

clv



Martin Heide

# Musik um jeden Preis?

clv

Christliche  
Literatur-Verbreitung e.V.  
Postfach 11 01 35 · 33661 Bielefeld

1. Auflage 1986
2. überarbeitete Auflage 1989
3. Auflage 1993

© 1986 by CLV

Christliche Literatur-Verbreitung e.V.

Postfach 11 01 35 · 33661 Bielefeld

Umschlag: Dieter Otten, Bergneustadt

Satz: Druckhaus Gummersbach

Druck und Bindung: Ebner Ulm

ISBN 3-89397-130-0

# INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort .....	7
TEIL I —	
Biblische Grundlagen .....	11
Kapitel 1: Geistliche Musik im Alten Testament ...	13
Kapitel 2: Das Aufhören der Tempelmusik und die Entstehung des Synagogengesangs ..	21
Kapitel 3: Vom jüdischen Tempeldienst zum neutestamentlichen Gottesdienst.....	29
Kapitel 4: Religiöse Musik zur Zeit des frühen Christentums.....	39
Kapitel 5: (Rock)musik und evangelistische Verkündigung .....	47
TEIL II —	
Perspektiven christlicher Rockmusik....	57
Kapitel 1: Christliche Rockmusik — ein Schaf im Wolfspelz? Eine Antwort auf das Buch von Steve Lawhead .....	59
Kapitel 2: »The answer is blowing in the wind« oder: Das Phänomen Bob Dylan.....	79
Kapitel 3: Meinungen Christliche Autoren zum Thema Rockmusik — eine kommentierte Bibliographie .....	99
Epilog .....	121
Anmerkungen zu Teil I.....	125
Anmerkungen zu Teil II .....	135



## VORWORT

Geistliche und weltliche Musik haben seit jeher in einer Wechselbeziehung gestanden. Insbesondere nach der Reformation, als eine Neuordnung der Kirchenmusik anstand, wurde diese gegenseitige Beeinflussung deutlich. Luther lehnte zwar die überkommenen gregorianischen Weisen nicht ab, bezog aber Volksweisen mehr und mehr in die Kirchenmusik ein. Ein Beispiel dafür ist das Lied »Innsbruck, ich muß dich lassen«, das in »O Welt, ich muß dich lassen« transponiert wurde (Siehe Meyers Handbuch über die Musik, Mannheim, 1971, S. 212.). Interessant ist, daß auch schon zur Zeit der Reformatoren Auffassungen vertreten wurden, die vor einer zu starken Betonung der Musik im Gottesdienst und überhaupt im christlichen Leben warnten. Calvin, Zwingli und Karlstadt lehnten jede Art von Musik in der Kirche wie Choral, Chor und Orgel ab (loc. cit., S. 212).

Auch Luther machte sich Sorgen um gefährliche Tendenzen in der Kirchenmusik, allerdings sah er wohl mehr die Probleme im Inhalt als in der Musik. Einer Gesangbuchausgabe von 1543 setzt Luther die Warnung voran:

Viel falscher Meister itzt Lieder tichten,  
Sihe dich für und lern sie recht richten.  
Wo Gott hin bawet (bauet) sein Kirch und sein wort,  
Da wil der Teufel sein mit trug und mord.

(Zitiert in Heidrich, Kirchengeschichte, Berlin, 1905, S. 496.)

Ein weiteres Beispiel wechselseitiger Durchdringung geistlicher und weltlicher Musik findet sich bei der Heilsarmee, vor allem in ihrer Anfangsphase unter William Booth. Von dem Gründer der Heilsarmee stammt wohl der vielzitierte Satz: »Why should the devil have all the good music?«, den zum Beispiel Cliff Richard in einem bekannten Song aufgreift und der auch den Titel eines Buches von Paul Baker bildet. Booth stand zunächst der

Verwendung von populären Melodien für geistliche Texte zurückhaltend gegenüber, bis er George »Sailor« Fiedler, einen bekehrten Schiffskapitän, singen hörte. Der Text des Liedes war sehr fromm: »Sein Name sei gelobt, er macht mich frei«; der Rhythmus jedoch klang so schmissig und mitreißend wie nur irgendeines der »Sea Shanties«, die die Matrosen beim Hissen der Segel zu singen pflegten. Booth hielt einen vorübergehenden »Offizier« an: »Das ist ein feines Lied! Woher stammt die Melodie?« Aber der Offizier, ein Evangelist der alten Schule, schüttelte mißbilligend den Kopf. »Ach, General, das ist ein fürchterliches Lied. Kennt ihr es nicht? Das ist: 'Champagne Charlie is my name.'« Booth wandte sich an seinen Sohn Bramwell: »Damit ist die Sache abgemacht. Warum soll denn der Teufel all die guten Melodien haben.« (Siehe Collier, Der General Gottes, Lahr-Dinglingen, 1981, S. 61 f.).

Obwohl diese und andere Methoden der Heilsarmee umstritten waren, kann man doch nicht leugnen, daß sie dazu beigetragen haben, tiefgefallene Menschen zur Bekehrung und klaren Sinnesänderung zu rufen. Sicherlich muß dabei bedacht werden, daß die musikalischen Darbietungen eine untergeordnete und die Predigt von Gottes Wort eine zentrale Rolle spielten.

Heute ist der Streit um die Verwendung weltlicher, populärer Musik für geistliche Zwecke im Zusammenhang mit der Rockmusik neu entbrannt. Welche Parallelen zwischen Luthers und Booths Zeiten gibt es, wo liegen die Unterschiede? Das Anliegen dieses Buches ist, Kriterien von der Bibel her zu zeigen, die eine hilfreiche Musik von einer zerstörerischen abgrenzen.

Ein klares Unterscheidungsvermögen in dieser Hinsicht ist heute notwendiger denn je. Es hat wohl keine Zeit gegeben, in der so viel Musik gehört und produziert wurde, wie in unserer. Bedingt durch unsere technischen Möglichkeiten können musikalische Produkte schnell und weit verbreitet werden. Nicht nur die Hör- und Produktionsgewohnheiten haben sich gewandelt, auch die In-



tensität des Einflusses der Musik verändert sich durch elektronische Verstärker und Instrumente.

Die Heilige Schrift gibt uns zahlreiche Hinweise, daß wir in der Zeit kurz vor dem Wiederkommen des Herrn Jesus leben. Diese Zeit wird in der Bibel charakterisiert durch den Abfall von Gott auch in der religiösen Welt (2. Thess. 2,3; 2. Tim. 3,1-5). In der Schrift wird deutlich gemacht, daß in den Bereichen, in denen der Abfall besonders kraß zutage tritt, die Musik als Medium der Beeinflussung eine wichtige Rolle spielt: In Offenbarung 18 wird das Gericht Gottes über Babylon beschrieben. Damit ist offensichtlich ein religiöses System gemeint, daß dem Herrn Jesus untreu (eine Hure) geworden ist. Statt seine Erniedrigung während seines Lebens auf der Erde zu teilen, lebt sie in Üppigkeit (Vers 7); sie ist nicht verachtet und verworfen wie er, sondern steht auf gutem Fuß mit den Königen der Erde (Vers 3). Anstatt eine Behausung Gottes im Geiste zu sein (Eph. 2,22), ist sie ein Gewahrsam jeden unreinen Geistes und eine Behausung der Dämonen geworden (Vers 2). Eine Folge von Gottes Gericht wird sein, daß die Stimme der Harfensänger und Musiker und Flötenspieler und Trompeter, die dort offensichtlich eine Rolle gespielt haben, nie mehr in Babylon gehört werden (Offb. 18,22).

Noch deutlicher wird die Rolle der Musik als Verführungsmedium in Daniel 3. Nebukadnezar war der erste Herrscher eines Weltreiches in der Zeitepoche, die der Herr Jesus in Lukas 21,24 »die Zeiten der Nationen« nennt. Der letzte Herrscher dieser Zeitepoche wird u.a. in Offenbarung 13 beschrieben. Er wird Regent eines Weltreiches sein, unmittelbar bevor der Herr Jesus wiederkommt, um Gericht auszuüben und die Erde zu beherrschen. Bei einem Vergleich von Daniel 3 und Offenbarung 13 wird deutlich, daß der erste Herrscher in den »Zeiten der Nationen« ein Typos, ein Schatten des letzten Herrschers ist. Beide lassen sich ein großes Bild machen. Beide wollen alle Menschen ihres Herrschaftsbereiches zwingen, dieses Bild anzubeten. Das

Bild des ersten Herrschers ist gekennzeichnet durch die Zahlen 60 und 6 (Dan. 3,1); die Zahl des letzten Herrschers ist 666 (Offb. 13,18). Die Anbetung des (Götzen-) Bildes in Daniel 3 wird in auffälliger Weise eingeleitet und begleitet durch Musik (Verse 5,7 und 10). Deswegen ist es naheliegend, daß auch in der endzeitlichen Verführung Musik eine wichtige Rolle spielt. Wer sich in der säkularen Rock-Szene etwas auskennt, weiß, daß die Anzeichen dafür schon jetzt überaus deutlich sind: John Lennon betet in dem Song »Bring on the Lucy« zu einer Person mit dem Namen 666. 'Black Sabbath' zeigt auf einem ihrer LP-Cover ein Ungeheuer mit dieser Zahl. 'Iron Maiden' schließlich hat eine LP mit »The Number of the Beast« (Die Zahl des Tieres) betitelt.

Der endzeitliche Abfall ist besonders ein Abfall in der religiösen, äußerlich frommen Welt. Daraus können wir schlußfolgern, daß die musikalische Verführung vor dem christlichen Bereich nicht haltmachen wird. Sie ist sicherlich feiner, versteckter als in der säkularen Szene und wird uns daran hindern wollen, als treue Jünger in der Endzeit das Wort des Herrn Jesus zu bewahren und seinen Namen nicht zu verleugnen (Offb. 3,8).

Deswegen ist das Anliegen dieses Buches gerade in unserer Zeit ein wichtiges. Es will uns den biblischen Maßstab zeigen, an dem wir Musik zu beurteilen und auszurichten haben, wenn wir durch unsere Lieder tatsächlich Gott loben (Matth. 26,30) und uns gegenseitig lehren und ermahnen wollen (Kol. 3,16).

Im ersten Teil des Buches werden die Merkmale geistlicher Lieder in der Heiligen Schrift herausgearbeitet. In den folgenden Teilen sollen schlaglichtartige Erscheinungen insbesondere im Bereich der »christlichen Rockmusik« anhand dieser Merkmale beurteilt werden.

Das Buch stellt eine Aufsatzsammlung dar, so daß die einzelnen Teile auch unabhängig voneinander verständlich und in sich geschlossen sind.

Gerrit Alberts

**TEIL I**  
**Biblische Grundlagen**



# 1. GEISTLICHE MUSIK IM ALTEN TESTAMENT

## Geistliche Musik in Israel vom Exodus bis zur Einbeziehung der Musik in den Tempeldienst

Musik im Dienst des Gotteslobes wird in der Bibel zum erstenmal beim Auszug des Volkes Israel aus Ägypten erwähnt (2.Mose 15; vgl. 1. Mose 31,27). Geistliche Musik ist also von Anfang an mit Menschen verbunden, die Gottes Erlösung erfahren haben und ihm allein dienen wollen (2.Mose 3,7 + 8,16-18).

Während der Wüstenwanderung und der Richterzeit bis zum Auftreten Davids wurde diese Musik jedoch nicht in eine gottesdienstliche Verordnung mit einbezogen, und auch im Gesetz Moses findet sich keine Vorschrift darüber. Eine Ausnahme bildete der Gebrauch von Posaunen oder Trompeten als signalgebendes, zeichenhaftes Instrument (4.Mose 10,10).

Musik war insoweit für die Anbetung Jahwes in Israel nicht notwendig. Etwas Neues finden wir dann bei David — der mehr wollte, als nur »Musik machen« — und Gott bekannte sich dazu. David steht in der Heiligen Schrift als einzigartiges Beispiel einer besonderen musikalischen Begabung da. Nachdem Saul sich im Ungehorsam von Gott abgewandt hatte und ihn ein »böser Geist von Jahwe« ängstigte, wurde ein Lautenspieler gesucht, auf daß es »Saul wieder wohl werde« (1.Samuel 16,14-23). Die Wahl fiel auf (den ungekrönten König) David, der von da an als Waffenträger und Lautenspieler am Hofe Sauls fungierte.

Nach seiner Thronbesteigung hatte David den Wunsch, die Bundeslade — das Zeichen der Gegenwart Gottes in Israel — in ein Zelt zu bringen, das er eigens für sie aufgeschlagen hatte. Der erste Versuch schlug fehl, weil David sich nicht an die göttlichen Anweisungen (4.Mose

4,1-15) gehalten hatte, sondern die Lade nach Art der Philister transportieren ließ (1.Samuel 6,7-8; 1.Chronika 13,7+8). Als die Lade später endgültig nach Jerusalem gebracht wird, hat David dieses Ereignis genau vorbereitet: nunmehr tragen allein die Leviten die Lade, und interessanterweise macht David ab jetzt die Leviten für den »musikalischen Teil« dieser »Prozession« verantwortlich, während ja vorher jeder mehr oder weniger nach eigenem Ermessen musizierte.

Seit diesem Zeitpunkt ist David sehr besorgt, dem musikalischen Teil des Gottesdienstes seinen rechten Platz »vor der Wohnung des Zeltes der Zusammenkunft« zu geben (1.Chr. 6,31), und die offizielle »sakrale« Musik samt dem dazugehörigen Instrumentarium wird nun alleine den Leviten anvertraut (vgl. dazu 1.Chr. 13,8 u. 1.Chr. 15,16 u. 2.Chr. 29,25). Damit wurde dieser Dienst nur besonders von Gott auserwählten und für den Gottesdienst bestimmten Männern übergeben. Aber nicht nur das: Auch die Instrumente wurden von David, später von Salomo, eigens für den Gottesdienst entworfen und gebaut (1.Chr. 23,5; vgl. 2.Chr. 29,26 u. Nehemia 12,36; Amos 6,5; 1.Kön. 10,12).

Außerdem wurde der musikalische Tempeldienst nur durch Zimbeln, Harfen, Lauten und solche Instrumente begleitet, die diesen verwandt waren (1.Chr. 15,16; 16,5; 25,1). Diese Instrumente werden an anderer Stelle sogar »Musikinstrumente Gottes« genannt (1.Chr. 16,42; vgl. 2.Chr. 29,25). Auch diese Praxis führte David bei der endgültigen Überführung der Lade nach Jerusalem ein (1.Chr. 15,16; vgl. 1.Chr. 13,8). Die Trompete wurde nicht von den Sängern, sondern von den Priestern gespielt, mehr als Signal denn als Melodie-Instrument (4.Mose 10,10; vgl. 1.Chr. 15,24; 16,5; 25,1; 2.Chr. 5,12 + 29,26).

Der Aufbau des alttestamentlichen Tempel-»Orchesters« sah ungefähr so aus:

3 Vorsänger, nämlich Asaph, Heman und Jedithun, leiteten die Chöre. Mit ihren Zimbeln gaben sie den Beginn

des Gesangs an. Weitere 8 Gruppenleiter mußten mit der Kinnor (= Leier o. Lyra) die Melodie führen. Sie wurden von 6 Gruppenleitern mit Harfen unterstützt. Oberster Chorleiter, sozusagen der Musikdirektor, war Chenanja. Jeder Sänger war zugleich Musiker (1. Chr. 13,8). Neben den Trompeten, die Signale zu geben hatten und den Zimbeln, die den Beginn des Gesanges anzeigten, wurden viele Saiteninstrumente im Tempelgottesdienst verwendet. Sie dienten der Begleitung des Gesanges und wurden 'kleschir ha' elohim' (Musikinstrumente Gottes, s.o.) genannt. Die wichtigsten dieser Saiteninstrumente waren kinnor und nebel (Leier und Harfe). Das sind »stille« Instrumente. Folglich muß diese Musik in ihrem Charakter sanft, ernst und würdig geklungen haben. Auf jeden Fall hatte der Gesang Vorrang, die Instrumente begleitende Funktion. Die Tempelmusik erreichte rasch einen hohen Standard, da man täglich übte. In 2. Chronika 5,13 wird die hervorragende Leistung des Chores gelobt: *»...es war, wie wenn die Trompeter und die Sänger wie ein Mann waren, um eine Stimme ertönen zu lassen, Jahwe zu loben und zu preisen...«<sup>1)</sup>*

Allein schon der Titel »Sänger« und nicht »Musiker« legt die Betonung auf den Gesang (1. Chr. 15,16; 2. Chr. 5,13; 23,13; 35,15; Esra 7,7; Neh. 12,38-47), oder, wie es Alfred Edersheim ausdrückte:

*»Eine gute Stimme war die Qualifikation für einen levitischen Sänger.«<sup>2)</sup>*

Gewissermaßen als Vermächtnis für seinen Sohn Salomo stellte David gegen Ende seines Lebens 4000 (!) Leviten bereit, *»um zu loben«* (1. Chr. 23,5). Von diesen waren 288, nämlich 24x12, *»die im Gesange Jahwes geübt waren«* (1. Chr. 25,7), die anderen bildeten »Reserven« bzw. »Lehrlinge« (1. Chr. 25,8).

Der Dienst im Tempel, dem damaligen »Haus Gottes«, stellte die eigentliche kollektive Anbetung Jahwes in Israel dar. Alles, was diese Anbetung zu einer rein äußerli-

chen, spektakulären Veranstaltung zu machen drohte, war nicht erlaubt. Die offizielle Anbetung Jahwes fand außerdem ausschließlich im Tempel statt; andere Versuche, z.B. die Altäre Jerobeams in Bethel und Dan, werden ausdrücklich verurteilt.

Bei besonderen Gelegenheiten wie z.B. Siegesfeiern, religiösen und nationalen Festen sowie im allgemeinen kulturellen Leben begegnen wir, verglichen mit dem Tempeldienst, einer größeren Vielfalt von Instrumenten. So erklang z.B. der Schofar, eine Art Horn, bei Absaloms Thronbesteigung (2.Samuel 15,10) und bei der Salbung Salomos (1.Kön. 1,34), gewissermaßen als säkulares Signalinstrument im Gegensatz zur Trompete (s.o.). Tambourin und Triangeln begleiteten den Tanz zu Ehren Davids, nachdem er Goliath besiegt hatte (1.Sam. 18,6; vgl. Lukas 15,25).

Auch in den Psalmen, z.B. Psalm 149 und Psalm 150, finden wir Aufforderungen, Gott zu »*Reigen, Tambourin und Laute*« zu singen. Diese Verse wurden jedoch von den Juden nicht so verstanden, daß sie den Reigen im Gottesdienst tanzen sollten. Die letzten fünf Psalmen stellen nämlich gewissermaßen einen Epilog des ganzen Psalters dar; der Lobpreis Gottes erreicht in diesen letzten Psalmen einen weltweiten, aber zukünftigen Höhepunkt:

»Diese fünf letzten Kapitel beschreiben nicht weniger als den... Lobpreis, der am Ende des gegenwärtigen Zeitalters beginnen wird.«<sup>3)</sup>

Dieser Lobpreis entspringt der Freude des Gottesvolkes, wenn der Herr Jesus als der Messias sein Reich auf dieser Welt in sichtbarer Macht aufgerichtet haben wird (vgl. Ps. 146,10; 147,2+13-15; 148,13+14; 149,7-9; 150,2; vgl. auch Matth. 25,31ff.). Einige dieser Psalmen wurden wahrscheinlich noch nicht einmal im Gottesdienst gesungen, da sie keine liturgischen Anweisungen (wie z.B. der Anfang von Psalm 88) enthielten. Die Aussagen dieser Psalmen wurden prophetisch aufgefaßt; auch der



Reigen wird also erst im messianischen Friedensreich als Ausdruck des Gotteslobes eine Rolle spielen. Das Gleiche gilt für Psalm 87,7; alle anderen Stellen, in denen vom Reigentanz die Rede ist, handeln von einmaligen, kulturellen bzw. religiösen Höhepunkten Israels (2.Mose 15,20; 1.Sam. 18,6; 21,11; 29,5; 2.Sam. 6,14-16), schildern Szenen aus dem jüdischen Brauchtum (Richter 11,34; 21,21; Lukas 15,25), dienen als Metapher (Ps. 30,11; Jeremia 31,4+13; Klagel. 5,15) oder als abschreckendes Beispiel (2.Mose 32,19; vgl. 1.Korinther 10,6+7).

### **Die Anbetung Jahwes in Jerusalem im Vergleich zu den Götzenkulten der Antike**

In den heidnischen Anbetungsriten stehen fast immer Bilderdienst, Musik und Tanz im Mittelpunkt der Anbetung buntschillernder Götzen- und Kultfiguren.

Bereits die Anbetung des goldenen Kalbes (sehr wahrscheinlich ein »Mitbringsel« aus dem Apiskult Ägyptens<sup>4)</sup>) wurde mit Reigentänzen begleitet (2.Mose 32,19).

Nebukadnezars Standbild sollte unter Begleitung einer Vielzahl von Instrumenten angebetet werden:

*»Sobald ihr den Klang des Hornes, der Pfeife, der Zither, der Sambuke, der Laute, der Sackpfeife und allerlei Art von Musik hören werdet, sollt ihr niederfallen und das goldene Bild anbeten, welches der König Nebukadnezar aufgerichtet hat.« (Daniel 3,5)*

Diese »Anbetung« stand natürlich im krassen Gegensatz zu der Anbetung Jahwes in Israel.

Die Keilschriftliteratur der Sumerer enthält Beispiele für den Glauben an die magische (d.h. Dämonen vertreibende bzw. Götter einladende) Kraft der Musik, z.B. im sogenannten »Hymnus auf den Enki-Tempel Esira«:

*»Beugt man in seinem heiligen Tempel die Knie, mögen die Harfe, Algar, Trommel, Algarsurra Har-Har, sabi-*

tum, miritum, den Tempel erfüllend, Instrumente süßen Rufens und demütigen Flehens, in seinem Gepränge das Rufen begleiten!

Das heilige Algar Enkis hat ihm (stets) im Gepränge gesungen: die sieben Musikinstrumente fürwahr begleiten (stets) (des Tempels) Rufen.«<sup>5)</sup>

An anderer Stelle heißt es:

»In dem Ehrfurcht gebietenden Vorhofe werden die sieben Musikinstrumente gespielt, und die Beschwörungszereemonien vorgenommen werden.«<sup>6)</sup>

Nach Meinung der sumerischen Götzendiener war Musik also dazu geeignet, das Gebet wirksamer zu machen, weshalb dessen Worte fast immer gesungen und musikalisch begleitet werden<sup>7)</sup>. Dem entsprechend war es im babylonischen Tempelkult Aufgabe der Kalu-Priester, den Zorn der Götter durch Gesang und Musik zu besänftigen<sup>8)</sup>. Solche Vorstellungen stehen natürlich in direktem Widerspruch zu den alttestamentlichen Anweisungen Davids.

Die Anbetung in Israel hatte also nicht beschwörenden Charakter, sondern deutete schon damals auf das hin, was Jesus ca. 1000 Jahre später zur Frau am Jakobsbrunnen sagte:

»...die IHN anbeten, müssen in Geist und Wahrheit anbeten.« (Joh. 4,24)

Der levitische Gesang nach den »Anweisungen Davids« räumte dem Wort niemals einen untergeordneten Platz ein, denn:

»Streng genommen diente zum eigentlichen Lobgesang im Tempel nur die Stimme. Das wird von den Rabbis immer wieder betont. Was es auch an Instrumentalmusik gegeben haben mag, sie diente nur zur Begleitung des Gesanges.«<sup>9)</sup>

## Geistliche Musik in Israel von der Teilung des Reiches (ca. 900 v.Chr.) bis zum Entstehen der Synagogen (ca. 500 v.Chr.)

Nach der Teilung des Reiches unter Rehabeam und Jero-beam (1.Kön. 12,1ff.) erreichte der Tempeldienst nie mehr solche Höhepunkte wie unter David und Salomo. In Zeiten geistlicher Erweckung kehrte man jedoch be-treffs der Tempelmusik immer wieder zu den Praktiken Davids und Salomos zurück, so z.B. unter Jojada:

*»Und Jojada machte einen Bund zwischen sich und dem ganzen Volke und dem König, daß sie das Volk Jahwes sein sollten. Da ging alles Volk in das Haus des Baal und riß es nieder, und sie zerschlugen die Altäre und seine Bilder; und Mattan, den Priester des Baal, töteten sie vor den Altären. Und Jojada legte die Ämter des Hauses Jahwes in die Hand der Priester, der Leviten, welche David über das Haus Jahwes abgeteilt hatte, um die Brandopfer Jahwes zu opfern, wie in dem Gesetz Mose geschrieben steht, mit Freuden und mit Gesang, nach den Anweisungen Davids.« (2.Chr. 23,16-18)*

Jojada führte wieder die alte Gottesdienstordnung nach dem Gesetz Moses bzw. die levitische Tempelmusik nach den Anweisungen Davids ein. Davids Anweisungen waren, genau wie das Gesetz, entweder in Vergessenheit geraten oder unter dem götzendienerischen Ahasja, dem Vorgänger Joas bzw. Jojadas, völlig mißachtet worden (2.Chr. 22,1-9; 24,1 + 2).

Ähnliches wird uns von dem gottesfürchtigen Hiskia berichtet:

*»Und er stellte die Leviten auf im Hause Jahwes, mit Zimbeln, mit Harfen und mit Lauten, nach dem Gebote Davids und Gads, des Sehers des Königs, und Nathans, des Propheten; denn das Gebot war durch Jahwe, durch seine Propheten.« (2.Chr. 29,25 + 26)*

Außerdem bezeugt uns diese Stelle, daß die »Anweisungen Davids« nicht einfach musik-fachmännischer Will-kür entsprangen, denn »das Gebot war durch Jahwe,

durch seine Propheten«. Auch wenn sie meistens die »Anweisungen Davids« genannt werden, so bedurften sie doch zumindest einer Bestätigung von seiten Gottes.

Auch nach der babylonischen Gefangenschaft, als das Volk unter den Perserkönigen wieder nach Jerusalem zurückkehren durfte, um den Tempel wieder aufzubauen, geschieht die Wiederaufnahme des »musikalischen« Gottesdienstes »nach den Anweisungen Davids«:

*»Und als die Bauleute den Grund zum Tempel Jahwes legten, ließ man die Priester in ihrer Kleidung hintreten, mit Trompeten, und die Leviten, die Söhne Asaphs, mit Zimbeln, um Jahwe zu loben nach der Anweisung Davids, des Königs von Israel.« (Esra 3,10; vgl. Nehemia 12,24!)*

## 2. DAS AUFHÖREN DER TEMPELMUSIK UND DIE ENTSTEHUNG DES SYNA- GOGENGESANGS

### Aus historischer Sicht

Nach der babylonischen Gefangenschaft, jedoch noch vor Beginn der neutestamentlichen Ära, wurde die Synagoge zu einer wichtigen religiösen und kulturellen Institution des Judentums. Die Synagogen entstanden aus dem Bedürfnis heraus, gemeinsam zu beten und das Gesetz zu studieren; sie waren u.a. dort notwendig geworden, wo sich durch die babylonische Wegführung jüdische Siedlungen außerhalb Israels gebildet hatten. Synagogen waren damals in fast jedem Dorf und in jeder Stadt Israels anzutreffen. Die Verantwortung für diese Synagogen trugen nicht die Leviten, sondern die Rabbiner oder Schriftgelehrten.

Ursprünglich wurden in den Synagogen nur Gesetzeslesungen gehalten. Nach und nach kamen gesungene Psalmen hinzu, denn man hielt den Gesang für ein wertvolles Mittel, die Andacht zu fördern.

Die Schlichtheit der jüdischen Synagogenversammlungen wird besonders im Vergleich mit den Kultpraktiken der hellenistischen Religionen deutlich. Diese konnten sich nach den Eroberungen Alexanders d. Großen (ca. 300 v. Chr.) durch die Vermischung östlicher mit westlicher Kultur und Religion entfalten. So entstanden viele Sekten und Kulte, deren Anhänger ihre Götter durch bizarre Zeremonien und ekstatische Riten verehrten. Zum Erreichen religiöser Ekstasen bediente man sich damals nicht selten lauter und monotoner Musik<sup>10)</sup>.

Die »Encyclopaedia Judaica« bemerkt dazu:

»Schellen, Klappern und Trommeln waren willkommener Lärm bei den heidnischen Kulturen, und die rasend

machenden Klänge von wohl einem Dutzend ekstatischer Riten vergifteten die Massen. Trotz dieses euphorischen Abschiedsfestes einer sterbenden Kultur wurden verschiedene Nonkonformisten aus dem Bereich jüdischer und früher christlicher Gottesverehrung gehört. Philo von Alexandrien betonte die ethischen Qualitäten der Musik, indem er die Kunst seiner heidnischen Umgebung als 'verweichlicht' ablehnte.

Ähnlich verzichtet der frühe Synagogengesang auf artistische Perfektion und Instrumentalbegleitung, indem er sich völlig dem 'Wort' — dem Text der Bibel — widmet.

Im Gegensatz zu sensualistischen Tendenzen der Kunst, die den Text der Bibel als willkommenen Anlaß zur Komposition eines wohlklingenden Musikstückes nahmen, ist der rezitative Bibelgesang ('melodic reading') echter Ausdruck eines geistlichen Konzepts angesichts des Trends der damaligen Zeit. Wiederholte Versuche, einen 'Archetypus' des melodic reading in den heidnischen Religionen der Antike zu finden, sind gescheitert. Seine Beschränkung auf einen schmalen Notenumfang und begrenzte Ausschmückung ist gewollt, nicht 'primitiv'. So wurde sichergestellt, daß die Melodie niemals sowohl die akustische als auch die verstandesmäßige und geistliche Botschaft des Wortes beeinträchtigte.

Nach der Definition von Curt Sachs ist eine solche Art der Komposition logozentrisch ('logogenic') — ausgehend vom Wort und im Dienst des Wortes.«<sup>11)</sup>

Genau dieser Synagogengesang hat später den christlichen Gemeindegesang maßgeblich beeinflusst.

### **Als Folge der Verwerfung Israels**

Sowohl das Alte Testament als auch die rabbinische Überlieferung gab den Juden genügend Hinweise darauf, die Entwicklung von der Tempelmusik zum Synagogengesang nicht als rein zufällig zu betrachten. Dabei ist es interessant zu beobachten, wie im AT diese musikalische Entwicklung aufs Engste mit dem Gericht Gottes an seinem Volk verknüpft ist.

Bereits bei der Wegführung ihres Volkes nach Babylon bekamen die Juden dieses Gericht zu spüren, das genauso eintrat, wie es die Propheten vorausgesagt hatten:

*»Siehe, es kommen Tage, da alles, was in deinem Hause ist und was deine Väter aufgehäuft haben bis auf diesen Tag, nach Babel weggebracht werden wird; es wird nichts übrigbleiben, spricht Jahwe.« (Jes. 39,6)*

*»...und ich werde ganz Juda in die Hand des Königs von Babel geben, damit er sie nach Babel wegführe und sie mit dem Schwerte erschlage. Und ich werde den ganzen Reichtum dieser Stadt dahingeben und allen ihren Erwerb und alle ihre Kostbarkeiten; und alle Schätze der Könige von Juda werde ich in die Hand ihrer Feinde geben; und sie werden sie plündern und wegnehmen und nach Babel bringen. Und du, Paschchur, und alle Bewohner deines Hauses, ihr werdet in die Gefangenschaft gehen...« (Jer. 20,5 + 6)*

Trotzdem hatte ein Überrest die Verheißung, nach Jerusalem zurückzukehren und den Tempel wieder aufzubauen. Diese Verheißung ging unter Esra und Nehemia in Erfüllung.

In der Zeit zwischen der Zerstörung des Tempels und dessen Wiederaufbau ruhte natürlich sowohl der Opferdienst »nach dem Gesetz Moses« als auch der levitische Gesang »nach den Anweisungen Davids«; beides wurde allerdings unter Esra und Nehemia wieder eingeführt (s.o.). Jedoch auch nach dem Wiederaufbau Jerusalems und des Tempels dauerte es nicht lange, bis Israel sich wieder von seinem Gott abgewandt hatte; letztendlich führte das zur Verwerfung und Kreuzigung Jesu (vgl. Joh. 12,37-43).

Danach kam das Gericht Gottes zunächst durch den »jüdischen Krieg« (70 n.Chr.), einen der grausamsten Kriege, den die Römer je gegen ein anderes Volk geführt haben. Im Verlauf dieses Krieges wurde schließlich auch der zweite, unter Herodes erweiterte Tempel dem Erdboden gleichgemacht (vgl. Lukas 21,5 + 6).

Durch diesen Krieg verloren die Juden vollends ihre Identität als »Volk Gottes«; es wurde das erfüllt, was schon in 5.Mose 4,25-28 prophezeit worden war:

*»...und Jahwe wird euch unter die Völker zerstreuen...«*

Aber nicht nur das — auch das Gesetz vom Sinai konnten die Juden nun nicht mehr erfüllen. Ohne Stiftshütte und Tempel gab es keine Möglichkeit mehr zu opfern und die im Gesetz vorgeschriebenen Festtage zu feiern. Damit konnte auch der offizielle Gottesdienst nicht mehr abgehalten werden, und sämtliche Anordnungen Davids über den musikalisch-instrumentalen Teil des Tempeldienstes wurden hinfällig. Dazu schreibt Günter Stemberger:

»Die Apokalyptiker der Bücher 4 Esra und 2 Baruch und ebenso auch die Rabbinen deuteten den Fall des Tempels im Jahre 70 nach dem Vorbild der ersten Tempelzerstörung von 586 v. Chr. Dieser war relativ bald der Neuaufbau und Wiederbeginn gefolgt. War nicht ähnliches auch jetzt zu erwarten? Was sollte sich also grundlegend geändert haben?

Und dennoch war die Stimmung nach 70 hoffnungsloser als jene nach 586. Man tat vorerst nichts für einen Wiederaufbau des Tempels; auch scheint nach 70 niemand die Würde eines Hohenpriesters beansprucht zu haben; **damit aber waren Teile des Tempelkults von vornherein nicht mehr vollziehbar.**«<sup>12)</sup>

Noch deutlicher resümiert die »Encyclopaedia Judaica«:

»Das Aufhören des Tempelgottesdienstes setzte auch der hochstehenden Instrumentalkunst der Leviten ein Ende. Die Zerstörung des Tempels in 70 n. Chr. erforderte ein totales Rearrangement im religiösen, liturgischen und geistlichen Bereich. **Der Gebrauch von Instrumenten war in der Synagoge untersagt (und das ist, abgesehen von einigen Ausnahmen, bis heute so geblieben) und machte die Musik zu einer rein vokalen Kunst.**«<sup>13)</sup>



## Als prophetisches Zeichen des Gerichtes Gottes

Einige alttestamentliche Prophetien kündigen als besonderes Gerichtszeichen das Verstummen aller fröhlichen und lauten Musik an.

So heißt es in Jesajas Prophetie über den König von Babel:

*»Der Scheol drunten ist in Bewegung um deinetwegen, deiner Ankunft entgegen; er stört deinetwegen die Schatten auf, alle Mächtigen der Erde, er läßt von ihren Thronen aufstehen alle Könige der Nationen. Sie alle heben an und sagen zu dir: 'Auch du bist kraftlos geworden wie wir, bist uns gleich geworden! In den Scheol hinabgestürzt ist deine Pracht, das Rauschen deiner Harfen. Maden sind unter dir gebettet, und Würmer sind deine Decke. Wie bist du vom Himmel gefallen...«*  
(Jes. 14,9-12)

In ähnlicher Weise verkündet Hesekiel dem König von Tyrus:

*»Und sie werden dein Vermögen rauben und deine Waren plündern, und deine Mauern abbrechen und deine Prachthäuser niederreißen; und deine Steine und dein Holz und deinen Schutt werden sie ins Wasser werfen. Und ich werde dem Getöse deiner Lieder ein Ende machen, und der Klang deiner Lauten wird nicht mehr gehört werden...«* (Hes. 26,12+13)

Somit wurde die Musik als Ausdruck kultureller Lebensfreude zum »stummen Propheten«, besiegelte durch ihre Stille das vollzogene Gericht.

Noch deutlicher wird dieser zeichenhafte Charakter der Musik in den Prophetien über Israel. So lautet ein »Wehe« des Propheten Amos:

*»Wehe den Sorglosen in Zion und den Sicherem auf dem Berge von Samaria, den Vornehmen der ersten der Nation, zu welchen das Haus Israel kommt! ...die auf Polstern von Elfenbein und auf ihren Ruhebetten sich strecken, und Fettschafe der Herde essen und Schafe aus dem Maststall; die da faseln zum Klang der Harfe,*

*sich wie David Musikinstrumente ersinnen; die Wein aus Schalen trinken und mit den besten Ölen sich salben, und sich nicht grämen über die Wunde Josephs. Darum werden sie nun weggeführt werden an der Spitze der Weggeführten, und das Gejauchze der träge Hingestreckten wird aufhören.*« (Amos 6,1 + 4-7)

In Kapitel 8 lesen wir weiter:

*»...Das Ende ist über mein Volk Israel gekommen, ich werde fortan nicht mehr schonend an ihm vorübergehen. Und die Gesänge werden sich in Geheul verwandeln an jenem Tage, spricht der Herr, Jahwe. Leichen in Menge, allerorten hat er sie hingeworfen...«* (Amos 8,2 + 3)

Dieses Zeichen galt schließlich auch der Tempelmusik — nicht zuletzt deshalb, weil in den letzten Jahren vor der babylonischen Gefangenschaft der gesamte Tempelkult vom Götzendienst geprägt war<sup>14)</sup>. Dazu schreibt Fred H. Wight in »Manners and Customs of Bible Lands«:

*»In seiner Prophetie über die babylonische Gefangenschaft, die Israel als Gericht für seine Sünden erleiden sollte, sagte der Prophet: '...es feiert die Freude der Tambourine, aufgehört hat der Frohlockenden Getümmel, es feiert die Freude der Laute' (Jes. 24,8). Unter den Gefangenen Babylons war die Musik weitgehend verstummt. Die im Exil lebenden Hebräer komponierten folgenden Psalm:*

*'An den Flüssen Babels, da saßen wir und weinten, indem wir Zions gedachten. An die Weiden in ihr hängten wir unsere Lauten. Denn die uns gefangen weggeführt hatten, forderten daselbst von uns die Worte eines Liedes, und die uns wehklagen machten, Freude: 'Singet uns eines von Zions Liedern!' Wie sollten wir ein Lied Jahwes singen auf fremder Erde?' (Psalm 137,1-5)*

In Babylon hatte man von den 'Liedern Zions', für die Jerusalem berühmt war, gehört, und bat die Weggeführten, ihnen eines dieser Lieder zu singen. Aber der religiöse Gesang der Juden war so eng mit dem Tempel verknüpft, daß sie es nicht vermochten, ein solches Lied in der Gefangenschaft zu singen.«<sup>15)</sup>

Übrigens gibt es genügend Hinweise darauf, daß die assyrischen und babylonischen Könige als Hofmusik »ori-

ginal exotische Musik« sehr zu schätzen wußten. Unter den »exotischen« Musikern waren auch Leviten, die normalerweise die Tempelmusik gestalteten. Die »Weggeführten« aus Psalm 137 verweigerten dem babylonischen Herrscher die »Lieder Zions« als bloßes Entertainment<sup>16)</sup>.

Das Verstummen der Lieder Zions war natürlich zuerst während der babylonischen Gefangennahme Gerichtszeichen, gewann aber gleiche, wenn nicht größere Bedeutung nach der Zerstörung des dritten Tempels 70 n. Chr.

Der Synagogengesang war also nicht nur ein Nebenprodukt der politischen Entwicklung Israels, sondern auch eng mit der Erfüllung eines prophetischen Gerichtszeichens verknüpft. Diese Tatsache haben die Juden sehr wohl verstanden. Sie hätten nämlich durchaus die Möglichkeit gehabt, einen musikalischen Gottesdienst nach dem Vorbild des davidischen Tempeldienstes (Gesang mit instrumentaler Begleitung) aufzubauen, haben es aber aus Respekt vor dem Gerichtshandeln Gottes bis heute unterlassen.



### 3. VOM JÜDISCHEN TEMPELDIENST ZUM NEUTESTAMENTLICHEN GOTTESDIENST

#### Die Übergangszeit — die Verwerfung Israels und die Ausbreitung des Evangeliums

Wenn wir nun die Bedeutung der Musik im NT untersuchen wollen, so ist es wichtig, sich das Ineinandergreifen des untergehenden jüdischen Kultus in Israel mit dem Heranwachsen der christlichen Gemeinde zu vergegenwärtigen.

In kaum einem Buch des NT wird dieser Prozeß plastischer dargestellt als im Hebräerbrief.

Dieser Brief ist an gläubige Juden gerichtet, die die Gemeinden oder Versammlungen der ersten Stunde bildeten, vornehmlich an die Gemeinde in Jerusalem. Er richtet sich jedoch im Gegensatz zu vielen anderen Briefen nicht an eine bestimmte örtliche Versammlung, sondern redet zu den gläubig gewordenen Juden als Gesamtheit. Interessanterweise betont der Verfasser nirgendwo, wie sonst üblich, seine apostolische Autorität; dadurch gewinnt der Brief selbst aber an Vollmacht, da Christus selbst so mehr in den Mittelpunkt gestellt wird<sup>17)</sup>.

In diesem Brief werden die Gläubigen aufgefordert, ihre jüdische Vergangenheit endgültig hinter sich zu lassen (z.B. Kap. 13,13-15)<sup>18)</sup> und sich neu auf ihre himmlische Berufung zu besinnen (Kap. 3,1).

So ist z.B. oft von dem »Besseren« die Rede: die Möglichkeit, auf der Grundlage des ein für allemal geschehenen Opfers Jesu Christi Gott zu nahen und ihm zu dienen, sind weit besser als vergleichbare Verordnungen des Alten Testaments. Diese waren nach Kolosser 2,17 nur »ein Schatten der zukünftigen Dinge« (d.h., des Chri-

stentums), oder, nach 1.Korinther 10,6, sind »als Vorbilder für uns geschehen« (griech.: »typoi«, d.h. »Muster«).

Als sich dann später durch die Missionstätigkeit der Apostel die ersten jüdischen und nichtjüdischen Gemeinden bilden, sind die den Gottesdienst betreffenden Anweisungen der Apostel außerordentlich knapp. Das wird vor allem dann deutlich, wenn wir bedenken, daß im AT ganze Bücher (z.B. das dritte Buch Mose) detaillierte Gottesdienstverordnungen enthielten.

So wurde im NT z.B. nicht der Bau eines »geheiligten« Gotteshauses angeordnet, geschweige denn eines Tempels <sup>19)</sup>. Keiner bevorzugten Volks- oder Glaubensgruppe wurde der Gottesdienst anvertraut (wie z.B. den Leviten im AT); weder Opfertiere noch geweihte Gegenstände oder besondere Festtage wurden vorgeschrieben; nicht durch Geburt (»wir haben Abraham zum Vater«, Joh. 8,53), sondern durch Wiedergeburt (Joh. 3,3) wurde man ein Glied am »Leibe Christi«.

Der Gottesdienst (d.h. das Zusammenkommen, um Gott anzubeten) der ersten Christen wurde durch das allgemeine Priestertum charakterisiert — jeder sollte sich aktiv an Anbetung, Lobpreis, Verkündigung usw. beteiligen (1.Petr. 2,5; 1.Korinth. 10-14). Sie versammelten sich teils in privaten, teils in öffentlichen Gebäuden, um ihren Gott gemeinsam anzubeten — losgelöst von allen für das Judentum charakteristischen »Hilfsmitteln« (Waschungen, Zeremonien, besondere Kleidung, Fastentage, Liturgie etc.). Die Abkehr von der relativ pompösen jüdischen Anbetung ordnete natürlich nicht zuletzt der Instrumentalmusik eine völlig untergeordnete, wenn nicht überflüssige Rolle zu. Rein äußerlich stand daher der urchristliche Gottesdienst dem Gottesdienst der Synagoge weit näher als dem levitischen Tempeldienst:

»Während der Tempeldienst sich in zunehmender Pracht und Fülle entfaltete (vgl. Sirach 50,1-23), kam in

der Synagoge das zur Geltung, was man dort vermißte: Schriftlesung und Auslegung (vgl. Lukas 4,15-27) und das gesprochene Gebet, an denen sich jeder Israelit beteiligen konnte; nur der Segen blieb Priestern vorbehalten.«<sup>20)</sup>

In der Synagoge war der Gebrauch von Instrumenten untersagt, der Gesang wurde jedoch mit Hingabe gepflegt. Der Gesangsstil der ersten Christen nahm den der Synagoge zum Vorbild — waren sie doch hinreichend mit dem Gottesdienst der Synagoge vertraut. Sicher haben Jesus und die Apostel den Lobgesang bei der Passahfeier in einer ihnen allen geläufigen Melodie angestimmt. In einem großen Teil der urchristlichen Kirche hat der Psalter quasi als »Gesangbuch« gedient<sup>21)</sup>, entsprechend dem Synagogengesang war auch ihr Gesang »logozentrisch«.

Das wird besonders deutlich, wenn wir uns die Schriftstellen des NT über »geistliche Musik« einmal näher ansehen.

### **Die Aussagen des Neuen Testaments zum Thema Musik**

Aus 1.Korinther 14,15 u. 26 geht hervor, daß Psalmen-singen Bestandteil des regulären Gottesdienstes war. Aber auch außerhalb solcher Zusammenkünfte wird das Singen als Ausdruck »guten Mutes« empfohlen (Jak. 5,13). Was nun das Charakteristische dieses Psalmensingens bzw. des geistlichen Liedes schlechthin war, zeigen uns zwei weitere Stellen, Epheser 5,19 und Kolosser 3,16.

Betrachten wir zunächst die Stelle aus dem Epheserbrief:

*»Und berauscht euch nicht mit Wein, worin Ausschweifung ist, sondern werdet voll Geist, indem ihr zueinander in Psalmen und Lobliedern und geistlichen Liedern redet und dem Herrn in euren Herzen singt und spielt, dem Gott und Vater allezeit für alles im Namen unseres*

*Herrn Jesus Christus dankt und euch einander unterordnet in der Furcht Christi.*« (Eph. 5,19)

Der Aufforderung »werdet voll Geist« folgen in dieser Stelle vier Dinge, die dieses »voll Geist«-werden bewirken können: zueinander in... geistlichen Liedern reden, singen und spielen in den Herzen, dem Gott und Vater danken und einander unterordnen<sup>22)</sup>.

Die erste »Hilfestellung«, die dem Leser auf die Frage »Wie kann ich denn mit heiligem Geist erfüllt werden?« gegeben wird, ist das **Reden** in geistlichen Liedern. Würde man hier nicht eher erwarten: »Singt zueinander in geistlichen Liedern«? Das Verbum »reden« gibt trefflich eine weitere Aufgabe (neben der, Gott zu loben) der »geistlichen Lieder« an: sie dienen dem geistlichen Austausch untereinander. Sie sollen Kommunikation auf geistlicher Ebene ermöglichen. Das Ziel dieses »Redens« ist die Erfüllung mit heiligem Geist. Diese wird sich natürlich nicht durch »bloße Musik«, Melodie ohne Text und damit ohne geistlichen Gehalt einstellen. Trotzdem ist zu bedenken, daß gerade das geistliche **Lied** eine besondere Verheißung hat, der gegenseitigen Erbauung förderlich zu sein.

So sehen wir in diesem Vers die Nuance, die Paulus dem geistlichen Lied geben möchte: »logozentrisch«, d.h. ausgehend vom Wort und im Dienst des Wortes zu sein.

Des weiteren wird uns »Singen und Spielen in unseren Herzen« empfohlen. Den Lesern der Septuaginta, der griechischen Übersetzung des AT, war die Wortkombination »Singen und Spielen« aus den Psalmen wohl bekannt (vgl. Psalm 27,6; 57,7(6); 105,2; 108,1(2); Klammern für Luther-Übersetzung). Die Elberfelder Übersetzung liest in den oben genannten Stellen »Singen und Psalmen singen«, Luther »Singen und Loben« als Übersetzung des hebräischen »schir« und »zamar«, eigentlich »Singen« und »Singspielen« (»Singspielen« meint »Singen mit Instrumentalbegleitung«<sup>23)</sup>).



Die Septuaginta gibt diese Worte mit »ado« und »psallo« wieder, und genau diese Worte finden sich auch in Eph. 5,19 wieder. Allerdings mit einem Zusatz, der sich in den oben aufgezählten Psalmversen nicht findet: »...in euren Herzen«! Damit wird deutlich, wie wichtig in Gottes Augen der Herzenszustand ist, der beim geistlichen Lied Voraussetzung für wirkliches Gotteslob ist. Das eigentliche Singen bzw. (Instrumental)-Spielen soll im Herzen stattfinden, nämlich das Lob, das letzten Endes für Gott im Herzen »sichtbar« wird. Dieser Vers bringt natürlich auch zum Ausdruck, daß — neutestamentlich! — »Singen« und »Singspielen« ohne Instrumentalbegleitung, ja, sogar ohne »hörbaren« Gesang, nicht nur möglich ist, sondern sogar empfohlen wird, nämlich »in euren Herzen«.

Die Verse 20 und 21 bilden zusammen mit den bereits betrachteten Versen eine Einheit. Wenn wir das geistliche Lied mit in diesem Kontext sehen (danksagend dem Vater...ordnet einander unter), wird uns noch mehr sein eigentlicher Charakter deutlich. Es ist keine »Kunst«, durch die der Sänger sich selbst verwirklichen kann. Es ist kein Lied, in dem glänzende musikalische Begabungen zum Zuge kommen. Geistlich ist nicht derjenige, der gut singen kann, sondern der, der wirklich seinen Nächsten durch ein Lied geistlicher Weise in einer dankbaren und demütigen Haltung erfrischt.

Wenden wir uns nun dem Kolosserbrief zu:

*»Laßt das Wort des Christus reichlich in euch wohnen, indem ihr in aller Weisheit euch gegenseitig lehret und ermahnet und mit Psalmen, Lobliedern und geistlichen Liedern Gott in euren Herzen singt in Gnade.«* (Kol. 3,16)

(Übersetzt nach der Interpunktion der Urtextausgabe Nestle-Aland, 26. Aufl.)<sup>24)</sup>

Auch dieser Vers betont die Logozentrik des geistlichen Liedes. Ähnlich der Aufforderung von Eph. 5,19 (*»Werdet erfüllt mit heiligem Geist«*) haben wir hier den Imperativ *»Laßt das Wort des Christus reichlich unter euch*

wohnen«. Wie das geschehen kann, wird dann in den nachfolgenden Versen deutlich: »...*indem ihr...euch gegenseitig lehret und ermahnet und mit Psalmen...Gott singet...in Gnade*«. Zuallererst wird dieses Wort unter uns wohnen, wenn wir uns auf seiner Grundlage gegenseitig lehren und ermahnen (=seelsorgerlich dienen). Sodann aber auch, wenn wir Gott in unseren Herzen (vgl. Eph. 5,19!) singen. Auffällig ist hier, daß selbst bei den Psalmen und Lobliedern das Wort des Christus »wohnen«, d.h. im Mittelpunkt stehen soll, nicht der Gesang oder die Musik des Christus.

Wie in Eph. 5,19, so richtet sich in Kol. 3,16 das Singen usw. unmittelbar an Gott und erst in zweiter Linie an den — gläubigen — Menschen (*»redend untereinander*«, Eph. 5,19). Auch in 1.Kor. 14,15 + 26 werden Gläubige im Gottesdienst als Adressaten des Psalmensingens erwähnt; dieses Singen soll möglichst verständlich (V.15) sein, damit es der »Erbauung« (V.12 + 26) der Gläubigen dienlich sein kann. Sie sollen also durch das Wort, das in diesen Psalmen enthalten ist, geistlichen Gewinn haben.

Daß sich das Singen in erster Linie an Gott richtet, wird schon im Alten Testament deutlich. In 2.Mose 15 singen die Kinder Israel »dem Jahwe«; in V.1 wird betont *»Singen will ich Jahwe*«; in V. 2: *»Mein Gesang ist Jah*«; in V. 21: *»Singet Jahwe...*«. Deborah und Barak singen und spielen »dem Jahwe« (Richt. 5,3). In 1.Chr. 16,4 bestellte David die Leviten, *»daß sie Jahwes, des Gottes Israels gedächten und ihn priesen und rühmten*«. In 1.Chr. 23,5 wird von den 4000 gesagt, daß sie *»Jahwe loben mit den Instrumenten, die ich (David) gemacht habe, um zu loben*«. In den Psalmen gibt es unzählige Stellen, die zum Loben Jahwes auffordern. Der hebräische Dativ »Singt und spielt dem Jahwe« (le jahwe) bzw. »Gott« (le elohim; z.B. Ps. 68,5; 98,5; 104,33) findet seine genaue Übersetzung im griech. Text von Eph. 5,19 (*»dem Herrn*«, to kyrio) und Kol. 3,16 (*»Gott*«, to theo).

Auffällig ist, daß das geistliche Lied als Kommunikationsmittel zur Evangelisation im NT keine Rolle spielt. Wohl können geistliche Lieder dazu dienen, die Herzen der Menschen für das Wort aufnahmebereit zu machen und auch durch das Wort selbst, das sie enthalten, schon Botschaft sein — die eigentliche Verheißung bei der evangelistischen Verkündigung hat jedoch das Wort: »Der Glaube kommt aus der Predigt (wörtlich »aus Gehörtem«), die Predigt (»das Gehörte«) aber durch Christi Wort« (Röm. 10,17). Wenn ein Lied Gottes Wort enthält, so kann das Lied deswegen Frucht bringen — nicht aber, weil es ein Lied schlechthin ist. Als Paulus und Silas in Philippi eingekerkert wurden, sangen und beteten sie um Mitternacht zu Gott, »und die Gefangenen hörten ihnen zu« (Apg. 16,25). Auch dadurch hörten die Gefangenen etwas aus Gottes Wort, jedoch war es keine Evangelisation oder Predigt, denn sie sangen »zu Gott«, und von einer Reaktion der Gefangenen darauf wird uns nichts berichtet. Auch der Kerkermeister, der vielleicht eins von diesen Liedern mit angehört hatte, fragte so, als hätte er nie etwas vom Evangelium gehört: »Was muß ich tun, um errettet zu werden?«, und Paulus sagte zu ihm: »Glaube an den Herrn Jesus...«<sup>25)</sup>.

Aber damit sind wir noch nicht am Ende. In Offenbarung 18,22 sehen wir nämlich einen krassen Gegensatz zu den geistlichen Liedern, wie sie uns in den übrigen Schriften des NT vorgestellt werden:

*»Und die Stimme der Harfensänger und Musiker und Flötenspieler und Trompeter wird nie mehr in dir gehört werden und nie mehr wird ein Künstler irgend welcher Kunst in dir gefunden werden...denn durch deine Zauberei sind alle Nationen verführt worden...« (Offbg. 18,22)*

Dies sind Gerichtsprophetien über die falsche Kirche Jesu Christi, die sogenannte »Hure Babylon«. Ein Merkmal ihrer Üppigkeit und sichtbaren, äußerlichen Pracht wird Instrumentalmusik sein. Das erinnert stark an die Gerichtsurteile über das abtrünnige Israel bzw. über des-

sen Nachbarstaaten (vgl. Abschn. II). Wie dort, so wird auch hier dem Überhandnehmen musikalischer Belustigung ein Ende gesetzt — als Zeichen des Gerichts. Und das besonders dann, wenn die Musik — wie es wohl in der »Hure Babylon« einmal der Fall sein wird — als »geistlich« deklariert wird, obwohl sie nur das Fleisch anspricht.

Wenn wir aber nun noch einen Blick in die Ewigkeit werfen, so hören wir von einem »neuen« Lied in Offenbarung 5,9, und, noch etwas weiter, schließt sich der Gedankenkreis bezüglich des geistlichen Liedes:

*»...und sie singen das Lied Moses, des Knechtes Gottes, und das Lied des Lammes und sagen: Groß und wunderbar sind deine Werke, Herr, Gott, Allmächtiger! gerecht und wahrhaftig deine Wege, o König der Nationen! Wer sollte nicht dich, Herr, fürchten und deinen Namen verherrlichen? denn du allein bist heilig; denn alle Nationen werden kommen und vor dir anbeten, denn deine gerechten Taten sind offenbar geworden.«  
(Offbg. 15,4)*

Wie das Lied Moses, das die Israeliten nach ihrer Errettung aus Ägypten gesungen hatten, so werden auch in der Zukunft einmal die Erlösten, die das Tier überwunden haben (V.2), das Lied des Lammes und das Lied Moses singen. Diese Lieder entspringen der tiefen Dankbarkeit, die nur in den Herzen erlöster Menschen entstehen kann. Wollen wir nicht auch jetzt schon, hier auf der Erde, auf Grund unserer wunderbaren Errettung unserem Herrn geistliche Lieder singen? Denn »*wer Lob opfert, verherrlicht mich*« (Psalm 50,23).

Sicherlich ist uns durch diese Betrachtungen deutlich geworden, was eigentlich geistliche Musik ist und welchem Zweck sie dienen soll.

Übrigens ist es auffällig, daß die Bibel nicht von »geistlicher Musik«, sondern nur vom »geistlichen Lied« redet. Musik ohne Text kommt im NT keine **geistliche** Bedeutung zu. Die künstliche Trennung in »geistliche« bzw.

»weltliche« Musik ist ohnehin ein Produkt der Aufklärung des 18. Jahrhunderts. Wohl mag Musik als solche z.B. zur Entspannung dienen, genauso wie uns jede Kunstform erfreuen kann, wenn sich in ihr die gottgegebene »Kunst« der schöpferischen Gestaltung widerspiegelt: *»Übrigens, Brüder, alles was wahr, alles was ehrbar, alles was gerecht, was rein, was beifallswert, was unanständig ist, sei es eine Tugend oder etwas Lobenswertes, dieses erwäget.«* (Phil. 4,8).

Was jedoch das geistliche Lied betrifft, so zeigt uns das Alte und das Neue Testament, daß nicht jede Art von musikalischer »Begleitung« dem geistlichen Lied Genüge tut. Im NT ist eine solche Begleitung ohnehin entbehrlich; tritt sie aber so in den Vordergrund, daß der Charakter der Liedform verloren geht, so würde das schon den alttestamentlichen Anordnungen Davids zuwiderlaufen; beeinträchtigt sie sogar das »Reden zueinander«, die gegenseitige Seelsorge und die Aufnahme des Wortes selbst, dann wird dadurch der Charakter des geistlichen Liedes entstellt.



## 4. RELIGIÖSE MUSIK ZUR ZEIT DES FRÜHEN CHRISTENTUMS

### Die Musik in den heidnischen Mysterienkulten

Wenden wir uns nun noch einmal dem Musikverständnis der heidnischen Kulturen zu. Eine Parallele zu unserer heutigen Zeit ist beim Betrachten dieser Musik nicht zu verleugnen — diente sie doch, wie z.B. heutiger »Occult-Rock«, der Dämonenverehrung, Selbstvergötterung und dem Schaffen von Massenhysterien. Die Frage ist nur — wie reagierte die frühe Kirche auf diese Kulturerscheinung? Wurde sie ignoriert? Wurde sie christianisiert? Hat man sie aus Furcht vor heidnischer Infiltration in Grund und Boden verdammt? Hatte man eine Antwort auf diese Herausforderung aus Gottes Wort? Dazu mehr im zweiten Teil dieses 4. Kapitels; zunächst sollen die typischen Erscheinungsformen der heidnischen Musik dargestellt werden.

Wie wir bereits gesehen haben (Kap. 1), diente im Heidentum die Musik in erster Linie als Mittel zum Zweck. Sie ist auf das Engste mit dem Götzendienst verknüpft und ist magisches Instrument in den Händen der Götzendiener.

Die hellenistischen Mysterienreligionen (vgl. Kap. 2) konnten bis zur Machtentfaltung des römischen Imperiums weiter Fuß fassen. Selbst in Rom wurden die anfangs geltenden Einschränkungen gegen einige dieser Kulte mit Beginn der Kaiserzeit, also etwa zur Zeit des frühen Christentums, aufgehoben<sup>26)</sup>. Religionen phrygischen, syrischen, persischen, babylonischen und ägyptischen Ursprungs haben bis ins 3. Jahrhundert unserer Zeitrechnung den Volksglauben der Römer geprägt.

Ein besonders auffälliger Kult war der der großen phry-

gischen Göttermutter Kybele. Sie wurde u.a. der Artemis oder Diana verglichen (vgl. Apostelgesch. 19,23ff.)<sup>27)</sup>.

»Nicht nur in Griechenland...hat sich ihre Spur erhalten; als Mater Magna ist sie nach Palästina und Nord-Afrika, in Europa bis nach Dalmatien, Rätien und Gallien, ins Rheindelta und nach Britannien gelangt... Ihre zeitlose Gestalt überdauerte den Einbruch des Christentums und vermittelte im Rahmen der montanistischen Häresie...der früh-christlichen Marienverehrung gewisse Impulse...«<sup>28)</sup>

An bestimmten Tagen, die später fest in den römischen Kalender eingetragen wurden, erregten sich ihre Diener, die »Galloi«, durch Musik, Tanz und blutige Praktiken bis zur Ekstase; Flöten, Rasseln, Becken und Pauken dienten als Stimulantien bis zur hemmungslosen Raserei. So jedenfalls berichtet uns der griechische Satiriker Lukian (ca. 120-180 n.Chr.):

»...viele Galloi aber und heilige Männer...vollenden die Orgien, indem sie sich die Arme zerschneiden und sich gegenseitig den Rücken zerschlagen. Eine große neben ihnen stehende Menge spielt dazu die Flöte, schlägt die Zymbeln und singt begeistert heilige Lieder... In diesen Tagen pflegt sich auch die Zahl der Galloi zu vermehren. Denn wenn die anderen die Flöte spielen und ihre Orgien feiern, überfällt viele, die nur als Zuschauer gekommen sind, die Raserei ('Manie'); ein Jüngling aber, den dieser Wahnsinn packt, reißt sich die Kleider vom Leibe, läuft unter lautem Geschrei mitten hinein...«<sup>29)</sup>

Ein anderer Kult, der der »Ma«, war dem der Kybele eng verwandt. Auch er kann bereits zu Beginn der Kaiserzeit in Rom nachgewiesen werden. Ihre »fanatici« — so hießen die Diener der Ma — drehten sich in schwarzen Kleidern bei Trommel- und Trompetenschall in rasendem Tanz, bis der Taumel sie gefühllos machte. Dann schlitzten sie sich die Arme und den Körper mit langen Schwert- und Axtstreichen auf, brachten sich durch den Anblick des fließenden Blutes in Verzückung und besprengten damit die Statue der Göttin oder schlürften es sogar in langen Zügen<sup>30)</sup>.



Als der syrische Auferstehungskult des Adonis seinen Siegeszug in den westlichen Teil des römischen Imperiums antrat, wurde auch der Gott »Balmarcodes« bekannt, der in den syrischen Tempeln in heiligen Tänzen zum Klang der Zimbeln und Klappern verehrt wurde<sup>31)</sup>.

Der neoplatonische Philosoph Porphyryus (ca. 234-302 n.Chr.) schreibt in seinem Brief »ad Anebonem« über eine Reihe wichtiger äußerer Mittel, Ekstase hervorzurufen:

»Einige von denen, die in Ekstase geraten, werden begeistert, wenn sie Flöten oder Tambourine oder Pauken oder eine gewisse Melodie hören; das gilt von denen, die am Meterkult, die vom Korybantiasmus ergriffen sind oder vom Sabazios (Dionysos) besessen sind.«<sup>32)</sup>

Auch der Sophist Philostratos (ca. 200 n.Chr.) erwähnt, neben vielen anderen Verfassern, die außerordentliche Wirkung der phrygischen Musikinstrumente: es seien die Pauke und die Flöte, die Rheas Initianden zum Rasen brächten<sup>33)</sup>. Rhea ist eine weitere der damals verehrten Muttergottheiten; ihre Diener, die Kureten, verehrten sie in rituellen Waffentänzen; ihr Kult gleicht ebenfalls stark dem der Kybele.

Die Mythen dieser Fruchtbarkeitskulte haben enge Beziehungen zu denen der ägyptischen Götter Isis und Osiris bzw. dem Mythos der thrakischen Gottheit des Sabazios-Dionysos. Dazu schreibt Erich Rohde:

»Die Teilnehmer an diesen (dionysischen) Tanzfeiern versetzten sich selbst in eine Art Manie, eine ungeheure Überspannung ihres Wesens; eine Verzückerung ergriff sie, in der sie 'rasend besessen', sich und anderen erschienen. Diese Überreizung der Empfindungen bis zu visionären Zuständen bewirkten, bei dafür Empfänglichen, der rasende Tanzwirbel, die Musik, das Dunkel, alle die Veranstaltungen dieses Aufregungskultes. Diese äußerste Erregung war der Zweck, den man erreichen wollte. Auch das wilde Schütteln und Umschwingen des Hauptes...mußte dazu beitragen, den Zustand der Verzückerung und Raserei herbeizuführen.«<sup>34)</sup>

Etwas weiter:

»Der Schauer der Nacht, die Musik, namentlich jene phrygischen Flöten, deren Klängen die Griechen die Kraft zuschrieben, die Hörer 'des Gottes voll' zu machen, der wirbelnde Tanz: dies alles konnte in geeigneten Naturen wirklich einen Zustand der visionären Überreizung hervorbringen...«<sup>35)</sup>

Außerdem benutzten die Dionysos-Anhänger Haschisch, ein altbekanntes Rauschmittel, um in religiöse Verzückung zu geraten<sup>36)</sup>. Auch dieser Kult war im römischen Reich z.Zt. der Apostel weit verbreitet.

Die in diesen Kulturen benutzten Musikinstrumente waren im wesentlichen die Tympana (einseitig bespannte Handpauken), Kymbala (metallene Becken), Krotala (entsprechen etwa unseren Kastagnetten), Hörner und Flöten. Der den Rhythmus betonende Charakter solcher »Orchester« begünstigte natürlich die Provokation von Ekstasen. Philodem von Gadara, der etwa im ersten Jahrhundert v.Chr. lebte, berichtet in seinem ersten Buch »Über die Götter« von dem Gebrauch des Tympanons bei denen, die religiöse Ekstase und Tempelschlaf anstrebten:

»So kommt es, daß alles bis zum Überdruß voll ist von Leuten, die versuchen, von einem göttlich inspirierten Tempelschlaf befallen und durch den eingeflößten göttlichen Geist entzückt zu werden, den bloßen Bildsäulen ihr Dankopfer zu weihen und beim Besuch aller möglichen Götter Pauken hoherhoben in den Händen zu halten.«<sup>37)</sup>

Sicherlich sind diese Kultpraktiken nicht die einzigen Zeugen religiöser Musik, aber sie sind die auffälligsten und die, mit denen die frühe Kirche sich häufig auseinandersetzen hatte.

## **Die Musik in der frühen Kirche**

Die frühchristliche Kirche hielt sich in bezug auf geistliche Musik eng an das Zeugnis des Neuen und Alten Testaments.

Da im ersten Jahrhundert n. Chr. Judentum und Christentum noch stark miteinander verbunden waren (die ersten Christen waren ausschließlich jüdischer Herkunft! vgl. Apg. 2 etc.), übernahmen die Apostel und deren Schüler den Gesangsstil der jüdischen Synagogen praktisch zusammen mit den Schriften des AT<sup>38)</sup>.

Schon der apostolische Vater Ignatius von Antiochien (gest. ca. 108 n. Chr.) hebt in seinen Briefen, wenn auch meist in bildlicher Form, die Selbstverständlichkeit des geistlichen Liedes hervor. So schreibt er in seinem Brief an die Römer:

»Mehr sollt ihr mir nicht gewähren, als nur, daß ich Gott geopfert werde, solange noch ein Altar bereit steht, damit ihr in Liebe einen Chor bilden und dem Vater in Jesus Christus lobsingn könnt.«<sup>39)</sup>

Ignatius sollte in Rom den Märtyrertod sterben und bitet nun die Adressaten seines Briefes inständig, diesen seinen Weg zum Vater nicht zu verhindern. Bei dem Chor, den sie bilden sollten, um dem Vater zu lobsingn, dachte Ignatius wahrscheinlich an das Singen während des Gottesdienstes<sup>40)</sup>. Ähnlich schreibt er in seinem Brief an die Epheser<sup>41)</sup>.

Justinus der Märtyrer, einer der hervorragendsten christlichen Apologeten (gest. ca. 165 n. Chr.), schreibt in seinem Werk »Dialog mit dem Juden Tryphon«:

»Singet dem Herrn ein neues Lied! Singe dem Herrn, ganze Erde! Singet dem Herrn und preiset seinen Namen! Verkündet Tag für Tag sein Heil, unter allen Völkern seine Wundertaten!« (Psalm 95,1-3). Auf der ganzen Erde sollen — so will es der Heilige Geist — diejenigen, welche unser Heilsgeheimnis, das ist das Leiden Christi, durch welches er sie erlöst hat, erkannt haben, Gott dem Vater aller, ohne Unterlaß singen und jubeln; sie sollen es anerkennen, daß er um des Menschengeschlechtes willen dieses Heil, das ist den erweckt hat, der nach seinem Kreuzestod der Herrschaft über die ganze Erde von ihm gewürdigt worden war; anerkennen sollen sie, daß er des Lobes wert und furchtbar ist und Himmel und Erde gemacht hat.«<sup>42)</sup>

In seiner ersten, an den Kaiser Antonius Pius gerichteten Apologie erwähnt Justinus, daß die Christen ihrem Gott keinen Weihrauch oder gar blutige Opfer mehr darbringen, sondern ihn allein durch Gebet und Danksagung ehren, »ihm aber zum Danke in Worten Huldigungen und Gesänge emporsenden.«<sup>43)</sup>

Etwa zur gleichen Zeit erfahren wir von dem römischen Politiker und Schriftsteller Plinius Secundus (gest. ca. 113 n.Chr.) aus seiner Korrespondenz mit dem Kaiser Trajan über die Behandlung der Christen:

»Andere, die der Denunziant genannt hatte, gaben zunächst zu, Christen zu sein, widerriefen es dann aber; sie seien es zwar gewesen, hätten es dann aber aufgegeben... Auch diese alle bezeugten deinem Bilde und den Götterstatuen ihre Verehrung und fluchten Christus. Sie versicherten jedoch, ihre ganze Schuld... habe darin bestanden, daß sie sich an einem bestimmten Tage vor Sonnenaufgang zu versammeln pflegten, Christus als ihrem Gott einen Wechselgesang zu singen ('carmen Christo quasi deo dicere') und sich durch Eid verpflichteten..., keinen Diebstahl, Raubüberfall oder Ehebruch zu begehen...«<sup>44)</sup>

Der Kirchenvater Tertullian (ca. 160-220 n.Chr.) beschreibt in seiner Verteidigung des Christentums (»Apologeticum«) das Verhalten der Christen beim Liebesmahl:

»...Wenn die Hände gewaschen und die Lichter angezündet sind, wird jeder aufgefordert, vorzutreten und Gott Lob zu singen, wie er es aus der Heiligen Schrift oder nach eigenem Talente vermag; daran erkennt man, wie er getrunken hat. Ebenso bildet das Gebet den Schluß des Mahles...«<sup>45)</sup>

In Tertullians Schrift »Über das Gebet« lesen wir:

»Die fleißigeren Beter pflegen bei ihren Gebeten das Alleluja anzureihen und Psalmen von der Art, daß die Mitanzwesenden deren Schlußworten antworten können... Dies ist nämlich jenes geistliche Opfer, welches die früheren Opfer beseitigt hat (damit meint er die jüdischen Tieropfer)... Was Gott begehrt hat, das lehrt das Evangelium. 'Es kommt eine Zeit', sagt es, 'wo die wah-

*ren Anbeter den Vater in Geist und Wahrheit anbeten werden' (Joh. 4,23)... 'Denn Gott ist ein Geist' und fordert auch Anbeter derselben Art. Wir sind die wahren Anbeter...welche im Geiste das Gebet als eine...Opfergabe darbringen. Dieses Opfer...müssen wir...unter Psalmen- und Hymnengesang zum Altar Gottes hinführen...«<sup>46)</sup>*

Des weiteren lesen wir bei dem Kirchenschriftsteller Clemens von Alexandrien (ca. 150-215 n.Chr.):

»Wir gebrauchen ein einziges Instrument: das Wort des Friedens, mit dem wir Gott verehren, nicht aber das alte Psalterium, die Pauken, Trompeten und Flöten.«<sup>47)</sup>

Also war nicht nur der Gesang der musikalische Ausdruck im Gottesdienst der frühen Kirche, sondern die Christen hatten es damals auch sehr wohl verstanden, daß der Instrumentalgebrauch als Merkmal des jüdischen Tempeldienstes seine Schuldigkeit getan hatte und ihm deshalb in der Kirche keine Bedeutung mehr zukam. Dies wird uns von Chrysostomos (berühmter Lehrer und Prediger, ca. 347-407 n.Chr.) bestätigt:

»David gebrauchte die Zither mit leblosen Saiten; die Kirche aber braucht eine Zither, deren Saiten lebendig sind; unsere Zungen sind diese Saiten; sie bringen verschiedene Töne, aber eine einträchtige Liebe hervor.«<sup>48)</sup>

Für den gottesdienstlichen Gesang betrachteten die frühen Christen also Schriftstellen wie Joh. 4,24, 1.Kor. 14,26, Eph. 5,19 und Kol. 3,16 als verbindlich. Sie hielten sich damit auch lange Zeit an das dem urchristlichen Gesang sehr ähnliche Vorbild des jüdischen Synagogengesangs. Augustinus (354-430), Eusebius Pamphilus (ca. 260-340), Cassiodorus (ca. 480-575), Isidor von Sevilla (560-636) u.v.a. bestätigen die der jüdischen Tradition verbundene Liedform des Kirchengesangs.

Dieses Festhalten an einer schriftgemäßen »Musikpraxis« hat die frühchristliche Kirche u.a. davor bewahrt, die dem Götzendienst verpflichtete Musik des damaligen Heidentums in ihren Gottesdienst zu übernehmen. Mu-

sikinstrumente wurden nur sehr selten benutzt, z.B. bei besonderen Gelegenheiten zur Begleitung des Gesangs<sup>49)</sup>. Wenigstens hierin können wir sehen, daß auch die Kirchenväter sich dessen bewußt waren, daß das NT uns kein Gesetz über den Gebrauch von Instrumenten hinterlassen hat, da wir aus Einsicht und Liebe, nicht aber aus Gesetzesgehorsam handeln sollen. Einige versuchten, gesetzliche Vorschriften über den Gesang einzuführen; andere hätten auf Grund des allgegenwärtigen Götzendienstes am liebsten jegliche Form der Instrumentalmusik verdammt. Solange es aber um die Frage des Gottesdienstes ging, waren sich alle darin einig, daß in ihm einer instrumentalen Begleitung keine Bedeutung zukomme. Auch als Beihilfe zur evangelistischen Verkündigung wurde der Musik keinerlei Bedeutung zugemessen<sup>50)</sup>.

Christliche Hausmusik wurde dagegen von den meisten empfohlen. So schreibt Chrysostomos:

»Dies sage ich, nicht damit ihr allein lobsinget, sondern damit ihr euren Frauen und Kindern solche Lieder lehrt, nicht allein beim Webstuhl und bei anderen Arbeiten, sondern vor allem bei Tisch... Denn wie diejenigen, die Schauspieler, Tänzer und unzüchtige Weiber zu den Gastmählern führen, die Dämonen und den Teufel dorthin rufen und mit unzähligen Feinden ihre Häuser füllen, so rufen diejenigen, die David mit der Zither rufen, durch ihn Christus in ihr Heim. Wo Christus ist, hat kein Dämon Platz. Jene machen ihr Haus zu einem Theater. Du aber mache deine Wohnung zu einer Kirche...«<sup>51)</sup>

Musik, deren Einfluß emotionale Auswüchse zur Folge haben könnte, wie z.B. die Musik in den Mysterienkulten, lehnte man jedoch strikt ab. So meint Clemens von Alexandrien, daß Musik zur Ausschmückung und Ordnung der Sitten anzuwenden sei. Als überflüssig aber sei die Musik zu verachten, welche die Gemüter verschieden stimme, bald traurig, bald unverschämt und die Begierde erregend, bald wild aufgeregt und toll macht<sup>52)</sup>.

## 5. (ROCK)MUSIK UND EVANGELISTISCHE VERKÜNDIGUNG

Noch überzeugender als der Versuch, neuerdings Rockmusik als festen Bestandteil des neutestamentlichen Gottesdienstes zu feiern, wirkt die Forderung nach mehr Musik in der Evangeliumsverkündigung. Nach Meinung der christlichen Entertainer macht sie es erst möglich, die »outsider« unserer Gesellschaft mit dem Evangelium zu erreichen, da diese Außenstehenden sich wohl mit Rockmusik, kaum jedoch mit »bloßer« Verkündigung ansprechen lassen.

Wie aber sah im Vergleich zu diesen Thesen

### Die Verkündigung zur Zeit der Apostel

aus?

Seit dem Missionsbefehl Jesu Christi vor 2000 Jahren wird auf dieser Welt das Evangelium verkündigt, »anfangend von Jerusalem...bis an das Ende der Erde« (Apostelgesch. 1,8). Die von den Aposteln zuerst verkündigte »frohe Botschaft« war die Botschaft von der Gnade Gottes, enthielt aber auch die Warnung vor dem kommenden Gericht (Markus 16,16). »Muster« solcher Verkündigungen finden wir z.B. in Apg. 2,38-40; 4,10-12; 9,22 (zu den Juden), ferner in Apg. 10,42 + 43; 17,30 (zu den Heiden). Auffällig ist die klare, auf die spezifischen Volksgruppen zugeschnittene Predigt (Juden, Samariter, Griechen), die Kernbotschaft vom Tod und der Auferstehung Jesu Christi und die am Schluß dieser Kurzbotschaften oft sehr knapp gefaßte Aufforderung, Buße (Sinnesumkehr) zu tun und sich retten zu lassen. Verblüffend außerdem das Ergebnis: »der Herr tat hinzu, die gerettet werden sollten«, Apg. 2,47; »umso mehr Gläubige wurden dem Herrn hinzugetan«, Apg. 5,47; 11,24; »Lydia, deren Herz der Herr auftat«, Apg. 16,14; usw.

Das »Erfolgsgeheimnis« der Apostel? »...Gott gefiel es wohl, durch die Torheit der Predigt die Glaubenden zu erretten.« Paulus schreibt den Korinthern, daß er als Apostel sehr wohl rhetorische und philosophische Methoden hätte einsetzen können, um den Erwartungen der Ungläubigen mehr entgegenzukommen; aber er hat bewußt darauf verzichtet, damit der Glaube »nicht beruhe auf menschlicher Weisheit, sondern auf Gottes-Kraft« (1.Kor. 2,4). Paulus befürchtet, daß der Glaube mehr Produkt bestimmter Methoden und Überzeugungskünste sein könnte als der Verkündigung an sich, und deswegen will er erst recht sein Vertrauen allein auf das »Wort vom Kreuz« setzen. Zur damaligen Zeit gab es nicht wenige Sekten, Kulte und philosophische Schulen, die durch alle möglichen Überredungskünste um Menschen warben.

Daß die Apostel — und besonders Paulus — es trotzdem verstanden, sich den jeweiligen Gegebenheiten anzupassen und für die Menschen verständlich zu predigen, wird wohl am besten in der Apostelgeschichte deutlich.

### **»Den Juden ein Jude — den Griechen ein Grieche«**

Petrus hatte am Pfingsttag in Jerusalem vor mehreren tausend Juden gepredigt (Apg.2). Er war den »Juden ein Jude«, indem er so predigte, daß er verstanden wurde: alle wesentlichen Aussagen seiner Predigt beziehen sich auf das Alte Testament! Auf die gleiche Weise predigte später Stephanus (Apg.7). Paulus folgte diesen Beispielen auf seinen Missionsreisen: sobald er jüdischen Gläubigen begegnete, predigte er ihnen das Evangelium auf der Grundlage alttestamentlicher Verheißungen (Apg. 13,17-41).

Als er einige Zeit später seine erste Predigt vor einer größeren heidnischen (griechischen) Zuhörerschaft hält, nämlich in Athen, greift Paulus nicht ein einziges Mal auf das Alte Testament zurück — obwohl er noch einige



Jahre vorher als der überzeugteste Pharisäer aufgetreten wäre! Statt dessen benutzt er als Anknüpfungspunkt seiner Predigt einen griechischen Altar — den, der dem »unbekannten Gott« geweiht war (Apg. 17,23).

Diogenes Laertius (ca. 300 n.Chr.) weiß in seinem Buch »Leben und Meinungen berühmter Philosophen« über diesen Altar eine bemerkenswerte Geschichte zu berichten. Nach seinen Angaben wurde dieser Altar, zusammen mit einigen anderen, die ebenfalls dem »agnosto theo« gewidmet waren, auf Anregung des Philosophen Epimenides (ca. 600 v.Chr.) errichtet. Epimenides wurde seinerzeit von Kreta nach Athen gerufen, um von dieser Stadt eine schwere Seuche abzuwenden:

»Er nahm sowohl schwarze als auch weiße Schafe und brachte sie zum Areopag. Dort ließ er sie gehen, wohin immer sie wollten, sagte aber denen, die den Schafen folgten, dort, wo sie sich niederließen, dieselben einem Gott zu opfern. Und so hörte das Übel auf. So kann man noch heute in verschiedenen Teilen Attikas Altäre ohne Inschrift finden, die an diese Begebenheit erinnern.« (Diog. Laert. I, 110)

Epimenides hatte die Schafe morgens früh weiden lassen, so daß es ziemlich unwahrscheinlich war, daß sie sich niederließen, um zu ruhen. Er sah darin ein Zeichen des »unbekannten Gottes«, von dem sich die Athener nach vergeblichen Opfern an die vielen anderen Götter Athens alleine Hilfe erhofften. Nach Diogenes hatten die Altäre überhaupt keine Inschrift, nach Pausanias und Philostratos jedoch eine Inschrift ähnlich der, wie sie Lukas in Apg. 17 wiedergibt: »dem unbekanntem Gott«.

Paulus ging in seiner Predigt davon aus, daß Epimenides bei diesem unbekanntem Gott an den Schöpfergott gedacht haben mußte, der uns im Alten Testament als »elohim« (hebr.) bzw. »theos« (griech.) geoffenbart wird. Im Titusbrief führt Paulus ein Zitat Epimenides an und bezeichnet ihn dabei als einen »Propheten« (Titus 1,12). Es mußte also ein Mann gewesen sein, der den

Schöpfergott nicht nur kannte, sondern als Prophet einen — wenn auch geringen — Einblick in Gottes Gedanken hatte und diese an andere weitergab (Vgl. dazu Don Richardson: »Ewigkeit in ihren Herzen«, telos 4024.).

An die — wenn auch sehr geringe — Gotteserkenntnis des Epimenides knüpft Paulus auf dem Areopag an; ein Anhaltspunkt außerhalb des AT, aber auch außerhalb der »religiösen Ergebenheit«, des wild wuchernden Götzendienstes der Athener. So wurde Paulus wirklich den »Griechen ein Grieche« oder vielmehr *»denen, die ohne Gesetz sind, wie ohne Gesetz«* (1.Korinther 9,21; »den Griechen ein Grieche« steht nicht im NT).

Die Apostelgeschichte illustriert uns also, was Paulus in der vielzitierten Stelle in 1. Korinther 9,19-23 meint.

Das Evangelium durch bestimmte Methoden so zu verändern, daß es für den Menschen akzeptabler und angenehmer wurde, war Paulus fremd. Den Juden ein Jude, »den Griechen ein Grieche« zu sein, bedeutete ihm nicht, aus dem Evangelium eine rabbinische Gesetzesvorlesung oder eine philosophische Abhandlung zu machen. Den Athenern ging es um nichts anderes, als etwas *»Neues zu sagen und zu hören«* (Apg. 17,21). Das war eine sehr gesellschaftsfähige und unterhaltsame Angelegenheit — jeder wurde unter Beifall angehört, sofern er nicht einen absoluten Anspruch vertrat, wie gerade Paulus:

*»Nachdem nun Gott die Zeiten der Unwissenheit übersehen hat, gebietet er jetzt den Menschen, daß sie alle allenthalben Buße tun sollen, weil er einen Tag gesetzt hat, an welchem er den Erdkreis richten wird...«* (Apg. 17,30ff.)

Um es mit einem Wort zu sagen: Paulus hat aus dem Evangelium kein **Entertainment**, kein Unterhaltungstalkshop gemacht. Geschweige denn es durch Zusätze oder Abstriche verfälscht, indem z.B. die Auferstehung, die Gnade Gottes oder das kommende Gericht ver-

schwiegen wurde. Das Evangelium wurde unmittelbar, »unverpackt« und kompromißlos dargeboten. Dabei hätten die Apostel die zur damaligen Zeit zur Verfügung stehenden Mittel ohne weiteres ausnutzen können — Musik- und Theaterdarbietungen, philosophische Vorlesungen usw. Hat Paulus hier als der größte Evangelist aller Zeiten wichtige Hilfsmittel oder »Vehikel« ungenutzt gelassen?

Warum hat Paulus, warum haben die anderen Apostel und deren Mitarbeiter, warum haben die frühen Kirchenväter auf Entertainment-Evangelisationen verzichtet?

Anders als die christlichen Entertainer unserer Tage — und hierunter fallen in erster Linie die christlichen Rockmusiker — war Paulus wirklich den Juden ein Jude und den »Griechen ein Grieche«, indem er das Evangelium so predigte, daß die Juden bzw. die Heiden ihn von den **geistlichen** Voraussetzungen und von ihrer Sprache her verstehen konnten. Nie hat er versucht, in seine Evangeliumsverkündigungen kulturelle Veranstaltungen mit einzubeziehen, um dem Geschmack der Massen zu entsprechen und sich ihren Applaus zu sichern, denn »*wenn ich noch Menschen gefiele, so wäre ich Christi Knecht nicht*«, sagt er im Galaterbrief (Kap. 1,10).

Paulus suchte weder die Anerkennung der stoischen und epikuräischen Philosophen (Apg. 17,18), noch erwartete er Beifall für seine Rede, er wollte allein Christum gefallen. Die christliche Rockmusik als Evangelisations-»Vehikel« zielt jedoch genau darauf ab, den Geschmack der Masse zu treffen und wirbt um die Anerkennung der Fans. Dabei werden diejenigen Musiker gelobt, die es den weltlichen Rockmusikern am besten nachmachen können, oder, wie Cliff Richard es einmal ausdrückte:

»We Christians need to be 10 steps ahead of the world and at the moment we're 10 steps behind.«  
(»Wir sollten 10 Schritte Vorsprung vor der Welt haben; im Moment hinken wir noch 10 Schritte hinterher.« Zi-

tiert nach »Christian Contemporary Music« (CCM), August 80, S.31).

Rockmusik, Show und Starkult ziehen große Massen an, sie gefallen dem natürlichen Menschen und knüpfen nicht im geringsten an geistliche »Vorarbeiten« an, die Gott in dem einen oder anderen ungläubigen Zuhörer vielleicht schon bewirkt hat. Der Prozeß einer echten Bekehrung kann empfindlich gestört werden, wenn Entertainment angeboten und eine »keep-smiling«-Atmosphäre produziert wird. Rockmusik, flashlight, Rauchbomben und 110 Phon sind ungeeignet, die Erkenntnis der eigenen Sündhaftigkeit und Verlorenheit des Sünders zu fördern; vielmehr werden durch diese Accessoires Popchristen produziert, die Christus nicht auf Grund ihrer eigenen Verlorenheit anrufen, sondern in ihm nur einen weiteren Garant für ihre eigene Vergnügungssucht finden, »I've found a rock'n'roll heaven, I'll take You there« (Cliff Richard, Song »Rock'n'Roll Juvenile«).

Derjenige, der das Wort »mit Freuden aufnimmt«, dem durch Entertainer die Bitterkeit des Kreuzes versüßt wird, so daß ihm die »Entscheidung« außerordentlich leicht fällt, hat keine Wurzel in sich, »sondern ist nur für eine Zeit«; und wenn Drangsal oder Verfolgung entsteht, »ärgert er sich alsbald« (Markus 4,1-20). Deswegen überrascht es nicht, daß bei den anscheinend massenhaften Bekehrungen bei größeren Rockkonzerten die verbleibende Frucht nach einigen Jahren nur sehr gering ist. Bevor Gott mir die Freude über meine Errettung schenkt, möchte er eine echte Reue über meinen hoffnungslos sündigen Zustand sehen, damit ich ein wenig erfassen kann, welches Opfer sein Sohn eigentlich gebracht hat! Bevor die Israeliten das Lied Moses sangen (2.Mose 15), mußten sie das Blut des Passahlammes (Vorbild auf Christus) an die Pfosten ihrer Haustüre streichen; das war gewiß keine unterhaltsame Sache! Gott möchte das Bewußtsein unserer eigenen Sündhaftigkeit und der Retterliebe Christi bei der Bekehrung tief in unseren Herzen verankern, um so für das ganze Leben

ein festes Fundament zu schaffen, von dem aus er weiter an uns wirken kann.

### **»Rockmusik ist eine äußerst wirksame Art der Kommunikation« (Steve Lawhead)**

Gesetzt den Fall, ein hoher Minister läßt eine wichtige Botschaft vermitteln — dient es dann dieser Botschaft, wenn sein dazu Bevollmächtigter als Rockstar auftritt, und er sie uns begleitet von Schlagzeug, Baßgitarre, flankiert von Rauchbomben und flashlight mit Überlautstärke in die Ohren bläst? Würde sich eine solche Art der Kommunikation wirksamer erweisen als die in der traditionellen gesprochenen Form? Würden wir den Bundeskanzler ernst nehmen, wenn er seine Regierungserklärung in Englisch hielte und sie durch Rhythm & Blues und Lichtorgeln verpacken ließe?

Ein bizarrer Gedanke, und doch glaubt man heute, die wichtigste Botschaft aller Zeiten könnte in Begleitung oben erwähnten Zubehörs besser vermittelt werden als zur Zeit der Apostel!

Übrigens, der Vergleich hinkt nicht: Als Verkündiger des Evangeliums sind wir Bevollmächtigte im Königreich Gottes.

Das meist gebrauchte Wort für »verkündigen« im NT ist »kerysso« und bedeutet eigentlich »als Herold ausrufen«. Luther übersetzte es meist mit »predigen« oder »verkündigen«. Schon Hunderte von Jahren vor dem Auftreten Jesu galt der Herold als besonders Beauftragter des Königs, der in dessen Vollmacht eine wichtige Botschaft weitergab. Hauptqualifikation des Herolds war seine Stimme, denn oft mußte er seine Ankündigungen vom Marktplatz einer Stadt aus vornehmen. Bereits im alten Ägypten lief ein Herold vor dem königlichen Wagen her, um die Aufmerksamkeit des Volkes auf den König selbst zu lenken (vgl. 1.Mose 41,43; Esther 6,9+11).

Die neutestamentliche Verkündigung begann mit der »*Stimme eines Rufenden in der Wüste*«, und wurde von Jesus selbst weiter geführt: »*Tut Buße, denn das Reich der Himmel ist nahe herbeigekommen!*« Mit der Proklamation dieses Reiches fing er gleichzeitig an, es aufzubauen. Nach seinem Tod und seiner Auferstehung übernahmen die Apostel diese Verkündigung, indem sie Christi Herrschaftsanspruch und sein Reich ausriefen (Apg. 8,5; 9,20; 17,30; 20,25; 28,31; 2.Korinth. 4,5). Wie zu Lebzeiten Jesu, so lautete erst recht nach seiner Auferstehung das Resumee des Heroldsrufes: »*Tut Buße!*« (Apg. 2,38; 3,19; 17,30; 20,21).

Wie ein Herold, so vermieden auch die Apostel alles, was die akustische bzw. verstandesmäßige Rezeption ihrer Botschaft hätte gefährden können. Sie versuchten, von sich selbst ab die ganze Aufmerksamkeit ihres Publikums auf eine Person hinzulenken: Christus!

Als Rock-Entertainer hätten sie ihren Auftrag kaum erfüllt, denn alle Methoden des Rock-Show-Business dienen dem genauen Gegenteil: Fast die gesamte Aufmerksamkeit des Publikums wird durch die Stars und ihre Musik in Anspruch genommen.

Daß Rockmusik ein wirksames Kommunikationsmittel sei, d.h. den dazu gesungenen Text besonders gut vermitteln könne, ist eine Fiktion der christlichen Rock-Entertainer. Der Rock-Soziologe Simon Frith hat es treffend formuliert:

»...die kulturelle Wirkung (des Rock) hat musikalische Ursachen. ...die Soziologen, die sich mit der populären Musik beschäftigt haben, sind immer bei den einfachen Begriffen einer Textanalyse stehengeblieben. Dieser vom Text ausgehende Ansatz ist nicht sehr geeignet, die Bedeutung des Rock zu erfassen; die Fans wissen, wie Greil Marcus sagt, daß 'Wörter zunächst Klänge sind, die wir fühlen können, und erst in zweiter Linie Aussagen, die wir verstehen'. Der Erfolg der meisten Rockplatten beruht auf der Musik, nicht so sehr auf dem Text — der Text wird, wenn er überhaupt eine Rolle spielt, erst dann registriert, wenn die Musik angekom-

men ist; die entscheidenden Faktoren sind Sound und Rhythmus.« (»Jugendkultur und Rockmusik«, Hamburg 1981, S.20)

Und die Kommunikation bei Konzerten — wie bei Konzerten jeglicher Art — ist immer dann gut, wenn der Beifall überschwenglich und die Rufe nach Zugaben unüberhörbar deutlich ausfallen; sie ist schlecht, wenn der Applaus wie ein dünnes Rinnsal die verzweifelten Anstrengungen der Musiker begleitet (Zeitschrift »jazz research«, Graz 1978, S.93). Die musikalische Kommunikation, die niemals das Evangelium vermitteln kann, über»tönt« somit die verbale Kommunikation und gibt dieser einen zweitrangigen Platz. Dann aber haben wir es nicht mehr mit neutestamentlicher Verkündigung zu tun!

Auch kann der große Teil der Zeit und Aufmerksamkeit, die Entertainer und Publikum der Show und Musik opfern, nicht dadurch wettgemacht werden, daß zwischendurch evangelistische Ansagen dargeboten werden; denen fehlt dann das, was Show und Musik ihnen bereits genommen haben.

## Fazit

Gott gefällt es, die Menschen durch die Torheit der Predigt (»kerygma« — vgl. »Kerysso«!) zu erretten. Diese Predigt entertainmäßig zu verpacken bedeutet, ihren Anspruch und ihre Wichtigkeit zu schwächen. Christus zu predigen, ist keine unterhaltsame Sache; weder seine ewige Sohnschaft (Joh. 17,5), noch sein Kommen in diese Welt in »Knechtsgestalt« (Phil. 2,7), noch seine Wunder(!) (Joh. 11,4), erst recht nicht sein Leiden, als ihm im Garten Gethsemane der »Schweiß wie große Blutstropfen wurde« (Luk. 22,44) und er am Kreuz ausrief »Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?« (Matth. 27,46). Weder seine Auferstehung, noch sein zweites Kommen in Herrlichkeit, noch das Gericht

der Toten und Lebendigen, die ihn verworfen haben. Er ist und war wahrlich kein »Jesus Christ Superstar«, der seinen Fans einen »Rock'n'Roll«-Himmel verspricht!

Wenn wir Verkündiger Christi sein wollen, dann brauchen wir unser Vertrauen nicht auf zweifelhafte Methoden wie die des Rock-Entertainments zu setzen, um die Menschen zu erreichen. Gott will und kann auch in unserer Zeit Menschen durch sein **Wort** erretten — *»ist mein Wort nicht also, wie ein Hammer, der Felsen zer schlägt?«*

Übrigens gibt es auch noch heute genügend Möglichkeiten, das Evangelium verständlich und zeitgemäß weiterzutragen. Teestubenarbeit, Büchertische, Straßeneinsätze, Vortragsabende zu aktuellen Themen, Hauskreise, Freizeiten usw. sollten die Evangelisations»methoden« unserer Tage sein, in denen immer weniger Menschen den Einladungen zum Besuch von Evangelisationsveranstaltungen der herkömmlichen Art folgen. Auch die persönliche Evangelisation, das Bemühen um Einzelne, sollten wir nicht vergessen. Solche Arbeiten erfordern jedoch weit mehr als musikalisch-künstlerische Begabungen, nämlich geistliche Autorität zum evangelistischen Dienst (*»Tue das Werk eines Evangelisten«, 2.Tim. 4,5*) bzw. geistliche »Begabungen« (Eph. 4,11). Sie wird sehr viel mühsamer und enttäuschungsreicher sein als eine Entertainer-Karriere unter dem Applaus meist christlicher Rockfans.

Unsere Bereitschaft, Gottes Wort zu studieren, ein Gebetsleben zu führen und im Glauben zu handeln, muß neu erweckt werden, nicht aber das Handhaben technischer Werbemethoden, um möglichst viele Menschen anzulocken.

*»Und als sie gebetet hatten...wurden sie alle mit Heiligem Geiste erfüllt und redeten das Wort Gottes mit Freimütigkeit« (Apg. 6,31).*



## **TEIL II**

# **Perspektiven christlicher Rockmusik**



# 1. CHRISTLICHE ROCKMUSIK — EIN SCHAF IM WOLFSPELZ?

Die folgende Abhandlung stellt eine Antwort dar auf das Buch von Steve Lawhead: »Das Schaf im Wolfspelz — Rock aus der Sicht eines Christen« (mit einem Vorwort von Manfred Siebald), Wiesbaden 1983. Deutsche Übersetzung des Originaltitels »Rock Reconsidered — A Christian Looks at Contemporary Music«, Chicago 1981.

Diesem Buch wurde ein extra Kapitel gewidmet, da in ihm mehr als in irgend einer anderen deutschen Veröffentlichung die typischen Positionen der Rockmusik-Befürworter deutlich werden. So eignet es sich bestens zur kritischen Analyse ihrer heutigen Standpunkte. Fragen, die bereits im ersten Teil dieses Buches behandelt wurden, werden dabei außer acht gelassen.

Steve Lawhead versucht, wie auf der Rückseite des Buches zu lesen ist, »der Sache (Rockmusik) auf den Grund zu gehen. Er betreibt Quellenstudien, analysiert, zieht bildhafte Vergleiche und...er differenziert.«

Zunächst wird dem Leser eine kurze Einleitung geboten, in der Lawhead eine Anti-Rock-Kampagne (LP-Verbrennung) seiner eigenen Erfahrung als Mitglied der Rockgruppe »Mother Rush« und als Musikrezensent einer christlichen Zeitschrift gegenüberstellt. Dann folgt seine eigentliche Apologie. Typische Gründe, die gegen Gebrauch oder Konsum weltlicher bzw. christlicher Rockmusik sprechen könnten, werden der Reihe nach kurz als »Problem« zusammengefaßt und in einem jeweils nachfolgenden Kapitel analysiert.

Das ganze Buch ist ein einziger Lobpreis auf die kommunikativen Eigenschaften der »von Gott geschaffenen Rockmusik« (S. 108: »Musik, in jeglicher Form, ist von

Gott gegeben... Etwas von Gott Geschaffenes 'teuflich' zu nennen, erweitert Satans ohnehin begrenzten Machtbereich und verringert Gottes höchste Gewalt. Das ist Gotteslästerung...«).

Als Resümee stellt er heraus, daß Rockmusik zwar äußerlich das gefährliche und aggressive Verhalten eines Wolfes zeigt, aber von der richtigen Perspektive aus betrachtet soll sie sich so zahm wie ein Lamm erweisen.

Im folgenden Kapitel sollen nun einige »Probleme« der Rockgegner und die Gegenargumente Lawheads diskutiert werden.

## **I. Ist Rockmusik wertneutral?**

»Problem: Rockmusik wird auf höchst attraktive Art gestaltet und dargeboten. Doch hinter diesem Glanz verbirgt sich das aufrührerische und asoziale Wesen des Rock« (S.21). (= Seitenzahl im Buch selbst)

Steve Lawheads Lösung:

»Wenn wir Rock richtig verstehen wollen, müssen wir die Illusion durchbrechen, das Image (Protest, Gewalt, Glamour oder anderes) von der Wirklichkeit (Musik zu machen) trennen« (S.27).

»Vergleichen Sie Rockmusik — und alles, was dazugehört — mit einer großen Orange. Wenn Sie die Orange essen möchten, müssen Sie zuerst die dicke, unverdauliche Schale abmachen, um an das Fruchtfleisch zu kommen... Möchten wir eine vorbehaltlose Diskussion führen, dann müssen wir — soweit es geht — die Trugbilder und Illusionen, die das Kernproblem umgeben, abschälen und sie von der Musik als solcher trennen« (S.28).

Der Rockmusiker Alice Cooper z.B., meint Steve Lawhead, verzeichne zwar spektakuläre Auftritte (Enthaupungen, Jonglieren mit Giftschlangen), sei aber im Privatleben ein normaler Mensch wie du und ich. »Ge-

wiß, Rockmusiker brauchen vielleicht ein trügerisches Image, aber ihnen verdanken wir auch neue, zukunftsweisende Trends...(?!)...alles sieht jetzt so harmlos aus« (S.31).

In der englischsprachigen Ausgabe (»Rock Reconsidered«) sind, wohl zur weiteren Illustration solcher Aussagen, u. a. auf S. 109 zwei Photos von besagtem Alice Cooper eingefügt — eines zeigt ihn als »harmlosen« Privatmann, das andere als »Show-Vampir«! Gleichen Zweck soll wohl das Photo auf S. 25 dienen — Rod Stewart, abgebildet in einer typischen »Gell, ich bin doch ein toller Kerl?«-Pose, in der Rechten eine Flasche, in der Linken ein Glas Bier.

Daraus und aus zahlreichen ähnlichen Äußerungen gewinnt der Leser zunehmend den Eindruck, daß er jetzt auch weltliche Rockmusik ruhigen Gewissens genießen kann. Was ihn ehemals befremdet hätte, kann er nun getrost ignorieren — handelt es sich doch um nichts weiter als »Show« und »Illusion«<sup>1)</sup>.

Zunächst ist es Unkenntnis der sündigen Natur des Menschen, wenn Lawhead annimmt, als Christ könne man bei der Rockmusik die theoretisch so einleuchtend klingende Trennung von »Schale« und »Frucht« vollziehen. Dazu sind Show, Text, Musik und Lebensstil der Musiker viel zu stark miteinander verkoppelt; daher kann von keinem jugendlichen Rockfan erwartet werden, diese »Trennung« während seines täglichen Rockkonsums zu realisieren. Praktisch könnte das z.B. so aussehen: da Alice Cooper nur »Illusionen« zu bieten hat, kauft sich ein Fan seine LP »Muscle of Love« und hört dort den Titel »Never been sold before«:

»Ich kann es kaum fassen, daß du mich verkaufst.  
Du hast mich doch früher auch nicht verkauft.  
Ich kann doch nicht zu deiner dreckigen Hure  
werden...«

Vorher mußte er vielleicht schon den einleitenden Song »Schweißtreibende Arbeit« (Euphemismus für den Bei-

schlaf) über sich ergehen lassen. Wer davon ausgeht, daß — und hier wurde nur von den Texten gesprochen — einen Christen solche Dinge unberührt lassen, ist ein Phantast. Steve Lawhead empfiehlt zwar, gegenüber Rockmusik eine »gesunde, vorurteilslose Skepsis« (S.29) zu entwickeln, aber er sagt nicht, wie man das tun soll. Denn jede eingehendere Beschäftigung mit der Rockmusik, deren Entstehungsgeschichte, ihren Hintergründen, der heutigen Showpraxis usw. wird die Skepsis gegenüber dieser Musik steigern. Unser Fan würde also früher oder später das verdorbene Fundament der Rockszene entdecken; wenn er diese Musik jedoch als Christ weiter hören möchte, muß er diese Tatsachen ignorieren — ohne sich allerdings ihrem Einfluß damit bis auf weiteres entziehen zu können<sup>2)</sup>!

Außerdem ist es eine Tatsache, daß der größte Teil der Rockmusik-gewohnten Jugend dieselbe völlig unkritisch kauft bzw. hört, d.h. beim Plattenkauf entscheidet fast ausschließlich der musikalische Geschmack des Käufers, vielleicht noch die Beliebtheit des Interpreten und das LP-Cover, kaum jedoch der (christliche?) Text oder etwa die (evangelistischen?) »Motive« einer Rock-Gruppe. Genauso wenig wird sich ein (leider oft auch gläubiger) Fan durch einen perversen oder antichristlichen Text bzw. Lebensstil seiner Gruppe vom Kauf abhalten lassen, wenn ihm die Musik gefällt. Die Empfehlung Steve Lawheads, gegenüber Musik eine »gesunde, vorurteilslose Skepsis zu entwickeln«, also eine kritischere Einstellung, ist wirklichkeitsfremd, denn die »besten« Rockgruppen — musikalisch zugunsten der Rockmusik bzw. dem Grad ihrer Beliebtheit nach gesehen — waren bis jetzt in der Regel auch die antichristlichsten (Beatles, Rolling Stones, Led Zeppelin, Pink Floyd, Rainbow, Meatloaf, Iron Maiden, Black Sabbath usw.).

Die Theorie von der »Schale« und der »Frucht« ver-harmlost außerdem biblische Maßstäbe:

*»Von der Sache der Lüge sollst du dich fernhalten.«  
(2.Mose 23,7)*

»...wer sein Ohr verstopft, um nicht von Bluttaten zu hören und seine Augen verschließt, um Böses nicht zu sehen, der wird auf Höhen wohnen...« (Jes. 33,15)

»Seid vorsorglich für das, was ehrbar ist vor allen Menschen...« (Röm. 12,17)

»...prüft aber alles, das Gute haltet fest. Von aller Art des Bösen haltet euch fern.« (1.Thess. 5,21 + 22)

Schließlich beinhaltet Steve Lawheads Denkweise die Hypothese, daß Rockmusik wert- oder wirkungsneutral sei. Diese Behauptung, die weder musikwissenschaftlich noch biblisch begründet werden kann, wird seit dem Aufkommen der christlichen Rockmusik immer wieder als gängige Rechtfertigung für ihren Gebrauch aufgestellt.

Lawhead geht sogar soweit zu behaupten, Musik schlechthin — und damit auch Rockmusik — sei auch von Gott geschaffen. Wohl gibt es nach Offenb. 5,9 u. 15,2 himmlische Musik, die vollkommen sein wird; solange wir aber hier auf dieser Erde leben und die Musik seit Adam bzw. seit Jubal (1.Mose 4,21) dem in Sünde gefallenen Menschen anvertraut ist, kann diese Musik der Schöpfungsordnung Gottes entsprechen oder ihr widersprechen. Weil der Mensch selbst, der Musik »schaffen« kann, nicht »wertneutral« ist, wird es auch die Musik selbst nicht sein. Es gilt also zu unterscheiden zwischen der Musik, die die Schöpfungsordnung Gottes bejaht, und solcher, die z.B. chaotische Klangmuster benutzt, um Menschen in einen Rauschzustand zu versetzen (Acid-Rock) — und damit eindeutig die Schöpfungsordnung Gottes verwirft.

## II. Rockmusik behindert das Heilungsleben

Im Hinblick auf den negativen Einfluß, den viele Rockmusiker auf die ethischen Werte unserer Gesellschaft ausüben, hat Steve Lawhead Recht, wenn er sagt, »die Welt von Rockmusik und Rockmusikern zu befreien —

so leicht das auch zu erreichen wäre — ist nicht die Antwort« (S.49).

Diese Welt moralisch aufzupolieren ist sowieso nicht Aufgabe der Christenheit, denn »...*die ganze Welt liegt in dem Bösen*«, 1. Joh. 5,19. Vielmehr ist es unsere Aufgabe, ein Heiligensleben zu führen, um **dann** die Menschen mit dem Evangelium zu erreichen. Die Epheser, die am Götzendienst der Göttin Artemis bzw. Diana und an vielen anderen Zaubereien beteiligt waren, haben auch nicht versucht, diese Dinge »aus der Welt zu schaffen«, sondern haben sich selbst von allem getrennt (oder abgesondert, d.h. geheiligt), was mit diesen Perversionen in Verbindung stand (Apostelgesch. 19,19). Die Folge? »*Also wuchs das Wort des Herrn und nahm überhand*« (Apg. 19,20). Insoweit ist das Verhalten von solchen, die die antichristliche Atmosphäre der Rockszene durchschauen und **ihre** Rolling Stones, Beatles, Alice Cooper LP's usw. vernichten, um Hindernisse im Glaubensleben auszuräumen und ein wirksames Zeugnis in dieser Welt zu sein, durchaus biblisch!

Steve Lawhead erzählt: »Ich habe mit Leuten geredet, die mir ähnliche Geschichten erzählt haben. 'Als ich mich zum Christentum bekannte, warf ich alle meine Rockplatten weg. Ich konnte diese Musik nicht mehr ertragen...' Dann folgte eine Pause und ein reumütiges Lächeln: 'Jetzt hätte ich sie am liebsten wieder zurück!' Deshalb werden wir nicht zu einem schlechten Christen, im Gegenteil, wir sind stark genug, um die Musik ohne negative Gedanken genießen zu können...«(!) (S.94).

Vielleicht haben sich die Epheser doch geirrt?

### III. Ursprung der Rockmusik

»Problem: Rockmusik hat einen harten, zwingenden Beat (Schlag) und ist deshalb gefährlich, weil sein Ursprung auf afrikanische Dämonenanbetung schließen



läßt. Wahrscheinlich ist die Rockmusik selbst von Dämonen inspiriert« (S.52).

Zur Lösung des Problems bietet Lawhead eine »Quellenstudie« an: »Wie entstand der Rock?« (S.53) Der Autor folgt in seiner Argumentation weitgehend den Ausführungen Tony Palmers (»All You need is Love«, Knauer Taschenbuch 3599, S. 16 u. 17):

»Die meisten Sklaven, die in die USA gebracht wurden, kamen nicht aus den tropischen Regenwäldern, sondern aus den nördlichen Gebieten, den großen Savannen, Nigeria und der Elfenbeinküste. Interessant ist, daß die Trommel (und demnach 'der Beat') in den nördlichen Teilen Afrikas, aus denen die amerikanischen Sklaven stammten, kein wichtiges Instrument war. Tony Palmer schreibt in seinem Buch 'All You need is Love: The Story of Popular Music': 'Die wesentlichen Musikinstrumente der Savanne waren Saiteninstrumente'.«

Auch Palmers Quellenstudien fallen recht dürftig aus. Er erhebt allerdings auch nicht den Anspruch, solche zu betreiben. Um der Sache auf den Grund zu gehen, fehlt hier der Platz; in Stichpunkten sei aber Folgendes gesagt:

1. Die für Sklavenexporte nach dem amerikanischen Kontinent zuständigen Händler haben zunächst die Küstenvölker Westafrikas<sup>3)</sup> versklavt. Später jedoch erwies es sich als einfacher und gewinnträchtiger, Sklaven von diesen Küstenbewohnern käuflich zu erwerben. Die Küstenbewohner Westafrikas waren nämlich im 18. und 19. Jahrhundert in einem expansionistischen Auftrieb begriffen und forderten von den von ihnen unterjochten Stämmen im Norden ihres Landes u.a. Sklaven als Tribut<sup>4)</sup>. Diese Sklaven wiederum stammten aus den Savannengebieten Westafrikas<sup>5)</sup>.

2. Angehörige der Fante-Asante-Kultur<sup>6)</sup> wurden meistens in das protestantische Amerika der englischen Kolonien, solche der Yoruba-Oyo-Kultur<sup>7)</sup> in das katholische Mittel- und Südamerika gebracht<sup>8)</sup>.

3. In der Savanne spielte die rhythmisch-rituelle Musik eine untergeordnete Rolle. So kann man in diesen Gegenden z.B. auf frühe Vorformen des Blues stoßen<sup>9)</sup>. Es fanden allerdings sowohl in Afrika als auch in Amerika unter den Schwarzen immer wieder Bevölkerungsvermischungen und -verschiebungen statt, die den Austausch musikalischen und religiösen Kulturguts förderten<sup>10)</sup>.

4. So vermischten sich z.B. in den katholischen Ländern Amerikas die Riten der Schwarzen mit dem katholischen Glaubensgut und führten zu neuen Kultformen wie dem Voodoo auf Haiti<sup>11)</sup> und dem Shango in Brasilien. Diese Kulte sind in einigen Ländern Amerikas noch heute lebendig<sup>12)</sup>.

5. In den protestantischen Ländern Nordamerikas wurden die Riten verboten, die Trommeln wurden den Schwarzen weggenommen. Trotzdem fand man auch bei den nordamerikanischen Sklaven rhythmisch-rituelle Musikformen, z.B. den »ring-shout«<sup>13)</sup>. Später verschmolz der ring-shout mit protestantischem Glaubens- und Liedgut, und es entstand das »Spiritual«.

In Nordamerika wurde vor allem der Blues gepflegt (vgl. 3.), und zwar anfangs fast nur zur Gitarre, nach der Jahrhundertwende gesellten sich jedoch (u.a. durch Lockerung des »Trommel«verbots) andere Instrumente hinzu. Parallel zum Blues konnte sich so der »Rhythm & Blues«, unter Verknüpfung von Elementen des Blues, Gospel und Swing entwickeln, in dem vor allem in den 40er und 50er Jahren Perkussionsinstrumente einen bedeutenden Platz einnahmen. Rock'n'Roll entstand durch die Synthese des aus dem Blues hervorgegangenen »Rhythm & Blues« und des »Country & Western« der Weißen, wobei der »Rhythm & Blues« allgemein als das stärkere Element bezeichnet werden kann<sup>14)</sup>.

Lawheads Gleichsetzung Trommel = Beat ist irreführend. Die Geschichte der afro-amerikanischen Musik beweist, daß die aus den westafrikanischen Savannengebieten stammenden Schwarzen genauso wie die südliche-

ren Stämme die Fähigkeit besaßen, bestimmte Musikformen mit einer ekstatischen Rhythmik zu versehen; solche Fähigkeiten existieren weitgehend unabhängig von dem Vorhandensein von Perkussionsinstrumenten. Außerdem unterschätzt Lawhead die Bedeutung des »Sounds« (hier: Intonation, Scat-, Growl-, Falsett- und Shout-Techniken) in der afro-amerikanischen Musik, dem nach musikwissenschaftlichen Erkenntnissen genauso wie dem Rhythmus eine »Ekstase auslösende und Ekstase manifestierende Funktion« zukommt<sup>15)</sup>.

Auch ist die afro-amerikanische Musik nicht unbedingt »dämonisch inspiriert«, aber sie kann Unnüchternheit und trancehafte Erlebnisse provozieren. Diese Eigenschaft wird speziell in den oben erwähnten Voodoo-Kulten etc. bewußt ausgenutzt, aber auch Rockmusikern ist diese Wirkungskomponente des Rock'n'Roll nicht unbekannt.

Diese Tatsachen haben nichts mit Rassismus zu tun (»Vieles von dem, was gegen Rockmusik geschrieben wurde, ist in Wirklichkeit versteckter Rassenhaß«, Steve Lawhead, S.55).

Die eigentlichen Musik-Mischformen, die schließlich die Rockmusik hervorbrachten, entstanden dort, wo die afrikanischen Elemente bis zu einem gewissen Grad unterdrückt wurden und so die Musik auch für die Weißen akzeptabel wurde. Blieben die afrikanischen Elemente dominant, wie z.B. im Voodoo oder im ring-shout, so fand diese Musik kein Interesse in der breiten Bevölkerung<sup>16)</sup>.

#### **IV. Rockmusik kann seelische und körperliche Schäden hervorrufen**

In Kapitel 5 seines Buches untersucht Steve Lawhead die Wirkung der »überwältigenden Rhythmen der Rockmusik« auf den Menschen.

»Problem: ...Abhängigkeit vom Rock-Beat kann Schäden auf geistiger, emotionaler und körperlicher Ebene zur Folge haben...« (S.57).

Zu Recht zeigt er: Wenn Pflanzen mit Rockmusik beschallt werden und dadurch eingehen, beweist das noch lange nicht, daß dann auch der menschliche Organismus auf diese Musik mit Störungen reagiert. Aber realistische, musikpsychologische Untersuchungen sowie Aussagen von Rockmusikern über die Kraft ihrer Musik scheint Steve Lawhead nicht zu kennen. So heißt es z.B. in einem Standardwerk der Musikpsychologie im Hinblick auf die musikalischen »Erreger« Lautstärke und Rhythmik:

»Großen Lautstärken hingegen und ihren Auswirkungen auf das Vegetativum sind wir, wie bereits ausgeführt, ausgeliefert, wir können uns ihnen nicht entziehen. Verstärkt durch die Wirkung der Rhythmen erreichen diese Schalleindrücke das sogenannte ascendierende retikuläre System, also jene Schaltstellen im Hirnstamm, die u.a. für die Regelung unserer 'Wachheit', unseres Bewußtseinszustandes zuständig sind. Vielleicht bietet diese obligate(!) Wirkung großer Schallintensitäten auf das Vegetativum eine Erklärung für die meist erhebliche Lautstärke moderner Beat-Musik. Jedenfalls dürften solche Mechanismen dabei eine Rolle spielen, daß viele Jugendliche angeben, unter solch lauter Beat-Musik 'high' zu werden. So kann durch eine entsprechende Dominanz des Rhythmus gleichsam das Geleise über die Psyche übersprungen und das Vegetativum direkt erreicht und beeinflußt werden.«<sup>17)</sup>

Etwas vulgärer drückt diese Tatsache der amerikanische Drogenapostel Timothy Leary in seinem Buch »Politics of Ecstasy« aus:

»Don't listen to the words, it's the music that has it's own message... I've been stoned on the music many times... the music is what will get you going.«  
(»Hör' nicht auf die Worte, die Musik selbst hat ihre eigene Botschaft...ich bin schon sehr oft von der Musik high geworden...die Musik ist's, die dich treiben wird.«)

Aber schon Timothy Leary sah die trancehafte Wirkung der Rockmusik nicht allein durch ihren Rhythmus bedingt; spätestens seit den 70er Jahren experimentierten nämlich namhafte Rockmusiker (oft unter Drogeneinfluß) mit psychedelischen Klangteppichen, um »Trip«-Erlebnisse beim Hörer hervorzurufen (diese Entwicklung wird von dem Autor völlig ignoriert). Grundlagen solcher »Funktionsmusik« ließen sich leicht in der Musik des Hinduismus finden, aber auch moderne Musiker wie Karl-Heinz Stockhausen haben z.B. den Beatles bei der Entwicklung des »Psychedelic« Vorarbeit geleistet<sup>18)</sup>. Auch von den weniger musikalischen, mehr philosophisch-mystischen Aspekten her sind diese Sachverhalte inzwischen »aufgearbeitet« worden, so daß Musik sogar als Ersatzreligion angeboten und benutzt wird<sup>19)</sup>.

Des weiteren untersucht Steve Lawhead, ob Rockmusik hypnotische Zustände auslösen kann (bei dem Autor anscheinend, wenn überhaupt, dann nur durch Rhythmik möglich). Zunächst bringt er eine Erklärung des Begriffs »Hypnose«: »Hypnose ist ein Zustand bewußter Konzentration und Entspannung. Hypnotisierte Menschen haben sich selbst und ihre Gedanken stets unter Kontrolle. Ihre Selbstkontrolle ist demnach größer und nicht, wie fälschlich angenommen, schwächer« (S.60).

Dieser absurden Theorie soll hier die Definition des Begriffs »Hypnose« der »Encyclopaedia Britannica« gegenübergestellt werden:

»Hypnose ist ein schlafähnlicher Zustand, während dem halluzinatorische Erfahrungen, Verzerrungen des Erinnerungsvermögens und eine breite Skala von Verhaltensreaktionen durch Suggestion induziert werden können.«<sup>20)</sup>

»Das hypnotisierte Individuum achtet nur auf die Mitteilungen des Hypnotiseurs. Es reagiert unkritisch, automatisch, indem es alle Aspekte seiner Umgebung ignoriert und nur die vom Hypnotiker hervorgehobenen akzeptiert.«<sup>21)</sup>

Deswegen ist die Hypnose oft die Methode magischer und okkultur Beeinflussung gewesen<sup>22)</sup>. Das hypnotisierte Me-

dium verhält sich geistig passiv und wird so gefährlich offen für die Einwirkung dämonischer Mächte. In der Bibel erhalten wir klare Anweisungen zu wachen und nüchtern zu sein — gerade im Hinblick auf Aktivitäten des Teufels! »Also laßt uns nun nicht schlafen, wie die übrigen, sondern wachen und nüchtern sein« (1.Thess. 5,6-8)<sup>23)</sup>.

Hypnose als verstärkte Selbstkontrolle(!) darzustellen zeugt von einem erschreckenden Mangel an Einblick in geistliche Zusammenhänge.

Falls Rockmusik also hypnotische Zustände auslösen kann, so folgert der Autor, dann kann das unseren Geisteszustand eher positiv als negativ beeinflussen (S.61). Und sollte wirklich einmal jemand unter Einwirkung dieser Musik in Trance geraten, so meint er, dann nicht, weil die Musik es »will«, sondern weil der Betreffende es will (S.61). Das klingt zwar plausibel, geht der Sache jedoch nicht auf den Grund: Rockmusik fördert nämlich die Bereitschaft zur Ekstase, setzt gewissermaßen die »Hemmschwelle« zum »Ausflippen« herab<sup>24)</sup>. Somit wird der Wille eines Hörers, sich durch Musik berauschen zu lassen, durch die Rockmusik selbst erst erzeugt bzw. gefördert. Das ist natürlich abhängig von dem Grad der Offenheit, die der jeweilige Hörer dieser Musik entgegenbringt; wer diese Musik nicht mag, wie z.B. der größere Teil der Vorkriegsgeneration, den wird sie auch kaum beeinflussen:

»Die stärksten vegetativen Veränderungen (beim Hörer eines Musikstückes) sind immer dann zu erwarten, wenn man ihm den Auftrag gibt, mit der Musik mitzufühlen, sich ihr ganz hinzugeben. Wird hingegen eine rein rationale, kritische Einstellung eingenommen, so sind die vegetativen Veränderungen auf ein Mindestmaß beschränkt oder fehlen völlig.«<sup>25)</sup>

Außerdem läßt der Autor die Wirkungskombination Rockmusik/Show/Massenhysterie völlig außer Acht; der verstorbene Rockkönig Jimi Hendrix kannte sie sehr genau:

»Bestimmte Stimmungen ('atmospheres') werden durch Musik erzeugt, denn Musik hat eine nur ihr eigene Spiritualität. Du kannst die Leute mit Musik hypnotisieren, und wenn du sie an ihrem schwächsten Punkt erwischst, kannst du ihnen das in das Unterbewußtsein predigen, was wir ihnen sagen wollen.«<sup>26)</sup>

## V. Rockmusik kann sexuelle Reize hervorrufen

»Problem: Rockmusik ist hauptsächlich 'Körper'-musik, die uns in körperlicher Hinsicht anspricht. Die dröhnenden Rhythmen verführen den Hörer und drängen ihn, sich körperlichen Freuden hinzugeben. Wie kann eine solche Musik irgend etwas Geistliches vermitteln?« (S.100).

Lösung: »... Wenn Menschen schon beim bloßen Anhören von Rockmusik sexuell erregt werden, dann ist das eine angelernte Reaktion, die jedoch wie jede andere Verhaltensweise bewußt gesteuert werden kann. Ein Mann kann erregt werden, wenn er einer Frau zusieht, die ihren Körper nach Rockrhythmen bewegt. Ich möchte jedoch festhalten, daß dabei weniger die Art der Musik, sondern vielmehr das Verhalten der Frau ausschlaggebend ist. Sexuelle Gefühle zu haben ist keine Sünde. Und auf sexuelle Gefühle einzugehen, ist nichts Unrechtes, solange sie sich im von der Bibel vorgegebenen Rahmen halten. Sünde ist, sich völlig gehen zu lassen (nicht nur sexuell), und das zur falschen Zeit, in falschen Ausmaßen und unter falschen Umständen« (S.102).

Das Stichwort dieser Argumentation heißt: Assoziation, d.h. die unwillkürliche Verknüpfung eines äußeren Reizes (hier Rockmusik) mit einem Erlebnis, das schon früher einmal mit diesen Reizen in Verbindung stand (hier z.B. sexuelle Gefühle). Assoziative Verknüpfungen mit stark emotionell besetzten Ereignissen aus der Lebensgeschichte eines Hörers können zwar die Wirkung eines Musikstückes entscheidend beeinflussen, sind aber nie die alleinige Ursache dafür <sup>27)</sup>.

Außerdem ist bekannt, daß gerade in den Anfangstagen des Rock'n'Roll seine Wirkung unterhalb der Gürtellinie besonders stark empfunden wurde — zu einer Zeit also, als sexuelle Gefühle in Verbindung mit Rock'n'Roll noch nicht erlernt sein konnten, die Assoziation noch keine Rolle spielte<sup>28)</sup>. Rockmusik schafft beim hingeebenen Hörer, vielmehr noch beim Tänzer, eine Atmosphäre des Narzißmus, bzw. bringt die eigene Sexualität zu vollem Bewußtsein. Dieses erotische Gefühl ist ziellos und richtet sich besonders beim Tanzen gegen x-beliebige Partner, fördert also homosexuelle Empfindungen:

»Die Disco-Version von Erotik und Ekstase ist ihrem Wesen nach nicht selbst homosexuell, aber die ästhetische Verwendung dieser Erfahrungen von Erotik und Ekstase spiegelt ein homosexuelles Bewußtsein wieder.«<sup>29)</sup>

»Im Rock'n'Roll, durch den Rock'n'Roll kündigt sich das sexuelle Selbstverständnis einer neuen Epoche des Hedonismus an... Rock'n'Roll-Beat ist die konfliktbeladene Kompromißbildung zwischen äußeren Getriebenseins und innerer Triebhaftigkeit. Das macht das Körpergefühl des Rock'n'Roll aus. Es ist endlos, ruhelos, weil es das Ziel seines Begehrens nicht genau kennt.«<sup>30)</sup>

Daß Rockmusik sexuell angereicherte Empfindungen provozieren kann, wird von kaum einem weltlichen Rockmusiker bzw. Rockexperten geleugnet; der Rocksoziologe Simon Frith sieht in der Rockmusik »nicht die Bestätigung des Ich durch die Sprache (wie es das Kennzeichen der bürgerlichen Ästhetik ist, die alles beherrscht), sondern vielmehr die Auflösung des Ich in eine Art sinnlichen Rausch«<sup>31)</sup>.

»'Rock'n'Roll ist Sex', meint Eric Burdon. — Die besten Erinnerungen, die wir an Rockmusik haben, sind immer sexuell angereichert...der stampfende, treibende Beat (drive), der den Körper in ganz anderer Weise und an ganz anderen Stellen ergriff und durchströmte, durchrüttelte, als man dies von der körperlichen Betätigung beim Sport oder gar von der Arbeit her kannte. Rock'n'Roll regte den sexuellen Appetit an, war ein Versprechen, das es einzulösen galt, das einen scharf machte, also zog man los



auf der Suche nach etwas, von dem man nur ahnte: 'this is it!' — was sich dann jedoch oft als Betrug herausstellte.«<sup>32)</sup>

»Rockmusik wurde von Männern wie von Frauen als eine neue Artikulationsform der Sexualität erlebt. In den Worten von Tom Hayden entwickelte sich 'eine Generation von jungen Weißen mit einer neuen, weniger repressiven Einstellung zur Sexualität und zur Lust; und das Mittel zu ihrer Befreiung war die Musik'(!)...

Der sexuelle Inhalt der Rockmusik läßt sich nicht eindeutig aus den Texten ablesen, denn die Texte müssen eher als Klangzeichen einer Stimme verstanden werden<sup>33)</sup>, und auch der Klang der Instrumente hat keine festgelegte Bedeutung. Der sexuell ansprechende Moment der Musik wird gewöhnlich im Rhythmus gesehen...«<sup>34)</sup>


Solche Erkenntnisse haben allerdings den Anruch, weniger nach gesicherten musikwissenschaftlichen Methoden als vielmehr durch journalistische Willkür entstanden zu sein. Hier entsteht ein Problem: Die musikalische Analyse der europäischen sogenannten ernsten Musik (»E-Musik«) ist ihrer Methodik nach nicht ohne weiteres auf die Analyse der afro-amerikanischen Musik zu übertragen. Das hat sich schon in der Vergangenheit beim Jazz gezeigt, aber es wird heute bei dem Versuch, die Rockmusik zu analysieren, mindestens genauso deutlich,


Einen bedeutenden Platz nimmt z.B. in der E-Musik die Analyse des durch Notenschrift fixierten »Werkes« ein, durch die die melodischen, harmonischen, rhythmischen und tektonischen Komponenten desselben erfaßt werden. Ein solches Verfahren ist im Jazz oder Rock jedoch unmöglich, denn in dieser Musik ist die graphische Aufzeichnung eines »Werkes« entweder völlig unbekannt oder spielt nur eine unbedeutende Rolle. Gerade die Ausdrucksmittel, die zu den Eigenheiten des Jazz und der Rockmusik gehören wie »blue-notes«, »smears«, »dirty notes« im Bereich der Intonation und »off-beat«, »after-beat«, rhythmische Verschiebungen etc. im Bereich der Rhythmik lassen sich nur ungenügend aufzeichnen. In der Rockmusik kann also nur die klingende Musik Gegenstand



einer Analyse sein. Dabei tritt die Schwierigkeit zu Tage, daß sich Charakter und Wirkung musikalischer Äußerungen oft nur schwer in Worte fassen lassen, so daß man gewissermaßen gezwungen wird, eine objektive Analyse durch »anschaulichere«, d.h. subjektivere Ergänzungen zu erweitern — etwas, das in der allgemeinen Jazzliteratur (Dauer, Back, Berendt, Jost, Shaw) schon längst praktiziert wird. Zu diesem Hilfsmittel greifen genauso die Autoren der neueren Untersuchungen zur Rockmusik (Braha, Frith, Kneif usw.)<sup>35)</sup>.

Natürlich wird diese Art der Analyse von Journalisten und Musikern oft ins Extrem verzerrt, so daß nur subjektive Aussagen (z.B. »Alles Tanzen ist ein Ersatz für Sex«, Mick Jagger) zur Diskussion stehen — die dann, gegen christliche Rockmusiker zu Felde geführt, oft nur entsprechende Gegenreaktionen auf deren Seite auslösen.

Richard Middleton und Paul Williams sind diejenigen, die diese Art der »kombinierten Analyse« konsequent ausarbeiten<sup>36)</sup>. Als Beispiel sei hier Middletons Beschreibung typischer Ausdruckselemente Elvis Presleys in seiner Aufnahme »Heartbreak Hotel« angeführt:

»Die Vokal-Techniken, mit denen Presley sein sexuelles Image aufbaute (das hat er natürlich nicht nur dadurch gemacht, Anm. des Verf.), bestehen meist aus einer bestimmten Behandlung des 'körperlichen' 3er-Rhythmus (  ).

Ein starker Akzent auf der Achtelnote, hervorgerufen durch einen tiefen, resonierenden Ton, bringt den Körper ruckartig in Bewegung ('jerks the body into activity') und suggeriert ein quasi zuckendes Moment durch den unterliegenden Beat und oft auch durch den begleitenden Text ('...creating a twitching effect through the subversion of the beat and, often, the verbal sense'). Der Effekt ist besonders stark, wenn dieser Akzent unerwartet auftritt; mitten in einer Silbe, einem Vokal oder sogar einem Konsonanten...verstärkt wird das Ganze durch besondere Kniffe wie andauernde Akzentuierung der kurzen Noten gegen den Wortsinnverlauf (  ), wellenförmige Akzentuierung eines einzelnen Vokals

   
lone-ly ba-by

und Simulation großer physischer und emotionaler Anstrengungen, z.B., indem Presley nach Luft schnappt oder die Worte regelrecht ausspuckt. Die resultierende Wirkung ist natürlich sexy, aber auch nervös, durchdrehend, unruhig. Das Körperliche und Sinnliche, das diese Effekte hervorheben sollen, scheint außer Kontrolle, fast schon beängstigend.«<sup>37)</sup>

Presley erreicht also ein »sexuell ansprechendes Moment« (vgl. Zitat oben Nr. <sup>34)</sup>) durch rhythmische Mittel psychophysischer Art. Middleton drückt hier also einen Sachverhalt möglichst genau aus, den z.B. der Rocksoziologe Simon Frith oder der Rockmusiker Eric Burdon ziemlich pauschal formulieren würde (vgl. Zitat <sup>29)</sup> u. <sup>30)</sup>).

Spätestens hier wird deutlich, daß sexuell angereicherte Hör-Erlebnisse nicht einfach nur erlernt sind, wie Steve Lawhead es gerne sehen möchte.

Außerdem umfaßt Sünde mehr als »sich völlig gehen zu lassen« (S.102), sie kann bereits mit den Gedanken anfangen (Matth. 5,28).

Als Christ sollte man jedenfalls nicht selbstsicher behaupten, daß man seine Sexualität im Griff hat und negative Einflüsse wie die der Rockmusik einfach an einem abprallen — auch, wenn man »nichts davon merkt«.

## **VI. Der Wolf im Schafspelz**

Durch eine geschickte Argumentationswendung gelingt es Steve Lawhead schließlich, christliche Rockmusik bzw. Rockmusik überhaupt nicht als etwas Problematisches, sondern als **die** Musik überhaupt darzustellen und ihren Gebrauch als erstrebenswert zu suggerieren, ist sie doch »von Gott geschaffen« (s.o.).

Solche Christen, die vor ihrer Bekehrung in der Rock- und Drogenszene verkehrten, den widergöttlichen Charakter dieser Musik zur Genüge kennen und sie deswegen mei-

den, werden einfach als »Schwache im Glauben« abgestempelt (S.94); nach Lawheads Meinung braucht ein Christ ein »gewisses Quantum an Reife, um Rock verantwortungsbewußt zu spielen« (S.104).

Biblich gesehen bedeutet geistliche Reife allerdings nicht die Fähigkeit zur Beschäftigung mit, sondern den Mut zur Wegwendung von Dingen, die die Nachfolge oder das geistliche Wachstum Einzelner behindern könnten. Paulus geht sogar so weit, »für immer kein Fleisch zu essen«, wenn dadurch andere in ihrem Glauben gestärkt werden können (1.Korinther 8,1-13).

Durch eine ziemlich häßliche Polemik versucht der Autor schließlich, die Arbeit der »Rockgegner« zu diffamieren; auf S.117 schreibt er unter Bezugnahme auf Bob Larson (vgl. Kap. 3): »Diese Herren und andere, die sich als Sachverständige ausgeben, beeinträchtigen zu Unrecht die Arbeit vieler ihrer Brüder und Schwestern, die versuchen, Gottes Willen auszuführen, indem sie durch Rock zu einer sterbenden Welt sprechen. Letztlich gehen sie auch gewaltsam gegen Gottes Werk vor. Ihre Ansichten werden verbreitet und akzeptiert und sind wie Peitschen, die Menschen auseinandertreiben. Auch Jesus begegnete diesem Problem häufig. Er nannte Menschen, die ihren Brüdern im Namen des Glaubens Zwangsjacken verpaßten, 'blinde Narren'.«

Bemerkenswert an Steve Lawheads Buch — wie an fast allen Veröffentlichungen der Befürworter christlicher Rockmusik — ist die geflissentliche Mißachtung derer, deren Einstellung zur Rockmusik durch bittere Erfahrungen geprägt worden ist. Diejenigen, die aus dem Sumpf der Rock- und Drogenwelt kommend zu Christus fanden, haben es öfters erleben müssen, wie sie auf dem schlüpfrigen Boden der nach außen so attraktiv wirkenden christlichen Rockszene bzw. durch den Einfluß christlicher Rockmusik wieder ins Rutschen kamen. Ihre Meinungen werden selten akzeptiert und noch weniger verbreitet, sie werden als »Schwache im Glauben« ungern gehört, »because the show must go on...«.

Deswegen soll einer dieser »Schwachen« hier einmal zu Wort kommen, um zu zeigen, wie existentiell die Auseinandersetzung um die Frage der Musik für das christliche Glaubensleben sein kann:

»Lieber Herr ...,

mit großem Interesse hörte ich von Ihnen eine Kasette, die ich von unserem Leiter bekam, in der Sie über die Rockmusik reden. Ich selber bin ein ehemaliger Fixer und habe auch für ein paar Tausend Franken Platten und Kassetten verbrannt. Später, als ich in den Urlaub durfte, hatte ich immer wieder Mühe mit der Musik, weil mir ständig wieder Erinnerungen hochkamen.

Natürlich hörte ich schnell auf, weltlichen Rocksound zu hören, fing aber auch an, mich mit christlicher Rockmusik zu berauschen. Glücklicherweise wurde in unserem Haus verboten, auf den Zimmern Musik anzuhören... Es ist wunderbar, fast keiner hört mehr viel Musik und schon 3 Teilnehmer haben durch dieses Verbot angefangen, Gitarrespielen zu lernen.

Da ich früher richtig musikverrückt war und auch selber noch Musik mache, kamen in mir einige Fragen auf, vor allem in Richtung christliche Rockmusik. Seit einiger Zeit habe ich kein Interesse mehr, Musik anzuhören, weil ich einfach merke, wie es mich überschattet. Und doch kommen immer wieder die Fragen, wie mache ich es, wenn die Therapie zu Ende ist? Ich weiß, Musik ist ein Schwachpunkt von mir, wo ich aufpassen muß. Ich habe jetzt angefangen, mich auch mehr mit Musik auseinanderzusetzen und für mich die richtige Linie zu suchen...«



## 2. »THE ANSWER IS BLOWING IN THE WIND« oder: DAS PHÄNOMEN BOB DYLAN

Unter den Rock- und Popstars, die sich zu Christus bekannt haben, ist sicherlich keiner populärer als Bob Dylan — nicht zuletzt deshalb, weil er von den Anfängen der Rockmusik bis heute ein besonderes Image bewahren konnte.

In dem folgenden Kapitel soll es dem Leser ermöglicht werden, sich ein eigenes Urteil über die geistliche Entwicklung Bob Dylans, vor allem seit seiner Bekehrung, zu bilden. Natürlich ist bei einer solchen Urteilsbildung Vorsicht geboten, da wir Dylan nur aus seinen Veröffentlichungen und Interviews kennen, nicht aber persönlich. Andererseits können wir bei Heranziehung möglichst vieler seiner eigenen Angaben und ihm wohlwollender Aussagen (z.B. Zeitschriften, die die christl. Rockmusik befürworten) davon ausgehen, daß wir zumindest von seinem Verhalten in der Öffentlichkeit ein annähernd richtiges Bild bekommen. Dabei soll die Beurteilung seiner musikalischen Ausdrucksmittel (Gospelrock etc.) einmal ausgeklammert werden.

Am 24.5.41 wurde Bob Dylan alias Robert Zimmermann in Duluth im US-Bundesstaat Minnesota geboren. Seine Eltern wohnten in der nahen Grubenstadt Hibbing. Sie ermöglichten ihm ein Studium an der Universität von Minnesota, das er jedoch 1960 abbrach; statt dessen trampelte er quer durch die Vereinigten Staaten und kam 1961, zwanzigjährig, im Stadtteil Greenwich Village in New York an.

Greenwich Village war seinerzeit der Treffpunkt der Linksintellektuellen, Jungpolitiker, Jazzmusiker und Folk-Sänger. Er spielte dort in den Kaffeehäusern; gefragt war nicht die Vermittlung absoluter Werte, sondern es zählte Stil und Witz, ein Klima, das den Intentionen Dylans sehr entgegenkam.

Obwohl er sich vorher politisch nie engagiert hatte, obwohl er im Grunde nichts anderes war als ein Folk- und Rock 'n 'Roll-Sänger »on the road«, avancierte Dylan Anfang der sechziger Jahre in den USA zu einer Art Jugend-Idol mit nicht geringem Einfluß auf politische, soziale und weltanschauliche Vorstellungen. Er erkannte die Tendenzen der damaligen Zeit und artikulierte in seinen Songs die Emotionen und Gedanken einer Generation. In dem fast perfekten Beherrschen der Manipulationstechniken liegt der Schlüssel zu Dylans Erfolg: Dylan hatte begriffen, welche Sprache die jungen Leute in »The Village« schätzten, jetzt konnte er dieses Wissen für seine Karriere ausnutzen (Große Erfolge: »Blowin' in the wind«, »Talking World War III Blues«, »Masters of War«.).

Dann kam 1965 mit »Like a rolling Stone« die große Wende, der Eklat: Dylan spielte jetzt überwiegend elektrische Gitarre. Er wurde zur wichtigsten stilbildenden Kraft in der Rockszene und half wesentlich mit bei der Emanzipation des Rock zur ernstzunehmenden Musik. Bob Dylan war im Grunde genommen der Wegbereiter für die Sozialkritik der »Fugs« und der »Last Poets« und beeinflusste nicht zuletzt auch die gesellschaftspolitisch orientierten Themen der »Beatles« und »Rolling Stones« Ende der sechziger Jahre.

Nach dem politischen Aufbruch kam dann der Aufbruch in die eigene Psyche, nicht zuletzt mit Hilfe von Drogen. Auch hier wurde Dylan zum Vorbild. In der Hauptsache führte dieser Einfluß zu unverständlichen surrealen Texten; in Songs wie »Puff the magic dragon«, »The Family Man« und »Mr. Tambourine Man« forderte er zum Drogenkonsum auf, oftmals sehr versteckt, manchmal nur darauf anspielend, wie z.B. in »Rainy Day Woman«:

»...they stone you when you're walking on the floor, they stone you when you're walking through the door, but I would not be so alone — everybody must get stoned«

(»to stone« ist in den ersten beiden Fällen mit »steinigen« zu übersetzen, während »to get stoned« — wörtl.: »gesteinigt werden« — ein in der Rock-Szene gebräuchliches Synonym für den Drogenrausch darstellt.)



Linksintellektualität, Drogenkonsum, Mystik und freie Sexualität verbanden Bob Dylan auch mit Freunden wie Jack Kerouac und Allen Ginsberg, den amerikanischen Gesellschaftskritikern und Drogenaposteln der »Beat-Generation«.

Bob Dylan, der Mann der tausend Masken, wie man ihn oft bezeichnete: er paßte sich nicht nur verschiedenen Trends an — er verstand es auch glänzend, Journalisten und Reporter durch Wortspiele und scheinbare Ahnungslosigkeit irrezuführen oder auszutricksen. Ein typisches Interview:

»Bob, ist es wahr, daß du deinen Namen geändert hast? Wenn ja, was war dein richtiger Name?«

»Mein richtiger Name war Knezelvitz, und ich änderte ihn, um zu verhindern, daß meine Verwandten in verschiedenen Teilen des Landes zu mir kommen würden und Konzerttickets und all das Zeug haben wollen...ja?«

»Knevevitch?«

»Ja, Knevovitch!«

»War das dein Vor- oder der Nachname?«

»Das war der Vorname (Publikum lacht und applaudiert). Ich möchte nicht erzählen, wie der Nachname war.«

(Aus: Miles/Pearce Marchbank (Hrsg.): »Bob Dylan - In His Own Words« , Omnibus Press 1978, S.28)

Am 19.6.1965 hatte er einen schweren Motorradunfall. Danach war er nie mehr der »Alte«. In den nun folgenden LP's taucht plötzlich religiöses Gedankengut auf. Zunächst erschien »John Wesley Harding« , nach den Worten von Anthony Scaduto »Dylans Version der Bibel; Songs in Form von Gleichnissen, die den Fall und die Wiedergeburt eines Mannes beschreiben — Bob Dylan« (»Bob Dylan« , N.Y. 1973, S.286). Auch von seiner Plattenfirma wurde »John Wesley Harding« als Dylans Gedanken über die Bibel bezeichnet, von ihm selbst als sein erstes biblisches Rockalbum.

Als sein Vater 1968 starb, befaßte er sich mit seiner jüdischen Herkunft. Er begann, zusammen mit einer Anzahl von Freunden die Bibel zu lesen und besuchte Israel. 1971 wurde sein Buch »Tarantula« veröffentlicht, in dem er die Vernichtung der Hölle beschreibt. Im Jahr 1973 schrieb er »Knocking on Heavens Door«, ein Erfolgshit in den USA und England. Das Scheitern seiner Ehe und finanzielle Verluste durch die Scheidung und den Mißerfolg seines Films »Renaldo und Clara« bringen Dylan in persönliche Probleme.

1974 erwähnte er einmal rückblickend:

»Der Wendepunkt war damals Woodstock. Kurz nach dem Unfall. Saß da während einer Vollmondnacht, schaute in die öden Wälder hinaus und sagte: 'Irgend etwas muß sich ändern'. Da gab es einige Angelegenheiten, die erledigt werden mußten, doch darüber wollen wir jetzt nicht reden. Und schließlich platzte der Knoten. Nun bin ich wieder der Alte.« (Aus Miles/Pearce Marchbank, a.a.O., S.52)

Einen weiteren Einblick in seine damaligen religiösen Vorstellungen gibt vielleicht dieses Interview aus dem Jahr 1976:

»Ich kann Gott in einem Gänseblümchen erkennen. Ich kann Gott bei Nacht in Wind und Regen sehen. Ich sehe überall die Schöpfung. Die höchste Form des Liedes ist das Gebet. König David, Salomon, das Heulen eines Kojoten, die Umdrehungen der Erde. Gott zu sein muß herrlich sein. Es passiert so viel da draußen, daß du gar nicht alles erfassen kannst. Man würde länger als eine Ewigkeit dazu brauchen.

Du sprichst zu jemandem (d.h. zu Bob D.), der nicht die Werte begreift, deren sich die meisten Leute bedienen. Habgierigkeit und Wollust kann ich verstehen, aber ich kann nicht Bestimmungen und Beschränkungen akzeptieren. Außerdem gibt es nichts Definitives auf dieser Welt.« (Aus Miles/Pearce Marchbank, a.a.O., S.53)

## Born again

Seine Freundin, die etwa zu dieser Zeit Christus als ihren Herrn annahm, versuchte ihm klarzumachen, daß er nicht länger vor Gott weglaufen kann. Und nach einem Gespräch mit einem Prediger der »Vineyard Christian Fellowship« in North Hollywood wird er Christ.

Bekannt wird seine Bekehrung durch die LP »Slow Train Coming« von 1979. Der »neue« Dylan predigt nun: »Entweder dienst du Gott, oder du dienst dem Teufel. Irgend jemand muß du dienen« (Aus dem bekanntesten Song dieser LP, »Slow Train Coming«). In dem Song »When You gonna wake up« heißt es:

»There's a man upon a cross	»Da ist ein Mann auf dem Kreuz
And He's been crucified for you	Und er wurde für dich gekreuzigt
Believe in His power	Glaube an seine Macht
That's about all you got to do.«	Das ist alles, was du zu tun hast.«

Noch deutlicher wird sein Ernst mit dem Christentum in der darauffolgenden LP »Saved«:

»I was blinded by the devil	(Die Übersetzung ist hier ausgelassen, da sie die besonderen
Born already ruined	Feinheiten Dylan'scher Aus-
Stone-cold dead	drucksweise gerade bei diesem
As I stepped out of the womb	sehr schönen Text nur unzureichend
	wiedergeben könnte.)

By His grace I have been touched  
By His Word I have been healed  
By His hand I've been delivered  
By His spirit I've been sealed

I've been saved  
By the blood of the lamb...«

Leider ist Bob Dylans Bekenntnis zu Christus — wenn man eine LP als ein Bekenntnis wertet — nie mehr so klar und eindeutig hervorgetreten wie auf »Saved«.

Natürlich ließen die Kritiker, die von Anfang an seine christlichen Publikationen mit Argwohn verfolgten, ihrem Groll nun freien Lauf. Sie vermuteten auch hinter

seiner Bekehrung nur eine von vielen Masken. So schrieb z.B. Michael Gross in »Bob Dylan — Der Messias der Rock-Generation«:

»Nimmt man Songtexte immer ganz wörtlich, dann liefert das Titelstück 'Slow Train Coming' den überzeugenden Beweis, daß Bob allein wegen einer Frau zum Christentum konvertiert war. Außerdem gesellte er sich damit auch zu anderen Kollegen in seinem musikalischen Bereich — Arlo Guthrie, Roger Mc Guinn und Van Morrison waren auf die eine oder andere Art ebenfalls Konvertiten... 'I believe in You' ist Dylans wohl am eindeutigsten sexuell aufgeladenes Liebeslied, das er je veröffentlicht hat... Die Zusammenstellung der B-Seite: ein heißer Rocker, ein Titel über die goldene Regel, ein Eindruck von bombastischer Größe, ein Kleinkinderlied im Reggae-Rhythmus, ein Gospel-Blues. Eben der typische Dylan-Katalog, so gut wie eh, wenn nicht sogar besser...« (Taschenbuchreihe Heyne-Diskothek)

Obige Reaktion ist höchstens insoweit verständlich, als Dylan auf »Slow Train Coming« die Songs »Gonna change my way of Thinking« und »Precious Angel« seiner Freundin widmete; er nennt sie dort »Königin seines Fleisches« und »Lampe seiner Seele«. Auf »Saved« singt er ähnlich von ihr als von seiner »Covenant Woman«.

Angesichts solcher Vorurteile gegen Dylan ist es sicherlich hilfreich, daß er sich selbst öfters zum Thema »saved« und »born again« geäußert hat, so z.B. in einigen Interviews, die er nach seiner Bekehrung gab; am bekanntesten sind die mit Robert Hilburn von der »Los Angeles Times«, die auch in den führenden christlichen Musikzeitschriften veröffentlicht wurden:

»Ich hatte wirklich ein Wiedergeburtserlebnis ('born-again-experience'), wenn Sie es so nennen wollen...ich wußte schon immer, daß es einen Gott oder Schöpfer des Universums gab ...ich hatte immer schon die Bibel gelesen, sie aber nur wie gewöhnliche Literatur geachtet...« (»Christian Contemporary Music« — CCM —, Febr. 81, S. 11).

Auf die Bitte von Dylans Freundin hatten sich zunächst die Pastoren Larry Myers und Paul Emond mit ihm befaßt. Dylan sagte später darüber:

»Ich war einerseits skeptisch und andererseits offen... ich habe sehr viele Fragen gestellt.«

Schließlich sah er ein, daß

»...Jesus Wirklichkeit ist, und das wollte ich...ich wußte, daß er nicht in mein Leben kommen würde, um es zu erschweren, so kam eins zum anderen...bis ich dieses Gefühl (feeling) hatte, diese Vision und das Gefühl...Im Zimmer war eine solche Präsenz, daß es nur Jesus sein konnte.« (CCM, Febr. 81, S.11; vgl. Los Angeles Times, 23.11.80)

Als dieses Interview vor einigen Jahren in Deutschland veröffentlicht wurde, haben viele spontan applaudiert; ein großer Teil der evangelikalen Jugend war davon überzeugt, daß die Tatsache seiner Bekehrung nun erhärtet sei. Nur wenige lasen diese Zeilen etwas kritischer und fragten sich: Ist das eine biblische Wiedergeburt? Sind »Vision and Feeling« ausreichend — warum erwähnt Bob Dylan weder eine Buße (Sinnesumkehr, Umdenken) noch eine Bekehrung (Umkehr von alter zu neuer Lebensweise)?

Sicherlich ist ein solches Interview nicht ausreichend, um solche Fragen zu beantworten, aber es gibt auch keine Berechtigung, seine Bekehrung auszurufen; so bezeichnete z.B. Don Williams in seinem Buch »Bob Dylan« (Old Trappan, New Jersey 1985) Dylans Bekehrung gar als »paulinisch« (S.63).

In einem späteren Interview, das in dem Buch »A new Song« von Paul Baker abgedruckt wurde, äußert sich Bob Dylan nochmals zum Thema Bekehrung (in diesem Buch werden verschiedene gläubige Popstars vorgestellt):

»Wiedergeburt bedeutet, von dem Geist von oben geboren zu sein. (Wer) nur einmal geboren (ist), ist mit dem Geist von unten geboren. Wiedergeburt kann auf verschiedene Art und Weise geschehen. Es kann eine bewußte oder eine unbewußte Entscheidung sein. Der eine wird dir erzählen, er habe die Stimme draußen auf einer einsamen Straße gehört. Der andere wird dir erzählen, er habe die Stimme mitten in einem Fußballspiel gehört.« (zitiert im Vorwort zu »A new Song«)

Auch in diesem Interview werden die oben aufgeworfenen Fragen nicht geklärt.

Außerdem hat wohl niemand Bob Dylan dazu ermutigt, das Showbusiness vorerst an den Nagel zu hängen, um Abstand zu seiner früheren Tätigkeit zu gewinnen und geistlich zu reifen. Statt dessen wurde er von den Vertretern der christlichen Rockszene stürmisch begrüßt und selbstverständlich dazu ermutigt, in der Rockszene weiterhin, nun als »Evangelist«, tätig zu sein (zwei Monate nach seiner Bekehrung schrieb er bereits Texte in Vorbereitung auf seine LP »Slow Train Coming«). Dies ist eine der tragischsten Praktiken des christlichen Showbusiness; Neubekehrte werden dazu ermuntert, ins Rampenlicht der evangelikalischen Welt zu treten, und erfahren so eine Sofortpopularität als gläubige Christen. Daß dabei einige Schiffbruch erleiden können, sollte uns angesichts der Warnung in 1. Timotheus 3,6 nicht verwundern: Ein Gläubiger, der geistliche Verantwortung übernehmen will, soll kein »Neuling« sein, »damit er nicht aufgebläht ins Gericht des Teufels verfalle« (d.h. sich »aufbläht« wie einst der Teufel selbst und so nach dem gleichen Prinzip gerichtet wird).

Befremdend klingt es auch, wie Dylan über seine früheren Songs mit all ihren negativen Inhalten urteilt, wenn er zu verstehen gibt:

»Ich liebe diese Songs immer noch. Sie sind ein Teil meiner selbst. Diese Songs waren überhaupt nicht gegen Gott gerichtet, darüber war ich mir anfangs nicht ganz sicher.« (CCM, Febr.81, S.22)

Auf den allerersten Konzerten, kurz nach seiner »born-again-experience«, hatte Dylan viele Fans verloren, da

er ihnen seine »alten« Songs verweigerte — so beantwortete er damals einmal eine Publikumsfrage nach einem »Oldy« mit dem Hinweis »...the old has passed away«.

## Shot of Love

Nach seiner LP »Saved« mit den vielen Texten über den christlichen Glauben erschien Dylans dritte »christliche« LP, »Shot of Love«. Auf dieser LP tauchen »fromme« Andeutungen kaum oder nur am Rande auf, und seine Zukunftsperspektive hat sich ein wenig geändert:

»Ich habe meinen Standpunkt mit einigen Songs (in 'Slow Train Coming' und 'Saved') klargemacht und könnte es nicht mehr besser sagen. Warum sollte ich mich (in 'Shot of Love') wiederholen?« (zitiert nach »Overboard«, Zeitschrift der Intermission Hannover)

Karl Pickhardt, der für diese Aufnahmen die Keyboards spielte, drückte sich so aus:

»Es klingt nicht mehr so nach Wiedergeburt ('It's not as born-again sounding'), Bilder aus der Bibel und so'n Zeugs, die Texte enthalten einfach die normale Sprache, die die Leute auf der Straße verstehen können.« (CCM, Aug. 81, S.19)

Bob Dylan will allerdings niemand vorenthalten, was für ihn das Entscheidende ist und war:

»Es war eine grundlegende Veränderung (das Wiedergeburtserlebnis). Es fehlt mir hier einfach die Zeit, das detailliert zu beschreiben. Wenn es jemand wirklich wissen wollte, könnte ich es ihm schon erklären, doch das können andere Leute ebenso gut. Ich verspüre dazu einfach keine Berufung (!). Im letzten Jahr habe ich das auf der Bühne streckenweise getan. Ich glaubte, daß die Zuschauer das brauchen würden. Heute halte ich es (das Predigen) nicht mehr für notwendig. Trotzdem bin ich, besonders wenn ich auf Tournee neue Menschen kennenlernen, felsenfest davon überzeugt, daß die Menschen Jesus dringend nötig haben. Schau dir nur all die Junkies an, die Alkoholiker und innerlich verstörten Menschen.

Ihnen allen könnte geholfen werden! Die jetzigen Machtverhältnisse aber lassen das einfach nicht zu. Man will uns einreden, daß nur eine politische Lösung diesen Menschen helfen könne.« (zitiert nach »Overboard«; vgl. Los Angeles Times, a.a.O.)

## Saved?

Noch im Sommer 1981 war Dylan auf Deutschlandtournee. Dort spielt er neben den alten Hits auch die neuen, christlichen, ohne es allerdings vermeiden zu können, daß er selten ernst genommen wurde (wenn, dann von christlichen Fans) und viele seiner Fans zur Tagesordnung übergingen, wie der »Spiegel« lakonisch bemerkte:

»Umarmungen werden nicht nur angedeutet, geküßt wird auf den Mund und auf die Wange. Bauchläden bieten Popcorn an, mit Bier und auch mit Hasch. Daß Wunderkerzen und Streichhölzer aufflammen bei 'Blowin' in the wind', ist nicht weniger Bestandteil eines Zeremoniells als die Fanfaren von Bayreuth...« (Spiegel Nr. 4, 1982, S. 65)

Nicht lange danach entstand plötzlich das Gerücht, Bob Dylan sei wieder zum Judentum zurückgekehrt. Die ersten Meldungen dieser Art erschienen in den amerikanischen Magazinen »New York« und »People«. CCM nahm dazu in ihrer Mai-Ausgabe des Jahres '82 Stellung, unter der Überschrift »Bob Dylan: Is He or is'nt He?«. Dem Leser wurde empfohlen, Bob Dylan nicht zu richten, sondern für ihn zu beten — die wohl beste Reaktion auf dieses Gerücht.

In der englischen Zeitschrift NCM (»New Christian Music«, entspricht etwa CCM) erschien in diesem Zusammenhang folgende Notiz:

»Kürzlich ging das Gerücht durch die Weltpresse, Bob Dylan hätte seinen Glauben widerrufen. Diese von Mick Jagger (Rolling Stones) in die Welt gesetzte Behauptung basiert offensichtlich auf Dylans Entscheidung, statt den Gospel Grammy Award entgegenzunehmen, der 'Bar



Mitzvah' (jüdische Zeremonie) seines Sohnes beizuwohnen. Dylans Heimatgemeinde (Valley Vineyard, California) hat jedoch diese Gerüchte dementiert und bestätigt, daß es keinen Grund gäbe, solchen Geschichten Glauben zu schenken. Sein andauernder Eifer für den christlichen Glauben wurde betont.« (NCM, Vol.2 No.9, S.13)

Erstaunlich war nur Dylans Schweigen zu der ganzen Sache. Selbst, als die Zeitschrift »Melody Maker« meldete, er sei nach eigenen Aussagen von Jesus betrogen worden und hätte sich auf der »Bar Mitzvah« seines Sohnes sinnlos betrunken, hüllt sich Dylan in Schweigen. Viele werteten es als eine bewußte Taktik, damit er weiteren Verleumdungen der Presse entgehen könne.

## **Infidels**

Im Jahr 1983 meldete dann die »Los Angeles Times«, Bob Dylan wolle nicht mehr für den Glauben werben. In einem Interview dieser Zeitung erklärte Bob, Jesus selbst hätte ja auch nur drei Jahre lang gepredigt (!). Er bedauere allerdings nicht, daß er den Leuten gesagt habe, wie sie ihre Seelen retten können. Zur Frage, ob er zum jüdischen Glauben zurückkehren wolle, äußerte er sich nicht (vgl. idea-spektrum 46/83, S.13).

Im Winter 1983/84 erschien seine dritte LP seit »Slow Train Coming«, das Opus »Infidels«.

Hatte man schon bei »Shot of Love« Schwierigkeiten, an Hand der Texte Kriterien für seinen geistlichen Standpunkt zu finden, so sollten die Plattenrezensenten der »christlichen« Rockszene nun in ein noch größeres Dilemma geraten. Zwar ist der Inhalt von »Infidels« teilweise im Bereich alt- und neutestamentlicher Vorstellungen und Metaphern, aber ein klares, unmißverständliches Evangelium bleibt Dylan seinen (christlichen?) Zuhörern schuldig. Also ging man umso mehr dazu über, die Texte von »Infidels« zu »interpretieren«. Anhaltspunkte aus seinen Interviews, Texte früherer LP's

(»Saved«), Vermutungen über seine jetzige geistliche Wachstumsphase und Fragmente jüdisch-christlicher Bilder in »Infidels«, all das schien sich zu einem befriedigenden Ergebnis zu mischen: Bob Dylan ist (noch) Christ! Also können wir ihn weiter als einen solchen empfehlen, ja, ihn sogar als »christlich-künstlerisches« Vorbild hinstellen?!

Ungeachtet dessen, daß er immer mehr Rückzieher betreffs seines öffentlichen christlichen Bekenntnisses machte, wurde er so weiter im Sinne christlicher Show-Publicity ausgeschlachtet. Denn die Hoffnungen des christlichen Showbusiness sind nur allzu offensichtlich; so ließ z.B. Tony Jasper einmal in NCM verlauten:

»Ich hoffte, die Bekehrung hätte ihn offener gemacht, so daß eine plötzliche, intensive Einschaltung der Medien zu einem mächtigen Zeugnis hätte genutzt werden können.«  
(NCM, Vol.2 No.5, S.32)

Auch bei »Infidels« müssen wir uns fragen, ob in den Texten eher künstlerische Aussagen oder Bekenntnisse schlechthin zu erwarten sind. Hier eine Strophe des am meisten beachteten Songs, »Jokerman«:

»You're a man of the  
mountains,  
you can walk on the  
clouds  
Manipulator of crowds,  
you're a dream twister  
You're going to Sodom  
and Gomorra  
But what do you care?  
Ain't nobody there would  
want to marry your sister.  
Friend to the martyr,  
a friend to the woman of  
shame,  
You look into the fiery  
furnace, see the rich man  
without any name

(Refrain:) Jokerman dance to  
the nightingale tune; Bird fligh  
high by the light of the moon;  
oh, oh, oh Jokermann.«

Du bist ein Mann der  
Berge,  
Du kannst auf Wolken  
gehen  
Du manipulierst die Mengen,  
bist ein Träumer  
Du gehst nach Sodom und  
Gomorra  
aber wozu? Dort gibt's nie-  
mand, der deine Schwester  
heiraten würde.  
Freund des Märtyrers,  
Freund der  
Ehebrecherin,  
Du siehst in den brennenden  
Feuerofen, siehst den  
reichen Mann ohne Namen

Jokerman (Witzbold?),  
tanze zum Gesang der  
Nachtigall, Vogel fliege  
hoch im Mondenschein

Während »Cornerstone«, die Zeitschrift der »Jesus-People USA«, im Jokerman »Jesus as the wise fool« (»Jesus als der weise Tor«) vermutet, möchte CCM in ihrem groß angelegten Artikel »The Dylan Story« Dylan selbst als Jokerman sehen (vgl. »Cornerstone«, Iss.67/83, S.39; CCM, Jan.84, S.39). Don Williams wiederum sieht in »Infidels« eine klare Darstellung Dylans' biblischer Weltperspektive, durch die er die Errettung in dem anbietet, den die Welt zynischerweise »Jokerman« nennt.

Ein anderer Song, »I and I«, beginnt folgendermaßen:

»Been so long  
since a strange woman  
has slept in my bed  
Look, how sweet she  
sleeps,  
how free must be her  
dreams  
In another lifetime she  
must have owned the  
world, or been faithfully  
wed to some righteous  
king,  
who wrote psalms be  
side moonlit streams.

(Refrain:)

I and I  
In creation where one's na-  
ture neither honors nor  
forgives  
I and I  
One says to the other, no  
man sees my face und  
lives.«

Es ist lange hergewesen,  
seit eine fremde Frau in  
meinem Bett geschlafen hat  
Sieh nur, wie schön sie  
schläft,  
wie frei ihre Träume sein  
müssen  
In einem anderen Leben  
muß ihr die Welt gehört  
haben, oder sie war mit  
einem gerechten König  
glücklich verheiratet,  
der im Mondschein Psal-  
men geschrieben hat.

I and I,  
in der Schöpfung  
wo unsere Natur weder  
ehrt, noch vergibt,  
I and I  
sagt einer zum anderen,  
niemand kann mein Ange-  
sicht sehen und leben

Neben den etwas nebulösen (zweideutigen?) Aussagen erstaunt das »I and I«, das Bob Dylan während seiner häufigen Karibikaufenthalte den Rastafarianern abgeschaut hat. Die Rastafarianer verehren den verstorbenen Kaiser Haile Selassie (bürgerlicher Name: Ras Tafari) von Äthiopien als »Jah« (Jahwe des Alten Testaments), der sie einst ins »gelobte Land«, nach Äthiopien, zurückbringen wird. Bei der Auslegung der Bibel ist ihnen Cannabis, »the

holy herb«, als »heiliger Geist« hilfreich (vgl. Barrett, »The Rastafarians«, Kingston 1977). Von ihnen wurde der »Reggae«-Rockstil geprägt. Die »Rastafarians« haben eine eigene Teilkultur in Jamaica gebildet, mit einem spezifischen Dialekt, wozu auch das »I and I« gehört; es ist allgemein ein Synonym für »we«, spezieller für »Jah and I«. In einem der großen Interviews, die Bob Dylan der Zeitschrift »Rolling Stone« gab, wurde er gefragt:

»Da du einen großen Teil deiner Zeit in der Karibik verbringst (Dylan besitzt eine 250 000-Dollar-Yacht), müßtest du eigentlich mit dem Rastafarianismus vertraut sein.«

Bob Dylan:

»Eigentlich nicht. Ich kenne eine Menge Rastas. Ich weiß, daß es Bibel-gläubige Menschen sind, und mir fällt es sehr leicht, mit jedem Bibel-gläubigen ins Gespräch zu kommen ('to relate to any Bible-believing people').«

Dieses auch in führenden Tageszeitungen abgedruckte Interview (s.u.) fand in der christlichen Musikpresse bisher relativ wenig Beachtung; Stoff zur Beruhigung voreilig Urteilender angesichts Dylans »Seitensprünge« fand man jedoch genug; CCM gab sich darin besondere Mühe:

»Interessanterweise weist Dylan manchmal Ähnlichkeit mit dem Bild auf, das wir uns heute von Jesus machen. Mit seinen semitischen Zügen, dem ungeschnittenen Bart und ungekämmten Haar — von hinten bestrahlt wirkt es oft wie ein Heiligenschein — sieht Dylan fast so aus wie uns Christus vom 40. Rang (eines Theaters) erscheinen würde. Das wird durch eine erstaunliche Begebenheit illustriert:

Das 'Christian Broadcasting Network' gebrauchte unwissentlich ein Bild von Dylan, das zur Verkaufsförderung seiner 'Hard Rain'-TV-Sondersendung 1976 gedacht war. CBN nahm Dylans zerkratztes Gesicht, zusammen mit einem Kreuz, einer Taube und den Worten 'Holy Bible' als Design für einen Bibel-Einband. Es war ein erstaunliches Beispiel für Dylans messianischen (Gesichts-) Ausdruck ('messianic appeal').

Manchmal vergleicht sich Dylan sogar selbst mit Christus(!). Der Song 'Shelter of Storm' (1974) beschreibt ihn, wie er eine Dornenkrone trägt, und zwei Männer, die um seine Kleider wüfeln. Auch kürzlich hat Dylan wieder versteckt darauf angespielt. In Antwort an Robert Hilburn von der Los Angeles Times, der ihn auf seine Proselytenkonzerte 1979-1981 ansprach, sagte Dylan, Jesus habe ja auch nur drei Jahre lang gepredigt(!).« (CCM, Jan.1984, S.26)

Solche fast blasphemischen Vergleiche mögen vielleicht naiven Fans ein Pfand in die Hand geben, können aber nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, daß Dylans Christsein eine wackelige oder fragwürdige Sache ist. Am allerwenigsten nützen solche Versuche, sein »christliches« Image aufzupolieren, ihm selbst. Biblische Maßstäbe werden vor allem durch die Christen, die ihn als **den** Christen der Pop-Generation hinstellen, lächerlich gemacht. Eine Missionsgesellschaft stellte sogar eine »Dia-Show« über Bob Dylan her, um ihn als evangelistisches Zugpferd zu nutzen. So wurde er immer weiter in ein Schema gepreßt, in das er sich gefälligst hinein zu passen hatte; er durfte gar nicht mehr anders als »gläubig«, »geistlich«, »engagierter Christ«, »wiedergeborener Pop-Star« usw. sein.

### **Born again?**

1984 erschien dann überraschend das oben bereits erwähnte Interview mit der Zeitschrift »Rolling Stone«. Die erste Frage, die Bob gestellt wurde, bezog sich natürlich auf die Gerüchte über seinen jetzigen Glauben:

»Die Leute haben dir in den vergangenen Jahren verschiedene Etiketten angehängt: 'Er ist ein wiedergeborener Christ', 'Er ist ein ultraorthodoxer Jude'. Sind irgendwelche von diesen Bezeichnungen richtig?«

Dylan:

»Eigentlich nicht. Die Leute nennen dich mal so, mal so. Aber ich kann nichts weiter dazu sagen, denn das sieht so aus, als müßte ich mich verteidigen, und weißt du, was

soll's eigentlich? ('and, you know, what does it matter, really?')«

Interviewer:

»Aber waren nicht drei deiner Alben — 'Slow Train Coming', 'Saved' und 'Shot of Love' — von einer Art religiösen Wiedergeburtserlebnis inspiriert?«

Dylan:

»Ich würde das niemals so nennen. Ich habe nie gesagt 'Ich bin wiedergeboren'. Das ist ein Begriff, den die Medien gewählt haben ('it's just a media-term'). Ich bin nie Agnostiker gewesen. Ich wußte immer, daß es eine höhere Macht gibt, daß dies hier nicht die wirkliche Welt ist und daß es eine zukünftige Welt gibt. Daß keine Seele gestorben ist, sondern jede Seele lebt, entweder in Heiligkeit oder in Flammen. Und wahrscheinlich gibt's viel dazwischen.«

(»Rolling Stone«, Juni 1984, S.16ff.)

Damit nun die Publicity-wirksamen Medien einiger Evangelisten nicht gefährdet würden, hatte man auch für diese unklaren Aussagen Dylans eine Erklärung: Bob Dylan habe nie gesagt: »Ich bin kein wiedergeborener Christ«, sondern nur: »Ich habe das nie so ausgedrückt«. Mit einem weiteren Hinweis auf die Texte seiner früheren LP »Saved« versuchte man dann, beunruhigte Gemüter zu beschwichtigen. Ohne allerdings den Kontext dieses sehr langen Interviews zu beachten.

Interviewer:

»Was ist denn dann dein geistlicher Standpunkt?«

Dylan:

»Nun, ich glaube nicht, daß es **das ist**, weißt du — dieses Leben zählt nichts. Du könntest mich nie davon überzeugen, daß dieses Leben hier alles bedeutet. Ich habe so etwas nie geglaubt. Ich glaube an das Buch der Offenbarung...«

Interviewer:

»Glaubst du im wörtlichen Sinn an die Bibel?«

Dylan:

»Yeah. Sicherlich.«

Interviewer:

»Sind Altes und Neues Testament gleich zu bewerten?«

Dylan:

»Für mich, ja.«

Interviewer:

»Gehörst du zu irgendeiner Kirche oder Synagoge?«

Dylan:

»Eigentlich nicht. Uh, the church of the Poison Mind (lacht).«

Etwas weiter wird er gefragt:

»Kannst du mit einem orthodoxen Juden etwas Gemeinsames finden?«

Dylan:

»Yeah, yeah.«

Interviewer:

»Und mit Christen?«

Dylan:

»Oh, yeah. Yeah, mit jedem.«

Interviewer:

»Hört sich ja an wie eine neue Synthese.«

Dylan:

»Well, no. Wenn ich dächte, die Welt würde eine neue Religion brauchen, würde ich eine gründen. Aber es gibt noch eine Menge anderer Religionen. Z.B. diese indischen Religionen, die östlichen Religionen, Buddhismus, weißt du. Sie sind auch da ('They're happening, too').«

Im weiteren Verlauf des Interviews wird Dylan über seine neue LP »Infidels« befragt, über Israel, Politik, die Songs »Neighbourhood Bully«, »Licence to kill«, »Man of Peace« usw. Eine klare, eindeutig zu bewertende Aussage, daß er an das Opfer Jesu am Kreuz von Golgatha glaubt, daß er Vergebung seiner Sünden erfahren und jetzt einen anderen Lebensstil begonnen hat, wird man vermissen. Zu verschiedenen anderen Fragen (Homosexualität, Abtreibung) äußert er sich vorsichtig bzw. unverbindlich, manchmal allerdings in vulgärem Ton (»bullshit«, »fuck it«, »to knock up a woman« etc.).

So entsteht insgesamt ein sehr zwiespältiger Eindruck; schon gar nicht aber der, Dylan würde die ihm dargebotene Chance in einem Interview zu einem klaren Zeugnis nutzen.

Das tat er auch nicht auf seiner Deutschlandtournee 1984, als er zusammen mit Joan Baez auftrat und diese ihr Lied »Children of the eighties« von der Bemerkung »We don't care that Dylan's gone to Jesus« (»Wir kümmern uns nicht darum, das Dylan auf dem Jesus-Trip ist«) umänderte in »We don't care that Dylan's back from Jesus« (»...daß Dylan vom Jesus-Trip zurückgekehrt ist«). Selbst die Chance, eine solche Behauptung zu korrigieren oder wenigstens dazu Stellung zu nehmen, läßt Dylan ungenutzt — anscheinend hatte Joan Baez Recht: Auch Dylan selbst »did'nt care that he is away from Jesus«, wie er schon in seinem Interview mit der »Los Angeles Times« andeutete: »...weißt du, was soll's eigentlich?« (s.o.).

Im Sommer 1985 wurde seine LP »Empire Burlesque« vorgestellt. Waren in »Infidels« wenigstens noch christlich-jüdische Gleichnisse und Anspielungen zu erkennen, so sind in »Empire Burlesque« noch nicht einmal Fragmente biblischen Gedankenguts hörbar. So freuten sich denn auch die Kritiker, daß auf dieser LP nun endlich wieder einmal der »alte Dylan ohne Heiligenschein« zu hören war; die Platte erhielt eine außerordentlich wohlwollende Kritik. Die meisten Lieder enthalten die für Rock-Texte üblichen Reflexionen über Liebe und Treue, aber selbst in diesen Songs verpaßt Dylan jede Gelegenheit, christliche Maßstäbe zu vermitteln. Sehr deutlich wird das in dem Song »Trust Yourself«; dort heißt es in der letzten Strophe:

»Trust Yourself  
And You won't be disap-  
pointed

Vertrau' auf dich selbst  
und du wirst nicht ent-  
täuscht sein,



when vain people  
let you down

Trust Yourself  
and look not for answers  
where no answers can be  
found

Don't trust me to show  
You love  
when my love may be  
only lust

If You want  
somebody  
you can trust

Trust Yourself!«

wenn dich eingebildete  
Leute fallen lassen

Vertrau' auf dich selbst  
und suche nicht dort  
nach Antworten, wo sich  
keine finden lassen

Vertrau' nicht darauf,  
daß ich dir Liebe zeigen  
kann, wenn meine Liebe  
nur Lust bedeutet

Wenn du jemanden  
brauchst, dem du ver-  
trauen kannst

Vertrau' auf dich selbst!

Im Winter 85/86 veröffentlichte Dylan, gewissermaßen als Bilanz seiner Folk-Rock-Karriere von den 60er Jahren bis heute, eine Sammlung von 53 Songs, teils altbeliebte und bekannte, teils solche, die noch nie auf Platte geschnitten wurden. Die Mammutkassette trägt den Titel »biograph« und enthält außer 5 LP's auch biographisch relevante Informationen zu seiner Person und seinem Werk in einem 36-seitigen Heftchen.

Begleitend zu dieser Veröffentlichung zeigte er sich auch wieder zu ausführlichen Interviews bereit, so z.B. mit der Zeitschrift »Spin«. Dort sprach er über Menschen, die er gern interviewt hätte (von Joseph über Marilyn Monroe und Paulus bis Mohammed), über das Mißverständnis, das einige Leute seinen Songs entgegenbrachten (»Mr. Tambourine Man« handelt überhaupt nicht von Drogen!?), und über seine Zukunftspläne (Konzerte, LP('s), schriftstellerische Aktivitäten usw.). Das Thema »Glaube« wurde auch angeschnitten, die Aussagen jedoch sind obskurer denn je. Zu dem Gespräch von Jesus und Nikodemus (Joh.3) bemerkt er:

»Ich bin kein Gläubiger des 'born-again'-Typus. Die Leute sind ja ziemlich darauf ('born-again') abgefahren.« (zitiert nach CCM, Febr.86, S.12)

Indem er über die Gegensätze »Geist« und »Fleisch« redet, betont er, daß man ein Verständnis des »messianischen Begriffs« (»messianic complex«) haben müsse:

»Diejenigen, die an das Kommen des Messias glauben, leben so, als sei er schon hier... Ob du daran glaubst, daß Jesus der Messias ist, ist unwichtig; aber sehr wichtig ist ('that's all that's important'), ob du dir der Bedeutung des messianischen Begriffs bewußt bist ('whether you are aware of the messianic complex').« (zitiert nach CCM, s.o.)

In einem Kommentar zu diesem »Spin«-Interview äußerte CCM zwar die Hoffnung, Dylan werde sich später einmal (schriftlich?) klarer ausdrücken — »wir sehen jetzt wie durch einen Spiegel« — lobte aber nach wie vor sein musikalisches Engagement; der Dylan-Fan werde aber sehr wahrscheinlich in Zukunft einen noch höher profilierten Star zu hören bekommen.

Neuere LP's (z.B. »Knocked out Loaded«) von Bob Dylan klingen wieder christlicher, aber die Frage bleibt — ist er nun oder ist er nicht? Das bleibt bis heute ungewiß. Gewiß bleibt höchstens, daß er ein »rock'n'roller, folk-poet« und »gospel-blues-protest guitar player« bleibt, wie er »Spin« lakonisch zu verstehen gab. Gewiß ist aber auch, daß am Phänomen Bob Dylan das christliche Showbusiness seine Unfähigkeit bewiesen hat, neubekehrten Stars wirkliche Starhilfe zu geben — nicht als nun **christliche** Topstars, sondern ganz einfach als Jünger Jesu. Außerdem wird die Gleichgültigkeit der christlichen Entertainer und Publizisten gegenüber biblischen Maßstäben deutlich — was bei einem christlichen Star zählt, ist weniger, wie er als Christ lebt und welche Einstellung er zu biblisch-fundamentalen Lehren hat, sondern vielmehr, wie prominent und publikumswirksam er ist.

Bob Dylan hat vielleicht noch eine Chance, in eine echte Nachfolge Jesu einzutreten — wenn ihm diese Chance dargeboten wird, daß man auf sein gesamtes Starpotential um des Evangeliums und um seinetwillen verzichtet.

### 3. MEINUNGEN CHRISTLICHE AUTOREN ZUM THEMA ROCKMUSIK — EINE KOMMENTIERTE BIBLIOGRAPHIE

Die hier rezensierten deutschen und angloamerikanischen Bücher enthalten bekannte christliche Veröffentlichungen zum Thema Rockmusik. Da in letzter Zeit viele neue Veröffentlichungen auf den Markt kamen, erschien es dem Autor am sinnvollsten, nur diejenigen hier aufzunehmen, die wesentlich zum Verständnis bzw. Selbstverständnis der christlichen Rockszene beitragen und daher einer genaueren Untersuchung wert sind.

**Baker, Paul:** »Why should the Devil have all the good Music?«, Word Books, Dezember 1980.

Paul Baker's Buch ist die bis jetzt umfassendste Darstellung der Entwicklung der amerikanischen und internationalen christlichen Pop- und Rockszene. Eine Fülle von Informationen für den Interessierten — natürlich, wie bei jeder historischen Darstellung, nicht frei von wertender Selektion des Materials.

Die eigentliche Entstehung des Jesus-Rock fällt nach Paul Baker mit den Anfängen des Jesus-People-Movement Mitte der 60er Jahre zusammen; ganze Rockgruppen, die zum Glauben kamen, nutzten ihre »Talente« damals für die Evangelisation und im Gottesdienst.

Allerdings war die Jesus-People-Bewegung in diesem Punkt nicht so einheitlich, wie sie Paul Baker darstellt. Ein Teil der frühen »Jesus-People« lehnte nämlich Rockmusik als Evangelisationsvehikel mit folgender Begründung ab:

»Singing was never used in the early church or by the apostles to spread the Gospel« (»Gesang wurde von den Aposteln und der frühen Kirche niemals zur Evangeliumsverkündigung eingesetzt«);

sie verbrannten konsequent ihre alten Rock-LP's,

»not because they've been told they have to, but because God lays it on their heart« (»nicht etwa, weil man es ihnen gesagt hatte, sondern weil Gott es ihnen aufs Herz gelegt hatte«)! (Enroth, Ericson, Peters: »The Story of the Jesus People« , Exeter 1972, S.97)

Erstaunlich, wie Baker dann die Emanzipation des Jesus-Rock zur »christlichen Rockmusik« und damit zu einer Teilkultur der Rockszene darstellt: Katalysatoren dieser Emanzipation waren nicht etwa christliche, sondern pseudo-christliche Entertainer und Pop- und Rockmusiker.

So schreibt er z.B. über das Musical »Jesus Christ Superstar«: »...es hatte seine Für und Wider. Doch eins ist sicher: Die Rock-Oper, das Theaterspiel und der Film öffneten der Jesus-Musik neue Wege...« (S.57).

Wenn jedoch Tim Rice und Tony Webber, die das Stück komponierten, »Jesus nicht als Gott, aber als rechten Mann zur rechten Zeit« sehen (Times-Zitat), dann sind diese »neuen Wege« auch sehr krumme Wege, was durch den Inhalt dieser Rock-Oper mehr als bestätigt wird. So wird z.B. Judas in »Jesus Christ Superstar« nicht als Verräter, sondern als der einzig Vernünftige unter seinen Jüngern dargestellt; er verrät Jesus allein aus politischen Motiven:

»Hör auf die Warnung, Jesus, die ich dir gebe; bitte denke daran, ich möchte daß wir leben... Alle deine Anhänger sind blind, sie schweben zu sehr im Himmel. Es war schön, aber jetzt ist es bitter...«

Beim letzten Abendmahl werden die Jünger als gleichgültige Freß- und Saufköpfe dargestellt; beim Gebet in Gethsemane hadert Jesus mit Gott, statt daß er sich in seinen Willen fügt. Die Auferstehung wird gestrichen. Hans J. Gappert hat es in seinem Buch »Wir Gotteskinder« (Würzburg 1972) treffend formuliert:

»So handelt die Pop-Passion nicht nur von einem anderen Judas, als ihn die Bibel kennt, von anderen Aposteln, sondern auch von einem anderen Jesus.« (S.73)

Auch das Musical »Godspell« sieht Paul Baker als Teil des Jesus-Movement (S.88); »I was entertained and at times edified by Godspell« (!) (S.85). (»Ich bin durch Godspell unterhalten und zeitweise auferbaut worden«). Godspell porträtiert Jesus als Clown, in Hippie-Hosen, Blusen mit grellen Flecken, dem Augenstrich des Harlekins, roten Klecksen auf der Nase, einem Herzen auf der Stirn. Jesus, der Sonny-boy aus Bibelland, macht zwischen den Narren-Jüngern »keep-smiling« , lacht, tanzt, springt und ist bei jeder Albernheit dabei.

Die Jesus-Figur erzählt das Gleichnis des Sämanns. Jede Schauspielergruppe stellt einen Teil des Gleichnisses dar: den Samen auf dem Weg, den steinigen Boden usw. Dann fragt die Jesus-Figur: »Was ist der Same?« Da ruft hysterisch eine der Schauspielerinnen zweimal: »Ein Babychen!« Wenn gesagt wird »Und die Vögel fraßen es«, ruft einer »Schmierfink!« usw.

Was da vermittelt wird, ist voller schlechter Witze und Zweideutigkeiten. Eine der Schauspielerinnen, deutlich als Hure zu erkennen, singt auf der Bühne ein Lied mit dem Thema: »Tut Buße!«, dann geht sie singend durch die Saalreihen und wirft mit obszönen Bemerkungen um sich (Aufführungspraxis je nach Inszenierung verschieden).

Buße-Tun, Sünde und Gericht werden lächerlich gemacht, der Herr der Herrlichkeit zum »Saitenspiel der Zecher« (Psalm 69,12). Eine solche öffentliche Verhöhnung des Evangeliums auf Kosten des lächerlich gemachten Sohnes Gottes ist nichts anderes als Blasphemie. Godspell verkündigt, wie Jesus Christ Superstar, ein anderes Evangelium; man kommt nicht umhin, mit dem Apostel Paulus zu bekennen: »Wenn jemand euch ein anderes Evangelium predigt als das, was ihr empfangen habt, der sei verflucht« (Gal. 2,9).

Auch Hits wie »Spirit in the Sky« von Norman Greenbaum und »Jesus is a Soul Man« von Lawrence Reynolds zählt Paul Baker mit in die Liste derer, die der Jesus-Musik zum Aufstieg verhelfen, obwohl beide Musiker von dem Jesus der Bibel nichts wissen wollten. Bereits 1968 erschien der wohl erste populäre Song (pseudo)christlichen Inhalts: »Mrs. Robinson« von Simon & Garfunkel; der Text leugnet die Existenz des Himmels und der Person Jesu. Paul Baker zu »Mrs. Robinson«: »Ironic that it should take a sarcastic song to open the floodgates of Jesus music!« (»Ironisch, daß ein sarkastischer Song der Jesus-Musik die Türen öffnen sollte!«, S.45).

Spätestens bei solchen Feststellungen hätte man erwartet, daß diese Tatsache einmal kritisch gesehen wird. Wenn Pseudochristen und Gotteslästerer Wegbereiter der christlichen Rockmusik waren, inwieweit ist dann das gesamte christliche Rock- und Showbusiness ein Werk Gottes? Haben wir es hier wirklich mit einem Werk zu tun, was im Zuge einer geistlichen Erweckung (Jesus-Bewegung) unter Gottes Segen und Führung aufgebaut wurde?

Solcherlei Fragen, geschweige denn deren Antworten, wird man in diesem sonst sehr informativen und von daher empfehlenswerten Buch vermissen. Auch die Darstellung der weiteren Entwicklung des Jesus-Rock bis Ende der 70er Jahre wird kaum von Kritik unterbrochen; immer wieder wird dem Leser »klar«, daß diese Arbeit der Rock-Evangelisten ja Erfolg hat und also von Gott gesegnet sein muß. Aber der Erfolg einer Bewegung war noch niemals der Garant dafür, daß sie in Übereinstimmung mit biblischen Aussagen steht.

In überarbeiteter und stark erweiterter Form erschien dieses Buch 1985 unter dem Titel »**Contemporary Christian Music**« (Crossway Books, Westchester, Ill.).

Der erste Teil gleicht in etwa dem ersten Buch (»Why should the Devil have all the good Music«), der zweite

Teil ergänzt die geschichtliche Entwicklung der christlichen Rock- und Popszene bis zum Jahre 1984.

Neben der historischen Darstellung spricht Baker in Teil II Probleme der christlichen Rock- und Pop-Entertainer sehr offen an. Zwar steht er nach wie vor auf dem Standpunkt, in der Rockmusik ein sehr gutes evangelistisches Kommunikationsmedium zu besitzen (eine Grenze zieht er erst bei »christlichem« Punkrock), jedoch sieht er auch die Schwierigkeiten, die durch die hohe Belastung der christlichen »Stars«, bzw. durch das ganze Business um den christlichen Rock herum entstanden sind.

Die anfangs so vielgerühmte Idee, mittels Rockmusik zu einer sterbenden Welt zu sprechen, hat vieles von ihrer ursprünglichen Intention aufgeben müssen. Clevere Geschäftsleute haben Umsatz gewittert, als die christlichen Stars ihre ersten großen Konzerte gaben und LP's produzierten, die sehr bald zu Verkaufsrennern wurden. Wie im säkularen, so erwies es sich auch im christlichen Bereich als am gewinnträchtigsten, die Medien Rundfunk und Fernsehen und die Musikzeitschriften zur Werbung einzusetzen:

»Wenn nur genügend Rundfunkstationen Songs wie 'Rise Again' oder 'He's Alive' wiederholt spielten, machte sich der dadurch gestiegene Kaufwille der Verbraucher sehr bald in den Schallplattenabteilungen der christlichen Buchläden bemerkbar...Nicht zuletzt wurden durch solche Praktiken z.B. von der Gruppe Dallas Holm & Praise mehr als 500000 'Live'-Alben verkauft, so daß diese Gruppe 1984 den 'gold-record status' erhielt...Wenn das ein bißchen nach 'pop music industry' aussieht, so ist das kein Zufall. Führende Leute des 'gospel music business' geben zu, daß vieles, was sie tun, weltliche Methoden zum Vorbild habe.« (S.126)

Die Emanzipation des christlichen Rock ist nach Paul Bakers Darstellung inzwischen so weit gediehen, daß er sich in Methoden der Werbung, der Publicity, der 'glamourization' und Gewinnmaximierung durchaus mit der Welt

messen kann. So werde z.B. in den Medien fast jeder christliche Entertainer irgendwann einmal als »one of the finest in Christian music« auserkoren; der Vertrag eines Stars sah sogar vor, ihm nach jedem Konzert Rosen auf die Bühne bringen zu lassen, um so seine Publicity zu fördern (S.132). Durch den zunehmenden Erfolg der christlichen Musiker wurden schließlich sogar säkulare Schallplattenfirmen an christlicher Rockmusik interessiert (S.152).

Aber auch die Klangqualität der Schallplattenaufnahmen und die Covergestaltung brauchen einen Vergleich mit weltlichen Labels nicht mehr zu fürchten.

»Auszeichnungen und Schallplattenpreise waren bald mehr gefragt und schienen lohnenswertere Ziele zu sein als die Belohnung, die dem verheißen wird, der am Reich Gottes baut...« (S.132)

Paul Baker meint zwar, daß trotz allem bei den Stars geistliche Motive vorlägen — und das mag auch so sein oder ist zumindest schwer zu beurteilen (1. Kor. 4,5) — aber wie vereinbaren sich solche Praktiken mit biblischen Maßstäben? Paulus warnt in 1.Tim. 6,5 davor, aus der Gottseligkeit (»eusebeia«, der rechte Gottesdienst, der christliche Weg schlechthin) ein Geschäft zu machen. Sämtliche Beispiele des AT und NT, wo durch den Dienst an Gott und den Gläubigen versucht wurde, Gewinn zu schlagen, sind negativ. Im NT ist z.B. Simon zu nennen (Apg. 8); die Verkopplung von Geld, Ansehen und Religion ist typisch für das Heidentum: die Wahrsagerin, die »ihren Herren viel Gewinn einbrachte« (Apg. 16,16), die Silberschmiede, die »Souvenirs« (Artemis-Tempelchen) herstellten (Apg. 19,25: »Männer, ihr wisset, daß aus diesem Erwerb unser Wohlstand ist«) usw. Das sind zwar sehr krasse Beispiele, die eine Anwendung auf die Probleme, die Paul Baker anspricht, nicht ohne weiteres zulassen, die aber sehr wohl richtungsweisend sind. Vor allem dann, wenn wir bedenken, wie ganz anders Paulus sich da verhielt: er verzichtete sogar auf sein Recht, vom Evangelium zu leben (was im Gegensatz zum Gewinn, der berei-



chert, nur eine Existenzgrundlage sichert), um das Evangelium kostenfrei zu machen (1. Kor. 9,18).

Die Frage ist hier nicht, ob die Motive der christlichen Stars dorthin gehen, aus dem Evangelium Gewinn zu schlagen, sondern daß sie objektiv Ehre, Ansehen und finanziellen Wohlstand auf Kosten der Gläubigen wie Ungläubigen erlangen, indem sie das Evangelium in der Regel teuer verkaufen (Schallplatten, hohe Eintrittspreise, Gagen usw.). Allein schon die elektroakustischen Anlagen, aber auch Mätzchen wie strobe-light und Lichtorgeln bzw. Raubbomben verschlingen Gelder, die für direkte Evangelisation (Predigt, Straßeneinsätze, Hausbesuche, Teestuben usw.) zweifellos besser angelegt wären.

Einer der wenigen christlichen Rockmusiker, die diese Probleme überhaupt einmal ausgesprochen haben, war Keith Green. In seinem Traktat »Music or Missions?« schreibt er:

»So viele Menschen fragen mich, wie sie eine 'music ministry' anfangen können. Auf Konzerten bekomme ich unzählige Fragen gestellt, ich bekomme sehr viele Briefe und Telefonanrufe von so vielen Menschen, die sich in die 'music ministry' 'berufen' fühlen. Eines Tages fragte ich mich, warum mich nur so wenige danach fragen, wie sie Missionar werden können, oder Straßenprediger, oder einfach ein Jünger Jesu oder Christ. Jedem scheint der Glamour dessen, was sie sich unter einer 'music ministry' vorstellen, mehr zuzusagen, als die Unannehmlichkeiten eines missionarischen Dienstes oder die Straßen eines Ghettos oder einfach die geistliche Freude, ein Niemand zu sein, den der Herr mächtig gebrauchen kann.«

Keith Green versuchte auch, das christliche »business« zu durchbrechen, indem er seine LP's bzw. Kassetten nach Wunsch umsonst abgab — jeder sollte soviel geben, wie er verantworten konnte — was ihm sogar Kritik von einigen seiner Kollegen bzw. Plattenfirmen einbrachte, da sie ihre LP-Absätze gefährdet sahen (S.134).

Aber nicht nur die zunehmende Verweltlichung durch

kommerzielle Vermarktung spricht Paul Baker an, auch die in den letzten Jahren häufiger werdenden »burnouts« der Musiker sind ihm ein Problem. Alkoholmißbrauch, gelegentlicher Griff zu »gesellschaftsfähigen« Drogen (Marihuana, Kokain) und sexuelle Entgleisungen sind nämlich auch im christlichen »Lager« (wenn auch bei weitem nicht so ausgeprägt wie in der säkularen Szene) zu finden (S.161ff.). Man fragt sich allerdings, ob diese Erscheinungen allein auf seelisch-körperliche Erschöpfungen, Frustration etc. zurückzuführen sind, oder ob nicht vielmehr ein großer Teil dieses »Stresses« durch das emotional aufgewühlte Potential der Musik selbst erzeugt wird (vgl. Teil II, Kap.2). Hinzu kommt die im Showbusiness besonders große Versuchung, mit seiner Verantwortung im Bereich der Ehe und Familie zu spielen, bzw. sich Alkohol und Drogen zu verschaffen.

Es sind wieder nur wenige, die diese Entwicklung sehen und dazu Stellung nehmen, z.B. der Musiker Dallas Holm, der in der heutigen Verwässerung der »Christian Contemporary Music« zu vermehrter persönlicher Heiligung aufruft (S.166). Solange wir jedoch wie Paul Baker davon ausgehen, daß ein Christentum »on stage« zum Zweck des rockigen Entertainments seiner Zuhörer grundsätzlich mit biblischen Maßstäben in Übereinstimmung steht, werden auch die oben beschriebenen Probleme nicht grundsätzlich gelöst werden.

Neben vielen weiteren Details enthält das Buch am Schluß eine Vergleichstabelle, in der sich jeder christliche Fan seine christliche Lieblingsgruppe nach weltlichen Maßstäben aussuchen kann. Von Led Zeppelin bis Pink Floyd, von Elton John bis Stevie Wonder, von den Sex Pistols über Abba bis zu David Bowie und von Iron Maiden bis Johnny Cash findet sich sicherlich auch eine christliche Imitation. Gute Botschaft für alle Rockfans, die auf fetziges Entertainment nicht verzichten möchten; eine etwas hilflos anmutende Darstellung, um zu beweisen, daß die »Frommen« sich in den letzten Jahren durchaus bemüht haben, ihr Ansehen in der Welt aufzupolieren.

»Contemporary Christian Music« möchte man vor allem wegen seiner Informationsfülle empfehlen; jeder, der sich irgendwie mit der Entwicklung der internationalen christlichen Rockszene auseinandersetzen muß, sollte es gelesen haben. Die profunden Schwächen des Buches sind zur Genüge dargelegt worden, trotzdem muß man Paul Baker dafür dankbar sein, die speziell in Teil II angesprochenen, in den 80er Jahren zu Tage getretenen Problemkreise des christlichen Rock-Business nicht verschwiegen zu haben.

**Bäumer, Ullrich: »Wir wollen nur deine Seele«, CLV, Bielefeld 1984.**

**»Rock — Musikrevolution des 20. Jahrhunderts«, CLV, Bielefeld 1988.**

Zum ersten »Reißer« in Sachen Rockmusik auf dem deutschen Markt, »Wir wollen nur deine Seele«, braucht wohl nichts mehr gesagt zu werden. Es eignet sich besonders als evangelistisches Buch, hat aber auch vielen Gläubigen die Augen über die so oft verharmlosten Abgründe des Okkult-Rock geöffnet.

Bäumers neuestes Werk versucht, die gesamte Rockwelt dem Leser quasi Sachbuch-mäßig vor Augen zu stellen. Bisher gab es vergleichbare Werke nur in der englischsprachigen Welt, wo allerdings Sorgfalt und saubere Recherchen oft fehlten. Man kann dieses Buch nur jedem als Informations-Fundgrube empfehlen.

**Blanchard, John: »Pop goes the Gospel«, Evangelical Press (England), 1984.**

Eins der besten Bücher zum Thema, sowohl die weltliche als auch die christliche Rockmusik umfassend. Argumentation und biblische Beurteilung sind wohlüberlegt und solide. Das erste Buch, bei dem sich der Autor einmal die

Mühe machte, wirklich die Bibel auf die Frage der Musik hin zu untersuchen. Außerdem werden die christlichen Rockmusiker mit ihrer Auffassung ernst genommen. So werden z.B. einige christliche Musiker zitiert, die durch- aus die Problematik der christlichen Rock-Ära kennen:

»Um zu entscheiden, ob christliche Musik irgendwelche Schwächen oder Stärken hat, muß man erkennen, für welchen Zweck sie gedacht ist. Wenn sie für Nichtchristen sein soll — um sie davon zu überzeugen, daß Christus eine echte Alternative in ihrem Leben sein kann — dann hat der größte Teil der christlichen Musik ihr Ziel verfehlt, denn sie kann gerade diese Botschaft nicht überzeugend vermitteln.« (S.80; aus: Larry Norman, »Solid Rock«)

Blanchard verschweigt auch nicht die Problematik des »Greenbelt«-Christentums (in Greenbelt, England, findet alljährlich ein christliches Musikfestival statt):

»Jesus Christus hatte schon immer mehr Fans, als er Nachfolger gehabt hat...Christliche Rockmusiker erzählen uns, wir hätten den Kontakt mit dieser Welt verloren (und müßten in z.B. durch Rockmusik wiederherstellen)...tatsächlich aber haben wir den Kontakt mit **Gott** verloren, und wenn das geschehen ist, versuchen wir durch alle möglichen Alternativen den Laden wieder in Schwung zu bringen, wie der gefährliche Rutsch in Richtung Rockmusik zeigt«. (S.129,121)

Ein krasses Beispiel der »heilen« Greenbelt-Welt: Ein junger Mann, der sich 1971 zu Christus bekehrt hatte und von seiner Drogenabhängigkeit geheilt worden war, bekam während des Greenbelt-Festivals 1981 zum ersten Mal seit seiner Bekehrung wieder heftige Halluzinationen (S.62).

Als Alternative zur Rockmusik versucht Blanchard nicht, den musikalischen Geschmack seiner Leser zu manipulieren, sondern fordert sie zur kompromißlosen Nachfolge und biblischer Evangelisation auf:

»Den Schlüssel zu effektivem persönlichem Zeugnisgeben wird man nicht in ausgefallenen Aktivitäten ('frantic activity'), sondern in dem persönlichen Verhältnis des Christen zu seinem Herrn finden.« (S.153)

**Boschman, LaMar:** »The Rebirth of Music«, Revival Press, Little Rock/Ark., 1983.

Vgl. auch **Roberts, Debbie:** »Rejoice — a biblical Study of the Dance«, Little Rock/Ark., 1982. Beide s. Teil I, Kapitel 4, Anm. 50.

**Klempnauer, Günther:** »Ich will raus«, Brockhaus Verlag, Wuppertal 1986.

»Ich will raus« — unter diesem Titel erschien ein neues Buch von Günther Klempnauer, in dem führende Persönlichkeiten der internationalen (Rock)musikszene vorgestellt werden. Für den Leser, der sich mit der Thematik der christlichen Rockmusik schon länger beschäftigt hat, dürfte das Interview mit Professor Herrmann Rauhe von der Musikhochschule Hamburg besonders interessant sein.

Die in der Einleitung aufgestellte Zwei-Seiten-Definition der Rockmusik ist recht willkürlich gewählt («Die umstrittene Rockmusik hat zwei Seiten: einmal den Protest gegen eine als 'verlogen' empfundene Gesellschaftsmoral... zum anderen aber auch die Aufwertung des Selbstwertgefühls.«, S.8). Dadurch wird — wie auch schon im Buchtitel anklingt — dieser Musik und ihrem Umfeld eine relative Sympathie entgegengebracht. Typische emotionale Erfahrungswerte von Rockproduzenten und -konsumenten hat Klempnauer durch Interviews und Gesprächsnotizen sehr anschaulich dargestellt.

Besonders die Interviews mit Peter Maffay und Fritz Rau vermitteln einen präzisen Eindruck davon, daß die Rock- und Drogenkultur in ihren gemäßigten Bereichen mit dem allgemeinen gesellschaftlichen Trend zu »mehr Gefühl« und zu intensiverer religiöser Erfahrung übereinstimmt. Durch Klempnauers Darstellung gewinnt man den Eindruck, daß selbst Deutsch»rocker« Udo Lindenberg anscheinend noch am Rande dieses Trends zu orten ist, und unter diesem Aspekt wird man ihm seine recht krassen Ausdrucksmittel in Text, Show und Musik verzeihen können.

In den Interviews mit Peter Maffay, Fritz Rau und Udo Lindenberg konnte Günther Klempnauer seine Gesprächspartner auf wesentliche Heilsaussagen der Schrift aufmerksam machen.

Das Kapitel »Bob Dylan« bleibt mehr oder weniger bei den lobenswerten Aufnahmen, Konzerten und Aussagen Dylans aus der Ära »Slow Train Coming« und »Saved« stehen; die späteren LP's und Auftritte versucht Klempnauer im Licht dieser frühen »christlichen« Aufnahmen zu beurteilen. So wird der Gesamteindruck über Bob Dylan recht optimistisch gefärbt.

Der Abschnitt über Cliff Richard ist wie aus einem Guß: z.T. erzählend, z.T. interviewend wird ein harmonisches Bild des »dienstältesten Rock'n'Roll- und Popsängers« gemalt. Zur Sprache kommen seine Bekehrungsgeschichte, seine teilweise sehr klaren Aussagen zum Evangelium, aber auch seine grundsätzliche Einstellung zum Showbusiness und Entertainment. Richard's biblische Legitimation zum christlichen Rock- und Showbusiness ist dabei so flach geblieben, wie sie es war, als er sich nach seiner Bekehrung diesen Dingen wieder neu zuwandte: »Wir sollen wie Jesus ein Salz in dieser geschmacklosen Welt sein und dorthin gehen, wo wir gebraucht werden« (S. 173).

Bei solchen Äußerungen sollte Cliff Richard nämlich bedenken, daß Jesus sich durchaus nicht im Entertainment-Sektor der damaligen Zeit aufgehalten hat. Ist es z.B. vorstellbar, daß er selbst einen Vertrag mit den thymelici hatte, die im von Herodes in Jerusalem erbauten Amphitheater musizierten!?? (Vgl. Josephus, Antiqu., XV, 8, 1ff.) Oder unterhielt er etwa das Publikum in den Pausen mit seinen Wundern und Fantasy-ähnlichen Gleichnissen!? Jedenfalls nicht der Jesus, der uns in den Evangelien »vor Augen gemalt« wird (Gal. 3,1).

Das Kapitel über Rockmusik und Okkultismus bietet wertvolle Informationen und verdeutlicht einmal mehr den teuflischen Wahnsinn, dem viele bekannte wie weniger bekannte Rockmusiker verfallen sind. Die am Schluß als po-

sitives Vorbild vorgestellten »Strypers«, die noch 1983 auf der Satanswelle schwammen, können allerdings als »christliche Alternative« wenig überzeugen. Allein schon ihr äußeres Erscheinungsbild im quasi-Sado-Maso-Look (vgl. »idea« 3/87) verzerrt völlig das, was durch eine evangelistische Botschaft aufgebaut werden könnte. Durch die entschuldigende Erklärung von Stryper-Sänger Michael Sweet, mit Gott sei »alles möglich«, und den Bibeltext aus Jesaja 53,5 auf ihren Plattenhüllen, gewinnt ihr Auftreten eher an Skurrilität als an Glaubwürdigkeit.

Wer nun zur Frage der Legitimation christlicher Rockmusik grundsätzliche Aussagen sucht, wird im letzten Kapitel des Buches reichlich belohnt. In einem Interview mit Prof. Dr. Herrmann Rauhe von der Musikhochschule Hamburg geht es im wesentlichen um einen Schlüssel zur Beurteilung von Musik schlechthin, um die Wechselbeziehungen zwischen »weltlicher« und »geistlicher« Musik und um die Bedeutung von Musik in Gottesdienst und Verkündigung.

Zunächst kommen einige für einen Musikwissenschaftler wie Herrmann Rauhe selbstverständliche Tatsachen zur Sprache. Da ist keine Rede von »wertneutral« oder »wirkungsneutral«, sondern von einem breiten Wirkungsspektrum jeglicher Musik auf den Menschen (Grundsätzliche Ausführungen dazu findet man z.B. auch bei Gerhart Harrer, »Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie«, G. Fischer Verlag Stuttgart 1975). Mit Musik Menschenmassen in Trance oder Hypnose zu versetzen, wie es z.B. die Rolling Stones in ihren Konzerten versucht hätten, sei auf einen unverantwortungsgemäßen Gebrauch dieser Musik zurückzuführen.

Wenn Christen Rockmusik in Gottesdienst und Verkündigung einsetzen, so könnten sie dies tun, solange die Musik auf »Schriftlesung, Gebet, Liturgie und Predigt« abgestimmt werde bzw. als Vehikel einen »Abholeffekt« erreiche.

»Aus christlicher Sicht hat die Musik stets zuerst eine die-

nende Funktion und keinen Herrschaftsanspruch.« (S. 192)

Diese »gemäßigte« Befürwortung von Rockmusik in Gottesdienst und Verkündigung wird dabei von Rauhe durch eine eigenwillige Interpretation, wenn nicht gar Verbiegung biblischer Aussagen unterstützt:

»Die entscheidende Frage für einen Christen scheint mir darin zu bestehen, ob die Musik zum Selbstzweck wird und mich beherrscht oder ob sie die christliche Botschaft transportiert und mir **sinnlich erfahrbar** macht« (S. 192). (Hervorhebung nicht im Original!)

Was Prof. Dr. Rauhe damit meint, wird im nächsten Zitat deutlich:

»Einflüsse von Spiritual und Gospel, von Jazz, Rock und Pop tragen häufig zur Aktualisierung und Verlebendigung der ausdrucksstarken bekennenden Sprache bei. Das gefühlsbetonte persönliche Erleben und Erfahren des Glaubens rückt dabei oft in den Mittelpunkt der musikalischen Aussage, die weniger den Intellekt als unser Gefühl und unsere Körperlichkeit anspricht. Prosaisch ausgedrückt: Musik *geht unter die Haut und in die Beine*. Theologisch formuliert: Musik kann Übersinnliches sinnlich erfahrbar machen. Durch Musik wird das Wort Fleisch...« (S. 193)

Diese nach emotionalen Erfahrungen Ausschau haltende Frömmigkeit entspricht allerdings weniger dem neutestamentlichen Gottesdienst in »Geist und Wahrheit« (Joh. 4,24) als vielmehr den »atmosphärischen«, den gefühlsbetonten Stimmungen, die grundsätzlich unabhängig vom geistlichen Zustand des Betroffenen sind. Um das Wort Gottes zu hören und zu befolgen, braucht es nämlich weder »sinnlich erfahrbar« zu werden noch »unsere Körperlichkeit« anzusprechen; die ganze Bibel enthält nicht den geringsten Hinweis darauf. Oder anders ausgedrückt: Man braucht für solche Stimmungen gar nicht das Wort Gottes oder einen christlichen Gottesdienst. Schon in früheren Kapiteln bzw. Interviews hat Günther Klempnauer Beispiele solcher »positiven Ekstasen«, wie Rauhe dieses »Wort-zu-Fleisch-werden« auch nennt, aufgezeichnet.



So erklärte Peter Maffay's Schlagzeuger Bertram Engel:

»Man spielt ja jeden Abend dieselben Songs, aber das Feeling ist entscheidend. Man kann nur alles geben, wenn man sich emotional mit den Fans verbunden fühlt, sonst fehlt der letzte Kick, und die gegenseitige Stimulation bleibt aus...« (S. 19)

Dieses Mitschwingen von Körper und Seele wird von vielen Maffay-Fans wie ein Gottesdienst empfunden (S. 13,16,23-27). Auch Fritz Rau, für den »Musik nicht Gott, aber eine göttliche Gnade, d.h. Erlösung von allen Übeln« ist (S. 109), und dessen Religion darin besteht, »gute Konzerte zu machen« (S. 104), hat jede Menge Empfehlungen für einen »ganzheitlicheren« Gottesdienst zur Verfügung. Maffay's Schlagzeuger und Fritz Rau haben sicherlich weniger Interesse an einem biblischen Gottesdienst, als vielmehr an »positiver Ekstase«, an — um es ganz plump auszudrücken — fleischlichem Gottesdienst. Ein solcher »Gottesdienst« erfordert auch gar nicht, daß die aktiv daran Beteiligten ein Heiligungsleben auf der Grundlage des Wortes Gottes führen; es genügt, wenn sie das, was sie vorbringen, emotional nachempfinden können, bzw. wenn die Predigt die Zuhörer so weit stimuliert, daß sie die Botschaft »fühlen«.

Herrmann Rauhe schwebt anscheinend eine Vermischung dieser Art Gottesdienst mit dem biblischen vor; die biblischen Komponenten »Geist und Wahrheit«, bzw. die mehr ins Detail gehenderen Anweisungen des ersten Korintherbriefes (Kap. 11,20-14,40) genügen ihm nicht; Musik — nicht nur geistliche Lieder — muß her, um den Hunger des modernen Christen nach sinnlich-körperlicher Erfahrung zu stillen:

»Dadurch bleibt die Verkündigung nicht im theologisch reinen, aber abstrakten intellektuellen Raum geistiger Auseinandersetzung mit dem Schriftwort stecken. Sie dringt vor in unsere konkrete, sinnlich-körperliche (und daher von vorneherein sündhafte) Lebenswirklichkeit« (S. 193). (Ergänzung in Klammern im Original!)

Etwas weiter:

»Die Musik stellt die Einheit wieder her zwischen dem Wort, dessen Botschaft ich verstandesmäßig nachvollziehen kann, und dem Gefühl, um das Wort nachzuempfinden. Dies ist ein einführendes, intuitives Verstehen: Das Wort muß Fleisch werden. Jener Theologe ist ein guter Prediger, der nicht nur den Verstand anspricht..., sondern so spricht, daß es zu Herzen geht... Herz und Hirn gehen zusammen; d.h. mit dem Herzen denken und mit dem Hirn fühlen, und das alles mit dem Körper zusammen. Darauf kommt es an, und darin besteht die faszinierende Kraft der Musik.« (S. 206)

Aber das Wort wird durch Musik eben nicht Fleisch, auch kann Musik Übersinnliches nicht »sinnlich erfahrbar« machen! Abgesehen davon, daß hier fundamentale Aussagen des NT aus dem Kontext gerissen und mit ganz neuem Inhalt gefüllt werden (nur von einem wird gesagt, daß er als Wort Fleisch wurde, Joh. 1,14), ist auch die metaphorische Sichtweise, an die Rauhe hier zunächst dachte, eine verdrehte, wenn nicht gar gefährliche.

Wenn das Wort, um nicht in die Gefahr zu geraten, »entkörperlicht«, »entsinnlicht« zu werden, um nicht nur den Verstand, sondern auch das Herz zu erreichen, Musik **benötigt** — dann ist unser Vertrauen in eine unmittelbare und bleibende Wirkung des Wortes Gottes verschüttet! Man kann die mangelnde Autorität des Wortes in unserem Leben nicht durch stärkeres Appellieren an unsere »Körperlichkeit« und »Sinnlichkeit« ersetzen. Dadurch bleibt ein bereitwilliges Tun des Wortes noch mehr nur Gefühl, vielleicht sogar nur Selbsttäuschung. Gott hat sein Wort nicht dazu gegeben, es mittelst verschiedener Techniken (musikalische Untermalung »jenseits« vom »geistlichen Lied«, Tanz, Pantomimik) zu unserem Wohlbehagen oder gar Amusement zu mißbrauchen. Damit wird es zu einem Objekt degradiert, das wir »ad libitum« benutzen oder ablegen können. Vielmehr soll es so »subjektiv« empfangen werden, daß die unmittelbare Frucht der Verkündigung in unserem Leben, nicht nur in unseren Gefühlen sichtbar wird.

Es ist hinreichend bekannt, daß gerade aufgrund der emotionalen Atmosphäre, die z.B. bei einem christlichen Rockkonzert erzeugt wird, viele »leicht-sinnig« eine »Entscheidung« treffen und so schon nach relativ kurzer Zeit wieder das Wort bzw. die Entscheidung vergessen.

Petrus predigte so, daß es den Juden »durchs Herz drang«, und sie fragten: »Was sollen wir tun?« — »Und mit vielen anderen Worten beschwor und ermahnte er sie, indem er sagte: Laßt euch retten von diesem verkehrten Geschlecht! Die nun sein Wort aufnahmen, wurden getauft...« (Apg. 2,37ff.).

Die Aufnahme von Gottes Wort soll nicht im intellektuell-abstrakten Raum stehenbleiben, aber sich auch nicht im emotional-fleischlichen Mitempfinden erschöpfen. Musik ist in dem Prozeß vom Hören zum Tun des Wortes Gottes keine **Notwendigkeit**. Gerade die Apostelgeschichte ist ein einziger Beweis dafür, daß das Wort als solches die Menschen unmittelbar ansprechen und verändern kann.

**Larson, Bob:** »The Day Music Died«, Bob Larson Ministries, Denver 1978.

»Rock & The Church«, Tyndale House, Carol Stream, 1977.

»Rock«, BLM, Denver 1980.

Diese drei Bücher sind die »klassischen« Werke, wenn es um die christliche Beurteilung der Rockmusik geht. Das Erste analysiert vor allem die weltliche Szene, »Rock & The Church« beleuchtet die pseudochristliche »Misch«-szene und stellt kritische Fragen an die christlichen Rockmusiker. Fast alle späteren Arbeiten haben auf Bob Larsons Bücher zurückgegriffen. Als ehemaliger Musiker hat er auf »seinem« Gebiet natürlich besondere Autorität.

Ähnlich wie David Wilkerson (»Confessions of a Rock 'n 'Roll Hater«) änderte Bob Larson vor einigen Jahren seine Haltung gegenüber der christlichen Rockmusik. Kurz nach Erscheinen der zweiten Auflage von »Rock &

The Church« stoppte er den weiteren Druck dieses Buches. Der »Nachfolger«, »Rock«, behandelt in leicht verständlicher Form die weltliche Rockmusik, und nur in den letzten Kapiteln kommt die christliche Rockmusik »zu Wort«. Erstaunlich allerdings, daß Larson dort weder mit sachlichen noch mit biblisch fundierten Argumenten vorgeht:

»Das ganze Gebiet der Jesus-Musik ist noch jung und im Wachsen begriffen...(S.96) ...Deine Sympathien und Antipathien (d.h., z.B. dein Musikgeschmack) sind zum Teil ein Ergebnis der besonderen Wege Gottes, um dein Leben in bestimmte Bahnen zu lenken...Eph. 5,19 und Kol. 3,16 belegen ganz klar ('make it obvious'), daß Musik [welche Musik?! Instrumentalmusik/Gesang? s. Teil I, Kap. 1-4] schon sehr früh ein Bestandteil des Gottesdienstes ('worship gatherings') war...(S.98).«

Trotzdem läßt er gelten, daß christliche Musik, wenn sie mehr zum Tanzen statt zum Anbeten führt, ihre Botschaft schwächen wird.

Das ganze Dilemma seiner Argumentation in diesen letzten Kapiteln ist auf ein Nichtbeachten der Aussagen des AT und NT zur Musik in Gottesdienst und Verkündigung zurückzuführen.

**Peters, Dan & Steve: »Why knock Rock?«, Bethany House Publishers, Minneapolis 1984.**

Die bis jetzt ausführlichste Darstellung der weltlichen Rockmusik. Unbestechlich in Sachlichkeit, Darstellung und Beurteilung des Stoffes. Die »Peters Brothers« sind diejenigen, die sogar im Deutschen Fernsehen Aufsehen erregten, als Aufnahmen von ihren Plattenverbrennungsaaktionen gezeigt wurden. Zu Unrecht wurden sie als Fanatiker abgestempelt — es gibt wohl kaum Rockmusik-Gegner, die sich so um eine objektive Darstellung der Szene bemüht haben wie die »Peters Brothers«. Auch haben sie auf ihren »Feldzügen« die »Fans« nicht »bekniet«, ihre LP's den Flammen zu übergeben, sondern dasselbe der freien Entscheidung ihrer Zuhörer überlassen.

In einem kurzen Kapitel kommt plötzlich ein »Umschwung«: Als »christliche« Rockmusik sei dieselbe zu empfehlen, obwohl vorher oft genug auf die destruktive Komponente der Musik selbst hingewiesen wurde. Dabei vermißt man die sonst so handfeste und sachliche Argumentation der »Peters Brothers«; hier greifen sie nur auf die üblichen Statements der christlichen Entertainer zurück. Daran schließt sich eine Liste ihrer Meinung nach empfehlenswerter christlicher Musiker an, von »Southern Gospel« bis »Heavy Metal«.

Die Ergänzung zu »Why knock Rock?« liegt seit 1986 in »**What about Christian Rock?**« vor.

Nach einer Kurzübersicht der weltlichen Rockmusik und der Feststellung, daß es eigentlich gar keine »christliche« Musik gibt, wird ihr dennoch eine »geistliche Energie« (»spiritual power«) zugeschrieben (S. 46). Die »Peters Brothers« haben sich nun viel Mühe gegeben, in Empfehlungen an die christlichen Rockmusiker (»Ten Commandments of Christian Music«), was Musik, Text und Show angeht, zu einem »gesunden« Kompromiß zu finden. Sie sehen für christliche Musiker eine Herausforderung darin, eine ausgewogene Balance zwischen musikalischem Entertainment und »anderen Prioritäten« zu finden (S. 57); Jugendliche brauchen »gute Shows« im Gegensatz zu den »bad shows« der säkularen Entertainer. Christliche Rockmusik soll »bleibende Werte« enthalten und »Erkenntnis vermitteln« (»communicate knowledge«, S. 58), ja, sogar »Weisheit«! All das natürlich »in the name of the Lord«. Ähnlich wie Steve Lawhead sehen auch Dan & Steve Peters im Rock ein »powerful communication medium«.

Wenn Rockmusik wirklich so ein »powerful communication medium« darstellt, ist allerdings nicht ganz verständlich, wieso die Befürworter der christlichen Rockmusik — so auch die »Peters Brothers« — immer wieder auf den Text und auf die edlen Motive der Musiker hinweisen. Wäre die Kommunikation wirklich besser

wie z.B. die in der geschriebenen Form, müßten Text und Motivation der »Künstler« unmittelbar vom Hörenden erfaßt werden; es bräuchte dann nicht immer wieder ängstlich auf Text und Motivation als eine Art Legitimation zum Gebrauch dieser Musik aufmerksam gemacht werden. Wird z.B. das Kommunikationsmedium Buch benutzt, so kann sowohl die eigentliche Information als auch die Persönlichkeit des Autors in einem optimalen Ausmaß dem Lesenden nahe gebracht werden — nicht umsonst benutzte der Heilige Geist dieses Medium zur Niederschrift der Bibel! Ein Buchautor muß nicht ständig betonen, daß das Papier, die Schrift, der Einband usw. ein »powerful communication medium« ist, denn es ist eines, indem es nur sekundär wahrgenommen wird. Das, was das Kommunikationsmedium vermitteln soll, wird unmittelbar wahrgenommen, das Medium selbst ist eben nur Medium. Ganz anders in der Rockmusik: Musik und Show werden unmittelbar wahrgenommen, der Text als solcher ist sekundär, bleibt im Hintergrund. Gebraucht man daher aus Unkenntnis Rockmusik als wirkungsvoll(st)es Kommunikationsmedium, muß man ständig den Text und die guten Intentionen der Musiker betonen, damit überhaupt etwas vermittelt wird.

Der Medienwissenschaftler Neil Postman hat die Gesetzmäßigkeiten der Kommunikationsmittel in die Worte gefaßt: »Das Medium will selbst zur Botschaft werden« (»Wir amüsieren uns zu Tode«, S. Fischer Verlag, Frankfurt). Im Falle der Rockmusik wird die Musik, das Medium, selbst zur Botschaft; es verdrängt damit das, was es vermitteln soll, die eigentliche Botschaft, von dem Platz, der ihr zukommt. Das Medium Rockmusik ist als Kommunikationsmittel unbrauchbar, weil es nicht Kommunikationspartner mit den ihr anvertrauten Informationen verbindet, sondern selbst die Botschaft verändert.

Eine gründliche Untersuchung dieses Phänomens gibt es spätestens seit Robert Pattison's »The Triumph of Vulgarity« (Oxford University Press 1987). Pattison weist nach, daß Rockmusik als populäre Musik den kleinsten

gemeinsamen Nenner braucht. Das bedeutet Vulgarität (»vulgarity«). Um den Zuspruch der Massen zu finden, muß eine Musik geschaffen werden, die weitgehend unabhängig von musikalischer Begabung, musischer Bildung und individuellem Geschmack akzeptiert wird. Eine solche Musik ist die Rockmusik: »Rock ist der perfekte Ausdruck des Vulgären« (S. VII). Die Primitivität dieser Musik braucht keine Kultur. Ein Mitdenken des Hörers ist unnötig, denn Verstandesbetätigung ist emotionaler Erfahrung untergeordnet. Die emotionale Erfahrung gipfelt in der Selbstvergottung, wie auch das Umfeld der Rockmusik (Show, Drogen, unmoralische Exzesse, Satanismus) zur Genüge aufzeigt.

Deswegen ist Rock zur Vermittlung »transzendenter Werte«, wie Pattison schreibt, unbrauchbar. Der kleinste gemeinsame Nenner dieser Musik macht sie fähig, jede Form von ihr untergeordneten Thematiken zu »spielen«. Der Rockkonsument ist fähig, »Dionysos in einer Disco zu verehren und Tags darauf Christus in einer Kirche« (S. 186).

Im christlichen Bereich bedeutet das Primitiv-Christentum. Alle Rock-Enthusiasten unter den Christen (wenn man überhaupt christliche und säkulare Rockszene trennen kann) finden einen gemeinsamen Nenner, nämlich den kleinsten. Minimale Kunst und minimales Evangelium werden zur Norm. Das Primitiv-Christentum der Rockkonsumenten und -produzenten zeigt dann eine erschreckende Flachheit in biblischer Lehre und einen christlichen Wandel, der unbequeme Dinge ignoriert. Dazu gehört ein minimales Sendungsbewußtsein, das das Evangelium nach dem Motto »buy now, pay later« anbietet. Oder ein primitives Sendungsbewußtsein, das sich im geistlichen Kampf wähnt: mittels Rockmusik wird das Imperium des Teufels zum Wanken gebracht; die »Strypers« kreischen »To Hell with the Devil«, »Philadelphia« stilisieren den Teufel persönlich mit Ziegenkopf und Bocksbeinen als Illustration zu 1. Petrus 5,8, und die Gruppe »Vision« wollen Männer Gottes sehen, die dem Teufel das Fürchten lehren: »Wir sind da, um dem Teu-

fel Beine zu machen, um ihn von seinem Thron runter zu rocken...« (»we came to rock the devil's socks off, to rock him off his throne«) — (»What about Christian Rock?«, S. 152, 163, 166).

Damit ist nichts über die so vielen guten Motive der Musiker gesagt; die ändern jedoch nichts an dem »vulgären physischen Faktum« der Rockmusik (Pattison, S. 10). Die »Peters Brothers« haben in »What about Christian Rock?« im Wesentlichen die Texte und Motive der bekanntesten christlichen Interpreten dargestellt und somit das Thema verfehlt; die Musik selbst als »vulgäres Faktum«, wie Pattison es definiert, bleibt davon nämlich unberührt.



## EPILOG

Christliche Rockmusik hat schon lange ihren Siegeszug in die christlichen Gemeinden Westeuropas angetreten. Ihre Popularität wird ihr weitere Türen öffnen. Rockmusik ist dabei nicht als die Wurzel allen Übels anzusehen. Vielmehr ist ihre Akzeptanz symptomatisch für die zunehmende Verflachung und Verweltlichung unseres Christentums, und wirkt darüberhinaus natürlich selbst als Katalysator auf dem Weg des geringsten Widerstandes.

Man redet heute viel von einem christlichen Kulturauftrag. Der unmittelbare und erste christliche Auftrag ist jedoch die Verkündigung des Evangeliums, und die Erwartung des Sohnes Gottes. Unser Bürgertum ist in den Himmeln, von woher wir den Herrn Jesus als Heiland erwarten (Phil. 3,20).

Wird Kulturveränderung als ein unmittelbares christliches Ziel propagiert, nimmt das christliche Zeugnis selbst ab. Man konzentriert sich dann auf die Dinge dieser Welt — Kultur, Kunst, Politik — um eine unverbesserliche Welt krampfhaft zu verbessern, und vergißt das himmlische Bürgertum, das Auf-den-Zehenspitzen stehen, um den Herrn Jesus zu erwarten. Dabei bemerken im Falle der christlichen Rock- und Popwelt die meisten nicht, daß sie niemals die weltliche Musikkultur verändern, sondern selbst diese kopieren und als eine christliche Kultur schließlich mitübernehmen. Säkulare Kultur wird also nicht christlicher, sondern das Christentum wird zunehmend säkularisiert. »Wir sollten der Welt um 10 Schritte voraus sein«, hatte Cliff Richard 1980 gefordert — aber was meint er damit? Wären die christlichen Rockmusiker z.B. 1972 ihren weltlichen Kollegen um nur 5 Jahre voraus gewesen, hätte es dann christlichen Punk-Rock 5 Jahre früher als säkularen Punk-Rock gegeben?

Wir leben in einer Zeit des allgemeinen Verfalls, in der biblische Normen, die ohnehin oft nur formell aufrecht erhalten wurden, dem Prinzip des Lustgewinns preisgegeben werden. Die Kirchengeschichte ist bis jetzt immer ähnlich abgelaufen. »Wir sind nicht besser als unsere Väter.« Kurzen Erweckungszeiten sind schon immer lange »Rezessionszeiten« gefolgt. Wer meint, es ginge mit dem Christentum aufwärts, irrt sich gewaltig. Es wird nicht besser, sondern schlechter und primitiver werden.

Oder täusche ich mich? Sind wir nicht vielleicht doch reich gesegnet worden? Schließlich haben gerade christliche Rockmusiker einiges zu bieten — keine ärmlichen, lächerlichen Chorsänger im 08/15 Kirchenlook, sondern international akzeptierte Showstars mit einem Equipment und Outfit, das sich ohne weiteres mit dem säkularen Showbusiness messen kann. Selbst die deutschen Rundfunkanstalten kommen nicht umhin, gelegentlich christliche Songs über den Aether zu schicken. Und auch außerhalb der christlichen Rockszene bemüht man sich eifrig um Anerkennung seitens der Politiker, der Presse, der Medien usw. Wenn diese Entwicklung weiter fortschreitet, werden wir bald anerkannt, umworben, geschätzt, und von den Gottlosen um allerlei Rat gefragt werden?!

### **Aber um welchen Preis?**

Glauben wir wirklich, durch z.B. die christliche Rockmusik in Hinblick auf unser christliches Zeugnis bereichert worden zu sein? Oder wissen wir nicht, daß wir »*arm und blind und bloß*« sind (Offb. 3,17)? Es ist Zeit, *Gold zu kaufen, geläutert im Feuer, und Augensalbe, um unsere Augen zu salben*. Es ist an der Zeit, sich über den jämmerlichen Zustand des Christentums zu demütigen. In unseren letzten Tagen, in denen die Menschen »*eigenliebig, prahlerisch, hochmütig, Lästerer*« (2. Tim. 3,2ff.) sind, ist Rock in der Kirche genauso deplaziert

wie es eine Band im Dienste Noahs und seiner Söhne beim Bau der Arche gewesen wäre.

Es ist an der Zeit, die Knie zu beugen und den Herrn Jesus anzurufen, nüchtern zu werden und in völliger Hingabe den Willen Gottes neu zu erfahren (Röm. 12,1 + 2).

**Dann** kann Er noch einmal neu Gnade geben; wirklicher Segen, echte Erweckungen können geschehen. Der Herr Jesus gebe uns ein demütiges Herz, uns selbst in unseren Fehlern und dann IHN in Seiner Gnade und Barmherzigkeit zu erkennen!



## ANMERKUNGEN zu Teil I,

### Kapitel 1-4

Zitate aus englischsprachigen Veröffentlichungen sind, wenn sie nicht direkt zitiert werden, vom Autor ins Deutsche übersetzt worden.

(1) Jüngling, Roland: »Die Musik im alten Israel«, Bibel und Gemeinde 1/83, S.63ff.

(2) Edersheim, Alfred: »The Temple — its Ministry and Services«, Grand Rapids 1983, S.80.

(3) Morris, Henry M.: »Sampling the Psalms«, San Diego 1978, S.207. vgl. S.211.

Vgl. dazu auch: Young, Edward J.: »Introduction to the Old Testament«, Grand Rapids 1983, S.309: »...we are mistaken when we regard the entire Psalter as designed for the usage of the Temple. That some psalms were so used cannot be denied, but it is interesting to note that liturgical directions are lacking for many of the psalms. The Psalter, rather, is primarily a manual and guide and model for the devotional needs of the individual believer...«

Außerdem siehe Harrison, R.K.: »Introduction to the O.T.«, Grand Rapids 1983, S.990.

Die besondere Bedeutung der Psalmen 146-150 wird noch dadurch betont, daß sie alle von einem »hallelujah« am Anfang und Ende eingerahmt werden und als Komplex keinerlei liturgische Anweisungen enthalten (obwohl in Psalm 149 und 150 Instrumente zum Lobe Jahwes erwähnt sind!). In der Psalmen-Rolle 11QP<sup>a</sup> (Fund der Qumran-Höhle 11) ist sogar nach Psalm 145 ein Subscript enthalten, das sonst nirgends in dieser Rolle bzw. im masoretischen Text enthalten ist: »zot le-zikkaron« (»Dies ist zum Gedächtnis«, »dieses ist (ein Buch) zum Gedächtnis«, vgl. 2. Mose 17,14; Esther 6,1; Mal. 3,16). Damit ist vielleicht beabsichtigt worden, den gesamten Psalmen-

komplex 1-145 in liturgischer Hinsicht von dem Rest des Psalters zu unterscheiden. Man wird außerdem im Psalter entdecken, daß die liturgische Anweisung, z.B. »ein Psalm« (hebr. »mizmor«, Substantivierung von »zamar« = »spielen, sing-spielen«), nur in wenigen Fällen mit einem »musikalischen« Inhalt eines Psalms (Erwähnungen von Instrumenten und Gesang) konform geht. Überhaupt haben nur 56 der 150 Psalmen die Überschrift »mizmor«; andere Überschriften sind z.B. »schir« (»Gesang« oder »Lied«) und »maschkil« (»Unterweisung«). Was und wie gesungen bzw. gespielt wurde, bestimmte weniger der Inhalt eines Psalms, als vielmehr dessen Überschrift.

Vgl. dazu Bayer, Bathja: »The Titles of the Psalms«, in: »Yuval — Studies of the Jewish Music Research Centre, Vol. IV«, The Hebrew University, Jerusalem 1982.

(4) Kees, Herrmann: »Der Götterglaube im alten Ägypten«, Berlin 1983, S.77. Vgl. Blaiklock, E.M. u. Harrison, R.K. (Hrsg.): »Dictionary of Biblical Archeology«, Grand Rapids 1983, S.114.

(5) Witzel, M.: »Perlen sumerischer Poesie in Transkription mit Übersetzung und Kommentar«, Keilinschriftliche Studien H.5, Fulda 1925, 7 V. 27-33.

Der Vollständigkeit halber seien noch zwei weitere Stellen zitiert, die den Gebrauch von Musikinstrumenten im AT in außerordentlichen Umständen erwähnen: 1.Samuel 10,5 und 2.Könige 3,15. Erstere erwähnt Propheten, die »von der Höhe herabkommen, und vor ihnen her Harfe und Tambourin und Flöte und Laute, und sie werden weissagen.« Diese Stelle ist oft so interpretiert worden, als hätten sich diese Propheten durch die Musik in Ekstase gebracht und dann in Verzückung geweissagt (Praxis der heidnischen »Propheten« s.o.; diese Interpretationen finden sich schon sehr früh bei den Gnostikern und Kabbalisten, vgl. Idel, Moshe: »Music and prophetic Kabbalah«, in: »Yuval«, a.a.O.). Jedoch bietet diese Stelle dafür keinen Anhaltspunkt — nirgendwo wird gesagt, daß die Propheten sich durch die Musik in Ekstase gebracht

hätten. Noch weniger ist das in 2. Könige 3,15 der Fall; ausdrücklich heißt es, daß die »Hand Jahwes« über Elia kam, als er spielte, daß also nicht das Instrument selbst die Hand Jahwes gewissermaßen provoziert hat. Es war das souveräne Handeln Gottes, das die Weissagung ermöglichte, nicht das Saitenspiel; es diente hier nur zur Beruhigung und Konzentration. (Vgl. auch die Anmerkungen zu 2. Könige 3,15 in Keil-Delitzsch's Kommentar zum AT.).

(6) Witzel, M.: a.a.O., 13 V.26.

(7) Quasten, Johannes: »Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und der christlichen Frühzeit«, Münster/Westf. 1930, S.40.

(8) Ringgren, Helmer: »Die Religionen des Alten Orients«, Göttingen 1979, S.142.

(9) Edersheim, Alfred, a.a.O., S.76.

(10) Siehe dazu prinzipiell: Dittrich, Adolf: »Gemeinsamkeiten von Halluzinogenen und psychologischen Verfahren zur Auslösung von veränderten Wachbewußtseinszuständen«, in: »Rausch und Realität«, rororo-Katalog 34006, Bd.I, S.85.

(11) »Encyclopaedia Judaica«, Jerusalem 1973, Vol. 12, S.566 u. 578.

(12) Stemberger, Günther: »Das klassische Judentum«, München 1979, S.15.

(13) »Encyclopaedia Judaica«, a.a.O., S. 566.

(14) Siehe dazu z.B. 2.Könige 16,10-18; 21,3 + 5; 23,4-11; Jeremia 7,18; 44,17-25; 2.Könige 23,13; 2.Chron. 25,14; 2.Könige 11,7; 16,3.

(15) Wright, Fred H.: »Manners and Customs of Bible Lands«, Chicago 1953, S.235.

(16) Zu der Sitte der assyrisch-babylonischen Könige s. Bayer, Bathja, a.a.O., S.91.

(17) Nicht ein Apostel, sondern Christus wird als Apostel vorgestellt: »Darum betrachtet den Apostel und Hohenpriester unseres Bekenntnisses, Jesum...«, Hebräer 3,1.

(18) In der Geschichte des Volkes Israel hat es mehrmals ähnliche Aufforderungen gegeben. So konnte man Jahre nur außerhalb des Zeltlagers antreffen, nachdem die Israeliten Jahwe durch die Aufstellung des goldenen Kalbes verworfen hatten und er im Lager Gericht übte (2. Mose 32). Die Juden z.Zt. Jesu hatten im Prinzip nichts anderes getan: sie hatten den Messias verworfen.

In 4. Mose 16,20 gab Jahwe Mose folgende Anweisung: »Sondert euch von dieser Gemeinde ab: Ich will sie in einem Moment vertilgen.« (Menge-Übersetzung). Auch hier ging es um die Trennung von einem Volk, das wegen seiner Sünden gerichtsreif geworden war.

Nach dem gleichen Prinzip handelten die Engel, die Lot (»der seine gerechte Seele quälte«) vor der Zerstörung Sodoms aus Sodom hinausführten.

In Jeremia 51,45 werden die Juden aufgerufen, sich vor der Zornglut Jahwes zu retten, die Babylon treffen würde.

In Hebr. 13,13 beachte man den feinen Doppelsinn, der in dem griechischen Wort »parambolae« = Lager zum Ausdruck kommt; es bezeichnet nicht nur das Lager als das Zentrum des jüdischen Glaubenssystems, d.i. Jerusalem (übertragener Sinn), sondern auch ein Heerlager. Kurz nachdem diese Aufforderung geschrieben wurde, begann der jüdische Krieg, in dessen Verlauf Jerusalem zu einer Belagerungsstadt wurde. Spätestens dann wurde es für die Gläubigen Zeit, das dem Gericht geweihte jüdische »Lager« zu verlassen.

(19) Vgl. Apostelgesch. 17,24: »Der Gott, der die Welten gemacht hat..., wohnt nicht in Tempeln.«

(20) Rienecker, Fritz: »Lexikon zur Bibel«, Wuppertal 1978, S. 513.

(21) »Real-Encyclopaedie der christlichen Alterthümer«,



Freiburg i. Br. 1886, Bd.II, S.455.

(22) Im Griechischen ist diese Konstruktion durch die Abhängigkeit von fünf Partizipien (reden, singen u. spielen, danksagen, unterordnen) von einer finiten Verbalform (werdet voll...) gegeben. Vgl. Blass/ Debrunner, »Grammatik des ntl. Griech.«, Göttingen 1979, §418,5 (Übersetzung des Bibelzitats Eph. 5,19 vom Autor.).

In der Regel (z.B. Elberfelder Übersetzung) werden diese Partizipien in der deutschen Übersetzung nicht mit »indem« eingeleitet, sondern direkt übersetzt (»redend zueinander in Lobliedern und geistlichen Liedern, ...«), d.h. als Folge, nicht als Ursache des Geist-Erfülltseins angesehen.

(23) Vgl. Botterweck, Ringgren (Hrsg.): »Theolog. Wörterbuch zum AT«, Stuttgart 1975, Bd.II, Artikel »zamar«.

(24) Die Luther, Elberfelder u. a. Übersetzungen folgen der Interpunktion der Westcott-Hort Textausgabe von 1881 (»...indem ihr in aller Weisheit euch gegenseitig lehret und ermahnet (kein Komma! kein Beginn eines neuen Nebensatzes!) mit Psalmen, Lobliedern und...«); die neueren griech. Textausgaben (Bover, B.F.B.S.) stimmen in ihrer Interpunktion mit der 26. Nestle-Aland Ausgabe (1981) überein, die der Textaussage am nächsten kommt (genauso interpunktiert übrigens an dieser Stelle auch die Vulgata).

(25) Siehe dazu ausführlicher in Teil I, Kapitel 5: »(Rock)musik & evangelistische Verkündigung«.

(26) Cumont, Franz: »Die orientalischen Religionen im römischen Heidentum«, Darmstadt 1981, S.51.

(27) Ziegler, K. u. Sontheimer, W. (Hrsg.): »Der kleine Pauly«, Lexikon der Antike, dtv 5963, Bd.I, S.624; Bd.III, S.388.

(28) Wie (27), Bd.III, S.388.

(29) »...ergreift eins der Schwerter, das zu diesem Zweck bereit steht, und kastriert sich selbst.« Lukian, »De dea Syria«, Kap. 50, Hrsg.: »Loeb classical Library«, London 1925, Vol. IV., »The Goddess of Surrye«.

(30) Cumont, Franz, a.a.O., S.50.

(31) Cumont, Franz, a.a.O., S.100.

(32) zitiert in Schepelern, Wilhelm: »Der Montanismus und die phrygischen Kulte«, Tübingen 1929, S.146.

(33) Schepelern, Wilhelm, a.a.O., S.148.

(34) Rohde, Erwin: »Psyche — Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen«, Darmstadt 1980, Bd.II, S.11 mit Anm.3.

(35) Rohde, Erwin, a.a.O., S.16.

(36) Rohde, Erwin, a.a.O., S.17, Anm.1.

(37) Philodemos, »Über die Götter I«, Kol.18,17ff. zitiert in Quasten, Johannes, a.a.O., S.55.

(38) In seiner Schrift »Über das kontemplative Leben« beschreibt der jüdische Religionsphilosoph Philo von Alexandrien (ca. 15 v. Chr. - 45 n. Chr.) das Leben der »Therapeuten«. Die Therapeuten waren jüdische Mönche, die sich in völliger Zurückgezogenheit und strenger Askese der Kontemplation der ausschließlich allegorisch zu interpretierenden alttestamentlichen Schriften widmeten. Da ihre Lebensweise frappierende Ähnlichkeit mit der der christlichen Mönche hatte, waren die Therapeuten nach (der irrigen) Meinung des Kirchenhistorikers Eusebius (260-340 n. Chr.) nichts anderes als christliche Mönche, was Philo — als Jude — geflissentlich übersehen habe (Eusebius, Kirchengeschichte, II,17; Vorbilder sowohl der christlichen als jüd. Mönche gibt es übrigens in den meisten orientalischen Religionen; s. dazu: Hastings, »Encyclopaedia of Religion & Ethics«, Edinburgh 1908, Artikel »Monasticism«; kaum jedoch in der Bibel: vgl. Apg. 15,28+29; 1. Kor. 5,10; 7,9; 1. Tim. 4,1-8).

Für unser Thema sind die Therapeuten insoweit interessant, als sie sich »nicht nur der mystischen Kontemplation (>theorein<) hingeben, sondern auch Lieder und Hymnen in verschiedenen Versmaßen und Gesangsweisen verfassen, die sie notwendigerweise mit würdigen Rhythmen versahen« (V. 29 i.d. Ausgabe der »Loeb Classical Library«, Cambridge 1967). An anderer Stelle schreibt Philo, daß sie »Hymnen in vielen verschiedenen Versmaßen und Gesangsweisen benutzen, in Hexametern und Trimetern«; ferner solche, die für Prozessionen oder Libationen gebräuchlich sind oder für die Auftritte des Chores (V. 80). Die Chortänze der Therapeuten sollen sogar — bei besonderen Anlässen — in ekstatischer Ver-zückung quasi göttlich inspiriert gewesen sein (V. 84 u. 85).

Die Darstellung Philos — nicht zuletzt auch sein Vokabelschatz in den oben erwähnten Stellen — läßt auf eine völlig der griechischen Musik angepaßte Gesangsweise der Therapeuten schließen. Für Philo hatte diese Abhandlung u.a. apogetische Funktion: eine jüdische Gemeinschaft, die griech. Musizierstile bzw. Versmaße (Hexameter, Trimeter, Chortänze etc.) kannte und benutzte, mußte seiner hellenistisch geprägten Leserschaft in Alexandrien sicherlich stärker imponiert haben als z.B. ein Bericht über die »konservativen« Synagogengottesdienste in Palästina. Auch der jüdische Geschichtsschreiber Josephus (ca. 37-100 n. Chr.) schmückte seine Darstellungen des jüdischen Glaubens in dem Werk »Jüdische Altertümer« gelegentlich mit einigen dem damaligen Zeitgeist gefälligen Bemerkungen; für ihn war es klar, daß David »Lieder und Hymnen in verschiedenen Versmaßen komponierte; einige in Trimetern, einige in Pentametern« (VII, 12.3; nach der Übersetzung von Whiston, Grand Rapids 1980). Solche Dinge waren jedoch dem »Gesang nach den Anweisungen Davids« und dem Synagogengesang völlig fremd, die beide ohne Beispiel aus den antiken Kulturen und Religionen geblieben sind.

(39) Ignatius, »Der Brief an die Römer«, Kap. II,2. Hrsg.:

Fischer, J.A., »Die apostolischen Väter«, Darmstadt 1956.

(40) Fischer, a.a.O., S. 185.

(41) Ignatius, »Der Brief an die Epheser«, Kap. IV, 1 + 2; Hrsg.: Fischer, a.a.O..

(42) Justinus der Märtyrer, »Dialog mit dem Juden Tryphon«, LXXIV, 2. Hrsg.: »Bibliothek der Kirchenväter«, Bd. 33, Kösel-Verlag München.

(43) Justinus der Märtyrer, »Erste Apologie«, Kap. 13. Hrsg.: »Bibliothek der Kirchenväter«, a.a.O., Bd. 24.

(44) Gaius Plinius C. Secundus, »Briefe«, 10. Buch, Brief Nr. 96. Hrsg.: Bayer, Karl u.a., Darmstadt 1984.

(45) Tertullian, »Apologetikum«, Kap. 39. Hrsg.: »Bibliothek der Kirchenväter«, a.a.O., Bd. 24.

(46) Tertullian, »Über das Gebet«, Kap. 27 u. 28. Hrsg.: »Bibliothek der Kirchenväter«, a.a.O., Bd. 7.

(47) Clemens Alexandrinus, »Der Erzieher«, II,4. Hrsg.: »Bibliothek der Kirchenväter«, a.a.O., Reihe II, Bd. 7.

(48) Chrysostomos, »Homilie über Psalm 150«, zitiert nach »Realencyclopaedie der christlichen Alterthümer«, a.a.O., S. 457.

(49) »Realencyclopaedie der chr. Alterthümer«, a.a.O..

(50) Vgl. dazu Green, Michael: »Evangelism in the early Church«, Grand Rapids 1983.

Daß im neutestamentlichen Gottesdienst und in der Evangelisation der Instrumentalmusik keine Bedeutung zukommt, wird vor allem von charismatischer Seite ignoriert. So versucht LaMar Boschmann in seinem Buch »The Rebirth of Music« (Little Rock, Arkansas, 1983) dem Leser »a new vision of the music ministry« zu geben. Diese »new vision« erhielt die Kirche nach seinen Angaben erst wieder mit den charismatischen Erwekungsbewegungen der 50er Jahre, »when there was once

again new music in the church« (S. 62). Da das NT sowieso eine andere Sprache redet — Instrumentalmusik im Gottesdienst ist unnötig, ja, kann hinderlich sein — werden eifrig über 800 alttestamentliche Stellen bemüht, um diese Hypothese zu stützen.

Noch forscher geht Debbie Roberts in ihrem Buch »Rejoice — a biblical study of the Dance« (Little Rock, Arkansas, 1982) vor. Sie will den Tanz in die **Anbetung** des neutestamentlichen Gottesdienstes einführen. Mit absurden Theorien, durchsetzt von alttestamentlichen Zitaten, die größtenteils gar nicht mit dem Tanzen in Verbindung stehen, versucht sie ihre Theorie zu erhärten: »To the spirit of a born — again Christian, dance will be the expression of that spirit« (S. 1). »To dance is the physical or outward expression of the inward relationship or experience with the Lord« (!) (S. 3). »Ask the Lord Jesus to paint for You a new picture of the dance. I am confident he will« (S. 5). »... we are commanded by God to praise HIM in the dance« (!!!) (S. 56).

Speziell nach letzterem »Gebot« wird man vergeblich die Bibel durchsuchen.

Einige neutestamentlichen Stellen werden »an den Haaren herbei gezogen«, so Lukas 6,23; 7,32 u. 15,25, die aber — im Gegensatz zu Debbie Roberts Interpretationsvermögen — in keiner Weise eine **Aufforderung** zum Tanzen enthalten, schon gar nicht zum »Anbetungstanz«.

Auch für Debbie Roberts kam der Tanz erst mit der charismatischen Bewegung zu seiner »biblischen« Bestimmung (S. 29 u. 30). Daß bereits im alttestamentlichen Tempeldienst der Tanz kein Bestandteil des regulären Gottesdienstes war, ist ihr wohl völlig entgangen. Geschweige denn, daß die neutestamentliche Anbetung »in Geist und Wahrheit« kein Talentschuppen für Balletttänzer ist!

(51) Chrysostomos, »Auslegung von Psalm 41«, zitiert

nach Quasten, Johannes, a.a.O..

(52) Clemens Alexandrinus, a.a.O..

## ANMERKUNGEN zu Teil II,

### Kapitel 1

(1) Vergleiche die Aussagen auf S. 94 u. 95.

(2) Wie »harmlos« ist Alice Cooper wirklich? Alice Cooper: »In einer spiritistischen Sitzung versprach mir der Geist den Ruhm und die Weltherrschaft durch die Rockmusik und Reichtum im Überfluß. Das einzige, was er von mir verlangte, war mein Körper, um ihn zu besetzen, und so bin ich weltberühmt geworden unter dem Namen, den er mir als den seinen gab, als Alice Cooper.« Vgl. Noebel, David A.: »The Legacy of John Lennon«, Nashville 1982, S. 98.

Und Rod Stewart? In einem Interview mit der Zeitschrift »Hitparader« sagte er: »We had an amazing experience the other night. At one point I had about 15 brassieres around my waist. I've never seen so many brassieres thrown up on stage — they just kept coming, and I stuck them in my trousers. I had them all around — that was a really good concert.« Hitparader, Febr. 1982, S. 59.

(3) Sie bewohnten das heutige Gebiet der Elfenbeinküste, Ghanas, Togos, Benins und Nigerias; die beiden einflußreichsten Volksstämme waren die »Fante-Asante« und die »Yoruba-Oyo«.

(4) Fage, J.D.: »History of West-Africa«, Cambridge 1972, S. 89 - 110; vgl. Encyclopaedia Britannica, Chicago 1983, Artikel »West-Africa«.

(5) Ca. 100 km nördlich der Küste beginnt die Savanne Westafrikas; die nördl. Grenze liegt per Definition an den Oasen der Sahara, also ca. 1000 km weiter nördlich.

(6) Heute Elfenbeinküste und Ghana.

(7) Heute Benin und Nigeria.

(8) Bastide, Roger: »African Civilisation in the New

World«, London 1967, S. 1-22ff.. Vgl. Wilks, Ivory: »Asante in the 19th Century«, Cambridge (Year?), S. 19-73; 261-271; 675-709; sowie Biobaku, S.U.: »Sources of Yoruba History«, Oxford 1973.

(9) In der Savanne wurde das Banyan u.a. Saiteninstrumente nur in der Haus- und Hofmusik benutzt; zu rituellen Anlässen benutzte man auch dort, in den Waldgebieten an der Küste intensiv, Schlaginstrumente wie Trommeln, Pauken usw.. Siehe Schaffner, Andre: »Westafrika«, in: »Außereuropäische Musik in Einzeldarstellungen«, München 1980, S. 57-66. Vgl. Nketia, H. Kwabena: »Die Musik Afrikas«, Wilhelmshaven 1979; sowie Rookmaaker, H.R.: »Blues«, Vortrag auf Cassette.

(10) Bastide, Roger, a.a.O., S. 22ff.. Auf S. 8 schreibt er: »It follows that the best method of investigating Afroamerican social groups is not to start in Africa, and see how much of what we find there survives across the Atlantic, but rather to study Afroamerican cultural patterns as they exist today, and then work gradually back from them towards Africa. In other words, the most profitable line of approach is precisely the opposite of what pursued by historians (!).« Direkte Schlußfolgerungen von der afrikanischen auf die afroamerikanische Musik können also zu Trugschlüssen führen!

(11) Später wurde der Voodoo durch Bevölkerungsverchiebungen von Haiti auch nach New Orleans, der »Wiege des Jazz«, gebracht. Auch andere rituelle Tänze, wie z.B. der »bamboula«, finden sich später in den Südstaaten der USA. Bastide, Roger, a.a.O., S. 173.

(12) Berendt, Joachim Ernst: »Ein Fenster aus Jazz«, Frankfurt 1980, S. 338-371.

(13) Das heutige »sophisticated spiritual« ist weitgehend unserem europäischen Musikverständnis angeglichen und hat mit dem »ring-shout« nur noch wenig gemein.



Zenetti, Lothar: »Peitsche und Psalm«, München 1963, S. 1-50. Vgl. Dauer, Alfons M.: »Der Jazz«, Kassel 1958, S. 61-65.

(14) Der Rhythm & Blues der 40er und 50er Jahre fiel durch die starke Betonung seiner Rhythmik auf und war funktional besonders dem Tanzen verpflichtet. »Um so befruchtender wirkte der neuere City- oder Urban-Blues auf die Rockmusik. Er kann in den späten vierziger und beginnenden 50er Jahren bereits als die früheste Rockmusik angesehen werden, obwohl er diese Bezeichnung nicht trug.« Kneif, Tibor: »Rockmusik«, Reinbek 1982, S. 117.

Vgl. auch den Artikel »Rhythm and Blues« in: Hirsch, Ferdinand: »Das große Wörterbuch der Musik«, Darmstadt 1984, S. 393: »... kommerzialisierte Nachahmung findet dieser Musizierstil in der einseitigen Übersteigerung des Rock'n'Roll...«

(15) Dauer, a.a.O., S. 40ff.

(16) Dauer, a.a.O., S. 36.

(17) Harrer, Gerhart: »Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie«, Stuttgart 1975, S. 23.

(18) von Braha, Liviu: »Phänomene der Rockmusik«, Wilhelmshaven 1983, S. 125-130; Stockhausen, Karlheinz: »Über kosmische Klänge, Popmusik und Wiedergeburt«, Spiegel Nr. 44, 1983, S. 239ff..

(19) Hamel, Michael P.: »Durch Musik zum Selbst«, dtv, 2. Aufl. 1981, S. 45.

(20) Encyclopaedia Britannica, a.a.O., »Micropaedia«.

(21) Wie (20), »Macropaedia«.

(22) dr. ouweneel, w.j.: »het domein van de slang«, Amsterdam 1978, S. 312-322.

(23) 1. Petrus 5,8 u. 13; Röm. 13, 11-13.

(24) Vgl. Zitat Nr. (17) und: Anderson, Chester: »Notizen zur neuen Geologie« — Anderson beschreibt das in der Rockmusik schlummernde psychedelische Potential aus seiner Sicht, als Rock- und Drogenapostel: »... Tiefe Noten — besonders am Baß und ganz besonders rein, wenn sie elektrisch verstärkt werden — werden dann im Unterleib als lokalisierte Vibration erfahren, eine überraschend private Sensation, unmöglich zu widerstehen. Je länger und tiefer die Note, desto weiter unten am Körper scheint sie gefühlt zu werden. Eine gut organisierte R & R-Baß-Note wurde als ein Muster von unglaublich intimer Umarmung erfahren..... Ein anhaltender Baßton vermittelt so etwas wie Zutrauen und/oder Zufriedenheit. Ein harter, kurzer Baßton kann Sie von nervöser Heiterkeit bis zu äußerstem Wahnsinn treiben.... Die Möglichkeiten sind fast endlos. Rhythmen, zwischenzeitlich, beeinflussen das Herz, Skelettmuskeln und Motornerven, und können bemerkt werden, um mit diesen ganz nach Belieben zu spielen. Wiederholte Muster (Ostinati) und Vibration bewirken eine fast sofortige Lichthypnose (so wie bei Haschisch), koppeln den Verstand mit der vorhandenen Musik und intensivieren alle anderen Aktionen... Ein Arrangeur/Komponist, der dies alles wüßte, besonders wenn er elektronische Instrumente hätte um zu arbeiten, könnte den Körper eines Zuhörers wie eine geschmeidige Gitarre spielen.... Und es gibt keinen Abwehrmechanismus außer der Flucht, nicht einmal Taube sind völlig immun.« zitiert in: »Acid«, Frankfurt 1975, S. 357-359.

(25) Harrer, a.a.O., S. 18.

(26) Rolling Stone Magazine, 9. Juli 1981, S. 49.

(27) Vgl. Harrer, a.a.O., S. 18.

(28) Vielleicht nicht so sehr überraschend, jedoch bemerkenswert: Der Discjockey Alan Freed, San Francisco, gab der neuen Musikform »Rock'n'Roll« eben diesen Namen — in der Vulgärsprache ein Synonym für den Beischlaf.

(29) Frith, Simon: »Jugendkultur und Rockmusik«, Reinbek 1981, S. 284.

(30) Neumann, Michael u. Penth, Boris: »Living in a Rock'n'Roll Fantasy«, Berlin 1979, S. 20 u. 22.

(31) Frith, a.a.O., S. 76 u. 77.

(32) Neumann u. Penth, a.a.O., S. 18

(33) Daß in der Rockmusik Worte u. Text in erster Linie als »Instrument« dienen, kaum als Informationsträger, begründet u.a., warum sie zur echten Kommunikation — auf der Basis von verbaler Information, wie z.B. in der Evangeliumsverkündigung — völlig wertlos ist.

(34) Frith, a.a.O., S. 276 u. 277.

(35) Doruzka, Lubomir: »Anmerkungen zur musikalischen Analyse von Jazz und Rock«, veröffentlicht in: »jazz-research«, Graz 1977 (Hrsg.: Alfons M. Dauer), S. 67ff..

(36) Middleton, Richard: »Pop Music and the Blues«, London 1972. Williams, Paul: »Outlaw Blues«, New York 1969.

(37) Middleton, a.a.O., S. 154.



Ulrich Bäumer

**Wir wollen nur deine Seele**

# Taschenbuch

126 Seiten

DM 3,80

ISBN 3-89397-103-2

Interessante Hintergrundinformationen über populäre Rockgruppen. Mysteriöse, größtenteils wenig bekannte Hintergründe diverser Rockinterpreten werden beleuchtet und schockierende Zusammenhänge aufgedeckt.