

Vom Treiben der Flaschenpost

The floating of the drift bottle

ZU GENESE UND WERDEGANG DES MOERS FESTIVAL

Ich streife mit dem unermüdlichen Burkhard Hennen staunend über das ● Zeltgelände im ● Freizeitpark Moers. Man fühlt sich unweigerlich an eine Art Hippie-Happening erinnert: Junge Leute sitzen in der Sonne vor ihren nicht selten von Dope-Schwaden umwölkten Zelten, hören Musik, reden, trinken Bier und Wein, manche machen selbst Musik. Die Trommeldichte pro Parkbenutzer dürfte hier im Bundesvergleich auf Rekordhöhe gewachsen sein, und ich mache angesichts der doch mitunter eher bemitleidenswerten Trommelübungen der jungen Leute – die Deutschen haben ja leider das Talent, auch auf einer Djembé unweigerlich im jahrzehntelang eingeübten Viervierteltakt zu landen... – die launig gemeinte Bemerkung, man wünsche sich doch, dass hierzulande alle Djembes weggesperrt und nur im Einzelfall an von afrikanischen Musiker:innen zertifizierte Trommelworkshopteilnehmer:innen ausgehändigt werden sollten. Burkhard Hennen lächelt, aber seine Antwort bringt mich zum Nachdenken: Sicher, er wisse schon, was ich meine, aber für ihn als Festivalleiter seien die Camper im ● Park ein genauso wichtiger Teil des New Jazz Festivals wie die etablierten Jazzmusiker:innen oder das Fachpublikum im großen

● Zirkuszelt. Und das gelte selbst dann, wenn viele der jungen Camper:innen möglicherweise nie den Weg in eines der Konzerte finden würden. Ich verstehe: Hier geht es auch im neuen Jahrtausend immer noch um „Freiheit“ im weitesten Sinne, als Möglichkeits- und Erkundungsraum, und dieses Signet „free forever“, das in der Gründungszeit des Festivals so wichtig war, schwebt immer noch über den Köpfen aller Festivalteilnehmer:innen. Und damit sind eben nicht nur die Musiker:innen, Festivalmacher:innen und zahlenden Zuschauer:innen gemeint, sondern ausdrücklich auch die Camper:innen in ihrer ● Zeltstadt da draußen im ● Park, die sich und die Welt ausprobieren. „Das eigentliche Markenzeichen von Moers ist der Freigeist, die Toleranz und das Miteinander der Freunde und Fans, die sich vor allem in der ● Zeltstadt dokumentieren,“ schrieb Burkhard Hennen 1996 im Programmheft des Festivals.

Gibt es das tatsächlich, dieses „Moers-Gefühl“, von dem immer wieder geredet wird?

ABOUT GENESIS AND DEVELOPMENT OF MOERS FESTIVAL

June 2001. I'm strolling wide-eyed with the indefatigable Burkhard Hennen through the ● camping areas set up in ● Freizeitpark Moers. One can't help but be reminded of a sort of hippy happening: young people sitting in the sun in front of their tents, surrounded often enough by clouds of dope smoke, listening to music, talking, drinking beer and wine, some of them making music themselves. The drum density per park inhabitant here must represent a record high for the nation, and, in light of the predominantly rather pitiable drumming exercises displayed by the youngsters here (even on a djembe, Germans unfortunately have a special knack for inevitably landing back at the 4/4 time that's been drilled into them for decades), I make the moody remark that all djembes in Germany should be locked up and only handed out on an individual basis to drum workshop participants certified by African musicians. Burkhard Hennen smiles, but his reply causes me to pause and reflect: sure, he does know what I mean, but for him, as the festival director, the campers in the ● park are just as important a part of the New Jazz Festival as the established jazz musicians or the connoisseur audience in the big ● circus tent. And in his mind that still applies even though many of

the young campers potentially never make their way to a single one of the concerts. I get it: here in the new millennium it is also still about “freedom” in the broadest sense, as a space of possibility and exploration, and this signet “free forever” that was so important in the founding phase of the festival still floats above the heads of all the festival participants. And that is not only in reference to the musicians, festival organisers and paying guests, but also explicitly to the campers in their ● tent city out there in the ● park, who are trying things out in the world and on themselves. “The true signature feature of Moers is the free spirit, the tolerance and the co-operation of the friends and fans, which is documented above all in the ● tent city,” as Burkhard Hennen wrote in the programme booklet for the festival's 1996 edition.

Does it really exist, this “Moers feeling”, to which people have referred time and again?

In seinem Brief an d'Alembert über das Schauspiel äußert sich der Aufklärer Jean-Jacques Rousseau schon im Jahr 1758 abschätzig über die „sich abschließenden Schauspiele (...), bei denen eine kleine Anzahl von Leuten in einer dunklen Höhle trübsinnig eingesperrt ist, furchtsam und unbewegt in Schweigen und Untätigkeit verharrend“. Rousseau kritisiert also gewissermaßen die „antisozialen Züge der repräsentativen Bühne“, wie es der französische Philosoph Jacques Rancière nennt, und setzt dieser elitären Abschottung und passiven Konsumhaltung, zu der das Publikum gezwungen wird, das gemeinsame Feiern eines Fests entgegen, an dem alle teilnehmen: „Stellt die Zuschauer zur Schau, macht sie selbst zu Darstellern, sorgt dafür, dass ein jeder sich im andern erkennt und liebt, dass alle besser miteinander verbunden sind“ (Rousseau 1988: 341 f.). Die Abschottung, also die Trennung von Akteur:innen auf der Bühne auf der einen und Zuschauer:innen auf der anderen Seite, ist ebenso wie die passive Konsumhaltung bis in unsere Tage nicht nur Konzerten der sogenannten klassischen Musik, sondern auch Rock- oder Jazzkonzerten eingeschrieben. Es scheint sich wenig geändert zu haben seit dem Jahr 1758...

Und doch gab und gibt es immer wieder Versuche, diese tradierte passive Konsumhaltung in Konzerten aufzubrechen. Vor allem gilt das natürlich für die Festivals, die sich besonders in den USA seit den 50er Jahren des letzten Jahrhunderts im Bereich des Folk und des Jazz und in den 60er Jahren als Teil der neuen Popkultur - ja, soll man doppeldeutig sagen: „etabliert“? Und wie durfte man das genau verstehen, dieses gemeinsame Feiern eines großen Fests, wie es schon Rousseau vorgeschlagen hat? Auf den wenigen Bildaufzeichnungen der frühen Festivalszene fällt auf, wie brav die Zuschauer:innen an den Darbietungen teilnehmen: Noch bei der Mutter aller Festivals der neuen Popkultur, dem legendären ● Monterey Pop Festival 1967, saß das Publikum größtenteils brav auf seinen Plätzen, während The Who in einer wüsten Bühnenshow ihre Instrumente zerstörten oder Jimi Hendrix sozusagen Sex mit seiner Gitarre hatte und sie anschließend auf der Bühne anzündete. Nur dann und wann ist in D. A. Pennebakers Dokumentarfilm *Monterey Pop* ein einsamer Ausdruckstänzer in den Gängen zwischen den Sitzreihen zu sehen. Und während auf den Bühnen der ● Internationalen Essener Songtage (IEST) 1968, dem größten Festival in ganz Europa in jenem Jahr, nichts weniger als eine „Systemveränderung“, ja sogar die Revolution ausgerufen wurde (und ab Mitternacht stand auf der Hauptbühne sogar eine Guillotine bereit), sieht man in einer WDR-Dokumentation des Festivals das Publikum, ähnlich wie in Monterey, erstaunlich leise auf den Plätzen sitzen und aufmerksam zuhören. Hier wie dort handelt es sich keineswegs um eine ausgelassene und sich selbst feiernde Party, sondern es geht um konzentriertes Zuhören. Die jungen Menschen wollen offensichtlich die neuen Töne

aufsaugen und auf sich wirken lassen, sie erleben etwas Neues, so noch nie Dagewesenes. Sie haben noch keine Routinen der Publikumsreaktion entwickelt, wie sie heute üblich sind. „Underground“ war, wie die Essener Veranstalter es in ihrem Programmbuch formulierten, tatsächlich noch nicht „Unterhaltung als Selbstzweck“. Und dieses aufmerksame Zuhören könnte auch eine Art Markenzeichen für das Moerser Festival sein - auf Fotos der Anfangsjahre fällt es ebenso auf wie beim Publikum unserer Tage: Es sind Zuhörer:innen im besten Sinn des Wortes, offen und neugierig, gewillt, sich auf neue Sounds und daraus sich ergebende Freiheiten einzulassen.

Entscheidend für die sich anbahnende Festivalkultur - die sich in geradezu halsbrecherischem Tempo wandelte, sowohl, was das Verhalten des Publikums angeht, als auch hinsichtlich der gnadenlosen Kommerzialisierung, wie sie bereits 1969 beim ● Woodstock-Festival zu betrachten ist - dürfte die große Sehnsucht junger Menschen nach einer anderen Kultur und nach einem anderen Leben gewesen sein: Es ging um das Lebensgefühl einer neuen Generation, die sich nach und nach die Gewissheit erkämpft, dass ein anderes Leben möglich sei: „There's a whole generation / with a new explanation“, heißt es im berühmten *San Francisco*-Song („Be Sure to Wear Flowers in Your Hair“) von Scott McKenzie, der von The Mamas and the Papas-Mitbegründer John Phillips geschriebenen offiziellen Hymne des Monterey-Festivals. Zunächst erscheint dieses „andere Leben“ möglicherweise noch als eine Art Tagträumerei, die Menschen erleben sich, wie Marx geschrieben hat, in einer „verzauberten Welt, und ihre eigenen Bedingungen erscheinen ihnen als Eigenschaften der Dinge“. Peter Brötzmann, der an den ● Essener Songtagen mitwirkte und von dem wir noch öfter hören werden, war sich der langfristigen Wirkung von derartigen Festivals gar nicht so sicher: „Den wenigsten von uns ist die politische Bedeutung bewusst gewesen“, sagt er zwanzig Jahre später in die WDR-Kamera. Offensichtlich muss das, was schon bald als „Gegenkultur“ bezeichnet (und möglicherweise auch überhöht) wird, auch im Bewusstsein der Protagonist:innen auf und vor der Bühne erst noch wachsen. Doch der „permanente ästhetische Umsturz“ (Herbert Marcuse) ist damals bereits Realität und mehr oder minder unumkehrbar, auch wenn diejenigen, die daran aktiv teilnehmen oder eher passiv teilhaben, die Entwicklung der Gegenkultur vermutlich mehr ahnen als bewusst herbeiführen oder analysieren. Doch der Elefant steht bereits massiv im Raum: „*The Underground*“, wie Curtis Mayfield 1970 singt. „Familiar music, familiar sound / Does mute your thoughts for the underground.“

Gegenkultur war ein Konzept, das in den 60er Jahren von der „außerparlamentarischen Opposition“, der APO, der Studentenbewegung, entwickelt worden war. Ein Konzertplakat bewirbt 1969 etwa ein Konzert mit dem Titel „Underground“ im Münchner

chronisch moers

In his letter to d'Alembert on spectacles, Enlightenment philosopher Jean-Jacques Rousseau was already speaking disparagingly in 1758 about “these exclusive spectacles (...) that sadly confine a small number of the population in a dark cave that maintains them in fear and immobility, silence and inaction”. Rousseau was criticising in a certain sense the “anti-social aspects of the representative stage”, as the French philosopher Jacques Rancière calls it, juxtaposing this elitist exclusivity and passive consumer attitude that an audience is forced into with the collective celebration of a party, in which everyone participates: “Make a spectacle of the spectators; convert them into actors themselves; do it so that each sees and loves himself in the others, so that all will be better united” (Rousseau, 1988: 341 f.). This exclusion, that is, the separation of actors on the stage on the one hand and spectators on the other, is, just like the passive consumer attitude, inscribed to this day not only in concerts of so-called classical music, but also in rock and jazz concerts. It seems that not much has changed since 1758...

And yet there have been repeated attempts to break open this traditionally passive consumer attitude in the concert realm. This is above all the case of course for the festivals that - one must say with ambivalence - “established” themselves in particular in the USA from the 1950s on in the areas of folk and jazz, and in the '60s as part of a new pop culture. And how exactly should one understand this, this collective celebration of a great party, as Rousseau had already proposed? The few recorded images of the early festival scene are striking for how well-behaved the spectators appear while taking part in the performances: at the mother of all festivals of the new pop culture, the legendary 1967 ● Monterey Pop Festival, the audience still for the most part sat in place in a well-behaved manner, while The Who destroyed their instruments in a wild stage show or Jimi Hendrix had sex with his guitar, in a manner of speaking, before setting it alight on stage. Only every now and then do we see a solitary expressive dancer in the aisles between the rows of seats in D. A. Pennebaker's documentary film *Monterey Pop*. And while on the stages of the ● Internationale Essener Songtage (IEST) in 1968, the largest festival in all of Europe that year, there were calls for nothing less than a “systemic change”, yes, even for revolution (and there was even a guillotine at the ready on the main stage from midnight on), in a WDR documentation of the festival one sees the audience, in similar fashion to their counterparts in Monterey, seated at their places, astonishingly quiet, and listening attentively. Here as there, we are by no means dealing with a boisterous, self-congratulatory party - instead it's all about focused listening. The young people obviously want to soak up the new sounds and let them take effect, they are experiencing something new, something that had previously not existed in this fashion. They have yet to develop any of the routines of audience reaction, the way

they are common today. “Underground” had in fact not yet become, as the organisers of the Essen event phrased it in their programme booklet, “entertainment as an end in itself”. And this attentive listening could also be a sort of defining feature for the festival in Moers - in photographs of the early years it is as striking as it is with today's audience: these are listeners in the best sense of the word, open and curious, willing to open up to new sounds and the freedoms that they create.

The great longing of young people for another culture and another life must have been of decisive significance for this budding festival culture, which was transforming at virtually break-neck pace, both regarding the behaviour of the audience and the ruthless commercialisation, which one can already observe in 1969 at ● Woodstock: it was all about the attitude towards life of a new generation, one which had struggled step-by-step to attain the certainty that another life was possible. “There's a whole generation / with a new explanation”, intoned the famous *San Francisco* song (“Be Sure to Wear Flowers in Your Hair”) by Scott McKenzie, the official anthem of the Monterey Festival written by The Mamas and the Papas co-founder John Phillips. Initially, this “other life” still appeared perhaps as a sort of daydream; people experienced themselves, as Marx wrote, in an “enchanted world, and their own conditions seemed to them like characteristics of things”. Peter Brötzmann, who was involved in the ● Essener Songtage and of whom we will be hearing quite a bit more, was not at that sure of the long-term impact of such festivals: “Very few of us were aware of the political significance,” as he would recount in front of a WDR camera twenty years later. Evidently, that which would soon be labelled (and possibly also inflated) as “counterculture” had to and would still grow for real in the first place in the consciousness of the protagonists on and in front of the stage. However, “permanent aesthetic subversion” (Herbert Marcuse) was already a reality back then, and more or less irreversible, even though those who participated in it actively or were rather involved more in a passive sense probably anticipated the development of the counterculture more than they consciously caused it to manifest or analysed it. Alas, the massive elephant in the room was already present: “*The Underground*”, as Curtis Mayfield sang in 1970. “Familiar music, familiar sound / Does mute your thoughts for the underground.”

Counterculture was a concept that had been developed in the 1960s by the “extra-parliamentary opposition”, or the APO as it was known, by the student movement. One concert poster from 1969 for instance advertises for a concert with the title “Underground” in Munich's ● Circus Krone (“underground music underground film underground lightshow action”, as the subtitle reads, with a line-up including, in this order, “Guru Guru Groove - Amon Düül - Paul and Limpe Fuchs - Peter Weibel - VALIE-EXPORT - John Lennon Joko (sic!) Ono”). “Action spaces” were founded



● Circus Krone („underground music underground film underground lightshow action“ ist im Untertitel zu lesen, angekündigt sind, in dieser Reihenfolge, „Guru Guru Groove – Amon Düül – Paul und Linpe Fuchs – Peter Weibel – VALIE-EXPORT – John Lennon Joko (sic) Ono“ u.a.). Es werden „Aktionsräume“ gegründet, eine „Erste Freie Produzentenmesse“ wird organisiert (1971): „Das Visum zur Kunstzone ist in den Händen weniger, die durch Geld oder Bildung privilegiert sind. (...) Kunstzone ist die Aufforderung an alle Kunstproduzenten, die Kunst aus der gesellschaftlichen Isolierung herauszuführen.“

Und es entsteht das Konzept der *Gegenöffentlichkeit*, ohne die die Entstehung von Musikzeitschriften oder Stadtmagazinen kaum vorstellbar ist. Zum Konzept der Aneignung herrschaftsfreier urbaner Räume gehörte wesentlich die „Kultur von unten“. Es entstanden Theaterkollektive („Rote Rübe“), Kinder- und Jugendtheater, Freie Theater und eben Musikfestivals. Künstler:innen, Musiker:innen und ihrem Publikum ging es um *Verständnis* als Keimzelle einer neuen Gesellschaft. Der (wollen wir sagen: „Underground“-?) Filmemacher Herbert Achternbusch schrieb 1980 zu seinem Film „Der Neger Erwin“: „Das imperiale Gesetz dieser Welt ist Verständnis. (...) Wieso ist es ungerecht, wenn ich mich einem anderen nicht verständlich machen kann? Will sich der Unterdrückte oder Beherrschte verständlich machen? Natürlich der Unterdrückende und der Herrschende.“ Es war an der

Zeit, dass auch die „Unterdrückten“ und „Beherrschten“ ihre Stimme erheben, und erst recht in der immer noch naziverseuchten Grundatmosphäre der noch jungen Bundesrepublik. Thomas Harlan hat einmal bitter angemerkt, dass er damals „in einem Staat lebte, in dem die Faschisten sich als Demokraten verstellten hatten und in den demokratischen Institutionen mit einer Stärke wieder an die Macht zurückgekehrt waren, die sie nicht einmal im Dritten Reich gehabt hatten“ (Harlan 2011: 65 f.). Die Durchlüftung der gesellschaftlichen Verhältnisse war dringend nötig.

Die Geschichte der politischen Bewegung der „68er“ wird gerne anhand der Demonstrationen und Widerstandsaktionen in Großstädten wie Berlin und Frankfurt (und Paris und San Francisco) erzählt, von der großen Berliner Anti-Schah-Demo mit der verhängnisvollen Ermordung Benno Ohnesorg bis zur Kommune 1. Doch ebenso wichtig für den neuen Zeitgeist der 1960er Jahre war das, was in der Provinz passierte. Beispielsweise in Moers. 1968 mieteten Burkhard Hennen, Reiner Lindemann und Poncho Schuhmacher in der Stadt am unteren Niederrhein die ● leerstehende Lagerhalle einer ehemaligen Hutfabrik an, die bis zur Enteignung in der Zeit des Nationalsozialismus der jüdischen Familie Kahn gehört hatte. Hennen und Lindemann kannten sich vom ● Adolfinum, Lindemann war Schülersprecher des Gymnasiums, Hennen Chefredakteur der Schülerzeitung „Scheinwerfer“. Man kann sich heute kaum mehr

chronisch moers

and a “First Free Producer Fair” was organised (1971): “The visa to the art zone is in the hands of the few, who are privileged through money or education. (...) Art zone is a call to all art producers to lead art out of social isolation.”

And the concept of a *counter-public*, an alternative public sphere, was born, without which the birth of music periodicals and city magazines is hardly imaginable. This “bottom-up culture” was a significant component of the concept of appropriating egalitarian urban spaces. Theatre collectives (“Rote Rübe”), children’s and youth theatres, independent theatres and of course music festivals sprang up. For artists, musicians and their audiences, it was about *understanding* as the seed of a new society. The (should we say “underground”?) filmmaker Herbert Achternbusch wrote in 1980 about his film “Der Neger Erwin”: “The imperial law of this world is understanding. (...) Why is it unjust when I can’t make myself understandable to another? Does the oppressed or dominated one wish to make himself understood? Of course the oppressor or dominator wishes to.” The time had come for the “oppressed” and “subjugated” to raise their voices too, even more so in the reigning climate of the yet-young Federal Republic of Germany, still infested as it was with Nazis. Thomas Harlan once remarked with bitterness that back then he “lived in a state in which the fascists had disguised themselves as democrats and returned to power within the democratic institutions with an intensity that they hadn’t even had within the Third Reich” (Harlan, 2011: from pg. 65). An airing out of societal conditions was urgently necessary.

People like to tell the story of the political movement of the “68ers” by focusing on the demonstrations and acts of resistance in big cities like Berlin and Frankfurt (and Paris and San Francisco), from the large anti-Shah demonstration in Berlin with the fateful murder of Benno Ohnesorg to Kommune 1. However, of equal importance for the new zeitgeist of the 1960s were all the things going on in the provincial areas. For example in Moers. In 1968, Burkhard Hennen, Reiner Lindemann and Poncho Schuhmacher rented the ● vacant warehouse of a former hat factory in the city on the lower Lower Rhine, which had belonged to the Jewish Kahn family until its seizure by the Nazis. Hennen and Lindemann knew one another from school at ● Adolfinum. Lindemann was the spokesperson for the student body at the high school, and Hennen was chief editor of the student newspaper “Scheinwerfer” (“The Spotlight”). Today it is hard to really imagine how many young people were politicised over the decades through their involvement in student government and school newspapers. Hennen and Lindemann took part in demonstrations in Moers against the authoritarian school system and against the Springer press – “Dispossess Springer!” was a widespread slogan back in those days. On 11 October 1968, Hennen, Lindemann and Schuhmacher opened

● “Die Röhre”, a pub and forum for cultural and political discussions”, the germ cell for the “International New Jazz Festival Moers”. The subtitle of the music pub already set the tone: the ● “Röhre” was intended as an alternate vision to commercial culture – free from state influence and outside of traditional norms. Of crucial importance was the anticipation of a different, new order – one had to create a space for possibilities (also in the literal sense), in which a “self-clarification of the struggles and wishes of the age” (Karl Marx) could be plotted and realised. Not only was the private political, as was tirelessly emphasised back then – of course culture and music were too. And music was no longer just mere background noise or entertainment, devoid of any power to produce friction, but instead began to be understood as “cultural discussion”.

In the early years the ● “Röhre” hosted up to 300 events a year, by no means only concerts either; political discussion events took place there too, for instance. Above all though, the music pub soon became a popular place to perform among musicians, for the new leftist “songwriters” such as Franz Josef Degenhardt or Dieter Süverkrüp as well as for a then-new band from Düsseldorf by the name of Kraftwerk. Today it is impossible to verify whether there is any truth to the rumour that once circulated widely that the band, founded in 1970, had a rehearsal space in the warehouse in Moers. It’s certainly possible. In any case, Kraftwerk definitely performed in Moers’ “Röhre”, as author Max von der Grün also did. In 1970, Burkhard Hennen took over sole management of the cultural pub; his comrade-in-arms Reiner Lindemann went on to complete his legal studies and would later become a judge.

BUT HOW DID JAZZ COME TO MOERS?

In West Germany of the 1950s and ‘60s, jazz was not at all accepted within polite society. Quite the contrary: people tended to turn up their noses when conversation turned to jazz music. Harald Banter, who took over direction of a jazz class at ● Duisburg Conservatory in 1960, composed numerous works for film (his best known is probably *Allred’s Theme* from the television series *Ein Herz und eine Seele*), whose Media Band performed the jazz part for the first performances of Bernd Alois Zimmermann’s opera *Die Soldaten* and who took over direction of the department for entertainment music at WDR in 1974, tells Bettina Zimmermann: “Jazz, that was impossible really. When you said you’d been in a jazz club – [whispers] jazz club?! – it was as if you were talking about an opium den. And: it was very very elitist. It was only very gradually that it became socially acceptable” (Zimmermann, 2018: 171).

Jazz trumpeter player and music professor Manfred Schoof, who like Banter studied composition with Zimmermann, reports: “Within the university context, jazz was not thought of very highly. A lot of

vorstellen, wie viele junge Leute durch die Mitarbeit in Schülervertretungen und Schülerzeitungen über die Jahrzehnte politisiert wurden. Hennen und Lindemann nahmen in Moers an Demonstrationen gegen das autoritäre Schulsystem und gegen die Springer-Presse teil – „Enteignet Springer!“ war ein weitverbreiteter Slogan jener Tage. Am 11. Oktober 1968 eröffneten Hennen, Lindemann und Schuhmacher ● „Die Röhre“, ein „Lokal und Forum für kulturelle und politische Diskussionen“, die Keimzelle für das „Internationale New Jazz Festival Moers“. Und schon der Untertitel des Musiklokals gab die Richtung vor: Die „Röhre“ sollte ein Gegenentwurf zur kommerziellen Kultur sein: staatsfern und außerhalb tradierter Normen. Wesentlich war die Vorwegnahme einer anderen, neuen Ordnung, man kreierte einen Möglichkeitsraum (auch im Wortsinn), in dem eine „Selbstverständigung der Zeit über ihre Kämpfe und Wünsche“ (Karl Marx) angezettelt und verwirklicht werden konnte. Nicht nur das Private war politisch, wie seinerzeit unermüdlich betont wurde, sondern eben auch die Kultur, die Musik. Und Musik war nicht mehr bloßes Hintergrundrauschen oder Unterhaltung, der jede Reibungskraft entzogen ist, sondern wurde als „kulturelle Diskussion“ verstanden.

In der ● „Röhre“ fanden in den Anfangsjahren bis zu 300 Veranstaltungen jährlich statt, was allerdings beileibe nicht nur Konzerte waren, sondern beispielsweise auch politische Diskussionsveranstaltungen. Vor allem wurde das Musiklokal jedoch schon bald ein gefragter Auftrittsort für Musiker:innen, für die neuen linken „Liedermacher“ wie Franz Josef Degenhardt oder Dieter Süverkrüp ebenso wie für eine damals neue Düsseldorfer Band namens Kraftwerk; ob die 1970 gegründete Band tatsächlich, wie gern kolportiert wird, in der Moerser Lagerhalle einen Proberaum hatte, kann heute nicht mehr verifiziert werden. Möglich ist es schon. Auf jeden Fall trat Kraftwerk in der Moerser ● „Röhre“ auf, ebenso wie der Schriftsteller Max von der Grün. 1970 übernahm Burkhard Hennen allein den Betrieb der Kulturkneipe; sein Mitstreiter Reiner Lindemann beendete sein Jurastudium und wurde später Richter.

WIE ABER KAM DER JAZZ NACH MOERS?

Der Jazz war in den 1950er und frühen 1960er Jahren in der Bundesrepublik ja keineswegs gesellschaftlich akzeptiert. Ganz im Gegenteil, kam die Sprache auf Jazzmusik, wurde eher die Nase gerümpft. Harald Banter, der 1960 die Leitung einer Jazzklasse am ● Duisburger Konservatorium übernahm, zahlreiche Filmmusiken komponierte (seine bekannteste dürfte *Alfreds Thema* aus der Fernsehserie *Ein Herz und eine Seele* sein), dessen Media Band den Jazz-Part in den ersten Aufführungen von Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten* spielte und der 1974 beim WDR die Leitung der Sparte Unterhaltende Musik übernahm, erzählt Bettina Zimmermann: „Jazz, das

war eigentlich unmöglich. Wenn man sagte, man ist in einem Jazz-Club – [flüstert:] Jazz-Club?! – das war, als ob man von einer Drogenhöhle spricht. Und: es war sehr sehr elitär. Er wurde erst langsam gesellschaftsfähig“ (Zimmermann 2018: 171).

Der Jazztrompeter und Musikprofessor Manfred Schoof, wie Banter Kompositionsschüler Zimmermanns, berichtet: „Innerhalb des Hochschulbetriebs war der Jazz nicht so gut angesehen. Viele wollten ihn nicht. (...) Auch im Rahmen des deutschen Kulturbetriebs nach dem Kriege hat es sehr lange gedauert, bis beispielsweise der Kulturbetrieb einer Stadt wie Oberhausen oder Lüneburg in sein Programm auch ein Jazzkonzert aufnahm, weil man dachte, es sei zeitgenössisch, und man wollte ja auch ein bisschen modern sein. Aber mit der Musik selber hatten sie eigentlich gar nichts zu tun“ (Zimmermann 2018: 171). Oder der Jazz-Pianist und Komponist Alexander von Schlippenbach: „An der Hochschule galten wir Jazzer als ein bisschen unfein. Der Jazz war damals noch etwas verpönt, Improvisation sowieso, auch bei der GEMA galt er als etwas Unfeines. (...) Damals war das alles noch eher Underground“ (Zimmermann 2018: 172). Sowohl Schoof als auch von Schlippenbach haben viel mit Peter Brötzmann zusammengearbeitet und sind etliche Male beim Moers Festival aufgetreten, Schoof mit seinem New Jazz Trio bereits beim allerersten Festival 1972.

Man kann sich die bornierte Haltung gegenüber dem Jazz in der bundesrepublikanischen Gesellschaft sogar noch in den 60er Jahre heute nur noch schwer vorstellen. Und dies gilt natürlich umso mehr für den Free Jazz, der erst recht „Underground“ war, und hochpolitisch noch dazu. Zwar gab es in den frühen 1970er Jahren bereits etliche Jazzfestivals – das ● JazzFest Berlin wurde zum Beispiel 1964 gegründet, das altehrwürdige ● Deutsche Jazzfestival in Frankfurt am Main gar bereits 1953, oder die ● Internationale Jazzwoche im bairischen Burghausen 1970. Doch die meisten dieser Jazzfestivals waren durchaus „sehr sehr elitär“, wie Harald Banter oben gesagt hat, und konservativ. Peter Brötzmann etwa wurde 1968 zwar zum ● Berliner Jazzfest eingeladen, aber auch gleich wieder ausgeladen – er weigerte sich, auf der Bühne einen Anzug zu tragen, wie es die Veranstalter und die Jazzpolizei damals vorschrieben.

Die etablierten Jazzfestivals jener Zeit bedienten sich vornehmlich der reichhaltigen, aber musikalisch im Rückblick doch eher als „konservativ“ zu bezeichnenden deutschen Jazzszene. Beim ● Deutschen Jazz Festival traten in den Anfangsjahren beispielsweise Hugo Strasser, Kurt Edelhagen oder Paul Kuhn auf, die in den folgenden Jahren renommierte Tanzorchesterdirigenten der deutschen Fernsehunterhaltung wurden, von irgendwas müssen Musiker ja schließlich leben. Ein anderer Teil der Jazzfestivals wurde von den großen Namen des etablierten USJazz dominiert (deren Europatourneen mitunter von der CIA finanziert wurden, die den Jazz als Waffe im Kal-

people didn't want to have it around. (...) In the context of the German post-war cultural sector, it also took a very long time until cultural institutions in a city like Oberhausen or Lüneburg, for instance, included a jazz concert in their programme too, because they thought it was contemporary, and they wanted to be a little bit modern too of course. But they really didn't have anything to do with the music themselves“ (Zimmermann, 2018: 171). Or take it from jazz pianist and composer Alexander von Schlippenbach: “At the university, we jazz musicians were considered a little unrefined. At that time, jazz was still somewhat frowned upon, improvisation of course anyways, for GEMA [editor: German ASCAP equivalent] it was also considered unrefined. (...) Back then, that was all still rather underground“ (Zimmermann, 2018: 172). Both Schoof and Schlippenbach worked frequently with Peter Brötzmann and performed a number of times at Moers Festival, Schoof with his New Jazz Trio already at the very first edition of the festival in 1972.

Today, it is very hard to imagine the narrow-minded attitude towards jazz that dominated West German society even well into the 1960s. And this applied all the more to free jazz, of course, which was all the more “underground”, and highly political to boot. It is true that there were already a number of jazz festivals by the early 1970s – ● JazzFest Berlin was founded in 1964 for instance, or the venerable ● Deutsches Jazzfestival in Frankfurt am Main, which had been around since as early as 1953 even, or the ● Internationale Jazzwoche in Bavaria's Burghausen, founded in 1970. Alas, most of these jazz festivals were indeed “very very elitist”, as Harald Banter remarked above, and conservative. Although Peter Brötzmann was invited to perform at ● Berlin's Jazzfest in 1968 for instance, the invitation was soon withdrawn – Brötzmann refused to wear a suit on stage, the way the organisers and jazz police demanded in those days.

The established jazz festivals of this period drew primarily from the rich German jazz scene, which one would have to describe in retrospect as rather “conservative” in the end from a musical perspective. In the early years of ● Deutsches Jazz Festival for instance, Hugo Strasser, Kurt Edelhagen and Paul Kuhn performed there; all three men would become renowned dance orchestra directors on German television over the following years (musicians have to live from something after all). Another segment of the jazz festivals was dominated by the big names of the US-American jazz establishment (whose European tours were also co-financed by the CIA, which saw jazz as another weapon to be employed in the Cold War), a development that can be observed up to the present day at many jazz festivals, where mainstream American jazz stars are flown in for absurd sums of money (and gladly a few dollars more), while the independent local jazz scene is relegated to playing “for the door”, instead of receiving fixed fees, in clubs and jazz cellars. Jazz has become precarious: according to a 2016 study on the living

and working conditions of jazz musicians in Germany, published by ● Jazzinstitut Darmstadt in co-operation with IG Jazz Berlin and Union Deutscher Jazzmusiker, for 69% of all German jazz musicians annual earnings from freelance musical activities amounted to less than 12,500 euros. For nearly two-thirds of performances, individual fees were less than 150 euros, and in the big cities up to 50% of performances were reimbursed with a maximum (!) of 50 euros per musician.

Still, outside of the establishment, jazz was burning bright in the 1960s, and was a considerable part of the counterculture – real “*fire music*,” as the title of a 1965 Archie Shepp album proclaimed. Peter Brötzmann points out that “the origin of jazz music was a matter especially embedded in society” and that jazz “very likely would not have materialised at all without the societal conditions that reigned at the time” (Brötzmann, 2012: 158). Jazz was particularly a music of liberation for African-American musicians, one with an explicit political and social connotation too, in addition to the aesthetic one. These musicians defined their art in reference to global politics, to racism, oppression and the necessity of a “new world”, for which jazz was to hold new languages at the ready: “the need for envisioning new languages and a new world”, as the organisers of the ● 8th World Festival of Youth and Students in Helsinki expressed it in 1962. The organisers had invited two extraordinary Black musicians from the USA to this festival, representing the new sub-genre of “*free jazz*,” inspired by the Ornette Coleman album of the same name: Archie Shepp and Bill Dixon. Archie Shepp, who performed in Moers in 1976, refers to himself, looking back on this period, as “an activist, who was deeply involved in the Civil Rights Movement”, in the “liberation of my people” (Shepp, 2019: 75). “I was fighting against racism and poverty. I wanted to express my political thoughts in my music. I appeared as a complete musician, I put together everything from my perspective: liberation, equality. All of that could be expressed with the saxophone!” (Shepp, 2019: 77, 80)

Archie Shepp also espoused the opinion that “Black music had survived not thanks to capitalism, but in spite of it” (Shepp, 2019: 81). A view of *free jazz*, this new jazz, thus, as an important part of this American “counter culture”. The wild, young German jazz musicians of the time saw things in a similar way, for instance the Wuppertal bands revolving around Peter Brötzmann, which had been performing regularly since 1969 in Moers’ ● “Röhre”, when Burkhard Hennen set up a jazz series there, and which would also play an important role in the founding of Moers Festival. According to Brötzmann, the music had to “somehow come from the guts and the attitude towards life” (Brötzmann, 2011), since, again according to the musician in 1968: “A brutal society provokes brutal music of course” (Brötzmann, 2012: 2786). Universal artist Herbert Achternbusch put it this way in 1978 in “Servus Bayern”: “This place broke me down, and I'm going to stay until people get that about it.”

ten Krieg zu nutzen verstand), eine Entwicklung, die bis heute auf vielen Jazzfestivals zu konstatieren ist, wo für aberwitzige Summen (und gerne noch ein paar Dollars mehr) US-Mainstream-Jazz-Stars eingeflogen werden, während die unabhängige lokale Jazzszene in Clubs und Kellern ohne Festgagen, sondern „auf Eintritt“ spielt. Jazz wird's prekär: Laut einer Studie zu den Lebens- und Arbeitsbedingungen von Jazzmusiker:innen in Deutschland, die das ● Jazzinstitut Darmstadt zusammen mit der IG Jazz Berlin und der Union Deutscher Jazzmusiker 2016 herausgegeben hat, liegt das Jahreseinkommen aus ihrer selbständigen musikalischen Tätigkeit bei 69 Prozent aller deutschen Jazzmusiker:innen unter 12 500 Euro. Bei fast zwei Dritteln der Auftritte beträgt die Gagenhöhe weniger als 150 Euro, und in den Metropolen werden bis zu 50 Prozent der Auftritte mit maximal (!) 50 Euro pro Musiker:in bezahlt.

Doch jenseits des Establishments brannte der Jazz in den 60er Jahren und war ein wesentlicher Teil der Gegenkultur - echte „*Fire Music*“, wie der Titel eines 1965 erschienenen Albums von Archie Shepp lautet. Peter Brötzmann verweist darauf, dass „speziell der Ursprung der Jazzmusik eine in die Gesellschaft eingebundene Angelegenheit war“ und der Jazz „ohne die damaligen gesellschaftlichen Verhältnisse sehr wahrscheinlich gar nicht entstanden“ wäre (Brötzmann 2012: 138). Jazz war besonders für die afroamerikanischen Musiker:innen eine Musik der Befreiung, die nicht nur ästhetisch, sondern ausdrücklich auch politisch und sozial konnotiert war. Sie definierten ihre Kunst in Bezugnahme auf die globale Politik, auf Rassismus, Unterdrückung und die Notwendigkeit einer „neuen Welt“, für die der Jazz neue Sprachen bereithalten sollte: „the need for envisioning new languages and a new world“, wie es die Veranstalter des ● 8th World Festival of Youth and Students in Helsinki 1962 formulierten. Zu diesem Festival hatten sie zwei außerordentliche schwarze Musiker des neuen, von Ornette Coleman's gleichnamigen Album inspirierten Subgenres „*Free Jazz*“ aus den USA eingeladen: Archie Shepp und Bill Dixon. Archie Shepp, der 1976 in Moers auftrat, bezeichnet sich, diese Zeit rekapitulierend, als „Aktivist, der stark in das Civil Rights Movement involviert war“, in die „Befreiung meiner Leute“ (Shepp 2019: 75). „Ich kämpfte gegen Rassismus und Armut. In meiner Musik wollte ich meine politischen Gedanken ausdrücken. Ich tauchte als ein kompletter Musiker auf, ich habe alles aus meiner Perspektive zusammengebaut: Befreiung, Gleichheit. All das konnte mit dem Saxophon ausgedrückt werden!“ (Shepp 2019: 77, 80)

Und Archie Shepp vertritt die Meinung, dass „schwarze Musik nicht wegen, sondern trotz des Kapitalismus überlebt hat“ (Shepp 2019: 8). Der *free*, der neue Jazz also als wichtiger Teil der amerikanischen Gegenkultur, der „counter culture“. Ähnlich sahen es die jungen, wilden deutschen Jazzmusiker, etwa die Wuppertaler Bande um Peter Brötzmann, die in der

Moerser ● „Röhre“ seit 1969, als Burkhard Hennen dort eine Jazzreihe aufzog, regelmäßig auftrat und auch für die Gründung des Moers Festivals eine wichtige Rolle spielte. Die Musik müsse, so Brötzmann, „schon irgendwo aus den eingeweiden kommen und der Einstellung zum Leben“ (Brötzmann 2011), denn, so der Musiker 1968: „Eine brutale Gesellschaft provoziert natürlich eine brutale Musik“ (Brötzmann 2012: 2786). Der Universalkünstler Herbert Achternbusch hat 1978 in „Servus Bayern“ formuliert: „Diese Gegend hat mich kaputt gemacht, und ich bleibe, bis man ihr das anmerkt.“ Achternbusch, Brötzmann, Shepp und ihre Kunst leisten Widerstand. Und so verstand auch Burkhard Hennen das von ihm gegründete und 34 Jahre geleitete Internationale New Jazz Festival Moers: „Moers, das war von Anfang an ein ‚Gegenfestival‘, damals, 1972 gegen die etablierten Ereignisse etwa in Berlin oder Zürich, die die seinerzeitige Avantgarde um Brötzmann, Schlippenbach, Evan Parker und viele andere beharrlich ignorierten, gegen Starkult und überkommene Festivalstrukturen der hochsubventionierten Hochkultur“ (Hennen 1996: 6).

Um die Gründung des Moers Festivals ranken sich verschiedene Anekdoten. Ob es nun ein „nächtliches Gespräch nach einem Abend mit Brötzmann und Kowald in ● Wuppertal“ war, das Hennen zu der „Weichenstellung“ von der Jazzreihe in seinem Kulturlokal hin zu einem Festival bewegen hat, wie Hartmut Boblitz 1996 meint, oder ob die Idee in einer anderen langen, durchsoffenen Nacht von Brötzmann und Hennen in der ● „Röhre“ geboren wurde, wie sich der Schriftsteller Gotthart Schmidt als Zeuge dieser Nacht erinnern will (Kürth 2011: 28), oder ob die Initiative zur Festivalgründung von den Wuppertaler Musikern um Brötzmann ausging, wie dieser 2011 bemerkte, ist letztlich egal. In Wahrheit dürfte es all das zusammen sein: Eine Idee wurde geboren und dürfte von den wenigen Protagonisten entwickelt und angeregt ausdiskutiert worden sein. Burkhard Hennen berichtete 1993 in einer Radiosendung des SFB: „Damals gab's diese Open-Air-Festival-Szene im Rockbereich. Das war in Hochblüte. Da gab's dieses ‚Umsonst und draußen‘ und diese vielen ganz alternativen Feste, die also mit kommunalem Kulturbetrieb überhaupt nichts zu tun hatten. In diese Landschaft wollten wir dieses Avantgarde- und Free-Festival reinpflanzen, zumal es so was in der Form mit dieser Musik überhaupt nicht gab“ (Kürth 2011: 26).

Interessant ist, dass Hennen das Moerser Festival schon in der Gründungsphase von den Festivals, die damals angesagt waren, bewusst abgrenzte, und zwar in mehrfacher Hinsicht: Die Rock-Festivals waren bereits seit ● Woodstock den weiten Weg von einer „Mammutuntergrundfete“ (so Henryk M. Broder, Pressechef der Essener Songtage 1968, über das von ihm betreute Festival) zu bloßen Events der Kommerzialisierung gegangen, und die dort aufgeführte Musik geriet zunehmend zu einem bloßen Abklatsch von Gegenkultur, zu einer mehr oder häufig auch weniger

chronisch moers



Achternbusch, Brötzmann, Shepp and their art provided resistance. And that is also how Burkhard Hennen understood the International New Jazz Festival Moers, which he founded and directed for 34 years: „Moers, that was a ‘counter festival’ from the start, back then in 1972, against the established events in Berlin or Zürich for instance, who in their time stubbornly ignored the avant-garde milieu revolving around Brötzmann, Schlippenbach, Evan Parker and many others, against the cult of stars and outmoded festival structures and heavily subsidised high culture“ (Hennen, 1996: 6).

There are various anecdotes in circulation regarding the founding of Moers Festival. Whether it was a “night-time conversation after an evening with Brötzmann and Kowald in ● Wuppertal” that moved Hennen to “set the course” for events to come, from starting a jazz series in his cultural venue to the festival, as Hartmut Boblitz claimed in 1996, or whether the idea was born in a long, alcohol soaked night between Brötzmann and Hennen in the ● “Röhre”, as writer Gotthart Schmidt claims to remember, as an eyewitness to said night (Kürth, 2011: 28), or whether the initiative for founding the festival came from the Wuppertal musicians grouped around Brötzmann, as the latter remarked in 2011, it really doesn't matter in the end. In reality, it is probably all of those things combined: an idea was born and must have been developed and hashed out in an animated fashion by a handful of protagonists. In a 1993 radio broadcast on SFB, Burkhard Hennen repor-

ted: “Back then there was this open-air festival scene in rock music. That was in full bloom. There was that ‘free and outside’ thing and these numerous really alternative celebrations, which didn't have anything at all to do with the local government's cultural operations. We wanted to plant this avant-garde and free festival in this landscape, particularly as there was nothing at all in this form featuring this kind of music“ (Kürth, 2011: 26).

It is interesting that Hennen was already consciously distancing the festival in Moers during the foundation phase from the festivals that were “in” at the time, in multiple regards even: the rock festivals had already come a long way since ● Woodstock, from “mammoth underground party” (as Henryk M. Broder, press secretary for the Essener Songtage 1968, described the festival he represented) to mere commercial events, and the music performed there was increasingly becoming merely a pale imitation of counter culture, becoming a mere more-or-less radical pose. Moers was quite the opposite: the music was radical, while the festival in itself was a big experiment in personal and social liberty. The International New Jazz Festival Moers was a lived “alternative vision of a youth culture, one whose revolt sparked a reorganisation of society” (Kürth, 2011: 28), completely in the spirit of Gramsci and his theory of cultural hegemony, according to which it is all about creating a comprehensive “culture in a humanistic sense”, which additionally also “already conveys joy and satisfaction on its own accord” - “culture” here is to be

radikalen Pose. Dagegen Moers: Die Musik radikal, das Festival als solches ein Großversuch in persönlicher und gesellschaftlicher Freiheit. Das Internationale New Jazz Festival Moers war ein gelebter „Gegenentwurf einer Jugendkultur, deren Revolte eine Umgründung der Gesellschaft anzettelte“ (Karth 2011: 28), ganz im Sinne Gramscis und seiner Theorie der kulturellen Hegemonie, wonach es um eine umfassende „Kultur im humanistischen Sinne“ geht, die zudem auch „Freude und Befriedigung schon aus sich selbst heraus vermittelt“ - „Kultur“ ist hier als kollektive Weise, zu denken und zu leben, zu verstehen, gerade auch auf Seiten der Künstlerinnen. Es geht eben nicht nur um die Musik als solche, sondern ebenso wichtig ist die Frage, wie sie entsteht: Auf der Rückseite des Albums *crossing the river* des Evan-Parker-Oktetts findet sich die Aussage Evan Parkers (1979 und 1982 mit dem Globe Unity Orchestra, 1994 mit seinem Extended Project zu Gast in Moers): „The music here was freely improvised. The approach is characterised by close listening and point to point interaction. Ideally the demands of the group on the individual and the expectations of the individual of the group are in reciprocal relationship... and I suppose that is also a socio-political idea.“ Diese gleichberechtigte und kollektive Art des Musikmachens ist in der Tat auch und nicht zuletzt eine „gesellschaftspolitische Idee“! Peter Brötzmann hat 2010 anlässlich des Auftritts seines Chicago-Tentets in Moers darauf hingewiesen, dass dieses Tentet „auch ein Beispiel gesellschaftlichen Zusammenlebens“ sei, und zwar „in der Nachfolge von Sun Ra's Arkestra“ (Brötzmann 2012: 3279). Vermutlich ist gerade das eine weitere wesentliche Facette des Moers-Gefühls: Ein Festival, dass seine Musikerinnen ernst nimmt und auf allen Ebenen ausprobiert, wie gemeinschaftliches Musikmachen jenseits fester Hierarchien funktionieren kann. Dazu gehören essentiell auch die seit 1979 von Hennen entwickelten morgendlichen „Projekte“, bei denen Musikerinnen und Zuhörer:innen die Gelegenheit gegeben wurde, das Entstehen von improvisierter Musik direkt live vor Ort zu erleben; aber auch das 150 Menschen starke „Moers Music Publikums-Orchester“ 1980 ist hier zu nennen.

Am 10. Juni 1972 wurde das erste Internationale New Jazz Festival im ● Schlosshof Moers vor etwa 800 Zuhörer:innen eröffnet, gleichzeitig das erste deutsche Free-Jazz-Festival überhaupt; auf dem Programm: Michael Urbaniak Constellation (PL), Peter Kowald Quintet (GB/BRD/NL), New Jazz Trio mit Manfred Schoof (BRD), Thomasz Stańko Quintet (PL), Karl Berger Company (USA) und die Peter Brötzmann Group (BRD/NL/BE). Anderntags spielten Christmann/Schönenberg Free (BRD), Third Eye (NL), Sweet et cetera mit Jasper van't Hof (NL), Ibliss (IRQ/BRD), das Albert Mangelsdorff Quartet (BRD) und die Chris Hinze Combination (USA/NL). Bei der Premiere zeigt sich bereits, trotz kleinen Budgets, die beeindruckende programmatische Vielfalt des Festivals: Wichtige bundesdeutsche Avantgardisten, von Brötzmann über

Schoof bis Mangelsdorff, dazu internationale Musiker:innen aus Europa und den USA.

Das erste Festival ruft beim damaligen Moerser Kulturamtsleiter Hartmut Boblitz „die Erinnerung an wanderbare Musik in herrlich entspannter Atmosphäre wach. Das gute Wetter war wichtig für die Stimmung der Musiker und der Besucher.“ Aber auch für die Organisatoren, denn der Kreisdirektor des damaligen Kreises Moers hatte es abgelehnt, die ● Aula der Kreisberufsschule als Ausweichquartier bei Regen zur Verfügung zu stellen. Begründung: Es handele sich ja nicht um eine kulturelle Veranstaltung - Jazz galt im Jahr 1972 bei deutschen Beamten eben noch keineswegs als „Kultur“...

Die Vielfalt all der Musiker:innen und Bands, die im Lauf der Jahre in Moers spielten, ist so eindrucksvoll, wie es nur irgend sein kann, und beweist die unermüdete Suche nach „ungeschliffenen Diamanten“ (Hennen) unter der zeitgenössischen Improvisationsmusik bei permanenter Risikofreude. Um nur einige zu nennen: Jan Garbarek (zum ersten Mal bereits 1973), Frank Wright, Willem Breuker, Dollar Brand, Anthony Braxton, Art Blakey, Pharoah Sanders, Archie Shepp, Lester Bowie, das Art Ensemble of Chicago, Cecil Taylor, Fred Anderson, Sun Ra (1979, sowohl mit einer Solo-Klavier-Show als auch mit seinem Arkestra), James „Blood“ Ulmer, immer wieder Peter Brötzmann in verschiedensten Kombinationen, das Vienna Art Orchestra und dann, 1981, tatsächlich: der „Namensgeber“ des Free Jazz persönlich, Ornette Coleman, mit seinem „Prime Time“-Projekt. Man findet den für seine Interpretationen von Bach, Mozart und Beethoven weltweit gefeierten Pianisten Friedrich Gulda mit seinem wahrhaft freien Avantgarde-Projekt mit Uschi Anders (1976) ebenso in den Programmen wie immer wieder Musiker:innen der legendären DDR-Jazzszene: „Luten“ Petrowsky mit seinem Octett (1979; an den Drums: Günter „Baby“ Sommer), das Hans Rempel Orchester, die Hannes Zerbe Blechband oder das Conrad Bauer Quartett, und darüber hinaus gerne auch mal ein deutsch-deutsches Projekt wie das „Bergisch-Brandenburgische Quartett“ (mit Petrowsky, Hans Reichel, Sven-Åke Johansson und Rüdiger Carl).

Mit den großen Radikalen des Free Jazz war es dem Internationalen New Jazz Festival Moers jedoch nie getan: Noch bevor auch der Free Jazz in die Krise geriet und zu einer bloßen Pose, zur „Mode“ abzudriften drohte, kümmernte sich Burkhard Hennen um „Schnittstellen aus Jazz, Weltmusik, improvisierter Musik, des Rock, der elektronischen Musik (!), um genreübergreifende Auseinandersetzung mit Poesie, Tanz, Theater und so genannter visueller Kunst“, wie er im Vorwort zu seinem letzten Programmheft 2005 schreibt (das Ausrufezeichen stammt von Hennen).

Schnittstellen: etwa das Globe Unity Orchestra 1982, mit Ernst Ludwig Petrowsky (DDR), Evan Parker, Kenny Wheeler, George Lewis (alle USA), Toshinoro Kondo (Japan), Albert Mangelsdorff, Alex-

understood as a collective way of thinking and living, particularly on the side of the artists too. It is not just about the music as such - the question of how it comes to be is of equal importance: on the back cover of the album *crossing the river* from the Evan Parker Octet (Parker would appear in Moers in 1979 and 1982 with Globe Unity Orchestra, and in 1994 with his Extended Project) one finds this statement from the multi-instrumentalist and bandleader: “The music here was freely improvised. The approach is characterised by close listening and point to point interaction. Ideally the demands of the group on the individual and the expectations of the individual of the group are in reciprocal relationship... and I suppose that is also a socio-political idea.” This egalitarian and collective type of music making is in fact also and not least of all a “socio-political idea”! In 2010, on the occasion of a performance of his Chicago Tentet in Moers, Peter Brötzmann pointed out that this tentet was “also an example of social coexistence”, and in fact “in the lineage of Sun Ra's Arkestra” (Brötzmann, 2012: 3279). Presumably, this very aspect is a further significant facet of the “Moers feeling”: a festival that takes its musicians seriously and experiments on all levels with how collective music making that transcends solid hierarchies can work. The morning “projects” that Hennen developed from 1979 on were an essential part of this experimentation. Here musicians and listeners were given the opportunity to experience the creation of improvised music with great immediacy, live on-site; however, 1980's 150-member “Moers Music Audience Orchestra” also deserves mention in this context.

The first International New Jazz Festival, the first ever German free jazz festival, opened on 10 June 1972 at ● Schlosshof Moers in front of approximately 800 listeners. The programme included: Michael Urbaniak Constellation (PL), Peter Kowald Quintet (GB/FRG/NL), New Jazz Trio with Manfred Schoof (FRG), Thomasz Stańko Quintet (PL), Karl Berger Company (USA) and the Peter Brötzmann Group (FRG/NL/BE). The next days witnessed performances from Christmann/Schönenberg Free (FRG), Third Eye (NL), Sweet et cetera with Jasper van't Hof (NL), Ibliss (IRQ/FRG), the Albert Mangelsdorff Quartet (FRG) and the Chris Hinze Combination (USA/NL). In spite of its small budget, the premiere edition already exhibited the festival's impressive programmatic diversity: important West German avant-gardists, from Brötzmann to Schoof to Mangelsdorff, plus international musicians from Europe and the USA.

For then head of Moers' cultural department Hartmut Boblitz, the first festival awakens “the memory of wonderful music in a blissfully relaxed atmosphere. The good weather was important for the mood among the musicians and guests.” But also for the organisers, since the district director for what was then the district of Moers had refused to provide access to the ● auditorium of the district occupational school as a potential back-up venue in case of rain. The justi-

fication: the event was not cultural in nature of course - German civil servants still did not consider jazz to be “culture” in the slightest in 1972.

The variety of all the musicians and bands that played in Moers over the years is as impressive as it could possibly be, and testifies to the tireless search for “diamonds in the rough” (Hennen) in contemporary improvised music, with a constant willingness to take risks. To name just a few: Jan Garbarek (for the first time early on in 1973), Frank Wright, Willem Breuker, Dollar Brand, Anthony Braxton, Art Blakey, Pharoah Sanders, Archie Shepp, Lester Bowie, Art Ensemble of Chicago, Cecil Taylor, Fred Anderson, Sun Ra (in 1979, both with a solo piano performance and an appearance with his Arkestra), James “Blood” Ulmer, Peter Brötzmann again and again in the most diverse configurations, the Vienna Art Orchestra and then, in 1981, in fact, the “namesake” of free jazz in person, Ornette Coleman, with his “Prime Time” project. In the programmes, one finds Friedrich Gulda, a pianist internationally celebrated for his interpretations of Bach, Mozart and Beethoven, here in his genuinely free avant-garde project with Uschi Anders (1976), just as well as frequent appearances by musicians from the legendary East German jazz scene: “Luten” Petrowsky with his Octet (in 1979, featuring drummer Günter “Baby” Sommer), the Hans Rempel Orchestra, the Hannes Zerbe Blechband or the Conrad Bauer Quartet; and, on top of that, the occasional East-West German collaborative project, such as the “Bergisch-Brandenburgisches Quartett” (with Petrowsky, Hans Reichel, Sven-Åke Johansson and Rüdiger Carl).

However, the International New Jazz Festival Moers was never content to simply host the great radicals of free jazz: even before free jazz too entered a crisis and became a mere posture, threatening to devolve into becoming a “fashion”, Burkhard Hennen developed “intersections between jazz, world music, improvised music, rock, electronic music (!), genre-transcending examinations with poetry, dance, theatre and so-called visual art”, as he wrote in the preface to his last programme booklet in 2005 (the exclamation mark is from Hennen himself).

Intersections: for instance, the Globe Unity Orchestra in 1982, with Ernst Ludwig Petrowsky (GDR), Evan Parker (UK), Kenny Wheeler, George Lewis (USA), Toshinoro Kondo (Japan), Albert Mangelsdorff, Alexander von Schlippenbach (FRG) and several others - what a magnificent, boundary pushing project! Or Heiner Goebbels and Alfred Harth with Dagmar Krause, or John Zorn, the Lindsay Cooper Film Orchestra, Last Exit with Diamanda Galás and Peter Brötzmann, Reichlich Weiblich, the New York Composers Orchestra, Isotope 217 from ● Chicago and the projects with The Ex from ● The Netherlands, for instance with a “party convoy”. Above all though, the Japanese band Shibusa shirazu Orchestra must be mentioned here of course, a project dear to Hennen's heart and perhaps something like the prototypical Moers project, with

ander von Schlippenbach (BRD) und einigen anderen – was für ein großartiges, alle Grenzen sprengendes Projekt! Oder Heiner Goebbels und Alfred Harth mit Dagmar Krause, oder John Zorn, das Lindsay Cooper Film Orchestra, Last Exit mit Diamanda Galás und Peter Brötzmann, Reichlich Weiblich, das New York Composers Orchestra, Isotope 217 aus ● Chicago und die Projekte mit The Ex aus den ● Niederlanden, etwa mit einem „Party Convoy“. Vor allem aber ist natürlich das japanische Shibusa Shirazu Orchestra zu nennen, ein Herzensprojekt Hennens und in seiner einzigartigen Kombination von Wildheit, Virtuosität, Tradition und Moderne, Tanz und mäandernden Stilik wohl so etwas wie das prototypische Moers-Projekt.

Seit den 80er Jahren sind in den Moerser Programmen immer wieder auch Musiker:innen anzutreffen, die im weitesten Sinn zur Popkultur zu zählen sind: Diamanda Galás, Neneh Cherry (ein schöner Beweis für Hennens Entdeckerfreude und -fähigkeit: Er hat sie bereits 1982, als gerade 18-Jährige unbekannte Musikerin, mit „Rip, Rig & Panic“ engagiert, Jahre vor Beginn ihrer Weltkarriere), Ghetto Blaster, die in solchem Kontext wohl unvermeidlichen Einstürzenden Neubauten (1990), The Roots, David Thomas & two pale boys, The Residents oder Pere Ubu. Und nicht erst mit der „Erfindung“ der „African Dance Night“ 1986 mit ihrem meist spektakulären Programm (von Salif Keita et les Ambassadeurs, Thomas Mapfumo und Femi Anikulapo Kuti & The Positive Force über Cheb Khaled, Kanté Manfila und Oumou Sangaré bis hin zu Youssou N'Dour und Positive Black Soul) kamen neue Sounds aus anderen Weltregionen hinzu: Ivo Papasov mit seiner Bulgarian Wedding Band, der große Nusrat Fateh Ali Khan, Zap Mama, die Sabri Brothers, Mari Boine, Les Tambours de Brazza, Fanfare Ciocarlia oder das Boban Marković Orkestar.

An programmatischer Vielfalt und Qualität bei gleichzeitiger Radikalität wird man weltweit wenig Vergleichbares finden, das Moers Festival surft bis heute „auf den jeweils höchsten Wellen der Jazz-Avantgarde“, wie „Die Zeit“ einmal schrieb, wobei ein Geheimnis des Erfolgs sicher auch, trotz alledem und alledem, die Verankerung in Moers und am ● Niederrhein sein dürfte. Sicher, da gab es immer auch Skepsis und Ablehnung, von Seiten der Bevölkerung ebenso wie von der Politik. Es gab Phasen, in denen das Weiterbestehen des Festivals massiv gefährdet war, auch in dieser „kulturell hochaufgeklärten Region“ (Rainer Weichert). Und Insider:innen berichten, dass es häufig unsicher war, ob das nächste Festival überhaupt würde stattfinden können – offensichtlich war das immer wieder aufs Neue auch ein avantgardistischer Parforceritt auf der Rasierklinge öffentlicher Zuschüsse und Genehmigungen. Aber es gab ebenso Sympathie und Unterstützung, vor allem vom Publikum, von der gewachsenen und sich immer wieder erneuernden „Moers Community“, aber auch quer durch die Reihen der Politik und nicht zuletzt auch seitens der „Moerser

Kaufleute“, zum Beispiel des Einzelhandelsvereins Niederrhein e.V., der sich 1996 „ausdrücklich bei Burkhard Hennen für sein Engagement bedankt und die bestmögliche Unterstützung verspricht“.

Was aber bedeuten diese Fragen von Untergang oder Überleben eines nicht-kommerziellen Festivals für die Kultur unserer Gesellschaft? Ist es uns immer noch und immer wieder wichtig, dass kulturelle Einrichtungen und Ereignisse jenseits des herrschenden Mainstreams (der ja auch der Mainstream der Herrschenden ist) und jenseits der Konsens-Hochkultur existieren?

Die Inwertsetzung kultureller Äußerungen und Formate ist einer kapitalistischen Gesellschaft ja grundsätzlich eingeschrieben, und das gilt nicht minder für die Subkultur. Längst bilden die elegant ausdifferenzierten Subkulturen einen konstitutiven Teil des Bürgertums, und die „Quote“ wurde zu einer Art öffentlich-rechtlichem Totschlag-Argument gegen praktisch alle Formen einer selbstbestimmten und widerständigen Kultur – auch im Jazz. Und natürlich spielt auch das Publikum eine widersprüchliche Rolle in diesem Geschehen – Menschen, die Festivals wie das in Moers besuchen, gehen davon aus, sie seien Teil einer anderen Gesellschaft, tragen aber gleichzeitig auch dazu bei, Kultur in Ware zu verwandeln – die „Widersprüche laufen durch die Menschen hindurch“ (Roger Behrends).

Kann das heutige Moers Festival überhaupt noch mit dem Festival der Gründerjahre verglichen werden? Was hat das Moers-Gefühl unserer Tage noch mit jenem des Aufbruchs vor fünfzig Jahren zu tun? Oder, andersherum gefragt: Wieviel Widerständigkeit und Revolte, wieviel Unruhe und Reibungskräfte der Anfangszeit, wieviel „free forever“ sind heute in einem derartigen Festival überhaupt noch möglich? Im Vorwort zur Programmbroschüre des letzten von ihm verantworteten Festivals stellt Burkhard Hennen 2005 lapidar fest: „Den Traum eines ganzheitlichen Festivals haben wir hier nicht realisieren dürfen.“ Das Festival hatte sich nach Hennens Einschätzung selbst zu einer Art soziokulturellen „Event“ entwickelt, bei dem zunehmend Marktinteressen eine Rolle spielen. Business as usual also, die altbekannte, etwas melancholische Geschichte davon, dass Vieles, das radikal beginnt, im Lauf der Zeit angepasst wird? Mag sein. Aber gerade die Entwicklungen der letzten Jahre – im Festival, im Jazz allgemein und auch in den Gesellschaften – haben gezeigt, dass „die Mission, den Sound mit einer kulturellen Revolution zu verbinden“ (Jason Moran, der gerade mit einem gewissen Archie Shepp ein faszinierendes Album eingespielt hat), nicht nur unvermindert aktuell, sondern eben auch dringend notwendig ist. „Diese Themen, ob Black Lives Matter oder Geflüchtete, werden immer auf Wiederhall stoßen“ (Moran 2020). Die Erfahrungen und Auseinandersetzungen mit Rassismus, Segregation oder Besitzlosigkeit verlangen heute ebenso eine Haltung von Musiker:innen und Pu-

chronisch moers

their unique combination of wildness, virtuosity, tradition and modernity, dance and meandering stylistics.

Since the 1980s, the programming at Moers has also repeatedly offered encounters with musicians who are part of pop culture in the broadest sense: Diamanda Galás, Neneh Cherry (a nice testament to Hennen's joy in and capacity for discovery: he featured her early on at the festival in 1982, as an unknown 18-year-old musician, with „Rip, Rig & Panic“, years before she launched her international career), Ghetto Blaster, Einstürzende Neubauten, unavoidable in such a context (1990), The Roots, David Thomas & two pale boys, The Residents or Pere Ubu. And even before the „invention“ of „African Dance Night“ in 1986, with its typically spectacular programme (from Salif Keita et les Ambassadeurs, Thomas Mapfumo and Femi Anikulapo Kuti & The Positive Force to Cheb Khaled, Kanté Manfila and Oumou Sangaré all the way to Youssou N'Dour and Positive Black Soul), new sounds from other regions of the world were added to the mix: Ivo Papasov with his Bulgarian Wedding Band, the great Nusrat Fateh Ali Khan, Zap Mama, the Sabri Brothers, Mari Boine, Les Tambours de Brazza, Fanfare Ciocarlia or the Boban Marković Orkestar.

When it comes to programmatic diversity and quality with simultaneous radicalism one will find little that compares around the world. Up to the present day, Moers Festival has been surfing „on the highest waves of the jazz avantgarde“, as „Zeit“ magazine once wrote. One of the secrets of this success must surely also be, in spite of everything, the anchoring of the festival in Moers, and in the ● Lower Rhine region. Admittedly, there has always been scepticism and rejection there too, on the part of the population as well as the political sphere. There were phases in which the continued existence of the festival was in enormous jeopardy, even in this „culturally highly enlightened region“ (Rainer Weichert). And insiders report that it was often uncertain whether the next festival would even be able to take place at all – evidently that was also, time and again, starting again from square one, an avant-garde tour de force on the razor's edge of public subsidies and permits. But there was also sympathy and support, especially from the audience, from the growing and ever-evolving „Moers community“, but also from all manner of politicians and, last but not least, also on the part of the „merchants of Moers“, for example the Einzelhandelsverein Niederrhein e.V., which in 1996 „explicitly thank(ed) Burkhard Hennen for his dedication and promis(ed) the best possible support“.

But what is the significance of these questions about the demise or survival of a non-commercial festival for the culture of our society? Is it still, time and again, important to us that cultural institutions and events exist beyond the ruling mainstream (that is also of course the mainstream of the rulers) and beyond consensus high culture?

The valorisation of cultural expressions and formats is of course fundamentally inscribed in a capitalist society, and that is no less true for the subculture. The elegantly differentiated subcultures have long since become a constituent part of the bourgeoisie, and the „quota“ has become a sort of knockout argument governed by public law against practically all forms of a self-determined and resistant culture – in jazz too. And of course the audience also plays a contradictory role in this process – individuals that attend festivals like the one in Moers operate under the assumption that they are part of another society, while also simultaneously contributing to the transformation of culture into commodity – the „contradictions run right through human beings“ (Roger Behrends).

Can today's Moers Festival be compared at all to the festival in its founding years? What does this „Moers feeling“ of our time have to do with the one of awakening fifty years ago? Or, to pose the question the other way around: how much resistance and revolt, how much restlessness and friction from that beginning era, how much „free forever“ are still even possible today in a festival of this nature? In the preface to the programme booklet of the last festival under his direction, in 2005, Burkhard Hennen declares succinctly: „We were not permitted to realise the dream of a holistic festival here.“ In Hennen's estimation, the festival itself had evolved into a sort of socio-cultural „event“, one in which market interests play an increasing role. So, is this business as usual, the well-trodden, somewhat melancholy story of how much that starts off radically becomes „well-adapted“ over the course of time? That may be the case. But the developments of the past years in particular – in the festival, in jazz in general as well as in various societies – have shown that „the mission of connecting the sound with a cultural revolution“ (Jason Moran, who has just recorded a fascinating album with a certain Archie Shepp) not only remains no less relevant – it is also an urgent necessity. „The issues, whether Black Lives Matter or refugees, are always going to resonate“ (Moran, 2020). The experiences and examinations of racism, segregation or exclusion from partaking in material possessions demand that musicians and audience take up a position today just as much as they did in the '60s and '70s of the last century. The fundamental contradiction of the societal and musical status quo „not only applies to the property situation and power to define aesthetics, it also applies to an increased, historically determined mistrust of established structures and commercially shaped dependencies per se“ (Christian Broeking, 2011).

Perhaps we should understand the story of how this festival in Moers came to be as a sort of message in a bottle from a bygone age. Critical Theory employs the term „message in a bottle“ as an image for the circumstance that, although we grasp that certain social relationships are wrong and must be overcome, there is no one to whom the critics can address

blikum wie in den 60er und 70er Jahren des letzten Jahrhunderts. Der grundsätzliche Widerspruch zum gesellschaftlichen wie musikalischen Status Quo „be- trifft nicht nur musikalische Besitzverhältnisse und ä- sthetische Definitionsmacht, sondern ein gewachsenes, historisch bedingtes Misstrauen gegenüber etablierten Strukturen und kommerziell geprägten Abhängigkei- ten per se“ (Christian Broecking 2011).

Vielleicht sollten wir die Entstehungsge- schichte des Moerser Festivals als eine Art Flaschen- post aus vergangenen Zeiten verstehen. Die Kritische Theorie verwendet den Begriff „Flaschenpost“ als Bild dafür, dass wir zwar begreifen, dass bestimmte gesell- schaftliche Verhältnisse falsch sind und überwunden werden müssen, dass dieses Wissen jedoch aktuell kei- ne den Kritikern bekannten Adressaten hat, kein, wenn man so will: revolutionäres Subjekt. Dies impliziert, wie bei einer Flaschenpost üblich, jedoch „die Hoffnung auf einen späteren, in der Gegenwart unbekanntem Empfänger“ (Thomas Ebermann).

Musik, Kunst, überhaupt alle kulturellen Äußerungen bedürfen geeigneter Möglichkeitsräume, in denen sie entstehen und verbreitet werden können. Das, was auf der Bühne stattfindet, dafür sorgen die Musiker:innen. Doch wer gibt ihnen die Bühne? Ohne die Menschen im Hintergrund, die ihnen die Möglich- keit des Muskmachens überhaupt erst verschaffen, die ihnen Auftrittsmöglichkeiten geben, ihre Projekte rea- lisieren und das Publikum in die Konzerte locken, wäre die Kunst der Musiker:innen nicht nur brotlos, sondern schlicht unmöglich. Ich denke an Bertolt Brechts weis- ses Gedicht *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des LaoTse in die Emigration*, in dem der Dichter erklärt, wie LaoTse sein philosophi-

sches Hauptwerk schreibt: „Daß das weiche Wasser in Bewegung / Mit der Zeit den mächtigen Stein besiegt. / Du verstehst, das Harte unterliegt.“ Und am Ende des Gedichts preist Brecht ausdrücklich den Zöllner, der darauf bestanden hat, dass LaoTse seine berühmten 81 Sprüche niederschreibt: „Darum sei der Zöllner auch bedankt:/ Er hat sie ihm abverlangt“ (Brecht 1981: 660).

Brecht singt in gewisser Weise das hohe Lied auf die Ermöglicher:innen. Vielleicht ist genau dies die Aufforderung, ja geradezu die Verpflichtung nach fünfzig Jahren Moerser Festivalgeschichte: Die Hoffnung, dass der Möglichkeitsraum „Moers Festi- val“ erhalten bleibt und stetig weiterentwickelt werden kann – sowie der ungebrochene Glaube an die Mög- lichkeit der völligen Erneuerung der Welt, nicht zuletzt auch mit ästhetischen Mitteln.

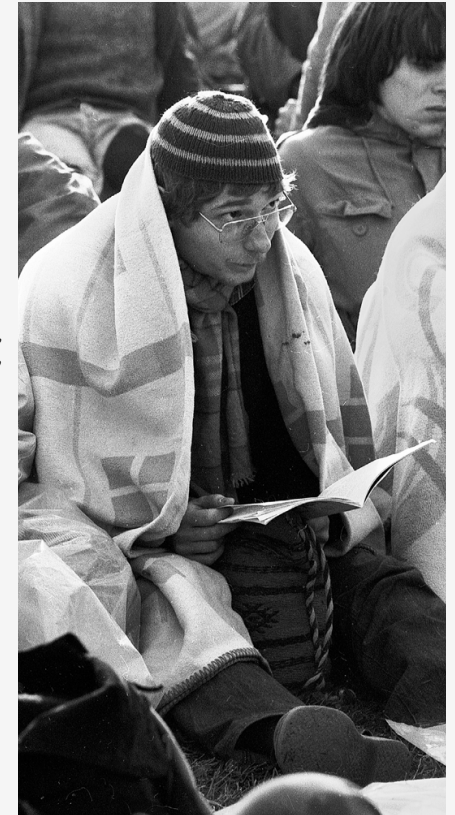
Die Widersprüchlichkeit der Welt muss schließlich auch in der Musik erfahrbar sein. Ob dies ein Traum bleibt, haben wir letztlich alle selbst in der Hand...

this knowledge, as far as they know – there is, if you will, no revolutionary subject. However, this implies, as is common with a message in a bottle, “the hope of a later, in the present yet-unknown recipient” (Thomas Ebermann).

Music, art, all cultural expressions in general require suitable spaces of possibility, in which they can manifest and be disseminated. The musicians take care of whatever ends up happening on stage. But who gives them the stage? Without the people in the back- ground who create the possibility to make music in the first place, who give them opportunities to perform, who realise their projects and attract an audience to the concerts, the art of musicians would not only be “breadless”, it would also simply be impossible. I am reminded of Bertolt Brecht’s wise poem *Legend of the Origin of the Book Tao-Tse-Ching on LaoTse’s Road into Exile*, in which the poet explains how LaoTse wrote his philosophical magnum opus: “That quite soft water, by attrition / Over the years will grind strong rocks away. / In other words, that hardness must lose the day.” And at the end of the poem, Brecht explicitly praises the customs officer who insisted that Lao-Tse write down his famous 81 axioms: “So the customs man deserves his bit. / It was he who called for it” (Brecht, 1981: 660).

In a certain sense, Brecht is singing an ode to the enablers. Perhaps this is precisely the challenge, the downrig obligation in fact after fifty years of Moers festival history: the hope that “Moers Festival”, this space of possibility, will remain intact and be able to evolve without pause – just like the unbroken belief in the possibility of a complete renewal of the world, not least of all with aesthetic means as well.

The contradictory nature of the world has to be opened up for us to experience it in music too, after all. Whether or not this remains a dream – that, ultimately, is in all of our hands.



LITERATUR/LITERATURE

Brecht, Bertolt 1981:
Die Gedichte von Bertolt Brecht in einem Band. Frankfurt am Main.

Broecking, Christian 2011:
Respekt! Die Geschichte der Fire Music. Berlin.

Brötzmann, Peter/Bauer, Christoph J. 2012:
Gespräche. Kindle-Edition.

Brötzmann, Peter 2011:
In conversation with Karl Lippegaus. In Long Story Short, Programmheft zum Unlimited Festival Wels 2011.

Harlan, Thomas 2011:
Hitler war meine Mitgift. Ein Gespräch mit Jean-Pierre Stephan. Reinbek.

Hennen, Burkhard 1996:
Moers 97 oder sonstwo? In the programme booklet “25 Jahre Internationales New Jazz Festival Moers”.

Kurth, Ulrich 2011:
Free at last? In moers festival magazine, June 2011.

Moran, Jason 2021: Rüdener, Ulrich:
Wenn man sich fühlt wie ein mutterloses Kind. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung from 8.2.2021.

Rousseau, Jean-Jacques 1988:
Schriften, Band I. Frankfurt am Main.

Zimmermann, Bettina 2018:
con tutta forza. Bernd Alois Zimmermann. Hofheim.