

PETER BUBMANN

Einige Thesen zur Gospelmusik als Diskussionsanstoß*

1) *Gospel ist ein schillernder Begriff und muss zur Verständigung näher eingegrenzt werden: Gemeint ist die afro-amerikanische geistliche Musik primär der Schwarzen, die sich aus der Spiritual-Tradition der Südstaaten in der Integration in die städtische Kirchenmusik schwarzer Nordstaatenkirchen der USA ab den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelt hat und über die Beeinflussung der populären säkularen Musikstilrichtungen vom Soul über Funk bis House auch in die Mainstreammusik der weißen Amerikaner und Europäer hineingewirkt hat.*

»Die Gospeltradition kann als Weiterführung der Spiritualtradition verstanden werden, welche vornehmlich in den Städten im Norden Amerikas seit den 20er Jahren die Spirituals mit anderen zeitgenössischen Musikformen verband, so vor allem mit Blues, Jazz, Boogie Woogie und Ragtime. Als Haftpunkt für diese Entwicklung wird immer wieder der ehemalige Blues-Pianist Thomas A. Dorsey als ‚Father of Gospel Music‘ genannt, der Musik dieser Art für die Pilgrim Baptist Church in Chicago komponierte.« (Fermor, 145f.) Diese ursprüngliche Gospelmusik hat in der Folgezeit die Pop- und Rockmusik Nordamerikas stilistisch stark beeinflusst. »Alle pulsierend lebendigen Eigenschaften des Rock - der Beat, die Dramatik, die Gruppenerregung -, leiten sich vom Gospel ab. Von den Rocksymphonien bis zur Waschmittelwerbung, von Aretha Franklins Gesangstechnik bis zu den Harmonien der Beatles - die Gospelmusik hat einfach alle unserer Hörerwartungen von Grund auf verändert.« (Wilson-Dickson, 203)

Zwischen Gospelmusik und säkularen verwandten Stilrichtungen sind Interpreten immer wieder konvertiert oder hin- und hergewandert (am Beginn der kommerziellen Gospelmusik etwa Tommy Dorsey, der vom Blues zum Gospel kam, Aretha Franklin vom Gospel zum Soul, Tramaine Hawkins mit Ausflügen in den Soulbereich). Man muss jedoch die musikalisch-stilistische Wirkungsgeschichte des ursprünglichen Gospel von der heutigen Bezeichnung »Gospel« unterscheiden. Teddy Doering verweist zu Recht darauf, dass heute mit »Gospel« nicht mehr allein ein bestimmter Musikstil bezeichnet werden

* zuerst formuliert beim Studententag »Gospel und Gemeindeaufbau« in Rummelsberg am 1.3.2001, abgedruckt in: Musik und Kirche 73 (2003), 11-17.

kann, »sondern es vor allem um die Botschaft geht, die in der jeweils aktuellen Musikrichtung der schwarzen Populärmusik verkündet wird« (Doering, 238). Für heutigen schwarz-religiösen Funk, Hip Hop, House oder Rap schlägt Doering die von der »Gospel Music Workshop of America-Organisation« geschaffene Bezeichnung »Urban Contemporary Gospel« vor. In der Sinfonia der Pop-Version des Messias (CD »A Soulful Celebration«) ist innerhalb eines einzigen Stücks die ganze Stilbreite solcher Gospelmusik zu hören.

Als besondere Kennzeichen dieser geistlichen Musik hält Doering am Schluss seines Buches zusammenfassend fest: »Solange noch schwarze Amerikaner mit ihrer ‚black experience‘ ihre eigenständige Kultur erhalten, solange sie noch mit Gesang, Tanz, Ekstase und Trance den Herrn loben und preisen, wird es Gospel Music geben.« (Doering, 250) Erst die Verbindung von Musik und Bewegung (Tanz) mit Ekstase und Trance zeichnen also diese Musik aus. Das kann ein Bericht von der Wirkung der Musik in einem schwarzen Gottesdienst einer Pflingstkirche verdeutlichen:

»...wenn der Heilige Geist herabkommt, manchmal direkt zu Beginn der Feier, manchmal erst nach anhaltendem Suchen, muss man die Intensität der Emotionen fühlen, um sie zu glauben, besonders in einer Empfindung der Gemeinschaft und des gemeinsamen Anliegens aller Anwesenden. Die Werkzeuge, durch die der Heilige Geist erlebt und in die Mitte der Versammlung gebracht wird, sind Rede, Musik und Tanz - nicht als getrennte Künste, sondern als Elemente einer großen künstlerischen Darbietung. Der Vortrag ... eines begnadeten schwarzen Predigers ... steigert die Erregung stufenweise, wobei die Bedeutung seiner Worte allmählich einer größeren ekstatischen Musikalität weicht. Wörter und Sätze, die er oft wiederholt, werden von der Gemeinde aufgegriffen und an ihn zurückgegeben mit Rufen der Zustimmung mit ‚Amen‘. Schließlich ... singt die ganze Versammlung, klatscht in die Hände, oft in bewundernswert komplexen, ineinandergeschachtelten Rhythmen, jeder bewegt sich in seiner individuellen Art. Der Grad der Erregung, der so erreicht wird, betrifft jeden als einzelnen, ... aber das überwältigende Gefühl ist das einer singenden, tanzenden, betenden Gemeinschaft.« (C. Small, zit. in: Wilson-Dickson, 202)

Versteht man die so beschriebene religiös-musikalische Handlung als »Gospelmusik«, dann sollte sich nicht jeder deutsche Pop-Chor bereits Gospelchor nennen, nur weil er einige rhythmische Stücke oder Schlager im Repertoire hat. Der Bezug auf die afroamerikanische, ekstatisierende geistliche Musiktradition und auf die Botschaft des Evangeliums muss Definitionsmerkmal auch deutscher Gospelchöre bleiben. Anderenfalls ist die Bezeichnung »Christlicher Popchor« zutreffender.

2) Das Hereinbrechen des Gospels in die europäische Kirchenmusik seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts ist als Paradigmenwechsel und Kulturbruch in der religiösen Rezeption von Musik zu verstehen: das schamanisch-ekstatische Erbe religiöser Musik drängt ins bislang stärker rational und kontemplativ geprägte Europa ein. Die religiöse Erfahrung mit Musik geschah bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts in Europa primär über die logogene und symbolische Dimension - mit Ausnahme der klangbetonten Romantik und des erwecklichen Liedgutes, deren Rezeption jedoch streng aufs innere Gemüt zielte und körperliche Bewegung vermied.

Die Besonderheit der Gospelmusik lässt sich nur verstehen, wenn drei Grunddimensionen religiöser Rezeption von Musik unterschieden werden:

a) Logogen-kommunikative Dimension (Sprachlichkeit)

Die jüdischen Gebets- und Bibelrezitationen und die Gregorianik als deren Erbin sind typische Wortmusik. Sie dienen der Verlautung bzw. Verlautbarung eines Textes. Gerade die Kirchen des Wortes, also die reformatorischen Kirchen Deutschlands, halten daran fest. Hier kommt es zu einer besonders engen Verbindung von Musik und Sprache. Musik bzw. Melodien bilden eine zweite Sprachebene, die der Textauslegung dient. Deshalb entwickelt sich im nordisch-protestantischen Raum (anders als im katholischen Süden) die sogenannte musikalisch-rhetorische Figurenlehre. Die Musik sollte sprachanaloge Bedeutungsbestimmtheit erlangen, um den Text auszulegen. Bei Johann Sebastian Bach schließlich ist die Instrumentalmusik eine von diesen Figuren bestimmte Klangrede geworden. Die bedeutendsten Komponisten protestantischer Kirchenmusik im 20. Jahrhundert, etwa Ernst Pepping, Hugo Distler oder Rolf Schweizer, sind genau dieser Tradition verpflichtet. Solche Musik muss geistig konzentriert, kontemplativ wahrgenommen werden, um überhaupt verstanden zu werden.

b) Symbolische und spielerische Dimension (kosmische Strukturanalogien oder analoge Darstellung der menschlichen Zeitverfasstheit)

Vor allem in der antiken und mittelalterlichen Musiktheorie, aber auch noch in esoterisch bestimmten modernen Theorien geistlicher Musik, erhält Musik ihre religiösen Weihen dadurch, dass sie symbolisch heilige Strukturen oder Atmosphären spiegelt. Etwa indem die Proportionen ihrer Intervalle denen der Umlaufbahnen von Planetensystemen entsprechen (»Harmonie der Sphären«), oder allgemeine grundlegende Strukturen des Seins (etwa die zeitliche Struktur) in der Struktur von Kunstmusik wiedergefunden wird. Hier erschließt sich die religiöse Dimension nur dem Eingeweihten, der die Strukturanalogien zu entschlüsseln weiß.

c) psychosomatische und emotionale Dimension (Ekstase, Bewusstseins-Transzendierung, Ausdruck von Emotionen)

Die ekstatisierend-bewusstseins-Transzendierende Dimension ist geschichtlich gesehen die älteste religiöse Dimension von Musik und prägt die afrikanische und südamerikanische religiöse Musik und Teile der islamischen Mystik, teils auch die Kirchenmusik charismatischer und pfingstlicher Kirchen sowie die religionsanalogen Phänomene der afro-amerikanischen Rock- und Popmusik bis zu den Techno-Raves in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts. Diese Dimension war im europäisch-christlichen Kulturkreis bewusst aus der Kirchenmusik ausgeschlossen worden (ursprünglich wahrscheinlich in Abwehr ekstatischer antiker Mysterien- und Fruchtbarkeitskulte), taucht seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts allerdings mit aller Wucht in Europa wieder auf. Das hängt vor allem mit den kulturellen Einflüssen aus Nordamerika und mit einem wachsenden Unbehagen an der Rationalisierung der Spätmoderne zusammen. Die wachsende Gospelbewegung hierzulande verdankt sich - so meine These - in erster Linie einer neo-romantischen Suche nach einem authentischen, gefühlsbetonten religiösen Ausdruck unter den Bedingungen der Erlebnisgesellschaft. Musik soll religiöse Gefühle bei einfachen Textbildern stiften, Ganzheitlichkeit wiederherstellen, die die rationale Alltagswelt vorenthält. Insofern ist die Gospelbewegung als Schwester der esoterischen Meditationsmusik-Szene eine Reaktion auf die Unwirtlichkeiten der Spätmoderne. Sie unterscheidet sich von der New Age-Musik in erster Linie durch ihre stärkere Körper-Bejahung, d. h. den Leib in Bewegung setzende Rhythmik.

Zugleich ist das Boomen der Gospelmusik Ausdruck einer fortschreitenden Individualisierung von Religion. Die Rückverlegung der Religiosität ins ekstatische innere Gefühl entmächtigt die Hüter der rationalen Theologie und der kirchlichen Dogmatik. Denn hier macht sich eine radikal subjektorientierte Gefühlsreligion breit, in der normativ-dogmatische Vorgaben als weithin irrelevant erscheinen. Empirisch zu untersuchen wäre, ob die teils ja drastisch erwecklichen und gesetzlichen Texte der Gospelsongs von den (deutschen) Rezipienten überhaupt wahrgenommen oder vom Sog des Sounds »übertönt« werden.

3) *Die Attraktivität der Gospelmusik verdankt sich nicht einer vertieften Rezeption afroamerikanischer Spiritualität, sondern der Verwandtschaft der musikalischen Stileigenschaften von Gospel und heutigen milieuspezifischen Musikformen (Funk, Soul, House) jüngerer Menschen. Gleichzeitig schwingt im Hintergrund der heutigen kommerziellen Pop- und Rockszene mit, dass hier ähnlich wie im Sport das Bedürfnis nach Transzendierung der Alltagswelt*

durch körperliche Ekstase-Erfahrung bedient wird. Damit ist implizit der Boden für ekstatisch-religiöse Erfahrungen bereitet.

Der Boom an Gospelchören lässt sich nicht mit einer Öffnung für authentische afroamerikanische Spiritualität erklären. Den meisten Sängerinnen und Musikern hiesiger Ensembles ist diese Spiritualität gar nicht vertraut. Zum größeren Teil würden sie das pfingstlerische oder baptistische Gottesdienstwesen auch als manipulativ-gefühlsbetont ablehnen. Es ist vielmehr so, dass über die heute dominierenden Musikstilrichtungen House bis Rap musikalische Stilelemente im Vordergrund stehen, die wieder näher am Sound des Gospel liegen als etwa während der Dominanz der Punk- oder Heavy-Metal-Rockmusik in den 80er Jahren (man vergleiche nur etwa den derzeitigen Soul-Rap-Sound samt Videos von Puff Daddy oder von Xavier Naidoo mit authentischer Gospelmusik).

Die stilistische Nähe zwischen Gospelmusik und der eigenen milieuspezifischen Popmusik führt in jugendlichen Milieus zur Genugtuung, dass Kirche nun stilistisch im eigenen Milieu angekommen ist, und reduziert die Abgrenzungszwänge gegenüber einer als veraltet geltenden Institution Kirche.

4) *Kritisch zu fragen wäre daher, ob die Abkoppelung des Gospel von seiner spezifischen Geschichte in der Spiritualität der unterdrückten Schwarzen in Nordamerika und die Einrückung dieser Musikrichtung in das Lebensstilspektrum des Unterhaltungs- und Selbstverwirklichungsmilieus dem Gospel nicht das Eigentliche, nämlich seine Verwurzelung in spezifischen Unfreiheits-erfahrungen und Freiheitssehnsüchten raubt.*

Wenn Deutsche heute schwarzamerikanische Gospels singen, dann sind sie in etwa der Spiritualität dieser Songs so nahe, wie wenn lutherische Rotchinesen Lutherlieder oder deutschen Sacropop singen. Allerdings bringt die Prägung durch die amerikanische Popmusik eine Annäherung der Rezeptionshaltung für solche Musik mit sich. Dennoch: Der Gospelboom lebt von einem Missverständnis. Die Begeisterung für ekstatisierend-rhythmische Stilelemente in der geistlichen Musik verdeckt die fremden und notwendig fremd bleibenden Inhalte dieser Musik. Es ist ja nicht so, dass wie einst Dorothee Sölle und andere es versuchten, die befreiungstheologischen Elemente der Spirituals im Zentrum der derzeitigen Gospelrezeption stehen. Vielmehr wird vor allem der stark gemeinschaftsstiftende und ekstatisierende Charakter dieser Musik gesucht.

5) *Die Faszination der gemeinschaftsstiftenden und ganzheitlich-ekstatisierenden Wirkung von Gospelmusik ist als kritische Anfrage an Versäumnisse*

der Kirchenmusik hierzulande zu dechiffrieren. Die ekstatische Dimension geistlicher Musik muss auch in europäischer geistlicher Musik wieder stärker zur Geltung kommen.

Der Boom von Gospelchören und -gruppen verweist auf drei Desiderate geistlicher Musik hierzulande:

Die Kirchenmusik hatte zu lange auf Traditionspflege der großen Kirchenmusik und auf elitäre Avantgarde gesetzt. In der Pflege einer nahe an den Rezeptionsgewohnheiten der popkulturell geprägten Mehrheit liegenden populären Kirchenmusik gibt es Nachholbedarf. Gospelmusik erinnert ähnlich wie Sacropop die Kirchenmusik an ihre Verpflichtung, zielgruppen- und milieubezogen zu denken.

In der Wandervogel- und Jugendbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts gab es schon einmal einen Boom einfacher gemeinschaftsstiftender Musik. Die Kirchenmusik hat nach dem 2. Weltkrieg mit der Entwicklung einfacher Liedformen und Kanons versucht, an diese Singbewegung anzuknüpfen. Das ist ihr jedoch im Blick auf die jugendlichen Milieus kaum gelungen, weil der kirchenmusikalische »Sound« einfach zu weit von der Alltags-Pop/Rock/Beatmusik entfernt war. Nötig ist also die Entwicklung einfacher gemeinschaftsstiftender Musik, die im Sound attraktiv für die Kinder der Erlebnisgesellschaft ist.

Relativ neu ist vor allem die Herausforderung durch den ekstatisierenden Charakter der Gospelmusik. Die Bedürfnisse nach gefühls- und körperorientierten religiösen Erlebnisformen sind ernstzunehmen. Gleichzeitig muss jedoch auch die Diskussion darüber in Gang kommen, in welchem Maße ekstatisierende Elemente in die christliche Spiritualität integrierbar sind und wo ggf. auch Grenzen zu benennen wären.

6) *Ekstatisierende Musikerfahrungen können zum Medium heilsamer Entgrenzungserfahrungen werden. Sowohl mystische Gottese Erfahrungen als auch starke Gemeinschafts-/Gemeindeerfahrungen werden so möglich. Allerdings bedürfen solche Erfahrungen der Integration in einen umfassenden christlichen Deutungskontext, woher sie auch einer kritischen Prüfung unterzogen werden können und sollen.*

Zu fragen ist nun, inwieweit ekstatisierende Musikstilrichtungen als Medium christlichen Glaubens und der christlichen Musikaarbeit taugen. Das beste hierzu hat Gotthard Fermor geschrieben (Fermor 1999). Er geht von einem Religionsbegriff aus, der im Anschluss an Victor Turner die Begegnung mit Transzendenz als Schwellenerfahrung bestimmt. Gerade ekstatische Musikerfahrungen könnten nun zum Medium solcher heilsamen Entgrenzungs-

erfahrungen werden. In der ekstatischen Musik erfährt der Mensch seine Erlösungssehnsucht und erlebt die transzendierende Transformation als Freiheitserlebnis. Durch die rhythmisch-ekstatisierende Musik ergibt sich insbesondere eine besondere Zeiterfahrung, die von der linearen Zeiterfahrung des Alltags abweicht und der zyklischen Zeiterfahrung im Fest entspricht.

Fermor listet Beispiele ekstatischer Tanz- und Musizierpraxis aus dem Alten Testament auf und beschreibt andererseits die Abgrenzungstendenzen in der Bibel gegen heidnische musikekstatische Kulte sowie die Tendenz zur Spiritualisierung der Musik im Neuen Testament. In der Abgrenzung zu antiken Dionysos-Kulten verstärkt sich die Ablehnung ekstatischer Rhythmik in der Kirchengeschichte noch. Fermor jedoch fordert dazu auf, diese negative Fixierung heute zu durchbrechen und auch die Wahrheitsmomente in diesen ekstatischen Religionsformen zu würdigen. Historisch haben sich naturreligiöse Spuren überdies in den ekstatischen Formen der Gottesdienstpraxis der Methodisten- und Baptistengemeinden und der Pfingstler durchgehalten.

Die euphorische Hochschätzung religiöser Potentiale der Popmusik, die bei Fermor deutlich wird, erfährt im Blick auf die kirchlichen Umsetzungsmöglichkeiten allerdings eine nüchterne Brechung: Die »hedonistisch-eskapistischen Vereinseitigungstendenzen« (Fermor, 224) dieser Musik werden durchaus gesehen, leitend bleibt allerdings die Hoffnung, solche entgrenzenden Musikerfahrungen seien durch praktisch-theologische Reflexionsangebote und Unterscheidungen für die kirchliche Arbeit zu gewinnen. Wie das geschehen soll, bleibt allerdings ziemlich vage: Kirche habe »Räume für rituelle Erfahrungen auch ekstatischer Art anzubieten, die in alltagsnäheren Kontexten sich verwirklichen, ohne dabei mit den Inszenierungen von Popkonzerten konkurrieren zu müssen« (Fermor, 232).

Man kann fragen, ob die boomende Gospelszene dieses Postulat bereits einzulösen imstande ist. Experimente sind weiterhin nötig, ebenso jedoch die kritisch-reflexive Begleitung solcher Experimente. Ein abschließendes Urteil in Sachen »Gospel« ist nicht möglich, vor allem nicht vom Theologenschreibtisch aus. Denn es geht um Spielfelder des Heiligen Geistes, also um Formen lebendiger religiöser Erfahrung. Die Beteiligten in den Gemeinden vor Ort müssen je neu darüber befinden, welche Rolle die Gospelmusik in ihrem Glauben und Gemeindeleben spielen soll. Für diese Klärungsprozesse legen sich jedoch einige Prüffragen nahe: Welchen Stellenwert können suggestive Atmosphären des Heiligen, die durch die Rhythmik des Gospels (wie auch anderer Popmusik) entstehen, in unserer christlichen Religiosität einnehmen? Wie ist dabei das Verhältnis von Alltagsflucht und Alltagsbezug, von Hochstimmung

und Nüchternheit? Wird durch die klanglichen Entgrenzungserfahrungen auch etwas vom ursprünglich befreiungstheologischen Impuls dieser Musik deutlich? Oder ist Gospelmusik die systemstabilisierende Begleitmusik zum Sieg des wirtschaftlichen Neoliberalismus, weil sie das individuelle, private Wohlfühl zum Zentrum der Spiritualität werden lässt? Inwieweit wird unsere Gemeinde tatsächlich dauerhaft durch körperbetonte musikalische Entgrenzungserfahrungen aufgebaut? Wo finden wir in unserer eigenen kirchenmusikalischen Tradition leibbetonende Weisen des Singens und Musizierens? Und noch grundsätzlicher: Welchen Stellenwert sollen Emotionen in unserem Glauben und in unserer Kirche einnehmen?

Literatur

TEDDY DOERING, *Gospel. Musik der Guten Nachricht und Musik der Hoffnung*, Ausaat-Verlag Neukirchen-Vluyn 1999.

GOTTHARD FERMOR, *Ekstasis. Das religiöse Erbe in der Popmusik als Herausforderung an die Kirche*, Stuttgart 1999.

ANDREW WILSON-DICKSON, *Geistliche Musik. Ihre großen Traditionen. Vom Psalmengesang zum Gospel*, Brunnen-Verlag Gießen 1994, hier 191-206.