

„Why should the devil have all the good music?“
Populäre evangelikale Musik als kultureller Dialog.
Missionsgeschichtliche Perspektiven

Wenn man über die Musik der evangelikalen Bewegung schreiben möchte, steht man vor einigen grundsätzlichen Problemen. Zunächst stellt sich das Problem der Definition. Auch wenn sich die *evangelikale Bewegung* weder theologisch noch historisch scharf abgrenzen lässt und das Konzept „evangelikal“ im deutschsprachigen Kontext zwischen selbstreferentieller Identitätsbildung und verzeichnen-der Polemik von außen oszilliert, scheint es sinnvoll, die Bewegung anhand eines *clusters* von Merkmalen in einer Kombination von normativen Innen- und deskriptiven Außenperspektiven zu beschreiben:¹ als theologisch und kulturell heterogene Erneuerungs- und Missionsbewegung im Protestantismus (und darüber hinaus), deren theologische Konstanten mit Christozentrik, Bibelorientierung und Betonung einer persönlichen Glaubensentscheidung beschrieben werden können, deren historische Bezugspunkte vor allem im Pietismus, den transatlantischen Erweckungsbewegungen im 18. und 19. Jahrhundert, der Evangelischen Allianz (London 1846) und in der evangelistischen Tradition seit Dwight L. Moody, Elias Schrenk und Billy Graham liegen und die im 20. Jahrhundert zu einer globalen Wirklichkeit geworden ist.² Auf diesem Hintergrund wird auch schnell deutlich, wo das Problem im Blick auf den Versuch, die *Musik* der evangelikalen Bewegung zu beschreiben, liegt. In ihrer historischen und gegenwärtigen globalen Vielfalt partizipiert die Bewegung am musikalischen Erbe der verschiedensten konfessionellen und kulturellen Traditionen, aus denen sie hervorgegangen ist und in denen sie lebt. Das Spektrum des musikalischen Ausdrucks in der evangelikalen Bewegung reicht darum von alter historischer und klassischer Musik über die vielfältigen Stile der Pop-, Rock- und Jazzmusik bis hin zu

1 Vgl. Timothy Larsen (ed.): *Biographical Dictionary of Evangelicals*, Leicester: IVP, 2003, 1; Bernd Brandl, Mission in evangelikaler Perspektive, in: *Leitfaden Ökumenischer Missionstheologie*, hg. von C. Dahling-Sander u. a., Gütersloh: Mohn, 2003, 178ff.; Rolf Hille: Evangelikal, in: *Evangelisches Lexikon für Theologie und Kirche*, Wuppertal: R. Brockhaus, 1998, 560–562; Friedhelm Jung: *Die evangelikale Bewegung. Grundlinien ihrer Geschichte und Theologie*, Bonn: VKW, 1994.

2 Vgl. Donald M. Lewis (Hg.): *Christianity Reborn. The Global Expansion of Evangelicalism in the Twentieth Century*, Studies in the History of Christian Missions, Grand Rapids, Cambridge: Eerdmans, 2004.

ethnischen Musikformen.³ Es ist also kaum möglich über *die* Musik der evangelikalischen Bewegung zu schreiben, da es beides in dieser Einheitlichkeit nicht gibt.

Die folgenden Ausführungen konzentrieren sich darum auf die Wurzeln und Wechselwirkungen evangelikal geprägter populärer Musik im westlichen Kontext.⁴ Dabei muss auch im Blick auf diesen begrenzten Bereich dahingestellt bleiben, ob es überhaupt eine „evangelikale Musikgeschichte“ gibt. Da Komponisten und Texter ihre Werke kaum ausdrücklich als „evangelikal“ bezeichnet haben, ist die Einordnung gegenwärtiger und historischer musikalischer Persönlichkeiten und Entwicklungen in den Zusammenhang der evangelikalischen Bewegung ein Schritt der Interpretation und Teil eines selbstreferentiellen evangelikalischen Identitätsdiskurses aus der Sicht des Autors. Diese Interpretationen missionsgeschichtlich nachvollziehbar zu machen, ist ein Ziel des Aufsatzes.

Mein Ausgangspunkt ist die doppelte These, (1) dass die neuere evangelikale Bewegung, die sich in den 1940er Jahren in den USA und Ende der 1960er Jahre in Deutschland gebildet hat, eine besondere Affinität zu der sich zeitgleich entwickelnden Rock- und Popmusik besitzt⁵ und (2) dass diese Affinität als Teil eines längerfristigen kulturellen Dialogs interpretiert werden kann, in dessen Verlauf protestantische Erneuerungsbewegungen sich im transatlantischen Bereich seit dem frühen 18. Jahrhundert bemüht haben, das Evangelium neu in die kulturellen Idiome säkularisierter Bevölkerungsschichten zu übersetzen. In diesem missionsgeschichtlichen Prozess haben sich evangelikale Bewegungen und westliche Gesellschaften wechselseitig beeinflusst und dadurch zur Entstehung

3 Vgl. Corean Bakke: *Let the Whole World Sing. The Story behind the Music of Lausanne II*, Chicago: Cornerstone Press, 1994; Donald P. Hustad: *Jubilate II. Church Music in Worship and Renewal*, Carol Stream: Hope, 1989; A. Wilson-Dickson: *Geistliche Musik. Ihre großen Traditionen – vom Psalmengesang zum Gospel*, Gießen: Brunnen, 1994; Nathan Corbitt: *The Sound of the Harvest: Music's Mission in Church and Culture*, Grand Rapids: Baker, 1998.

4 *Populäre Musik* umfasst dabei nicht nur die zeitgenössische Popmusik, sondern auch historische Musikformen wie Volks-, Kirchen- und Erweckungslieder. Populäre Musik kann definiert werden als „Ensemble sehr verschiedenartiger Genres und Gattungen der Musik, denen gemeinsam ist, dass sie massenhaft produziert, verbreitet und angeeignet werden“ und im Alltag vieler Menschen „eine bedeutende Rolle spielen“. Peter Wicke, Kai-Erik und Wieland Ziegenrucker: *Handbuch der populären Musik*, Mainz: Schott, 1997, 389.

5 Andreas Malessa: *Der neue Sound. Christliche Popmusik: Geschichte und Geschichten*, Wuppertal: R. Brockhaus, 1980; Manfred Siebald: Evangelistische Musik zwischen Kitsch und Kunst, in: *Musik und Kirche* 52, 1982, 81–88; Peter Bubmann: *Sound zwischen Himmel und Erde: Populäre christliche Musik*, Stuttgart: Quell, 1990; A. DeCurtis (Hg.): *The Rolling Stone Illustrated History of Rock 'n' Roll. The Definitive History of the Most Important Artists and Their Music*, London: Plexus, 1992; M. Siebald: *Moderne christliche Musik*, in: *Evangelisches Lexikon für Theologie und Gemeinde*, Wuppertal, 1998, 1383ff; S. Miller: *Moderne christliche Musik. Ein fataler Kompromiß oder Hilfe zur Erneuerung*, Lüdenscheid: Asaph, 1995; Barry Alfonso: *The Billboard Guide to Contemporary Christian Music*, New York: Watson-Guptyl, 2002.

musikalischer und soziologischer „friendly spaces“ (Henri Nouwen)⁶ beigetragen, in denen religiöse und menschliche Begegnungen und Veränderungen stattfinden konnten.

1. Frühe Wurzeln: Von Luther zu den Spirituals

1.1 Populäre Kultur als Gestaltungsraum des Evangeliums

Der Pietismus und die methodistische Erweckungsbewegung des 18. Jahrhunderts, die als Wurzeln der evangelikalen Bewegung angesehen werden, waren von Martin Luthers Praxis geprägt, das Evangelium durch populäre Melodien zu vermitteln. In seinem Vorwort zum Septembertestament 1522 begründete Luther diese Praxis durch die missionstheologische Kontinuität zwischen dem Evangelium und seiner Kommunikation: „Euangelion ... heißt auf deutsch gute Botschaft ... gut Geschrei, davon man singet, saget und fröhlich ist“.⁷ Evangelium ist also immer *verkündigtes, gesungenes und gefeiertes Evangelium*. Diese Überzeugung führte Luther dazu, das Evangelium mit dichterischer Kreativität und in der musikalischen Tradition der Meistersinger und des zeitgenössischen Lieds zu verbreiten. Durch Vermittlung des Herrnhuter Pietismus prägte dieser Ansatz die Begründer der methodistischen Erweckung, John und Charles Wesley, die 1735 als anglikanische Missionare in die nordamerikanischen Kolonien gereist waren. Sie führten dort – vor allem im Rahmen der späteren Erweckung – neue geistliche Lieder (*spiritual songs*) ein, in denen persönliche geistliche Erfahrungen in eigener Lyrik zum Ausdruck gebracht wurden, was gegenüber der bisherigen calvinistisch geprägten Praxis des Psalmengesangs eine entscheidende Neuerung darstellte.⁸

Dieser Zug zu musikalischer Innovation sah sich erheblichem Widerstand aus konservativen Kreisen gegenüber. 1737 wurde John Wesley in Georgia vor Gericht gestellt, weil er ein Liederbuch mit neuen, nicht autorisierten Hymnen veröffentlicht hatte.⁹ Die theologische Verarbeitung solcher Erfahrungen schlägt sich in einem Diktum nieder, das John Wesley zugeschrieben wird: „It’s a pity that Satan should have all the best tunes“.¹⁰ Unabhängig davon, ob diese Aussa-

6 Zit. bei Nathan Corbitt: *The Sound of the Harvest. Music’s Mission in Church and Culture*, Grand Rapids: Baker, 1998, 128ff.

7 Zit. bei Gotthard Fermor, Harald Schroeter-Wittke (Hg.): *Kirchenmusik als religiöse Praxis. Praktisch-theologisches Handbuch zur Kirchenmusik*, Leipzig: EVA, 2005, 74. M. Jenny: Kirchenlied I, in: TRE, Berlin, 1989, 609–610.

8 Zum Beispiel: „When I survey the wondrous cross“ von Isaac Watts (1674–1748), vgl. James Sallee: *A History of Evangelistic Hymnody*, Grand Rapids: Baker, 1978, 13.

9 Vgl. Sallee, *History*, 13.

10 Zur Echtheit des Zitats vgl. T. Lehmann: *Negro Spirituals. Geschichte und Theologie*, Neuhausen: Hänssler, 1996, 139.

ge im Wortlaut wirklich von Wesley stammt, bringt sie in Kurzschrift das missiologische Denken der methodistischen Erweckung zum Ausdruck. Es wird hier die johanneische Dialektik verarbeitet, dass zwar „die ganze Welt im Bösen“ (1 Joh 5,19) und in der „Finsternis“ liegt („Satan should have“), letztgültig aber Gottes gute Schöpfung ist („best tunes“), die in Jesus Christus erlöst und zu neuem Leben gerufen ist (Joh 1,1–12; 3,16). „It’s a pity“ bringt dabei nicht fatalistische Resignation zum Ausdruck, sondern kann verstanden werden als Diagnose einer unzufriedenstellenden Situation und als implizite Aufforderung zum Umdenken: eine einseitig negative Sicht der menschlichen Kultur zu überwinden und alle Bereiche der Kultur (hier vor allem populäre Ausdrucksformen) als Begegnungs- und Gestaltungsraum des Evangeliums zu begreifen.

1.2 Die *Spirituals* als transkulturelles Phänomen

Die neuen methodistischen *Spiritual Songs* wurden in den nordamerikanischen Kolonien bald auf Feldern, Straßen und Fährbooten gesungen und zum Ausdruck einer neuen, alltagsnahen Spiritualität, die im Verlauf der nächsten Jahrzehnte nicht nur musikalische, sondern auch kulturelle und ethnische Grenzen überwand.¹¹ Die Erweckungsversammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts waren religiöse Ereignisse, bei denen die sonst rigorosen gesellschaftlichen und ethnischen Grenzen der nordamerikanischen Gesellschaft relativiert und dabei transkulturelle musikalische Prozesse ausgelöst und gefördert wurden. Ausgangspunkte dieser Prozesse waren einerseits die europäisch geprägten Lieder der Erweckungsbewegung und andererseits die polyrhythmisch und pentatonisch geprägte Musikalität der Afroamerikaner. Die Erweckungsversammlungen und Camp Meetings boten einen geeigneten Rahmen für neue kreative Begegnungen und Synthesen. Am bekanntesten wurde das Camp-Meeting, das 1801 in Cane Ridge, Kentucky, stattfand und an dem zweihunderttausend Menschen teilnahmen.¹² Weiße und schwarze Prediger sangen und predigten gleichzeitig an verschiedenen Stellen. Ein Augenzeuge berichtet:

When the campfires blazed in a mighty circle around the vast audience of pioneers ... The volume of song burst all bonds of guidance and control, and broke again and again from the throats of the people while over all at intervals, there rang out the shout of ecstasy, the sob and groan. Men and women shouted aloud during the sermon, and shook hands all around at the close of what was termed the singing ecstasy.¹³

11 Vgl. Sallee, *History*, 23.

12 Vgl. Mark Noll: *A History of Christianity in the United States and Canada*, Grand Rapids: Eerdmans, 1992, 167.

13 Zit. bei T. Lehmann: *Negro Spirituals. Geschichte und Theologie*, Neuhausen: Hänssler, 1996 [Diss. Univ. Halle, 1962], 136f.

In diesen religiösen Versammlungen liegen die Wurzeln der afroamerikanischen *Spirituals* als transkulturellen musikalischen Ausdrucksformen und als vom christlichen Glauben inspirierter musikalischer Protest gegen die Unmenschlichkeit der Sklaverei. Durch diese interkulturelle Entstehungsgeschichte trugen die *Spirituals* ein besonderes und kulturübergreifendes Potential in sich, das sie zur Keimzelle der späteren popularmusikalischen Entwicklungen des Blues, Jazz, Gospel und Rock 'n' Roll machte.¹⁴

2. Gospel Hymns und Großstadtmission im 19. Jahrhundert

Ein wesentliches Kriterium zur historischen Erfassung und Beschreibung der evangelikalen Bewegung sieht der Historiker Mark Noll in ihrer Identifikation mit den großen Evangelisten des 19. und 20. Jahrhunderts wie William Booth, Dwight L. Moody, Billy Sunday und später Billy Graham.¹⁵ Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden neue Formen der Inneren Mission und Evangelisation, um die durch Industrialisierung und Migration entwurzelten Menschenmassen in Chicago, New York, London oder Berlin zu erreichen. Auch in diesem Zusammenhängen spielte die Musik eine Schlüsselrolle.

2.1 William Booth und die Brass Bands der Heilsarmee

Seit 1865 hielt William Booth, Gründer der Heilsarmee, Zeltversammlungen im Londoner East End ab und scheute sich nicht, Kneipenlieder und Straßenballaden, wie sie seit Anfang des 19. Jahrhunderts in den Music Halls und Pubs in England gesungen wurden,¹⁶ mit christlichen Texten zu versehen. Bald darauf wurden die ersten *Brass Bands* (Bläserkapellen) der Heilsarmee gegründet, die rhythmisch und laut zum christlichen Glauben einluden.¹⁷ Bei Booth taucht das von Wesley bekannte Begründungsmotiv in abgewandelter Form wieder auf. Er schreibt 1880 im *War Cry*: „Secular music, do you say, belongs to the devil? Does it? Well, if it did I would plunder him for it, for he has no right to a single

14 Vgl. F. Walldorf, „There's a better day a coming“: Afroamerikanische Musik als Inkulturation – eine historisch-missiologische Spurensuche, in: *Interkulturelle Theologie: Zeitschrift für Missionswissenschaft* 34 (1/2008) 68–90; Gotthard Fermor: *Ekstasis. Das religiöse Erbe in der Popmusik als Herausforderung an die Kirche*, Praktische Theologie heute 46, Stuttgart: Kohlhammer, 1999.

15 Vgl. Mark Noll: *Between Faith and Criticism. Evangelicals, Scholarship and the Bible in America*, Grand Rapids: Baker, 1991, 3–4.

16 Peter Wicke, Kai-Erik und Wieland Ziegenrucker: *Handbuch der populären Musik*, Mainz: Schott, 1997, 341. 495.

17 Vgl. Hustad, *Jubilate II*, 239.

note of the whole seven ... Every note, and every strain, and every harmony is divine, and belongs to us“.¹⁸

In diesem Sinne setzten auch in Deutschland ab 1877 die Diakone der von J. H. Wichern inspirierten und von Adolf Stoecker (1877–1909) gegründeten *Berliner Stadtmission* Posaunen und Chöre bei ihren evangelistischen Versammlungen in den Höfen der Mietskasernen und in Laubensiedlungen der schnell wachsenden Großstadt ein.¹⁹

2.2 Gospel Hymns auf dem Weg in die Tin Pan Alley

Die gesellschaftsverbindende, soziale Schichten und religiöse Grenzen transzendierende Wirkung der Musik hat auch den nordamerikanischen Evangelisten Dwight L. Moody (1837–1899) dazu veranlasst, in seinen Evangelisationen mit dem Solo-Sänger Ira Sankey (1840–1908) zusammenzuarbeiten. Sankeys rhythmische und gefühlvolle *Sacred Solos*, die er auf einer kleinen Orgel begleitete und ab 1873 in verschiedenen Editionen des Liederbuchs *Sacred Songs and Solos* (1873) herausgab, stellten eine neue Stufe populärmusikalischer Entwicklung im christlichen Bereich dar. Musikalisch knüpften die Lieder Sankeys an die Spiritual Songs und Hymns der Erweckungsversammlungen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts mit ihren eingängigen Chorussen an, fügten aber neue Elemente im Stil der Minstrel-Shows oder des Wiener Walzers hinzu.²⁰ Die Zeitung *The Nation* beschrieb die Lieder 1876 so: „Determine the pleasure that you get from a circus quick-step, a negro-minstrel sentimental ballad, a college chorus, and a hymn all in one, and you have some gauge of the variety and contrast that may be perceived in one of these songs“.²¹

Die *Sacred Solos* unterstrichen die Predigt auf einer persönlichen, emotionalen Ebene und sprachen den Wunsch der Menschen nach individueller Bedeutung angesichts großstädtischer Anonymität an. Lieder wie „What a Friend we have in

18 Aus: *War Cry* 1880, zit. bei Salvation Army, International Heritage Center, „Why should the devil have all the best tunes?“, www1.salvationarmy.org/heritage.nsf, 12.8.2008.

19 Vgl. Max Braun: Ein Leuchtturm im Ozean der Millionenstadt. Bilder aus der Berliner Stadtmission, in: *Taten Jesu in unseren Tagen. Skizzen und Bilder aus der Arbeit der inneren und äußeren Mission*, hg. von Martin Hennig, Hamburg: Agentur des Rauhen Hauses, 1905, 14–25.

20 Die Minstrel-Show war eine im 19. Jahrhundert in den USA sehr populäre Form der Bühnenunterhaltung bei der als Schwarze verkleidete Weiße Kultur, Musik und Verhalten der Afroamerikaner karikierten. Die Minstrel Shows ebneten der Entwicklung des Ragtime und Jazz den Weg, wenn sie auch als kulturelle Manifestation des Rassismus kritisch bewertet werden müssen, vgl. Wicke & Ziegenrucker, *Handbuch der populären Musik*, 327–328. Der Walzer wurde vor allem ab 1872 durch ein einflussreiches Gastspiel von Johann Strauß in den USA bekannt. Ebd. 548.

21 *The Nation*, 9. März, 1876, zit. Hustad, *Jubilate II*, 236.

Jesus“ (J. M. Scriven, C. Converse) oder „Blessed Assurance“ (Fanny Crosby) wurden durch Sankey populär.²²

Etwa zur gleichen Zeit, 1874, trat im *Tabernacle* des berühmten baptistischen Predigers Charles H. Spurgeon in London zum ersten Mal in Europa eine Gruppe afroamerikanischer Sänger mit ihren Spirituals auf. Die Lieder der *Fisk Jubilee Singers* hinterließen einen tiefen Eindruck und Spurgeon sagte zur versammelten Gemeinde: „Wenn sie auch die Predigt vergessen, so werden sie sich an das Singen erinnern“.²³

Die *Gospel Hymns*, wie Moody und Sankey die Sacred Solos auch nannten, gehören zu den einflussreichsten Formen populärer religiöser Liedkultur im 19. Jahrhundert.²⁴ Sowohl stilistisch als auch im Blick auf ihre breitenwirksame Vermarktung durch Liederbücher wie *Sacred Songs and Solos* wurden die *Gospel Hymn*-Produktion zu einem Vorläufer der *Tin Pan Alley*, die um 1900 säkulare *Popular Songs* durch den millionenfachen Verkauf von Notendruckten verbreitete bevor die Schallplattenindustrie das Feld endgültig übernahm.²⁵ Auch stilistisch kann man Lieder wie das 16-taktige „What a friend we have in Jesus“ als Vorläufer der Tin-Pan-Alley-Songs verstehen.²⁶

2.3 Schallplatten-Pioniere und Show-Stars

Die musikalischen Nachfolger Sankeys, die Evangeliums-Solisten des frühen 20. Jahrhunderts, entwickelten immer ausgeprägtere Auftrittformen auf der Bühne und wurden gleichzeitig zu Pionieren der christlichen Schallplattenproduktion. Bereits 1887 hatte Emile Berliner das Grammophon entwickelt, 1904 erschienen die ersten doppelseitig bespielten Schellack-Schallplatten. Einer der herausragenden Evangeliums-Solisten dieser Zeit war der Posaunist, Sänger und Chorleiter Homer Rodeheaver (1880–1955). Rodeheaver wurde bekannt als musikalischer Partner Billy Sundays (1862–1935), des bedeutendsten nordamerikanischen Evangelisten am Anfang des 20. Jahrhunderts. Während Sunday die Massen durch dramatisch-theatralische Predigten fesselte, wärmte Rodeheaver das Publikum vor den Predigten mit Liedern und seiner Posaune auf. Er wird beschrieben als musikalischer Entertainer, der die Menschen mit Humor und ein-

22 James Sallee, *A History of Evangelistic Hymnody*, Grand Rapids: Baker, 1978, 55ff.; Hustad, *Jubilate II*, 234ff.

23 J. B. Marsh, *The Story of the Jubilee Singers with Their Songs*, London: Hodder & Stoughton, 2. Aufl., 1875, 64.

24 Vgl. Sallee, *History*, 55–65.

25 Die *Tin Pan Alley* war eine Strasse in New York, in der Nähe des Broadways, in der sich viele Musikverlagsgebäude befanden. Sie wurde zum Symbol und Begriff einer neuen populären und kommerziellen Liedkultur, die musikalisch zunächst wie die Gospel Songs von Spiritual, Minstrel Song und Walzer, später stärker vom Ragtime geprägt war. Vgl. Wicke & Ziegenrucker, „Tin Pan Alley“, *Handbuch*, 547.

26 Vgl. „Song“, Wicke & Ziegenrucker, *Handbuch*, 495.

gängiger Musik begeisterte.²⁷ Ab 1913 begann Rodeheaver erste Aufnahmen für Schallplatten-Verlage zu machen, eine der bekanntesten davon war das in seinen Veranstaltungen populär gewordene Evangeliumslied „The Old Rugged Cross“ (Dort auf Golgatha stand ... das alt rauhe Kreuz).²⁸ Bereits 1910 hatte Rodeheaver sein eigenes Verlagshaus, die „Rodeheaver Company“, gegründet, das neben Notendruckern ab 1922 auch Schallplatten im eigenen „Rainbow“-Label herausbrachte.

2.4 Wirkungen

Diese Entwicklungen fanden im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ihren Weg über den Atlantik und den Ärmelkanal und begannen auch in Deutschland ihre Wirkung zu entfalten. Hier fanden die Gospel Hymns aus Sankeys Sammlung *Sacred Songs and Solos* als „Evangeliumslieder“ in der neupietistischen Gemeinschaftsbewegung und den methodistischen Freikirchen großen Anklang. Der methodistische Theologe Ernst Gebhardt (1832–1899) übersetzte nicht nur viele Lieder Sankeys, sondern 1878 auch eine Sammlung der Spirituals der *Fisk Jubilee Singers*.²⁹ Es waren aber vor allem die Evangeliumslieder im Stil Sankeys und Rodeheavers, die den Chor- und Gemeindegang der Gemeinschaftsbewegung und Freikirchen in Deutschland bis weit ins 20. Jahrhundert hinein prägten. Viele dieser Lieder wurden in deutscher Übersetzung im Liederbuch *Reichs-Lieder* ab 1892 (Vereinsbuchhandlung G. Ihloff & Co in Neumünster) gesammelt und veröffentlicht. Bis 1909 waren die *Reichs-Lieder* bereits eine Million Mal gedruckt worden.³⁰

Auch das von Moody & Sankey sowie Sunday & Rodeheaver geschaffene Muster der Zusammenarbeit zwischen Evangelist und Musiker entwickelte eine langfristige Wirkungsgeschichte. Es prägte die evangelikale Veranstaltungskultur bis hin zu den Auftritten von Johnny Cash oder Cliff Richard im Rahmen der Billy-Graham-Evangelisationen in den 70er und 80er Jahren. Auch in Deutschland fand diese Kombination ihre Entsprechung in der evangelistischen Zusammenarbeit von Gerhard Bergmann (1914–81) mit Wilfried Reuter, Wolfgang

27 Vgl. Bert H. Wilhoit, *Rody. Memories of Homer Rodeheaver*, Greenville: Bob Jones UP, 2000, 27.

28 Phonograph (um 1920), „The Old Rugged Cross,“ by George Bennard, sung by Homer Rodeheaver, Virginia Asher and Criterion Quartette with orchestra accompaniment, Genett #4894, Starr Piano Company. Vgl. Billy-Graham-Center Archives, ww.wheaton.edu/bgc/archives/GUIDES/130.htm#616. 13.8.2008.

29 Vgl. S. Holthaus: *Heil – Heilung – Heiligung*, Gießen, Basel: TVG Brunnen, 2005, 532–533.

30 Volkslieder-Archiv: „Reichs-Lieder“, www.volksliederarchiv.de/lexikon-262.html, Stand: 7.7.2009.

Dyck (1930–1970) mit dem *Fietz-Team*³¹ oder Theo Lehmann mit Jörg Swoboda oder Lutz Scheufler.³²

Im Blick auf ihre professionelle Performance, den hohen Unterhaltungswert, ihre große Anziehungskraft auf die Massen und die kommerzielle Wirksamkeit kann man die Evangeliums-Solisten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts durchaus als religiöse Vorläufer der späteren säkularen *Stars* im popmusikalischen Show-Business verstehen.³³

3. Reverse musical mission: Neue Entwicklungen im 20. Jahrhundert

3.1 Jazz und Blues: die Säkularisierung und Pluralisierung afroamerikanischer Musik

Während in der öffentlichen Wahrnehmung im Blick auf die afroamerikanische Musik bis Ende des 19. Jahrhunderts neben den Minstrel-Shows vor allem die Spirituals eine wichtige Rolle spielten,³⁴ verstärkten sich seit dem Ende des amerikanischen Bürgerkriegs Tendenzen der Säkularisierung und Pluralisierung der afroamerikanischen Musik. Neben Kirchen und Erweckungsversammlungen wurden Straßen, Bars und Vergnügungsviertel zu Schwerpunkten der weiteren Entwicklung und neue Liedformen mit zunehmender stilistischer Vielfalt und säkularen Themen entstanden. Um 1900 veröffentlichte der schwarze Pianist Scott Joplin seine Ragtime-Kompositionen. Im Vergnügungsviertel „Storyville“ in New Orleans und ab 1917 in Chicago fand der frühe Jazz als säkulare Unterhaltungsmusik seine wichtigsten Zentren. 1912 wurde eine der ersten Blues-Kompositionen eines schwarzen Musikers, der *Memphis Blues* von W. C. Handy, veröffentlicht. In den 1920er Jahren wurden die ersten Schallplattenaufnahmen der vom Jazz beeinflussten Vaudeville-Blues Sängerinnen Ma Rainey und Bessie Smith als *Race Records* herausgebracht.³⁵ Eine parallele Entwicklung stellte der *Country-Blues* dar, bei dem Sänger sich in solistischen Vorträgen auf Gitarre oder Banjo selbst begleiteten und *moans* und *shouts* mit rhythmischen *licks* (kurzen melodischen Einwüfen der Gitarre) und Themen der Alltagsbewältigung verbanden.³⁶

31 Vgl. A. Malessa: *Der neue Sound. Christliche Popmusik; Geschichte und Geschichten*, Wuppertal: R. Brockhaus, 1980, 106.

32 Vgl. Stephan Richter: *Musiker und Evangelist als eingespieltes Team. Historische Perspektiven und evangelisationsmethodischer Vergleich; Untersuchung der Teams „Moody / Sankey“ und „Lehmann / Swoboda“*, Unveröff. Wiss. Hausarbeit, Gießen: FTA, 2006.

33 Vgl. Hustad, *Jubilate II*, 239.

34 So enthielten zum Beispiel die 1867 veröffentlichten *Slave Songs of the United States* 1867 im wesentlichen Spirituals, vgl. Lehmann: *Negro Spirituals*, 145.

35 Vgl. Walldorf: *Better Day*, 84–85.

36 Vgl. S. Charters: *Der Country-Blues*, Andrä-Wörtern/Österr., 1994.

3.2 *Der Jazz wirkt zurück auf die Kirchen: Guitar Evangelists und Gospel-Quartetts*

Diese neuen und eher säkularen Musikformen wirkten in den 20er, 30er und 40er Jahren des 20. Jahrhunderts in einer Art musikalischer *reverse mission* zurück auf die Kirchen und die evangelikale Bewegung. Dabei spielten musikalische Grenzgänger wie die „Guitar Evangelists“ der 1920er Jahre³⁷ musikalisch und geistlich eine wichtige Rolle, indem sie die neuen Musikformen, wie beispielsweise den oben erwähnten Country Blues, mit ihrem christlichen Glauben verbanden. Dabei ging es meist weniger um eine bewusst missionarische Zielsetzung als vielmehr um die Existenzsicherung dieser oft blinden Musiker. Einer der bekanntesten christlichen Country Blues-Sänger war der schwarze Gitarrist Blind Willie Johnson (1902–1949), der zwischen 1928 und 1930 in Dallas und New Orleans sieben Single-Schallplatten (sog. Race Records) aufnahm. Die aufziehende Weltwirtschaftskrise trug dazu bei, dass sich die Platten mit tröstlichen und tiefgehenden geistlichen Texten gut verkauften. Auch wenn die „Guitar Evangelists“ in den christlichen Gemeinden noch wenig anerkannt und „wegen ihrer Nähe zu den Bluessängern suspekt“ schienen³⁸, waren sie doch gerade in ihrer prekären Stellung zwischen Kirche und Straße für die Interaktion zwischen Kirche und Gesellschaft bedeutsam geworden.³⁹

Ein noch einflussreicherer Grenzgänger war der schwarze Jazz- und Swing-Pianist und Komponist Tommy A. Dorsey (1899–1993), der der neuen Jazz-orientierten Rhythmik und Harmonik im Bereich der schwarzen Gemeindechöre zum Durchbruch verhalf. Über diesen Prozess schreibt Theo Lehmann:

Während die älteren Chöre sich mit seinem intensiven, vom Jazz geprägten Rhythmus nicht anfreunden konnten, übernahmen die jüngeren Chöre den neuen Stil mit Begeisterung. Dabei handelte es sich bei Dorseys Musik keineswegs um etwas grundsätzlich Neues. Er tat nur das gleiche, was hundert Jahre vorher schon geschehen war, als die ersten Gemeinden der Schwarzen durch Verschmelzung geistlicher und weltlicher Musik ihre ekstatischen Lieder schufen. Dorsey führte die gleiche Ekstase nur mit anderen musikalischen Mitteln herbei, indem er den ostinaten Bass des Boogie Woogie, den Blues, zeitgenössische Schlagerformen und den Swing des Jazzrhythmus in die Kir-

37 Diese Selbstbezeichnung geht auf den Blues-Gitarristen Edward Clayborn zurück und wird von Teddy Doering als Sammelbegriff für eine Reihe von christlichen Blues-Sängern der 1920er und 30er Jahre benutzt, vgl. Teddy Doering: *Gospel. Musik der Guten Nachricht und Musik der Hoffnung*, Neukirchen-Vluyn: AUSAAT, 56–91.

38 Doering, *Gospel*, 56.

39 Zur Rezeption Blind Willy Johnsons vgl. den Film von Wim Wenders: *The Soul of a Man* (DVD), Sony, 2003.

chenmusik einführte und dadurch eine neue Art von Kirchenmusik schuf: die Gospel Songs.⁴⁰

Auf diese Weise war aus dem einfachen „Spiritual“ der rhythmisch und harmonisch komplexe „Gospel“ geworden, in dessen Entwicklung schwarze Gemeindeglieder und Solisten wie Mahalia Jackson (1911–1972) oder das *Golden Gate Quartett* viele der älteren Spirituals und Evangeliumslieder mit neuer, groovender Rhythmik und jazzorientierter Harmonik neu belebten.⁴¹ Im Rahmen dieser Entwicklung entstanden auch die swingenden Gospel-Quartetts des *Southern* oder *White Gospel*, wie die *Blackwood Brothers* oder das *Statesmen Quartet*, die den Gemeinden der südlichen Baptisten oder der pfingstkirchlichen Assemblies of God entstammten und versuchten, evangelikale Frömmigkeit mit Elementen des Showbusiness zu kombinieren, um Jugendliche von weltlicheren Vergnügungen fernzuhalten.⁴²

Nach dem 2. Weltkrieg kam diese neue Entwicklung in auch in Deutschland an, in pietistischen und freikirchlichen Kreisen vor allem durch das *Janz-Quartett*.⁴³ Die vier kanadischen Sänger um den Evangelisten Leo Janz hatten ihre erste Platte 1955 bei Sacred Records in Los Angeles aufgenommen⁴⁴ und waren noch im gleichen Jahr über den Atlantik gekommen, um „die geistliche Not“ im Nachkriegsdeutschland zu lindern. Sie waren (zunächst unter dem Namen *Christliche Radiomission*) angetreten, das evangelistische Wort mit zeitgenössischer Musik zu verkündigen. Ihr kompakter und rhythmischer vierstimmiger Gesang stellte für konservative Kreise eine Herausforderung dar, wurde aber bald zu einem beliebten Markenzeichen ihrer Musiksendungen, Schallplattenaufnahmen und Großevangelisationen. Auch der Verleger *Hermann Schulte* in Wetzlar (HSW) begann in den 50er Jahren damit, neue Formen evangelistischer Musik durch die Radiosendung *Frohe Botschaft im Lied* und den gleichnamigen Verlag zu verbreiten.⁴⁵ Dazu gehörten vor allem die Lieder des 1958 entstandenen *Jugend-für-Christus-Chors*. Eine neue Entwicklung stellten auch die einstrophigen Chorusse dar, die in der amerikanischen *Youth for Christ*-Bewegung seit den 1940er Jahren aus den Refrains älterer Gospel Hymns geschaffen und ins

40 Theo Lehmann: *Der Sound der Guten Nachricht. Mahalia Jackson*, Neukirchen-Vluyn: AUSAAT, 1997, 46. Vgl. Doering, a. a. O., 141.

41 Vgl. T. Lehmann: *Der Sound*, 1997.

42 S. Turner: *Hungry for Heaven. Rock 'n' Roll and the Search for Redemption*, Downers Grove: IVP, 1995, 29–31.

43 Vgl. E. Kraska: *Es begann mit Musik. Die Geschichte des Janz-Teams*, Kandern, 2004. PDF-Manuskript, www2.janzteam.com/janzteamde, 13.8.2008.

44 Mike Callahan, David Edwards, and Patrice Eyries, *Sacred Records Album Discography*, www.bsnpubs.com/word/sacred.html, 12.8.2008.

45 „Gerth Medien“, in *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*. Stand: 26. April 2008, 12:30 UTC. URL: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Gerth_Medien&oldid=45331252. Abgerufen: 17. Juni 2008.

Deutsche übersetzt worden waren. In Liederbuch-Serien wie *Jesu Name nie verklinget* (1961ff) oder *Frohe Botschaft im Lied* (1958ff) wurden die neuen Lieder gesammelt und verbreitet.⁴⁶

3.3 Die Evangelikalen und der Rock 'n' Roll

Anfang der 40er Jahre hatte sich in den USA die Bewegung der *Neo-Evangelicals* gebildet, die im Gegensatz zum konservativen und separatistischen Evangelikalismus der 20er und 30er Jahre kulturelle Offenheit und ökumenische Weite mit einer missionarisch-evangelistischen Ausrichtung verbanden.⁴⁷ Als entsprechende Institutionen entstanden 1943 die *National Association of Evangelicals*, 1945 die *Evangelical Fellowship of Mission Agencies* (EFMA) und auf internationaler Ebene 1951 die *World Evangelical Fellowship* (WEF).⁴⁸ Einer der bekanntesten Exponenten der neuen Evangelikalen wurde Billy Graham (*1918), der 1944 als junger Evangelist die *Youth-For-Christ*-Bewegung (YFC) gründete und seine evangelistischen Predigten als „eingängige Melodien auf einem geheiligten Saxophon“ beschrieb. „Alle verfügbaren modernen Mittel“ wollte er nutzen, um die „Aufmerksamkeit der Unbekehrten zu gewinnen“.⁴⁹ Damit stellte er Weichen für die Begegnung mit der neuen Jugendkultur des Rock 'n' Roll, die ab Mitte der 50er Jahre die westliche Welt erobern und auch in der evangelikalen Musikgeschichte ein neues Kapitel aufschlagen sollte.

Im evangelikal geprägten Süden der USA entstand seit 1954 der *Rock 'n' Roll* als hedonistisch-musikalischer Protest der weißen amerikanischen Nachkriegsjugend gegen den Konformitätsdruck einer sich wirtschaftlich rasant entwickelnden Leistungsgesellschaft.⁵⁰ Der kulturellen und religiösen Homogenität des südstaatlichen Milieus wurde „eine Philosophie des Lebensgenusses um seiner selbst willen entgegengesetzt“.⁵¹ Musikalisch gesehen war der Rock 'n' Roll die Rezeption des *Black Gospel* und *Rhythm 'n' Blues* der Afroamerikaner durch weiße Sänger, die sich mit der schwarzen Musik identifizierten. Bekannte Vertreter des Rock 'n' Roll wie Elvis Presley (1935–1977), Jerry Lee Lewis (*1935) oder

46 Vgl. A. Malessa: *Der neue Sound*, 31ff.; Klaus Heizmann: *Neue Wege – alte Ziele: Populäre christliche Musik in Deutschland*, in: A. Wilson-Dickson, *Geistliche Musik Ihre großen Traditionen – vom Psalmengesang zum Gospel*, Gießen: Brunnen, 1994, 234–244.

47 Vgl. Mark Noll: *Between Faith and Criticism: Evangelicals, Scholarship and the Bible in America*, Grand Rapids: Baker, 1991, 3–4; G. M. Marsden: *Understanding fundamentalism and evangelicalism*. Grand Rapids: Eerdmans, 1991.

48 Vgl. Gary B. McGee: *Evangelical Movement*, in: *Evangelical Dictionary of World Missions*, Grand Rapids: Baker, 2000; W. H. Fuller: *People of the Mandate – The story of the World Evangelical Fellowship*, Grand Rapids: Baker, 1996.

49 Zit. bei Alfonso: *Billboard Guide*, 14.

50 Vgl. Peter Wicke, Kai-Erik und Wieland Ziegenrucker: *Handbuch der populären Musik*, Mainz: Schott, 1997, 446ff; Fermor, *Ekstasis*, 148ff. Mark A. Noll, *History of Christianity in the United States and Canada*, Grand Rapids: Eerdmans, 1992, 436ff.

51 Wicke & Ziegenrucker, *Handbuch*, 447.

Johnny Cash (1932–2003) waren tief in der evangelikal-religiösen Kultur verwurzelt, ließen sie aber mit zunehmendem Erfolg im Musikgeschäft hinter sich – manchmal verbunden mit schweren inneren Konflikten⁵². Während die meisten evangelikalen Christen in den USA den Rock 'n' Roll als eine Bewegung des religiösen Abfalls vom Glauben ablehnten, konzentrierte sich Billy Graham auf die in der Musik zum Ausdruck kommende Sehnsucht und versuchte das Evangelium in der neuen musikalischen Sprache der Jugendkultur zum Ausdruck zu bringen. Er ließ die Musik seines evangelistischen Films „Die Rastlosen“ (1965) von Nat King Cole-Arrangeur Ralph Carmichael (*1927) produzieren – zum ersten Mal mit E-Gitarre, Bass und Schlagzeug.

3.4 Die Jesus-People-Bewegung

Zum Durchbruch gelangten diese Bemühungen durch die *Jesus-People*-Bewegung, die sich ab 1969 in USA und Europa verbreitete. Der amerikanische Soziologe Robert Quebedeaux betont: „It was the Jesus Movement itself that really brought the wider culture and the counterculture of the 60es to younger evangelicals as a whole. Although participants in that movement Christianized rock ..., they always kept in touch with the latest trends and performers in secular rock“.⁵³

Diese geistliche Erneuerungswelle unter der musikbegeisterten Woodstock-Generation führte dazu, dass Musiker wie Barry McGuire, Chuck Girard, Keith Green oder Phil Keaggy⁵⁴ begannen, ihren neugefundenen Glauben in der ihnen vertrauten Musikform auszudrücken. Die neue Musik wurde damals als „Jesus-Rock“⁵⁵, „God Rock“⁵⁶ oder „Gospel Rock“ bezeichnet. Innerhalb weniger Jahre entstanden christliche Rock- und Popgruppen wie *Love Song*, deren gleichnamiges Debut-Album sich 1972 über 250.000 Mal verkaufte.⁵⁷ Unabhängig von dieser Entwicklung hatte Larry Norman (1947–2008) schon seit Jahren erfolgreich daran gearbeitet, das Evangelium in die musikalische Bildsprache des Rock 'n' Roll zu übersetzen.⁵⁸ Mit seinen vielbeachteten und heute klassischen Alben *Upon this Rock* (Capitol, 1969), *Only Visiting this Planet* (MGM, 1972) und *In*

52 Vgl. Steve Turner: *Ein Mann namens Cash. Die autorisierte Biographie*, Lahr: Johannis, 2005, 118–119.

53 Vgl. Robert Quebedeaux: *The Worldy Evangelicals*, San Francisco: Harper & Row, 1978, 118.

54 Eine enzyklopädische Übersicht vieler dieser Musiker bietet Alfonso, *Billboard Guide*.

55 So die Selbstbezeichnung auf den ersten von Larry Norman in seinem selbst gegründeten Label Solid Rock Records herausgegebenen Platten: „file under ‚Jesus-Rock‘“.

56 Wicke & Ziegenrucker: *Handbuch*, 206. Dort auch „Gospel Rock“, vgl. Bubmann: *Sound*, 20ff. Inzwischen hat sich in den USA der Begriff „Contemporary Christian Music“ (CCM) durchgesetzt.

57 Alfonso, *Billboard Guide* 193; vgl. Stan Jantz: *Love Song. Music and Memories*, North Hollywood: Dynamis Music, 1976.

58 Turner, *Hungry for Heaven*, 164–165; Alfonso, *Billboard Guide* 208–212.

Another Land (Solid Rock, 1976) und seiner Produktionstätigkeit für andere Künstler (Randy Stonehill, Mark Heard u. a.) wurde er zum wichtigsten und zugleich provokativsten Bahnbrecher des neuen *Jesus Rock*. Auch Johnny Cash fand 1969 zurück zu seinen evangelikalischen Wurzeln, produzierte den Musikfilm *Gospel Road* über das Leben von Jesus Christus und unterstützte von da an Billy Graham und andere Evangelisten mit Auftritten.⁵⁹ Diese aus unterschiedlichen Richtungen kommenden Künstler trafen sich 1972 zu einem gigantischen Konzert vor bis zu 100.000 Jugendlichen im Rahmen des Explo '72-Festival, das *Campus Crusade for Christ* in Dallas, Texas, veranstaltete.

3.5 Christliche Popmusik in Deutschland

Die nordamerikanische Rockmusik-Erweckung und ihre Begründungsmuster fanden bald auch den Weg nach Europa und Deutschland, unter anderem durch den Einsatz der charismatischen Organisation *Jugend mit einer Mission* während der Olympiade in München 1972 sowie durch Festivals wie SPREE '73 in London, das Eurofest '75 in Brüssel und das erste Christival 1976 in Essen.⁶⁰ In Deutschland verbanden sich die neuen Impulse mit schon vorhandenen Entwicklungen. Seit 1962 gab es die *Christusträger-Band* und seit 1966 produzierte das *Fietz-Team* bei Hermann Schulte in Wetzlar „Songs der Frohen Botschaft“ mit E-Gitarre, Bass und Schlagzeug. 1970 bis 1973 folgten die ersten Produktionen von Manfred Siebald und Arno & Andreas im HSW-Verlag. 1970 begann der *TWR-Euroclub*, das Jugendradio des *Evangeliums-Rundfunks* (ERF) in Wetzlar seine Sendungen (später als *ERF-Junge Welle*) und förderte seit 1974 durch den Talentwettbewerb „Förderband“ junge Liedermacher und Bands. Als 1974 das Plattenimport- und Konzertbüro *gospelcontact* und die dazugehörige Musikzeitschrift *COGO* entstanden, war der evangelikale Rock 'n' Roll endgültig in der christlichen Jugendszene Deutschlands angekommen.⁶¹

3.6. Die europäischen Evangelikalen und die Popmusik

Parallel zu diesen Entwicklungen begann das Konzept *evangelikal* sich auch in Deutschland zu etablieren. Durch eine Reihe von Groß-Evangelisationen mit Billy Graham in Deutschland und den *World Congress on Evangelism*, der auf Initiative von Graham 1966 in West-Berlin stattfand, begannen Ende der 60er Jahre auch in Deutschland die mit der Evangelischen Allianz verbundenen pietistischen, bekenntnisbewegten oder freikirchlichen Gruppen den Begriff *evangelikal*

59 Turner, *Cash*, 205–230. Vgl. B. Graham: *Just as I am*, London: HarperCollins, 1998.

60 Vgl. Malessa: *Der neue Sound*, 91; Youth With A Mission, Locations: Hurlach/Bavaria: History, www.jmem.de/e_hurlach.htm, 14.8.2008. Der Einsatz führte schließlich zum Beginn des deutschen Zweiges von Jugend mit einer Mission (JMEM) in Hurlach.

61 Vgl. Heizmann: *Neue Wege – alte Ziele*, 234–244.

als konfessionsübergreifende Selbstbezeichnung zu gebrauchen.⁶² Auf dem ersten europaweiten Treffen der europäischen Evangelikalen, dem *Europäischen Kongress für Evangelisation* 1971 in Amsterdam, wurde intensiv um die Frage der auch in evangelikalen Kreisen neu aufgekommenen Popmusik gerungen. Vor allem aus Deutschland und Holland kam Kritik. Doch trotz kontroverser Diskussionen heißt es dann im Abschlussbericht: „Es kann nicht bezweifelt werden, dass Popmusik ein Mittel dazu ist, junge Menschen in größerer Zahl in den Wirkungskreis des Evangeliums zu bringen“.⁶³ Damit war der musikalisch-missionarische Dialog mit der neuen Jugendkultur nun auch offiziell vorsichtig positiv bewertet worden.

4. Why should the devil have all the good music? Kritische Kontextualisierung

In den Augen vieler evangelikaler Kirchen und Christen in den USA und Europa blieben Popmusik und Rock 'n' Roll jedoch gleichbedeutend mit der Ablehnung jeglicher Autorität, mit Promiskuität und Drogenmissbrauch.⁶⁴ Wenn junge Christen ihren Glauben im Idiom des Rock 'n' Roll zum Ausdruck bringen wollten, mussten sie wie auch die Generationen vor ihnen – *mutatis mutandis* – die Frage nach der Übersetzbarkeit des Evangeliums in die kulturelle Sprache dieser Musikform beantworten. Letztlich ging es dabei um die missiologische Frage der Kontextualisierung und Inkulturation: wie kann das Evangelium in der populären Jugendkultur des Westens Wurzeln schlagen und Ausdruckformen finden, ohne von dieser Kultur vereinnahmt zu werden und seine kritische und verändernde Kraft zu verlieren.⁶⁵

Der 1972 veröffentlichte Song von Larry Norman „Why should the devil have all the good music“⁶⁶ kann exemplarisch als solch ein Versuch der Übersetzung und Kontextualisierung interpretiert werden. Er greift stilistisch mit dem *Rockabilly* eine rhythmisch-melodische Urform des Rock'n'Roll auf und verknüpft sie textlich mit dem von Wesley und Booth her bekannten theologischen Motiv in leicht abgewandelter Form. Nicht ohne einen deutlichen Hauch von Sarkasmus, der von der zu erwartenden Uneinsichtigkeit der Kritiker ausgeht, versucht Nor-

62 Vgl. Fritz Laubach: *Aufbruch der Evangelikalen*, Wuppertal: R. Brockhaus, 1972.

63 G. W. Kirby (Hg): *Der Ruf zur Evangelisation. Eine Strategie für die 70er Jahre; Offizielles Nachschlagewerk Europäischer Kongress für Evangelisation 1971*, London: World Wide Publication, 1971, 199.

64 Vgl. Quebedeaux: *Wordly Evangelicals*, 118. Vgl. auch A. Malessa: *Beaten oder Beten: Rockmusik und die Evangelikale Kritik*, in: Peter Bubmann, Rolf Tischer, (Hg.): *Pop und Religion. Auf dem Weg zu einer neuen Volksfrömmigkeit?*, Stuttgart: Quell, 1992, 140–146.

65 Vgl. Paul Hiebert: *Critical Contextualization*, in: *Anthropological Insights for Missionaries*, Grand Rapids: Baker, 1985, 171–192.

66 Larry Norman: *LP Only Visiting This Planet*, MGM, 1972.

man die negativen Deutungsmuster ironisch aufzugreifen und seine eigenen Motivationen explizit zu machen. Auch hier kommt implizit die Überzeugung zum Ausdruck, dass alle Bereiche der menschlichen Kultur zwar durchaus unter dem Einfluss des Bösen stehen und zu dämonischen Zwecken missbraucht werden können, aber letztlich dem dreieinigen Gott als Schöpfer und Erlöser zugehören und darum mit neuen Bedeutungen verknüpft und zur Feier und Verkündigung des Evangeliums eingesetzt werden können. In diesem Sinne nutzt Norman die ambivalenten Metaphern des Rock 'n' Roll-Idioms und stellt sie in einen neuen Begründungszusammenhang:

I want the people to know that He saved my soul, but I still like to listen to the radio

They say, „*Rock 'n' Roll is wrong. We'll give you one more chance*“,
I feel so good, I gotta get up and dance.

I know what's right, I know what's wrong, I don't confuse it.

All I'm really tryin' to say is, why should the devil have all the good music.

And I feel good every day, because *Jesus is the rock and he rolled my blues away*.

Die Begriffe „*Rock 'n' Roll*“ und „*Blues*“ werden neu interpretiert und in einem neuen Zusammenhang rekonstruiert: „*Jesus is the rock and he rolled my blues away*“. So entsteht die Aussage, dass die Lebensfreude der Rock 'n' Roll-Musik nicht zwangsläufig mit Promiskuität, Drogenkonsum und Haltlosigkeit einhergehen muss, sondern auch Ausdrucksform ekstatischer biblischer und christlicher Erlösungsfreude werden kann: „I feel so good, I gotta get up and dance.“ Damit zeigte Normans Lied eine Alternative auf zu einer essentialistischen Sicht des kulturellen Phänomens der Rockmusik, die sie untrennbar mit bestimmten Inhalten und Werten verbindet.⁶⁷

5. Ausblick: Von „*Feiert Jesus!*“ bis „*PROMIKON*“

In den USA hat sich die christliche Popmusik seit diesen Anfängen explosionsartig weiterentwickelt. Als *Contemporary Christian Music* (CCM) ist sie zu einem Wirtschaftsfaktor geworden und hat mit bis zu 50 Millionen verkauften CDs und Downloads pro Jahr andere Sparten wie Jazz, Klassik oder Latin eingeholt oder überflügelt. Ob durch diese starke Kommerzialisierung und Markteinbindung aus der missionarischen Protestkultur der 70er Jahre inzwischen ein angepasstes

67 Vgl. zum Beispiel H. Neumann: Popmusik als neue Religion. Die religiöse Subkultur der jugendlichen Musikszene und ihre Unvereinbarkeit mit dem Bekenntnis zu dem Herrn Jesus Christus, in: *Diakrisis* 8, H. 3, Sept. 1987, 51–61.

evangelikales US-Kulturchristentum geworden ist, bleibt eine offene und notwendige Frage.

In Deutschland war die Entwicklung weniger spektakulär.⁶⁸ Nach der konzertorientierten und missionarischen Pionierphase der 70er Jahre ist heute die christliche Popmusik an der evangelikalen Gemeindebasis angekommen und prägt auch den Chor- und Gemeindegesang. Ein bedeutendes Forum für diese Entwicklungen im evangelikalen Bereich boten seit 1975 eine Reihe von *Jubila-Konferenzen* „für evangelistisches Singen und Musizieren“, deren stilistische Breite allerdings über die Populärmusik hinausging.⁶⁹ In den 1980er Jahren entstanden um die tausend Jugendchöre in ganz Deutschland.⁷⁰ Von 1979 bis 2003 wurde das deutsche Gospelrock-Label *Pila-Music* zur wichtigsten kommerziellen Plattform christlicher Popmusik, machte Künstler bekannt und brachte ihre Produktionen auf den Markt.⁷¹ Angeregt durch das von der charismatischen Jugendbewegung *Jugend-mit-einer-Mission* herausgegebene Liederbuch *Das Gute Land* (Hurlach, 1980) wurden in den 1980er und 1990er Jahren viele neue popmusikalische Gemeindelieder („Lobpreislieder“) geschrieben, die nicht nur die Funktion der älteren Chorusse übernahmen, sondern als kurze, meditative Gebetslieder ein typischer musikalischer Ausdruck der Verschmelzung evangelikaler und charismatischer Spiritualität wurden. Dabei wurden die funktionellen Unterscheidungen zwischen Evangelisation, Lehre und Anbetung durchlässig. Liederbücher und CDs wie die Serie *Feiert Jesus* (seit 1995 im Hänssler-Verlag) begleiten und fördern diese Entwicklung bis in die Gegenwart.

Auch die Grenzen zwischen christlich und säkular sind im Bereich der professionellen Popmusik-Produktion und Rezeption durchlässiger geworden. Nach meiner Beobachtung werden Musik und Interpreten von jungen Christen zunehmend danach beurteilt, ob sie künstlerisch und menschlich authentisch sind. Gleichzeitig bleiben christliche Popmusik, bzw. christliche Aussagen und glaubwürdiger Lebensstil populärer Interpreten ein nicht zu unterschätzendes Element im Identitätsprozess junger Christen.⁷² Dazu gehören auch in den säkularen Medien viel beachtete Projekte wie die 2004 von *Allee der Kosmonauten* zusammen mit Xavier Naidoo, Patrick Nuo, Laith Al-Deen und anderen initiierte Gemeinschaftsproduktion „Zeichen der Zeit“⁷³ oder das „Projekt für missionarische Konzertarbeit“ (PROMIKON), das mit einer jährlichen Messe und einem um-

68 Vgl. Peter Bubmann: Von Danke bis Christival – 30 Jahre populäre christliche Musik in Deutschland, in: *Sound zwischen Himmel und Erde. Populäre christliche Musik*, Stuttgart: Quell, 1990; www.peter-bubmann.de.

69 Vgl. Siebald: *Evangelistische Musik*, 81; Siebald: *Moderne christliche Musik*, in: ELThG, 1384f.; Bubmann: *Von Danke bis Christival*.

70 Vgl. Heizmann: *Neue Wege – alte Ziele*, 234–244.

71 Zum Beispiel Dieter Falk: *On Time*, 1985; Cae Gaunt: *C. A. E.*, 1987; Ararat: *Volxmusik*, 1991; *Normal Generation*, 1996.

72 Vgl. P. Bubmann: *Popmusik*, in: RGG4, 6, 2003, 1491–92.

73 *Zeichen der Zeit – das Projekt*, www.zeichen-der-zeit.com.

fangreichen Künstlerhandbuch für christliche Bands, Künstler und Veranstalter die gegenwärtige Vielfalt der christlichen Popmusikszene vor Augen führt.⁷⁴

6. Fazit: Missionarisch motivierter kultureller Dialog

Was bedeuten nun diese Entwicklungen? Ich habe versucht, deutlich zu machen, dass die evangelikale Bewegung in ihrer missionarisch motivierten Rezeption der Populärmusik Teil eines längerfristigen kulturellen Dialogs mit der populären Kultur der westlichen Gesellschaft ist. Dieser Dialog hat interkulturelle und transnationale Aspekte und überbrückt sowohl ethnische als auch politische Grenzen und trägt damit zu einem offenen kulturellen Lebensraum bei. Abschließend lassen sich folgende Merkmale festhalten:

1. Der Dialog verlief in verschiedenen Phasen. In der ersten Phase (18. und 19. Jahrhundert) wurde die populäre Liedkultur in Europa und Nordamerika stark von christlichen Impulsen bestimmt (Pietismus, Erweckungsbewegung, Spirituals, Gospel Hymns). In der zweiten Phase (1865–) bewegten sich diese musikalischen Inkulturationen aus dem Raum der Kirchen heraus und durchliefen einen Prozess der Säkularisierung (Ragtime, Blues, Jazz, Tin Pan Alley). Von diesen neuen Stilrichtungen strahlten in einer dritten Phase in den 1930er Jahren in einer Art *reverse mission* vielfache Impulse in die Kirchen zurück (Gospel-Quartetts, swingende Gospelchöre, Gospel-Blues).⁷⁵ Im Fall des Rock 'n' Roll wiederholte sich dieser Prozess innerhalb der 1950 und 1960er Jahre im Zeitraffer: religiöse Wurzeln, Säkularisierung, Einfluss auf die Kirchen.

2. Vor allem die letzte beschriebene Phase löste in den pietistischen und freikirchlichen Gemeinden und Gemeinschaften komplexe Veränderungen aus. Bis Mitte der 60er Jahre war die Musik in den Gottesdiensten, Chören und Posauenchören noch weitgehend homogen vom Evangeliumslied des 19. Jahrhunderts geprägt. Auch die von Gebhardt schon früh übersetzten Spirituals waren ganz dieser Ästhetik verpflichtet. Erst Ende der 60er Jahre kam es zu Turbulenzen, als die neue musikalische Jugendkultur des Rock 'n' Roll auch in pietistischen und freikirchlichen Kreisen angekommen war. Diese Turbulenzen waren nicht zuletzt Teil größerer kultureller Umbrüche Ende der 60er Jahre. Inmitten dieser Umbrüche formulierte man in Deutschland im protestantischen Bereich im Kontext der Evangelischen Allianz eine neue konfessionsübergreifende, international vernetzte und zukunftsorientierte Identität unter dem Stichwort „evangelikal“.

74 Vgl. PROMIKON – Events mit Message, www.promikon.de.

75 Vgl. Walldorf: *Better day*, 68–90: 88ff.

3. Diese neue evangelikale Bewegung hat sich konsequenter als die breitere kirchliche Kultur – und im Gegensatz zum *Neuen Geistlichen Lied* oder zum *Sacro Pop* weitgehend ohne den Versuch der Einbindung traditioneller kirchlichen Liturgie⁷⁶ – auf den Dialog mit der populären Musik der Jugendkultur eingelassen.⁷⁷ Triebkraft dieses Dialogs waren die Überzeugung von der Notwendigkeit kulturrelevanter missionarischer Kommunikation sowie die Verwobenheit der jüngeren Evangelikalen mit der Musikkultur ihrer Zeit und der Wunsch, den eigenen Glauben emotional authentisch zum Ausdruck zu bringen (Inkulturation). Das hat zu unvermeidlichen Spannungen und kontroversen Diskussionen in der Bewegung geführt, aber auch zur Entstehung von „friendly space“, neuer Spiel- und Freiräume zur Begegnung mit der musikalischen Gegenwartskultur, in der das Zeugnis von Jesus Christus hörbar werden kann.

Friedemann Walldorf

„Why should the devil have all the good music?“ Popular Evangelical music as cultural dialogue: Mission-historical perspectives.

The essay describes the interaction between the Evangelical movement and popular culture in the USA and Germany from the perspective of music and mission history. Especially the neo-Evangelical movement which developed in the 1950s and was connected with the Jesus-People movement in the 1970s developed an affinity with Rock 'n' Roll and pop music. This affinity is here explained as part of a long-term cultural dialogue in which Protestant renewal movements in the transatlantic region endeavoured to re-translate the gospel into the idioms of secularized society. Part and parcel of this mission-historical process was the interaction between Evangelicals and popular culture which fostered the formation of musical and sociological „friendly spaces“ (Henri Nouwen) that facilitated human and spiritual encounter and transformation. The implicit theological debate that accompanied this long term cultural dialogue is symbolized by the recurring sarcastic question „Why should the devil have all the good music?“ which with some variations was used by John Wesley, William Booth and Larry Norman and can be understood as a symbol of music-missionary contextualization.

76 Vgl. dazu P. Bubmann, *Sound zwischen Himmel und Erde: Populäre christliche Musik*, Stuttgart: Quell, 1990; L. Blissett, „Unsere Wüste findet sich auf keinem Atlas“: Versuch einer Kartographierung des Sakropop“, www.monochrom.at, 12.6.2008.

77 Eine kritische Analyse des Versuchs der Integration von traditioneller Liturgie und Popmusik bietet Wolfgang Teichmann, „Populäre Kirchenmusik“, in: Fermor/Schroeter-Wittke, *Kirchenmusik*, 90–93.