

*Peter Bubmann*

## Triviale Traumzeit?

*Die Diskussion um populäre religiöse Musik  
aus musiksoziologischer Perspektive*

In den letzten Jahren hat der Streit um populäre Töne innerhalb der Kirchenmusik – abgesehen von den evangelikalen Attacken – an Vehemenz verloren. Das dürfte zunächst daran liegen, daß es den Kontrahenten lästig geworden ist, immer wieder die gleichen Argumente auszutauschen. Fehlende Auseinandersetzung beweist allerdings noch längst nicht einmütigen Konsens. So brechen in einzelnen Publikationen wie in persönlichen Gesprächen mit – nicht nur älteren! – Kirchenmusikern, Pfarrern und Gemeindegliedern die alten Fronten rasch wieder auf. Die Anklagen lauten auf mangelnde musikalische Qualität, auf Verdummung und Entmündigung der Masse durch Pop- und Rockmusik. »Die sehr fragwürdige Qualität des Sacro-Pop erscheint daher gänzlich ungeeignet, um Gott zu loben und zu danken, und widerspricht zudem dem Ernst des gottesdienstlichen Geschehens.«<sup>1</sup> Und der Kritiker fügt als Begründung seiner Schelte hinzu, Kirchenmusik dürfe sich nicht an der Konsummusik orientieren und nicht die Regression in vorbewußte Zustände fördern; zudem müsse sie dem »Maßstab der Kunst entsprechen«<sup>2</sup>.

Kriterien wie »Qualität« oder »Kunst« hängen allerdings von den jeweiligen theoretischen Rahmenkonzeptionen ab. Weil es schon längst keine allgemein anerkannte Ästhetik oder Kunsttheorie mehr gibt, bezeugt die allein mit dem Kunstkriterium operierende Abwertung der populären Musik lediglich das unzureichende Reflexionsniveau der Kritiker.

Der Streit um populäre religiöse Musik ist demnach nicht von der allgemeinen Diskussion um den Sinn der Musik überhaupt und insbesondere der Frage nach der Funktion populärer Musik ablösbar. Eine rein ästhetische Beurteilung wird den Phänomenen nicht

gerecht und endet häufig in unfruchtbarer Polemik bzw. führt zum Diskussionsabbruch. Wollen doch die Produkte der Populärmusik gar nicht den Gesetzen einer Ästhetik folgen, es sei denn, man konstruierte eine Ästhetik der musikalisch Ungebildeten als deren »Privatästhetik«<sup>3</sup>.

Neuere Untersuchungen zur Populärmusik legen daher nicht mehr die herkömmlichen Kriterien der Musikästhetik zugrunde. Entsprechend stehen nicht immanente Werkanalysen methodisch im Vordergrund, sondern empirische Untersuchungsverfahren, die jedoch kulturtheoretische Überlegungen genauso wie etwa musikpsychologische Ergebnisse und Beiträge anderer Kulturwissenschaften einbeziehen.

Einen wesentlichen Anstoß zur musiksoziologischen Betrachtung populärer Musik gab der Soziologe, Philosoph und Musiktheoretiker Theodor W. Adorno, der seine kritische Position schon vor Jahrzehnten mit höchster gedanklicher Schärfe formuliert hat. Mag die Musikwissenschaft auch in vielen Punkten über seine einseitigen Urteile hinausgewachsen sein, mögen seine Mitstreiter innerhalb der sogenannten »Frankfurter Schule« am Institut für Sozialforschung, Leo Löwenthal und Walter Benjamin, bereits in den dreißiger und vierziger Jahren eine Gegenposition entwickelt haben, an die heute anzuknüpfen wäre, und mag Adorno selbst bisweilen – vor allem in den Spätschriften – andere Töne angeschlagen haben, so empfiehlt es sich doch, seine Einwände zur populären Musik nicht zu verdrängen, sich ihrer vielmehr als Stachel im Fleisch immer wieder zu erinnern.<sup>4</sup> Es könnte ja sein, daß seine Betrachtungen etwa zur Kulturindustrie (verstanden als Institution des Massenbetrugs) im Zeitalter der Verkabelung und der Satellitenschüsseln ihre Plausibilität erst erweisen. Im übrigen geht auch noch die umfangreichste neuere wissenschaftliche Arbeit zur populären Musik<sup>5</sup> von Adornos Kritik der Unterhaltungsmusik aus.

Entlang dreier Texte werden im folgenden Adornos Hauptvorwürfe referiert:

– Die Kulturindustrie mißbrauche Musik als Ware, manipulierte die

Konsumenten und raube ihnen ihre Freiheit und ihre Individualität.<sup>6</sup>

- Die leichte Musik werde für die Hörer zum Tausch-Wert, zum Fetisch, der sie von ihrer wirklichen Ohnmacht und Entmündigung ablenke und sie darin festhalte. Solcher Musik entspreche die Regression des Hörens, die Verweigerung bewußter Auseinandersetzung mit der Struktur der Musik.<sup>7</sup>
- Die pädagogische, zum Teil auch religiöse Hochschätzung einfacher funktionaler Musik als Medium und Ausdruck menschlicher Gemeinschaft und ursprünglicher Spielwelt sei Selbsttäuschung und Verrat am Kunstauftrag der Musik.<sup>8</sup>

Die Kulturindustrie – und das gilt insbesondere für Film- wie Musikindustrie – ist in ihren Produktionsverfahren und Marktstrategien bestimmt von technischer Rationalität. Für Adorno drückt sich darin der »Zwangscharakter der sich selbst entfremdeten Gesellschaft«<sup>9</sup> aus. Die Konsumenten degenerieren zu statistischem Material, zu Empfangsautomaten der allgegenwärtigen Massenproduktion. Die Kulturprodukte selbst haben allen Kunstwerk-Charakter verloren, sind zur schematisierten Ware verkommen. Der Effekt sowie die technischen Details haben jede Idee eines Kunstwerks verdrängt. 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. Syntax und Vokabular der Produktion sind durch strenge Tabu-Regeln festgelegt. Dies alles wird nun keineswegs gegen den Willen des Volkes in Szene gesetzt, die industrielle Strategie kann sich auf die »böse Liebe des Volkes zu dem, was man ihm antut«<sup>10</sup> verlassen.

Es hat freilich immer schon die leichte Kunst gegeben. Sie hat die hohe bürgerlich-autonome Kunst wie ein Schatten begleitet und dadurch daran erinnert, daß die ernste Kunst die Unterklasse ausschloß. Daß es eine solche Spaltung in Hoch- und Massenkultur gibt, zeigt den wahren Zustand unserer Gesellschaft. Hingegen

versucht die Kulturindustrie, den Graben zu übertünchen. Selbst Werke klassisch-autonomer E-Musik werden in ihren Amüsierbetrieb integriert. Diese Totalität der Kulturindustrie verdeckt die bleibende Entfremdung der arbeitenden Bevölkerung. Selbst die Freizeit, das Amüsement folgt noch den Strukturgesetzen des automatisierten Arbeitsvorganges. Was als Freiraum von der industriellen Arbeitswelt erscheinen mag, wird doch einzig von den Prinzipien der Konsumindustrie gesteuert. (Es sollte zu denken geben, wie leicht uns inzwischen der Begriff der »Freizeitindustrie« über die Lippen kommt. P.B.)

Geschäft und Amüsement haben sich dem gleichen Ziel verschrieben: der Rechtfertigung der bestehenden Gesellschaft. »Vergnügt sein heißt einverstanden sein«. <sup>11</sup> Das Leiden an der Gesellschaft soll verdrängt, der letzte Gedanke an Widerstand beseitigt werden. Dafür ermöglicht die Kulturindustrie die Gleichheit im Konsumkollektiv, verwirklicht den Menschen als Gattungswesen und schafft ihn als Individuum ab.

Gleichzeitig werden die Erwartungen des Publikums an die Kulturprodukte vom Nützlichkeitsdenken bestimmt. Die Forderung nach Unterhaltung und Entspannung funktionalisiert alle Kulturgüter und verhindert gerade dadurch die Befreiung vom Prinzip der Nützlichkeit. Nicht der (zwecklose) Inhalt eines Kunstwerks zählt mehr, sondern seine gesellschaftliche Verwendbarkeit. Das Bündnis von Kulturindustrie und Konsumenten bringt die Menschen um ihre Freizeit.

Je mehr Musik nur noch als Ware verstanden wird, um so deutlicher läßt sich (nach Adorno) eine Verschiebung zwischen Tausch- und Gebrauchswert der Ware Musik feststellen. Der Wert der Musik wird nicht mehr nach ihrer inhaltlichen Qualität bemessen (ursprünglicher »Gebrauchswert«), sondern nach dem Grad ihrer funktionalen Verwendbarkeit in der Gesellschaft (Tauschwert). Die Verfügbarkeit über das Objekt wird zum primären Interesse am Produkt. Solcherart gebrauchte Musik wird zum Fetisch, zum affektbesetzten Objekt, dessen eigentliche Struktur nicht mehr das Interesse auf sich zieht. Daß Musik lediglich unter der Perspektive

ihrer Nützlichkeit wahrgenommen wird, ist logische Folgerung aus den Produktionsmechanismen der Massenkultur. Die Fetischierung von Musik »entspricht der Verhaltensweise des Gefangenen, der seine Zelle liebt, weil nicht anderes zu lieben ihm gelassen wird«. <sup>12</sup>

Solch deformiertem Umgang mit Musik entspricht die Regression des Hörens. Adorno versteht darunter die zwanghafte und kindische Ablehnung der bewußten Erkenntnis von Musik. Die Hörer wollen gar nicht die wirkliche Struktur der Musik kennenlernen. Auch in psychologischer Hinsicht ist von Regression zu reden: Die Massenmusik hält ihre Konsumenten in infantiler Primitivität, sie werden »in ihrer neurotischen Dummheit konfirmiert« <sup>13</sup>. Damit geht ein dekonzentriertes Hören einher, eine Zerstreuung, die die Wahrnehmung des Ganzen eines Musikwerks schon gar nicht mehr erlaubt. Alles Ungewohnte wird dabei abgelehnt. Für solche Hörer »wird eine Art musikalischer Kindersprache präpariert, die sich von der echten dadurch unterscheidet, daß ihr Vokabular ausschließlich aus Trümmern und Entstellungen der musikalischen Kunstsprache besteht« <sup>14</sup>. Solche Musik ist weit entfernt von authentischem Spiel, sie schafft keinen (T)Raum der Freiheit, sondern dient nur dem Funktionieren. Eine Brücke zwischen Massen- und Kunstmusik gibt es nicht, gegenseitige Annäherungen sind fruchtlos.

Adorno weiß wohl um die kommunikative Bedeutung einfacher Musik, um ihren »Sitz im Leben« in Jugendgruppen, Chören, Ortsvereinen etc. Was er gegen das Musikverständnis der Jugendmusik- und Singbewegung nach dem Zweiten Weltkrieg vorbringt, würde er heute genauso gegen Legitimationsversuche populärer christlicher Musik von Sacropop bis Taizé einwenden.

Er sieht den Kurzschluß darin, Musik lediglich unter dem Aspekt »ihrer pädagogischen, kultischen, kollektiven Verwendbarkeit« <sup>15</sup> zu betrachten, sie als Mittel zur Gemeinschaftsbildung zu mißbrauchen. Denn die solcherart entstandene Gemeinschaft kann nur den Schein gelungener Kommunikation und der Erfahrung von Humanität vermitteln. Handelt es sich doch in Wahrheit um Flucht aus der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Was sich als (teilweise religiöses) Therapeutikum gegen die technisierte und vermarktete Welt

anbietet, bleibt selbst im Warencharakter verfangen. Und die Propagierung einer neuen Ganzheitlichkeit ist schlicht illusorisch, da sie mit einer Denunzierung von Vernunft und Wissenschaft einhergeht. Allein die fortgeschrittenste Kunstmusik kann dagegen zur Befreiung der Menschheit wirklich beitragen. Eine von einfachem Handwerk geprägte und als Spiel verstandene Musik hat daneben keinen legitimen Ort. Zwar ist sich Adorno der Problematik eines zu einlinig-progressiven Fortschrittsbegriffs in der Musikentwicklung durchaus bewußt. Dennoch gibt es keine Alternative, als sich an den jeweils avanciertesten Formen der Kunstmusik zu orientieren. Ein Komponieren, das von der Atonalität und entsprechenden Satztechniken keine Notiz nimmt, entlarvt sich darin, daß aus den »ästhetischen Beschränktheiten, die meist der Rücksicht auf pädagogische Verwendbarkeit entstammen, eine Tugend gemacht wird«<sup>16</sup>.

Adornos Verdikte klingen bis in die Gegenwart nach. Während bei ihm jedoch die Kritik einem gesellschaftstheoretischen und geschichtsphilosophischen Konzept entsprang, das dem Begriff der autonomen Kunst Konturen verlieh und sie als Spiegelung der gesellschaftlichen Verhältnisse zu sehen erlaubte, wirkt heute der Appell, wahre Musik (und folglich alle Kirchenmusik) habe echte Kunst zu sein, seltsam vage. Wer bestimmt, was in einer pluralistischen und multikulturellen Gesellschaft unter Kunst zu verstehen ist? Der Glaube Adornos an ein immanentes Entwicklungsgesetz des musikalischen Materials, das es nur streng zu beachten gelte, ist inzwischen bis in die Grundfeste erschüttert.

Adorno kann immanent kritisiert werden.<sup>17</sup> Seine ursprünglich von Hegel und Marx ausgehende, schließlich resignativ auf die Negation der bestehenden Gesellschaft fixierte Geschichtsmetaphysik steuert seine gesamte Wirklichkeitswahrnehmung und führt zu den dargestellten Urteilen. Die musikalische Entwicklung ist viel differenzierter verlaufen, als dies Adorno in seinem Schema (verdummende Massenmusik versus Avantgarde) zulassen konnte. Und der Manipulations- und Verblendungszusammenhang des musikindustriellen Komplexes ist nicht so geschlossen und undurchdringlich, wie

er suggeriert. Nischen der Kritik und eine ganz unphilosophische lebensweltliche Skepsis der Konsumenten, die Trug von Wirklichkeit zu trennen vermag, überleben auch im Schatten des Spätkapitalismus. Schließlich hat sich der elitäre Gestus der permanenten negativen Kritik inzwischen leergelaufen. Er weicht einer sachlicheren, empirisch untermauerten Analyse der Musikwelt, in der der lebensgeschichtliche Kontext der Musik stärkere Aufmerksamkeit auf sich zieht.

So entmythologisiert der Musikgeschichtler und Pädagoge Siegfried Borris die schroffe Gegenüberstellung von Tonalität und Atonalität als Konstrukt Adornos. Entsprechendes gilt für das Verhältnis von elitärer Avantgardemusik und populärer Musik. Es gibt – wie etwa im Werk Hanns Eislers oder Berd Alois Zimmermanns – durchaus Beispiele für den gelungenen Brückenschlag zwischen den Sphären. Der Kunst- und Kulturbegriff hat sich im übrigen auch innerhalb der E-Musik stark verändert. Mit John Cage, Karlheinz Stockhausen und Arvo Pärt hat ein Paradigmenwechsel in der Neuen Musik stattgefunden, der sich eher als Abbruch denn als Fortführung der musikalischen Moderne begreifen läßt. Viele Komponisten haben sich von rational-konstruktivistischen Kompositionstechniken losgesagt und der Intuition, der Improvisation und der Meditation in offenen Formen Raum gegeben. Die Distanz zur Populärmusik ist auch von daher spürbar geringer geworden.

Musikanthropologische Studien, etwa Wolfgang Suppans<sup>18</sup>, weisen im übrigen nach, daß der Mensch der populären Alltagsmusik schon immer bedurfte und weiterhin bedarf. Die autonome Kunstmusik ist ein erst sehr spät entwickelter Zweig des vielgestaltigen Musiklebens. Ursprünglich dient Musik funktional im Kult, im Bereich der Politik, der Arbeit sowie der Medizin. Gebrauchsbzw. Funktionalmusik ist daher keinesfalls von vornherein abzuwerten.

Den sozio-psychologischen und pädagogischen Argumenten Adornos begegnen einige detaillierte neuere Untersuchungen zur Rock- und Popmusik.

Peter Spengler verschweigt in seinem Buch »Rockmusik und Jugend«<sup>19</sup> nicht den kommerziellen Grundcharakter der Rockmusik. Wer jedoch »Rockmusik nur als Bestandteil musikindustrieller Warenproduktion sieht, dem wird sie als Medium zwischenmenschlicher Beziehungen und als Ausdruck echter Emotionalität vorenthalten bleiben.«<sup>20</sup> Zwar ist es richtig, daß sich die Industrie aller neuen Varianten der Rockmusik sofort bemächtigt. Ihren Ursprung hat diese Musik jedoch in authentischen Ausdrucksformen jugendlicher Subkultur. (Das gilt selbstverständlich nicht für die verschlagerte Popmusik.)

Rockmusik ist heute Symbol in unterschiedlichen Teilkulturen, sie ist nicht auf ihre Protestfunktion gegen die Erwachsenenwelt festzulegen. Quantitativ gesehen hat die Rock-Kultur mehr den Charakter einer Teil- als einer expliziten Gegenkultur. Sie ist weitgehend schichtunabhängig. Die Geschichte der Rockmusik verweist auf ein grundsätzliches Paradoxon dieser Musikrichtung: Ursprünglich als Protest gegen eine technisierte Konsumwelt entwickelt, ließ sie sich bald auf deren Produktionsmechanismen ein und bedient sich ihrer.

Entscheidender Rahmen für die Rockmusik ist die peer group-culture, die teilkulturelle altershomogene Gruppe. Solche peer groups übernehmen heute zunehmend Sozialisationsfunktionen im Leben der Jugendlichen, schenken im günstigen Fall emotionale Geborgenheit und unterstützen die Identitätsfindung (was im negativen Fall zu Drogenmißbrauch, Gewaltanwendung oder Anarchie führen kann). Rockmusik ist ein bedeutsamer Kommunikationsinhalt von peer groups.

Es bleibt allerdings sehr genau zu differenzieren zwischen solchen Jugendlichen, für die Rock ein Lebensgefühl in Opposition zur Erwachsenenwelt darstellt, und denjenigen, denen »Popmusik oder Soft-Rock lediglich als flache Background-Unterhaltung zum bloßen Vergnügen und zur Ablenkung«<sup>21</sup> dient.

Für die erste Gruppe »leistet Rockmusik Orientierung in der Gemeinschaft, ermöglicht Identifikationen, bietet Verhaltensvorschläge an, befriedigt das Schutzbedürfnis altersbedingter Verunsicherung und trifft damit genau die stimmungsmäßigen Situatio-

nen jugendlich-entwicklungsbedingter Selbstkrise«<sup>22</sup>. Sie eröffnet Spiel- und Phantasieräume, motiviert zum Aufbau eigener Einstellungen und Vorlieben und regt zu solidarischem Handeln an. Die Fixierung auf Stars kann jedoch auch zur unkritischen Abhängigkeit von Idol führen. Auch kann die Musik lediglich als Mittel zur Flucht aus der Realität benutzt werden, verbindet sich dann gelegentlich mit Drogenkonsum oder übernimmt selbst drogenähnliche Funktion.<sup>23</sup> Die übergroße Lautstärke wird zum regressiven, abschottenden Schutzwall vor den Anstrengungen des Alltagslebens. Solcher Rückzug auf das eigene Musik-Erleben darf jedoch nicht ausschließlich negativ gewertet werden. Im Schutzraum der geliebten Musik entsteht ein Ort, der es den Jugendlichen ermöglicht, »Sehnsüchte, Träume und authentische Wünsche aufzubewahren und bewußtzuhalten – insofern ist Rockmusik sinnstiftend«<sup>24</sup>.

Sie dient dabei auch als Mittel der Abgrenzung und Loslösung vom Elternhaus, sie wird zum »aufsässigen Generationssymbol«<sup>25</sup>. Echte Veränderung der Erwachsenenwelt brachte sie indessen nur selten mit sich.

Die Sozialisationsfunktion der Rockmusik ist entsprechend umstritten. Während der Musikwissenschaftler Tibor Kneif Anstiftung zu Realitätsflucht und Kommunikationslosigkeit diagnostiziert<sup>26</sup> und keinen Beitrag der Rockmusik zur Integrierung in die Lebenswelt (der Erwachsenen) erkennen kann, hält ihm Peter Spengler entgegen, die Rock-Kultur könne »durchaus als Bestandteil und Ausdruck nichtkonformen, produktiven Verhaltens verstanden werden, das in der Lage sein kann, soziokulturelle Verhaltensmuster positiv zu beeinflussen«<sup>27</sup>. Als »Sprache« einer Teilkultur ermöglicht sie kommunikative Prozesse und dient so der Personalisierung vieler Jugendlicher. Sie ist damit »die zur Zeit wichtigste kulturelle Sozialisationsinstanz«<sup>28</sup>. Im übrigen bietet sie die Möglichkeit, Musik intensiv-körperlich zu spüren (durch Lautstärke und Tanz) und sich damit eigener Affekte und Stimmungen bewußt zu werden.

Die naive Integrierung der Rockmusik in die schulische Sozialisation oder in die organisierte Jugendarbeit ist nicht zu empfehlen,

wird der Musik dadurch doch ihre gegenkulturelle Spitze genommen, und werden die Jugendlichen ihrer eigenständigen Subkultur beraubt. So sollte zunächst ein musikalischer Freiraum zugestanden werden, bevor sich die Pädagogik in einer vorsichtigen Strategie von Distanz und Nähe des Phänomens annimmt.

In ähnlicher Richtung argumentiert Helmut Voullième in seinem Buch »Die Faszination der Rockmusik«<sup>29</sup>. Er geht 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.«<sup>30</sup> 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.«<sup>31</sup>

Rockmusik vermag die Einbildungskraft zu intensivieren und die ästhetische Phantasie zu stimulieren. Verborgene Bereiche der Subjektivität werden entdeckt. Nach Voullième rückt die Sehnsucht nach Fiktion die Rockmusik »in die Nähe der Ersatzreligionen der modernen Zeit. Wenn sie auch keine Erfahrung des Göttlichen vermittelt, so wäre doch darüber zu spekulieren, warum die Sehnsucht nach fiktiven Erlebnisqualitäten so elementar wirkt.«<sup>32</sup> Rockmusik kann demnach als »ästhetische Erlösungsverheißung«<sup>33</sup> verstanden werden, als Versuch einer mythenhaften Wiederverzauberung der Wirklichkeit.

Insgesamt betrachtet bietet Rockmusik jedoch keine echte Sinnstiftung in der entmythologisierten Wirklichkeit. »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. Die Rezipient kann mit seiner Musik sinnvoll leben, erreicht aber nicht das, was in religiösen Traditionen ›Sinn‹ bedeutete, weil dieser an

*Wahrheit* gebunden ist, die in einer säkularisierten Welt auch nicht willkürlich herstellbar ist.«<sup>34</sup>

Reinhard Flender und Hermann Rauhe wollen in ihrem grundlegenden Werk »Popmusik«<sup>35</sup> das komplexe Phänomen der Popmusik in einer Zusammenschau der Ergebnisse verschiedener Forschungsdisziplinen (Kulturanthropologie, Soziologie etc.) näher beleuchten. Sie betonen, 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 die 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.«<sup>36</sup> 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 Übergangsobjekts 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. Der Liebesmythos im Schlager stillt die Sehnsucht nach dem Paradies der Liebe und lehrt gleichzeitig, den Verlust dieses seligen Urzustandes zu ertragen. Der Mythos vermittelt dem einzelnen »ein großes Maß von Geborgenheit und Unabhängigkeit... Dies wird aber bezahlt mit einem Realitätsverlust, der, wenn er nicht verarbei-

tet wird, zu schweren Einbußen in der Persönlichkeitsentwicklung führen kann.«<sup>37</sup>

Nicht verschwiegen werden darf auch die Massensuggestion, die in der Populärmusik häufig von Stars und ihren Bühnenritualen ausgeht. Die in allen Gesellschaftsformen vorhandenen Rituale kollektiver Enthemmung und Regression als Antwort auf gesellschaftliche Spannungen finden sich heute bevorzugt in Massenphänomenen wie Pop-Konzerten, Karnevalsveranstaltungen u. ä. In der stark rhythmisch geprägten Rockmusik wird das Hören stark von körperlichen Antrieben gesteuert. Insbesondere der regelmäßige Beat der bass drum hat »die musikalische Rezeption auf die Ebene von Spannungsabfuhr im Sinne einer narzißtischen Regression verlagert«<sup>38</sup>.

Die Autoren weisen in einem Überblick auf die Gefahren, die Jugendlichen von der kulturindustriellen Sozialisation durch Popmusik drohen:

- »– Ich-Schwäche durch die ›stabile Gewohnheit, zu imitieren‹;
- Selbstentfremdung (Unidentität mit sich selbst) durch unreflektierte und unbewältigte Imitation kulturindustriell als Leitbild standardisierter Verhaltensschemata (›Mechanismus zur Unmündigkeit‹);
- Einengung der Wahrnehmung durch den ›affirmativen Gestus‹ der Kulturindustrie, die auch das oppositionelle Verhalten Jugendlicher in musikalischen Teilkulturen (*peer groups*) festschreibt und gleichschaltet;
- Kulturindustrielle Steuerung der individuellen Bedürfnisse durch Einspannung in den ökonomischen Regelkreis von Bedürfnis – Leitbild – Anpassung (ökonomischer Systemzwang);
- ästhetische Fremdbestimmung durch Unterdrückung autonomer, bewußter Urteils- und Entscheidungsfähigkeit, d.h. Verhinderung von Emanzipation und Mündigkeit, also der Voraussetzung für ästhetische und damit auch politische Mitbestimmung.

Diese hier nur kurz skizzierten Wirkungen der Musik werden durch ihre Verknüpfung mit Bildabläufen in Film und Fernsehen und neuerdings in der wichtigen Gattung des Videoclip noch erheblich verstärkt.«<sup>39</sup>

Flender und Rauhe ziehen 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 effektivsten den benannten Gefahren entgegen. Die Musikpädagogik, die Medienarbeit und die Medienpolitik haben die zu beachten und zu berücksichtigen.<sup>40</sup>

Als Ergebnis der dargestellten musiksoziologischen Diskussion um populäre Musik bleibt festzuhalten:

- Populäre Musik dient unterschiedlichen Zwecken an verschiedenen soziologischen Orten; sie ist folglich nicht allein auf die Funktion des Amüsements festlegbar.
- Authentische Formen der Rockmusik können zur psychischen Stabilisierung vor allem Jugendlicher beitragen und ermöglichen Identifikationsprozesse im Alltagsleben.
- Populäre Musik (bis hin zum Schlager) schafft Klangräume emotionaler Geborgenheit und ermöglicht im Sinne einer positiven Regression ein Ventil für die in der Arbeitswelt angestauten Triebenergien.
- Populäre Musik bezieht den Körper und die Sinnlichkeit in das Musikerleben ein und wirkt damit ganzheitlich in einer kopflastigen Lebenswelt.
- Populäre Musik begleitet und ermöglicht in der Alltagswelt kommunikative Prozesse. Sie kann Gemeinschaft stiften und sinnvolle Freizeitbeschäftigung bieten.

Die Verflechtung der populären Musik mit der spätkapitalistischen Musikindustrie und ihre spezifischen Produktions- und Musikrezeptionsbedingungen bringen es jedoch mit sich, daß die positiven Chancen der populären Musik (Identifikation, heilsame Regression, Kommunikation) schnell ins Negative umschlagen:

- Durch populäre Musik kann die Identitätsbildung verzerrt, be- oder gar verhindert werden (etwa durch den gewaltverherrlichenden Gruppenzwang einer Fan-Clique oder den verdummenden, auf Klischeebilder fixierenden Schlagerkonsum).
- Regression wird zur Dauereinrichtung und hält die Musikkonsumenten in dumpfer infantiler Unmündigkeit. Mit Hilfe populärer

Musik entledigt man sich der Anstrengung bewußter Musikwahrnehmung wie des kritischen Denkens überhaupt. Populäre Musik wird gleichsam zur weltflüchtigen Placebo-Pille.

– Ganzheitlichkeitsanspruch und Einbezug der Körperlichkeit führen sich ad absurdum, wenn bestimmte Varianten populärer Musik der Ausschaltung der Vernunft und der Verstärkung irrationaler Affekte dienen oder den Körper einseitig bis zur Schädigung beanspruchen (Lautstärke, head-banging etc.).

– Schließlich dienen die durch populäre Musik bewirkten kommunikativen Prozesse häufig nur der Schein-Kommunikation. Vorgestanzte, von der Kulturindustrie planvoll gesteuerte Small-Talk-Kommunikation und Verhaltensrituale (vgl. den Jargon der Musikszene-Zeitschriften oder die Rituale bei Rockkonzerten) treten an die Stelle echter und lebendiger Verständigung. Der Schein des Einverständenseins in der großen Konsumgemeinde überdeckt die reale Kommunikationsunfähigkeit und die Risse innerhalb der Gesellschaft.

Es ist der unverzichtbare Beitrag der Musiksoziologie zur Bewertung populärer religiöser Musik, anhand empirischer Studien die realen Funktionen populärer Musik in der gegenwärtigen Lebenswelt aufzuzeigen und die Ambivalenz der Musik, ihre positiven wie negativen Wirkungen zwischen regressiver Therapie und totalitärer Entmündigung zu verdeutlichen.

Erst auf dem Hintergrund der musikwissenschaftlichen Debatte läßt sich angemessen über Wert und Unwert bzw. über den Kunstcharakter populärer religiöser Musik streiten. Mit pauschalen Urteilen ist es nicht getan. Wer sich zur populären Musik äußert, tut gut daran, sich auf eine detaillierte Analyse des komplexen sozialen Bedingungsfeldes des jeweiligen musikalischen Phänomens einzulassen.

## Anmerkungen

- 1 Theo Schmitt, Musik im Gottesdienst als Problem, in: MuK 55 (1985), 12–18, hier 14.
- 2 A. a. O., 14.
- 3 Vgl. Otto Schumann, Ein ungelöstes Problem: die »Musikästhetik« des musikalisch Ungebildeten, in: Forschung in der Musikerziehung. Mainz u. a. 1978, 33 ff, Zitat S. 35, zitiert nach: M. von Schoenebeck, Was macht Musik populär? Untersuchungen zu Theorie und Geschichte populärer Musik, Frankfurt/M./Bern/New York/Paris 1987 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft; Bd. 31), 300.
- 4 Vgl. zur Frankfurter Schule wie zur Gesamtthematik die instruktive Studie von Michael Kausch: Kulturindustrie und Populärkultur – Kritische Theorie der Massenmedien, Fischer-Tb. 1988, zu Adorno insbesondere 83–92, 137–149.
- 5 Mechthild von Schoenebeck, Was macht Musik populär?, a. a. O.; vgl. darin auch den Überblick über verschiedene Theorien der Funktionalität populärer Musik, 96 ff.
- 6 Max Horkheimer und Th. W. Adorno, Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug, in: Max Horkheimer, Th. W. Adorno, Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente, Fischer Tb. Frankfurt 1990, 128–176.
- 7 Th. W. Adorno, Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens, in: Ders., Dissonanzen: Musik in der verwalteten Welt, Göttingen 1982, 9–45 (Kleine Vandenhoeck-Reihe 1028).
- 8 Th. W. Adorno, Kritik des Musikanten, in: Ders., Dissonanzen, a. a. O., 62–101.
- 9 Kulturindustrie, a. a. O., 129.
- 10 A. a. O., 142.
- 11 A. a. O., 153.
- 12 Th. W. Adorno, Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens, a. a. O., 21.
- 13 A. a. O., 29.
- 14 A. a. O., 34.
- 15 Th. W. Adorno, Kritik des Musikanten, a. a. O., 67.
- 16 A. a. O., 99.
- 17 Vgl. dazu Tibor Kneif, Musiksoziologie, Köln 1975, 90 ff.
- 18 Wolfgang Suppan, Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik, Mainz/London/New York/Tokyo 1984 (Musikpädagogik. Forschung und Lehre, Band 10)
- 19 Peter Spengler, Rockmusik und Jugend: Bedeutung und Funktion einer Musikkultur für die Identitätssuche im Jugendalter, überarbeitete und erweiterte Neuausgabe, Frankfurt 1987 (Wissen & Praxis; 11).
- 20 A. a. O., 137.
- 21 A. a. O., 164.
- 22 A. a. O., 168.

- 23 Vgl. Helmut Rösing (Hrsg.), Musik als Droge? Zu Theorie und Praxis bewußtseinsverändernder Wirkungen von Musik, Mainz 1991 (Parlando – Schriften aus der Villa musica 1).
- 24 Spengler, a. a. O., 176.
- 25 A. a. O., 183.
- 26 Vgl. Tibor Kneif, Rockmusik. Ein Handbuch zum kritischen Verständnis, mit einem Beitrag von Carl-Ludwig Reichert, Rowohlt-Tb. Reinbek bei Hamburg 1982, 210ff.
- 27 Spengler, a. a. O., 191.
- 28 W. Sandner, Sei cool, Mann! Popmusik als Lebensgefühl. In: Psychologie Heute 3/1980, 64–71, zit. nach Spengler, a. a. O., 196.
- 29 H. Voullième, Die Faszination der Rockmusik. Überlegungen aus bildungstheoretischer Perspektive, Opladen 1987 (Schriftenreihe des Instituts Jugend Film Fernsehen).
- 30 A. a. O., 7.
- 31 A. a. O., 42.
- 32 A. a. O., 53.
- 33 A. a. O., 62.
- 34 A. a. O., 77.
- 35 R. Flender und H. Rauhe, Popmusik. Aspekte ihrer Geschichte, Funktionen, Wirkung und Ästhetik, Darmstadt 1989.
- 36 A. a. O., 37.
- 37 A. a. O., 43.
- 38 A. a. O., 98.
- 39 A. a. O., 163.
- 40 Konkrete pädagogische Konsequenzen sind bei Flender/Rauhe, a. a. O., 165ff formuliert.