

Interview mit Hans Kennel

Baar, 13. März 2014 – revidierte Fassung (März 2015)

0' 00'' (keine fixen Veranstaltungsorte ausser Café Africana)

Meine erste Frage, ganz offen: In diesen Jahren, 1965 bis 1980, was waren für Dich die wichtigen Orte und die wichtigen Begegnungen in Deiner musikalischen Laufbahn?

Gut... Wir kommen nicht um das Café Africana herum, das ist das Eine. Erst wenn ich 1965 höre, bin ich gar nicht mehr sicher, ob das Africana bis da noch offen war. Aber das weiß der Beat Kennel wahrscheinlich besser... Der müsste die Informationen haben. Und dann nachher gab es keine – wie soll ich sagen? – fixen Veranstaltungsorte, an die ich mich erinnern kann in der Schweiz. Und ich war selber auch sehr viel unterwegs. Ich war schon viel in Deutschland; ich war auch in der Schweiz, aber in der Theatermusik beschäftigt – im Schauspielhaus Zürich und im Theater Basel. Aber ich bin immer wieder als Jazzmusiker aufgetreten, meistens dann auf Abruf, wenn der Bruno Spoerri mich angerufen hat. Und das waren eher kleine Veranstaltungsorte – halt eben nicht fixe Veranstaltungsorte. Das waren Kleintheater, Kleinbühnen, zum Teil sogar Kirchen... Es reduziert sich auf das Africana: Feste Auftrittsorte. Und die andere Welt für mich war die Theaterwelt: Das ist etwas ganz anderes. Da habe ich kein Jazz gespielt, oder? Jazz beeinflusste Einwüfe in die Texte...

02' 29'' (Die wichtigen Begegnungen 1: Jazz-Rock Experience und Magog)

(An) die Veranstaltungsorte kann ich mich nicht mehr erinnern... Es kamen dann aber verschiedene Gruppen, in denen ich mitspielte; und die erste wichtige, denke ich, war mit Bruno Spoerri: Wir hatten ein Sextett und das war um die Jahre 1970. Es kam ja dieses „Bitches Brew Gewitter“ von Miles Davis: Das hat uns alle sehr erfasst. Ich gehöre zu denen, die sich nachher eher davon abgewandt haben; andere sind damit besser umgegangen. Aber ich habe zwei Jahre probiert in der Gruppe, die Bruno Spoerri auf die Beine gestellt hat, die hiess „Jazz Rock Experience“. Und ich hatte einige schöne Erlebnisse... Aber ich habe dann irgendwie das Gefühl bekommen, meine Art zu spielen verträgt sich nicht so gut mit dieser binären Musik. Es geht ja um diesen Wandel vom Ternären im Jazz zum Binären in der Phrasierung. Und es gab eben diejenigen, die es gut gemacht haben, die ternär und binär gut miteinander kombinieren konnten. Und ich gehörte nicht an die vorderste Front von diesen Leuten! Und bin dann auch zögerlich davon zurückgezogen. Dann ist 1973 etwas passiert: Da hat mich der Klaus Koenig angerufen und hat gesagt, er will ein experimentelles Quintett aufstellen mit seiner „Jazz-Live Trio“ Rhythmusgruppe, mit Peter Schmidlin, Peter Frei und Bläser dazu. Und er hatte gedacht an Andy Scherrer. Ich habe gedacht: „Oh, mit dem Andy Scherrer möchte ich schon lange gern zusammenspielen.“ Und dann kam noch einer dazu, ein Posaunist, den ich vorher kaum kannte, der Paul Haag. Das waren nachher zwei oder drei sehr faszinierende Jahre. Wir haben eine Musik gespielt, die strukturiert war: Wir hatten Kompositionen. Wir haben sie aber zum Teil sehr frei gespielt. Wir haben sie umgekehrt, wir haben sie aufgelöst, und wir haben uns immer wieder gefunden. Eigentlich war unser Vorbild der Miles Davis vor „Bitches Brew“ mit seinen letzten Quintett-Aufnahmen. Das war, wo wir hinwollten: Strukturiert „in und out“ spielen. Und frei! Und das war einfach

begrenzt: Die Zeit war offenbar vorbei für uns. Wir kamen zu spät (er lacht). Das hat drei Jahre gedauert, und dann hatten wir keine Engagements mehr... Ich habe dann eine Zeit lang mich zurückgezogen, habe weniger gespielt oder nur lokal. Es gab noch einen Versuch mit Paul Haag und Alex Bally: Wir haben die „Jazz Community“ gegründet. Die war etwas konservativer als Magog, ja nicht so mutig in Bezug darauf, sich Freiheiten zu erlauben. Die dauerte vielleicht zwei Jahre, und dann war das wieder weg: Keine Engagements. Wir hatten auch kein Management, das kommt dazu. Das Wort «Management» war damals für uns ein Fremdwort. Also ja, das hat sich nach zwei Jahren totgelaufen.

06' 45'' (Die wichtigen Begegnungen 2: Alpine Jazz Herd und Experience)

Dann ist etwas ganz anderes passiert: In dieser Ruhephase bei mir habe ich per Zufall – nicht irgendwie als (Ergebnis) einer vorgefassten Meinung oder irgendeines Ereignisses – durch ein familiäres Ereignis erinnert, wie das eigentlich in meiner Kindheit in Schwyz war. Ich musste einfach andere Quellen haben. Im Jazz hatte ich das Gefühl, es gibt andere, die das viel besser spielen. Ich habe versucht, mich zu erinnern, und natürlich dann gewusst: Ich komme aus einer Ländler-Musikfamilie, auf Vatersseite, Mutter Italienerin, Bel Canto und neapolitanische Lieder – und Verdi, immer wieder Verdi zuhause in der Küche! Sie konnte sich aber keine klassische Ausbildung leisten; weil mitten im Krieg war es schon ein Überlebenskampf. Dann kam dazu, dass ich in meiner Internatszeit in Fribourg auch andere Musik gehört habe. Jemand hat mir Musik vorgespielt aus Asien, aus Afrika, und so weiter... Und eben diese Frage: Was war eigentlich bei uns früher? Ich habe mich daran erinnert, was ich gehört habe in meiner Jugend, sowohl in der Ländlermusik meines Vaters, aber auch eher im Umfeld meiner Mitschüler in Schwyz – erste und zweite Klasse, das sind kleine Buben. Da habe ich diese Jüüzli gehört, diese kleinen freien Jodellieder. Ich habe mich dann damit sehr intensiv beschäftigt: Ich bin ins Muotatal gegangen und ins Yberg, und habe einfach überlegt, kann man nicht aus diesen Elementen etwas machen, worauf meine Jazzerfahrung und auch meine klassische Erfahrung etwas aufbauen. Und ich habe per Zufall den Jürg Solothurnmann getroffen, Berner Musikwissenschaftler und Saxofonist, und in einer spontanen Diskussion sind wir auf dieses Thema gekommen. Und er hat gesagt: „Oh! Das interessiert mich, das wät ich scho lang au mache!“ Dann haben wir die Alpine Jazz Herd gegründet – das war sein Name, der war mir zu kompliziert. Wir haben dann zwei Jahre miteinander gespielt. Die Alpine Jazz Herd hat mich gereizt, aber es gab eine Diskrepanz – keinen Streit – zwischen den Zielen, die wir hatten. Jürg Solothurnmann wollte mehr aus den Stücken ausfransen, einfach frei spielen, Free Jazz-ähnlich. Ich wollte das Gegenteil (er lacht). Ich wollte die Reduktion, ich wollte eher den Bebop, oder was es ist, zurücknehmen und versuchen, so zu spielen, wie es die Ländler-Musiker oder die alten Musiker gemacht haben, auch mit dem Diatonischen... Einfach schauen, dass das in dieser Sprache geht, aber immer noch improvisatorisch, anstatt fest aufgeschrieben. Die Alpine Jazz Herd wurde aufgelöst, und ich habe dann die „Alpine Experience“ gegründet. Und da hatte ich zum ersten Mal dieses Erlebnis – es war ein wunderbares Erlebnis, wenn ich gemerkt habe, jetzt kann es so gehen: Wir spielen alte Stücke oder neue Stücke von mir, die auf diesen Elementen aufbauen und auf denen ich

mich wohl fühle mit einer super Rhythmusgruppe, darüber kann ich fliegen. Das war dann ganz toll fünf Jahre lang.

11' 32'' (internationaler Aufbruch mit Mytha)

Und mit denen ist dann noch etwas besonders passiert: Der George Gruntz hat uns gehört und hat gesagt, „Hans, das ist irrsinnig, was Du machst, das finde ich spannend und auch Deine Alphorngruppe!“ Ich hatte da ganz kurz früher noch die Alphorngruppe. 1990, ein bisschen später, kam die Alphorngruppe dazu. Und dann hat er gesagt: „Kennst Du keine Leute, vielleicht Frauen, die diese „Jüüzli“ noch originär singen?“ Und dann habe ich gesagt: „Doch, ich habe hier ein kleines Bändli, das ich bei einer Probe aufgenommen habe, die Geschwister Schönbächler.“ Und da ist der George Gruntz so begeistert gewesen, dass er gesagt hat: „Du Hans, kannst Du die fragen, ob die mal in meinem Projekt mit dem WDR, mit der Big Band, mitmachen würden?“ Ich habe die gefragt, und die waren sehr skeptisch am Anfang... Aber dann habe ich einzelne Stücke für sie aufgeschrieben, ganz einfache – zwei Stimmen. Eines habe ich auch vierstimmig geschrieben, aber das haben wir nicht gespielt. Und diese hat George Gruntz dann zu Big Band-Arrangements transferiert. Und ich habe hier mit ihnen geprobt, und die sind dann nach Köln gekommen: Die sind zum ersten Mal in ein Studio reingekommen. Da ist die Big Band, mit Amerikanern und Schweden, Schweizern und Deutschen. Und die vier Frauen kommen in Trachten ins Studio und singen etwas vor – und das war ein absolutes Ereignis! Die Musiker sind ausgeflippt, oder? Und dann, gut, wir haben seriös geprobt und haben ein Konzert gespielt, das vom WDR aufgenommen wurde. Und eine zweite Aufnahme durfte ich dann für „Alpine Experience“ auch benutzen. Für die habe ich auch noch Lieder aufgeschrieben, die sie nicht kannten, und die haben wir da oben aufgenommen mit einem Mikrofon – *a cappella* – und es sind noch sechs Stücke, die ich dann auch auf die CD gebracht habe. Diese Platte heisst „S'Heuis“ von den Geschwister Schönbächler. Das war eine vielbeachtete Platte... Und dann habe ich einfach – mit Mytha noch mehrere Jahre – immer weiter probiert, experimentiert, mit bis zu sechzehn Alphörnern. Ich habe versucht, diese Naturtöne, die nicht-temperierte Naturtonreihe, noch mehr in Polyphonie einzubringen. Wir haben gespielt mit Alphörnern in F, mit Alphörnern in Fis, Alphörnern in E, Büchel in C – und jedes dieser Grundton-Instrumente hat seine eigene Naturtonart. Das heisst, das gibt in der vertikalen, in der harmonischen Zusammenfassung, absolut neue Klänge, weil all die Akkorde, die ich mir ausgerechnet hatte auf dem Klavier, die tönen nicht so. Das war sehr spannend: Die Polyphonie hat mich sehr besessen! Nur es ist eine schwierige Musik... Wir konnten in einem Konzert nur ein polyphones oder zwei polyphone Stücke spielen, sonst wären die Leute davongelaufen. Aber wir haben auch viel groovige Stücke gespielt, mit ausgeprägtem Alphorn-Bass, groovige Basslinien und so weiter. Und das war unser Vorteil für viele Jahre. Wir haben auf der halben Welt gespielt. Ja, irgendwie war da einfach die Entwicklung in zwei Jahren fertig: Ich habe gemerkt, es fällt mir nichts mehr ein. Ich habe diese ganzen Naturtonreihen in so vielen verschiedenen Kombinationen gespielt... Ich habe keine neue Idee mehr! Und ich habe manchmal das Gefühl gehabt, wir haben das jetzt während zwanzig Jahre gemacht, es war eine reiche Erfahrung, viel ist gelungen, viel ist weniger gelungen, aber es ist auch Zeit aufzuhören. Und Platz zu lassen: Da sind ein Haufen junger Alphornspieler, die machen Ähnliches, und die sollen jetzt spielen. Und noch

ein wichtiger Grund: ich wollte nicht mehr so weiterreisen. Wir konnten kaum in der Schweiz spielen: Wir haben in Australien gespielt, in Kanada... Wir haben in Kasachstan gespielt, in Madrid, in Vancouver, in Ägypten, in Senegal... Ich habe gemerkt, ich bin älter geworden: Die Reiserei hat mich müde gemacht. Und kam auch dazu, wenn ich vor fünfzehn Jahren noch sagen konnte, „Wir haben acht Stunden Flug, wir brauchen einen Ruhetag und dann erst spielen...“ Das geht nicht mehr in den heutigen Tagen: Da heisst es, wir kommen am Abend um zehn, und das Konzert ist am nächsten Tag, und wir reisen am dritten Tag zurück. Und wieder acht oder zehn oder dreizehn Stunden Flug; dann habe ich gesagt, „Nein, das macht der Hans Kennel nicht mehr“. Ich bin ein alter Mann, ich kann das nicht mehr. Ich hätte noch an der Weltausstellung in China spielen können: In Kasachstan waren wir mit Frau Calmy-Rey, und die hat mich gefragt, „Kommen Sie wieder mit uns an die Weltausstellung?“ Dann habe ich gesagt, „Ich muss es überlegen“, und dann habe ich ihrer Sekretärin abgesagt. Das war wirklich das Ende von Mytha und der ganzen Reiserei. Ich bin auch da in Pension... Und dann ruft mich vor anderthalb Jahr die Christine Lauterburg an, die vor zwanzig Jahren mit uns – mit Mytha – auf der USA/Canada Tour war, und sagt, „Du Hans, ich habe eine Anfrage vom Alpentöne Festival, mit Dir vielleicht etwas im Duo zu machen. Machst Du mit?“ Und da habe ich gesagt, „Wenn mit Dir, ja, dann probieren wir!“ Und aus diesem Projekt ist „Gäzig“ entstanden.

19' 18'' (Café Africana: Dollar Brand und The Blue Notes)

Mit ist wirklich wichtig, gut zu verstehen, was das Café Africana gebracht hat in diesen Anfangsjahren in Zürich. Das hat früher angefangen glaube ich, 1961 oder 62. Dort haben Dollar Brand regelmässig gespielt und später die Blue Notes. Was war Deine Rolle dort, was hast Du gelernt, wie hast Du das empfunden damals?

Also bevor es „Africana“ hiess, war es einfach das Café Zähringer. Da hat es schon angefangen, dass in der Mittagspause Pianisten da waren, und das war für uns Studenten. Ich war noch Ökonomiestudent, ich habe aber aufgehört und war oben am Konservatorium Trompetenschüler. Das ist in unmittelbarer Nähe: Ich habe jeden Mittag in diesem Café Zähringer verbracht und habe ab und zu auch schon mitgespielt. An den Pianisten kann ich mich nicht erinnern... Wie dann die Idee für dieses Africana vom Herr Hugentobler entstanden ist, habe ich keine Ahnung. Auf jeden Fall wurde das umgebaut und war auf ein Mal voll afrikanischer Totenmasken. Ich habe gesagt, „Wo bin ich?“ Und in der Mitte, wo das Piano war, hat er so eine kleine Insel aus Holz gemacht, mit Holzfeder und vielen Masken auch. Das war sozusagen der Bandstand. Und zum Teil die gleichen Leute, die schon früher spielten, die waren jetzt in dieser Insel drin. Das wurde dann einfach regelmässig... Der Remo Rau war eine der ersten, die auch da waren, und mit dem habe ich gespielt. Und der Remo Rau hat den Herrn Hugentobler dazu überredet, dass wir hier regelmässig etwas machen können, dass wir eine Zelle hier in Zürich haben: Mittags Jam Sessions und abends vor dem *Main Act* – das sind jeweils Bar- oder Jazzpianisten ab 21 Uhr – Zürcher Gruppen, die hierher kommen und sich zu Gruppen formieren wollen. Das war auch wichtig, weil nach der Jam Sessions sind auch auf einmal Gruppen entstanden. Und einer der ersten war mein Quintett mit Bruno Spoerri und das Quintett von Remo Rau. Und da war auch eine Dixieland-Gruppe, ich glaube, die Harlem Ramblers oder New Harlem Ramblers. Und am Abend spielte zuerst der Pianist Joe Turner, ein hervorragender

Stride-Pianist, der schon seit Jahren in Zürich lebte. Und dann kam – das war musikalisch schon ein Abstieg – dieser Bluespianist-Champion Jack Dupree. In dieser Zeit war ich in Luzern im Militärdienst. Im Dancing „Capitol“ in Luzern, über dem Kino am Helvetiaplatz, habe ich zwei alte Bekannte von mir getroffen, einen Studentenkollegen von Fribourg und einen Schulkollegen von Zug, der inzwischen Kunstschule gemacht hat und auch Kunstmaler war – beide extreme Jazzfans. Da hat eine karibische Tanzband gespielt, die „Chester Gill“, die ein in Basel lebender Jamaikaner gehabt hat. Die waren gut: Die haben da ihre „Yellow Bird“ und weiss ich nicht was gespielt, ein bisschen Cha Cha Cha und so, ab und zu habe ich geschaut. Und dann auf einmal spielt einer acht Takt Piano solo, und ich denke, „Habe ich recht gehört?“ Ich schaue: es ist vorbei, es ist wieder Ensemble. Da bin ich ganz fasziniert. Prompt kommt es noch einmal zu acht Takten. Und ich habe gewusst, dass etwas ganz Grosses hier passiert: Da spielt einer Piano, den ich noch nie jemals spielen gehört habe! Ich habe ihn angesprochen in der Pause und habe gesagt, „Sie müssen an einem anderen Ort spielen: *I can help you...*“ Dann habe ich mit Hugentobler, dem Besitzer der Africana, gesprochen. Und der wollte nicht recht. Bruno Spoerri hat geahnt, dass das gut ist, hat mich unterstützt. Und dann haben der Bruno und ich den Heinz Wehrle, den Produzenten von Radio Zürich, überredet, dass er den mal kommen lassen würde und aufnehmen. Dann gab es von Radio Zürich zum ersten Mal Aufnahmen von diesem Dollar Brand, wie er damals hiess. Damit haben wir wieder bei Hugentobler moniert... Und schlussendlich hat er sich überreden lassen, dass der Dollar Brand von neun bis elf spielt. Und das wurde ein Riesenerfolg! Und eines Tages hat Duke Ellington in Zürich gespielt. Da weiss der Bruno Spoerri Bescheid, wer Duke Ellington ins Africana gebracht hat... Ich war leider nicht dabei. Kurz danach, als ich nach Zürich zurückkam, war das Africana nicht mehr ganz gleich: Die Bühne war hinten und da stand ein Schlagzeug, das die Cymbals so hochgestellt hatte. Ich dachte: Ein Jazzschlagzeuger, wie spielt er Time auf hoch stehenden Cymbals? Also das waren die ersten Rockbands aus England. Ich (bin) nicht mehr dahin gegangen: Das war das Ende. Aber Africana war halt wirklich vier Jahre meine (Schule?)... Da habe ich fast gelebt! Ich bin immer reingegangen. Wenn es nicht interessant war, ging ich wieder. Über Mittag gab es immer ab und zu Jam Sessions, nicht mehr so viele, aber es war immer etwas los und viele Begegnungen: Man hat Leute kennengelernt. Eben da: Dollar Brand hat die Chris McGregor Band, die „Blue Notes“, nachgezogen. Die sind nachgekommen und haben auch da gespielt. Und Dollar Brand ging dann nach Paris, spielte nur noch gelegentlich im Africana. Da waren die „Blue Notes“ ganz fantastisch! Es ist noch etwas Wichtiges passiert: In der Endphase vom Africana, als Dollar Brand schon da war, kam die Irène Schweizer, die ich von früher kannte. Ich habe sie ein paar Mal gehört am Jazzfestival Zürich. Und die hat noch einmal eine ganz andere Musik gebracht ins Africana. Also ich war fasziniert: Ich habe die bewundert, die hat ganz anders gespielt... Und da haben wir auch gewusst, dass das wird eine grosse Persönlichkeit! Sie wurde zum Teil belächelt: Das hat nicht allen gefallen. Aber die Jüngeren, die kamen, haben gesagt „Wow, Power und so!“ Es war einfach klar: Die Irène Schweizer, die wird ihren Weg machen, ganz grossartig... Das waren so die letzten Feuerwerke im Africana (er lacht).

Also schon ein Schlüsselort, was es Begegnungen betrifft: Eine neue Familie ist entstanden?

Ja, es war wie ein Kochtopf. Man musste dort hingehen, um dabei zu sein und auch immer zu schauen, wer kommt, gibt es Neue, die kommen – und es sind auch immer wieder Neue gekommen. Es gab auch immer neue Zusammensetzungen. Also das Africana war der *Melting Pot* für uns...

Und es wurde nicht ersetzt nachher, es gab keine Nachfolgeclubs?

Nein, leider nicht... Ja! Es gab dann: Irène Schweizer und Remo Rau haben da regelmässig Konzerte veranstaltet am Bellevue im Hinteren Sternen. Das ist eine Nachfolge, aber es war natürlich nicht so dicht wie Africana. Da waren Konzerte zwei oder drei Mal in der Woche. Also der Verdienst von Remo Rau zusammen mit Irène Schweizer, ganz klar, dass da auch etwas weiterging... Und dann weiss ich nicht mehr, was passiert ist: Ich war nicht mehr in Zürich. Ich war in Hamburg und ich bin nur nach Zürich gekommen, um mit Bruno Spoerri zu spielen, bis zu Magog.

31' 03'' (Die Beziehungen mit dem Theater und der klassischen Musik)

Du hast gesagt, dass Du hast auch viel im Theater gearbeitet. Was waren die Beziehungen damals, durch Deine Jazz-Performance Aktivität, mit Theater und klassischer Musik?

Völlig unterschiedlich. Als Neunzehnjähriger – ich war noch im Konservatorium – hat jemand für irgend so ein Musical in Luzern, am Stadttheater Luzern, einen Trompeter gesucht, der gut zuverlässig lesen konnte, aber dazwischen auch vier Takt improvisiert... Da habe ich im Stadttheater Luzern eine ganze Saison gespielt. Und dann habe ich schon einen Namen gehabt! Dann war ein paar Jahre nichts, bis George Gruntz, zuerst Peter Rüedi, dann George Gruntz, Dramaturgen des Schauspielhauses Zürich wurden. Die Reihenfolge musst Du schauen, da bin ich nicht sicher. Und George Gruntz hat mich sofort angerufen, weil er wusste, der Hans ist einer, der kann nicht nur Trompeten spielen... Ich bin sehr vielseitig: Ich kann im Orchester in einer Beethoven-Sinfonie die zweite Stimme mitspielen. Ich konnte gut in allen Tonarten spielen. Ich war der Trompeter, den man überall einsetzen kann: Multifunktionstrompeter... Nie der Beste, aber immer genügend gut für einen Job! Ich weiss nicht, wie lange ich im Schauspielhaus gespielt habe... hunderte von Vorstellungen. Also von brasilianischen Stücken bis zu Shakespeare. Und da habe ich unglaublich schöne Erinnerungen gehabt: Ich habe gemerkt, dass Improvisation nicht nur das Privileg von Jazzmusikern ist. Auf der Bühne wird von hervorragenden Schauspielern sehr viel improvisiert, weil es immer Fehler gibt: Wenn nach der zwölften Vorstellung die Konzentration weg ist, da passieren die unglaublichsten Sachen auf der Bühne, und die müssen improvisieren. Und die improvisieren so gut – manchmal unglaublich lustige Szenen – dass das Publikum nichts merkt. Und wir mussten auch reagieren: Wir waren auf der Bühne! Ich musste auch an einem anderen Ort sein, etwas anderes spielen... Und ich bin eben auch textsicher. Mich haben auch die Stücke interessiert: Ich ging nicht nur in eine Shakespeare-Vorstellung, ich habe es auch gelesen, weil es mich interessiert hat. Und das ging dann weiter: Theater Basel mit auch sehr erregenden Vorstellungen mit dem Regisseur Johannes Kresnik; ein Stück, das „Mars“ hiess und zu einem Riesenerfolg wurde: 38 Vorstellungen und dann noch 12 Verlängerungen. Und das wurde zwei Jahre später noch im Deutschen Schauspielhaus in Hamburg vorgestellt. Das ging eigentlich bis Ende 1996. Und dann war es fertig mit

Theatermusik. Es waren auch grosse Präsenzzeiten, weißt Du, mit den ganzen Proben, das waren sicher zwanzig Probetage...

Das war also nicht nur ein Brot-Job, wie man sagt...

Leidenschaft! Ich habe mich auf jede Vorstellung (gefremdet?)... Ich konnte kaum atmen! Ich war wie ein kleiner Bub im Zirkus. Weil es jedes Mal etwas Anderes war. Ein festes Stück, und es passierte jedes Mal etwas. Und nach der zwanzigsten Vorstellung kamen die Fehler schon nach dem zweiten Dialog! Aber es ist immer noch grosses Theater, grosse Schauspieler!

36' 43'' (die wirtschaftlichen Bedingungen)

Und als Jazzmusiker, Ende 60er, Anfangs 70er Jahren, was waren die Gagen? Wurde man allmählich besser bezahlt?

Es hat ganz grosse Unterschiede gegeben. Ich denke, mit Magog hatten wir eine Zeit lang Erfolg. Da hatten wir schon... Ich kann es nicht mehr jetzt in Zahlen umsetzen, aber es waren wahrscheinlich doppelt grössere Gage oder dreifach (mehr als heute). Später im Theater habe ich eine sehr gute Gage gehabt. Und in den interdisziplinären Projekten hatte ich noch einmal bessere Bezahlung. Ich habe auch mit Gunther Schuller und seinem Orchester gespielt. Er hat dirigiert und gesagt, er braucht einen Trompeter, der beides spielt, also klassische Ausbildung. Und der Michael Haefliger, der jetzt das Lucerne Festival leitet, er hat mich gekannt und gewusst, der hat eine klassische Ausbildung und der spielt auch Jazz. Es war eine Komposition von Charles Mingus für Kammerorchester. Ein unglaublich kompliziertes, fast nicht spielbares Stück! Gunther Schuller hat das, glaube ich, orchestriert, und dann haben wir das Original von Darius Milhaud, „La Création du Monde“, gespielt. Ein wunderschönes Stück und dann wieder die Polyphonie, diese Musik zwischen Strawinsky oder Schönberg, die Musik, die gern vergessen wird. Es gibt eine ganze Reihe von wunderbarer Musik im 20. Jahrhundert, und Darius Milhaud gehört dazu für mich mit „La Création du Monde“: Ein Stück mit wunderschönen Trompetenstellen. Das habe ich geliebt... Das war vor zwölf oder dreizehn Jahren... Da habe ich zum letzten Mal mit einer C-Trompete gespielt.

39' 56'' (die neuen Organisationen: Unit Records)

In diesen siebziger Jahren sind ganz viele neue Organisationen gegründet worden: Berufliche Organisationen wie MKS, neue Schulen, eine neue Art, Jazz und populäre Musik weiterzugeben... Hast Du da mitgemacht, waren das auch wichtige Momente auch für Dich?

Ich habe nicht mitgemacht bei Schulen, aber ich war ein Gründungsmitglied vom MKS. Das war mit Irène Schweizer und wer auch immer... Und ich war zusammen mit Urs Böchlinger, Jürg Solothurnmann und Paul Haag Begründer vom Label: Urs Blöchlinger, leider verstorben, hat damals vorgeschlagen: „Unit Records“.

Was war die Motivation?

Viele junge Musiker kamen – ich wurde zu den älteren. Wir Schweizer hatten nie Plattenaufnahmen: Es wurde kaum Jazzplatten produziert. Es gab nur wenige wie Franco Ambrosetti und George Gruntz, die in den sechziger Jahren schon LPs hatten. Die anderen hatten nichts... Mit wenigen Ausnahmen, was sie selber produziert hatten. Und auch zum Unterschied von Frankreich oder Schweden, die ihre eigene Organisation hatten. Die Deutschen hatten auch eigene Produktionen. Aber in der Schweiz gab es nichts. Wir haben diese Unit Records als Notwendigkeit gegründet, weil wir wussten, es wird in der Zukunft noch schwieriger sein, Engagements zu kriegen, wenn man nicht eine musikalische Visitenkarte hat. Es ist ganz einfach: Es gab ein grosses Bedürfnis. Jürg Solothurnmann und ich haben beim Bundesamt für Kultur noch persönlich vorgesprochen, um zu schauen, dass wir ein Fonds für dieses Label zugesprochen bekommen. Das ist dann auch passiert, und das war ein erstes Erfolgserlebnis, das mich sehr gefreut hat. Die Gründungsversammlung für Unit hatten wir in Zug, im Restaurant Brandenburg. Da kam auch zum Beispiel die Genfer Schlagzeugin Béatrice Graf. Die habe ich getroffen, irgendwo, und die hat gesagt, „Weißt Du noch Hans? Die Gründung...“. Und ich habe mich nicht erinnern können... Und die hat gesagt, „Doch, die hast Du geleitet, die hast Du organisiert!“ Da wurde die Gründung, das Jahr weiss ich nicht mehr... Das war mein letztes Engagement für irgendwelche gemeinsamen Projekte. Aber ich bin froh, dass das gestartet ist – Ich hatte ein gutes Gefühl.

44' 01'' (Die Rezeption der Musik: Folk und World Bewegungen)

In den achtziger Jahren ist die sogenannte World Music gross geworden als Strömung, aber früher, in den siebziger Jahren gab es auch eine sehr lebendige Folk-Bewegung, Folk- und Protestbewegung. War das etwas, dass Du miterlebt hast?

Wo hatte es vorher eine Folk-Bewegung?

Alle diese Festivals, Gurten, Lenzburg, Nyon und so weiter.

Ja, ich habe später im Gurten einmal gespielt... Jetzt müssen wir aufpassen, dass ich Dich richtig verstehe: in den achtziger Jahren hat es mal diese Bewegung gegeben von World Music. So weit, so gut... Ich fand mich eigentlich am Anfang davon nicht betroffen. Das ist dann erst passiert... Es kam dann so, dass meine Gruppen Alpine Experience und auch Mytha, das Albumquartett, ohne dass wir das gesucht haben, auf einmal – die öffentliche Wahrnehmung, und auch von Veranstaltern – als World Music wahrgenommen wurden, oder? Das war für mich neu: Das habe ja ich nicht gesucht, weil ich es nicht wusste (er lacht).

Aber eben, wenn Du angefangen hast, diese Verbindung zur traditionellen Schweizerischen Volksmusik auf diese Roots zu erarbeiten, wie wurde es wahrgenommen von den Leuten?

Schon sehr unterschiedlich... Im Grossen und Ganzen überwiegend positiv. Erstaunlicherweise selbst bei den Alphornisten gab es – ich war dann am Jodelfest auch – Verbindungen. Ich habe traditionelle Spieler kennengelernt und zum Teil auch engagiert. Es gab welche, die wollten nicht mit mir spielen, aber ich habe Leute gefunden, die haben

immer gespielt – auch an der Weltausstellung in Sevilla. Da war ein traditionelles Quartett dabei, und wir haben zu acht gespielt. Also es ist da sehr unterschiedlich. Und ich bin vor zwei Jahren wieder einmal am Jodelfest gewesen... Ich habe festgestellt, viel bewegt hat es nicht. Es gab einige Jüngere, die etwas anders gespielt haben, meine ich, aber es ist graduell... Dass sie sich mehr Freiheiten erlauben in der Phrasierung. Aber das ist minim. Bewegt hat es (sich) insofern, dass sie auch viele andere Gruppen aufgenommen haben. Mytha war wirklich absolut „out of nothing“! Und „Alpine Experience“ irgendwie auch, mit diesem Jazz, dieser Art zu improvisieren. Improvisation auf archaische Themen, das gab früher nicht. Jetzt gibt es eben viele Gruppen, und das ist ja gut. Führt dazu, dass ich nicht mehr viel spiele.... Weil der Kennel hat überall schon gespielt! Jetzt sollen die Jungen spielen. Das muss ich akzeptieren; damit bin ich versöhnt. Und es gefällt mir nicht alles gleich gut, das muss ja nicht, aber das ist das Ende der Geschichte, so geht das... Aber ich weiss nicht, ob die World Music immer noch das gleiche Feuer und die gleiche Dynamik hat wie vor 15 Jahren. Ich verfolge es nicht, ich lebe sehr zurückgezogen...

48' 39" (Musik, soziale Rebellion und Autonomie)

Noch eine Frage zurück zu den sogenannten 68er-Jahren: Da war ganz viel los sozial und auch politisch. Gab es direkte Verbindungen mit der Musikszene oder wie hast Du das wahrgenommen?

Bei mir nicht... Als Musiker meinte ich, nicht politisch zu sein. Als Privatperson war ich aber schon engagiert. Ich habe versucht, das zu trennen. Ich bin auch nicht der Überzeugung, dass wir mit unserer Musik politische Veränderungen beibringen können... Ich denke, das war eher das Ressort der Pop-Musik, die breite Massen an der Basis anspricht. Für mich war es klar: Ich meine Bob Dylan, und all die Namen könnte ich aufzählen. Wenn jemand etwas bewegt hat im gesellschaftlichen Sinn, dann sind es die. Der Jazz hat gesellschaftlich wirklich – das muss ich so sagen – an Relevanz verloren. Und tut das auch heute noch. Der Jazz spielt keine Rolle mehr... Er ist immer noch eine wunderbare Sache, oder? Es ist immer noch etwas Wunderbares, aber eben, muss es auch nicht sein. 1968 war ich in den USA: Da habe ich die Anti-Vietnam Demonstrationen erlebt in Berkeley, Kalifornien. Aber da gab es keinen Jazz... Die Musik, die ich dort gehört habe, bevor die Marines mit Gummigeschossen geschossen haben, war eine andere: Das war Bob Dylan, Janis Joplin... Und Jimi Hendrix natürlich! Ja, so habe ich es erlebt, am Rand.

Du hast gesagt, Unit hat vom Bundesamt für Kultur eine Subvention bekommen...

Ein Jahresbeitrag...

War es auch in diesen Jahren der Anfang einer neuen Kulturpolitik, eine Offenheit für neue Strömungen in der Musik, aber auch in anderen Kunstformen?

Ich weiss es nicht, aber ich habe das gehört. Es scheint doch irgendwie ein Zusammenhang zu sein: Vorher wurde nur sehr selektiv, vor allem im klassischen Bereich und in der Filmindustrie unterstützt. Ich denke schon, dass Unit eine Vorreiterrolle gespielt haben kann. Aber ich weiss es nicht, weil ich auch nicht so lange dabei war, weißt Du?

Gab es wirklich diese Bereitschaft zur Autonomie von dieser neuen Musikerszene? War Autonomie etwas, das hervorgehoben worden ist an diesem Moment?

Es war eine Notwendigkeit. Es war eine Frage des Überlebens. Die Autonomie brauchte vielleicht die Voraussetzung, dass es vorher schon Strukturen gab... Aber es gab ja nichts! Also wir konnten uns nicht frei machen von grossen Labels, um eigene Label zu gründen: Das gibt es eben auch. Wir hatten kein Label, und die grossen Labels haben sich gar nicht für uns interessiert. Das wäre ein Luxus gewesen, wenn ich gesagt hätte, „Ich mag nicht mehr mit Columbia, ich mache es jetzt mit Unit!“ Nein, so war es nicht (er lacht).

Alles war neu zu gründen...

Ja. Und für die meisten war das eine erste Aufnahme, ein erstes Tondokument.

53' 07'' (Die Wiederentdeckung der Tradition)

Vielleicht eine Schlussfrage zu dieser Wiederentdeckung der eigenen Musiktradition. Du hast gesagt, das war per Zufall; glaubst Du wirklich an solche zufälligen Wiederentdeckungen?

Weiss ich nicht... Schicksal auf jeden Fall; Zufall? Ich habe jemand getroffen in Schwyz, den ich lange nicht mehr gesehen habe, dann gefragt, „Was machst Du eigentlich?“ Der hat mir gesagt, „Ich habe von dich gehört, Du bist Jazzmusiker – Du bisch gross ussechoh!“ In der Schwyzer Zeitung gab es mal einen Artikel. Und der hat gesagt, „Ich jodle, ich bin im Jodelverein“. Dann bin ich an Proben des Jodelvereins gegangen und die haben sehr archaische Jüüzli gesungen. Es gab dann schon einzelne Anstösse. Und ich hatte etwas immer im Kopf... Alphorn haben wir nicht gekannt in Schwyz: Es gab die Büchel. Ein Verwandter von uns hat Büchel gespielt. Und ich habe mich schon als Trompeter immer wieder gefragt: Diese Holztrompete, wie war es damals? Dann habe ich meinen Muotataler gefragt, den ich als Motorradfahrer kannte: „Der Büchel, gibt es den noch?“ Und er hat gesagt: „Interessiert dich das?“ Und ich „Ja“... „Geh zum Thomas Imhof“. Ich bin zum Thomas Imhof gegangen, und der hat gesagt „Ja, ich mache schon ein Büchel, wenn Du spielen willst“. Dann hat er (für) mich einen Büchel gemacht. Und dann kam fast gleichzeitig eine Platte heraus – „Les Jüüzli du Muotatal“ – und da ist der Thomas drauf. Und da kommt wieder der gleiche Muotataler, der Töfffahrer, der ruft mich an und sagt, „Ich habe etwas für Dich: Was hast Du für eine Adresse?“ Da kommt ein Paket mit dieser Platte. Und da hat er noch gemerkt: „Der Thomas ist auch darauf“. Und dann wurde ich befreundet mit dem anderen Büchel-Spieler, den vor zwei Jahren verstorbenen Moritz Trütsch – da gab es richtige Freundschaften. Ich ganz fest drin, und die haben auch mit mir gespielt.

Hat Dein Jazz-Background da geholfen oder war es wirklich ein Scheideweg?

Es hat mir geholfen zu spielen, aber wenn Du meinst, es hat mir geholfen bei diesen Leuten reinzukommen, nein, eher nicht... Mit Ausnahme von Moritz Trütsch war es immer ich, der Kontakt suchte. Ich habe auch selbst recherchiert und kam zum Teil auf andere Aspekte als der (Hugo) Zemp, der die LP gemacht hat. Ich habe vor allem rausgefunden, wo die Quellen von Zemp stammen. Wer kann in so kurzer Zeit so viele Aufnahmen im Muotatal

machen? Du musst nur die Daten mal schauen. Ich kenne jetzt die Leute, die das alles vermittelt haben, und ich kenne auch die Quelle von Zemp: Es gab schon in den dreissiger Jahren hervorragende Schriften über die Innerschweiz und das „Jüüzli“, nicht nur im Muotatal sondern auch im Unter- und Ober-Iberg und auch Appenzell. Und das Forschungsprojekt vom Professor Wolfgang Sichardt war im Auftrag des deutschen Kulturministers: Das war der Goebbels, ich glaube, müsste nachschauen. Der Sichardt war aber neutral, der war ein hervorragender Ethnologe und Musikwissenschaftler. Der hatte den Auftrag, die Musik, die alte Musik des Alpenraums – hauptsächlich des deutschsprachigen, aber nicht ausschliesslich – zu erforschen. Und der hat das gemacht: Er ist vier Jahre unterwegs gewesen und hat über das Muotatal Dinge geschrieben. Also schon früh erkannte man dieses Aussergewöhnliche und diesen Juuz wegen ihrer Intervalle. Und er hat auch nachgewiesen, dass im ganzen Alpenraum nur an wenigen Orten noch archaische Musik überhaupt vorhanden ist. Das Appenzell gehört dazu, Toggenburg, im Tirol hat er zwei Täler genannt. Dann hat er erstaunlicherweise auch Maggiatal – das sind die Walser – erforscht, und noch Fribourg, Gruyères, Bovet – ich bin ein grosser Bewunderer von Bovet. In der Westschweiz ist das archaische Musik – im Kanton Freiburg ...

Danke!

1h 01' 29'