

Johanna Sommer

Jesus in der Popmusik

Die »religiöse« Sonderwelt einer »profanen« Subkultur

Noch vor wenigen Jahren wäre es absurd gewesen anzunehmen, der Name „Jesus“ werde jemals außerhalb der Kirchen „populär“ werden, ja sogar den Starruhm des Showbusiness auf sich ziehen. Tatsächlich aber ist im Anschluß an die Jesus-Bewegung — allerdings nicht auf ihre Initiative hin — Jesus im Bereich des Pop zum Star avanciert: sowohl auf Postern als auch in der Kleidung dominiert der Jesus-look (man trägt z. B. wieder ein Kreuz auf der Brust!); am deutlichsten durchgesetzt hat sich diese Welle aber auf dem Gebiet der Pop-Musik. Kam diese Erscheinung völlig unerwartet oder ließen sich vielleicht schon vor Jahren Trends auffinden, die auf diese Entwicklung hinielen?

Die Ursprünge im Jazz

J. E. Berendt, der vor allem in den fünfziger Jahren durch sein Jazz-Buch bekannt geworden ist, versucht nachzuweisen¹, daß die augenblicklich zu beobachtende neue Religiosität in der Pop-Musik, die er als nicht-christlich bezeichnet, schon mit den Jazz-Musikern begann, und zwar mit den Musikern des Free Jazz. Hier ragt besonders John Coltrane mit seinem großen musikalischen Gebet „Love Supreme“ hervor. Dieses musikalische Gebet hat er auch in Worte zu fassen versucht. Es lautet in der auszugsweisen Übersetzung von Berendt² etwa so: „Ich will alles tun, um Deiner, o Herr, würdig zu sein. Worte, Klänge, Sprache, Menschen, Erinnerungen, Gedanken, Furcht und Gefühl: das kommt alles von Dir. Es ist alles ein Einziges, eine Einheit. Gesegnet sei Dein Name. Alle Wege führen zu Gott. Ein Gedanke kann Millionen von Vibrationen schaffen. All diese Vibrationen führen zu Gott. Alles führt zu Gott. Daß wir existieren, allein diese Tatsache ist Anerkenntnis Deiner, o Herr. Wir alle bestehen nur aus einem, dem Willen Gottes. Gott atmet vollständig durch uns, daß wir es kaum fühlen. Doch er ist in uns. Danke Dir, Gott. Amen.“

Deutlich wird hier eine tief empfundene Religiosität, die eher hinduistischer als christlicher Herkunft ist. Diese Art von Religiosität scheint zunächst überhaupt grundlegend zu sein. Derselbe John Coltrane nahm ein Stück mit dem Titel „OM“ auf. (OM ist die hinduistische Bezeichnung für die mystische Einheit des Göttlichen mit dem Lebendigen.) Aus derselben religiösen Quelle wurden die Stücke „Karma“ und „Creator has a Masterplan“ von dem Tenorsaxophonisten Pharoah Sanders und dem Texter Leon Thomas geschaffen.

Eine spezifisch christliche Frömmigkeit spiegelt sich dagegen in den Jazzmessen, z. B. von Duke Ellington, Wolfgang Dauner, Gustav Brom, Paul Horn und Lalo Schifrin³. Das Angebot an Jazzmessen auf dem Plattenmarkt ist jedoch ebenso wie die Nachfrage gering. Das mag wohl besonders von dem Charakter dieser Mischform herrühren: dem Jazzfreund sind die Jazzmessen zu sehr religiös be-

frachtet, den Gläubigen dagegen mag die Musik schockieren.

Ein anderes musikalisches Genre, ebenfalls geprägt durch christliche Religiosität, scheint beim Publikum besser anzukommen: die Spirituals und Gospelsongs⁴. Sie gehen in ihren Ursprüngen zurück auf die Evangelisationen und Erweckungsbewegungen des letzten Jahrhunderts in den USA. Sie waren liturgische Formen des gemeinschaftlichen Singens. In ihrer heutigen Ausprägung wird diese Gruppe innerhalb der Musik auf dreifache Weise repräsentiert: folkloristisch bei den Spiritual- und Gospelfestivals, künstlerisch etwa durch das Werk von Mahalia Jackson, aber auch kommerzialisiert etwa durch das „O happy day“ der Edward-Hawkins-Singers. Es ist festzustellen, daß diese Spirituals und Gospels zwar auch in Europa mit Begeisterung gehört werden, aber bei uns nicht organisch in den liturgischen Raum integriert werden können. Unsere andersgeartete Mentalität steht hier im Wege — auch wenn in den Jugend-„Jazz“-Messen immer wieder versucht wird, auf diese Lieder in einer (allerdings sehr dürftigen und banalen) deutschen Übersetzung zurückzugreifen.

Eine dritte Gruppe musikalischer Darbietungen will seit 1957 die Christen ansprechen: die Songs, die religiösen Chansons, die sogenannten „Jazzgottesdienste“ und Kirchenschlager, die ersten christlichen Musicals⁵. Berühmt geworden sind etwa Pfarrer Martin Schneiders „Danke für diesen schönen Morgen“, die Chansons von Père Cognac, Père Aimé Duval, Kaplan Flury und Sœur Sourire („Dominique“). Das erste christliche Musical war „Halleluja Billy“. Sicherlich hat diese Welle einige traditionelle liturgische Schranken gelockert. „Grundsätzlich kommt man um die harte, aber klare Erkenntnis nicht herum, daß die Kirche nicht am Jazz oder am Beat interessiert ist, sondern an der Jugend. Die Musik ist ihr folgerichtig Mittel zum Zweck, und entsprechend sind die Ergebnisse.“⁶

Viele der Chansons, der „Jazzmessen“ und das Musical sind sowohl musikalisch als auch textlich äußerst fragwürdig. Als Beispiel eine Textprobe aus „Halleluja Billy“⁷: „Gottes Besen sind die besten Besen / Gottes Besen fegen alles rein: Wir sind bis zum Kinn im Schlamm gewesen / Doch Gott ließ uns seine Kinder sein / Diesen Besen schnell herbei und eins, zwei, drei / Das Herz ist sauber, das Leben frei.“

Die Beatles als Vorläufer

Hatte diese Musikrichtung ihre Anhänger nur bei einem bestimmten Teil der Jugend, so gab es eine andere, von der jeder Jugendliche — nicht nur der westlichen Welt — begeistert war: den Beat. Hier galten unter vielen Stars uneingeschränkt die Beatles als die größten. Georg Gepfert⁸ weist auf den Einfluß der Beatniks auf die Beatles

hin, ebenso auch auf die gegenseitige Beeinflussung zwischen den Beatles und den Hippies in bezug auf ihr Gedankengut und ihre äußere Erscheinung. Da die Beatles eine ganze Generation von Jugendlichen in ihren Bann gezogen und in gewisser Weise auch geprägt haben und da zudem ihre Höhepunkte in den Jahren unmittelbar vor der augenblicklichen Jesus-Welle lagen, nehmen sie für den sich entwickelnden Trend eine wichtige Stellung ein. Georg Geppert zeigt auf, daß die Beatles — auch hier als Repräsentanten (oder Schrittmacher?) einer ganzen Generation — zunächst durch den Einfluß von Drogen, später statt dessen durch transzendente Meditation bei Maharishi Mahesh Yogi Bewußtseinserweiterung suchten. Gerade diese Suche nach Erleben, der Versuch, alle gesellschaftlichen und konventionellen Fesseln zu sprengen, kennzeichnen nach Georg Geppert auch die Lieder der Beatles. In den Texten herrschen bestimmte Themen vor: Liebe — womit meist mehr als reine Sexualität gemeint ist —, Freude, Rausch, Erlebnis — in der späten LP „Magical Mystery Tour“ auch das durch Meditation gewonnene innere Erlebnis. In all diesen Bereichen versucht das Ich, über sich hinauszugreifen. Der Erfolg der Beatles dürfte nicht zuletzt darauf zurückzuführen gewesen sein, daß sich in ihren Songs das Lebensgefühl der jugendlichen Zuhörer widerspiegelt: der Versuch, aus den Konventionen auszubrechen und eigenes Erleben zu finden (vgl. etwa „Yellow Submarine“). Wenn dem so ist, dann läßt sich die Situation unmittelbar vor der Jesus-Welle etwa so beschreiben: Wir haben eine Jugend vor uns, die, zusammen mit ihren musikalischen Wortführern, ein großes Unbehagen und Ungenügen an unserer perfekten rational-technologisch ausgerichteten Konsumgesellschaft verspürt. Sie versucht auszubrechen (was nur die Hippies wirklich tun), um auf diese Weise eigene echte Erlebnismöglichkeiten zu finden. Sie ist offen für das vollständig Neue, deshalb ist sie wohl in gewisser Weise auch offen für die religiöse Frage.

Aber es gelingt den Beatles nicht, eine Antwort zu finden. In ihren Songs kehrt das ins Offene geworfene Gefühl und Fragen immer wieder zum Ich zurück. Auch die transzendente Meditation ändert daran nichts: das Ich löst sich los, um wieder zu sich zurückzufinden. Insofern bleibt die Aussage der Beatles narzisstisch, atheistisch. Nicht nur in ihren Songs zeigt sich dieser Zug, sondern an der Haltung der Beatles selbst. Ihre Songs führen die Fans nicht ins Offene, auf eigene neue Wege, sondern zu den Beatles zurück. Hans J. Geppert⁹ hat darauf hingewiesen, daß der Starkult um die Beatles pseudoreligiösen Charakter hatte. Holger Hoffmann¹⁰ zitiert hierzu den ehemaligen Pressechef der Beatles, Derek Taylor: „Wir waren in Australien. In einem Hotel. Auf einmal kommt der Direktor zu mir und sagt: ‚Die Krüppel sind bereit.‘ Ich sage: ‚Wofür? Für die Beatles?‘ — ‚Ja‘, sagte er. ‚Was wollen sie?‘ frage ich. Da sagt er: ‚Na, sie können sich nicht bewegen, deswegen genügt es vielleicht, wenn die Beatles sie anfassen.‘ Ich sage: ‚Sie meinen, sie sollen die Hand auf sie legen? Eine Wunderheilung?‘ — ‚Ja‘, sagt er. Ich gehe also zu den Jungens auf ihre Zimmer und sage: ‚Da draußen wartet ein Dutzend Gelähmter in ihren Rollstühlen auf euch.‘ Kurz und gut, sie ziehen los, berühren sie, grinsen und sagen: ‚See you again.‘“¹¹ Daß ein solcher Kult der Selbsteinschätzung der Beatles durchaus entsprach, zeigt wohl auch der sehr bekannte Ausspruch John Lemon's aus dem Jahre 1966: „Wir sind“, so meinte er damals, „jetzt populärer als Jesus.“¹²

Der Erfolg von „Hair“

Die Fragen, die die Beatles aufgeworfen und nicht beantwortet hatten, wurden in dem 1968 in New York uraufgeführten Musical „Hair“ vertieft. „Eine ganze Generation junger Leute fand ihre Anschauungen, Hoffnungen und Sorgen, ihr tiefstes Lebensgefühl darin verkörpert. Gerome Ragni, James Rado und Galt MacDermot hatten das ‚Welttheater eines neuen Zeitalters‘ — des ‚Wassermann-Zeitalters‘ — geschaffen, in dessen Beginn wir gerade erst einsteigen. — Erwachsene mochten sich über die drastischen Sexorgien, die Kopulierungsszenen und die nackten Körper am Schluß des ersten Aktes erregen; junge Leute aber begeisterten sich nicht nur am Rausch der Melodien und des Rhythmus, des Tanzes, der Farben und Formen — sie spendeten vielmehr ihren Beifall, weil hier das, was sie selbst mehr oder weniger deutlich an Sehnsucht und Erwartung in sich tragen, Sprache und Gestalt angenommen hatte.“¹³ Der weltweit bekannte Aquarius-Song der Rock-Oper setzt sich betont ab von den sozialen Utopien der „linken“ Jugend und von einer vernunftorientierten Christenheit. „Das neue Weltzeitalter, das von den ‚Hair‘-Leuten ersehnt und geglaubt wird, ist keine Epoche unter der Herrschaft der Ratio, sondern wird bestimmt von Intuition, Innenschau, Mystik, Hellsicht, Tiefenperspektive.“¹⁴

Bewußt wendet sich diese „apokalyptische“ Schau¹⁵ gegen einen etablierten Glauben an den technisch zivilisatorischen Fortschritt. Das Musical zeichnet in vielen drastischen Bildern den Auflösungsprozeß unseres Weltbildes. Der technische Fortschritt wird als tödliche Bedrohung für Leib und Seele des Menschen empfunden und dargestellt. Dagegen wird der Versuch gemacht, auf dem Boden einer neuen Wirklichkeit Fuß zu fassen. Woher diese neue Wirklichkeit kommen soll, wird nicht gesagt, aber es bleibt die Hoffnung, die Ahnung. Mitten in der Darstellung des Untergangs wird als letzter Song „Let the Sunshine in!“ (Laßt den Sonnenschein herein!) gesungen. „‚Hair‘ stellt deutlich wieder die Frage nach dem Sinn des Lebens, nach dem, was dem Menschen vorausgeht und was ihm folgt. Das Musical gibt noch keine Antwort auf diese Grundfrage der Menschheit. Doch es sucht einen Bezugspunkt außerhalb dessen, was überschaubar und erkennbar ist. Insofern spielt Transzendenz eine Rolle, insofern man sich nicht mehr damit begnügt, Leben aus sich selbst heraus zu erklären.“¹⁶ Die religiöse Frage wird wieder mit in die Fragestellungen des Lebens einbezogen. Daß diese erste Rock-Oper nicht nur bei den Hippies gut „ankam“, deren Lebensgefühl sich in diesem Werk in dem Verlangen nach Rausch durch Sex und Drogen, aber auch in ihrer Sehnsucht nach Erlösung durch ein „Zurück zur Natur“ widerspiegelt, weist auch auf die veränderte Bewußtseinslage einer breiten Öffentlichkeit hin. Wilfried Kroll¹⁷ glaubt sogar, „Hair“ sei „auf Christus hin offen“. Wenn sich das vielleicht auch nicht zu Recht von der Broadway-Aufführung sagen läßt, so macht die Londoner Inszenierung von „Hair“ diesen Satz doch wahr, indem als Erlösungsmotiv das Kreuz eingeblendet wird. Diese Interpretation scheint aber durchaus im Sinne des „Hair“-Komponisten Galt MacDermot gewesen zu sein. Er schrieb im Anschluß an das Musical eine „Messe in F“, die im Dezember 1971 trotz vieler Proteste sowohl in der Episcopal-Kathedrale von St. John the Divine in New York als auch in der Londoner St.-Pauls-Kathedrale aufgeführt wurde. Diese Messe enthielt neben dem Kyrie, dem Gloria, dem Sanctus,

dem Vaterunser und dem Agnus Dei auch die klassischen Stücke aus „Hair“ (zur Eingangsprozession „Aquarius“ und als Schlußlied „Let the Sunshine in“).

Die Jesuswelle: Heil- oder Konsummittel

Von dieser Basis her war der eigentlichen Jesus-Welle in der Rock- und Popmusik der Weg bereitet. Ebenso wenig, wie das Musical „Hair“ von Hippies gemacht worden war, ebensowenig, wie die Beatles Hippies waren, kann man nun sagen, daß die Jesus-Welle der Popmusik ein Produkt der Jesus People sei¹⁸. In dem einen wie in dem anderen Fall bestehen aber Zusammenhänge. Beginnen wir bei den Hippies: Zwar hat man durch die Massenpublikationsmedien viel von ihnen gehört, doch machen sie prozentual nur einen ganz geringen Teil der Jugend aus. Trotzdem bilden sie sozusagen nur die Spitze des Eisberges, denjenigen Teil der Jugend nämlich, von deren Lebensweise her man auf ihre Einstellung zur Welt schließen kann. In Wirklichkeit aber teilen sie ihre Weltanschauung mit dem größten Teil der Jugend in aller Welt: sie fühlen sich eingesperrt und manipuliert in einer perfektionistischen Welt, sie sehen keine Möglichkeit zur Selbstverwirklichung in einer materialistischen Konsum- und Leistungsgesellschaft, sie leiden an empfundenen Ungerechtigkeiten des politischen und sozialen Lebens.

Die *Reaktionen* der Jugendlichen auf dieses ihnen gemeinsame Gefühl sind hingegen grundverschieden: Die einen versuchen, in politischer Aktion die Gesellschaft zu verändern, die anderen, die Hippies nämlich, resignieren und gehen in den „Underground“, und die dritte, die größte Gruppe schließlich läßt sich in eben diese Gesellschaft, an der sie sich reibt, integrieren. Mag trotz aller Außenseiterposition dieser Jugendlichen ihnen entweder die Familie den nötigen Halt geben, mögen sie die beiden anderen Alternativen für sinnlos halten oder mag ihnen einfach nur der Mut fehlen, eine extreme Position zu beziehen — sie lassen sich willig in die Konsumgesellschaft eingliedern, wobei sie ihren Weltschmerz kultivieren.

Aus dieser Erkenntnis leben bereits etliche Industriezweige. So wird der Hippie- wie der Jesus-Look ja nicht etwa nur von Hippies und Jesus People getragen: die sind meist zu arm, um sich „standesgemäß“ zu kleiden. Die Werbung der Bekleidungsindustrie zielt vielmehr auf jene Jugendlichen ab, die zwar mit den Hippies bzw. Jesus-People fühlen, aber konsumbewußt leben. Ebenso ist es mit der Schallplattenindustrie: Wenn Udo Jürgens neuerdings sozialkritische Lieder singt, so ist das den wirklich „Linken“ unter den Jugendlichen bestimmt zu „naiv“. Vorgesehen sind diese Lieder für diejenigen, die auch Sozialkritik genüßlich konsumieren wollen und sich damit „in“ fühlen. Ebenso unbeschwert konsumieren etablierte Jugendliche Hippie-Songs wie „San Francisco“ und „What's the difference“. Dasselbe hat sich nun mit der Jesus-Welle ereignet: wie oben aufgezeigt wurde, ist in der Beat- und Popmusik der letzten Jahre die religiöse Frage immer latent vorhanden, durch „Hair“ ist sie sogar in den Blickpunkt gerückt. Mit dem Entstehen von Jesus-People-Gruppierungen aus der Hippie-Bewegung¹⁹ gab ein — kleiner — Teil der Jugend zum erstenmal seit langer Zeit eine gezielte Antwort auf diese religiöse Frage: One way — Jesus ist der einzige Weg zur Erlösung. Was Wunder, wenn die konsumierende Jugend diese Antwort willig annahm (ohne sich allerdings zu bekehren), um nun endlich auch die Jesus-Welle nachempfinden zu können. Und

die Unterhaltungsindustrie gibt sich alle Mühe, den Leuten diese Antwort „Jesus“ plausibel zu machen. „Das neue Idol heißt Jesus“²⁰ lautet z. B. der Werbeslogan des Polydor-Schallplattenkonzerns. Sie gehen „konsequent den Schritt zu religiöser Thematik“ („Metronome“-Reklame). Kleidungsstücke tragen Aufschriften wie „Der Messias ist die Botschaft“, „Lächle, Gott liebt dich“ oder „Jesus ist mein Herr“. Auf Shorts und Bikinis findet man sein Portrait, und im amerikanischen Rundfunk preist er eine Armbanduhr an: „Hei, Kinder, ich bin's — Jesus. Schaut, was ich an meinem Handgelenk trage: eine Uhr mit einem fünffarbigen Bild von mir auf dem Zifferblatt und einem karmesinroten Herzen.“

Jesus-Rock: Sehnsucht nach dem helfenden Gott oder Klischees ohne „Nachricht“

Um Mißverständnisse zu vermeiden: es gibt auch die Pop-Musik im Bereich der Jesus-People oder der amerikanischen „Underground Churches“²¹. Aber diese Musik prägt nicht die Jesus-Welle. Ein anderes Mißverständnis könnte darin liegen, daß man glaubt, kommerzialisierte Jesus-Musik „gebe theologisch nichts her“. Auch das trifft längst nicht auf alle Erzeugnisse der augenblicklich religiös orientierten Schallplattenindustrie zu. Es gibt durchaus religiös anspruchsvolle und anstoßgebende Platten.

Wenden wir uns zunächst dem sogenannten „Jesus-Rock“ zu. Hier gibt es nahezu unzählige Titel, da jeder Sänger von Rang und Namen auf dieser Welle „schwimmt“. Zu erwähnen wäre hier zunächst einmal Ex-Beatle *George Harrison* mit seinem Platten-Album „All things must pass“ (Alles muß vergehen). Hier singt er z. B. Titel wie „My sweet Lord“ (Mein lieber Herr), „Hear me lord“ (Höre mich, Herr), „What is life?“ (Was ist das Leben?) oder „Behind that locked door“ (Hinter jener verschlossenen Tür). In allen Liedern wird eine tiefe Erfahrung des Lebens ausgesprochen anhand der Themen: Vergänglichkeit, Schuld, Sterben, Jesus. 1968 taucht in San Francisco die erste Gruppe auf, die religiöse Pop-Musik macht: sie nennt sich *AUM*, eine Chiffre für das Wort Gott. Ihre erste Langspielplatte trägt den Namen „Resurrection“ (Auferstehung), und sie singen „God is back in town“ (Gott ist wieder in die Stadt zurückgekehrt). Dieser Titel ist ganz gewiß eine direkte Antwort auf das so erfolgreiche, umwälzende Buch von *Harvey Cox* „Stadt ohne Gott“, das einst die „Tod-Gottes-Theologie“ populär machte. Auch hier zeigt sich ganz deutlich, daß die konsumierenden Jünger der Jesus-Welle aus demselben Grundgefühl leben wie die „aktiven“ Jesuskinder: sie wenden sich gegen eine rationalisierende Theologie, die keine Rücksicht auf das Gefühl nimmt. Diese Jugendlichen brauchen den nahen, helfenden Gott, auch wenn sie sich dafür ins Irrationale flüchten müssen.

An dieser Stelle wären noch viele Platten zu nennen, etwa *Jeremy Faith* mit dem *St.-Mathews Church Choir* „Jesus“ oder auch die Sammelplatte „Jesus Super Soul“ mit Titeln wie „Put your hand in the hand“ (Lege deine Hand in die Hand... Jesu), „Peace Brother Peace“ (Friede, Bruder, Friede), „Footprints of Jesus“ (Fußstapfen Jesu) oder „I believe in God“ (Ich glaube an Gott).

Für die Mehrzahl aller Jesus-Lieder muß man jedoch wohl mit Hans J. Geppert sagen: „Die Liedtexte sind zum großen Teil von einer umwerfenden Naivität. Die Wirklichkeit wird unreflektiert einem lieben Gott gegenüber-

gestellt, der wie ein Wundermann vom Dienst alles kann.“²² Es wird mit religiösen *Chiffren* ohne jede Erklärung gearbeitet, mit theologischen Formeln ohne jede sprachliche Umsetzung. Immer wieder kommen dieselben Klischees und Schablonen vor: Jesus als großer Prophet, als weiser Mann, als Revolutionär, als Feuer, als Geist, als Wort. Schließlich: Jesus ist Gottes Sohn. Als ob sich nicht schon Generationen von Theologen den Kopf darüber zerbrochen hätten, was dieser Satz denn nun eigentlich bedeute. Man kann deshalb auch nicht von Verkündigungsmusik sprechen. Eine Änderung des Bewußtseins durch die Annahme der christlichen Botschaft wird nicht dargestellt. „Da nur Klischees rezitiert werden, wird die Musik nicht zum Träger einer Nachricht.“²³ Der Erfolg dieser Platten beruht ausschließlich auf der Wirkung des Rhythmus. Die Texte dagegen könnten genauso gut unchristlich sein. Das Programm, das Band-Leader *Siegfried Fietz* sich und seinen Kollegen gegeben hat, die Musik solle das Medium der Botschaft sein, wird also nicht eingehalten.

In den Bereich des Jesus-Rock gehört — auch wenn sie sich meist sanfterer Rhythmen bedient — eine belgische Produktion: „Glory Halleluja 2000. Moderne Klangbibel“. Sie versucht, in wichtigen Episoden die Geschichte des Alten und Neuen Testaments im modernen musikalischen Gewand darzustellen. Die Texte sind teils wörtlich aus der Bibel entnommen, teils — als Interpretation — frei erfunden und auf den heutigen Menschen, die heutige Welt abgezielt. Die Premiere war Ende 1970 in einer Kirche in Brüssel, die deutsche Uraufführung im August 1971 in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin. Wie es im Klappentext bzw. auf dem Umschlag der Platten heißt, war zu beiden Ereignissen Prominenz aus Politik, Kirche und Presse eingeladen und von der Aufführung begeistert. Die Musik ist in vielen Liedern ansprechend, auch manche Texte — etwa der Regenbogen-Song als Aktualisierung von Gn 9, 11 — sind sehr gut gelungen. Der Erfolg dieser Platten auf kirchlicher Seite jedoch beruht wohl mehr auf der Tatsache, daß dieses Werk bibelnah bleibt und die freien Interpretationsstücke zwar oft interessant und anregend sind, aber sich im Grunde doch sehr orthodox halten. Man täusche sich nicht: solche Platten dienen höchstens zur Erbauung ohnehin schon gläubiger junger Menschen. Sie haben einen ähnlichen Effekt wie die religiösen Chansons von ehemals: trotz ansprechender Musik, trotz einer guten Übersetzung der Gerhart-Hauptmann-Enkelin Anja Hauptmann wird man mit solchen, in ihrer religiösen Ausdrucksform recht traditionellen Liedern eine der Kirche fernstehende junge Generation nicht ansprechen. Die niedrigen Verkaufsziffern zumindest in Deutschland sprechen für sich. (In die Lücke springt indessen die Werbung von Missio [Aachen] ein mit einem Sonderweihnachtsangebot — 3 Langspielplatten zu 20.— DM. — zugunsten der Mission.)

Jesus im Musical: Verfremdung und Faszination

Dieses Plattenalbum bildet bereits einen Übergang zu der heute wohl bedeutsamsten Gruppe innerhalb der Jesus-Pop-Welle: zu den Jesus-Musicals. Die bekanntesten sind hier wohl „Jesus Christ Superstar“, „Godspell“ und „Jesus-Pilz“. Das primitivste dieser drei ist ohne Zweifel die deutsche Produktion „Jesus-Pilz“ von *Bernd Witthüser* und *Walter Westrup*, die, nach Jesus gefragt, meinten:

„Jesus war mindestens so 'ne dufte Type wie wir.“ Eine Textprobe zeigt auch etwas vom literarischen Niveau des Musicals: „Am Anfang war nichts als Brösel. Und der Brösel war finster und schwebte über allem. Damit der Brösel besser zu sehen war, machte man das Licht an.“ Hier gibt es wohl nichts mehr zu retten, auch wenn die Beurteilung der Musik recht unterschiedlich und die Verkaufsziffern der Platten hoch sind. „Die Frage, warum . . . der Name, beantwortet Witthüser: ‚Man muß das Ding ja an den Mann bringen.‘ Und die an der Produktion beteiligte Firma rechtfertigt das sorglose Umgehen mit dem Namen Jesus: ‚Die anderen Firmen machen's ja auch.‘“²⁴

Aus England kommt das Musical „Godspell“ von *Stephen Schwartz*, das sich eng an das Mattäus-Evangelium anlehnt. Der Titel erweckt zweierlei Assoziationen: einmal enthält er eine Anspielung auf den Begriff Evangelium, Botschaft (Gospel), zum anderen auf das Wörtlichnehmen Gottes (to spell God). Die Reaktion auf dieses Stück ist sehr gespalten: sie schwankt zwischen äußerster Kritik („schwaches Stück“)²⁵ und höchstem Lob („heitere Verkündigung des Evangeliums, der Zuschauer geht gewandelt fort“²⁶). Das Befremdende dieses Stücks, das wohl andererseits als seine Chance empfunden werden kann, ist die Handlung und Darstellung der Personen: Jesus als Harlekin, der mit seinen übermütigen, als Clowns verkleideten Jüngern kindliche Späße treibt, während er nebenbei Bibelworte zitiert. Dadurch — so die positive Kritik — empfindet der Zuschauer das Evangelium wirklich als *Frobe* Botschaft. Er lernt den Satz zu verstehen „Wenn ihr nicht werdet wie die Kinder . . .“ und kehrt beglückt nach Hause zurück. Daher müßte man dem Musical zugestehen, daß ihm die Verkündigung des Evangeliums durch die Vehikel des Spiels und der Musik voll auf geglückt ist. Leider scheinen nicht alle Zuschauer diesen Eindruck zu haben: soviel Verfremdung befremdet zuweilen. Jedenfalls mußte das Stück nach einer Aufführungszeit von zwei Wochen in Hamburger Kirchen wegen geringem Publikumsinteresse abgesetzt werden.

Was „Godspell“ kirchlicherseits lobenswert erscheinen ließ, fehlt im wohl berühmtesten und erfolgreichsten Musical dieses Genres „Jesus Christ Superstar“: die Auferstehung. Nicht zuletzt deshalb wurde es von seiten der Kirche oft getadelt, ja sogar blasphemisch genannt. Diesen Tadel kann jedoch nur erteilen, wer nicht verstanden hat, daß es sich bei diesem Musical nicht um eine evangeliumsgetreue Verkündigung Christi handeln soll, sondern daß die Autoren „ihre“ eigene Jesus-Figur entwerfen, deren Deutung bewußt dem Zuschauer bzw. -hörer überlassen bleibt. Gewiß, die Autoren *Andrew Lloyd Webber* (Musik) und *Tim Rice* (Texte) bezeichnen sich selbst als nicht besonders religiös. „Wir behaupten gar nicht, daß Jesus Gottes Sohn war. Das muß jeder für sich entscheiden. Wir schildern nur eine Persönlichkeit, wie sie heute noch vorstellbar wäre.“ Auch dies mag skeptisch stimmen: dieses erste Jesus-Rock-Musical wurde von Show-Profis nach einer eingehenden Marktanalyse gemacht. „Von der — noch vor der szenischen Uraufführung in einem New Yorker Theater veröffentlichten — Studio-Schallplatte des Stückes, einem Doppelalbum, das in Deutschland 29 Mark kostet, wurden bislang mehr als drei Millionen Exemplare sowie rund 800 000 Tonband-Kassetten in aller Welt verkauft. Gesamtumsatz: etwa 200 Millionen Mark.“²⁷ Dazu kommen 20 Millionen DM, die Tournee-

Gruppen nach Hause brachten, und ein Plus von einer dreiviertel Million Mark durch den Vorverkauf im ersten Monat für die Broadway-Aufführung. Die Aufführung selbst gefällt sich in Geschmacklosigkeiten. „Da steigt der Nazarener in glitzernder Silberrobe aus einem phallisch geformten, elektronisch bewegten Blütenkelch; da schweben die Priester auf einem Sauriergerippe vom Schnürboden herab, und Judas feiert Auferstehung auf einem von güldenen Pin-up-girls bevölkerten Schmetterling. Die Jünger prozessieren unter Sonnensymbolen und Tiefsee-Ungeheuern, und ein grell geschminkter Herodes im meergrünen Chiffonkleid stelzt auf Kothurnen als riesenwüchsiger Transvestit.“²⁸

Anders jedoch die Plattenaufnahme. Obwohl bei Musik-Kritikern das Urteil über den Wert der musikalischen Gestaltung zwischen höchstem Lob und tiefster Verdammung schwankt, muß der Laie zugeben, daß ihm die Musik „unter die Haut geht“. Dies allein jedoch erklärt noch nicht den Erfolg dieses Stückes. Er rührt vielmehr von der inhaltlichen und textlichen Gestaltung her.

Im Mittelpunkt des Musicals steht nicht *Jesus*, sondern *Judas*. Er ist nicht der verachtenswerte Verräter, vielmehr der vernünftig denkende Mensch, der Freund Jesu; er warnt diesen vor den verhängnisvollen Auswirkungen des Star-Kultes, den das Volk um ihn treibt. Jesus dagegen ist ganz Mensch, in jeder Beziehung: ihm ist die Situation entglitten, er ist schwach. Am Anfang seines öffentlichen Lebens, so erfährt man, hat er von Gott gepredigt, und da er die Leute faszinierte, machten sie einen Superstar, den Messias, aus ihm. Er resigniert nun und läßt sich von Maria Magdalena, die ihm in durchaus erotischer Liebe zugetan ist, trösten. Die Apostel werden als etwas dümmliche, trinkfreudige Gesellen geschildert, die die gefährliche Situation überhaupt nicht erkennen. Schließlich kommt es, wie es kommen muß: die Hohenpriester und Schriftgelehrten beschließen, Jesus zu töten. Judas, dem einerseits das Pflaster zu heiß geworden ist und der andererseits an Jesus verzweifelt (er hält ihn für einen Lügner, einen Demagogen, weil er dem Volk nicht den Superstar-Mythos nimmt), verrät ihn. Er nimmt sich das Leben, als er merkt, daß die Hohenpriester ihn mißbraucht haben und daß Gott selbst ihn als Werkzeug für diesen gräßlichen Mord brauchte. Jesus selbst fürchtet sich in der eindrucksvollen Gethsemane-Szene vor seinem Tod; er ringt mit Gott, weil er seinen Plan nicht mehr versteht und ihn sein Schweigen quält. Schließlich stimmt er seinem Schicksal zu: „Nimm mich! Jetzt! — Bevor ich mich anders besinne.“

Auch die folgenden Szenen haben erstaunliche Anklänge und noch erstaunlichere Abweichungen vom biblischen Text (meist Joh.). Auf die Frage des Kaiphas, ob er Gottes Sohn sei, sagt Jesus: „Du sagst es so — du sagst es, daß ich es bin.“ Auf die Frage des Pilatus nach seinem Reich antwortet er: „Ich habe kein Reich auf dieser Erde. Es ist aus mit mir, aus!“ Und dann: „Es kann ein Königreich für mich geben; doch ich weiß nicht, wo.“ Pilatus: „Du bist also doch ein König?“ Jesus: „Du bist es, der dies behauptet. Ich such' nur die Wahrheit, und dafür werde ich verdammt.“ Es ist sehr aufschlußreich, einmal die entsprechenden Bibelstellen zu vergleichen! Nach — musikalisch dargestellten — 39 Peitschenhieben wird Jesus dann gekreuzigt und stirbt, nachdem er zusammenhanglos die „letzten Worte“ des Johannesevangeliums gesprochen hat. Die Stimme des Judas wird eingeblendet, der Jesus nach

dem Sinn dieses Todes befragt. Der Schluß bringt keine Antwort, keine Auferstehung, der Hörer muß sich die Frage selbst beantworten.

Spuren, die bleiben könnten

Ohne Zweifel — dieser Jesus ist mehr als theologisch fragwürdig. Aber das Überraschende ist: er wirkt menschlich plausibel und zugleich provozierend. Wir sind durch eine so lange Tradition geprägt, die trotz aller Verdammung manichäische Irrlehren weitergegeben hat, daß man es wie eine Offenbarung erfährt: Jesus war ein Mensch aus Fleisch und Blut. Zu diesem Eindruck tragen viele Musical-Züge bei: seine Angst und Resignation und nicht zuletzt seine Männlichkeit (wird Jesus im sakralen Raum nicht oft als Neutrum dargestellt?), die die erotisch aufgeladene Liebe einer Frau auf sich zieht. Wer Gelegenheit hatte, diese Rock-Oper zusammen mit Jugendlichen anzuhören und zu diskutieren, wird zugeben, daß der Eindruck alles andere als der eines blasphemischen Stückes ist. Die jungen Menschen fühlen sich betroffen von diesem Jesus, den sie verstehen, und fühlen sich gedrängt, mehr über den Jesus zu erfahren, den die Kirche verkündigt und den sie bisher nicht verstanden haben. Verkündigung Jesu trotz Profitgier und Unglauben?

Wie wird nun die Zukunft aussehen? Daß die Jesus-Welle von Dauer sein wird, kann wohl kaum angenommen werden. Pop ist zum Konsum bestimmt, und eine pop- und konsumfreundige Jugend wird sich nicht lange mit dem einen Thema Jesus abgeben. Gewisse Ermüderscheinungen lassen sich zumindest in Europa schon erkennen. So wird die Jesus-Welle bald wieder abebben. Aber zu hoffen bleibt, daß sie Spuren hinterläßt. Die Verantwortlichen der Jugendarbeit können aus der Jesus-Welle und der Popmusik manche Anregung entnehmen. Vielleicht gelingt es ihnen, gerade durch diese Art von Musik²⁹ eher als durch herkömmliche Texte und Weisen die Jugendlichen vom Konsum zum Fühlen und Denken zu führen.

¹ J. E. Berendt, „Gott ist wieder in der Stadt“. Die neue Religiosität im Jazz und in der Pop-Musik. — In: Guth. Monatshefte, Januar 1972, S. 19 bis 21. ² Ebd. S. 19. ³ Vgl. hierzu: Herbert Lindenberger, Jesus Christ Superstar. Von der Jazzmesse zum Jesus-Musical. — In: Hi Fi Stereophonie 6/Juni 1972, S. 526—528. ⁴ Ebd. S. 526—528, aber auch: J. E. Berendt, a. a. O. S. 20. ⁵ Herbert Lindenberger, a. a. O. S. 526 f. ⁶ Herbert Lindenberger, a. a. O. S. 526. ⁷ A. a. O. S. 527. ⁸ Georg Geppert, Songs der Beatles. Texte und Interpretationen. — München, 2., verb. u. erw. Auflage 1968. ⁹ Hans J. Geppert, Wir Gotteskinder. Die Jesus-People-Bewegung. — Würzburg 1972. Kap. „There's no Jesus like show-Jesus“, S. 53—83. ¹⁰ Holger Hoffmann, Gott im Underground. Die religiöse Dimension der Pop-Kultur. Furche-Verlag, Hamburg 1972. ¹¹ Ebd. S. 34. ¹² A. a. O. S. 56. ¹³ Wilfried Kroll (Hrsg.), Jesus kommt! Report der „Jesus-Revolution“ unter Hippies und Studenten in den USA und anderswo. 4., verb. u. erw. Aufl., Wuppertal 1971, S. 89. ¹⁴ Ebd. S. 90. ¹⁵ Vgl. auch Holger Hoffmann, a. a. O. S. 62—64. ¹⁶ Hans J. Geppert, a. a. O. S. 58. Und dasselbe (fast wörtlich!): Holger Hoffmann, a. a. O. S. 19. ¹⁷ Wilfried Kroll (Hrsg.), a. a. O. S. 93. ¹⁸ Die These, die Jesus people seien die Urheber der Jesus-Popmusik, ist sehr verbreitet. Vgl. etwa: H. Lindenberger, a. a. O. S. 528 f., oder auch: Werner Kerkloh, Religiöse Aspekte in der Pop-Musik. In: Christ in der Gegenwart, 16. 1. 72. ¹⁹ Vgl. HK, November 1971, 523 ff. ²⁰ Dieser und die weiteren Slogans zitiert nach: Spiegel 26 / 14. 2. 72, S. 113. ²¹ Vgl. hierzu: Tony Jasper, Understanding Pop. Bes. Kap. 14 „Pop and Religion“, S. 141—151. ²² H. J. Geppert, a. a. O. S. 60. ²³ Hans J. Geppert, a. a. O. S. 63. ²⁴ Ebd. S. 65. ²⁵ H. Lindenberger, a. a. O. ²⁶ H. J. Geppert, a. a. O. ²⁷ Spiegel, a. a. O. ²⁸ Ebd.: vgl. auch: Hans J. Geppert, a. a. O. S. 69 f. ²⁹ Tony Jasper, a. a. O., führt aus, wie sehr gerade die Pop-Musik die Sensitivität und Aktivität des ganzen Menschen beansprucht, weshalb sie in den Underground Churches der USA als das geeignete Medium liturgischen Vollzugs angesehen wird.