Zeitschrift: Theologische Zeitschrift
Herausgeber: Theologische Fakultät der Universität Basel
Band: 12 (1956)
Heft: 4

Artikel: Negro Spirituals als christliche Verkündigung : zum 70. Geburtstag Karl Barths

Autor: Läuchli, Samuel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-878991

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: 13.07.2025

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

Negro Spirituals als christliche Verkündigung.

Zum 70. Geburtstag Karl Barths.

Amerikanisches Christentum hat in den ersten Jahrhunderten seiner Existenz manch sonderbare theologische Blüte hervorgebracht, von den «bills of rights» des Jefferson'schen Zeitalters zu den goldenen Platten des Joseph Smith. In diesen Anfangsepochen einer noch heute nicht gefestigten Kultur, im 18. und 19. Jahrhundert, entstand eine damals vollkommen unbeachtete Form christlicher Verkündigung, erst gegen Ende des letzten Jahrhunderts durch die «Fisk Jubilee Singers» der Welt zugänglich gemacht und bis heute von «gebildeten» Schichten als primitive Singerei mitleidig belächelt: die Negro Spirituals. Da es sich dabei nicht nur um hervorragende Musikliteratur mit vielen Beziehungen zur Gregorianik, sondern zugleich um einen bemerkenswerten Versuch christlicher Aktualisierung handelt, sei hier eine kurze Einführung in diese fremdartige Verkündigung gegeben. [1]

1. Betrachten wir zunächst einmal den *Bau* dieser Gesänge. Ein erstes Prinzip ist das der ständigen Wiederholung, der kontinuierlichen Wiederaufnahme eines kurzen Sätzchens in verschiedenster Art.

In der einfachsten Form wird ein einziger Satz viermal gesungen und bildet dadurch eine Strophe:

I want to die easy when I die, when I die (4mal).
(Johnson & Johnson II, 46. [2])

---

[1] Die sprachliche Überlieferung ist wie die musikalische sehr uneinheitlich. Die heutige Gestalt ist lediglich die, in welcher die Lieder zeitlich und lokal gefaßt worden sind, wobei die lange Entwicklungszeit nur selten in einem kurzen Sektor überblickt werden kann. Der Negerdialekt ist so wenig eine sprachliche Einheit wie irgendein anderer. Rein prinzipiell wurde das stimmhafte *th* zu einem *d* und das stimmlose zu einem *t: de, dey, udder* für: *the, they, other,* und *det* für *death.* Die Gerundivendung ist durchgehend geschleift: *havin', seein'* für *having* und *seeing.* Ebenso sind Konsonanten am Ende weggelassen: *lam'* für *lamb, las'* für *last, do'* für *door.* Auch in der Mitte werden oft Konsonanten weggelassen: *f'om* für *from, lis'en* für *listen,* wobei in der Umgangssprache des Südens vieles auch bei Weißen zu hören ist. Die Besonderheit der 3. Pers. Sing. fehlt in der Regel: *he don't,* dafür ist das vulgäre *I ain't* häufig.

Dieselbe Struktur wiederholt sich in der zweiten Strophe: «I want to see my mother when I die, when I die», und in der dritten: «I want to see Jesus when I die, when I die», wobei dieser einfachste Strophenbau jeweils einmal durchbrochen wird durch den Freudenruf: «Shout salvation as I fly!» Manche der Lieder sind durch solche vierzeiligen, gleichförmigen Strophen eingeleitet und geschlossen: «Little David, play on yo' harp» (I, 65); «I'm a-rollin', I'm a-rollin', I'm a-rollin' through an unfriendly worl'» (I, 145).[3]

Diese einfachste vierzeilige Strophe wird nun dahin umgestaltet, daß nach der dreimaligen Wiederholung die vierte Zeile abgehoben wird, und zwar als lineare Fortsetzung der ersten:

Sinners, don't let dis harves' pass (3mal),
An' die an' lose yo' soul at las' (II, 50),

oder als deren Kontrast:

Lis'en to de lam's, all a-cryin' (3mal):
I wan' ta go to heab'n when I die (I, 78).

Ein großer Teil der Spirituals benützt diese Struktur der vierzeiligen Strophe, wobei das Verhältnis von drei und eins, von der Musik parallelisiert, eine äußerst eindrucksvolle Wirkung zu erzielen vermag.[4] Nach einer scheinbar monotonen Gleichförmigkeit erklingt überraschend, akzentuiert die letzte Zeile und schafft dadurch den Eindruck einer völlig in sich geschlossenen Strophe — obschon nur zwei kurze Sätzchen dazu nötig waren — eine hervorragende Fähigkeit einfachster Formgebung. Die Wiederholung kann auch auf andere Weise geschehen. In eine Erzählung schiebt sich nach jeder erzählenden Zeile ein ständig wiederkehrender Satz ein, ähnlich Psalm 118 mit dem Refrain: «Und ewig währet seine Güte.»

---

[2] James Weldon Johnson & J. Rosamond Johnson, The Books of American Negro Spirituals, 1—2 (New York 1925—40), woraus hier durchgehend zitiert wird. Der erste der Herausgeber war ein Negerdichter, der zweite ein Negermusiker.

[3] Von später noch zu behandelnden seien erwähnt: «Swing low, sweet chariot» und «My soul (Methusalah, Samson, Daniel) is a witness for my Lord» (I, 62. 130).

[4] «We am climbing Jacob's Ladder» (I, 59), «Every time I think about Jesus, He died on Calvary» (112); «Oh, when I come to die, give me Jesus» (160) usw.

Im Lied über den großen Tag Gottes kehrt der stereotype Satz immerfort wieder: «God' s gwineter (is going to) build up Zion's walls» (II, 56), und im Lied über den Petrus, der die Glocken läuten soll, der Ausruf: «I heard f'om heav'n today» (I, 137). In einem oft auf viele Strophen verteilten Gesang erzielt dieser eine regelmäßig wiederkehrende Satz eine faszinierende Wirkung, wenn die Gemeinde 20mal bestätigt: «I know de udder worl' is not like dis» (II, 110), oder wenn sie 66mal in jenem gewaltigen Hymnus über das Eschaton den Doppelruf in diese Welt schreit: «Fare you well, fare you well!» (II, 40). Diese eine ständig wiederaufgenommene Zeile braucht nicht zyklisch regelmäßig zu erscheinen, es kann die wichtigste Aussage des Liedes von Zeit zu Zeit wiederholt sein: «Lord I want to cross over into campground», als der größte Wunsch des Sängers des «Deep River» (II, 100).[5]

In der Struktur dieser Sätze begegnet uns ein rhythmisch-katechetisches Element. Die entscheidende Aussage eines Liedes wird durch eine sprachlich und musikalisch gleichlautende Zeile so oft gesungen, bis sie durch ihre rhythmische Wiederholung dem Sänger gleichsam ins Blut übergegangen ist; diese eine Zeile trägt er sprachlich, melodisch, rhythmisch vollkommen in sich: «De angel roll de stone away» (II, 118). Diesen Negern des Südens, welche, ihrer Stammeskultur beraubt, auf primitivste Weise ihr Leben fristen mußten und nicht einmal des Lesens kundig waren, mußte manche Osterpredigt in ihrer fremdartigen Terminologie unverständlich bleiben, und die theologischen Dimensionen des Ostergeschehens vermochten sie nicht zu realisieren. Doch dieser eine Satz, so manchmal im Süden gesungen, haftete in seiner gemeißelten Einfachheit: «De angel roll de stone away.» Diese Aussage blieb! Wenn in dieser zyklischen Form eingehämmert wird: «You mus' be lovin' at God's comman'» (II, 86), dann beginnt diese Forderung mit der Zeit, bewußt oder unbewußt, in die Tat umgesetzt zu werden. Im Prinzip der rhythmischen Wiederholung verschaffte der Negro Spiritual der christlichen Verkündigung die erste Mög-

[5] Vgl. noch die ständigen Wiederholungen in: «De people keep a-comin', an' de train done (has) gone» (II, 124); «Sometimes it causes me to tremble, tremble, tremble» (II, 136); «I'm gwine ter (going to) lay down my heavy load» (I, 98).

lichkeit, Menschen eines einfachsten Kulturkreises zu erreichen und zu formen.

Diese Methode mußte naturgemäß zum responsorialen Singen führen. Parallel zu vielen andern Völkern kennt auch der Süden der USA die Vorsänger, schwarze Musiker, welche zum Teil in ihrer Ortschaft allein wirkten, zum Teil auch im Lande umherzogen und als berühmte Erscheinungen der Negerepoche in die Geschichte eingezogen sind.[6] In elf Strophen besingt dieser Sänger die Geschichte vom Auszug des Volkes, und nach jeder Strophe antworten die Zuhörer: «Didn't old Pharaoh get los' (lost), get los', get los'?» (I, 60). Der Wandersänger berichtet von Gottes gewaltigen Taten bei Moses und Daniel, wobei die Leute in den Refrain einstimmen: «An' de God dat lived in Moses' time is jus' de same today» (I, 80). Dieser Vorgang ist aus der Volksliedliteratur genügend bekannt. Der Vorsänger kennt die Lieder, oft eine große Zahl von Strophen, welche das einfache Volk niemals memorieren konnte. Aber das Responsorium war ihm vertraut, und darin blieb es nicht Zuhörer, sondern partizipierte ständig in der Geschichte: «Didn't old Pharaoh get los'?» Dieses responsoriale Element ist beim Neger des Südens bis heute lebendig geblieben, kommt es doch noch jetzt bei der Predigt spontan zu Antwortkundgebungen der Gemeinde: Amen! Yes Lord! Halleluja!, ein Phänomen, das einen zunächst frappiert, dann jedoch in seiner ganzen ursprünglichen Kraft mitreißt: die Predigt wird zum Zwiegespräch, wobei die Gemeinde dann schweigt, wenn sie den Prediger nicht verstanden hat! So sehr ist das responsoriale Element lebendig geblieben.

Die fortwährenden Wiederholungen der Negro Spirituals werden darum nicht monoton und langweilig, weil sie mit einer hervorragenden rhythmischen Spannung geladen sind. Die einfachste, auf mannigfache Weise ohne jede historische Beziehungen mit der Gregorianik verbundene Melodie wird durch die synkopale Form oft durch viele Zeilen in einer Spannung behalten.

Wer je vom Rhythmus eines Negerchors erfaßt wurde,

---

[6] Vgl. James Weldon Johnson's prachtvolle Schilderung von «Singing Johnson», einem der ihm noch persönlich bekannten Wandersänger des letzten Jahrhunderts: op. cit., I, S. 22—23.

weiß, was dies bedeutet. Wenn der Neger die Bitte um rechtes Beten ausspricht: «It's me, it's me, it's me O Lord!» (I, 94), dann bittet bei ihm durch die rhythmische Form der Bitte der ganze Körper mit, und wenn er das Jesuswort singt: «Somebody 's knockin' at yo' do' (at your door)» (I, 85), dann hört er das Klopfen von Jesus Christus im Rhythmus dieses Liedes, ja er hört es nicht nur, er empfindet es in seinem eigenen Körper. Daher schwingt bei ihm der Körper rhythmisch mit, und wenn er dabei seine Hände oder Füße bewegt, dann ist dies nicht Beweis für Musikalität wie beim «Kultivierten», der bei einer Beethoven-Symphonie im Sofa mitdirigiert, sondern elementare Bewegung. Die Negro Spirituals haben es fertiggebracht, einfachste Strukturen christlicher Ausdrucksmöglichkeiten durch eine pulsierende, ursprünglich-wilde und doch beherrschte Rhythmik zum Leben zu bringen. Sogar konservativste Glieder meiner eigenen Gemeinde, denen ich kürzlich solche Lieder vorführte, wurden davon nolens volens gepackt. Diese synkopale Rhythmik feiert ihre wohl extremste Orgie im Triumphlied über den Fall von Jericho: «Joshua fit de battle ob Jericho» (I, 56), in welchem man die Mauern der Stadt geradezu vor sich zusammenstürzen sieht.

2. Der Boden, auf dem diese Gesänge gewachsen sind und bis heute gesungen werden, sind die Südstaaten der USA, Georgia, Mississippi, Louisiana usw. Diese Negersklaven (de jure oder de facto) lebten in der außerordentlich beschränkten Welt ihres Dorfes oder ihrer Baumwollplantage. Auf diesem engen Kreis spielte sich ihr Dasein ab. Wie wollte man diesen Leuten die biblische Botschaft nahebringen, denen doch die meisten historischen Begriffe überhaupt nichts bedeuten konnten? Die Dichter der Spirituals (wobei die Frage belanglos ist, ob wir es hier mit Einzeldichtung oder mit Gruppendichtung zu tun haben, da sicher beides zusammengewirkt hat) wählten den einzigen möglichen Weg: den einer *Aktualisierung* der christlichen Verkündigung. Die biblische Botschaft wird in Bildern der Gegenwart aktuell.

Da ist die Eisenbahn, das einzige Weltwunder, das diese Plantagenbewohner mit eigenen Augen bestaunen können. Vielleicht durften sie sogar einmal eine kurze Reise ins Nachbardorf unternehmen, in der Eisenbahn, welche streng in Schwarz

und Weiß geteilt ist, mit verschiedenen Klassen und dem unansehnlichen Jim-Crow-Abteil für die wenigen reisenden Neger. So singt denn der Schwarze das Lied vom «Gospel Train», in welchem all diese entwürdigenden Scheidungen aufgehoben sind. Man sieht und hört diesen Zug anschaulich durch die Plantagenebenen des Südens rumpeln:

Git on board, little chillen (children),
Git on board, little chillen,
Git on board, little chillen,
Dere's room for many a mo'.

De gospel train 's a-comin',
I hear it jus' at han',
I hear de car wheels movin'
An' rumblin' thro' de lan'.

De fare is cheap, an all can go,
De rich an' poor are dere,
No second class aboard dis train,
no diffrunce in de fare (I, 126).[7]

Die Weihnachtsgeschichte soll dem Neger des Südens lebendig dargestellt werden. Gäbe es eine andere Möglichkeit, in großen Scharen nach Bethlehem zu fahren, als eben mit der lärmigen Eisenbahn, von welcher ständig Leute aussteigen, während die Züge alle weiterfahren:

Mary had a baby, yes Lord!
Mary had a baby, yes my Lord!
Mary had a baby, yes Lord!
De people keep a-comin' an' de train done (has) gone.

Wenn der Christ aus dieser Welt scheidet, könnte es dann nicht eben wieder der Zug sein, der ihn wegnimmt, der Zug als Bild für die Reise ins Unbekannte, der Zug, der immer wiederkehrt:

Same train, same train, same train,
Carry my mother, same train,
A-blowin' at de station, be back tomorrer (tomorrow)
(II, 60).

---

[7] Es ist erstaunlich, wie keiner dieser auf die unglückliche rassische Situation der Schwarzen sich beziehenden Gesänge von irgend einer revolutionären Erbitterung vergiftet ist, sondern in einer glaubensstarken und zugleich vornehmen christlichen Haltung geschaffen wurden, was nur durch die Eschatologie möglich wurde.

Wenn der Christ das Durchhalten im Glauben darstellen soll, dann nimmt er den alten, zerbrechlichen Wagen zu Hilfe, den der Neger zu seiner Plantagenarbeit jeweils braucht: «Roll the ol' chariot along, yes, Ef (if) yo' don't hang on behind'» (I, 110).

Am nötigsten wurde diese Aktualisierung, wo es sich um die Darstellung des himmlischen Reiches handelte. Was in «Green Pastures» [8] dramatisch zur Darstellung kam (die Vorstellung vom Himmel in dem jedem Neger zugänglichen Anschauungsmaterial), war lediglich das Produkt dessen, was Negerpredigt und Negro Spirituals der Vergangenheit schon immer versuchten. Wie Holbein Luzern zu seinem Stich vom himmlischen Jerusalem verwendete, so erscheinen hier Bilder, welche dem Süden geläufig sind. Am lebhaftesten tritt uns diese Reich-Gottes-Vorstellung in jener Zukunftsvision entgegen, in der all die herrlichen Dinge aufgezählt werden, von denen der Plantagearbeiter träumt, und die ihm als unbedingte Voraussetzung des Reiches Gottes zu gehören scheinen: das gottesdienstliche Kleid, die Flügel, die Harfe und ... die Schuhe! Welch herrlicher Vorgeschmack himmlischer Freude geht doch durch dieses Lied:

I got a robe, you got a robe,
All o' God's childun got a robe.
When I get to heab'n I'm goin' to put on my robe,
I'm goin' to shout all ovah God's Heab'n.

I got-a wings, you got-a wings,
All o' God's childun got-a wings.
When I get to heab'n I'm goin' to put on my wings,
I'm goin' to fly all ovah God's Heab'n.

I got a harp, you got a harp,
All o' God's childun got a harp.
When I get to heab'n I'm goin' to take up my harp,
I'm goin' to play all ovah God's Heab'n.

I got shoes, you got shoes,
All o' God's childun got shoes.
When I get to heab'n I'm goin' to put on my shoes,
I'm goin' to walk all ovah God's Heab'n (I, 71).

---

[8] Marc Connelly, The Green Pastures (New York 1930). Das Drama basiert auf einer alten Version von biblischen Geschichten, wie sie in der Negerzeit erzählt wurden: «Ol' Man Adam an' His Chillun», Roark Bradford.

Ein weiteres Phänomen für die persönliche Aktualität dieser Lieder liegt in der innigen Mutterbeziehung, welche überall auftaucht und vor allem die Gesänge über den Tod und die Letzten Dinge in immer neuer Form berührt. Die Mutter möchte der Neger nach seinem Tode sehen (II, 46), die Mutter nahm der Zug hinweg (II, 60), und einst wird die Mutter die Krone des Lebens tragen (I, 110). Weil die Mutter im Leben dieser Menschen eine überragende Rolle spielte — die Mutter, welche in ihrer Sicherheit und Liebe den in seinem ganzen Wesen außerordentlich unsicheren Schwarzen trug —, so mußte dies konsequenterweise auch in seinen Liedern zum Ausdruck kommen; denn das mutterlose Kind ist die traurigste Existenz, die man sich vorstellen kann (II, 30), und der Jubelruf und die Erwartung des Wiedersehens mit der Mutter beherrschen so manchen Gedanken (II, 88; I, 82). «Mother will you pray for me», so erwartet der Christ schlichte Fürbitte von der Person, die ihm in all seinen Nöten am tiefsten verbunden ist (I, 140).

Die Negro Spirituals ringen um größtmögliche Aktualität.[9] Sie werden daher oft zur direkten Frage oder zur persönlichen, gerade jetzt erhobenen, unausweichlichen Forderung. Dies geschieht vor allem, wenn biblische Worte in den Liedern Verwendung finden. «Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an» wird hier zur direkten Anrede: «Somebody 's knockin' at yo' do', oh sinner, why don't you answer?», mit der zweiten Strophe: «Knocks like Jesus», und der dritten: «Answer Jesus» (I, 85). Im Refrain zum «Heav'n boun' soldier» wird das Matthäuswort 5, 14 zur direkten Frage und Forderung an die anwesenden Gemeindeglieder des Gottesdienstes: «O, deacon can't yo' hold out yo' light, Let yo' light shine around de world.» Und dann werden in den nächsten Strophen die verschiedenen Gruppen der Gemeinde weiter persönlich fixiert, die «preacher», die «sisters», die «brothers» usw. (I, 54). Wer je diese gewaltigen Lieder zu rein ästhetischen Produkten reduzieren will, der muß, wenn er überhaupt noch

---

[9] Wie sehr biblisches Material praktisch verwendet und umgestaltet wurde, zeigt das Sprichwort über Josua, das den ihre Lebensaufgaben eher gemütlich erfüllenden Schwarzen ins Gewissen geredet wird:

Joshua was de son of Nun.
He never quit 'till his work was done (I, 67).

einen Zoll Verständnis für das Wort aufzubringen vermag, an dieser existentiellen Aktualität scheitern, in welcher Sänger und Hörer gleichermaßen angesprochen werden. Da gibt es kein Publikum, kein musikalisches Genießen, sondern da wird zur Entscheidung gerufen: «Who'll be a witness for my Lord?» (I, 130). Und wer je im Konzertsaal sich diese fremde Musikalität geruhsam zu Gemüte führen will, dem sei gleich die eindrückliche Frage nach dem Gleichnis von Matth. 25 gestellt:

O, po' sinner, O now is yo' time, O po' sinner,
What yo' gwine (going) to do when yo' lamp burn down? (I, 170).

3. Fragen wir nun nach dem Inhalt dieser Lieder, so finden wir zunächst Nacherzählungen *biblischer Stoffe*. In monumentaler Ruhe erklingt Gottes Ruf an Moses:

Go down Moses,
Way down in Egypt land,
Tell ole (old) Pharaoh,
To let my people go! (I, 51).

In heiterer Freude hören wir David auf seiner Harfe spielen, und: «David was a shepherd boy, He killed Golia an' shouted fo' joy» (I, 65). Von den 40 Tagen der Flut wird uns berichtet, von den drei Tagen, welche Jona in des Wallfischs Bauch verbrachte (II, 90), und von Daniel, welcher den Stein rollen sah, rollen, rollen, wie nie ein Mann zuvor (II, 162). Da gibt es eine ganze Anzahl Weihnachtsspirituals, von denen zwei in die Sammlung Johnson aufgenommen worden sind: «Dere 's a star in de Eas' on Christmas morn, Rise up Shepherd an' foller (follow)!» (II, 66), und «Mary had a baby, Yes, Lord!» (II, 124). Die Ostergeschichte wird erzählt, wobei die eschatologische Trompete fröhlich in die Geschichte hineingeschmuggelt wird: «De angel roll de stone away, 'Twas on a bright an' shiny morn, When de trumpet begin to soun'; De angel roll de stone away» (II, 118). Welch ein Osterlied! Man erlebt es mit, wie der Engel anpackt und den zentnerschweren Stein wegwälzt.

Es zeugt für eine außerordentliche Formfähigkeit, das Wesen einer biblischen Episode in einem ganz kurzen Lied, mit nur wenigen Worten zu zeichnen, und zwar so treffend

und eindrücklich, daß schon ein einmaliges Singen einen bleibenden Eindruck hervorrufen kann. In wenigen Worten lebt bereits die Daniel-Geschichte mit der Feuerschrift: «Dere 's a han' writin' on de wall, — see what it say» (II, 171). «They crucified my Lord an' He never said a mumbalin' word; Not a word, not a word, not a word» (I, 174): ein tiefes Verständnis der Kreuzesverzweiflung liegt in der Trostlosigkeit dieses Liedes, von einer extremen Chromatik noch gesteigert, wobei die Worte Christi am Kreuz ruhig auf der Seite gelassen sind. Denn das Leiden des Verzweifelten ist das Schweigen, als letzter Verzicht auf jeden Protest, auf jeden Appell an die Gerechtigkeit. Könnte man eine biblische Geschichte diesen Sklaven des Südens besser erzählt haben als in dem einfachen und doch so großartigen Lied, in welchem die ganze schöpferische Fähigkeit dieser Menschen sich manifestiert:

O, de blin' man stood on de road an' cried (2mal),
Cryin' O my Lord, Save me!
De blin' man stood on de road an' cried (I, 108).

Die Gesänge bleiben jedoch nicht bei der biblischen Geschichte als solcher stehen. Wie Luthers Weihnachtslieder nicht nur Darstellungen der Weihnachtsgeschichte, sondern bereits Exegesen dieses Ereignisses enthalten, so leiten auch die Negro Spirituals über das historische Geschehen hinaus zur persönlichen Beziehung, zur Teilnahme der Gegenwart am historischen biblischen Faktum. Schon allein die responsoriale Form führt zu solcher Partizipation:

Were you there, when they crucified my Lord? . . .
Oh, sometimes, it causes me to tremble (II, 136).

Der biblische Bericht erfährt dadurch bereits im Lied selber seine Exegese. Da wird die Auszugsgeschichte berichtet: «When Moses an' his soldiers, from Egypt land did flee», welche nach jeder Strophe in die Antwort der Gemeinde ausmündet: «An' de God dat lived in Moses' time is jus' de same today» (I, 80). In der zweiten Strophe geschieht dasselbe mit der Daniels-Geschichte: «An' de God dat lived in Daniel's time is jus' de same today.» Eindrückliche biblische Erzählungen werden mit Vorliebe aneinandergereiht: Daniel mit dem Löwen, Jona im Walfisch, die drei Hebräer im Feuerofen, mit der immerkehrenden responsorialen Formel: «Didn't my Lord de-

liver Daniel, an' why not every man?» (I, 148). Wenn Christus zu Petrus spricht vom Weiden der Schafe, vom Bauen der Kirche, dann fragt das Lied zu gleicher Zeit, was er denn zu mir spricht (II, 166). Wenn die Vision des Ezechiel vom Rad dargestellt wird, kommt eine Allegorie, ohne jegliche historische Ahnung und rein aus katechetischen Motiven entstanden: das große Rad vom Glauben gedreht, das kleine durch Gottes Gnade: «Wheel, oh wheel, Wheel in de middle of a wheel» (II, 144). Die Schrift wird unter dem Gesichtspunkt des Zeugnisses gesehen: «Methusalah (Daniel, Samson) was a witness for my Lord» (I, 130). Im Gleichnis von den Jungfrauen erhebt sich sofort die Frage an den sündigen Menschen: «What yo' gwine to do when yo' lamp burn down?» (I, 170); und im Gleichnis vom verlorenen Schaf wird die Exegese eschatologisch: am Tage der Auferstehung wird Christus ausrufen: «Done (I have) found my los' sheep» (I, 167). Auch das zweite der beiden dramatischen Gemälde über den Fall von Jericho mündet in eine eschatologische Exegese aus: am großen Tag wird sich dasselbe wiederholen, und wiederum, wie zur Zeit Jerichos, werden die Leute schreien: «O, rocks, don't fall on me!» (I, 164). Wenn Schriftworte eingestreut werden, wie «I know dat my redeemer lives» (II, 50), wird zuweilen gleich um Erfüllung gebetet: «O write my name wid a golden pen, Yes write my name in de dippin' blood» (II, 128), oder aufgefordert, dieses Wort in die Tat umzusetzen: «Let yo' light shine aroun' de world» (I, 54).

Der biblische Stoff ist nach deutlich sichtbaren Motiven ausgewählt. Abgesehen davon, daß die Lücken durch die Negerpredigt ergänzt worden sind, welche hier ja nicht zur Diskussion stehen, lehren uns diese Stoffe, welche biblischen Ausschnitte in diesem Volke wirklich verwurzelt waren. Es handelt sich dabei fast durchwegs um visuell erfaßbare Geschichten. Je bildhafter, desto mehr hafteten sie. Je dramatischer, desto öfter wird der Stoff im Spiritual verwendet. Dazu kreist die biblische Verkündigung um gewisse Hauptfiguren, welche sich immer wieder in den Liedern finden: Josua, Mose, David, Daniel, und vor allem Jesus. Auch biblische Worte sind nur dann aufgenommen, wenn sie anschaulich sind, das Gleichnis vom verlorenen Schaf, von den ver-

löschenden Lampen, das Wort vom Licht, das man leuchten läßt. Diese Menschen brauchen das Ereignis, das farbige, dramatische Geschehen. Sie leiden mit unter dem Eindruck eines sichtbaren Entsetzens und triumphieren, wenn sie Christus auferstehen sehen. Sehen: das ist die Conditio sine qua non für diese Verkündigung. Wenn keine Vision, kein Miterleben, und wenn kein Miterleben, keine Beziehung. Jegliche Fähigkeit zur Abstraktion fehlt — dies wird einem noch heute bei einer Predigt vor Schwarzen überaus deutlich. Allein aus der Anschauung vermögen sie zu leben, wobei dann solche Anschauung einen Glauben hervorruft, bei dem der ganze Mensch mitschwingt. Darum die Antwort auf das Kreuzigungslied: «Sometimes it causes me to tremble, tremble, tremble» (II, 136). Erst wo diese Menschen vor dem Kreuze zittern, bedeutet ihnen dieses Kreuz etwas. Aber dieses Zittern entsteht durch Anschauung allein.

Die exegetischen Versuche dieses biblischen Anschauungsmaterials sind erstaunlich einfach. Sie rechnen konstant damit, daß sie nur dann verstanden werden, wenn sie in greifbarster Form und persönlichster Forderung erscheinen. Wenn auch manches, das uns in einer solchen Verkündigung wichtig schiene, fehlt, ist doch ein doppeltes vorhanden: der Zeugnischarakter der Heiligen Schrift (Gott, der in der Zeit des Mose handelte, ist noch heute derselbe; die biblischen Gestalten sind Zeugen für Gott, und die Gleichnisse rufen mich heute auf zur Entscheidung) und die eschatologische Ausrichtung. Wer die Trompete des Jüngsten Tages bereits am Auferstehungstage ertönen läßt, der hat, trotz aller theologischen Unkorrektheit, etwas von diesem Ereignis verstanden! Doch davon später.

4. Neben den biblischen Episoden finden wir eine große Anzahl übriger Lieder, welche *alle Gebiete des Lebens* dieser Menschen umschließen und unter Gott stellen, geistliche Lieder, bei denen oft eine biblische Begründung beigefügt, jedenfalls durchgehend eine stark vom Biblischen befruchtete Sprache verwendet ist. Aus der reichen Fülle läßt sich hier lediglich eine Auswahl bieten.

Da gibt es zuerst einmal eine Reihe tiefempfundener Klage- und Notlieder. Dieses Volk verstand es, in einfachster sprachlicher Form ein erschütterndes «De Profundis» zu schaffen:

Sometimes I feel like a motherless child (3mal),
A long ways from home (II, 31).

Welche Heimatlosigkeit und Entwurzelung verbirgt sich hinter diesen wenigen schlichten Worten, in eine erschütternde Melodie gekleidet! Und dann ringt sich der Dichter empor, zu den Momenten, da er seinem Himmel bereits nahesteht: «Sometimes I feel like I'm almos' gone, 'Way up in de heab'nly lan'», aber dann wirft ihn die Klage, trotz seines Anrufes, «True believer», wieder in diese Welt zurück: «Sometimes I feel like a motherless child a long ways from home.» Trotz seines wahren Glaubens bleibt er weit, weit von seiner Heimat entfernt, von seiner irdischen wie von seiner himmlischen. Dieses Lied ist ein erschütterndes Denkmal menschlichen Leidens.

Nobody knows de trouble I see,
Nobody knows but Jesus,
Nobody knows de trouble I see, —
Glory Halleluja! (II, 34).

Wiederum das Lied eines Christen, der in Nöten und Schwierigkeiten steckt, der, wie in der zweiten Strophe dann ausgeführt wird, sein «Auf und Ab» kennt, aber dabei zuweilen beinahe am Boden unten liegt. Dieses Lied bringt es fertig, nicht nur die Nöte als von Christus geschaut und dadurch getragen zu wissen, sondern inmitten des Elendes Gott zu loben: Glory Halleluja! Dies ist keine theologische Phrase, sondern das Lob in der Not, das durch die ersten beiden Kapitel des Buches Hiob geht: «Der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen, der Name des Herrn sei gelobt!» (Hiob 1, 21). Wer solches «Glory Halleluja!» in ein Klagelied flicht, hat verstanden, was es heißt, Gott zu loben.

Der Notschrei kann so dringend sein, daß es tatsächlich um Leben und Tod geht, wobei Krankheit, seelische Nöte, Glaubenskonflikte sich ablösen oder gegenseitig steigern: «I'm troubled, I'm troubled, I'm troubled in mind, If Jesus don't help me I sho'ly will die» (I, 120). Hier hat der seelische Konflikt eine eigentliche Lebensbedrohung ausgelöst. Der Christ ist ein Fremdling in dieser Welt; verstoßen, vereinsamt durch seinen Glauben singt er: «I'm a-rollin', I'm a-rollin', I'm a-rollin' through an unfriendly world.» Und weil er allein nicht zu-

recht kommt, sondern die Hilfe der Gemeinde dringend benötigt, fleht er nach viermaliger Wiederholung der ersten Zeile: «O brothers won't you help me In de service of de Lord» (I, 145). Das Bild vom sinkenden Petrus wird in der Anschauung so intensiv übernommen, daß sich der Sänger selber mit dem sinkenden Jünger identifiziert, so daß der Hilfeschrei des Apostels sein eigener Notruf geworden ist: «Oh Lord, Oh my Lord! Oh, my good Lord! Keep me f'om sinkin' down» (I, 154). Der Christ soll Gottes Botschaft verkünden, er wird dazu von Gott aufgerufen, aber seine Brüder glauben ihm nicht, und er findet die rechten Worte nicht mehr. So klagt er seinem Herrn die Not seiner Berufung und singt die schlichte Confession:

You go, I'll go wid you;
Open yo' moth, I'll speak for you; —
Lord, if I go tell me what to say,
Dey won't believe in me.

Now, Lord, I give myself to Thee,
'Tis all dat I can do;
If thou should draw thyself from me,
Oh, wither shall I flee? (II, 44).

Neben diesen Liedern des Elendes fällt auf, daß relativ wenig Bußlieder vorhanden sind. Das eben zitierte kann höchstens sehr beschränkt als persönliches Bekenntnis der Schuld angesehen werden. Das klare Bekenntnis der Sünde, wie es eigentlich in oder neben diese Klagelieder gehörte (wir denken z. B. an Psalm 69, 6) fehlt. Höchstens ein Lied spricht vom Ablegen der schweren Sündenlast: «I'm gwineter (I am going to) lay down my heavy load» (I, 89). Der Hauptgrund dafür liegt in der Weise, wie christlicher Glaube in den Süden der Staaten gekommen ist: durch eine Theologie, welche die Sünde im Grunde falsch verstand, als Zustand vor der Taufe und Heiligung, wie dies der verbreitete Fundamentalismus hüben und drüben noch immer predigt. Dies sieht man an der kindlichen Formulierung: «A little talk wid Jesus makes it right, all right» (II, 74). Welch billige Vergebung! Wenn wegen dieser Verharmlosung der Schuld in den Klageliedern das Bekenntnis der eigenen Sünde fehlt, dann macht gerade das diesen Liederkreis so trostlos, weil die Nähe von Sünde und Elend nicht gesehen und darum auch Vergebung nicht in ihrem wirk-

lichen Wesen erkannt werden kann. Dies ist die optimistische, amerikanische Heiligungstheologie, welche von einem simul sum peccator et justus nichts verstand.

Weiter ist nun jedoch zu sagen, daß der Neger überall dort, wo er vom Sünder redet, sich ohne weiteres mit diesem identifizieren kann, so wie er sich auch mit allen biblischen Gestalten identifiziert. Darum sind denn die scheinbar sehr selbstgerecht anmutenden Gesänge über die Sünder doch auch Gesänge über sich selbst, und daher, trotz allem Fundamentalismus, Bußbekenntnisse. «Sinner, please don't let dis harves' pass, An' die an' lose yo' soul at las'» (II, 50) ist nicht lediglich ein Lied an die bösen Buben draußen, als das es uns zunächst erscheint, sondern trifft den Sänger mit, der beteuert: «Ich weiß, daß mein Erlöser lebt.» Daß er sich völlig mit dem Sünder bezeichnen kann, beweist das Lied über den rufenden Sünder, und zwar den Sänger selber als rufenden Sünder: «Come here, Lord! Sinner cryin': come here Lord!» (II, 176). Es ist dieses Lied, welches die Nähe von Sünde und Gnade am klarsten von allen sieht. Und auch das Auf und Ab des christlichen Glaubens ist nicht übersehen: «Come on sister, wid yo' ups an' downs» (I, 78) und «Sometimes I'm up, sometimes I'm down» (II, 34).

Die Welt der Spirituals kennt auch den Teufel. Sie kennt ihn ziemlich gut! «If de Devil 's in de way, Jus' roll right over» (I, 110). Man kann sich fragen, ob dieses hübsche Bild vom Überfahrenwerden des Teufels durch einen wackeligen «chariot» des Südens den Satanas des Neuen Testamentes nicht etwas verharmlost. Aber eines erfaßten diese Leute doch: den Sieg von Jesus Christus über den Feind des Menschengeschlechtes:

> What is de matter wid de mourners, O my Lord!
> De devil 's in de Amen corner, O lord! Jubalee! (II, 142).

Ein treffendes Bild vom Sieg über den Teufel: er ist in der «Amen-Ecke», dort wo eigentlich bereits der Jubel, das entscheidende Wort über ihn erklingt. Und trotz jener scheinbaren Verharmlosung weiß der Sänger, daß dem Teufel mit Gebet zu Leibe gerückt werden muß, denn darum betete Daniel dreimal am Tage, um den Teufel weit weg zu vertreiben (II, 163), und deshalb kommt auch der Christ zum Gottesdienst,

um mit Singen und Beten den Teufel zu vertreiben (II, 105). Zu diesem Teufelskampf gehört das oft auftretende Bild vom christlichen Streiter. Schon in der Jakobsleiter werden die Christen «Soldiers of de cross» genannt (I, 59), und das Wort Matth. 5, 14 wird an die «Heav'n boun' soldiers», die himmelwärtsfahrenden Soldaten gerichtet (I, 54). Wenn der Christ seine Triumphlieder erschallen läßt, dann singt er mit einem Schwert in der Hand (I, 86), und der ganze Kampf dieser Welt um Glauben und ewiges Leben ist ein großer «gospel war». Der größte Wunsch, den der Schwarze hier hegt, wäre, auf dem Schlachtfeld dieses Kampfes, auf dem Heimweg zu sterben (I, 68).[10]

In einer inständigen Melodie erklingt ein Gebet um Heiligung:

> Lord, I want to be a Christian in-a my heart.
> I don't want to be like Judas in-a my heart.
> Lord, I want to be more holy in-a my heart (II, 72).[11]

Man sollte sich hüten, eine solche Bitte gleich als perfektionistische Gefahr dem evangelischen Verständnis von Gnade zu konfrontieren. Die theologische Verständnisfähigkeit ist in einem solchen praktisch überhaupt nicht gebildeten Volke derart beschränkt, daß die Verkündigung nur in großen Massen operieren kann, während Gegenüberstellungen, wie z. B. der Wechsel von Präsens und Futurum in der Tauflehre von Röm. 6, die schon jetzt wirkliche und doch erst im Kommen befindliche Erlösung, einfach nicht erfaßt werden können. Dies wurde mir einmal an der ausgezeichneten Predigt eines gebildeten Negers bewußt, der, was das Fehlen irgendeiner Resonanz bewies, von seiner Gemeinde überhaupt nicht verstanden wurde. Die Gegenüberstellung von Heiligung und von Judas bilden für den Sänger *die* anschauliche Möglichkeit, das simul peccator auszudrücken, in der Identifikation seiner selbst mit den beiden Polen. Es ist bezeichnend, daß die Negro Spirituals

---

[10] Es wäre interessant festzustellen, wie weit Eph. 6 diese Bilderreihe beeinflußte und wie weit der Bürgerkrieg, in dessen Brennpunkt ja die Negerfrage stand. Da das Material wesentlich älter ist als 1860, ließe sich wohl höchstens an gewisse Weiterentwicklungen denken, welche jedoch nicht mehr feststellbar sind.

[11] Auch diese Zeilen erscheinen jeweils mit Wiederholungen.

jene selbstgerechten, von Schmalz triefenden Fundamentalistengesänge nicht kennen, in welchen die eigene Heiligkeit besungen und die häßliche Welt mitleidig belächelt und verdammt wird. Dafür war die Welt der Spirituals zu evangelisch, und erst in jüngster Zeit sind leider die sentimentalen «gospel songs» auch in die schwarzen Kirchen eingedrungen und haben ihnen viel von ihrer ursprünglichen Kraft geraubt. Das Gebet um Heiligung war innig, inständig, nüchtern, aus einer klaren Erkenntnis einer biblischen Berufung entstanden, wie sie in den weitern Strophen des Liedes sogar christologisch begründet ist:

> Lord, oh hear me prayin', Lord!
> I want to be more holy ev'ry day (II, 166).

5. Es klingt für unsere theologischen Ohren merkwürdig, wenn durchwegs von «*Jesus*» und nicht von «Christus» geredet wird. Nur selten erscheint «Christ»: «Fo' Christ has bought yo' liberty» (II, 161); «Christ and all his army» (I, 128). Sonst sagen die Spirituals immer «Jesus». Der Hauptgrund für diese Einseitigkeit ist wohl nicht der theologische, wenn auch heute südliche Gemeinschaftskirchen mit großer Vorliebe von «Jesus» reden und damit jene etwas süßliche Christologie verbinden, welche in den Jesus-Liedern der Baptisten besungen wird, und welche neo-orthodoxe Kritiker von Amerika mit dem netten Beiwort «Jesusology» behängt haben. Die Spirituals entstanden doch zum überwiegenden Teil lange vor dieser romantischen Entwicklung. Es handelt sich vielmehr um eine musikalische Frage: wie die Negerwelt das Englische umformte, die Härten ausließ, Konsonanten unbekümmert schleifte und so die Sprache den Lippen und der Musikalität dieser Afrikaner anglich, so fügte sich das musikalische «Jesus» mit dem langen *i* und dem stimmhaften *s* viel besser in die Aussprache des Negers ein als das schwierige griechische «Christ». Dagegen erscheint sehr oft «Lord», und zwar analog zum Zustand der christlichen Terminologie vor Fixierung der trinitarischen Unterscheidungen ebenso eindeutig für alttestamentliche Gottesoffenbarungen (II, 146) als auch für den neutestamentlichen Gottessohn (II, 136: «when they crucified my Lord»). Eine Nuancierung zwischen Jesus, Christ, Lord und God ist im

Grunde kaum vorhanden. Darum kann denn sogar gebetet werden:

Oh, when I come to die Give me Jesus.
In dat mornin' when I rise Give me Jesus (I, 160).

Sämtliche theologischen Begriffsbestimmungen, welche in den Seminarien auch des Südens in der ganzen Periode zweifellos gelehrt wurden, fallen in der Vulgärtheologie der Spirituals weg, weil sie nicht erfaßt werden konnten. Auch von einer Lehre des Heiligen Geistes kann keine Rede sein, und wenn er einmal auftritt, ist es höchstens Abwandlung eines Schriftwortes: «Every time I feel de spirit movin' in my heart, I will pray» (I, 142).

Doch wenn auch die Christologie gar nicht fixiert ist, spielt doch Jesus Christus, gleichgültig in welcher Terminologie, eine zentrale Rolle. Einige der herrlichsten Spirituals handeln von der Geburt, vom Tode und von der Auferstehung Christi, der für uns die Freiheit errungen hat (II, 161; wie sehr empfand dieses gebundene Volk die Bedeutung solcher Freiheit!), der Engel rollte den Stein weg (II, 118), und der Glaubende weiß, daß sein Erlöser lebt (II, 50). Die Sünden sind vergeben, die «Seele» ist in Freiheit gesetzt (II, 93). Das sind die zentralen christologischen Fakten für die Erlösungslehre. Auch eine für diese Religiosität typische Theologia crucis fehlt nicht:

Every time I think about Jesus (3mal):
Sho'ly (surely), He died on Calvary...
Calvary, Calvary, Calvary,
Sho'ly, He died on Calvary (I, 112).

Wiederum das Erlebnis als Zugang zum biblischen Geschehen der Kreuzigung: wann immer der Neger an Christus denkt, erlebt er den Tod Christi, und zwar nicht als Meditation über Karfreitag (erst uns erscheint dieses Lied jetzt als Kontemplation), sondern als erlebte Teilnahme an Golgatha.

Die Verbindung von Christus als dem König mit dem Erlöser der Passion ist in einem ausgezeichneten Parallelismus festgehalten:

Can't you live humble (humbly)?
  Praise King Jesus.
Can't you live humble?
  To de dyin' Lam' (II, 138).

Selbst eine Imitatio Christi ist hier gewachsen, in der entwürdigenden Niedrigkeit der soziologischen Verhältnsse: «If yo' brudder talk about you, An' scandalize yo' name, Down at de cross you mus' bow» (II, 126). In der Konfrontation mit Christus in diesen beiden letzten Liedern wird, im Bewußtsein der eigenen Niedrigkeit vor der Heiligkeit des Kreuzes und der Majestät des Erlösers, etwas von dem wettgemacht, das durch das Fehlen einer wirklichen Bußlehre verlorengegangen ist.

Diese Gruppe sei abgeschlossen mit zwei *sakramentalen* Gesängen. Das Kyrieleison beherrscht das Abendmahlslied:

Let us break bread togedder on our knees, yes on our knees:
When I fall on my knees,
Wid my face to de rising sun,
Lord, have mercy on me (II, 63).

Nachdem in der zweiten Strophe die gleiche Struktur für den Wein abgewandelt wird, folgt in der dritten die Doxologie: «Let us praise God togedder on our knees, yes, on our knees.» In dieser Dreiheit: Buße, Darstellung des Abendmahlsgeschehens und Lobpreis sind die drei wesentlichsten Momente eines christlichen Abendmahlsgottesdienstes festgehalten, selbstverständlich durch die Schriftlektionen, Gebet und die Predigt ergänzt. Nach der Taufe erklingt ein gewaltiger Lobeshymnus über dieses zentrale Geschehen, das Lied vom Christen, der ins Wasser hinabgestiegen und nun vom Lamm erkauft und erlöst ist, eingeleitet und geschlossen mit dem dreifachen Halleluja:

O, I've been to de sea, an' I've done been tried,
Been down into the sea,
O, I've been to de sea an' I've been baptize',
Been down into the sea.

O, Christians, can't you rise an' tell,
Been down into the sea,
Just watch my face for the gospel gleam,
Been down into the sea.

I'm born of God, I know I am,
Been down into the sea,
I'm purchased by the dying Lamb,
Been down into the sea (I, 172).

6. In einem letzten Abschnitt beschäftigen uns die Spirituals, die sich um den Tod und die *Eschatologie* drehen. Unter diesen

Liedern findet sich nochmals die ganze Spannweite von feinem lyrischem Empfinden bis zur elementarsten rhythmischen Dramatik, die erstaunliche Fülle mannigfaltigster Ausdrucksformen, wie sie uns in dieser ganzen Literatur entgegentritt, bald gequält von der drohenden Nähe des Todes, bald in überquellendem Triumph über den Sieg des ewigen Lebens.

Der Kreis beginnt damit, daß ein starkes Bewußtsein für die Nähe des Todes vorhanden ist: media vita in morte sumus. In visionärer Gestalt wird die Todesnähe, die Todesahnung, das «Bald» geschaut und erlebt:

> I feel like, I feel like,
> I feel like my time ain't long.
> I went to de graveyard de other day.
> I feel like my time ain't long.
> I looked at de place where my mother lay.
> I feel like my time ain't long (II, 174).

> Death is gwinter lay his cold icy hands on me,
> Lord, on me (II, 93).

Das sind Visionen von der Nähe des Todes. In der zweiten wird weiter ausgeführt, wie er eines Tages eine Stimme hörte, welche zu ihm von der Erlösung sprach, und wie er an einem schönen Morgen einfach nicht mehr hier sein wird: «Yo'll look fo' me and I'll be gone.» Es zieht ein Schauern durch dieses Lied, da der Tod seine eisigen Hände auf den Menschen legt, da man, von der morbiden Melodie des Gesanges dämonisch gezeichnet, diese entsetzlichen Todeshände nahen sieht. Aber gleich daneben steht die berühmte Todesvision des Wagens, der eben im Begriffe ist, den Gläubigen zu holen und nach Hause zu tragen: «Swing low, sweet chariot, comin' for to carry me home» (I, 62). Auch hier wird wieder geschaut: jenseits des Jordans naht bereits die Engelsmusik, die den Sänger wegtragen wird. Es geht beides durch die Spirituals: das Erlösende und das Entsetzliche des Todes, das Grauen («I want to die easy when I die», II, 46) und die Errettung («comin' for to carry me home»). Aber eines überwiegt ohne jeden Zweifel im Gesamtbild: die Freude über den Sieg des ewigen Lebens, welcher bald kommen wird: «I ain't got long to stay here» (I, 114). Die Himmelssehnsucht ist sehr ausgeprägt, gesteigert durch das Leiden in diesem Äon, getragen von einem kind-

lichen, unbeirrbaren Vertrauen auf das ewige Leben: «I wan' ta go to heab'n when I die» (I, 78). Wenn ein anderer zuerst stirbt, soll er berichten, daß auch der Freund bald kommen wird (I, 62), denn er möchte seine Mutter, er möchte Jesus sehen nach seinem Tode (II, 46), er will seine Kleider, die Schuhe, Flügel und Harfen empfangen und im Himmel umherziehen in großer Begeisterung (I, 71). Und dieses ewige Leben ist für ihn immer ein Nahziel, alles steht unter dem «bald»: «I ain't got long to stay here» (II, 46).

Durch diese Lieder klingt eine zuweilen bis an die Grenze des Ekstatischen führende Vorfreude des Reiches Gottes, hineinjubilierend in die Todesgesänge. In jenes Lied über das Sterben platzt der Jubelruf: «Shout salvation as I fly» (II, 46). Dies ist jetzt schon erlebte Freude über das Endgültige, ekstatische Partizipation am letzten Sieg Christi über den Tod:

> Free at las' (last), Free at las', Free at las',
> I thank God I'm free at las' (II, 158),

schreit der Gläubige in die Welt hinaus und erlebt in diesem Liede bereits die überwältigende Freude der endgültigen Befreiung, wenn Christus ihm begegnen wird. Solches Reden von Freiheit und Leben ist kein fadenscheiniges Geschwätz, keine flackernde Hoffnung, keine philosophische «Möglichkeit»; es ist von vibrierender Vorfreude durchpulstes Erlebnis, schon hier und jetzt geglaubte, gefühlte und geschaute Wirklichkeit dessen, was bevorsteht: «Free at las'!» Wie routiniert und beinahe unsicher wirkt unser blasses Reden an den Gräbern vor diesem unbändigen synkopalen Triumphlied: «Endlich frei!»

Auch diese Vorfreude ist visionär. Dort drüben kommt der Tag, man sieht ihn nahen: Halleluja! Und wenn man genau schaut, erblickt man die Schwester und den Bruder. Da wird gesungen, schon jetzt erklingt hinreißend das Halleluja (I, 104), und bereits jetzt ist der Kriegsgesang der christlichen Gemeinde laut hörbar, wie er dann am Ende, am andern Ufer, durch die Armee des Christus erklingen wird (I, 128). Man mag diesen visionären Zügen gegenüber seine Bedenken anmelden. Es sei aber nochmals festgestellt, daß die Vision den Zugang zur transzendentalen Realität bedeutet. Unterbindet man das eine, fällt auch das andere. Und es ist doch bezeichnend, daß in diesen Kreisen nie weder ein mystisches noch ein gnostisches

System entstand, weil diese Aussagen im Grunde lediglich intensivster Ausdruck für das «bald» waren.

Der Jordan spielt eine zentrale Rolle. Er war ja für das Volk Israel die Trennungslinie, welche die Israeliten auf ihrem Weg in das Land der Verheißung überschreiten mußten, durch ihn ist der Christ vom Reiche Gottes getrennt, durch den tiefen, tiefen Strom. So singt der Mann des Südens sein berühmtes Lied: «Deep river, my home is over Jordan, I want to cross over into campground» (I, 100). Denn dort drüben ist das verheißene Land, dort ist Freiheit, dort ist Frieden, und in jenem Reiche wird der Christ vor den Füßen seines Herrn die Krone des Lebens empfangen (ebd.). Wenn er nicht auf den Wegen des wahren Glaubens wandelt, kann er ihn nicht überqueren (II, 100); aber als Christ darf er hinuntersteigen zu seinen Ufern (II, 155). Der Jordan strömt, strömt, unablässig, und der Christ hegt die große Hoffnung, diesen Strom im Himmel strömen zu hören: «Roll, Jordan, roll» (I, 105). Denn drüben, jenseits des Jordans, ist die andere Welt, in die es hinüberzurudern gilt (II, 110), das verheißene Land, in welchem das große Lagertreffen der Glaubenden stattfinden wird (II, 180).[12]

Das Bedeutsamste der Negro Spirituals überhaupt sehe ich in den eigentlichen eschatologischen Liedern. Die Visionen vom Jüngsten Gericht, welche uns hier in phantastischen musikalischen Formen entgegentreten, lassen sich ohne weiteres neben die gewaltigen mittelalterlichen Dichtungen dieser Art stellen, «Apparebit repentina» und «Dies irae, dies illa». Diese eschatologischen Gesänge verlangen am meisten von allen die Totalität von Wort und Ton; denn erst die Melodien verleihen ihnen jene eschatologische Dramatik, welche tatsächlich einen Vorgeschmack des Jüngsten Tages zu schaffen vermag:

My Lord, what a mornin' (3mal),
When de stars begin to fall.
You'll hear de trumpet sound,
To wake de nations under ground,
Lookin' to my God's right hand,
When de stars begin to fall (I, 162).

---

[12] Der breite Mississippi-Strom als der größte Akzent in der Landschaft des Südens lieferte die naheliegende Anschauung für die Jordan-Vorstellung: «Wasn't dat a wide river of Jordan, Lord, wide river! — Dere's one more river to cross» (I, 152).

Wenn die Sterne zu stürzen beginnen! Welche Vision des kommenden Gottesreiches an jenem entsetzlichen Morgen, auf den die Christenheit unablässig wartet! Da kommt nun die ganze farbige, kraftvolle, von glühenden Bildern lebende Phantasie dieses Volkes zu spielen, jetzt werden alle Register gezogen, die überhaupt zur Verfügung stehen, um das Ende der Welt zu beschreiben. Und wahrhaftig, es sind der Register genug.

Die Trompete des Gerichtes, welche alles einleiten wird, beherrscht zunächst die Phantasie; denn sie bildet den Auftakt, sie gibt den entscheidenden Stoß: «Where shall I be when de firs' trumpet soun'? (I, 136). Diese Trompete, welche schon am Auferstehungstage dabei war, bildet den Fokus der Hoffnung des Christen; wie sehr verlangt ihn, den ersten Stoß an jenem gewaltigen Morgen zu vernehmen (I, 181)! Es spielt ja keine Rolle, wo wir begraben sind: «You may bury me in de Eas' (East), You may bury me in de Wes', But I'll hear de trumpet soun' in dat mornin'» (I, 181). Schon Jericho war ein Vorspiel gewesen jenes endgültigen Zusammenstürzens, da die Sünder am Gerichtstag voll Entsetzen schreien werden: «Rocks an' mountains, don't fall on me!» (I, 164). Die lauten Trompetenstöße werden die Toten erwecken, so scharf klingen sie in den Morgen hinein (I, 136).

Und dann ist der große Tag angebrochen, da die Gerechten marschieren werden, da Gott Zion neu bauen wird: «Great day, great day!» (II, 56), und laut werden die Gläubigen ihre Stimmen erschallen lassen und in den himmlischen Chor eintreten (II, 152).

Diese Eschatologie lebt. Wenn Blumhardt seinen Wagen bereit hielt, um dem kommenden Herrn entgegenfahren zu können, so ist diese Hoffnung nicht minder real. Diese Menschen leben in der Wiederkunft; was sie hier singen, ist ihre Wirklichkeit, eine kraftvolle Schau des Kommenden, aber auch da niemals als etwas Beschreibendes, sondern als totales Erlebnis, als Vorwegnahme einer zukünftigen Wirklichkeit. Man muß einmal eine Negergruppe eines dieser apokalyptischen Spirituals singen gehört haben, um den völligen Ernst dieser Aussagen zu verstehen, ihre bis in den Ausdruck des Gesichtes

den ganzen Menschen packende Freude über das unfaßliche Ereignis.

Gerade in diesen Gesängen mit ihrer phantastischen, fast nicht mehr zu überbietenden Rhythmik wäre die ekstatische Grenze unschwer zu überschreiten, wenn nicht jedes Sätzchen ständig mit neuen Bildern geladen wäre. So jedoch wird auch diese wilde Dramatik durch den Ausdruck bezähmt, und trotzdem gewisse dieser Lieder über viele Strophen sich erstrecken, hält der Inhalt den Rhythmus in Schranken. Die Spannung zwischen der Aussage und ihrer Form bleibt erhalten.

Dies gilt vor allem von der Vision über den großen Morgen: «In dat great gittin' up mornin'» (II, 40), dem dramatischsten aller eschatologischen Gesänge, das zum Schluß noch gestreift werden soll. Das Lied beginnt mit der Einleitung des Vorsängers, daß er die Geschichte vom Kommen des Erlösers berichten werde. Dann folgt, auf viele Strophen verteilt, der ausführliche Bericht vom Jüngsten Tage, wobei die zuhörende Gemeinde nach jeder Zeile den Doppelruf mitsingt: «Fare you well, Fare you well!» Gerade dieses Lebewohl an die jetzige Welt verleiht dem Lied seine unerhörte Spannung, denn jede kleinste Aussage steht unter dem Eindruck dieses «Fare you well», indem der Sänger das Lebewohl jetzt schon ruft. Dies ist die extreme Möglichkeit einer aktuellen Eschatologie:

Dere's a better day a-comin':
  Fare you well, Fare you well,
Oh, preacher, fol' yo' bible,
  Fare you well, Fare you well,

Dat de time shall be no longer,
  Fare you well, Fare you well,
For judgment day is comin',
  Fare you well, Fare you well.

Den you hear de sinner sayin':
  Fare you well, Fare you well,
Down I'm rollin' down I'm rollin',
  Fare you well, Fare you well.

Es folgt die Einleitung zum großen Geschehen. Gott, der Herr, fordert Gabriel auf, hinter den Altar zu gehen und die Silbertrompete zu ergreifen. Und die Trompete erklingt, leise,

laut, von Gabriels Mund, der den einen Fuß auf dem trockenen Land und den andern auf dem Meer stehen hat. Die Gräber bersten, die Knochen kriechen empor, die Hölle öffnet sich, und der Drache wird freigelassen. Und die Gemeinde ruft immerfort dazwischen: «Fare you well, Fare you well!» Das Gericht beginnt, die Welt steht im Feuer, der Mond blutet, die Sterne fallen, und die Sünder werden der Verdammung preisgegeben, während die Erretteten triumphieren. Und weiter schreit die Gemeinde: «Fare you well, Fare you well!» Dann endet das Lied mit dem Anbruch des ewigen Reiches Gottes, mit dem wiederkommenden Christus, mit den Engeln, mit der Zeit, da die Gerechten mit Gott leben werden. Und mit einem letzten Doppelruf verklingt der Gesang:

In dat great gittin' up mornin',
  Fare you well, Fare you well,
In dat great gittin' up mornin'
  Fare you well, Fare you well! (II, 40).

Das ist lebende Eschatologie!

Dornach, Kt. Solothurn. *Samuel Läuchli.*