

ELISABETH HURTH · WIESBADEN

Wenn Religion ein Hit wird

*Anmerkungen zum Gottesbild in der
Rock- und Popmusik der Gegenwart*

»We've got to keep the faith«, verkündigte die Rockgruppe *Bon Jovi* 1992 in einem ihrer erfolgreichsten Songs und verbreitete dieses Credo enthusiastisch auf ihrer *Keep the Faith*-Tour in den USA und Europa. Ende 1995, anlässlich der Verleihung der *MTV Europe Music Awards*, ist die Botschaft der Rockgruppe umgeschlagen. »Hey God«, lautet nunmehr die salopp-vorwurfsvolle Anrede Gottes im gleichnamigen Song, »what the hell is going on?«; dann folgt die desillusionierende Diagnose: »[It's] getting harder to believe.«

Solche expliziten Thematisierungen von Glaubensproblemen durch Rock- und Popgruppen sind gegenwärtig in. Songs von Gruppen wie *Faith No More*, *R. E. M.*, *Depeche Mode* oder *The Cranberries* machen einen geradezu inflationären Gebrauch der Begriffe »God« und »Lord«. In Zeiten einer immer allgegenwärtiger werdenden *Dancefloor*-Szene mag dieser Befund überraschen. Die harte elektronische Tanzmusik, die ihren Siegeszug in der Jugendkultur seit Beginn der 90er Jahre unwiderstehlich fortsetzt, ist reine Funktionsmusik. *Techno* und *Trance Dance* sind geprägt durch Verarmung der Textinhalte und zielen nicht auf sprachlich vermittelte religiöse Aussagen, sondern auf das Ausleben von Körpergefühl und Emotionalität, das »Abtanzen« eines immer wiederkehrenden rhythmisch-melodischen Motivs. Anders die nach wie vor von britischen und amerikanischen Gruppen dominierte Rock- und Popmusik, in der sich vor allem seit Mitte der 80er Jahre eine kontinuierliche und auch sprachlich explizit artikulierte Beschäftigung mit religiösen Themen feststellen lässt.¹

Diese »Pop-Religiosität« schöpft aus dem vielfältigen Reservoir religiöser Symbole und konfrontiert mit einem buntgemischtem Bilderarsenal vor allem die Gottesfrage. Was man dabei in der Rock- und Popmusik der letzten Jahre zu hören und auf Video zu sehen bekommt, sind keine Loblieder auf Gott wie *Van Morrisons* »Whenever God Shines His Light On Me« (1989), keine rockigen Glaubensbekenntnisse an das Reich Gottes wie *U2's* »Gloria« (1981) und auch keine christlichen Rapsongs wie *M. C. Hammers* »Pray« (1989). Man stößt vielmehr auf eine pessimistische Beurteilung der gegenwärtigen Welt, die keine Heilsgewißheit und

ELISABETH HURTH, 1961 in Wiesbaden geboren, Studium in Mainz und Boston, Promotion 1988 (Boston) und 1992 (Mainz), lebt als Sprachlehrerin und Publizistin in Wiesbaden.

Hoffnung im christlichen Glauben mehr zuzulassen scheint. In *George Michaels* »Praying For Time« (1990), *Stings* »All This Time« (1991) und *Michael Jacksons* »Earth Song« (1995) wird Gott auf die Anklagebank gezerrt und dem Vorwurf der Gleichgültigkeit ausgesetzt. »He never is here«, so Stings Klage über einen abwesenden Gott. »Did you ever stop to notice the crying earth?« so Michael Jacksons vorwurfsvolle Frage an einen ohnmächtigen Gott, der gegenüber furchtbarer Not und unschuldigem Leiden stumm bleibt.

Solche zu absoluten Top-Hits avancierten Songs werden nur allzu oft Gegenstand rigoroser Verurteilungen von kulturkritisch-pessimistischen Medienunheilpropheten.² Daß die Rock- und Popmusik Zuspruch und Antworten für diejenigen bereithält, deren religiöse Sozialisation an der »Institution« Kirche vorbeiläuft, wird zudem in der Regel abwertend als Ersatzreligion und Auswuchs eines postmodernen Synkretismus tituliert. Dabei wird jedoch zu wenig wahrgenommen, daß Rock- und Popmusik vielfach mehr bietet als eskapistisches Entertainment und daß im Medium dieses massenkulturellen Phänomens auch religiöse Grundfragen verhandelt werden. Wie sich diese »Pop-Religiosität« zur christlichen Verkündigung verhält, ist von einem praktisch-theologischen Ansatz her zu klären, der offen ist für die religiöse Aussagefähigkeit des Populären und Trivialen und zugleich kritisch prüft, was passiert, wenn Religion sich im Rock-Pop-Gewand zeigt.

I.

Die Hitparaden auf *MTV* und *Viva* belegen eindeutig, daß sich mit verpopter Religion mühelos die Spitzenplätze der Charts stürmen lassen. Ein Beispiel hierfür liefert das Album *Ten Summoner's Tales*, mit dem der erfolgreiche Ober-Police-Man Sting 1993 beachtliche Charts-Plazierungen erreichen konnte. Die Songs des Albums, mit ihrer melancholischen Mischung aus flauschigen Melodien und poetischen Zwischentönen, beschwören die Sprache der Religion als Ausdrucksmittel für eine verabsolutierte Liebesauffassung. »Love is stronger than justice«, heißt ein Song des Albums. Diese Liebe wird vorgestellt als Gegenpol zur Einsamkeit, Entfremdung und Leere einer technisierten Zivilisation. Sie ist, so Sting im »Prologue«-Song seines Albums, wichtiger als Politik, Fernsehwelt und Wissenschaft und bietet einen Zufluchtsort vor der Scheinwelt der »game show hosts« und »people on TV«. Dem »miracle of science« steht das »Wunder« der Liebe gegenüber, einer Liebe, die den Partner zu einer überirdischen Gestalt mit »mystischer Anziehungskraft« – »mystical attraction« – erhöht. In dieser überhöhten Liebesauffassung ist »Unsterblichkeit« möglich: »The minute I saw her face, the second I caught her eye, the minute I touched the flame I knew I could never die.« Die irdisch-sinnliche Liebeserfahrung mit den Leitvokabeln »saw«, »caught«, »touched« gewinnt so religiöse Bedeutsamkeit, sie hat etwas Göttliches an sich. Der religiöse Glaubensbegriff »faith« wird dabei in die irdisch-sinnliche Liebe hineinverlegt. In ihr können Sinnlosigkeit und Aussichtslosigkeit des Lebens überwunden werden. Entsprechend heißt es im Eingangssong des Albums: »If I ever lose my faith in you, there'd be nothing left for me to do.«

In dieser verpopten Liebesreligion enthält der Glaubensbegriff »faith« keinen Hinweis auf einen persönlichen Gott. Der Glaubensbegriff wird vielmehr emotionalisiert – wenn etwa George Michael in seinem Album *Faith* (1987) den Glauben besingt, dann möchte er »some time off from that emotion« – und zugleich »geerdet«: »Heaven is a place on earth« verkündet Belinda Carlisle in ihrem gleichnamigen Album (1987). Ein solcher »Himmel auf Erden« funktionalisiert den Glauben als Lebenshilfe, Wertorientierung und Ratgeber. In predigerhafter Absicht verkündet Prince so in seiner Hit-Single »Gold« (1995), einem Musikcocktail aus Funk, Soul, Rock und Keyboard-Elektronik, ein Evangelium, das sich in moralischen Binsenweisheiten erschöpft: »All that glitters ain't gold ... At the center of fire there's cold.«

Diese Botschaften einer Allerweltsmoral erwachsen aus einem »personalisierten« Glauben, in dem der geliebten Person religiöse Funktionen und Bedeutungen zugewiesen werden: »There's a little piece of heaven in your eye today«, so die Gruppe *Godley & Creme* in ihrem Eröffnungssong zu *Goodbye Blue Sky* (1988). »You make me believe«, heißt es im Opener von *Simply Reds* Album *Life* (1995). »You're gonna be the one that saves me«, singt die britische Gruppe *Oasis* in ihrem bei den »Brit Awards« ausgezeichneten Hit »Wonderwall« (1995). »With your last breath you saved my soul«, äußert sich George Michael ähnlich religiös verbrämt in seiner Hit-Single »Like Jesus to a Child« (1996). Das sprachliche Arsenal gerade des letzten Songs »wirkt« religiös, hat seinen eigentlichen Gehalt jedoch verloren. Die religiösen Begriffe sind in erster Linie Reizwörter mit emotionalem Wert. Religion wird zur Kulisse. Sie dient lediglich als Staffage in der Beschreibung von gefühlsbeladener Zweisamkeit. Das Ergebnis ist ein Flickwerk von religiösem Kitsch und romantischer Traurigkeit, begleitet von elegisch-schwülstigen Synthesizerklängen und Ohrwurm-Melodien.

Wann immer Glaubensbegriffe in Songs wie »Wonderwall« auftauchen, drücken sie sich erlebnishaft in »Beziehungen« aus, in Liebeskummer-Songs und Herzschmerz-Geschichten. Diese »Beziehungen« werden über den Popstar selbst hergestellt und können beliebig zu jeder Zeit aufgelöst werden. Sie »gehen ab« und werden, wie explizit im Video zu *SNAP's* »The First The Last Eternity« (1995) vorgeführt, »abgetanzt«. Und vor allem: sie werden auch verfügbar für die Synthese von Pop-Religion und Kommerz. So liefert das Video zu Bon Jovi Single »Something for the pain« aus dem Album *These days* (1995) einen nur allzu deutlichen Beleg dafür, daß die religiöse Sehnsucht nach einer Wirklichkeit jenseits der Alltagsrealität auch ganz kalkuliert kommerziell genutzt wird. Während Bon Jovi auf rockigem Lärmpegel sein Bedürfnis nach »mehr« – »something more« – herausschreit, spuckt die Musik-Videobox, vor der ein Jugendlicher seinen Frust auslebt, eine CD aus, die den unzufriedenen Jugendlichen endlich ruhigstellt. Der berechnete Ausgang der rockigen Sinnsuche hinterläßt den faden Nachgeschmack einer Konsumreligion. Geboten wird religiöses *fast food*, ein Artikel, der religiöse Bedürfnisse stillen soll. Dieser Artikel wird ausgewählt, man entscheidet sich für ihn und erwirbt ihn. Religiöses Sentiment und ausgekochte Kalkulation vereinigen sich zu einer entschärften Konsumreligion, die unmittelbare Befriedigung bietet, den Suchenden »sich gut fühlen« läßt und sich dabei schnell selbst verbraucht.

II.

In dem Album *Songs of Faith and Devotion*, mit dem die Gruppe Depeche Mode 1993 in den Charts erfolgreich war, schillert die religiöse Dimension in anderen Farben. Das Album ist durchsetzt mit zentralen Begriffen und Bildern des christlichen Glaubens und reichert jeden Song mit Attributen wie »holy«, »blessed« und »innocent« religiös an – das Ganze instrumentiert im melodisch-harmonischen Synthesizer-Sound des Elektro-Pops. Inhaltlich kreisen alle Songs des Albums um das Thema Schuld und Vergebung. Die Rede ist von »condemnation«, »crime«, »accusation«, »absolution«, »mercy«, »forgiveness« und »repentance«. Diese christlichen Begriffe werden in den Songs hauptsächlich nur zitierend und ästhetisch-unterhaltend verwendet und zugleich mit predigtartigem Gehabe als moralische Zeigefinger eingesetzt. Es geht nicht um Vergebung und Schuld vor Gott, sondern um das Befolgen und Nicht-Befolgen von Lebensregeln im zwischenmenschlichen Bereich. Die schweren religiösen Bilder werden dabei in moralische Weisungen umgemünzt wie etwa: »The narrowest path is always the holiest.« Wer diesen Weg geht, wird zur Selbstverwirklichung – »you can fulfill your wildest ambitions« – und zum Ich-Erlebnis geführt nach dem Motto: »Express yourself!«

Dort, wo es letztlich nur um die Eigenbestimmung des Lebens geht, ist es nicht weiter verwunderlich, daß religiöse Begriffe beliebig durch repetierte Chiffren wie »freedom«, »higher love« und »peace« ersetzt werden können. Inhaltliche Differenzierungen gibt es nicht. Religion als Attribut emotionsbesetzter Situationen ist diffus, verschwimmt im »Somewhere, Somehow«, wie es die Gruppe *Wet, Wet, Wet* zuletzt in ihrem Album *Picture This* (1995) besang. Der Glaubensbegriff »faith« wirkt unanschaulich, der Adressat der »Songs of Faith and Devotion« ist nicht klar.

Der Konturlosigkeit und Unverbindlichkeit dieser verpoppten Religion entspricht, daß die Bereiche »faith«, der religiöse Glaube, und »devotion«, die Hingabe an die geliebte Person, in eins gesetzt werden. Für den Songwriter der Gruppe Depeche Mode, Martin Gore, sind nach eigenem Bekunden Religion, Liebe und Sex dasselbe.³ Dazu fügen sich die visuellen Eindrücke aus dem Video zum Song »Condemnation«. Wer den Videoclip sieht – den in ein Apostelgewand gehüllten Leadsänger Gore, der sich, verfolgt von Anbetungsjüngern, seiner Leidenschaft hingibt – dem drängt sich der Eindruck auf, daß Religion hier als pathetisch-schwülstiges Ingredienz eines Sex- und Starkults herhalten muß. So wie Prince in »Anna Stesia« (1988) und *Madonna* in »Like a Prayer« (1989) erotische Abenteuer zu einer Gottesbegegnung stilisieren, werden auch in diesem Song Love und Sex mit Gott in einer »lovesexy«-Religion verbunden, die Sexualität religiös sublimiert. Es entsteht ein religiös-erotisches Amalgam nach dem Refrain-Motto von Princes »Anna Stesia«: »Love is God, God is love, girls and boys love God above.«⁴

Die »lovesexy«-Religion der »Songs of Faith and Devotion« bezieht ihre Wirkung nicht zuletzt aus einer besonderen Form der Selbstinszenierung, in der die Beziehungsebenen fast unmerklich vertauscht werden. Das erzählende Ich legt in einer monumentalen Psycho-Dramaturgie das eigene »schuldlose« Leiden düstertrotzig frei – »I suffer with pride« – und opfert sich selbst. Das »Opfer« hält die »Gemeinde« ganz im Bannkreis des Rockheiligen. Entsprechend fordert der zweite

Song des Albums, »Walking In My Shoes«, zur Nachfolge auf: »Before you come to any conclusions, try walking in my shoes, ... in my footsteps.« Der Song »Rush« enthüllt schließlich die eigentliche Intention dieser Nachfolge und schreibt die religiöse Verehrung des Stars als Gott fest. »Walk with me«, so die eindringliche Aufforderung, »feel me, my truth, watch my love«. Die optische und musikalische Dramaturgie des Songs »Condemnation« visualisiert diesen Popkult. Die Jünger bringen dem Gott des Popkults, der mit ausgebreiteten Händen Leidensposen mimt, ihre Huldigung dar. In der Gleichung zwischen Gott und Popstar spielt Musik nur eine beigeordnete Rolle. Auch der inhaltslos wirkende Text, begleitet von hymnenartigen Chor-Einlagen, tritt in den Hintergrund. Die Botschaft ist Martin Gore selber, der Gott des Popkults. Er inszeniert sich in seiner Darbietung als unberührbares, unnahbares Idol, als märchenhaft mysteriöse Gestalt, deren Schmerz- und Leid-Gehabe zur »Erlösung« führt – »a favourite innocence«. Der Popapostel zieht so die Gottesrolle an sich und übernimmt die Funktionen Gottes, er befreit und erlöst.

Pop- und Rockexperten wie Helmut Voullième und Peter Bubmann beschreiben solche Erlösungsverheißungen als Versuch einer mythenhaften »Wiederverzauberung« der Wirklichkeit. Der Rock- und Popmusik kommt, so Voullième, in einer »entzauberten« modernen Lebenswelt ohne Erlösungsgewißheit die Funktion einer ästhetisch faszinierenden »Traumzeit« zu. Diese »Traumzeit« bleibt nicht folgenlos. Sie tritt nicht nur gegen die religiöse Erlösungsverheißung an, sondern erlangt selbst die Bedeutung der »Heilssuche«. Die erlebnishaft, subjektive Wirkung der Musik überführt die religiöse in eine ästhetische Heilerfahrung, die sich in einer innerlichen und emotiven Erlösung ausdrückt.⁵ Die christliche Erlösungsverheißung wird so auf zweifache Weise transformiert. Die Heilssuche, das Bedürfnis nach Erlösung, wie es als Leitthema der Rock-Popmusik etwa in *Paul McCartneys* »Hope of Deliverance« (1993) formuliert ist, wird ästhetisch gewendet und »situativ« realisiert.⁶ Diese Überführung in eine ästhetische Heilerfahrung kehrt die christliche Erlösungsvorstellung um und schreibt dem Menschen selbst die Erlöserrolle zu. Nach dem christlichen Erlösungsverständnis liegt die Heilsinitiative auf seiten Gottes. Er wendet sich in Jesus Christus dem Menschen zu und schenkt ihm erlösende Befreiung aus jener Unheilssituation, aus der sich der Mensch nicht aus eigener Kraft befreien kann. Die ästhetisch gewendete Erlösungsverheißung verlegt dagegen die Erlösung in den Menschen. »I'll save my soul, save myself«, heißt es bezeichnenderweise in *Tracy Chapmans* Album *Crossroads* (1989). Und wenn *Tasmin Archer* in ihrem Album *Great Expectations* (1992) ratlos fragt: »Tell me who can save us now?« dann findet sich eine Antwort darauf in jener »love-sexy«-Religion von Depeche Mode, in der der Popapostel selbst die »Erlösung« aus- und vorlebt mit der Gewißheit »You and I am blessed.«

III.

»God knows«, verkündet *Bob Dylan* in seinem Album *Under the Red Sky* (1990) und besingt, was er schon zwanzig Jahre vorher in dem Song »Father of Night« (1970) bekannte – seinen Glauben an die Souveränität Gottes dem Natur- und Ge-

schichtsprozeß gegenüber. Dylans Preislied auf einen gütigen und allwissenden Gott trug ihm, wie schon in der Vergangenheit bei der Veröffentlichung seiner kommerziell wenig erfolgreichen Alben *Slow Train Coming* (1979) und *Saved* (1980), vielfach Spott und Häme ein und den Vorwurf, er betreibe als »Gospel-singende Mickey-Mouse« christliche Propaganda.⁷ Ein nur zu verständlicher Vorwurf, wenn man beobachtet, daß sich Dylans Rock- und Popkollegen der Gegenwart sehr viel erfolgreicher mit ganz anders gearteten Glaubenspositionen und Gottesbildern durchsetzen. Da sind zum einen Songs wie *Joan Osbornes* »One of us« (1996), in denen Gott salopp-schnoddrig zu einem Jedermann erklärt – »What if God was one of us« – und das Verhältnis zu ihm egalitär wird: »just a slob like one of us«. Und da sind zum anderen nihilistisch anmutende Songs wie »Nichts bleibt für die Ewigkeit« aus dem Album *Opium fürs Volk* (1995), in dem die Punk-Rock-Band *Die Toten Hosen* ganz im Sinne der Karl Marx zugeschriebenen Formel die christliche Religion als fortschritts- und freiheitsfeindlich abtut. Das Video liefert zu düster-pessimistischen Aussagen wie »jeden Tag stirbt ein Teil von dir, jeder Atemzug kostet dich Sekunden« das entsprechende Szenario. Skelette, herumwandelnde Leichen, schaurig beflackert von dünnen Laserstrahlen, liefern stilvoll den morbiden Hintergrund für ein beklemmendes Memento Mori, das alle Hoffnung und Verheißung durch dekonstruktivistische Skepsis vernichtet. *David Bowies* Album *Outside* (1995) schließlich schürt aus solcher Skepsis Zukunftsängste und Alpträume, die musikalisch als konturloses Dahindröhnen und Sound-Orgien daherkommen. In den Videos zum Album paaren sich sensationsheischende Outfits mit morbiden Horrorbildern von Amputationssägen bis zu blutigen Schlachtopfern. Untergangsvisionen eines Fin-de-Siècle-Eklektizismus spiegeln die Ausweglosigkeit und Zukunftslosigkeit einer Welt ohne Gott. Verfall und Horror werden beklemmend als endzeitliche Szenarien zelebriert, in denen sich post-modernes »Ihr könnt mich alle mal«-feeling ausdrückt.

In Bowies morbiden Endzeitphantasien wird die Zukunft nicht mehr als Verheißung gesehen und die Vorsehung eines Schöpfergottes ausgeblendet. Es gibt kein Ziel der Geschichte, auch das Leben des einzelnen ist ohne Richtung. »Where I go I just don't know«, singt die Gruppe *Red Hot Chili Peppers* in »Soul to Squeeze« (1994). Die Gewißheit, daß Gott in der Geschichte wirkt und handelt, ist brüchig geworden. Der »liebe Gott«, so *Peter Maffay* in seinem gleichnamigen Song, ist ein stummer Gott. »Brich dein Schweigen«, heißt die unmißverständliche Aufforderung an diesem Gott, der sich aus der Welt zurückgezogen zu haben scheint und sich, wie in Osbornes Hit-Song, letztlich ganz allein in den Himmel begibt – »up to heaven all alone«.

George Michaels Top-Ten-Hit »Praying for Time« (1990), mit einer süßlich-gehauchten Stimmführung vorgetragen, die Melancholie und Tristesse verbreitet, geht noch einen Schritt weiter. Gott kommt in diesem Song auf die Anklagebank, er wird für Ungerechtigkeit und Unmenschlichkeit zur Rechenschaft gezogen. Es geht dabei nicht um eine Leugnung Gottes, bestritten wird vielmehr Gottes liebende und gütige Gegenwart in der Welt. Gott, so der Songtext, verbirgt sich in seinem Schweigen, er sieht zu, wie sich die Welt in Arme und Reiche aufspaltet. Er greift nicht ein, wenn sich Menschen scheinheilig in »charity« üben. Er ist passiv und läßt zu, daß sich eine Minderheit bereichert. Für diese ist Gott in der Welt abwesend

und setzt habsüchtigen Interessen keine Grenze: »We'll take our chances because God stopped keeping score.«

Der stumme und passive Gott, wie er in »Praying for Time« vorgestellt wird, hat seine Geschöpfe im Stich gelassen. Der Song bringt dies im Bild des Schöpfungsgartens zum Ausdruck, aus dem sich die »Kinder Gottes« davongestohlen haben: »I guess somewhere along the way, he must have let us out to play, turned his back and all God's children crept out the back door.« Für die vorsehende Geschichtsführung eines gütigen Vatergottes ist hier kein Platz. Dieser Gott, der seinen spielenden Geschöpfen den Rücken zukehrt, ist ein Weltenbaumeister, der die Welt erschaffen und in Gang gesetzt hat und sie dann sich selbst überläßt. In der Gebetsaufforderung des Songs, dem Refrain »and maybe we should all be praying for time«, ist Gott entsprechend nicht mehr Adressat des Gebets, er wird weder personal erfahren noch sein Handeln als geschichtswirksam erkannt.

In George Michaels Song werden die Heilszusagen Gottes gemessen an einer furchtbaren, menschenverachtenden Wirklichkeit. Dort, wo die Erlösungsverheißung nicht mehr mit der eigenen Erfahrung übereinstimmt, wird Gott nicht nur als schweigend und passiv, sondern auch als ohnmächtig und hilflos gesehen. Diese Abkehr von einem allmächtigen, allweisen Vatergott ist Thema eines Albums, mit dem die Newcomer-Band *Crash Test Dummies* 1994 in den Charts überraschte. Der Titelsong des Albums *God Shuffled His Feet*, der neben dem erfolgreichen Ohrwurm-Titel »Mmm Mmm ...« ebenfalls als Video produziert wurde, thematisiert die Frage der Allmacht Gottes nicht in einer direkten Aussage oder einer unmittelbaren Klage, sondern auf dem Weg einer Geschichte. Gott erscheint im Song als alter, schlurfender Mann, der nach sieben Schöpfungstagen einige Menschen zum Picknick einlädt und sich dabei skurril bis makaber anmutenden Fragen seiner Gäste stellen muß, wie etwa: »Do you have to eat or get your hair cut in heaven? And if your eye got poked out in this life would it be waiting up in heaven with your wife?« Der schlurfende alte Mann erzählt darauf seinen Gästen die Geschichte von einem Jungen, der eines Tages mit blauen Haaren aufwacht und nicht weiß, ob er damit bei seinen Freunden Erheiterung oder Besorgnis auslösen wird. Die Geschichte läßt die Zuhörer verwirrt zurück. Einer von ihnen möchte wissen, ob es sich um eine Parabel oder einen subtilen Witz handelt. Die Frage bleibt unbeantwortet. Der alte Mann schlurft lediglich erneut mit seinen Füßen. »God shuffled his feet and glanced around at them; the people cleared their throats and stared right back at him.«

Man wird an manchen Stellen des Songs an den Dialog Beckmanns mit dem alten Mann erinnert, den »Gott, an den keiner mehr glaubt« in Borcherts Stück *Draußen vor der Tür* (1946). Aber das Bild von Gott als altem, fast gebrechlichem Geschichtenerzähler verabschiedet nicht nur den allmächtigen, vorsehenden und der Welt verbundenen Gott, sondern spiegelt auch die Entfremdung zwischen Schöpfer und Geschöpf, die noch deutlicher im Video zum Ausdruck kommt. Gezeigt wird ein Marionettenspiel, eine Figur, die sich, von scheinbar unsichtbarer Hand geführt, bewegt und schließlich der desillusionierende Blick eines Kindes hinter die Kulissen, der die Mechanik des Spiels offenlegt. Dieser Gott, der auf einer Bühne sein Spiel spielt und dabei zugleich selbst als Spieler beobachtet wird, hat mit dem Gang der Welt nicht mehrs zu tun. Der alte, schlurfende Mann gehört in das Phantasie-

und Geschichtenreich eines Kindes. Im Bereich ›vor den Kulissen‹ kommt ein allmächtiger und souveräner Gott nicht mehr vor.

Mit »God Shuffled His Feet« wird erneut ein Gott vorgestellt, der nach dem Bild des »lieben Gottes« geformt ist. Die Abkehr von einer allwissenden, allgütigen Schöpfergestalt richtet sich wie in »Praying For Time« auf einen Gott, der mit der Wirklichkeit verrechnet wird. So zieht letztlich ein menschenähnlicher Gott herauf, dessen Güte und Gerechtigkeit eingeklagt werden können und dem man ›Bedingungen‹ stellen kann: »Zeig uns ..., daß es noch Gutes gibt«, fordert Peter Mafey, »dann glaube ich«. Ein solcher Gott ist gegenüber der Welt nicht frei. Er ist eine Projektion menschlicher Wünsche, ein Gott, der gezwungen ist, seine Allmacht unter Beweis zu stellen, um Gott zu sein.

ANMERKUNGEN

1 Zur »Pop-Religiosität« der 80er Jahre vgl. die Beiträge in P. Bubmann/R. Tischer (Hrsg.), *Pop & Religion. Auf dem Weg zu einer neuen Volksfrömmigkeit?* Stuttgart 1992; H. Albrecht, *Die Religion der Massenmedien.* Stuttgart/Berlin/Köln 1993, Kapitel 2; B. Schwarze, *Close Encounters Of Another Kind. Rock- und Popmusik diesseits und jenseits des Alltäglichen*, in: P. Bubmann (Hrsg.), *Menschenfreundliche Musik. Politische, therapeutische und religiöse Aspekte des Musikerlebens.* Gütersloh 1993, S. 114–127, und I. Kögler, *Die Sehnsucht nach mehr. Rockmusik, Jugend und Religion.* Graz/Wien/Köln 1994.

2 Vgl. H. G. Bastian, *Musik im Fernsehen.* Wilhelmshaven 1986, und die Beiträge in H. Rösing (Hrsg.), *Musik als Droge?* Mainz 1991.

3 Vgl. B. Graves/S. Schmidt-Joos (Hrsg.), *Rock-Lexikon*, Bd. 1 Reinbek. 1991, S. 222–223, und I. Kögler, a. a. O., S. 185–186.

4 Vgl. das Album *Lovesexy*, das 1988 zum ersten Nummer 1-Album von Prince in England wurde. Ein weiteres aktuelles Beispiel für eine solche »lovesexy«-Religion ist *Anne Clarks* Song »Virtuality« aus dem Album *To Love and Be Loved* (1995), dem die Interpretin sogar einen »therapeutischen« Wert zuschreiben möchte. Vgl. S. Rüth, *Die Therapien der Frau Clark*, in: *WOM Journal* 10 (1995), S. 30–31. Vgl. auch W. Tilgner, *Psalmen, Pop und Punk. Die populäre Musik in den USA.* Berlin 1993, S. 470–471.

5 Vgl. H. Voullième, *Die Faszination der Rockmusik. Überlegungen aus bildungstheoretischer Perspektive.* Opladen, 1987 S. 42, 56, 62, und P. Bubmann, *Triviale Traumzeit? Die Diskussion um populäre religiöse Musik aus musiksoziologischer Perspektive*, in: P. Bubmann/R. Tischer (Hrsg.), a. a. O., S. 156–157.

6 H. Voullième, a. a. O., S. 61.

7 Zit. in I. Kögler, a. a. O., S. 178. Vgl. auch G. Klemptner, *Ich will raus. Jugend und Rockmusik der 50er bis 80er Jahre.* Wuppertal 1986, S. 78 f.