

„Can you hear me?“

Eine missiologische Einführung zum musikalisch-poetischen Werk von Mark Heard

Friedemann Walldorf

.....
Dieser Artikel bietet eine Einführung in das künstlerische Werk des bereits mit 41 Jahren verstorbenen amerikanischen Singer-Songwriters Mark Heard (1951–1992). Obwohl Heard von Musikkritikern als einer der besten Songwriter seiner Generation gewürdigt wurde,¹ ist seine Musik – vor allem im deutschsprachigen Bereich – weithin unbekannt. Neben Perspektiven zu Heards Biografie und Selbstverständnis bietet der Artikel Grundlinien einer missiologischen Deutung der Musik Heards als missionale Poiesis und imaginativer Dialog im säkularen Kontext. Dabei werden methodische Zugänge aus der Populärmusikforschung (popular music studies) und der Literaturwissenschaft einbezogen.
.....

Friedemann Walldorf, D.Th. habil., ist Professor für Missionswissenschaft und Interkulturelle Theologie an der Freien Theologischen Hochschule Gießen (FTH).

David Bosch hat in seinem Standardwerk zur Missionstheologie *Transforming Mission* (1991) die Bedeutung der *poiesis*, des künstlerischen Schaffens, für die christliche Mission und die Missionswissenschaft angesprochen. Mission dürfe nicht nur durch die Brille der *theoria* und der *praxis* verstanden werden, sondern brauche die Dimension der Kunst, die er mit Begriffen wie Kreativität, Vorstellungskraft (Evokation), Metaphorik und Schönheit umschrieb. Bosch formulierte:

we also need the dimension of *poiesis* [...] as the ‘imaginative creation or representation of evocative images‘ [...] People do not only need truth (theory) and justice (praxis); they also need beauty [...]. Only too often, in the tug-of-war between the priority of truth and the priority of justice, this dimension gets lost.²

¹ Vgl. Tim Porter, Remembering ‘America’s Best Songwriter’, in: *Paste Magazine* Vol. 1, Issue 2 (Fall 2002), <https://www.pastemagazine.com/articles/2003/07/mark-heard.html>; Mark Moring, Remembering Mark Heard (14.8.2012), in: *Christianity Today* Online, <https://www.christianitytoday.com>; Nick Mattiske, Mark Heard’s life was a gift to music fans (2022), in: *Insights Magazine*, <https://www.insights.uca.org.au/mark-heards-life-was-a-gift-to-music-fans>; letzte Abrufe: 1.3.2023.

² David Bosch, *Transforming Mission. Paradigm Shifts in Mission Theology*, Maryknoll 1991, 431, vgl. 483 sowie 512: “We should beware of any attempt at delineating mission to sharply. And perhaps one cannot really do this by means of *theoria* [...], but only by means of *poiesis*.” Bosch verwendet hier die aristotelische Dreiteilung des menschlichen Weltbezugs in Wissen (*theoria*), Handeln (*praxis*) und Herstellen (*poiesis*), wobei er *poiesis* auf das künstlerische Schaffen und Wahrnehmen bezieht. Zur Komplexität des *poiesis*-Begriffs vgl. Sven Grosse, *Theologie und Wissenschaftstheorie*, Paderborn

Auch wenn Mark Heards Werk ein funktionalisiertes Verständnis von Kunst von vorneherein unterläuft und Schönheit, Wahrheit und Gerechtigkeit dort kaum als Gegenspieler auftreten, kann Heards Musik aus *missiologischer Sicht* als ein gutes Beispiel dafür verstanden werden, *wie* die bei Bosch nur angedeutete poetische Dimension christlicher Mission in dem Werk eines individuellen christlichen Künstlers in einem bestimmten kulturellen Kontext Ausdruck finden kann. Dabei zeigt sich, dass Heards Werk als *spannungsvolle missionale Poesis* und *imaginativer Dialog* verstanden werden kann: als künstlerisches Werk (poiesis) im Bereich der populären Musik, das von einer tiefen menschlichen und christlichen Kommunikationsabsicht im säkularen Kontext westlicher Kulturen durchzogen ist, wobei Heard sich gleichzeitig von bestimmten Interpretationen missionarischer oder evangelistischer Musik seines evangelikal geprägten Umfelds abgrenzte.³

Doch inwiefern bietet Mark Heards künstlerisches Werk Anlass und Berechtigung, es als ein *missionales Kunstwerk* zu interpretieren? *Wollte* Heard in dieser Weise kommunizieren? Inwiefern zeigt das *Werk selbst* eine missionale Signatur? Und haben Menschen seine Musik tatsächlich in dieser Weise *rezipiert*? In diesem einführenden Aufsatz wird das Augenmerk zunächst auf die Biographie und das künstlerische Selbstverständnis von Heard als Autor gelegt (Teil 1 und 2). Im Anschluss daran werden Grundlinien einer missiologischen Deutung des Werks selbst („text“) entwickelt (Teil 3) sowie Aspekte der Rezeption aufgezeigt (Teil 4).⁴ Vertiefende missiologische und missionstheologische Überlegungen stehen am Schluss.

1. Leben und Werk: Überblick

Musikgeschichtliche Einordnung

Mark Heards Werk ist Teil der von Blues, Gospel, Folk, Country und Rock geprägten Tradition nordamerikanischer populärer Musik des späten 20. Jahrhunderts. Er gehört zur Singer-Songwriter-Bewegung der 1970er Jahre, deren bekanntere Vertreter wie Paul Simon, Joni Mitchell, James Taylor oder Jackson Browne auf den Spuren von

2019, 146-152. 150 (Bezug zur Kunst); Jason Tuckwell, Productive and Creative Poesis and the Work of Art, in: *Transcultural Studies* 13 (2017) 99-118.

³ Trotz unterschiedlicher Akzente werden die Begriffe *missional* und *missionarisch* hier nicht programmatisch unterschieden, sondern als Synonyme betrachtet, da sich beide vom christlichen Grundbegriff der Mission ableiten und ansonsten immer konkret gedeutet werden müssen, vgl. F. Walldorf, Stört Mission den Dialog? Überlegungen zu einem missionalen Verständnis des interreligiösen Dialogs, in: *Mit der Bibel für die Praxis*, Hg. S. Schwyer, P. Bartholomä, Gießen 2017, 257-269: 266f.

⁴ Zur methodischen Unterscheidung zwischen „author-focused approaches“, „text-based approaches“ („text“ schließt hier auch die Musik ein) und „audience-reception approaches“ vgl. Marcus Moberg, Christopher Partridge, Introduction, in: Dies. (ed), *The Bloomsbury Handbook of Religion and Popular Music*, London 2017, 1-9. Zur differenzierten Intergration der drei „approaches“ vgl. exemplarisch Allan F. Moore, Listening to the Sound Music Makes, in: Ciro Scotto et al (ed), *The Routledge Companion to Popular Music Analysis: Expanding Approaches*, New York 2019, 45-57.

Bob Dylans *Song Poetry*⁵ eine neue Form des popmusikalischen Lieds mit existentieller und künstlerischer Lyrik entwickelten und sich dadurch vom breiteren Strom populärer Musik abzuheben versuchten.⁶ Musikalisch verwurzelt in Folk und Country nutzten die Singer-Songwriter zunehmend die ganze Palette popmusikalischer Genres. Darüber hinaus wollten sie mit ihren Liedern nicht nur unterhalten, sondern auch gesellschaftliche Probleme aufgreifen und Botschaften vermitteln. Bereits in den frühen 1960er Jahren hatte Bob Dylan mit Liedern wie ‚A Hard Rain’s A Gonna Fall‘ oder ‚The Times They Are A-Changin‘ bahnbrechende Modelle dafür geschaffen.⁷ Eine weitere Besonderheit der Singer-Songwriter ist es, dass sie ihre selbst geschriebenen Lieder auch selbst, anfänglich oft *solistisch* zu Gitarre oder Klavier, vortrugen und damit als quasi *personale* Gesamtkunstwerke wahrgenommen wurden, auch wenn die Distanz zwischen biographischer Person und dargestellter *Persona* (künstlerischer Rolle) durchaus unterschiedlich groß sein konnte, wie der Vergleich zwischen Heard und Dylan zeigt (siehe Teil 2).

In der Forschung wurde Heard bisher vor allem als früher Vertreter der *Contemporary Christian Music* (CCM) wahrgenommen, die sich in den 1970er und 1980er Jahren auf dem Hintergrund der Jesus People-Bewegung („Jesus music“) als eigenständiger, kommerzieller Zweig der amerikanischen Musikindustrie entwickelte.⁸ Die soziologisch orientierte Studie von Jay R. Howard und John Streck, *Apostles of Rock: The Splintered World of Contemporary Christian Music* (1999) interpretiert Heard als Schlüsselfigur eines transformativen künstlerischen Diskurses in der CCM, „with Heard positioned as a modern-day Van Gogh“.⁹ Die Einordnung Heards in die CCM ist zwar berechtigt, aber nicht unproblematisch, da Heard selbst die Entstehung eines separaten christlichen Musikgenres kritisch sah und die Eingrenzung seiner Musik auf diesen Zusammenhang zu überwinden suchte (siehe Teil 2).

Macon und Athens, Georgia (1951-1975)

John Mark Heard III (Mark Heard) wurde am 16. Dezember 1951 in Macon im Süden Georgias (USA) geboren¹⁰ und wuchs in einem klassischen Südstaaten-Kontext als

⁵ Vgl. Heinrich Detering, Nachwort, in: Ders. (Hg), *Bob Dylan. Lyrics*, Stuttgart 2008, 149-152, dort 149.

⁶ Vgl. Christa A. Bentley, „Poet-Composers“: Art and Legitimacy in the Singer-Songwriter Movement, in: Scotto, *Popular Music Analysis*, 416-126 (wie Anm. 4).

⁷ Vgl. Detering, *Lyrics*, 129 (wie Anm. 5); Heinrich Detering, *Bob Dylan*, 6. Aufl. Stuttgart 2016, 35.

⁸ Eine Einführung zur CCM bietet David Shawn Young, *Contemporary Christian Music*, in: *Handbook of Religion and Popular Music*, 101-110 (wie Anm. 4). Die Nachschlagewerke von Mark Alan Powell (ed.), *The Encyclopedia of Contemporary Christian Music* [ECCM], Peabody 2002 und Barry Alfonso, *The Billboard Guide to Contemporary Christian Music* [BGCCM], New York 2002 enthalten ausführliche Einträge zu Mark Heard.

⁹ Howard / Streck, *Apostels*, 112-120, dort 113. Vom transformativen Diskurs unterscheiden Howard / Streck innerhalb der CCM einen auf Evangelisation und apokalyptische Szenarien fokussierten („separatist“) und einen auf Entertainment und kommerziellen Erfolg im Mainstream ausgerichteten Diskurs („integrative“).

¹⁰ Die biographischen Daten stammen, wenn nicht anders angegeben, aus Matthew Dickerson, *Hammers and Nails: The Life and Music of Mark Heard*, Chicago 2003. Das Thema der Rassentrennung in Macon findet bei Dickerson keine Erwähnung.

Teil der weißen Bevölkerungsmehrheit auf.¹¹ Seine Familie (er hatte noch eine Schwester) hielt sich zur konservativen First Presbyterian Church der Stadt, bei deren Kantor Heard schon früh Klavierunterricht erhielt¹² und deren Pastor ein bekannter theologischer Vertreter der Rassentrennung war, die in vielen Kirchen der Südstaaten bis weit in die 1960er Jahre hinein als selbstverständlich angesehen und gerechtfertigt wurde.¹³ Als Teenager entdeckte Heard die Gitarre und den Rock & Roll, der in Macon, der Heimatstadt von Otis Redding und Little Richard, überall präsent war, und spielte mit seiner Schülerband bei Studentenfesten der Mercer University.¹⁴ Obwohl Heard Schwierigkeiten mit dem rigiden Traditionalismus und der subkulturellen Enge seines kirchlichen Umfelds hatte,¹⁵ fand er am Ende seiner High School-Zeit zu einem persönlichen christlichen Glauben:

Well, in high school I became a Christian, and everybody else who was a Christian told me that I should sell my electric guitar, get an acoustic guitar, and sing with a folk group. I was pretty fed up by that time with the shallowness of the entire rock scene, so I formed a Christian group and we played at coffeehouses, festivals and the like. In 1971 we cut an album.¹⁶

Von 1970 bis 1974 studierte Heard an der University of Georgia (UGA) in Athens und engagierte sich nebenbei musikalisch in der christlichen Studierendenarbeit „Campus für Christus“ (CfC), ohne diese Form der evangelistischen Arbeit für sich als zukunftsweisend zu sehen.¹⁷ Bei einer CfC-Konferenz in Ithaca (im Staat New York) 1973 lernte Heard seine zukünftige Frau Janet Currin kennen. 1974 schloss er sein Studium mit einem B.A. in Fernsehproduktion ab, entschied sich aber, eine berufliche Zukunft als Singer-Songwriter anzustreben. Er schrieb Lieder, absolvierte Solo-Auftritte und fuhr im Juni 1975 nach Lexington, Kentucky, um in den für Country- und Bluegrass-Aufnahmen bekannten Lemco Studios sein Debutalbum *Mark Heard* aufzunehmen. 1976 wurde das Album in einem kleinen Plattenverlag in Macon veröffentlicht und 1978 unter dem Titel *On Turning to Dust* mit verändertem Cover in Los Angeles neu aufgelegt. Um das Album zu finanzieren, hatte Heard ein Jahr lang einige Wochenstunden an der First Presbyterian Day School in Macon unterrichtet.¹⁸

¹¹ Der schwarze Bevölkerungsanteil in Macon lag damals bei ca. 40 %, vgl. Andrew Michael Manis, *Macon Black and White: An Unutterable Separation in the American Century*, Macon 2004, 259.

¹² Dickerson, Hammers, 4 (wie Anm. 10).

¹³ Vgl. die rassistische Predigt „As God is One“ von John Edwards Richards (1911-1989), dem damaligen Pastor der First Presbyterian Church in Macon, am 25. Juli 1965, in: John E. Richards, *The Historical Birth of the Presbyterian Church in America*, Liberty Hill, S.C. 1987. Kritisch zu Richards: Matthew Tuininga, *Presbyterians and the Political Theology of Race: Part 2 [Old Testament Politics]*, in: www.reformation21.org, letzter Abruf: 21.4.2023.

¹⁴ „Mostly dances and fraternity beer parties—you know, the intelligentsia. Being in bands was a real eye-opener for me. I had been exposed really only to Church hymns and classical pieces in childhood, and when I became aware of rock & roll, I thought it was the ultimate.“, Heard, Interview-Beilage *Appalachian Melody*, 1979.

¹⁵ Vgl. Dickerson, Hammers, 60-61.87 (wie Anm. 10).

¹⁶ Heard, Interview-Beilage zu *Appalachian Melody* (1979). Zum Album der frühen Folkgruppe siehe Anm. 49.

¹⁷ Vgl. Dickerson, Hammers, 83 (wie Anm. 10).

¹⁸ Vgl. Dickerson, Hammers, 81 (wie Anm. 10).

L'Abri und Francis A. Schaeffer (1975-1976)

Im Sommer 1975 reiste Heard zusammen mit Chuck Long, einem Freund aus Macon, nach Europa, wo er einige prägende Wochen in L'Abri, dem damals schon weit bekannten Studienzentrum des presbyterianischen evangelikalischen Missionars Francis A. Schaeffer (1912-1984) in der französischen Schweiz verbrachte.¹⁹ Heard suchte Antworten auf eigene kritische Fragen an den christlichen Glauben, auf die er in seiner Kirchengemeinde keine Antwort erhielt.²⁰ Schaeffers empathische und intellektuelle Aufgeschlossenheit beeindruckten den damals 24-jährigen ebenso wie dessen positive Bewertung künstlerischer Arbeit²¹ und moderner Musikformen wie dem Rock & Roll. Schaeffers Perspektiven – inklusive seiner Kritik am amerikanischen Rassismus und dem Schweigen konservativer Christen²² – stellten für Heard ein Kontrastprogramm zu seinem kirchlichen Hintergrund in Macon dar.

Bereits in seinen 1973 veröffentlichten Essays *Art and the Bible* hatte Schaeffer den Eigenwert der Kunst aus christlicher Sicht begründet: Gott selbst sei Schöpfer und habe den Menschen in seinem Bild erschaffen. Kunst sei deshalb grundlegender und universaler Ausdruck von Menschlichkeit.²³ Schaeffer verteidigte die Kunst auch selbstkritisch gegen eine evangelikale evangelistische Funktionalisierung: „I am afraid that as evangelicals we have largely made the same mistake. Too often we think that a work of art has value only if we reduce it to a tract.“²⁴ Neben der Kunsttheorie war es vor allem Schaeffers Dialogfähigkeit und seine Argumentation für die Rationalität, Denkbarkeit und Menschlichkeit des christlichen Glaubens, die Heard als hilfreich empfand:

I have been a skeptic, and I know what it is like to be slapped in the face by Christians in the name of God without their ever communicating to me, much less understanding me. I also know through my experience at L'Abri that the converse is possible, and am thankful for that fact.²⁵

Als Schaeffer 1984 starb, widmete Heard ihm sein Album *Ashes and Light* mit den Worten: „This album is dedicated to the memory of Francis A. Schaeffer, whose love for truth and whose understanding of the arts has helped me more than I can say, in my desire to interweave the two.“²⁶

¹⁹ Bereits 1960 war ein Artikel über Francis Schaeffer und L'Abri im *Time Magazine* erschienen (Religion: Mission to Intellectuals, *Time Magazine*, January 11, 1960, Vol. LXXV No. 2).

²⁰ „I wrestled with skepticism both before and after becoming Christian. I had a lot of questions, both philosophically and about specific things in the Bible. I found it very hard to talk to other Christians about most of the questions, however. I was told that to have questions was not to have faith.“ Heard, Interview, *Fingerprint* 1980.

²¹ Janet Heard erinnert sich: „[Mark loved] being a musician [...] [but] could he be sure that this was what God wanted him to do. Mark struggled with this for a long time.“ Zit. Dickerson, *Hammers*, 84 (wie Anm. 10).

²² Vgl. dazu Barry Hankins, *Francis Schaeffer and the Shaping of Evangelical America*, Grand Rapids 2008, 130-132. Hankins beschreibt Schaeffer hier als „radical, progressive“ (ebd. 130).

²³ Schaeffer, *Art and the Bible: Two Essays*, London 1973, 31-33.

²⁴ Schaeffer, *Art and the Bible*, 34 (wie Anm. 23).

²⁵ Heard, Interview-Beilage zu *Eye of the Storm* (1983).

²⁶ Mark Heard, *Ashes and Light*, Textblatt.

Nach seiner Rückkehr aus der Schweiz zog Heard nach Atlanta (Georgia) und nahm einen Job bei einer Firma für Landwirtschaftstechnik an, um finanziell unabhängig zu sein und sich auf seine Musik konzentrieren zu können. Pat Terry, ein Freund und Musikkollege erinnert sich: „He was barely getting by and was depressed about the work he was doing at the factory. [...] But regardless of the circumstances, I think he enjoyed the independence. He was feeling his way around, looking for a future.“²⁷

Solid Rock und Larry Norman (1977-1981)

Die Zukunft eröffnete sich für Heard in Form eines Plattenvertrags mit Larry Norman (1947-2008), einem der Pioniere des christlichen Rock & Roll, der ebenfalls in Kontakt mit Schaeffer stand und mit seiner 1975 gegründeten Plattenfirma Solid Rock Records progressive christliche Musiker fördern wollte. Laut Gregory A. Thornbury wollte Norman das Solid Rock-Label zu einer Art „musical L' Abri“ machen, „a new commune of creatives in the music industry devoted to following Jesus“.²⁸ Normans künstlerisches Ethos war dezidiert missionarisch ausgerichtet:

Music has become the second language of the youth. It has the power to lead or mislead. Just as it [...] influenced the misdirection [...] into drugs [...] it can be used to proclaim in a modern tongue a message that is almost 2000 years old.²⁹

Norman hatte Heards Debutalbum gehört und lud ihn ein, nach Los Angeles zu kommen. Am 2. April 1977 heirateten Mark Heard und Janet Currin und zogen im März 1978 nach Montrose bei Los Angeles. Norman gab zunächst Heards Debutalbum neu heraus (siehe oben), während Heard mit einer Reihe hervorragender Musiker (u.a. dem Pianisten Tom Howard, dem Bluesgitarristen Jon Linn sowie dem späteren Bassisten von James Taylor, Jimmy Johnson) an seinem zweiten Album *Appalachian Melody* arbeitete, das 1979 bei Solid Rock erschien und Heard ein größeres Publikum in Nordamerika und in Europa erschloss.

1980 reisten Mark und Janet Heard gemeinsam nach Europa und lebten für einige Zeit in L' Abri. Mark gab Konzerte in verschiedenen europäischen Ländern und beschloss, sein drittes Studioalbum *Fingerprint* (1980) nicht in den USA, sondern bei dem neugegründeten christlichen Label KIR (King's Rock) in der Schweiz zu veröffentlichen. 1982 und 1983 kehrte Heard periodisch in die Schweiz zurück, um die beiden ersten Alben der Schweizer Mundartband „Marchstei“ zu produzieren.

²⁷ Pat Terry, zit. Dickerson, Hammers, 85-86 (wie Anm. 10).

²⁸ Thornbury, *Why Should the Devil have all the Good Music? Larry Norman and the Perils of Christian Rock*, New York 2018, 114.

²⁹ Larry Norman, Textbeilage zum Album *In Another Land* (Solid Rock 1976), zit. bei F. Walldorf, Friendly Space: Popular Music in North American Evangelical Missions to Germany from the 1950s to the 1990s, in: *Return to Sender. American Evangelical Missions to Europe in the 20th Century*, ed. J. Corrigan, F. Hinkelmann, Wien 2019, 119-137: 130f.

Home Sweet Home und Fingerprint Records (1981-1992)

Hearns Solid Rock-Produktion *Appalachian Melody* hatte inzwischen weitere Türen geöffnet. 1981 konnte Heard einen längerfristigen Plattenvertrag mit Home Sweet Home (HSH), einem neuen christlichen Label in Nashville abschließen, bei dem er seine nächsten fünf Studio-Alben herausgab: *Stop the Dominoes* (1981), *Victims of the Age* (1982), *Eye of the Storm* (1983), *Ashes and Light* (1984) und *Mosaics* (1985). Das Label räumte Heard weitgehende Freiheiten als Produzent und Arrangeur seiner Alben ein. Für die Aufnahmen nutzte Heard Studios in Los Angeles, ab 1984 nahm er alle Alben in seinem winzigen Heimstudio („Fingerprint Recorders“) in Montrose auf. In der Musikpresse fanden seine Platten Beachtung. Das *CCM-Magazine* zeigte sich begeistert: „Heard’s word pictures are vivid and believable. [...] Mark is becoming the consummate recording artist.“³⁰ Auch das führende säkulare Magazin *Billboard* sprach eine Empfehlung aus: „high exertive vocals [...] filigreed guitar growls [...] equaled by strong melodies. [...] A listening to these well crafted tracks should attract airplay.“³¹ Doch der von Heard erhoffte Durchbruch im säkularen Markt blieb aus und selbst im christlichen Bereich blieben die Verkäufe insgesamt moderat.³² Nach fünf Jahren und fünf Alben endete Hearns Vertrag mit HSH.

1987 brachte Heard unter dem Pseudonym iDeoLA das experimentelle Techno-Rock-Album *Tribal Opera* (What? Records) heraus, bei dem er alle Instrumente selbst spielte. Eine Video-Auskoppelung des Songs ‚Is it Any Wonder‘ lief für einige Zeit im neuen MTV-Format.³³ Wichtiger für die weitere Entwicklung war jedoch ein privates Ereignis: die Geburt der ersten und einzigen Tochter der Hearns am 18. Februar 1988. Hearns musikalische Karriere rückte für eine Zeitlang in den Hintergrund. Ein Freund stellte fest: „Mark turned a corner around Rebecca’s birth. There was a peace in his life that hadn’t been there before.“³⁴ In den nächsten beiden Jahren verfolgte Heard keine eigenen Projekte, sondern produzierte Songs und Alben für andere Künstler in seinem eigenen Studio, um den Lebensunterhalt zu sichern.³⁵ Doch durch die Ermutigung von Freunden kam es zu einem brillanten (und wie sich zeigen sollte letzten) Neuaufbruch. 1990 gründete Heard zusammen mit Chuck Long (der dem Unternehmen den finanziellen Vorschub gab)³⁶ und Dan Russell, einem befreundeten Musikmanager aus Boston, eine gemeinsame eigene Plattenfirma, *Fingerprint Records* und schrieb das Material für seine abschließende Trilogie: die drei Alben *Dry Bones Dance* (1990), *Second Hand* (1991) und *Satellite Sky* (1992), die von Kritikern als Höhepunkt seines Schaffens angesehen werden.³⁷ 1992 starb

³⁰ Thom Granger, Review (*Victims of the Age*), in: *CCM-Magazine*, Nov. 1982, www.markheard.net.

³¹ *Billboard*, 4. Sept. 1982, 62 („Billboard’s Top Album Picks / Recommended LPs“).

³² Vgl. Howard / Streck, *Apostles of Rock*, 113 (wie Anm. 9).

³³ Vgl. Dickerson, *Hammers*, 64 (wie Anm. 10)

³⁴ Zitiert bei Dickerson, *Hammers*, 65 (wie Anm. 10).

³⁵ Vgl. Dickerson, *Hammers*, 150 (wie Anm. 10). In dieser Zeit entstanden unter anderem Phil Keaggys *Sunday’s Child* (1988), das die beiden Heard-Songs ‚Everything is Alright‘ und ‚I Always Do‘ enthält, sowie Randy Stonehills *Return To Paradise* (1989) mit Hearns Lied ‚Strong Hand of Love‘.

³⁶ Vgl. Dickerson, *Hammers*, 151 (wie Anm. 10).

³⁷ Mark Alan Powell fasst den Konsens so zusammen: „Heard’s most impressive output came in the last three years of his life, when he turned out a quick trio of albums that remain among the best records of the ’90s by artists of any ideological persuasion.“, Powell, *Mark Heard*, ECCM, 408 (wie Anm. 8).

2. Kunst und Kommunikation: zum künstlerischen Selbstverständnis

„Double Responsibility“: eine Spannung

Wollte Mark Heard mit seiner Musik missionarisch wirken? Bereits der vorangehende biographische Überblick deutet eine Spannung an. Die Begegnung mit dem evangelikalen *Missionar* Francis A. Schaeffer war für Heards weiteren Weg prägend. Schaeffers Betonung des *Eigenwerts* der Kunst, aber auch seine kultursensible *missionarische* Kommunikation wurden für Heard zum Vorbild und Ansporn. Doch die schon bei Schaeffer ungelöste Spannung zwischen diesen beiden Bereichen zeigt sich auch in Heards Selbstverständnis. 1974 hatte Schaeffer in einem Brief an Larry Norman formuliert:

I feel we have a double responsibility. We must say that Christ is the Lord of the whole of life and therefore we do not have to make everything into a tract, and yet looking at the wounded world we do have a responsibility that each of us is a 'teller' in our own place.³⁸

Obwohl Heard sich als Künstler, nicht als Evangelist sah, gab er sein zweites, für seine weitere Entwicklung weichenstellendes Album *Appalachian Melody* bei Normans missionarisch positioniertem Solid Rock-Label heraus, wobei auch wirtschaftliche Motive (oder Hoffnungen)³⁹ – Mark und Janet heirateten kurz nach Vertragsabschluss – sowie Normans Erfahrungen im säkularen Musikmarkt eine Rolle gespielt haben dürften. Ausschlaggebend war m.E. jedoch die besondere *Kombination* aus künstlerischer Progressivität und missionarischer Relevanz, die Heard ähnlich wie Norman aus Schaeffers Ansatz einer „double responsibility“ ableitete und die Solid Rock zu verwirklichen versprach.

Progressives Ideal: künstlerischer Dialog

Aus heutiger Sicht werden Norman, sein Label Solid Rock und auch Heard selbst meist – und nicht zu Unrecht – als fester Bestandteil der frühen Geschichte der CCM dargestellt (s.o.). Heards starke Selbstabgrenzung gegenüber der CCM⁴⁰ wird allerdings nur verständlich, wenn man das künstlerische Selbstverständnis von Solid

³⁸ Schaeffer an Norman, 16. Januar 1974, zit. bei Thornbury, *Why should the Devil*, 112 (wie Anm. 28).

³⁹ Dickerson, *Hammers*, 33 (wie Anm. 10), merkt an: „Janet's father mistakenly assuming that the record contract meant that Mark would have some sort of financial security to support a wife.“

⁴⁰ „I don't know how somebody would label what I'm doing - progressive or whatever. But I've grown kind of *outside the Christian music industry*, and I'd like to kind of keep it that way because I don't really want to know so much that I feel like I have to meet up to someone's expectations.“, Heard zitiert bei Karen M. Platt, *Have you heard Mark Heard*, in: *CCM-Magazine*, Nov. 1981, www.markheard.net; „I am [not] a 'Jesus music' person“, Interview-Beilage, *Eye of the Storm* (1983).

Rock, oder zumindest Heards Interpretation davon,⁴¹ differenzierter fasst. Für Heard verkörperte die CCM eine Neuauflage der ihm nur zu bekannten südstaatlichen Tradition kirchlicher *evangelistic music*,⁴² die in Heards Sicht unter Ausblendung gesellschaftlicher Herausforderungen eine subkulturelle religiöse Nische bediente, dogmatische Klischees transportierte und entsprechende Erwartungen an junge christliche Musiker (wie ihn selbst) richtete:

Just because a person has musical abilities does not mean he is properly equipped in the areas of evangelism or ministering to the Church in ways that are expected [...]. I know this isn't the popular thing to say, but I don't believe God wants every Christian who plays an instrument to try and form a ministry from it.⁴³

Normans Solid Rock hingegen stellte für Heard einen progressiven kreativen *think tank* dar, den er als Chance zur Überwindung kultureller christlicher Selbstisolation, als künstlerisches *und* dialogisches Sprungbrett auch in säkulare Kontexte sah:

It's too easy nowadays to retreat to the Christian ghetto. When we're active in Christian circles to the exclusion of activity in the larger circle, we're widening the ideological gap instead of trying to bridge it. (And by activity [...] I mean dialogue.) [...] Communication can take place if one has patience.⁴⁴

Über-Kommunikation und Pseudonymität

Die oben erwähnte Spannung zwischen dem Eigenwert künstlerischer Arbeit und kommunikativen Zielen führte Heard zeitweise in einen Schlingerkurs zwischen Über-Kommunikation und Pseudonymität, der sich vor allem in seiner *werkexternen* Kommunikation niederschlug. Von *Appalachian Melody* an fügte Heard jedem Album ausführliche, an ein christliches Publikum gerichtete, Erläuterungen seiner Lieder und seines Selbstverständnisses in Interviewform, später auch Tagebuch- und Briefauszüge bei. Diese Beilagen enthalten interessante biographische Hinweise, kluge und witzige Kommentare, aber auch ideosynkratische Schattenkämpfe und pauschale Sichtweisen, wodurch Heards *künstlerische* Ziele gerade im säkularen Kontext konterkariert scheinen.

1987 schien das Ende der kommunikativen Fahnenstange erreicht. Das Album *Tribal Opera* erschien unter einem Pseudonym (s.o.) und enthielt keine Beilagen außer den Liedtexten. Hatte Heard sich mit den werkexternen Kommunikationen selbst erschöpft? In einem Interview zum Erscheinen von *Tribal Opera* stellte er fest:

I'm pretty said out, I've said a lot of stuff and I just wanna play the blues man [...]. When I write songs I think about them and work on them for a long time to get them just right, I

⁴¹ Norman selbst grenzte sich weniger ab und bedruckte die ersten beiden Alben von Solid Rock mit der Aufschrift „*File under: Jesus Rock*“. Auf Heards Album findet sich nur der Hinweis: „*File under: Mark Heard*“.

⁴² Vgl. z.B. James Sallee, *A History of Evangelistic Hymnody*, Grand Rapids 1978.

⁴³ Heard, Interview-Beilage zu *Appalachian Melody* (1979).

⁴⁴ Heard, Interview-Beilage zu *Victims of the Age* (1982).

try to say something I really want to say. So it's my hope that instead of me gabbing people will just listen to the record.⁴⁵

In gewisser Weise formuliert Heard hier für sein eigenes Werk, was der Literaturwissenschaftler Heinrich Detering im Blick auf das Werk Bob Dylans angesichts von dessen „manchmal verwirrenden Selbstkommentaren“ empfiehlt: „Never trust the artist, trust the tale.“⁴⁶ Doch während Pseudonymität sich als ein Grundzug in Dylans künstlerischem Werk zeigt,⁴⁷ wollte Mark Heard in seinem Werk (von Ausnahmen abgesehen) *erkennbar* und hörbar werden. Dennoch dürfen auch bei Heard Autor und Werk nicht gleichgesetzt werden: „Every song I write is not necessarily from personal experience; however, this one is.“⁴⁸ Inwiefern zeigt sich im musikalisch-poetischen Werk selbst eine missionale Signatur?

3. „Can you hear me?\": Missionale Aspekte in Heards Werk

Das von Heard veröffentlichte Werk erstreckt sich von 1976 bis zu seinem frühen Tod 1992 und umfasst 12 Alben⁴⁹ mit gut 130 Liedern.⁵⁰ Auch wenn Heards Werk eine erkennbare inhaltliche Konsistenz zeigt, unterliegt es ebenso deutlichen Entwicklungen und Veränderungen, die anhand musikalischer, poetischer und biographischer Aspekte in drei Phasen untergliedert werden können: eine *frühe Phase* (1975–1980) religiöser und künstlerischer Identitäts- und Sprachfindung, Naturbeobachtung und persönlicher christlicher Spiritualität, die von vorwiegend akustischer Country- und Folkmusik mit nur langsamer Zunahme elektrischer und rockorientierter Elemente geprägt ist; eine *mittlere Phase* (1981–1986) programmatischer Gesellschafts- und Kirchenkritik sowie urbaner Reflexionen, in der die Bildsprache zunimmt und Rockelemente (mit akustischen Zwischenphasen) in den Vordergrund rücken; eine *späte Phase* (1987–1992) kommunikativer Ernüchterung sowie künstlerischer Erneuerung und Vertiefung, die von vielen als expressiver Höhepunkt von Heards Werk betrachtet wird. Diese Phase ist poetisch von einer komplexen Bildsprache und musikalisch von der Entwicklung eines eigenwilligen Folkrock-Stils geprägt, der akustische Stilformen wie Bluegrass, Country und Cajun mit Rock & Roll

⁴⁵ Heard bei Milo Carter, *The Curtain Rises On iDEoLA's Tribal Opera* [Interview], Newsound 1987, www.markheard.net/archive/newsound_interview_1987.html, Abruf 1.3.2023.

⁴⁶ Detering, *Bob Dylan*, 9 (wie Anm. 7). Das Zitat stammt von D. H. Lawrence (1885–1930).

⁴⁷ Ausführlich zu Dylans Spiel mit Pseudonymität und Rollen vgl. Detering, *Bob Dylan*, 7ff (wie Anm. 7).

⁴⁸ Heard zu dem Song ‚One More Time‘, Interview-Beilage zu *Fingerprint* (1980).

⁴⁹ Nicht berücksichtigt werden in diesem begrenzten Rahmen posthume Veröffentlichungen (v.a. von Demo-Bändern wie *The Lost Artifacts of an American Poet 1 und 2*, Solid Rock Records, 2007 und 2008, die von Heard offensichtlich nicht zur Veröffentlichung vorgesehen waren) sowie Vorläuferwerke wie *Setting Yesterday Free* (Spirit Records, 1972) von Heards früher College-Folkband „Trinity Plus Three“.

⁵⁰ Alle Alben von Heard sind als Playlist auf dem kostenlosen Youtube-Kanal *Strip Cycle Christian Music* zugänglich: www.youtube.com/playlist?list=PLD9B1499878BA4F9A. Liedtexte und diskographische Informationen finden sich auf der hilfreichen Mark Heard-Website www.markheard.net, letzter Zugriff: 17.4.2023.

verschmilzt.⁵¹

Meines Erachtens kann die Unterscheidung zwischen einem vielfältigen thematischen *Vordergrund* und einer grundlegenden theologischen Perspektive im *Hintergrund* den inhaltlichen Zugang zu Heards Werk, zumal in missiologischer Hinsicht, erleichtern. Dabei zeigt sich eine Entwicklung: Während in Heards Frühwerk eine explizite christliche Begrifflichkeit noch relativ häufig zu finden ist, tritt sie in der mittleren und späten Phase zugunsten einer metaphorischen und deutungsöffneren Bildsprache als tiefere Perspektive in den Hintergrund. Außerdem zeigt sich eine Reifung: Während Heards Debütalbum (1976) stellenweise noch klischeehafte Slogans seines frühen kirchlichen Umfeld zu spiegeln scheint („there's no reason to doubt / when there are no buts about God's commands“, „Coming on Down the Road“), hat Heard am Ende der Frühphase eine ehrlichere Sprache für Zweifel und Glaube gefunden (z.B. „One More Time“, „I'm in Chains“, *Fingerprint*, 1980).

Vielfältige Ambivalenzen: der Vordergrund

Im Vordergrund von Heards Werk stehen die Beobachtung⁵², Berichterstattung und Reflexion menschlicher Situationen, Gedanken und Gefühle. Diese sind meist verortet im Kontext amerikanischer bzw. westlicher Erfahrung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, beispielsweise durch die Erwähnung des ersten russischen Erdsatelliten *Sputnik* (1957) in dem Lied ‚Satellite Sky‘ („Why do I lie awake at night / and think back just as far as I can / to the sound of my father's laugh outdoors / to the thought of Sputnik in free-flight?“). Doch konkrete zeitgeschichtliche Bezüge sind in Heards Werk selten und spiegeln persönliche Situationen und existentielle Erfahrungen. In seiner mittleren Phase weist Heards Werk ausgeprägtere gesellschaftskritische Bezüge auf, seine Stärke liegt jedoch in der Reflexion universaler menschlicher Erfahrungen zwischen Schmerz und Liebe, Glaube und Zweifel, Angst und Hoffnung.

Wenn man Heards Werk überblickt, fällt schnell auf, dass die dunkleren Seiten der menschlichen Erfahrung, auch der christlichen Erfahrung, nicht ausgeblendet werden. Bereits eine kurze Durchsicht der Titel seiner zwölf Soloalben zeigt, dass Themen und Erfahrungen wie Vergänglichkeit (*On Turning to Dust*), Entfremdung (*Victims of the Age*), Abhängigkeit (*Stop the Dominoes*), Macht und Leistung (*Tribal Opera*), Zeitdruck und Alltagsstress (*Second Hand*), Naturzerstörung und Zukunftsangst (*Satellite Sky*) in Heards Werk eine Rolle spielen. Doch auch das Wunder und die Freude des menschlichen Lebens werden sichtbar: die Besonderheit und Würde jedes Menschen (*Fingerprints*), die Vielfalt und Komplexität menschlicher Identitäten (*Mosaics*), die Schönheit der Natur (*Appalachian Melody*), die Hoffnung auf Auferstehung (*Dry Bones Dance*) und die stille Stärke christlicher Spiritualität (*Eye of the Storm*). Ebenso wichtig ist die untrennbare Zusammengehörigkeit schöner und schwerer Erfahrungen (*Ashes and Light*).

⁵¹ Die *musikalischen* Aspekte in Heards Werk können aus Platzgründen hier nur wenig berücksichtigt werden.

⁵² Nach meiner eigenen, groben wortstatistischen Recherche kommt die Wortgruppe „eye / see“ mit über 90 mal in Heards Liedern mit Abstand am häufigsten vor, noch vor „feeling / feel“ (ca. 44) und „ear / hear“ (ca. 36).

In dem Song ‚Tip of My Tongue‘ thematisiert eine Sängergestalt, die sich selbst zugleich als „profane saint“ bezeichnet (beides wiederholt vorkommende Typen des lyrischen Ichs in Heards Werk) die Ambivalenz und Wandelbarkeit von Lebensumständen („circumstances“). Die letzte Strophe des Liedes zeigt mit metaphorischen Vergleichen („like“), dass Lebensumstände und damit verbundene Erfahrungen von großer Schönheit und von großer Zerstörungskraft sein können: „As circumstance comes crashing through my walls *like a train*“ (unvorhergesehene, unausweichliche, brutale Zerstörungskraft), „or *like a chorus from the mountains of the ocean floor*“ (tief verborgene, kaum wahrnehmbare Schönheit), „*like the windburst of birdwings taking flight in a hard rain*“ (deutlich wahrnehmbare und ungezähmte Schönheit), „or *like a mad dog on the far side of Dante's Door*“ (im Unsichtbaren oder in der Zukunft drohende Schrecken und Ängste).

Verborgene Transzendenzen: der Hintergrund

Während theologische Begriffe im Vordergrund von Heards Werk eher selten sind,⁵³ bildet eine tiefe theologische Perspektive in einer vielfältigen Bildsprache den mehr oder weniger verborgenen Hintergrund in Heards Werk. Dieser Hintergrund lässt sich auf Textebene meist als metaphorische Andeutung transzendenter Wirklichkeit entdecken.

Ohne einen Bruch im Geschehen zu bewirken, taucht diese Perspektive in dem Song ‚Tip of My Tongue‘ auf, wenn der Sänger und profane Heilige mitteilt, dass er inmitten der wechselnden „circumstances“ noch etwas anderes gesehen hat und erhofft:

I've seen through the walls of this kingdom of dust / felt the crucial revelation. /.../
There's an *oasis in the heat of the day* / there's *fire in the chill of night* / and when I know them both, I'll know your love / I will feel it in the twilight. [Hervorhebungen von FW]

Das Zwielflicht menschlicher Erfahrungen und Umstände wird für den Sänger zum Ort einer Offenbarung, die er als „crucial“ bezeichnet.⁵⁴ Diese Offenbarung verbindet er mit der Hoffnung auf die beständige Liebe eines „you“, das sich in Erfahrungen von schattenspendender Ruhe („oasis“) und Wärme bzw. Licht („fire“) zeigt. Vielleicht wird dies – zumindest für Hörer mit biblischen Kenntnissen – noch unterstützt durch intertextuelle Bezüge zur alttestamentlichen Exodusgeschichte, die von der begleitenden Anwesenheit Gottes in der *Wolkensäule am Tage* und in der *Feuersäule bei Nacht* berichtet (Ex. 13, 21-22). Doch die Offenbarung („crucial revelation“) scheint für den Sänger nicht einfach verfügbar und vermittelbar. Im Refrain fleht er

⁵³ Theologische Themen werden dagegen öfter in metaphorischer Weise verarbeitet. So kann Gott als „strong hand of love“ (s.u.) beschrieben werden. Während der Begriff „church“ in Heards Liedern so gut wie gar nicht auftaucht, findet sich das Thema dennoch an verschiedenen Stellen, beispielsweise in dem Lied ‚Dancing at the Policemen's Ball‘ (*Victims of the Age*), das als Kritik an der gesellschaftlichen Abschottung mancher christlicher Kirchen gedeutet werden kann..

⁵⁴ „Crucial“ heißt „entscheidend“, spielt aber vermutlich auch auf die wörtliche Bedeutung „kreuzförmig“ an und setzt so einen christologischen Akzent, vgl. <https://www.etymonline.com/word/crucial>, Abruf 23.3.2023.

um Durchblick und Sprachfähigkeit: „Knock the scales from my eyes / knock the words from my lungs / I want to cry out / It's on the tip of my tongue.“ Auch hier lässt sich biblisch anmutende Bildsprache entdecken (Heilung der Blinden und Stummen).

Ein ähnliches metaphorisches Aufleuchten göttlicher Transzendenz lässt sich in vielen Liedern Heards entdecken – mit ganz unterschiedlichen Bildern und Bezügen. In dem Lied ‚Strong Hand of Love‘ auf dem Album *Dry Bones Dance* (1990) wird die Transzendenz im Bild einer liebenden Hand sichtbar, verbunden mit dem Kontrast von Stärke („strong hand“) und Verborgenheit („hidden in the shadows“). Der lyrische Sprecher reflektiert latente Sinnfragen („feeling in haste and wondering why“), das Bewusstsein verlорerener Zeit („we gracefully age as we feel the weight / of loving too late and leaving too soon“) und öffnet schließlich im Refrain den Blick auf eine starke und verborgene göttliche Liebe: „We can laugh and we can cry / and never see the strong hand of love hidden in the shadows“.

Sterne schreien: Metapher und Transparenz

Auch das Erlebnis der Natur wird in Heards Bildsprache transparent für verborgene Transzendenz: als Hinweis auf den Schöpfer und als Protest gegenüber einer dystopischen Gesellschaft ohne Glauben an eine größere Schönheit und Liebe. Im Titelsong des Albums *Appalachian Melody* (1979) wird die Schönheit des herabschwebenden Herbstlaubs zum Hinweis auf eine unsichtbare Wirklichkeit: „how peculiar liking old dead leaves against the sky / there is something more / than meets the eye“. Deutlicher bekennt der Song ‚The Pain That Plagues Creation‘ auf dem Album *Eye of the Storm* (1983): „But through this glass we dimly see / this world as it was made / oh and the good we know / must surely flow / from the heart of a kind Creator.“ In naturfernen urbanen Asphaltlandschaften („asphalt ocean roars / at islands on rubber wheels“) werden die Sterne zu lautstarken Orientierungspunkten für menschliche Irrfahrer: „Sidewalks don't say nothing / streetlights don't ask why / could stars be screaming in the evening sky?“ (‘Victims of the Age‘). In dem eindringlichen Song ‚Lonely Moon‘ auf dem Album *Second Hand* bescheinigt das Mondlicht die dystopische Einsamkeit eines Suchers: „But they buried his conscience / near to the grave of God / sealed his soul up in a tomb of tears /.../ just to love and to be loved was all he needed / by the light of the lonely moon.“

Während der tägliche Lebenskampf Erwachsener in urbanen Kontexten in Heards Liedern oft als Metapher für eine gefallene Welt dient, werden Erinnerungen an unbeschwerte Momente der Kindheit zur Metapher für das (nicht ganz) verlorene Paradies: „In the crackling of embers / old men remember / walking in beauty in the dawn of their lives“ (‚Another Day in Limbo‘, *Satellite Sky*). Dagegen verweisen Träume, vor allem in Heards letzter Trilogie, auf eine von Gott geheilte, zukünftige Welt: „Every now and then I seem to dream these dreams / where the dead ones live and the hurt ones heal“ (‘Dry Bones Dance‘). Dazwischen, im Alltag ambivalenter menschlicher und christlicher Erfahrung, liegt der zerbrechliche Glaube an die verborgene, aber unerschütterliche Anwesenheit göttlicher Liebe: „It takes more than your passion and more than your pain / for the rock of forgiveness to melt in the rain“ (‚Look Over Your Shoulder‘, *Second Hand*). „Your love / never can fail to pierce me / hammers and nails / rhythm of passion louder than hell / thunder of heaven / hammer and nails.“ (‘Hammer and Nails‘, *Satellite Sky*).

An diesen wenigen Beispielen zeigt sich m.E. eine missionale Signatur, die sich in ähnlicher Weise durch das ganze Werk zieht und zusammenfassend in drei Perspektiven beschreiben lässt: *Erstens*, in der ehrlichen Wahrnehmung menschlicher Erfahrungen in ihrer Ambivalenz; *zweitens*, im Transparentmachen dieser menschlichen Erfahrungen für die göttliche Transzendenz und eine Perspektive der Hoffnung, die im Gesamtkontext von Heards Werk als christliche Hoffnung deutlich wird. Wesentlich für die missionale Signatur in Heards Werk ist jedoch noch eine *dritte* Perspektive, die zeigt, *wie* die Transparenz zur Transzendenz auf Textebene hergestellt wird: durch die Kommunikation eines lyrischen Sprechers, meist in Form eines dialogischen Selbstgesprächs vor imaginierten Hörern.

„Can you hear me?“ Der lyrische Sprecher als Zeuge

Diese Rolle des lyrischen Sprechers zeigt sich am deutlichsten in einer Reihe von Liedern, in denen die poetische Figur eines Sängers ihren eigenen Kommunikationsprozess reflektiert.⁵⁵ Im Titelsong von Heards Debütalbum *On Turning to Dust* (1976 / 1978) begegnen die Hörer dieser Figur erstmals. Auch wenn die Figur des Sängers nicht einfach mit Heard als Autor oder Performer des Lieds gleichgesetzt werden kann, gibt Heard ihr offensichtlich mehr oder weniger autobiographische Züge. Für die Hörer entsteht dadurch der Eindruck, unmittelbar in die Überlegungen des Singer-Songwriters selbst einbezogen zu werden, was wohl auch dessen dialogischer Imagination entsprach. In den drei Strophen des Lieds beschreibt der Sänger Elemente des musikalischen Kommunikationsprozesses (Musiker, Gitarre, Lied, Publikum) und macht gleichzeitig deren Vergänglichkeit und Unverfügbarkeit deutlich. Die erste Strophe reflektiert den Sänger und sein Instrument: „What will you do with an old guitar / ... / what will you do when you can't play no more“. Die zweite Strophe thematisiert das Lied selbst: „What will you do with an age-old song / if I make it sound brand new / ... / what do you hear when the sound dies down“. Die dritte Strophe erwägt das Scheitern der Kommunikation: „What will I do if you go away / leaving these songs sitting here / what is the use if you've not cared to hear“. Angesichts seiner Unverfügbarkeit wird der Kommunikationsprozess dann zur Transzendenz hin geöffnet, er wird zum Gebet: „Time and again I will pray this prayer / ... / Lord let the Truth reach hearing ears today.“ Das Gebet lässt das Lied quasi im Nachhinein als Allegorie einer christlichen Predigt erscheinen: die „old guitar“ repräsentiert die hölzerne, klingende Kanzel, der „age-old song“ verweist auf den uralten Text der Bibel, den der Sänger (= Prediger) „brand new“ macht (= Auslegung, Kontextualisierung). Obwohl Heard sich immer wieder von der Rolle als musikalischer Prediger distanziert, bleibt eine kommunikative theologische Grundperspektive für sein Werk bestimmend (siehe oben, ‚Tip of My Tongue‘).

In dem Song ‚Remarks to Mr. McLuhan‘ auf Heards drittem Album *Fingerprints* (1980) reflektiert die Figur des Sängers die Medialität musikalischer Kommunikation: „You supply the stereo / and I'll supply the rhymes / I'm aided by machinery / in hopes

⁵⁵ Weitere Lieder mit der Figur des Sängers sind u.a. ‚Remarks to Mr. McLuhan‘ (1980), ‚One Night Stand‘ (1981), ‚In the Gaze of the Spotlight's Eye‘ (1983), ‚Tip of My Tongue‘ (1992). Zum Mittel der Selbstreferenz im populären Songwriting vgl. Bethany Lowe / Freya Jarman, Analyse This: Types and Tactics of Self-Referential Songs, in: Scotto, Popular Music Analysis, 58-76 (wie Anm. 4).

to reach your mind“. Im dialogischen Selbstgespräch überlegt der lyrische Sprecher, dass das Medium Schallplatte zwar nicht die Botschaft *ist* (in kritischer Anspielung auf eine These McLuhans), die Möglichkeiten der Kommunikation aber erweitert, auch wenn weiterhin offen bleiben muss, inwiefern die Kommunikation gelingt: „frozen in this record / are fingerprints and messages / can you hear me / can you hear me now“. Im Unterschied zu ‚On Turning to Dust‘ wird nun weniger der Aspekt zeitloser religiöser Wahrheit („Truth“) als vielmehr die Besonderheit persönlicher Mitteilungen („fingerprints and messages“) betont und damit die Bedeutung des lyrischen Sprechers als *Zeuge* unterstrichen.

Trotz der kommunikativen Intention zeigt Heards Werk selten appellativen Charakter. Lyrische Sprecher und imaginierte Hörer befinden sich meist auf Augenhöhe. Auch eine Unterscheidung zwischen Christen und Nichtchristen findet sich kaum. Maßgeblich scheint eher die Figur des „profane saint“ (s.o.), die sich zwischen allen Stühlen wiederfindet (‚Stuck in the Middle‘, *Stop the Dominoes*) und nicht durch die Zugehörigkeit zu einer religiösen Gruppe (oder das Fehlen der Zugehörigkeit) definiert wird, sondern durch ihre Hoffnung auf Gottes Gnade: „all that I can do is ask your grace“ (‚All‘, *Mark Heard*, 1976).

4. Rezeption: einige Beispiele

Wie seine poetischen Protagonisten wollte auch Heard selbst gehört werden; und wie sie rechnete auch er mit der Begrenztheit, Kurzlebigkeit und dem Scheitern musikalischer Kommunikation. Doch Heards Lieder *wurden* gehört – vor allem posthum. Sein Lied ‚He will listen to you‘ (*Eye of the Storm*) wurde u.a. von der bekannten Bluegrass-Band Nickelcreek gecovernt (LP *Here to There*, 1997) und hat in deutscher Übersetzung sogar den Weg ins ev. Kirchengesangbuch (Ausgabe Württemberg) gefunden.⁵⁶ 2005 wurde Heards Song ‚Worry too much‘ von seinem Album *Second Hand* (1991) von der Americana Music Association (AMA) zum „Song of the Year“ gewählt.⁵⁷ 2011 erschienen die von Joan Baez aufgenommenen Heard-Songs ‚Rise from the Ruins‘ und ‚Lonely Moon‘ auf der Reissue-Fassung (Collectors Edition, 2011, 2 CDs) ihres Albums *Play Me Backwards* von 1992. Auch die neuen Möglichkeiten des Crowdfunding verschaffen dem Werk von Heard nachhaltigeres Gehör. 2017 erschien das Tribut-Album *Treasure of the Broken Land* mit achtzehn Songs von Heard, interpretiert von einer neuen Generation von Folk- und Americana-Künstlern. 2021 erschien eine Remaster-Ausgabe seines Album *Dry bones Dance*. Außerdem sind alle Alben Heards auf dem bereits erwähnten YouTube-Kanal für progressive christliche Musik zugänglich.⁵⁸ Doch die relativ geringe Zahl der Aufrufe macht deutlich, dass universale digitale Zugänglichkeit nicht universale Wahrnehmung bedeutet, sondern zunächst lediglich die Pluralität musikalischer Nischen

⁵⁶ In der Übersetzung von Christoph Zehendner ‚Er hört dein Gebet‘ (1987), in *Evangelisches Gesangbuch* Württemberg, Nr. 618 sowie in anderen Liederbüchern, vgl. <https://liederdatenbank.strehle.de/song/181>, Abruf 1.3.2023.

⁵⁷ Vgl. AMA Awards 2005, <https://americanamusic.org/awards/2005>, Abruf: 1.3.2023.

⁵⁸ Siehe Anm. 50.

erhöht. In missiologischer Hinsicht bleibt das Gebet des lyrischen Ich "Lord let the Truth reach hearing ears today" also relevant. Und auch in künstlerischer Hinsicht sollte deutlich sein, dass Qualität und Wert eines künstlerischen Werks nicht unbedingt durch den kommerziellen Erfolg definiert werden.

Wie oben angedeutet (Teil 2), zeigt sich im Blick auf die Rezeption der Musik Heards eine Kluft zwischen Heards *Ideal* der Kommunikation mit einem säkularen Publikum und der *Realität* der Rezeption seiner Musik überwiegend durch Christen. In missiologischer Sicht kann jedoch argumentiert werden, dass das Scheitern dieses (vielleicht unrealistischen) Ideals seine eigenen, nicht intendierten, aber dennoch guten Früchte trug. Denn Heards Musik wurde vor allem für solche Christen bedeutsam, die – ähnlich wie er selbst – ihr säkulares Umfeld sensibel wahrnahmen und sich oft am Rand christlicher Subkulturen wiederfanden: für Skeptiker, Zweifler, Sucher, Künstler und Intellektuelle, die in Heards Liedern eigene Erfahrungen entdeckten. Ein Beispiel dafür ist die Erinnerung des späteren Professors für Geschichte (Geneva College), Eric Miller:

After my college years, in the midst of an aching search for something deep enough to sustain my shredded faith, I bought a best-of collection of Heard's acoustic songs. Never since has such a small investment yielded such amazing returns. His wedding in word and melody of raw confession, revealing observation, and restless probing far surpassed anything I had encountered by a Christian artist.⁵⁹

Der von Heard imaginierte Dialog mit seinen Hörern fand also statt, wenn auch anders als Heard es sich vorgestellt hatte. Umgekehrt nutzen die Hörer Heards Werk für ihre eigene Imagination eines Dialogs. Sie projizierten die in den Liedern erzählten Erfahrungen auf den Songwriter selbst (sicherlich oft zu Recht und von Heard beabsichtigt) und fühlten sich durch die Musik mit dem Künstler verbunden.⁶⁰ „He and I have connected through the airwaves“ erinnert sich der promovierte Psychotherapeut Doug Wheeler.⁶¹ Er erläutert:

These lyrics [...] [were] what initially drew me, in the early eighties, to Heard's life and music, and gave some definition and hope to my sometimes weary soul. I listened to these words repeatedly and became aware that God was reaching out to me - that something important was happening deep within my soul. [...] [Mark Heard's] spiritual journey has, in many ways, paralleled my own.⁶²

Missionale Poiesis und imaginativer Dialog: Schlussfolgerungen

In diesem Aufsatz wurde das künstlerische Werk Mark Heards in missiologischer Perspektive als *missionale Poiesis* gedeutet und beschrieben. Dies ist sicherlich nicht die

⁵⁹ Eric Miller, Aching for Something Deep, in: *Christianity Today* 47, September 2003, 75-76.

⁶⁰ Vgl. die von Clive Marsh im Anschluss an Simon Frith (1987) formulierte Beobachtung: "popular music [...] works via the ‚affective and emotional alliances‘ forged between listeners and performers". Marsh, Pop and Rock, in: *Handbook of Religion and Popular Music*, 232-240: 234 (wie Anm. 4).

⁶¹ Doug Wheeler, On the Tip of his Tongue. A Tribute to Mark Heard, in: *Mars Hill Review*, Issue 6 (Fall), 1996, 112-117: 116; auch: www.markheard.net.

⁶² Wheeler, Tribute, 116 (wie Anm. 61).

einzigste Lesart dieses vielschichtigen künstlerischen Werks, aber es ist, wie ich zu argumentieren versucht habe, eine wichtige Lesart, die im Werk selbst, in den Intentionen des Autors und in exemplarischen Rezeptionen in je eigener Weise sichtbar wird. Dabei zeigt sich im Selbstverständnis Heards eine bereits auf Schaeffer zurückgehende Spannung zwischen dem Eigenwert künstlerischer Arbeit und ihrem Verständnis als missionarischer Kommunikation, die – vor allem in Heards Spätwerk – in einer komplexen missionalen *Expressivität* Ausdruck findet, wenn auch nicht gelöst wird.

Darüber hinaus ist deutlich geworden, wie Heard sein Werk als *Dialog* mit potenziellen Hörern imaginiert und konstruiert: Mit musikalischen und poetischen Mitteln bringt er Beobachtungen, Erfahrungen, Gefühle und Gedanken zum Ausdruck, in der Hoffnung gehört und verstanden zu werden. Mit Hilfe lyrischer Sprecher und Protagonisten, denen er z.T. autobiographische Züge verleiht, gestaltet Heard seine Musik als Gespräch mit Nichtchristen und Christen in einem säkularen Kontext, in der Hoffnung mit ihnen gemeinsam die Schönheit und den Schmerz menschlicher Erfahrung als Hinweis auf Gottes liebende, verborgene und erlösende Gegenwart zu reflektieren und zu spüren. In umgekehrter Richtung imaginieren die Hörer ihre Hörerfahrung ebenfalls als Dialog mit Heard, in dessen Beschreibungen menschlicher und christlicher Fragmentierung und Hoffnung sie zugleich eine Sprache für ihre eigenen Erfahrungen und Hoffnungen finden. Doch zunächst waren Heards Lieder sein eigener Resonanzraum. Nur so konnten sie auch Teil der Vorstellungswelt anderer werden: „I must at least tell somebody, even only God and myself, what I have seen and felt.“⁶³ Auf diese Weise wird Heards künstlerisches Werk zu einem deutungsoffenen, dialogischen Vorstellungsraum, der sowohl dem Autor selbst als auch den Hörern persönlichen Sinn und kohärente christliche Hoffnung vermittelt.⁶⁴

Kunst als Zeugnis und gemeinsame Menschlichkeit

Als *poiesis*, d.h. in seinem Charakter als *Kunstwerk*, als Ausdruck menschlicher Imagination und Kreativität, stellt Heards Werk einen Ort gemeinsamer Menschlichkeit dar. In diesem Sinn kann das künstlerische Werk in theologischer Perspektive auch als ein *Gleichnis* für die Menschlichkeit und Menschenfreundlichkeit Gottes (Titus 3,4) verstanden werden.⁶⁵ In missiologischer Perspektive stellt Heards Werk eine Form missionaler Inkulturation dar, eine persönliche Formulierung, Einpflanzung und Verwurzelung christlicher Hoffnung in den Formen der westlichen populären Musik des späten 20. Jahrhunderts.⁶⁶

⁶³ Heard, *Life in the Industry: A Musician's Diary*, in: *Image: Journal of the Arts and Religion* 2, Summer 1992, abgedruckt im Anhang von Dickerson, *Hammers*, 182-196, dort 196 (wie Anm. 10).

⁶⁴ Vgl. das von Vaughan S. Roberts formulierte doppelte Verständnis populärer Musik als Ausdruck von „restlessness and fragmentation“ und persönlicher Sinnfindung: „Music shapes a coherent world, locating the basis for social imaginaries in ‚inner, individual experience, in personalized meaning““. Roberts, *Folk Music*, in: Partridge, *Handbook of Religion and Popular Music*, 260-268: 267 (wie Anm. 4).

⁶⁵ Vgl. Jeremy S. Begbie, *Voicing Creations Praise: Towards a Theology of the Arts*, Edinburgh 1991, 177-182.

⁶⁶ Zum grundsätzlichen Verständnis von Musik als Inkulturation vgl. F. Walldorf, *Musik in den Reli-*

Als *missionale* poiesis unterstreicht Heards Werk ein Verständnis christlicher Mission „as coherent, broad and deep as the need and exigencies of human life“⁶⁷ und macht zugleich die Bruchstückhaftigkeit und Begrenztheit menschlicher missionarischer Kommunikation deutlich. In dieser Hinsicht beschreibt Heards Werk ein Verständnis christlicher Mission als *Zeugnis*, verwurzelt in einer zerbrechlichen Zuversicht, die Bosch als „bold humility“ bezeichnet: „not as judges or lawyers, but as witnesses [...] not as high-pressure salesmen, but as ambassadors of the Servant Lord.“⁶⁸ Noch grundlegender bestimmt Karl Barth das fragmentarische christliche Zeugnis als Teilhabe an dem primären Zeugnis des auferstandenen Christus selbst:

Mehr und etwas Anderes als ein menschliches und von der Sündhaftigkeit seiner menschlichen Existenz getrübt [...] Bezeugen [...] wird [der Dienst des Christen] nicht sein können. Bezeugte sich Christus nicht selbst, was würde dann aus dem besten Zeugnis. [...] Es widerfährt dem Christen und seinen Mitmenschen immer ein Wunder, wenn sein Zeugnis jene Kraft hat.⁶⁹

Die präzise und ehrliche Wahrnehmung der eigenen Menschlichkeit gehört zu den wichtigsten Attributen von Heards Werk. In dieser Perspektive kann auch Heards metaphorische Beschreibung Gottes als „strong hand of love hidden in the shadows“ (siehe Teil 3) verstanden werden. Obwohl Heard von Schaeffers rationaler apologetischer Zuversicht beeindruckt war und sie zum Teil auch in sein Werk einfluss, zeigt sich in Heards Werk die ehrliche und nüchterne Einsicht, dass Gott nicht mit menschlichen Mitteln beweis- und demonstrierbar ist. Die poetischen Protagonisten in seinen Liedern nehmen die Rolle von Zeugen ein, eine Rolle, die wohl auch Heards Selbstverständnis widerspiegelt: Er wollte durch seine Kunst zeigen, warum die Schönheit der Natur für *ihn* ein Hinweis auf einen guten Schöpfer war und warum die Zerissenheit und Vergänglichkeit der Welt in *ihm* die Hoffnung auf Erlösung, Auferstehung und Heilung offenhielt. In einem späten Interview deutet er an, dass er durch sein Werk ein kleines Fenster öffnen wollte, durch das Vorbeigehende sehen können, was er sieht: „all the mystery in the world, all the wonder in the world, all the tears of happiness, all the tears of sadness, all the truth in the world“.⁷⁰

Die Frage des lyrischen Ichs „*can you hear me*“ (‘Remarks to Mr. McLuhan’) wird innerhalb des Liedes und innerhalb von Heards Werk insgesamt von den imaginierten Hörern übrigens nicht beantwortet. In einem anderen Lied macht der lyrische Sprecher jedoch deutlich, woher er / sie die entscheidende Antwort erwartet: „When the light explodes in a world gone wrong / he will listen to you / when your heart beats strong with a grateful song / *God will listen to you.*“

gionen. Exemplarische Einblicke und vergleichende Deutungen, in: *Polyphone Klangräume. Musik in theologischen und interkulturellen Diskursen*, hg. E. Spohn, E. Werner, Nürnberg 2022, 62-84: 69-70.

⁶⁷ Bosch, *Transforming*, 10 (wie Anm. 2).

⁶⁸ Bosch, *Transforming*, 489 (wie Anm. 2).

⁶⁹ Vgl. Karl Barth, *Kirchliche Dogmatik*, IV/3,2 (§ 71), 692-703, dort 698. Vgl. Günter Thomas, Missionstheologische Grundentscheidungen in der Kirchlichen Dogmatik Karl Barths, in: *Zeitschrift für Dialektische Theologie* 29.1, 2013, 11-34: 26.

⁷⁰ Zitiert bei Roberta Croteau, Mark Heard: Touching That Miraculous Circumstance, in: *Release* (Fall 1990), http://www.markheard.net/archive/release_fall1990.html, Abruf: 1.3.2023.