

JOHANN WOLFGANG GOETHE UNIVERSITÄT FRANKFURT AM  
MAIN

Fachbereich Sprach- und Kulturwissenschaften

---

Die Arbeit wird im Rahmen des Studiengangs Musikwissenschaft vorgelegt zur  
Erlangung des Magister Artium.

*Christian Rock*

*Eine Betrachtung unter kulturästhetischen und  
musikalischen Aspekten*

vorgelegt von: Tobias Rux

aus: Zwickau (Geburtsort)

1. Gutachter/in: Prof. Dr. Linda Maria Koldau
2. Gutachter/in: PD Dr. Andreas Meyer

Abgabedatum: 30.01.2009

---

## Vorwort

---

Ich bin seit meiner Jugendzeit Hörer von Rockmusik. Über Tonträger oder auf Konzerten kam ich mit vielen Spielarten des Rock in Berührung. Dabei ist mir aufgefallen, wie unterschiedlich sich Performance, Text und Kontext auf meine Wahrnehmung auswirkten. Es schien mir, als ob dabei die innere Einstellung des Protagonisten einen großen Einfluss auf die Rezeption von Musik hat – was sich im Rock noch augenscheinlicher niederschlug als in anderen Ausdrucksformen populärer Musik. Einerseits vom persönlichen Ausdruck des Interpreten bzw. der Aussage und Ausstrahlung seiner Musik angetan, riefen andere Darbietungen in diesen Punkten Enttäuschung in mir hervor.

Mit dem Studium der Musikwissenschaft, besonders des Seminars *Musikwissenschaft und Populärmusik*, entstand ein persönliches Interesse, herauszufinden, ob und inwieweit bestimmte Strömungen des Rock sich hinsichtlich musikalischer, ideologischer und soziologischer Kriterien unterscheiden und welchen Wert bzw. Unwert sie für die Gesellschaft besitzen. Auch die Kritik an der vielleicht authentischsten Ausdrucksform der (jugendlichen) Gesellschaft veranlasste mich, jene Aspekte, hier auf Christian Rock bezogen, auf wissenschaftlicher Ebene zu beleuchten.

Mein Dank gilt in erster Linie meiner Professorin Linda Maria Koldau, die mir in inhaltlichen sowie formalen Fragen für die Zeit meines Schreibens zur Verfügung stand. Weiter danke ich Dr. Kai Schlepckow für Korrekturen hinsichtlich Rechtschreibung, Grammatik und Ausdruck und Christian Burow für eine inhaltliche Begutachtung.

# Inhaltsverzeichnis

---

<b>VORWORT.....</b>	<b>2</b>
<b>INHALTSVERZEICHNIS.....</b>	<b>3</b>
<b>1. EINLEITUNG.....</b>	<b>5</b>
1.1 Jugendkultur und Rockmusik	5
1.2 Zur Auswahl der Bands	6
1.3 Zur Auswahl der musikalischen Parameter	6
1.4 Zur Auswahl der Analysemethode - Philip Taggs "Hypothetical Substitution"	7
1.5 Zum bisherigen Forschungsstand	8
1.6 Zum Begriff Rockmusik	8
1.6.1 Kulturästhetische Bestimmung	8
1.6.2 Stilistische Bestimmung	10
1.6.3 Abgrenzung der Rock- zur Popmusik	12
1.6.4 Typologisierung der Rockmusik	13
1.7 Zum Begriff Christian Rock	17
1.7.1 Begriffssuche und Rezeption zu Christian Rock	17
1.7.2 Christian Rock	19
1.7.3 Jesus Rock	21
1.7.4 Christian Metal	22
1.7.5 Praise and Worship	23
1.7.6 Contemporary Christian Music	26
<b>2. DIE ENTSTEHUNG UND ENTFALTUNG DES CHRISTIAN ROCK .....</b>	<b>29</b>
2.1 Historischer Abriss	29
2.2 Larry Norman	32
2.3 Plattenfirmen, Verlage und Festivals	33
<b>3. BEISPIELE BEKANNTER VERTRETER DES CHRISTIAN ROCK .....</b>	<b>35</b>
3.1 Petra (Hard Rock)	35
3.1.1 Der christliche Aspekt in der Musik von Petra	35
3.1.2 Zum Erfolg von Petra	39
3.1.3 Zur Kritik an Petra	41
3.1.4 Zur Wirkung der Musik Petras	43
3.1.5 Kulturanalytische Argumentation zu God Gave Rock And Roll To You	43
3.1.5.1 Text, Kontext und Semantik.....	43
3.1.5.2 Rezeptionsebene.....	46
3.1.6 Musikalische Analyse zu God Gave Rock And Roll To You	47
3.1.6.1 Vorbemerkung und Methode .....	47
3.1.6.2 Zur Analyse - Klangfarbe und Klangmanipulation.....	47
3.2 Stryper (Heavy Metal)	52
3.2.1 Der christliche Aspekt in der Musik von Stryper	52
3.2.2 Zur Charakteristik Strypers	56
3.2.3 Zur Kritik an Stryper	58
3.2.4 Kulturanalytische Argumentation zu To Hell With The Devil	60
3.2.4.1 Text, Kontext und Semantik.....	60
3.2.4.2 Rezeptionsebene.....	62
3.2.5 Musikalische Analyse zu To Hell With The Devil	63
3.2.5.1 Das musikalische Parameter Dynamik in der Rockmusik .....	63
3.2.5.2 Die Stilistik bei Stryper.....	63
3.2.5.3 Zur Analyse - Lautstärke.....	64
3.3 Arne Kopfermann (Praise and Worship)	68
3.3.1 Arne Kopfermann und der Praise and Worship-Gedanke	68
3.3.2 Anspruch im und Funktion des Praise and Worship	70
3.3.3 Kulturanalytische Argumentation zu Unendlich Groß Und Weit	71
3.3.3.1 Text, Kontext und Semantik.....	71
3.3.3.2 Rezeptionsebene.....	73
3.3.4 Musikalische Analyse zu Unendlich Groß Und Weit	74

3.3.4.1 Zur Methode .....	74
3.3.4.2 Zur Analyse – Rhythmik, Metrik und Tempo.....	74
<b>3.4 U2 (Stadion/Arena Rock)       79</b>	
3.4.1 Der christliche Aspekt in der Musik von U2   79	
3.4.2 Zur Kritik an U2   84	
3.4.3 Kulturanalytische Argumentation zu Wake Up Dead Man       85	
3.4.3.1 Text, Kontext und Semantik.....	85
3.4.3.2 Rezeptionsebene.....	90
3.4.4 Musikalische Analyse zu Wake Up Dead Man       91	
3.4.4.1 Zur Methode .....	91
3.4.4.2 Zur Analyse – Melodik und Harmonik.....	91
<b>4. CHRISTIAN ROCK UND SEINE GESETZMÄßIGKEITEN .....</b>	<b>96</b>
4.1 Zum Lebenswandel christlicher Rockmusiker   96	
4.2 Politisches und soziales Engagement   99	
4.3 Wunder in der christlichen Rockmusik-Szene   101	
4.4 Namensgebung   102	
4.5 Fan-Accessoires, Symbolik und Publikumsverhalten   103	
<b>5. ZUR KRITIK AM (CHRISTIAN) ROCK .....</b>	<b>106</b>
5.1 Kritik am in Verbindung mit Rockmusik stehendem Verhalten   106	
5.2 Kritik am musikalischen Aspekt des Rock   111	
5.3 Kritik am Christian Rock   113	
5.3.1 Christian Rock ein Teufelswerk?   114	
5.3.2 Weltlichkeit?   116	
5.3.3 Unverständlichkeit des Textes?   118	
5.3.4 Rock in der Kirche?   119	
5.3.5 Mäßige Tonträgerproduktion und ästhetische Minderwertigkeit?       120	
5.3.6 Fazit   121	
<b>6. ZUSAMMENFASSUNG .....</b>	<b>122</b>
<b>7. FORSCHUNGSAUSBLICK .....</b>	<b>124</b>
<b>8. ANHANG.....</b>	<b>125</b>
<b>9. LITERATURVERZEICHNIS .....</b>	<b>133</b>
9.1 Nachschlagewerke, Monographien, Sammelpublikationen   133	
9.2 Zeitungs- und Zeitschriftenartikel   135	
9.3 Verwendete Internetadressen   135	
9.4 Sonstige Sekundärquellen   136	
9.5 Hinweis zur verwendeten Bibelübersetzung   136	
<b>10. ERKLÄRUNG .....</b>	<b>137</b>
<b>LEBENS LAUF .....</b>	<b>138</b>

---

# 1. Einleitung

---

## **1.1 Jugendkultur und Rockmusik**

Jugendkultur orientiert sich in gewisser Weise an ihren musikalischen Vorbildern, den Protagonisten des Rock- und Pop, oder, um es religiös auszudrücken, ihrer Idole. Die Stars und Sternchen, die Großen des Musikbusiness, prägen und formen mehr oder weniger das Verhalten und Charakter ihrer (oft) jugendlichen Konsumenten. Von Megastars des Rock wie Aerosmith, Bryan Adams, John Bon Jovi, Metallica oder Sting fühlen sich Millionen Menschen angezogen. Würde ihre Musik, die Aussagen, die Botschaft, die Personen der Band selbst, ihre sozialen Aktionen oder die Einblicke in ihr Leben nicht Eindrücke beim Hörer hinterlassen, würde dieser sich nicht für den Besuch von Konzerten oder das Hören dieser Musik entscheiden. Der Konsument setzt sich aus eigenem Antrieb mit dem Künstler auseinander und identifiziert sich mit ihm, was bedeutet, dass er ihn und seine Musik akzeptiert. Schlussfolgernd heißt dies, dass Gestaltung von Jugendkultur sich nicht nur auf die Clique oder das soziale Umfeld bezieht, sondern sich in erster Linie um den Protagonisten mit seiner dargebotenen populären Musik – den Musiker, die Band rankt. Dahingehend zeigt sich nach Ansicht einiger Experten innerhalb der Rockkultur zugehörige Musik als ihr vielleicht wesentlicher Träger und Erkennungszeichen.<sup>1</sup> Die globale Verbreitung und das damit entstehende "Massenphänomen Rock" hat bisher zu Diskursen (und sich daran anschließende Kritik) über das geführt, was jenes neben dem Hörerlebnis noch vermittelt.<sup>2</sup>

Christian Rock steht heute als eine vieler Ausdrucksformen innerhalb der Rockmusik. Besteht aber die Möglichkeit, dass gerade mit Veröffentlichung und Performance desselben dem Einzelnen bzw. der Gesellschaft (christliche) Werte und/oder (Lebens-)Sinn vermittelt werden kann? In meiner Arbeit möchte ich zunächst aufzeigen, was Christian Rock meint. Daran schließt sich die Kernfrage der Arbeit an, ob und, wenn ja, warum jene eher inhaltlich ausgerichtete Manifestation populärer Musik eine Alternative zu herkömmlichen Formen des Rocks darstellt.

---

<sup>1</sup> Vgl. Kabus, Wolfgang: Populärmusik, Jugendkultur und Kirche, Aufsätze zu einer interdisziplinären Debatte, Musik - Kirche – Kultur Band 2, Frankfurt am Main 2000, 18 und Vgl. Lydon, Michael: Rock Folk, Portraits from the Rock 'n' Roll Pantheon, New York 1971, 71, in: Wicke, Peter: Rockmusik, Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums, Leipzig 1987, 17.  
<sup>2</sup> Hier sind z. B. zu nennen: Robert Christgau, Nik Cohn, Marcus Greil, Robert Banks.

## 1.2 Zur Auswahl der Bands

Die vier in der Arbeit vorgestellten Beispiele (Petra, Stryper, Arne Kopfermann, U2) sind nach Bekanntheitsgrad und Erfolg in ihrer jeweiligen Sparte gewählt. Das hat folgenden Grund. Der (ästhetische) Erfolg einer Band bzw. eines Künstlers wird an der *Anzahl* verkaufter Platten gemessen.<sup>3</sup> Hohe Zahlen bescheinigen den Bands bzw. Künstlern eine überdurchschnittlich große Anhängerschaft. Umso erfolgreicher eine Band, desto größer ist auch eine mögliche Einflussnahme auf die Fans. Eine Band wird i. d. R. nicht zum Aushängeschild einer Richtung und zum Verkaufsschlager, wenn sie inhaltlich Extrempositionen vertritt bzw. musikalisch Untergrundmusik schafft, sondern eine von einer breiteren Masse rezipierte Musik muss "mitte-orientiert(er)" formuliert sein, (mehr) dem Mainstream genügen. Das muss aber nicht in jedem Fall heißen, dass ein Künstler zuerst auf den Hörer schaut und dann seine Musik abgestimmt auf den Konsumenten schafft. Gerade die Band Petra ist ein Beispiel dafür, Musik nach *ihren* eigenen Vorstellungen so zu produzieren und darzubieten, dass/bis der Konsument neugierig und zum Abnehmer wird.<sup>4</sup>

## 1.3 Zur Auswahl der musikalischen Parameter

Für meine musikalischen Analysen dienen mir die von dem deutschen Musikwissenschaftler Heinrich Husmann erwähnten vier Toneigenschaften Tonhöhe, Tondauer, Lautstärke und Klangfarbe als Ausgangspunkt.<sup>5</sup> Letzterer wird im Zuge der Technisierung der Musik auch Sound genannt. Aus diesen Eigenschaften lassen sich in Reihenfolge die Parameter Melodik/Harmonik (angewendet auf das Beispiel U2), Rhythmik/Metrik (Arne Kopfermann), Dynamik<sup>6</sup> (Stryper) und Instrumentierung (Petra) ableiten. Nach dem Berliner Populärmusikforscher Peter Wicke kommt in der populären Musik, besonders im Rock, beiden Letztgenannten eine erheblich größere Bedeutung zu als in der Volks- sowie der Kunstmusik.<sup>7</sup> Beide, in der historischen Entwicklung der Musik lange Zeit erst nach den an den Intellekt appellierenden musikalischen Größen Melodik, Harmonik und Rhythmik zur Geltung kommend, beziehen sich mehr auf das "Wie" des Tons, sprechen also das Gefühl an.<sup>8</sup>

<sup>3</sup> Dieser ist zu unterscheiden vom kommerziellen/wirtschaftlichen Erfolg, also dem Gewinn, der dem Künstler durch Verkauf von Tonträgern, Live-Auftritten, etc. zukommt.

<sup>4</sup> Siehe 3.1.2 Zum Erfolg von Petra.

<sup>5</sup> Vgl. Husmann, Heinrich: *Einführung in die Musikwissenschaft*, Wilhelmshaven 1991, 13.

<sup>6</sup> Da eine Untersuchung der Veränderung der Lautstärke während eines Stückes (Dynamik) hier nicht vorliegt bzw. nicht durchführbar ist, beziehe ich mich mehr auf die Lautstärke im Metal (da zu diesem Beispiel passend) im Allgemeinen.

<sup>7</sup> Vgl. Wicke, Peter: *Popmusik in der Analyse*, in: *Acta Musicologica*, Volume LXXV, Kassel 2003, 110f.

<sup>8</sup> Vgl. Husmann: *Einführung in die Musikwissenschaft*, 188.

## 1.4 Zur Auswahl der Analysemethode - Philip Taggs "Hypothetical Substitution"

In dieser Arbeit spielen beide, kulturästhetische und musikalische Aspekte ihre Rolle. Ohne Zweifel kommt erster Komponente eine besonders wichtige Aufgabe zu.<sup>9</sup> Trotzdem kann eine vollständige Analyse nicht gänzlich auf die Auswertung musikalischer Parameter verzichten, weil diese wiederum eng mit sozialen Faktoren verknüpft sind, was z. B. die Klangfarbe oder die Lautstärke bei Rockkonzerten betrifft. Ein vollständiges analytisches Ergebnis kann nur im Zusammenhang mit anderen Wissenschaften wie der Soziologie oder der Psychologie erreicht werden. Was selbst für volksmusikalische Phänomene und die klassische Musik gilt, ist im Besonderen für die populäre Musik von Bedeutung.

Nach den Analytisten populärer musikalischer Ausdrucksformen Simon Frith und Peter Wicke stellt eine doppelte Herangehensweise über Notentext *und* Höreindruck ein Kriterium dar, ohne das populäre Musik nicht oder nur unzureichend analysiert werden kann.<sup>10</sup> Um dies bewerkstelligen zu können, stütze ich mich auf eine Methode innerhalb der Gesamtanalyse Philip Taggs, die er "Hypothetical Substitution" (Hypothetische Auswechslung)<sup>11</sup> nennt. Diese beziehe ich auf die Strophe von *Unendlich Groß Und Weit* (Arne Kopfermann) und den Refrain von *Wake Up Dead Man* (U2). Mit der Vorgehensweise des kanadischen Musikwissenschaftlers lassen sich meines Erachtens zwei Fragen beantworten. Erstens, *welche* Parameter in einem Stück bzw. einer musikalischen Phrase für den musikalischen Ausdruck essentiell verantwortlich sind und zweitens, *ob* jene den Charakter des Songs bestätigen oder verfälschen.<sup>12</sup> Tagg nimmt in seinem Aufsatz *Analysing Popular Music* (1982) Änderungen an musikalischen Parametern des Originals vor (wie z. B. Melodik, Rhythmik, Agogik, Metrik...), indem er die Noten neu setzt, sie verkürzt bzw. verlängert, die Geschwindigkeit des Stückes zurücknimmt bzw. erhöht usw.<sup>13</sup> Somit erhält er eine alternative Struktur, die er nun mit dem Original vergleichen kann. Er kommt aufgrund seines Höreindrucks zu einem Ergebnis, welches bestimmte Parameter mehr, andere weniger für den musikalischen Ausdruck verantwortlich macht.<sup>14</sup>

Ich habe mich für beide Analysen schon von vornherein auf nur bestimmte Parameter beschränkt, innerhalb dieser erstens der am besten das Original unterstützende

<sup>9</sup> Vgl. Wicke: Popmusik in der Analyse, in: *Acta Musicologica*, 120f.

<sup>10</sup> Vgl. Wicke: ebd., 108 + 120.

<sup>11</sup> Vgl. Tagg, Philip: *Analysing popular music, Theory, method and practice*, in: *Popular Music 2* (1982), 11.

<sup>12</sup> Vgl. Tagg: ebd., 12.

<sup>13</sup> Vgl. Tagg: ebd., 11.

<sup>14</sup> Vgl. Tagg: ebd., 12.

gesucht wird und zweitens herausgefunden werden soll, ob die von mir vorgenommenen Manipulationen den Ausdruck gegenüber dem Original verstärken oder heruntersetzen. Die von mir geführte Deutung beider Songbeispiele stellt *eine* Möglichkeit der Interpretation dar.

### **1.5 Zum bisherigen Forschungsstand**

Die vorliegende Arbeit soll, so hoffe ich, einen wissenschaftlichen Ansatzpunkt in der bisher spärlich erforschten christlichen Rockmusikszene darstellen. Bei meiner Recherche konnte ich des Öfteren nur auf populärwissenschaftliche Literatur (z. B. Depta, Miller, Schwarze, Willberg) zurückgreifen, die wissenschaftlichen Aufsätze der Friedensauer Schriftenreihe *Populärmusik und Kirche*, *Apostles of Rock* und einige andere bilden zu diesem Fachgebiet eine Minderheit. Doch beziehen sich auch diese im Ganzen meist auf den Gegenstand Contemporary Christian Music (CCM) und widmen sich dem Christian Rock in einzelnen Kapiteln. Ohne Verwendung der Medien Internet, TV und Beiträgen aus Zeitschriften wäre das Verfassen dieser Arbeit nur in einem kleinerem und unvollständigerem Rahmen möglich gewesen.

### **1.6 Zum Begriff Rockmusik**

#### 1.6.1 Kulturästhetische Bestimmung

Der Begriff Rockmusik [rock (engl.) = Fels oder schaukeln, rütteln, (sch)wanken, außerdem sexuelle Konnotationen, vgl. Rock 'n' Roll] bündelt, wie andere vergleichbare Kategorien im Umfeld der populären Musik, verschiedene kulturelle, ästhetische und soziale Praktiken, die sich im Laufe der Geschichte des Rock immer wieder änderten. Was der Populärmusikforscher Wolfgang Kabus für selbige erklärt, gilt genauso für ihre authentischste Ausdrucksform: *Die Definition für den Rock gibt es nicht, es muss immer wieder ausgehandelt werden, was er sei.*<sup>15</sup>

Das, was zunächst grob umrissen als städtische Massenmusik für Jugendliche<sup>16</sup> bezeichnet wird, stellt eine Vermischung von Kunst- und (besonders) Alltagserfahrung dar. Letztere ist eine Ursache für die Entstehung<sup>17</sup> und die Grundlage für die Einordnung des Rock in die Unterhaltungsmusik.<sup>18</sup> Die Enzyklopädie *Musik in*

<sup>15</sup> Vgl. Kabus: *Populärmusik, Jugendkultur und Kirche*, Musik - Kirche – Kultur Band 2, 22.

<sup>16</sup> Kneif, Tibor und Fuchs, D.: Rock Music, in: *Metzler Sachlexikon Musik*, Stuttgart 1998, 898.

<sup>17</sup> Vgl. Wicke: *Rockmusik*, 30.

<sup>18</sup> Vgl. Wicke: ebd., 26.

*Geschichte und Gegenwart* definiert Rockmusik als eine in den 60er Jahren entstandene, musikbezogene, kulturelle Praxis Jugendlicher.<sup>19</sup> *The New Grove* differenziert Rock in zwei kulturbezogene Bereiche. Soziologisch gesehen ist Rockmusik ein kommerziell produziertes, auf Popmusik gerichtetes Idiom, welches sich an jugendliche Hörer einer spät-kapitalistischen Gesellschaft wendet. Die erste wirklich globale Form von Musikpraxis<sup>20</sup> beschreibt aus ideologischer Sicht eine ästhetische Ausrichtung nach Authentizität, welche als ein Gemeinschaftsereignis<sup>21</sup> auch Elemente der Kunstmusik (Originalität, persönlicher Ausdruck) entwickelt.<sup>22</sup> Während die soziologische Perspektive auf die verschiedenen Spielarten der Rockmusik bezogen variabel ist, ist der ideologische Faktor ein Organisator derselben zuzüglich des stilistischen Aspekts und damit stärkster Bezugspunkt.<sup>23</sup> Die Begriffsbestimmungen der Nachschlagewerke, so zu diesen Zeilen zu erwähnen, beziehen sich mehr auf eine gesellschaftlich-ideelle Begriffsbestimmung als auf eine stilistische. Das unterstützt Peter Wicke, Berliner Musikwissenschaftler und Populärmusikforscher, der (Rock-)Musik in erster Linie durch ihre Wirkung, nicht durch ihre Ausdrucksmittel definiert.<sup>24</sup> Der Theologe Volker A. Lehnert sieht Rock eng mit Religion verbunden, nämlich als Schrei einer unerlösten Welt, als eine Ausdrucksform ihres "Seufzens".<sup>25</sup> Kabus bezieht Rockmusik mit ein, wenn er auf die Kulturszene gestaltende Parameter der populären Musik zu sprechen kommt. Neben Clique, Outfit, Sprache, Freizeit, Film, Accessoires ist seiner Meinung nach die Musik selbst ein wesentlicher Träger, der primus inter pares<sup>26</sup> bzw. Ausdruck<sup>27</sup> von Jugendkultur. Rockmusik als gesellschaftlich-soziales Phänomen ist nicht in erster Linie Markenartikel, Industrieprodukt, Unterhaltung und auch kein Witz am Rande der Geschichte, sondern muss Lebensfragen beantworten.<sup>28</sup> Rockmusik funktioniert nicht einfach. Das sei vor dem Hintergrund eines Industrieproduktes "Rock" zu bedenken. Anders als in der E-Musik, welche eine Zuhörmusik ist, wo Sinnstrukturen entschlüsselt werden, will der Hörer von Rock dem von der Musik vermitteltem sinnlichen Erlebnis eine eigene Bedeutung zuordnen.<sup>29</sup>

---

<sup>19</sup> Wicke, Peter: Rockmusik, in: Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 8 Quer - Swi, Kassel 1998, 350.

<sup>20</sup> Wicke: ebd., 351.

<sup>21</sup> Wicke: Rockmusik, 134 + 149.

<sup>22</sup> Vgl. Middleton, Richard: Rock, in: The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, Volume 21, London 2001, 485f.

<sup>23</sup> Vgl. Middleton: ebd., 485f.

<sup>24</sup> Vgl. Wicke: Rockmusik, 18.

<sup>25</sup> Lehnert, Volker A.: Jugendgottesdienst kreativ, 12 ungewöhnliche Gottesdienste, Neukirchen-Vluyn, 2001, 79f.

<sup>26</sup> Vgl. Kabus: Populärmusik, Jugendkultur und Kirche, Musik - Kirche – Kultur Band 2, 18.

<sup>27</sup> Vgl. Wicke: Rockmusik, in: Musik in Geschichte und Gegenwart, 353.

<sup>28</sup> Vgl. Kabus: Populärmusik, Jugendkultur und Kirche, Musik - Kirche – Kultur Band 2, 17.

<sup>29</sup> Vgl. Wicke: Rockmusik, 106, zitiert nach Kabus, ebd., 22f.

Die Rezeption der Rockmusik (sowie auch der populären Musik im Ganzen) erfolgt nach Kabus auf drei Ebenen, zum ersten durch die Vermittlung von *Inhalten*. Zu erwähnen sei hier, dass es, durch Untersuchungen bewiesen,<sup>30</sup> nicht in erster Linie allein um den Text und seine Semantik geht, sondern dieser erst im Zusammenhang mit dem (übermächtigen) Sound den vermittelten Gehalt darstellt. Zweitens geht es im Vollzug von Rockmusik um ihr *Bewegungspotenzial*.<sup>31</sup> Sie wird mit dem ganzen Körper erschlossen. Konkrete inhaltliche Bestimmtheiten wandeln sich in Bewegungsmuster. Als dritter Punkt steht der *Kontext*, da Rock nie allein auftritt, sondern die Kollektivität braucht. Rock orientiert sich nicht an einem ideellen Aufführungsort (wie der Konzertsaal für die Kunstmusik), sondern realisiert sich über Medien wie TV, Radio, Tonträger oder öffentliche Veranstaltungen ((Open Air-)Konzert, Disco).<sup>32</sup>

### 1.6.2 Stilistische Bestimmung

Rockmusik ordnet sich mit den in der westlichen Welt entstandenen Sparten Pop, elektronische Musik, teilweise dem Jazz und latein- und afroamerikanischen Standards dem Terminus Populärmusik unter. Unter vielen sind die wichtigsten im Rock vorkommenden Subkulturen<sup>33</sup> Punkrock, (Hard) Rock und (Heavy) Metal. Rockmusik als eine eher härter orientierte, authentischere Musik<sup>34</sup> steht in ihrem Kern in der Tradition afro- und angloamerikanischer Blues- und Rhythm and Blues-Derivate, womit sie sich von der Kunstmusik abgrenzt.<sup>35</sup> Wicke betrachtet diesbezüglich Country und Western und den Blues als die beiden Wurzeln des Rock 'n' Roll, dem Vorreiter des

---

<sup>30</sup> Vgl. Kabus: ebd., 26.

<sup>31</sup> Vgl. Wicke: *Rockmusik*, 101f.

<sup>32</sup> Vgl. Kabus: *Populärmusik, Jugendkultur und Kirche*, Musik - Kirche – Kultur Band 2, 26ff.

<sup>33</sup> Subkultur (von lat. sub = unter) = Bezeichnung für die Lebensform eines Personenkreises oder Bevölkerungsteiles mit bestimmten Auffassungen, Werten, Normen, sozialen Strukturen, Verhaltensweisen (Lebensstil), die von jenen der jeweiligen Mehrheitskultur oder dominanten Kultur erheblich, deutlich und ggf. in konflikträchtiger Weise abweichen. Die Entstehung von S.en wird durch bestimmte gemeinsame Merkmale von Personen wie Alter, Geschlecht, Beruf, ethnische Zugehörigkeit, Weltanschauung oder soziale Schicht begünstigt. Hillmann unterscheidet zwei Arten von S.en: a) der vorherrschenden Kultur vorangehende oder sich außerhalb ihres Einflusses bildende (z. B. durch Einwanderung), b) aus der dominierenden Kultur stammende, entweder positive Reaktionen auf Forderungen der sozialen Strukturen gebende oder negative Reaktionen hervorbringende (z. B. Eiferer, Extremisten). Hillmann, Karl-Heinz: *Wörterbuch der Soziologie*, Stuttgart 2007, 871f. Kneif sieht in der Rockmusik eher Punkt b), also abwehrende Haltungen gegenüber einer etablierten Herrschafts- und Ordnungsstruktur. Vgl. Kneif, Tibor: *Sachlexikon Rockmusik*, Instrumente, Stile, Techniken, Industrie und Geschichte, Reinbek 1986, 232.

<sup>34</sup> Schwarze, Bernd: *Die Religion der Rock- und Popmusik*, Stuttgart 1997, 16.

<sup>35</sup> Vgl. Wicke: *Rockmusik*, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 350 und Feist, Thomas: *Musik als Kulturfaktor*, Beobachtungen zur Theorie und Empirie christlicher Populärmusik, Musik - Kirche – Kultur Band 8, Frankfurt am Main 2005, 60.

Rock.<sup>36</sup> Tibor Kneif fügt dem noch die Musik zu, welche unter der Bezeichnung "Tin Pan Alley" ("Zinnpfannengasse") von ca. 1900 –1930 in New York produziert wurde.<sup>37</sup> Es handelt sich bei Rock um eine im technischen Sinn elektrisch verstärkte Musik mit harten Beats und rhythmischen Mustern, deren stilistische Wurzeln im Süden der USA liegen.<sup>38</sup> Die polychromatische Rhythmik oder rhythmische Polyphonie, so der Autor Ansgar Jerrentrup, gilt als einmalig in der abendländischen Musik.<sup>39</sup> Damit mit Musik Bewegung zu einer Einheit verschmelzen kann, werden patternorientierte und klare metrische Strukturen eingesetzt.<sup>40</sup> Diese basieren auf den für die Populärmusik typischen, metrischen Gesetzmäßigkeiten der Betonung auf erstem und drittem Schlag. Dazu gesellt sich ein Akzent auf zweitem und viertem Schlag, der dem Rock eine bestimmte Spannung verleiht und damit in eine körperliche Bewegung mündet. Für die Melodiebildung wird meist ein offenes Skalensystem mit frei wählbarer Terz und Septime verwendet, wodurch "Pitchbending"<sup>41</sup> erreicht wird. Mit einer (eher seltener vorkommenden) ausdifferenzierten harmonischen und melodischen Struktur, wie z.B. im Progressive Rock/Metal wird im Regelfall der Anspruch, möglichst viele Hörer anzusprechen, was Populärmusik an sich impliziert, heruntergesetzt, befindet sich aber weiter in dessen Rahmen.

Eine Polarisierung und Positionierung des lyrischen Inhalts im Rock kann durch die Verbindung von hoher Geschwindigkeit, Lautstärke, klanglicher Härte mittels stark manipulierter Gitarrenarbeit (Klangfarbe) einer auf kleinen Sekundschritten basierenden Harmonik, Punktierung und "abgehackten" Powerchords (Rhythmus) und ebenso durch eine geschriene Stimme (Klangfarbe) erreicht werden.

Die Toneigenschaften Lautstärke (Anhebung wird erreicht durch elektrische Verstärkung) und Klangfarbe (Änderung wird bewerkstelligt durch Signalbeimischung und Manipulation desselben) erhalten eine höhere Bedeutung als im Pop im Verhältnis zu den bei Husmann für die klassische Musik als primär bezeichneten Parametern Melodik, Harmonik und Rhythmik.<sup>42</sup>

---

<sup>36</sup> Vgl. Wicke: Rockmusik, 61ff.

<sup>37</sup> Vgl. Kneif: Sachlexikon Rockmusik, 93.

<sup>38</sup> Vgl. Middleton: Rock, in: The New Grove, 485f. und Kneif/Fuchs: Rock Music, in: Metzler Sachlexikon Musik, 898.

<sup>39</sup> Vgl. Jerrentrup: Ansgar: Pop-/Rockmusik und christlicher Gottesdienst, Gedanken zu einem recht gespaltenen Verhältnis und zu Lösungsansätzen, in: Populärmusik und Kirche – kein Widerspruch, hg. von Wolfgang Kabus, Musik - Kirche – Kultur Band 5, Frankfurt am Main 2001, 87.

<sup>40</sup> Vgl. Jerrentrup: ebd., 87.

<sup>41</sup> Dieser Vorgang meint das Beugen der Tonhöhe über Frequenzbereiche außerhalb der gängigen Frequenzen einer diatonischen Tonleiter mittels Gitarre, Keyboard oder DJ-Set.

<sup>42</sup> Husmann vergleicht das vielschichtige Phänomen Rock gegenüber des innerhalb der populären Musik auftretenden Idioms "Schlager", wo der Melodik die größte Bedeutung zukommt. Vgl. Husmann, Heinrich: Einführung in die Musikwissenschaft, Wilhelmshaven 1991, 188.

### 1.6.3 Abgrenzung der Rock- zur Popmusik

Anhand eines Vergleiches zur "Schwester" Popmusik<sup>43</sup> möchte ich tendenzielle Züge von Rockmusik aufzeigen. Zunächst ist festzuhalten, dass beide, dem überbegrifflichen Term Populärmusik angehörend, eine große Anzahl an Stilrichtungen selbiger beinhalten, die sich dem Akkulturationsprozess der verschiedenen Erbgüter Nordamerikas verdanken.<sup>44</sup> Diese gemeinsame historische Wurzel sei im Hinblick auf eine strikte Trennung beider Kategorien voneinander zu beachten.<sup>45</sup> Heute werden große Teile beider Musiksparten nach kommerziellen Gesichtspunkten produziert. Beide Repertoirekategorien zusammengenommen kamen von 1993-2004 immer auf über 55% Umsatz am gesamten Tonträgermarkt in Deutschland.<sup>46</sup>

In der Enzyklopädie *The New Grove* wird der Begriff "Commitment" als Charakterisierung für Rock verwendet und meint eine Verpflichtung gegenüber dem Hörer bzw. der Gesellschaft. Auch mit "Seriousness" erfolgt eine Abgrenzung zum unterhaltungsorientierteren Pop.<sup>47</sup> Um dies zu verdeutlichen, spricht der Theologe Bernd Beuscher bei Letzterem von einer erhofften Distanz zum Lebenskampf, während Rock Lebenskampfmusik ist. Dies geschehe durch ein Gepacktwerden, ein Geschüttelt- und Gerütteltwerden, womit selbigem im Verhältnis zum Pop ein gewisses Verantwortungsbewusstsein attestiert wird.<sup>48</sup> Einerseits wird jenes Engagement im Rock im Allgemeinen abgewiesen.<sup>49</sup> Andererseits haben immer wieder Rockbands aus unterschiedlichsten Strömungen wie Peter Gabriel, Boy Sets Fire, Rage Against The Machine oder U2, um nur einige zu nennen, durch Aktionen politischer, sozialer oder karitativer Art die Initiative ergriffen.

Eine weitere Differenzierung der Rock- zur Popmusik erfolgt unter klangästhetischen Gesichtspunkten. In Bezug auf die Besetzung sind Pop- und Rockbands heute kaum mehr voneinander zu unterscheiden. Die in den 60er Jahren für den Rock als typisch geltenden eingesetzten elektrisch verstärkten (Bass-)Gitarren, Schlagzeug und ein oder mehrere Sänger sind heute genauso im Pop anzutreffen. Allerdings bestehen Unterschiede dahingehend, wie Sounds erzeugt werden. Der Rock konnte sich das

---

<sup>43</sup> 2005 hatten die Repertoirekategorien folgende Umsatzanteile in Deutschland (in %): Pop 37,1; Rock 19,2; Schlager 6,8; Dance 5,3; Volksmusik 2,0; Jazz 1,9. Die Werte für Pop und Rock haben sich seit 1993 nicht grundlegend geändert. Vgl. Wicke, Peter: *Populäre Musik*, in: *Musik Almanach 2007/2008*, Daten und Fakten zum Musikleben in Deutschland, Regensburg 2006, 87.

<sup>44</sup> Schwarze: *Die Religion der Rock- und Popmusik*, 16f.

<sup>45</sup> Vgl. Schwarze: ebd., 16f.

<sup>46</sup> Vgl. Wicke: *Populäre Musik*, in: *Musik Almanach 2007/2008*, 87.

<sup>47</sup> Vgl. Middleton: Rock, in: *The New Grove*, 485f.

<sup>48</sup> Beuscher, Bernd: Schwingungen und Stimmungen der späten Moderne oder: Was, außer Rock 'n' Roll?, in: *Populärmusik und Kirche – kein Widerspruch*, hg. von Wolfgang Kabus, Musik - Kirche – Kultur Band 5, Frankfurt am Main 2001, 29.

<sup>49</sup> Hier zu nennen sind z. B. Dieter Fuchs, Marcus Greil, Tibor Kneif.

Abzeichen "Handmade" gegenüber der tendenziell mittels Synthesizer erzeugten Popmusik bewahren, auch wenn im Zuge der Entwicklung des Electronic Rock ab Mitte der 60er Jahre vermehrt digitale Klänge Verwendung finden. Heute fusionieren der Erfindung neuer musikalischer Ausdrucksformen wegen weiterentwickelte, synthetisch hergestellte Sounds und manuelles Einspielen.

#### 1.6.4 Typologisierung der Rockmusik

In den Anfängen ab Beginn der 60er bis weit in die 70er Jahre hinein stand Rockmusik mit den Formen Beat und Punkrock für Originalität und Selbstaussdruck und ignorierte weitestgehend einen kommerziellen Gedanken. Gleichzeitig entstand mit dem Progressive Rock eine Ausdrucksform, die in kompositorisch und technisch aufwendigen Stücken sich weg von besagtem Grundgedanken des Rock entwickelte. Infolgedessen steht Rockmusik seit den 80er Jahren verstärkt im Zeichen einer Trennung zwischen "Mainstream" und "Independent",<sup>50</sup> wobei besonders hinter ersterem Begriff sich ein Hang zum Kommerz verbirgt. Die zu Beginn der 90er Jahre entstandene Richtung Grunge gilt als die bisher vielleicht letzte Form, welche sich gegen das Erwirtschaften materiellen Reichtums mittels Verkauf von Musik wendet.<sup>51</sup> Der Musikkritiker Marcus Greil meinte 1985, als der Prozess der Verwirtschafterung schon im Gange war, dass Rock eine bloße "Mainstream-Musik" sei, die durchdringend und aufdringlich leer ist. Sie beziehe sich auf nichts mehr als auf ihren eigenen Erfolg, ihren eigenen bedeutungslosen Triumph.<sup>52</sup> Für Tibor Kneif und Dieter Fuchs ist Rock zu einem weltweiten Musikidiom geworden, hinter dem ein beträchtliches Industriepotential steckt.<sup>53</sup> Rock in Deutschland orientiert sich nicht in dem Maße wie die Popmusik an Chartplatzierungen und Rekord-Verkäufen, liegt als Genre aber auf Rang zwei hinter ihr, andere Strömungen weit abgeschlagen.<sup>54</sup> Dieser hohe Wert zeigt die Entwicklung zu einer Praxis hin, welche die in den Anfängen der Rockmusik liegende Suche nach Dauerhaftigkeit und das Handeln von Tradition in Form von Bewahrung der Wurzeln des Rock wie Blues, Country und Folk mehr und mehr aus dem Fokus verliert.<sup>55</sup> Das bewusste Interesse, sich dieser Form der Musik zuzuwenden, bezieht sich heute mehr auf Selbstdarstellung, Stil und Sinnfindung. Die Industrie "hilft" der Jugend bei der Suche, sie ist die Institution, die sich mehr als jedes

---

<sup>50</sup> Kneif und Fuchs: Rock Music, in: Metzler Sachlexikon Musik, 898.

<sup>51</sup> Interview mit Arne Kopfermann, durchgeführt am 13.10.2008.

<sup>52</sup> Vgl. Greil, Marcus: Speaker to Speaker, in: Artforum 11, (1985), 9.

<sup>53</sup> Vgl. Kneif und Fuchs: Rock Music, in: Metzler Sachlexikon Musik, 898.

<sup>54</sup> Vgl. Wicke: Populäre Musik, in: Musik Almanach 2007/2008, 87.

<sup>55</sup> Vgl. Middleton: Rock, in: The New Grove, 485.

Arbeitsamt um jene kümmert.<sup>56</sup> Die Jugend weiß das, aber sie reizt, dass der ganze Aufwand ihnen gilt, wie Simon Frith, britischer Soziologe, festhält.<sup>57</sup> Alan Durant definiert Rockmusik nicht nur als eine Vermarktungsstrategie oder Rebellion gegen das Bürgerliche, sondern sieht diese angesichts der breit gefächerten Interpretationen und Ausübungsformen in weit komplexeren Zusammenhängen.<sup>58</sup> Damit meint er die verschiedenen Ansichten, die sich für jeden Hörer, obwohl alle gleiche Texte vor sich haben, ergeben können. Während einer ihn als Revolte der jungen Generation sieht, interpretiert der andere den gleichen Song als Marketingstrategie der Industrie. Auch kontextuelle Gegebenheiten wie z. B. das Erleben eines Live-Konzerts gegenüber dem Hören des Songs auf dem Sofa mit Kopfhörer lassen unterschiedliche Rezeptionen zu. Ebenfalls schwanke die Wahrnehmung von Region zu Region und von Nation zu Nation,<sup>59</sup> nicht zuletzt auch von Epoche zu Epoche. Kabus sieht Impulse von beiden Seiten, von der Jugendkultur und von der Industrie ausgehen, denn der vielfältige kulturelle Gebrauch des Rock durch den Konsumenten könne nie allein von Plattenfirmen kalkuliert werden.<sup>60</sup>

In der Rockmusik ist immer wieder von einer Hierarchie zwischen dem Produzenten, hier im Sinne von Musiker/Künstler/Band, und dem Konsumenten die Rede,<sup>61</sup> welche besonders auf ideeller und religiöser Basis bestehen kann. Der Musiker, wenn einmal zum Star für den Fan geworden, kann dann zum Idol erhoben werden, wenn die Lösung der Sinnsuche durch ihn für den Fan (z. T.) beantwortet scheint. Er selbst ist dann die Botschaft, der wörtliche Text ist ihm untergeordnet.<sup>62</sup> Zum Thema passend kann deshalb auch von einer „Religion Rockmusik“ gesprochen werden, was der Theologe Hans-Arved Willberg kritisch sieht:

**„Rockstars sind die Könige eines heimatlosen Volkes. Auf ihnen ruht die Hoffnung auf Erlösung von einem sinnlosen Dasein. Rock ist die Marschmusik für den Auszug aus dem Land der Einsamkeit. Die Tragik dieser Reise ist ihre Erfolglosigkeit. Das Ziel scheint näher zu kommen, aber in Wirklichkeit rückt es in immer weitere Ferne.“<sup>63</sup>**

Rockmusik als soziologisches Phänomen kann auch als Versuch angesehen werden, einen bestimmten Raum, den Eltern und Erziehungsberechtigte nicht besetzen

---

<sup>56</sup> Vgl. Kabus: Populärmusik, Jugendkultur und Kirche, Musik - Kirche – Kultur Band 2, 25.

<sup>57</sup> Vgl. Frith, Simon: Jugendkultur und Rockmusik, Reinbek 1981, 83, zitiert nach Kabus: ebd., 24.

<sup>58</sup> Vgl. Durant, Alan: Rock Revolution or Time-No-Changes, Visions of Change and Continuity in Rock Music, in: Middleton, R. and Horn, D. (Hrsg.), Popular Music 5, Continuity and Change, Cambridge 1985, 118.

<sup>59</sup> Durant, ebd., 119.

<sup>60</sup> Kabus: Populärmusik, Jugendkultur und Kirche, Musik - Kirche – Kultur Band 2, 25.

<sup>61</sup> Vgl. Middleton: Rock, in: The New Grove, 485.

<sup>62</sup> Vgl. Tischer, Rolf: Religiöse Zeitzeichen in der Rock- und Popmusik (elektronische Ressource), in: Evangelische Zentralstelle für Weltanschauungsfragen, Stuttgart 109 (V/1989).

<sup>63</sup> Willberg, Hans-Arved: Streit um Töne, Die Christen und die Rockmusik, Gießen 1991, 22.

können, zu füllen.<sup>64</sup> Der Erfolg bzw. Nichterfolg dessen hängt u. a. von der Weltsicht des Künstlers und seinem Motiv, Musik zu machen, ab. Anhand von den vier hier in der Arbeit gewählten Beispielen soll gezeigt werden, ob christliche Rockmusik einer der Faktoren sein kann, zu einem tragenden Lebenskonzept zu verhelfen.

Die Spielarten des Rock sind für den Autor Klaus Depta ein Ventil der Jugend, sie drücken gegenüber nicht dem Rock zugehörigen Musikrichtungen ein Andersseinwollen aus und können Rebellion gegen das Alteinhergebrachte meinen. Dem Aufruhr gegen Erziehungsberechtigte und die Aufstellung eigener Normen ab den 50er und 60er Jahren schloss sich 1977 der Song *Sex, Drugs and Rock 'n' Roll*, geschrieben von Ian Dury, an.<sup>65</sup> Diesen griff, so glaubt Paul Hewson, Sänger der Gruppe U2, auch die Popindustrie auf und vermarktete gleichnamigen Slogan.<sup>66</sup> Dieser hat dort seine Berechtigung, wo sich sein Sinn in Texten und/oder der Lebensweise äußert. Depta meint sogar, dass Rock dann seine Unschuld verloren hat, wenn die Rocktexte einmal positiven Inhalt haben. Dazu führt er u. a. die Band Cranberries an, die sich in *Ode To My Family* vom Album *No Need To Argue* (1994) mit gesellschaftskonformen und traditionellen Inhalten über die Familie beschäftigten und darauf dahingehend kritisiert wurden.<sup>67</sup>

Dem Rock kommt als Transportmittel von Werten und als Träger von Botschaften eine wichtige Aufgabe zu. Wicke ist der Ansicht, dass die Vermittlung von (Lebens-)Sinn jedenfalls nicht (nur) der Kunstmusik zukommen darf,<sup>68</sup> da dort zahlenmäßig ein viel kleineres Publikum mit tendenziell weniger Jugendlichen vertreten ist. Der ehemalige Sänger der Band Petra, John Schlitt, sieht für Rock in jedem Falle ein starkes Potential:

**„Ich kenne die Kraft von Rockmusik....“<sup>69</sup>**

Rockmusik polarisiert in Pro und Kontra, Schwarz und Weiß. Dies zeigt sich deutlich im Black und seinem Pendant, dem Unblack Metal. In Letztgenanntem werden die okkulten und satanischen Texte des Black Metal als Gegenreaktion gerade umgeformt in christliche. Es existiert keine mir bekannte Musik, wo beide Anschauungen vermischt sind, denn diese entgegengesetzten Geisteshaltungen der Musiker, selbst wenn

---

<sup>64</sup> Vgl. Kabus: *Populärmusik, Jugendkultur und Kirche*, Musik - Kirche – Kultur Band 2,24.

<sup>65</sup> Der Slogan kann als moderne Form des klassischen Spruchs "Wein, Weib und Gesang" gelesen werden.

<sup>66</sup> Vgl. Black, Susan (Hrsg.): *Bono und U2*, In eigenen Worten, aus dem Englischen übersetzt von Ursula Damm, London 1997, 152.

<sup>67</sup> Vgl. Depta, Klaus: *Rock for Jesus*, Limburg 2001, 7.

<sup>68</sup> Vgl. Wicke: *Rockmusik*, 18.

<sup>69</sup> <http://ccmrezis.de/cds/p/petra.htm> (02.10.2008)

innerhalb einer Marktstrategie oder als Kunst verwendet, entfalten ihre Wirkung, wenn sie "klare Verhältnisse" schaffen.

Das Potential des Rock wirkt sich auch auf die Flora und Fauna aus. In einem Experiment etwa wurden Elefanten von Rockmusik beschallt und rannten daraufhin weg. Kürbispflanzen, die man selbiger aussetzte, wuchsen in die Gegenrichtung der Lautsprecher. Als man ihnen klassische bzw. indische Sitar- und Veenamusk verordnete, wuchsen sie zu den Schallquellen hin bzw. in sie hinein.<sup>70</sup> Festzuhalten bleibt hier, dass auch Pflanzen und Tiere nicht nur auf Musik physisch reagieren, sondern ein *bestimmtes* Verhalten bei Rock zeigen. Da jene Lebewesen aber weder ein Religions- noch ein Moralverständnis entwickeln können, können mit diesen Tests keine Fragen bezüglich eines guten oder schlechten Wertes des Rock an sich beantwortet werden.

Ein weiteres Merkmal ist die Abhängigkeit des Künstlers bzw. der Industrie vom Konsumenten. Die Kulturindustrie, die sich hinter der Rockmusik verbirgt, kann nicht auf die Interaktion zwischen Künstler und Konsument, eine soziale Tatsache, verzichten.<sup>71</sup> Sie braucht die Impulse der Jugendkultur, um nicht zerstört zu werden. Ein grundlegendes Merkmal für massentaugliche Musik ist das "Zurechtschnitzen" der auf das Publikum gerichteten Texte und musikalischen Parameter. Mit Kunstmusik, die auf eine "Verstehen" voraussetzende Weise des Hörens im Konzertsaal bezogen ist,<sup>72</sup> wird durch ein bewusstes Abwenden vom Einfachen und bereits Bekannten ein bestimmter Kreis von Käufern angesprochen. Mit dagegen vorrangig eingängigen und sofort abrufbaren Mitteln will man vor allem den Großteil der Jugend ansprechen. Die Industrie setzt dabei auf Medialisierung (MP3, Music-on-Demand, Mobile Music) und Live-Musik, die nach Wicke beide in den letzten Jahren explosionsartig in die Höhe schießen. Mit Rock als Live-Unterhaltung wird der ideologische Faktor Kollektivität durch unmittelbaren Kontakt des Fan zum Künstler und der Hörer untereinander gefördert.<sup>73</sup> Ohne diesen Sichtkontakt würde, so Wicke, ein gewisses "Feeling" fehlen und Rock hätte bei weitem nicht diese Anziehungskraft.<sup>74</sup>

---

<sup>70</sup> Banol, Fernando Salazar: Die okkulte Seite des Rock, München 1987, 39-43, zitiert nach Willberg: Streit um Töne, 38ff.

<sup>71</sup> Vgl. Silbermann, Alphons: Wovon lebt die Musik, Regensburg 1957, 73. Der als Antipode zu Adorno geltende Musiksoziologe Alphons Silbermann bezeichnet erst das Zustandekommen dieser beschriebenen Verbindung von Produzent und Konsument als Musikerlebnis, z. B. das bewusste Hören einer Musik-CD.

<sup>72</sup> Vgl. Wicke: Rockmusik, 26.

<sup>73</sup> Vgl. Deutscher Bundestag: Drucksache 14/6993, Berlin 2001, 16, zitiert nach Wicke: Populäre Musik, in: Musik Almanach 2007/2008, 82. Die Statistik zeigt 30,8 Millionen Besucher von Musikveranstaltungen für 1999, Tendenz steigend. Vgl. Wicke: ebd., 83.

<sup>74</sup> Wicke: Rockmusik, 34.

Zur Rockmusik gehört ein Text. Nach dem Soziologe, Theologe und Musikwissenschaftler Thomas Feist legt erst der durch den Inhalt vermittelte Sinn die klangliche Gestalt fest.<sup>75</sup> Nach einer Untersuchung waren 95 Prozent aller Rocksongs zum genannten Zeitpunkt<sup>76</sup> mit Texten versehen. Die erfolgreichste Rockband aller Zeiten, die Beatles, haben beispielsweise während ihres gesamten Schaffens nur zwei Instrumentalstücke geschrieben (*Cry For A Shadow* (1961) und *Flying* (1967)).<sup>77</sup> Die Bandbreite der vermittelten Inhalte ist heute bereits stark angewachsen und bewegt sich auf allen mehr oder weniger aussagekräftigen Gebieten. Die Möglichkeiten, wie Inhalte vermittelt werden, teilt Kneif in sechs Kategorien ein: Zuerst spricht er von Ich-Bekundungen, mit welchen Frauen angesprochen werden<sup>78</sup> oder die religiösen Ursprünge sind. Ebenso werden durch Bands wie Jefferson Airplane mit Rock Appelle, gleich welchen Themas, an die altersgleiche Umgebung abgehalten. Auch politische Stellungnahmen, wie z. B. im Folk Rock, mit Pete Seeger, Joan Baez oder Bob Dylan geschehen oder auch von U2 vermittelt, bereichern den Begriff. Durch geheime Botschaften, die durch die Technik "Backward Masking"<sup>79</sup> vereinzelt auf Schallplatten aufgespielt werden, soll angeblich zum Kauf von Rauschmitteln oder zum Praktizieren von satanischen Verhaltensweisen angehalten werden. Weiter sind absurde, surrealistische und märchenhafte Texte sowie humoristische Erzählungen und witzige Pointen Bestandteil der Rocktexte.<sup>80</sup>

## 1.7 Zum Begriff Christian Rock

### 1.7.1 Begriffssuche und Rezeption zu Christian Rock

In den großen Enzyklopädien der Musik wie *The New Grove*, ihrem deutschsprachigen Pendant *Musik in Geschichte und Gegenwart 1/2* oder den Lexika *Metzler-Sachlexikon Musik* bzw. *Riemann Musiklexikon* finden sich keine Einträge zur christlichen Rockmusik. Das Auffinden des Begriffes in der Enzyklopädie *Religion in Geschichte und Gegenwart* dagegen zeigt, wie stark die theologische Relevanz des Terminus ist. Eingetragen unter Rockmusik ist hier christliche Rockmusik gemeint. In den popmusik-

---

<sup>75</sup> Feist: *Musik als Kulturfaktor*, Musik – Kirche – Kultur Band 8, 62.

<sup>76</sup> Vgl. Kneif: *Sachlexikon Rockmusik*, 246. Der Wert ist ausgehend vom Jahr 1986 erstellt wurden, die Rockmusik war zu diesem Zeitpunkt knapp 25 Jahre alt. Aufgrund der raschen Entwicklung neuer Techniken und Sounds dürfte der Textanteil in der Rockmusik eher zurückgegangen sein.

<sup>77</sup> Kneif, ebd., 246.

<sup>78</sup> Die Rockmusik ist eine Männerdomäne.

<sup>79</sup> Siehe 5.2 Kritik am musikalischen Aspekt des Rock.

<sup>80</sup> Kneif: *Sachlexikon Rockmusik*, 247f.

orientierten Lexika *Rock-Lexikon* (Graves, Schmidt-Joos, Halbscheffel) bzw. dem *Handbuch der populären Musik* (Wicke, Ziegenrucker) ist von Christian Rock, God Rock oder Jesus Rock die Rede.

Während die Veröffentlichung umfangreicher, gut recherchierter, von christlicher Seite verfasster Nachschlagewerke christlicher Rock- und Popmusik langsam aber stetig vorankommt,<sup>81</sup> lassen sich Einträge von Vertretern des Christian Rock in säkularen<sup>82</sup> Nachschlagewerken nur selten finden. Beispielweise stehen sich im recht umfangreich angelegten Buch *Who's Who in Rock Music* (William York, 1982), ohne dass der Begründer der christlichen Rockmusik, Larry Norman, darunter wäre, vier andere Künstler auf den gleichen Nachnamen: Norman, Bassist der Five Americans, Chris Norman, Mitglied der Band Smokie, Jimmy Norman, als Sänger einer Session für Jimmy Hendrix und Neil Norman, Gitarrist und Organisator der Band Neil Norman and his Cosmic Orchestra.<sup>83</sup> Zum Zeitpunkt der Herausgabe des Lexikons aber war Norman bereits von *Time Magazine* 1971 als bester christlicher Solokünstler bezeichnet worden,<sup>84</sup> hatte im Film *The Blob* (1972) sein Debüt als Schauspieler gegeben und darüber hinaus vier seiner bekannt gewordenen Alben herausgebracht. Ebenfalls ist die im christlichen Metal-Genre erfolgreichste Band Stryper, die mir in meiner Arbeit zur Analyse dient, weder im von Graf und Rausch herausgegebenen *Rockmusik Lexikon* noch in *Das neue Rocklexikon* (Graves, Schmidt-Joos, Halbscheffel) vertreten. Auch im *Rock Rough Guide* (Buckley, Ellingham) oder sogar im umfangreich angelegten Werk *The Encyclopedia of Popular Music* (Larkin) ist die Formation nicht zu finden.

Zu den drei Liedbeispielen von Stryper, Petra und Arne Kopfermann sowie auch zu anderer christlicher populärer Musik konnte ich - als Ausnahme gilt U2 - keine kulturanalytische und musikalische Argumentation finden. Dies deutet darauf hin, dass die vor allem wissenschaftliche Publizierung von Analysen der Populärmusik im Allgemeinen und christlicher populärer Musik im Besonderen noch in den Anfängen liegt.

Nach einer Studie der Barna Research Group Anfang der 90er Jahre in den USA hatten nur 43% der befragten Teenager von der populärsten Band christlicher Rockmusik, Petra, jemals etwas gehört – im Vergleich dazu stehen 99% für Jon Bon Jovi zu Buche. Nicht bestätigt hat sich in diesem Test die oft vorgetragene These, dass

---

<sup>81</sup> Als erstes zu nennen sei hier das 2002 von Mark Allan Powell herausgegebene Werk *Encyclopedia of Contemporary Christian Music*.

<sup>82</sup> Eine Ablösung und Emanzipation weltlicher Bereiche von religiösen Einrichtungen und Normen wird als Säkularisation bezeichnet. Bergunder, Michael: Säkularisation/Säkularisierung, 774-788, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart*, Band 7 R-S, Tübingen 2004, 775.

<sup>83</sup> Vgl. York, William: *Who's Who in Rock Music*, London 1982, 260f.

im christlichen Bereich bekannte Künstler (fast) jeder Musik hörende Christ konsumiert. Nur 52% der christlichen Teenager gaben vor, die Musik von Petra zu hören, während wiederum 91% Prozent den säkularen Rapper L.L. Cool J. diesbezüglich anführten.<sup>85</sup>

### 1.7.2 Christian Rock

John Fischer, einer der Pioniere christlich-populärer Musik und bekannter Autor, beschreibt diese, wenn von und für Christen produziert, verlegt und gesendet wird, als zeitgenössische, christliche Musik.<sup>86</sup> Diese Definition trifft genauso auf Christian Rock zu, da er sich in den genannten Bereich einordnen lässt.<sup>87</sup> An anderer Stelle beschreibt der Begriff ein Kulturphänomen, welches sich quer durch alle Spielarten der Rockmusik äußert und auf Gott, Jesus und die Bibel bezogene Texte bzw. die Verkündigung des Evangeliums durch einen oder mehrere bekennende christliche Musiker als Gegenstand hat.<sup>88</sup> Anders formuliert drückt sich deren Christsein in ihren Songs aus. Christliche Inhalte können aber auch aus dem Kontext heraus als solche verstanden werden. Der Begriff vereinnahmt Themen vom eigenen Ich weg hin zu Gott, was sich in Dank, Lobpreis, Anbetung (Praise and Worship), Bitte und Fürbitte, Buße, Klage oder Bekenntnis äußert. Genauso werden gesellschaftliche, politische oder sonstige Themen - aus christlicher Perspektive betrachtet - eingebracht.

Wie auch die Analysebeispiele in dieser Arbeit zeigen, wird bei einer christlichen Band der Glaube im Allgemeinen in ihrer Musik explizit oder unterschwellig vermittelt, was aber nicht jeden Song bzw. jedes Album betreffen muss. So handeln sieben Songs des Albums *Against The Law* der Band Stryper von Beziehungen zu Frauen, während das gesamte Album *The Unforgettable Fire* der Band U2 politischer Natur ist.

Für Musiker, welche Christen sind, aber ihren Glauben in ihre gemachte Musik nicht oder nur selten explizit einbringen,<sup>89</sup> gibt es wenige Beispiele. Genannt sei die ehemalige Mainstream-Band Creed und die Metalcore-Formation All That Remains, in

---

<sup>84</sup> [www.time.com/time/magazin/article/0,9171,905202,00.html](http://www.time.com/time/magazin/article/0,9171,905202,00.html) (30.10.2008)

<sup>85</sup> Vgl. Still, John W.: *It's Time for a new revolution*, Contemporary Christian Music, 1991, 24, zitiert nach Miller, Steve: *Moderne christliche Musik, Fataler Kompromiss oder Hilfe zur Erneuerung*, Lüdenscheid 1995, 126.

<sup>86</sup> Vgl. Howard, Jay R. und Streck, John M.: *Apostles of Rock*, The Splintered World of Contemporary Christian Music, Kentucky 1999, 11.

<sup>87</sup> Siehe 1.7.6 Contemporary Christian Music.

<sup>88</sup> [www.en.wikipedia.org/wiki/christian\\_rock](http://www.en.wikipedia.org/wiki/christian_rock) (24.11.2008)

<sup>89</sup> Dieses Nichteinbringen geschieht dann meist vorsätzlich, denn an sich manifestieren sich christliche (sowie auch andere) Überzeugungen in irgend einer Form "automatisch", so dass es schon einen Aufwand braucht, um sie zu verbergen. Die Überzeugung zu verstecken, kann darauf beruhen, nicht als eine christliche Band bezeichnet werden zu wollen, wie z. B. bei Creed geschehen, welche Mark Allan Powell trotzdem in seinem Buch als eine solche erkannt

denen beide, atheistisch- und christlich-gläubige Mitglieder vertreten waren/sind. Auch der während seiner Karriere Anfang der 90er Jahre vom Okkultglauben zum Christentum bekehrte Schock-Rocker Alice Cooper bringt in zwei Fällen seinen Glauben explizit in seine Musik ein, so geschehen in *DaDa* und *The Last Temptation*.<sup>90</sup> Es wird aber sichtbar, von welchen Dingen er sich abgewendet hat, denn keiner nach seiner Bekehrung geschriebenen Songs verherrlicht Alkohol, Drogen oder Okkultismus mehr (wie vorher geschehen).<sup>91</sup> Spätestens mit Hilfe des Kontextes ist auch Cooper, genauso wie Bob Dylan,<sup>92</sup> ein Künstler des Christian Rock. U2, die ebenfalls hier eingeordnet werden können, werden später ausführlicher beleuchtet.

Um einen christlichen *Song* handelt es sich, wenn sein Inhalt eine Gottesbeziehung ausdrückt. In diesem Fall ist jener auch von einem christlich-gläubigen Menschen verfasst, egal ob es sich um Lob, Klage, Bekenntnis, Aufruf zum Glauben oder ein mit einem christlichen Standpunkt belegtes Thema handelt.<sup>93</sup> Die beispielsweise oft gesungene Phrase "Ich liebe Dich" gilt dann als ein christlicher Text, wenn erkennbar ist, dass sie sich vom Verfasser ausgehend auf Gott bezieht. Dies kann aus dem Text selbst oder dem Kontext, indem der Song bzw. die Zeile steht, herausgelesen werden. Christliche Rockmusik muss also nicht an den Texten allein zu erkennen sein. Jene Botschaften können auch außerhalb des Text übertragen werden (z. B. durch ein Kreuz als Körperschmuck). In den meisten Fällen aber ist der Text wesentlicher Träger des Inhaltes und wird ggf. durch kontextgebundene Zusammenhänge unterstützt. Manifestiert sich Rock instrumental, braucht der Hörer zugehörige Hintergrundinformationen, welche er z. B. über Herstellung eines christlichen Bezuges im Booklet der Platte oder mittels einer Ansage des Künstlers während eines Auftritts bekommt.

Bisweilen wird christlicher Rock negativ definiert, wie der Musikwissenschaftler Thomas Feist feststellt. Das bedeute, dass alles in Betracht gezogen wird, was

---

hat und erwähnt. Vgl. Powell, Mark Allan: Encyclopedia of Contemporary Christian Music, Peabody 2002, 203.

<sup>90</sup> Zum Songtext von *Cleansed By Fire*, einem Beispiel aus *The Last Temptation* siehe 8. Anhang.

<sup>91</sup> Powell: ebd., 196.

<sup>92</sup> Bob Dylan veröffentlichte nach seiner Bekehrung zum christlichen Glauben unter dem Label Columbia drei Alben mit christlichem Inhalt, namentlich *Slow Train Coming* (1979), *Saved* (1980) und *Shot Of Love* (1981). Später nahm der profane Gehalt seiner Werke wieder zu, ohne dass er seine geistliche Haltung aufgab. Zum Songtext von *Gotta Serve Somebody*, einem Beispiel aus *Slow Train Coming*, siehe 8. Anhang.

<sup>93</sup> Paul Hewson, Kopf der Band U2, selbst Schreiber, kann sich einen Verfasser, der grundlegend von anderem schreibt, als er selbst glaubt, nicht vorstellen und meint dazu: „...A writer is not a liar...“ Assayas, Michka: Bono, New York 2006, 36f., zitiert nach Dorner, Brigitte:

christliche Rockmusik nicht ist. Z. B. wird der Rhythmus als immanenter Bestandteil der Rockmusik seines Stimulanzpotenzials und seiner Körperbezogenheit wegen als nicht kompatibel zu einer christlichen Aussage gesehen, was meint, dass entweder die christliche Musik ohne diesen Rhythmus auskommen muss oder es praktisch keine Verbindung zwischen "Christ" und "Rock" gibt.<sup>94</sup> Diese Begriffsbestimmung leitet sich vom griechisch-platonischen Denken her, welches Geist und Körper substantiell trennt.<sup>95</sup>

### 1.7.3 Jesus Rock

Innerhalb des Terminus Jesus Music ordnet sich Jesus Rock (auch God Rock) ein. Dieser Begriff steht vor allem für die Anfangszeit christlichen Rocks und ist heute weitgehend durch Christian Rock ersetzt. In den Nachschlagewerken bekommt er keine ädaquaten Kritiken. Unter diesem Terminus beschreiben Wicke und Ziegenrucker im Zusammenhang mit der Jesus-People-Bewegung um 1970<sup>96</sup> vereinzelt aufgetauchte Rockproduktionen zu einfachen, religiösen Texten. Weiter handele es sich um eine triviale, auf einem verkitschten Religionsverständnis beruhende Musizierpraxis, die sich in schwülstig pathetischen Formen äußert. Dies zeige sich mit einfallslosen Texten, die von der Jesus-Welle getragen sind. Sie sehen hierin auch eine Verbindung von Religion und Kommerz, unter welche besonders die Vermarktung des Rock Musicals *Jesus Christ Superstar* (1970) fällt. Im gleichen Jahr wurde das mit expliziten christlichen Inhalten versehene Album *My Sweet Lord* von George Harrison veröffentlicht, welches sich insgesamt acht Millionen mal verkaufte.<sup>97</sup> Eine auf subjektiver Wahrnehmung beruhende Begriffserklärung wird von bestimmten Autoren vorgenommen, um zusätzlich zu ersterem Aspekt ihrer eigenen Haltung gegenüber dem Begriff Ausdruck zu verleihen. So gesehen auch in Rock-Lexikon unter dem Stichwort Jesus Rock, wo von „trivialer Rockmusik mit frommen, aber einfallslosen Texten, mit der die Jesus People auf Seelenfang gingen“, die Rede ist.<sup>98</sup>

---

"U2 ist ihre Religion, Bono ihr Gott.", Zur theologischen Relevanz der Rock- und Popmusik am Beispiel von U2, Marburg 2007, 94.

<sup>94</sup> Siehe 5.3.1 Christian Rock ein Teufelswerk?

<sup>95</sup> Vgl. Feist: Musik als Kulturfaktor, Musik – Kirche – Kultur Band 8, 99f.

<sup>96</sup> Wicke, Peter und Ziegenrucker, Wieland und Kai-Erik: Handbuch der populären Musik, Geschichte, Stile, Praxis, Industrie, Mainz 2007, 289.

<sup>97</sup> Vgl. Wicke und Ziegenrucker: ebd., 289.

<sup>98</sup> Graves, Barry und Schmidt-Joos, Siegfried und Halbscheffel, Bernward: Das neue Rock-Lexikon, Madness – ZZ Top, Band 2, Reinbek 1998, 1061.

### 1.7.4 Christian Metal

Eine härtere, stilistisch aus dem Hardrock hervorgehende Metal-zugehörige Variante innerhalb des Christian Rock wird als Christian Metal (auch White Metal) bezeichnet. Sie versteht sich als Gegenströmung zu den im Metal bestehenden, vor allem inhaltlich definierten Subkategorien Doom (Katastrophe, Weltuntergang), Death (Tod) und besonders Black Metal (Satanismus, Okkultismus).<sup>99</sup> Stilistisch gesehen werden im christlichen Pendant alle Formen des Metal verwendet, viel wichtiger ist hierbei das Faktum, dass es sich um Inhalte handelt, die von Christen getextet und dargeboten werden. Die Botschaft des Evangeliums wird hier in das Gewand von Heavy Metal gesteckt.<sup>100</sup> Ziel ist hier nicht nur die Verkündigung des Evangeliums und das Ansprechen derjenigen Christen und Nichtchristen, die generell auf harte, virtuose Gitarrenmusik stehen. Vielmehr soll mit gleicher Lautstärke, Tempo und äußerem Erscheinungsbild der Musiker, aber entgegengesetzter innerer Einstellung zu Kult- und Gewaltrituelen, satanischen Exerzitien, nekrophilen Anspielungen usw. im Metal<sup>101</sup> ein Kontrapunkt gebildet werden. Damit nahm und nimmt man Bezug auf den Gründer des Christian Rock, Larry Norman, der durch seine Lebensweise und seine Songs Christen ermunterte, auch Rock 'n' Roll, aber "im Namen des Herrn" zu spielen - aus Verantwortlichkeit den Menschen gegenüber. Mit Christian Metal sollte nicht Kritik geübt, sondern der säkularen Seite positive Inhalte entgegengesetzt werden. Die Strömung sah sich als eine lebensgestaltende Alternative zur einer im bisherigen Metal oft gesteigerten Destruktivität. Sie entwickelte sich durch Bands wie Jerusalem, Resurrection Band, Stryper oder Daniel Band ab den frühen 70er Jahren, bekam aber lange Zeit aufgrund fehlender Vermarktung nur wenig Aufmerksamkeit zugesprochen, mit Ausnahme der USA. Die Band Stryper galt bis Ende der 80er Jahre als eine der wenigen weltweit erfolgreichen Gruppen dieses Genres. Seit den 90er Jahren nimmt die Anzahl der Formationen enorm zu, die teilweise global sehr erfolgreich Metal und Christentum verschmelzen lassen und in diesen Kreisen als Bestandteil der gesamten Metalszene anerkannt sind. Beispiele dafür sind die skandinavischen Extol (Thrash/Progressive Metal), die australischen Mortification (Death Metal), Saviour Machine (Epic/Gothic Metal) oder UnderOath bzw. As I Lay Dying (Metalcore). Im

---

<sup>99</sup> Vgl. Wicke und Ziegenrucker: Handbuch der populären Musik, 289f.

<sup>100</sup> Vgl. Wicke, Peter: Heavy Metal Rock, in: Handbuch der populären Musik [Elektronische Ressource]: Rock - Pop - Jazz - World Music, Mainz 2004, 1263.

<sup>101</sup> Vgl. Graves, Schmidt-Joos, Halbscheffel: Das neue Rock-Lexikon, Abba – Lynyrd Skynyrd, Band 1, Reinbek 1998, 1056.

Gegensatz dazu sind bei Live-Autritten bzw. Festivals säkulare Vertreter des Metal und Christian Metal-Bands weitestgehend nicht zusammen anzutreffen.<sup>102</sup>

### 1.7.5 Praise and Worship

Praise and Worship ist eine als gesungenes Gebet vollführte Musizierpraxis und bewegt sich stilistisch in vielen Bereichen der Populärmusik, wobei Pop- und Rockmusik die Mitte bildet.<sup>103</sup> Die Hauptfunktion von Praise and Worship ist die gottesdienstliche Einbindung, um das Gebet der christlichen Gemeinde zu leiten – in jedem dafür offenen katholischen, protestantischen oder freikirchlichen Rahmen. Die Aufforderung der Bibel, vor und zu dem Gott des Christentums zu singen, zu jubeln, zu jauchzen und sich zu freuen (Psalm 98,4), findet hier seine Umsetzung. Das Ziel ist, mit plakativen Inhalten von und über den biblischen Gott eine größere Projektionsfläche für alle Anliegen des Hörers zu schaffen. In der Praxis zeigt sich eine Tendenz, die vor allem die Jugendkultur des Rock und Pop einbezieht. Im Gegensatz zu jenen erzählt Praise and Worship keine Story oder Geschichte,<sup>104</sup> sondern ist stetig ein Informationsträger des Wortes des christlichen Gottes.<sup>105</sup>

Die Ausdrucksform ist aus der christlich-charismatischen Bewegung Ende der 1970er Jahre unter dem als Initiator geltenden Musiker Graham Kendrick (UK) entstanden. Stark vorangetrieben in ihrer Verbreitung wurde sie durch Brian Doerksen (Kanada) und Matt Redman (UK). Die ersten mit deutschen Texten versehenen Songs kamen hauptsächlich von Mitgliedern der Jesus-Bruderschaft in Gnadenthal. Als heutige in Deutschland bekannte Vertreter sind Albert Frey, Arne Kopfermann, Danny Plett, Lothar Kosse und Martin Pepper zu nennen.<sup>106</sup>

Kopfermann und Prince teilen den Begriff Praise and Worship in die drei Bereiche Dank, Lobpreis und Anbetung ein.<sup>107</sup> Alle drei sind wesentliche Bestandteile des christlichen Gebets und behandeln das im Alten wie im Neuen Testament im Zusammenhang mit Musik vorkommende Gotteslob. Nach Arne Kopfermann fasst ein

---

<sup>102</sup> Im deutschen Ort Wacken findet jährlich das größte (säkulare) Metal-Festival der Welt statt, auf dem von 2005 - 2008 von insgesamt ca. 200 (bekannt) Metalbands nach eigener Recherche nur zwei christliche auftraten, nämlich As I Lay Dying und All That Remains.

<sup>103</sup> Baltes, Guido: „Praise and Worship“ – Musikstil oder mehr?, in: Populärmusik und Kirche, Ist es Liebe? – Das Verhältnis von Wort und Ton, hg. von Wolfgang Kabus, Frankfurt am Main 2006, Musik – Kirche - Kultur Band 9, 107.

<sup>104</sup> Miller: Moderne christliche Musik, 62.

<sup>105</sup> Musik zum Lob Gottes begegnet in der Bibel unter dem Namen Mirjam-Lied zum ersten Mal in Exodus 15,21, als Siegeslied in Richter 5,1ff, als Weinberglied in Jesaja 5,1ff. Im Neuen Testament kommen Loblieder zum ersten Mal in 1. Korinther 15,1-11 vor, auch im Philipperhymnus in Philipper 2,5-11, im Magnificat bei Lukas 1,46-55 und im Lobgesang des Zacharias bei Lukas 1,68-79.

<sup>106</sup> Vgl. Baltes: „Praise and Worship“ – Musikstil oder mehr?, in: Populärmusik und Kirche, Musik – Kirche - Kultur Band 9, 106.

Mensch mit *Dank* seine Freude und Begeisterung über Geschenke, die ihm der biblische Gott gemacht hat, in Worte (Psalm 107,1-2; 118,1-2; Jona 2,9; Epheser 5,20; Kolosser 3,17; 1. Thessalonicher 5,18).<sup>108</sup> Als Beispiel dafür steht die (häufige, teils im Rockgewand erscheinende) Vertonung des bekannten Psalms 103 *Lobe Den Herrn Meine Seele*. In der zweiten, dem Dank ähnlichen Anbetungsform des Praise and Worship, dem *Lobpreis*, drückt ein Mensch seine Freude und Begeisterung über Gottes Wesen beschreibend in Worte aus (Psalm 9,1-2; 21,12; 139,14; Jesaja 12,1 und 4; 25,1; Jeremia 33,9).<sup>109</sup> Ein aktuelles Beispiel ist *Der Herr Ist Groß* vom Album *Geheimnisvoller Gott* (2007) von Kopfermann. Im Dank wie im Lobpreis kann eine inneren Gelöstheit in körperliche Bewegung münden, was dann durch das besonders in Freikirchen bekannte Händeklatschen, Hände erheben oder Tanzen geschieht. Dank und Lobpreis sind eng miteinander verbunden, da es keinen Dank für Gottes Taten gibt, ohne dabei sein Wesen zu preisen.<sup>110</sup> Als Beispiel für die Vermischung von Dank und Lobpreis steht *Du Bist Liebe* (*Geheimnisvoller Gott*). Die dritte Form, die *Anbetung*, zeigt nach Kopfermann die Sprachlosigkeit, Ehrfurcht und Liebe des Menschen zur Unbegreiflichkeit und Einzigartigkeit des christlichen Gottes (Matthäus 22,37-38; Römer 12,1; Offenbarung 15,4; Josua 24,12).<sup>111</sup> Auch hier kann sich das Innere nach außen kehren was, anders als im Rock im Allgemeinen üblich, durch Formen wie Hinknien oder Verbeugen sichtbar wird. Das beide Begriffe, Lobpreis und Anbetung, in einem Terminus vereint sind, liegt an den Überschneidungen, die es zwischen beiden gibt. Beide bedingen einander: Manche Veranstaltungen bewegen sich zunächst im Lobpreis, wechseln dann aber zur Anbetung über, um gegen Ende zu Ersterem zurückzukehren. Gleich ist beiden auch die Fokussierung auf Gott in einem gottesdienstlichen Rahmen.

Ein Unterschied zu anderen Strömungen christlicher Rockmusik lag vor Jahren noch im fehlenden Konzertcharakter, doch die ursprünglich für Gottesdienste vorgesehene Ausdrucksform christlichen Glaubens findet zunehmend an öffentlichen Orten statt.<sup>112</sup> Der Praxis in den USA folgend kommen heute in Deutschland mehrere tausend gläubige und auch dem christlichen Glauben distanziert gegenüberstehende junge Menschen zu diesen Veranstaltungen im Stil des Praise and Worship. So gibt es die Cologne Worship Night mit 2500 - 5000 Besuchern, welche in bekannten Kölner Clubs regelmäßig stattfindet. Auch die Ichthys Worship Night in Frankfurt findet zweimonatlich, von der Kopfermann-Band geleitet, statt. Mit Champion Of The World

---

<sup>107</sup> Prince, Derek: Danksagung, Lobpreis und Anbetung, Charlotte 1991, 4.

<sup>108</sup> Kopfermann, Arne: Das Geheimnis von Lobpreis und Anbetung, Asslar 2003, 41.

<sup>109</sup> Kopfermann, ebd., 43.

<sup>110</sup> Eine Übersetzung für Dank findet sich im Hebräischen nicht. Vgl. Kopfermann, ebd., 41.

<sup>111</sup> Kopfermann, ebd., 46.

<sup>112</sup> Interview mit Arne Kopfermann, durchgeführt am 13.10.2008.

1997 in London und Calling All Nations 2006 in Berlin wurden die wohl bislang größten Veranstaltungen dieser Art in die Tat umgesetzt.

Praise and Worship manifestiert sich stilistisch gesehen in meist einfachen und eingängigen, harmonischen und melodischen Strukturen,<sup>113</sup> um die Mitsingbarkeit auch beim ersten Mal zu fördern.<sup>114</sup> Dieses implizierte Angebot, stimmlich aktiv zu werden, bezieht sich auf die singende Gemeinde.<sup>115</sup> Während Dank und Lobpreis durchaus einen explosiveren und lautereren Charakter aufweisen, wirkt Anbetung ruhiger und meditativer. Trotz einer Bandbesetzung ähnlich des Pop, Rock oder Jazz stehen lange Gitarrensolos, ein übermäßig großes Schlagzeug-Set oder hohe, kreischende Stimmen hier nicht im Mittelpunkt und gelten aufgrund der Kernbedeutung des Textes als unwesentlich. Auch von aufwendigen Bühnenshows und extravaganter Kleidung wird abgesehen. Um einer möglichen Selbstdarstellung entgegenzuwirken, spielt im gottesdienstlichen Rahmen die Lobpreisband seitlich anstatt frontal zur Bühne/zum Altarraum, so immer wieder zu beobachten. Für den Besucher von (meist) Freikirchen erscheinen die Songtexte oft vorn in der Mitte des Raumes, damit dieser sich mehr darauf als auf die Performance der Band konzentrieren kann. Hier wird deutlich: Nicht der Mensch ist der Star, sondern der Blick ist auf den christlichen Gott gerichtet. Innerhalb des Praise and Worship ist mir deswegen auch kein Beispiel bekannt, wo jemand durch explizite Selbstdarstellung auffiel.

Ich möchte nun immer wieder im Zusammenhang mit dem Terminus Praise and Worship auftauchende Begrifflichkeiten von selbigem und damit auch zur Rockmusik abgrenzen. Die Bezeichnung Neues Geistliches Lied (auch NGL) passt nur bedingt in die Kategorie Christian Rock. "Neu" meint hier die Abgrenzung zum klassischen geistlichen Lied (z. B. der Choral Martin Luthers *Ein Feste Burg Ist Unser Gott*). Dies betrifft Kompositionen in deutscher Sprache seit 1960, z. B. *Da Berühren Sich Himmel Und Erde*, welche im gottesdienstlichen Gebrauch vorrangig katholischer und evangelischer Gemeinden innerhalb der Liturgie Verwendung finden. Einige dieser Lieder sind in das Evangelische Kirchengesangbuch aufgenommen wurden. Inhaltlich wird das Lebensgefühl des heutigen Menschen angesprochen, während sich stilistisch spätromantische Akkordfolgen, einfache Melodien und Synkopen finden. Das Erscheinen dieser Form im rockmusikalischen Gewand tritt zwar hin und wieder auf,

---

<sup>113</sup> Eine Abgrenzung erfolgt zu den subtileren harmonischen und melodischen Strukturen des Liedgutes der Liedermacher.

<sup>114</sup> Im Vergleich dazu sind die traditionellen Kirchenlieder für den Laien schwieriger zu singen.

<sup>115</sup> In der vorreformatorischen Zeit gab es eine eingeschränkte Beteiligung der Gemeinde am Gottesdienst durch Gesang.

zeigt sich aber vielmehr in Gitarre-, Klavier- oder auch Orgel-begleitetem Gemeindegesang.<sup>116</sup>

Ähnlich wie im Praise and Worship beschreiben die auch christlich gefärbten Begriffe Singer/Songwriter und der im deutschen Raum gängige Liedermacher keinen bestimmten musikalischen Stil. Beide grenzen sich aber aufgrund des Erscheinungsbildes als Einzelkünstler (ohne zugehörige Band) mit konzertanter Präsentation eigens verfassten Materials vom Praise and Worship ab.<sup>117</sup>

### 1.7.6 Contemporary Christian Music

Der Terminus Contemporary Christian Music, kurz CCM,<sup>118</sup> ist ein Sammelbegriff für zeitgenössische Songs mit Inhalten über Jesus und eine christliche Lebensweise, welcher in populären Stilen in Erscheinung tritt<sup>119</sup> und unter den sich auch Christian Rock einordnet. Die Gründung dieses Überbegriffes für alle Spielarten christlicher, populärer Musik prägte sich aus einem Dilemma, in dem Musiker und Konsumenten standen, heraus. Der wichtigen Rolle, die Rock in den 60er Jahren als identitätsstiftendes Medium spielte, standen Werte der christlichen Jugend entgegen. Diese wollten, aber konnten sich nicht so recht mit dem Verhalten im herkömmlichen Rock (z. B. Egozentrik der Protagonisten) anfreunden. Anfang der 70er Jahre wurde schließlich der Versuch unternommen, mit Hilfe des Begriffes CCM, hinter dem ein funktionierender wirtschaftlicher Apparat stand, den entstandenen Konflikt aufzuheben.<sup>120</sup> Das Ziel, einem Massenpublikum christliche Inhalte verständlich zu machen, mit Verwendung gleicher Sounds, Stimmen und Rhythmen, sollte durch Bündelung der Aktivitäten populärer Bands dieser Richtung zum Erfolg führen.

Alle christlichen Major- und Independent-Labels waren und sind unter dem Begriff zusammengefasst, und diesen zu erhalten und zu fördern, ist auch ein soziologisch bedingtes Ziel: Die Demonstration des Zusammenhalts christlicher Musiker gegenüber einer verhärteten säkularen Medien-Front, die sich besonders zu Beginn dieser Ära einer Verschmelzung beider Ausdruckspraxen verschloss, war bei der Gründung erster Labels innerhalb CCM ein nicht zu unterschätzender Faktor. Mit ihm wurde letztendlich ein Raum für christliche Künstler geschaffen, nicht mehr hilflos einer Kulturindustrie gegenüber zu stehen, die aus wirtschaftlichen Gründen "Angst vor zuviel Religion" in der Musik hat. Heute sind die Verhältnisse entspannter und zeitgenössische, christliche

---

<sup>116</sup> Frank, Rene: Das neue geistliche Lied, Neue Impulse für die Kirchenmusik, Marburg 2003, 45ff.

<sup>117</sup> Graf, Christian: Lexikon der Singer & Songwriter, Berlin 2001, 6f.

<sup>118</sup> Besonders in den USA wird synonym für CCM der Begriff Gospel verwendet.

<sup>119</sup> Vgl. Howard und Streck: Apostles of Rock, 9.

<sup>120</sup> Vgl. Howard und Streck: Apostles of Rock, 5.

Musik hat neben eigenen Hitparaden, eigener Vertriebsstruktur, einer Gospel Music Hall of Fame und einem eigens für den christlichen Künstler geschaffenen Preis, dem Dove Award, auch eine gewisse Annäherung an den säkularen Plattenmarkt vollzogen. Dabei hat sie aber ihre ganz eigene Integrität entwickelt und bewahrt.<sup>121</sup>

Dass mit der christlichen Botschaft auch kommerzieller Erfolg zu erzielen ist, wurde anfangs noch kritisch betrachtet, hat sich aber mittlerweile bestätigt. Nach Meinung der Zeitschrift Rolling Stone gehören in den wöchentlich veröffentlichten Billboard-Charts erstaunlicherweise etwa 30 von 100 Musikern dieser Sparte an.<sup>122</sup> Diesbezüglich populärste und auch auf dem säkularen Markt überaus erfolgreiche Vertreterin ist die amerikanische Sängerin Amy Grant (\*25.11.1960), die mit 6 Grammys und 22 Dove Awards ausgezeichnet wurde. Als weitere, global bekannte Künstler stehen Grants früherer Keyboarder Michael W. Smith (\*1957), die Gospelgruppe BeBe & CeCe Winans,<sup>123</sup> Keith Green, Sixpence None The Richer, die in den deutschen Charts vertretene Stacie Orrico oder Steven Curtis Chapman.

Die Tendenz innerhalb des Terminus CCM ist ein weltweit sich unterschiedlich schnell entwickelnder Plattenmarkt. Der verkaufte Anteil christlicher an gesamter populärer Musik wuchs in den USA bis zum Anfang des neuen Jahrtausends auf 6,7% an,<sup>124</sup> geht seitdem aber wieder zurück und lag für 2007 bei 3,9%.<sup>125</sup>

In Deutschland waren noch nie so viele christliche Künstler unter Vertrag wie derzeit,<sup>126</sup> obwohl CCM (noch) keiner Vermarktung unterliegt. Als deutsche Vertreter stehen z. B. Allee der Kosmonauten, Anja Lehmann, Ararat, Beatbetrieb, Judy Bailey, Normal Generation? oder Sarah Brendel, von denen einige nur knapp an der Nominierung zum internationalen Musikwettbewerb "Eurovision Song Contest" scheiterten. Der Anteil christlich populärer Musik am Plattenmarkt liegt trotzdem noch bei unter 2%, wächst aber weiter. Deutschland belegt damit Platz zwei in Europa hinter England.<sup>127</sup> Im deutschen Formatradio, schätzte zur Jahrtausendwende Klaus Depta, Leiter der Redaktion "Kirche" im privaten Rundfunk des Bistums Fulda, wird nur ein Bruchteil von 600 - 800 im Angebot stehenden Titeln gespielt, nämlich ein bis zwei mit christlichem Inhalt.<sup>128</sup> Hinzu kommt noch, dass deutsche, christliche Texte schlechtere

<sup>121</sup> Vgl. Powell: Encyclopedia of Contemporary Christian Music, 9.

<sup>122</sup> Vgl. Powell: ebd., 9.

<sup>123</sup> Vgl. Wicke: Contemporary Christian Music, in: Handbuch der populären Musik [Elektronische Ressource], 654.

<sup>124</sup> Vgl. Powell: Encyclopedia of Contemporary Christian Music, 10 und [www.riaa.com/keystatistics](http://www.riaa.com/keystatistics) (24.11.2008)

<sup>125</sup> [www.riaa.com/keystatistics](http://www.riaa.com/keystatistics) (24.11.2008)

<sup>126</sup> Depta: Rock for Jesus, 9.

<sup>127</sup> Eine genaue Angabe ist hier nicht möglich, da es (noch) keine Verpflichtung wie in den USA gibt, diese Verkaufszahlen offen zu legen. Interview mit Arne Kopfermann, durchgeführt am 13.10.2008.

<sup>128</sup> Vgl. Depta: Rock for Jesus, 9.

Chancen haben, von den Sendern gespielt zu werden. Eher sind englischsprachige Titel wie *I Haven't Found What I'm Looking For* von U2 oder *Kiss Me* von Sixpence None The Richer zu hören. Die Begründung dafür, dass eine radikale, akustisch gut zu verstehende Botschaft den Hörer verschrecken könnte und der Sender deswegen darauf verzichtet, explizit christliche Musik zu spielen, ist nicht bewiesen und macht seit Ende der 90er Jahre eher einer umgekehrten Vermutung Platz, wie Winfried Dalferth feststellt. Er sieht einen negativen Regelkreis, in dem das Bedürfnis der Jugend nach Ausstrahlung christlich populärer Musik durch die Medien hoch ist, doch die kirchlichen Sendungen der einzelnen Anstalten diese Nachfrage nicht decken. Seiner Ansicht nach müssten sich Vertreter der christlichen Populärmusik, Kirchen, Verlage und Sendeanstalten über neue Kontakte verständigen.<sup>129</sup> Dies scheint aber seit wenigen Jahren zunehmend zu geschehen: Religiöse bzw. christliche Texte von in der säkularen Szene bekannten Künstlern wie Glashaus, Moses Pelham oder Xavier Naidoo erscheinen in den Medien. Hier zeigt sich die Einordnung in bzw. Abgrenzung zu christlicher Musik an der ideologischen Ausrichtung des Labels der Künstler. Obwohl die Genannten auch christliche Texte verwenden, gelten sie, da zu weltlichem Label gehörend, unter wirtschaftlichem Gesichtspunkt nicht als christliche Musiker. Aber auch explizit als Christen geltende Pop-Bands wie Normal Generation? oder Beatbetrieb verschaffen sich im Zuge der Frage nach Werten und Lebensgestaltung Gehör.

---

<sup>129</sup> Vgl. Dalferth, Winfried: Christliche Populärmusik als publizistisches Phänomen, Entstehung, Verbreitung, Rezeption, Erlangen 2000, 523.

## 2. Die Entstehung und Entfaltung des Christian Rock

---

### 2.1 Historischer Abriss

Seit der Entstehung des Rock Anfang der 60er Jahre ist aus jedem eigenen Stil, jeder eigenen Subkultur des Rock ein kulturelles Bezugssystem hervorgegangen. Bedingt durch die den Mersey Beat verbreitenden Bands nannte sich eine Gruppe junger Leute "Teds", eine andere, die "Mods", orientierte sich am Rhythm & Blues-Zweig des British Beat, den Rolling Stones oder an The Who. Gleichzeitig zelebrierte als "Rocker" eine unterprivilegierte Schicht der Arbeiterklasse den Rock 'n' Roll der 50er Jahre. Daraus entwickelte sich später eine aus Studenten bestehende Gruppe der britischen Arbeiterjugend, Hardrock und Metal hörend. Dazu sind auch die Skinheads zu rechnen.<sup>130</sup>

Mitte der 60er Jahre entstand die Subkultur der Hippies, in welcher sich diese durch psychedelische (z. B. sphärische Sounds) und meditative Elemente (z. B. Sitar) in der Musik ausdrückten. Diese schnell wachsende Gruppe junger Menschen tat dies im Kontext verschiedener Ereignisse, durch welche sie herausgefordert waren, Stellung zu beziehen. Die Ermordung Martin Luther Kings im April 1968, der Vietnam-Krieg und die unübersehbaren sozialen Missstände brachten in amerikanischen Großstädten teils heftige Proteste vieler Studenten hervor. Hier beginnt die Geschichte des Christian Rock. Einige junge Christen, welche auch in die unterschiedlichsten Ausformungen der Hippie-Bewegung involviert waren, sahen sich von dieser Pazifismus und "neue Werte" proklamierenden Gegenkultur enttäuscht, da diese bewusstseinsweiternde Drogen konsumierte und freie Liebe lebte. Zum anderen wehrten sich die Gläubigen gegen die "Gott ist tot"-Theologie<sup>131</sup> der sich immer stärker säkularisierenden Gesellschaft und gegen eine ausgetrocknete christliche Kirche. Diese Leute, von denen 90% der mittleren sozialen Schicht zugeordnet werden können, hörten als Kinder und Jugendliche von Jesus Christus in Kirchen und bekehrten sich später als Erwachsene.<sup>132</sup> Sie nannten sich, ihren christlichen Glauben als Basis ihres Zusammenschlusses betrachtend, Jesus People. Die um 1967 entstandene Bewegung war ein Teil des groß angelegten evangelikalen Aufbruchs innerhalb der amerikanischen Christenheit.<sup>133</sup> Die Jesus People wollten im Gegensatz zur

---

<sup>130</sup> Wicke: Rockmusik, 110-117.

<sup>131</sup> Kopfermann, Arne: Christliche Populärmusik zwischen Idealismus und Kommerzialisierung (Diplomarbeit), Kronberg 1998, 48.

<sup>132</sup> Powell: Encyclopedia of Contemporary Christian Music, 641.

<sup>133</sup> Kopfermann: Christliche Populärmusik zwischen Idealismus und Kommerzialisierung (Diplomarbeit), 48.

Hippiebewegung weder soziale noch politische Verantwortung übernehmen, sondern besannen sich auf die Evangelisation ihrer Generation. Die Rettung allein durch Glauben an Jesus Christus war ihre Mission, was sich auch in ihrer musikalischen Ausdrucksform zeigte.<sup>134</sup>

Im Zuge dessen begleitete bereits 1967 die Band Mind Garage in der Wesley Methodist Church als erste Formation mit ihren Rockmusikinstrumenten einen Gottesdienst.<sup>135</sup> Dass die Musiker Christen waren, passte zur Institution Kirche. Dass es sich aber um Rockmusik in einem sakralen Gebäude handelte, war neu. Dieses erste dokumentierte "Zusammentreffen" zweier sich bis dato einander ausschließenden Begriffe war der Auftakt zur Entstehung einer Richtung innerhalb der Rockmusik mit christlichen Inhalten. Zwei Jahre später fand die erste Fernseh-Aufnahme eines Rock-Gottesdienstes am 13. April 1969 in der Mark's Episcopal Church in Bowery, Manhattan, New York statt und wurde auf ABC TV am 27. April 1969 gesendet.<sup>136</sup>

Ab 1970 kristallisierte sich in den Vereinigten Staaten eine inhaltlich bestimmte "Gegenkultur" zu den derzeit bekannten Ausdrucksformen der Pop- und Rockmusik heraus.<sup>137</sup> Einige, die bald in Erscheinung treten sollten, hatten sich gerade zum Christentum bekehrt (z. B. Keith Green, Larry Norman), andere der Bewegung änderten ihren Bandnamen oder gründeten eine neue Gruppe, um ihrer gewonnenen Einstellung Ausdruck zu verleihen. So geschehen bei John Michael and Terry Talbot (vorher Mason Proffit), Noel Paul Stookey (Peter, Paul and Mary) oder Phil Keaggy (Glass Harp). Die Jesus Music war geboren – eine (erstmalige) Synthese aus bisherigen evangelischen Kirchenliedern und Rock 'n' Roll.<sup>138</sup>

Ihnen war gemeinsam, die Welt verändern zu wollen, was einige Hundert Konsumenten von vielen Tausenden auch so empfanden.<sup>139</sup> Anfangs waren es vor allem pop-gerichtete Gruppen wie Children Of The Day (1971 - 1979), 2nd Chapter Of Acts (1974 - 1992), Barry McGuire oder Keith Green, welcher ab 1977 christliche Aufnahmen machte. Dazu kamen Bands mit eher rockigerem Charakter (Jesus Rock) wie die Trios Glass Harp (ab 1968), e band (1970 - 73), Larry Norman (1969), Love Song (ab 1970) oder Daniel Amos (ab 1974). Einige von ihnen spielten ab sofort auch in Gottesdiensten evangelischer Gemeinden und setzten Instrumente, welche in der Rockmusik Verwendung finden (elektrische Gitarre, elektrischer Bass, Schlagzeug), ein. Während nun Rocksongs mit christlichen Texten entstanden, blieben die Musiker

<sup>134</sup> Vgl. Howard und Streck: *Apostles of Rock*, 56f. und siehe 8. Anhang *For Those Tears I Died* bzw. *Why Should The Devil Have All The Good Music*.

<sup>135</sup> [www.mindgarage.com/about.html](http://www.mindgarage.com/about.html) (20.10.2008)

<sup>136</sup> [www.mindgarage.com/ABC.html](http://www.mindgarage.com/ABC.html) (19.10.2008)

<sup>137</sup> Vgl. Mather, Olivia Carter: Rockmusik, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart*, Handbuch für Theologie und Religionswissenschaft, Vierte Auflage, Band 7 R – S, 566.

<sup>138</sup> Vgl. Howard und Streck: *Apostles of Rock*, 26.

<sup>139</sup> Vgl. Powell: *Encyclopedia of Contemporary Christian Music*, 10.

den musikalischen Strömungen dieser Zeit treu. So galt der Christ Bruce Cockburn als ein typischer, global bekannter Vertreter des Folk Rock. Den Psychedelic Rock, welcher sich aus dem Blues Rock entwickelte und in den Progressive Rock (Glass Harp) mündete, praktizierten Mind Garage. Zu den frühen und gleichzeitig erfolgreichsten christlichen Rockgruppen gehört auch Petra (Hardrock, Gründung 1972) und Resurrection Band (auch REZ, Heavy Metal, Gründung 1972).

Die inhaltliche und stilistische Entwicklung hin zur heutigen Contemporary Christian Music geschah auf zwei Wegen. Einerseits verarbeitete man Songs säkularer Musiker. Hierbei bezog man sich auf Interpreten des Rock 'n' Roll wie Chuck Berry, Sam Cooke, Buddy Holly oder Elvis Presley. Jene, die alle in Kirchen oder Gospelchören zu singen begonnen hatten, veränderten die in der 2. Hälfte des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts durch schwarze Nordamerikaner entstandenen Spirituals und Gospelmusik stilistisch durch Hinzufügen von Synkopen und Jazzelementen.<sup>140</sup> Songs dieser Art wurden von den christlichen Musikern als Anlass genommen, weil deren Grundlage populäre Strukturen mit charakteristischen Merkmalen wie christlichen Inhalten, Beständigkeit und Mitsingcharakter waren.<sup>141</sup> Als bestes Beispiel gilt der bekannte Vertreter christlich populärer Musik, Andraé Crouch. Dieser arbeitete u. a. mit Presley und B. B. King zusammen. Mit Letzterem widmete er 1986 ein Tribute-Album dem Blues und Gospel. Mit seiner Band The Disciples führte er heute in der christlichen Szene signifikante Songs wie *Jesus Is The Answer* oder *Soon And Very Soon* auf.<sup>142</sup> Der Musiker Glenn Campell änderte 1970 den Gospelsong *Oh Happy Day*, welcher bereits 1967 von den Edwin Hawkins Singers aufgeführt wurde, in einen Countrysong um. Ebenfalls wurde selbiger von einer Christian Rock-Band, Sonseed, 1981 performt.

Zum anderen lehnte man sich an afro-amerikanische Ensembles der 50er Jahre an, Doo-Wop-Vokalgruppen wie die Dominos, Drifters oder Inkspots, deren stilistische Wurzeln ebenso wie die des Rock 'n' Roll im Blues begründet liegen. Besonders die Drifters beeinflussten mit kommerzialisierten Gospel-Dialogen zwischen dem Tenor Ben E. King und den restlichen Bandmitgliedern einige Künstler des Christian Rock.<sup>143</sup> In den 80er Jahren verkörperte die christliche Rockmusik-Szene eine geschlossene Subkultur und nur wenige Künstler erlangten auch außerhalb der Szene größeren Erfolg und Anerkennung. Als diese können Bruce Cockburn (Folk Rock), Phil Keaggy

<sup>140</sup> Vgl. Dalferth: *Christliche Populärmusik als publizistisches Phänomen*, 156.

<sup>141</sup> Vgl. Jerrentrup, Ansgar: *Pop-/Rockmusik und christlicher Gottesdienst*, in: *Populärmusik und Kirche – kein Widerspruch*, hg. von Wolfgang Kabus, Frankfurt am Main 2001, Musik – Kirche - Kultur Band 5, 89.

<sup>142</sup> Vgl. Powell: *Encyclopedia of Contemporary Christian Music*, 213f.

<sup>143</sup> Vgl. Graves, Barry und Schmidt-Joos, Siegfried und Halbscheffel, Bernward: *Das neue Rock-Lexikon 1*, 284 und Vgl. Larkin, Colin: *The Encyclopedia of Popular Music*, New York 2007, 460. Leider konnte ich hierzu keine Beispiele finden.

(Progressive Rock, Fusion Rock) oder Stryper (Heavy Metal) genannt werden. Keith Green starb 1982 mit nur 28 Jahren bei einem Flugzeugabsturz. Daraufhin wurde ihm, analog zu John Lennons Tod zwei Jahre zuvor, besonders gehuldigt und seitdem gehört er zu den bedeutendsten Persönlichkeiten der christlichen Szene.<sup>144</sup> Im nächsten Jahrzehnt erlebte Christian Rock eine bisher nicht da gewesene Popularität,<sup>145</sup> beeinflusst von Grunge-Bands wie Nirvana oder Britpop spielenden Gruppen wie Oasis.

Ob es sich nun um Industrial (Fold Zandura, Mortal, Necromance, Skillet), Viking Metal (Arvinger, Holy Blood) oder Ska Punk (Five Iron Frenzy, Octoberlight, O. C. Supertones) handelt - fast 40 Jahre nach Entstehen des Begriffes gibt es heute praktisch keinen Stil in der Rockmusik mehr, in welchem, mit teilweise anderer Bezeichnung, sich nicht auch christliche Bands bewegen. Allerdings kommt damals wie heute der Großteil der Bands aus dem englischsprachigen Raum. Im europäischen Bereich führt die christliche Rockmusik von ihrer Entstehung bis heute ein Nischendasein und nur einige wenige deutsche christliche Künstler haben es geschafft, mit leicht steigender Tendenz, sich national bzw. international Gehör zu verschaffen. Als eine auch im Ausland bekannte deutsche Metal-Band gilt Seventh Avenue, andere dort bekannte, sich mehr im Punk und Hardcore bewegende Gruppen waren Christcore, Absorbed und Snubnose.

## 2.2 Larry Norman

Besonders hervorgehoben werden muss Larry David Norman (\* 8. April 1947 in Corpus Christi, Texas; † 24. Februar 2008 in Portland, Oregon), der als "Father of Christian Rock" gilt.<sup>146</sup> *Billboard Magazine* nannte ihn den wichtigsten Song-Schreiber seit Paul Frederic Simon<sup>147</sup> und Mark Allan Powell sieht in ihm den Begründer des Terms "Jesus Freak".<sup>148</sup> Und einer der Mitbegründer des Christian Rock, Randy Stonehill, meint, dass es ohne Norman diese Richtung nicht gäbe:

***„If not for Larry Norman, we might all be doing christian polka or something, but not christian rock.“***<sup>149</sup>

<sup>144</sup> Vgl. Powell: *Encyclopedia of Contemporary Christian Music*, 382.

<sup>145</sup> Vgl. Powell: ebd., 11.

<sup>146</sup> Vgl. Powell: ebd., 633.

<sup>147</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Larry\\_Norman](http://de.wikipedia.org/wiki/Larry_Norman) (20.12.2008); Simon (\*13. Oktober 1941) ist ein Teil der Folk Rock-Band Simon und Garfunkel.

<sup>148</sup> Vgl. Powell: *Encyclopedia of Contemporary Christian Music*, 633. Eine der heute bekanntesten christlichen Rockbands, DC Talk, verwendete den Terminus als Songtitel auf gleichnamigem Album 1994, siehe 8. Anhang.

<sup>149</sup> Powell: ebd., 633.

Der Sänger und Komponist wuchs im Schwarzen-Ghetto in San Francisco auf und war nach eigenen Aussagen der traditionellen, weißen Kirchenmusik abgeneigt – ein Verfechter des Rock 'n' Roll. Norman verließ seine Band People! 1969, weil diese ihn zu einer Mitgliedschaft bei Scientology überreden wollte, und veröffentlichte noch im gleichen Jahr sein erstes Soloalbum *Upon This Rock*, das erste innerhalb des Christian Rock.<sup>150</sup> Sein auf diesem Album enthaltener Song *I Wish We'd All Been Ready* und *For Those Tears I Died* der Band Children Of The Day gelten als die populärsten Songs des Jesus Rock.<sup>151</sup> Mehr als 300 Künstler haben seine Musik verwertet wie z. B. Honey Tree mit *I Am A Servant* oder DC Talk mit *I Wish We've All Been Ready*. Norman selbst sah sich, wie Michael Knott auch, vom Rock 'n' Roll her, was sich in seinen Protestsongs, ähnlich denen von Bob Dylan, widerspiegelte. Er war einer der ersten Künstler, der ernstzunehmende moderne Musik mit christlichen Texten veröffentlichte. In seinem 1972 veröffentlichten Lied *Why Should The Devil Have All The Good Music* legte er einen Grundstein für viele andere Bands, in dem er darlegte, dass man sehr wohl als Christ leben, dazu Rock anhören und sogar spielen kann. Der Text des Liedes leitete die Geburt einer ganzen Szene ein und wurde zur Hymne christlicher Pop- und Rockmusik.<sup>152</sup> Jener basiert auf einem Zitat von William Booth, dem Gründer der Heilsarmee, einer christlichen Religionsgemeinschaft. Norman ist durch seine Waghalsigkeit, Geradlinigkeit und immenses Engagement zu verdanken, dass heute in den USA Christian Rock allgemein respektiert wird und in anderen Teilen der "westlichen" Welt zumindest in christlichen Kreisen etabliert ist.

### **2.3 Plattenfirmen, Verlage und Festivals**

Auf dem US-Markt war Word das erste Label, welches sich ab 1950 auf den Absatz christlicher Musik konzentrierte und unter dem auch Petra veröffentlichte. Für den Bereich Christian Rock dürfte die 1971 gegründete Plattenfirma Maranatha! Music von Bedeutung gewesen sein, deren erste unter Vertrag stehenden Künstler Love Song und Chuck Girard als ein Meilenstein für die Entstehung der Richtung aus der Jesus People-Bewegung heraus gelten. 1976 gründete Billy Ray Hearn Sparrow Records, dessen bekanntester Vertreter Keith Green ist. Heute ist die Firma der EMI Christian Music Group Publishing einverleibt, welche als das größte Plattenlabel im christlichen US-Markt weit mehr als 300 Künstler unter Vertrag und über 35000 Songs im Repertoire hat. Viele heute Christian Rock vertreibende Labels wie Forefront, Tooth & Nail/BEC oder Solid State Records gehören dieser Firma an. Im Zuge dessen wurde

<sup>150</sup> Vgl. Powell: ebd., 634.

<sup>151</sup> Vgl. Powell: ebd., 634. Zu beiden Songtexten siehe 8. Anhang.

<sup>152</sup> Depta: Rock for Jesus, 8f. Zum Songtext siehe 8. Anhang.

den Musikern mehr und mehr die Möglichkeit geboten, ihre Musik in Verbund mit ihrem Glauben einer breiten Öffentlichkeit lebensnah kundzutun. Das jährlich von den Jesus People organisierte Cornerstone Festival (Illinois, USA) und das Greenbelt Festival (England) sind heute weltweit mit bis zu 30000 Dauerteilnehmern die größten ihrer Art. In Deutschland kam es von 1965 - 1980 zu häufigen Gründungen christlicher Musikverlage. Der in Wetzlar 1959 gegründete Evangeliums Rundfunk (ERF) diente hierbei als Impulsgeber für Gerth Medien (damals Schulte und Gerth), Abakus, Hermann Schulte Wetzlar, Blue Rose, Pila Music, den Hänssler-Verlag und den Peter-Janssens-Musikverlag. Heute zählen Asaph Music, Gerth Medien und Hänssler zu den umsatzstärksten Musikvertrieben. Von 1980 - 1995 entstanden Populärmusikwissenschaftliche Verbände wie die AG Musik in der evangelischen Jugend, das AGM Schallarchiv, der Christliche Sängerbund (CS), Ten Sing, und die AGM Nordelbien. Eine dritte Phase meint die Herausbildung christlicher Musikfestivals, welche sich den Verbandsgründungen anschloss. Besonders ab den 90er Jahren entstand eine Vielzahl kleiner bis groß angelegter, mehrtägiger Veranstaltungen, von denen die jährlich in Ennepetal stattfindende Christmas Rock Night, die Owener Rocknacht und das größte alternative, christliche Festival Europas, das Freakstock, hervorzuheben sind. Das christliche Pendant zur Popkomm, die Promikon, findet seit 1993 in verschiedenen deutschen Städten statt.

## 3. Beispiele bekannter Vertreter des Christian Rock

---

### 3.1 Petra (Hard Rock)

#### 3.1.1 Der christliche Aspekt in der Musik von Petra

Petra (griechisch "Fels"), zählt zu den Urgesteinen christlicher Rockmusik und gilt heute als die populärste christliche Rockgruppe der Welt.<sup>153</sup> Musikalisch gesehen bewegt sich die Band im Hard Rock-Bereich, aber, bedingt durch den Label-Wechsel zu StarSong bzw. unterschiedlichen Vorlieben der verschiedenen Musiker, zeigt sie sich bisweilen in einem mit Pop-Elementen unterlegtem Rockgewand (*Washes Whiter Than*, 1979). Den Beinamen "erste christliche Arena-Rock-Band" bekam Petra mit Veröffentlichung ihres fünften Albums *More Power To Ya* (1983) und der dazugehörigen Tour verliehen.<sup>154</sup> Insbesondere mit dem Album *Back To The Street* (1985) unternahm die Band einen Ausflug in die Welt des Progressive Rock. Mitverantwortlich dafür sind die Produzenten Dino und John Elefante,<sup>155</sup> welche schon mit Künstlern aus der säkularen, progressiven Rock-Szene wie Deep Purple, Foreigner oder Kansas zusammengearbeitet haben.<sup>156</sup>

Am bedeutendsten für die Band waren die beiden Sänger Greg X. Volz (1977-1980 Gastsänger, 1981-1986 Bandmitglied) und John Schlitt (1986-2005), ebenso Bob Hartman. Letzterer, Gitarrist und Absolvent einer Bibelschule in Fort Wayne (Indiana), rief die Band ins Leben, indem er die Mitstudenten Greg Hough, John DeGross und Bill Glover ansprach. Er war das einzige Gründungsmitglied, das bis zur Auflösung 2005 blieb. In dieser Zeit schrieb und produzierte er die meisten Texte und gilt als für den Erfolg wichtigster Mann.

Im Alter von 13 Jahren gründete Volz seine erste Band, The Wombats, später Gideon's Bible und 1970 die Formation e band. Als die drei Musiker letztgenannter Gruppe zum Essen bei einer alten, gläubigen Frau eingeladen waren, bekehrten sie sich zum Christentum. Volz, der vor seinem Eintritt bei Petra schon mit Janis Joplin, der Band Chicago und anderen Größen der populären Musik auf der Bühne stand, lehnte eine

---

<sup>153</sup> Vgl. Miller: *Moderne christliche Musik*, 127 und Vgl. Powell: *Encyclopedia of Contemporary Christian Music*, 692. U2 ist hier ausgenommen, da sie nicht uneingeschränkt als eine solche betrachtet werden (siehe auch 3.4.1 Der christliche Aspekt in der Musik von U2).

<sup>154</sup> Vgl. Powell: ebd., 694.

<sup>155</sup> John Elefante war Frontmann und Keyboarder der Band Kansas von 1980-1983. Vgl. Depta: *Rock for Jesus*, 54.

<sup>156</sup> Vgl. Depta: ebd., 112.

Anfrage der damals bekannten Gruppe REO Speedwagon ab und entschied sich für die damals unpopuläre Band Petra aufgrund seines Glaubens.<sup>157</sup> Vom Album *Come And Join Us* (1977) bis in das Jahr 1985, in welchem er sein letztes Album *Beat The System* einsang, bereicherte er Petra mit einer vier Oktaven umfassenden Stimmbreite.

Das ehemalige Head East-Mitglied John Schlitt gelangte durch Abhängigkeit von Alkohol und Drogen und einer damit zusammenhängenden Depression an den Rande eines Suizids.<sup>158</sup> Nachdem er sich kurze Zeit später dem Christentum zuwandte, trat er 1986 in die Band ein und nahm mit ihr sein erstes Album *Back To The Street* auf. Für ihn ist der persönliche Glaube entscheidend für das Entstehen der Gruppe:

**„Der einzige Grund, warum wir Petra als Band formiert haben, war der geistliche Aspekt.“<sup>159</sup>**

Mit dem Wechsel zum Label Starsong 1979 änderte sich einerseits der Stil zu einem pop-orientierteren Sound, aber auch die Vision der Band nahm missionarische Züge an. Petra sprachen auf Konzerten mehr und mehr auch zwischen ihren Liedern vom christlichen Glauben, luden ein, nichtchristliche Freunde mitzubringen und machten Bekehrungsaufrufe.<sup>160</sup> Nach einer Äußerung des damaligen Sängers Greg X. Volz zur neuen Situation sollen dem christlichen Glauben fernstehende Menschen sehen, dass Christsein, wie er es nannte, (auch) „cool“ ist.<sup>161</sup>

Dahingehend besteht der Unterschied zur christlichen Band U2 in der christlich-missionarischen Ausrichtung von Petra, in der sich der evangelistische Gedanke durch eine beträchtliche Anzahl ihrer Stücke zieht. Angesprochen und aufgefordert zum Handeln wird das „Du“. Während sich U2 mit Alltags-Themen wie Politik, Armut, Krieg, Sexualität beschäftigt und christlicher Glaube eher unterschwellig mit eingebracht wird, ist der christliche Gedanke bei Petra fokussiert und wird evangelikal gebraucht.

Ein anderes Erkennungszeichen, welches der Band das Prädikat „christlich“ bestätigt, ist die Bindung an christliche Labels. Diese entstanden u. a., weil säkulare Plattenfirmen einen Image-Schaden ihrerseits wegen expliziter Texte befürchteten und darauf Überlegungen bezüglich eines geeigneten Rahmens zur Bekanntmachung des christlichen Evangeliums durch Rockmusik angestellt wurden. Nach ca. fünf Jahren des Bestehens des Christian Rock unterschrieb Petra 1972 beim Label Myrrh (christlich ausgerichteter Zweig des Labels Word) ihren ersten Plattenvertrag. Später wechselte die Gruppe auf die ebenfalls christlichen Plattenfirmen StarSong und Inpop.

<sup>157</sup> Vgl. Powell: *Encyclopedia of Contemporary Christian Music*, 1006.

<sup>158</sup> <http://www.myspace.com/johnschlitt> (16.10.2008)

<sup>159</sup> <http://ccmrezis.de/sonstiges/features/interview-petra.htm> (18.10.2008)

<sup>160</sup> Vgl. Powell: *Encyclopedia of Contemporary Christian Music*, 694.

In ihrer Geschichte hat Petra insgesamt 26 Alben veröffentlicht. Von den nach eigener Zählung ca. 200 jemals geschriebenen Stücken der Band beschäftigen sich fast ausschließlich alle mit Gott, Jesus Christus oder mit ihnen in Verbindung stehenden Themen. Inhaltlich preisen die meisten Lieder der Band das Glück, dass Gott bzw. Jesus in das Leben dieser Personen gebracht hat.<sup>162</sup> „Christus als Mitte“ ist, wie bei anderen bekannten Künstlern dieser Strömung wie Bride, Galactic Cowboys, Guardian, Holy Soldier, Stavesacre, Third Day uvm. der Kern, auf den sich textlich alles zubewegt bzw. von dem alles ausgeht.

Um einen Einblick zu bekommen, inwieweit ein christlicher Gehalt in den Aufnahmen vorhanden ist, habe ich alle fünf in der „Volz-Ära“ entstandenen Alben (*Washes Whiter Than* 1977, *Never Say Die* 1981, *More Power To Ya* 1982, *Not Of This World* 1983, *Beat The System* 1984) auf ihren Inhalt hin untersucht und bin zu folgendem Ergebnis gekommen (siehe Tabelle). Um Unklarheiten zu vermeiden, habe ich jeden Song in Bezug auf seinen Hauptgegenstand nur einmal aufgeführt. Die einzige Ausnahme bildet das Themengebiet „Evangelikale Haltung“, da diese Aufforderung an den Hörer meist im Text zwischen den Themen erfolgt oder sich an diese anschließt.

Tabelle 1: Textinhalte der während der „Volz-Ära“ entstandenen Alben

Themengebiete	Anzahl Titel
Überwiegend christliche Inhalte	47
Lob und Dank	11
Bitte und Fürbitte	6
Klage	-
Buße	-
Bekenntnis	4
Andere christliche Themen	18
Evangelikale Haltung	18
Überwiegend nichtchristliche Inhalte	2
Ausschließlich nichtchristliche Inhalte	-
<b>Songs gesamt</b>	<b>49</b>

Zunächst stellte ich mir die Frage nach dem Vorkommen von weltlichen Texten. Interessanterweise konnte ich in allen 49 mit Text unterlegten Songs keines mit nur nichtchristlichen Inhalten finden. Die Songs *Chameleon* und *Computer Brains* („...Find the Key...“) stellen erst in den letzten Zeilen einen christlichen Bezug her, gehören deswegen zur Kategorie „Überwiegend nichtchristliche Inhalte“. Z. B. soll in

<sup>161</sup> Vgl. Powell: ebd., 694.

<sup>162</sup> Vgl. Einbrodt, Ulrich Dieter: Kontroversen christlicher Rockmusik [elektronische Ressource], Gießen 1999, 16.

*Chameleon*<sup>163</sup> der Hörer ermutigt werden, aus seiner Anpassung, die mit der sich ständig wechselnden Farbe des Tieres verdeutlicht wird, und den falschen Kompromissen, die er eingegangen ist, herauszutreten. In der letzten Zeile wird dieser Aspekt im Licht der Bibel (Matthäus 5,13) gesehen. Ein christliches Thema, das immer wieder in den Texten vorkommt, ist der Kampf gegen das Böse. Beispiele dafür sind *Stand Up, Pied Piper, Occupy* oder *Angel Of Light*. Für diese Texte wurden Petra kritisiert, es könne sich um Gewalt gegen Menschen handeln.<sup>164</sup> Ebenfalls aufgegriffen werden Inhalte, welche sich um biblische Werte wie Glaube, Vertrauen und Hoffnung, z. B. in *Second Wind* oder *Not By Sight* enthalten, drehen.

Die Kategorien Lob & Dank,<sup>165</sup> Bitte & Fürbitte, Klage, Buße und Bekenntnis entsprechen den in Psalmen verwendeten Themen der Beter, wobei erstgenannte am häufigsten vorkommt. Verwendet der Verfasser jene Inhalte in seinen Songs, schreibt er von der Beziehung zu Gott bzw. Jesus aus dem eigenen Erfahrungsbereich heraus. Nicht gänzlich zufällig erscheint die größere Anzahl von Lobliedern, welche wie *The Colouring Song*, welcher 1981 Platz acht der "Christian Radio Charts" erreichte,<sup>166</sup> einen beträchtlichen Teil des Repertoires auszumachen. Dagegen lassen sich Inhalte über Klage und Buße nicht finden. Petra spricht in allen der untersuchten Alben kontinuierlich den Hörer an. "You" meint hier die Aufforderung, geistlich aktiv zu werden, was in der Tabelle mit "Evangelikale Haltung" gemeint ist. Der Rezipient wird ermutigt und aufgefordert, sich mit dem christlichen Glauben zu beschäftigen und sich für ihn zu entscheiden oder, wenn dies schon geschehen, in ihm zu wachsen. Dies zeigen Lieder wie *Magic Words, Without Him We Can Do Nothing, Never Say Die* oder *Blinded Eyes*.

In *Judas Kiss* und *It Is Finished* versucht die Band dem Schmerz, den nach ihrer Meinung Gott über die sündige Natur des Menschen fühlt, Ausdruck zu verleihen. Auch Jesus als Opferlamm in Verbindung mit seinem persönlichen Leid wird in *All Over Me* beleuchtet. Ein letztes größeres Themengebiet schließt sich an Themen, die U2 verwendet, an und beschreibt das Leid in der Welt und die Folgen der Trennung von Gott. Dies wird durch die Lieder *Grave Robber* und *Hollow Eyes* dargelegt. In *For Annie* geht es wohl um eine fiktive Person, die sich nie dem christlichen Glauben zuwandte und dann plötzlich durch Medikamenteneinnahme verstarb. Hartman oder Volz, die beide den Song getextet haben könnten, stellen hier, für Petra eher ungewöhnlich, indirekt eine Frage, ohne eine Antwort darauf geben zu können, nämlich ob Rettung für diese Person noch möglich ist. Was sie aber tun, ist, darauf

<sup>163</sup> Zum Songtext siehe 8. Anhang.

<sup>164</sup> Vgl. Powell: *Encyclopedia of Contemporary Christian Music*, 695.

<sup>165</sup> Inhalte dieser Art sind Kern des Praise and Worship. Siehe auch 1.7.5 Praise and Worship.

<sup>166</sup> Vgl. Powell: *Encyclopedia of Contemporary Christian Music*, 698.

hinzuweisen, dass mit "Annie" unser Nächster gemeint ist – und wir ihn erreichen können, ehe es vielleicht zu spät ist.<sup>167</sup>

### 3.1.2 Zum Erfolg von Petra

Im Gegensatz zu U2 ist die Popularität der seit 2005 nicht mehr agierenden Band, sieht man von den USA ab, heute trotz Auszeichnungen von säkularen Institutionen innerhalb des christlichen Hörerkreises zu finden. Innerhalb der profanen Musikszene wissen sie nur wenige einzuordnen. Dies war nicht immer so. Ein gesteigertes Medieninteresse entstand, als Petra den ersten Dove Award 1991 als "Beste Gruppe des Jahres" verliehen bekam. Dazu John Schlitt:

***„Das war ein echter Durchbruch, denn bis zu dieser Zeit gab es noch keine Rockgruppe, die jemals eine solche Auszeichnung verliehen bekam. Noch dazu mit Rockmusik. Zeitgemäße Musik war dann zwar auch im christlichen Bereich im Kommen, nicht aber Rockmusik!“<sup>168</sup>***

Mit *Beyond Belief* (1990), dem besten Rock/Contemporary-Album des Jahres, wurde die Aufmerksamkeit auf dem säkularen Markt noch mehr gefördert und als Ergebnis folgten Konzerte in den großen Arenen. Schlitt führt weiter aus:

***„Besonders der Grammy hat uns viele Türen geöffnet, mit denen wir nie gerechnet hätten, wie z. B. Auftritte bei säkularen Stationen.“<sup>169</sup>***

Mit *Unseen Power* (1992), *Wake-Up Call* (1994) und *Double Take* (2000) jeweils für das beste Rock Gospel-Album wurde die Erfolgsgeschichte um die Band erweitert, so dass schlussendlich Petra als erste Rockband in die "Gospel Music Hall of Fame" aufgenommen wurde.<sup>170</sup> In einer nur für die USA geltenden, von der RIAA herausgegebenen Liste der meistverkauftesten Tonträger ist die Gruppe nicht aufgeführt. Nach verschiedenen Quellen soll sie zwischen sechs und zehn Millionen Platten verkauft haben.<sup>171</sup>

Was die Band so erfolgreich macht, so Billy Ray Hearn, früherer Produzent von Petra und Präsident der Sparrow Corporation, ist Ausdauer und Kontinuität. Er ist der

---

<sup>167</sup> Der Song entstammt dem Album *Never Say Die* (1981).

<sup>168</sup> <http://ccmrezis.de/sonstiges/features/interview-petra.htm> (22.10.2008)

<sup>169</sup> <http://ccmrezis.de/sonstiges/features/interview-petra.htm> (22.10.2008) Mit Stationen meint Schlitt wohl Auftrittsorte.

<sup>170</sup> Powell: *Encyclopedia of Contemporary Christian Music*, 698.

<sup>171</sup> Sechs Millionen, Vgl. Powell: ebd., 698; sieben Millionen, Vgl.

<http://ccmrezis.de/sonstiges/features/interview-petra.htm> (01.11.2008); zehn Millionen, Vgl.

[http://de.wikipedia.org/wiki/Petra\\_\(Band\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Petra_(Band)) (01.11.2008). Den letzten namentlich in der Liste aufgeführten Platz (239) belegt Avril Lavigne mit 10,25 Millionen. [www.riaa.com](http://www.riaa.com) (01.11.2008).

Meinung, das die Band harte Zeiten aushielt - und als sich der Erfolg einstellte, veränderten sie sich nicht.

**„Sie trugen sich nicht zu Markte, sondern der Markt kam schließlich zu ihnen.“<sup>172</sup>**

Dass dies nicht selbstverständlich war, zeigen andere Bands wie Agape, Barnabas oder Wilson Mckinley, die zu ähnlicher Zeit begannen, Musik zu machen, aber durch harsche Kritik aus den eigenen Reihen oder andere Umstände sich auflösten. Auch Petra wurde mit finanzieller Not<sup>173</sup> und persönlichen Problemen konfrontiert. Volz und Hartman hatten von jeher kein sympathisches, sondern lediglich ein Arbeitsverhältnis.<sup>174</sup> Doch diese Hindernisse erwiesen sich nicht als Bankrotterklärung. Außerdem hatte die Band das Glück, mit der Hilfe der Christian Training Academy (CTA) rechnen zu können, als konservative Christen den Rock als dämonisch verdamnten.<sup>175</sup> Sie bewahrten durch 33 Jahre hinweg trotz ihres Erfolgs ein glaubhaftes Profil, was sich auf nachfolgende Musiker auswirkte.<sup>176</sup> Hartman ist der Ansicht, dass der christliche Glaube den meisten Bandmitgliedern ein Fundament bot, eine Einheit zu bilden und lange bestehen zu können. Heute hat Petra für eine größere Anzahl junger Künstler Vorbildfunktion, so Peter Furler, Frontmann und Produzent der Newsboys und Besitzer des Labels Inpop:

**„Petra has played a very important role in our industry and paved the way for bands like Newsboys.“<sup>177</sup>**

Hartman ist wichtig, die Herangehensweise zu betonen, sich der Jugend zu nähern, wenn es um beständigen Erfolg (hier auch im christlichen Sinne von Evangelium verkünden) geht:

**„We believe, that God has given us an ability to bring a release to people in their spirits and to free them to worship God in a new way.“<sup>178</sup>**

Andere bekannte, sich in diesem Metier bewegend Rockbands, die wie Petra über das kritische Beschäftigen mit dem christlichen Glaube hinausgehen, indem sie seine Botschaft in den Mittelpunkt stellen, stellten 1996 ein Tribut-Album vor. *Never Say*

<sup>172</sup> Miller: Moderne christliche Musik, 127f.

<sup>173</sup> Vgl. Powell: Encyclopedia of Contemporary Christian Music, 693f.

<sup>174</sup> Vgl. Munson, Bryan: *Alive and Kicking*, in: Contemporary Christian Magazine, Mai 1986, 6 + 9.

<sup>175</sup> Vgl. Powell: Encyclopedia of Contemporary Christian Music, 692.

<sup>176</sup> <http://ccmrezis.de> (22.10.2008)

<sup>177</sup> [www.petraband.com](http://www.petraband.com) (18.10.2008)

<sup>178</sup> Powell: Encyclopedia of Contemporary Christian Music, 694.

*Dinosaur* (Starsong) würdigt Lieder aus der Zeit vor der Schlitt-Ära und Bands wie Audio Adrenaline, MxPx, Jars of Clay oder Grammatrain sind dort vertreten.

Während der über drei Jahrzehnte ihres Bestehens blickt Petra auf eine Zeit ständiger personeller Umbesetzungen zurück. Die insgesamt 18 Mitglieder brachten nicht nur neue musikalische Stilmittel, sondern auch andere Visionen ein. Für Begründer Hartman bleibt trotz ständig neuer und wegfallender Künstler die Aufgabe der Band immer die gleiche, dass sich alle als eine Einheit von Gott berufener Musiker verstehen sollen:

**„The key thing for us has been to know what our calling is. It's the basis for what we do, and having that foundation in place has helped us to never take for granted what we're doing and to always realize it's a gift from God.“<sup>179</sup>**

### 3.1.3 Zur Kritik an Petra

Auf der jährlich stattfindenden Musikmesse für christliche Musik in den USA, der GMA, galten Petra Ende der Siebziger Jahre als Randerscheinung im Gegensatz zu den mannigfaltigen Vertretern des "Southern Gospel". Dazu Bob Hartman:

**„Am Anfang haben wir uns regelrecht wie Außenseiter gefühlt!“<sup>180</sup>**

Ungeachtet dessen sieht es John Schlitt für wichtig an, für seinen Glauben gerade zu stehen, auch wenn dies Nachteile und Kritik mit sich bringt. Bob Hartman sah die Band selbst von christlicher Seite bedrängt:

**„Ich habe nicht im Traum an die Möglichkeit gedacht, von Christen dafür kritisiert zu werden, dass man die christliche Botschaft zu sehr betont. Aber es kam so.“<sup>181</sup>**

Die Kritik von konservativer Seite bezieht sich besonders auf den von Petra gecoverten und aufgeführten Song *God Gave Rock and Roll To You*. Die bei den Wortführern als unchristlich geltende Band KISS hatte jenen ebenfalls verwendet. Deswegen könne diesem kein christlicher Charakter zugesprochen werden.<sup>182</sup> Dazu einige Anmerkungen. Einen solchen trägt Musik nicht von selbst in sich, sondern dieser wird dann erreicht, wenn ein explizit bzw. unterschwellig christlicher Text durch einen Interpreten ausgedrückt wird, welcher sich dessen bewusst ist. Es spielt also keine

---

<sup>179</sup> [www.petraband.com](http://www.petraband.com) (18.10.2008)

<sup>180</sup> [www.ccmrezis.de](http://www.ccmrezis.de) (23.10.2008)

<sup>181</sup> [www.ccmrezis.de](http://www.ccmrezis.de) (23.10.2008)

<sup>182</sup> [www.av1611.org/crock.html](http://www.av1611.org/crock.html) (19.10.2008)

Rolle, ob das Original einer christlichen oder weltlichen Band entspringt.<sup>183</sup> Wenn eine Band diesen Text als Ironie versteht, dann muss dies Petra nicht tun, sondern kann den Text zum Lob Gottes verwenden. Mit dem gleichen Text können also verschiedene Standpunkte ausgedrückt werden, je nachdem, wer der Interpret ist. Aufgrund der Hintergrundinformationen über die Band kann davon ausgegangen werden, dass es sich im von Petra interpretierten Beispiel um eine Proklamierung des christlichen Glaubens handelt.

Auch auf säkularer Ebene erlebte die Band Ernüchterung. Manche Radiosender weigerten sich, die Titel zu spielen, mit der Begründung, dass die Aussagen zu konfrontativ seien.<sup>184</sup> Von christlicher sowie von säkularer Seite fällt negative Bewertung auf das erste Album *Petra* (1974) ab, welches von der "Jesus-People-Bewegung" am deutlichsten beeinflusst ist.<sup>185</sup> Auch die Graphiken auf den Alben und *Never Say Die* (1981) und *More Power To Ya* (1982), welche die Zerstörung von Feinden mit Feuer von gitarrengeformten Schiffen und Raumschiffen zeigen, lösten Diskussion um eine Verherrlichung von Gewalt aus. Einige der Titel dieser Alben, beispielsweise *Onward Christian Soldiers* oder *The Battle Hymn Of The Republic* haben mit Texten über Kriege und Kämpfe um Fleisch, Teufel und Welt bei großen amerikanischen Plattenlabels Verdacht erweckt, im Namen der Religion einen dadurch legitimen Krieg zu führen. Petra selbst erklärte die Bilder und Texte zu einer Visualisierung eines "Spiritual Warfare".<sup>186</sup>

Hartman wird 2005 am Ende seiner Laufbahn mit Petra selbst zum (konstruktiven) Kritiker, wenn er klarstellt, dass nicht alle Kritik unberechtigt ist. Er spricht die Motive christlicher Plattenfirmen an:

***„Viele Künstler werden für kurze Zeit gepusht und wenig später ist ihre Karriere schon wieder vorbei. Das beunruhigt mich! Wir benehmen uns damit fast schon so, wie es in der säkularen Szene schon lange üblich ist. Als wir hier anfangen, ging es hauptsächlich auch darum, geistlich etwas zu bewegen. Es gab Plattenfirmen, die machten sich Gedanken darüber, ob das, was du tust aus einer geistlichen Motivation heraus kommt. Es geht heute viel mehr um äußere Dinge als früher.“***<sup>187</sup>

---

<sup>183</sup> Powell führt den Verfasser des Songs Russ Ballard bzw. seine Band Argent nicht in seinem umfassenden Werk christlicher Musiker auf. Die Band KISS coverte den Song erst Jahre später, als Petra ihn längst übernommen hatte.

<sup>184</sup> <http://ccmrezis.de> (21.10.2008)

<sup>185</sup> <http://www.amazon.ca/gp/product/B00000285Z/701-2356905-5146714?v=glance&n=916514> (18.10.2008)

<sup>186</sup> Vgl. Powell: Encyclopedia of Contemporary Christian Music, 695.

<sup>187</sup> <http://ccmrezis.de> (21.10.2008)

### 3.1.4 Zur Wirkung der Musik Petras

Petra ist sich der Wirkung von Musik, insbesondere von Rockmusik bewusst.<sup>188</sup> Sänger Schlitt ist überzeugt, dass die Band mit ihrer Musik und Message zwei bis drei Generationen Menschen geistlich beeinflusst hat. Ein Beispiel dafür ist eine zwischen 1988 und 1990 stattgefundenen Tour, die aufgrund vieler Bekehrungen Einzelner aus dem Publikum zum christlichen Glauben im Anschluss an die Konzerte enorm verlängert wurde. Die Band hat nach eigener Aussage durch ihren gelebten Glauben viele Menschen inspiriert, die jetzt selbst im vollzeitlichen Dienst Pastoren, Jugendmitarbeiter oder Missionare sind.<sup>189</sup> Sie nutzen Rock, um einer an sich andersgerichteten Jugendkultur Werte und (Lebens-)Sinn mitzugeben und somit verkrustete, traditionelle Strukturen der Gesellschaft aushebeln. Das tun sie auf der Verständnisebene ihrer Hörer, welche dadurch auch offen für ihre Botschaft sind. Petra sieht ihre Verantwortung für die Fans in erster Linie theologischer Art, wie Hartman beschreibt:

**„Wie viel Kids können wir durch das, was wir tun, erreichen, und wie viele Leben können wir dadurch verändern?“<sup>190</sup>**

### 3.1.5 Kulturanalytische Argumentation zu *God Gave Rock And Roll To You* (*Come And Join Us*, 1977)

#### *3.1.5.1 Text, Kontext und Semantik*

##### 1. Strophe

You can learn to dance  
Or you can be a square  
You can let the music take you anywhere  
But where will you be when the music's gone

##### 2. Strophe

You can learn to sing  
You can play guitar  
You can learn to rock  
You can be a star

##### Refrain

God gave rock and roll to you  
Gave rock and roll to you  
Put it in the soul of everyone

##### 3. Strophe

---

<sup>188</sup> <http://ccmrezis.de> (21.10.2008)

<sup>189</sup> <http://ccmrezis.de> (21.10.2008)

<sup>190</sup> Miller: Moderne christliche Musik, 130.

If you love the sound  
Then don't forget the source  
You can turn around  
You can change your course  
'Cause it's never too late to change your mind

#### 4. Strophe

You can love the rock  
And let Him free your soul  
Or you can let the old man take his toll  
It's never too late to change your mind

Russ Ballard (\*31.10.1945), heute bekannter Songwriter der Rock/Pop-Szene und Solo-Künstler, schrieb *God Gave Rock And Roll To You* schon vor seiner Zeit in der Rockband Argent, wo er von 1970 – 1974 als Sänger und Gitarrist tätig war. Diese Band hatte mit *Hold Your Head Up* (1972), ebenfalls von Ballard verfasst, ihren größten Hit. Nachdem von Petra neu eingespielt und textlich umgestaltet, wurde der Song 1991 von Bride, ebenfalls einer christlichen Rockband und 1992 mit nochmals veränderten Textpassagen von KISS dargeboten. Erst durch die Version letztgenannter wurde der Titel weltbekannt.

Ballards Textversion unterscheidet sich von der Petras. Er verwendet Zeilen, welche die Band später entfernte. Obwohl ein Hinweis auf den christlichen Glauben nicht in seiner Biographie zu finden ist, kann aufgrund seines Textes zumindest ein Bezug dazu vermutet werden. So heißt es in der Strophe: „To everyone he gave the song to be sung - gave Rock 'n' Roll to you“. In der letzten Zeile des wiederholten Refrain steht „Save Rock 'n' Roll for ev'ryone“ (statt Petras „Put it in the soul of ev'ryone“). Das Original handelt somit vom Leben, das erst dann gelingt, wenn es angepackt wird („If you wanna be a singer or play guitar Man, you gotta sweat or you won't get far, and it's never too late to work 9 to 5“). Der Komponist schreibt über tätige Liebe („Love life and love your labour“), welche zur Erfüllung des Lebenstraums führen kann („Make your dreams unfold“). Das er sich in der zweiten Strophe auf Cliff Richard bezieht („Love Cliff Richard but please don't tease“) hat folgenden Grund. Vor der Zeit bei Argent komponierte er schon für die Band The Shadows einige Lieder, in welcher Harry Webb spielte, der heute unter seinem Künstlernamen als der erfolgreichste Popsänger in Großbritannien gilt.<sup>191</sup>

*God Gave Rock And Roll To You* gehört nicht zu den insgesamt 42 Titeln der Band, die sich in den christlichen bzw. säkularen Charts platzieren konnten. Gleich zweimal kommt dieser aber in den Alben von Petra vor. Auf *Come And Join Us* (1977) singt wahrscheinlich Bob Hartman das Lied, während auf *Beat The System* (1984) Volz diesen Part übernimmt, da er zu dieser Zeit kein Gast mehr, sondern erster Sänger der

<sup>191</sup> Vgl. Powell: *Encyclopedia of Contemporary Christian Music*, 760.

Band ist. Ich habe mich bei der Analyse für letztere Version entschieden, weil die Stimme von Volz meiner Meinung nach die Textaussage deutlicher hervorhebt. Wer den Text bei Petra umgeschrieben hat, darüber ist, wie des Öfteren in der christlichen Musikszene, nichts bekannt. Es kann aber davon ausgegangen werden, dass entweder Hartman (als erster Texter) oder Volz, der zur Zeit des Entstehens von *Come And Join Us* als Gastsänger fungierte und gelegentlich Texte für Petra verfasste, diese Aufgabe übernahm.

Warum die Band diesen ersten nicht selbst geschriebenen Song ausgewählt hat, geht nicht aus Interviews oder anderen Schriften hervor. Er scheint aber schon in der Titelzeile zur Motivation der Band zu passen, die Rock und Religion zusammen bringen möchte. In mir weckt sie mittels dieser nicht alltäglichen Gegenüberstellung den Eindruck, beide Aspekte "God" und "Rock 'n' Roll" zusammenführen zu wollen. Dieser Ansicht ist auch der Musikwissenschaftler Dieter Einbrodt. Für ihn drückt sich im Titel die Verbindung zwischen Rockmusik und Glaube aus, die nach seiner Meinung charakteristisch für die gesamte Musik von Petra ist.<sup>192</sup> Möglicherweise hat die Gruppe gerade auch der Kritik wegen gegen eine Verbindung von Rock und Kirche diesen Song mit in ihr Repertoire aufgenommen. Es ist gut möglich, dass sie damit ein Zeichen setzen wollten gegen allen christlichen Konservatismus.

In der ersten Strophe wird deutlich, dass der Text an den Hörer gerichtet ist, was sich durch das in jeder Zeile verwendete "You" manifestiert. Im kompletten Text taucht dieses Personalpronomen 18 mal auf. Es wird an auf die Musik bezogenen Beispielen geschildert, dass der Mensch lernfähig ist ("You can learn to dance..."). Doch die Ausbildung dieser bestimmten Fähigkeiten wie Tanzen lernen ist nur mit der Musik als Grundlage nötig. Der Schreiber reißt am Ende des Vierzeilers dem Hörer genau diese bewusst unter den Füßen weg und fragt, was dann passieren würde, wenn.... In dieser unaufgelösten Stellung verharrend beginnt der zweite, aus vier simplen Zeilen aufgebaute Vers. Singen, Gitarre spielen, (ab)rocken, ein Star sein – das alles sind Attribute des Rock, mit der sich die Band identifizieren kann. Die zweite Strophe endet ebenfalls mit der aus der ersten Strophe bekannten Zeile "But where will you be when the music's gone", welche Volz im Album einwirft, ohne dass sie gesetzt ist. Damit wird zum zweiten Mal eine unangenehme Frage ausgesprochen, die spätestens jetzt beim mitdenkenden Hörer Nachdenken hervorrufen könnte.

Die Antwort erfährt der Konsument im Refrain. Die Band ist überzeugt, dass der christliche Gott den Menschen die Veranlagung zur Musik gegeben hat.<sup>193</sup> Dabei ist es unerheblich, welche Stile der Mensch dann aus seiner Veranlagung heraus kreiert hat. Einer davon mag Rock 'n' Roll gewesen sein. Ob die Band davon überzeugt ist, dass

---

<sup>192</sup> Vgl. Einbrodt: Kontroversen christlicher Rockmusik, 16.

(ihr) Gott auch bestimmte bzw. alle Musikstile in das Individuum Mensch hineingelegt hat, geht nicht aus den Quellen hervor. Weiterhin wird durch das bewusste Abweichen von Volzs Stimme von der Tenormelodie im Refrain bei "to you" der Hörer direkt angesprochen. Dieser Aspekt wird, wie ein Videomitschnitt eines Konzertes<sup>194</sup> verdeutlicht, durch den auf eine im Publikum stehende Person zeigenden Finger des Sängers noch verstärkt - und dies bei jedem "you" wiederholt. Gegebenenfalls soll dadurch dem Hörer die Ursache für die Veranlagung von Musik im Menschen nochmals verdeutlicht werden.

In der dritten und vierten Strophe wird mittels eines Kreuzreims auf die vom Hörer in der Musik gemochten Dinge wie Klänge oder Rockmusik an sich ein Doppelpunkt gesetzt. Nach dem "Wenn-Dann-Prinzip" soll sich der Hörer auf den Schöpfer besinnen, der nach Petra dies alles gewirkt hat ("If you love the sound then don't forget the source"). In den jeweils letzten Zeilen der beiden Strophen schwingt ein Aufruf zur Bekehrung zum christlichen Glauben mit ("It's never too late to change your mind"). Aus theologischer Sicht besitzt diese Aussage vielleicht evangelikalen Charakter, d. h., die Verkündigung des Evangeliums findet hier ihre Umsetzung. Für Powell ist dieser Song ein Beweis dafür, dass Rockmusik ein Medium für den Ausdruck christlicher Überzeugungen sein kann.<sup>195</sup>

Die von mir aufgeführten Interpretationen stellen eine Möglichkeit dar, sich dem Song auf dieser Ebene zu nähern.<sup>196</sup>

### 3.1.5.2 Rezeptionsebene

Um eigene bzw. Hörer-Positionen gegenüber diesem Song herauszustreichen, habe ich versucht, Kontakt zu Mitgliedern der ehemaligen Band aufzunehmen, leider ohne Erfolg. Auf dem Album *Come And Join Us* ist, wenn es nach den Bewertungen der Nutzer des Internetshops Amazon geht, *God Gave Rock And Roll To You* noch vor *Woman Don't You Know* das gelungenste Stück und reiht sich nach deren Aussagen in die Reihe großer Rocksongs der 70er Jahre ein. Das Album stelle zwar eine Weiterentwicklung zum Debüt dar, liege aber gegenüber den Nachfolgealben klangtechnisch deutlich zurück.<sup>197</sup> Im Videoportal Youtube bewerten Hörer und Fans in Bezug auf das Analysebeispiel besonders die Stimme von Volz als

---

<sup>193</sup> Vgl. Einbrodt: ebd., 16.

<sup>194</sup> <http://de.youtube.com/watch?v=aJlQI75fmho> (18.10.2008).

<sup>195</sup> Vgl. Powell: *Encyclopedia of Contemporary Christian Music*, 698.

<sup>196</sup> Es sind keine mir bekannten Quellen zum Kontext dieses und anderer Songs der Band bekannt.

<sup>197</sup> [http://www.amazon.com/Come-Join-Us-Petra/dp/B00000285X/ref=sr\\_1\\_1?ie=UTF8&s=music&qid=1225823117&sr=1-1](http://www.amazon.com/Come-Join-Us-Petra/dp/B00000285X/ref=sr_1_1?ie=UTF8&s=music&qid=1225823117&sr=1-1) (04.11.2008)

außergewöhnlich.<sup>198</sup> Es muss aber beachtet werden, dass es sich beim Video um eine Aufnahme aus späterer Zeit mit Volz als Sänger handelt. Auf dem Original von 1977 wirkte er zwar als Gastsänger mit, doch es geht nicht aus den Angaben hervor, ob er, Bob Hartman oder Greg Hough den Song einsangen.

### 3.1.6 Musikalische Analyse zu *God Gave Rock And Roll To You (Come And Join Us, 1977)*

#### 3.1.6.1 Vorbemerkung und Methode

Bis auf geringe Abweichungen hat Petra die Melodik und die Harmonik von *God Gave Rock And Roll To You* von Ballards Version übernommen, doch die Klangfarbe verändert. Die Band spielt auf ihrem zweiten Album *Come And Join Us*, dass laut Powell das bis dahin integrativste in der christlichen populären Musikgeschichte der USA ist,<sup>199</sup> das Lied im Gewand des Southern und Country Rock. 1984 nimmt sie auf den sich aus dem Punk entwickelten New Wave Bezug. Letztere Version dient mir hier zur Analyse, weil, wie bereits erwähnt, klangliche und stimmliche Eigenschaften des Songs den Text expliziter untermauern.

Ein Wort zur Methode. Ich untersuche das Lied auf seine Instrumentierung und die sich daraus entwickelte Klangfarbe hin, ohne gänzlich auf andere Parameter zu verzichten. Ich komme dabei auf Klangsynthese und Klangmanipulation zu sprechen, welche Wicke in seinem Aufsatz über Analyse von Popmusik als vielleicht wichtigste musikalische Parameter nennt.<sup>200</sup>

#### 3.1.6.2 Zur Analyse - Klangfarbe und Klangmanipulation

Zu Beginn des in E-Dur stehenden, siebentaktigen Introitus fällt sofort ein von einer Hammond-Orgel dominierter Klang auf. Dieses elektromechanische Musikinstrument, hier gespielt von John Lawry, auf das viele Bands der 60er und 70er Jahre zurückgriffen,<sup>201</sup> wurde auch schon von Argent beim Einspielen des von Ballard geschriebenen Songs 1973 verwendet. Dieses Riff (Takt 1-2, auf Dominante H), welches sequenziert wird (Takt 2, auf Tonika E) und als führende Melodie neben den auf dem jeweils ersten und dritten Schlag der Takte ertönenden elektrischen

<sup>198</sup> Dazu folgende Meinungen einiger Blogger: „God that guy could sing his butt off back then.“ „...Greg is very talented.“ „What a set of pipes! Greg Volz has a 4 octave range...“  
<http://www.youtube.com/watch?v=aJlQI75fmho> (04.11.2008)

<sup>199</sup> Vgl. Powell: *Encyclopedia of Contemporary Christian Music*, 693.

<sup>200</sup> Vgl. Wicke: *Popmusik in der Analyse*, in: *Acta Musicologica*, 108 + 110 + 114.

<sup>201</sup> <http://de.wikipedia.org/wiki/Hammond-Orgel> (20.01.2009)

Instrumenten Gitarre und Bass erscheint, kann im klassischen Sinne als Hauptthema, wie im Notenbeispiel zu sehen, gelten.



Hauptthema im Introitus T.1-2

Das nun folgende Orgel-Riff (T. 3-4) stellt durch Verdichtung der Anschläge nicht nur eine Steigerung des Ausdruckscharakters dar, sondern lässt das Stück bereits zu Beginn verspielt klingen, was die optimistische Aussage des Songs schon vorwegnimmt.

Der Sound der Hammond-Orgel scheint eine Spiegelung beider, der Institution Kirche (den Glaube darstellend) und des Rock zu sein. Petra hat nicht nur mit diesem Lied, sondern in ihrer ganzen Bandgeschichte erfolgreich versucht, die (in der Kirchengeschichte auferlegte, angebliche) Unüberwindbarkeit der scheinbaren Gegensätze Frömmigkeit und Freiheit zu widerlegen.<sup>202</sup>

Zu Beginn des Takt 5 kommt durch die Gitarre zum ersten Mal im Lied der Effekt "Verzerrer" deutlich zum Tragen, ohne den es Rockmusik nicht oder zumindest nicht in dieser heute bekannten Form gäbe. Der Verzerrer stellt nach Wicke ein wichtiges Werkzeug zur Klangmanipulation dar. Ihn erfand Jim Marshall 1975, ein Effektgerät, mit dem es möglich ist, das Audiosignal so zu verändern, dass es zu einem Verziehen desselben oder Anteilen des Signals kommt.<sup>203</sup> Im Beispiel findet diese Manipulation von Klängen meistens beim Erklingen der E-Gitarre, hier in einer geringfügig verzerrten Variante, statt. Im Metal beispielsweise gelten noch viel stärker manipuliertere Klangfarben als "gängig" und bestimmen den Gesamtsound enorm.<sup>204</sup> Noch im zweiten

<sup>202</sup> Vgl. Einbrodt: Kontroversen christlicher Rockmusik, 16.

<sup>203</sup> Vgl. Enders, Bernd: Lexikon Musikelektronik, Mainz 1997, 351.

<sup>204</sup> Vgl. Wicke, Peter und Ziegenrucker, Wieland und Kai-Erik: Handbuch der populären Musik, Geschichte, Stile, Praxis, Industrie, Mainz 2007, 781.

Album der Band sieben Jahre früher kann nach Höreindruck kein solches Gerät ausgemacht werden. Vergleicht man die Sounds beider elektrischer Gitarren, fällt auf, dass der Sound der jüngeren Aufnahme stärker verzerrt ist bei gleichzeitig deutlich besserer Klangqualität. Der Gitarrensound wirkt dadurch aggressiver und spitzer (Distortion) oder weicher und "dreckiger" (Overdrive). Vor dieser Entwicklung verzerrte sich der Sound automatisch bei extrem laut eingestellten Verstärkeranlagen. Hier im Beispiel hält also das (leicht) verzerrte Solo der Gitarre, die von Hartman gespielt wird, den Spannungsbogen auf den bald einsetzenden Refrain und den damit inhaltlichen Beginn des Liedes aufrecht. Überhaupt entsteht erst durch den manipulierten, schlussendlich verzerrten Gitarrensound der "dreckige", dem Rock eigene Charakter. Am Ende des Introitus (T. 7) folgt ein vom Keyboard schnell gespieltes Riff als eventuelle Anlehnung an den Progressive Rock dieser Zeit.<sup>205</sup>

Auf die in E-Dur stehende Eröffnung folgt der viertaktige Refrain in D-Dur. Dieser wird wiederholt (T. 8-15). Volz betont hier besonders "God", "You" und die erste Silbe von "Soul", welche metrisch gesehen auf die schweren Schlagzeiten 1 bzw. 3 treffen. Einen Eindruck von Freude über das Gesungene löst der im oberen Tenorbereich geschriene Zwischenruf „Yeah“ aus. Die erste Silbe des Wortes "Soul" bleibt mit dem Ton "f"<sup>1</sup> tonleiterfremd. Diese Dissonanz gibt dem Stück etwas Ästhetik, lässt es nicht zu eingängig klingen. Der für Rock typische Rhythmus 1 1 2 (da da DA) wird durch die Gitarre, welche einen Powerakkord spielt, und den Bass gleichermaßen akzentuiert.<sup>206</sup> Das Stück wird in einer im unteren Mid-Tempo-Bereich (Andante) angelegten Geschwindigkeit von 80 Bpm gespielt. Dadurch wird viel Zeit auf 1 1 (da da) verwendet, was jedes einzelne Instrument deutlicher hörbar macht und diesen Rhythmus betont.

In den ersten beiden, aus zwei Mal dreieinhalb Takten bestehenden Strophen, welche in C-Dur stehen, bewegt sich der von Mark Kelly gespielte eher unscheinbar wirkende Finger-Bass unterstützend, indem er alle zwei Schläge den Ton wechselt. Zusammen mit dem Schlagzeug, welches im ganzen Song eher dem Klang eines Synthesizer zu entspringen scheint, bildet er das die Komposition tragende Grundgerüst. Der Übergang zum zweiten Teil der Strophe wird wieder vom Klang der Hammond-Orgel hervorgehoben und ausgefüllt mit einem Riff. Die Stimme von Volz besitzt hier einen Ambitus von c<sup>1</sup> bis b<sup>1</sup>. Die erste Strophe endet, angefügt an „You can be a star“, mit „When the music is gone“, eine Wiederholung des ersten Teils. Im zweiten Refrain

---

<sup>205</sup> Die Band Genesis brachte ebenfalls 1977 mit *Wind and Wuthering* ihr letztes progressives Rockalbum heraus. Diese Stilrichtung wurde um diese Zeit als zu kopflastig und protzig kritisiert, was eine der Ursachen der Entstehung des Punk ab 1976 war.

<sup>206</sup> Diamond deklariert diesen Rhythmus als gesundheitsschädlich. Vgl. Diamond, John: *Your Body doesn't lie*, New York 1979, 159-167, zitiert nach Miller: *Moderne christliche Musik*, 21.

doppelt Volz seine Stimme, behält aber Tonhöhe und Melodie bei. Während der erste Teil melodisch eine Wiederholung des ersten Refrain darstellt, ist der zweite Teil eine Variation davon.

Die Bridge, bestehend aus 12 Takten, ist ein Beispiel für das besonders im Hardcore, einer in Härte und Verzerrung teilweise stark gesteigerten Variante des Punk, verwendete Staccato-Akkord-Spiel, welches auch im Metal zu finden ist. Im Beispiel erklingt zunächst das Riff des Hauptthemas zweimal (T. 46-49), auf welches ein sich ebenfalls wiederholendes neues folgt (T. 51-56). Zwischen der Orgelmelodie ertönen immer wieder die abgehackten Powerakkorde der Gitarre (Palm Mute). Dadurch entsteht eine musikalische "Schärfe", die dazu dient, darauf hinzuweisen, dass sich das "Finale" des Stückes, der letzte Refrain, nähert. Auffallend ist in der Überleitung (wie auch schon im Introitus) die auf den jeweils ersten und dritten Schlag im Takt erklingende Snare Drum, welche im Rock typischerweise auf Schlag zwei und vier ertönt.

Der letzte, vier Mal wiederholte Refrain in B-Dur ist in Zusammenhang mit der vorbereitenden Überleitung der klangliche Höhepunkt des Songs. Besonders hier zeigt sich die stimmlich-klangliche Qualität von Volz. In vorangehenden Chorussen noch in leicht erweiterter Stimmlage eines Tenors (Ambitus  $b - b^1$ ) bewegt sich der Sänger jetzt deutlich höher (Ambitus  $g^1 - d^2$ ). Mit dieser Tonhöhe versetzt er dem Inhalt ein Ausrufezeichen, als wenn er sagen will, dass ohne Gottes Zutun der Mensch nicht die Fähigkeit zum Musizieren besäße. Außerdem verwendet er in diesen hohen Lagen die Worte "yeah" und "it's right" jeweils in den Pausen zwischen den Zeilen. Zusätzlich dazu weicht Volz beim Singen der ersten Zeile des Refrains ("God gave Rock and Roll to you") von der Melodie der vorhergehenden Chorusse ab, um z. B. das Wort "God" so gut wie möglich herauszustreichen, wie im Notenbeispiel zu sehen.

The image displays a musical score for three instruments: Tenor, E-Gitarre, and E-Bass. The Tenor part is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics "God gave Rock and Roll to you" are written below the notes. A red bracket highlights the notes for "God", which are higher in pitch than the rest of the phrase. The E-Gitarre part is written in a treble clef with the same key signature and time signature, showing a series of eighth notes. The E-Bass part is written in a bass clef with the same key signature and time signature, showing a series of eighth notes. A blue vertical line is drawn between the guitar and bass staves.

Melodieverlauf im Refrain und den beiden nachfolgenden Wiederholungen

The image shows a musical score for the last refrain of a song. It consists of three staves: Tenor (top), E-Gitarre (middle), and E-Bass (bottom). The Tenor staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics "God gave Rock and Roll to you" are written below the Tenor staff. The E-Gitarre and E-Bass staves have treble and bass clefs respectively, and a key signature of one flat. The music is in 4/4 time. A red arc is drawn over the final notes of the Tenor staff, and a blue vertical line is drawn at the end of the E-Gitarre and E-Bass staves.

Melodieverlauf im letzten Refrain

Der Song verliert aufgrund der Botschaft und der sie unterstützenden klangstimmlichen und klangtechnischen Umsetzung nie seinen heiteren Charakter und sorgt deshalb für eine positive Stimmung.

Hardrock, welcher mit Einflüssen des New Wave gepaart Stil dieses Songs ist, manifestiert sich in einem anderen Klanggewand als sein Vorgänger Rock 'n' Roll. Bands wie Deep Purple, Led Zeppelin oder Uriah Heep schalteten den verwendeten Instrumenten Schlagzeug, E-Bass, E-Gitarre und Keyboard Effekte wie "Flanger", "Chorus" oder "Fuzz" vor- bzw. nach und erweiterten damit die klanglichen Möglichkeiten. Mit der Kopplung verschiedener dieser Geräte erreichte man eine Synthese aus mehreren Klängen. Der Sound konnte nun soweit verändert werden, dass man von Klangmanipulation sprach. Eine besondere Rolle in der Instrumentierung im Rock spielt das Keyboard, welches in den ersten Jahren der Rockmusik oft eine Hammond-Orgel verkörperte, später als Merkmal des New Wave synthetisch erzeugte, sphärische Klänge zum Besten gab. Im hier analysierten Liedbeispiel entsteht der Eindruck der Verschmelzung von Orgelsound und einem synthetischen Klang, was im an Popularität abnehmenden "Hammond-Zeitalter" und dem sich in der Hochzeit befindlichen New Wave Mitte der 80er Jahre durchaus denkbar ist.

## 3.2 Stryper (Heavy Metal)

### 3.2.1 Der christliche Aspekt in der Musik von Stryper

Die Band Stryper wird als die erfolgreichste christliche Metal-Band überhaupt bezeichnet.<sup>207</sup> Sie gelten als die Einzigen in dieser Sparte, welche durch ihre Aufnahmen zwei Mal mit Platin und vier Mal mit Gold ausgezeichnet wurden.<sup>208</sup> Auch sind sie als die bisher einzige christliche Rockgruppe seit 1993 in der *New Rolling Stone Encyclopedia of Rock 'n' Roll* verewigt. Bekannte christliche Bands, welche stilistisch mit dieser verglichen werden können, sich also in der am meisten verbreitetsten, am ehesten "Mainstream-tauglichen" Strömung des Genres, dem Heavy Metal bewegen, sind z. B. Balance of Power, Deliverance, Narnia, Seventh Avenue, Tourniquet oder Whitecross.

Stryper schafft den Spagat zwischen der Manifestation als christliche Metaller und wird gleichzeitig von säkularer Seite ernst genommen,<sup>209</sup> was u. a. die Preise zeigen. Schon vor der Geschichte von Stryper lebten die späteren Mitglieder der Band in einer Formation Namens Roxx Regime als Christen zusammen. Bei der Umbenennung 1984 in Stryper waren die Brüder Michael (\*04.07.1963, Gesang, Gitarre) und Robert Sweet (\*21.03.1960, Schlagzeug), Richard Alfonso Martinez (\*18.06.1961, Gitarre, alias Oz Fox) und Timothy Hagelganz (\*15.12.1962, Bass, alias Tim Gaines) anwesend. Im Gegensatz zu Petra wechselte die Band während ihrer Bandgeschichte nur ein Mal: Hagelganz stieg 1990 aus, für ihn kam Tracie Ferrie (\*1966). Robert, in einem gläubigen Elternhaus aufgewachsen, soll sich mit 15 Jahren in seiner Baptistengemeinde bekehrt haben.<sup>210</sup> Einer anderen Meinung zufolge fand die Bekehrung der Sweet-Brüder bei einer TV-Predigt von Jimmy Swaggart statt, welcher für beide so lange als persönlicher "Held" galt, bis er sie später als "Agenten des Teufels" attackiert haben soll. Bei Roxx Regime schrieben sie keine christlichen Texte, sie sahen sich lediglich als Gläubige in einer säkular auftretenden Formation. Eine entscheidende Wendung dürfte ein Van Halen-Konzert gebracht haben, nach welchem Robert Sweet sehr enttäuscht über dessen "Message" gewesen sein soll. Als er es seiner Mutter erzählte, ermutigte sie ihn darauf, Songs mit klaren, christlichen Inhalten

---

<sup>207</sup> Vgl. Hale, Mark: Headbangers, Ann Arbor 1993, 336, zitiert nach [www.wikipedia.com/stryper](http://www.wikipedia.com/stryper) (18.11.2008).

<sup>208</sup> Powell: Encyclopedia of Contemporary Christian Music, 895.

<sup>209</sup> Dies, in den 80er Jahren noch eine Seltenheit, kommt seit den 90er Jahren mehr und mehr in Mode und heute sind wesentlich mehr christliche Metal-Acts, z. B. As I Lay Dying, Saviour Machine oder Underoath, weltweit angesehen.

<sup>210</sup> [www.tollbooth.org/2001/features/rsweet.html](http://www.tollbooth.org/2001/features/rsweet.html) (22.11.2008)

zu schreiben, was dann in der Gruppe Stryper auch passierte.<sup>211</sup> Dass die Band aber musikalisch von einem der bekanntesten Vertreter des Heavy Metal überhaupt (besonders 80er Jahre) beeinflusst ist, daran besteht laut Warren kein Zweifel.<sup>212</sup> Die Verwendung von Keyboards bei Live-Auftritten 1985 zum ersten und zweiten Album in den USA und Kanada, gespielt von dem nie als vollständiges Bandmitglied geltenden Kenny Metcalf, könnten ein Hinweis auf verwendete technische Mittel von Van Halen sein, welcher größtenteils solche gebrauchte.<sup>213</sup>

Nach einer Studie hat die Band zwei Drittel aller verkaufter Tonträger an Nichtchristen verkauft.<sup>214</sup> Als Voraussetzung dafür leistete die Band im Rockbereich (zusammen mit U2) Pionierarbeit auf dem Gebiet der Verkupplung christlicher Musik mit einem säkularen Label. Ihr Debüt-Album *The Yellow And The Black Attack* (1984) wurde als das erste durch Enigma Records, eine Abteilung von Capitol, auf den Markt gebracht – der Terminus Christian Metal entstand. Die Hörer waren beeindruckt, dass Stryper einerseits Christen waren und andererseits harte Musik spielten.<sup>215</sup> Mit diesem Debüt gelangte Christian Metal, der bis dahin nur ein Nischen-Dasein fristete, zu erstem Mal an eine breite Öffentlichkeit. Ein kurzer Rückblick: 1978 schon hatte die als erste christliche Metal-Formation geltende Resurrection Band mit ihrem Debütalbum *Awaiting Your Reply* (StarSong) den Weg für Stryper bereitet. Doch genauso wie das im gleichen Jahr von der schwedischen Band Jerusalem erscheinende Debüt *Jerusalem – Volume 1* (Lamb And Lion) waren beide Bands an ein christliches Label gebunden, konnten somit keinen Beitrag zur gesteigerten Aufmerksamkeit außerhalb des damals überschaubaren, christlichen Musikmarktes leisten. Vier Jahre später trat unter dem Synonym Daniel Band eine dritte Gruppe aus Kanada in Erscheinung, die ebenfalls wie die beiden Vorgänger ihre Botschaft über das Label Streetlight einem kleineren Kreis zugänglich machte. Das änderte sich zwei Jahre später mit der erst vierten christlichen Metal-Platte überhaupt – eingespielt von Stryper. Das Album erlangte solch eine Stellung, dass ihm 1996 von Leaderdogs For The Blind mit dem Song *The Yellow And The Black Attack* gehuldigt wurde. 1998 wurde es von Guardian unter dem gleichnamigen Titel komplett neu eingespielt. Masa Itoh, Japans bekanntester Rockkritiker, entschied sich zu dieser Zeit, die Band im ganzen Land zu vermarkten. Ergebnis war, dass die Gruppe die Riege der Rockbands in Japan einige Zeit anführte - gefolgt von Aerosmith, Van Halen und Bon Jovi.

---

<sup>211</sup> Powell: *Encyclopedia of Contemporary Christian Music*, 892.

<sup>212</sup> Warren, George: Stryper, in: *The new Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll*, New York 1995, 962f.

<sup>213</sup> Der Metal sah sich in den 80er Jahren der aus den USA hervorbrechenden kulturellen Strömung New Wave gegenüber, welche auf elektronische Klangerzeugung mit Hilfe von Synthesizern setzt.

<sup>214</sup> Vgl. Powell: *Encyclopedia of Contemporary Christian Music*, 892.

<sup>215</sup> [www.metalforjesus.org/history.htm](http://www.metalforjesus.org/history.htm) (21.11.2008)

Über das 1985 erschienene zweite Album *Soldiers Under Command* schrieb das säkulare *Spin* Magazin von einem "high-energy, knee bending, hand-shaking, head-twisting heavy-metal rock with the power and glory of God."<sup>216</sup> Die Band, welche mit diesem Album 23 Wochen in den Billboard-Charts verweilte, was aufgrund der vielen "Jesus"-betitelten Texte bisher einmalig in der Rockmusikgeschichte ist, werden von der ebenfalls weltlichen Zeitschrift *Circus* folgendermaßen beschrieben:

**„If you think all L. A. metal bands can do is rant about sex, drugs, and more sex, you're in for a surprise.“<sup>217</sup>**

*Hit Parader* nannte sie "the best heavy metal band around", Englands *Kerrang!* titelte:

**„Who can knock their approach when the music is as strong as this?“<sup>218</sup>**

Aus den Aussagen schließe ich, dass für die Medien beides in der Musik Strypers deutlich zu erkennen ist – die Stilmittel des Metal gepaart mit christozentrischen Inhalten. Keiner dieser Kommentare von weltlicher Seite bezweifelt ernsthaft eine dadurch verlorengelungene Glaubwürdigkeit der christlichen Botschaft. Ted Kirkpatrick von *Tourniquet* beschreibt das vierte Album der Band *In God We Trust* (1988) sogar als essentiell für Christian Rock. Mit dem Song *Rock the Hell Out Of You*<sup>219</sup> vom Album *Against The Law* (1990) geben Stryper ihre deutlichste Antwort auf die immer hinter ihrer Bandgeschichte mitschwingende Frage, wie sie sich dafür rechtfertigen wollen, die Kupplung des Metal mit christlichem Glauben populär gemacht zu haben. In dem Song proklamieren sie nämlich, dass das Böse aus dem Menschen u. a. mit dem Rock (der von einigen Kritikern als teuflisch verdammt wird)<sup>220</sup> vertrieben werden kann (*We Will Rock The Hell Out Of You*), was nicht in erster Linie auf die Musik, sondern eher auf die geistliche Haltung und Texte der Musiker bezogen werden muss. Zusammen mit der Energie der Rockmusik soll dies bewerkstelligt werden. Nach dem darauffolgenden Veröffentlichen der Compilation *Can't Stop The Rock: The Stryper Collection 1984-1991* wollte Michael Sweet mit einem geplanten Nachfolgealbum stilistisch zurück zu *To Hell With The Devil*, während die anderen Mitglieder sich an der Musik einer der erfolgreichsten Rockbands, Guns 'n' Roses, orientierten. Darum verließ er 1992 die Band. Die nicht endgültige Auflösung folgte kurz darauf.<sup>221</sup> Für Sweet war die Trennung ein Einschreiten Gottes, um einer Ausweitung eines Streits

<sup>216</sup> Powell: Encyclopedia of Contemporary Christian Music, 893.

<sup>217</sup> Powell: ebd., 893.

<sup>218</sup> Powell: ebd., 893.

<sup>219</sup> Zum Songtext siehe 8. Anhang.

<sup>220</sup> Siehe 5.3.1 Christian Rock ein Teufelswerk?

<sup>221</sup> Seit 2003 ist die Band wiedervereint.

über stilistische Differenzen vorzubeugen.<sup>222</sup> Dieser Glaubensaspekt, gepaart mit einem Schuldbewusstsein, macht auch den Unterschied Strypers zu ihren stilistischen Vorbildern Van Halen und Guns 'n' Roses aus, welcher auch in den emotionalen Tiefpunkten, welche die Band erlebte, hoch gehalten wird:

**„We were just four guys who didn't deserve anything that God gave us. Without Christ we're just four losers.“<sup>223</sup>**

Insgesamt hat Stryper bis jetzt sechs Studioalben (*The Yellow And The Black Attack*, *Soldiers Under Command*, *To Hell With The Devil*, *In God We Trust*, *Against The Law*, *Reborn*), zwei Live-Alben (*7 Weeks: Live In America*, *Extended Versions*) und zwei Compilations (*Can't Stop The Rock*, *7: The Best Of Stryper*) veröffentlicht. In der folgenden Tabelle habe ich alle Inhalte der Studioalben thematisch zusammengefasst, um den Konzept-Charakter der Platten zu verdeutlichen.

Tabelle 2: Textinhalte der Studioalben

Studioalben	Anzahl der Songs mit christlichen Inhalten (Hauptthema)	Anzahl der Songs mit nichtchristlichen Inhalten (Hauptthema)
The Yellow And The Black Attack	8 (Aufruf zur Umkehr)	-
Soldiers Under Command	10 (Liebe Gottes, geistlicher Kampf)	-
To Hell With The Devil	10 (Liebe Gottes, geistlicher Kampf)	-
In God We Trust	10 (Liebe Gottes)	-
Against The Law	4 (Umkehr, Gemeinde Gottes)	7 (Beziehung zu Frauen)
Reborn	11 (Leid, Not, Klage und der Weg heraus)	-
<b>Songs gesamt</b>	<b>53</b>	<b>7</b>

Wie bei Petra handeln fast ausschließlich alle Texte von der Beziehung zum Gott des Christentums. Es ziehen sich durch alle Aufnahmen besonders drei Themengebiete hindurch: Die Liebe Gottes, Umkehr zu ihm und geistlicher Kampf. Eine Ausnahme bildet *Against The Law*, das sieben Tracks rein weltlicher Natur verwendet. Die Beziehung zu Gott wird hier zu der einer Frau gemacht. Trotzdem handeln vier weitere Titel des Albums vom Glauben der Formation. Auf ihrem bisher letzten Album *Reborn* (2005) greifen sie diesen anders auf. Die Texte sind aufwendiger gestaltet, gehen mehr in die Tiefe. Es wird, wie in den ersten vier Alben noch geschehen (besonders erste Einspielung sei dazu erwähnt), jetzt kein Wert mehr auf das "Du" gelegt. Stattdessen wird der persönlichen Not mehr Raum gegeben (*Life Again*), werden Bekenntnisse

<sup>222</sup> Powell: *Encyclopedia of Contemporary Christian Music*, 895.

<sup>223</sup> Powell: ebd., 895.

ausgesprochen (*If I Die*) und selbst Klage erhoben, warum Gott nicht eingreift (*When Did I See*). Jedoch bleibt Stryper dabei nicht stehen, sondern zeigt den Weg aus dem Leid heraus auf (*Open Your Eyes*).

### 3.2.2 Zur Charakteristik Strypers

Was die Band von anderen unterscheidet, ist eine schon vor ihrer Karriere ausgeprägte Spitzfindigkeit, an ihr Ziel zu gelangen. Um bei dem wohlgeremt säkularen Label Enigma Records (Sublabel von Capitol) unter Vertrag genommen zu werden, enthielt ihre Demo-Version keine expliziten christlichen Lyrics. Nach dem erfolgreichen Deal präsentierten sie neue Versionen mit klaren christlichen Inhalten, welche aber aufgrund ihrer musikalischen Qualität vom Label nicht abgewiesen wurden.<sup>224</sup>

Unverwechselbar macht die Band ihr äußeres Erscheinungsbild. Bis zu Beginn der 90er Jahre betrat jedes Mitglied in einem gelb-schwarzen Spandex-Outfit die Bühne. Hinzu kam ein bei Glam-Metal-Bands (wie KISS) übliches, dick aufgetragenes Make-Up, lange Haare und bisweilen eigenartige Stunt-Einlagen. Robert Sweet hatte bei der "In God We Trust-Tour" sein ebenfalls gestreiftes Schlagzeug-Set so an den seitlichen Rand der Bühne gestellt, dass es jeder sehen konnte. Deswegen wird er auch eher als "Visual Timekeeper" denn als Drummer bezeichnet.<sup>225</sup> Die Band wollte gefragt werden, was es damit auf sich hatte, um dann erklären zu können, dass die Streifen die Striemen, die Jesus vor seiner Kreuzigung durch Peitschenschläge von Pontius Pilatus autorisiert erhalten hatte, verdeutlichen sollen.<sup>226</sup> Gleichfalls passt das äußere Erscheinungsbild auch zur Bedeutung des Bandnamens. Dieser leitet sich aus dem biblischen Jesajabuch Kapitel 53 ab und setzt sich aus den in der englischen King James Version enthaltenen Anfangsbuchstaben jedes Wortes des Verses 5 zusammen: "Salvation Through Redemption, Yielding Peace, Encouragement, and Righteousness."<sup>227</sup> Dies beinhaltet ein Leiden und Sterben Gottes für die Sünde der Welt, welches Stryper an ihrem Körper tragend als Zeichen des Sieges des Guten über das Böse in Erinnerung rufen möchten.

Aufgrund ihres Auftretens werden sie auch als eine christliche Inkarnation von KISS bezeichnet - nicht als Selbstdarsteller, sondern vielmehr als eine gläubige Party-Band.<sup>228</sup> Im Vergleich zu anderen Formationen dieses Genres, die das Evangelium auf ein einfaches "Cheerleading" reduzieren, wagen sie ohne Skrupel Texte wie *To Hell*

---

<sup>224</sup> Vgl. Powell: ebd., 892.

<sup>225</sup> <http://www.tollbooth.org/2001/features/rsweet.html> (22.11.2008)

<sup>226</sup> Vgl. Christie, Ian: Sound of the Beast, The complete Headbanging History of Heavy Metal, New York 2003, 169.

<sup>227</sup> <http://www.stryper.info/index.php?ref=history> (21.11.2008)

<sup>228</sup> Vgl. Powell: Encyclopedia of Contemporary Christian Music, 892.

*With The Devil.* Während einige christliche Künstler zu einer Bekehrung während ihrer Konzerte aufrufen (wie Petra, David Pierce), wirft die Gruppe große Mengen Bibeln ins Publikum. Der „Fun-Faktor“ ist dieser Band nicht abzusprechen, weil sie, wie Schlitt (Petra) auch, zunächst einmal Freude an der Musik haben. Trotzdem wollen sie gleichzeitig ihrem Glauben, dass jeder Mensch Rettung durch Jesus Christus braucht, Ausdruck verleihen, weil es ihnen wichtiger ist, als irgendeine andere Botschaft dem Hörer zugänglich zu machen. Dies zeigt sich in vielen ihrer Songs, u. a. in Strophe 2 zu *From Wrong To Right* vom Album *The Yellow And The Black Attack*, wo es heißt:

**„Why lose when you could win? Give God a try.“<sup>229</sup>**

Einige der Medien deuteten die Kompromisslosigkeit der Inhalte und des Auftretens Strypers als eine Marketingstrategie von Enigma Records. Sie waren der Auffassung, die Band hebe sich so stark vom bisherigen Metal-Standard ab, dass sie dadurch besonders anziehend für den Konsumenten wirken. Man nannte sie darauf hin „the one whose members believed in Jesus“ und führte einen Vergleich zur Heavy Metal-Gruppe Mötley Crüe an. Deren Drummer traf sich als einziger der Szene mit Pamela Anderson, worauf hin seine Band „the one whose drummer dated Pamela Anderson“ genannt wurde.<sup>230</sup>

Besonders Stryper sind ein Beispiel dafür, dass zur Kultur der Rock- sowie auch der Popmusik mehr gehört als das Hören allein.<sup>231</sup> Eine Visualisierung durch Videos bzw. Konzerte, welche das sinnliche Erleben verstärken kann und gleichfalls den Effekt der körperlichen Bewegung fördert, schafft bei der Band durch ihre aufwendigen Kostüme, in denen sie in einem „Glam-Metal-Look“ erscheinen, beim Zuschauer zunächst eine Bestätigung, dass es sich um eine klassisches Metal-Klischee handelt. Von einer christlichen Band ist auf den ersten Blick, abgesehen von den Texten, nichts zu erkennen. Beim genaueren Hinschauen fällt der auf einer großen Leinwand stehende, bereits weiter oben erwähnte Bibelvers Jesaja 53,5 unter dem Bandsynonym auf. Auch ein großes, durchgestrichenes „666-Emblem“, ähnlich einem Verkehrsschild,<sup>232</sup> war bei Auftritten der Band in den 80er Jahren zu sehen. Vielleicht erst dadurch dünkt dem Betrachter, dass es sich unter Zuhilfenahme der Song-Inhalte und des sozialen Hintergrundes, aus dem die Band kommt, um mehr als die Musik allein handelt. Um die Innere Haltung der vier Amerikaner wissend bekommt der Zuschauer, anders als beim alleinigen Hören, jetzt ein vollständigeres Bild – die visuellen Eindrücke ordnen sich

<sup>229</sup> [www.darklyrics.com/Stryper](http://www.darklyrics.com/Stryper) (21.11.2008)

<sup>230</sup> Vgl. Powell: *Encyclopedia of Contemporary Christian Music*, 893.

<sup>231</sup> Vgl. Kabus: *Populärmusik, Jugendkultur und Kirche*, Musik - Kirche - Kultur Band 2, 6-29.

<sup>232</sup> Siehe 4.5 Fan-Accessoires, Symbolik und Publikumsverhalten.

dem als Fundament stehenden christlichen Glauben unter, heben ihn noch mehr hervor.

### 3.2.3 Zur Kritik an Stryper

Die alleinige Nennung des Namens Stryper hat in der Vergangenheit immer wieder zu Reaktionen geführt. So sagte die Death Metal-Band Slayer ihren Auftritt auf dem Monterrey Metal Fest 2004 ab, als sie erfuhr, dass Stryper Co-Headliner sein würden.<sup>233</sup> Dies zeigt trotz der bereits erwähnten Möglichkeit, christlichen Metal erfolgreich produzieren zu können, auch den Konflikt, der zwischen nicht dem christlichen Glauben verbundenen Befürwortern des Metal und christlichen Künstlern dieses Genres steht.

Nicht nur in der Metal-Szene stößt die Verteilung von Bibeln der Gruppe an das Publikum auf Ablehnung. Der von konservativ-christlicher Seite kommende TV-Prediger Staggart verurteilt die "Bibel-Werfer" scharf. Dazu führt er Matthäus 7, Vers 6 der Bibel an, die Perlen nicht vor die Säue zu werfen. Darauf bezogen meint Staggart wohl, dass keine Energie für das Verbreiten der Lehre Jesu aufgewendet werden soll, wenn die Chance, dass dies Frucht bringt, durch die seiner Meinung nach ungünstigen und ungeistlichen Voraussetzungen bei Rockkonzerten, gegen Null geht. Diese Praxis zeige also nicht den nötigen Respekt vor Gott und könne nicht die richtige Art zu missionieren sein.<sup>234</sup> Doch die Band kontert damit, dass es ihnen um mehr als nur um Äußerlichkeiten geht, wie Sweet beschreibt:

***„I feel, that Stryper stands for something else more than just songs. It's more than Against The Law, it's more than To Hell With The Devil – it's standing for Christ.“<sup>235</sup>***

Die Kritiker Terry Watkins und Jeff Godwin machen der Band ebenfalls mehrere, mitunter schwere Vorwürfe.<sup>236</sup> So behauptet ersterer, dass Kleidung, Lippenstift und Ohringe nichts in christlicher Musik zu suchen haben und sieht schlussfolgernd die Band auch nicht diesem Bereich zugeordnet. Weiterhin degradiert er die Gruppe zu schwarzen Schafen in der christlichen Szene, weil sie wegen starker Betrunkenheit (Robert Sweet) auf einer Party nicht dem entsprechen, was er sich unter Christsein vorstellt. Das Zitat von Robert Sweet

---

<sup>233</sup> <http://de.wikipedia.org/wiki/Stryper> (03.01.2009)

<sup>234</sup> Powell: [Encyclopedia of Contemporary Christian Music](#), 894.

<sup>235</sup> <http://de.youtube.com/watch?v=2UIVZMuGdW0>, Zeit 2:50 (28.11.2008)

<sup>236</sup> [www.av1611.org/crock.html](http://www.av1611.org/crock.html) (21.11.2008)

**“We’re about the most unreligious christian band you could imagine.”<sup>237</sup>**

nimmt er als weiteren Beweis für seine Mutmaßung. Das die Gruppe einmal mit der Band WASP zusammen tourte, die mit einigen ihrer Songs satanisches Gedankengut verbreitete, sieht er ebenso als einen Grund, vor Stryper zu warnen, statt sie zu unterstützen. Nicht zuletzt soll nach der Meinung Watkins die Zahl “777“, welche die Band verwendet, mit Zauberei und Satanismus verbunden sein, was er mit einem vom bekannten Satanisten Aleister Crowley herausgebrachten Buch mit dem Titel *Liber 777* begründet.<sup>238</sup>

Auf Letzteres möchte ich prägnant Bezug nehmen. Von dem von Stryper verwendeten Glamour-Accessoire lässt sich an sich nicht auf eine religiöse Haltung schließen. Anders sähe dies eventuell bei einem umgedrehten Kreuz oder Pentagramm aus, welches eine solche Haltung zeigen kann, aber (auch hier) nicht zwingend muss. Die Bibel jedenfalls unterstützt eine Änderung, die zuerst im Inneren eines Menschen vor sich geht, wenn er sich Gott zuwendet.<sup>239</sup> Wenn man das eben verwendete Zitat in Betracht zieht, ist eher zu verstehen, dass Stryper mit einer gezeigten “Unreligiosität“ auch provozieren wollten, z. B. um anzuregen, sich mit dem Glauben auseinanderzusetzen. Zahlen allein sind genau wie die Musik an sich weder magisch noch besonders geistlich. Da Stryper im Zusammenhang mit dieser Zahl von der Perfektion des Göttlichen spricht, kann, selbst wenn Crowley diese Zahl für seine Zwecke missbraucht hat, keine negative Wirkung über sie ausgehen. Im Gegenteil drücken sie damit ihr Bekenntnis zum christlichen Glauben aus.

Aber auch in die entgegengesetzte Richtung zielen Vorwürfe. In einem Interview äußert sich Sweet zur öffentlichen Kritik, die nach dem Erscheinen des Albums *Against The Law* (1990) den scheinbar verlorengegangenen Glauben der Band bemängelt und so in Frage stellt, ob dieser in vorangegangenen Alben nur Attitüde war. Seine Reaktion darauf ist, dass ein weltlicher Text kein Hinweis auf eine komplett veränderte Weltansicht sein muss. In *Against The Law* geht es tatsächlich um auf Frauen bezogene Inhalte. Die Platte ist nach seiner Meinung aus reiner Liebe zur Musik entstanden:

**„Against the Law wasn’t everything to be anywhere Christ - it was just Rock ‘n’ Roll.”<sup>240</sup>**

Die wahrscheinlich bekannteste Rock-Zeitschrift Rolling Stone schrieb 1990 nach der Veröffentlichung des Albums, dass Stryper keine Vision mehr mit der christlichen Musikszene hätten, weil, hervorgerufen durch weltliche Genüsse wie Alkoholgenuss

<sup>237</sup> [www.av1611.org/crock.html](http://www.av1611.org/crock.html) (21.11.2008)

<sup>238</sup> [www.av1611.org/crock.html](http://www.av1611.org/crock.html) (21.11.2008)

<sup>239</sup> Vgl. 2. Korinther 5,17.

<sup>240</sup> <http://de.youtube.com/watch?v=2UIVZMuGdW0>, Zeit 3:04 (03.01.2009)

und Rauchen, ihr Glauben versiegte. Dies soll auch der Grund für die weltlichen Texte gewesen sein. Viele Kritiker sahen sich nun bestätigt. Benson Records, welche die Band auf dem christlichen Markt vertrieben, weigerten sich, dies mit *Against The Law* zu tun, behaupteten aber, dass dies nichts mit dem Rolling Stone-Artikel, sondern lediglich mit den nichtchristlichen Texten der Platte zu tun hatte. Kurz darauf bestätigten sie, von der weiteren Distribution aller bisher erschienenen Alben abzusehen. So stand Ende 1991/Anfang 1992 der Name Stryper laut der Zeitschrift CCM Magazine für Klatsch und Gerüchte, die dadurch noch genährt wurden, dass Uneinigkeiten mit in Beziehung zur Band stehenden Agenten, Produzenten, Managern und Promotern bestanden haben sollen. Robert Sweet sieht den Grund für Querelen dieser Art in seinem eigenen Egoismus.<sup>241</sup>

Ein positives Statement gegenüber Stryper ließ sich in der Zeitschrift Heavens Metal in ihrer 76. Ausgabe (2001) finden, wo auf eine Wiedervereinigung der Band gehofft wurde, was zwei Jahre später eintrat. Aus dem säkularen Lager kommend sind der Iced Earth-Schlagzeuger, der Drummer von Menomena, die Band Lackthereof und der Solokünstler Danny Seim alle der Meinung, dass sie von Stryper beeinflusst wurden. Ersterer sieht diese sogar als seine favorisierte Band.

### 3.2.4 Kulturanalytische Argumentation zu *To Hell With The Devil (To Hell With The Devil, 1986)*

#### 3.2.4.1 Text, Kontext und Semantik

##### Strophe 1

Speak of the devil  
He's no friend of mine  
To turn from him is what we have in mind

##### Strophe 2

Just a liar and a thief  
The word tells us so  
We like to let him know  
Where he can go

##### Refrain

To hell with the devil  
To hell with the devil

##### Strophe 3

When things are going wrong  
You know who to blame  
He will always live  
Up to his name

---

<sup>241</sup> Powell: Encyclopedia of Contemporary Christian Music, 895.

#### Strophe 4

He's never been the answer  
There's a better way  
We are here to rock you  
And to say...

#### Refrain

To hell with the devil  
To hell with the devil

Das gleichnamige Album wurde 1987 für einen Grammy nominiert, belegte als einzige Metal-Platte Platz 88 der besten 100 Alben christlicher Musik des Jahres 2001 (CCM Presents: The 100 Greatest Albums in christian Music) und gilt damit als das erfolgreichste der Band und des christlichen Metal überhaupt.<sup>242</sup> Mit der Interpretation des Songs stelle ich nun *eine* Möglichkeit dar, ihn zu deuten. Als Verfasser der Musik und des Textes des Analysebeispiels stehen beide Sweet-Brüder. Die von ihnen gewählte Überschrift führte in der Vergangenheit schon zu Auseinandersetzungen in der Gesellschaft. 1987 bekam z. B. eine High School Schülerin aus New Jersey drei Tage lang Schulverbot, weil sie ein T-Shirt mit der Aufschrift "To hell with the devil" getragen hatte. Die Schulleitung bezog sich dabei besonders auf den Term "To Hell".<sup>243</sup> Ob es sich hier um eine "Schuld" der Band bzw. der "Schulleitung" handelt, kann hier nicht aussagekräftig beurteilt werden.

In der einfachen formalen Struktur des Stücks begegnen höchst kontrovers diskutierte Inhalte. Stryper beziehen sich mit ihrer Aussage in der ersten Zeile ("Speak of the devil") auf Stellen in der Bibel. Mit "Devil" ist hier der Feind Gottes (auch Satan, Teufel oder Lucifer genannt) gemeint. Dies kann vor dem Hintergrund der Wortwahl fundamentaler Christen befremdlich wirken, da, wie das Beispiel zeigt, nur die Worte "Hell" oder "Devil" ohne Kontext bereits negative Assoziationen hervorgerufen haben. Im Anschluss daran werden die Sweet-Brüder deutlicher, dass es nämlich nicht um eine Huldigung Satans, sondern vielmehr um eine bewusste Abwendung des menschlichen Seins von ihm geht ("To turn from him is what we have in mind") weil er nach Strypers Meinung auch der Feind des Menschen ist ("He's no friend of mine").<sup>244</sup> In der ersten Strophe bekommen aufgrund der weggelassenen Begleitinstrumente die gesungenen Worte eine besondere Schwere, was mit "mine" gipfelt. Hier schwingt die Verantwortung eines jeden Menschen für sein Leben mit.

Im zweiten Vers folgt eine Definition, welchen Charakter der Satan besitzt ("Just a liar and a thief"). Die letzten Zeilen dieser Strophe bereiten inhaltlich den Chorus vor. Dies

<sup>242</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/To\\_Hell\\_with\\_the\\_Devil](http://en.wikipedia.org/wiki/To_Hell_with_the_Devil) (18.11.2008)

<sup>243</sup> Vgl. Powell: Encyclopedia of Contemporary Christian Music, 895.

<sup>244</sup> Vgl. 1. Petrus 5,8.

geschieht, indem der Hörer in der Beantwortung der Frage, ob und wie das in der Überschrift aufgegriffene Ziel vom Menschen angegangen werden kann, weiter geführt wird (“We like to let him know where he can go“). Die Sweet-Brüder beziehen sich dabei wieder auf das Gotteswort, nach der der Mensch Autorität über das Böse hat, wenn er im Kontakt mit Gott steht.<sup>245</sup> Um diesen Aspekt noch besser hervorzuheben, könnte hier “must go“ anstatt “can go“ stehen.

Mit dem wiederholten Refrain zeigen Stryper, was die Folge des Abwendens vom Teufel ist und wohin dieser gehen muss (“To hell with the devil“). Damit lehnen sie sich an die Bibel an, dem Feind Gottes zu widerstehen, bis dieser die Flucht ergreift.<sup>246</sup> Die Betonung liegt hier auf “Hell“, ein Ort, der im apokalyptischen Buch Offenbarung als ein aus Feuer und Schwefel bestehender Pfuhl beschrieben wird (Kapitel 20,10 + 21,8).

Die Strophe 3 teilen Stryper die Ansicht, dass der Feind Gottes hinter im Leben schief laufenden Dingen steckt (“When things are going wrong You know who to blame“). In der letzten Strophe will die Band vermitteln, dass dieser vorgibt selbst Gott zu sein – was aber nach ihrer Meinung nicht der Wahrheit entspricht (“He's never been the answer“). Mit der Kraft der Musik und der christlichen Spiritualität ist es nach Stryper möglich, dem Satan zu entsagen („We are here to rock you and to say...“). Die besonders gegen Ende mehrmalige Wiederholung des aus nur fünf einprägsamen Worten bestehenden Refraintextes trägt zur Verdeutlichung dieses Punktes bei.

#### 3.2.4.2 Rezeptionsebene

Bewertungen über den größten Onlineshop “Amazon“, welche sich lediglich auf das gesamte Album beziehen, halten es für zeitlos und für Strypers beste Platte.<sup>247</sup> In den Rezeptionen des Videoportals “Youtube“ wird zum großen Teil rasch von Diskussionen über die gespielte Musik auf Ansichten über den Glauben der Musiker umgeschwenkt und auch eigene Einstellungen eingebracht. Zum Einen meinte eine Minderheit, das Christentum und Metal nicht zusammen passen.<sup>248</sup> Öfters lassen sich dagegen Aussagen der Fans lesen, die, auch wenn nichtchristlichen Glaubens, über das Auftreten und Sound der Band begeistert sind.<sup>249</sup> Mehrheitlich finden sich Erklärungen darüber, dass und warum die Band den Hörern viel bedeutet.<sup>250</sup>

<sup>245</sup> Vgl. Epheser 6,11.

<sup>246</sup> Vgl. Jakobus 4,7.

<sup>247</sup> Auszüge: „To Hell With The Devil is arguably Strypers best album.“ „There isnt any "filler" on Strypers classic album THWTD.“ „To Hell with the Devil ranks on my list of 100 Greatest Christian Albums of all-time.“ [http://www.amazon.com/Hell-Devil-Stryper/dp/B000000OB3/ref=sr\\_1\\_1?ie=UTF8&s=mus](http://www.amazon.com/Hell-Devil-Stryper/dp/B000000OB3/ref=sr_1_1?ie=UTF8&s=mus) (03.01.2009)

<sup>248</sup> Auszüge: „Man....Stryper sounds great...but I can't tolerate their christian lyrics...“ <http://de.youtube.com/watch?v=KubgMDSMXfl&feature=related> (03.01.2009)

<sup>249</sup> Auszüge: „Listen to that VOICE!!!!!!!!!!!!!!perfect.you may not agree with the themes but you have to respect the sound.“ „Great tuneage, whether you are Christian or otherwise...and this

### 3.2.5 Musikalische Analyse zu *To Hell With The Devil* (*To Hell With The Devil*, 1986)

#### 3.2.5.1 *Das musikalische Parameter Dynamik in der Rockmusik*

Der Lautstärke kommt im Zuge der Entwicklung populärer Musik und damit einhergehender Verbesserung der Technik eine weitaus bedeutendere Rolle als in der Kunstmusik zu. Die rasante Entwicklung der Anhebung der allgemeinen Lautstärke bei Rockkonzerten kann gut an folgendem Beispiel nachvollzogen werden. Während 1970 die *Brockhaus Enzyklopädie* noch 70 Phon für Rockmusik in Beatlokalen angibt, kann heute von einer subjektiv empfundenen Intensität von 90 – 120 Phon in Rockkonzerten ausgegangen werden.<sup>251</sup> Damit bewegen sich besonders Metal-Festivals an der physisch empfundenen Schmerzgrenze, welche bei ca. 130 Phon liegt. Die deutliche Anhebung der Tonstärke birgt eine Verstärkung der sinnlichen Intensität von Klang in sich, die bis zur physischen Berührungssuggestion (z. B. Electro und Techno) gesteigert werden kann.<sup>252</sup> Bestimmte Frequenzbereiche treten bei Erhöhung derselben stärker hervor, was z. B. die für eine Verzerrung charakteristischen Obertöne mehr in das Blickfeld des Hörers rückt. Dieser Aspekt hat einen erheblichen Einfluss auf den Sound.

#### 3.2.5.2 *Die Stilistik bei Stryper*

Die Band Stryper verwendet auf allen ihren Alben einfache strukturelle und formgebende Mittel. Spärlich eingesetzt erklingen sie, so der Eindruck, zur richtigen Zeit am richtigen Ort. Das typische, einfache Songschema Strophe, Refrain, Bridge, Refrain wird garniert mit - im Metal typisch - langen Vor-, Zwischen- und Nachspielen, um die Gitarrenarbeit hervorzuheben. Über die Höhe der Gesamtlautstärke bei Auftritten der Band liegen keine Informationen vor, allerdings kann, da nichts Gegenteiliges bekannt, von der im Rock üblichen weiter oben bereits erwähnten Intensität ausgegangen werden.

Das dritte Studioalbum *To Hell With The Devil* (1986) ist durch eine einfache Harmonik charakterisiert. Schnelle, sauber gespielte Gitarrenriffs paaren Eingängigkeit mit Können. Beispielhaft für die Musikströmung sind die Gitarren, welche in Überleitungen

---

vocalist can hit some high notes...wow...“

[http://de.youtube.com/watch?v=ErRNDY\\_SPFU&feature=related](http://de.youtube.com/watch?v=ErRNDY_SPFU&feature=related) (03.01.2009)

<sup>250</sup> Auszüge: „This Band saved my life.“ „Awesome. We need more of this kind of music with positive messages.“ <http://de.youtube.com/watch?v=0phN0FRPnYE&feature=related> (03.01.2009)

<sup>251</sup> Vgl. Kneif, Tibor: *Sachlexikon Rockmusik*, 136.

<sup>252</sup> Vgl. Wicke u. Ziegenrucker: *Handbuch populäre Musik*, 397.

gleichzeitig auftretend zwei unterschiedliche Solo-Melodien spielen oder sich abwechseln, wie hier geschehen. Auch die bisweilen weit über einem Tenor liegende Stimmlage ist ein hier verwendetes Merkmal des Metal. Weiter ist die für die damalige Zeit starke Verzerrung Kennzeichen der Musik von Stryper. Auf den Einsatz von umfangreichen Licht-, Ton-, und visuellen Effekten legt das Management der Band großen Wert, was zu einer aufwendig gestalteten Bühnenshow führt.

Der Sound der Platte wird von Brian Quincy Newcomb von *Contemporary Christian Magazine* als weniger ähnlich dem der Rock-Größen Black Sabbath und Metallica eingestuft als ihr äußeres Erscheinungsbild zeigt. Die Songs des Albums wie *The Way*, *Rocking The World*, *More Than A Man* und *To Hell With The Devil*, welche sich stilistisch im Hard Rock bewegen, begeben sich seiner Meinung nach erst durch die hohe Stimme von Sänger Michael Sweet in das Heavy Metal-Territorium. Andere Stücke wie *Sing Along Song* oder *Calling On You* gelten als Metal-Balladen, was für die Lautstärke bedeutet, dass im Gegensatz zum Pop tiefe (50 – 200 Hz) sowie hohe (6 – 16 kHz) Frequenzbereiche angehoben sind. Gemeinsam ist diesen Hymnen ein eher poporientierter Sound: Die eingängigen Melodien werden nicht so stark verzerrt, die Geschwindigkeit ist stark gedrosselt und die Stimme ist deutlicher zu hören als in herkömmlichen Metal Songs – damit erhält der Text eine erhöhte Bedeutung.

Ich kann Newcomb nicht zustimmen, dass es sich, abgesehen von Einbeziehung der Stimme, bei *To Hell With The Devil* um ein Stück im Stile des Hardrock handeln soll. Die im Song auftretende, stark schwankende Dynamik beider Gitarren und der u. a. dadurch hervorgerufene durchdringende, manipulierte Klang zeigen gegenüber dem Song Petras *God Gave Rock And Roll To You*, aber auch anderen Beispielen aus dem Hardrock wie *Smoke On The Water* (Deep Purple) oder *Black Dog* (Led Zeppelin) deutliche Abweichungen. Die hier in der Bridge miteinander konzertierenden bzw. gleichzeitig erklingenden Solo-Melodien beider elektrischer Gitarren sind ein wichtiges charakteristisches Merkmal des Metal.<sup>253</sup>

### 3.2.5.3 Zur Analyse - Lautstärke

Ich untersuche im Beispiel *To Hell With The Devil* die Lautstärke, den dritten Parameter, welchen Husmann den vier Toneigenschaften zuordnet und aus welchem sich die Dynamik ergibt, die sich, zusammen mit der Klangfarbe, auf das "Wie" des Tons, der uns erreicht, bezieht.<sup>254</sup> Da Lautstärke nicht vom Klanggeschehen (Instrumentierung) bzw. anderer musikalischer Parameter losgelöst untersucht werden kann, ist sie in diese hier eingebettet.

<sup>253</sup> Vgl. Wicke u. Ziegenrucker: ebd., 312.

<sup>254</sup> Vgl. Husmann: *Einführung in die Musikwissenschaft*, 188.

The image shows a musical score for a song in 4/4 time, key of G major. It features four staves: Tenor, E-Gitarre 1, E-Gitarre 2, and E-Bass. The Tenor part has the lyrics "To hell with the de-vil to hell". The E-Gitarre 1 part has a simple chord progression. The E-Gitarre 2 part has a more complex melody with a slide. The E-Bass part has a simple bass line. Red markings highlight specific notes and slides in the Tenor and E-Gitarre 2 parts.

The image shows a musical score for an 8-measure refrain in 4/4 time, key of G major. It features four staves: Tenor, E-Gitarre 1, E-Gitarre 2, and E-Bass. The Tenor part has the lyrics "with the de-vil". The E-Gitarre 1 part has a simple chord progression. The E-Gitarre 2 part has a more complex melody with a slide. The E-Bass part has a simple bass line. Red markings highlight specific notes and slides in the Tenor and E-Gitarre 2 parts.

Der achttaktige Refrain

Der Song steht in der natürlichen Gis-Moll-Tonart. Da allerdings, wie im Metal üblich, "Powerchords" Verwendung finden, also auf die Terz im Akkord verzichtet wird, entsteht oft der Höreindruck eines gespielten Dur-Klangs. Mit dem Introitus beginnend fährt der Song über zwei Strophen und den Refrain fort, an welche sich die Strophen drei und vier und Refrain anschließen. Über eine Bridge erklingt der Chorus am Ende des Stückes mehrmals hintereinander. Der 22-taktige Introitus besteht aus vier sich teilweise wiederholenden Abschnitten. Zunächst tritt in den ersten beiden Takten die von Michael Sweet gespielte Rhythmusgitarre mit einem "Slide"-Auftakt, dann auf der Tonika verharrend, hervor. Die folgenden acht Takte, die sich wiederholen werden, "gehören" der Lead-Gitarre, welche mit der Stimme des Sängers zusammen die "Hauptrolle" im Song spielt. Zunächst erklingt von selbiger ein einfaches, markantes Riff (H, Ais, Fis). Im gleichen Moment tritt der Rhythmusaspekt in den Hintergrund,

lediglich dienend zur (notwendigen) Untermalung als Soundteppich. Dadurch wird, Bass und Schlagzeug einbezogen, die Hervorhebung garantiert. Die Rhythmus-Gitarre wechselt im dritten Abschnitt des Eingangs von schwebenden, schweren, eintaktigen zu staccatohaft gespielten, abgehackten Akkorden – wieder tritt die Lead-Gitarre zurück. In diesen Zeitabschnitten wirkt sie (wie auch in Großteilen des Songs) gegenüber anderen Instrumenten deutlich lauter. Die Überleitung zur ersten Strophe erfolgt über ein von der Rhythmusgitarre gespieltes Riff Dis, Ais, H, welches auf die schwebende Tonika Gis folgt.

Die erste Strophe (8 Takte) bildet klangtechnisch eine Ausnahme gegenüber allen nachfolgenden Versen: Nur Schlagzeug und Stimme sind zu hören. Diese von Michael Sweet gesungene, im oberen Tenorbereich liegende Stimme setzt mit einem Ambitus von  $f^1$ - $b^1$  ab dem ersten Ton den Schwerpunkt auf den Text, welcher durch Wegfallen von Gitarre und Bass noch deutlicher zum Ausdruck kommt. Beispielsweise werden die Worte "mine" und "mind" auf  $h^1$  mit Vibrato gesungen, in der nächsten Strophe folgen "so" und "go". Auf dem stimmlichen Höhepunkt in den Strophen befindet sich Sweet bei "way" und "rock you", indem er hier, im Falsett singend, den vorher erreichten Ton oktaviert zum  $b^2$  und damit u. a. durch nochmals erhöhte Lautstärke einen musikalischen Ausdruck erreicht, der die Klänge der Instrumente überdeckt.

Den Inhalt weiterhin deutlich vernehmend setzen in der sich direkt anschließenden zweiten Strophe Gitarren und Bass wieder ein. Diese Wendung ist ein Beispiel dafür, welche neue Kraft der Text durch Unterstützung der Band bekommen kann. Als ein weiteres Stilmittel darf ein Bending (Ais, H, Cis auf Dis) gelten, welches der Gitarrist Richard Martinez ebenfalls zur Überleitung spielt. Ergänzt wird dies noch durch ein Riff (H, Ais, Gis, Fis, Gis). In der zweiten sowie auch in den anderen Strophen und dem Refrain (8 Takte, siehe Notenbeispiel) erklingen Stimme und Lead-Gitarre. Beide tragen den Charakter des Songs klanglich und inhaltlich, erklingen meist nicht gleichzeitig, sondern geben dem "Partner" Raum, um dem Song den nötigen Ausdruck zu verleihen. Bezeichnend am Ende der Strophe ist eine Pause, ein stilistisches Mittel, um die Wichtigkeit eines Textes oder einer musikalischen Phrase zu unterstreichen. Im Beispiel wird die Kernaussage im Refrain, die sich auf die Strophen bezieht, angekündigt.

Das Schlagzeug und der Bass dienen im Song als Gerüst, an dem sich Stimme und Lead-Gitarre orientieren, um die Soli bzw. hohen Melodien zu einem Groove des Ganzen verschmelzen zu lassen. Ersteres tritt nur in der ersten Strophe deutlich hervor, da andere Instrumente fehlen. Des weiteren sind in den Übergängen zum Refrain die zum Schlagzeug-Set gehörenden unterschiedlich gestimmten Toms deutlich vernehmbar, welche von höheren auf tiefere Frequenzen wechseln, um die

Kernaussage des Stückes anzukündigen und vorzubereiten. Der im ganzen Song verwendete Schlagzeug-Rhythmus ist 1 2 1 1 2.<sup>255</sup> Die Snare Drum ist, wie im Metal üblich, eher hoch und klar statt wie z. B. im Punk/Hardcore hart und hohl klingend gestimmt. Während sie in Aufnahmen vieler Rockbands (zu) laut eingespielt ist, wird sie hier dezent auf den zweiten und vierten Schlag eingesetzt. Dies trägt zu einer Ausgewogenheit zwischen Grundbetonung auf dem ersten Schlag jedes Taktes und der auf Bewegung des menschlichen Körpers ausgerichteten Betonung bei. Am Ende des Songs ertönt das Schlagzeug am deutlichsten, wenn über das Anschlagen vieler Toms der Schlussakkord Gis eingeleitet wird. Der Bass spielt im Song nahezu die gleichen Harmonien wie die Rhythmusgitarre. Wie selbige wechselt er zwischen Staccato- und gehaltenen Noten, welche beide manchmal zu verschwimmen scheinen. Den Höhepunkt des instrumentalen Spieles des Songs bildet die 20-taktige Bridge. Beide Gitarren erklingen hier in den höchsten (Lead-Gitarre bis f<sup>3</sup>) bzw. den am meisten verzerrten Tonlagen. Jeweils auf den ersten Schlag staccato-haft gespielt wird die Rhythmusgitarre, während sich ab Takt 5-20 schwebende Akkorde und Staccato-Spiel abwechseln. Während sich ein Arpeggio der Lead-Gitarre durch die ersten beiden Takte zieht und im Takt 5-12 ein Solo folgt (welches den Spannungsbogen hält), schließt sich ein von gis<sup>2</sup> bis f<sup>3</sup> verlaufendes, herausstechendes Tapping (17-24), eine im Metal immer wieder auftauchende Möglichkeit, durch technischen Eingriff besonders schnell zu spielen, an.

Im letzten, zweimal wiederholten Refrain (drei Mal acht Takte plus viertaktigen Schluss) erklingt das gleiche Riff wie im Introitus. Beim hier mehrmals gesungenen "Devil" gelangt Sweet teilweise bis zum Ton gis<sup>2</sup> hinauf. Wie in der kulturästhetischen Betrachtung bereits erwähnt verleiht er dem Inhalt damit einen solchen Ausdruck, dass sich hermeneutisch betrachtet ein der Intention des Schreibers widersprechender Sinn für den Hörer ergeben kann. Nur diesen letzten Abschnitt hörend kann dieser Ausruf als Proklamation des Bösen aufgefasst werden, einerseits durch die hohe, kreischende Stimme, andererseits durch den verlorengegangenen Zusammenhang des zeitlich (zu) weit zurückliegenden Terms *To Hell With The Devil*. Dies wird unterstützt durch die Gitarrenarbeit, welche auf "Devil" einen nochmals verstärkten abgehackten "Powerchord" erzeugt. Anschließend tritt ein neues Riff (H H Dis H Gis Fis), gefolgt von einem Arpeggio (Dis H (Ais) Gis), was einem gefühlten Gis-Moll-Akkord entspricht, nach Lautstärke in den Vordergrund und leitet den Schlussakkord ein. Die Lead-Gitarre spielt währenddessen das zu Anfang erklungene Riff H Ais Fis. Nachdem Dis Cis H Ais erklingen sind, schließen alle Instrumente gemeinsam auf Gis.

---

<sup>255</sup> Diamond deklariert diesen Rhythmus als gesundheitsschädlich. Vgl. Diamond, John: Your Body doesn't lie, New York 1979, 159-167, zitiert nach Miller: *Moderne Christliche Musik*, 21.

Auch wenn stark mit anderen musikalischen Parametern verwoben - die Lautstärke und die aus ihr hervorgehende Dynamik ist im Zeitalter der Rock- und Popmusik nicht mehr wegzudenken und kein Parameter zweiter Klasse mehr. In früheren Epochen der Musikgeschichte war die Dynamik lange das, was sich lediglich sekundär aus der Besetzung ergab, wie die fehlenden Angaben zur Lautstärke in Notenquellen bezeugen - die Tonbewegung war das Wesentliche.<sup>256</sup> Da keine Zahlen- bzw. Notenwerte (wie z. B. in der Melodik) zur Verfügung stehen aufgrund fehlender technischer Voraussetzungen, fällt es schwerer, den musikalischen Parameter Dynamik in der Musik schriftlich darzulegen. So bleibt nur, das Hörempfinden der verschiedenen hervorkommenden und wieder in den Hintergrund tretenden Instrumente inklusive Stimme zu beschreiben.

### **3.3 Arne Kopfermann (*Praise and Worship*)**

#### 3.3.1 Arne Kopfermann und der Praise and Worship-Gedanke

Arne Kopfermann (\*01.08.1967) gilt heute als einer der Wegbereiter für Praise and Worship in Deutschland<sup>257</sup> und gehört neben Albert Frey, Lothar Kosse und Martin Pepper zu den führenden Musikern dieser eher inhaltlich bestimmten Ausdrucksform populärer, christlicher Musik.

Kopfermann, der mittlerweile über 550 Songs für viele Musiker der christlichen Szene geschrieben und nahezu an 1500 Konzerten, Seminaren, Gottesdiensten und Konferenzen mitgewirkt bzw. sie geleitet hat, kam zuerst mit neun Jahren in einer Kirche mit Lobpreis in Berührung. Mit zwölf bekehrte er sich zum Christentum und verfasste bald darauf schon erste, eigene Kompositionen. 1990 veröffentlichte er seine erste Platte *Im Glanz Deiner Herrlichkeit* (Colour Collection). Heute ist er Produzent, Sänger/Songwriter, Frontmann der Kopfermann-Band und Leiter der Abteilung Pop/Rockmusik bei Gerth Medien, welcher zusammen mit dem Hänssler Verlag zu den großen deutschen, christlichen Musikverlagen gehört. Außerdem ist er Musikbotschafter für die Hilfsorganisation World Vision. Die von ihm gegründete Kopfermann-Band, die maßgeblich zu einem rockorientierteren Sound innerhalb Kopfermanns künstlerischem Schaffen beigetragen hat, besteht seit 1999 in der Besetzung Katrin Lauer (Gesang), Klaus Bittner (Gesang/Gitarre), Alexander Gaiswinkler (Keyboards), Alexander Lauer (Bass) und Eckhard Tillmann Jung

<sup>256</sup> Vgl. Husmann: *Einführung in die Musikwissenschaft*, 188.

<sup>257</sup> [http://www.arnekopfermann.de/documents/Bio\\_Arne2008.pdf](http://www.arnekopfermann.de/documents/Bio_Arne2008.pdf) (02.12.2008)

(Schlagzeug). Kopfermann, stilistisch durch die Rock-Ikonen Sting und U2 beeinflusst,<sup>258</sup> hat als Sänger und Gitarrist in dieser Formation durch seine geschmacklichen Vorlieben einen dem Rock eigenen "Drive" in viele seiner Songs gebracht, wie er selbst bestätigt:

**„Ich liebe kraftvolle und intelligent gemachte Rockmusik.“<sup>259</sup>**

Die Band sieht es als grundlegend an, dass der christliche Aspekt, das Evangelium zu verkünden, die Vision der Band ist. Zu Beginn der Geschichte christlicher Rockmusik noch sekundär ist heute Professionalität ein wichtiges Ziel der Gruppe, um in Gemeinden einen authentischen und leidenschaftlichen Glauben der heutigen MTV Generation zu fördern und dem christlichen Glauben distanziert Gegenüberstehende zu erreichen.<sup>260</sup>

Ich habe die unter Kopfermann und befreundeten Musikern entstandenen Songs des neuesten und damit dreizehnten Albums *Geheimnisvoller Gott* (2007) hinsichtlich des Inhalts betrachtet und einige Unterschiede gegenüber den anderen hier in der Arbeit besprochenen Bands ausmachen können, welche Kopfermann als Beispiel für die Ausdrucksform Praise & Worship zeigen. Während bei Petra neben den in den Psalmen der Bibel aufgegriffenen Schwerpunkten vor allem andere christliche Themen angesprochen werden,<sup>261</sup> wechseln sich in den 15 Songs die biblischen Gebetsformen Dank (5 x), Lobpreis (6 x) und Anbetung (5 x) ab und ergänzen sich:

Tabelle 3: Textinhalte des Albums *Geheimnisvoller Gott*

Titel des Albums Geheimnisvoller Gott	Inhalt
Wo ist solch ein Gott	Dank (Refrain), Lobpreis (Strophe)
Der Herr ist groß	Lobpreis
Wir schaun auf dich	Lobpreis
Gott, der Allmächtige	Anbetung
Du bist Liebe	Dank (Strophe), Lobpreis (Refrain)
Lobe den Herrn, meine Seele	Dank
Geheimnisvoller Gott	Anbetung
Dieses Kreuz	Dank
Fliegen	Anbetung
Unendlich groß und weit	Anbetung
Lebensquell	Lobpreis
Jerusalem, heilige Stadt	Dank, Geschichte
Breite deine Flügel aus	Bitte
Ganz sicher bei dir	Lobpreis, (Dank)
Wo du wohnst	Anbetung

<sup>258</sup> [www.myspace.com/kopfermann](http://www.myspace.com/kopfermann) (02.12.2008)

<sup>259</sup> [http://www.arnekopfermann.de/documents/Bio\\_Arne2008.pdf](http://www.arnekopfermann.de/documents/Bio_Arne2008.pdf) (02.12.2008)

<sup>260</sup> [www.sendbuch.de/n/1247/arne\\_kopfermann](http://www.sendbuch.de/n/1247/arne_kopfermann) (03.12.2008)

Die bei Stryper oft gesehene Aufforderung, sich zum christlichen Glauben zu bekehren, fehlt hier ganz. Dies unterstützt eine Ausrichtung auf bereits dem christlichen Glauben zugehörige Menschen, die Kopfermann in Gottesdiensten erreicht. Schwierige Themen, die aber nie überwiegen, sind seiner Meinung nach Bestandteil von Praise and Worship:

**„Wenn ich will, dass Lobpreis ein Lebensthema ist, dann müssen die Lieder auch unangenehme Fragen stellen. Lobpreis darf vor den Klippen des Lebens nicht Halt machen.“<sup>262</sup>**

Das wird mit *Breite deine Flügel* aus deutlich, einem Bittgebet. Laut einer in einem persönlichen Gespräch gemachten Aussage ist Kopfermanns Ziel, biblische Inhalte in Musik zu gießen und sie unserer Zeit gemäß aufzubereiten.<sup>263</sup> Anhand einer oder mehrerer angegebener Bibelstellen im Booklet ist zu jedem Song der biblische Bezug zu erkennen, welcher sich ebenfalls bei Petra, Stryper und anderen Vertretern des Christian Rock finden lässt.

### 3.3.2 Anspruch im und Funktion des Praise and Worship

Die musikalische Ausdrucksform Praise and Worship besitzt nach einer Expertenschätzung heute einen Anteil von rund 60 Prozent am Gesamtmarkt der produzierten christlich-populären Musik weltweit.<sup>264</sup> Wie hoch davon der Anteil des im Stile des Christian Rock auftretenden Praise and Worship ist, erschließt sich aufgrund fehlender Quellen nicht. Abzulesen an der Zahl aber ist, dass diese Richtung den christlichen Markt dominiert und deswegen, weil auch im Gewand des Rock erscheinend, hier mehr als nur erwähnt werden muss. Der hohe Prozentsatz dieser in den letzten Jahren bei vielen Konsumenten aus freikirchlichem, protestantischem und auch katholischem Bereich tendenziell in "Mode" gekommenen Ausdrucksform kommt Kopfermann in seiner Arbeit zugute. Seine Entscheidung, Praise and Worship zu machen, liegt aber eher auf persönlicher Ebene. Die immer öfter in der Öffentlichkeit ausgetragenen Lobpreis- und Anbetungs-Events sieht er, der mit seiner Gabe, sinnstiftende Musik zu schaffen, einer Berufung folgt, vor allem als Weg, auch die der Kirche kritisch Gegenüberstehenden anzusprechen. Praise and Worship ist eine zeitlose Ausdrucksform, welche für Menschen unterschiedlicher Herkunft und

---

<sup>261</sup> Siehe 3.1.1 Der christliche Aspekt in der Musik von Petra.

<sup>262</sup> <http://www.crosschannel.de/artists/arne-kopfermann> (04.12.2008)

<sup>263</sup> Interview mit Arne Kopfermann, durchgeführt am 13.10.2008.

<sup>264</sup> Vgl. Interview mit Arne Kopfermann, durchgeführt am 13.10.2008. Unter christlichen Verlagen wird der Terminus nicht unter Rock oder Pop, sondern als eigener Begriff Praise and

unterschiedlichen sozialen Hintergrundes greifbar ist und sein soll. Somit können, so Kopfermann, kulturelle Grenzen überwunden werden.<sup>265</sup>

Dem Musiker geht es in seinem Buch um eine Herzenshaltung, die ein Hörer besitzt, wenn er sich bewusst dieser Form der "Gott-Fokussion" hingibt. Damit unterscheidet sich Praise and Worship von den bereits mit Bandbeispielen erwähnten Stilen der Rockmusik. Hier geht es weg vom Unterhaltungscharakter, welcher bei als Rockbands geltenden Gruppen wie Petra, Stryper, U2 und vielen anderen stärker betont wird. Weiter bezeichnet Kopfermann sich und seine Formation nicht als Rockband, sondern verwendet, wie seine Kollegen auch, seinen bürgerlichen Namen für die Bezeichnung als Künstler.

Der Künstler will weniger mit seiner Musik unterhalten, sondern in erster Linie Ausdrucksformen der gemeinschaftlichen Anbetung fördern.<sup>266</sup> Diese persönliche Sichtweise lässt sich aber im Allgemeinen auf den gesamten Bereich Praise and Worship übertragen, wo die Gottesbetrachtung und -preisung den Kern bildet, welche im Herzen, nicht im Gottesdienst an sich entsteht.<sup>267</sup> Die Stilistik der Songs richtet sich hier besonders nach dem inhaltlichen Aspekt. Kopfermann unterscheidet dabei zwischen drei Formen: Dank, Lobpreis und Anbetung. Eine eher rockigere Spielweise, manipulierte Gitarren, rhythmus- und beatbetonte Phrasen und ein Dur-Charakter zeichnen Lobpreis und Dank aus, während Anbetung eine musikalisch ruhigere Atmosphäre braucht, die das Besinnen fördert. Eine Moll-Tonart kann dies ggf. noch unterstützen, wird aber anstatt zwingend eher dezent verwendet.<sup>268</sup>

### 3.3.3 Kulturanalytische Argumentation zu *Unendlich Groß Und Weit* (*Geheimnisvoller Gott*, 2007)

#### 3.3.3.1 Text, Kontext und Semantik

##### Strophe

Wie ein Adler schwing ich mich auf zu Dir	
Gleite durch deinen ew'gen Wind	-Dank
Ich betrachte die Schönheit deiner Welt	-Dank
Kann nur staunen so wie ein Kind	-Anbetung

##### Bridge

---

Worship (Hänssler Verlag) bzw. Lobpreis (Gerth Medien) geführt. <http://www.scm-shop.de/musik/praise-worship.html> (04.12.2008) und <http://www.gerth.de/> (04.12.2008)

<sup>265</sup> Vgl. Interview mit Arne Kopfermann, durchgeführt am 13.10.2008.

<sup>266</sup> [http://www.arnekopfermann.de/documents/Bio\\_Arne2008.pdf](http://www.arnekopfermann.de/documents/Bio_Arne2008.pdf)

<sup>267</sup> Vgl. Kopfermann, Arne: Das Geheimnis von Lobpreis und Anbetung, Asklar 2002, 20 und Vgl. Douglass, Klaus: Gottes Liebe feiern, Aufbruch zum neuen Gottesdienst, Emmelsbüll 1998, 134, zitiert nach Jung, Stefan: Gott lieben, loben, feiern, Basel 2008, 16.

<sup>268</sup> Vgl. Kopfermann: ebd., 41 + 233.

Du lässt mir Flügel wachsen Du reißt den Himmel auf      -Dank  
Und ich will um Dich kreisen Herr mein Gott

Refrain  
Unendlich groß und weit ist Deine Herrlichkeit      -Anbetung  
Viel tiefer als ich je erfassen kann      -Anbetung  
Ich tauche wieder ein in Deine Herrlichkeit      -Anbetung  
Du bist unendlich nah, Du bist wunderbar      -Anbetung

Im Folgenden stellt diese Interpretation von *Unendlich Groß Und Weit* eine von mehreren Möglichkeiten dar, den Song auszulegen. Am Text möchte ich aufzeigen, dass sich zwei der drei von Kopfermann genannten, biblisch begründeten Ausdrucksformen im Text wiederfinden und sich dennoch der Song im Ganzen einem der theologischen Aspekte zuordnen lässt. Der Song ist, wenn auch aus der Sicht des Verfassers geschrieben, für den Hörer gedacht, was Sinn und Zweck jedes (veröffentlichten) Lobpreissongs sein soll. Damit bekommt der Song eine theologische Funktion zugewiesen, nämlich dem Konsumenten durch seine aufgebaute Beziehung zum Inhalt das Wesen und den Charakter Gottes zu vermitteln. Der Text erstreckt sich auf je eine Strophe, Bridge und den Refrain. Alle diese strukturellen Komponenten werden wiederholt. Dieser hier auf wenige Worte reduzierte Inhalt ist ein typisches Merkmal des Praise and Worship, damit sich der Leser so viel wie möglich davon behalten kann und ihm die Möglichkeit eröffnet wird, vom Textblatt öfters wegblicken zu können. Dies fördere, so Kopfermann, die Fokussierung auf Gott.<sup>269</sup> Ähnlich strukturiert angeordnet sind die Taizé-Gesänge mit ihren einfachen Texten und vielen Wiederholungen. Im Gegensatz dazu stehen viele mehrstrophige, komplexer strukturierte Lieder des evangelischen bzw. katholischen Kirchengesangbuchs.

Schon in den ersten beiden Zeilen wird die christliche Perspektive Kopfermanns mit Gott (anstatt dem Menschen) als Mittelpunkt deutlich ("...zu Dir...durch Deinen ew'gen Wind"). Der gesamte Text stellt darüber hinaus die Beziehung zwischen zwei Personen, Mensch und Gott dar. Der Mensch will Gott begegnen ("Wie ein Adler schwing ich mich auf zu Dir") bzw. äußert Wünsche ("Ich will um Dich kreisen") und nach Kopfermanns Ansicht reagiert Gott darauf ("Du lässt mir Flügel wachsen").

Der Text des Liedes selbst ist für den Musiker eine in Gottesdiensten aus theologischen Ansprachen der Pastoren entstandene "vertonte Predigt".<sup>270</sup> Zweitens ist die eigene Schwäche, die der Künstler erlebt hat, auch Ursache für Inhalte dieser Art. Mit dieser Unfähigkeit geht der Schreiber um, indem er sich im Lied deutlich werdend durch "Gleite durch deinen ew'gen Wind" bzw. "Ich will um Dich kreisen Herr mein

<sup>269</sup> Vgl. Kopfermann: ebd., 18.

<sup>270</sup> Vgl. Interview mit Arne Kopfermann, durchgeführt am 13.10.2008.

Gott“ an den christlichen Gott wendet und ihm vertraut.<sup>271</sup> Durch die Luftatmosphäre kann ein Vogel sich nur mit Hilfe seiner Flügel fortbewegen. Der Mensch im übertragenen Sinne bekommt aus Kopfermanns Sicht das für eine bestimmte Aufgabe Erforderliche von Gott gegeben (“Du lässt mir Flügel wachsen“). Kopfermann bezieht sich zehnmal im Song auf Gott (“Du“), das “Ich“ dagegen muss aus dem Fokus rücken, tritt aber nie ganz ab. Der Fokus bleibt dabei vom Menschen aus auf Gott gerichtet, wenn sich der inhaltliche Schwerpunkt Dank (Strophe und Bridge) zur Anbetung (Refrain) wandelt, was durch einen sphärischen, schwebenden Klangcharakter untermalt wird. Im Ganzen behandelt der Song das Thema Anbetung, da jene Inhalte im Refrain, der an sich den Kerninhalt des Songs wiedergibt, stetig wiederholt werden. Kopfermann legt Wert auf die Erwähnung ewiger, christlicher Wahrheiten, wie z. B. die Unveränderlichkeit der Schöpfung Gottes (“durch Deinen ew’gen Wind“) und seine Nähe zu uns Menschen (“Du bist unendlich nah“), welche genauso zeitlos ist. Weiterhin spielt er mit der Aussage “Viel tiefer als ich je erfassen kann“ auf Gottes Größe im Verhältnis zu unserem menschlichem Begrenztsein an. Dies will Kopfermann auch mittels der Strophe zeigen: Der Mensch begibt sich auf eine Reise, deren Ziel er mit göttlicher Hilfe erreicht.

### 3.3.3.2 Rezeptionsebene

Auf das im Album auftauchende Lied *Fliegen*, welches auf das Kapitel 11 des biblischen Hebräerbriefs bezogen und inhaltlich am ehesten mit dem hier analysierten Song verwandt ist, hat Kopfermann persönlich bereits positive Reaktionen von Hörern erhalten.<sup>272</sup> Ich selbst bekomme Ähnliches immer wieder nach dem Spielen des Analysebeispiels in Gottesdiensten der Frankfurter Ichthys-Gemeinde von Besuchern bestätigt. Allerdings gehen die Meinungen verständlicherweise nicht über einfache stilistische („Die Melodie geht gut ins Ohr.“) bzw. inhaltliche („Der Song hat mich besonders angesprochen.“) Bekundungen hinaus.

Das unter den Onlineportalen “Amazon“ und “Youtube“ keine einzige Kritik zum Song zu finden ist, geschweige denn dieser überhaupt aufgeführt ist, obwohl angesichts der Häufigkeit in den Gottesdiensten der Ichthys-Gemeinde überdurchschnittlich oft gespielt, verwundert nicht. Im Gegensatz zu den hier behandelten anderen Beispielen christlicher Rockmusik liegt die geringe positive Rezeption des Songs bzw. von Praise and Worship im Allgemeinen in der säkularen Musikbranche auf der Hand. Der große Zuspruchs in der christlichen Szene, die evangelikalen Inhalte der Songs und die stark zunehmende Praxis auf Open Air-Veranstaltungen wirken sich eher in der Form aus,

---

<sup>271</sup> Vgl. Jesaja 40,31.

<sup>272</sup> Vgl. Interview mit Arne Kopfermann, durchgeführt am 13.10.2008.

dass der säkulare Markt für die Verbreitung dieser Richtung in den modernen Medien eher negatives, gesteigertes Interesse zeigt. Denn diese Musikpraxis, Bestandteil charismatischer und evangelikaler Lebensweise, wird bisweilen christlich-fundamental argumentierenden Gruppen zugeschrieben und deswegen distanziert und kritisch beobachtet.<sup>273</sup>

### 3.3.4 Musikalische Analyse zu *Unendlich Groß Und Weit (Geheimnisvoller Gott, 2007)*

#### 3.3.4.1 Zur Methode

Mittels Taggs Methode "Hypothetical Substitution" sollen, auf die 1. Strophe des Songs bezogen, die Parameter Rhythmus, Metrum und das Tempo verändert werden.

Die Rhythmik ergibt sich aus der Tondauer, der von Husmann erwähnten zweiten Eigenschaft eines jeden Tones,<sup>274</sup> welche, zumindest nach Höreindruck, gar nicht bis ins Allergenaueste fassbar ist.<sup>275</sup> In Beziehung dazu steht die Metrik (griechisch metron = Maß). Hier müssen zwei Begriffe unterschieden werden. Während die Metrik, die Lehre von Tonhebungen und Senkungen, eine Verallgemeinerung des Metrum-Begriffes darstellt, bezeichnet das Metrum das Maß, in dem sich eine poetische oder musikalische Bewegung vollzieht. Letzteres also bildet beispielsweise nicht einen 4/4 Takt ab, sondern sein inneres Taktgewicht: I i I i. Die Abbildung zeigt den ersten Schlag am kräftigsten betont, in Reihenfolge vor der dritten, der zweiten und schließlich der vierten Note.<sup>276</sup> Da nur dann vom Parameter Agogik gesprochen wird, wenn sich innerhalb eines Stückes die Spielgeschwindigkeit ändert, verleihe ich hier bei der (statischen) Bezeichnung Tempo.

#### 3.3.4.2 Zur Analyse – Rhythmik, Metrik und Tempo

Bevor ich auf die zu untersuchende Strophe des Songs komme, möchte ich zur Stilistik des Liedes allgemein etwas sagen. Der Anbetungscharakter des Songs wird einerseits durch sphärische Klänge, hier erreicht durch den Einsatz des mit Geigern besetzten "Sherwood Forrest Orchestra", deutlich. Dessen Streichinstrumente, angereichert mit digitalen Synthesizersounds, füllen wie ein Teppich die weniger stark frequentierten

<sup>273</sup> Vgl. Leggewie, Klaus: in TV-Beitrag Christlicher Fundamentalismus in Deutschland, ARD und HR, Oktober 2007, Zeit 24:23 bis 27:34.

<sup>274</sup> Vgl. Husmann: Einführung in die Musikwissenschaft, 13.

<sup>275</sup> Vgl. Husmann, ebd., 42.

<sup>276</sup> Seidel, Wilhelm: Metrum, in: Das neue Lexikon der Musik, auf Grundlage des von Günther Massenkeils herausgegebenen Grossen Lexikons der Musik, Weimar 1996, 266.

musikalischen Phrasen aus und schaffen damit eine klangliche Weite, die das Staunen über den christlichen Gott unterstützt. Als Beispiel sei eine Stelle im Refrain zu nennen: Das Anhören der durch “Herrlichkeit“ und “kann“ beginnenden Takte inklusive der darauffolgenden Pause dient dazu, einen Zustand des Schwebens hervorzurufen. Weiter sind die Gitarren nur sehr leicht angezerrt zugunsten eines poporientierteren Sounds. Akustikgitarren kommen hier in der Strophe vermehrt zum Einsatz. Erst live erhält das Stück einen rockigeren Charakter. Verglichen werden kann dieser Unterschied zum Dank und Lobpreis mit dem aus der elektronischen Musik kommenden Stil Trance, der im Gegensatz zum beatlastigeren Bruder Techno mehr auf atmosphärische und melodisch-harmonische Elemente konzentriert ist.

Kopfermann verwendet im ganzen Song mitunter Viertel-, aber vor allem Achtelnoten. Dadurch bekommt das Lied eine syllabische Prägung. Mit der strophischen, einstimmigen Struktur trägt es somit einige Merkmale einer Hymne (lateinisch *hymnus* = Gotteslob), da mit jener auch ein oder mehrere Gottheiten, Heilige, Helden<sup>277</sup> oder auch Systeme gepriesen werden können. Um eine solche im engeren Sinne handelt es sich aber erst bei einem strophischen Gedicht mit metrischen und rhythmischen Versen,<sup>278</sup> welches zeitlich gefestigt ist.<sup>279</sup> Als Beispiel für Lobpreissongs sei hier *In Christ Alone* von Stuart Townend genannt.

Der Song ist so konzipiert, dass auch ungeübte Stimmen die Tonhöhen singen können – ein weiteres Merkmal von Praise and Worship. Die Noten, notiert im Sopran, bewegen sich in einem für beide Geschlechter zu singenden Bereich, nämlich von as-f<sup>1</sup> (Strophe), as<sup>1</sup>-c<sup>2</sup> (Bridge) und d<sup>1</sup>-f<sup>2</sup> (Refrain). Nach Kopfermann sollte eine musikalische Besonderheit bzw. technische Raffinesse in jedem Lobpreissong ein Mittel sein, etwas Würze in das oft eingängige Song-Schemata zu bringen. Im Beispiel wird dies durch die Harmonie F (Dominante) über B (Tonika) deutlich, welche auf das zweite “Herrlichkeit“ im Refrain gespielt ist – nicht nur für Kopfermann ein wirkungsvoller “Hinhörer“.

#### a) Original

Das in B-Dur stehende Stück enthält in der aus 8 Takten bestehenden Strophe, von denen hier nur die ersten vier betrachtet werden, lediglich einen tonleiterfremden Ton as (auf “-gen“ und “ein“). Dieser wird betont wiedergegeben, da der vorhergehende erste Schlag des Taktes “wie“ nicht angesungen wird, da synkopiert. Das Beispiel besteht in der ersten Strophe fast vollständig aus Achtelnoten. Die zwei verbleibenden

<sup>277</sup> Irtenkauf, W.: *Hymnus*, ebd., 503.

<sup>278</sup> Schlager, Karlheinz: *Mittelalter*, in: Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 4 Hamm - Kar, Kassel 1996, 480.

<sup>279</sup> Interview mit Arne Kopfermann, durchgeführt am 13.10.2008.

Viertel stehen jeweils am Ende einer Hookline und markieren es damit zusammen mit der folgenden Viertelpause. Diese gesungene, stufenweise auf- und wieder absteigende Hookline erinnert an Flügelschläge. Weiter wird eine Eingängigkeit durch Sekundintervalle deutlich, für den Singenden leicht zu treffende Töne, die man sich schon vorweg denken kann. Betonte Silben sind "Wie", "ich", "auf", "Dir", "glei-", "ew-" und "Wind" – eine bestimmte Mehrbetonung von Wortarten konnte ich hier nicht erkennen.

The image shows a musical score for three instruments: Tenor, E-Gitarre, and E-Bass. The Tenor part is in the treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The lyrics are: "Wie ein Ad-ler schwing ich mich auf zu Dir glei-te durch Dei-nen ew-". The E-Gitarre part is in the treble clef with the same key signature and time signature. The E-Bass part is in the bass clef with the same key signature and time signature. Red lines connect the lyrics to the corresponding notes in the Tenor part.

The image shows a musical score for three instruments: Tenor, E-Gitarre, and E-Bass. The Tenor part is in the treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The lyrics are: "geu- Wind". The E-Gitarre part is in the treble clef with the same key signature and time signature. The E-Bass part is in the bass clef with the same key signature and time signature. Red lines connect the lyrics to the corresponding notes in the Tenor part.

Takte 1-4 der Strophe

#### b) Rhythmus - Viertel- statt Achtelnoten

Nimmt man die "Hypothetical Substitution" vor und ersetzt die Achtel- durch Viertelnoten, erscheint es, als tragen die Zeilen Charakterzüge eines traditionellen Kirchenliedes wie z. B. nach Art des von Bartholomäus Gesius 1603 komponierten *Befehl Du Deine Wege*. Veränderte Intervallabstände lassen Assoziationen zu der zu den Kirchentönen gehörenden ionischen Skala (ggf. auch die anderen Durverwandten Skalen lydisch und mixolydisch) zu. Da es sich nun um weniger Noten als im Original (1.) handelt, erfolgt die Betonung auf jeder Note, was einen schleppenden Charakter bewirkt. So entsteht ein Arpeggio im 1. Takt ( $f^1 d^1 b$ ) anstatt wie im Original  $f^1 e^1 d^1 c^1 b c^1$ . Die Assoziationen, welche die Viertelnoten verbunden

mit dem Text hervorgerufen können, tangieren lediglich einen Bezug zur Semantik des Textes.<sup>280</sup>

Wie'n Ad - ler schwing ich mich zu Dir gleit durch Dei - nen ew - gen Wind

T. 1-4 in Viertelnoten

c) Rhythmus - punktierte Achtelnoten

Beim Ändern der im Original gleichlangen in punktierte Noten drückt sich der Charakter des Versmaßes Trochäus besonders klar aus, wirkt aber eher unpassend zum Text. Diese starke Betonung auf der Punktierung erweckt den Eindruck eines Tanzes, dessen Charakter noch fröhlicher dargestellt ist als im Original (1.). Die ungleichmäßigen rhythmischen Bewegungen, bezogen auf punktierte und kurze Note, wirken mit der harmonischen und melodischen Struktur zusammen (zu) einfach.

Wie ein Ad - ler schwing ich mich auf zu Dir glei-te durch Deinen ew-

<sup>280</sup> Siehe 3.3.3.1 Text, Kontext und Semantik.

Takte 1-4 mit punktierten Achtelnoten

d) Metrik - Taktartänderung auf  $\frac{3}{4}$

Bei Änderung des Metrums in einen Dreiviertel-Takt wirkt die Betonung, welche jetzt noch stärker den ersten Schlag jedes Taktes hervorhebt ("Wie", "ich", "glei-", "ew-") meiner Meinung nach so, als wenn ein Zustand außer Kontrolle gerät. Es erscheint ein unvollständiges Bild von etwas, was nicht zu greifen ist.

Taktartänderung auf  $\frac{3}{4}$

e) Metrik – Akzentuierung jeder Note

Setzt man den Akzent auf jede Note, gerät der im Original vorhandene Fluss ins Stocken und das Lied wirkt eher wie ein gelesenes Gedicht, gleicht einem Befehl. Das Gefühl, durch das Erheben in die Sphäre neue Luft zu bekommen und sich frei zu fühlen, wird damit nicht erreicht.

#### f) Erhöhung/Verlangsamung des Tempos

Bei Erhöhung des Zeitmaßes (lateinisch tempus) weg vom mittleren Originaltempo von 106 Bpm, was Andante entspricht, hin zum schnellen Allegro (>120 Bpm) scheint das Stück dem Inhalt davonzueilen. Die Reise zu Gott hin steht dann nicht länger in harmonischem Einklang mit der Spielweise. Wird das Beispiel dagegen zu langsam gespielt, also unter 76 Bpm (Adagio), befindet man sich in einem Zustand des Wartens, tritt sozusagen auf der Stelle, was aber nicht Sinn des hier unterlegten Inhalts des Songs ist.

Fazit zur Durchführung der Methode am Beispiel: Keine der Manipulationen hinsichtlich Rhythmik, Metrik und Tempo kann meiner Untersuchung und Auffassung nach den Text besser unterstützen, als dies im Original geschehen ist.

### **3.4 U2 (Stadion/Arena Rock)**

#### 3.4.1 Der christliche Aspekt in der Musik von U2

Die Geschichte von U2 reicht zurück bis in das Jahr 1976, in welchem, mit einem Auftritt von den Sex Pistols, die Ära des Punk begann. Seit dem 20. März 1978, an dem sich die Band von The Hype in U2 umbenannte und der Gitarrist Dick Evans die Gruppe verließ, besteht sie aus den vier Musikern Adam Clayton (\*13.03.60, Bass), Larry Mullen (\*31.10.61, Schlagzeug), Dave Evans (alias The Edge, \*08.08.61, Gitarre) und Paul Hewson (alias Bono Vox, \*10.05.60, Gesang). Nach der Auffassung des Autors McCormick ist der Bandname, vorgeschlagen von Steve Averill, ein Freund Claytons, letztendlich aufgrund vieler Interpretationsmöglichkeiten von der Band gewählt wurden.<sup>281</sup> Sie alle sehen sich als die Erben von Elvis Presley, den Rolling Stones, den Beatles<sup>282</sup> und Larry Norman und gehören zu den populärsten Bands der

<sup>281</sup> Vgl. U2 und McCormick, Neil: U2 by U2, Aus dem Englischen übersetzt von Charlotte Lyne, Frankfurt 2006, 44.

<sup>282</sup> Graf, Christian: Punk-Lexikon, God save Rock 'n' Roll! - 30 Jahre Punk und die Folgen, Berlin 2000, 384.

Rockgeschichte überhaupt. Von Letzterem übernahm die Gruppe den Song *God Part Two*.<sup>283</sup>

Stilistisch wurzelt U2 im Punk (*Alben Boy, October und War*) und begibt sich mit den eingängigen *The Unforgettable Fire, The Joshua Tree* und *Rattle And Hum* in die Sphären des Stadion Rock. In den 90er Jahren experimentieren die Iren in den Aufnahmen von *Achtung Baby, Zooropa* und *Pop* mit elektronischen Sounds und Dance-Rhythmen, bevor sie mit *All That You Can't Leave Behind* und *How To Dismantle An Atomic Bomb* zum Rock 'n' Roll zurückkehren. Die erfolgreichste Band, welche die Punkszene jemals hervorgebracht hat,<sup>284</sup> kann u. a. auf 22 Grammy Awards, 8 BRIT-Awards und 4 MTV Music Awards blicken.<sup>285</sup> Als erstklassige Live-Band werden U2 immer wieder erwähnt und Sänger Paul Hewson gilt ab dem Album *Joshua Tree* (1987) als einer der besten Textdichter in der Rockmusik.<sup>286</sup>

U2 gilt in Volk und Medien nicht als typischer Vertreter der Christian Rock.<sup>287</sup> Meist wissen auf Anhieb nur Kenner und Fans um den Glauben der Mitglieder und können sie dementsprechend zuordnen.<sup>288</sup> Nach eigener Aussage sind bis heute drei der vier Mitglieder Christen,<sup>289</sup> während Dorner sie alle dem christlichen Glauben zurechnet.<sup>290</sup> Aufgrund ihrer größtenteils nicht explizit christlichen Lyrics kann die Band einer Sparte des Christian Rock zugeordnet werden, die, wie auch Alice Cooper, Creed oder Bob Dylan, eher unterschwellig, doch nicht in missionarischer Art und Weise, ihren Glauben in die Musik einbringt. U2 sagt von sich selbst, dass sie nie das Ziel verfolgte, mit ihrer Musik zu missionieren, was ein Grund für ihre Sympathien auf dem säkularen Markt sein kann. Musik machen war für sie nicht die ästhetische Hülle für einen Bekehrungsaufruf. Promotion für das Christentum zu betreiben, sahen sie nicht als ihre Hauptaufgabe. Vielmehr soll es sich bei ihrer Musik zuerst um ein Kunstprodukt mit Einbindung geistlicher Werte handeln.<sup>291</sup> Dazu Paul Hewson, Frontmann der Band und Sänger, 1980:

**„Wir wollen keine Band sein, die von Gott redet.“<sup>292</sup>**

---

<sup>283</sup> Vgl. Powell: *Encyclopedia of Contemporary Christian Music*, 638.

<sup>284</sup> Vgl. Graf: *Punk-Lexikon*, 385.

<sup>285</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_U2\\_awards#cite\\_note-2](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_U2_awards#cite_note-2) (05.01.2009)

<sup>286</sup> Vgl. Stokes: *U2 – Into the Heart*, Die Story zu jedem Song, Schlüchtern 2003, 7.

<sup>287</sup> Mark Allan Powell zählt die Band in seiner umfassenden Enzyklopädie christlicher Musik auf, der Theologe Klaus Depta erwähnt sie (Rock for Jesus) und die Theologin Brigitte Dorner widmet der

Band als Beispiel gelebten christlichen Glaubens ein ganzes Buch („U2 ist ihre Religion, Bono ihr Gott.“).

<sup>289</sup> Vgl. U2 und McCormick: *U2 by U2*, 7 + 117f.

<sup>290</sup> Vgl. Dorner: „U2 ist ihre Religion, Bono ihr Gott.“, 57.

<sup>291</sup> Vgl. Powell: *Encyclopedia of Contemporary Christian Music*, 980.

<sup>292</sup> Stokes: *U2 – Into the Heart*, 32.

Ein Jahr später vermittelte ihr zweites Album *October* quantitativ gesehen so viele christliche Inhalte wie kein anderes Album ihrer Geschichte.<sup>293</sup> Aber U2 wirken, um wieder auf obigen Punkt zu sprechen zu kommen, nicht aufgesetzt oder aufdringlich. Diese Art, ihren Glauben nicht durch große Worte oder das bewusste Evangelisieren weiterzugeben, wäre wohl nicht so gekommen, wenn es nicht "Shalom Christianity" gegeben hätte. Bis auf Clayton war die Band einige Monate in dieser Gruppe von Christen organisiert und engagierte sich eine Zeit lang für eine Bewegung, die vorsieht, eine christliche Gemeinschaft aufzubauen, zusammen zu arbeiten und nach strengen Regeln zu leben.<sup>294</sup> Die Entscheidung der Band folgte zugunsten der Musik und gegen die Vereinigung. Larry Mullen bestätigt, dass diese Krisenzeit ihn positiv beeinflusste:

***„Es wurde gewaltiger Druck ausgeübt, dem Weg zu folgen. Aber noch seltsamer war, anstatt dass so etwas von den Kirchenoberen kam, kam es von unseren Freunden. Ich habe dadurch viel gelernt und einen Glauben gewonnen, den ich vorher nicht hatte und der immer noch in mir ist.“***<sup>295</sup>

An den unaufgedrückt wirkenden Inhalten der Songs lässt sich zeigen, dass auch Evans und Hewson ihre Meinung bezüglich des Glaubens änderten, ihn aber nicht aufgaben, sondern eine neue Sichtweise vermittelt bekamen, die sich z. B. in *With or without you (The Joshua Tree)* ausdrückt. Hewson lässt offen, an wen die (Liebes-) Bekundungen („I can't live with or without you“) gerichtet sind. Theologisch kann dieses Stück nicht als ein explizit christliches bezeichnet werden, wenn der Kontext dazu fehlt. Nach Stokes verschmelzen religiöse und erotische Momente. Damit steht die Band in der Tradition der mittelalterlichen Mystik. Der Buchautor ist sich sicher, dass es sich nicht um ein Liebeslied wie jedes andere handelt, da Hewson das Verfassen dergleichen meidet.<sup>296</sup> Dazu der Texter selbst:

***„Immer wenn die Leute es von Botschaften in den Songs haben, komme ich mir vor wie ein Postbote. Als derjenige, der für die Texte zuständig ist, schreibe ich über die Dinge so, wie ich sie sehe. Ich beabsichtige nie die Welt zu verändern, nur meine eigene. Rock 'n' Roll ist Lärm, der mich aufgeweckt hat, und es ist gut, wenn er nebenbei auch noch andere Leute aufweckt.“***<sup>297</sup>

Ein Grund, warum sich U2 zu Beginn ihrer Karriere der Punk-Tradition verpflichtet sehen, hängt auch mit ihrem sozialgeschichtlichen Hintergrund zusammen. Die Ereignisse, die das gespaltene Verhältnis der Band zur Kirche, den sich daraus entwickelnden freien, nicht von Tradition und Religiosität geprägten Glauben und eine

<sup>293</sup> Vgl. U2 und McCormick: *U2 by U2*, 266.

<sup>294</sup> Vgl. U2 und McCormick: ebd., 117.

<sup>295</sup> U2 und McCormick: *U2 by U2*, 117.

<sup>296</sup> Vgl. Stokes: *U2 – Into the Heart*, 66.

<sup>297</sup> Black, Susan (Hrsg.): *Bono und U2*. In eigenen Worten, aus dem Englischen übersetzt von Ursula Damm, London 1997, 66.

in hohen Maßen politische und gesellschaftliche Verantwortung am meisten beeinflussten, waren die Konflikte der Katholischen und Protestantischen Kirche in ihrer Heimat Irland. Was den tiefen christlichen Glauben der Bandmitglieder, insbesondere bei Mullen und Hewson betrifft, so wird von Letzterem berichtet, dass er stark durch die Bücher *Sit Walk Stand* und *The Spiritual Man* des chinesischen Autors und Pietisten Watchman Nee geprägt worden sein soll.<sup>298</sup> Hinzu kam der frühe Tod des Großvaters und der Mütter Hewsons und Mullens, welche die Musiker zu einer befreiten Gottesvorstellung hin prägten:

**„Es gibt eine Zeile, glaube ich, aus dem neuen Testament, wo es heißt, dass der Geist wandert und niemand weiß, wo er herkommt und wohin er geht - wie der Wind. Genauso habe ich immer meinen Glauben gesehen. Deswegen sage ich auf Zooropa, dass die Religion der Feind Gottes ist. Sie leugnet die Spontanität des Geistes und dessen beinahe anarchistische Natur.“<sup>299</sup>**

Die dritte Platte *War*, das politischste aller Alben, beschreibt die Tragödie, dass, so Bono, in Irland eine Religion aufgezwungen wird.<sup>300</sup> Er selbst, Kind zweier christlicher Konfessionen – die Mutter war Protestantin, der Vater Katholik –, wuchs mit diesem Konflikt auf, der ihn prägte, was in einem Interview mit David Breskin von der Zeitschrift *Rolling Stone* zu Ausdruck kommt:

**„Ich bin ein Christ, aber manchmal fühle ich mich dem Christentum sehr entrückt.“<sup>301</sup>**

Die Band musste mit dem ganzen Ballast der irischen Kultur erst ihre Identität entwickeln.<sup>302</sup> Ihr heutiger enormer gesellschaftlicher Einfluss resultiert aus einer Hilflosigkeit heraus, nichts gegen die Krawalle in Irland tun zu können. „I can't believe the news today...“ heißt es in der Eröffnungszeile zu *Sunday Bloody Sunday*.<sup>303</sup> Das Protestlied entspringt dieser Prägung. Es handelt von 13 katholischen Demonstranten, die auf einem Bürgerrechts-Marsch durch das Paratroop Regiment, einer Eliteeinheit der britischen Armee in Derry, Nordirland, erschossen wurden.<sup>304</sup>

Angesichts einer seit dem Album *War* (1983) bis heute ungebrochenen, breiten Akzeptanz ihrer Musik darf die Frage gestellt werden, was neben der Musik für den Erfolg der Gruppe verantwortlich ist. Es scheint eine Mischung aus verschiedenen Bereichen zu sein: Das Geheimnis der vier Iren liegt wohl in der Mischung aus

---

<sup>298</sup> Vgl. Powell: *Encyclopedia of Contemporary Christian Music*, 978.

<sup>299</sup> Hewson in Bezug auf das Album *Zooropa*. Vgl. Stokes: *U2 – Into the Heart*, 112.

<sup>300</sup> Vgl. *Rolling Stone Press: U2, Fakten, Artikel, Interviews, Andrä-Wörtern*, 1996, 16.

<sup>301</sup> *Rolling Stone Press: ebd.*, 16.

<sup>302</sup> Stokes: *U2 - Into the Heart*, 139.

<sup>303</sup> Vgl. Stokes: *ebd.*, 37.

<sup>304</sup> Vgl. Black: *Bono und U2*, 53.

Authentizität und kritisch hinterfragtem Glauben und einer außerordentlichen Begabung, Musik zu schaffen und aufzuführen. Hinter ihnen steht ein Gemeinschaftsgefühl, das von Vertrauen, gegenseitigem Respekt und Stabilität geprägt ist.<sup>305</sup> Durch selbiges verbinden U2 Rock 'n' Roll mit Religion auf eine Weise, wie das nur wenige andere Bands in Erwägung ziehen.<sup>306</sup>

Hewson, der für die Texte verantwortlich ist,<sup>307</sup> schreibt über verschiedenste Themen. Dazu einige Beispiele: Das Lied *Mothers Of Disappeared* behandelt Menschenrechte, *Running To Stand Still* (beide *Joshua Tree*, 1987) beschäftigt sich mit der Drogenproblematik und *Sunday Bloody Sunday* (*War*, 1983) verurteilt den Terror. Im Vergleich zu anderen christlichen Bands scheint U2 dagegen an christlichen Themen zu sparen. Christliche Bekenntnisse kommen nach meiner Recherche in *I Still Haven't Found What I'm Looking For* (*Joshua Tree*, 1987)<sup>308</sup> und *Wake up dead man* (*Pop*, 1997) vor. Bis heute lassen sich insgesamt 127 verfasste bzw. neueingespielte Lieder aus insgesamt zwölf Alben ausmachen.<sup>309</sup> 21 dieser Songs, ungefähr der sechste Teil, entspringen inhaltlich der Gottesbeziehung des Texters Hewson und beschäftigen sich demzufolge mit christlichen Inhalten, hier in tabellarischer Form aufgeführt:

Tabelle 4: Christliche Textinhalte aller Alben<sup>310</sup>

Album	Titel	Inhalt
October (1981)	Gloria	Sexualität, Frau, Gott
	Rejoice	Beschäftigung mit Spirituellem, Absage an Rebellion
	With A Shout	Macht der Musik
War (1983)	Drowning Man	Liebe Gottes
	40	Resignation und Frieden
The Joshua Tree (1987)	I Still Haven't Found What I'm Looking For	Leiden um der Liebe willen, Suche, Glaubensbekenntnis
	With Or Without You	Liebe
Rattle And Hum (1988)	Desire	Religion und Geld
	When Love Comes Down	Liebe überwindet Tod
Achtung Baby (1991)	Until The End Of The World	Verrat (Judas und Jesus)
Zooropa (1993)	Zooropa	Religion vs. Glaube
	Daddy's Gonna Pay For Your Crashed Car	Gott als Helfer in der Not
	The First Time	Glauben verlieren
	The Wanderer	Gottes Willen tun

<sup>305</sup> Dorner: „U2 ist ihre Religion, Bono ihr Gott.“, 79.

<sup>306</sup> Vgl. Stokes: *U2 - Into the Heart*, 139.

<sup>307</sup> U2 und McCormick: *U2 by U2*, 116f.

<sup>308</sup> Zum Songtext siehe 8. Anhang.

<sup>309</sup> Ausgenommen B-Seiten-Produktionen, die beiden Minialben *Under A Blood Red Sky* und *Wide Awake In America*, das Best-of-Album *The Best Of 1980-1990* und *Hasta La Vista Baby!*. Bei beiden Letztgenannten handelt es sich um Wiederholungen bereits eingespielter Lieder.

<sup>310</sup> Siehe Fußnote 309.

Pop (1997)	If God Will Send His Angels	Gewalt, Hoffnung
	The Playboy Mansion	Das Gute in irdischen Dingen
	Wake Up Dead Man	Not
All That You Can't Leave Behind (2000)	Peace On Earth	Verlassenheit, Not, Einsamkeit, Agnostik
How To Dismantle An Atomic Bomb (2004)	Sometimes You Can Make It On Your Own	Hilflosigkeit des Menschen, Angebot göttlicher Hilfe
	All Because Of You	Lob und Dank
	Yahweh	Bitte und Fürbitte

Für Hewson ist von Bedeutung, dass, wie so oft bei U2, eine christliche Haltung sich auch in Liedern mit nicht explizit christlichen Inhalten ausdrücken kann:

**„They are all to me songs of praise to God and creation, even the angry ones.“<sup>311</sup>**

### 3.4.2 Zur Kritik an U2

Neben dem Aspekt, dass nach Veröffentlichung des Albums *The Unforgettable Fire* (1985) die Gruppe als beste gläubige Band bezeichnet wurde,<sup>312</sup> warf man ihnen von christlich-konservativer Seite Gleichstellung mit der Welt vor. So legten die bereits erwähnten Mitglieder der Glaubensgemeinschaft "Shalom Christianity" der Band nahe, ganz mit der Musik aufzuhören, „to lay it down for the lord“, weil ihrer Ansicht nach Glaube und Rockmusik einen Widerspruch darstellen.<sup>313</sup>

Andere Verhaltensweisen geben, obwohl keine Nachweise dazu vorhanden, zumindest Anlass zur Kritik aus dem christlichem Lager: Beispielsweise ist Frontmann Hewson dafür bekannt, Kontakt mit umstrittenen Persönlichkeiten aus Kunst, Kultur und Politik zu pflegen. Mit dem Meister des Rock 'n' Roll-Jargons, Simon Carmody, spricht er offen über die Verwendung des Begriffes "Motherfucker"<sup>314</sup> und steht mit dem oft kritisierten, indisch-britischen Schriftsteller Salman Rushdie<sup>315</sup> oder dem schon als Antichrist bezeichneten Marilyn Manson auf der Bühne.<sup>316</sup> Während der Zooropa-Tour ist er, um sein eigenes Leben zu reflektieren, als MacPhisto, eine verkörperte Nachahmung des Teufels, aufgetreten.<sup>317</sup> Auch ist U2 bisher nie auf christlichen Festivals präsent gewesen oder hat für die christliche Presse Interviews gegeben.<sup>318</sup>

<sup>311</sup> Dorer: „U2 ist ihre Religion, Bono ihr Gott.“, 61.

<sup>312</sup> Vgl. Powell: *Encyclopedia of Contemporary Christian Music*, 979.

<sup>313</sup> Stockman, Steve: *Walk on, The Spiritual Journey of U2*, Orlando 2005, 28f., zitiert nach

Dorer: „U2 ist ihre Religion, Bono ihr Gott.“, 55.

<sup>314</sup> Vgl. Stokes: *U2 – Into the Heart*, 128.

<sup>315</sup> Vgl. Stokes: ebd., 180.

<sup>316</sup> Vgl. Stokes: ebd., 181.

<sup>317</sup> Vgl. Stokes: ebd., 119.

<sup>318</sup> Vgl. Powell: *Encyclopedia of Contemporary Christian Music*, 980.

Als innovativ gilt in diesem Bereich ein während eines Konzertes erscheinender Schriftzug auf einer Videoleinwand. Dort sind die drei monotheistischen Weltreligionen nebeneinander dargestellt und die Band plädiert für ihre friedliche Koexistenz.<sup>319</sup> Auch erotische Anspielungen wie im Lied *Playboy Mansion* oder *Gloria (Pop, 1997)* bleiben keine Ausnahme.<sup>320</sup>

Säkulare Medien behaupten dagegen, dass die Musiker für eine Rockband zu ehrlich und anständig seien.<sup>321</sup> Selbst ihr humanitäres und sozialpolitisches Engagement wurde ihnen schon zum Vorwurf gemacht.<sup>322</sup>

Beide völlig voneinander verschiedenen Ansätze, Kritik zu üben, zeigen die andersgerichteten Motive und Ausrichtungen beider Metiers säkular und christlich, was als ein Grund für Spannungen zwischen ihnen seit Beginn ihrer Gegenüberstellung in der populär ausgerichteten Musikbranche gesehen werden kann. Bis heute haben Differenzen dieser Art an Intensität verloren, da sich der christliche Marktsektor dem säkularen u. a. in Bezug auf produktionsästhetische Gesichtspunkte angenähert hat.<sup>323</sup>

### 3.4.3 Kulturanalytische Argumentation zu *Wake Up Dead Man (Pop, 1997)*

#### 3.4.3.1 *Text, Kontext und Semantik*

##### 1. Strophe

Jesus, Jesus help me  
I'm alone in this world  
And a fucked up world it is too  
Tell me, tell me the story  
The one about eternity  
And the way it's all gonna be

##### Refrain

Wake up, wake up dead man  
Wake up, wake up dead man

##### 2. Strophe

Jesus, I'm waiting here boss  
I know you're looking out for us  
But maybe your hands aren't free  
Your father, He made the world in seven  
He's in charge of heaven  
Will you put in a word in for me

##### Refrain

Wake up, wake up dead man

---

<sup>319</sup> Vgl. Dorner: „U2 ist ihre Religion, Bono ihr Gott.“, 77.

<sup>320</sup> Vgl. Stokes: *U2 – Into the Heart*, 7.

<sup>321</sup> Vgl. Stokes: ebd., 42.

<sup>322</sup> Vgl. Dorner: „U2 ist ihre Religion, Bono ihr Gott.“, 83 und Vgl. Stokes: ebd., 7.

<sup>323</sup> Vgl. Kopfermann: *Christliche Populärmusik zwischen Idealismus und Kommerzialisierung (Diplomarbeit)*, 73.

Wake up, wake up dead man

Bridge

Listen to your words they'll tell you what to do  
Listen over the rhythm that's confusing you  
Listen to the reed in the saxophone  
Listen over the hum of the radio  
Listen over sounds of blades in rotation  
Listen through the traffic and circulation  
Listen as hope and peace try to rhyme  
Listen over marching bands playing out their time

Refrain

Wake up, wake up dead man  
Wake up, wake up dead man

3. Strophe

Jesus, were you just around the corner  
Did You think to try and warn her  
Or are you working on something new  
If there's an order in all of this disorder  
Is it like a tape recorder  
Can we rewind it just once more

Refrain

Wake up, wake up dead man  
Wake up, wake up dead man  
Wake up, wake up dead man

Peter Wicke setzt sich in seinem Aufsatz *Popmusik in der Analyse* (2003) dafür ein, Text und Kontext, welche bei der Analyse von Kunstmusik eher getrennt betrachtet werden, im Zusammenhang zu sehen, weil es Musik an sich, ohne sozialen Kontext, nur ohne Hörer gibt.<sup>324</sup> Dies betrifft Musik allgemein, aber in besonderer Weise die populäre Musik. Die Vorgehensweise, die Wicke aufzeigt, die kulturästhetische Analyse nach der Bedeutung des Textes (Semantik), dem Kontext, in welchem das Lied steht und seiner Rezeption durchzuführen, möchte ich übernehmen.

Während die Aufnahmen für das Album *Zooropa* (1993) gemacht wurden, schrieben Evans und Hewson auch an einem Lied mit dem Titel *The Dead Man*. Als sich niemand dafür ernsthaft begeistern konnte, wurde mit Nellie Hooper in London eine Hiphop-Version daraus gemacht, was allerdings auch nicht den gewünschten Erfolg brachte. Erst während einer Session nahm der Song am Mischpult Gestalt an. Die nun folgende Interpretation des Textes zu *Wake Up Dead Man* ist eine Möglichkeit, ihn zu kommentieren.

---

<sup>324</sup> Wicke: *Popmusik in der Analyse*, in: *Acta Musicologica*, 120f.

Dave Evans, Autor der ersten Strophe und des Refrains,<sup>325</sup> beschreibt, wo die ersten Phrasen des Songs entstanden:

**„Die erste Zeile des Liedes wurde in meinem Auto geschrieben, in der Morgendämmerung, als ich auf der Zufahrt meines Dubliner Hauses ankam und mich anschickte, allein ins Haus zu gehen.“<sup>326</sup>**

Dorner lehnt sich bei der Wahl des Titels, für dessen Auswahl vermutlich Evans steht, da der Titel seinen Inhalt aus dem Refrain bezieht, an die biblische Perikope “Jesus stillt den Sturm“ (Lukas 8, 22-25) an. Jesus schläft dort zunächst, ehe er handelt. Und diese sich daraus ergebende Verlassenheit der Jünger meint Evans, indem er in Hinblick auf seine erste Strophe hinzufügt:

**„Das ist die Wahrheit: Man ist allein, sogar mitten unter vielen Menschen. Was immer man tut, letzten Endes geht es um einen selbst und um seinen Schöpfer.“<sup>327</sup>**

Während Evans Einsamkeit inmitten vieler Menschen zum Mittelpunkt seiner Betrachtung macht, liegt die Vermutung nahe, dass Hewson, Schreiber der zweiten Strophe und der restlichen Verse, vom frühen Tod seiner Mutter angetrieben ist.<sup>328</sup> Der Beginn der ersten Strophe „Jesus help me...“ hinterlässt den Eindruck eines Hilferufes des Verfassers, der sich an seinen Gott wendet. Er fühlt sich unter Menschen allein<sup>329</sup> und sieht sich selbst und andere („I’m alone in this world“) nicht in der Lage, eine Antwort auf das Leid und ein Ausweg aus der Trauer zu finden. Stokes kommt zum Schluss, dass Sänger Hewson noch nie so hoffnungslos klang, während er singt, dass Jesus sich zeigen soll.<sup>330</sup> Das Hören der hilflosen, ja schwankenden Stimme, angereichert mit einem leichten Verzerrer-Effekt,<sup>331</sup> verdeutlicht diese Wahrnehmung. In ihr liegt etwas Unheimliches und Trostloses. In einer Welt, von der Hewson angewidert ist („and a fucked up world is it too“), sehnt er sich nach dem, was ihm nach christlicher Lehre durch seinen Glauben verheißen ist, nämlich ewiges “Bei-Gott-sein“ („Tell me, tell me the Story, the one about eternity.“).

Der Inhalt des Refrain kann nach Brigitte Dorner mit dem neutestamentlichen Epheserbrief 5,14 verglichen werden, wo es heißt: „Wache auf, der du schläfst, und stehe auf von den Toten und der Christus wird dir aufleuchten!“. Die Ansichten, wer mit

<sup>325</sup> Vgl. U2 und McCormick: U2 by U2, 269.

<sup>326</sup> U2 und McCormick: ebd., 269.

<sup>327</sup> U2 und McCormick: ebd., 269.

<sup>328</sup> Iris Hewson stirbt im September 1974 aufgrund einer Gehirnblutung vier Tage nach ihrem Kollaps auf der Beerdigung ihres Vaters. Vgl. Stokes: U2 - Into the Heart, 179.

<sup>329</sup> Vgl. U2 und McCormick: U2 by U2, 269.

<sup>330</sup> Stokes: U2 - Into the Heart, 138f.

<sup>331</sup> Das Mischpult wurde in den Schaffensprozess von *Wake Up Dead Man* explizit mit einbezogen wie in keinen Song der Band zuvor. Vgl. Stokes: ebd., 138.

„Dead man“ wohl gemeint ist, gehen auseinander. Dorner, die dazu eine Bibelstelle einbringt, sieht auf der einen Seite die angesprochene Person auf geistlicher Ebene (Jesus/Gott). Sie will aber auch nicht ausschließen, dass es um eine menschliche Person handeln kann, die zu ihrem Glaubensleben aufstehen muss, da es nicht klar erkennbar ist, dass sich Refrain und Strophen auf dieselbe Person beziehen müssen. Die 2. Strophe hat zwei grundlegende Merkmale. Einerseits zeigt sie, dass der Verfasser Hewson die „komplexe Einheit“<sup>332</sup> des biblischen Gottes kennt und in Gott und Jesus unterschiedliche Aufgaben sieht, wie sie auch in der Bibel zum Ausdruck kommen: Nach christlicher Überzeugung und nach dem Text Hewsons, der einem Bekenntnis gleich kommt, ist Gott der Schöpfer des Alls („Your father, He made the world in seven“), während Jesus als Mittler und Fürsprecher zwischen Gott und ihm *angesprochen* wird („Will you put in a word in for me“).<sup>333</sup> Zweitens kommt der biblische Wert Glaube zum Ausdruck („Jesus, I'm waiting here boss, I know you're looking out for us“), dass sein Gott ihn, den Rufenden, in seinem Leid sieht.

Die Zeile („But maybe your hands aren't free“) möchte ich aufgrund ihrer Mehrdeutigkeit näher beleuchten. Diese, im Kontext der ganzen Strophe betrachtet, erkläre ich mir folgendermaßen: Bezug nehmend auf die unterschiedlichen Aufgaben von Jesus und Gott, seinem Vater, ist Hewson wohl traurig darüber, dass der, den er als seinen Herrn betrachtet, nicht dieser Aufgabe um Erhörung der Bitte nachkommen kann, sondern lediglich die Menschheit beobachtet („you're looking out for us“). Die Aufgabe des Eingreifens würde dann Gott zukommen. Diese Einstellung wiederum kann damit zusammenhängen, dass sich Hewson eher Jesus als Jesu Vater verbunden sieht und sich deswegen ein Wirken von Seite des Ersteren ersehnt. Andererseits kann es sich auch um eine Enttäuschung, einen Protest Hewsons handeln, ein Zweifel an Jesu Allmacht, nicht in sein persönliches Leid heilend einzuwirken. Damit stellt dieser Aspekt theologisch gesehen ein Pendant zum Rechtfertigungsversuch der Vereinbarkeit der Gottesattribute mit dem Weltgeschehen dar (Theodizee).<sup>334</sup> Eine Argumentation für diese These kann dadurch begründet sein, dass Bibelwissen, welches Hewson sich in seiner Jugend erworben hatte,<sup>335</sup> keine Grundlage für die Ehrfährbarkeit Gottes darstellt.

Die Bridge ist eine achtmalige Aufforderung, unwesentliche Dinge des Alltags zu überhören und sich auf relevante Sachverhalte zu konzentrieren. Hewson bringt fünf davon in Beziehung zur Musik. Er weiß, wie Musik, hier aufgespalten in ihre Parameter

<sup>332</sup> Auch Dreieinigkeit bzw. Dreiheit genannt, welche den Heiligen Geist einschließt.

<sup>333</sup> Vgl. Dorner: „U2 ist ihre Religion, Bono ihr Gott.“, 69.

<sup>334</sup> Vgl. Pröpfer, Thomas und Striet, Magnus: Theodizee, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Neunter Band San bis Thomas, hg. von Walter Kasper, Freiburg 2000, 1398.

<sup>335</sup> Vgl. Stockman, Steve: Walk on, 20f. + 168, zitiert nach Dorner: „U2 ist ihre Religion, Bono ihr Gott.“, 58 und Vgl. Stokes: U2 – Into the Heart, 27.

Rhythmik („Rhythm that’s confusing you“) und Klangfarbe (Reed, Hum, Sound, Band), wirken und von der persönlichen Gottesbeziehung ablenken kann. Am Radio-Beispiel wird dies deutlich. Hewson meint wohl mit dem „Gedudel“ („Hum of the Radio“) ein aktives Hinhören, welches die wichtigen von den unwichtigen inhaltlichen Aspekten im Leben trennen und bewahren kann. Nach Dorner handelt es sich um eine Bitte an uns Menschen und an Jesus, durch den Lärm dieser Welt hindurch zu hören.<sup>336</sup> Erst wenn das dritte Mal der Refrain erklingt, scheint es, als gilt sein Inhalt, bezogen auf die Bridge, einem Menschen.

Besonders Vers 3 kann als Äquivalent eines Klagepsalms der Bibel gesehen werden. Dorner versteht die gesamte Strophe als Zweifel Hewsons an der Schöpfungsordnung.<sup>337</sup> Die sich vermutlich auf den Tod seiner Mutter beziehende Frage des Verfassers („Jesus, were you just around the corner“; „Did you think to try and warn her“)<sup>338</sup> und das Rückgängig-machen-wollen des Geschehenen („Can we rewind it just once more“) in der letzten Zeile fallen noch düsterer aus als in einem Klagepsalm, der oft mit einer Bitte endet.<sup>339</sup> Besonders die letzte Strophe, in der Hewson die Wendung vom „Ich“ zum „Wir“ vornimmt und damit den Wunsch, noch einmal neu zu beginnen, zur Thematik der ganzen Gesellschaft macht, drückt Enttäuschung und Wut der Menschen gegenüber Jesus aus.

Das aus menschlicher Tiefe kommende, sehr persönliche Lied legt aufgrund der letzten Zeile nicht nur Gedanken und Gefühle Paul Hewsons offen, sondern lässt diese auch zum universalen Anliegen der Menschheit werden, zu klären, wer für Leid verantwortlich ist und der Forderung nach dessen Beendigung. Wie bereits erwähnt, stellt der Song, bewusst oder nicht, eine Auseinandersetzung mit der „Theodizee-Frage“ dar, welche, wie auch in dem schon Jahrhunderte andauernden Diskurs, nicht in diesen Zeilen beantwortet werden kann. Das „Happy End“ bleibt also bewusst aus, stattdessen bleibt es im Zweifel stecken, dazu Hewson:

***„People want to believe, but they’re angry. If God is not dead, there’s some questions we want to ask him.“***<sup>340</sup>

Mit dem Ausdrücken seiner (negativen) Gefühle lässt sich Hewson herab auf eine Ebene zum Hörer, macht sich ihm gleich, zeigt ihm die Menschlichkeit des Künstlers – dass er letztendlich einer von ihnen ist. Die Enttäuschung über Gott ist ein Kennzeichen der Musik von U2. Auch in der Bibel, durch welche Hewson für seine

<sup>336</sup> Vgl. Dorner: „U2 ist ihre Religion, Bono ihr Gott.“, 68f.

<sup>337</sup> Vgl. Dorner: ebd., 70.

<sup>338</sup> Vgl. Dorner: ebd., 68.

<sup>339</sup> Vgl. Witte, Markus: Psalmen, in: Taschenlexikon Religion und Theologie, Band 3 O-Z, hg. von Horn, Friedrich Wilhelm und Nüssel, Friedericke, Göttingen 2008, 961f.

<sup>340</sup> Stokes: U2 – Into the Heart, 139.

Texte inspiriert ist,<sup>341</sup> kommen neben Lob und Dank auch Worte der Klage (z. B. die Psalmen 3,13,77) vor. Evans und Hewson argumentieren aus einer Beziehung zu Gott heraus, als bereits Glaubende („Jesus help me“; „Jesus I’m waiting here Boss“), nicht etwa als Gott Fernstehende, die ihn beispielweise lästern.<sup>342</sup> Dies ist, wie bereits oben erwähnt, Kennzeichen christlicher Musik.

#### 3.4.3.2 Rezeptionsebene

Zu jener Zeit, als der Song noch unfertig war, wurde er von Niall Stokes als „großer Rocksong mit eindeutig grotesken Tendenzen“ bezeichnet.<sup>343</sup> Später sieht Gitarrist Evans in dem vollendeten Song eine Schaffung düsterer Atmosphäre, die nicht ausgespart werden darf:

**„Ein Album, dass mit dem hellen Versprechen von *Discotheque* beginnt, endet mit der dunklen Seelennacht, für die *Wake Up Dead Man* steht.“<sup>344</sup>**

Vielleicht aufgrund dessen bezeichnet ihn Stokes auch als „danse macabre“.<sup>345</sup> Bassist Clayton will darauf hinweisen, dass ohne die ständige Verbesserung des Songmaterials eine solch treffende Wirkung nicht möglich gewesen wäre:

**„*Wake Up Dead Man* war etwas, dass Edge von den Zooropa-Sessions übrig hatte. Es war ein großer Gothic-Rocksong, der auf dieses Album nicht zu passen schien. Gegen Ende der Sessions staubten wir es ab, dünnten es aus und erstellten eine ganz karge, elektrische Version. Es ist ein Song, der sehr hart trifft.“<sup>346</sup>**

Hewson ermutigt, geprägt durch seine Erfahrung, sich auf unterschiedlichen Wegen in das Gespräch mit Gott zu begeben und sich dabei nicht zu verstellen. Dies will er dem Hörer durch dieses Lied weitergeben:

**„Das ist in der Tradition der Psalmen Davids, die einen aufrichtigen Dialog mit Gott anbieten.... Es ist so direkt. Ich denke, es ist wichtig, dass die Leute sich in der Lage sehen, Gott von jedem Punkt im Leben anzusprechen. In Hingabe oder in Zorn. Beides ist hier vorhanden.“<sup>347</sup>**

<sup>341</sup> Vgl. U2 und McCormick: U2 by U2, 269.

<sup>342</sup> In der Rockmusik kommen blasphemische Inhalte im Besonderen aus dem Black- und Death Metal-Bereich (u. a. Cradle of Filth, Gorgoroth, Marduk, Mayhem, Morbid Angel) oder wie bei Slayer aus dem Sektor Thrash-Metal.

<sup>343</sup> Stokes: U2 - Into the Heart, 138.

<sup>344</sup> U2 und McCormick: U2 by U2, 269.

<sup>345</sup> Vgl. Stokes: U2 - Into the Heart, 138.

<sup>346</sup> U2 und McCormick: U2 by U2, 269.

<sup>347</sup> U2 und McCormick: ebd., 269.

### 3.4.4 Musikalische Analyse zu *Wake Up Dead Man* (Pop, 1997)

#### 3.4.4.1 Zur Methode

Mit dieser ebenfalls von Tagg begründeten Analyse gehe ich auf die Beziehung Wort – Ton ein. Hier soll gezeigt werden, ob Melodik und Harmonik im Original den Text (bestmöglich) unterstützen oder ggf. verfälschen.

Bevor ich auf das spezielle Beispiel eingehe, möchte ich zunächst vier allgemeine Aspekte der Musik von U2, welche Moore beschreibt, auführen. Charakteristisch sind bestimmte harmonische Sequenzen, in Reihenfolge in erster, fünfter, sechster (siebter) und vierter Stufe erscheinend, z. B. in *With Or Without You* oder *The Unforgettable Fire*. Die Wurzel dieser Harmonie-Struktur bildet der treibende, vom Punk kommende Rhythmus, der alle Stimmen zusammenhält, ohne den Sinn einer eigenen Melodie zu geben. Die Gitarre spielt Dave Evans oft mit einem für U2 typischen Echo-Sound, der durch Klang und auch nach Lautstärke meist im Vordergrund steht. Diese erzeugte Klangfarbe und Klangdauer, durch die U2 u. a. berühmt geworden sind, ist auf den ersten Platten (*I Will Follow*, Album *Boy*) über *Wake Up Dead Man* bis zum neuesten Album *How To Dismantle An Atomic Bomb* vertreten. Die durchdringende, rauchige Stimme von Paul Hewson, die eine Affinität zum Punk besitzt, zeigt durch Lieder wie *Twilight* (*Boy*, 1980) oder *In A Little While* (*All That You Can't Leave Behind*, 2000) eine gesangliche Bandbreite bis zum d<sup>2</sup> hinauf, welche über eine Tenorstimme hinaus geht.<sup>348</sup>

#### 3.4.4.2 Zur Analyse – Melodik und Harmonik

In *Wake Up Dead Man* (Pop, 1997) greift die Band auf ihre in den 80er Jahren markant hervorstechende Gitarrenarbeit von Evans zurück. Erst mit dem Album *All That You Can't Leave Behind* verlassen sie die Pfade ihrer in den 90er Jahren eingeschlagenen, poppiger wirkenden und mit Dance-Beats unterlegten Songstrukturen wieder. Damit gehen sie zurück zur klassischen Rock-Tradition, in deren Kontext Bands wie Big Country oder Bruce Springsteen stehen.<sup>349</sup>

Das Lied erklingt auf dem Album als letztes nicht nur deswegen, weil es sich auch musikalisch von den Single-Auskopplungen des Albums wie *Discotheque* oder *Mofò* unterscheidet. Was dieser Song stilistisch zeigt, ist, anstatt einer beatorientierten eine reduzierte, ausdrucksstarke, aus dem Blues kommende Musik mit durchschaubaren

<sup>348</sup> Vgl. Moore, Alan F.: Rock: The Primary Text, Developing a Musicology of Rock, Aldershot 2001, 143-146.

<sup>349</sup> Vgl. Moore: ebd., 138.

Strukturen. Die durchdringende Gitarre von Dave Evans erinnert an Peter Green bzw. Ennio Morricone, doch die gesamte Leistung der Band ist ausschlaggebend. Nach Stokes ist dies die beste Aufnahme der Rhythmusgruppe Mullen und Clayton bis zu diesem Zeitpunkt.<sup>350</sup> Alan Moore, Analytiker populärer Musik, schreibt im Zusammenhang der Musik der Band von einer "vor-progressiven" Einfachheit, deren Authentizität die Erfahrung herbeiführt.<sup>351</sup>

#### a) Original

Betrachtet wird der Refrain des Liedes, welcher aus der Aussage (4 Takte) und ihrer Wiederholung (4 Takte) besteht. Ich beziehe mich hierbei nur auf die ersten vier Takte. Die Original-Melodien und -Harmonien (a)) stehen im natürlichen Gis-Moll. Der Chorus beginnt im Takt 1 mit dem Leitton, der einen Vorhalt zum Grundton bildet. Dieser erscheint im zweiten Takt mit der gleichen Textpassage auf dem Grundton. Im dritten Takt wechselt die Harmonie über einen Vorhalt, welcher das Wort „dead“ hervorheben soll, auf die im natürlichen Moll stehende siebte Stufe, Fis-Dur. Im vierten und letzten Takt vor der Wiederholung des Refrains wird allein durch die Begleit-Instrumente die vierte Stufe, Cis-Moll erreicht.

Nach Moore neigt U2 zur Verwendung einer Leere zwischen Gitarre und Bass, damit jene mit Bonos Stimme aufgefüllt werden kann.<sup>352</sup> Dies trifft auf das Analyse-Beispiel zu. Die Phrase „Wake up“ wird beide Male nur durch eine Bassnote, die genau die Dauer der gesungenen Noten in Anspruch nimmt, unterstützt.

Die nur mit wenigen Noten besetzte Tenorstimme, welche nach Höreindruck beide Vorhalte auf betonter Zählzeit stark akzentuiert, ist ein Beispiel für eine weitere Ansicht Moores, nach dieser die Band großen Sinn und Raum zu schaffen weiß. Im Song, das sich im unteren Mid-Tempo-Bereich (101 Bpm) befindet, nimmt die Gitarre immer dann Raum ein, wenn die Melodiestimme pausiert. Der weite Klang wird also nicht nur durch einen Hall-Effekt erreicht. Deutlicher wird dies noch, wenn, wie im Modellbeispiel d), alle Tenor-Noten verändert werden. Verglichen mit jenem wird im Original (a)) ein deutlich intensiverer Ausdruck erreicht.

<sup>350</sup> Vgl. Stokes: U2 – Into the Heart, 139.

<sup>351</sup> Vgl. Moore: Rock: The Primary Text, 59.

<sup>352</sup> Vgl. Moore: ebd., 143.



The image shows a musical score for three instruments: Tenor, E-Gitarre, and E-Bass. The Tenor part is in the treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The lyrics are 'Wake up', 'Wake up', and 'dead man'. The E-Gitarre and E-Bass parts are in the same key and time signature. The E-Gitarre part has a red bracket under the second measure, and the E-Bass part has a blue bracket under the first measure.

T. 1-4 des Refrain

b) Aufhebung des Vorhaltes in Takt 1

Ein zugunsten des Grundtons aufgehobener Vorhalt (b)) führt zu deutlich weniger Betonung auf dem Vorhalt wie auch auf der erreichten Note. Durch die hörtechnisch betrachtete, fast gleichartige Akzentuierung mit "up" wird "wake" die Verzweiflung genommen, welche im Original hervorgehoben ist. Auch "dead" im dritten Takt, die Terz des "verkürzten" Dominant-Sept-Akkords, klingt nicht so hoffnungslos wie mit einer vorgehaltenen Note zu Fis.



The image shows a musical score for the Tenor part, focusing on the first measure. The lyrics are 'Wake up', 'Wake up', and 'dead man'. The score is in the treble clef with a key signature of three sharps and a 4/4 time signature.

Aufhebung des Vorhaltes in Takt 1

c) Veränderter Vorhalt in Takt 1 und Aufhebung desselben in Takt 3

Das nächste manipulierte Modell (c)) enthält zwar einen Vorhalt im ersten Takt, drückt aber, da von oben eingeführt, Spielerei anstatt Not und Ernsthaftigkeit aus. "Dead man" trägt, da das Intervall eine Prime darstellt, monotone Züge und wirkt daher starr und tot, was durchaus als eine Alternative zum Original (a)) vorstellbar sein kann.



The image shows a musical score for the Tenor part, focusing on the first three measures. The lyrics are 'Wake up', 'Wake up', and 'dead man'. The score is in the treble clef with a key signature of three sharps and a 4/4 time signature.

Veränderter Vorhalt in Takt 1 und Aufhebung desselben in Takt 3

d) Manipulation aller Töne der Melodie

Alan Moore lobt die Band für ihre selten im Pop-Business gewordene, gleichbleibende musikalische Authentizität durch alle Jahre ihrer damals 25-jährigen Bandgeschichte hinweg. Auch *Wake Up Dead Man* drückt dies aus: Die Verbindung zwischen Text und Musik wirkt echter als die alterierten Modelle. Das wird besonders deutlich beim Ändern aller Töne der Tenorstimme (d)). Der Charakter wechselt harmonisch gesehen durch einen Quart-Sprung (erster Takt) und ein Terz-Intervall (dritter Takt) nach Dur und erhält einen Anschein von Motivation und Hoffnung. Beim Erklingen von „up“ scheint es, als wenn tatsächlich jemand vor Freude aufspringen würde, was einer Verfälschung des Anliegens des Stückes gleichkommt.



Manipulation aller Töne der Melodie

#### e) Tonartwechsel auf H-Dur

Die Transposition auf die parallele Dur-Tonart H-Dur (5.) ist nur eine von mehreren Möglichkeiten. Tagg wechselt in seinem Beispiel in eine der vier möglichen Medianten von G-Dur, lässt aber offen, ob dies die einzige Möglichkeit der Transposition für ihn darstellt. Nach Höreindruck sind die Noten einfach aneinandergereiht. Bei Hören von „up“, welches auf dem Grundton der ersten Stufe steht, bekommt man den Eindruck eines bereits aufgestandenen Menschen (vgl. Beispiel oben), der allerdings in seiner Unentschlossenheit diese Aktion wieder rückgängig macht, was sich durch den dissonanten Halbtonschritt von H (erste Stufe) auf Ais (siebte Stufe) zeigt. Die unmelodisch wirkende Mediante H-Dur steht im Gegensatz zu dem von der Band gewählten Gis-Moll.



### Tonartwechsel auf H-Dur

Fazit zur Durchführung der Methode am Beispiel: Einzig die im dritten Modell durchgeführte Änderung auf „Dead man“ kann nach Höreindruck ein Alternative zum Original darstellen. Die im Original auf den ersten Blick simple Melodieführung und die damit in Verbindung stehende Setzung der Akkorde bedarf sorgfältiger und professioneller Auswahl, um den Text bestmöglich zu unterstützen.<sup>353</sup> Gut vorstellbar wäre, dass der Autor Dave Evans sich auf den Inhalt beziehend zunächst verschiedene Melodien durchgespielt hat, bevor er sich für diese entschied. Dadurch wird es wohl zu dieser nahezu perfekten Abstimmung aller musikalischen Parameter auf den Text und untereinander gekommen sein.

---

<sup>353</sup> Mehrmals wurde der Song angepasst. Vgl. Stokes: U2 – Into the Heart, 138 und Vgl. U2 und McCormick: U2 by U2, 269.

## 4. Christian Rock und seine Gesetzmäßigkeiten

---

### 4.1 Zum Lebenswandel christlicher Rockmusiker

Ich möchte nun der Frage nachgehen, ob und inwieweit Vertreter des Christian Rock den gleichen Gesetzen des Rockmusikgeschäfts ausgesetzt sind wie ihre Kollegen aus dem säkularen Bereich. Dieses Themengebiet kann nur eingeschränkt wiedergegeben werden, da zwar Skandale, aber alternative Verhaltensweisen bzw. Vermeidung ausschweifenden Verhaltens kaum an die Öffentlichkeit gelangen. Hier besteht noch Forschungsbedarf.<sup>354</sup>

Zunächst konnte ich zu einem ausschweifenden Verhalten der Vertreter des Christian Rock Folgendes finden: Larry Norman, Begründer desselben, ließ sich zwei Mal scheiden und brach auch freundschaftliche Beziehungen zu Musikern wie Daniel Amos, Randy Stonehill oder Tom Howard ab. Erst nach seinem Tod ist bekannt geworden, dass er 1989 während einer Tour ein uneheliches Kind gezeugt hatte.<sup>355</sup> Gary Chapman, Songwriter und Pop/Rockmusiker, trennte sich ebenfalls nach 17 Jahren Ehe von Amy Grant. Auch die zweite Partnerschaft zerbrach.<sup>356</sup> Das wohl bekannteste Beispiel ausschweifenden Lebens einer gläubigen Musikerpersönlichkeit ist Michael English. Dieser geriet 1994 in eine Affäre mit Marabeth Jordon, Sängerin der Band First Call. Beide waren zu diesem Zeitpunkt bereits verheiratet; Jordon bekam ein Kind von English. Dies trug sich auf einer Tour mit Mercy Ministries zu, einer Organisation, welche ungewollt schwangere Frauen berät. Darauf folgte die Scheidung von seiner Frau. Später berichteten die Medien von einem Drogenkonsum des Musikers. Als English später mit selbigen erwischt wurde, setzen daraufhin Radiosender seine Songs ab.<sup>357</sup> Vom Schlagzeuger von Stryper, Robert Sweet, wird berichtet, dass er nach einem Konzert stark betrunken und mit einer Frau im Arm im Backstagebereich gesehen wurde.<sup>358</sup> Die Mitglieder der Band Roxx Regime waren zwar damals schon Christen, aber benahmen sich nach eigenen Aussagen wie "Heathens".<sup>359</sup> Als sie später als Stryper Erfolge feierten, taten sie *hinter* der Bühne das, was sie *auf* ihr verdammten, wie Oz Fox, Gitarrist, rückblickend beschreibt:

---

<sup>354</sup> Siehe 7. Forschungsausblick.

<sup>355</sup> [www.worldmag.com/articles/14180](http://www.worldmag.com/articles/14180) (17.12.2008)

<sup>356</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Gary\\_Chapman\\_\(musician\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Gary_Chapman_(musician)) (17.12.2008)

<sup>357</sup> Powell: *Encyclopedia of Contemporary Christian Music*, 303f. und Interview mit Arne Kopfermann, durchgeführt am 13.10.2008.

<sup>358</sup> <http://www.av1611.org/crock.html> (15.12.2008)

<sup>359</sup> Vgl. Powell: *Encyclopedia of Contemporary Christian Music*, 892. Heathens bedeutet hier Heide, also Nichtchrist.

**„My heart was focused on wanting to be a rock star and a success.“<sup>360</sup>**

Nach diesen Aufzählungen, welche, neben anderen gleichwertigen Beispielen, die Speerspitze im Christian Rock darstellen, bleibt festzuhalten, dass es ein kritikwürdiges Verhalten auch hier gibt: Vertreter des Christian Rock handeln nicht immer nach christlichen Maßstäben, sondern benehmen sich auch daneben.<sup>361</sup> Dies muss nicht verwundern, denn auch christlich gläubige Menschen anderer Lebensbereiche handeln ähnlich. Über Priester wurde beispielsweise wiederholt von deren Sexskandalen berichtet.<sup>362</sup> Zumal es im Rock den Protagonisten aufgrund eines möglichen persönlichen Erfolgs, Geld oder Ruhm möglicherweise nicht leichter wird, ihr Leben „rein zu halten“. Eine strikte Trennung zwischen einerseits im Fahrwasser von „Sex, Drugs and Rock ‘n’ Roll“ mitschwimmen und andererseits der Verwirklichung eines von Verfehlungen freien Lebensstils im Christian Rock gibt es nicht. Es handelt sich demzufolge bei jenen Vertretern nicht um Heilige, die sich von der Welt abschotten. Sie leben nicht wie Mönche im Kloster in Isolation zum Profanen. Vielmehr sind sie von einem Medium umgeben, in dem Menschen zu Idolen erhoben werden und das schon als wesentlicher Träger zugehöriger Jugendkultur bezeichnet wurde. Jene gehören einer Strömung an, in der eine Botschaft immens verstärkt werden kann, so dass ganze Gruppen dem Protagonisten „blind“ folgen, egal wie die Aussage lautet. Der Journalist Powell zählt in dem wohl umfangreichsten Buch zum Thema CCM die wichtigsten Musiker dazu auf - und bezeichnet diese, ganz unterschiedlich, als Pilger, Außenstehende, Heuchler, Märtyrer, Häretiker oder Propheten.<sup>363</sup> Schon die Wortwahl verrät, dass auch Powell in der christlichen Szene Gesetzlichkeit und Religiosität involviert sieht. Bob Hartman, Gründer von Petra, sieht auch den organisatorisch-produktiven Apparat innerhalb CCM in einem anderen Licht. So unterstützen seiner Ansicht nach christliche Plattenfirmen in ihren Anfangszeiten zuerst die Betonung des geistlichen Aspekts in der modernen Musik. Heute dagegen schauen einige davon mehr auf äußere Dinge.<sup>364</sup>

Anhand genannter Beispiele wird aber ein qualitativer Unterschied zu Verhaltensweisen in der säkularen Rockszene deutlich.<sup>365</sup> Dieser scheint hinsichtlich des Ausmaßes zu bestehen. Ich konnte keine Berichte über Gewalt von Künstlern auf und hinter der Bühne (z. B. verwüstete Hotelzimmer) ausmachen. Ebenfalls liegen mir

<sup>360</sup> Powell: ebd., 895.

<sup>361</sup> Interview mit Arne Kopfermann, durchgeführt am 13.10.2008.

<sup>362</sup> Wiedemann, Erich: Ungeregelter Genuss, in: Spiegel 30 (2004), 96.

<sup>363</sup> Vgl. Powell: Encyclopedia of Contemporary Christian Music, 9.

<sup>364</sup> <http://ccmrezis.de> (10.11.2008)

auch keine Aussagen über (Massen-)Schlägereien oder Anfeindungen innerhalb einer Szene bis hin zu Morden vor, wie im (Black) Metal geschehen. In den von mir besuchten Konzerten trugen weibliche Künstler auch enganliegende Kleidung, aber eine sexuelle Zurschaustellung konnte ich bisher nicht beobachten. Die Verwendung von Schimpfwörtern (z. B. "Fuck") in Texten, Interviews oder bei Auftritten ist mir nicht bekannt.<sup>366</sup>

Das gezeigte ausschweifende Verhalten von Vertretern des Christian Rock hat heute im Allgemeinen eine Legitimierung erfahren (z. B. die hier mehrmals erwähnte Scheidung). Über die im Pendant in Texten und Darbietungen stattfindende Gewalt, besungenen Gore, blutige Bühnenrituale oder Perversitäten sind nicht nur (außenstehende) Eltern besorgt, sondern auch Musikexperten und Pädagogen.<sup>367</sup>

Eingeständnisse oder alternative Verhaltensweisen konnte ich nur wenige finden. Eine an moralischen Grundsätzen ausgerichtete innere Haltung zeigt folgendes Beispiel: "Gegen den Strom" lief der Leiter und Musikpromotor der Hamburger TV- und Medienfirma ern-Productions, Tobias Glawion. Er entschied sich aus zusammen mit Ralph Schröter (Manager des Labels J-Star), den Song *Be With You* der christlichen Popsängerin Sarah Brendel nicht als Titelsong für den auf Sex basierenden Film *Wie Die Karnickel* freizugeben. Dies hätte mit ziemlicher Sicherheit eine Chartplatzierung zur Folge gehabt.<sup>368</sup> Offenheit kann man Paul Hewson von U2 nicht absprechen. Er äußerte sich zur Lebensweise der Gruppe, dass alle Bandmitglieder Alkohol genießen.<sup>369</sup> Auch Eingeständnisse wurden gemacht. Stryper sieht den Grund für ihr Verhalten in einer zu laschen Gottesbeziehung, welche ihrer Ansicht nach ein verantwortliches Handeln inmitten des Rockstardaseins behindert. Während ich keine Berichte über Musiker und ihr Gutheißen von Drogen fand, beschreibt der Text zum Song *Nor More LSD For Me* die Befreiung von dieser Droge bei Larry Norman durch sein Konvertieren zum christlichen Glauben.<sup>370</sup>

---

<sup>365</sup> Siehe 5.1 Kritik am in Verbindung mit Rockmusik stehendem Verhalten.

<sup>366</sup> Zu genannten Aspekten ließen sich keine Nachweise finden. Deshalb gehe ich hier nur von meiner eigenen Wahrnehmung aus und gebe dies als Forschungsdesiderat weiter. Siehe 7. Forschungsausblick.

<sup>367</sup> Vgl. Miller: *Moderne christliche Musik*, 113 + 119 und Vgl. Rösing, Helmut: Geheime Botschaften in Rockmusik, Ästhetisches Spiel mit neuen Sounds oder 'teufliche' Verhaltensmanipulation, in: *Populärmusik, Jugendkultur und Kirche*, Musik – Kirche - Kultur, Band 2, 103 und siehe 5.1 Kritik am in Verbindung mit Rockmusik stehendem Verhalten.

<sup>368</sup> [www.pro-medienmagazin.de/service/pro-archiv](http://www.pro-medienmagazin.de/service/pro-archiv), Ausgabe 3/2002, 6f. (19.12.2008)

<sup>369</sup> Black, Susan (Hrsg.): *Bono und U2*, 130.

<sup>370</sup> Siehe 8. Anhang *No More LSD For Me*.

Die einzige Gemeinsamkeit<sup>371</sup> aller Vertreter dieser Strömung scheint der Christusglaube zu sein, während die verwendeten Musikstile variieren. Inwieweit eine Gruppe in ihrem Verhalten evangelikal vorstößt, also ob die Ausrichtung christlich-missionarisch (Petra, Mortification, Stryper) oder christlich-verherrlichend (Praise and Worship)<sup>372</sup> ist oder der Glaube unterschwellig eingebracht wird (Alice Cooper, U2), macht für den Grad einer möglichen Ausschweifung bzw. alternativem Verhalten nach bisheriger punktueller Prüfung nur wenig Unterschiede. Dieser ist eher dahingehend festzustellen, wo den Bands eine klare Perspektive, sei es sozial, politisch, evangelistisch oder karitativ, fehlt und der Rock allein gepriesen wird bzw. die Ziele egoistischer Natur sind (Ruhm und Macht). Hier besteht die Gefahr, im zu Konsequenzen führenden Rockgeschäft abzurutschen.

Auch wenn längst nicht vollständig und bewiesen – die dargebrachten Ergebnisse sind ein erster Schritt, das bisher spärlich untersuchte Verhalten der Vertreter des Christian Rock zu bewerten und Schlüsse daraus zu ziehen. Bei allem bisher dazu Erwähnten scheint sich - vorsichtig ausgedrückt – ein Unterschied abzuzeichnen, welcher als Folge einer christlich motivierten Ausrichtung der Protagonisten ggf. Christian Rock in dieser Hinsicht als Alternative zu anderen Strömungen des Rock bestätigen kann.

## **4.2 Politisches und soziales Engagement**

Was politische Aktionen betrifft, muss zuerst auf U2 verwiesen werden. Die Lieder der wohl politisch einflussreichsten Band<sup>373</sup> werden auch als "Soundtrack der gesellschaftlichen Veränderung" bezeichnet.<sup>374</sup> Das Engagement und das bis in die höchsten Ämter der Kirche und Politik gesuchte Gespräch wurde mit Persönlichkeiten wie Papst Johannes Paul II.,<sup>375</sup> Horst Köhler, Nelson Mandela, Bill Clinton oder George W. Bush<sup>376</sup> tatsächlich vollzogen. Die Band, allen voran Hewson, hat es geschafft, ihre (christlich geprägten) Vorstellungen den Mächtigen der Welt mitzuteilen und damit

---

<sup>371</sup> Einen bürgerlichen Lebenswandel vermute ich ebenfalls als Gemeinsamkeit der meisten Vertreter des Christian Rock aufgrund des hier beschriebenen Verhaltens. Dieser muss aber noch nachgewiesen werden. Siehe dazu auch 7. Forschungsausblick.

<sup>372</sup> Aufgrund eigener Beobachtungen nehme ich an, dass die Tendenz, typische Verhaltensweisen des Rockgeschäfts hier zu zeigen, nochmals abnimmt, siehe dazu 1.7.5 Praise and Worship.

<sup>373</sup> Vgl. Stokes: U2 - Into the Heart, 7.

<sup>374</sup> Vgl. Dorner: „U2 ist ihre Religion, Bono ihr Gott.“, 61.

<sup>375</sup> Nach seinem Tod würdigte Hewson ihn als „besten Frontmann, den die katholische Kirche je hatte“. Vgl. Dorner: ebd., 95.

<sup>376</sup> Hauptsächlich wurde über die Entschuldung der dritten Welt gesprochen. Vgl. Dorner: ebd., 95.

positive Impulse zu senden<sup>377</sup> – inmitten der Rock-Kultur. Obwohl der Sänger politisch engagiert ist, würde er sich allerdings nicht für eine politische Karriere entscheiden. Denn als er eingeladen wurde, irischer Präsidentschafts-Kandidat zu werden, was ein Hinweis auf das Vertrauen, was man zu Hewson hat, ist, lehnte er ab. Dies hat etwas mit seiner Liebe zur Musik zu tun:

***„Politicans don't turn me on, politics doesn't turn me on, the way music does. Nothing comes close to the feeling of waking up with a melody in your head.“***<sup>378</sup>

Doch auch auf sozialer Ebene ist die Band ein Musterbeispiel: Das stetige Eintreten der Gruppe für den Schuldenerlass gegenüber der dritten Welt, der Kampf gegen Aids,<sup>379</sup> das Spielen auf dem Wohlfahrtsfestival “Live Aid“ und das Einsetzen für Organisationen wie Greenpeace oder Amnesty International sind in dieser Vielfalt und Aktivität einmalig.<sup>380</sup> Doch aus welchen Gründen ist die Band so engagiert? Neben dem persönlichen Glauben<sup>381</sup> hat dieses Engagement auch einen sozialgeschichtlichen Hintergrund. Die Interessenkonflikte beider irischer Staatskirchen, in denen die Gruppe aufwuchs, das hilflose Zusehen während der zugehörigen Krawalle, ließ sie innerlich wachsen und die nächste Gelegenheit unbedingt ergreifen, sich einzubringen. Wie stark der Sänger Hewson davon geprägt wurde, zeigt sich auch in seinen Texten:

***„Should I rather write songs about sex and drugs? No, I won't do that.“***<sup>382</sup>

Auch andere Vertreter des Christian Rock sind bzw. waren sozial aktiv. Von Larry Norman ist bekannt geworden, dass er in den späten 90er Jahren in Gefängnissen missionierte und eine Kampagne gegen Kinderpornographie gestartet hatte.<sup>383</sup> Der musikalisch von Norman beeinflusste Keith Green gründete zusammen mit seiner Frau 1977 die christliche Organisation Last Days Ministries, die sich um drogensüchtige und obdachlose Menschen kümmert.<sup>384</sup> Green galt bis zu seinem Tod als Verfechter sozialer Gerechtigkeit. Der im Folk beheimatete Bruce Cockburn unterstützte trotz einiger negativer Bemerkungen konservativer Amerikaner in den 80er Jahren die

<sup>377</sup> Vgl. Stokes: U2 – Into the Heart, 179-181.

<sup>378</sup> Stokes: ebd., 181.

<sup>379</sup> Aktuell ist die Auszeichnung “Prix du sommet de la paix 2008“, die U2 am 12.12.2008 für ihr Engagement hinsichtlich der Bekämpfung dieser Krankheit überreicht bekamen. [www.u2tour.de](http://www.u2tour.de) (16.12.2008)

<sup>380</sup> Vgl. Dorner: „U2 ist ihre Religion, Bono ihr Gott.“, 107.

<sup>381</sup> <http://de.wikipedia.org/wiki/U2#Markenzeichen> (15.12.2008)

<sup>382</sup> <http://de.wikipedia.org/wiki/U2#Markenzeichen> (15.12.2008)

<sup>383</sup> Vgl. Powell: Encyclopedia of Contemporary Christian Music, 640.

<sup>384</sup> Vgl. Powell: ebd., 382 und

[http://www.lastdaysministries.org/Groups/1000008637/Last\\_Days\\_Ministries/LDM/Our\\_Story/Our\\_Story.aspx](http://www.lastdaysministries.org/Groups/1000008637/Last_Days_Ministries/LDM/Our_Story/Our_Story.aspx) (15.12.2008)

sandinistische nationale Befreiungsfront, eine linke Bewegung in Nicaragua.<sup>385</sup> Einer der Grundsätze der Musik und Glauben verbindenden Organisation Evangelicals for social action (ESA) ist die Einbindung sozialer Elemente in die Verkündigung des Evangeliums.<sup>386</sup>

Die Beispiele zeigen eine karitative Komponente zumindest eines Teils der Vertreter des Christian Rock. Doch eine realistische Einschätzung über Aktivitäten der gesamten christlichen Szene ist aufgrund fehlender Quellen nicht möglich. Auch die Frage, ob in genannten Beispielen der Glaube *das* Motiv für das außermusikalische Engagement dieser Leute ist, kann (noch) nicht erörtert werden. Dass dieser aber zumindest *eine* der Ursachen für das zielgerichtete Handeln ist, darf stark angenommen werden. Für Hewson<sup>387</sup> und Bruce Cockburn, bekannter Vertreter des Christian Folk Rock, jedenfalls steht fest, wo die Ursachen ihrer Aktivitäten liegen. Letzterer dazu 1987:

***„The increased social involvement of my songs has been the result of my commitment to Christianity.”***<sup>388</sup>

### **4.3 Wunder in der christlichen Rockmusik-Szene**

Powell benutzt bei der Charakterisierung der christlichen Künstler nicht nur die Begriffe Skandale, Opfer, Gier, sondern schreibt auch von Wundern.<sup>389</sup> Diese werden, im Gegensatz zu anderen Richtungen des Rock, in Biographien erwähnt bzw. hervorgehoben.<sup>390</sup> Ein Phänomen, von dem immer wieder berichtet wird unter jenen Musikern sind Befreiungen von Süchten, Krankheiten, sozialen Problemen, plötzlich vorhandene finanzielle Mittel aber auch Schwierigkeiten, in denen christliche Musiker stecken. Hierbei geht es den Verfassern weniger um die Krankheit oder einen Notstand als vielmehr um die Heilung bzw. Behebung desselben, was Christen als Eingreifen Gottes sehen. Ich möchte diesen kurzen Abschnitt anfügen, weil mir Beschreibungen dieser Art aus anderen Bereichen der Rockmusik nicht bekannt sind.

Steve Rowe, Frontmann der Death/Thrash Metal-Band Mortification, gilt in dieser Hinsicht als spektakuläres Beispiel. In seinem Kampf gegen Krebs gaben ihm die Ärzte wenig Hoffnung: Er würde nie wieder richtig laufen und sehen können. Als er nach Aussage dieser nur noch wenige Stunden zu leben hatte, verzichtete er auf jegliche

---

<sup>385</sup> Vgl. Powell: ebd., 185.

<sup>386</sup> Vgl. Howard und Streck: Apostles of Rock, 212.

<sup>387</sup> Siehe Fußnote 381.

<sup>388</sup> Powell: Encyclopedia of Contemporary Christian Music, 185.

<sup>389</sup> Vgl. Powell: ebd., 9.

<sup>390</sup> Möglicherweise verweist diese Schreibpraxis auf die jahrhundertealte Tradition von Mirakeln in geistlichen Biographien und Chroniken.

Medizin und vertraute seinem Glauben gemäß auf Gott. Weiter wird berichtet, dass große Teile der Fangemeinde für seine Gesundung beteten. Darauf wurde er 1998 geheilt und arbeitet gerade trotz finanzieller Schwierigkeiten an einem neuen Album.<sup>391</sup>

Für Larry Norman war nach einem Flugzeugunfall 1978 ein Gedächtnisverlust eingetreten, mit dem er zehn Jahre keine Songs komponieren konnte. Nachdem er auf nicht erklärliche Weise davon geheilt war, erlitt er 1992 und nochmals 2001 eine Herzattacke. Schon dass er die erste überlebte, beschrieben die Medien als ein Wunder, da er nach Aussage der Ärzte keine Überlebenschance hatte.<sup>392</sup>

Von einigen Musikern wird berichtet, dass diese in dem Moment (oder später) von Süchten loskamen, als sie sich dem christlichen Glauben zuwandten. Dies trifft auch auf den ehemaligen Gitarristen der Band Korn, Brian Welch, zu, der schon mehrere Therapien erfolglos hinter sich gebracht hatte, aber erst nach seiner Bekehrung frei von Drogen (u. a. Amphetamine) geworden sein soll.<sup>393</sup> Er selbst gibt an, dass es sich bei dem Heiler um Gott handelt.<sup>394</sup> Auch der Petra-Sänger John Schlitt war in jungen Jahren Alkoholiker und konsumierte Drogen, was sich grundlegend mit dem Bekenntnis zum christlichen Glauben änderte.<sup>395</sup>

Von der Metal Band Stryper wird berichtet, dass dieser 100000 \$ fehlten, die sie für ihr Bestehen als Band brauchten. Zu diesem Zeitpunkt übergab eine ihnen unbekannt Frau, welche sich nach einem Konzert durch die Message der Gruppe ermutigt fand, genau diese Summe.<sup>396</sup>

#### **4.4 Namensgebung<sup>397</sup>**

Immer wieder Verwendung finden Bandnamen, die schon an sich den christlichen Aspekt der Gruppe widerspiegeln bzw. auf das "Christliche" hinweisen. Oft werden auch mehrere Begriffe zu einem Sinn zusammengesetzt. Dazu habe ich einmal alle Namen des Buchstabens "A" in der Enzyklopädie christlicher populärer Musik von Powell,<sup>398</sup> der fast ausnahmslos alle christlichen Bands und Künstler der USA und die

---

<sup>391</sup> Vgl. Powell: ebd., 610f.

<sup>392</sup> Vgl. Powell: ebd., 638 und [http://de.wikipedia.org/wiki/Larry\\_Norman](http://de.wikipedia.org/wiki/Larry_Norman) (16.12.2008).

<sup>393</sup> [www.mtv.de/news/19304583](http://www.mtv.de/news/19304583) (17.12.2008)

<sup>394</sup> [www.drivenmusicgroup.net/head.php](http://www.drivenmusicgroup.net/head.php) (18.12.2008)

<sup>395</sup> [www.myspace.com/johnschlitt](http://www.myspace.com/johnschlitt) (17.12.2008)

<sup>396</sup> [www.tollbooth.org/2001/features/rsweet.html](http://www.tollbooth.org/2001/features/rsweet.html) (08.11.2008)

<sup>397</sup> Um die Namen der Bands deuten zu können, muss erwähnt werden, dass dazu ein umfassendes Wissen christlich-theologischer, frömmigkeitsgeschichtlicher und literarischer Tradition notwendig ist, was an dieser Stelle nicht vorausgesetzt werden kann. Somit sollte der Abschnitt mit der nötigen Distanz gelesen werden.

<sup>398</sup> Powell: Encyclopedia of Contemporary Christian Music, 19-62.

bekanntesten aus aller Welt aufführt, auf die Semantik hin untersucht. Bewusst einen christlichen Term wählten ca. drei Achtel der Musiker.<sup>399</sup>

Tabelle 5: Varianten der Namensgebung bezogen auf alle unter "A" bei Powell aufgeführten Musiker

Art des Namens	Anzahl
Kunstbegriff, z. B. Apologetix	005
Bürgerlicher Name, z. B. Aaron Jeffrey	031
Christlicher Terminus aus ein- oder mehreren Wörtern, z. B. Able Cain	038
Nichtchristlicher Terminus aus ein- oder mehreren Wörtern, z. B. Alarm, The	028
<b>Anzahl gesamt</b>	<b>102</b>

Eine Entsprechung dazu gibt es im Okkultrock bzw. Black Metal, wo eine ähnliche Anzahl der Bands sich mit Namen schmückt, die ihre inhaltliche Ausrichtung verdeutlichen.<sup>400</sup>

#### **4.5 Fan-Accessoires, Symbolik und Publikumsverhalten**

Die christliche Fan-Kultur des Rock unterscheidet sich äußerlich zunächst nicht von ihrem säkularen Pendant. Auch hier erhält der Fan über Aufnäher, bedruckte Shirts, christliche Literatur und Tonträger – wodurch er sich mit anderen Christen verbunden fühlt - seine Identität.<sup>401</sup> Auch in dieser kleiden sich Fans dem Stil und dem Aussehen der Musiker entsprechend. So wird im christlichen Gothic Rock ebenfalls schwarze Kleidung bevorzugt. Als Körperschmuck werden dann aber statt verschiedenen Symbolen meistens Kreuze verwendet. Die bedruckten T-Shirts der Metalhörer, welche oft das vergrößerte Plattencover wiedergeben, unterscheiden sich ebenfalls erst bei genauerem Hinsehen durch den christlichen Bandnamen und eine christliche Symbolik.<sup>402</sup> Ist die Zahl 666<sup>403</sup> auf Shirts der säkularen Szene vertreten, so schmückt sich der Rockmusik hörende Christ mit der von Stryper Mitte der 80er Jahre für diese ins Leben gerufene Zahl 777.<sup>404</sup>

<sup>399</sup> Gewertet wurde nur die jeweils erste/geläufigste Bezeichnung des Künstlers/der Band.

<sup>400</sup> Siehe Kritik am in Verbindung mit Rockmusik stehendem Verhalten.

<sup>401</sup> Diese Identitätsfindung als Christ ist nach Howard und Streck wichtiger, als viele für diese Szene anzunehmen meinen. Vgl. Howard und Streck: *Apostles of Rock*, 217f.

<sup>402</sup> Während im säkularen Death Metal mehrheitlich auf dem CD-Cover Tod bzw. Teufel über das Gute siegen und der Mensch von diesen abhängt, kehren sich die Verhältnisse im christlichen Pendant um: Der Mensch wird gerettet durch Gott, das Böse unterliegt.

<sup>403</sup> Diese Zahl bezieht sich auf Offenbarung 13,18. Hinter ihr verbirgt sich, wie die Bibel beschreibt, das Tier, der letzte Antichrist. Ihre Etablierung in der Rockmusik begann 1982 mit dem von der Heavy Metal-Band Iron Maiden veröffentlichtem Album *The Number Of The Beast* und gleichnamigem Song. Die Band Stryper präsentierte während einiger Auftritte eine durchgestrichene 666 auf großen Leinwänden dem Publikum.

<http://de.youtube.com/watch?v=55iADHOMNvs>, Zeit 0:54 (05.12.2008)

<sup>404</sup> <http://en.wikipedia.org/wiki/Stryper> (14.11.2008) Diese Zahl steht für eine dreifach bekräftigte, göttliche Vollkommenheit bzw. Trinität und leitet sich von der in der Bibel oft

Während christlicher Auftritte ist das im Metal bekannte zweifingrige Handzeichen "Devil Horns" und das besonders während der Hippiebewegung verwendete "Victory-Zeichen" weniger zu sehen. Statt dessen wird vielmehr der ausgestreckte Zeigefinger als Geste benutzt, welcher Jesus Christus als den einzigen Weg zu Gott meint. Dieses Einhandzeichen wurde ursprünglich von Larry Norman geprägt, der damit nach oben zeigte und damit dem Publikum zu verstehen gab, dass nicht er sondern Gott zu ehren sei.<sup>405</sup>

Deutlicher wird der Unterschied beider Kulturen während eines Konzertes, wie Miller feststellt. Er beobachtete bei christlichen Rockauftritten einen deutlich geringeren Zigarettenkonsum und eine Darbietung, welche eine andere Atmosphäre schafft (dies erläutert er leider nicht genauer). Drogengebrauch konnte er überhaupt nicht feststellen.<sup>406</sup> Ich selbst nahm 2005 am größten deutschen Rockfestival Rock am Ring mit ca. 80000 Dauerteilnehmern teil und konnte einige Unterschiede zum christlichen Freakstock (ca. 7000 Teilnehmer) ausmachen. Nicht nur Unmengen an umherliegenden Bier- und Schnapsflaschen, sondern viele "Bierleichen" fielen mir auf, die dann ärztlich, teilweise im Fünf-Minuten-Takt, versorgt wurden. Dagegen stehen beim Freakstock, wo u. a. (ehemalige) Punks und Rocker zugegen sind, zwei bis drei Einsätze der Ambulanz – während des gesamten Events.<sup>407</sup> Im Verhältnis zur Anzahl der Besucher beider Festivals gesehen stehen diese Zahlen in keinem Verhältnis zueinander. Auf wen oder was gründen sich diese Unterschiede? Welche Faktoren spielen hier eine Rolle?

Auf beiden Festivals variiert die Altersstruktur der Besucher nur leicht und bewegt sich größtenteils zwischen 13 und 35 Jahren. Die gespielte Musik ähnelt sich, was Intensität, Härte, Lautstärke und Geschwindigkeit betrifft. Die ideologischen Gesichtspunkte - die Suche nach Authentizität, Kollektivität, Originalität, Ästhetik sowie der persönliche Ausdruck (Kleidungsstil) – bilden, als organisierender Bestandteil des Rock im Allgemeinen, die Basis für beide.<sup>408</sup> Alkohol wird den meist aus der unteren Mittelschicht bzw. Arbeiterklasse kommenden Besuchern auf beiden Veranstaltungen verkauft. Die unterschiedlichen Auswirkungen aber scheinen kein Zufall, obwohl die Voraussetzungen für beide gleich bzw. ähnlich sind.<sup>409</sup> Auf diesen Aspekten fußend

---

verwendeten Ziffer 7 ab. Im Christian Rock wird mit 777 eine Abgrenzung und Alternative zum säkularen Rock ausgedrückt.

<sup>405</sup> Vgl. Powell: *Encyclopedia of Contemporary Christian Music*, 641.

<sup>406</sup> Vgl. Miller: *Moderne christliche Musik*, 54.

<sup>407</sup> Diese Angaben beruhen auf meiner eigenen Wahrnehmung.

<sup>408</sup> Vgl. Middleton: Rock, in: *The New Grove*, 485f.

<sup>409</sup> Bei (bestuhlten) Jazz- oder klassischen Konzerten sind ausschweifende Verhaltensweisen weniger oder nicht zu erkennen. Warum? Hier kann man ein höheres Durchschnittsalter, eher aus der Mittelschicht kommende Besucher, andere Sehnsüchte im Hinblick auf das Musikerlebnis (z. B. Entspannung) usw. ausgemacht werden. D. h., die soziologischen und

kann als einzige, große Differenz nur die religiöse Komponente, nämlich eine andere Gesinnung der Besuchergruppen ausgemacht werden. Dies erhöht - mit Vorsicht gesagt - die Wahrscheinlichkeit, dass auf christlicher, innerer Haltung beruhende Motive beim Freakstock und daraus resultierende Verhaltensweisen hier den Unterschied ausmachen.<sup>410</sup>

---

ideologischen Bedingungen sind gegenüber dem Rock nicht gleich, wovon sich das andere Verhalten ableiten lässt.

<sup>410</sup> Sicher gibt es eine Anzahl Christen bei Rock am Ring und genauso Nichtchristen auf dem Freakstock, doch diese wirken sich als Minderheit wohl nicht auf das Gesamtverhalten aus.

## 5. Zur Kritik am (Christian) Rock

---

In der Geschichte und Gegenwart populärer Musik gab und gibt es immer wieder Diskussionen um den gesellschaftlichen Stellenwert selbiger. Für welche Punkte Christian Rock kritisiert wird soll hier aufgezeigt werden (5.3). Zuvor möchte ich (als Vergleich dazu) auf Aspekte des Rock im Allgemeinen in kulturästhetischer (5.1) und musikalischer Hinsicht (5.2) eingehen.

### **5.1 Kritik am in Verbindung mit Rockmusik stehendem Verhalten**

Zur Lebensweise und dem Verhalten von Rockmusikern haben sich Musikexperten, Soziologen, Hotelmanager und nicht zuletzt die Protagonisten selbst (weniger die Konsumenten) öffentlich geäußert. Aus dem populärwissenschaftlichen Bereich gibt es mittlerweile genügend Material, um bestimmte Verhaltensweisen im Zusammenhang mit Rock als "jugendgefährdend" einzustufen.<sup>411</sup> Der Popmusikforscher Tibor Kneif äußerte sich dazu schon 1982 mit einer ein düsteres Bild zeichnenden Meinung:

***„Rock hat in seinen Grundzügen von seiner Gründung bis heute ein zerstörerisches Potential. Er baute nicht auf, sondern erschlug...“***<sup>412</sup>

Dazu einige Beispiele: Die zu den einflussreichsten Bands der Rockgeschichte gehörenden The Who galten eine Zeit lang als brachial-kreative Formation. Weniger die ca. 3000 von Pete Townshend auf der Bühne kaputt gemachten Gitarren, sondern vielmehr auf demolierte Hotelzimmer, einen versenkten Rolls Royce, 250000 Pfund Schaden, viele Hausverbote und vorübergehende Festnahmen kann die Formation "zurückblicken".<sup>413</sup> Die mit weit mehr als 1 Milliarde verkaufter Tonträger erfolgreichste Band der Populärmusikgeschichte The Beatles wurden des öfteren "handgreiflich" und betätigten sich nach den Konzerten am Hotelinventar. John Lennon sprach 1970 in einem Interview über die ersten Jahre des Tournes der Gruppe:

***„Wir sprangen herum, und machten all das, was die Bands heute tun: Sachen kaputt schlagen, mit dem Klodeckel auf die Bühne kommen...Sonst gibt es da nichts zu tun, du schlägst den Laden zusammen und beschimpfst die Leute.“***<sup>414</sup>

---

<sup>411</sup> Nachzulesen bei Rockwell 1983, Bäumer 1984, Buschmann 1987, Buddemeier und Strube 1989, Dieter Heimann 1990, zitiert nach Rösing: Geheime Botschaften in der Rockmusik, 103.

<sup>412</sup> Kneif, Tibor: Rockmusik, Ein Handbuch zum kritischen Verständnis, Reinbek 1982, 214.

<sup>413</sup> <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=1420254> (04.12.08),

<http://www.quadrophenia.net/1973tour/us.html> (04.12.08)

<sup>414</sup> Spencer, William F.: Das war John Lennon, Alles über ihn und die Beatles, München 1980, 10, zitiert nach Miller: Moderne christliche Musik, 30.

Bei einer Untersuchung in den 80er Jahren wurde bei der Hälfte aller MTV-Musikvideos Gewalt in irgend einer Form festgestellt.<sup>415</sup> In härteren Rockrichtungen spielt die Thematisierung derselben in den Texten eine Rolle. Der heute Kultstatus besitzenden Death Metal-Band Cannibal Corpse wurde verwehrt, bestimmte Songs, z. B. Hammer Smashed Face live zu spielen, weil sie in ihren Texten und auf CD-Covern Inhalte von Gore und anderer brutaler Gewalt darstellen. Nachdem dieses Verbot aufgrund der Entscheidung des Labels aufgehoben wurde, wunderte sich Drummer Paul Mazurkiewicz rückblickend über die einstige Verwehrung und gibt seine Verantwortung lieber an den Konsumenten ab:

**„Wenn du etwas nicht magst, dann brauchst Du es dir nicht zu kaufen. Es gibt wirklich Wichtigeres auf dieser Welt, als sich über unsere Songs aufzuregen.“<sup>416</sup>**

Das sittlich und sexuell ausschweifende Moment einiger Rockstars geht zurück bis zu dem von Alan Freed 1951 hervorgebrachten Begriff Rock 'n' Roll, wörtlich übersetzt "schaukle und wälze", welcher auch als ein Euphemismus für Beischlaf gilt. Ab den 60er Jahren, mit Beginn der Rockära, setzte sich das menschliche Verhalten in Bezug auf sexuelle Ausschweifung von dem der 50er Jahre deutlich ab, wie der Soziologe Simon Frith bemerkt:

**„The youth culture that developed in the 1960s was, in sexual terms, more rebellious: the family was part of the system under attack. Domestic ideology was subverted; sexuality separated from marriage, romantic love intercut with fleeting hedonism. In Tom Hayden's words, there was 'a generation of young whites with a new, less repressed attitude toward sex and pleasure, and music has been the means of their liberation.' Rock was experienced as a new sort of sexual articulation by women as well as men.“<sup>417</sup>**

Diese heute schon als gesellschaftsintegriert geltende sexuelle Artikulation kritisiert auch der ehemalige Worship-Leiter und Autor Dan Lucarini. Auf der Bühne wird dieser Aspekt beispielsweise verdeutlicht durch den früher unter dem Synonym Symbol bekannten Rockstar Prince, welcher eindeutige sexuelle Eskapaden zeigt.<sup>418</sup> Das Thema Sexualität nehmen besonders Vertreter des Cock Rock auf. Bands wie Big Cock, Bullet Boys, Crashdiet oder Mötley Crue beschreiben damit das Ausleben sexueller Phantasien – bis hin zu sexueller Gewalt. Diese ist auch auf dem Cover des

---

<sup>408</sup> Vgl. Peters, Dan und Peters, Steve und Merill, Cher: What about christian Rock?, Facts, Opinions, Insights and Guidelines for Discussion, 1986, 21, zitiert nach Miller: ebd., 116.

<sup>416</sup> <http://www.powermetal.de/interview/interview-1201.html> (02.12.2008)

<sup>417</sup> Frith, Simon: Facing the Music, New York 1988, 239, zitiert nach Kopfermann: Christliche Populärmusik zwischen Idealismus und Kommerzialisierung (Diplomarbeit), 26.

<sup>418</sup> Vgl. Miller: Moderne christliche Musik, 30.

Debüt-Albums als auch in den Texten einer der erfolgreichsten Bands der 80er Jahre, Guns'n Roses, zu sehen.<sup>419</sup>

In verschiedenen Publikationen ist von Aktionen Marilyn Mansons, Industrial-Kultfigur, Sprachrohr gegen das Christentum, die Rede. Als Zeichen seiner inneren Haltung zeriss er auch schon eine Bibel während seiner Show (von Stryper dagegen ist bekannt, dass sie welche im Publikum verteilten).<sup>420</sup> Auch von antichristlich-scurril wirkenden Bühnenbildern in Mansons Show ist die Rede.<sup>421</sup> Die Aktionen Mansons gründen sich auf weiter zurückliegende Ereignisse. Folgend auf die Gründung der "Church of Satan" in Los Angeles 1966, nennt sich seit 1969, dem Jahr der Gründung der Band Black Sabbath, ein Teil der kurz zuvor entstandenen Hardrockszene jetzt bewusst Okkultrocker. Die unzähligen Bühnen-Rituale wie die Illustrierung schwarzer Messen, Verwendung von Kunstblut, umgedrehte Kreuze und Totenköpfe auf den Bühnen der Welt und Songs wie *Highway To Hell* (AC/DC), *Black Sabbath* (Black Sabbath) oder *Sympathy For The Devil* (Rolling Stones) lassen auch kaum Zweifel aufkommen, dass hier mehr als nur Rockmusik und keinesfalls christliche Religion im Spiel ist. Die Musiker selbst begründen ihre Aktionen öffentlich mit den Argumenten Spaß, Provokation oder dem Streben nach Kommerz. AC/DC sind mit Kreuzen auf der Brust zu sehen und der Song *After Forever* (Album *Master Of Reality*, 1971) von Black Sabbath scheint sogar das Christliche zu betonen. Der Text steht aber konträr zum Verhalten der Musiker auf und hinter der Bühne.<sup>422</sup> Lehnert weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass eine sich entwickelnde satanisch geprägte Rockszene auch eine Verherrlichung von Gewalt bedingt.<sup>423</sup> So sind Musiker, welche sich mit dem Okkulten beschäftigt haben, schon selbst überrascht gewesen, in welchem Maße dies zutreffen kann. Ein klassisches Beispiel dafür ist der Rolling Stones-Sänger Mick Jagger, der seine Beziehungen zu Kenneth Anger, ein Filmregisseur und Aleister Crowley-Schüler,<sup>424</sup> abrupt abbrach, weil er glaubte, diese hingen mit dem denkwürdigen Zwischenfall des 6. Dezember 1969 zusammen. Damals wurde aus einem Rockfestival auf dem Altamont Speedway mit 300000 Besuchern eine Katastrophe: Zunächst zogen sich beim Auftritt der Stones einige Leute aus, gingen auf die Bühne und ließen sich von der Ordnergruppe "Hells Angels" verprügeln, sie sollen nach den Schlägen verlangt haben. Beim Song *Sympathy For The Devil*

<sup>419</sup> Vgl. Holmberg, Eric: *Hell's Bells – The Dangers of Rock and Roll*, Manuskript zur Videoserie, 2006, 17, zitiert nach Miller: ebd., 115.

<sup>420</sup> Vgl. Powell: *Encyclopedia of Contemporary Christian Music*, 892.

<sup>421</sup> [http://musik.ciao.de/Marilyn\\_Manson\\_Live\\_2001\\_Live\\_Konzert\\_\\_673284](http://musik.ciao.de/Marilyn_Manson_Live_2001_Live_Konzert__673284) (02.12.2008)

<sup>422</sup> Vgl. Bäumer, Ulrich: *Wir wollen nur deine Seele*, Bielefeld 1984, 9-19.

<sup>423</sup> Vgl. Lehnert: *Jugendgottesdienst kreativ*, 80.

<sup>424</sup> Aleister Crowley gilt als der bekannteste Satanist des 20. Jahrhunderts. Vgl. Bäumer: *Wir wollen nur deine Seele*, 23.

schlugen die Ordner plötzlich wahllos auf die Zuhörer ein. Eine bei einem Rockkonzert noch nie da gewesene Hysterie, mit Wut und Hass vermischt, brach aus. Mick Jagger dazu später:

**„Immer wenn wir diesen Song spielen, passiert irgend etwas.“<sup>425</sup>**

Der Auftritt endete mit Tod und Gewalt: Neben dem Schwarzen Meredith Hunter forderte Altamont drei weitere Todesopfer, viele Verletzte, Drogenfälle usw. Jagger, so der Autor Siegfried Schmidt-Joos, hatte Magie, in die er von Anger eingeweiht wurde, bisher nur als Spiel verstanden. Doch jetzt wurde sie auf eine bittere Art Wirklichkeit.<sup>426</sup> Bäumer beschreibt 1984 die Black Metal-Band Venom als die okkulteste von allen. Doch heute gibt es mit Celtic Frost, Cradle of Filth, Enthroned, Gorgoroth oder Mayhem eine ganze Anzahl von Bands, deren Ausdrucksformen Folgen noch extremerer ideologischer Positionen sind. Sie rebellieren nicht nur gegen eine sozialdemokratische Politik früherer Jahre, kämpfen nicht nur gegen das Christentum (z. B. vollzogen durch Kirchenverbrennungen in Norwegen), sondern begehen auch (Selbst-)Morde.<sup>427</sup> Hier handelt es sich nicht mehr um ein Marketing-Konzept oder „It’s just art“ (Tom Araya, Slayer) einer sich aus einer Subkultur stetig heraus entwickelnden Rockströmung.

Der Gebrauch von Drogen in der Rockmusikszene ist oft diskutiert wurden. Der Autor Helmut Rösing sieht nur wenige Musiker, z. B. die Metal Band Judas Priest, welche Drogen in ihren Texten verherrlicht.<sup>428</sup> Tatsächlich wurde bei einer inhaltlichen Untersuchung aller 279 US-Hits des Jahres 2005 festgestellt, dass ca. ein Drittel, nämlich 93 (!) aller Texte, Hinweise zum Gebrauch legaler und illegaler Drogen geben.<sup>429</sup> Dass Heranwachsende über den Konsum von Rockmusik auch Drogen gebrauchen könnten, ist nicht nur Sorge von Eltern, Erziehungseinrichtungen und Medizinern.<sup>430</sup> Im Psychedelic Rock, welcher seinen Höhepunkt Mitte bis Ende der 60er Jahre feierte und durch Bands wie Iron Butterfly, Jefferson Airplane, The Byrds oder Vanilla Fudge repräsentiert wurde, stand man der Drogenthematik nicht nur

<sup>425</sup> Sanchez, Tony: Die Rolling Stones, München 1980, 196, zitiert nach Bäumer: ebd., 31.

<sup>426</sup> Vgl. Schmidt-Joos, Siegfried: Sympathy for the Devil, Aleister Crowley, Kenneth Anger und die Folgen, in: J. Gülden und K. Humann (Hg.), Rock Session 1, Reinbek 1977, 17f., zitiert nach Sanchez, ebd., 32f.

<sup>427</sup> Vgl. Langenbach, Martin: Die Black-Metal-Szene, Eine qualitative Studie, Saarbrücken 2007, 45 und <http://www.intro.de/magazin/musik/23043719> (19.12.2008).

<sup>428</sup> Vgl. Rösing, Helmut: Musik als Droge?, Zu Theorie und Praxis verändernder Wirkungen von Musik, Mainz 1991, 105f.

<sup>429</sup> [www.welt.de/Kultur/](http://www.welt.de/Kultur/) (07.12.2008)

<sup>430</sup> Vgl. Brown, Elizabeth F.: Adolescents and Their Music, in: Journal of the American Medical Association 262:12 (22. - 29. September 1989), 1659-1663, zitiert nach Miller: Moderne Christliche Musik, 9.

positiv gegenüber, sondern konsumierte diese selbst. Auch Grace Slick von Jefferson Starship zeigte seinerzeit eine Einstellung, die es dem Hörer leicht macht, es seinem Rockstar gleichzutun:

**„Etliche Rockgruppen wurden durch LSD freigesetzt. Wir nehmen alle Drogen und dulden das auch bei jedem.“<sup>431</sup>**

Der Rockmusik haftet nun nicht ganz zu unrecht ein negatives Image an. Der 1977 von Ian Dury verfasste Songtitel *Sex, Drugs And Rock 'N' Roll* wurde zum Slogan der Rockkultur gewählt. In der ersten Zeile heißt es:

**„Sex, Drugs and Rock 'n' Roll is all my brain and body need.“<sup>432</sup>**

Ohne die indirekten, hier nicht feststellbaren Auswirkungen dieser durch einige Rockmusiker hervorgerufenen Ereignisse und Verhaltensweisen mit einzubeziehen, reichen die sofort erkennbaren aus, um sich kritisch hinterfragend diesem Ausdruck von Jugendkultur zu nähern. Obige Aufzählungen betreffen nicht die gesamte Szene. Fakt aber ist, dass Inhalte über Drogen, Gewaltverherrlichung, Hoffnungslosigkeit, Okkultismus, Rebellion, sexuelle Freizügigkeit, Suizid, Tod usw. integrativer Bestandteil des Rock sind - ebenso wie Themen zu Politik und Gesellschaft. Auch die christliche Botschaft, Werte, Glauben, Hoffnung und Liebe sind, in wesentlich kleinerem Rahmen, Gegenstandspunkte der Rockmusik. Alle diese spielen seit Beginn der Ära nicht nur in den Texten eine starke Rolle, sondern sind vielmehr Ausdruck der Alltagserfahrungen Jugendlicher, sie zeigen die Sehnsüchte, Probleme und Hoffnungen der Gesellschaft.<sup>433</sup>

Musiker wie Fans<sup>434</sup> artikulieren sich im Rock heute meist in weniger spektakulären Aktionen wie (gelegentlichem) Drogen- oder Alkoholmissbrauch, schlechten Ausdrücken usw. Dies gilt heute meist als etabliert. Wenn Rockmusik aber auch ein Beitrag zu sinnvoller Lebensgestaltung und der Stabilisierung von Werten sein soll, müsste sich dann nicht etwas ändern? Doch bei Kritik gegen den Rock ist eines nicht zu vergessen: Rock ist nicht die einzige Triebfeder für negatives Verhalten. Der Autor

---

<sup>431</sup> Haynes, Michael K.: *The God of Rock*, Priority Ministries and Publications, Lindale 1982, 172, zitiert nach Miller, ebd., 116.

<sup>432</sup> Ian Dury and the Blockheads: *Sex & Drugs & Rock & Roll*, auf: *The best of Sex, Drugs and Rock 'n' Roll*, Audio CD, Great Amer 2008. Dury soll den Song eher als Warnung, diese drei Dinge in den Mittelpunkt des Lebens zu stellen, interpretiert haben.

<sup>433</sup> Vgl. Wicke u. Ziegenrucker: *Handbuch populäre Musik*, 312; Vgl. Kneif: *Rockmusik*, 214; Vgl. Depta: *Rock for Jesus*, 7; Vgl. Miller: *Moderne christliche Musik*, 30 + 124.

<sup>434</sup> Alphons Silbermann, bekannter deutscher Musiksoziologe, hat eine eigene Einteilung vorgenommen: Er sieht in den Produzenten die, welche das Musikerlebnis schaffen (Produzenten, Komponisten, Tontechniker usw.) und in den Konsumenten jene, welche es verbreiten, erklären oder reproduzieren (Interpreten, Plattenfirmen, Medien, Musikwissenschaftler). Vgl. Silbermann: *Wovon lebt die Musik*, 99.

Steve Miller mahnt, nicht den Rockmusik eigenen *musikalischen* Eigenschaften die Schuld für das Verhalten der Bands zu geben. Das würde bedeuten, diese musikalischen Mittel müssten komplett abgeschafft werden, inklusive allen christlichen und anderweitig sinnstiftenden Rocks, um seine Destruktivität zu beheben. Vielmehr ist der Protagonist für sein Schaffen verantwortlich, der Musik, mit aus seinem eigenem Inneren heraus entspringenden Texten, eine bestimmte Richtung zu geben. Essentiell hierfür ist zuerst der eigene Willen und dann das soziale Umfeld, in dem der Künstler aufwächst. Rockmusik hat neben ihren negativen Seiten auch das Potential, Werte und (Lebens-)Sinn zu vermitteln. Die Kraft, eine bestimmte Haltung zu fördern, ist in hohem Maße vorhanden, was auch eine Antwort auf die Frage sein kann, warum gerade Rock flächendeckend für Eklats und Skandale steht. In ihm an sich steckt aber weder Magie noch liegt das Böse in ihm verborgen. Rock ist lediglich ein Träger der Botschaften, ein Transportmittel. Durch ihn kann mittels schneller Rhythmen, schwerer Gitarren und geschrienen Gesangs in besonderem Maße ein Wert oder Unwert direkt ausgedrückt werden – er selbst ist aber wertfrei.<sup>435</sup> Laute, schnelle, aggressiv wirkende Musik in Verbindung mit Drogen kann eine Handlungsweise unterstützen - mehr nicht.

Die Musik an sich sollte auch von der kontextbasierten Wirkung, die selbige hervorruft, unterschieden werden. Am Beispiel der Beatmusik, mit der die Rockära begann, lässt sich dies verdeutlichen. Das Auftreten der Beatles, Rolling Stones, The Who usw. rief zu Beginn der 60er Jahre noch chaotische Reaktionen und Straßenschlachten zwischen Mods und Rockern hervor. Ihre Musik wurde als Krach bezeichnet. Doch heute würde ihr wohl keiner mehr eine zerstörend-aggressive Spielweise bescheinigen. Im Gegenteil: Das Hören selbiger trägt eher zu einer entspannteren Atmosphäre bei und man hört sie heute neben Schubert.<sup>436</sup> Wäre der Stil allein das Kriterium für bestimmte Verhaltensweisen, dann wäre die Reaktion heute so wie damals. Es scheint sich also vielmehr um kontextbasierte Haltungen und Erwartungen der Konsumenten zu damaligen Auftritten der Band zu handeln, vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund der "British Invasion" zu verstehen.<sup>437</sup>

## **5.2 Kritik am musikalischen Aspekt des Rock**

Kritik an Parametern der Musik ist im Verhältnis zum ersten Themenschwerpunkt begrenzt und geht aus psychologischen Untersuchungen hervor: Wenn es nach dem

---

<sup>435</sup> Vgl. Miller: Moderne christliche Musik, 31 und Vgl. Nowack, Thomas: Anmerkungen zur Diskussion um zeitgenössische christliche Populärmusik im europäischen und speziell im deutschsprachigen Raum, 171-177, in: Miller: ebd., 171.

<sup>436</sup> Liedtke, Rüdiger: Die Vertreibung der Stille, Wie uns das Leben unter der akustischen Glocke um unsere Sinne bringt, München 1988, 23, zitiert nach Willberg: Streit um Töne, 75ff.

<sup>437</sup> Miller: Moderne christliche Musik, 31.

New Yorker Psychiater Dr. Diamond geht, gefährdet das Hören von Rockmusik die körperliche Leistungsfähigkeit und führt zu Arbeitsineffizienz. Er will in einer Untersuchung festgestellt haben, dass die menschliche Muskelkraft durch das Hören eines bestimmten, heute häufig vorkommenden Rockrhythmus, in der Lyrik Anapäst genannt, nämlich da da DA,<sup>438</sup> um zwei Drittel reduziert wird.<sup>439</sup> Bei einem Walzerrhythmus hingegen, also DA da da, würde dies nicht passieren. Durch den Energieverlust, so Diamond, komme es in Folge zu einer Minderung der Arbeitseffizienz, was wiederum zu mehr Fehlern führt und im Endeffekt weniger Ergebnisse bringt.<sup>440</sup> Miller zweifelt dies an, denn dann wäre körperliche Schwerstarbeit bzw. körperliche Betätigung in Verbindung zu diesem Rhythmus nur eingeschränkt oder nicht möglich. Nach seiner Ansicht wird die These Diamonds in unzähligen Fitnessstudios weltweit täglich widerlegt. Um den Sachverhalt zu verdeutlichen, stellte ein Student des Glassboro State College mit 35000 Sit-up-Übungen einen Rekord auf - währenddessen laute Rockmusik lief.<sup>441</sup> In zwei Untersuchungen in North Carolina und Kentucky hatte Rock bzw. Pop keine nennenswerte Auswirkung. Die Tendenz ging sogar in Richtung leichte Erhöhung der Konzentration beim Hören bekannter Songs.<sup>442</sup> Dass beim Hören bestimmter Musik gewisse Assoziationen ausgelöst werden können (z. B. Schmerz), durch welche der Körper geschwächt wird, das sich sein Leistungsniveau geringfügig ändert, steht hierbei außer Frage.

Die Lautstärke bei Rockkonzerten wird im Allgemeinen kritisiert, weil sie die Hörtauglichkeit herabsetzen (Hörsturz) bzw. zu einem Tinnitus führen kann. Die Band The Who galt eine Zeit lang als lauteste Band (bis 120 Dezibel), bis sie von Manowar abgelöst wurden, die zuerst 1994 (129,5 Dezibel) und dann nochmals 2008 (139 Dezibel) einen neuen Rekord aufstellten.<sup>443</sup>

Die Diskussion über geheime Vorwärts- und Rückwärtsbotschaften in der Rockmusik, auch "Backward Masking" genannt, macht spätestens seit dem Tod eines Schülers aus Rino (USA) die Runde. Jener ist von einem anderen Schüler 1985 erschossen worden, weil nach Aussagen des Schützen in dem Song *Beyond The Realms Of Death* (Album *Stained Class*, 1978) der Heavy Metal-Band Judas Priest eine Todesaufforderung und zusätzlich die Worte „Do it, do it“ enthalten waren. Die Verantwortung der Gruppe und

---

<sup>438</sup> Bekannte Beispiele sind: *Sympathy For The Devil* (Rolling Stones), *Back In The U.S.S.R* (The Beatles) oder *I Can't Explain* (The Who).

<sup>439</sup> Vgl. Diamond, John: *Your Body doesn't lie*, New York 1979, 159-167, zitiert nach Miller: *Moderne christliche Musik*, 21.

<sup>440</sup> Vgl. Diamond: ebd., 159-167, zitiert nach Miller, ebd., 21.

<sup>441</sup> Miller: ebd., 22.

<sup>442</sup> Vgl. Fontaine, Craig und Schwalm, Norman: *Effects of Familiarity of Music on Vigilant Performance*, in: *Perceptual and Motor Skills* 49 (1979), 71-74, zitiert nach Miller, ebd., 23f.

auch die von einigen Kritikern vermutete unterschwellige Botschaft konnte nicht bewiesen werden, stattdessen wurden die sozialen Verhältnisse der Jugendlichen (zerrüttete Familien und Drogenabhängigkeit) als Hauptgrund für die Tat gesehen. Es bleibt offen, ob der Song der Auslöser war (was aus pädagogischer Sicht zu kritisieren wäre). Fest steht, dass er nicht der primäre und alleinige Grund gewesen ist.<sup>444</sup> Rösing teilt die verschiedenen Codierungsformen in fünf Kategorien ein: Sprachverschlüsselung im Vorwärtsgang (Beispieltitel *Sheep*, Pink Floyd, 1977), Rückwärtsverwendung von gesungenen Liedteilen (Beatles, Passage von *Rain* (1966) im Album *Hey Jude* verwendet, 1970), Rückwärtsverwendung von gesprochenen Texten (ELO, *Fire On High*, 1973), Rückwärtsverwendung von ganz oder teilweise verfremdeten Texten (Ozzy Osbourne, *Bloodbath In Paradise*, Album *The Rest For The Wicked*, 1988) und Verwendung eines gesungenen Liedteils, der vorwärts und rückwärts abgehört Sinn ergibt (Queen, *Another One Bites The Dust*, Album *The Game*, 1980).<sup>445</sup>

Zusammenfassend ist dazu zu erwähnen, dass die Technik der Codierung von instrumentalen und vokalen Passagen seit den Experimenten der Beatles musikalisch genutzt wird, um z. B. Grenzen der herkömmlichen Wahrnehmung zu überschreiten. Allerdings werden nur wirklichen Kennern der Szene Informationen übermittelt, dem Großteil der Rockhörer bleibt diese Technik verschlossen. Rösing vermutet aufgrund seiner Untersuchungen, dass Kritiker beim Suchen von Gründen, den Rock zu verdammen, mit dieser Technik argumentieren. Ernsthaftige Gefährdungen werden nach seiner Meinung auch dann nicht von Texten dieser Art ausgehen, wenn diese nicht verschlüsselt wären. Im Punk, Metal usw. gäbe es weit schlimmere Texte im Vorwärtsgang. Nur der an Rückwärtsbotschaften Glaubende sei ihnen ausgeliefert.<sup>446</sup>

### 5.3 Kritik am Christian Rock

Vertreter des Christian Rock sahen und sehen sich gegenüber ihren Songtexten und Verhaltensweisen (teilweise harscher) Kritik ausgesetzt. Ein bekanntes Beispiel ist der Ex-Korn-Gitarrist Brian Welch, welcher 2005 eine der erfolgreichsten Bands des New Metal aufgrund seiner Entscheidung zum christlichen Glauben verließ und darauf hin u.

---

<sup>443</sup> <http://de.wikipedia.org/wiki/Manowar> (04.12.2008) Die physisch empfundene Schmerzgrenze liegt bei etwa 130 Dezibel. Vgl. Kneif, Tibor: Sachlexikon Rockmusik, 136.

<sup>444</sup> Rösing: Geheime Botschaften in der Rockmusik, in: Populärmusik, Jugendkultur und Kirche, Musik – Kirche – Kultur Band 2, 103.

<sup>445</sup> Rösing: ebd., 105f.

<sup>446</sup> Rösing: ebd., 112.

a. von Fans der Band unter Beschuss stand.<sup>447</sup> Auch Neal Morse, gerade auf dem Höhepunkt seiner Karriere mit der Progressive Rockband Spocks Beard, bekehrte sich 2002 und wand der Gruppe den Rücken zu.<sup>448</sup> Dabei ging es den Musikern nicht um die Trennung von den Bandmitgliedern (Freundschaften unter ihnen bestehen heute noch), sondern die Entscheidung wurde aus religiösen und moralischen Gründen getroffen, nicht mehr die (inhaltliche) Ausrichtung der Gruppe akzeptieren zu können. Beide, Welch (Heavy/Epic Metal) und Morse (Progressive Rock, Praise and Worship), widmen sich seitdem Soloprojekten. Auch andere Gruppen wie Horde (Unblack Metal), Mortification (Death Metal), Stryper (Heavy Metal) oder der Produzent und Songwriter Steve Taylor standen schon im Kreuzfeuer der Kritik. Ich nehme im Folgenden eine Klassifizierung nach Themenbereichen vor, die dem Christian Rock hauptsächlich zum Vorwurf gemacht werden.

### 5.3.1 Christian Rock ein Teufelswerk?

In der griechischen Antike und im Mittelalter wurde Musik an sich, ohne Text und ohne Zutun von Menschen, als religiös betrachtet. Musik war Magie, entweder gut oder böse.<sup>449</sup> Jimmy Page, Gitarrist der Ex-Hard Rockband Led Zeppelin, Vertreter populärer Musik, äußert sich zur Macht derselben:

***„...schließlich ist jede Kunst – Musik, Malerei, Literatur - ursprünglich Beschwörung und Magie, und jegliche Magie wird dazu benutzt, bestimmte Ziele zu erreichen.“***<sup>450</sup>

Der größte Vorwurf, der in der Postmoderne in diesem Zusammenhang gemacht wird, ist, dass Rock vom Teufel kommt. Diese Ansicht kommt aus dem eigenen christlichen Lager. Der Konflikt war in der Zeit der 70er und 80er Jahre am stärksten, wo konservative Bibelschulen gegen den Jesus Rock ins Feld zogen.<sup>451</sup> Doch wenn diese heiße Phase heute auch vorüber ist, so - schaut man sich nur im Internet um - ist die Debatte noch nicht vorbei. Bekannte Verfechter dieser Ansicht sind neben J. Rockwell, Bob Larson und David A. Noebel wohl der christliche Fundamentalist und Prediger Jeff

---

<sup>447</sup> <https://www.verein-web.ch/docs/22ba68f519c5bbf2ae9076e757a0ffac/2005-3-brianheadwelch.pdf> (23.12.2008)

<sup>448</sup> <http://www.myspace.com/nealmorse> (15.12.2008)

<sup>449</sup> Laut dem griechischen Denker Plato ist Musik eine eigenständige Macht, die auf mysteriöse Weise Menschen und Götter in ihren Bann schlägt. Vgl. Willberg: *Streit um Töne*, 37f. Die Wirkung der Musik ist nach Platos Ansicht souverän. Vgl. Schnitter, Gerhard: *Streit um Töne, in: Schritte (11/1986 und 12/1986)*, 14. Der Tritonus galt in diesen Zeiten als dämonisch. Vgl. Peters: *What about Christian Rock*, 196. Demgegenüber waren Quinte und Oktave als göttlichen Ursprungs, Terz- und Sextabstände als sinnlich deklariert. Vgl. Allen, Ronald and Borror, Gordon: *Worship – Rediscovering the missing Jewel*, 2001, 167.

<sup>450</sup> Willberg: ebd., 37.

<sup>451</sup> Vgl. Powell: *Encyclopedia of Contemporary Christian Music*, 692.

Godwin und der Autor Terry Watkins (beide USA).<sup>452</sup> Ihrer Meinung nach passen Christentum und Rock an sich nicht zusammen. So wird von ihnen immer wieder der Öffentlichkeit mittels nichtwissenschaftlichen Büchern, Filmen und über das Internet vorgebracht, dass ein Medium, das in elementaren Zügen dem christlichen Glauben entgegenstehe, nicht für die Verbreitung des Evangeliums genutzt werden kann. Was den Rock so konträr zum Christenglauben macht, beschreibt Jeff Godwin in seinem Buch *The Devils Disciples – The Truth About Rockmusic*. Er bezeichnet den Teufel als Initiator desselben, welcher Rock als sein Werkzeug benutzt, um Menschen von Gott wegzubringen.<sup>453</sup> Dies schließt Christian Rock mit ein. Er bringt zur Untermauerung seiner Ansicht ein Zitat von LaMar von Boschman an:

**„The day Lucifer fell, music fell. Music that once was used to worship Almighty God now became music of an earthly nature, it became the music of the world and began to appeal to our lower nature instead of appealing to God and our spiritual man (that part of us that has been born of God). Music then, became corrupted. That anointed and powerful ministry of music that Lucifer had in heaven is now corrupted. That ministry is cursed. It now has a false anointing... He still has that same powerful ministry to create worship but now it is corrupted, and Lucifer uses that ministry to get worship for himself because he craves it...“**<sup>454</sup>

Der ebenso denkende Terry Watkins, der in früheren Zeiten selbst Rockmusik hörte, nahm nach seiner Bekehrung Abstand von ihr und kämpft jetzt für eine Befreiung vom Konsum selbiger. In seinem Online-Aufsatz *Christian Rockmusic - Blessing Or Blasphemy?* kommt er ohne Umschweife zum Kern seines Anliegen:

**„There is a definite spirit invoked in Rock Music, secular or christian – and it’s not the Holy Spirit! And many times, people involved in Rock Music get caught up in this unholy spirit.“**<sup>455</sup>

Watkins begründet dies mit einer Aussage des Popstars Michael Jackson, welcher, auf seine sexuellen Gesten während seiner Auftritte hin gefragt, sagte:

**„It happens subliminally. It’s the music that compels me to do it. You don’t think about it, it just happens. I’m slave to the rhythm.“**<sup>456</sup>

Sinnliche Ausschweifung, Rebellion, Gotteslästerung – für Godwin und Watkins Ergebnisse des diabolischen Einflusses. Die Arbeit soll durch das Aufzeigen der Typologien, Gesetzmäßigkeiten und Bandbeispiele des Christian Rock vermitteln, dass

---

<sup>452</sup> Andere Kritiker, welche den Rock als teuflischen Ursprungs betrachten, sind beispielsweise Alan Yusco, David Nobels, Ed Prior, Ric Llewellyn oder Texe Marrs.

<sup>453</sup> <http://www.freedomministries.org.uk/godwin/jefchap6.shtml> (09.12.2008)

<sup>454</sup> Boschman, LaMar : *The Rebirth of Music*, Bedford 2000, 16, zitiert nach <http://www.freedomministries.org.uk/godwin/jefchp16.shtml> (09.12.2008).

<sup>455</sup> [www.av1611.org/crock.html](http://www.av1611.org/crock.html) (09.12.2008)

<sup>456</sup> [www.av1611.org/crock.html](http://www.av1611.org/crock.html) (09.12.2008)

nicht jeder, der sich dieser Strömung verschreibt, hier durch dunkle Mächte hervorgerufene Verhaltensweisen aufzeigt, sondern durchaus Alternativen (vor)lebt. So bleibt auch letztlich der Mensch jener, welcher die Entscheidung trifft, in welche Richtung sich Rock bewegen soll. Deswegen kann hier auch nicht von einer generellen teuflischen Beeinflussung im Rock ausgegangen werden.<sup>457</sup>

Ein nicht dem Rock zugehöriges Beispiel unterstützt eben gemachte Aussage, weswegen ich es hier aufführe: Stephen Maphosah will, wie einige andere auch, einen dämonischen Beat (im Fachjargon auch "Dämonenrhythmus-Theorie" genannt) in der Trommelmusik Afrikas erkannt haben. Er, der selbst im afrikanischen Simbabwe aufgewachsen ist und selbst mit Trommelrhythmen Geister bei den Anbetungsritualen anrief, bekehrte sich später zum Christentum.<sup>458</sup> Und ja – schon öfters sind Besessenheitszeremonien innerhalb afrikanischer Stämme während des Spielens von Musik durch die Medien in unsere westliche Welt gedrungen. Doch liegen klangliche bzw. rhythmische Prinzipien dem Phänomen zugrunde? Der Musikprofessor G. William Supplee fand nach Untersuchungen vieler Trommelmuster verschiedener Stämme heraus, dass es nicht den *einen* Rhythmus zum Anrufen von Dämonen gibt.<sup>459</sup> Gilbert Rouget, Leiter der Abteilung Ethnomusikologie des Musée de l'Homme in Paris meint in seinem Buch *Music and Trance*, dass auch Glocken, Rasseln, Fiedeln oder sogar Gesänge ohne Instrumente bei den Zeremonien benutzt werden.<sup>460</sup> Diese Feststellungen lassen sich übertragen und tendieren zu einer "Schuldlosigkeit" von rockigen Rhythmen und bestimmten verwendeten Instrumenten. Vielmehr untermauern diese Fakten, wie schon weiter oben erwähnt, dass der Mensch, nicht etwa der Gegenstand oder eine Sache, die Richtung vorgibt, in welcher er mit der Hilfe von Musik einen Zustand (z. B. Trance, Besessenheit) bzw. ein Ziel (Rebellisches Denken, Offenheit dem christlichen Glauben gegenüber, Erfüllung mit dem Heiligen Geist) erreichen will.

### 5.3.2 Weltlichkeit?

Anhand des Bibelverses Johannes 15,18+19 will Godwin klarmachen, dass christliche Musik immer einen Unterschied machen soll zu weltlicher – und dies aber nicht tut. Darauf führt er mindestens 20 Beispiele zu christlich zeitgenössischer Musik an, die

---

<sup>457</sup> Vgl. Miller: Moderne christliche Musik, 125.

<sup>458</sup> Vgl. Miller: ebd., 33.

<sup>459</sup> Aus einem Interview Steve Millers mit William G. Supplee im April 1991, zitiert nach Miller: ebd., 34.

<sup>460</sup> Vgl. Rouget, Gilbert: Music and Trance, Chicago 1985, 69, 75, 85, 113f., 149, 312f., zitiert nach Miller: ebd., 33.

meisten zeigen bekannte Gruppen der Strömung. Eine der ersten Heavy Metal Formationen, Barren Cross (1983-1994), welche einen ähnlichen Sound und gleiche Intensität wie die weltliche Band Iron Maiden hat, verurteilt er deswegen.<sup>461</sup> Die christliche Grindcore Band Vengeance Rising (1988-1993) vergleicht er gar nicht erst mit einem säkularen Pendant, sondern führt einfach den harten Stil als sich für Christen nicht gebührend an: sehr hohe Lautstärke und Geschwindigkeit.<sup>462</sup> Watkins kritisiert u. a. die Band DC Talk, welche nach eigenen Aussagen einige Videos des Videodirektors von Nine Inch Nails, Simon Maxwell, ansprechend findet.<sup>463</sup> Eine dieser Sequenzen, die Maxwell produzierte, zeigt einen gekreuzigten Affen. Auf die Bibelverse aus Matthäus 7,16-20, wo Jesus von den guten Früchten, die nur ein guter Baum hervorbringen kann, spricht, gründet Watkins seine Argumentation. Christliche Rock- und Popmusik hat es seiner Meinung nach nicht geschafft, sich von weltlicher Musik dahingehend zu unterscheiden. Wie sollte sie auch, wenn, wie beide Kritiker bereits anführten, Rock eine Idee des Teufels ist. Um sich diesen Vorwürfen zu nähern, führe ich F. F. Bruce an, der den Begriff Weltlichkeit zunächst beschreibt:

***„Angesichts vieler oberflächlicher Gedanken zu diesem Thema muss betont werden, dass Weltlichkeit nicht in Dingen, die wir tun, oder Orten, an denen wir uns aufhalten, liegt; sie findet sich im menschlichen Herzen, im Sitz der menschlichen Gefühle und Haltungen.“***<sup>464</sup>

Mit anderen Worten: Nicht die Musik, die an bestimmten Orten, mit bestimmter Kleidung und anderen Äußerlichkeiten gespielt wird, ist das Entscheidende, sondern die innere Haltung, welche gesungene Texte bzw. transportierte Inhalte beeinflusst. So bedeutet die Verwendung des Stils von Iron Maiden noch rein gar nichts, sondern ein Bezug zur Welt, wie in Römer 12,2 gemeint, stellt sich mit einer *Anteilnahme* zu Haltungen und Aktivitäten zu dieser ein. Abgesehen davon, dass Godwin und Watkins teilweise nur an der Oberfläche bohren (dass DC Talk das Video mit dem gekreuzigten Affen ansprechend finden, sagt nichts darüber aus, in welcher Weise sie dies tun: Dies kann z. B. eine Bewunderung der Kreativität Maxwells im Allgemeinen sein, ohne eine Kreuzigung an sich gutzuheißen), liegt in ihren Untersuchungen der Schwerpunkt auf Äußerlichkeiten (Stile) anstatt auf der Herzenshaltung (Wie versteht der Künstler das, was er tut).

<sup>461</sup> [www.freedomministries.org/godwin/jefchap6.shtml](http://www.freedomministries.org/godwin/jefchap6.shtml) (09.12.2008)

<sup>462</sup> [www.freedomministries.org/godwin/jefchap6.shtml](http://www.freedomministries.org/godwin/jefchap6.shtml) (09.12.2008)

<sup>463</sup> [www.av1611.org/crock.html](http://www.av1611.org/crock.html) (09.12.2008)

<sup>464</sup> Bruce, Frederick Fyvie: The Epistles of John, Grand Rapids 1970, 60f., zitiert nach Miller: *Moderne christliche Musik*, 44.

### 5.3.3 Unverständlichkeit des Textes?

Für Wolfgang Kabus liegt die größte Schwäche des Christian Rock in der Unverständlichkeit der Texte.<sup>465</sup> Ed Christian, Dozent für Englische Literatur und Bibelkunde an der Universität von Pennsylvania, wendet sich nicht im Allgemeinen gegen christliche Rockmusik, sondern kritisiert die Unhörbarkeit der Stimmen, z. B. beim "Shouting" und Grunzen,<sup>466</sup> da die Textverständlichkeit darunter leide.<sup>467</sup> In selbiger gibt es musikalische Strömungen (z. B. Hardcore, Grindcore, Death und Black Metal, White Metal), in welchen Textinhalte nicht oder nur eingeschränkt zu verstehen sind.

Es ergeben sich zwei Möglichkeiten, mit diesem Sachverhalt umzugehen. Zum einen kann sich der Hörer unverständlicher Rockmusik mit dieser vor dem Konzert oder dem privaten Hören über die (meist) abgedruckten Texte im Booklet oder auch im Internet auseinandersetzen und sie auswendig lernen. Im Konzert kann er dann Text und Klang zu seinem persönlichen Musikerlebnis fusionieren. Das zeigen, wie ich selbst erlebte, mitgesungene, mitgegrunzte oder mitgeschriene Songs während der Konzerte. Es ist nicht ungewöhnlich, dass Fans von Rockmusik die Inhalte lesen und auswendig lernen. Des weiteren besteht die Möglichkeit für weniger Textinteressierte, den Kontext, in dem ihre Band steht, zu kennen. Dann kann allein das Wissen um einen christlichen Hintergrund der Band ausreichen, sich der Musik zuwenden zu können.<sup>468</sup>

Die Kritik ist aber nicht nur durch diese Punkte abgemildert, sondern auch im Christian Rock gilt, dass Stil und Atmosphäre entscheidende Merkmale sind, welche einen Fan zum Konzert locken.<sup>469</sup> Das liegt an dem von Kabus beschriebenen Verhältnis von Text und Ton: Der Komponente Sound kommt eine größere Bedeutung zu als dem Inhalt.<sup>470</sup> Christian Rock ohne entsprechende Texte ist unter bestimmten Voraussetzungen möglich,<sup>471</sup> doch einen ohne Sound gibt es nicht und wird erst durch diesen für den Hörer zum gesuchten Erlebnis.

Zum gottesdienstlichen Gebrauch wird bis heute eine solche Praxis des geschrienen Gesangs seltener erlebt, vielleicht mit Ausnahme der Jesus Freaks, einer überkonfessionellen, in Deutschland zu Beginn der 90er Jahre begründeten

---

<sup>465</sup> Vgl. Kabus: Populärmusik, Jugendkultur und Kirche, Musik – Kirche – Kultur Band 2, 26.

<sup>466</sup> Diese verbalen Ausdrucksformen finden in bestimmten Spielarten des Rock, nämlich im Metal (Death, Black, Grindcore) und Hardcore Verwendung.

<sup>467</sup> Christian, Ed: Musik trennt, Musik eint, Vom Umgang mit Musik, Lüneburg 2003, 99-124.

<sup>468</sup> Fans christlicher Musik, selbst dem Christentum angehörend, sehen bisweilen Unterschiede zwischen säkularem und christlichem Rock auch auf geistlicher Ebene, was manche von ihnen bewusst Abstand nehmen lässt von weltlich ausgerichteten Vertretern.

<sup>469</sup> Vgl. Feist, Thomas und Arnold, Jochen: Vorwort „Ein guter Text schadet nicht“, in: Populärmusik und Kirche, Ist es Liebe – Das Verhältnis von Wort und Ton, hg. von Wolfgang Kabus, Musik – Kirche - Kultur Band 9, Frankfurt am Main 2006, 13.

<sup>470</sup> Vgl. Kabus: Populärmusik, Jugendkultur und Kirche, Musik - Kirche - Kultur Band 2, 26ff.

<sup>471</sup> Siehe 1.7 Zum Begriff Christian Rock.

christlichen Bewegung. Besonders die Landeskirchen in ihrer jetzigen Form dürften es schwer haben, solche Ausdrucksmittel zu implementieren, weil dort nach wie vor das gebräuchliche theologische Prinzip des Singens und des Sagens gilt.<sup>472</sup>

#### 5.3.4 Rock in der Kirche?

Kritik an der in der Kirche zu spielenden Musik übte erst kürzlich der Theologe Joseph Ratzinger. Gottesdienstliche Musik darf seiner Ansicht nach keine banalisierte Massenmusik, also nicht an den Zeitgeist angepasst sein (damit meint er wohl Praise and Worship), sondern kann nur als geschichtlich bewährte Musik im Gottesdienst bestehen. Außerdem muss sie sich an den liturgischen Texten orientieren als auch am Gregorianischen Choral und an Palestrina messen lassen können.<sup>473</sup> Ratzinger schließt hier alle Türen zur populären Musik und möchte stattdessen die Kunstmusik dem Gottesdienst erhalten. Dazu einige Anmerkungen. Kunstmusik hat den Nachteil, dass sie ungleich schwieriger zu singen und inhaltlich nachzuvollziehen ist (soweit der Text nicht vorliegt). Sie hat eher Vorführfunktion, z. B. in einem geistlichen Konzert. In den Chroniken, den Psalmen oder im Neuen Testament aber ist jeder Einzelne zum Gotteslob angehalten (1. Chronik 16,23; Psalm 21,14 und 96,1; Matthäus 26,30; Jakobus 5,13).

Weiter ergeben sich für Ratzinger weitreichende normative Vorgaben für die „musica sacra“, die in der Kirche zu spielende Musik:

**„Musik, die der Anbetung in Geist und Wahrheit‘ dient, kann nicht rhythmische Ekstase, nicht sinnliche Suggestion oder Betäubung, nicht subjektive Gefühlsseligkeit, nicht oberflächliche Unterhaltung sein“.**<sup>474</sup>

Dem gegenüberstellen möchte den Tanz Davids vor Gott (2. Samuel 6,14f.). Auch wird in einer Vorausschau das gesamte Volk Israel „im Reigen der Tanzenden“ gesehen (Jeremia 31,4). Eine körperliche, rhythmische Bewegung zu (oder ohne) Musik galt lange Zeit als die Brücke zur Weltlichkeit. Diese Sichtweise wurde besonders von Traditionalisten gepflegt, was sich Jahrhunderte lang in einem Kirchenkampf der Reformisten gegen selbige niederschlug. Beispielsweise stand auch die Orgel eine ganze Zeit lang im Kreuzfeuer der Kritik, was sich mit der Zerstörung derselben im Calvinismus zeigte. In Schottland soll es 1727 nur noch eine davon gegeben haben, in

---

<sup>472</sup> Vgl. Feist und Arnold: Vorwort „Ein guter Text schadet nicht“, in: Populärmusik und Kirche, Musik – Kirche – Kultur Band 9, 10.

<sup>473</sup> Vgl. Bubmann, Peter: Papst Benedikt XVI. als Musiktheologe, in: Musik und Kirche, Heft 4, Kassel 2005, 292f.

<sup>474</sup> Bubmann: ebd., 292f.

England bekam sie den Namen "des Teufels Dudelsack".<sup>475</sup> Dahingehend erlebten noch im 20. Jahrhundert Eltern einen Kulturschock, als sich in den 50er und 60er Jahren ihre Kinder Musik anhörten, die in die Beine ging – und für sie eine Befreiung von alten Lebensmustern darstellte.<sup>476</sup> In den letzten Jahrzehnten setzte sich der Tanz zur Musik in auch in Freikirchen immer mehr durch und hat heute auf gottesdienstähnlichen, öffentlichen Veranstaltungen Gestalt angenommen.

### 5.3.5 Mäßige Tonträgerproduktion und ästhetische Minderwertigkeit?

Eine vor allem aus säkularen Reihen stammende Kritik nimmt auf die Qualität der Einspielung Bezug, betrifft im Besonderen die Anfänge des Christian Rock - Praise and Worship und Live-Produktionen.<sup>477</sup> Der schlechte Ruf liegt darin begründet, so viel (neues) Liedgut so schnell wie nur möglich verbreiten zu wollen. Mit nur geringen finanziellen Mitteln der neu gegründeten christlichen Labels sind dann Low Budget-Produktionen entstanden, die sich von der generell mäßigeren Klangqualität dieser Zeit als heute (beispielsweise waren Digitalaufnahmen noch nicht üblich) nochmals unterscheiden.<sup>478</sup> So galt auch Petras erste Platte *Petra* (1974) als sound- und spieltechnisch unter Niveau.<sup>479</sup> Heute aber ist aufgrund einer Professionalisierung der technischen und spielerischen Mittel in der christlichen Musikbranche (auch im Praise and Worship!) dieses Argument nicht mehr aufrechtzuerhalten.<sup>480</sup>

Als Kritik gegen eine Ästhetik in der christlichen zeitgenössischen Musik führt Miller eine Armut an Harmonien an.<sup>481</sup> Das mag durchaus, zumindest für Praise and Worship, zutreffen. Wird er damit aber gleich minderwertig? Der Autor macht hier auf das einfach Strukturierte in dieser Musik aufmerksam, das eine wichtige Funktion zu erfüllen hat, nämlich so vielen Menschen wie möglich eine Projektionsfläche ihres Glaubens zu bieten. In der christlichen, am meisten an melodischen und harmonischen Gegebenheiten orientierten Kunstmusik, mag es um Anspruch und Erbauung, im Praise and Worship aber um Aktionen wie Bewegung, Tanzen, Mitsingen gehen. Mit

---

<sup>475</sup> Vgl. Stevenson, Robert M.: *Patterns of Protestant Church Worship*, in: Duke University Press (1953), 3, zitiert nach Kopfermann: *Christliche Populärmusik zwischen Idealismus und Kommerzialisierung* (Diplomarbeit), 34.

<sup>476</sup> Hempel, Christoph: *Hits – von innen und außen beleuchtet, Emotionales Hörerlebnis und die Produktionstechnik moderner Popmusik*, in: Populärmusik und Kirche, Ist es Liebe? – Das Verhältnis von Wort und Ton, hg. von Wolfgang Kabus, *Musik – Kirche – Kultur Band 9*, Frankfurt am Main 2006, 31.

<sup>477</sup> Vgl. Baltes: *Praise and Worship – Musikstil oder mehr?*, 107.

<sup>478</sup> Vgl. Powell: *Encyclopedia of Contemporary Christian Music*, 10.

<sup>479</sup> [http://www.amazon.com/Come-Join-Us-Petra/dp/B00000285X/ref=pd\\_sim\\_m\\_2](http://www.amazon.com/Come-Join-Us-Petra/dp/B00000285X/ref=pd_sim_m_2) (19.12.2008)

<sup>480</sup> Vgl. Kopfermann: *Christliche Populärmusik zwischen Idealismus und Kommerzialisierung* (Diplomarbeit), 9.

<sup>481</sup> Vgl. Miller: *Moderne christliche Musik*, 47.

letzterer Ausdrucksform soll jeder etwas anfangen können. Hier bekommt die Botschaft große Bedeutung, zu welcher eher das Prädikat "gute Musik" passt. Die Psalmen des Alten Testaments "funktionieren" nicht mit reicher Harmonik, ihr Sinn erschließt sich aus einfacher Begleitung. Auch die afrikanische Trommelmusik legt ihren Hauptwert auf Rhythmus anstatt auf Melodie und Harmonik. Und so kann ein einfacher Stil auch "schön" sein, also einen ästhetischen Wert ausdrücken.<sup>482</sup>

### 5.3.6 Fazit

Eine amerikanische Studie zeigte, dass Teenager, die regelmäßig christliche zeitgenössische Musik anhörten, im Schnitt bessere Schulnoten als säkulare Musik anhörende Teenager hatten.<sup>483</sup> Die Relevanz dieser Untersuchung hin oder her – Christian Rock hat (besonders konservativ begründete) Kritik hinnehmen müssen, gegen welche aber hier größtenteils erfolgreich argumentiert werden konnte. Miller bemerkt, dass diese Ausdrucksform mit Kritik nicht allein steht. Auch andere Stile wie der Punk, die klassische Musik oder die Orgel standen in der Vergangenheit immer wieder in der Diskussion um gut oder böse, um wertvoll oder unwert. Wo Menschen zusammenkommen, ob beim Rockkonzert oder einem Praise and Worship-Gottesdienst – immer gibt es verschiedene Ansichten und Geschmäcker, einen Konsens, der sich über Jahre bzw. Jahrhunderte hinziehen kann. Alles hat (braucht) seine Zeit, das gilt auch für die Musik. Bestimmte (innere) Anlässe verlangen das Hören eines bestimmten Musikers oder eines bestimmten Stils der Musik. Individuelle, auf Erfahrungen beruhende Neigungen und Abneigungen sollen nicht verwechselt werden mit einer Haltung oder einem Verhalten, was auf Teile oder die Mehrheit einer Gesellschaft fördernd bzw. zerstörend wirkt. Willberg bemerkt zu aller Kritik, dass die Chance der Musiker in der Beziehung zum Hörer in echter zwischenmenschlicher Begegnung liegt, die Gefahr bestehe dagegen im Versuch der Manipulation, besonders bei Live-Konzerten.<sup>484</sup>

---

<sup>482</sup> Vgl. Miller: ebd., 47ff.

<sup>483</sup> Vgl. Miller: ebd., 30.

<sup>484</sup> Vgl. Willberg: Streit um Töne, 38.

## 6. Zusammenfassung

---

Zunächst wurde in der Arbeit aufgezeigt, was Christian Rock meint. Dahingehend ist festzustellen, dass der christliche Glaube das einzige übergreifende Merkmal ist, welches die Strömung von anderen Formen der Rockmusik unterscheidet und somit ihr typischstes Erkennungszeichen ist. Alle vier hier durch die Bandbeispiele aufgezeigten Spielweisen (Stadion) Rock, Hardrock, Heavy Metal und Praise and Worship, so unterschiedlich sie stilistisch gesehen sind, haben eine Gemeinsamkeit: Ihr durch sie vermittelter Sinn und Gehalt stellt den biblischen Gott in den Mittelpunkt.

Beide Begriffe "Christian" und "Rock" schließen sich nicht aus: Die Arbeit widerlegt an gezeigten Beispielen die Argumentation der Kritiker.<sup>485</sup> Zumal es sich bei diesem Diskurs nicht um ethische oder moralische Sichtweisen handelt. D. h., wie auch immer man dies bewertet, ein Faktum ist: Christen machen Musik im Stile des Rock und bringen dementsprechende Texte ein.

Dem folgend ergab sich eine Fragestellung, ob denn und wenn ja warum Christian Rock eine Alternative zu herkömmlichen Formen des Rocks darstellt. Die Arbeit hat meines Erachtens aufgezeigt, dass Christian Rock, obwohl auch kritikwürdig, tatsächlich (Lebens-)Sinn und (christliche) Werte vermitteln kann bzw. vermittelt. Obige These beantworte ich also mit einem Ja, was ich abschließend, die Ergebnisse der Arbeit zusammenfassend, prägnant begründen möchte.

Die populärmusikalische Ausdrucksform ist wie auch andere Spielarten des Rock mit seinen Herausforderungen konfrontiert. "Sex, Drugs and Rock 'n' Roll" haben auch hier, wie die Beispiele zeigen, bei einigen Einzug gehalten. Musiker des Christian Rock glauben an Gott, doch sie selbst bleiben dabei Mensch. Trotz Unvollständigkeiten und Mangel an Nachweisen zum Verhalten dieser Vertreter scheint die Strömung aber ein anderes Bild zu vermitteln: Destruktives Verhalten ähnlich wie in anderen Spielarten des Rock hat sich nicht flächendeckend ausbreiten können. Nach Betrachtung von zahlreichen Zitaten und Texten werden gemachte Fehler zugegeben. Dies liegt gegebenenfalls in einer andersgearteten inneren Ausrichtung, mit Jesus Christus als dem Mittelpunkt, begründet. Sollte dem so sein - dann ist diese Ausdrucksform mehr als nur Musik. Aus christlicher Sicht kann sie als "Botschafter" Heilung, Hilfe und Rettung in die Welt tragen. Aus dem christlichen Glauben, der die Musiker dieser Ausdrucksform vereint, entstehen Aktionen.<sup>486</sup>

Christian Rock steht als *eine*, aber nicht als *alleinige* Form, in welcher Verantwortung übernommen wird. Im Folk Rock beispielsweise ist dies in politischer Hinsicht

---

<sup>485</sup> Siehe 5.1 Christian Rock ein Teufelswerk?

geschehen, als Künstler wie Joan Baez, Bob Dylan oder Pete Seeger in den 60er und 70er Jahren gegen soziale Missstände in der Gesellschaft ansangen. Eine Richtung des Hardcore, "Straight Edge" genannt, verzichtet bewusst auf den Konsum von Alkohol, Drogen und Zigaretten, um dem Hörer eine Perspektive eines besseren Lebens zu vermitteln. Christian Rock als ein "locus theologicus", ein Ort, an dem Gottesbegegnung passieren kann,<sup>487</sup> stellt eine Möglichkeit dar, einer nach Sinn und Wert suchenden Welt ein Angebot zur inneren Umkehr zu machen. Oder anders ausgedrückt kann das Evangelium den vorrangig Jugendlichen Hörern auf ihnen zugängliche Weise dargebracht bzw. der christliche Glaube des Konsumenten gestärkt werden.<sup>488</sup> Dieses Vorgehen, auf jene Art und Weise Verantwortung zu übernehmen, ist anderen politisch oder sozial gerichteten Aktivitäten der Musiker gleichgestellt bzw. übergeordnet.

Christian Rock kann religions-pädagogisch nutzbar gemacht werden.<sup>489</sup> Dabei ist folgendes nochmals zu verdeutlichen: Weltlicher sowie mit christlichen Inhalten versehener Rock ist nicht zuerst Ursache für ein bestimmtes Verhalten. Wenn nicht der Wert auf Bildung, verantwortungsvolle Erziehung und ein "sauberes" Umfeld (Elternhaus, Clique) gelegt wird, hat es auch die Ausdrucksform schwer, als pädagogische Maßnahme zu fungieren. Es kommt allerdings immer wieder vor, und dies ist nur im Hinblick auf Christian Rock hervorzuheben, dass durch Erleben eines christlichen (Rock-)Konzerts bzw. das Involviertsein in der christlichen Rockmusikszene Personen ihr Leben in bisherigen (a-)sozialen Strukturen ändern bzw. aufgeben (z. B. durch Hinwendung zum Christentum).<sup>490</sup>

Unter Einbeziehung aller Punkte stellt Christian Rock keine Form von Rebellion, sondern eine Alternative zu herkömmlichem Rock dar.

---

<sup>486</sup> Siehe 4.2 Politisches und soziales Engagement.

<sup>487</sup> Vgl. Dorner: „U2 ist ihre Religion, Bono ihr Gott.“, 108.

<sup>488</sup> Vgl. Christian: Musik trennt, Musik eint, 125.

<sup>489</sup> Der Autor Hubert Tremel gilt als Verfechter dieser Herangehensweise. Vgl. Lehnert: Jugendgottesdienst Kreativ, 79.

<sup>490</sup> Siehe 3.1.2 Zum Erfolg von Petra.

---

## 7. Forschungsausblick

---

Die Untersuchung des Lebenswandels der Vertreter des Christian Rock (4.1) ist in meiner Arbeit nur begonnen aber längst nicht abgeschlossen wurden. Dies ist einerseits in fehlender Literatur dazu begründet, was mir zu Beginn so nicht bewusst war. Andererseits stellt die Arbeit nicht den geeigneten zeitlichen und platztechnischen Rahmen dafür dar. Diesem Punkt könnte man sich gesondert widmen.

Es müsste noch geklärt werden, ob Verhaltensweisen der Künstler wie das Verwenden von Schimpfwörtern, sexuelle Anspielungen oder Gewalt in dieser Strömung zu finden sind. Auch ob ein bürgerlicher Lebenswandel im Allgemeinen für Vertreter des Christian Rock gilt und wer ggf. davon abweicht. Zu welchen Konsequenzen dies führt, kann ebenfalls Gegenstand weiterer Untersuchungen sein. Nicht zuletzt zu diesem Thema wäre herauszufinden, ob es Unterschiede im Lebensstil der Musiker aufgrund der Spezialisierung auf einen der drei christlichen Ausrichtungen "Mission", "Verherrlichung" oder "Unterschwelligkeit" gibt.

Die Arbeit zeigte ein politisches, soziales und karitatives Engagement einiger Vertreter des Christian Rock (Analysebeispiele und 4.2). Doch eine realistische Einschätzung über Aktivitäten der gesamten christlichen Szene ist aufgrund fehlender Quellen (noch) nicht möglich. Auch die Frage, ob hier der Glaube das Motiv für die außermusikalischen Aktivitäten dieser Leute ist, kann zum jetzigen Zeitpunkt nicht erörtert werden. Ggf. kann durch empirische Methoden/Feldforschung ein Ergebniss erzielt werden.

Klärungsbedarf besteht noch hinsichtlich des Themas (Spezielle) Aufgaben/Funktionen des Christian Rock bzw. der Contemporary Christian Music, welches hier nur angerissen wurde. Der Theologe und Publizist Winfried Dalferth gibt in seinem Buch *Christliche Populärmusik als publizistisches Phänomen* einen umfangreichen Überblick über dazu. Die Auseinandersetzung mit diesen Punkten kann eine inhaltliche Fortführung zu dieser Arbeit darstellen.

## 8. Anhang

---

Es folgt eine im Zusammenhang mit der Arbeit stehende Auswahl von Texten wichtiger Songs des Christian Rock, aufgelistet in chronologischer Abfolge.

### **Larry Norman *I Wish We'd All Been Ready (Upon This Rock, 1969)***

Life was filled with guns and war  
And everyone got trampled on the floor  
I wish we'd all been ready  
Children died, the days grew cold,  
A piece of bread could buy a bag of gold  
I wish we'd all been ready  
There's no time to change your mind  
The Son has come and you've been left behind

A man and wife asleep in bed  
She hears a noise and turns her head, he's gone  
I wish we'd all be ready  
Two men walking up a hill  
One disappears and one's left standing still  
I wish we'd all been ready  
There's no time to change your mind  
The Son has come and you've been left behind

Life was filled with guns and war  
And everyone got trampled on the floor  
I wish we'd all been ready  
Children died, the days grew cold  
A piece of bread could buy a bag of gold  
I wish we'd all been ready  
There's no time to change your mind  
How could you have been so blind  
The Father spoke, the demons dined  
The Son has come and you've been left behind

### **Larry Norman *No More LSD For Me (Street Level, 1970)***

No more LSD for me, I met the man from Galilee  
And he saved my soul, he made me whole  
And heaven is my home

He takes good care, you know  
He's everywhere you go  
He fed me bread and he fixed my head  
Untangled all my threads

Take a chance with Jesus, I highly recommend it  
Let him change your heart. Let him mend it  
Take a chance with Jesus, ask him in, and forget your sin

Sing a song that sets you free  
Sing a song of Calvary  
They stole his duds and shed his blood  
But he rose up from the mud

No more LSD for me, I met the man from Galilee  
I'm so happy, yes I am  
I've been washed in the blood of the lamb

Take a chance with Jesus, and do yourself a favor  
Let him change your life. Let him be your savior  
Take a chance with Jesus, God don't shove but the love's above

No more LSD for me, I met the man from Galilee  
I'm so happy, yes I am  
I've been washed in the blood of the lamb

Sing a song that sets you free, sing a song of Calvary  
I'm so happy, oh yes I am, I've been washed in the blood of the lamb

Jesus fished because we floundered  
Jesus walked upon the waves  
And the world is sick, Jesus heals  
And only Jesus saves

He took away my problems, one by one  
I guess you knew what you was doing when you sent your Son...

I guess you knew what you was doing when you sent your Son...  
You took away my fears  
I guess you knew what you was doing when you sent your Son...  
You wiped away my tears  
I guess you knew what you was doing when you sent your Son...  
You make me feel so good  
I guess you knew what you was doing when you sent your Son...  
I hope it's understood  
I guess you knew what you was doing when you sent your Son...  
You came into my heart  
I guess you knew what you was doing when you sent your Son...  
I got a brand new start

Sing a song that sets you free, sing a song of Calvary  
I'm so happy, yes I am, I've been washed in the blood of the lamb

### **Children Of The Day *For Those Tears I Died (Come To The Waters, 1971)***

You said You'd come and share all my sorrows  
You said You'd be there for all my tomorrows  
I came so close to sending You away  
But just like You promised You came there to stay  
I just had to pray

And Jesus said "Come to the water  
Stand by my side  
I know you are thirsty  
You won't be denied  
I felt every teardrop  
When in darkness you cried  
And I strove to remind you  
That for those tears I died"

Your goodness so great I can't understand  
And dear Lord I know that all this was planned  
I know You're here now and always will be

Your love loosened my chains and in You I'm free  
But Jesus why me?

Jesus I give You my heart and my soul  
I know that without God I'd never be whole  
Saviour You opened all the right doors  
And I thank You and praise You from earth's humble shores  
Take me, I'm Yours

**Larry Norman *Why Should The Devil Have All The Good Music (Only Visiting This Planet, 1972)***

I want the People to know That He saved my soul  
But I still like to listen to the radio, They say  
Rock 'n Roll is wrong, give me one more chance  
Feel so good I want to get up and dance

I know what's right, I know what's wrong, I don't confuse it  
All I'm really trying to say Is  
Why should the devil have all the good Music?

I've been filled, I feel okay,  
Jesus is the rock and He rolled my blues away

They say to cut my hair, they're driving me insane  
I grew it out long to make room for my brain  
But sometimes people don't understand  
What's a good boy is doing in a Rock n' Roll band

There's nothing wrong with playing the blues licks  
If you've got a Reason, I want to hear it  
Why should the Devil Have all the Good Music?

I've been filled, I feel okay  
Jesus is the rock and He rolled my blues away

I ain't knockin' the hymns, just give me a song that has a beat  
I ain't knockin' the hymns, just give me a song that moves my feet  
I don't like any of them funeral marches, I ain't dead yet

All I wanna, I wanna, I wanna say,  
Why should the devil have all the good Music?  
All I wanna , I wanna, I wanna say  
Why should the devil have all the good Music?

Jesus told the truth and Jesus showed the way  
There's one more thing I'd like to say  
They Nailed Him to the cross, they laid Him in the ground  
Should of known you can't keep Jesus Christ down

I feel good everyday, I don't want to lose it.  
Al I wanna, I wanna one more time now  
Why should the devil have all the Good music?

I've been filled, I feel okay  
Jesus is the rock, He rolled my blues  
He will roll your blues, He will roll your blues away

**Bob Dylan *Gotta Serve Somebody (Slow Train Coming, 1978)***

You may be an ambassador to England or France  
You may like to gamble, you might like to dance  
You may be the heavyweight champion of the world  
You may be a socialite with a long string of pearls

But you're gonna have to serve somebody, yes indeed  
You're gonna have to serve somebody,  
It may be the devil or it may be the Lord  
But you're gonna have to serve somebody

Might be a rock'n' roll addict prancing on the stage  
Might have money and drugs at your commands, women in a cage  
You may be a business man or some high degree thief  
They may call you Doctor or they may call you Chief

But you're gonna have to serve somebody, yes indeed  
You're gonna have to serve somebody,  
Well, it may be the devil or it may be the Lord  
But you're gonna have to serve somebody

You may be a state trooper, you might be an young turk  
You may be the head of some big TV network  
You may be rich or poor, you may be blind or lame  
You may be living in another country under another name

But you're gonna have to serve somebody, yes  
You're gonna have to serve somebody,  
Well, it may be the devil or it may be the Lord  
But you're gonna have to serve somebody

You may be a construction worker working on a home  
You may be living in a mansion or you might live in a dome  
You might own guns and you might even own tanks  
You might be somebody's landlord you might even own banks

But you're gonna have to serve somebody, yes  
You're gonna have to serve somebody,  
Well, it may be the devil or it may be the Lord  
But you're gonna have to serve somebody

You may be a preacher with your spiritual pride  
You may be a city councilman taking bribes on the side  
You may be working in a barbershop, you may know how to cut hair  
You may be somebody's mistress, may be somebody's heir

But you're gonna have to serve somebody, yes  
You're gonna have to serve somebody,  
Well, it may be the devil or it may be the Lord  
But you're gonna have to serve somebody

Might like to wear cotton, might like to wear silk  
Might like to drink whiskey, might like to drink milk  
You might like to eat caviar, you might like to eat bread  
You may be sleeping on the floor, sleeping in a king-sized bed

But you're gonna have to serve somebody, yes indeed  
You're gonna have to serve somebody  
It may be the devil or it may be the Lord  
But you're gonna have to serve somebody

You may call me Terry, you may call me Jimmy  
You may call me Bobby, you may call me Zimmy  
You may call me R.J., you may call me Ray  
You may call me anything but no matter what you say

You're gonna have to serve somebody, yes indeed  
You're gonna have to serve somebody  
Well, it may be the devil or it may be the Lord  
But you're gonna have to serve somebody

**Petra Chameleon (*Never Say Die*, 1981)**

You want the best of both worlds  
But you're not getting either  
You seem content to ride the fence  
When you know which side is greener  
Some run hot and some run cold  
Some run from their maker  
Some run the risk of losing all  
With lukewarm friends and fakers  
Chameleon- you blend with your surroundings  
Chameleon- no one knows where you come from  
Chameleon- you change with every situation  
Compromising dedication

You compromise each word you say so inoffensively  
You only want to hide behind your anonymity  
You struggle for acceptance and it takes you to extreme  
The smile you hide your face behind is not all that it seems

Come out, come out  
Come out from among them  
Come out, come out  
Come out and be free

There is no gray, no neutral ground  
There's only black and white  
Nothing in between the two  
To turn a wrong into right  
There is no time for your charade  
You've got to make your stand  
When salt has lost its savor  
The world becomes so bland

**U2 *I Haven't Found What I'm Looking For* (*The Joshua Tree*, 1987)**

I have climbed the highest mountains  
I have run through the fields  
Only to be with you  
Only to be with you

I have run I have crawled  
I have scaled these city walls  
Only to be with you  
But I still haven't found  
What I'm looking for  
But I still haven't found  
What I'm looking for

I have kissed honey lips  
Felt the healing in her fingertips  
It burned like fire  
This burning desire  
I have spoke with the tongue of angels  
I have held the hand of a devil  
It was warm in the night  
I was cold as a stone  
But I still haven't found  
What I'm looking for  
But I still haven't found  
What I'm looking for

I believe in the Kingdom Come  
Then all the colors will bleed into one  
But yes I'm still running.  
You broke the bonds  
You loosened the chains  
You carried the cross  
And my shame  
And my shame  
You know I believed it  
But I still haven't found  
What I'm looking for  
But I still haven't found  
What I'm looking for

**Stryper *Rock The Hell Out Of You (Against The Law, 1990)***

We're the thundering sons  
We're the undying ones  
With the power of good  
Evil has never won

With armies from heaven  
We have fought with a rage  
It's all in the rhythm  
And the fire coming from the stage

We will rock the hell out of you  
We will rock the hell out of you

In the streets every day  
We search for anyone  
Who will fight anyway  
Until the battle's won

We thrust in our sabres  
With the words that we sing  
It's all in the rhythm  
And the power coming from the stage

**Alice Cooper *Cleansed By Fire (The Last Temptation, 1994)***

I don't know but I've been told  
The streets of hell are paved with gold  
Crazy, crazy

You told me that nothing's free  
Except my own insanity  
Crazy, maybe  
Wake me, shake me  
Wake me, shake me

You offer me the world and all its wealth  
All for myself  
You promised me a life eternally  
And drink to my health  
I may seem only half-glued  
But I can see right through you

Burn it up, burn it down  
Burn this sucker to the ground  
Oh yeah, oh yeah  
Going, going, going, gone  
There's a party going on

Do you think I don't know who you are  
A fallen star  
When I feel my soul scream out at night  
I know you're not far  
You need a better disguise  
This one won't win any prize

Cleansed by fire, cleansed by fire  
I may seem only half-glued  
But I can see right through you

What about dark  
What about light  
What about wrong  
What about right  
What about death  
What about sin  
What about the web you're trying to spin

What about truth  
What about life  
What about glory  
What about Christ  
What about peace  
What about love  
What about faith in God above  
What about war  
What about hell  
What if I stumble  
What if I fell  
What about blood  
What about greed  
And all of these things you're offering me

Yeah, what about me, little me  
You lose and I win  
You couldn't suck me in  
It's over, you have no power  
You're lost  
And I'm found  
And I'm Heaven bound  
Go back to where you belong

To where you fell  
Go to hell

### **DC Talk *Jesus Freak* (*Jesus Freak*, 1995)**

Separated, I cut myself clean  
From a past that comes back in my darkest of dreams  
Been apprehended by a spiritual force  
And a grace that replaced all the me I've divorced

I saw a man with tat on his big fat belly  
It wiggled around like marmalade jelly  
It took me a while to catch what it said  
Cause I had to match the rhythm  
Of his belly with my head  
Jesus saves is what it raved in a typical tattoo green  
He stood on a box in the middle of the city  
And claimed he had a dream

What will people think  
When they hear that I'm a Jesus freak  
What will people do when they find that it's true  
I don't really care if they label me a Jesus freak  
There ain't no disguising the truth

Kamikaze, my death is gain  
I've been marked by my maker  
A peculiar display  
The high and lofty, they see me as weak  
Cause I won't live and die for the power they seek

There was a man from the desert with naps in his head  
The sand that he walked was also his bed  
The words that he spoke made the people assume  
There wasn't too much left in the upper room  
With skins on his back and hair on his face  
They thought he was strange by the locusts he ate  
The Pharisees tripped when they heard him speak  
Until the king took the head of this Jesus freak

People say I'm strange, does it make me a stranger  
That my best friend was born in a manger  
People say I'm strange, does it make me a stranger  
That my best friend was born in a manger

What will people think  
[What will people think]  
What will people do  
[What will people do]  
I don't really care  
[What else can I say]  
There ain't no disguising the truth  
[Jesus is the way]

## 9. Literaturverzeichnis

### 9.1 Nachschlagewerke, Monographien, Sammelpublikationen

- Allen, Ronald and Borrer, Gordon: *Worship – Rediscovering the missing Jewel*, 2001.
- Assayas, Michka: *Bono*, New York 2006.
- Baltes, Guido: „Praise and Worship“ – Musikstil oder mehr?, in: *Populärmusik und Kirche, Ist es Liebe? – Das Verhältnis von Wort und Ton*, hg. von Wolfgang Kabus, Musik – Kirche – Kultur Band 9, Frankfurt am Main 2006.
- Banol, Fernando Salazar: *Die okkulte Seite des Rock*, München 1987.
- Bäumer, Ulrich: *Wir wollen nur deine Seele*, Bielefeld 1984.
- Bergunder, Michael: Säkularisation/Säkularisierung, 774-788, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart*, Band 7 R-S, Tübingen 2004.
- Beuscher, Bernd: Schwingungen und Stimmungen der späten Moderne oder: Was, außer Rock 'n' Roll?, in: *Populärmusik und Kirche – kein Widerspruch*, hg. von Wolfgang Kabus, Musik – Kirche – Kultur Band 5, Frankfurt am Main 2001.
- Black, Susan (Hrsg.): *Bono und U2*, In eigenen Worten, aus dem Englischen übersetzt von Ursula Damm, London 1997.
- Boschman, LaMar: *The Rebirth of Music*, Bedford 2000.
- Bruce, Frederick Fyvie: *The Epistles of John*, Grand Rapids 1970.
- Christe, Ian: *Sound of the Beast, The Complete Headbanging History of Heavy Metal*, New York 2003.
- Christian, Ed: *Musik trennt, Musik eint, Vom Umgang mit Musik*, Lüneburg 2003.
- C. I. Scofield, D. D. (Hrsg.): *Scofield Bibel*. Revidierte Elberfelder Übersetzung von 1967, Wuppertal 2003.
- Dalferth, Winfried: *Christliche Populärmusik als publizistisches Phänomen*, Entstehung, Verbreitung, Rezeption, Erlangen 2000.
- Depta, Klaus: *Rock for Jesus*, Limburg 2001.
- Deutscher Bundestag: *Drucksache 14/6993*, Berlin 2001.
- Diamond, John: *Your Body doesn't lie*, New York 1979.
- Dorner, Brigitte: „U2 ist ihre Religion, Bono ihr Gott.“, Zur theologischen Relevanz der Rock- und Popmusik am Beispiel von U2, Marburg 2007.
- Douglass, Klaus: *Gottes Liebe feiern*, Aufbruch zum neuen Gottesdienst, Emmelsbüll 1998.
- Durant, Alan: Rock Revolution or Time-No-Changes, Visions of Change and Continuity in Rock Music, in: Middleton, R. and Horn, D. (Hrsg.), *Popular Music 5, Continuity and Change*, Cambridge 1985.
- Enders, Bernd: *Lexikon Musikelektronik*, Mainz 1997.
- Feist, Thomas: *Musik als Kulturfaktor*, Beobachtungen zur Theorie und Empirie christlicher Populärmusik, Musik – Kirche – Kultur Band 8, Frankfurt am Main 2005.
- Feist, Thomas und Arnold, Jochen: Vorwort „Ein guter Text schadet nicht“, in: *Populärmusik und Kirche, Ist es Liebe – Das Verhältnis von Wort und Ton*, hg. von Wolfgang Kabus, Musik – Kirche – Kultur Band 9, Frankfurt am Main 2006.
- Frank, Rene: *Das neue geistliche Lied*, Neue Impulse für die Kirchenmusik, Marburg 2003.
- Frith, Simon: *Facing the Music*, New York 1988.
- Frith, Simon: *Jugendkultur und Rockmusik*, Reinbek 1981.
- Graf, Christian: *Lexikon der Singer & Songwriter*, Berlin 2001.
- Graf, Christian: *Punk-Lexikon*, God save Rock 'n' Roll! - 30 Jahre Punk und die Folgen, Berlin 2000.
- Graves, Barry und Schmidt-Joos, Siegfried und Halbscheffel, Bernward: *Das neue Rock-Lexikon*, Abba – Lynyrd Skynyrd, Band 1, Reinbek 1998.
- Graves, Barry und Schmidt-Joos, Siegfried und Halbscheffel, Bernward: *Das neue Rock-Lexikon*, Madness – ZZ Top, Band 2, Reinbek 1998.
- Hale, Mark: *Headbangers*, Ann Arbor 1993.
- Haynes, Michael K.: *The God of Rock*, Priority Ministries and Publications, Lindale 1982.
- Hempel, Christoph: Hits – von innen und außen beleuchtet, Emotionales Hörerlebnis und die Produktionstechnik moderner Popmusik, in: *Populärmusik und Kirche, Ist es Liebe? –*

- Das Verhältnis von Wort und Ton, hg. von Wolfgang Kabus, Musik – Kirche – Kultur Band 9, Frankfurt am Main 2006.
- Hillmann, Karl-Heinz: Wörterbuch der Soziologie, Stuttgart 2007.
- Holmberg, Eric: Hell's Bells – The Dangers of Rock and Roll, Manuskript zur Videoserie, 2006.
- Howard, Jay R. und Streck, John M.: Apostles of Rock, The Splintered World of Contemporary Christian Music, Kentucky 1999.
- Husmann, Heinrich: Einführung in die Musikwissenschaft, Wilhelmshaven 1991.
- Irttenkauf, W.: Hymnus, in: Das neue Lexikon der Musik, auf Grundlage des von Günther Massenkeils herausgegebenen Grossen Lexikons der Musik, Weimar 1996.
- Jerrentrup: Ansgar: Pop-/Rockmusik und christlicher Gottesdienst, Gedanken zu einem recht gespaltenen Verhältnis und zu Lösungsansätzen, in: Populärmusik und Kirche – kein Widerspruch, hg. von Wolfgang Kabus, Musik – Kirche – Kultur Band 5, Frankfurt am Main 2001.
- Jung, Stefan: Gott lieben, loben, feiern, Basel 2008.
- Kabus, Wolfgang: Populärmusik, Jugendkultur und Kirche, Aufsätze zu einer interdisziplinären Debatte Musik – Kirche – Kultur Band 2, Frankfurt am Main 2000.
- Kneif, Tibor und Fuchs, D.: Rock Music, in: Metzler Sachlexikon Musik, Stuttgart 1998.
- Kneif, Tibor: Rockmusik, Ein Handbuch zum kritischen Verständnis, Reinbek 1982.
- Kneif, Tibor: Sachlexikon Rockmusik, Instrumente, Stile, Techniken, Industrie und Geschichte, Reinbek 1986.
- Kopfermann, Arne: Christliche Populärmusik zwischen Idealismus und Kommerzialität (Diplomarbeit), Kronberg 1998.
- Kopfermann, Arne: Das Geheimnis von Lobpreis und Anbetung, Asslar 2003.
- Langenbach, Martin: Die Black-Metal-Szene, Eine qualitative Studie, Saarbrücken 2007.
- Larkin, Colin: The Encyclopedia of Popular Music, New York 2007.
- Lehnert, Volker A.: Jugendgottesdienst kreativ, 12 ungewöhnliche Gottesdienste, Neukirchen-Vluyn, 2001.
- Liedtke, Rüdiger: Die Vertreibung der Stille, Wie uns das Leben unter der akustischen Glocke um unsere Sinne bringt, München 1988.
- Lydon, Michael: Rock Folk, Portraits from the Rock 'n' Roll Pantheon, New York 1971.
- Mather, Olivia Carter: Rockmusik, in: Religion in Geschichte und Gegenwart, Handbuch für Theologie und Religionswissenschaft, Vierte Auflage, Band 7 R – S.
- Middleton, Richard: Rock, in: The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, Volume 21, London 2001.
- Miller, Steve: Moderne christliche Musik, Fataler Kompromiss oder Hilfe zur Erneuerung, Lüdenscheid 1995.
- Moore, Alan F.: Rock: The Primary Text, Developing a Musicology of Rock, Aldershot 2001.
- Nowack, Thomas: Anmerkungen zur Diskussion um zeitgenössische christliche Populärmusik im europäischen und speziell im deutschsprachigen Raum, in: Moderne christliche Musik, Fataler Kompromiss oder Hilfe zur Erneuerung, Lüdenscheid 1995.
- Peters, Dan und Peters, Steve und Merrill, Cher: What about christian Rock?, Facts, Opinions, Insights and Guidelines for Discussion, 1986.
- Powell, Mark Allan: Encyclopedia of Contemporary Christian Music, Peabody 2002.
- Prince, Derek: Danksagung, Lobpreis und Anbetung, Charlotte 1991.
- Pröpper, Thomas und Striet, Magnus: Theodizee, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Neunter Band San bis Thomas, hg. von Walter Kasper, Freiburg 2000.
- Rolling Stone Press: U2, Fakten, Artikel, Interviews, Andrä-Wörtern, 1996.
- Rösing, Helmut: Geheime Botschaften in Rockmusik, Ästhetisches Spiel mit neuen Sounds oder 'teuflische' Verhaltensmanipulation, in: Populärmusik, Jugendkultur und Kirche, hg. von Wolfgang Kabus, Musik – Kirche – Kultur Band 2, Frankfurt am Main 2000.
- Rösing, Helmut: Musik als Droge?, Zu Theorie und Praxis verändernder Wirkungen von Musik, Mainz 1991.
- Rouget, Gilbert: Music and Trance, Chicago 1985.
- Sanchez, Tony: Die Rolling Stones, München 1980.
- Schlager, Karlheinz: Mittelalter, in: Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 4 Hamm - Kar, Kassel 1996.
- Schmidt-Joos, Siegfried: Sympathy for the Devil, Aleister Crowley, Kenneth Anger und die Folgen, in: Rock Session 1, hg. von J. Gülden und K. Humann, Reinbek 1977.
- Schwarze, Bernd: Die Religion der Rock- und Popmusik, Stuttgart 1997.
- Seidel, Wilhelm: Metrum, in: Das neue Lexikon der Musik, auf Grundlage des von Günther Massenkeils herausgegebenen Grossen Lexikons der Musik, Weimar 1996.

- Silbermann, Alphons: Wovon lebt die Musik, Die Prinzipien der Musiksoziologie, Regensburg 1957.
- Spencer, William F.: Das war John Lennon, Alles über ihn und die Beatles, München 1980.
- Still, John W.: It's Time for a new revolution, Contemporary Christian Music, 1991.
- Stockman, Steve: Walk on, The Spiritual Journey of U2, Orlando 2005.
- Stokes, Niall: U2 – Into the Heart, Die Story zu jedem Song, Schlüchtern 2003.
- Tischer, Rolf: Religiöse Zeitzeichen in der Rock- und Popmusik (elektronische Ressource), in: Evangelische Zentralstelle für Weltanschauungsfragen, Stuttgart 109 (V/1989).
- U2 und McCormick, Neil: U2 by U2, Aus dem Englischen übersetzt von Charlotte Lyne, Frankfurt 2006.
- Warren, George: Stryper, in: The new Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll, New York 1995.
- Wicke, Peter: Popmusik in der Analyse, in: Acta Musicologica, Volume LXXV, Kassel 2003.
- Wicke, Peter und Ziegenrucker, Wieland und Kai-Erik: Handbuch der populären Musik, Geschichte, Stile, Praxis, Industrie, Mainz 2007.
- Wicke, Peter: Contemporary Christian Music, in: Handbuch der populären Musik [Elektronische Ressource]: Rock - Pop - Jazz - World Music, Mainz 2004.
- Wicke, Peter: Heavy Metal Rock, in: Handbuch der populären Musik [Elektronische Ressource]: Rock - Pop - Jazz - World Music, Mainz 2004.
- Wicke, Peter: Populäre Musik, in: Musik Almanach 2007/2008, Daten und Fakten zum Musikleben in Deutschland, Regensburg 2006.
- Wicke, Peter: Rockmusik, in: Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 8 Quer - Swi, Kassel 1998.
- Wicke, Peter: Rockmusik, Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums, Leipzig 1987.
- Willberg, Hans-Arved: Streit um Töne, Die Christen und die Rockmusik, Gießen 1991.
- Witte, Markus: Psalmen, in: Taschenlexikon Religion und Theologie, Band 3 O-Z, hg. von Horn, Friedrich Wilhelm und Nüssel, Friedericke, Göttingen 2008.
- York, William: Who's Who in Rock Music, London 1982.

## 9.2 Zeitungs- und Zeitschriftenartikel

- Brown, Elizabeth F.: Adolescents and Their Music, in: Journal of the American Medical Association 262:12 (22. - 29. September 1989).
- Bubmann, Peter: Papst Benedikt XVI. als Musiktheologe, in: Musik und Kirche 4 (2005).
- Fontaine, Craig und Schwalm, Norman: Effects of Familiarity of Music on Vigilant Performance, in: Perceptual and Motor Skills 49 (1979).
- Greil, Marcus: Speaker to Speaker, in: Artforum 11 (1985).
- Munson, Bryan: Alive and Kicking, in: Contemporary Christian Magazine (Mai 1986).
- Schnitter, Gerhard: Streit um Töne, in: Schritte (11/1986 und 12/1986).
- Stevenson, Robert M.: Patterns of Protestant Church Worship, in: Duke University Press (1953).
- Tagg, Philip: Analysing popular music, Theory, method and practice, in: Popular Music 2 (1982).
- Wiedemann, Erich: Ungeregelter Genuss, in: Spiegel 30 (2004).

## 9.3 Verwendete Internetadressen

- <http://de.wikipedia.org>  
<http://de.youtube.com>  
<http://en.wikipedia.org>  
<http://geb.uni-giessen.de>  
<http://mtv.de>  
<http://musik.ciao.de>  
<http://www.amazon.ca>  
<http://www.amazon.com>  
<http://www.arnekopfermann.de>  
<http://www.av1611.org>  
<http://www.crosschannel.de>  
<http://www.darklyrics.com>

<http://www.drivenmusicgroup.net>  
<http://www.en.wikipedia.org>  
<http://www.freedomministries.org.uk>  
<http://www.gerth.de>  
<http://www.intro.de>  
<http://www.lastdaysministries.org>  
<http://www.metalforjesus.org>  
<http://www.mindgarage.com>  
<http://www.myspace.com>  
<http://www.npr.org>  
<http://www.petraband.com>  
<http://www.powermetal.de>  
<http://www.pro-medienmagazin.de>  
<http://www.quadrophenia.net>  
<http://www.riaa.com>  
<http://www.scm-shop.de>  
<http://www.sendbuch.de>  
<http://www.stryper.info>  
<http://www.time.com>  
<http://www.tollbooth.org>  
<http://www.u2tour.de>  
<http://www.welt.de>  
<http://www.wikipedia.com>  
<http://www.worldmag.com>  
<http://www.youtube.com>  
<https://www.verein-web.ch>

#### **9.4 Sonstige Sekundärquellen**

Ian Dury and the Blockheads: Sex & Drugs & Rock & Roll, auf: The best of Sex, Drugs and Rock 'n' Roll, Audio CD, Great Amer 2008.

Interview mit Arne Kopfermann, durchgeführt am 13.10.2008.

Leggewie, Klaus: in TV-Beitrag Christlicher Fundamentalismus in Deutschland, ARD und HR, Oktober 2007.

#### **9.5 Hinweis zur verwendeten Bibelübersetzung**

Die Inhalte der verwendeten Bibelstellen lehnen sich an die Scofield Bibel an, revidierte Elberfelder Übersetzung von 1967 (siehe Literaturliste).

## **10. Erklärung**

---

Ich erkläre hiermit, daß ich die vorliegende Arbeit selbständig und nur unter Benutzung der angegebenen Literatur verfaßt habe. Zitate und Entlehnungen sind durch Quellenangaben deutlich kenntlich gemacht.

Diese Arbeit ist in gleicher oder ähnlicher Form noch bei keiner anderen Prüfungsstelle eingereicht worden.

Frankfurt am Main, den 26.01.2009

Tobias Rux

---

## Lebenslauf

---

### ***Persönliche Daten***

Name	Tobias Rux
Geburtsdatum und -Ort	26.03.1978 in Zwickau
Wohnort	Eckernförder Straße 20, 60435 Frankfurt
Staatsangehörigkeit	deutsch
Eltern	Johannes Rux, gelernter Tischler Christina Rux, gelernte Bauzeichnerin
Geschwister	Benjamin Rux, geboren am 21.10.1980 Stephanie Rux, geboren am 25.10.1988
Familienstand	ledig

### ***Schulische Ausbildung***

Sept 1984 - Juni 1992	Ditteschule Zwickau
Sept 1992 - Aug 1996	Georgengymnasium Zwickau
Schulabschluss	1996 allgemeine Hochschulreife

### ***Zivildienst***

Aug 1996 - Aug 1997	Dom St. Marien in Zwickau
---------------------	---------------------------

### ***Berufliche Ausbildung***

Aug 1997 - Aug 1999	Berufliches Schulzentrum für Technik Reichenbach
Berufsabschluß	Staatlich geprüfter Umweltschutztechnischer Assistent (UTA)

### ***Weiterbildung***

Jan 2000 - Sept 2000	Lehrgang Information und Telekommunikation bei Bildungsinstitut Pscherer
----------------------	---

## ***Beruflicher Werdegang***

Sept 1999 - Jan 2000	Arbeitssuchend
Oktober 2000	Siebenwurst Werkzeugbau
Nov 2000 - Jan 2001	Arbeitssuchend
Jan 2001 - Jan 2002	UTA bei Procter & Gamble
Feb 2002	UTA bei Lurgi AG
März 2002 - April 2002	Arbeitssuchend
Mai 2002 - Aug 2003	UTA bei Procter & Gamble, Sofotec
Sept 2003 - Dez 2003	Verkaufstätigkeit bei Over'tür
Jan 2004 - März 2004	Call Center Agent bei Giel Frankfurt GmbH

## ***Studium***

Seit April 2004	Studium der Musikwissenschaft an der Universität Frankfurt am Main
-----------------	---

## ***Praktika***

Juni 1998 - Juli 1998	UTA bei Wasserwerke Zwickau GmbH
Juni 1999 - Juli 1999	UTA bei Sachsenring Automobiltechnik AG
Juli 2000 - August 2000	Hard- und Softwareinstallation bei K&W Informatik GmbH
März 2005 - April 2005	Redaktionelle Tätigkeit bei Privatfunkagentur der EKHN für Radio FFH

Frankfurt, 26.01.2009, Tobias Rux