

Mellonee Burnim

## Die Aufführung schwarzer Gospelmusik als Transformation

Jeder, der regelmäßig Gospelmusikaufführungen besucht, kann bestätigen, daß diese Aufführungen eine scheinbar formelhafte Kombination von Handlungen, Worten und musikalischen Motiven aufweisen. Chöre kleiden sich in auffallend kräftige Farben, Solisten geben gesprochene Zeugnisse ihrer einzigartigen Gotteserfahrungen ab, und die Gemeinden liefern verbale Rückmeldungen in genau dem Moment der Aufführung, in dem etwas von besonderer Bedeutung passiert.

Vielleicht werden diese rituellen Handlungsabläufe von einigen Menschen als Zeichen für musikalische Stagnation oder für einen Mangel an Spiritualität innerhalb der Schwarzen Glaubensgemeinschaft mißdeutet. Infolgedessen werden sich diese Menschen möglicherweise dafür entscheiden, entweder gelegentlich das Radio abzuschalten oder das Erlebnis Gospelmusik überhaupt nicht an sich heranzulassen. Und dennoch, die Zahl derer, die den Reihen der Gospelspieler und -musiker beitreten, wächst täglich. Die Gospelmusik ist über den Bereich der Gottesdienste der Pfingstler und Baptisten hinaus zu einem zentralen Bestandteil der Liturgie in den schwarzen methodistischen, katholischen und episkopalen Kirchen geworden. Gospelmusik ist nicht mehr nur die «Fünf-Uhr-morgens-Musik» für den Frühaufsteher; heute kann man sie ebenfalls auf 24-Stunden-Gospel-Radiosendern, im nationalen Fernsehprogramm, in Kinos und in Symphoniekonzerten hören.

Aber wieviel verstehen wir wirklich von der Bedeutung und Relevanz der Gospelmusik als einer den Schwarzen angeborenen musikalischen Ausdrucksform? Die Gesamtzahl der wissenschaftlichen Untersuchungen über dieses Musikgenre hat kaum die Oberfläche angetastet. Die Vielschichtigkeit der Gospelmusik ist be-

achtlich und fordert die Aufmerksamkeit ernstzunehmender Wissenschaftler, die bereit sind, auf der Suche nach ihrer kulturellen und spirituellen Bedeutung tiefer zu graben.

### *Zwei Untersuchungsansätze*

Bei dem Versuch, eine genaue und kulturell relevante Charakterisierung der Gospelmusiktradition zu entwickeln, geht die nachfolgende Untersuchung von einem «emischen» / immanenten Ansatz aus, von dem Völkerkundler George De Vos lakonisch definiert als «... ein Versuch von seiten des wissenschaftlichen Beobachters, das Begriffssystem des Beobachteten zu verstehen und seine Beobachtungen so gut wie möglich innerhalb des begrifflichen Gefüges des Beobachteten auszudrücken»<sup>1</sup>.

Die frühe Geschichte der Ethnomusikologie war jedoch von Interpretationen der Musikkultur geplagt, die aus einem «etischen» / externen Ansatz stammen, der «eine beobachtete Situation vom Standpunkt des externen Systems des Beobachters ausgehend untersucht»<sup>2</sup>. Schwarze Musik ist ein hart betroffenes und anhaltendes Opfer dieses letzteren Ansatzes gewesen, zuweilen sogar von seiten derer, die dieser Kultur angehören. Diese Tragödie ereignet sich, wenn Angehörige der Kultur, beabsichtigt oder nicht, den Traditionen der Schwarzen Musik eine andersartige Sichtweise auferlegen.

Diese Untersuchung betrachtet die Gospelmusik als eine einzigartige Form des musikalischen Ausdrucks, geschaffen von schwarzen Menschen für schwarze Menschen und Gegenstand berechtigter Kritik und Analyse ausschließlich ausgehend von dem Hintergrund eines schwarzen kulturellen Systems. Schwarze Amerikaner verstehen die Gospelmusik als eine tiefgehende schwarze Tradition, die in bedeutendem Maße zur Unterscheidung zwischen schwarzer und weißer Religionsausübung in den Vereinigten Staaten beiträgt. Folglich besitzt die Gospelmusik eindeutig eine Symbolfunktion für die Rassenidentität der schwarzen Amerikaner<sup>3</sup>.

An anderer Stelle habe ich über die begriffliche Einheit berichtet, die Gospelmusikaufführungen prägt, indem ich gezeigt habe, wie ein ideologischer und ein ästhetischer Rahmen jeden Aspekt der Aufführung — von der körperlichen Darstellungsform über die Klangfarben der Stimmen und Instrumente bis hin zu den eigent-

lichen musikalischen Techniken — bestimmen<sup>4</sup>. Dieses einheitliche System umfaßt außerdem den Gedanken der Veränderung, der Transformation — des Prozesses, etwas anderes zu werden, als vorher war. Durch Einstellungsveränderungen, die oft ausgelöst werden von verbalen Winken, können physische Strukturen spirituell umgeformt werden. Durch eine Einheit von verschiedenen kulturellen Zeichen und Symbolen können Individuen zu einer Erfahrung der veränderten Daseinsform geführt werden. Die vorliegende Untersuchung will den Prozeß der Veränderung oder der Transformation, der die Gospelmusiktradition kennzeichnet, erforschen.

Diese Studie versucht, Verhaltensmuster zu entschlüsseln, die auf die Existenz eines unter schwarzen Amerikanern geltenden grundlegenden kulturellen Wertsystems hinweisen. Die beiden Prozesse der Veränderung, die ich untersuchen möchte sind: (1) Die Transformation der Person; und (2) die Transformation des Raumes.

### *Die Transformation der Person*

Unter Berücksichtigung der Tiefe und Komplexität von Aufführungen schwarzer Gospelmusik und all ihrer Verzweigungen habe ich diesen musikalischen Komplex vom Standpunkt der Geschichte, des Rituals und der Interaktion untersucht, der drei Quellen also, die Orrin Klapp<sup>5</sup> als primäre Beiträge zur Entwicklung einer kollektiven ethnischen Identität beschreibt. Alle drei Komponenten sind wesentlich miteinander verbunden, indem sie sich gegenseitig in der Entwicklung eines Volkes, seine Identität zu gestalten und durchzusetzen, beeinflussen. Klapps These lautet, von Dashefsky und Shapiro zusammengefaßt, wie folgt: «Die *Geschichte* zeigt Konflikte auf, die Unterscheidungen zwischen In- und Out-Gruppen und Symbolen (Namen, Orte, Helden) verstärken, die den Mitgliedern der Gruppe eine kollektive Identität verleihen. *Ritual* und Zeremonie verweisen für das Volk als Ganzes zurück auf die Fakten und Fiktionen seiner geschichtlichen Erfahrung. Die *soziale Interaktion* bietet eine kontinuierliche, täglich unter den unebenen Gezeiten von Geschichte und Ritual fließende Strömung und erinnert an ihre gemeinsamen Sichtweisen über das Leben.»<sup>6</sup>

Das Schlüsselement bei der Untersuchung des Transformationsprozesses der Gospelmusik

liegt darin, das Aufführungsgeschehen als Ritual anzusehen. Weil Gospelmusik im Zusammenhang mit dem Ritual hervorgebracht und genährt wurde, sind die Künstler im Grunde gezwungen, an allen Aufführungsorten die Atmosphäre eines schwarzen Gottesdienstes herzustellen.

Dem Darsteller schwarzer religiöser Musik obliegt die Verantwortung, auf zwei Ebenen zu kommunizieren — kulturell und spirituell — und diese Kommunikation auf zwei getrennte Empfängereinheiten aufzuteilen, Gott und die zuhörende Gemeinde. Ein kritischer Aspekt bei der Aufführung von Gospelmusik ist das, was ich in meiner Studie über die Ästhetik der schwarzen Gospelmusik als «style of delivery»<sup>7</sup>, Vermittlungsform, bezeichnet habe. In anderen Worten, die physische Art und Weise, wie das Stück dargestellt wird, trägt eine symbolische Bedeutung dafür in sich, wie die Gemeinde die Qualität einer Aufführung bewertet.

Die Vermittlungsform schließt in der Ästhetik der schwarzen Musik die folgenden Aspekte der Aufführung ein: Kleidung, Mimik, Gestik, religiösen Tanz und die Interaktion zwischen Künstler und Publikum. Wenn man sich dazu entschließt, Gospelmusikaufführungen aus einem rein spirituellen Blickwinkel zu untersuchen, mögen diese veränderlichen Größen gut und gerne als ausschmückendes Beiwerk angesehen werden. Jedoch ist es für das Verständnis der kulturellen Dimension der Gospelmusikaufführungen wiederum lehrreich, sich auf analytische Modelle der Sozialwissenschaften zu beziehen, die den Gedanken der ethnischen Identität behandeln.

Frederick Barth betont zum Beispiel zwei Kategorien, nach denen ethnische Gruppen unterschieden werden können: (1) offensichtliche Zeichen und Symbole und (2) grundsätzliche Wertorientierung. Die erste Kategorie schließt die «unterscheidenden Aspekte, nach denen Menschen suchen und die sie an den Tag legen, um Identität zu zeigen» ein, so wie «Kleidung, Sprache, Architektur oder allgemeinen Lebensstil». Die zweite Kategorie umfaßt die moralischen und qualitativen Maßstäbe, nach denen die Aufführung beurteilt wird<sup>8</sup>.

Im Bereich der Gospelmusikaufführungen besitzt das Element der Kleidung zwei Funktionen: Erstens dient es als ein Mittel zur Unterscheidung einer In-Gruppe von einer anderen —

als eine Methode, Kleingruppenidentität (Chor/Ensemble) inmitten einer größeren Gruppe (schwarze Bevölkerung) herzustellen; zweitens dient sie als ein Symbol für den kulturellen Wert des Gutgekleidetseins, des «Gutaushens» oder des «Stylin' and profiling».

Diese letztere Vorstellung gilt sowohl für die Künstler als auch für die Gemeinde, die für ein Gospelmusikkonzert ihre Sonntagsgarderobe anzieht, auch wenn es nicht an einem Sonntag stattfindet und sogar, wenn es nicht in einer Kirche aufgeführt wird<sup>9</sup>. Wenn das kennzeichnende Kostüm oder die äußere Erscheinung ordentlich in das schwarze «Bedeutungsuniversum» paßt, können die Kleidungsstücke selbst eine wichtige Rolle dabei spielen, sowohl den Künstler als auch das Publikum in eine Welt zu transformieren oder zu überführen, die im Gegensatz zur normalen Welt steht und die kulturelle Identität bestätigt. Es ist festgestellt worden, daß «identifizierbare Gedanken, Bilder und Assoziationen sich um Kleidungsymbole zu kristallisieren beginnen», wenn auch die jeweiligen Bedeutungen, die diesen Symbolen von den Subsystemen der größeren Gruppe beigemessen werden, ausgesprochen stark variieren können<sup>10</sup>.

Um zu einem vollständigen persönlichen Transformationserlebnis zu gelangen, müssen Künstler aber sicherlich mehr leisten, als sich gut zu kleiden. Diese visuelle Dimension der Gospelmusik ist nur ein Faktor im ganzen Zusammenhang. Ein weiterer Aspekt der physischen Transformation liegt im Bereich der Kinetik oder Körperbewegung. Mahalia Jackson hat wiederholt gezeigt, wie sie ihre Hände und Füße – ihren ganzen Körper einsetzte, wenn sie sang<sup>11</sup>. Mahalia steht für ein breites Spektrum von Gospelsängern, deren Aufführungsstil offenkundig demonstrativ ist. Im Gegensatz dazu gibt es eine ebensogroße Anzahl von Gospelsängern, die es vorziehen, »plattfüßig« zu singen, oft mit geschlossenen Augen. Mit dem Schließen der Augen ist nicht die Ausschaltung der Kommunikation mit der Gemeinde beabsichtigt, sondern der Künstler strebt dadurch an, sich für die Gemeinschaft mit Gott zu öffnen. Dies kommentierte ein Zuschauer einer auf Videoband aufgezeichneten Gospelsaufführung während meiner Feldstudien wie folgt: «Nun, diese Leute (der Bishop's Choir), wenn sie nach oben kommen (nach dem Gebet), kümmern sie sich nicht mehr um das Publikum.... Dies tun sie für Ihn,

und das tun sie nicht nur halbherzig. Ihr Hauptanliegen ist es, Menschen durch ihre Lieder zu Christus zu bringen. Selbst wenn keiner sie hört, wenn nur *Gott* sie hört, glaube ich, daß es ihnen nichts ausmacht!»<sup>12</sup>

Der entscheidende Bestandteil für den erfahrenen schwarzen Zuhörer ist die vom Künstler ausgestrahlte Aufrichtigkeit, die Tatsache, daß die Aufführung «überzeugend» ist<sup>13</sup>. Gemeindemitglieder suchen nach Anhaltspunkten dafür, daß der Künstler «in seinem Lied aufgeht», ein syntaktischer Ausdruck, der einen Werdensprozeß oder die Transformation des Einzelnen oder der Gruppe von einem zu einem anderen Zustand beinhaltet.

Innerhalb dieses weiten Rahmens haben Künstler einen beachtlichen Spielraum, sich auszudrücken. Die Gleichung geht dann auf, wenn die Gemeinde in der Aufführung mit wörtlichen und körperlichen Bestätigungen reagiert. Während einer rufen mag «Lobe den Herren», kann ein anderer einfach nur mit der Hand winken oder eine Träne vergießen. Die Gemeindemitglieder sind dann nicht nur beteiligt, sondern inspiriert worden; sie sind ebenfalls zu Teilnehmern am Transformationsprozeß geworden.

Diese offensichtlichen Verhaltenssymbole der Transformation des einzelnen sind nur niedrige oder bestenfalls mittlere Stufen, die zum vollendeten Erlebnis der spirituellen Transformation führen. Die geistliche Vorbereitung für die Aufführung beginnt mit einem Gebet, sei es in Worte gefaßt oder still, sei es innerhalb der physischen Struktur oder anderswo. Der Künstler, der «zum (Gottes-) Dienst kommt», verbringt Zeit in persönlicher Gemeinschaft mit Gott, bevor überhaupt eine Note gespielt oder gesungen wird. Das Gebet hat somit im Bereich der Gospelmusik mindestens zwei Funktionen: (1) die physische Umgebung vorzubereiten oder zu weihen und (2) den einzelnen Künstler auf die tiefe und intensive Gemeinschaft mit Gott einzustimmen.

In den 30er Jahren wurde die National Convention of Gospel Choirs and Choruses (Nationalversammlung von Gospelchören) gemeinschaftlich von Thomas A. Dorsey, Sallie Martin und Mother Willie Mae Ford Smith mit dem Ziel gegründet, Gospelmusik aufzuführen und zu verbreiten. Der Film *Say Amen, Somebody* hat die Beiträge und Perspektiven dieser Pioniere dokumentarisch festgehalten. Darin behauptet

Mother Smith, das *letzte* Ziel des Gospelsängers sei das «gesalbte Singen». In ihrer Position als Leiterin der Soloabteilung der Convention warnt sie ihre Zuhörer während einer Arbeitsphase: «... das ist es, was die Welt vom Gospelsingen nicht versteht; es ist ein anderer Gesang, wenn man dafür *gesalbt* ist zu singen.»

Genauso wie sich die Abfolge der Geschehnisse in einer Gospelmusikaufführung systematisch von einem niedrigen zu einem hohen Gang hochschraubt, so tragen die Faktoren Kleidung, Körperbewegung und Gebet alle zur Spitze der religiösen Erfahrung dessen bei, was schwarze Menschen als »vor Glück schreien« oder «Glücklichwerden» bezeichnen. Dieser veränderte Bewußtseinszustand, der die vollkommene geistige Transformation darstellt, wird von einigen Gospelpraktikern oft so hoch geschätzt, daß sie bewußt versuchen, die Faktoren, die dazu beitragen, diesen Zustand zu erreichen, zu manipulieren. Dazu wurde mir während meiner Forschungsarbeit berichtet: «... wie (einige) Kirchen und so was, glaube ich, *meinen*, sie singen für Gott, aber sie singen für die Menschen».<sup>14</sup>

Solche künstlichen Bemühungen verringern nicht die Bedeutungstiefe, die die totale Versunkenheit in Gospelmusikaufführungen — kulturell und spirituell — sowohl für den Künstler als auch für das Publikum bringen kann. Innerhalb dieses Bereichs der geistigen Transformation liegt das größte Potential für aufrichtig inspirierte Aufführungen — in denen Sopranistinnen und Tenöre Noten von einer Stimmhöhe erreichen, wie nie zuvor, in denen textliche Zwischenrufe und Beteiligungen höchst geistvoll und treffend werden, und in denen musikalische Phrasierungen einen schöpferischen Schwung annehmen, der niemals in gleicher Weise wiederholt werden kann.

Mother Willie Mae Ford Smith beleuchtet in *Say Amen, Somebody* diesen Höhepunkt der Gopelaufführung weiterhin in ihrer Auseinandersetzung mit der Frage, warum der Text eine solch wichtige Rolle in der Gospel-Gleichung spielt: «... die Ausdrucksweise ist die Hauptsache. Gospelgesang muß vollkommen verstanden werden. Wenn du den Gospel singen willst, muß du die Menschen mit deiner Vortragsweise *in einen Bann ziehen*.» (Hervorhebung von der Autorin des Textes.)

Die Transformation ist dann vollständig, wenn die spirituelle «Botschaft» angekommen

ist. Ein Prozeß, der als eine persönliche Gemeinschaft mit Gott durch Gesang beginnt, wird zu einem gemeinschaftlichen Prozeß dadurch, daß die Gemeinde mit in das Erlebnis einbezogen wird. Die kulturellen Symbole Kleidung und Verhaltensa Ausdruck sind bloße Katalysatoren auf dem Weg, die totale «Selbstaufgabe» in die Gotteserfahrung zu erreichen.

### *Die Transformation des Raumes*

Nach Ansicht erfahrener Gospelanhänger dreht sich schwarze Gospelmusik in gleichem Maße um das Erlebnis der Musik wie um ihre Aufführung. Ob die Aufführungen in Gefängnissen, auf Universitätsgelände oder in riesigen Bürgersälen stattfinden, Gospelmusik wird von schwarzen Christen als ein Aspekt von Gottesverehrung angesehen. John Mbiti beschreibt eine ähnliche Vorstellung in seiner Untersuchung über afrikanische Religionen: «Wir können schließen, daß es keine Beschränkungen dafür gibt, wo und wann afrikanische Völker eine oder mehrere gottesdienstliche Handlungen vollziehen. Gott ist allgegenwärtig, und er ist zu jeder Zeit und an jedem Ort erreichbar. Die Menschen verehren ihn, wo und wann immer die Notwendigkeit entsteht. Festgelegte Zeiten und Orte sind nur das Ergebnis des regelmäßigen Brauchtums: sie sind keine Gesetze, die die Gottesverehrung als solche regulieren, und erlegen dem Kontakt des Menschen mit Gott und der spirituellen Welt keinerlei Schranken auf.»<sup>15</sup>

Die Vorstellung des personalen, allgegenwärtigen Gottes war offensichtlich in der Gottesverehrung der afrikanischen Sklaven in der Neuen Welt evident. Versuche von Sklavenhaltern, religiöse Aktivitäten unter ihnen zu unterbinden, wurden umgangen, indem man sich an abgelegenen Orten versammelte — in Wäldern, in Kanälen, in Bergschluchten und im Dickicht — die «unsichtbare Kirche»<sup>16</sup>.

Genau diese Fähigkeit, Orte zu transformieren, ist es, die auf heutige Aufführungen schwarzer Gospelmusik übertragen worden ist. Vor Beginn des eigentlichen Konzertes aus Anlaß des jährlichen Songfestivals des Bishop's Choir (einer 75 Mitglieder starken Gruppe von Männern und Frauen zwischen 16 und 35 Jahren, die alle der Grace Apostolic Church, Indianapolis, Indiana, angehören) fand eine Andacht statt — eine Zeit des Gebets, der Meditation und des persön-

lichen Bekenntnisses — die die geheiligte Umgebung herstellte. In ähnlicher Weise werden Aufführungen in nicht-kirchlichen Räumlichkeiten mit Gebeten eingeleitet. Weder der Ort, an dem das Gebet gesprochen wird — Parkplatz, Garderobe oder Bühnenkulisse — noch die eigentliche Länge des Gebets ist von entscheidender Bedeutung. Das Einbeziehen des Gebets als eines wesentlichen, nicht beliebigen Bestandteils sowohl der Aufführungen als auch der Proben ist ein starkes Zeichen dafür, daß die Aufführung als Gottesdienst verstanden wird, unabhängig davon, in welchen Räumlichkeiten sie stattfindet.

Nicht alle Bemühungen, profane Räume in geheiligte umzuwandeln sind leicht zu erkennen, besonders nicht für den kulturell-Außenstehenden. Weniger augenscheinlich sind solche metaphysischen Prozesse, die oft nur in Form von verbalen Stichworten auftreten und die wertende Einstellung oder Annäherung an das musikalische/spirituelle Ereignis anzeigen. Zum Beispiel ist die Ermahnung, «Wir sind nicht gekommen, um ein Schauspiel zu inszenieren; wir sind gekommen, um Kirche zu machen» in Gospelmusikereignissen so weitverbreitet geworden, daß der begeisterte Gospelmusikhänger kommt, um diesen Anspielungsrahmen zu erwarten und anzunehmen. Nur diejenigen, für die ein profaner Schauplatz ein profanes Ereignis bedeutet — also Menschen, die sich des rituellen Aspekts der Gospelmusik nicht bewußt sind — sind überrascht oder verärgert über die allgegenwärtigen religiösen Zwischentöne in allen Gospelmusik-aufführungen.

Dieses war auch der Fall, als ich zufällig den folgenden Kommentar eines nichtschwarzen Publikumsmitgliedes beim 1979 stattfindenden Frühlingskonzert eines ortsansässigen Gospelchores, der Indiana University Voices of Hope, mitanhörte: «Ich mag die Musik wirklich, aber ich wünschte nur, sie würden all das Jesuszeug weglassen.» Für diesen uneingeweihten Beobachter waren die Mini-Predigten, die, während des Konzerts zwischen die Stücke gestreut, für die spirituelle Kontinuität des Programms sorgten, eine bloße Ablenkung und nicht wesentlicher Bestandteil für die Formulierung eines begrifflichen Ganzen.

Die Vereinigung Gospel Music Worship of America, 1969 von ihrem heutigen Präsidenten, dem Reverend James Cleveland gegründet, wurde zu einem zeitgenössischen Gegenstück zur

oben bereits genannten National Convention of Gospel Choirs and Choruses. Zehntausende von Teilnehmern aus allen Teilen der Vereinigten Staaten besuchen diese Versammlung alljährlich. Trotz der vorherrschenden Festival-Stimmung, die die Atmosphäre dieses einwöchigen Gospel-spektakels zu beherrschen scheint, herrscht dort ein starker spiritueller Unterton, der jeden Aspekt der programmäßig festgelegten Aktivitäten prägt. Cleveland verlangt eine ehrfürchtige und respektvolle Atmosphäre in *allen* «Gottesdiensten» (services); jeder, dem es nicht gelingt, dem nachzukommen, begegnet öffentlicher Zurechtweisung. Tatsächlich stellt der ausgedehnte Gebrauch des Wortes «Gottesdienst» zur — Bezeichnung von Ereignissen, die ausdrücklich der Musik gewidmet sind, eine von schwarzen Teilnehmern bewußt praktizierte Ablehnung von Ausdrücken wie «Konzert» oder «Aufführung» dar. Während die Bezeichnung «Gottesdienst» den rituellen Kontext nämlich in angemessener Weise zu erkennen gibt, enthalten die letzteren Bezeichnungen nichtheilige Bedeutungsgehalte, die für irreführend gehalten und folglich von vielen Gläubigen als unerwünscht betrachtet werden. Das bedeutet also, man geht zu einem «Konzert», um unterhalten zu werden; man geht zu einem Gottesdienst, um Gott zu loben.

Während einer Aufführung im Indianapolis Convention Center im Sommer 1978 unterbrach die bekannte Gospelsopranistin Sarah Jordan Powell plötzlich ihr Bekenntnis, um die Techniker zu bitten, die Lichter im Haus anzuschalten. Die Tatsache, daß sie sich zu distanziert — zu weit entfernt von ihrem Publikum — gefühlt hatte, erklärte Powell mit den Worten: «Ich möchte *sehen*, mit wem ich spreche.»<sup>17</sup> Sarah Jordan Powell war sich feinfühlig dessen bewußt, daß Gottesverehrung im Kontext der typischen schwarzen Kirchenstruktur die Entfernung zwischen Künstler und Gemeinde verringert und dadurch den ausdrücklichen Dialog zwischen den beiden ermöglicht, der den schwarzen Gottesdienst kennzeichnet. Wenn die Gemeinde mit verbalen Bekräftigungen wie «Amen», «Sing, chile» und «That's al right» in der Aufführung reagiert, wird der Sänger zu größeren, oft spektakulären musikalischen Höchstleistungen angespornt. Für Miss Powell war es zur Herstellung dieses religiösen Milieus oder zur Annäherung daran erforderlich, daß der physische Raum transformiert wurde, um den Blickkontakt zwi-

schen der Künstlerin und dem Publikum zu ermöglichen, genauso wie es auch in einer Kirche der Fall wäre.

Ein Beispiel dafür, wie ein Raum physisch dazu transformiert wird, symbolisch das gewünschte spirituelle Klima herzustellen, ereignet sich alljährlich bei der National Convention of Choirs and Choruses. In dem Film *Say Amen, Somebody*, der den einleitenden Heiligungsakt dokumentiert, wird der Raum dadurch für den Gottesdienst vorbereitet, daß die Möbel (Stühle, Kanzel und Altar) in dem riesigen Zuschauerraum mit weißem Stoff überhängt werden. Dieses Ritual symbolisiert den Reinigungsprozeß, der nötig ist, um dieses Gebäude in ein Gottesdiensthaus zu verwandeln. Indem dieser Dienst zu Beginn der Versammlung ausgeführt wird, wird das spirituelle Milieu, das die ganze Woche hindurch herrschen soll, von Anfang an herstellt.

Weil Gospelmusik so häufig außerhalb der Beengtheit von Kirchengebäuden aufgeführt wird, engagieren sich schwarze Menschen bewußt in rituellen Handlungen und Dialogen, um ihre religiöse Absicht auszudrücken. Versuche, profane Umgebungen in sakrale Räume zu transformieren, geschehen sowohl auf physischer wie auf metaphysischer Ebene. Für schwarze Anhänger der Gospelmusik bestimmt sich der Raum nicht aus sich selbst; ganz im Gegenteil, der geistige *Gehalt* ist der Schlüssel zur Bestimmung des Raumes.

### *Schlussfolgerung*

Da die Gospelmusik eine Tradition ist, die von schwarzen Amerikanern und für sie geschaffen wurde, ist sie eine außergewöhnliche Ausdrucksmöglichkeit für schwarze Werte, schwarze Erfahrungen und schwarzen Glauben. Besucher von Gospelmusikereignissen werden somit — ob

jeder Einzelne von ihnen sich dessen bewußt ist oder nicht — von den Vorschriften des schwarzen religiösen Rituals geprägt. Selbst wenn Konzertbesuchern die Aufführung in erster Linie wegen des *Gospel-Sounds* attraktiv erschien und sie nicht von religiöser Hingabe angezogen wurden (was viele zugeben), müssen sich die Teilnehmer nichtdestoweniger den von der schwarzen Kirche sanktionierten Verhaltensregeln entsprechend benehmen.

Diese rituelle Dimension der Aufführung ist der Hauptfaktor, der die Gospelmusik von weltlichen Traditionen innerhalb der schwarzen Kultur unterscheidet. Obwohl sich die gleichen ästhetischen Grundzüge auf sakrale und profane Musikaufführungen anwenden lassen<sup>18</sup>, werden Gospelmusikaufführungen von einer grundlegenden religiösen oder spirituellen *Zielvorstellung* bestimmt. Wenn diese religiöse Dimension von Gospelmusik verloren geht oder geleugnet wird, geht auch die wahre Bedeutung und Relevanz dieser Musikgattung verloren.

Eine tiefgehende Untersuchung von Gospelmusikaufführungen enthüllt einen komplexen Austausch oder Dialog zwischen Künstler, Gemeinde und Gott. Das begriffliche System, das diesen Dialog bestimmt, ist in Schichten von Symbolen verschlüsselt, die vom Außenstehenden oft nicht verstanden oder erst gar nicht wahrgenommen werden. Aus den Forschungen wird ersichtlich, daß erfahrene Teilnehmer an der Gospelmusiktradition die Bedeutung dieser Handlungen vollständig verstehen. Folglich wird die Transformation von Raum und Person als Prozeß wahrgenommen, der für die Vervollständigung des geistigen Kommunikationsnetzes von wesentlicher Bedeutung ist. Transformationsprozesse in Schwarzen Gospelmusikaufführungen sind ein dynamisches Zeichen für den Reichtum und die Vitalität einer Kultur, die sich ständig in systematischen Prozessen der Regeneration und Kreativität engagiert.

<sup>1</sup> George De Vos, «Ethnic Pluralism: Conflict and Accommodation», in seinem Buch «Ethnic Identity: Cultural Continuities and Change» (Mayfield, California, 1975) 17.

<sup>2</sup> Ebd. S. 17.

<sup>3</sup> Der Gedanke von der Gospelmusik als einem kulturellen Symbol wird vollständig entwickelt in meiner Dissertation mit dem Titel «The Black Gospel Musical Tradition: Symbol of Ethnicity» (Ph. D. Dissertation, Indiana University 1980).

<sup>4</sup> Mellonee Burnim, *The Black Gospel Music Tradition: Complex of Ideology, Aesthetic and Behavior: More Than*

*Dancing*, Hg. Irene Jackson (Greenwood, Westport, Conn. 1985).

<sup>5</sup> Orrin Klapp, *Currents of Unrest: An Introduction to Collective Behavior* (Harper and Row, New York 1962).

<sup>6</sup> Arnold Dashefsky und Howard M. Shapiro, *Collective Search for Ethnic Identity: Ethnic Identity and Society*, Hg. Arnold Dashefsky (Rand McNally, Chicago 1976) 179–200.

<sup>7</sup> Für eine detailliertere Erörterung der schwarzen Gospelmusikästhetik vgl. Burnim, *The Black Gospel Music Tradition*.

<sup>8</sup> Frederick Barth, *Ethnic Groups and Boundaries* (Little Brown, Boston 1969) 14.

<sup>9</sup> Mellonee Burnim, *Functional Dimensions of Gospel Music Performance: Western Journal of Black Studies* (im Druck).

<sup>10</sup> Fred Davis, *Clothing and Fashion as Communication: The Psychology of Fashion*, Hg. Michael Solomon (D.C. Heath, Lexington, Mass. 1985) 18–19.

<sup>11</sup> Mahalia Jackson, *Movin' On Up* (Hawthorne Books, New York 1966) 65–66.

<sup>12</sup> Keith Scott u.a., *Feedback Interview vom 17. Oktober 1979*, Indiana University, Bloomington. Die Methode bestand darin, spontane Kommentare zu einer Videoaufzeichnung eines Gospelmusikereignisses aufzunehmen, welche ich während meiner Forschungsarbeit 1979–80 angefertigt hatte.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> John Mbiti, *African Religions and Philosophy* (Anchor, Garden City, New York 1970) 95–96.

<sup>16</sup> Albert Raboteau, *Slave Religion* (Oxford University Press 1980) 215.

<sup>17</sup> Sarah Jordan Powell, *Concert of Gospel Music with Carl Preacher, Walter Hawkins and the Family, and Andrae Crouch*, Convention Center, Indianapolis, Indiana, July 1978.

<sup>18</sup> Vgl. Mellonee Burnim und Portia Maultsby, *From Backwoods to City Streets: The Afro-American Musical*

*Journey: Expressively Black*, Hgg. Geneva Gay und Willie Barber (Praeger, New York 1987) 109–135.

Aus dem Englischen übersetzt von Andrea Verhoeven

## MELLONEE BURNIM

Associate Professor an der Abteilung für Afro-amerikanische Studien an der Indiana University in Bloomington. Ethnomusikologin mit Spezialisierung für afroamerikanische religiöse Musik. Gründete und leitete sieben Jahre lang das Indiana University's Afro-American Choral Ensemble. Diese Gruppe ist ein gemischtes Ensemble von Studenten, die als Sänger, Erzähler, Instrumentalisten und Techniker Musik von Schwarzen und über Schwarze aufführen. Veröffentlichungen in: *Ethnomusicology*, *Music Educator's Journal*, *Black Music Research Journal* und *The Western Journal of Black Studies*; außerdem verfaßte sie Kapitel in den Büchern «Expressively Black» und «More Than Dancing». Sie war Research Associate an der Brown University in Providence, Rhode Island, Beraterin der Smithsonian Institution und des Interdenominational Theological Center in Atlanta, Georgia. Sie ist Mitglied der Society for the Study of Black Religion. Anschrift Prof. Dr. Mellonee Burnim, Afro-American Studies, Indiana University, Memorial Hall East M37, Bloomington, Ind. 47405, USA.

David Dargie

## Die Kirchenmusik der Xhosa

### *Die Xhosa*

Die Xhosa (bzw. Xosa) sind das sogenannte «Bantuvolk» der Ngumi, das im südlichsten Teil Afrikas in einem Gebiet von der Kapprovinz in Südafrika bis zu der Grenze des ebenfalls südafrikanischen Natal beheimatet ist. Zu diesen Xhosa gehören etwa zwölf Stammesgruppen mit ihren Häuptlingen («chiefdom clusters»), die alle die Xhosa-sprache sprechen und eine gemeinsame kulturelle Tradition haben. Auch ihre Musik und ihr zeremonielles Brauchtum sind sich sehr ähnlich.

Ein typisches Merkmal der Xhosa-sprache sind ihre Schnalzlaute, von denen einer, nämlich «X», auch im Namen dieses Volkes vorkommt. Wie andere Elemente der Xhosa-sprache und -kultur sind diese Schnalzlaute von den KhoiSan, d.h.

von den beiden Volksgruppen der Khoi oder «Hottentotten» und der «San», der «Buschmänner», die in alten Zeiten ebenfalls in diesem Gebiet gewohnt haben, übernommen worden.

Die Xhosa — das Wort bedeutet in der Sprache der Khoi «zornige Leute» — kennen eine lange Geschichte des Widerstandes gegen die Invasion der Weißen in ihr Gebiet, die von den ersten größeren Zusammenstößen im Jahre 1702 bis zum letzten Grenzkrieg im Jahre 1878 reicht. Als der African National Congress (ANC) 1912 gegründet wurde, spielten die Xhosa dabei eine wichtige Rolle. Übrigens ist dieser ANC nicht gegründet worden, um die Weißen zu bekämpfen, sondern um mit ihnen ins Gespräch zu kommen und um zu versuchen, der schwarzen Bevölkerung die Bürgerrechte zu verschaffen. Erst nach dem Massaker von Sharpeville im Jahre 1960 kamen viele Schwarze zu der Überzeugung, daß es keinen Sinn hat, weiter den Dialog mit den Weißen zu suchen, und erst dann wandte sich der ANC auch gewaltsamen Methoden zu. Wichtige Vertreter der Xhosa sind Nelson Mandela, der verstorbene Steven Biko und der Nobelpreisträger und anglikanische Erzbischof Desmond Tutu.