

Bernd Schwarze (Hamburg)

Rockmusik als Thema der Theologie

1. Einführung

Rockmusik ist ein Phänomen, das in vielfältiger und vieldeutiger Weise in Beziehung zur Religion steht. Ob wir uns nun die kultisch-spirituelle Verankerung der musikalischen Traditionen der Rockmusik vergegenwärtigen, ob wir die Bandbreite der religiösen Motive in ihren Texten erörtern, oder ob wir quasi-religiöse Aspekte in ihrer Präsentationsweise herausarbeiten: das religiöse Moment in der Rockmusik scheint mehr die Regel denn die Ausnahme zu sein.

Will man herausfinden, was es mit den religiösen Aspekten dieses Kulturphänomens auf sich hat, ist es angebracht, neben Musik- und Literaturwissenschaftlern auch Religionssoziologen und Kulturanthropologen auf den Plan zu rufen. Aber soll und kann Rockmusik auch zum Thema der Theologie werden?

Sicher nicht, wenn sich Theologie als eine Funktion von Kirche im engeren Sinne betrachtet, wenn sie ihre Aufgaben auf die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Heiligen Schrift und den Artikeln des Glaubensbekenntnisses beschränkt sieht. Das aber wäre eine Engführung von Theologie, die ihr viele Chancen verbaut. Ich möchte nun in einem ersten Schritt zeigen, warum ich eine theologische Auseinandersetzung mit der Rockmusik für notwendig erachte, und in einem zweiten Schritt, unter welchen theologischen Voraussetzungen eine solche Auseinandersetzung möglich ist. Alsdann werde ich an einem Beispiel demonstrieren, wie ich als Theologe einen Rocksong interpretiere.

2. Zur Notwendigkeit einer theologischen Beschäftigung mit der Rockmusik

Die Frage nach der Notwendigkeit einer theologischen Auseinandersetzung mit der Rockmusik ist im größeren Rahmen auch die Frage nach der theologischen Stellungnahme zum religiösen Pluralismus der gegenwärtigen westlichen Kultur. Es geht um die Tatsache, daß in

unserem Kulturkreis religiöses Leben und kirchliches Leben schon lange nicht mehr identisch sind. Das Religiöse, das nicht mehr an die eine Institution gebunden ist, findet seinen Ausdruck nicht nur in esoterischen Zirkeln und Sekten, sondern auch in den verschiedensten Formen künstlerischer Artikulation - so auch in der Rockmusik.

Es gilt zu bedenken, daß Rockmusik im Erleben und in der Lebensgestaltung vor allen junger Menschen einen enormen Stellenwert hat. Ich wage daher die These, daß junge Menschen im Umgang mit der Rockmusik ungleich häufiger und intensiver in den Kontakt mit religiösen Dingen kommen als im Religions- und Konfirmandenunterricht oder sonstigen kirchlichen Veranstaltungen. Will die Theologie das ignorieren? Ich möchte dem Einwand: "Aber die verstehen doch gar nicht, was da gesungen wird", gleich vorgreifen:

1. Religiöse Momente lassen sich auch in der deutschsprachigen Rockmusik nachweisen.
2. Man sollte die Jugendlichen in den USA, in Großbritannien etc. mit im Blick haben, die die Texte sehr wohl verstehen.
3. Die Bedeutung religiöser Momente in der musikalischen Gestaltung kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Was für eine Religiosität begegnet nun in der Rockmusik? Nun, es gibt durchaus sentimentale und gewinnorientiert zugeschnittene Surrogate - Rod Stewart's "Sailing" (1) ist ein schillerndes Beispiel - und es gibt Songs mit recht problematischen religiösen Aussagen. Da braucht man gar nicht den Satanismus des Heavy Metal zu bemühen, das fängt bei Chris de Burgh schon an (2). Aber es gibt auch Songs von Sting, von Peter Gabriel, von Prince, U2, Van Morrison, Bruce Springsteen, Tracy Chapman: Songs von hoher religiöser Intensität und Authentizität. Und diese Songs halte ich für außerordentlich wertvoll.

Eine theologische Wissenschaft, die nicht allein an ihren traditionellen Fragestellungen interessiert ist, sondern weltweit ihren Gegenstand überall da sucht, wo authentisch, existentiell nach Sein und Sinn, nach letzten Werten und Orientierungen gefragt wird, kommt an der Rockmusik nicht vorbei.

3. Zur Möglichkeit einer theologischen Beschäftigung mit der Rockmusik

Unter welchen Voraussetzungen kann Rockmusik zum Thema der Theologie werden?

Der deutsche protestantische Theologe Paul Tillich (geb. 1886), der seit seiner Emigration 1933 bis zu seinem Tode 1965 an verschiedenen Universitäten in den USA lehrte, hat eine theologische Grundlegung erarbeitet, die es prinzipiell jedem je gegenwärtigen kulturellen Ausdruck ermöglicht, zum Gegenstand der Theologie zu werden.

Der zentrale Gedanke von Tillichs theologischen Anliegen heißt: "Der Gegenstand der Theologie ist das, was uns unbedingt angeht" (3). An anderer Stelle heißt es: ... Gott ist der Name für das, was den Menschen unbedingt angeht" (4). Ich erläutere: Die Situation des unbedingten Ergriffenseins, also: wo immer es im existentiellen Bezug um Sein und Sinn, um letzte Fragen und Antworten geht, das ist die Begegnung mit dem Göttlichen. Gott ist das Symbol für das unbedingte Ergriffensein, "the ultimate concern", wie es im Original heißt.

Tillich zeigt, daß man als christlicher Theologe durchaus eine konfessionelle Engführung vermeiden kann. Die Theologie beschäftigt sich - im Sinne Tillichs - mit den kulturellen Formen, in denen sich das Unbedingte ausdrückt. Diese Formen erschöpfen sich nicht im Material der biblischen Überlieferung; "Bilder, Gedichte und Musik können Gegenstand der Theologie werden, nicht unter dem Gesichtspunkt ihrer ästhetischen Form, sondern im Hinblick auf ihre Fähigkeit, durch ihre Form gewisse Aspekte dessen auszudrücken, was uns unbedingt angeht" (5).

Unter dieser Voraussetzung kann man als christlicher Theologe versuchen, die religiöse Dimension in einem künstlerischen Ausdruck wahrzunehmen und zu verstehen. Die Glaubensaussagen der Tradition können dabei als heuristisches Instrumentarium dienen, denn man braucht Begriffe, die der Sache angemessen sind, um das Verstehen kommunizierbar zu machen. In der Ernstnahme der authentischen religiösen Aussage ist es aber nicht mehr nötig, selbige auf das christliche Bekenntnis hin zu verpflichten.

Die Gefahr, der sich der Theologe im Einlassen auf die Rockmusik aussetzt, ist, daß er möglicherweise religiöse Modeerscheinungen für Offenbarungen hält. Die Chance für ihn besteht aber darin, daß er in actu Glauben in seiner Dynamik, Zeiteingebundenheit und Authentizität begreifen kann (6).

4. Interpretation des Songs "Don't Give Up" von Peter Gabriel (7)

Peter Gabriel ist ein Musiker, bei dem sich in jeder Schaffensperiode eine beachtliche Aufnahme religiöser Vorstellungen nachweisen läßt. Ich habe "Don't Give Up" ausgewählt, weil hier in besonderem Maße deutlich wird, daß ein Song religiös sein kann, ohne daß der Text voll von religiöser Motivik ist. Hier leistet die musikalische Gestaltung und die Interpretation einen entscheidenden Beitrag für den religiösen Ausdruck.

4.1. Analyse von Musik und Text

Das Besondere an diesem Song ist nicht in den Rhythmen und nicht in den Melodien und Harmonien zu finden. Es ist vor allem die Komposition der Klänge, die "Don't Give Up" seine Ausdruckskraft verleiht. Die rhythmische Grundierung bildet ein Baß-Riff, der durch die starke Akzentuierung der "Eins" im Sechsstücktakt für eine schleppende Bewegung sorgt. Der Rhythmus bleibt verhalten; das Schlagzeug setzt keine scharfen Akzente und beschränkt sich auf den Einsatz von Bass-Drum, Hi-Hat und Becken. Auf dieser sanften Basis können sich Gesang und Keyboards frei entfalten.

In den Strophen bestimmt ein synthetischer Klang, der im Anschlag wie ein E-Piano klingt, im Ausklang an Flöten erinnert, die Atmosphäre. Den Refrain grundiert das Keyboard mit einem satten, hornähnlichen Klang und verleiht ihm so eine warme und wohlige Grundstimmung.

Dem Wohlklang entspricht die von Kate Bush interpretierte Frauenstimme, die Gabriels recht gepreßten und angestregten Strophengesang kontrastiert.

Läuft der erste Refrain in einer gewissen Spannung aus (Subdominante), bevor die Strophe dann wieder in der Molltonart der ersten Stufe (Cm) beginnt, so gleitet der zweite Refrain sanft in die Durtonika (Eb).

Der folgende Mittelteil ist mit einem Pianospiele unterlegt, das den Swing des Sechsstücktaktes voll ausnutzt. Spielweise und Harmoniefolge erinnern an Gospelsongs. Die ersten sechzehn Takte kommen der Frauenstimme zu, in der Wiederholung der Harmonien antwortet die Männerstimme.

Nach der fünften Strophe folgt ein Refrain, der erheblich länger ist, als die vorigen. Statt der bisherigen zwölf Takte liegen hier neunundzwanzig vor. Die ungerade Zahl erklärt sich aus dem Ergänzungstakt, der die Spannung vor der Auflösung verlängert. Schließlich bahnt sich ein schleichender Wechsel in einen Vierviertel-Reggae-Rhythmus an, der den letzten Teil des Songs bestimmt.

Der Text der Strophen ist recht unordentlich konstruiert. Die Zeilen sind unterschiedlich lang, der Sänger verteilt die Worte der stets vier Zeilen offen über den Klangteppich. Auch was Reim, Metrum und Syntax betrifft, ist es müßig, Regelmäßigkeiten zu benennen.

Der Text des Refrains ist durch die dreifache, im letzten Refrain siebenfache Wiederkehr der "hook line" ("don't give up") und je einer Begründung dazu charakterisiert. Auch der Text des Mittelteils ist recht frei gestaltet, sieht man einmal von der Wiederholung der letzten Zeile einer jeden Hälfte ab. (In der ersten Hälfte verbindet ein emphatisches "please!" die beiden Abschlußzeilen.)

Das lyrische Ich der Strophen von "Don't Give Up" (8) ist ein Mann, der zu Stärke und Durchsetzungsfähigkeit erzogen worden ist (3) und sich nun im gesellschaftlichen Kampf auf der Seite der Verlierer wiederfindet (4-6).

Die Sängerin des Refrains ermutigt ihn, nicht aufzugeben. Diese Frau glaubt an ihn und seine Fähigkeiten (14). Er hätte es nie für möglich gehalten, daß es ihn einmal so hart treffen könnte (15-18). Eines Nachts fährt er an seinen Geburtsort zurück und stellt fest, daß dort alle Bäume niedergebrannt sind (19-22).

Die Frau erweist sich solidarisch. Sie ist bereit, Entbehrungen auf sich zu nehmen (26), sie glaubt, daß es einen Ort für sie beide gibt (28f). Sie ermuntert ihn, sich auszuruhen und nicht so sorgenvoll zu sein (30f). Sie und die Freunde (34, vgl. 10) wollen auch in schweren Zeiten zu ihm halten (33).

Der Ich-Erzähler will den Ort des Scheiterns verlassen (37f). Er will auf einer Brücke stehen und auf den Fluß hinabsehen (39-44). In einer anderen Stadt stellt sich der Neuanfang wieder sehr schwierig dar (45-49).

Noch einmal ermutigt ihn die Frauenstimme: Er braucht sich nicht zu schämen, man ist trotz allem stolz auf ihn (54,58). Es war schließlich nie leicht, zurechtzukommen (60). Bei allem glaubt sie fest daran, daß es einen Ort für sie beide gibt (62f).

4.2. Theologische Interpretation

Die Situation, in der sich der Ich-Erzähler befindet, ist gekennzeichnet von Verzweiflung, drohender Einsamkeit, Ausweglosigkeit. Das Vokabular deutet auf einen Kampf hin [to fight (3.5.), to win (3), to fall (4), to lose (8), to be beaten (12), to be affected (16)]. In diesem Kampf geht es um das gesellschaftliche Überleben. Wer nicht kämpfen kann, wer dem Prinzip der Stärke nicht zu entsprechen vermag (1), dem drohen Arbeitslosigkeit und finanzielle Not (47f.26). Die sozialen Bindungen sind in Gefahr (8), sogar die Identität droht zu zerbrechen (7) (9).

Der hier singt, klagt aber nicht ob all dessen, klagt weder Gott noch die Gesellschaft an. In einer bedrohlich wirkenden Gefäßtheit erkennt und beschreibt er seine Situation. Seine Schilderung bleibt verhalten, Resignation und eine Spur von Schmerz klingen mit.

Wer ist nun diese Frau, die immer wieder Trost in seine Verzweiflung spricht? Ihre Stimme kann nicht einfach mit einer inneren Stimme des Mannes oder gar einer transzendenten Stimme - also der Stimme Gottes oder einer Engelsstimme - identifiziert werden, denn in den Worten konstruiert sich ein soziales Gefüge, aus dem sie spricht (10.26.50.58). Die Stimme ist also einer bestimmten Frau im Leben des Mannes zuzuordnen.

Doch was aus ihrem Munde tröstet, geht meines Erachtens nicht darin auf, daß sie an den Mann und seine Möglichkeiten glaubt und sich mit ihm solidarisiert, sondern daß sie selbst aus Tieferem schöpft und so Hoffnung vermitteln kann.

Wie läßt sich diese theologische These im Song selbst verifizieren? Es ist vor allem der klangliche Eindruck, der über den Horizont dieser Frau hinausweist: die Intensität der Schwellklänge, die schier unüberbietbare Präsenz und Wärme ihrer Stimme, so daß akustisch sehr viel mehr da ist als nur vertonte Worte des Zuspruchs.

Von Refrain zu Refrain läßt sich im Text eine ständige Intensivierung, ein Wachsen der Hoffnung nachweisen. Während die Sängerin im ersten Refrain ihre Ermunterung noch innerhalb der Kategorien und

Wertvorstellungen artikuliert, unter denen der Mann leiden mußte [you're not beaten yet (12), you can make it good (14)], so tritt der Bereich der Leistung und des gesellschaftlichen Vergleichs schon im nächsten Refrain in den Hintergrund. Ihr Bekenntnis zu einem "place where we belong" (26f) eröffnet die spirituelle Dimension.

Unmittelbar im Anschluß daran setzen Elemente geistlicher Musik (Gospelharmonien und -piano) ein, die nun ihre Trostworte tragen. Der Mann antwortet in diesem Mittelteil: Er singt vom Aufbruch und scheint getröstet, wenn er sich auf einer Brücke stehen sieht, unter der ein Fluß ständig weiterfließt (39-44). Parallel zur doppelten Aufforderung durch die Frau (Don't give up, please, don't give up!) singt er zweimal "That river's flowing" (10).

Waren die beiden Stimmen bislang durch die unterschiedlichen Klangeindrücke von Strophen und Refrain recht weit voneinander entfernt, so liegen sie in diesem Mittelteil sehr viel dichter beieinander. Es kommt zu einem "Brückenschlag" zwischen der Frau und dem Mann, zwischen ihrer Hoffnung und seiner Verzweiflung. Dieser Brückenschlag wird außerdem zum sprachlichen Symbol in der Imagination des Mannes (39) (11).

Diese Verbindung löst die Probleme nicht für alle Zeit. Die neue Situation (45-48) bringt dem Mann neue Zweifel, neue Nöte, aber die Hoffnung der Frau dominiert im langen Schlußrefrain. Wenn sie betont: "We're proud of who you are!" (58), dann benennt sie den Wert dieses Menschen weit ab von den konventionellen Maßstäben von Leistung und Erfolg.

In ihrem Bekenntnis zu einem "place where we belong" (62f, vgl. 28f) wird die Erlösungsthematik des Songs deutlich. Ein Ergänzungstakt mit der vergewissernden Doppelung von "there's a place" hebt diese Stelle als Höhepunkt des Songs hervor. Der Ort, auf den sich Glaube und Sehnsucht richten, trägt eine doppelte Bedeutung. Einerseits richtet sich der Blick in die Zukunft. Dann ist ein Ort gemeint, wo Leben möglich wird, vielleicht als eine neue Chance und neue Hoffnung. Andererseits ist dieser Ort innerhalb des Musikstücks bereits Wirklichkeit geworden, nämlich in der Erfahrung, daß die konventionellen

Forderungen an den Einzelnen nicht das letzte Wort über Wert und Sinn der menschlichen Existenz auszusagen vermögen.

Aufgrund dieser Beobachtungen kann man wohl von einer "präsentischen Eschatologie" (12) in "Don't Give Up" sprechen, und zwar im Sinne einer Wirklichkeit der Hoffnung, die sich "schon jetzt und noch nicht" realisiert. Diese Hoffnung scheint durch die Leiden der Lebenswirklichkeit hindurch, vielleicht so, wie am Schluß des Songs der schleppende Sechachteltakt allmählich transparent wird für einen bewegten, mit Funk-Elementen angereicherten Reggae-Rhythmus, auf dem ein Chor beschwingt die "hook-line" wiederholt.

Es scheint mir wichtig, zu betonen, daß die Hoffnung sich in den Worten und im Gesang realisiert. Was da an Größerem aufleuchtet, scheint zwar durch diese konkrete Frau hindurch, aber sie selbst und ihre Äußerungen sind nicht der Garant des Lebenssinnes für den verzweifelten Mann (13). Das Religiöse geschieht aber auch nicht außerhalb von konkreten menschlichen Beziehungen. Um hörbar zu werden, braucht die Stimme der Hoffnung hier die Stimme einer Frau.

5. Zusammenfassung (14)

Die Interpretation von "Don't Give Up" ist ein Beispiel dafür, wie theologische Arbeit an einem Stück populärer Musik geschehen kann. Das Unbedingte - also das theologisch relevante Thema - in diesem Song von Peter Gabriel ist die Bedrohung der Identität angesichts des Versagens vor gesellschaftlichen Normvorstellungen. Die Antwort, die der Song der Bedrohung entgegenhält, ist ein Brückenschlag der Mitmenschlichkeit, der aus einem Glauben hervorgeht, der die sozial relevanten Prinzipien zu transzendieren vermag. Der musikalischen Umsetzung dienen dabei Elemente verschiedener Formen spiritueller Musik.

Dieser Interpretation stehen zwei gewichtige Einwände entgegen. Der erste bezieht sich auf die musikalische Gestaltung und deren Deutung. Ist die Benutzung spiritueller Musik aus fremden geistlichen und musikalischen Traditionen als Ausdrucksmittel und somit Deutungsträger überhaupt legitim?

Hierzu ist zu sagen, daß der bei dieser Problemlage aufkommende Vorwurf des "Etikettenschwindels" zwar dem sicherlich wichtigen Bemühen um Reinerhaltung gewachsener musikalisch-spirituel-ler Traditionen Rechnung trägt, aber keinerlei Verständnis für die Suche eines Künstlers nach angemessenen Ausdrucksmitteln für seine Erfahrung, für seine Botschaft mitbringt.

Sicher ist es etwas anderes, ob ein Jamaikaner aufgrund einer langen Tradition Reggae spielt, oder ob Peter Gabriel Elemente dieser Musik aufgreift; sicher bedeutet der Gesang eines schwarzen Kirchenchores etwas anderes als das "Gospelpiano" in "Don't Give Up". Aber dennoch ist es legitim, durch Zitate und Interpretationen eine geistige Nähe zu diesen Traditionen zu dokumentieren: zur Glaubensgewißheit schwarzer Christen und zur politisch-religiösen Hoffnung der Rastafaris. Es ist ein ganz normales Phänomen in der musik- und religionsgeschichtlichen Entwicklung, daß Motive vorfindlicher Traditionen aufgenommen und im veränderten Kontext neu gedeutet werden.

Der zweite Einwand zielt grundsätzlicher gegen den Versuch einer theologischen Interpretation. Es besteht der Verdacht, daß der vorliegende Deutungsversuch eine Vereinnahmung freier musikalischer Kreativität in ein kirchlich-theologisches Denk- und Wertesystem darstellt.

Paul Tillich, der "Gewährsmann" meines Interpretationsversuches, wollte alles andere als das erreichen. Sein Konzept besteht nicht aus Fangarmen, die eine vermeintlich entfremdete Kultur in den Schoß der Kirche zurückholen wollen. Vielmehr versuchte er die Grenzen der theologischen Wahrnehmung zu sprengen, um das Gespräch mit den vielfältigen Kulturformen in Hinsicht auf die je immanente Religiosität zu eröffnen (15).

Ein theologisches Projekt, das die religiöse Grundierung der Rockmusik herausarbeiten will, braucht das Gespräch mit der Populär-musikforschung. Vielleicht könnte auch der Populär-musikforschung das Gespräch mit der Theologie nicht schaden, wenn sie Rockmusik angemessen interpretieren will.

Anhang

Don't Give Up (Peter Gabriel)

In this proud land we grew up strong
We were wanted all along
I was taught to fight, taught to win
I never thought I could fail

5 No fight left or so it seems
I am the man whose dreams have all deserted
I've changed my face, I've changed my name
But no one wants you when you lose

10 Don't give up
'Cause you have friends
Don't give up
You're not beaten yet
Don't give up
I know you can make it good

15 Though I saw it all around
Never thought that I could be affected
Thought that we'd be last to go
It is so strange the way things turn

20 Drove the night towards my home
The place that I was born on the lakeside
As daylight broke I saw the earth
The trees had burned down to the ground

25 Don't give up
You still have us
Don't give up
We don't need much of anything
Don't give up
'Cause somewhere there's a place
Where we belong

30 Rest your head
You worry too much
It's gonna be alright
When times get rough
You can fall back on us

35 Don't give up
Please, don't give up

40 Got to walk out of here
I can't take any more
Gonna stand on that bridge
Keep my eyes down below
Whatever may come
And whatever may go
That river's flowing
That river's flowing

45 Moved on to another town
Tried hard to settle down
For every job so many men
So many men no one needs

50 Don't give up
'Cause you have friends
Don't give up
You're not the only one
Don't give up
No reason to be ashamed

55 Don't give up
You still have us
Don't give up now
We're proud of who you are
Don't give up

60 You know it's never been easy
Don't give up
'Cause I believe there's a place
There's a place where we belong

Don't give up, don't give up, don't give up ...

Anmerkungen

- 1 LP: "Atlantic Crossing" (WB 56 151), 1975, Side 2, Track 1.
- 2 Chris de Burgh: "The Leader", LP: "Into The Light" (A&M 395121-2), 1986, Side 2, Track 5 (faschistoide Vorstellungen).
- 3 P. Tillich: Systematische Theologie, Bd. I, Frankfurt am Main 8/1984, 19 f.
- 4 A.a.O., 247.
- 5 A.a.O., 21.
- 6 Ähnlich bereits in Hinsicht auf den "Kulturtheologen": P. Tillich: Über die Idee einer Theologie der Kultur (1919), Ges. W. Bd. IX, Stuttgart 1967, 29.
- 7 Gabriel, LP: "So" (Virgin 207 587-630), 1986, Side 1, Track 3.
- 8 Die Ziffern in den Klammern entsprechen der Zeilenzählung zum Songtext im Anhang.
- 9 P. Gabriel zur Entstehung von "Don't Give Up": "I originally saw a TV programme with interviews with unemployed people ... There are many who have problems with relationships because they lose self-respect. They don't feel wanted." (A. Gallo: Peter Gabriel, London/Sydney/New York/Köln 1986, 84.)

- 10 "Allgemein steht der Fluß in enger Verbindung mit der Symbolik des Wassers. Wegen des Fließens ist er Symbol für Zeit und Vergänglichkeit, aber auch für ständige Erneuerung. ... Wichtig für die Interpretation ist, ob in der Imagination eine Brücke erscheint, die die beiden Ufer verbindet. In einem solchen Fall ist eine Überbrückung der Schwierigkeiten im Leben angezeigt." (H.G. Tietze: Imagination und Symboldeutung, Genf 1983, 243f.)
- 11 "[Das Symbol der Brücke informiert]... über die Möglichkeiten von Kommunikation überhaupt beziehungsweise über den Sinn der Wiederaufnahme bestimmter Beziehungen. Sie ist ein recht positives Imaginationssymbol, das normalerweise eine Vereinigung signalisiert." (A.a.O., 290).
- 12 Die christliche Dogmatik verhandelt in der Eschatologie (Lehre von den letzten Dingen) die Fragen um Tod und Auferstehung in Bezug auf den Einzelnen und überindividuell die Fragen nach dem Weitende und dem Reich Gottes.
- 13 Nicht selten wird in der Rockmusik Lebenserfüllung und Erlösung in Zweisamkeit und Partnerliebe gesehen. Ein Beispiel: "Purple Schulz" im Song "Der Stand der Dinge" (auf der gleichnamigen LP, 1987). In einer Situation "ohne Gott und Selbstvertrauen" sieht der Sänger allen Lebenssinn nur noch in der Beziehung zur Partnerin: "Du schaust mich an, du bist so Frau, du bist so Mensch und ganz genau der Grund warum ich immer noch nicht aufgegeben hab'...".
- 14 In diesem Abschnitt sind die Schwerpunkte der Diskussion um meinen Vortrag berücksichtigt.
- 15 Daß Rockmusik sich seit ihren Anfangstagen immer wieder bewußt mit religiösen Fragen auseinandergesetzt hat, belegt hinreichend das Buch von Steve Turner: Hungry For Heaven. Rock and Roll and the Search for Redemption, London 1988. Peter Gabriels Interesse an religiösen Themen ist in zahlreichen Passagen des schon erwähnten Buches von A. Gallo nachzulesen.