

Bernd Hoffmann (Köln)

**DAS ELFTE GEBOT. Zur Rezeption afro-amerikanischer Musik in der
abendländischen Kirche**

"Ach - war das schmissig!" - dankbar drückte mir der evangelische Geistliche der Immanuel-Kirche in L. bei Köln im März die Hände. Er konnte zufrieden sein, der Gottesdienst war gut besucht, die Teilnehmer hatten die rhythmisch nicht ganz einfachen Lieder mitgesungen. Als Bassist dieses "Konzertes" kannte ich die wenigsten, zumal der sich ereifernde Kantor am Klavier meine Aufmerksamkeit voll auf sich zog, denn einmal in den "Dschäs"(1) gekommen, war er weder in der musikalischen Form noch im Rhythmus zu halten. "Seit zehn Jahren ist dies die erste Jazz-Messe hier im Gottesdienst", fuhr der Pastor fort, - "doch dieser Versuch ist wohl gelungen!"

Während ich den Daß einpackte und den Verstärker im Wagen verstaute, dachte ich an meine Schulzeit an einer katholischen Klosterschule zurück, an den Jugendchor, der sogar beim Papst zur Audienz singen sollte und erst vor Ort - in Rom - einen polnischen Chor entdeckte, der - Dank besserer Beziehungen in kirchlichen Kreisen - dort auftrat und wir nicht. Und da war auch noch meine gewonnene Wette, auf der Kirchenorgel den Popsong: "Whiter Shade of Pale" während der Kommunion zu spielen und ihn später an höherer Stelle als Corelli-Neuentdeckung vorzustellen.

"Zur Rezeption afro-amerikanischer Musik" lautet der erste Teil der Unterzeile meines Referates, wobei ich auf den Bindestrich zwischen afro-amerikanisch aufmerksam machen möchte, symbolisiert er doch das Pendeln zweier Waagschalen, die beide angefüllt, mit einer Waagschale afrikanischer Kultur und der zweiten mit europäischer Kultur, nie in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander stehen werden. Die Geschichte dieses Bindestrichs in der prozessualen Mechanik der Akkulturation zweier recht unterschiedlicher und ungemein komplexer Strukturen in Amerika - und, als Folge hier in Europa - findet ihren Niederschlag in der Rezep-

tionsforschung afro-amerikanischer Musik. Die Waage bewegt sich dauernd, die Waagschalen neigen sich je nach Beobachter-Status und -Blickwinkel: Ein schwarzer Musiker wird die afro-amerikanische Musik um 1920 anders empfinden als sein weißer Kollege. Beide werden "ihre" Musik in der Kommerzialisierung der amerikanischen Musikindustrie wiederum wie "neu" erleben; was wird ihr europäischer Salonorchestergeiger-Kollege sagen, der eine "Jazz-Platte" zum ersten Mal im Leben in Händen hält?

Es gibt weitere Kräfte, die das Pendeln beider Waagschalen beeinflussen. Die gesellschaftliche "Akzeptanz" gegenüber afro-amerikanischer Musik zeigt sich in Amerika und Europa in ähnlichen Verlaufsformen wie sie - bei dieser Tagung - Hans Peter Reinecke in seinem Referat "Sechshundert Jahre zwischen Sang, Klang und Drangsal: Musik zwischen schwarzer und weißer Magie" für die "Verdrängung" der europäischen Volksmusik im 14. Jahrhundert dokumentiert hat. Entweder geschieht die "Bannung" der Musik (also die gesellschaftliche Annäherung) durch Vereinnahmung oder durch Verdammung. Als Beispiel der "Verdammung" sieht Alfons M. Dauer konkret die Vokabel "Jazz" an: "Sie ist ein Mittel der etablierten Gesellschaft, um sich ein nicht konformes kulturelles Ding vom Halse zu schaffen. Jazz ist die Vokabel zur Stigmatisierung einer unerwünschten Musik".(2)

Die Rezeption afro-amerikanischer Musik zeigt sich in Amerika in einer Reihe von Mißverständnissen. Dies bedingt die politische und soziokulturelle Situation der Schwarzen, die durch den Transport aus ihren angestammten Arealen in Afrika aus einem intakten kulturellen System herausgelöst wurden.

Afrikanische Kultursysteme kennen eine Vielzahl von religiösen Ausformungen, die unter dem Aspekt der Bessenheitsriten von dem Ethnologen Artur Simon in a) therapeutische Riten, b) religiöse Riten, c) An- und Abwendung von Hexerei und d) soziale Riten (gemeint sind die Trance-tänzer) eingeteilt werden.(3) Nahtlos fügen sich die Analysen des evangelischen Religionshistorikers Rainer Flasche in Teile dieses Konzeptes von Artur Simon: mit der "Geschichte und Typologie afrikanischer Religiosität in Brasilien"(4) und der Darstellung verschiedener Strukturtypen, dem afrikanischen Priester-Typ des Candomblé und dem afrikanischen Heiler-Typ der Macumba.

In Afrika konnte der dritte, brasilianische Religionstyp - die Umbanda - nicht entstehen, stellt er doch ein erstes Zusammengehen afrikanischer und abendländischer "Kirchen" dar

"Wenn wir nach der Intention afrikanischer Religiosität in Brasilien

fragen, so läßt sich feststellen, daß in allen drei Typen Menschen das Heilige in ausgesprochener Religiosität erleben und mit ihm einen intimen Umgang pflegen, der ihnen vor allem zur Bewältigung ihres Lebens dient. ... Sie leben in den praktischen und sozialen Ausdrucksformen ihrer religiösen Erfahrung, die die ihrer Gemeinschaft sind. Hier erfahren sie das Heil, hier lebt sich ihr Glaube in der Verbindung mit dem Heiligen aus, hier begegnen sie dem Heiligen."(5)

Mit der Erlebnisfähigkeit in der Religion geht die musikalische Formulierung parallel:

"Afrikaner sehen in ihrer Musik nicht eine angenehme Kunst, an der man sich erbauen und ergötzen kann sondern eine mächtige Kraft, die göttlichen Ursprungs ist"(6). Diese Verzahnung von religiöser und musikalischer Form wird durch die Sklaverei nach Amerika transportiert und erlebt hier je nach Einflußsphäre der katholischen oder der protestantischen Kirchen unterschiedliche Ausformungen." Die strengen Protestanten verboten alle rituellen Handlungen und betrieben eine intensive Missionierung. Hier entstanden neue religiöse Formen der Afro-Amerikaner in umgekehrter Weise: In den christlichen Glauben wurden afrikanische Elemente eingeschmolzen. Das bekannteste Beispiel dieses Vorgangs ist das Spiritual."(7)

Eine ältere religiöse Musikmischform - in ihrer geistigen, ekstatischen Haltung zu den Ring shouts zu zählen -, ist das Musikbeispiel "Run old Jeremiah", aufgenommen in einer Südstaaten-Prisoner Farm(8). Deutlich wird hier, daß die "Musik die Aufgabe hat, die Kirchengemeinde in den Zustand ekstatischer Besessenheit zu versetzen, in der die Vereinigung mit Gott vollzogen wird."(9)... "Die Besonderheit des Spirituals gegenüber diesen älteren Formen besteht darin, daß bei ihm die Erregung in erster Linie innerer Natur ist."(10)

Der schwarze amerikanische Theologieprofessor James H. Cane vertritt die Auffassung, daß die schwarzen Spirituals nicht die demütige Unterwerfung der Schwarzen unter die Weißen thematisieren, sondern daß ihr Kampf um Freiheit und Selbstständigkeit zum Ausdruck kommt. Cane sieht die Spirituals als Erzählungen eines "Volkes im Land der Knechtschaft und was es tat, um zusammenzuhalten und zurückzuschlagen. Uns wird gesagt, daß das 'Volk Israel das Lied des Herrn nicht in einem fremden Land singen kann'. Aber für die Schwarzen hing ihre Existenz am Lied" ... "Die Spirituals halfen den Schwarzen, ein Stück ihrer afrikanischen Identität festzuhalten mitten in der amerikanischen Sklaverei".(11)

Die aufgeführten Spiritual-Texte über die "Freiheit", über "Gott als Befreier aus der Sklaverei" - real, nicht transzendent, die "Darstellung des Himmels" lassen eine neue Arbeitshypothese erkennen, die der Spiritual-Forschung etwas Dynamik geben könnte.

Freiheitsthema

"O Freiheit! O Freiheit!
O Freiheit, ich lieb dich
Und ehe ich ein Sklave sein sollte,
Will ich in meinem Grab begraben sein
Und nach Hause gehen zu meinem Herrn und frei sein!"(12)

Thema: Gott als Befreier:

"O Mary, weine nicht, stöhne nicht,
O Mary, weine nicht, stöhne nicht,
Pharaos Heer wurde ertränkt
O Mary weine nicht."(13)

Die Befreiung von der Sklaverei durch Gott ist ein zweites Leitmotiv im schwarzen Spiritual. Hier wird das Bild der Knechtschaft in Ägypten erzählt, um sinnbildlich auch das schwarze Volk aus der amerikanischen Sklaverei befreien zu lassen.

Thema: Himmel

"Ich bin ein armer Pilger der Trauer
Ich bin in dieser Welt allein.
Keine Hoffnung in dieser Welt für morgen

Ich versuch, den Himmel zu meinem Zuhause zu machen.
Manchmal werde ich geschüttelt und getrieben.
Manchmal weiß ich nicht wo ich hingehen soll.
Ich hab von einer Stadt, Himmel genannt, gehört.
Ich hab angefangen damit, sie zu meinem Zuhause zu machen.

Meine Mutter ist in die reine Herrlichkeit gegangen.
Mein Vater wandelt noch in der Sünde.
Meine Schwestern und Brüder wollen nicht mehr zu mir gehören
Weil ich versuche, hinein zu kommen."(14)

Die Idee vom Himmel liefert den Schwarzen Möglichkeiten, ihr Menschsein bestätigt zu sehen für den Fall, daß andere versuchen, sie als Nicht-Personen zu definieren. Für Menschen, die verdammt waren, ihr Leben in Gefangenschaft zu leben, bedeutet Himmel, daß Gott eine Entscheidung über ihr Menschsein getroffen hatte, die von weißen Sklavenherrschern nicht zerstört werden konnte. Weiße konnten sie antreiben und schlagen, aber als Gottes Eigentum bedeutet diese Erwählung die Freiheit zu sein, die nicht eingeschränkt werden konnte durch das, was die Bedrücker der physischen Existenz anzutun vermochten.

Cane zitiert in seinem Artikel in den Evangelischen Kommentaren den Autor Miles Fischer, der in seinen "Negro Slave Songs in the United States" 1953 zum Begriff "Himmel" zusätzlich ausführt, daß sich "für frühere Generationen schwarzer Sklaven 'Himmel' nicht nur auf eine transzendente

Wirklichkeit jenseits von Zeit und Raum bezog; er bezeichnete die irdischen Orte, die bei den Schwarzen als Länder der Freiheit galten. Himmel verwies auf Afrika, Kanada und Amerika nördlich der Mason-Dixon Linie".(15)

Die Geschichte der schwarzen Negro Spirituals zeigt seit den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts eine starke Anpassung an den Geschmack der weißen Gesellschaft. Vor allem setzte sich eine europäische Haltung bei der Präsentation der Spirituals durch. Auch andere afrikanische Qualitäten, wie die vokale Intonation wurden bewußt verringert.

So hatten die Leiter von Negerchören gegen Ende des 19. Jahrhunderts ein ambivalentes Verhältnis zu den afro-amerikanischen Elementen des Musizierens. G. L. White, der Leiter des Fisk Jubilee Singers, erzog seinen Chor nach europäischem Muster und ließ auch die eigenen Lieder der Farbigen nur unter Verdrängung der afro-amerikanischen Elemente in deutlicher Anpassung an die Tonsatzkonventionen und Intonationspraktiken der europäischen Kunstmusik im 19. Jahrhundert darbieten."(16)

Eine frühe Aufnahme dieses Chores 1913 "Roll, Jordan, Roll" und ein Zeitungsbericht während der Europatournee der Fisk Jubilee Singers 1877 zeigen die deutliche "Anpassung" - Prof. Reinecke würde dies eine Transformation nennen -, die die Negro Spirituals in den USA erfahren haben. Aber nicht nur in den USA, denn wir sind hier beim ersten Kontakt afro-amerikanischer Musik mit den Deutschen Reich. Der damalige Kronprinz von Preussen sagte nach dem Konzert der Fisk Jubilee Singers: "Diese Lieder, wie sie sie singen, gehen zu Herzen."(17)

Ich habe bewußt diese ausführliche Form der Dokumentation religiöser schwarzer Musik von afrikanischen zu afro-amerikanischen Formeln hin gewählt, weil dieser Prozeß, diese prozessuale Mechanik der Akkulturation in allen Transformationsvorgängen gleich ist. Man kann aus der breiten Palette weltlicher wie religiöser afrikanischer Musiken jeden Stil herausnehmen, die Veränderung der Form in Amerika in eine afro-amerikanische Musik ist Bedingung der weiteren Existenz. Und - sie wird Grundlage für die Kenntnis dieser Musik in der alten Welt: Europa.

Ob hier nun die Rezeptionsgeschichte der schwarzen Modetänze und des Jazz - also weltlicher Formen - in der Weimarer Republik dargestellt werden, (ich darf auf den Darmstädter Katalog "That's Jazz - der Sound des 20. Jahrhunderts" verweisen, der dies hervorragend aufarbeitet), oder wenn wir nach dem Zweiten Weltkrieg die religiösen Musikformen und ihren "Einzug" in die Kirchen darstellen, der Mechanismus bleibt gleich.

Da ich an anderer Stelle die Jazzgeschichte der Weimarer Republik und

die des Dritten Reichs der Bannung durch Verteufelung - Stichwort: Entartete Musik - dargestellt habe, möchte ich jetzt die Bannung durch Vereinnahmung kurz skizzieren.

Der Jazz, die Musik der amerikanischen Besatzungsmacht, hatte auch in Deutschland trotz Verteufelung überlebt, z.B. in Goebbels Propaganda-Big Band "Charlie and his Orchestra". Nicht nur diesen Orchester-Mitgliedern war an der allgemeinen gesellschaftlichen Akzeptanz ihrer Musik gelegen.

Ein Gradmesser für rezeptionsanalytische Darstellung ist ein für eine andere Arbeit zusammengestelltes Kompendium von ca. 2.500 Aufsätzen über afro-amerikanische Musik in verschiedenen Musikzeitschriften deutscher Sprache. Hier lassen sich quantitativ und qualitativ sehr schnell Strömungen ablesen.

Legt man die Musikzeitschriften: Melos, Zeitschrift für Musik (Z.f.M.) und Musik im Unterricht (N.i.U.) nebeneinander, so hat man zwischen 1946/47 und 1960 bei Melos: 5, bei der Z.f.M.: 3 und der M.i.U.: 5 Aufsätze über religiöse afro-amerikanische Musik.

Joachim Ernst Behrendt schrieb den ältesten Text 1947 im Melos: "Der Spiritual ist das geistliche Negerlied. Zu seiner Begleitung entstanden in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die Ministrels, kleine "Orchester", oft nur aus zwei Instrumenten bestehend: Bango oder Gitarre und Schlagzeug."(18) Oder Twittenhoff: "Eine der Wurzeln des Jazz ist gewiß in den geistigen Negergesängen, den Spirituals zu suchen."(19)

Neben diesen pauschalen und historisch teilweise falschen Bemerkungen beginnen Anfang der 50er Jahre erste Texte Verbindungen zwischen weltlicher und religiöser Musik herzustellen. In einem Bericht für den Musikerzieher schreibt Gustav Trumpf:

"Das Auffangen jugendlicher Begeisterung für den Jazz ergab in der Beleuchtung von Schmidt-Garre wesentliche positivere Klärung. Die unmittelbare Nachbarschaft dieses Themas zur Kirchenmusik hätte vor Jahren abschreckend gewirkt. Hier aber sah man Musik aus ganzheitlichem Komplex wurde die rhythmische Bewegtheit in neuer Kirchenmusik aus gemeinsamer Wurzel begriffen."(20)

Melos berichtet im Blick in die Zeit - Jazz an der Evangelischen Akademie:

"Über das Kernproblem der Tagung, den Jazz, sprach Joachim Ernst Berendt, der wohl beste Jazzkenner Deutschlands. Berendt gab zu, bei der Aufforderung, vor einer Christlichen Akademie über Jazz vorzutragen, kaum weniger erstaunt gewesen zu sein wie etwa ein Pfarrer, der gebeten würde, vor einem Jazzklub einen theologischen Vortrag zu halten. Er führte weiterhin aus, daß vis-à-vis einer der ständig überfüllten Kirchen Harlems der berühmte Savoy Ballroom lag. Unmittelbar aus der Kirche strömten die Neger dorthin und tanzten mit der gleichen Inbrunst Jitterbug, mit der sie fünf Minuten zuvor noch beteten und sangen. Der Neger empfindet nicht den Zwiespalt

zwischen Geist und Körper, zwischen Religion und Weltlichkeit, er ist noch eine große intakte Einheit. auch seine Musik unterscheidet noch nicht zwischen diesseits und jenseits, beides fließt ineinander, und ihre Quellen sind die gleichen." ...

"Der Jazz wurde in Tutzing nicht nur theoretisch ergründet, sondern auch praktisch vorgeführt. Die Münchner Jazzband Max Greger erlebte einen Wiederhall, der kaum weniger 'heiß' war wie bei den Konzerten vor ihren großstädtischen Jazzfreunden. Als der farbige 'Henry Caserne Choir' Negro-Spirituals sang, klatschte der Pfarrer der Evangelischen Akademie begeistert Beifall, und der 'Jazzfan' Berendt revanchierte sich, indem er bei der Morgenandacht Orgel spielte."(21)

Der Theologe Lothar Zenetti interpretiert 1966 den religiösen Gehalt der Negro Spirituals in seinem Buch: Heiße (W)Eisen.(22) Er brandmarkt die europäische, speziell die deutsche Rezeption der Negro Spirituals, hier vor allem die Notenausgaben, die anders als Tondokumente kein religiöses Erleben akustisch vermitteln können. Zudem sieht Zenetti den Spiritual aus seinem religiösen Kontext gerissen, er wird zum Liederbuch-Lied. Die Kompensation dieser klischierten Spiritual-Rezeption findet durch "schräges", synkopierte Musizieren statt.

Auch der vergleichende Musikwissenschaftler Rochus Hagen zeigt in seinem Buch "Jazz in der Kirche" dieses Dilemma auf. In der Monatszeitschrift für Kultur und Heimatpflege "Kulturarbeit" wird er sogar noch provozierender:

"Einzig die Absicht, durch Spiritual-Singer könne man den deutschen Kirchengesang 'retten', erweist sich als zu kurzichtig. Wenn wir Europäer das Negro Spiritual 'singen, verschwinden viele Eigenheiten, wie unsaubere Tonbildung, Erniedrigung gewisser Noten, gewisse typisch afrikanische Kadenzformeln, der ebenfalls echt negerische Harmonieaufbau. Andere Elemente des Spiritualgesanges wirken jetzt leblos, langweilig, ja sogar lächerlich, wie z.B. 'Singsang', monotone Zwischenrufe, stereotype Versformeln. Die bildhafte, elementare, beschwörende Darstellungsweise der biblischen Ereignisse wirkt im Munde eines deutschen Baritonsängers nicht mehr naiv und ergreifend, sie erscheint lächerlich."(23)

Auf dem Höhepunkt der Auseinandersetzung für oder gegen afro-amerikanische Musik in abendländischen Kirchen schrieb Pater Josef Burbach:

Keine Taufe für Tanzmusik. "Seit dem Ende der fünfziger Jahre hat es nicht an Versuchen gefehlt, Elemente der Tanz-, der Unterhaltungsmusik und der Jazzmusik in den Bereich der gottesdienstlichen Musik zu übertragen. Wohlmeinende Geistliche beider Konfessionen mit mehr gutem Willen als fachlichem Urteilsvermögen waren der Ansicht, im Namen der Seelsorge sei jede Musik im Gottesdienst vertretbar, sofern damit nur ein seelsorglicher Erfolg erreicht werde. Als Ergebnis der Versuche bildete sich für das Gemeindelied ein Liedtyp heraus, der sich in Rhythmus, Instrumentation und Arrangement an den Stil des Tasgesschlaglers anlehnte. Manches Opusculum der 'neuen Welle' zeigte sich stark beeinflusst vom Genre der filmischen Reklamemusik; andere wiederum erinnerten an Aufmarschmusikern des 'Tausendjährigen Reiches'. In ihrer abgehackten Art ('zickig' sagen die Jazzmusiker), ohne den auf den Plattenhüllen zwar erwähnten 'Swing', waren sie aber das genaue Gegenteil dessen, was als Ideal angestrebt wurde.

... So konnten die bisherigen Versuche, Rhythmus, Artikulation und Arrangement der heutigen Tanz- und Unterhaltungsmusik in den Bereich der katholischen Liturgie zu übertragen, nicht überzeugen, weil sie kraft der Assoziation vom Geistig-Geistlichen wegführten. Das klangliche Ergebnis ist bestenfalls jazzähnliche Musik. Unwesentliches und Zweitrangiges wird künstlich hochgespielt. Bei den benutzten Rhythmen handelt es sich um primitive Bewegungsimpulse, die zwar im Hörer eine antreibende Wirkung erzeugen: monotone, ständige Wiederholung jedoch nivelliert das Bewußtsein und führt zur Vermassung. Eine Gemeinschaft von Betenden, wie sie in der Liturgie lebendig werden soll, kann nur durch eine Beteiligung des **ganzen** Menschen zustande kommen - sie ist vornehmlich geprägt vom Geist des Menschen."(24)

Doch Burbach brauchte sich keine Sorgen zu machen, denn die Entwicklung der populären Musik ging andere Wege, die Beat- und Rocksongs waren nun als Modeinstrument in einer "erneuerbaren" Kirchenmusik mehr akzeptiert. Zumal auch die Emanzipation im europäischen Jazz so weit gedieh, daß Formen des Free Jazz sichtbar wurden. Spätestens bei einem Solo von Peter Brötzmann wären den Gottesdienst-"Jazzern" Gedanken an das Jüngste Gericht gekommen.

Das Phänomen Jazz in der Kirche führte für einen kurzen historischen Moment zwei recht unterschiedliche Partner zusammen: Nur in den fünfziger Jahren waren mit Mainstream und Dixieland-Revival, vor allem aber in der Musik des französischen Pianisten Jacques Loussier und der Swingle Singers starke E-musikalische Tendenzen zu spüren. Weder in den vierziger Jahren noch mit Beginn des Free Jazz, Ende der sechziger Jahre, war die afro-amerikanische Musik für den Gottesdienst "tauglich".

Nach dem II. Vatikanischen Konzil herrschte in der katholischen Kirche eine große Aufbruch-Stimmung und so waren auch jüngere Christen mit "ihren" Klangvorstellungen erwünscht und wurden gefördert.

Vereinnahmung oder Verteufelung - beide "Annäherungen" zeigen die Schwierigkeiten einer Gesellschaft, das kulturelle Anderssein zu akzeptieren. Selbst bei starker Transformation - ehrlicherweise müßte man hier von Deformation der "unterlegenen" Kultur sprechen -, die Reaktion wird auch in Zukunft immer heftig bleiben.

Anmerkungen:

- 1 Schreibweise im Protokoll des Nordrhein-Westfälischen Landtages vom 16.10.1987, siehe Bernd Hoffmann: Cologne Talk Talk, in: Jazzthetik, Münster 1988 Nr.2 S.28
- 2 Alfons M.Dauer: Brief an den Autor vom 17.9.1990 S.2
- 3 Siehe Artur Simon: Musik in afrikanischen Besessenheitsriten, in: Artur Simon (Hrsg.) Musik in Afrika, Berlin West 1983 S.284f.
- 4 Rainer Flasche: Geschichte und Typologie afrikanischer Religiosität in Brasilien, Marburg an der Lahn 1973
- 5 Ders. S.213
- 6 Alfons M.Dauer: Kinesis und Katharsis, in: Artur Simon (Hrsg.) Musik in Afrika, Berlin West 1983 S.181
- 7 Alfons M.Dauer: Jazz - Die magische Musik, Bremen 1961 S.24
- 8 Höre dazu Sendung von Bernd Hoffmann: Von der Tradition afrikanischer Blasorchester - Alfons M.Dauer erzählt, 5 Sendungen, hier WDR 3, 22.7.1986 14⁰⁰ Uhr
- 9 Siehe Dauer 1961 S.24
- 10 Siehe Anm. 9
- 11 James H.Cane: Singend mit dem Schwert in der Hand - Eine theologische Interpretation schwarzer Spirituals, in: Evangelische Kommentare, Monatszeitschrift zum Zeitgeschehen in Kirche und Gesellschaft, Stuttgart 1971 4. Jahrgang S.443f.
- 12 Ders. S.444
- 13 Ders. S.444
- 14 Ders. S.447
- 15 Zit. nach Cane S.447
- 16 Michael Kugler: Negro Spirituals und europäische Notenschrift. Zur Aufzeichnung afro-amerikanischer Musik, sowie deren Verarbeitung in der deutschen Musikerziehung, in: Jazzforschung 15, Graz 1983 S.45
- 17 Zit. nach Peter Köhler: Zur Frühgeschichte des Jazz in Deutschland, in: That's Jazz - der Sound des 20. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Darmstadt 1988 S.346
- 18 Joachim Ernst Berendt: Vom Choral zum Swing, in: Melos 1947 Heft März S.136

- 19 Wilhelm Twittenhoff: Jugend und Jazz, in: Musik im Unterricht 1950 Heft 1 S.71
- 20 Gustav Trumpf: Berichte für den Musikerzieher - Arbeitstagungen des Institutes für Neue Musik und Musikerziehung in Darmstadt, in: Musik im Unterricht 1954 Heft 10 S.228
- 21 Helmut Schmidt-Garre: Blick in die Zeit - Jazz an der evangelischen Akademie, in: Melos 1954 Nr.3 S.82
- 22 Siehe Lothar Zenetti: Heiße (W)Eisen. Jazz, Spirituals, Beatsongs und Schlager in der Kirche, München 1966
- 23 Rochus A.M.Hagen: Können Jazz und Negro Spirituals Bestandteile des Gottesdienstes sein? in: Kulturarbeit, Monatsschrift für Kultur - und Heimatpflege, Köln 1966 Heft 8 S.145
- 24 Hermann-Josef Burbach: Keine Taufe für die Tanzmusik, in: Musik im Unterricht 1967 Heft 1 S.131/2