniert er Millionen von Menschen. Und sicher sind in seinem Publikum nur wenige, die aus intellektueller Distanz nur einem absurden Chimären-Schauspiel beiwohnen wollen. Welche Show-Größe auch immer auf Tournee gehen mag, niemals sind Fernsehen und Zeitungen so aufgeregt wie bei Michael Jackson.

Wenn auch vieles, was in den Medien über diesen Sänger berichtet wird, den böartigen Phantasien der Neider entsprungen sein mag, so ist doch kaum etwas gänzlich aus der Luft gegriffen. Gemäß der Berichterstattung lebt er sehr zurückgezogen. Lange Zeit sei ein Schimpanse namens „Bubbles“ sein einziger Lebensgefährte gewesen. Es war zu lesen, daß es auf seinem Grundstück „Neverland“ einen Schrein für Elizabeth Taylor gibt, die ihn enttäuschte, weil sie seinen Heiratsantrag ablehnte. Fans und Journalisten dürfen kaum jemals in seine Nähe. Es heißt, der Star sei nicht nur scheu und schüchtern, er fürchte sich auch vor ansteckenden Krankheiten. Der (Ost-)Berliner Musikwissenschaftler Peter Wicke hatte auf einer Forschungsreise 1987 als einer der wenigen die Gelegenheit, Michael Jackson „näher“ kennenzulernen. In einem New Yorker Hotel durfte er mit ihm minutenlang an einem Tisch sitzen, aber keine Fragen stellen.

„Bin ich für den Rest meines Lebens nicht reich genug beschenkt, daß ich dem Mythos Michael Jackson in persona gegenüber sitzen und ihn ein Weilchen ganz umsonst betrachten durfte? Das tat ich dann auch, und dabei überkam mich nach und nach ein äußerst unbehagliches Gefühl. Es rührte wohl von der Künstlichkeit her, die von ihm ausgeht, von der unnatürlichen Perfektion seiner Erscheinung. Sein maskenhaftes Gesicht zeigt weder weibliche noch männliche Züge. Das Lächeln darauf sieht aus wie eingefroren. Seine Hautfarbe ist weder

weiß noch schwarz, der Teint von einer Reinheit, wie sie die Kosmetikindustrie nicht besser hätte hinkommen können. Trotz seiner fast dreißig Jahre scheint er beinahe noch ein Kind. Doch nein, das trifft es nicht ganz: Er liegt irgendwo dazwischen, die perfekte Mischung aus Kind und Erwachsenem, eine Jugendlichkeit, die es in Wirklichkeit gar nicht gibt. Ich habe das Gefühl, einem Wesen ohne Geschlecht und Alter gegenüberzusitzen. Mich fröstelt, weil ich den Gedanken nicht verdrängen kann, ein Monstrum vor mir zu haben, ein synthetisches Medienprodukt, das mit allen Mitteln der medizinischen Technik zum Leben erweckt wurde.“<sup>17</sup>

Nicht alles, was man an Absurdem über Michael Jackson berichtet hat, ist von seiner Pressestelle dementiert worden. Man weiß dort sehr wohl, daß *bad news good news* sein können und daß auch ein gelegentliches Erschrecken letztlich popularitätsfördernd wirkt. Manches kann auch gar nicht mehr abgestritten werden, weil es für jedermann sichtbar ist. Die maskenhaften Züge, von denen Wicke berichtet, gehen tatsächlich auf medizinische Interventionen zurück. Mehrere kosmetische Operationen haben aus einer Nase, die einst deutlich afrikanische Züge in Jacksons Gesicht markierte, ein Stupsnäschen werden lassen. Seine Haut wurde mit pharmazeutischen Mitteln aufgehellt. „It don't matter if you're black or white“<sup>18</sup>, sang er vor einiger Zeit; selbst ist er offensichtlich weder das eine noch das andere.<sup>19</sup>

Neben Rassenneutralität scheint er auch Geschlechtsneutralität zu kultivieren. In seinem Duett mit Sideah Garrett, „I Just Can't Stop Loving You“<sup>20</sup>, ist es gar nicht leicht, die weibliche und die männliche Stimme auseinanderzuhalten.

Auch Wickes Wahrnehmung von irrealer Jugendlichkeit läßt sich unterstreichen.

Wenn Michael Jackson in den Tourneestädten überhaupt jemals sein Hotelzimmer verläßt, dann um – streng abgeschirmt von seinen Leibwächtern – einen Spielzeugladen oder einen Jahrmarkt zu besuchen. Nun ist Popmusik ohnehin ein Kult des Jungseins, eine Möglichkeit nicht nur für Fans, sondern auch für Musiker, das Erwachsenwerden hinauszuzögern. Die Selbstinszenierung als Halbstarke durch den Mittfünfziger Mick Jagger ist nur ein Beispiel dafür. Mit Michael Jacksons Jugendlichkeit ist das anders. Sie ist Teil einer umfassenden Selbstreaktion, in der Pubertät eigentlich kein wichtiges Thema ist.<sup>21</sup>

*If you wanna make the world a better  
place  
Take a look at yourself and then make  
a change.*<sup>22</sup>

Diese Zeilen aus „Man In The Mirror“ (nicht von Jackson selbst verfaßt) sind als Aufruf zur Übernahme gesellschaftlicher Verantwortung gedacht, bekommen aber auf dem Hintergrund des vorher Gesagten einen pikanten Nebensinn.

Das Unbehagen am Phänomen Michael Jackson, das Peter Wicke geäußert hat, mag noch eine weitere Bedeutungsdimension enthalten, insofern dieser Star sich nicht nur quasi posthuman umformt<sup>23</sup>, er scheint vielmehr sogar das Urbild zu sein, das die *coincidentia oppositorum* in sich zu realisieren vermag, und dem wir Menschen in unseren Polaritäten von Schwarz und Weiß, Mann und Frau, Alt und Jung nur unvollkommen ebenbildlich nachgeschaffen sind. Demnach ist seine Weigerung, zur Welt zu kommen, also: sich berühren zu lassen, sich außerhalb des Kultes in Kommunikation zu begeben, sich mit seinen vorgegebenen physischen und psychischen Dispositionen anzufreunden, nur

eine religions-logische Konsequenz. Man begegnet in Michael Jackson gerade nicht einem „Sohn Gottes“, der mir seiner Botschaft ganz in die Bedingungen des Menschlichen eingeht; es ist eher der verbotene Blick in das Angesicht des All-Einen, der den Betrachter „Weh mir, ich vergehe“ seufzen läßt.

Dennoch begnügt dieser Gott sich nicht mit seiner Aseitität. Er will sich permanent offenbaren und eine Fülle von Botschaften in aller Ernsthaftigkeit öffentlich machen. Michael E. Dyson hat eine Liste der Themen aus Jacksons Repertoire angefertigt, die religiöser oder weltanschaulicher Natur sind:

„... an examining of the nature of good and evil; an exploring of the potentialities for transformation of the self, human nature, and society; a probing of the true nature of manhood in American culture, as opposed to disenabling versions of machismo; a confronting of the material lures and sexual seduction of everyday life in postmodern American culture; a proclaiming of the place of peace and love in transforming the world; and a surveying of the politics of American racial identity and awareness“.<sup>24</sup>

Dyson vermutet, daß Michael Jacksons religiöse Fragestellungen seiner Erziehung nach den Maßstäben der Zeugen Jehovas entstammen, dann aber bereichert wurden durch unterschiedlichste Segmente postmoderner afro-amerikanischer Spiritualität.<sup>25</sup> Die religiöse Prägung durch die Zeugen Jehovas kann in der Tat ein Schlüssel zum Verständnis des Phänomens Michael Jackson sein. Das Bewußtsein der Andersartigkeit, von dem sein Habitus geprägt ist, ist ein allgemein verbreitetes Kennzeichen religiöser Sondergruppen. Es ist gut denkbar, daß das außerweltliche Styling des Künstlers eine säkularisierte Variante des Lehrtopos von der auserwählten Schar ist. Das Problem

des Bösen, das Jackson in jeweils verschiedener Weise in den Songs „Thriller“ und „Bad“ (Titelsongs der CDs von 1982 und 1987) thematisiert, spielt bei den Zeugen Jehovas eine entscheidende Rolle. (Für seinen Flirt mit dem Satanischen im „Thriller“-Video wurde er von der Religionsgemeinschaft gerügt, was ihn sehr getroffen hat.) Ethischer Rigorismus, wie er bei Jehovas Zeugen zu finden ist, führt bei den Mitgliedern einer Gemeinschaft oft zu dem Bestreben der Perfektionierung, sprich: Vergöttlichung der Lebensführung. Gepaart mit den Vorstellungen der Machbarkeit und prinzipiellen Erreichbarkeit (achievement) des Lebensglücks aus dem ideologischen Vorrat amerikanischer Zivilreligion, ergibt sich ein kraftvoller Motor für die Realisation einer Selbsterschaffung und nicht zuletzt auch für den Versuch der Einflußnahme auf das soziale und politische Geschehen.

Wie schon oben im Umgang mit der Erotik gelangt der Star hier wieder an die Grenze seiner Möglichkeiten. Wie sehr er sich auch bemüht: seine Tragik ist stets, daß er eben nicht zur Welt kommen kann. Wie ein doketischer Erlöser berührt er die Welt immer nur. Besonders deutlich wird das an seinem Engagement für notleidende Kinder. Hatte die Textzeile „there are people dying“ in seinem mit Lionel Richie für das Projekt *USA For Africa* komponierten Song „We Are The World“ (1985) noch etwas von einem Aufschrei des Entsetzens, so degenerierte der Gesang zur gleichen Zeile im Eigenplagiat „Heal The World“<sup>26</sup> zu einer derartigen Süßlichkeit, daß man sagen muß, er weiß nicht, wovon er singt.

Was erwarten die Kultteilnehmer von diesem unberührten und unberührbaren Gott? Ein großer Teil von ihnen sind Mädchen zwischen zehn und vierzehn Jahren. In Umfragen vor und nach den

Konzerten betonen sie immer wieder, daß sie Michael Jackson lieben und ihn sehr sexy finden. Im Konzert geraten viele von ihnen in Ekstase, schreien hysterisch, fallen in Ohnmacht und müssen von trainierten Ordnern vor den erdrückenden Massen gerettet werden. Jacksons Koketterie mit dem Sex paßt gut zu den Wünschen und Vorstellungen erwachender Sexualität bei diesen Fans, die sich vor einem „richtigen Mann“ aber noch fürchten.<sup>27</sup> Aber diese Erklärung greift noch zu kurz und ist nicht repräsentativ für die Gesamtheit des Publikums.

Vielleicht ist es gerade das Masken- und Roboterhafte, das nicht personal Konkrete, das Noch-nicht- oder Übermenschliche am Phänomen Michael Jackson, das die große Begeisterung auslöst. Die Polysemie seiner Erscheinung, die Möglichkeit, alles und gar nichts zu bedeuten, erlaubt eine Fülle von Projektionen, macht ihn zum universalen Gegenüber für alle erdenklichen Sehnsüchte und Erwartungen. Er ist da, er ist positiv, er ist zugewandt – aber nicht wirklich berührt von den Nöten und Sorgen menschlichen Lebens. Wie der T 100 aus „Terminator II“ ist er eigentlich kein Mensch, aber dem Menschen ähnlich und ihm gleichzeitig überlegen.<sup>28</sup> Wenn der Terminator nach einer langen Geschichte mit den Menschen sagt: „Jetzt verstehe ich, warum ihr weint“, dann hat er als Roboter dem amerikanischen Popstar sogar einiges voraus. Das Michael-Jackson-Konzert ist eine Auszeit, eine kleine Flucht aus der von Schmerzen und Enttäuschungen geprägten Alltagswelt vor das künstliche Angesicht Gottes.<sup>29</sup>

# Prince – Hohepriester der lustvollen unio mystica

*Who do U trust if U can't trust God,  
who can U trust? ... Nobody!  
Don't dance with the devil in the pale  
moonlight. The curious try and always  
die.<sup>30</sup>*

Keine andere Gestalt des Pop-Business ist theologisch so faszinierend wie Prince. Aber auch nirgends sonst ist die theologische Thematik so ambivalent, so schillernd wie bei diesem Multitalent aus Twin City (Minneapolis / St. Paul, Minnesota). Das Zitat zum Thema Gottvertrauen und zur Gefährlichkeit des Teufels ist kein Unikat. Immer wieder gibt Prince religiöse Statements ab. Fast jede *credit list* seiner zahlreichen Schallplattenveröffentlichungen enthält an exponierter Stelle eine Formulierung wie „love and thanks to God“. Religiöse Themen bestimmen eine Vielzahl seiner Songs. Auf seinen ersten drei Alben<sup>31</sup> wird man noch kaum fündig, aber vom vierten Album an („Controversy“, 1981) steigt die Bedeutung des Religiösen in den Texten bis hin zu „Lovesexy“ (1988), das geradezu ein geistliches Vermächtnis darstellt. Seitdem treten die Anspielungen auf Gott und Glauben wieder etwas in den Hintergrund, bleiben aber in einzelnen Songs präsent. Ständig werden neue, aufregende Geschichten erzählt, in denen plötzlich eine Anrufung Gottes, ein Zitat aus der christlichen Tradition oder eine religiöse Formulierung auftaucht. Die Qualität der Musik, die diese Erzählungen trägt, hat international Maßstäbe gesetzt. Prince zitiert in seinem musikalischen Schaffen alle wichtigen Elemente der afro-amerikanischen Musiktradition, mischt sie mit Einflüssen weißer Rock-

und Popmusik und irritiert mit immer neuen Sound- und Kompositionsideen seine Hörerinnen und Hörer. Es ist hier nicht möglich, die ganze Vielfalt seiner religiösen Aussagen aufzuzeigen, doch schon eine kleine Auswahl kann einen Einblick gewähren.

*Black day, stormy night  
No love, no hope in sight  
Don't cry, he is coming  
Don't die without knowing  
The cross.<sup>32</sup>*

In diesem Stil bietet Prince eine ganze Predigt über das Kreuz und die Wiederkunft Christi.<sup>33</sup> Der Musiker spielt oft mit christlichen Motiven, allerdings präsentiert er sie selten so „orthodox“ wie hier. Sein Statement zum Thema Weltuntergang liest sich ganz anders:

*2000 zero zero party over oops out of  
time  
So tonight I'm gonna party like it's  
1999.<sup>34</sup>*

In Comic-Sprache kündigt er vom jüngsten Tag, angesichts dessen „carpe diem“ die einzig sinnvolle Maßnahme zu sein scheint. Die Eschatologie von Prince' Texten kennt aber auch weniger apokalyptische Varianten. Es gibt auch Visionen von der Dämmerung einer besseren Welt. „May U live 2 see the dawn“, wünscht er seinen Fans im Begleittext zum Album „Graffiti Bridge“ (1990). „New Breed“ oder „New Power Generation“ nennt er die Gruppe derer, die ihm nachfolgen und mit einem Sinn für „Positivity“<sup>35</sup> besserer Zeiten harren.

Ähnlich wie bei Michael Jackson spielen auch für Prince Vervollkommnung und Vergöttlichung eine wichtige Rolle. „Closer 2 my higher self, closer 2 heaven, closer 2 God.“<sup>36</sup> ist die angestrebte Richtung.

*Everybody's looking 4 the ladder  
Everybody wants salvation of the soul  
The steps U take are no easy road  
But the reward is great  
4 those who want 2 go.*<sup>37</sup>

Sprachlich und inhaltlich sehr nahe an „The Ladder“ ist auch der Titelsong von „Graffiti Bridge“:

*Everybody wants 2 find Graffiti Bridge  
Something 2 believe in, a reason 2 believe  
That there's a heaven above  
Everybody wants 2 find Graffiti Bridge  
Everybody's looking 4 love.*

Hatte die Leiter als Medium der Kontaktaufnahme mit dem himmlischen Bereich noch ein biblisches Vorbild (Gen 28,12), so ist die mit Graffitis verzierte Brücke ein Zeichen, das Prince' eigener Phantasie entsprungen ist. Und wenn er von der Liebe singt, nach der alle suchen, dann ist hier – wie so oft in der Popmusik – nicht nur die göttliche Liebe gemeint. Das belegen die dann folgenden Textzeilen:

*The love of a boy, the love of a girl  
The love that comes from a warm  
heart in a cold, cold world.*

So zart und vorsichtig äußert sich Prince allerdings eher selten zu diesem Themenkreis. In den meisten Songtexten bevorzugt er „four letter words“, schlüpfrige Anspielungen und schonungslos offene Schilderungen sexueller Begegnungen und Phantasien.<sup>38</sup> Das allein regt

aber kaum jemanden auf, sieht man einmal von einigen amerikanischen Moralaposteln ab, die die angeblich jugendgefährdende Wirkung seiner Platten mit dem Aufdruck „explicit lyrics“ kennzeichnen wollen. Wesentlich mehr Leute fühlen sich zum Protest aufgerufen, wenn Prince sich anschickt, erotische und religiöse Motive in ein und demselben Song zu konfrontieren.

*Have U ever been so lonely  
That U thought U were the only one  
in this world?  
Have U ever wanted 2 play with  
someone so much  
U'd take anyone, boy or girl?  
Anna Stesia come 2 me, talk 2 me,  
ravish me  
Liberate my mind.*

Das Album „Lovesexy“, von dem auch der Song „Anna Stesia“ stammt, ist voll von Anspielungen, in denen erotische und spirituelle Vorstellungen zusammenwirken. Stein des Anstoßes war aber eben dieser Song. Der Text läßt mancherlei Interpretationen zu. „Anna Stesia“, der Name der hier angerufenen Frau (oder handelt es sich um eine überpersönliche Größe?), leitet sich wahrscheinlich von *anaesthesia* (Empfindungslosigkeit) und nicht von *anastasis* (Auferstehung) ab. Die Aussage des Songs tendiert daher meines Erachtens in die Richtung, daß sich das lyrische Ich dieses Textes nach einem Zustand der inneren Ruhe sehnt, der es gegen sein quälendes sexuelles Verlangen unempfindlich macht.<sup>39</sup> Wie dem auch sei, im Verlauf der Geschichte kommt es zum Flirt mit einer Frau und wohl auch zur sexuellen Intimität. Auf dem Höhepunkt (der Erregung?) dieses Songs begegnen auf einmal Gebets- und Bekenntnisformulierungen:

*Save me Jesus, I've been a fool  
How could I forget that You are the  
rule  
You are my God, I am Your child  
From now on 4 You I shall be wild  
I shall be quick, I shall be strong  
I'll tell Your story no matter how long  
We're just a play in Your master plan  
Now My Lord I understand.*

Nach diesen Zeilen senkt sich das gesamte Arrangement in eine (postorgasmische?) Entspannung und ein Chor wiederholt unermüdet: „Love is God, God is love, girls and boys love God above.“ Auch wenn unklar bleibt, ob das Erlebnis der Gottesnähe in diesem Song eine unmittelbare oder eine die Schuld bewußt machende Folge der erotischen Begegnung ist: die Nähe von Orgasmus und Offenbarung in Prince' Vorstellungswelt ist nicht zu leugnen. Hierin wollen theologisch motivierte Kritiker die schlimmste Blasphemie erkennen. Offenbar wissen sie nicht, daß in der mittelalterlichen Mystik und im Pietismus (z.B. der Herrnhuter Richtung) schon früher eine ähnliche Nähe der Erfahrungsbereiche beschrieben wurde.

„Sex as salvation“<sup>40</sup> geht als Formel vielleicht ein Stück zu weit, doch charakterisiert sie pointiert eine zentrale Kategorie in der „Theologie“ von Prince. In seinem Aufsatz „Religiöse Zeitzeichen in der Rock- und Popmusik“ überschreibt Rolf Tischer das Kapitel über diesen Musiker mit: „Prince – Paradebeispiel des Hedonismus“<sup>41</sup>. Gänzlich ist diese Titulation nicht von der Hand zu weisen, nur trifft sie das Anliegen von Prince Rogers Nelson nicht im Kern. In einer sachgemäßen Analyse muß der Hintergrund der afro-amerikanischen Religiosität mit berücksichtigt werden. Dort ist Spiritualität immer auch ein körperliches Geschehen, das erotische und ekstatische

Momente nicht ausklammert. Die religiöse Ergriffenheit der schwarzen Religiosität würde mit dem Begriff „Hedonismus“ kaum erfaßt, vielmehr unnötig diffamiert.<sup>42</sup>

Es sind nicht allein Prince' Songs, die religiös bedeutsam sind. In seinen Konzerten ist auch eine gottesdienstliche Rahmung leicht wiederzuerkennen.<sup>43</sup> Nur ein Beispiel: Prince begnügt sich nicht mit dem für Popkonzerte typischen profanisieren Call & Response-Spiel, wo die Gemeinde auf den Ausruf „Do you feel alright?“ mit lautem „Yeah!“ reagiert. In einem Konzert fragte er wiederholt in der Attitüde eines Predigers: „Do you believe?“, was vom Publikum ebenso begeistert bejaht wurde. Die *unio mystica*<sup>44</sup> mit dem Göttlichen, die Prince in der sexuellen Begegnung erlebt, geschieht für die Konzertbesucher in der Identifikation mit dem Star, in der Teilhabe an seiner auratischen Ausstrahlung, befördert durch den peitschenden Rhythmus, die optischen und akustischen Reize, die einschlägigen Riten.

Prince ist in vielerlei Hinsicht Michael Jackson sehr ähnlich. Seine relativ helle Haut macht ihn nicht sofort als Afro-Amerikaner identifizierbar; er gibt auch gern vor, ein Mischlingskind zu sein, was nicht den Tatsachen entspricht. Auch hat er etwas Jungenhaftes an sich: Er ist nur 1,55 m groß und zierlich gebaut. Seine Kleidung, seine Bewegungen und manche Textaussagen<sup>45</sup> geben ihm eine androgyne Note. Dennoch ist seine Ausstrahlung alles andere als künstlich oder weltfremd. Die Obszönität nimmt man ihm ab. Wenn er politische Themen aufgreift, wirkt das überzeugend. Seine Erscheinung ist nicht doketisch, sondern inkarnatorisch.

Nun mag es scheinen, als seien Gott- oder Christus-Identifikationen bei einer Gestalt, die ganz nach der Art Johannes

des Täufers auf einen Größeren verweist, nicht angebracht. Es ist wohl der verwirrendste Widerspruch des Phänomens Prince, daß er sich manchmal als Anbetter Christi darstellt, an anderen Stellen aber sich selbst in der Rolle des Messias sieht.

*No need 2 worry, no need 2 cry,  
I'm your messiah and you're the  
reason why.*

*U – I would die 4 U,  
Darling, if U want me 2, U.<sup>46</sup>*

Seine Konzerte beginnen oft wie Theophanien<sup>47</sup>, und in manchen Äußerungen kokettiert er mit der Idee einer besonders intensiven Beziehung zu Gott.

*My name is Prince and I<sup>48</sup> am funky,  
My name is Prince – the one and only.  
I did not come 2 funk around,  
,Til I get your daughter I won't leave  
this town.*

*In the beginning God made the sea,  
but on the 7<sup>th</sup> day He made me.*

Bekannt er sich in „My name is Prince“ (Album: [Symbol], 1992) noch zu dem Namen, mit dem er berühmt wurde, so möchte er seit 1994 nur noch mit einem Zeichen identifiziert werden, das schon als „Titel“ für die Veröffentlichung von 1992 herhalten mußte. Es ist eine rätselhafte Weiterentwicklung der schon früher von ihm benutzten Mischung des Männlichkeits- und des Weiblichkeits-symbols, eine Anspielung auf Androgynie und Bisexualität. Da sich dieses Zeichen graphisch nur schwer wiedergeben läßt, helfen sich Musikjournalisten damit, daß sie ihn ironisch „Symbol“ oder „The Artist Formerly Known As Prince“ (bzw. abgekürzt „Tafkap“) nennen. Es ist sicherlich keine Überinterpretation, in diesem Entzug der eindeutigen Benenn-

barkeit einen Zug der Stilisierung zum gottgleichen Wesen zu sehen (vgl. Ex 3,14).

Freilich gilt es bei Prince zu bedenken, daß fast keine Äußerung oder Geste ohne ein leichtes Augenzwinkern ist. Alles kann wieder zurückgenommen werden, alle Botschaften sind vorläufig und werden nicht selten Sekunden später ironisiert oder durch Gegenteiliges kontrastiert. Der Collage- und Pastiche-Charakter seiner Präsentationen macht ihn zum vorbildlichen postmodernen Künstler.<sup>49</sup> Auch viele Verehrer spielen nur, wenn sie ihn als Messias proklamieren. Mit Angstlust und freudigem Erschrecken nehmen sie die jeweils neuen obszönen Offenbarungen entgegen. Manche andere Fans aber, vor allem schwarze Jugendliche in den USA, sehen in Prince allen Ernstes den Erlöser.

Prince vermag vieles, was Michael Jackson gern möchte. Nicht nur daß er der bei weitem talentiertere Musiker von beiden ist, er versteht auch, die bei beiden angelegte Haltung der *coincidentia oppositorum* fruchtbar zu machen. Sein musikalischer Grenzgang zwischen Rassen und Traditionen hat sogar einen gewissen ökumenischen Aspekt. Schwarze Musik, das dazugehörige Lebensgefühl und die dem zugrundeliegende Religiosität werden für Weiße verständlicher, wenngleich auch immer eine Fremdheit erhalten bleibt. Sein Flirt mit der Anima und das Schillern zwischen Jugendlichkeit und Erwachsensein sind realer und greifbarer als Michael Jacksons Allround-Ambiguität. Schwarze und Weiße, Männer und Frauen, Jüngere und Ältere können Prince als göttliches Wesen verehren. Und sie müssen dabei nicht vergessen, daß er letztlich das ist, was sie auch sind: ein Mensch.

# Götter oder Götzen?

Eigentlich nimmt es nicht wunder, daß unter unseren gegenwärtigen Bedingungen Popstars wie Götter verehrt werden und einmal jährlich ihr Thronbesteigungsfest in den Konzert-Arenen veranstalten. Immer deutlicher schält sich heraus, daß die Kirchen ihre Vorrangstellung und Autorität auf dem Gebiet der Religion verloren haben. Welchem Gott man huldigt, ist Privatsache geworden. Diese Veränderung wird von den Sprechern der traditionellen Institutionen bedauert. Man sucht nach Konzepten, die die Entwicklung auffangen oder ihr zumindest produktiv begegnen können.

Vielleicht ist die religiöse Lage der Gegenwart nicht nur beklagenswert. Gewiß: Verbindlichkeiten schwinden; Religion zu kommunizieren, wird immer schwieriger, und aus der Privatsache kann reine Innerlichkeit und Beziehungslosigkeit werden. Aber soll man darüber trauern, daß Menschen sich ihre Glaubensinhalte nicht mehr vorschreiben lassen wollen und sich der institutionellen Kontrolle ihres Glaubenslebens entziehen? Die Postmodernisierung der Religion trägt unter anderem auch Züge von Aufklärung und Demokratisierung. Zuviel Pathos ist an dieser Stelle wiederum nicht angebracht. Zumindest sollte man erwähnen, daß es auf dem Markt der religiösen Möglichkeiten auch Formen von neuer Abhängigkeit geben kann, die mit freier Wahl der religiösen Identität kaum noch etwas zu tun haben. Versuche, die *fascinosa* und *tremenda* der „freischwebenden“ Religiosität taufen zu wollen, haben nicht selten ästhetisch und geistlich fragwürdige Blüten hervorgebracht. Bezogen auf das Gebiet der hier verhandelten populären Musik

sind vor allem die „Beat-Messen“ der sechziger und siebziger Jahre und die „Sacro-Pop“-Bewegung zu nennen, deren öffentlich zelebrierte Geschmacklosigkeit ihresgleichen sucht.<sup>50</sup> Ein würdig und traditionell gefeierter Gottesdienst kann dagegen auch manchem ekstaseverwöhnten Popfan etwas bieten, und zwar gerade in der Andersartigkeit des angebotenen Erfahrungsraums. Es ist gut, wenn Rituale so beschaffen sind, daß sie auch die Fremdheit eines Traditions-Kontextes sichtbar machen.

Ein wichtiges Kennzeichen des Popkonzert-Rituals ist seine überwiegend implizite Religiosität. Nach M. Josuttis ereignet sich Heil in jedem rituellen Vollzug, wird jedoch nur im explizit religiösen Ritual als Gnadengeschenk erkannt. Er spitzt zu:

„Der Gottesdienst sagt explizit, was die Party soll. Wobei das Problem der Kirche darin besteht, daß die meisten Menschen im Augenblick ihre Identität lieber auf der Party suchen.“<sup>51</sup>

Der Reiz des implizit religiösen Rituals ist vermutlich der, daß es spielerische Distanz ermöglicht. Nicht alles, was passiert muß etwas – und schon gar nicht etwas ganz Bestimmtes – bedeuten. Es sind eher wenige, die sich beim Konzertbesuch bewußt als Kultheilnehmer erleben. Die meisten wollen vor allem etwas Spaß haben. Das Heilige ereignet sich nebenbei und fordert keine fromme Bereitschaftshaltung.

Bisher wird von seiten theologischer Gelehrsamkeit den religiösen Phänomenen der populären Kultur nur selten Sympathie entgegengebracht.<sup>52</sup> Immer wieder wird mit klassisch-kulturkritischem Habitus kopfschüttelnd entlarvt und verteu-

felt. Langfristig muß eine solche Haltung zu einem Insider-Sport der vermeintlich Eingeweihten werden, der am Kultur-Erleben der breiten Masse der weniger Arroganten vorbeiturnt. Statt eine wissenschaftliche Grundhaltung zu pflegen, die den Phänomenen der Popkultur mit so viel Distanz und so wenig Bereitschaft zu differenzierter Wahrnehmung begegnet, daß eine Dämonisierung gar nicht ausbleiben kann, sollte man zukünftig freundlichere Zugangsweisen wählen, bereit sein, sich angenehm überraschen zu lassen. Mächtige Medienkonzerne, Kapitalinteressen, Fetischisierung von Waren, Vorherrschaft des Sekundären: ja, wir haben es vernommen. Aber der theologisch-kulturkritische Zeigefinger wird die Mediengesellschaft nicht verändern, vor allem dann nicht, wenn die notorischen Mahner nicht einmal genau hingeschaut und hingehört haben.

Eine erste Öffnung der theologischen Bemühungen um die Kultur hin zum Populären und zu den Medien hat bereits stattgefunden. Es ist aber dringend notwendig, sich diesen lange Zeit vernachlässigten Bereichen verstärkt zuzuwenden, allein schon weil die Wahrnehmung genuin theologischer Arbeitsfelder zunehmend geprägt wird durch die Präsenz des Religiösen in den Medien. Kann man noch das Matthäusevangelium lesen, ohne die Bilder aus Pasolinis Film im Gedächtnis zu haben? Wenn wir uns einen weisen Mönch im Mittelalter vorstellen, trägt er nicht die Züge Sean Connerys? Was mag eine Theologiestudentin, die Prince mag, außer der Stimme des Professors *noch* im Ohr haben, wenn sie eine Vorlesung über die Bedeutung von Kreuz und Auferstehung besucht?

Aber es sind nicht allein solche Fragen, die eine theologische Auseinandersetzung mit der Popkultur zu einer wichtigen Angelegenheit machen. Die Theolo-

gie hat eine wirkliche Deutungskompetenz für die Medienphänomene, für die abertausend Ereignisse und Geschichten, die über Hörfunk, Fernsehen, Video und Internet alltäglich Millionen Menschen erreichen. Wie viel ließe sich von seiten der Theologie an erkenntnisförderndem Wissen beisteuern, wenn schon Medienwissenschaftler und Journalisten nicht umhinkönnen, in der Deutung immer wieder auf religionsphänomenologische und theologische Fachbegriffe zurückzugreifen!

Ein freundlicher und differenzierter Zugang schließt Wertungen und Vorbehalte nicht unbedingt aus. Bedenkliches soll gern kritisiert werden, solange man Strukturen kritisiert und nicht Menschen angreift, die sich die Strukturen zur Erfüllung ihrer religiösen Bedürfnisse ausgewählt haben.

Ein entscheidender kritischer Punkt in der theologischen Untersuchung der Popkonzerte ist die Verehrung der Stars als gottgleiche Wesen und die Koketterie der Musiker mit dieser Rollenzuweisung. Sind sie wirklich *Götter*? Vielleicht sollte man nun doch rückwirkend Anführungszeichen in den Text eintragen? Aber das könnte zu eindeutig ironisierend wirken. Im Grunde müßte das Wort *Götter* mit gelegentlich aufblinkenden Anführungszeichen geschrieben werden, denn so würde der schillernde Übergang zwischen Spiel und Ernst, Echtheit und Inszenierung deutlich. „Götter“ sind sie allzumal, die Leitfiguren des Showbusiness, *Götzen* aber meines Erachtens nicht. Gewiß sind sie Projektionsflächen für religiöse Erwartungen und nicht alle, die ihre Konzerte besuchen, vermögen das vorläufig Ikonische in ihrem Auftreten zu sehen. Bei der Bewertung des Adorantentums sollte man nicht außer Acht lassen, welche Wertesysteme durch diese „Götter“ repräsentiert werden. Trotz zu-

nehmender Verquickung mit den Interessen der Wirtschaft und der Medien gelten in der Popmusik unserer Tage immer noch überwiegend die gleichen vorrangigen Optionen wie beim *Spiritual*, ihrem ältesten Vorläufer: Befreiung von lebensfeindlichen Strukturen, Aufbegehren gegen Unterdrückung, Lebenslust und -freude auch angesichts widriger Umstände. Hier besteht kein Grund zur Polemik seitens christlicher Theologie, und skeptische Beobachter, die sich angesichts der brodelnden Menschenmengen an Großveranstaltungen in Zeiten des Nationalsozialismus erinnert fühlen, sorgen sich in Anbetracht der transportierten Botschaften unnötigerweise.

Die „Götter“ der Popkultur, die in den Beispielen vorgestellt wurden, haben ihre Stärken und Schwächen wie andere Götter auch. Inwieweit sie ihren Verehrern eine Aus-Zeit aus dem Alltag gewähren, die ihnen Sinn, Stärkung oder einfach nur Abwechslung vermittelt, hängt immer von den biographischen Gegebenheiten der einzelnen Fans ab und von den Wünschen, die sie an ihre Stars haben. Falsche Leitbilder, vor denen nachdrücklich zu warnen wäre, habe ich hier nicht ausgemacht. Michael Jackson mag ja ein tragischer Erlöser sein, und doch scheint es mir nicht so, als hätte er schon Millionen von Jugendlichen ins Verderben geführt. Und auch die Karfreitage der Pop-Religion sind überlebbar. Bei der Trennung von „Take That“ flossen viele Tränen, doch zu Menseselbstmorden junger Mädchen kam es nicht. Warum sollen Kinder nicht jubeln, wenn die „Kelly Family“ in ihre Stadt kommt? Die Theologie des späten zwanzigsten Jahrhunderts sollte nicht einerseits die Pneumatologie groß auf ihre Fahnen schreiben und andererseits jede Form von Begeisterung beargwöhnen.<sup>53</sup>

Jugendpsychologen und Musikpädagogen bewerten den Musikkonsum der jungen Menschen inzwischen überwiegend positiv. Randerscheinungen, wie expressiver Satanismus in einigen Spielarten des Heavy Metal und bestimmte andere Formen populärer Musik, die faschistische und gewaltverherrlichende Botschaften verkünden, bedürften einer gesonderten Sichtung und freilich auch einer anderen Bewertung.<sup>54</sup>

Pop-„Götter“ sind allgegenwärtig auf Schallplatten, in Videos und Magazinen. Zum Greifen nahe oder zumindest auf der gleichen Ebene von Realität („live“) erlebbar sind sie immer nur für Stunden. Wenn Michael Jackson am Ende eines jeden Konzerts der „Dangerous Tour“ in ein raketenähnliches Fluggerät steigt, um düsengetrieben das Stadion zu verlassen, dann ist das zeichenhaft zu verstehen für die kurzzeitige Präsenz der „Götter“. Seien sie auch so fleischlich wie Prince oder so bodenständig wie Genesis, berühren können sie die Erde immer nur für ein paar Augenblicke. Danach entschwinden sie wie Brechts Götter aus „Der gute Mensch von Sezuan“:

*Leider können wir nicht bleiben  
Mehr als eine flüchtige Stund':  
Lang besehn, ihn zu beschreiben  
Schwände hin der schöne Fund.  
Eure Körper werfen Schatten  
In der Flut des goldnen Lichts,  
Drum müßt ihr uns schon gestatten  
Heimzugehn in unser Nichts.*

# Anmerkungen

Der vorliegende EZW-TEXT ist eine aktualisierte Fassung des gleichnamigen Beitrages von Bernd Schwarze aus: *Hans Werner Dannowski u.a. (Hrsg.): Götter auf der Durchreise. Knotenpunkte des religiösen Verkehrs, Reihe: Kirche in der Stadt, Bd. 4, Hamburg-Rissen 1993, S. 13–39.*

- <sup>1</sup> Vgl. Eric Clapton, Album, *Just one night*, 1980 (Applaus nach *Further On Up The Road*).
- <sup>2</sup> Das kommt auch heutzutage noch vor – man denke etwa an den Drogenot des charismatischen „Nirvana“-Sängers Kurt Cobain –, aber es sind eher seltene Fälle. Viele Popstars leben heute äußerst diszipliniert und gesundheitsbewußt.
- <sup>3</sup> Vgl. T. Harrison, *Elvis People. The Cult of the King*, San Francisco 1993, S. Hinerman, „I’ll Be Here With You.“ Fans, Fantasy, and the Figure of Elvis, in: L. A. Lewis, *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*, London / New York 1993.
- <sup>4</sup> Graceland ist der Name des Anwesens in Memphis / Tennessee, wo Elvis Presley seine letzten Lebensjahre verbrachte. Das Grundstück zählt nach wie vor zu den wichtigsten Touristenattraktionen der USA. Anders als im Song *Graceland* von Paul Simon (vgl. gleichnamiges Album, 1986) ist in Marc Cohns Aufnahme des Namens sicher kein religiöser Nebensinn intendiert.
- <sup>5</sup> Marc Cohn, *Walking In Memphis*, Album: *Marc Cohn*, 1991
- <sup>6</sup> Bezogen auf das Problemfeld „Religion und Kultur“ gilt dies vor allem für R. Bohren, *Daß Gott schön werde. Praktische Theologie und Ästhetik*, München 1975 – und tendenziell auch für A. Gröninger, *Praktische Theologie und Ästhetik. Ein Beitrag zur Grundlegung der Praktischen Theologie*, München 1987
- <sup>7</sup> Dieses Spiel betreibt Tina Turner mit großem Erfolg bereits seit Jahrzehnten.
- <sup>8</sup> Album: *Foxrot*, 1972; Live-Version auf Album: *Sounds Out*, 1972.
- <sup>9</sup> Phil Collins, Album: ... *But Seriously*, 1989.
- <sup>10</sup> Dies wurde erstmals deutlich herausgearbeitet von Steve Turner, *Hungry For Heaven. Rock and Roll and the Search for Redemption*, London 1988.
- <sup>11</sup> Eine derartige Beurteilung der religiösen Komponenten der Gegenwartskultur ist auch gelegentlich in den Schriften der Evangelischen Zentralstelle für Weltanschauungsfragen zu finden. Auch Rolf Tischer, der die Phänomene der Popkultur im wesentlichen kundig referiert, ist von solcher Argumentation nicht ganz frei; vgl. R. Tischer, *Religiöse Zeitzeichen in der Rock- und Popmusik*, EZW-Texte. Information Nr 109, Stuttgart 1989; ders., *Postmoderner Synkretismus im Bereich der Rock-*

- und Popmusik, in: P. Bubmann / R. Tischer (Hrsg.), *Pop & Religion. Auf dem Wege zu einer neuen Volksfrömmigkeit?*, Stuttgart 1992, S. 29–57 Zum Problem christlicher Apologetik vgl. den Text „Am Ende der Modernitätsorthodoxie“ in H. Timms Buch: *Wahr-Zeichen. Angebote zur Erneuerung religiöser Symbolkultur* Stuttgart / Berlin / Köln 1993, 32–55.
- <sup>12</sup> Zitiert nach A. Gallo, Peter Gabriel, London / Sydney / New York / Köln 1986, S. 59.
  - <sup>13</sup> Die beiden Begriffe sind Bezeichnungen für eine strenge und eine offenere Spielart des Buddhismus, wörtlich mit „kleines Fahrzeug“ und „großes Fahrzeug“ zu übersetzen.
  - <sup>14</sup> „Call & Response“ nennt man den Wechselgesang zwischen Prediger und Gemeinde im liturgischen Geschehen der afro-amerikanischen Kirchen. Die Soul-Musik als säkularisierte Variante des Gospel übertrug dieses Phänomen in den Konzertsaal. Es ist heute regelmäßig auch in Popkonzerten weißer Musiker zu erleben.
  - <sup>15</sup> Michael Jackson: *Billy Jean*, Album: *Thriller*, 1982.
  - <sup>16</sup> M. Rieth / W. Spindler, „Das Ding in den weißen Socken. Michael Jackson Gigastar oder der Rock(n)Roll im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, *Frankfurter Rundschau* vom 31. 10. 1992, S. 16.
  - <sup>17</sup> P. Wicke, *Bigger Than Life. Rock & Pop in den USA*, Leipzig 1991, S. 249.
  - <sup>18</sup> *Black Or White*, Album: *Dangerous*, 1992.
  - <sup>19</sup> Verlautbarungen von einer Pigmentstörung seiner Haut wurden von Michaels Schwester La Toyah Jackson in Zweifel gezogen.
  - <sup>20</sup> Album: *Bad*, 1987
  - <sup>21</sup> Ob er tatsächlich sexuelle Kontakte mit Kindern hatte, konnte gerichtlich nicht nachgewiesen werden. Was nach der Rechtsprechung als schwerwiegender Tatbestand beurteilt würde, wäre aber vermutlich in der Perspektive Michael Jacksons nur ein Doktorspiel unter Gleichgesinnten.
  - <sup>22</sup> *Man In The Mirror*, Album: *Bad*, 1987
  - <sup>23</sup> Der amerikanische Theologe M. E. Dyson benutzt in diesem Zusammenhang die Begriffe „Nietzschean ‚Übermensch‘“ und „Promethean allperson“; vgl. A. Postmodern Afro-American Secular Spirituality: „Michael Jackson“, in: J. M. Spencer (Hrsg.), *The Theology of American Popular Music. A Special Issue of Black Sacred Music. A Journal of Theomusicology* (Durham, N. C.) 2/1989, S. 98–124, 98.
  - <sup>24</sup> A.a.O., S. 102.
  - <sup>25</sup> Vgl. ebd.
  - <sup>26</sup> Album: *Dangerous*, 1992.
  - <sup>27</sup> „Für manchen weiblichen Teenager stellt in psychologischer Sicht der Popstar ein Übergangsbobjekt zwischen Pferd und festem Freund dar.“ (R. Tischer, *Religiöse Symbolik in der Popmusik*, in: *Materialdienst der EZW* 5/1984, S. 140–148, 142.)

- <sup>28</sup> Zur Deutung der Terminator-Filme vgl. P. Sloterdijks Aufsatz: Sendboten der Gewalt, in: Medien-Zeit. Drei gegenwartsdiagnostische Versuche, Karlsruhe 1993, S. 7–40.
- <sup>29</sup> Zu den Theophanie-Momenten im Michael-Jackson-Konzert vgl. B. Schwarze, Close Encounters Of Another Kind. Rock- und Popmusik diesseits und jenseits des Alltäglichen, in: P. Bubmann (Hrsg.), Menschenfreundliche Musik. Politische, therapeutische und religiöse Aspekte des Musiklebens, Gütersloh 1993, S. 114–127
- <sup>30</sup> Motto aus dem CD-Booklet zu dem von Prince komponierten Soundtrack des Films *Batman* (gleichnamiges Album, 1989). Prince bedient sich in den Textbeilagen seiner Tonträger ziemlich konsequent der modischen pragmatischen Kurzschreibweise, die auch in der amerikanischen Werbung praktiziert wird (U = you; 2 = to/oo; 4 = for). Sie soll im folgenden auch bei allen Textzitate wiedergegeben werden, da sie ein Teil des „Gesamtkunstwerks“ ist.
- <sup>31</sup> *For You*, 1978; *Prince*, 1979; *Dirty Mind*, 1980.
- <sup>32</sup> *The Cross*, Album: *Sign, O' The Times*, 1987
- <sup>33</sup> Ausführliche Deutung dieses Songs in: B. Schwarze, Die Religion der Rock- und Popmusik. Analysen und Interpretationen, Stuttgart / Berlin / Köln 1997 S. 232–239.
- <sup>34</sup> 1999, gleichnamiges Album, 1982.
- <sup>35</sup> Songtitel auf dem Album: *Lovesexy*, 1988.
- <sup>36</sup> Aus dem Text des Songs: *Anna Stesia*, ebd.
- <sup>37</sup> *The Ladder*, Album: *Around The World In A Day*, 1985.
- <sup>38</sup> Hier nur eine kleine Auswahl seiner Songs mit erotischen Themen oder Anspielungen: *Head* (Album: *Dirty Mind*, 1980) handelt von oralem Sex („giving head“); in *Sister* (ebd.) geht es um Inzest; *Lady Cab Driver* (Album: 1999, 1982) erzählt von einem (sado-masochistischen) erotischen Erlebnis im Auto; *New Position* (Album: *Parade*, 1986) plädiert für Stellungsvarianten; *319* (Album: *Gold*, 1995) schildert ein Voyeurs-Vergnügen in einem Hotelzimmer; *Sexy Motherfucker* (Album: *[Symbol]*, 1992) wurde aufgrund des Titels hierzulande als Provokation verstanden. Das Wort „motherfucker“ hat aber im amerikanischen Slang eine meist harmlose Allround-Bedeutung und kann – wie wohl auch in diesem Song – Ausdruck der Bewunderung sein. (Vgl. B. Schmid, *American Slang*. Amerikanisch – Deutsch, Frankfurt am Main 1993, S. 157.)
- <sup>39</sup> Ausführliche Interpretation vgl. B. Schwarze, Die Religion der Rock- und Popmusik, a.a.O., S. 239–245.
- <sup>40</sup> N. George, *The Death of Rhythm&Blues*, New York 1988, S. 174; bekräftigend: R. E. Wimberley, *Prophecy, Eroticism, and Apocalypticism in Popular Music: Prince*, in: J. M. Spencer, *The Theology of American Popular Music*, a.a.O., S. 125–132.
- <sup>41</sup> EZW-Texte, Information Nr. 109, V/1989, S. 9.
- <sup>42</sup> Eine gute Einführung in das erotisch-religiöse Erleben der Afro-Amerikaner, dessen Ursprung in afrikanischen Kulturen und dessen Ausdruck in der populären Musik bietet M. Ventura, *Hear That Long Snake Moan*, in: *Shadow Dancing in the U.S.A.*, Los Angeles 1985, S. 103–162.
- <sup>43</sup> Es ist aber nicht angemessen, den rituellen Ablauf des Popkonzerts Zug um Zug mit traditionellen christlichen Agenden zu vergleichen, da auf diese Weise die besondere Bauart afro-amerikanischer Kultpraxis, die der Pop-Inszenierung zugrunde liegt, außer Acht bleibt. C. Bittlinger (Mehr Feeling, bitte. Mit Popmusik die Liturgie erneuern, *Evangelische Kommentare* 6/1994, S. 361–363) hat hier offenbar keinerlei Bedenken.
- <sup>44</sup> Diesen Begriff wendet auch R. Tischer bei Prince an.
- <sup>45</sup> „I'm not a woman, I'm not a man. I am something that U'll never understand“ (*I would die 4 U*, Album: *Purple Rain*, 1984.)
- <sup>46</sup> Textzitate ebd.
- <sup>47</sup> Bei seiner Tournee 1992 war der Ort seines Auftretens ein auf die Bühne montierter prunkvoller Altar, flankiert von zwei Cherubim aus Pappmaché.
- <sup>48</sup> In manchen Textbeilagen seiner jüngeren Alben wird das Personalpronomen für die 1. sg. durch ein Augen-Symbol dargestellt. Eine graphische Wiedergabe ist hier leider nicht möglich.
- <sup>49</sup> Vgl. auch R. Tischer, Postmoderner Synkretismus im Bereich der Rock- und Popmusik, a.a.O., S. 41–43.
- <sup>50</sup> Zu den theologisch-ästhetischen Problemen kirchlicher Popmusik vgl. B. Schwarze, Die Religion der Rock- und Popmusik, a.a.O., S. 259–263.
- <sup>51</sup> M. Josuttis, Der Gottesdienst als Ritual, in: F. Wintzer u.a. (Hrsg.), *Praktische Theologie, Neukirchen-Vluyn* 3/1990, S. 40–53, 51
- <sup>52</sup> Der in diesem Zusammenhang vielzitierte Horst Albrecht (Die Religion der Massenmedien, Stuttgart / Berlin / Köln 1993) scheint einerseits von den beobachteten Phänomenen beeindruckt zu sein, achtet andererseits aber auch peinlichst genau darauf, der Rolle des christlich-aufklärerischen Apologeten niemals untreu zu werden.
- <sup>53</sup> Die amerikanische Kommunikationswissenschaftlerin Joli Jensen ist in einem eindrücklichen Aufsatz der verbreiteten Neigung von Gelehrten zur Pathologisierung des Fan-Wesens nachgegangen. Sie vermisst in der Forschung die Bereitschaft, sich einmal unvoreingenommen mit dem Phänomen der Begeisterung auseinanderzusetzen. (Vgl. J. Jensen, *Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization*, in: L. A. Lewis, *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*, London / New York 1993, S. 9–29.)
- <sup>54</sup> Die meisten kritischen Sichtungen religiöser Aspekte im Heavy Metal entstammen der Feder von Autoren, für die ich hier keine Werbung machen möchte. Wirklich differenziert und wegweisend aber ist ein Text von G. Fermor, *Satanismus in der Rockmusik, Orientierungen und Berichte* (EZW) Nr. 22, VII/1995.

# Weiterführende Literatur

- Horst Albrecht*, Die Religion der Massenmedien, Stuttgart/Berlin/Köln 1993
- Clemens Bittlinger*, Mehr Feeling, bitte. Mit Popmusik die Liturgie erneuern, EK 6/1994, S. 361–363
- Rudolf Bohren*, Daß Gott schön werde. Praktische Theologie und Ästhetik. Ein Beitrag zur Grundlegung der Praktischen Theologie, München 1987
- Peter Bubmann*, Sound zwischen Himmel und Erde. Populäre christliche Musik, Stuttgart 1990
- ders. / Rolf Tischer (Hrsg.)*, Pop & Religion. Auf dem Weg zu einer neuen Volksfrömmigkeit? Stuttgart 1992
- ders. (Hrsg.)*, Menschenfreundliche Musik. Politische, therapeutische und religiöse Aspekte des Musikerlebens, Gütersloh 1993
- ders.*, Traumzeit und Stammesritual. Bausteine zu einer kritischen Theorie der Populärmusik, in: *EvErz* 2/1994, S. 108–122
- Hans Werner Dannowski u.a. (Hrsg.)*, Götter auf der Durchreise. Knotenpunkte des religiösen Verkehrs, Reihe: Kirche in der Stadt, Bd. 4, Hamburg-Rissen 1993
- Gisela Esser*, Zur Hölle mit dem Teufel: Die geheiligten Kämpfer des White Metal, *EvErz* 2/1994, S. 161–168
- Gotthard Fermor*, „Die irdische Religion der Liebe“: Glaube und Liebe in aktuellen Beispielen der Popmusik. Ein Werkstattbericht, in: *EvErz* 2/1994, S. 123–137
- ders. / Harald Schroeter*, Sounds of Silence. Popmusikalische Kontrapunkte zu Elia, in: K. Grünwaldt / H. Schroeter (Hrsg.), Was suchst du hier, Elia. Ein hermeneutisches Arbeitsbuch, Reihe: Hermeneutica, Bd. 4, Rheinbach-Merzbach 1995, S. 308–319
- ders.*, Psalmen und Popmusik. Vom Kult, seiner Musik und Dichtung – damals und heute, *EvErz* 3/1995, S. 63–72
- ders.*, Satanismus in der Rockmusik, Orientierungen und Berichte (EZW) Nr. 22, VII/1995
- Reinhard Flender / Hermann Rauhe*, Popmusik. Geschichte / Funktion / Wirkung / Ästhetik, Darmstadt 1989
- Joachim Fuchs*, „God is a concert.“ Religiöse Botschaften in den Texten der Rock- und Popmusik, Schönberger Hefte 1/1994, S. 12–40
- Armando Gallo*, Genesis, Köln 1978
- ders.*, *Peter Gabriel*, London / Sydney / New York / Köln 1986
- Eckart Gottwald*, Die widerständige Sehnsucht nach dem Mythos. Erlösermythen in der täglichen Unterhaltung, *EvErz* 6/1992, S. 585–599
- Christian Graf*, Rockmusik Lexikon: Europa, 2 Bde., Hamburg 1986
- ders.*, Rockmusik Lexikon: Amerika, Australien, Karibik, Afrika, 2 Bde., Hamburg 1989
- Barry Graves / Siegfried Schmidt-Joos*, Das neue Rock-Lexikon, 2 Bde., Reinbek bei Hamburg 1990
- Andrew M. Greeley*, God in Popular Culture, Chicago 1988; dt.: Religion in der Popkultur Musik, Film und Roman, Graz 1993
- Albrecht Grözinger*, Praktische Theologie und Ästhetik. Ein Beitrag zur Grundlegung der Praktischen Theologie, München 1987
- Hans-Martin Gutmann*, Populärmusik als Gegenstand ästhetischer Praxis. Zu einem vernachlässigten Thema der Religionspädagogik, in: PTH 6/1994, S. 285–302
- Roland Hafen*, Hedonismus und Rockmusik. Eine empirische Studie zum Live-Erlebnis Jugendlicher, in: H. Gembris u.a. (Hrsg.), Musikpädagogische Forschungsberichte 1992 (Forum Musikpädagogik), Augsburg 1993, S. 200–252
- Dave Hill*, Prince: A Pop Life, München 1989
- Bernd Hofmann*, Das elfte Gebot. Zur Rezeption afro-amerikanischer Musik in der abendländischen Kirche, in: H. Rösing (Hrsg.), Zwischen „Jesus Christ Superstar“ und „Sympathy for the Devil“ Rock / Pop / Jazz und christliche Religion, Beiträge zur Populärmusikforschung (ASPM) 9/10, Hamburg 1990, S. 44–53
- Manfred Josuttis*, Der Gottesdienst als Ritual, in: F. Wintzer u.a., Praktische Theologie, Neukirchen-Vluyn 3/1990, S. 40–53
- Ilse Kögler*, Die Sehnsucht nach mehr. Rockmusik, Jugend und Religion. Informationen und Deutungen, Graz 1994
- Greil Marcus*, Mystery Train. Der Traum von Amerika in Liedern der Rockmusik, Hamburg 3/1994
- Andreas Mertin*, „Sex ist meine Religion“ Madonna: Sexualität als Schauspiel, in: medien praktisch 4/1994, S. 26–29
- ders.*, Religion in der Alltagskultur – am Beispiel des Video-Clips „Like a prayer“ von Madonna, in: Schönberger Hefte 3/1995, S. 1–12
- Helga de la Motte-Haber (Hrsg.)*, Musik und Religion, Laaber 1995

- Helmut Rösing*, Heavy Metal, Hardrock, Punk: Geheime Botschaften an das Unbewußte? in: ders. (Hrsg.), Musik als Droge? Zu Theorie und Praxis bewußtseinsverändernder Wirkungen von Musik, Reihe: Parlando Bd. 1, Mainz 1991
- Bernd Schwarze*, Rockmusik als Thema der Theologie, in: H. Rösing (Hrsg.), Zwischen „Jesus Christ Superstar“ und „Sympathy for the Devil“ Rock / Pop / Jazz und christliche Religion, Beiträge zur Populärmusikforschung (ASPM) 9/10, Hamburg 1990, S. 5–16
- ders.*, Von der Spiritualität der Rockmusik, in: K. von Bonin (Hrsg.), Deutscher Evangelischer Kirchentag Ruhrgebiet 1991 Dokumente, München 1991, S. 648–652
- ders.*, „Everybody's Got A Hungry Heart ...“ – Rockmusik und Theologie, in: P. Bubmann / R. Tischer, Pop & Religion. Auf dem Weg zu einer neuen Volksfrömmigkeit? Stuttgart 1992, S. 187–201
- ders.*, Close Encounters Of Another Kind. Rock- und Popmusik diesseits und jenseits des Alltäglichen, in: P. Bubmann (Hrsg.), Menschenfreundliche Musik. Politische, therapeutische und religiöse Aspekte des Musikerlebens, Gütersloh 1993, S. 114–127
- ders.*, Popmusik und Gnosis. Aus dem „Gesangbuch“ einer wiederentdeckten Weltreligion, in: Acta Musicologica 2/1994, S. 113–122; wiederveröffentlicht in: H. de la Motte-Haber (Hrsg.), Musik und Religion, Laaber 1995, S. 267–278
- ders.*, Religion, Rock, and Research, in: J. M. Spencer (Hrsg.), Theomusicology. A Special Issue of Black Sacred Music: A Journal of Theomusicology, Vol. 8 / No.1, Durham 1994, S. 78–91
- ders.*, Picknick mit Gott. Die religiöse Poesie der „Crash Test Dummies“, in: EK 10/1994, S. 618 f
- ders.*, Die Religion der Rock- und Popmusik. Analysen und Interpretationen, Stuttgart / Berlin / Köln 1997
- Rolf Siedler*, Feel it in your body. Sinnlichkeit, Lebensgefühl und Moral in der Rockmusik, Mainz 1995
- Peter Sloterdijk*, Medien-Zeit. Drei gegenwartsdiagnostische Versuche, Karlsruhe 1993
- Peter Spengler*, Rockmusik und Jugend. Bedeutung und Funktion einer Musikkultur für die Identitätssuche im Jugendalter, wissen & praxis Bd. 11, Frankfurt am Main 1987
- Hermann Timm*, Wahr-Zeichen. Angebote zur Erneuerung religiöser Symbolkultur, Stuttgart / Berlin / Köln 1993
- Rolf Tischer*, Religiöse Symbolik in der Popmusik, in: Materialdienst der EZW 5/1984, S. 140–148
- ders.*, Religiöse Zeitzeichen in der Rock- und Popmusik, EZW-Texte. Information Nr 109, Stuttgart 1989
- ders.*, Postmoderner Synkretismus am Beispiel von Prince und Madonna, in: H. Rösing (Hrsg.), Zwischen „Jesus Christ Superstar“ und „Sympathy for the Devil“ Rock / Pop / Jazz und christliche Religion, Beiträge zur Populärmusikforschung (ASPM) 9/10, Hamburg 1990, S. 17–31
- ders.*, Postmoderner Synkretismus im Bereich der Rock- und Popmusik, in: P. Bubmann / R. Tischer (Hrsg.), Pop & Religion. Auf dem Wege zu einer neuen Volksfrömmigkeit? Stuttgart 1992, S. 29–57
- ders.*, Postmoderner Synkretismus als Anknüpfungspunkt christlichen Glaubens? Überlegungen zum Umgang mit der Pop-Religiosität, in: P. Bubmann / R. Tischer (Hrsg.), Pop & Religion. Auf dem Wege zu einer neuen Volksfrömmigkeit? Stuttgart 1992, S. 174–186
- Hubert Tremli*, Spurensuche nach einer Spiritualität der Subjekte. Anregungen für die Religionspädagogik aus dem Bereich der Rockmusik, Diss. Würzburg 1996
- Peter Urban*, Die „Poesie“ des Pop-Song. Gesellschaftlicher Bezug und persönliche Erfahrungswelt in anglo-amerikanischer Populärmusik (Diss.), Hamburg 1979. Entspricht: Rollende Worte – die Poesie des Rock, Frankfurt am Main 1979
- Helmut Vuollième*, Die Faszination der Rockmusik. Überlegungen aus bildungstheoretischer Perspektive, Opladen 1987
- Peter Wicke*, Bigger Than Life. Rock & Pop in den USA, Leipzig 1991
- Siegfried Zepf*, Pop-Konzerte – ein präsentatives Symbol unsagbarer Körpererfahrungen? in: ders. (Hrsg.), Abgründige Wahrheiten im Alltäglichen, Göttingen 1994, S. 66–96
- Wieland Ziegenrucker / Peter Wicke*, Sachlexikon Populärmusik, Mainz / München 1989

*Dr. Bernd Schwarze*, geb. 1961 in Lübeck, Studium der Evangelischen Theologie in Hamburg, 1990 Forschungsaufenthalt in den USA, 1991–1995 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Praktische Theologie der Universität Hamburg (Arbeitsschwerpunkte: Homiletik, Liturgik, Religion und Kultur), 1996 Abschluß der Promotion (Thema: Faith in my Fashion – Faith Design. Eine theologisch-ästhetische Studie zur Religion in der Rock- und Popmusik). Verfasser zahlreicher Aufsätze; Autor von Hörfunksendungen; freier Mitarbeiter der Evangelischen Akademie Nordelbien und beim Deutschen Evangelischen Kirchentag; Gründung und Leitung des Arbeitskreises Populäre Kultur und Religion (mit Gotthard Fernor); Schlagzeuger und Songwriter. Seit 1996 Vikar der Nordelbischen Kirche in Timmendorfer Strand.

Dieser EZW-TEXT kann – ebenso wie alle Publikationen der EZW – in Studienkreisen, Seminaren, Tagungen und dergleichen angewendet werden. Die EZW-TEXTE können einzeln oder in größerer Menge bei der EZW, Auguststraße 80 in 10117 Berlin, angefordert werden. Bitte unterstützen Sie den Versand von EZW-Material durch eine Spende (DM 1,50 plus Porto; bei regelmäßigem Bezug DM 15,- jährlich).

Frühere Angaben gelten nicht mehr.

Das Angebot der EZW umfaßt:

1. die regelmäßig erscheinenden EZW-TEXTE,
  2. die monatlich erscheinende Zeitschrift MATERIALDIENST,
  3. EZW-Studienbücher
2. und 3. sind über den Quell Verlag, Postfach 103852, 70033 Stuttgart, zu beziehen.

Gesamtprospekt und Titelverzeichnis werden auf Wunsch gern zugesandt.

Neues Spendenkonto der EZW:

Evangelische Darlehnsgenossenschaft Kiel 1014001 (BLZ 21060237)