
Musik und Religion

Peter Bubmann

Traumzeit und Stammesritual

Bausteine zu einer kritischen Theorie der Populärmusik¹

Als der amerikanische Theologe Harvey Cox 1992 in der Hamburger Ringvorlesung „medienkult – medienkultur“ einen Vortrag hielt, suhlte er sich geradezu in der Begrifflichkeit der Kulturkritik: „Wir sind nach wie vor Opfer eines manipulativen Systems. Selbst wenn dieses sich nicht der unverhohlenen Techniken totalitärer Staaten bedient, so fährt es doch fort, uns unserer Freiheit zu berauben. Einer nach dem anderen werden alle unsere Lebensbereiche – die politischen und ökonomischen, die kulturellen und theologischen sowie unsere Spiritualität und unsere Sexualität – von den käuflichen Werten und betörenden Bildern des Marktes besetzt.“² Anschließend geißelte er die medial verursachte „Massenbewußtseinslosigkeit“³ und diktierte schließlich als Ergebnis: „Die Inkarnation des Mammon ist die heutige Medien- und Konsumgesellschaft.“⁴

In der FAZ vom 27. Februar 1993 findet sich der Brief einer Leserin. Er trägt den Titel „Träumen am Bildschirm“ und bezieht sich auf einen am 1. Februar veröffentlichten Verriß der Serie „Beverly Hills 90210“. Die Leserin schließt ihre Apologie der Unterhaltungssendung mit den Worten: „Ich schaue mir die Serie samstags gerne unter dem Motto an: Abschalten und träumen. Vielleicht würde es auch manch einem anderen nicht schaden, zumindest zeitweise, sein Dasein als Intellektueller zu vergessen.“

Mit diesen beiden Beispielen sind zwei Pole benannt, zwischen denen sich die Reflexion über Popularkultur, und damit auch über Populärmusik, bewegt. Zum einen gibt es Theoretiker, die von ökonomischen Theorien wie der marxistischen Warentheorie ausgehen, Massenmusik also primär als Ware im Unterdrückungskreislauf spätkapitalistischer Kulturindustrie verstehen. Bei Theodor W. Adorno und Max Horkheimer verband sich ein solcher Denkansatz in den dreißiger und vierziger Jahren mit geschichtsphilosophischen Hypothesen

¹ Überarbeitung eines Vortrages bei einer Tagung der Evangelischen Akademie Nordelbien in Bad Segeberg am 18. 4. 1993.

² H. Cox, *Die Inkarnation des Mammon. Warenkultur und Simulation in der inszenierten Gesellschaft*, in: Lutherische Monatshefte 1/1993, 4–7, 4. Der zweite Satz nimmt offensichtlich die These von Jürgen Habermas von der Kolonialisierung aller Lebensbereiche (bzw. der „Lebenswelt“) durch die Subsysteme Wirtschaft und Politik auf; vgl. J. Habermas, *Theorie kommunikativen Handelns*, Bd. 2 (edition suhrkamp), Frankfurt/M. 1988 (Taschenbuchausgabe), 293, 471ff.

³ Ebd.

⁴ A.a.O., 5.

und tiefenpsychologischen Erklärungsmustern zu einer ebenso radikalen wie elitären Verurteilung aller Massenkultur. Ausgerechnet die Chefdenker der Kritischen Gesellschaftstheorie präsentierten sich als Retter der bürgerlichen Hochkultur (allerdings ließen sie lediglich die je fortgeschrittensten Kunstwerke der Avantgarde gelten). Es war wohl nicht zuletzt der Kulturschock nach ihrer Ankunft in den USA gewesen, der die emigrierten Vertreter der Frankfurter Schule zu dieser scharfen Kritik der Massenkultur veranlaßte. Denn in den Vereinigten Staaten war in den vierziger Jahren die Kommerzialisierung und Industrialisierung der Massenkultur um Jahre weiter fortgeschritten als im alten Europa.

So verwundert es auch nicht, daß nach dem Krieg die bekanntesten medienkritischen Apokalypsen, diejenigen Marshall McLuhans⁵ oder später Neil Postmans⁶, im Land des unbegrenzten Amüsemments entstanden und von dort ihren Weg über den Teich nach Europa fanden.

Die Beurteilung der Massenkultur in Europa war lange Zeit durch die Kulturkritik der Frankfurter Schule geprägt, bis zunächst noch vorsichtig und mit Fragezeichen operierend einige Forscher, etwa Umberto Eco und Hermann Rauhe, neue Wege in der Popularkulturforschung gingen.⁷ Wichtig für die Neubewertung der Populärmusik wurden insbesondere musikpädagogische Studien, die sich dem Musikerleben und musikalischen Handeln der Jugendlichen zuwandten.

Inzwischen wird differenzierter danach gefragt, welche Bedeutung Popularkultur, hier Populärmusik, für das Leben in der heutigen Konsum- und „Erlebnisgesellschaft“ (Gerhard Schulze) hat, welche anthropologischen Grundmuster des Verhaltens sie anspricht, und ob und wenn ja wie sich die massenmedialen Produktionsbedingungen von Popularkultur auf die Konsumenten auswirken. Es wird also geprüft, welchen Stellenwert Populärmusik in der individuellen Lebensführung wie im Gesellschaftsleben erstens faktisch einnimmt und zweitens wünschenswerterweise einnehmen sollte. Solche Fragen jedoch fallen in den Zuständigkeitsbereich der Ethik, wenn Ethik als Theorie der Lebensführung gelten soll. Das erklärt, warum Popularkultur zum Thema theologischer Ethik werden kann und werden sollte.

Theologische Ethik bedarf einer möglichst genauen Situationsanalyse, wenn sie ihrer Aufgabe gerecht werden will, die Wirklichkeit unter der Perspektive des Zu- und Anspruchs der Botschaft Jesu zu erschließen und Leitbilder gelungener Lebensführung vor Augen zu stellen. Dazu muß sie den interdisziplinären

⁵ Die magischen Kanäle „Underständig Media“, Düsseldorf/Wien 1968 (orig. engl. 1964).

⁶ *Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie*, Frankfurt/M. 1985 (orig. 1985).

⁷ Auf die fehlende Trennschärfe einer Unterscheidung der Begriffe „Massenkultur“ und „Popularkultur“ (oder: „Populärkultur“) weist zu Recht hin: M. Kausch, *Kulturindustrie und Populärkultur. Kritische Theorie der Massenmedien* (Fischer-Tb.), Frankfurt/M. 1988, 81–83. Im Anschluß an die amerikanische „Popular Culture“-Forschung ziehe ich den neutraleren Begriff der Popularkultur dem pejorativen der Massenkultur vor.

ren Dialog der Wissenschaften, hier insbesondere mit den Kultur- und Kommunikationswissenschaften, suchen.

Im folgenden sollen nun in vier Schritten wesentliche Theorieelemente vorgestellt werden, die meines Erachtens bei der ethischen Urteilsbildung hinsichtlich der Bedeutung der Populärmusik für die Lebensführung zu berücksichtigen wären:⁸

Zunächst ist der Blick zurückzulegen auf die verschiedenen Varianten einer Kritischen Theorie der Massenkultur. Heutige Untersuchungen zur Populärmusik können es sich kaum leisten, hinter das Reflexionsniveau der Kulturkritik der Frankfurter Schule zurückzufallen.

Im zweiten Schritt ist auf solche Studien einzugehen, die das Empiriedefizit der Frankfurter Schule aufarbeiten und zum Teil anhand von Feldstudien an Rezipienten von Populärmusik genauer nachweisen, welche Motive zum Konsum von Populärmusik führen.

Im dritten Schritt werden einige Metatheorien ins Spiel gebracht, die die Phänomene der Populärmusik in den weiteren Rahmen einer Kulturtheorie oder einer Anthropologie einordnen.

Schließlich ist nach dem spezifisch ethisch-theologischen Theoriebeitrag zu fragen, also nach denjenigen Leitvorstellungen, die die bis dann gewonnenen Informationen so zu strukturieren helfen, daß sich am Ende wenigstens einige erste Grundlinien für die ethische Urteilsbildung ergeben.

Der Gegenstand der folgenden Überlegungen sind die Phänomene der Populärmusik. Im Anschluß an die Studien von Mechthild von Schoenbeck⁹ und Reinhard Flender/Hermann Rauhe¹⁰ verstehe ich unter Populärmusik diejenige Musik, die an industrielle Produktionsmethoden gebunden und als Gebrauchsmusik auf möglichst leichte Aneignung und weitestgehende Verbreitung hin konzipiert ist.¹¹ Der Begriff umfaßt demnach einen weiteren Bereich als

⁸ Hier kann ein vollständiger Literaturbericht oder eine erschöpfende systematische Abhandlung vorgelegt werden. Berücksichtigt wurde in erster Linie deutschsprachige Literatur. Einige weitere wichtigere Studien seien wenigstens erwähnt: D. Baacke, „An den Zauber glauben, der die Freiheit bringt.“ *Pop- und Rockmusik und Jugendkulturen. Fünfzehn kondensierte Aussagen*, in: H. G. Bastian (Hg.), *Umgang mit Musik* (Musikpädagogische Forschung 6), Laaber 1985, 17–34; J. Terhag, *Populäre Musik und Jugendkulturen. Über die Möglichkeiten und Grenzen der Musikpädagogik* (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft 13), Regensburg 1989; P. Wicke, *Rockmusik. Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums*, Leipzig 1987. Größere Bibliographien jüngerer Datums bieten außerdem: R. Flender/H. Rauhe, *Popmusik. Aspekte ihrer Geschichte, Funktionen, Wirkung und Ästhetik*, Darmstadt 1989, 227–242; R. Hafen, *Hedonismus und Rockmusik: Eine empirische Studie zum Live-Erlebnis Jugendlicher*, in: *Musikpädagogische Forschungsberichte* 1992 (Forum Musikpädagogik), hg. von H. Gembris, R.-D. Kraemer u. G. Maas, Augsburg 1993, 200–252, hier 246–252.

⁹ *Was macht Musik populär? Untersuchungen zu Theorie und Geschichte populärer Musik* (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI D, 31), Frankfurt/M./Bern/New York/Paris 1987, 9ff.

¹⁰ *Popmusik, Aspekte ihrer Geschichte, Funktionen, Wirkung und Ästhetik*, Darmstadt 1989, 11ff.

¹¹ Vgl. P. Bubmann, *Sound zwischen Himmel und Erde. Populäre christliche Musik*, Stuttgart 1990, 9–12.

die Stilbezeichnungen „Pop“ oder „Rock“, ist jedoch enger als derjenige der „populären Musik“, zu der etwa auch authentische Volksmusik oder bekannte Kirchenlieder zählen, die vom musikindustriellen System unberührt geblieben sind.

I. Kulturkritik nach Adorno – das Erbe der Frankfurter Schule

Nicht nur Herbert Schnädelbachs „Plädoyer für eine kritische Kulturphilosophie“¹² zeigt an, daß der Kulturbegriff heute wieder benutzt werden kann, ohne sofort als reaktionär oder bourgeois zu gelten. Der Leitbegriff der „Gesellschaft“, der die Diskussionen der Intellektuellen seit den 50er Jahren beherrschte, beginnt an Glanz zu verlieren. Die alten gesellschaftstheoretischen Vorkämpfer, Jürgen Habermas und Niklas Luhmann, stehen sich bald allein im Ring gegenüber. Das Publikum zieht das Bistro oder den Erlebnispark vor. „Kultur“ und „Ästhetik“ sind die neuen Lieblingsvokabeln, häufig mit einer „postmodernen“ Beilage garniert.¹³

Man sollte jedoch das Kind nicht mit dem Bade ausschütten. Viele Einsichten der gesellschaftstheoretisch orientierten Frankfurter Schule sind heute immer noch hochaktuell, und dies gerade dort, wo Kultur- und Gesellschaftskritik konvergieren. Es käme darauf an, die Differenzierungen und Nuancen innerhalb der Forschergruppe um Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Max Horkheimer, Leo Löwenthal und anderen genauer wahrzunehmen und das heute noch Gültige zu sondieren.¹⁴ Ebendies soll mit der Wendung „Kulturkritik nach Adorno“ zum Ausdruck kommen.

Als *Walter Benjamin* 1935 die erste Fassung seines Aufsatzes „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“¹⁵ publizierte, eröffnete er eine Diskussion über die Legitimität massenkultureller Kunstformen, die sich über Jahrzehnte hinzog.¹⁶ Nach Benjamin verliert die Kunst im Zeitalter der Reproduktionstechniken endgültig ihre Fundierung im Ritual oder Kult. Gleichzeitig verschwindet die durch den Traditionsbezug gegebene „Aura“ eines Kunstwerks. Mit dem durch die technische Vermittlung bewirkten Auraverlust erlischt auch der Schein der künstlerischen Autonomie. Die technische Reproduzierbarkeit der Kunstwerke, bzw. die Zuhilfenahme technischer Apparaturen zur Herstellung und Darbietung von Kunstwerken (zum Beispiel beim Film) verändert auch das Verhältnis der Masse zur Kunst. Entscheidend ist, daß Ben-

¹² H. Schnädelbach, *Kulturkritik nach Adorno. Plädoyer für eine kritische Kulturphilosophie*, in: *Information Philosophie* 4/1992, 6–20.

¹³ Philosophisch einschlägig sind die Publikationen von P. Sloterdijk und W. Welsch, theologisch diejenigen von H. Timm; vgl. auch die Beiträge des Sammelbandes „*Kirche im Abseits? Zum Verhältnis von Religion und Kultur*“, hg. von R. Bürgel, H. A. Müller und R. Volp, Stuttgart 1991.

¹⁴ Vgl. insgesamt: M. Kausch, *Kulturindustrie und Populärkultur*, a.a.O.

¹⁵ Die erste und zweite Fassung dieses Aufsatzes sind abgedruckt in: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I, 2, hg. von R. Tiedemann u. H. Schwepenhäuser, Frankfurt/M. 1974, 431–508.

¹⁶ Vgl. zur Kontroverse zwischen Benjamin und Adorno: D. Niedecken, *Einsätze. Material und Beziehungsfigur im musikalischen Produzieren*, Hamburg 1988, 53–80.

jamin diese Veränderungen nicht sofort negativ bewertet. Zwar notiert er, daß beim neuen Medium Film die zerstreute Rezeption des kollektivierte[n] Publikums die kontemplative Wahrnehmung eines Kunstwerkes durch einzelne verdrängt hat. Die zerstreute Wahrnehmung jedoch hat ihre eigene Berechtigung. Benjamin bringt sie in Verbindung mit dem Lernen und Wahrnehmen durch Gewohnheit, durch beiläufiges Bemerk[e]n. Solches Wahrnehmen durch Gewöhnung ist in geschichtlichen Wendezeiten unerlässlich. Durch konzentrierte Kontemplation allein wären die neuen Aufgaben, denen sich die Massen zu stellen haben, nicht zu bewältigen.

Theodor W. Adorno reagierte 1938 auf diese Thesen mit seinem Aufsatz „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“¹⁷ und führte die Diskussion in späteren Beiträgen zur Kulturindustrie weiter.¹⁸

Die Kulturindustrie – und das gilt insbesondere für Film- wie Musikindustrie – ist in ihren Produktionsverfahren und Marktstrategien bestimmt von technischer Rationalität. Für Adorno und Horkheimer drückt sich darin der „Zwangscharakter der sich selbst entfremdeten Gesellschaft“¹⁹ aus. Die Konsumenten degenerieren zu statistischem Material, zu Empfangsautomaten der allgegenwärtigen Massenproduktion. Die Kulturprodukte selbst haben allen Kunstwerk-Charakter verloren und sind zur schematisierten Ware verkommen. Das Geschäft mit der Kultur und das Amüsement der Masse dienen letztlich nur der Rechtfertigung der bestehenden Gesellschaft. Jedes Leiden an der Gesellschaft soll verdrängt, der letzte Gedanke an Widerstand beseitigt werden.

Dafür ermöglicht die Kulturindustrie die Gleichheit im Kosumkollektiv, verwirklicht den Menschen mithin als Gattungswesen und schafft ihn gleichzeitig als Individuum ab.

Der industriellen Herstellung der Produkte entspricht die schablonisierte Erwartungshaltung des Verbrauchers: Alles paßt sich den gewohnten Wahrnehmungsweisen an; gespannte Aufmerksamkeit für Neues oder gar denkende Betrachtungsweise sind überflüssig und verbieten sich geradezu. Es kommt zur Regression des Hörens: Die bewußte Wahrnehmung der wirklichen Musikstruktur wird kindisch abgelehnt. So hält die Massenmusik ihre Konsumenten in infantiler Primitivität, sie werden „in ihrer neurotischen Dummheit konfirmiert“²⁰. Weil kein Interesse mehr an der wirklichen Struktur der Musik besteht, wird diese zum reinen Tauschartikel, zum affektbesetzten Objekt (Fe-

¹⁷ Wiederabgedruckt in: Th. W. Adorno, *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt* (Kleine Vandenhoeck-Reihe; 1028), Göttingen 1982⁶, 9–45.

¹⁸ Im folgenden sind einige Abschnitte übernommen aus: P. Bubmann, *Triviale Traumzeit? Die Diskussion um populäre religiöse Musik aus musiksoziologischer Perspektive*, in: ders./R. Tischer (Hg.), *Pop & Religion. Auf dem Weg zu einer neuen Volksfrömmigkeit?*, Stuttgart 1992, 147–162.

¹⁹ M. Horkheimer/Th. W. Adorno, *Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug*, in: dies., *Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente* (Fischer-Tb.), Frankfurt/M. 1990, 128–176, 129.

²⁰ Th. W. Adorno, *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, a.a.O., 29.

tisch), das für eigene Zwecke funktionalisiert wird. So jedoch wird die genuine Zwecklosigkeit der Kunstmusik, und mit ihr ein letzter Ort der Freiheit, verraten.

Während *Herbert Marcuse* weithin auf der Linie Adornos bleibt²¹, ohne der Massenkultur größere Studien zu widmen, verweist *Jürgen Habermas*, der liberale Erbe der Frankfurter Schule, immerhin in einigen Anmerkungen auf das ambivalente Potential der Massenkultur²²: Auch die trivialen Formen populärer Unterhaltung können kritische Botschaften enthalten, dienen also nicht alleine der Affirmation der bestehenden Verhältnisse. Außerdem widersetzt sich die kommunikative Alltagspraxis dem manipulativen Zugriff der Massenmedien, kurz: Die Masse ist nicht so dumm und verblendet, wie Adorno meinte.

Eine differenziertere „Standortbestimmung der Massenkultur“²³ nahm der ebenfalls ursprünglich zum Frankfurter Institut für Sozialforschung gehörende *Leo Löwenthal* vor.²⁴ Löwenthals Bedeutung besteht einmal darin, daß er eine kritische Geschichtsschreibung der Populärkultur initiiert hat²⁵, zum zweiten darin, daß er wesentliche Forschungsfragen formulierte²⁶. Er forderte, die Geschmacksbildung der Rezipienten und den Einfluß der massenkulturellen Produktion auf diese Geschmacksbildung genauer zu untersuchen. Außerdem müsse die Funktion massenkultureller Medien innerhalb des Gesamtprozesses der jeweiligen Gesellschaft aufgeklärt werden. Nötig sei schließlich eine bewertende Analyse der Produktion der Kulturindustrie. In alledem schimmert bei Löwenthal im Anschluß an Benjamin die Hoffnung durch, daß auch unter massenmedialen Bedingungen eine nicht-auratische Kunst hervorgebracht werden könne, die zwischen Volkskunst und hoher Kunst liegt.

In ähnlicher Weise hat *Umberto Eco* Mitte der sechziger Jahre versucht, die positiven Seiten der Massenkultur auszuloten.²⁷ Einerseits mahnt er dazu, Mas-

²¹ Vgl. H. Marcuse, *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*, Neuwied/Berlin 1967, Kap. III.

²² Vgl. J. Habermas, *Theorie kommunikativen Handelns*, Bd. 2., a.a.O., 571–575. Noch näher an Adorno argumentiert Habermas im Kapitel: Vom kulturräsonierenden zum kulturkonsumierenden Publikum, in: ders., *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Darmstadt-Neuwied 1961, 193–210; dies wird im Vorwort zur Neuauflage dieses Buches aus dem Jahre 1990 ausdrücklich korrigiert, vgl. die 2. Aufl. der Neuauflage (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 891), Frankfurt/M. 1991, 28–31, 48f.

²³ So der deutsche Titel eines ursprünglich 1950 unter dem Titel „*Historical Perspectives of Popular Culture*“ im „*The American Journal of Sociology* (Januar 1950)“ veröffentlichten Artikels, deutsch abgedruckt in: L. Löwenthal, *Literatur und Massenkultur* (Schriften; 1), Frankfurt/M. 1980, 9–25.

²⁴ Zu Löwenthals Theorie der Populärkultur vgl. M. Kausch, *Kulturindustrie und Populärkultur*, a.a.O., 109–118.

²⁵ Vgl. L. Löwenthal, *Die Diskussion über Kunst und Massenkultur: kurze Übersicht*, in: ders., *Literatur und Massenkultur*, a.a.O., 26–77.

²⁶ *Standortbestimmung der Massenkultur*, a.a.O., 23–25; vgl. M. Kausch, *Kulturindustrie und Populärkultur*, a.a.O., 112–115.

²⁷ Vgl. U. Eco, *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt/M. 1984 (orig. ital. 1964).

senkultur wirklich als „industrielles Faktum“²⁸ wahrzunehmen und also die Macht- und Herrschaftsverhältnisse zwischen Produzenten und Rezipienten aufzudecken. Andererseits wehrt er die These Adornos vom geschlossenen Verblendungs- und Manipulationszusammenhang ab. Die Rezipienten sind der Massenkultur nicht einfach schutzlos ausgeliefert, sie können ihre Rahmenbedingungen politisch steuern und sollten mit den Produzenten in ein dialektisches Verhältnis gegenseitiger Beeinflussung treten. Wichtig ist, daß Eco es ablehnt, an einem starren und bewertenden Schema von Kulturniveaus festzuhalten: Die Einteilung in Hoch-, Mittel- und Niedrigkultur bezeichnet keine objektiven ästhetischen Werte. Vielmehr ergibt die Unterscheidung in drei Niveaus nur dann einen Sinn, wenn sie unterschiedliche aber gleichberechtigte Nutzungsverhältnisse von Kulturprodukten bezeichnet. Weiterführend und bereits an seine späteren Romane erinnernd ist nun, daß Eco als Zielvorstellung diejenigen Konsumenten vor Augen hat, die in unterschiedlichen Situationen verschiedene Rezeptionsebenen wählen können. Aus politisch-pädagogischer Perspektive ginge es dann darum, die Fähigkeit zu fördern, die Niveaus jederzeit wechseln zu können.

Grob vereinfacht ergaben sich bislang zwei Varianten einer Kritischen Theorie der Popularkultur: einmal die auf Adorno zurückgehende Theorie eines totalen kulturindustriellen Verblendungszusammenhangs, zum zweiten die gemäßigttere, an Thesen Benjamins und Löwenthals anschließende Theorie einer Wirkungsambivalenz der Massenkultur.²⁹

In Auseinandersetzung mit der ersten Variante greifen nun Studien zur Populärmusik die zweite Variante konstruktiv auf.

So betont etwa der auf marxistischem Hintergrund argumentierende englische Musiksoziologe *Simon Frith*, daß Rockmusik trotz ihres Warencharakters kritische Potenz entfalten kann. Massenkultur ist insgesamt nicht einfach unter den Manipulationsvorwurf zu subsumieren. Sie hat vielmehr als Ausdruck des Volksbewußtseins zu gelten. In den Phänomenen der Massenkultur spiegeln sich die Widersprüche und Spannungen der Gesellschaft. Der Genuß von Rockmusik mag zwar einerseits zu Selbstbefriedigung und Realitätsflucht führen, kann andererseits jedoch auch zur Quelle von Solidarität werden und Unzufriedenheit mit dem gesellschaftlichen Status quo stimulieren.³⁰ Übrigens widersetzt sich Frith ausdrücklich und meines Erachtens mit guten Gründen der Strategie, Rockmusik als besondere Kunstform der Massenkultur von anderen Gattungen (wie dem Schlager) abzuheben und aufgrund dieser Trennung wenigstens die Rockmusik vom kulturkritischen Bann zu erlösen.

²⁸ Ebd., 48.

²⁹ Daß es auch bei Adorno selbst gemäßigttere Tendenzen gibt, weist M. Kausch, *Kulturindustrie und Populärkultur*, a.a.O., 197–214, nach.

³⁰ S. Frith, *Rock and popular culture*, in: D. Lazere (ed.), *American media and mass culture. Left perspectives*, Berkeley/Los Angeles/London 1987, 309–319, hier 317f. (zuerst: *Socialist Revolution*, No. 31, January 1978); vgl. ders., *Sociology of Rock*, London 1978 (dt.: *Jugendkultur und Rockmusik*, Reinbek 1981).

Reinhard Flender und *Hermann Rauhe* wollen in ihrem grundlegenden Werk „Popmusik“³¹ das komplexe Phänomen der Popmusik in einer Zusammenschau der Ergebnisse verschiedener Forschungsdisziplinen (Kulturanthropologie, Soziologie etc.) näher beleuchten. Sie unterstreichen, daß die Populärmusik primär durch außermusikalische Faktoren definiert wird. Zwar ist Adorno zuzustimmen, wenn er den anti-aufklärerischen Effekt der Kulturindustrie betonte. Bei der Feststellung, daß Popmusik dem diskursiven Denken zuwiderläuft, darf jedoch nicht stehengeblieben werden. Der aus der strukturalen Anthropologie von Roland Barthes übernommene Begriff des Mythos soll zu einer genaueren Bestimmung des Phänomens der Popmusik führen.

Populärmusik gilt den Autoren als Objekt der Ersatzbefriedigung in der Situation der entfremdeten Gesellschaft. „Die Populärmusik erfüllt die Funktion, die sozialpsychologischen Defizite der modernen Industriegesellschaft aufzufangen, ohne etwas an diesen Defiziten real zu verändern. Sie ist also ein Trostpflaster, das nicht heilt, sondern allenfalls lindert und betäubt.“³² Dieses an Adorno erinnernde Urteil wird durch die Charakterisierung der Populärmusik als Mythos im Sinne eines „kollektiven Übergangsobjektes“ ergänzt (diese Begriffe ersetzen demnach Adornos Rede vom „Fetischcharakter“ der leichten Musik). Der aus der Entwicklungspsychologie stammende Begriff des Übergangsobjektes meint die hohe emotionale Wertbeimessung, die einem Objekt in krassem Gegensatz zu seinem wirklichen Wert zuerkannt wird. In Situationen fehlender Befriedigung wird so ein Ersatzobjekt erkoren, das den Mangel zumindest scheinbar und punktuell beheben soll. Flender und Rauhe weisen in einem Überblick auf die Gefahren hin, die Jugendlichen von der kulturindustriellen Sozialisation durch Popmusik drohen, ziehen jedoch aus ihren Analysen nicht die einseitigen Folgerungen Adornos, fordern vielmehr dazu auf, das eigene kreative Musizieren intensiv zu fördern. Der aktive Umgang mit Musik (auch mit Populärmusik) wirkt am ehesten den destruktiven Effekten entgegen. Musikpädagogik, Medienarbeit und Medienpolitik haben dies in ihre Überlegungen aufzunehmen.³³

II. Beiträge aus der musikpädagogischen Forschung

Anhand zweier Beispiele soll im folgenden verdeutlicht werden, wie in musikpädagogischen Studien ausgehend von Feldbeobachtungen sich die Bewertung der Populärkultur verändert hat. Daß dabei das musikalische Verhalten Jugendlicher im Zentrum steht, ist kein Zufall, beziehen sich doch die meisten musikpädagogischen Studien auf den Erlebniskontext von Schülerinnen und Schülern verschiedener Schultypen. Die Erforschung der Absichten und Motive der „Macher“ der Populärmusik tritt demgegenüber in den Hintergrund.³⁴

³¹ R. Flender/H. Rauhe, *Popmusik. Aspekte ihrer Geschichte, Funktionen, Wirkung und Ästhetik*, Darmstadt 1989.

³² A.a.O., 37.

³³ Vgl. a.a.O., 160ff.

³⁴ Vgl. jedoch: G. Kleinen, *Massenmusik. Die befragten Macher* (Schriften zur Musikpädagogik 11), Wolfenbüttel/Zürich 1983.

Helmut Voullième geht in seinem Buch „Die Faszination der Rockmusik“³⁵ davon aus, „daß Rockmusik vielen Jugendlichen im Sinne eines lebensweltlichen Deutungsmusters von Wirklichkeit funktional dient. So erlangt sie sozialisatorische Funktionen, die sich allerdings als ambivalent erweisen können.“³⁶ Das Hören von Rockmusik bietet den Rezipienten kreative Gestaltungsmöglichkeiten ihrer Subjektivität. „Unter den Bedingungen einer entzauberten modernen Lebenswelt erlangt Rockmusik die Funktion einer ästhetischen faszinierenden ‚Traumzeit‘.“³⁷

Rockmusik vermag die Einbildungskraft zu intensivieren und die ästhetische Phantasie zu stimulieren. Verborgene Bereiche der Subjektivität werden entdeckt. Rockmusik kann als „ästhetische Erlösungsverheißung“³⁸ verstanden werden, als Versuch einer mythenhaften Wiederverzauberung der Wirklichkeit.

Insgesamt bietet Rockmusik nach Voullième jedoch keine echte Sinnstiftung. „Was Rockmusik und andere Trivialmedien in diesem Zusammenhang leisten, läßt sich als eine Form von *situativer Entzückung* begreifen, die nicht von Dauer ist, sondern mit der Situation endet, welche dem Musikerlebnis folgt. Es wäre deshalb irreführend, Rockmusik als authentische Bearbeitungsform von Erlösungssehnsüchten zu beschreiben. Ein Rockkonzert kann zwar in der direkten Rezeptionssituation faszinieren, aber keinen *objektiven* Sinn stiften.“³⁹

Aufschlußreich sind die Ergebnisse einer musikpädagogischen Dissertation von Roland Hafen zum Live-Erlebnis Jugendlicher bei Rockkonzerten.⁴⁰ Die Studie richtet ihren Blick vor allem auf die hedonistischen Komponenten des Rockmusikerlebens, also auf die Frage, wie aus dem Erleben von Rockmusik Lustgewinn gezogen wird. Auf dem Hintergrund einer an Ulrich Beck anschließenden Zeitdiagnose, die die Pluralisierung von Lebenslagen, die Tendenzen zur Individualisierung und Innerlichkeit sowie die „Neue Unübersichtlichkeit“ (Habermas) als Charakteristika heutiger gesellschaftlicher Wirklichkeit auflistet, fragt Hafen nach dem Stellenwert der Rockmusik beziehungsweise des Rockkonzerts im Spannungsfeld zwischen Sozialisation und Entspannung. Die Fragebogenstudie an 677 Jugendlichen im Alter von 13 bis 30 in 25 Konzerten zu den Wünschen und Erlebnissen im Rockkonzert ergab signifikante Ergebnisse, die Hafen in einigen Hauptstichworten bündelt:

Ein wesentlicher und charakteristischer Faktor des Rockkonzerts ist das *Involvement*, also die ansteckende und aktivierende Integrierung von Spielern und Publikum ins musikalische Geschehen. Die Bereitschaft zum Involvement ist alters- und schichtabhängig. Sie sinkt mit steigendem Alter und ist in der so-

³⁵ H. Voullième, *Die Faszination der Rockmusik. Überlegungen aus bildungstheoretischer Perspektive* (Schriftenreihe des Instituts Jugend Film Fernsehen), Opladen 1987.

³⁶ A.a.O., 7.

³⁷ A.a.O., 42.

³⁸ A.a.O., 62.

³⁹ A.a.O., 77.

⁴⁰ R. Hafen, *Hedonismus und Rockmusik. Eine empirische Studie zum Live-Erlebnis Jugendlicher*, in: Musikpädagogische Forschungsberichte 1992 (Forum Musikpädagogik), hg. von H. Gembris, R.-D. Kraemer u. G. Maas, Augsburg 1993, 200-252.

zialen Unterschicht deutlich höher als in der Oberschicht. Involvement ist jedoch – entgegen dem weitverbreiteten Vorurteil – keineswegs mit aggressiven Stimmungen oder Gewaltbereitschaft verknüpft. 93 Prozent der Befragten wollen überhaupt keine aggressive Atmosphäre erleben.⁴¹

Involvement kann in der Regel nur gelingen, wo *Gruppengefühl* entsteht. Dieses Gruppengefühl existiert allerdings nur als momentane Verschmelzung des Publikums während des Konzertes. Es wird von Hafens als typisch hedonistisch bewertet, weil es auf eine lustvolle, bewußt herbeigeführte, jedoch zeitlich terminierte Rockmusikrezeption beschränkt bleibt. Aus diesem Grund lehnt es Hafens (im Anschluß an Studien von Dieter Baacke) ab, die Rockmusik-Rezeption mit der Identitätsbildung der Jugendlichen in Verbindung zu bringen. Denn Identitätsbildung ist als Beziehungsleistung an Bedingungen gebunden, die im Rockkonzert gerade nicht zum Tragen kommen. Wer ins Rockkonzert geht, tut dies „nicht aus Gründen der Identitätssuche, sondern aus Lust an einem kurzzeitig anderen Identitätszustand, der, zu Beginn des Konzerts etabliert, ohne besondere Reflexion für einige Stunden das Handlungsrepertoire in sonst versperreten Bereichen erweitert. Beispiele sind die vorbehaltlose Freundlichkeit zu jedermann; ... bedenkenlose Abfallproduktion; Schreien, Krachmachen ...“⁴². Das erlebte Glück wird auch nicht in den Lebensalltag hineinverlängert. „Das Erlebnis ‚Rockkonzert‘ ist in großem Maße als abgeschlossene Erfahrungseinheit anzusehen.“⁴³

Ein weiteres Stichwort Hafens ist *Arousal*, das eine als angenehm empfundene, bewußt angestrebte Erregung bezeichnet. Im Rockkonzert wird sie etwa in den Ritualen des Konzertbeginns (vom Abschalten der Konservenmusik über erste rhythmische Riffs bis zum vollen Einsetzen von Sound und Light-Show) planmäßig erzeugt.

Daß das Rockkonzert die Möglichkeit zu *Ablenkung* und *Realitätsflucht* bietet, ist schon ein Gemeinplatz der Populärmusikforschung, der durch die empirische Studie Hafens bestätigt wird. Allerdings ist der Wunsch nach Schwärmen und Träumen in der Selbstwahrnehmung der Rezipienten nicht die primäre und dominierende Erwartung ans Konzert.

Schließlich sind *Show* und *Synästhesie* typisch für das Rockkonzertenerlebnis. Alle Sinne werden intensiv in Anspruch genommen, und die Show muß von Höhepunkt zu Höhepunkt vorantreiben, um die Spannung zu erhalten.

Hafens Studie mündet wie diejenigen anderer Forscher in eine Typologie der Hörerinnen und Hörer.⁴⁴ Er unterscheidet die Gruppe der *Konsumenten* (54 Pro-

⁴¹ Vgl. Hafens, *Hedonismus und Rockmusik*, a.a.O., 228.

⁴² A.a.O., 237.

⁴³ A.a.O., 245.

⁴⁴ Die idealtypische Reduktion von Hörerfahrungen auf einige Hörertypen und deren Hierarchisierung steht in der Tradition der „Typen musikalischen Verhaltens“, die Th. W. Adorno in seiner „Einleitung in die Musiksoziologie“ vorgeschlagen hat (Th. W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie* [stw 142], Frankfurt/M. 1975, 14–34). Für die Populärmusik vgl.: E. Jost, *Sozialpsychologische Faktoren der Popmusik-Rezeption* (Musikpädagogik; Forschung und Lehre 11), Mainz 1976; sowie T. Kneif, *Rockmusik. Ein Handbuch zum kritischen Verständnis*, Reinbek 1982, 17–27.

zent der Befragten), die schwer ins musikalische Geschehen zu involvieren sind und Unterhaltung bei geringer Eigenbeteiligung suchen (hier finden sich die meisten Angehörigen der Oberschicht!); die *Eskapisten* (24 Prozent), die der Realität entfliehen wollen, um sich mal auf andere Dinge als den Alltagstrott zu konzentrieren (viele Angestellte des technischen, verwaltenden und sozialen Dienstes mit Haupt- und Realschulbildung); die *Enthusiasten* (18 Prozent), die sich mitreißen lassen und am aktivsten Involvement praktizieren (jüngste Gruppe; meiste Angehörigen der Unterschicht); schließlich die kleine Gruppe der *Chaoten* (5 Prozent), die eine betont aggressive Atmosphäre erleben wollen.

Aus alledem wird vor allem deutlich, was das Rockkonzert heute *nicht* (mehr) ist: Es ist nicht gegenkultureller Hort von Ideologien und Way-of-Live-Philosophien, auch „kein Versammlungsort chancenloser ‚Outcasts‘, in dem die psychische und physische Gesundheit mit Füßen getreten wird“⁴⁵. Statt dessen bietet es vor allem körperliche Stimulation „sowie Gelegenheit für den individuellen Ausdruck eines Lebensgefühls im jugendlichen Ambiente, augenblicksbezogen und ‚just for fun‘. Selten mehr und keinesfalls weniger!“⁴⁶

Populärmusikalische Rezeptions- und Wirkungsforschungen wie die eben vorgestellten haben die allzu philosophisch geschwängerten Theorien der kulturkritischen Chefdenker mit einigen Fragezeichen versehen.

Wie und warum Populärmusik welche Wirkungen auslöst, läßt sich jedenfalls nicht mit pauschalen Aussagen über *den* Massenmenschen und *die* Kulturindustrie, über *die* regressive beziehungsweise kathartische Wirkung von Populärmusik oder *die* verdinglichend-standardisierende Tendenz mechanisiert-rhythmischer Musik erklären. Die Rezeptionsforschung mahnt dazu, die Unterschiede in der Wahrnehmung von Populärmusik, die sich aus Alter, Bildungsstand und je individueller Sozialisation und Situation ergeben, ernst zu nehmen.

Allerdings sind übereinstimmende Tendenzen in den verschiedenen Forschungsarbeiten festzustellen: Hervorgehoben wird immer wieder, daß Populärmusik *Traumzeiten* stimuliert und zur Inszenierung innerlicher Erlebniswelten taugt. Neben diesem wahrnehmungstheoretischen (also ästhetischen) Argument findet vor allem ein zweites, handlungstheoretisches (und damit letztlich ethisches) Wirkungselement Beachtung: die kommunikative, gruppenbildende Funktion der Rockmusik, die anthropologisch gesehen an die Bedeutung der *Stammesrituale* der Urvölker erinnert. Dabei fällt auf, daß trotz positiver Würdigung von Traumzeit und Stammesritual der Beitrag der Populärmusik zur Identitätsbildung (insbesondere von Jugendlichen) in der Regel skeptisch beurteilt wird.

III. Metatheoretische Bausteine aus Anthropologie, Handlungstheorie und Kultursoziologie

So wertvoll detaillierte Studien zur Rezeptions- und Wirkungsforschung sind, so wenig können sie die Reflexion über die Zusammenhänge der Produktion

⁴⁵ Hafen, *Hedonismus und Rockmusik*, a.a.O., 245f.

⁴⁶ A.a.O., 246.

und Rezeption von Populärmusik mit anthropologischen und gesellschaftlichen Strukturen ersetzen. Nötig wäre eine Kritische Theorie der Populärkultur und also auch der Populärmusik, die den Zusammenhang der Phänomene der Populärmusik mit gesamtgesellschaftlichen ökonomischen und politischen Bedingungen, sozialpsychologischen Bedürfnislagen und entwicklungspsychologischen Gegebenheiten in einer umfassenden Theorie zu erfassen sucht und dabei gleichzeitig an Leitbildern gelungenen Lebens in mündiger Freiheit und Gemeinschaft orientiert ist. Nötig sind also Theorien, die das humanistische Engagement gegen massenkulturelle Manipulation aufnehmen und gleichzeitig die Phänomene der Populärkultur differenzierter ins Auge fassen, als dies die Vertreter der Frankfurter Schule zu tun vermochten.⁴⁷

Aus dem deutschsprachigen Raum scheinen mir vor allem folgende metatheoretischen Angebote bedenkenswert:

Wolfgang Suppan hat in seinem beeindruckenden Werk „Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik“⁴⁸ konsequent die These vertreten, daß Musik aus ihren Beziehungen zur Gesellschaft und ihren Funktionen heraus zu erklären sei. Unter Einbeziehung musikethnologischer Studien listet er als anthropologische Felder, mit denen Musik zu tun hat, auf: Kult, Politik, Arbeit, Recht, Medizin und Tanz. Die heutige Verwendung von Musik in den Medien, in Werbung und als Hintergrund wird nur kurz gestreift.⁴⁹ Hierin deutet sich bereits das Grundproblem der Studie an. Der weitausgreifende Blick auf jahrtausendealte Musiktraditionen und fernliegende Kulturen stellt sich zu wenig der Tatsache, daß Musik und insbesondere Populärmusik im Zeitalter der technischen Reproduktionstechniken unter strukturell radikal veränderten Bedingungen produziert und rezipiert wird. Die Übertragung ethnologisch gewonnener musikanthropologischer Einsichten wie derjenigen, daß Musik Teil der menschlichen Symbolwelt als sinnliches Kommunikationsmittel ist und als Gebrauchsgegenstand des Menschen zu gelten hat⁵⁰, auf den Bereich heutiger Populärmusik scheint mir nur in differenzierender Modifikation möglich. Suppans verhaltenstheoretisch-funktionales Verständnis von Musik steht überdies noch stark in Frontstellung gegen die Werkästhetik autonomer Kunst und liest sich daher streckenweise als Apologie der Funktionalmusik. So jedoch werden die Gefährdungen heutiger Funktionalmusik durch die musikindustriellen Systemzwänge nicht ausreichend berücksichtigt.

Ausgehend von soziologischen Medientheorien und sozialpsychologischen Theorieansätzen gelangt der Soziologe *Frank Rotter* zu einer Theorie kommunikativen musikalischen Handelns.⁵¹ Dabei drängt sich die aus der Psychoanalyse

⁴⁷ Einige Impulse und Ansätze dazu finden sich in den Beiträgen des von Donald Lazere herausgegebenen Sammelbandes „*American Media and Mass Culture. Left Perspectives*“ (Berkeley/Los Angeles/London 1987).

⁴⁸ Reihe „Musikpädagogik“, Bd. 10, Mainz/London/New York/Tokyo 1984.

⁴⁹ Vgl. ebd., 148–151.

⁵⁰ Vgl. ebd., 152ff.

⁵¹ F. Rotter, *Musik als Kommunikationsmedium. Soziologische Medientheorien und Musiksoziologie* (Soziologische Schriften; 43), Berlin 1985.

übernommene Vorstellung in den Vordergrund, Musik sei ein akustischer Fetisch, also Mutterersatz im Prozeß der Ablösung von der leiblichen Mutter. Im Hören von Musik bewältigt der Mensch die Angst vor akustischem Chaos und arbeitet so auch an der eigenen Identität.

Trotz vieler anregender Perspektiven leidet Rotters Studie darunter, daß zu generalisierend von „Musik“ die Rede ist, gerade so, als seien Werke von John Cage, das Wiegenlied der Mutter oder die Populärmusik in handlungstheoretischer Perspektive unter einen Begriff zu fassen.

Von besonderer Bedeutung für die zukünftige Kritische Theorie der Populärmusik dürften hingegen die Ergebnisse der umfangreichen Studie *Gerhard Schulzes* zur Milieu- und Szenenstruktur der Erlebnisgesellschaft sein.⁵² Sie können hier nur kurz angedeutet werden: Schulze diagnostiziert einen Trend zur Ästhetisierung des Alltagslebens. In der Konsum- und Überflußgesellschaft rückt für die breite Mehrheit der Bevölkerung der Erlebniswert des Handelns in den Vordergrund. Auch die massenkulturell geprägte Gesellschaft ist noch segmentiert und geschichtet. Allerdings haben die Kategorien der sozialen „Klasse“ ausgedient. Entscheidend sind heute kulturelle Milieus, die unterschiedliche Typen des Lebensstils ausbilden. Schulze beschreibt fünf Haupttypen: drei ältere, die die Generation der über Vierzigjährigen mehrheitlich erfaßt (Niveau-, Integrations- und Harmoniemilieu) und zwei jüngere (Selbstverwirklichungs- und Unterhaltungsmilieu). Zur Charakterisierung der Milieus wird neben vielem anderen auch die Art des Umgangs mit Musik herangezogen.

Im Anschluß an Schulzes Studie ließe sich gut zeigen, warum die Sendungen mit volkstümlicher Musik („Musikantenstadl“ etc.) einen solchen Boom erlebt haben. Sie sprechen vor allem das breite Harmoniemilieu der über Vierzigjährigen mit geringem Bildungsstand an und vermitteln Geborgenheit in einer Zeit, in der trotz materieller Absicherung die Lebensrisiken wieder deutlicher spürbar werden. Rockmusik hingegen ist auch heute noch vorrangig in der Altersschicht unter vierzig Jahren beheimatet. Beide jüngeren Milieus suchen in der Musik Action, Spannung und Abwechslung.

Diese Milieutheorie kann dazu helfen, die Phänomene der Populärmusik (Schlager, volkstümliche Musik, Rock- und Popmusik) differenzierter zu betrachten und die Fragen der Wirkung wie der Rezeptionsmotive auf unterschiedliche Verhaltensschemata verschiedener Lebensstile zurückzuführen. Auch Schulzes Analyse des „Erlebnismarktes“ wie der verschiedenen „Szenen“ verdient Beachtung. Daß seine Ausführungen schließlich in eine Kritik der Kulturpolitik münden, entspricht der Logik der Studie und dürfte sich als methodisch sinnvoll auch für zukünftige Theorien zur Populärkultur erweisen.

⁵² G. Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt/M./New York 1992².

IV. Ethisch-theologischer Ausblick

Als Leitbegriffe im Gespräch zwischen Ethik und Populärmusikforschung bieten sich vor allem der Begriff der „Verantwortung“ und derjenige der „kommunikativen Freiheit“ an.

Verantwortung aus ethisch-theologischer Perspektive beinhaltet nicht allein die Rechenschaft über die private Lebensführung vor Gott, sondern die gestaltende Sorge um die Lebensbedingungen der Weltgesellschaft und der Lebensgemeinschaften von der Familie bis zur internationalen Staatengemeinschaft.

Der gedankenlose Konsum von Populärmusik, der alles private Musikvergnügen aus der ethischen Reflexion ausklammern will, ist verantwortungslos, wenn er die bewußtseinsverändernden und -steuernden Mechanismen und Strukturen heutiger Musikproduktion und -rezeption nicht zur Kenntnis nehmen will. Gerade manche überzogenen Reaktionen auf die Phänomene rechtsradikaler Heavy-Metal-Musik, die der Musik diabolische Qualitäten zuerkennen, zeigen, daß Aufklärungsbedarf über die gesellschaftlichen Bedingungen und Bezüge von Populärmusik besteht. Christliche Verantwortung erfordert es, sich mit der soziologischen und musikpädagogischen Wirkungs- und Rezeptionsforschung auseinanderzusetzen. Eine präzise Situationsanalyse sollte im nächsten Schritt zu verstärktem Engagement in der Medien- und Kulturpolitik sowie der Pädagogik führen. Diesen Weg verfolgt in Deutschland exemplarisch etwa Hermann Rauhe. Was die Denkschrift der EKD „Die neuen Informations- und Kommunikationstechniken. Chancen, Gefahren, Aufgaben verantwortlicher Gestaltung“⁵³ ansatzweise an Hilfestellungen zur Beurteilung von Computer-, Informations- und Kommunikationstechnologien bietet, wäre analog auf den Bereich der Populärkultur und -musik zu übertragen.

Um einerseits der subjektzentrierten Erlebniswelt der einzelnen gerecht zu werden, andererseits die Notwendigkeit verantwortlich gestalteter Beziehungen mit anderen Menschen zum Ausdruck zu bringen, eignet sich der Begriff der „kommunikativen Freiheit“⁵⁴. Freiheit findet ihre Verwirklichung in der Bereicherung durch andere Menschen, nicht in einsamer Abschottung. Selbstverwirklichung kann nicht auf Kosten anderer gehen. Kommunikative Freiheit ist unabdingbar verbunden mit dem Kampf für die Freiheitsrechte derjenigen, denen sie durch politische Repression oder möglicherweise durch sanftere Unterdrückungsmechanismen der Unterhaltungsindustrie vorenthalten wird.

Nun darf die theologisch-ethische Reflexion Musik nicht einseitig in ihrer gesellschaftlich-politischen Dimension überschätzen.⁵⁵ Die Vielfalt der Funktio-

⁵³ Gütersloh 1985².

⁵⁴ Er findet sich in den Schriften des katholischen Philosophen Hermann Krings ebenso wie bei dem protestantischen Ethiker und Theologen Wolfgang Huber und neuerdings verstärkt bei Jürgen Habermas im Zusammenhang rechtsphilosophischer Überlegungen. Vgl. auch H. Boventer, *Ethik des Journalismus*. Zur Philosophie der Medienkultur (Schriftenreihe der Stiftervereinigung der Presse/Journalismus; 19), Konstanz 1984.

⁵⁵ Vgl. P. Bubmann, *Tönend bewegte Freiheit? Musik und Politik*, in: ders. (Hg.), *Menschenfreundliche Musik. Politische, therapeutische und religiöse Aspekte des Musikerlebens*, Gütersloh 1993, 35–57.

nen von Musik ist wahrzunehmen und ethisch zu würdigen. Ich habe dies an anderer Stelle im Anschluß an die Terminologie des Paulus typologisch zu bündeln versucht:⁵⁶ Musik folgt in den Bereichen von Liturgie, Diakonie, Therapie, Prophetie und künstlerischem Spiel (Glossolalie) je unterschiedlichen Spielregeln. Die Stärken der Populärmusik liegen im Bereich von Diakonie und Therapie. Kommunikative Freiheit äußert sich hier darin, daß Musik diakonisch zur Solidarität mit Unterdrückten und Marginalisierten helfen kann, indem sie Gemeinschaft stiftet und engagierte Texte affektiv unterstützt. Sie hilft darüber hinaus als stark körperlich-motivierende oder beruhigend-harmonische Musik therapeutisch dazu, Schädigungen an Leib, Geist und Seele zu heilen. Als allgemein menschenfreundliches Element der Lebensführung vermittelt sie schließlich schlicht Spaß und Freude am Dasein.

Wachsamkeit ist jedoch nötig, damit die diakonisch-kommunikative Dimension der Musik nicht zur Verbreitung von Ideologien beziehungsweise das starke Gruppengefühl zur totalitären Manipulation mißbraucht wird (Stichwort: musikalischer Rechtsradikalismus); und damit die therapeutische Dimension nicht dazu dient, Harmonie dort zu suggerieren, wo sie gesellschaftlich nicht existiert, wo also Protest und politischer Widerstand statt „Musikantenstadl“ nötig wären.

Traumzeit und *Stammesritual* sind ausgesprochen ambivalente Phänomene. Sie bedürfen bewußter Gestaltung aus dem Geist christlicher Weltverantwortung. Wo Populärmusik nur zur Realitätsflucht oder lediglich als Reklame einer konsumfixierten Erlebnisgesellschaft dient, wo sie statt kommunikativer Freiheit entweder hemmungslosen Egoismus oder aber Gruppenterror befördert, ist prophetischer Einspruch nötig. So habe ich die anfangs zitierten drastischen Einwände von Harvey Cox verstanden. Es käme darauf an, die vor dem Fernseher träumende Leserbriefschreiberin mit Cox ins Gespräch zu bringen.

⁵⁶ Sound zwischen Himmel und Erde, a.a.O., 60–69; P. Bubmann, *Das Charisma des Populären. Dimensionen der Kirchenmusik aus theologischer Perspektive*, in: ders./R. Tischer, *Pop & Religion*, a.a.O., 202–218.