

P. W. TEGETHOFF MSC, HILTRUP (WESTF.)
 DAS KIRCHENLIED BEI DEN NEGERN *

Als wertvolle und notwendige Ergänzung zu den bereits in deutscher Sprache erschienenen instruktiven Werken über den Jazz¹ ist nun endlich ein Quellenwerk mit 38 typischen Spirituals greifbar, das eigentlich vor diesen allen hätte erscheinen müssen. Mit impulsiver Kraft und weltweiter Ausstrahlung sind die Spirituals und Gospels der Ausgangspunkt sowohl der verschiedenartigen Jazzstile, deren „kommerzieller Jazz“ sich die ganze Welt eroberte, als auch der modernen Stilwende unserer Musik überhaupt. Daß erst jetzt, nach bereits 50 Jahren Jazzmusik in der Welt, in Deutschland ein Spiritual-Buch vorliegt, wird man nicht der sprichwörtlichen „tardiness of research“ der vergleichenden Musikwissenschaft zur Last legen können, sondern der zeitgeschichtlichen Geisteshaltung. Nach 1945 boten bisher fast allein der Rundfunk und die Schallplattenindustrie den Interessenten Gelegenheit, diese eigenartigen, aufsehererregenden, religiösen, afro-amerikanischen Gesänge, eine neue Gattung der Folklore, kennenzulernen.

Das Buch besitzt den großen Vorzug, textlich wie musikkundlich nach anerkannten Prinzipien sorgfältig redigiert zu sein von bekannten sachkundigen Herausgebern, die in dem ungemein interessanten, historische, linguistische, soziologische und religionskundliche, wie auch besonders spieltechnische Hinweise bietenden Nachwort dem Werk die beste Empfehlung selbst geschrieben haben.

Obwohl der Quellennachweis die Herkunft aller Gesänge nach ihrer Veröffentlichung in der amerikanischen Literatur angibt, wäre es trotzdem wünschenswert, wenn bei jedem Gesang der Name seines Komponisten und seiner Entstehungszeit — soweit sie bekannt sind — angegeben worden wäre.

Die Notierung der Melodien ist sorgfältig durchgeführt und kennzeichnet stilkundlich mit Nebennoten die feinsten Vortragsnuancen.

* Zu dem Buch: *Spirituals*. Geistliche Lieder der Neger Amerikas. Originaltexte, Melodien und Übertragungen. Herausgeber: J. E. Berendt und Paridam Von Dem Knesenbeck. Musikalische Überarbeitung von Wolfgang Förster. Nymphenburger Verlagsbuchhandlung, München 1955.

¹ Vgl. besonders: J. Slave, *Einführung in die Jazzmusik*. Basel 1948; D. Schulz-Köhn, *Wesen und Gestalten der Jazzmusik*. Kevelaer 1948; J.-E. Berendt, *Der Jazz*. Eine zeitkritische Studie. Stuttgart 1950; S. Finkelstein, *Jazz*. Stuttgart 1951; J.-E. Berendt, *das jazzbuch*. Frankfurt 1953; W. Twittenhoff, *Jugend und Jazz*. Mainz 1953.

Dürften aber nicht in „Deep river“ die Phrasierungsbögen fehlen, die von den Legatobögen nicht zu unterscheiden sind? In „Po'lil Jesus“ ist leider nicht ersichtlich, ob die Zweitstimme rein instrumental oder auch vokal gedacht ist. In „Have you any witness in your heart“ sind auf Seite 31 Stellen in der Baßstimme textlos und nicht mit dem Text der Oberstimme zu singen!

Ohne den Wert des „improvisatorischen Nachschaffens“ schmälern zu wollen, ist doch vielleicht für die prinzipielle Methode, den Melodien nur eine Harmoniebezeichnung beizugeben, zu betonen, daß sie im Gegensatz zur barocken Generalbaßschrift, die in der Baßmelodie sehr wohl den lebendigen Pulsschlag der Begleitung angab, diesen Pulsschlag fehlen läßt. Wäre es bei dem enorm rhythmischen Charakter dieser Musik nicht notwendig, ihn in einem rhythmischen Ostinato-Schema anzugeben? Die Musikethnologie verzichtet nicht darauf. Sie weiß, daß auch die afrikanischen Neger vor dem Zusammenspiel entweder sich die Trommelmotive genau einstudieren oder sie bereits kennen. Und dann finden sie noch hinreichend Möglichkeiten zur echten Improvisation. Die begleitenden Grundmotive eines jeden Tanzgesanges liegen fest.

Die ausgewählten Gesänge sind typologisch, formal und inhaltlich vielfältig, sind teils solistisch-monodisch, teils antiphonal, einige auch responsorial-mehrhörig. Ihrer ausdrucksstarken Ursprünglichkeit und künstlerischen Echtheit wegen werden sowohl der Musikliebhaber des „Original-Jazz“ als auch der Fachmusiker sie gern studieren und spielen.

Der Schulmusiker, der in der Musikerziehung dem Thema 1 der Jugend nicht ausweicht, findet hier das gesuchte Material, an dem die Schüler durch eigenes Singen den exotischen Reiz erleben und die wesentlichen Merkmale selbst erkennen können. Dem Musikwissenschaftler erspart diese Sammlung die zeitraubende, mühsame eigene Transkription und ersetzt ihm in etwa die auch heute noch schwer zu beschaffende kostspielige ausländische Originalliteratur.

Es ist nicht beabsichtigt, nun die einzelnen Gesänge zu analysieren, sondern sie in ihrer Bedeutung und Eigenart innerhalb der Entwicklung und Problematik des bodenständigen arteigenen afrikanischen Kirchenliedes zu betrachten —, eine Frage, die besonders den Missionswissenschaftler und den Afrika-Missionar angeht.

Die Spirituals und Gospels sind „einheimisches“, aus eigenem Antrieb, aus eigener Vorstellungs- und Empfindungswelt ersungenes, ihrem religiösen Gehalt nach und in poetischer wie auch musikalischer Formung zu künstlerischer Einheit erhobenes *Kirchenlied* vornehmlich protestantisch-methodistischer, mündig gewordener

Negerchristen. Sie sind ein Ergebnis religiösen Neuheitserlebnisses von solcher Ursprünglichkeit, Eigenständigkeit, Reichhaltigkeit und Ausstrahlung, wie es die gesamten übrigen protestantischen und katholischen Missionen trotz eifrigster Bemühungen noch nicht in dieser Vollkommenheit aufzuweisen haben. Gerhard Rosenkranz muß in seinem Buch: „Das Lied der Kirche in der Welt“² feststellen: „Wenn die junge Christenheit mit eigenen, neuen Worten und neuen Weisen von dem, was Gott ihr angetan, zu singen beginnt, hat das Volk, dem sie angehört, die Schwelle zur dritten Epoche seiner Missionsgeschichte überschritten. Dafür liegen auf den deutschen evangelischen Missionsfeldern nur erst zaghafte Ansätze vor“. Für die katholischen Missionsgebiete ergibt sich kein erfreulicheres Bild dieser Epoche³.

Bei der hohen Bedeutung, die in den christlichen Kirchen dem artgemäßen einheimischen Kirchenlied als Gotteslob in den Missionen zur Erbauung und Heiligung der Neubekehrten, wie auch zur missionarischen Werbung beigemessen wird⁴, muß es besonders für den afrikanischen Raum lehrreich sein, die rein negerischen Komponenten des Spiritual hervorzuheben, um sie im Lichte der liturgischen Kirchenmusik zu betrachten.

Weit davon entfernt, in den Spirituals einfachhin ein gelungenes Vorbild zu sehen, das in Afrika nur nachgeahmt zu werden braucht, oder etwa bei diesem Vergleich situationsbedingte oder psychologisch hervortretende Merkmale: den überstarken Subjektivismus, oder das in ganz bestimmtem Sinne Naive hervorkehren zu wollen, soll es hierbei nur um wesentliche musikalische Elemente gehen, die sowohl den Spirituals als auch der autochthonen afrikanischen Negermusik eigen sind.

Als wichtigstes Element ist die ausgesprochen tänzerische *Neger-Rhythmik* zu nennen. In enger Verbindung mit ihr steht die rhythmisch-metrische Gestaltung der Melodik im von A. Watermann so benannten „off-beat-phrasing“⁵, d. h. in der konsequent durchgeführten Synkopierung. Diese und das Prinzip der polyrhythmischen

² Berlin und Bielefeld 1951, 184.

³ Vgl. W. Tegethoff, *Die Kirchenmusik in den Missionen*, in: Handbuch der kath. Kirchenmusik von Fellerer-Lemacher. Essen 1949, 159–170.

⁴ Vgl. das Motuproprio Pius' X., die Enzykliken Pius' XII. „*Evangelii praecones*“ (1951) und „*Musicae sacrae disciplina*“ (1955), ferner die Richtlinien des Sekretärs der S. Congregatio de propaganda fide Mgr. C. Costantini in: „*Il pensiero missionario*“ XII, 1940 und in „*Euntes docete*“, Fasc. 1–2, 1952, 279.

⁵ Vgl. R. A. Watermann, *African Influence on the Music of the Americas*, in: *Acculturation in the Americas*. Chicago 1951, 207.

Variierung der Grundstrukturen durch bewußte und konstante Paralysisierung der Hauptakzente bewirken als typisch negerischen Effekt den „swing“. Durch diese emotionale, den ganzen Menschen seelisch und körperlich packende, aber auch bis zur völligen seelischen und körperlichen Erschöpfung treibbare Rhythmik wird die Negermusik zur „hot-music“ in Amerika wie in Afrika.

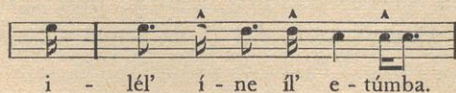
Das zweite musikalische Element ist die *Offenheit* oder Unbegrenztheit der Formen, die als Reihungsformen durch das hier so wichtige Element der *Improvisation* uferlos geweitet werden können.

Als ebenfalls zur Form gehörig sind die bodenständigen Eigenheiten der Aufführungspraxis zu betrachten: die monodische Antiphonie und die auf der primitiven Mehrstimmigkeit aufbauende responsoriale Polyphonie. Sowohl die alternierenden Stimmen, als auch in gesteigertem Maße die kontrapunktierenden Chöre, die unaufhaltsam melodische Ostinati von motorischer Dynamik benutzen, und erst recht die anfeuernden rufartigen Interjektionen zeigen in Afrika, und in abgeschwächtem Maße in den Spirituals, den die emotionale Rhythmik unterstützenden dramatischen Charakter negerischer Chorformen.

Es sei gern zugegeben, daß jedes dieser genannten Elemente seine eigene Schattierung, sei es im Spiritual, sei es im afrikanischen Gesang, besitzt. Es würde zu weit führen, diese spezifischen Modifizierungen hier zu erörtern. Darum sei für die afrikanische Polyrhythmie, den „swing“ und für die afrikanischen Chorformen auf die Darstellung von A. M. Jones⁶ verwiesen. Weniger analysiert ist bisher die Phrasierung der afrikanischen rezitativischeren Melodik im „off-beat rythme“. Als Erläuterung mag das folgende kleine Beispiel dienen⁷. Das anspruchslose kleine melodische Motiv:



wird durch die Wortakzente des Textes: „ilél'íne íl'etúmba“ deklamatorisch so phrasiert, daß die natürlichen musikalischen Schwerpunkte konstant durch den „off-beat“ vorweggenommen, oder paralyisiert werden:



⁶ A. M. Jones, *African Music*, in: The occasional Papers of the Rhodes-Livingstone Museum. N. 4, 1949, 12—26.

⁷ Das Beispiel ist entnommen: Phonogramme „De Knop“, Coquilhatville 1950, Aufnahme 50, 1; Volkstamm: Nkundó (Mongo).

Darin, daß die afrikanische Deklamationsrhythmik Träger der melodischen Phrasierung ist, mag der Grund liegen, warum sie leichtflüssiger, weniger aufdringlich klingt als die brutale Jazz-Synkopierung, die viel stärker ein selbständiges melodisches Eigentum geworden ist.

Diese musikelementaren Gegebenheiten der Polyrhythmie und der Form berechtigen zu der Feststellung, daß die negerische Musik naturnotwendig die Liturgie sprengt und aus dem Kirchenraum unwiderstehlich hinausdrängt.

Die Herausgeber unseres Buches zitieren selbst die Beobachtung, „wie ein beträchtlicher Teil der Gemeinde unmittelbar nach Schluß des Gottesdienstes in den benachbarten Savoy-Ball-Room — den berühmten Negertanzplatz — strömte und dort wenige Minuten nach dem Amen Jitterbug tanzte. Neger, die auf die Widersprüche hin, die hier unsern europäischen Vorstellungen nach herrschen, angesprochen wurden, reagierten mit völliger Verständnislosigkeit. Einer antwortete schließlich: „Ja, was wollen Sie denn — die Musik ist doch die gleiche“ (S. 82/83).

Daß die oben angeführte Feststellung an ein Kernproblem der gesamten afrikanischen Kirchenmusik rührt, kann nicht überzeugender ausgesprochen werden als mit den Worten des Negerpriesters Pascal Idohou aus Dahomé, der wahrlich nicht allein so denkt und handelt: „Notre musique indigène est surtout divertissante, car elle est inséparable de la danse . . . C'est la musique des esclaves qui n'ont jamais de repos, de paix . . . Cette musique ne peut donc pas rendre un service remarquable à la religion catholique dans l'intérieur de L'Eglise, au cours de la liturgie.

Je n'admettrai jamais la musique indigène dans l'intérieur de mon église . . . mais je lui laisserai libre cours au dehors . . . Surtout je me donnerai de la peine, beaucoup de la peine, pour enseigner le plain-chant . . .“⁸.

Damit ist eine völlige Ablehnung ausgesprochen. Mögen auch noch andere Gründe dabei eine Rolle spielen, durch die „Flucht“ in den *freirhythmischen* gregorianischen Choral und seine abgeklärten Formen ist als Hauptgrund der Ablehnung das Wissen um die tänzerische emotionale Rhythmik maßgebend.

Ein neuer Blick auf die Spirituals und erst recht auf die Gospels belehrt indessen, daß zwar die negerische Rhythmik sich behauptet

⁸ P. Idohou, *Musique indigène et musique sacrée*, in: *Revue du Clergé Africain*, 1948/3, 212/213.

hat, indessen sind ihrer unbändigen Kraft Grenzen gesetzt worden einmal durch die Einbeziehung der begleitenden Harmonik, ferner durch die Einbeziehung der europäischen Melodik und ihrer Formprinzipien. So hat der Blues z. B. die dreiteilige Liedform. Die Gospels beweisen erst recht mit ihren weitergeschwungenen Melodiebögen diese innere Wandlung. Das Hinneigen zum solistischen Vortrag in geschlossenen Liedformen und alle soeben genannten Einflüsse lassen eine direkte Bezugnahme auf das europäische *Lied* erkennen, die den Erfordernissen des Gottesdienstes zugute kommt. Der protestantische Gottesdienst als Predigt- und Gebetsgottesdienst bietet indessen dem Spiritual mit all seinen aufgewiesenen, zum „Überschäumen“ neigenden Elementen weniger Schranken als die strenger geformte katholische Liturgie. Sie bedarf der einheimischen Gesänge auch in stärkerem Maße, da sie nur den Gesang in der Landessprache hat.

Aber, obwohl die offizielle Liturgie der katholischen Kirche darauf festgelegt ist, daß im feierlichen Hochamt und im gesungenen Stundengebet nur der gregorianische Gesang erklingt, ermuntern mit stets wachsendem Nachdruck die bereits zitierten päpstlichen Enzykliken zur Pflege und Sammlung des einheimischen Kirchenliedes mit „dem spezifischen Charakter, wie ihn die verschiedenen Kulturkreise ausprägen“. Daß das Kirchenlied sich als Teil der gesamten Kirchenmusik wie diese grundsätzlich einzuordnen hat und „soviel als möglich, die Eigenschaften der Liturgie besitzen muß, nämlich die Heiligkeit und die *Güte der Formen*“, ist in den Allgemeinen Grundsätzen des Motuproprio Pius' X. ausgesprochen und hier von entscheidender Bedeutung. Der liturgische Ort des einheimischen Liedes ist die „stille hl. Messe“, auch Betsingmesse genannt, der reine Gebetsgottesdienst der Volksandacht, die Prozession und die Wallfahrt. Nur mit besonderer Genehmigung wird für das Volkshochamt gestattet, die gregorianischen Gesänge durch Gesänge in der Landessprache zu ersetzen⁹.

Zu erwähnen ist hier, daß damit aber keineswegs alle Möglichkeiten aufgezeigt sind, bei denen arteigene Musik in der Liturgie erklingen kann. Viel reichere Möglichkeiten bieten zu ihrer Einbeziehung die Kompositionen lateinischer Texte, wie der Messe, der Hymnen und Motetten. Faktisch wurden sie auch häufiger genutzt, besonders von Jos. Kiwele (Elisabethville), Eustache Byusa (Kabgayi-Ruanda),

⁹ Vgl. A. Scharnagel, *Katholischer Gemeindegesang der Neuzeit*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel 1955, Bd. 4, Sp. 1680 ff.

Eliane Barat-Pepper (Franz. Äquatorial-Afrika), PP. Paul Jans und Alfons Walschap mit den Eingeborenen Paul N'goi, Jos. Boloko und Albert Ngele in der Tschuapa-Mission des Kongobeckens, ferner von Fr. Basile in Basutoland. Hier soll nur die Problematik und Entwicklung des afrikanischen Kirchenliedes behandelt sein.

Die Bemühungen um das Werden des afrikanischen Kirchenliedes in unserem Jahrhundert lassen sich am besten kurz umreißen unter dem Gesichtspunkt der Akkommodation, einem Begriff, der stets die gesamte Kulturarbeit der Missionen in der Übermittlung der eigenen Werte, in der Heiligung aller vorhandenen echten Werte und in der Aufnahme des in christlichem Geiste umgeschmolzenen Schatzes zur Verwendung in der Kirche, einzig und allein vom Heilswirken der Kirche her bestimmt wissen will. Dieser dreifache Vorgang der Akkommodation, Assimilation und Transformation dürfte so, wie ihn Prof. Dr. Thomas Ohm¹⁰ ausführte, besser geeignet sein, auch die Problematik der kirchenmusikalischen Einbeziehung von innen her zu charakterisieren als die Abgrenzung dreier Epochen, wie G. Rosenkranz sie durchführt¹¹.

Die in allen Missionen der Welt, katholischen wie auch protestantischen, verbreitete Methode, das Liedgut der europäischen Heimat mit einheimischen Nachdichtungen im europäischen Formempfinden zu unterlegen, dauert zwar bis in unsere Tage an, aber, weil sie lediglich das äußere Gewand der Sprache benutzt, kann sie niemals die Forderung der Kirche erfüllen, daß die Kirchenmusik echte Kunst mit dem ausgeprägten Charakter der Eingeborenenkunst sein soll. Sie vernachlässigt nicht nur die arteigenen musikalischen Werte, sondern auch die arteigene Form sprachlicher Aussage¹². Diese Gesänge berücksichtigen ebenfalls in keiner Weise die Besonderheiten der Tonsprachen.

Schon an den bisher in nur geringem Maße erforschten Gesetzen der *Poetik* und der *Tonologie*¹³, die beide Kernprobleme des einheimischen afrikanischen Kirchenliedes darstellen, wird ersichtlich,

¹⁰ *Neuer Wein in alten Schläuchen*. In: Akad. Missionsblätter Jahrbuch 1948, 20 f.

¹¹ Zum Problem der Akkommodation auf musikalischem Gebiet sei auf die umfassenden Literaturangaben in „Il pensiero missionario“ XII, 1940, 132–140, von J. Dindinger verwiesen.

¹² Ein Verzeichnis der gesamten Sprachforschungen in Belgisch-Kongo enthält die Dissertation von A. De Rop MSC: *De gesproken Woordkunst van de Nkundó*, Leuven 1953/54.

¹³ Vgl. M. Schneider, *La relation entre la mélodie et le langage dans la musique chinoise*, in: Anuario musical, 1950, V.

welchen enormen Schwierigkeiten die Missionare in Afrika gegenübergestellt sind. Darüber hinaus genügt es nicht, daß vom Sprachforscher die Geheimnisse des Wortes enthüllt werden. Das Lied als Einheit von Wort und Ton fordert die Beachtung der Worttöne in der melodischen Gestaltung, fordert aber auch in eigener Deklamationsrhythmik die arteigene melodische Phrasierung und formale Gestalt. Er muß auch die Geheimnisse des Tones und seiner Verschwisterung mit dem Wort ergründen können. Das Spiritual ist dieser Schwierigkeit enthoben, da es den amerikanischen Negerdialekt zur Dichtung benutzt. Umgekehrt wird aber auch in Afrika das Problem des Dialektes durch die großen Industriezentren zur Verwendung im kirchlichen Raum gestellt. Für die eventuelle Bildung eines einheitlichen Kirchengesanges könnte er eine Erleichterung bedeuten, aber das Problem „Kultsprache und Dialekt“ kann in Afrika nicht durch das Vorbild der Negro-Spirituals gelöst sein. Es ist nicht ohne große Bedeutung für ganz Afrika, daß gerade in Belgisch-Kongo mit seiner einzigartigen kulturellen Aufbauarbeit von flämischen Missionaren begonnen wurde, konsequent einheimische Liedelemente zum Kirchengesang zu benutzen. Es ist das Verdienst von P. Paul Jans MSC, der große Inspirator dieser Bewegung geworden zu sein, die bis heute nachwirkt. In Wort und Beispiel¹⁴ legte er die Art und Weise seines Schaffens dar. Er bildete aus einheimischen Liedmotiven Melodien in periodischer Form. Die Mehrklangsbildungen sind homophon. Charakteristisch ist für ihn die Einbeziehung der funktionellen Harmonik, die die rhythmische Aufgabe in der Begleitung übernimmt. Buchstäblich wie ein Neger selbst komponierte P. Alfons Walschap MSC. In idealem missionarisch-künstlerischem Einfühlungsvermögen wahrte er melodisch die syllabische afrikanische Kurzperiode, überließ sie zur Phrasierung den Eingeborenen selbst, ebenfalls in der rhythmischen Begleitung. Durch die Verwendung der hochentwickelten bodenständigen Mehrstimmigkeitsformen, des Kanon, des Bordun und der rollenden ostinaten Gegenmelodien, wie auch der rufartigen Interjektionen und besonders der einheimischen Instrumente, schuf er eine Musik, die nicht nur auf die begeisterten Neger, sondern auch auf viele Missionare einen gewaltigen Eindruck machte. Daß viele Motetten noch nach 15 Jahren Unterbrechung durch den Krieg und den Tod P. Walschaps wort- und tongetreu auf Schall-

¹⁴ Vgl. *Musique religieuse pour indigènes*, in: *Africanæ Fraternalis Ephemerides Romanae* (A. F. E. R.) Nr. 13, Juin 1938, 178—200.

platten aufgenommen werden konnten, ist nicht nur ein Beweis für die phänomenhafte Gedächtnistreue der Eingeborenen, sondern auch dafür, daß er die Seele der Neger angesprochen hatte.

Aber auf dem Höhepunkte seines nur 6 Jahre währenden Schaffens spürte er instinktiv, daß seine Musik, da er alle Kräfte der einheimischen Musik geweckt hatte, die Grenzen des Kirchenraumes sprengen mußte. „Im Bewußtsein, daß der Neger Sänger und Tänzer von Geburt und seine Religion eine getanzte Religion ist“¹⁵, ging er zur liturgischen Orchestik über und schuf seine Mysterienspiele. Hier konnten sich alle Kräfte unter aktiver Beteiligung des gesamten Kirchenvolkes entfalten. Welch eine Quelle für das Liedschaffen hätte daraus entstehen können!

Und doch! In einem Punkte konnte er das letzte Ideal nicht erreichen. Die scharfe Kritik der einheimischen Priester sollte man in diesem Punkte nicht überhören. Sie rügen mit Recht das Fehlen der tonologischen Beziehungen. In den wenigen Jahren seines Missionswirkens konnte P. Walschap unmöglich so tief in diese sprachmusikalischen Elemente eindringen. Daß sie von großer Wichtigkeit sind, betont Emmanuel Mabathoana: „... les fautes de ce genre choquent gravement l'oreille, parce que, généralement, elles changent le sens“¹⁶. Es handelt sich dabei nicht um ein nur ausschmückendes Element, sondern darum, daß die Nichtbeachtung Sinnverwirrung stiftet! Es ist bedeutsam, daß es schlimmer empfunden wird, als wenn der Deklamationsrhythmus falsch angewendet ist.

Unter vielen, die den Anregungen dieser Künstlerpersönlichkeiten gefolgt sind, sei einer hervorgehoben, dem es zu gelingen scheint, Werke zu schaffen, die als kostbare Morgengabe der jungen afrikanischen Kirche würdig und wertvoll befunden werden können, in den Liedschatz der afrikanischen Kirche aufgenommen zu werden. Es ist Albert Kiwele. Mehr als E. Byusa verwendet er die autochthonen Kunstmittel und sucht nach einer Synthese mit der traditionellen europäischen Kirchenmusik in der Anwendung ihrer polyphonen Formen. Aus seinem Liedschaffen sei eine kleine Arbeit mitgeteilt, die unverkennbar die Züge dieser Auseinandersetzung trägt. Er schrieb sie selbst in dieser Form nieder.

¹⁵ A. Walschap, *Réflexions à propos de la musique indigène*, in: *Annales de N. D. du S. Coeur*, Borgerhout 1939/7, 155—160. Das gesamte literarische Schaffen von P. Walschap ist veröffentlicht in dem Buch: V. Gelen, *Het letterkundig Werk van Alfons Walschap MSC*, Antwerpen 1952. Dazu neuestens: *Aequatoria* 19, 1956, Heft 1.

¹⁶ *Réflexions d'un prêtre indigène*, in: A. F. E. R. 1938, 15, 61.

Olympia 1915
African serie 202
Sobedi -

Ya Baba Yetu Benedikte

Josèf Kiwélé
Eigenhändige Nieder -
schrift d. Komponisten

(Cantique en l'honneur de St. Benoît)

Ya Ba-ba yetu Be-ne-di-kte ili-po-ku-wa saa,

komino

Mukwaso

Tumba

Mkumoi

ya kusimia ro-ko ya-ke, kiwima a-li-kaa.

Mu-taka-ti-fu Be-ne-di-kte u-tu-pa-ti-e

Benedikte

Be-ne-di-kte u-tu-pa-ti-e

ne-ma hij; tufike kwa-ko ju-u, tu-fike kwako ju-u.

nemahij;

Dieses Lied weist ferner als ein assimiliertes altes Heldenlied auf einen nicht unbedeutenden Unterschied hin, der im Begriff des Komponierens selbst liegt. Der afrikanische Neger bewegt sich bei seinen Neuschöpfungen in altvertrauten Melodiemodellen. Das ist nicht nur für die Melodik von Wichtigkeit, sondern auch für die rhythmische Formel, den begleitenden Ostinato. Ein Blick auf die Trommelsprache wird hier grell aufleuchten lassen, daß eine getrommelte Formel schon sinnenthüllend sein muß. Die Übernahme von Modell und Formel bringt nicht nur gefühlsmäßige Assoziationen, sondern die ganze Welt des Heidentums mit sich. Wie wurzeltief eine künstliche Leistung sein muß im Sinne echter Trans-

formation, mag daraus ersichtlich werden. Das Wort: „Omnia instaurare in Christo“ kann kaum als Forderung besser angewendet werden als bei den Bemühungen um das echte, heilige, allgemeinansprechende afrikanische Kirchenlied.

Daß die Assimilation — nur die letztmögliche Hilfestellung (durch den Missionar) bedeuten kann, aber wohl niemals die letzte Erfüllung, mag aus den aufgewiesenen Problemen ersichtlich geworden sein. Der Künstler, der der afrikanischen Missionskirche ein den Spirituals und Gospels ebenbürtiges Liedgut schaffen will, kann nur ein geisterfüllter Negerchrist sein. Und auch das gläubige Volk der Neger wird dabei zu entscheiden haben, ob es sein Lied bejaht. Dazu bedarf es freilich, daß Künstler und Volk mündig sind.

Nachtrag: Soeben erschien als Nummer 1 des Jahrgangs 1956 in der ethnologischen Zeitschrift *Aequatoria* (Coquilhatville — Belg. Kongo und Antwerpen — Belgien): *Essai de musique religieuse pour indigenes dans le Vicariat apostolique de Coquilhatville.*

Wie im Jahre 1938 in der Zeitschrift *Africanae Ephemerides Romanae* (Nr. 13) legt noch einmal der bedeutende Inspirator der musikalischen Akkommodation, P. Paul Jans MSC, die Grundprinzipien seiner eigenen Kompositionsweise und die seiner Mitarbeiter, der PP. Alfons Walschap und J. De Knop, dar. Ein eigener Notenteil bietet Beispiele und enthält vor allem die berühmte Messe II von P. A. Walschap MSC, auch Messe Bantoue oder Messe Congolaise genannt.

Der dritte Teil, die Bibliographie, enthält lückenlos alles, was bisher von belgischen Missionaren und Musikern über die kongolesische Musik der Eingeborenen, über die musikalische Akkommodation und über die Musikinstrumente der Kongo-Neger veröffentlicht wurde.

GABRIELE VILSMEIER, KOREA

„MISSIONSLAND UNIVERSITÄT“

DIE STUDENTEN AUS ASIEN, AFRIKA UND OZEANIEN
AN DEN UNIVERSITÄTEN EUROPAS UND AMERIKAS *

Im folgenden handelt es sich um die Studenten aus Asien, Afrika und Ozeanien an den Universitäten Europas und Amerikas oder m. a. W. um ein neues Missionsland, um das „Missionsland Universität“¹.

* Wir geben in diesem und in einigen weiteren Beiträgen den wesentlichen Inhalt einer Arbeit wieder, welche Fräulein Vilsmeier zur Erlangung des missionswissenschaftlichen Diploms an der Universität Münster einreichte (1954).

¹ Vgl. den Aufsatz „*Le università terra di missione*“ im *Osservatore Romano* 1952, 302. Über Mission und Universität im allgemeinen vgl. J. P. Steffes, *Mission und Universität*. Akademische Missionsblätter. Münster (Westf.) 1948, 43—54.