
Die Entwicklung der Spirituals und Gospels und ihre Bedeutung für die afroamerikanischen Kirchen

Johanne Dziewas und Claudia Bullerjahn

Spirituals und Gospels sind nicht nur bedeutende christliche Liedgattungen, sondern werden auch als einflussreiche Wegbereiter in der Entwicklung amerikanischer Volksmusik und populärer Musik insgesamt angesehen. Zugleich prägen sie zunehmend heutige Gottesdienste, und dies nicht nur in afroamerikanischen Kirchen, sondern auch in christlichen Kirchen weltweit. Der vorliegende Beitrag gibt einen Überblick zum Stand der Forschung hinsichtlich der Ursprünge und Entwicklungen von Spirituals und Gospels, arbeitet musikalische und inhaltliche Unterschiede zwischen beiden Gattungen heraus und erörtert abschließend die religionssoziologische Bedeutung der Black Churches für die Identitätsbildung der afroamerikanischen Bevölkerung.

1. Historische Entwicklung der Spirituals und Gospels

1.1. Die Ursprünge in der Musik Westafrikas

Nach Ansicht vieler Wissenschaftler liegen die Ursprünge der Spirituals und Gospels in der Kultur der westafrikanischen Länder, aus denen die Europäer ab dem beginnenden 16. Jahrhundert Afrikaner im transatlantischen Dreieckshandel als Sklaven nach Amerika brachten. Die meisten der verkauften Sklaven kamen von der Westküste Afrikas und hatten dadurch eine recht einheitliche kulturelle bzw. musikalische Prägung.¹

In vielen dieser verschiedenen Kulturen waren und sind Ritual im theologischen Sinne und Musik untrennbar miteinander verknüpft. Viele Zeremonien, durch die Geister und Götter angerufen werden sollten, waren von exzessivem Trommelspiel gekennzeichnet. Musik ermöglichte also transzendente Erfahrungen, da ohne Trommeln die Ausübung der Religion undenkbar war. Diese starke rhythmische Komponente war jedoch nicht nur für religiöse Rituale ein wichtiger Bestandteil, sondern hatte auch im alltäglichen Leben eine große Bedeutung. Insgesamt waren Musik, Religion und Alltagsleben überaus stark miteinander verwoben und bildeten eine Einheit. Die Lieder, die in den verschiedensten Situationen gesungen wurden, ob nun bei religiösen Ritualen oder bei der Arbeit auf dem Feld, wur-

¹ Vgl. Robert Darden, *People Get Ready! A New History of Black Gospel Music*, New York 2008, 21–29.

den vor allem durch Rhythmusinstrumente begleitet. Häufig werden die Rhythmusstrukturen in der afrikanischen Musik mit den harmonischen Strukturen in der westeuropäischen Musik verglichen. Während westliche Musik sich durch abwechslungsreiche Harmonik auszeichnet, ist die Musik der verschiedenen Völker Afrikas durch rhythmische Vielfalt geprägt.²

„The essence of African music [...] is rhythmic tension.“³

Neben dem Rhythmus war auch der Tanz ein essenzieller Bestandteil vieler afrikanischer Zeremonien.⁴ Eine besondere Rolle spielte dabei der so genannte Ring Shout, der auch später in den Praise Houses abseits der südamerikanischen Plantagen noch von den afrikanischen Sklaven getanzt wurde.⁵ Dabei wurde das Tanzen im Kreis von Stampfen und Klatschen begleitet, was wiederum die große Bedeutung des Rhythmus' für die afrikanische Kultur hervorhebt. Weiterhin gehörte zum Ring Shout das Singen im Call-and-Response-Prinzip, das später auch ein wesentliches Merkmal der amerikanischen Spirituals und Gospels wurde.⁶

Was zudem oft mit den verschiedenen Religionen Afrikas verbunden wird, ist eine polytheistische Ausrichtung oder der Glaube an Naturgeister. Häufig gibt es in diesen Religionen aber trotzdem einen höchsten Gott bzw. einen Schöpfergott, der den anderen Göttern oder Geistern übergeordnet ist. Diese Vorstellung bildete später in Amerika die Grundlage für die schnelle Akzeptanz des monotheistischen Christentums und die Verschmelzung des christlichen Glaubens mit den Religionen der versklavten Afrikaner.⁷

1.2. Die Situation der afroamerikanischen Sklaven im Norden und Süden der USA

Insgesamt gab es im Norden der USA weniger Sklaverei als im Süden, da in den nördlichen Regionen z. B. das Klima nicht günstig war für den zeit- und arbeitskraftintensiven Anbau von Baumwolle.⁸ Zwar waren die Gesetze, die die Sklaverei erlaubten, immer noch vorhanden, aber die Sklaven hatten im Norden eine wesentlich bessere Stellung als im Süden. Nach dem Unabhängigkeitskrieg wurden im Norden der USA nach und nach viele Sklaven freigelassen.⁹

Für die Sklavenhalter in den Nordstaaten war die Religion der Sklaven zunächst nicht relevant und es gab kaum Versuche, die Sklaven zu missio-

² Vgl. ebd., 18–24.

³ Ebd., 23.

⁴ Vgl. ebd., 24 f.

⁵ Vgl. ebd., 45.

⁶ Vgl. ebd., 24 f.

⁷ Vgl. ebd., 25 f.

⁸ Vgl. Tobias Dietrich, Martin Luther King, Paderborn 2008, 19 ff.

⁹ Vgl. Darden, People Get Ready!, 35–37.

nieren.¹⁰ Dies änderte sich mit den Erweckungswellen, die 1730 mit dem First Great Awakening in Amerika entstanden.¹¹ Besonders durch die Bemühungen von Baptisten, Methodisten und Quäkern bekehrten sich während dieser Erweckungsbewegungen tausende Sklaven zum Christentum. Bald verlangte es die Sklaven deshalb auch nach einer eigenen Kirche, weshalb es am 17. Juli 1794 zur Gründung der ersten unabhängigen afroamerikanischen Kirche in Nordamerika kam: der St. Thomas African Church of Philadelphia, in deren Folge viele weitere afroamerikanische Kirchen entstanden.¹²

Sowohl in den weißen als auch in den schwarzen Kirchen wurden traditionell vor allem Psalmen gesungen, da die meisten Kirchen keine Gesangbücher oder Instrumente zur Verfügung hatten. Dies änderte sich, als der englische Liederdichter Isaac Watts 1707 das Gesangbuch *Hymns and Spiritual Song* und 1709 das Gesangbuch *The Psalms of David Imitated* herausbrachte. Nachdem nun zumindest einige Sammlungen weißer Kirchenlieder veröffentlicht waren, wurden nach und nach auch durch Afroamerikaner Gesangbücher veröffentlicht. 1801 machte Richard Allen mit seiner Sammlung *A Collection of Spiritual Songs and Hymns Selected from Various Authors by Richard Allen, African Minister* den Anfang.¹³

Anders sah es allerdings im Süden der USA aus, wo die Spirituals wohl ursprünglich entstanden. Dort wurden die Sklaven besonders stark unterdrückt und ihre weißen Besitzer versuchten, die Moral der Arbeiter weiter zu schwächen, indem sie wichtige Bestandteile der afrikanischen Kultur verboten.¹⁴ So wurde z. B. die Benutzung der für afrikanische Zeremonien so wichtigen Trommeln unterbunden¹⁵ und es war den Sklaven untersagt, auf den Feldern zu sprechen.¹⁶ Allerdings erkannten die Aufseher schnell den Wert von Work Songs, Cries und Field Hollers, da diese die Arbeit der Sklaven unterstützten, indem der gleichmäßige Rhythmus dieser Feldgesänge die Synchronisation der Arbeit auf den Feldern erleichterte.¹⁷ Häufig gab es unter den Sklaven einen Vorsänger und die anderen Sklaven antworteten mit Gesang, womit das für sie aus der afrikanischen Kultur bereits bekannte Call-and-Response-Prinzip verwendet wurde. Neben diesen Gesängen gab es außerdem die sogenannten Cries und Calls. Während die Calls der Informationsweiterleitung dienten, zum Beispiel zur Warnung vor einem Aufseher, waren Cries zum Aus-

¹⁰ Vgl. ebd., 36 f.

¹¹ Vgl. Fred Metting, *The Unbroken Circle. Tradition and Innovation in the Music of Ry Cooder and Taj Mahal*. American Folk Music and Musicians, No. 5, Lanham/Maryland/London 2001, 183.

¹² Vgl. Darden, *People Get Ready!*, 37 f.

¹³ Vgl. ebd., 39 f.

¹⁴ Vgl. ebd., 42 f.

¹⁵ Vgl. Klaus Depta, *Rock- und Popmusik als Chance. Impulse für die praktische Theologie*, Wiesbaden 2016, 124.

¹⁶ Vgl. Darden, *People Get Ready!*, 43.

¹⁷ Vgl. Depta, *Rock- und Popmusik als Chance*, 126.

druck von Emotionen und Gefühlen wie Hunger und Einsamkeit bestimmt.¹⁸ Diese Cries waren spontan improvisiert und wiesen viele Merkmale afrikanischer Musik auf, wie zum Beispiel „yodels, echolike falsetto, tonal glides, embellished melismas, and microtonal inflections that are often impossible to indicate in European staff notation“¹⁹. Diese Formen von Gesängen wurden vermutlich zur Basis für die Entstehung der Spirituals.²⁰ „Musik und Tanz blieben, wie in Afrika, viel mehr als eine Ablenkung von der Härte und Ungerechtigkeit der Sklaverei. Sie waren der lebensnotwendige Ausdruck von Identität, der in einem Leben mit nie endender Arbeit gelegentlich zugestanden wurde.“²¹

Trotz aller Verbote und Versuche, das Ausleben der afrikanischen Kultur zu verhindern, trafen sich die Sklaven abseits der Felder und in Abwesenheit ihrer Aufseher in sogenannten Praise Houses und versuchten, dort die Kultur zu bewahren, die ihnen auf den Feldern untersagt war. Auch der Ring Shout wurde in diesen Praise Houses häufig getanzt.²² „The ring shout, always accompanied by spirituals, was certainly the most dramatic of all the surviving Africanisms of homesick slaves.“²³ Um diese Treffen geheim zu halten, entwickelten die Sklaven ausgeklügelte Warn- und Kommunikationssysteme.²⁴

1.3. Die Auswirkungen der Erweckungsbewegungen

Mit ihrer Verschleppung nach Amerika wurden die Versklavten auch mit dem christlichen Glauben ihrer Sklavenhalter konfrontiert, sodass es nach und nach zu einer Verbindung der afrikanischen Kultur mit dem Christentum kam. Dabei übernahmen die Sklaven aber keinesfalls einfach die Religion ihrer Unterdrücker und damit die christlichen Traditionen, sondern passten den christlichen Glauben an ihre Bedürfnisse an und gestalteten ihn um. So betonten viele Afroamerikaner in ihrem christlichen Glauben den Aspekt der Erlösung und der Befreiung aus der Unterdrückung, wie er beispielsweise bei der Geschichte der Befreiung der Israeliten aus Ägypten in den Exodustraditionen der Bibel vorkommt. Die Musik, die die Afroamerikaner nutzten, um ihren befreiungstheologisch ausgerichteten christlichen Glauben auszudrücken, wurden die Spirituals.²⁵

An der Wende zum 19. Jahrhundert kam es in Amerika zum sogenannten Second Awakening, der zweiten großen Erweckungswelle, die nun auch

¹⁸ Vgl. Darden, *People Get Ready!*, 43 f.

¹⁹ Zit. nach ebd., 44.

²⁰ Vgl. ebd., 43 ff.

²¹ Andrew Wilson-Dickson, *Geistliche Musik. Ihre großen Traditionen. Vom Psalmengesang zum Gospel*, Gießen 1994, 191.

²² Vgl. Darden, *People Get Ready!*, 45.

²³ Ebd., 46.

²⁴ Vgl. ebd., 45.

²⁵ Vgl. ebd., 46–52.

den Süden erfasste.²⁶ Während dieser Erweckungsbewegung gab es Camp Meetings, bei denen tausende Gläubige zusammenkamen, Massentaufen durchgeführt wurden und ausgelassen gesungen und getanzt wurde.²⁷ Hierbei bekamen die Sklaven die Möglichkeit, ekstatische Bewegungen und Tänze, die sie aus der afrikanischen Kultur kannten, mit dem christlichen Glauben zu verbinden.²⁸

Einige Wissenschaftler (Guy B. Johnson, George Pullen Jackson und Newman I. White) sehen den eigentlichen Ursprung der Spirituals und Gospels nicht in den afrikanischen Traditionen, sondern vertreten die These, dass die Entstehung der Spirituals eine Folge der Camp Meetings sei und sie auf den bei Camp Meetings gesungenen Songs beruhten. Diese Debatte geht bis zu der Behauptung, sämtliche Spirituals hätten einen weißen Ursprung. Heutzutage geht aber die Mehrheit der Forscher von einem afrikanischen Ursprung der Spirituals aus, wenn die Spirituals jedoch auch nicht unbeeinflusst blieben von den Erfahrungen, die die afroamerikanischen Sklaven in der Zeit der Erweckungsbewegungen mit den Kirchenliedern der Weißen machten.²⁹

Ein weiterer Faktor zur Entstehung der Spirituals waren die Predigten der schwarzen Pastoren. Wie die Musik waren auch die Predigten sehr rhythmisch durch die Sprechpausen und Betonungen. Die Variationen in der Stimmlage des Black Preachers konnten mit der Melodik in der Musik verglichen werden und die Bewegungen, die die Gemeinde während der Predigt machte, entsprachen dem Tanz beim Hören von Musik. Das Händeklatschen und das Fußstampfen bei der Predigt ersetzten die Trommeln, die in den afrikanischen Religionen verwendet wurden. Insgesamt waren also schon die Predigten in den Black Churches musikalisch angelegt. Außerdem wurden sie von den Predigern sehr emotional und ekstatisch vorgetragen, häufig im Call-and-Response-Prinzip. Viele Spirituals entstanden aus diesen Predigten heraus als spontane Improvisation, was letztendlich das so genannte „testifying“ zum Ziel hatte, also die Ergreifung durch den Heiligen Geist und das öffentliche Bezeugen des Glaubens.³⁰

1.4. Die Entwicklung nach dem Amerikanischen Bürgerkrieg

Nach dem Sieg der Nordstaaten über die Südstaaten im Amerikanischen Bürgerkrieg wurden Spirituals häufig auch zur Feier des Siegs gesungen.³¹ Danach kam es zur Rekonstruktion, dem Wiederaufbau des Landes nach dem Krieg, doch trotz der Abschaffung der Sklaverei blieb der Rassismus

²⁶ Vgl. Charles E. Hambrick-Stowe, Erweckungsbewegungen in Nordamerika, in: RGG⁴, Bd. 2, 2008, 1496 f.

²⁷ Vgl. Metting, *The Unbroken Circle*, 183.

²⁸ Vgl. Wilson-Dickson, *Geistliche Musik*, 192 f.

²⁹ Vgl. Darden, *People Get Ready!*, 57–60.

³⁰ Vgl. ebd., 60–64.

³¹ Vgl. ebd., 106–108.

allgegenwärtig, der durch die Jim-Crow-Gesetze legalisiert und toleriert und durch Vereinigungen wie den Ku Klux Klan radikal ausgeübt wurde.³² Während dieser Zeit wurden die Spirituals weiter auf die alte Art und Weise gesungen, doch in der schwarzen Gemeinschaft gab es den Wunsch nach Neuerungen, da sich viele durch die alten Spirituals an die Sklavenzeit erinnert fühlten und auch jüngere und gebildete Afroamerikaner sich Veränderungen im Liedgut wünschten.³³

1867 veröffentlichten Lucy McKim, Charles P. Ware und William F. Allen das Buch *Slave Songs of the United States*, das die erste Sammlung von Spirituals war, in der diese relativ genau und objektiv beschrieben wurden.³⁴ Unter anderem deshalb ist dieses Buch auch heute noch eine überaus wichtige Quelle für Wissenschaftler, die sich mit dem Thema Spirituals auseinandersetzen.³⁵

„Although ‚Slave Songs [of the United States]‘ didn’t create much of a stir upon its publication in 1867, it is today regarded as a milestone not just in African-American music but in modern folk history.“³⁶

Währenddessen kamen auch die Jubilee Singers und die Minstrel Shows auf.³⁷ Bei den Jubilee Singers waren besonders die 1871 gegründeten, von der Fisk University aus Nashville, Tennessee stammenden Fisk Jubilee Singers von großer Bedeutung.³⁸ Damals wurden an verschiedenen, von der American Missionary Association geförderten Colleges und Theologieschulen Sängergruppen gebildet, die dann im Land mit ihrem Programm herumtourten, um ihre Colleges zu finanzieren. Anfangs waren in diesen Programmen keine Spirituals vorgesehen, doch nach und nach wurden sie in das Repertoire aufgenommen, da vor allem die Fisk Jubilee Singers überaus erfolgreich damit waren.³⁹ Allerdings wurden die Spirituals bei diesen Aufführungen ‚begradigt‘, da sie nun klar notiert und für einen gemischten Chor arrangiert wurden.⁴⁰ Dies geschah zum einen aufgrund der leichteren Einübung, zum anderen sollte dadurch auch verhindert werden, das weiße Publikum, von dem die Jubilee Singers stark profitierten, zu verschrecken.⁴¹ „The Jubilee Singers and their performances were about as ‚authentic‘ as most audiences at that time could handle.“⁴² Durch diese Abwandlung und Anpassung der Spirituals für ihr Publikum entstand der Jubilee Song.⁴³ Diese Songs hatten die Texte der Spiritu-

³² Vgl. Dietrich, King, 23 f.

³³ Vgl. Darden, People Get Ready!, 114.

³⁴ Vgl. Metting, The Unbroken Circle, 184.

³⁵ Vgl. Darden, People Get Ready!, 99 f.

³⁶ Ebd.

³⁷ Vgl. ebd., 115.

³⁸ Vgl. Steve Turner, An Illustrated History of Gospel, Oxford 2010, 31.

³⁹ Vgl. Wilson-Dickson, Geistliche Musik, 198 f.

⁴⁰ Vgl. Metting, The Unbroken Circle, 185.

⁴¹ Vgl. Darden, People Get Ready!, 117.

⁴² Ebd., 119.

⁴³ Vgl. Wilson-Dickson, Geistliche Musik, 198 f.

als, besaßen aber fast immer einen fröhlicheren Charakter und ein lebhafteres Tempo als die ursprünglichen Spirituals. Insgesamt waren diese Konzerte der Jubilee Singers mit die ersten Veranstaltungen, bei denen Spirituals außerhalb eines Gottesdienstes vorgetragen wurden. So waren die Spirituals nun nicht mehr ausschließlich für die afroamerikanische Bevölkerung gedacht, sondern wurden auch einem weißen Publikum vorgetragen.⁴⁴

Durch die Erfolge der Fisk Jubilee Singers mit den Spirituals in ihrem Programm wurden Spirituals bald auch in Minstrel Shows aufgenommen. In der Black Face Minstrelsy, die sich bereits ab 1800 entwickelte, traten meist weiße Menschen mit schwarz angemalten Gesichtern auf und führten angeblich authentische Musik aus dem Süden auf. Mit diesen Auftritten machten sich die weißen Darsteller allerdings über die Afroamerikaner lustig, indem sie mit starkem Akzent sprachen oder wilde Bewegungen machten, mit denen sie die Afroamerikaner lächerlich machen wollten.⁴⁵

1.5. Die Entwicklung im 20. Jahrhundert

Ein wichtiger Schritt in der Geschichte der Spirituals und Gospels war die Entwicklung der Pfingstbewegung.⁴⁶ Die Gottesdienste der Pfingstgemeinden waren sehr emotional geprägt und hatten die Glossolie, also das Reden in Zungen, als eine Form der Ekstase zum Ziel. Dies war für viele Afroamerikaner sehr attraktiv, da sie aufgrund ihrer kulturellen Prägung einen emotionalen Gottesdienst gewohnt waren.⁴⁷ Weiterhin unterstützten die Pfingstler den Gebrauch von Instrumenten, der in den baptistischen und methodistischen Kirchen untersagt war.⁴⁸ Dabei stützten sich die Pfingstler auf Psalm 150, 3–6:

„3 Lobet ihn mit Posaunen, lobet ihn mit Psalter und Harfen! 4 Lobet ihn mit Pauken und Reigen, lobet ihn mit Saiten und Pfeifen! 5 Lobet ihn mit hellen Zimbeln, lobet ihn mit klingenden Zimbeln! 6 Alles, was Odem hat, lobe den HERRN! Halleluja!“⁴⁹

Außerdem wurde während dieser Gottesdienste getanzt und es wurden viele weltliche, häufig im Blues verwendete Instrumente wie z. B. Gitarren eingesetzt. Auch Jazz-Instrumente wie Trompete oder Posaune wurden in den Gottesdiensten verwendet.⁵⁰ So konnte der emotionale Inhalt der Spirituals betont und die Auslebung der Emotionalität gefördert werden. Auch die Instrumentalbegleitung von geistlichen Liedern wurde etabliert, was später auch in der Gospelmusik häufig Verwendung fand.

⁴⁴ Vgl. Darden, *People Get Ready*, 120–122.

⁴⁵ Vgl. ebd., 121–123.

⁴⁶ Vgl. Metting, *The Unbroken Circle*, 185.

⁴⁷ Vgl. Darden, *People Get Ready*, 139 f.

⁴⁸ Vgl. Teddy Doering, *Gospel. Musik der Guten Nachricht – Musik der Hoffnung*, Nürnberg 1999, 51.

⁴⁹ Lutherbibel 2017.

⁵⁰ Vgl. Doering, *Gospel*, 51.

Eine wichtige Persönlichkeit, die für die Entstehung des Gospels von großer Bedeutung war, ist Thomas Andrew Dorsey (1899–1993), Sohn eines Baptistenpastors und auch „The Father of Gospel“ genannt.⁵¹ Er vereinigte seit den 1920er-Jahren Blues-Elemente mit den bestehenden religiösen Stücken und religiösen, aufbauenden Texten zum Gospel Blues und brachte dadurch den Dorsey Song und den choralen Gospelstyle hervor.⁵² Er begann seine Karriere im Bereich der säkularen Musik, komponierte nebenbei aber auch immer Gospelsongs, konnte damit jedoch seinen Lebensunterhalt nicht verdienen.⁵³ Seinen ersten großen Hit hatte er mit dem Song *It's Tight Like That*, einem Hokum Blues Song mit sehr anzüglichem Text, was ihm viel Kritik seitens der afroamerikanischen Kirchen einbrachte. Später war Dorsey aber auch mit Gospelmusik erfolgreich. So wandelte er die Trauer über den Tod seiner ersten Frau in sein wohl berühmtestes Lied *Take My Hand, Precious Lord* um.⁵⁴

Auch in den 1960ern, während der Zeit der Bürgerrechtsbewegung in den USA, waren Spirituals und Gospels von großer Bedeutung.⁵⁵ So sang Mahalia Jackson sowohl bei Martin Luther Kings Rede *I Have A Dream* als auch bei seiner Beerdigung Kompositionen von Thomas A. Dorsey, und auch die Hymne der Bürgerrechtsbewegung *We Shall Overcome* basiert auf dem Gospelsong *I'll overcome some day* von Charles Albert Tindley.⁵⁶ In dieser Zeit kamen auch die Massenchöre in Mode, die noch heute das Bild von Gospelmusik prägen. Außerdem kam es im Contemporary Gospel, der sich seit dieser Zeit entwickelte, immer mehr zu einer Vermischung von verschiedenen Stilen. Diese stilistische Vielfalt prägt bis heute die Gospelmusik.⁵⁷

2. Musikalische und inhaltliche Analyse der Spirituals und Gospels

2.1. Merkmale der Spirituals

Nach Wyatt Tee Walker, einem afroamerikanischen Pastor und Kulturhistoriker, gibt es acht Charakteristika für ein echtes Spiritual:

- „1. Deep Biblicism, 2. Eternity of Message, 3. Rhythmic, 4. Given to improvisation, 5. Antiphonal or Call and Response, 6. Double [...] or Coded Meaning, 7. Repetitive, 8. Unique imagery.“⁵⁸

⁵¹ Vgl. *Depta*, Rock- und Popmusik als Chance, 141 ff.

⁵² Vgl. *Don Cusic*, The development of gospel music, in: Allan Moore (Hg.), The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music, Cambridge 2002, 53.

⁵³ Vgl. *Darden*, People Get Ready!, 166 f.

⁵⁴ Vgl. *Cusic*, Gospel music, 53.

⁵⁵ Vgl. *Darden*, People Get Ready!, 245.

⁵⁶ Vgl. *Turner*, Gospel, 125 f.

⁵⁷ Vgl. *Alan Young*, Woke me up this morning. Black gospel singers and the gospel life, Jackson 2000, XXXI f.

⁵⁸ *Darden*, People Get Ready!, 75.

Albert Raboteau fügte dann noch Polyrhythmik, Synkopierung und Ornamentik als weitere Merkmale hinzu.⁵⁹

Die Texte der Spirituals sind häufig biblisch, stammen meist aus dem Alten Testament⁶⁰ und handeln von Befreiung und Erlösung⁶¹. Aber auch die direkte Umgebung und eigene religiöse Bekenntnisse tauchen in den Texten auf.⁶² Die alttestamentlichen Texte werden häufig als Unterschied der Spirituals zu den auf neutestamentlichen Texten basierenden Gospel songs genannt und sind sicherlich bei der Mehrzahl der Spirituals zu finden, jedoch gibt es hier auch einige Ausnahmen.⁶³ Im berühmten Spiritual *Go Tell It On The Mountain* wird mit der Zeile „Go tell it on the mountain, / That Jesus Christ is-a [sic] born“⁶⁴ beispielsweise explizit auf Christi Geburt Bezug genommen. Dies geschieht hier nicht auf prophetische Art und Weise, sondern es ist bereits Fakt, dass Jesus Christus auf die Welt gekommen ist. Auch in *Never Said A Mumbalin' Word* bezieht sich der Text eindeutig auf die neutestamentliche Geschichte der Kreuzigung Jesu.

„Oh, dey crowned him wid a thorny crown, / An' he never said a mumbalin' word, / He jes' hung down his head, / An' he cried.“⁶⁵

Je nach Text wurden die Spirituals dann zu verschiedenen Anlässen wie beispielsweise während der Arbeit, aber auch bei Hochzeiten oder Taufen gesungen.⁶⁶

Was Walker mit dem Merkmal *Eternity of Message* meint, ist die Allgemeingültigkeit und Allgegenwart der Botschaft der Spirituals. Von den Plantagen der Sklavenhalter über die Bürgerrechtsbewegung bis heute haben die Texte der Spirituals nicht an Gültigkeit und Relevanz verloren, was wahrscheinlich auch an der reichen Metaphorik in den Texten liegt, sodass diese auf verschiedenste Situationen übertragen werden können.

Zudem ist der Rhythmus ein wesentliches Merkmal der Spirituals. Bei der Begleitung durch Klatschen und Stampfen wird häufig der Offbeat betont.⁶⁷ „The spirituals show a preference for simple duple meters, with the time kept by the patting of a hand or a tapping of a foot.“⁶⁸ Diese Betonung auf den unbetonten Zählzeiten ist ein Erbe aus der afrikanischen Musik. Dabei verschieben sich die Rhythmen in der Musik gegeneinander, wo-

⁵⁹ Vgl. ebd., 76.

⁶⁰ Vgl. Gotthard Fermor, Die Frage nach den Ursprüngen des religiösen Erbes in der Popmusik, in: ders., Ekstasis. Das religiöse Erbe in der Popmusik als Herausforderung an die Kirche, Stuttgart/Berlin/Köln 1999, 135.

⁶¹ Vgl. Metting, The Unbroken Circle, 184.

⁶² Vgl. Darden, People Get Ready!, 77.

⁶³ Vgl. Theo Lehmann, Negro Spirituals. Geschichte und Theologie, Berlin 1962, 125 f.

⁶⁴ Jahn Janheinz, Negro Spirituals, Frankfurt/Hamburg 1962, 151.

⁶⁵ Ebd., 174.

⁶⁶ Vgl. Darden, People Get Ready!, 76.

⁶⁷ Vgl. ebd., 75.

⁶⁸ Ebd.

durch Polyrhythmik entsteht, was durch die Heterophonie im Gesang zusätzlich unterstützt wird.⁶⁹

Kennzeichnend für Spirituals sind weiterhin die spontane Entstehung, häufig im Gottesdienst während der Predigt,⁷⁰ und die große Bedeutung der Improvisation, was Walker mit dem Punkt *Given to improvisation* umfasst. Durch die spontane Entstehung ist häufig kein spezifischer Komponist bekannt, im Gegensatz zu den Gospels.⁷¹ Besonders die Möglichkeit der Improvisation und der Abweichung von der Melodie fördert eine unstrukturierte Form der Spirituals.⁷² Nach Dorsey ist gerade dieser „spontaneous outburst“⁷³, z. B. die spontane Veränderung der Melodie oder die spontanen Zwischenrufe der Gottesdienstbesucher, überaus wichtig sowohl für die Entstehung als auch für das Wesen der Spirituals.⁷⁴ Gerade durch Improvisation und mündliche Überlieferung ist die Natur der Spirituals eine sich ständig wandelnde.⁷⁵ Dadurch ist eine einheitliche Verschriftlichung so gut wie unmöglich.

Ein weiteres wichtiges Merkmal der Spirituals ist die Heterophonie. Während des Gottesdienstes oder auch auf den Feldern folgten die Sänger zwar einer Hauptmelodie, konnten aber davon abweichen und eigene Ergänzungen machen.⁷⁶ Die meisten der Spirituals wurden außerdem im Call-and-Response-Prinzip gesungen, waren also antiphon.

Typisch für viele Spirituals ist außerdem eine Doppeldeutigkeit in den Texten, da die Spirituals als Mittel der Kommunikation unter den Sklaven ohne das Wissen der Aufseher genutzt wurden. Dies beschreibt Walker mit dem Punkt *Double or Coded Meaning*. Ein besonderes Beispiel dafür ist *Go Down, Moses*, ein für Harriet Tubman typischer Song, die während des Bürgerkriegs viele Sklaven über die sogenannte „Underground Railroad“, ein Netzwerk zur Flucht, vom Süden der USA in den Norden brachte. Zur Kommunikation verwendete sie Spirituals, die den Sklaven auf den Feldern sagten, dass sie sich für den Aufbruch bereit machen sollten.⁷⁷

Bei vielen Spirituals wurden biblische Bilder und Geschichten auf die Situation der Sklaven übertragen.⁷⁸ Bestimmte Wörter haben also immer auch eine übertragene Bedeutung:

„bondage = slavery, Satan = slavemaster, King Jesus = slave benefactor, Babylon = winter, hell = further South, Jordan (River) = first step to freedom, Israel-

⁶⁹ Vgl. ebd., 23.

⁷⁰ Vgl. ebd., 72.

⁷¹ Vgl. Anthony Heilbut, *The Gospel Sound. Good News and Bad Times*, New York 2002, 175.

⁷² Vgl. Metting, *The Unbroken Circle*, 184.

⁷³ Darden, *People Get Ready!*, 183.

⁷⁴ Vgl. ebd., 193.

⁷⁵ Vgl. Metting, *The Unbroken Circle*, 184.

⁷⁶ Vgl. Darden, *People Get Ready!*, 75.

⁷⁷ Vgl. ebd., 78–97.

⁷⁸ Vgl. ebd., 84.

ites = enslaved African Americans, Egyptians = slaveholders, Canaan = land of freedom, Heaven = Canada (north), home = Africa.⁷⁹

Durch diese Doppeldeutigkeit, die die Afroamerikaner durch die Spirituals miteinander teilten, entstand gleichzeitig ein Gefühl der Verbundenheit untereinander.⁸⁰ „The spirituals were thus essential in creating a shared consciousness – and a shared community.“⁸¹

Diese Doppeldeutigkeit ist auch der Grund für die ausgefeilte und großflächig verwendete Bildsprache, die Walker als *unique imagery* bezeichnet. Nur so war es möglich, den eigentlichen Inhalt der Texte unter den Sklaven weiterzugeben, ohne dass die Aufseher Verdacht schöpften.

Weiterhin gibt es sogenannte „wandering verses“. Dies sind bestimmte Phrasen, die in vielen verschiedenen Spirituals immer wieder auftauchen.⁸² Und auch einzelne Sätze und Wortgruppen werden wie später auch im Gospel häufig wiederholt, um entweder die immer fortwährende Arbeit zu untermalen oder sich im Gottesdienst in Ekstase zu versetzen. Diese stetigen Wiederholungen sind der Grund, weshalb Walker das Merkmal *repetitive* in seine Definition aufnimmt.

2.2. Merkmale der Gospelmusik

Der exakte Ursprung des Wortes Gospelmusik ist nicht bekannt,⁸³ doch Thomas A. Dorsey beansprucht die Erfindung dieses Terminus für sich. So sagte er in einem Interview im April 1976:

„I started it. I named them gospel songs. They used to call them hymns or church songs. But gospel means ‚good news‘, and if you read ‚gospel‘ in the modern Bibles it says ‚good news‘.“⁸⁴

Da sich die Gospelmusik aus den Spirituals entwickelte, können bei den Merkmalen viele Gemeinsamkeiten festgestellt werden. Auch bei den Gospels basieren die Texte meist auf biblischen Geschichten. Die Texte der Gospels basieren allerdings im Gegensatz zu den Spirituals meist auf Texten aus dem Neuen Testament.⁸⁵ Doch auch bei der Gospelmusik gibt es diesbezüglich Ausnahmen, da durchaus Gospels zu finden sind, die sich eindeutig auf Erzählungen aus dem Alten Testament beziehen.⁸⁶ Beispielsweise zeigt schon der Titel des Gospelsongs *Jonah In The Belly Of The Whale* den alttestamentlichen Inhalt dieses Stücks.⁸⁷

⁷⁹ Charshee Charlotte Lawrence-McIntyre, *The Double Meaning of the Spirituals*, *Journal of Black Studies* 17:4, 1987, 389.

⁸⁰ Vgl. Darden, *People Get Ready!*, 90.

⁸¹ Vgl. ebd.

⁸² Vgl. ebd., 73.

⁸³ Vgl. ebd., 182.

⁸⁴ Zit. nach Turner, *Gospel*, 63.

⁸⁵ Vgl. Fermor, *Popmusik*, 135.

⁸⁶ Vgl. Lehmann, *Negro Spirituals*, 125 f.

⁸⁷ Vgl. Heilbut, *Gospel Sound*, 26.

Gospelsongs sollen, so betonte auch Dorsey, vor allem die Funktion haben, die „gute Nachricht“ in die Welt hinauszutragen, sei es im Gottesdienst oder bei öffentlichen Konzerten.⁸⁸ Dies unterstreicht zusätzlich die Aussage der Gospelsongs.

„The promise of a better life hereafter still pervades the themes of the gospel songs but their joyousness and extrovert character suggest that happiness can be achieved in this life in preparation for the next.“⁸⁹

Auch bei der Gospelmusik sind also wie bei den Spirituals die Botschaft und deren Allgemeingültigkeit und Allgegenwart ein wichtiger Punkt. Paul Oliver sieht jedoch einen Unterschied in der Aussage der Botschaft.

„The message of the spirituals is endurance of the trials of this life after death; the message of gospel songs is more immediate and optimistic.“⁹⁰

Sind Spirituals also eher auf das Leben nach dem Tod ausgerichtet, orientieren sich Gospelsongs mehr an der Gegenwart und der Verbreitung des Evangeliums.

Weiterhin ist wie auch bei den Spirituals der Rhythmus ein wichtiger Parameter der Gospelmusik.⁹¹ So wurden beispielsweise in den Pfingstkirchen häufig Tamburins zur rhythmischen Begleitung verwendet⁹² und die Betonung des Offbeats durch Klatschen blieb erhalten. Außerdem haben Gospels häufig ein zügiges Tempo und sind teilweise tanzbar, was besonders im Gottesdienst der Pfingstler Verwendung fand.⁹³

Ebenfalls von Bedeutung für die Gospelmusik und auch für die Abgrenzung zu den Spirituals ist, dass Gospelsongs mit einem Ziel komponiert werden, also nicht wie die Spirituals spontan entstehen.⁹⁴

„The most profound differences between spirituals and gospel can be identified through their composition and content. Whereas the spirituals were primarily congregational, created and continued orally from worship service to worship service, gospel music encouraged self-conscious artistry and creative performance‘ [...]. It was still worship music, but it was music performed by an artist to a congregation (or audience), rather than the spontaneous creation of an audience.“⁹⁵

Wesentlich sind also der Fakt, ob die Musik komponiert oder spontan entstanden ist, und das Ziel der Musik, ob sie für ein Publikum komponiert wurde oder als Mittel verwendet wurde, um im Gottesdienst den eigenen Glauben auszudrücken.

⁸⁸ Vgl. Turner, Gospel, 63.

⁸⁹ Paul Oliver, Gospel music. II. Performance, in: Sadie, Stanley (Hg.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 7. Fuchs-Gyuzelev, London 1993, 557.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Vgl. Darden, People Get Ready!, 183.

⁹² Vgl. Oliver, Gospel music, 557.

⁹³ Vgl. Darden, People Get Ready!, 184.

⁹⁴ Vgl. ebd., 183.

⁹⁵ Ebd.

Wie bei den Spirituals gibt es auch bei den Gospelsongs Raum für Improvisation. Die eigentliche Melodie ist zwar durch den Komponisten und Noten vorgegeben, Abweichungen sind aber erlaubt und sogar gewünscht. Darden spricht hier von dem Prinzip der „innovation during performance“⁹⁶, das sowohl für die Spirituals, aber auch für die Gospelsongs essenziell sei. Bedeutsam für viele Gospelsongs ist auch das Call-and-Response-Prinzip, häufig zwischen einem Vorsänger und einem Gospelchor, was wiederum an das Frage-Antwort-Schema der Predigten der afroamerikanischen Pastoren erinnert.⁹⁷

Ein weiteres Merkmal ist die häufige Wiederholung einzelner Zeilen innerhalb eines Liedes, was sich wiederum an die Tradition der Spirituals anschließt und sowohl das Call-and-Response-Prinzip als auch das Entstehen einer Ekstase und dadurch das Ergriffenwerden durch den Heiligen Geist fördert. Dies wurde auch durch die häufig hohe stimmliche Varianz und Emotionalität der Gospelsolisten unterstützt und betont.

„The singing technique employed by black gospel singers varies widely, but if everything that hath breath should praise the Lord, every ounce of breath is also employed to do so.“⁹⁸

Durch die Auftritte der Jubilee Singers inspiriert, trat die Gospelmusik nach und nach auch aus der Kirche heraus und die Gospelkonzerte bekamen einen professionellen und kommerziellen Aspekt.⁹⁹ Gospel wurde dazu verwendet, Geld zu verdienen, was viele Kirchenmitglieder stark kritisierten. Heute gibt es für Gospelmusik eine eigene Billboard-Chart-Kategorie.

Hinzu kommt außerdem der Showaspekt, der in Gospelkonzerten wichtig ist und der von den Minstrel Shows stammt.¹⁰⁰

„Costume and uniform became as important as performance: the gospel choirs dressed in angels' robes and flowing gowns, or in neat suits with decorative flowered ties.“¹⁰¹

Dieses Bild von großen Chören in Roben ist auch heute noch eine häufige Assoziation zum Thema Gospel.

Insgesamt ist aufgrund der vielen gemeinsamen Merkmale keine eindeutige Unterscheidung möglich. Stattdessen lässt sich darauf schließen, dass sich die Gospels aus den Spirituals entwickelt haben. Gospelmusik ist im Vergleich zu den Spirituals stärker kommerziell geprägt und ist letztendlich die Form, die sich auch in der Gegenwart weiterentwickelt.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Vgl. ebd.

⁹⁸ Oliver, Gospel music, 557.

⁹⁹ Vgl. Young, Gospel singers, XX.

¹⁰⁰ Vgl. Darden, People Get Ready!, 183.

¹⁰¹ Oliver, Gospel music, 557.

3. Bedeutung der Black Churches für die afroamerikanische Bevölkerung

3.1. Die soziologische Bedeutung der Black Churches

Um die Bedeutung der Spirituals und Gospels für die Identität der Afroamerikaner einzuschätzen, ist es notwendig, sich mit der Bedeutung der Black Churches für die afroamerikanische Bevölkerung auseinanderzusetzen, die der Dreh- und Angelpunkt für die Entstehung, Aufführung und Entwicklung der Spirituals und Gospels waren. Insgesamt gehörte die Mehrzahl der Schwarzen zu den baptistischen und methodistischen Kirchen.¹⁰² Nach der Sklavenbefreiung waren sogar rund 80 Prozent der schwarzen Bevölkerung baptistisch.¹⁰³

Bereits zur Zeit der Sklaverei in den USA waren die Black Churches ein Ort, an dem die Schwarzen ihre Kultur und ihre Identität als Afroamerikaner ausleben konnten.¹⁰⁴

„In den afrochristlichen Gottesdiensten, die der erste Hort der freien Selbstbestimmung und der kulturellen Identitätsfindung für die schwarzen Sklaven auf dem nordamerikanischen Kontinent waren, wird das Erlebnis von Befreiung und Erlösung im musikrituellen Vollzug der ekstatischen Religionspraxis erfahren.“¹⁰⁵

War die Kirche also der Ort zum Ausleben der eigenen Identität, so stellten die Spirituals und die damit verbundene Hinwendung zu Gott das musikalische Mittel dazu dar.

Auch nach der Abschaffung der Sklaverei im Laufe der Rekonstruktion war die Kirche ein besonderer Ort für viele Afroamerikaner. Nach dem Bürgerkrieg waren ihnen durch Einschränkungen wie die Jim-Crow-Gesetze alle politischen, kulturellen und ökonomischen Einrichtungen außer der Kirche untersagt. So wurden die Black Churches sowohl im Süden als auch im Norden Amerikas Zentren für viele verschiedene alltägliche Aktivitäten.

„In time, with every other avenue denied them, all African-American life in the South revolved around the church, including social activities such as picnics, all-day sings, sports, travel, and dinners – while in the North, the churches became centers for political activism as well.“¹⁰⁶

In dieser Zeit entwickelten sich ganze Systeme von Organisationen, z. B. Versicherungen und Firmen, um die Kirchen herum.

Auch in der Zeit der Bürgerrechtsbewegung nahmen die Kirchen eine besondere Stellung ein. Da die Black Churches ein Ort waren, der frei vom Einfluss der Weißen war, konnten die friedlichen Proteste am besten in den Kirchen organisiert werden. Viele der Demonstranten kamen aus den Black Churches, die Kirchen versorgten die Teilnehmer der Demonstrationen

¹⁰² Vgl. Darden, *People Get Ready!*, 113, 140.

¹⁰³ Vgl. Doering, *Gospel*, 46.

¹⁰⁴ Vgl. Fermor, *Popmusik*, 135.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Darden, *People Get Ready!*, 113.

und stellten auch ihre finanziellen Ressourcen zur Verfügung. So hatten sie z. B. ein enormes Spendenaufkommen und waren im Besitz vieler Immobilien.¹⁰⁷

„[Die Kirche] verfügte über die meisten materiellen Ressourcen und war gleichzeitig die wesentliche kulturelle Institution der Afroamerikanerinnen und Afroamerikaner. In ihr war Raum zur sozialen und politischen Partizipation, die den Schwarzen in der Gesamtgesellschaft verwehrt blieb.“¹⁰⁸

Insgesamt wurde also die Kirche durch Institutionalisierung nach und nach das Zentrum des sozialen Lebens und ein Ort zur Entstehung politischer Diskurse.¹⁰⁹ Hinzu kam, dass die afroamerikanischen Pfarrer als Repräsentanten der schwarzen Bevölkerung einen überaus großen Einfluss hatten und daher auch in der Bürgerrechtsbewegung wichtige Figuren waren. Ein sehr gutes Beispiel hierfür ist der Baptistenpastor Martin Luther King, eine der führenden Persönlichkeiten innerhalb des Civil Right Movements. Auch er griff in seinen Reden und Predigten immer wieder auf Spirituals zurück, wie zum Beispiel das in der Rede *I Have A Dream* zitierte *Free At Last*¹¹⁰, und nutzte sie dadurch als Mittel zur Bildung einer schwarzen Identität.

3.2. Die religions- und musikpsychologische Bedeutung der Gospelmusik

Neben solch organisatorischen und institutionellen Aufgaben, die die Kirche übernahm, blieb sie aber auch weiterhin ein Ort, an dem Afroamerikaner ihren Emotionen Ausdruck verleihen konnten und an dem sie die Unterdrückung von allen Seiten für die Dauer des Worship vergessen konnten. Auch hier nahmen Spirituals und Gospels beispielsweise nach dem Bürgerkrieg eine zentrale Rolle ein, da die Texte über die Befreiung des Volkes Israels nun im Kontext der Jim-Crow-Gesetze immer noch genauso aktuell waren wie in der Zeit der Sklaverei.

Auch in der Heiligungsbewegung, die besonders viel Wert auf Emotionalität im Gottesdienst legte, hatte die Musik eine derartige Bedeutung.

„[The churches] were places of refuge that filled an emptiness in black lives, that raised people out of despair. The shouts, the rhythmic chanting, the foot stomps, the preaching, the singing, the hand claps, the degree of personal participation made for an intense emotional experience. It could not be intellectualized; it had to be felt.“¹¹¹

¹⁰⁷ Vgl. Michael Haspel, Martin Luther King jr. als Theologe, Kirchenführer und Bürgerrechtler. Die Kontextualisierung Schwarzer Theologie und die Mobilisierung der schwarzen Kirchen in der Bürgerrechtsbewegung, in: ders./Britta Waldschmidt-Nelson (Hg.), Martin Luther King. Leben Werk Vermächtnis, Thüringen/Weimar 2008, 67–70.

¹⁰⁸ Ebd., 71.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., 73 ff.

¹¹⁰ Vgl. Dietrich, King, 65.

¹¹¹ Leon F. Litwack, Trouble In Mind. Black Southerners in the Age of Jim Crow, New York 1999, 396.

Und nach Doering „waren [es] gerade diese Sanctified Churches des Holiness Movement (von denen die Church of God in Christ die zahlenmäßig stärkste ist), in denen die schwarzen musikalischen Elemente am besten Fuß fassen konnten, da die Riten dieser Kirchen der schwarzen Auffassung von religiöser Trance durch Musik entgegenkamen“¹¹².

Und auch bei der Bürgerrechtsbewegung darf die emotionale Komponente der Musik nicht außer Acht gelassen werden. „[T]here was ‚a great deal of singing‘ during the mass meetings, both hymns and spirituals.“¹¹³ Abernathy, ein baptistischer Geistlicher und enger Freund Martin Luther Kings beschreibt die Wirkung dieser Gesänge:

„The huge church trembled from the vibrations. Later, I wondered what the white sheriff’s deputies must have thought, parked a block away, hunched down in their cars, ordered to report everything they saw and heard. The sight of five thousand blacks in attendance must have impressed them, but the sound of our cheers and singing must have unnerved them even more.“¹¹⁴

Auch hier wurde also durch die Musik zum einen eine emotionale Verbundenheit mit dem Ziel der Bewegung gefördert, zum anderen wurde sie aber auch ein Mittel der Identifikation mit der Gruppe der Demonstranten.

Durch diese Reduktion eines großen Teils des alltäglichen Lebens auf die Kirche in Verbindung mit der emotionalen Ausdrucksmöglichkeit im Gottesdienst formte sich ein Gefühl der Zusammengehörigkeit und der gemeinsamen Identität.

„The philosophy of the church reinforced this sense of community, for by nature of its doctrines – which shunned things of a worldly nature – it kept the group together.“¹¹⁵

Hier wird gleichzeitig ein weiterer wichtiger Aspekt angesprochen, der im Zusammenhang mit den Black Churches ebenfalls beachtet werden muss. Häufig vermittelten die afroamerikanischen Kirchen eine „strenge, puritanisch-moralische Lebensweise im Alltag, die ‚weltliche Betätigungen‘ wie Kinobesuch, Rauchen, Alkohol, aber auch Schmuck und Mode entschieden ablehnt[e]“¹¹⁶. Dies hatte Auswirkungen auf die Verwendung dieser Musik außerhalb der Gottesdienste, denn beinahe alle wichtigen Repräsentanten wie z. B. Thomas A. Dorsey, Sister Rosetta Tharpe oder Edwin Hawkins traten nicht nur in Kirchen auf, sondern auch in Nachtclubs, um sich dort, teilweise sogar mit säkularer Musik, ihren Lebensunterhalt zu verdienen.

¹¹² Doering, Gospel, 53.

¹¹³ Robert Darden, *Nothing but Love in God’s Water. Black Sacred Music from the Civil War to the Civil Rights Movement*, Pennsylvania 2014, 125.

¹¹⁴ Zit. nach ebd., 124.

¹¹⁵ Zit. nach Darden, *People Get Ready!*, 113.

¹¹⁶ Doering, Gospel, 49.

3.3. Kritik der Black Churches an der außerkirchlichen Verwendung der Gospels und Spirituals

Da die Gospelmusik und die Spirituals so bedeutsam für die Identität der Black Churches waren, bestanden diese darauf, dass die Musik auch nur im kirchlichen Kontext verwendet und aufgeführt wurde. Dies bekamen viele wichtige Vertreter der Gospelmusik zu spüren, da sie häufig heftig von der Kirche kritisiert wurden, wenn sie entweder ihre Gospelmusik außerhalb der Kirche aufführten oder aber sogar säkulare Musik spielten.¹¹⁷

„Es wird fälschlicherweise oft angenommen – weil Blues und Gospel sehr ähnlich klingen –, daß [sic] schwarze Kirchgänger beides singen. Jedoch wird der Blues auch kirchlich offiziell als ‚Devil’s Music‘ angesehen. Ein schwarzer Zugehöriger einer Kirchengemeinde wird sich hüten, über ein Leben in Sünde zu singen, wenn er doch gerade durch seinen Übertritt zu einer Glaubensgemeinschaft kundgetan hat, daß [sic] jenes Leben hinter ihm liegt.“¹¹⁸

Doch trotz dieser Ablehnung durch die Black Churches machten die meisten der berühmten Gospelinterpreten genau das: Sie spielten sowohl geistliche als auch weltliche Musik.

Ein Beispiel dafür ist Rosetta Tharpe (1915–1973), die nicht nur in afro-amerikanischen Gemeinden, sondern auch in den New Yorker Nachtclubs und Theatern auftrat. Mit diesen Aufführungen, die sie sehr erfolgreich machten, erwarb sie sich ein neues Publikum: Es war weiß, säkular und stammte aus der Mittelklasse.¹¹⁹ Gleichzeitig wurde sie von der Kirche für diese Auftritte heftig kritisiert.

„The members of the sanctified church were shocked, but the record-buying public went into a frenzy for this new singer with the new sound.“¹²⁰

Bei ihren Auftritten spielte Tharpe nicht nur säkulare Musik, sondern auch Gospelmusik, was aber von den Kirchen ebenfalls nicht gebilligt wurde.

„There were [...] outcries from the Holiness church, whose members objected to Tharpe taking sacred music out of the church.“¹²¹

Letztendlich führten diese Konflikte dazu, dass Tharpe sich mehr und mehr von der Kirche distanzierte und im säkularen Bereich Musik machte.

„Her dalliances with jazz and nightclubs finally alienated her from virtually all of her former Holiness and Sanctified connections.“¹²²

¹¹⁷ Vgl. *Manfred Paul Galden*, Holy Blues – zwischen Spiritual und Gospel, in: *Helmut Rösing* (Hg.), Zwischen „Jesus Christ Superstar“ und „Sympathy for the Devil“. Rock/Pop/Jazz und Christliche Religion (= Beiträge zur Populärmusikforschung 9/10), Hamburg 1990, 55.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Vgl. *Darden*, People Get Ready!, 197.

¹²⁰ Zit. nach ebd., 198.

¹²¹ Ebd.

¹²² Ebd., 202.

Ähnliche Auseinandersetzungen mit den afroamerikanischen Kirchen hatte auch Clara Ward (1924–1973), die für ihre charakteristische Sopranstimme bekannt war und mit den Clara Ward Singers im Laufe ihrer Karriere auch häufiger Auftritte außerhalb der Kirche hatte. Sie begründete diese Auftritte mit der Verbreitung der Botschaft der Gospels:

„I now feel that God intended for His message to be heard not solely by those who attend churches, but also by outsiders who, in many cases, never attend a house of worship. For that reason, the Ward Singers have taken our gospel singing into the Apollo Theatre in New York City, which brought some criticism from church leaders and laymen throughout the country.“¹²³

Und auch Edwin Hawkins (* 1943), der Komponist des berühmten Gospel-songs *Oh Happy Day*, kritisierte die Kirchen für ihre ablehnende Haltung gegenüber den Auftritten von Gospelinterpreten auf weltlichen Bühnen.

„You know, sometimes it takes that. It takes someone from the outside to really show you ... what you have here. ... [Y]ou're sitting on a gold mine and don't even know it. And then when the secular industry got a hold to it and ... went crazy with it, then our people in the church ... turned on us, and started criticizing that particular recording because it was played in clubs.“¹²⁴

Auch für ihn war wie für Clara Ward die Komposition und Aufführung von Gospelmusik ein Mittel zur Verbreitung des Evangeliums.

„It made me really begin to search the Word of God again. Because from when I was a child, I was taught that the gospel should be spread to the 'highways and the hedges,' that we should 'go into all the world.' Well, isn't the radio – secular radio – part of the world?“¹²⁵

Mahalia Jackson (1912?–1972) hingegen lehnte die säkulare Musik wie Jazz oder Blues vollkommen ab und bezeichnete sie als Musik des Teufels.

„Honey, what Negro couldn't sing the blues? That's the Devil working on you. Sing the blues, what you got? You down in a seep pit, crying for help. You end up – you ain't got it; you where you started. Despair. But gospel. Now gospel might start sad – you down; but honey, you already know there's hope; and time you finish, you have found the cure. And so have the people listening. That's singing for the Lord. Plenty people like it.“¹²⁶

Trotzdem fühlte sich Mahalia Jackson sehr stark von Bessie Smith inspiriert, einer berühmten Bluessängerin, die sie in ihrer Kindheit häufig hörte, ohne dies jedoch später zugeben zu wollen. Und in späteren Jahren nahm auch Mahalia Jackson säkulare Songs wie *Danny Boy* und *Summertime* auf und hatte damit großen Erfolg.

¹²³ Zit. nach ebd., 208.

¹²⁴ Zit. nach ebd., 275.

¹²⁵ Zit. nach ebd.

¹²⁶ Zit. nach ebd., 216

In der gesamten Geschichte der Gospels lässt sich immer wieder dieser Konflikt zwischen den afroamerikanischen Kirchen, die die Gospelmusik für sich beanspruchen wollten, und den Gospelinterpreten aufzeigen, die zum einen Gospelmusik als ein Mittel zur Verbreitung ihres Glaubens ansahen, sich zum anderen aber auch mit säkularer Musik ihren Lebensunterhalt verdienen wollten. Dieser Wunsch nach Exklusivität der Gospelmusik seitens der Kirchen lässt sich religionssoziologisch und musikpsychologisch mit der zentralen Rolle erklären, die die Gospelmusik bei der Bildung der Identität als afroamerikanische Christen spielte.

4. Fazit

Die große Rolle, welche die Black Churches im Laufe der Geschichte für die afroamerikanische Bevölkerung gespielt haben, von der Zeit der Sklaverei über die Zeit der Jim-Crow-Gesetze bis zur Organisation und Durchführung der Bürgerrechtsbewegung, war sowohl organisatorischer wie auch emotionaler Natur. Dadurch erlangten auch die Spirituals und Gospels als Liedgut dieser Kirchen eine besondere Bedeutung für die Ausbildung einer afroamerikanischen Kultur und Identität, da sie die emotionale Verbundenheit mit der Kirche und dem christlichen Glauben stärkten, das Verlangen nach Befreiung und Gerechtigkeit wachhielten und zur spirituellen Kraftquelle für die afroamerikanische Bürgerrechtsbewegung wurden. Wie essenziell diese Lieder für die afroamerikanische Kirche waren und sind, zeigt sich auch an dem Versuch der Kirchen, die säkulare Verwendung ihrer Musik zu verhindern und die Interpreten von Gospels und Spirituals rein in der geistlichen Musik zu halten. Aber ein für die eigene Identität so bedeutsames Element wie die Musik der Spirituals und Gospels lässt sich letztlich nicht hinter Kirchenmauern „einsperren“, weil sie das ganze Leben afroamerikanischer Christen prägt.

Bibliografie

- Cusic, Don, The development of gospel music, in: Allan Moore (Hg.), The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music, Cambridge 2002, 44–60
- Darden, Robert, Nothing but Love in God's Water. Black Sacred Music from the Civil War to the Civil Rights Movement, Pennsylvania 2014
- , People Get Ready! A New History of Black Gospel Music, New York 2008
- Depta, Klaus, Rock- und Popmusik als Chance. Impulse für die praktische Theologie, Wiesbaden 2016
- Dietrich, Tobias, Martin Luther King, Paderborn 2008
- Doering, Teddy, Gospel. Musik der Guten Nachricht – Musik der Hoffnung, Nürnberg 1999
- Fermor, Gotthard, Die Frage nach den Ursprüngen des religiösen Erbes in der Popmusik, in: ders., Ekstasis. Das religiöse Erbe in der Popmusik als Herausforderung an die Kirche, Stuttgart/Berlin/Köln 1999, 121–152

- Galden, Manfred Paul, Holy Blues – zwischen Spiritual und Gospel, in: *Helmut Rösing* (Hg.), Zwischen „Jesus Christ Superstar“ und „Sympathy for the Devil“. Rock/Pop/Jazz und Christliche Religion (= Beiträge zur Populärmusikforschung 9/10), Hamburg 1990, 54–68
- Hambrick-Stowe, Charles E., Erweckungsbewegungen in Nordamerika, in: *Hans Dieter Betz/Don S. Browning/Bernd Janikowski/Eberhard Jüngel* (Hg.), Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. Vierte, völlig neu bearbeitete Auflage. Ungekürzte Studienausgabe. Bd. 2 C–E, Tübingen 2008, Sp. 1495–1498
- Haspel, Michael, Martin Luther King jr. als Theologe, Kirchenführer und Bürgerrechtler. Die Kontextualisierung Schwarzer Theologie und die Mobilisierung der schwarzen Kirchen in der Bürgerrechtsbewegung, in: *ders./Britta Waldschmidt-Nelson* (Hg.), Martin Luther King. Leben Werk Vermächtnis, Thüringen/Weimar 2008, 67–86
- Heilbut, Anthony, The Gospel Sound. Good News and Bad Times, New York 2002
- Jahn, Janheinz, Negro Spirituals, Frankfurt a. M./Hamburg 1962
- Lawrence-McIntyre, Charshee Charlotte, The Double Meaning of the Spirituals, *Journal of Black Studies* 17:4, 1987, 379–401
- Lehmann, Theo, Negro Spirituals. Geschichte und Theologie, Berlin 1962
- Litwack, Leon F., Trouble In Mind. Black Southerners in the Age of Jim Crow, New York 1999
- Metting, Fred, The Unbroken Circle. Tradition and Innovation in the Music of Ry Cooder and Taj Mahal. American Folk Music and Musicians, No. 5, Lanham/Maryland/London 2001
- Oliver, Paul, Gospel music. II. Performance, in: *Stanley Sadie* (Hg.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 7. Fuchs-Gyuzelev, London 1993, 554–559
- Turner, Steve, An Illustrated History of Gospel, Oxford 2010
- Wilson-Dickson, Andrew, Geistliche Musik. Ihre großen Traditionen. Vom Psalmen-gesang zum Gospel, Gießen 1994
- Young, Alan, Woke me up this morning. Black gospel singers and the gospel life, Jackson 2000