

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 57 (2017)

Artikel: Weltmusik Kirchenmusik : zwischen Globalisierung und
Kontextualisierung

Autor: Schubert, Benedict / Kusmierz, Katrin

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858633>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 27.11.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Weltmusik Kirchenmusik

Zwischen Globalisierung und Kontextualisierung

BENEDICT SCHUBERT und KATRIN KUSMIERZ

Kirchenmusik ist Weltmusik:¹ Überall, wo es christliche Kirchen gibt, haben sich eigene kirchenmusikalische Formen ausgebildet. Dies gilt besonders für das Kirchenlied, auf das wir uns im Folgenden beschränken: (Westliche) Kirchenlieder sind im Zuge der Ausbreitungsbewegung des Christentums mit den Missionaren in alle Erdteile gewandert, sind heimisch geworden, haben sich verändert und wurden wieder weiterverbreitet.² Lokale Musikkulturen haben dabei die Musik in der Kirche zunehmend geprägt, wenn auch die Legitimität ersterer als eigenständige christliche Ausdrucksformen bei den meisten Missionierenden und Missionsgesellschaften zunächst umstritten war. Wenn wir hier Kirchenmusik als Weltmusik in den Blick nehmen, so machen wir uns bewusst, dass Kirchenmusik ein globales Phänomen ist, in dem gleichermaßen inkulturierende wie globalisierende Kräfte am Werk waren und sind. Diese werden im vorliegenden Beitrag ausgehend von einem Beispiel expliziert und reflektiert. Implizit ging und geht es dabei immer auch um die Frage, welche Musik für welchen Gottesdienst angemessen sei.

Blest Be the Tie – ein Beispiel

Wer den in seiner Heimat sehr bekannten südafrikanischen Männerchor Amadodana Ase Wesile das Lied «Ke Nale Modisa» singen hört,³

- 1 Den Begriff «Weltmusik» verstehen wir hier nicht im Sinne der Bezeichnung eines bestimmten Musik-Genres, sondern wir verwenden ihn, um zu signalisieren, dass Kirchenmusik ein kulturell und geographisch vielsprachliches Unterfangen ist und nicht nur auf die westliche Hemisphäre beschränkt ist.
- 2 Wir beschränken uns in diesem Beitrag hauptsächlich auf die protestantischen Kirchen und die protestantische Missionsbewegung, die ihren «Höhepunkt» im 19. Jahrhundert fand. Interessant wäre ebenso eine Untersuchung zur Entwicklung des römisch-katholischen Liedguts in verschiedenen geographischen Kontexten.
- 3 CD Amadodana Ase Wesile, Ke Nale Modisa, Johannesburg 2006. <<https://www.youtube.com/watch?v=2lbHJk6nzUc>> (18. März 2016).

wird zunächst wohl vermuten, wir hätten es mit einem typischen Beispiel südafrikanischer Gospelmusik zu tun. Die Melodie des Lieds wurde indessen vom Zürcher Musikverleger und -pädagogen Hans-Georg Nägeli (1773–1836) zu Beginn des 19. Jahrhunderts komponiert und gelangte auf jenen verschlungenen Wegen nach Südafrika, wie sie für den Teil der Missionsgeschichte charakteristisch sind, in dem es um den Transfer von Musik geht:⁴

Kurz nach Nägelis Tod erhielt seine Witwe in Zürich Besuch von Lowell Mason (1792–1872). Dieser gehörte zu einer Bewegung, die als «better music movement» bezeichnet wurde. Deren Anhänger waren überzeugt, die Qualität der amerikanischen Kirchenmusik würde gesteigert, wenn sie sich die europäische Musik zum Vorbild nehme. Mason war deshalb nach Europa gereist, um sich möglichst viel Anregung, aber auch Notenmaterial zu besorgen. Unter den Noten, die Mason auf dieser Reise Frau Nägeli abkaufte, befand sich auch eine Melodie, die er schließlich mit einem Gedicht des englischen Baptistenpredigers John Fawcett (1740–1817) kombinierte. Das daraus resultierende Lied «Blest Be the Tie», das sich in der Originalsprache oder in Übersetzung in unzähligen Kirchenliederbüchern findet, ist gewissermaßen das Gemeinschaftswerk eines Schweizer Musikpädagogen, eines amerikanischen Musikreformers und eines englischen Baptistenpredigers.⁵

Seinen Weg in die weitere Welt fand das Lied als Teil jenes Liedguts, das von den angelsächsischen «Revivals» geprägt ist. Diese Lieder spiegeln eine sehr individuelle, gefühlsbetonte Frömmigkeit wieder. Eine hochromantische Musiksprache verbindet sich mit farbintensiven Bildern, in denen die Welt dunkel und bedrohlich, die christliche Gemeinde hell als rettende Gemeinschaft erscheint. Stephen A. Marini spricht von einem Korpus von «identitätsstiftenden Liedern» im amerikanischen Protestantismus.⁶ Sie waren leichter zugänglich als die ehrwürdigen deutschen Choräle –

4 Zur ausführlichen Darstellung: Benedict Schubert, «Blest be the tie that binds. Damit das fremde Wort vertraut wird – Lieder in der Mission», in: *Klangwandel. Über Musik in der Mission*, hg. von Verena Grüter und Benedict Schubert, Frankfurt a. M.: Verlag Otto Lembeck, 2010, S. 283–295.

5 In der Version des IPCC, des International Pentecostal Church Choir, ist die Originalmelodie noch gut erkennbar: <<https://www.youtube.com/watch?v=v9QkXWJISWk>> (31. März 2017). «Klassische» Versionen finden sich viele; vgl. z. B.: <https://www.youtube.com/watch?v=YUUE9agdb_A> (2. November 2016). Noten finden sich in angelsächsischen Liederbüchern, auch im «Open Hymnal» im Netz: <http://openhymnal.org/Pdf/Blest_Be_The_Tie_That_Binds-Dennis.pdf> (3. November 2016).

6 «Most American Protestants carry a group of signature hymns in their minds that return them to scenes of Sunday school, summer camp, youth fellowship, revival, church community, and family celebrations. Historians of religion call this return

und weil ohnehin aus den angelsächsischen Ländern deutlich mehr Menschen «in die Mission» ausreisten als aus Deutschland, finden sich Lieder aus diesem Korpus buchstäblich auf der ganzen Welt.⁷ In manchen lokalen Varianten ist das ursprüngliche Lied noch hörbar, weil Melodie und Tempo sich nahe ans Original anlehnen und nur der Text in die betreffende Sprache übersetzt wurde: In der evangelisch-reformierten Kirche Angolas beispielsweise wurde hin und wieder «Benditos laços» gesungen, und es klang im Grund sehr ähnlich, wie wenn es in einer englischen oder amerikanischen Gemeinde gesungen wird. Doch so wie die Version dieses Lieds von Amadodana Asa Wesile kaum mehr als eine Version von «Blest Be the Tie» erkennbar ist, können auch andere Lieder in Text, Melodie und Rhythmus so weitgehende Veränderungen durchlaufen haben, dass die Versicherung, es handle sich um ein Lied, das ursprünglich aus dem angelsächsischen Westen kommt, Erstaunen hervorruft.

Mission als Übersetzungsbewegung⁸

Seit seinen Anfängen kennt das Christentum kein geographisches Zentrum, auf das hin alle, die den christlichen Glauben als ihren eigenen annehmen, sich ausrichten sollten.⁹ Ebenso wenig kennt es im Prinzip

to origins the process of re-creation, a reentry into the pure, constitutive moments of sacred experience.» Stephen A. Marini, *Sacred Song in America. Religion, Music, and Public Culture*, Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2003, S. 207.

7 In den 1920er-Jahren hat der ehemalige norwegische Missionar Carl Doving eine Sammlung von über 300 Liederbüchern angelegt, die weltweit in Gebrauch waren. Er hat sie unter anderem auch daraufhin durchforstet, in wie viele Sprachen einzelne Lieder übersetzt waren. Die Liste der 14 Lieder mit den meisten Übersetzungen findet sich in Gerhard Rosenkranz, *Das Lied der Kirche in der Welt. Eine missionshymnologische Studie*, Berlin/Bielefeld: Verlag Haus und Schule, 1951, S. 182. Doving's Sammlung befindet sich im Lutheran Theological Seminary in St. Paul MN. Dort wurde mir (B.S.) auch eine Mappe gezeigt, in der Doving Übersetzungen des Luther-Lieds «Ein feste Burg ist unser Gott» zusammengestellt hat; er hatte 178 Übersetzungen gefunden. Aufs Deckblatt notierte er: «The Battle Hymn of the Reformation as sung in Heaven, on Earth, and in Hell».

8 Siehe Lamin Sanneh, *Translating the Message. The Missionary Impact on Culture*, Maryknoll: Orbis Books, 1992.

9 Siehe *Polycentric Structures in the History of World Christianity. Polyzentrische Strukturen in der Geschichte des Weltchristentums*, hg. von Klaus Koschorke und Adrian Hermann, Wiesbaden: Harrassowitz, 2014. – *Veränderte Landkarten. Auf dem Weg zu einer polyzentrischen Geschichte des Weltchristentums*, hg. von Ciprian Burlacioiu und Adrian Hermann, Wiesbaden: Harrassowitz, 2013.

eine normative Kultur, die alle übernehmen müssten, die sich einer christlichen Gemeinschaft anschließen. Gewiss hat es im Verlauf der Geschichte der Ausbreitung des Christentums immer wieder Versuche gegeben, doch ein geographisches Zentrum zu behaupten – der eindrucklichste und am längsten vitale Versuch war es, Rom als das Zentrum der Christenheit zu etablieren. Auch der Großteil der von europäischen und amerikanischen Gesellschaften im 19. Jahrhundert ausgesandten Missionare setzte implizit oder explizit ihre angestammte Kultur als Leitkultur voraus. Infolgedessen gingen sie davon aus, dass die lokalen Gemeinden mit dem Evangelium auch die kulturellen Normen und Gewohnheiten der Missionierenden übernehmen würden.

Das darf aber nicht übersehen lassen, dass geographische Zentren der Christenheit sich mehrmals verschoben und vervielfacht haben. Seit Pfingsten breitet sich der christliche Glaube in einer Übersetzungsbewegung aus. Es gehört zu den Wesensmerkmalen des Christentums, dass auch strenge Fundamentalisten anerkennen müssen, dass wir bestenfalls ein paar wenige Wörter der von Jesus gesprochenen Sprache kennen. Sogar wer der Überzeugung ist, sämtliche in den Evangelien als Rede von Jesus bezeichneten Texte gingen direkt auf ihn zurück, muss zugestehen, dass wir nicht hinter eine griechische Übersetzung zurück gelangen können.

Im Pfingstbericht betont Lukas dreimal (Apg 2,6.8.11), dass die fremden Pilgerinnen und Festbesucher die vom Geist Ergriffenen in ihren jeweiligen Sprachen sprechen hörten. Mit diesem Element in der Gründungsgeschichte der weltweiten Kirche wird zum Ausdruck gebracht: Menschen sollen in jener Sprache etwas von «Gottes großen Taten» erfahren, die sie am besten kennen: ihrer eigenen.

Damit wurde die Mission als eine Bewegung begründet, die sich dafür einsetzt, dass der christliche Glaube dort, wo er hingelangt, Wurzeln schlägt. Diejenigen, die er erreicht, sollen sich das Evangelium zu eigen machen können. Es soll sie in der Sprache ihres Herzens erreichen – und in dieser Sprache sollen sie es selbst hören, nachbuchstabieren und weitergeben können. Deshalb wurde und wird übersetzt. Das fing in der Regel mit Texten an, prioritär mit der Bibel, aber auch mit liturgischen Stücken oder Grundlagentexten der jeweiligen Konfession. «Übersetzt» wurden aber auch Riten, Lieder und Musik sowie Gewohnheiten und Verhaltensregeln.

Lieder übersetzen

Aus drei Gründen wurden in der neuzeitlichen Missionsbewegung Lieder übersetzt: Lieder hatten sich als wichtiges und wirksames Mittel der Evangelisation einerseits und der Katechese andererseits erwiesen. Zudem war unvorstellbar, wie ein Gottesdienst ohne Lieder und Musik gefeiert werden sollte.

Dass und wie Musik berühren und bewegen, aber auch verführen kann, muss hier wohl nicht ausführlicher dargelegt werden. Missionare europäischer wie amerikanischer protestantischer Missionsgesellschaften im 19. Jahrhundert haben sich die Wirkung von Musik in ihren Missionsbemühungen zunutze gemacht. Eine besonders wichtige Rolle spielte Musik jedoch in den Evangelisationsveranstaltungen im Kontext der schon genannten «Revivals» im englischsprachigen Raum, wie das Beispiel des Methodistenpredigers Dwight L. Moody (1837–1899) und des Sängers – und ursprünglichen Juristen – Ira R. Sankey (1840–1908) zeigt. Sie haben das Konzept der neuzeitlichen Evangelisationsveranstaltung sozusagen «formalisiert». Ihre gemeinsamen Auftritte in Zelten, Hallen und Sälen eröffnete in der Regel Sankey mit gefühlvollen Liedern aus seiner ständig wachsenden Sammlung.¹⁰ Melodien und Texte sollten als segensreicher Regen den Boden der Seelen aufweichen, damit Moody dann den Samen des Worts säen konnte. Die Lieder nach der Predigt sollten die Wirkung des Worts verstärken und beschleunigen: die Zuhörenden wurden dazu ermutigt, den von Moody gepredigten Glauben als ihren eigenen anzunehmen.

Die Lieder, die Sankey sammelte und sang, entsprachen vom Stil her den Gewohnheiten und Bedürfnissen der Hochromantik. Sie könnten als «geistliche Volkslieder» bezeichnet werden, sie sind eingängig und leicht zugänglich. Nur selten genügen sie einem Anspruch auf kompositorische Komplexität; sie sind deswegen auch schon mit dem strengen Verdikt belegt worden, sie seien «simpelster Abklatsch der Romantik».¹¹

10 Die Beschreibung einer Evangelisationsveranstaltung von Moody und Sankey findet sich in Brian Wren, *Praying Twice. The Music and Words of Congregational Song*, Louisville/London: Westminster John Knox Press, 2000, S. 5 f. Sankey legte eine Sammlung von «Sacred Songs and Solos» an. In ihrer letzten Fassung enthielt diese 1200 Lieder. Die letzte Ausgabe – leider nur die Textausgabe – ist digital zugänglich über <<https://archive.org/details/sacredsongssolos00sank>> (2. März 2017). Der Autor besitzt eine Version mit 750 Liedern: Ira D. Sankey, *Sacred Songs and Solos with Standard Hymns Combined. 750 Pieces*, London: Morgan and Scott, [vermutlich 1890].

11 Markus Jenny, Art. «Kirchenlied I – historisch», in: *Theologische Realenzyklopädie*, Band 18, Berlin: de Gruyter, 1989, S. 602–629.

Dennoch, oder gerade deswegen, entfaltet und entfalten diese Lieder auch über kulturelle Grenzen hinweg Wirkung und wurden aufgenommen und adaptiert. Der nigerianische Autor Chinua Achebe beschreibt in seinem zum Klassiker der afrikanischen Literatur gewordenen *Things Fall Apart* (deutsch: *Alles zerfällt*) in ausgesprochen kritischer Weise, wie die Ankunft des Christentums sich auf die traditionelle Gesellschaft auswirkt. Doch auch er erkennt die Wirkung, die Singen auf eine Zuhörerschaft hat:

Then the missionaries burst into song. It was one of those gay and rollicking tunes of evangelism which has the power of plucking at silent and dusty chords in the heart of an Ibo man. The interpreter explained each verse to the audience, some of whom now stood enthralled. It was a story of brothers who lived in darkness and in fear, ignorant of the love of God. It told of one sheep out on the hills, away from the gates of God and from the tender shepherd's care.¹²

Neben der Evangelisation war die *Katechese* ein weiteres Feld, auf dem Lieder in besonderer Weise zum Einsatz kamen. Texte lassen sich leichter im Gedächtnis behalten, wenn sie sich als Lieder lernen lassen, das erleben wir mit Kindern – in vielen Sprachen gibt es beispielsweise Melodien, mit denen sich das Alphabet auswendig lernen lässt. Schon Luther schuf zu seinem Katechismus eine Reihe von Chorälen, dank derer die Gemeinde lernen und sich merken konnte, worum es bei den zentralen Stücken des Katechismus ging.¹³

Wo die Missionierenden hinkamen, wollten sie möglichst bald eine Gemeinde sammeln und mit ihr *Gottesdienst* feiern. In der Regel hatten sie klare Vorstellungen davon, wie Gottesdienst auch in der Fremde zu feiern sei. Sie gingen zunächst davon aus, dass sie «einfach» die Texte der Lesungen, Auslegungen, Gebete und Lieder in die lokale Sprache zu übersetzen hätten. In ihrer Begegnung mit den neuen «Schwestern und Brüdern» mischten sich Neugier und Zuneigung oft mit dem Befremden gegenüber den so anderen Gewohnheiten und Ausdrucksformen.

12 Chinua Achebe, *Things Fall Apart*, New York: Anchor Books, 1994, S. 148. (Deutsch neu herausgegeben mit einer Einführung der zeitgenössischen nigerianischen Autorin Chimamanda Ngozi Adichie: *Alles zerfällt*, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 2014.) Eines der erwähnten Lieder wird «The Ninety and Nine» sein, das zu den berühmtesten Liedern Ira Sankeys zählt (Nr. 43 in der uns vorliegenden Ausgabe von *Sacred Songs and Solos*; es sind da aber die «gates of gold», nicht «of God»).

13 Zum Reformationsjahr wurde im März 2017 in der Peterskirche in Basel in einem Konzert eine Auswahl aus dem 3. Teil der «Clavier-Übung» von J. S. Bach aufgeführt. Nach einem Ausdruck von Albert Schweitzer wird dieser Zyklus, dem Bach vor allem Katechismuslieder Luthers zugrunde gelegt hat, oft «Orgelmesse» genannt. In den fünf Sonntagsgottesdiensten vor dem Konzert wurde in der Predigt jeweils einer der Choräle ausgelegt, die Bach musikalisch gedeutet hat.

Dass kulturelle Unterschiede theologisch und damit verbunden auch moralisch gewertet wurden, war selbstverständlich. Berichte von Missionaren geben immer wieder dem Befremden darüber Ausdruck, dass beispielsweise an der damaligen Goldküste (Ghana) oder in Südindien die Menschen lauter und expressiver sangen oder dass Tanz und Perkussion selbstverständlich zum musikalisch-expressiven Repertoire gehörten. Die Missionare hingegen kamen aus einer Welt und einem Umfeld, in denen «Sitte und Anstand» vor allem Diskretion bedeuteten, die Fähigkeit, seine Gefühle unter Kontrolle zu haben, sich zusammenzunehmen. Entsprechend beantworteten viele Missionierende die Frage sehr restriktiv, welche Musik und welche Art von Gesang im christlichen Gottesdienst verwendet werden sollten. Höchst problematisch war aus Sicht der Missionare zudem, dass kulturelle Ausdrucksformen wie beispielsweise der Gebrauch von Trommeln stark mit lokalen religiösen Ritualen verknüpft waren. Um hier eine synkretistische Überlagerung verschiedener religiöser Deutungssysteme zu vermeiden, führten sie die neu entstehenden Gemeinden in den Gemeindegesang ein, den sie aus ihrer Heimat kannten. So schreibt Veit Arlt:

Die Basler Mission, die ab 1828 an der Goldküste tätig war, definierte das christliche Gemeindeleben und den ordentlichen Lebenswandel in ihrer Ordnung für die christlichen Gemeinden an der Goldküste in Abgrenzung zur lokalen afrikanischen Kultur und beschrieb diese im Gegenzug als Heidentum. Trommeln und Tanzen wurden klar als Elemente des Heidentums beschrieben und waren deshalb den Christen nicht erlaubt. Als Alternative führten die Missionare Liedgut in der jeweiligen lokalen Sprache ein, das sich an der Kirchenmusik Württembergs und den Liedern der Erweckungsbewegung, aber auch an Volksliedern der Heimat orientierte.¹⁴

Die Missionare beschränkten sich nicht auf das reine Singen, sondern importierten auch jene Instrumente, die sie für passend hielten und die sie aus praktischen Gründen in die fremde Welt mitnehmen konnten: das Akkordeon, das Harmonium sowie verschiedene Blasinstrumente (Posaunenchor). Im eben zitierten Artikel beschreibt Veit Arlt, welche von den Missionierenden ganz sicher so nicht beabsichtigte, aber entscheidende Wirkung dieser Transfer auf die Entwicklung der Tanzmusik in Ghana hatte: Die Nutzung der Instrumente blieb nicht auf den kirchlichen Kontext beschränkt; diese prägten nachhaltig verschiedene Formen populärer Musikkultur wie den Highlife oder die sogenannten

14 Veit Arlt, «Vom ‹Tanz der Christen› zum Gospel Boom. Christentum und populäre Musik in Ghana im 19. und 20. Jahrhundert», in: *Klangwandel. Über Musik in der Mission*, hg. von Verena Grüter und Benedict Schubert, Frankfurt a. M.: Verlag Otto Lembeck, 2010, S. 143–158, hier S. 145.

Singing Bands, die ihrerseits wiederum großen Einfluss auf die Kirchenmusik ausübten und die Inkulturation derselben vorantrieben.

Der Import heimatlicher Kirchenlieder und vertrauter musikalischer Ausdrucksformen diente nicht bloß der Abwehr der als «heidnisch» diskreditierten lokalen Musik und Kultur. Die «heimatlichen Klänge» verschafften den Missionierenden genau dies: wenigstens für den Moment des Gottesdienstes, für den Moment des Singens eintauchen zu können ins Vertraute, sich geborgen zu fühlen im Bekannten, dem unausweichlich bedrängenden Fremden eben doch – und sei es nur für den symbolischen Moment des Gottesdienstes – entkommen zu können.¹⁵

Der Transfer ist keine Einbahnstraße

Der Mission ist verschiedentlich der Vorwurf gemacht worden, sie sei ein großes und moralisch höchst fragwürdiges Entfremdungsunternehmen gewesen; in einer solchen Sicht sind Missionierende pauschal «Täter» und die Missionierten ihre «Opfer». Es ist kaum zu bestreiten, dass Missionierende auf autoritäre und unsensible Weise Bestehendes und Vorfindliches abwerteten, beiseiteschoben und zerstörten. Doch zum einen handelten und verhielten sich längst nicht alle so, die von einem westlichen Missionswerk ausgesendet in Afrika, Asien oder Lateinamerika wirkten.¹⁶ Zum anderen nimmt eine solche vereinfachende Sicht auf die Mission nicht zur Kenntnis, dass auch Mission ein Kommunikationsgeschehen ist, bei dem die Empfängerinnen und Empfänger über die Bedeutung dessen bestimmen, was kommuniziert wird. Das gilt auch dann, wenn zwischen «Sender» und «Empfänger» ein klares Machtgefälle bestehen sollte. Die Machtfrage darf also nicht ausgeblendet werden. Doch auch sie kann nicht auf allzu banale Weise beantwortet werden im Blick auf das Verhältnis zwischen denen, die im Bewusstsein ihrer Mission ausreisten, und denen, bei denen sie ankommen und verstanden werden wollten. Sogar dort, wo Mission im Rahmen kolonialer Eroberung geschah, war das Verhältnis zwischen Missionierenden und Missionierten komplex. Auf keinen Fall war es einfach so, dass die einen sich und alles, was sie vorhatten, einfach durchsetzen konnten,

15 S. o., Fußnote 6.

16 Vgl. dazu Jon Miller, *The Social Control of Religious Zeal. A Study of Organizational Contradictions*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1994.

während die anderen gezwungen waren, passiv zu erdulden, was ihnen angetan wurde. Die Aneignung des Christentums erfolgte selten in dem von den Missionaren intendierten Rahmen, sondern weitaus selbstbestimmter, kreativer und eigenständiger.

Wo es um den Transfer von Musik und Liedern in afrikanischen Kirchen geht, hat James Krabill «sechs Phasen musikalischer Entwicklung» beobachtet.¹⁷ Der Begriff «Phasen» suggeriert dabei vor allem eine zeitliche Abfolge; tatsächlich lässt sich aber beobachten, dass – mit Ausnahme der möglichst reinen Übernahme – alle anderen Phasen gleichzeitig in Gottesdiensten präsent sind. Was in der einen Phase entdeckt oder geschaffen worden ist, wird später nicht zwingend aufgegeben.

- In der ersten Phase der «Übernahme» wurden westliche Lieder und Gesänge möglichst originalgetreu in den neu gegründeten afrikanischen Gemeinden aufgenommen und gesungen. Das Christentum war als etwas Fremdes gekommen. Eine Bekehrung bedeutete die Abkehr vom eigenen, vom Vertrauten, hin zu etwas Neuem.
- In der «Adaptationsphase» wurden die von außen importierten Melodien und Texte behutsam und vorsichtig «afrikanisiert». Melodie und Text sollten noch eindeutig erkennbar bleiben, doch afrikanische Instrumente – namentlich perkussive – und die Übersetzung in die lokale Sprache sollten den Zugang erleichtern.
- In der «Abwandlungsphase» wurden die Missionslieder stärker bearbeitet. Nun wurden Rhythmus, Melodie und Text nicht mehr bloß angepasst, sondern es wurde der importierte Text durch einen ganz anderen, autochthonen ersetzt, oder die Melodie wurde aufgegeben. Stattdessen sang man nun den übernommenen Text nach einer eigenen, neuen Melodie und in einem Rhythmus, der nichts mehr mit westlichen Metren zu tun hatte. Das II. Vatikanische Konzil hatte dazu namentlich in den katholischen Kirchen einen neuen Freiraum eröffnet.¹⁸
- In einer vierten Phase der «Nachahmung» schufen einheimische Dichterinnen und Komponisten, Sänger und Chorleiterinnen Lieder, die so klingen, als seien sie ursprünglich ebenfalls importiert worden. Durch die Mission entstandene Gemeinden hatten sich die

17 James Krabill, «Begegnungen. Was mit Musik passiert, wenn Völker sich begegnen», in: Grüter/Schubert, *Klangwandel*, S. 89–108, hier S. 100–105.

18 Siehe dazu die «Regeln zur Anpassung an die Eigenart und Überlieferungen der Völker», Art. 37–40 der *Konstitution über die Heilige Liturgie*: <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_ge.html> (9. März 17).

ursprünglich fremde musikalische Ausdrucksweise so zu eigen gemacht, dass sie sie nun auch als eigene reproduzieren konnten.¹⁹

- Die fünfte Phase steht für jene der «Indigenisierung». Nun wurden Melodien und Rhythmen der eigenen Tradition aufgenommen, in den Texten wurden nicht nur die eigene Sprache verwendet, sondern auch eigene, der lokalen Kultur entsprechende Metaphern und Bilder eingesetzt. Während in der ersten Generation diese Formen gerne als Ausdruck von «Heidentum» diskreditiert und deshalb aus dem Gottesdienst verbannt worden waren, erschienen sie nun als Beweis dafür, dass das Evangelium wirklich angekommen war und im heimischen Boden Wurzeln geschlagen hatte.
- Als sechste und letzte Phase erkennt Krabill jene der «Internationalisierung»:

In der Phase der Internationalisierung wurden Melodien, Texte und Rhythmen aus der weltweiten Ökumene jenseits des westlichen und des eigenen lokalen Kontextes in das Leben und den Gottesdienst der Kirche integriert. Dies ist das aktuellste, noch fast unerforschte Gebiet der Gottesdienstmusik für die Kirche. Im Gegensatz zur kontextabhängigen Musik ist sie das, was die 1996 erschiene «Erklärung von Nairobi zu Gottesdienst und Kultur» als «interkulturelle» Musik bezeichnet hat. Dies wird «die» Begegnung des 21. Jahrhundert sein, deutlich breiter angelegt und reicher als die bilateralen Beziehungen, die einen großen Teil des kolonialen Experiments zwischen Europa und Afrika bis dahin geprägt haben.

In Schweizer Gemeinden wurde diese «Internationalisierung» etwa seit den 1960er-Jahren darin hörbar, dass afro-amerikanische Spirituals in das kirchenmusikalische Repertoire Eingang fanden. Seither kamen vermehrt Lieder aus der weltweiten ökumenischen Bewegung dazu,²⁰

19 «Überall auf dem Kontinent wimmelt es an Beispielen von afrikanischen Musikern, die Lieder für den Gottesdienst im Stile der Erweckungsbewegung des 19. Jahrhunderts, südländische Gospels [im engl. Original «Southern Gospel» – B. S.], vierstimmige Männer-Quartett-Arrangements und – im Rahmen der heutigen Musikszene – zunehmend in den populären Genres «Lobpreis und Anbetungs»-Chorgesang, Country- und Westernmusik, Hip-Hop, Reggae und Rap komponiert haben.» Krabill, «Begegnungen», S. 104.

20 Dies wird auch – in bescheidenem Umfang – sichtbar im *Gesangbuch der Evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz*, hg. vom Verein zur Herausgabe des Gesangbuchs der Evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz, Basel: Friedrich Reinhardt Verlag/Zürich: Theologischer Verlag, 1998, oder im *Rise up plus. Ökumenisches Liederbuch. Lieder und Gebete für Gottesdienst, Unterricht und Gemeindegemeinschaft*, hg. von der Liturgie- und Gesangbuchkonferenz der evang.-ref. Kirchen der deutschsprachigen Schweiz et al., Luzern: Rex Verlag/Basel: Friedrich Reinhardt Verlag/Zürich: Theologischer Verlag, 2011. Hinzu kommen ökumenische Liederbücher wie beispielsweise

aber auch die Gesänge aus Taizé oder schließlich Lieder aus der pfingstlich-charismatischen Worship-Szene.²¹

«Heart Music» – Musik des Herzens

Weil Menschen nicht per se sesshaft sind, sondern im Gegenteil immer wieder aufgebrochen sind, um sich anderswo niederzulassen, gab und gibt es Kulturkontakte und damit auch wechselseitige Beeinflussung. Die einen reagieren darauf begeistert und nehmen möglichst viel auf und integrieren, was von außen an sie herangetragen wird. Die anderen bedauern, dass nicht «rein» bleibt, was ihnen vertraut war. Die neuzeitliche Missionsbewegung ist Teil eines seit langem andauernden, sich allerdings beschleunigenden Prozesses der Globalisierung. Der musikalische Transfer ist ein Aspekt darin.

Die Frage nach der Identität stellt sich dabei immer wieder. Sie kann und darf nicht durch eine simple Formel beantwortet werden. Sollen, ja dürfen Gemeinden nur «indigene» Lieder singen, die ihrer eigenen Tradition entstammen? Was ist überhaupt die eigene Tradition? In der Musikethnologie wird der Begriff der «indigenen Musik» zwar «mit einer gewissen Selbstverständlichkeit verwendet, eine einigermaßen allgemeingültige Definition scheint sich aber nicht durchgesetzt zu haben.»²²

Singt eine angolansische Gemeinde ein fremdes Lied, wenn sie mit «Yisu ngeye nkamba dietu» das Lied anstimmt, das am Anfang seiner Verbreitung «What a friend we have in Jesus» hieß? Ist es fragwürdig,

se das von der damaligen Basler Mission und dem Evangelischen Missionswerk Hamburg publizierte *Thuma Mina. Singen mit den Partnerkirchen*, Basel: Basileia Verlag/München/Berlin: Strube Verlag, 1995.

21 Letztere stellt eine eigentlich globale und sich globalisierende Musikbewegung (und zuweilen Musikindustrie) dar, die beim Thema Kirchenmusik als Weltmusik eigentlich ausführlicher Beachtung finden sollte, was hier aus Platzgründen nicht geschehen konnte. Siehe dazu die Beiträge von Sooi Ling Tan, «Lobpreis-musik weltweit – Theologie und Spiritualität eines musikalischen Genres aus asiatischer Perspektive» sowie Guido Baltés, «Worship-Musik im europäischen Kontext», beide in: *Gottesklänge. Musik als Quelle und Ausdruck des christlichen Glaubens*, hg. von Jochen Arnold, Folkert Fendler, Verena Grüter und Jochen Kaiser, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2013, S. 225–246 bzw. 247–260.

22 Benjamin Carstens, «Die Entstehung indigener christlicher Musik in Papua-Neuguinea von Zahn und Keyßer bis heute», in: Schubert/Grüter, *Klangwandel*, S. 185–202, hier S. 185.

im schlimmsten Fall peinlich kindisch, wenn der Kirchenchor eines Dorfs im Oberaargau «Siyahamb' ekukhanyen' kwenkhos» singt und vielleicht etwas unbeholfen dazu mit dem Oberkörper wippt, und der eine oder andere Fuß im Takt stampft?

Fremdes und Eigenes, Entfremdetes und Angeeignetes lassen sich dabei nicht mehr so genau unterscheiden. Letztlich ist die daraus resultierende Dynamik wesentliches Charakteristikum des Christentums, wie der schottische Missionshistoriker Andrew F. Walls beobachtet: Er stellt fest, dass bei der Ausbreitung des Christentums immer zwei komplementäre Kräfte am Werk waren und sind.²³ Die eine Kraft nennt er «indigenizing principle». Es ist die Übersetzungsdynamik, die dafür sorgt, dass das Christentum und christliche Ausdrucksformen sich einwurzeln und für Menschen Heimat werden können. Die andere Kraft, die Walls für ebenso wichtig hält, ist das «pilgrim principle». Es ist die Dynamik, die Menschen herausruft, herauslöst aus dem, was ihnen bekannt und vertraut ist, es ist die Kraft, die Veränderung ermöglicht und erwirkt. Wenn angolansische Christen «What a friend» singen oder ein Schweizer Kirchenchor «Siyahamba» intoniert, dann machen sie auf symbolische Weise beide Kräfte hörbar. Singend geben sie zu erkennen, dass das Fremde bei ihnen angekommen ist. Und dass – «Siyahamba» – die christliche Gemeinde stets «heimatlose» Gemeinde auf Wandschaft ist, auf einem Weg, der Neues erschließt und neue Sichtweisen ermöglicht.

Dass dabei nicht mehr so genau auszumachen ist, was fremd und was eigen ist, darauf weist auch Benjamin Carstens hin, von dem die Beobachtung zur Schwierigkeit stammt, den Begriff der «indigenen Musik» zu definieren. Carstens illustriert an einem besonders schönen Beispiel, wie eng die Grenzen dieses Begriffs sind. Er führt die Posaunenchorre in Papua-Neuguinea an,

[...] die gerade in der lutherischen Kirche vielerorts ein fester Bestandteil des Gemeindelebens sind und von den Mitgliedern als traditionelle Musik bezeichnet werden. Kann man Posaunenchorre einfach als westliche und importierte Musik abtun, wenn die einheimische Kirche sie inzwischen als Teil ihrer eigenen traditionellen Musik sieht und zu manchen Anlässen sogar traditionelle Bekleidung und Schmuck dazu trägt? Wer hier als westlicher Besucher strikte Einteilungen in «indigen» und «westlich» vornimmt, landet schnell bei einem Paternalismus, vor dem gerade mit Blick auf die Kolonialgeschichte zu warnen ist.²⁴

23 Andrew F. Walls, «The Gospel as Prisoner and Liberator of Culture», in: ders., *The Missionary Movement in Christian History. Studies in the Transmission of Faith*, Maryknoll: Orbis Books, 1997, S. 3–15.

24 Carstens, «Die Entstehung indigener christlicher Musik», S. 197.

Carstens greift deshalb in der Folge einen Begriff auf, der in der Musikethnologie häufig verwendet wird, wo sie sich mit der Musik im Kontext der Mission befasst: «Heart music» bezeichnet die musikalische Sprache, das musikalische System, mit dem Kinder und Jugendliche vertraut gemacht werden und dann vertraut sind, in dem sie also am besten und tiefsten ihre Emotionen ausdrücken können.

Auch im Blick auf die Kirchen und Gemeinden in der Schweiz stellt sich diese Frage. Wir haben und pflegen eine wunderbare Tradition des Kirchenlieds und der Kirchenmusik. Sie sind ein Kulturgut und ein geistlicher Schatz, den wir auf keinen Fall aufgeben und verlieren dürfen. Gleichzeitig müssen wir zur Kenntnis nehmen, dass diese musikalische und kulturelle Tradition von sehr vielen Menschen nicht mehr als ihre eigene erkannt und verstanden wird. «Heart music» ist für die große Mehrheit der Menschen auch in unserem Land etwas anderes als jene Musik, die wir in den Kirchen pflegen. Die Musik, mit der Menschen heute aufwachsen, kommt ebenfalls oft von außen. Sie gelangt über den globalen Markt zu uns (auf dem indessen manche Akteure auch mit großem missionarischem Eifer tätig sind). Es bleibt eine Herausforderung für die Kirchen, darauf angemessen zu antworten und Wege zu suchen, dass Menschen ihr Lob, ihre Bitten, ihre Klage, ihr Staunen in der Musik zum Klingen zu bringen, die die Musik ihres Herzens ist, seien es alte oder neue Klänge, die vertraut sind oder neu vertraut werden.

World music, church music, between globalisation and contextualisation

Church music is world music: wherever Christian churches exist, local forms of church music have emerged. This particularly pertains to hymns: as missionaries have spread Christianity to all corners of the world, (Western) hymns have found new homes, have been adapted and disseminated further. Local music cultures have increasingly had an impact on the music in the church, even though the legitimacy of indigenous Christian forms of expression was initially disputed among missionaries and missionary societies. Therefore, the question as to what kind of music would be appropriate for the worship of the church, was intrinsically linked to these processes of cultural encounters. In approaching church music as world music, we point to the fact that church music is a global phenomenon in which contextualising and globalising forces were and are constantly at work. In the present paper, we reflect upon these forces, taking the example of the wellknown song “Blest Be the Ties” as a starting point.

1. Karin Ebner Ruf, «Eine kleine unbekanntes Quelle von Handels-Jahre-Novellen in deutscher Bearbeitung», in *Musik-Jahrbuch* 1, 36 (2010), S. 351-373.

