

Interview mit Klaus Koenig

Ort und Datum: Oerlikon, Studio von Klaus Koenig, 2. Mai 2014

Teil 1:**0' 00'' [die wichtigen Begegnungen 1: Radio Zürich und Jazz Live Trio]**

Christian Steulet (CS, kursiv): *Also, wie früher gesagt, meine erste Frage ist ganz offen. Diese Jahren 1965 bis '80, was waren für Sie die wichtigen Begegnungen und auch die wichtigsten Orte in ihrer Laufbahn?*

Klaus Koenig (KK): Als Musiker?

CS: *Als Musiker.*

KK: Ja. Denn ich hab' ja zwei Berufe gehabt. Ich war hier als Tonmeister im Radiostudio angestellt seit '62. Und habe aber sozusagen das Klavier mit aus meiner Heimat mitgebracht. Also eigentlich zwei Klaviere, bildlich gesprochen.

Ich komme eigentlich von der klassischen Musik her, weil in meinem Tonmeisterstudium der Jazz natürlich keinen Platz hatte, sondern das Instrumentale, die klassische Musik, war in dem Studium schon relativ wichtig, wenn auch nicht so wichtig wie für die Kollegen, die in einer Klavierklasse saßen und bis zu acht Stunden am Tag übten. Die Zeit hatten wir nicht. Aber ich kam doch so weit, dass ich, als ich ja '62 nach Zürich kam, mir zuerst die klassische Musik entgegenkam. Wir hatten damals noch das Radiosymphonieorchester unter **Erich Schmid**. Und auch mit sehr guten Gastdirigenten. **Claudio Abbado**, **Zubin Mehta**. Mit dem hab' ich mal gearbeitet. Und die Musiker in unserem Orchester, die Kammermusik machten, gibt's in jedem Orchester 'n paar. Die Musiker, die ernsthaft Kammermusik neben dem Orchesterdienst betrieben. Wenn die einen Pianisten brauchten, kamen sie zu mir, weil ich halt da war. Also ich hatte zuerst die Möglichkeit, in meinem Zweitberuf in der klassischen Musik zu arbeiten. Durch diesen Zufall, dass ich nun beim Radio war und dort Musiker Kammermusik machten. Und das hab' ich auch zwei Jahre gemacht. Dann musste ich es aufgeben, als das so weit ging, dass unser erster Oboist, der **André Lardrot**, der unter **Fricsay** im **RIAS-Symphonieorchester** Erster Oboist gewesen war und dann in die Schweiz kommen wollte, aus familiären Gründen, als der sagte: "Du, ich habe Beziehungen zu deutschen Rundfunkstationen. Wir können da, da, da Aufnahmen machen. Jetzt müssen wir das Repertoire erarbeiten." Da bekam ich kalte Füße, weil dann eben der Jazz gekommen war und ich mich entscheiden musste. Also ich kann seriös nicht beides machen. Jetzt muss ich neben meinem Tonmeisterberuf eines von beiden, das klassische Klavier oder das Jazzklavier, aufgeben. Und dann habe ich eben das klassische Klavier aufgegeben, weil es à la langue mit dieser rudimentären Ausbildung, die nicht mal ein Klaviersdiplom umfasste, also doch nicht viel geworden wäre. Und eh ich... Die Entscheidung kam deshalb, weil ich jetzt im Jazz Fuß gefasst hatte. Ich hatte sehr schnell hier ein Trio, kaum war ich hier. Mit Berufsmusikern, **Fritz Stähli**, (aber) das geht jetzt zu weit. Einer der frühesten Jazzdrummer im Modern Jazz in der Schweiz, der mit seinem Trio mit der **Elsi Bianchi**, eine frühe, ist Dir ein Begriff, ja. Die ging ja nach

Amerika mit ihrem Mann, dem **Siro Bianchi**, ihr Bassist. Und der **Fritz Stähli** wollte nicht mit. Lebte also hier von der kommerziellen Musik. Und mit dem hatte ich dann mein erstes Trio. Und dann habe ich mal einen Preis gewonnen, was mir dann auch Auftrieb gab. Es gab hier in Zürich ein Jazzfestival jedes Jahr mit einer Jury. Also, da konnte man Preise gewinnen und alle – Hans Kennel, Bruno Spoerri –, die haben da alle ihre Preise gewonnen. Und der **Heinz Wehrle**, unser Jazzredaktor, mit dem ich sehr eng befreundet war, weil er Redaktor war für Jazz und für geistliche Musik. Und als ich das hörte, als ich kam, 1962, dachte ich: "Ja, das ist genau das, was mich am meisten interessiert in der Musik." Wie ist das möglich, dass jemand – das habe ich noch nie getroffen – also für Jazz zuständig ist und für geistliche Musik? Und das war genau mein Mann. Also, wir waren sehr, sehr sofort eng befreundet. Und er sagte mir: "Du musst an das Festival, da kannst Du 'n Preis gewinnen." Und dann habe ich da auch 'n ersten Preis gewonnen, '63. Allerdings nicht alleine. Eine junge, fescche Dame aus Zürich, die sich vorstellte und sagte: "Ich bin die Irène." Die gewann den ersten Preis auch. Also wir mussten...

CS: *ex aequo*

KK: Wir mussten uns den teilen. Und aber es war doch 'n Auftrieb. Und, und ein Jahr später kam dann der **Heinz Wehrle**: "Du hast ja 'n Preis gewonnen" und so weiter. "Ich hab' 'ne Idee: Wir machen eine Jazzkonzertreihe, laden hier Leute ein aus der Stadt Zürich, oder wo immer. Die können kostenlos in unserem Studio zuhören. Und Du bist, Dein Trio heißt jetzt Jazz Live Trio und Ihr seid das Haustrio und Du lädst Solisten ein und spielst mit denen eine Stunde live auf den Sendern." Das war die Geburt von dem Jazz Live und dem Jazz Live Trio. Und die Besetzung hab' ich dann schnell gewechselt. Also, die hatte, ich hatte dann lange den Pierre dann, Pierre Favre, im Trio. Und dann **Peter Schmidlin**. Und Bassist war die meiste Zeit Peter Frei. Vorher der Isla Eckinger. 'Ne Zeit lang K. T. Geier, aber überwiegend der Peter Frei. Also das Trio, wir haben das upgedatet, wie man heute so schön sagt. Auch mit den Ansprüchen, weil wir auch die Solisten nun immer steigerten. Also wir fingen hier vor Ort an, was nicht heißt, dass vor Ort hier nicht gute Solisten sind. Aber wir gingen dann doch auch über die Grenzen. Und das sprach sich dann auch rum, und wir hatten ja dann die riesige Chance, dass seit den 50er Jahren viele amerikanische Musiker nach Europa gekommen waren, und zwar Spitzenmusiker, also Weltklasse-Solisten. Bei denen hat sich das nun inzwischen rumgesprochen, "In Europa wirst du besser behandelt. Es gibt keinen Rassismus." Es waren fast alles Schwarze. "Und du wirst als Künstler geachtet und verehrt und du wirst den Europäern vorgezogen. Also wenn es ein Festival gibt, dann will man zunächst mal die Amerikaner haben, und die Europäer kommen in zweiter Linie." Deshalb kamen die ja in Scharen und waren für uns alle zugänglich, ne. Also wir konnten die... Wir hatten praktisch alle diese Amerikaner, die in Europa waren, zum Teil geblieben sind bis zu ihrem Lebensende, zum Teil im Alter dann wieder zurück gegangen sind. Die haben wir alle hier ein oder zwei Mal auch in unserem Jazz Live gehabt, und das war der ganz große Glücksfall, außerdem, dass es natürlich hervorragende europäische Solisten gibt, ne, die wir zu einem großen Teil eben auch hatten. Wie gesagt, es ging, das Ganze ging 111 Mal. Also da kommen viele zusammen, die man einladen kann. Und das ging also bis 1983. Dann gab es Strukturveränderungen.

Auch im Radio. Es gab, es wurde... Der Jazz wurde neu aufgebaut aufgrund von Vorschlägen von jüngeren Leuten, die sich da interessierten, wie der **Willi Bischof** oder der **Jürg Solothurnmann** in Bern. Und, dann, ja war's mit der Serie einfach vorbei. Ich meine, das Radio muss ja, kann ja nicht, eine Serie nicht unendlich wiederholen. Also, es muss mal irgendwann, muss man mal damit aufhören. Und das ergab sich durch diesen Strukturwandel, wo der **Heinz Wehrle** auch dann nicht mehr Jazz machte, sondern nur noch geistliche Musik. Und ja, es hätte Übergangslösungen gegeben, aber ich hab' gesagt, nee, also entweder wir machen das so weiter. Alles andere interessiert mich nicht. Und dann war's damit vorbei, '83. Und zum Glück kam dann eben der **Peter Schmidlin** mit seiner Firma TCB, und ich bin mit dem Peter enge befreundet seit 40 Jahren. Und er war sofort dabei, als ich sagte: "Du, wir müssen eine CD-Reihe machen und wir müssen die so aufbauen, dass 2014, wenn mein Trio, unser Trio – also, er war ja dann sehr lange dabei – 50 Jahre alt wird, dass die Reihe dann auf'm Markt ist." Und das haben wir auch geschafft. Also, die ist vollständig auf dem Markt mit ursprünglich zwölf CDs, und dann hab' ich noch eine 13. reingedrückt. Sind also jetzt im Ganzen 13.

09' 30" [Die Entscheidung für den Jazz]

CS: *Also (unverständlich, vielleicht "durch diese Jahre?") Jazz Live Trio, aber Sie haben auch daneben viele andere Projekte gehabt.*

KK: Ja, ja.

CS: *Wie ist dieser Entscheid gekommen, wirklich als Jazzpianist, als Performer sich zu entwickeln? Wieso war das möglich für Sie?*

KK: Das liegt in den Genen (lacht). Ach, ich war fast soweit, Biologie zu studieren, aber irgendwo hat dann doch die Musik durchgedrückt. Aber ich wollte nie als freier Musiker mich irgendwie versuchen durchzuschlagen. Das hab' ich mir einfach nicht zugetraut. Und ich habe gesehen, aus wie vielen Abgängern von Musikhochschulen dann wirklich etwas wird. Das ist eine Zahl, die kann man fast nicht in Prozent, sondern in Promille ausdrücken. Also, das war mir schon klar. Das will ich nicht, ne. Ich will einen, ich hab' dann gesagt, einen Beruf, der mit Musik zu tun hat, aber ich will nicht von der Musikausübung leben müssen. Und kam dann auf die Tonmeisterei. Aber es war irgendwie selbstverständlich, auch nach meinem Examen, als ich dann in einen, eine – na, wie nennt man das? – also ein Angebot bekam, fürs Schweizer Radio zu arbeiten. Das war damals, das war die gute alte Zeit. Ich hatte drei, vier verschiedene Angebote noch lange vor meinem Examen und hab dann Zeit genug zu überlegen, wo ich hingehen will. Und wollte mal aus Deutschland weg, und ich wollte auch nicht zur Schallplattenindustrie, und dann kam halt Zürich dabei heraus, ne. Aber es war irgendwie selbstverständlich, also neben der, meinem 8-stündigen Arbeitsvertrag als Tonmeister, werde ich das Klavier irgendwie weitertragen. Ich hatte keine festen Vorstellungen, weder klassisch, noch Jazz, ich wollte einfach, ich hatte einfach Freude dran, am Klavier weiterzumachen. Und dann kam eben, irgendwie durch Zufälle, zuerst das klassische Klavier dran, und dann kam ich in Konkurrenz mit dem Jazz, und dann musste ich irgendwann mal wirklich zum ersten Mal in meinem Leben eine echte

Entscheidung treffen. Und die fiel mir nicht leicht. Aber dann hab' ich gesagt: "Also, klassisches Klavier ist vorbei. Ich bleibe beim Jazz." Besonders, als dann der **Heinz Wehrle** kam mit dem Jazz Live, da war mir klar, dass ich alle meine Zeit, die ich irgendwie erübrigen kann – also abends um sechs, wenn mein Dienst um ist, muss ich ans Klavier, und denn, jetzt geht's ums Ganze. Jetzt, das wird nach draußen getragen, ne. Das ist, das muss jetzt so gut sein, wie es nur irgend geht. Und dann hab' ich einfach angefangen zu üben wie ein Verrückter. Und nur noch Jazz und die klassische Musik einfach völlig dann außen vorgelassen. Und dann, damit kam nur ein gewisser Bekanntheitsgrad, ne, weil das Radio nicht nur diese Konzerte übertrug, sondern die wurden auch in einer Zweitsendung dann nochmal gesendet. Und das Radio machte Trailer, ne, also vor den Nachrichten, drei Tage vor jedem Konzert. Vor jeden Nachrichten hieß es: "Sie dürfen kommen und zuhören. Wir haben das Jazz Live Trio und den und den Solisten und machen da eine Live-Übertragung." Also ich war bekannt wie ein bunter Hund.

CS: *Mmh-hmm.*

13' 11" [Die wichtigen Begegnungen 2: Magog]

KK: Durch die Hilfe des Radios, ne. Und dann kamen natürlich auch Musiker, die sagten: "Oh, da ist ein Trio. Die sind erfahren. Die sind gut. Ich frage mal an, ob ich mit denen spielen kann." Und da kamen dann eben auch Leute wie der **Franco Ambrosetti**, mit dem wir vier, fünf Jahre 'n festes Quartett gebildet haben, ne, der 'ne Zeit lang eben auch – so bisschen im Zufall alles – der hat in Basel studiert und wusste, irgendwann mal geht er nach Lugano zurück, um die Fabrik von seinem Vater zu übernehmen, schlussendlich. Aber der Vater hat gesagt: "Ja, aber ein paar Jahre musst Du erst mal arbeiten außerhalb unserer Firma, musst Erfahrungen sammeln." Und das hat er in Zürich gemacht. Und auf diese Weise haben wir ihn kennen gelernt. Und dann waren wir ein Quartett und blieben das auch noch, als er dann in Lugano war. Und haben in Italien viel zusammen spielen können und Platten gemacht und, und Radio gemacht. Und so ging das weiter. Also so kamen dann weitere, so entwickelte sich dann schlussendlich auch mein Lieblingsprojekt, also die Gruppe Magog, '73, indem ich mit dem Peter Frei und **Peter Schmidlin** jede Woche einen Abend im Studio hier probte. Und da kam halt der Gedanke, wir spielen mit großartigen (*unverständlich Wort*), wir spielen mit Johnny Griffin, mit Dexter Gordon, mit Art Farmer, also größer geht es wirklich nicht. Und das ist 'ne ungeheure Ehre und, und ich arbeite wie verrückt, um mein Niveau zu erhöhen. Aber man muss dort diese großen Musiker versuchen so gut wie möglich zu bedienen, also ihnen behilflich zu sein. Aber wir möchten doch auch mal etwas Eigenes machen, also eine eigene Musik entwickeln und nicht nur andere begleiten, und seien's auch die größten, die man sich vorstellen kann. Das war eine Ehre sondergleichen, die wir da bekamen, und eine Chance, um die wir natürlich auch heftig beneidet wurden. Ich nenn' jetzt keine Namen. Aber es war der dringende Wunsch, etwas Eigenes zu erschaffen, selber ne, zusammensitzen und zu sagen: "Was machen wir jetzt?". Und der Peter Frei und **Peter Schmidlin** waren sofort dabei und dann haben wir... in fünf Minuten war die Gruppe zusammen. Franco kam nicht in Frage. Der Franco ist der Typ des Solisten, der braucht 'n gutes Trio und sonst braucht der gar nichts. Und an einer Musik herumbasteln, das interessiert den überhaupt nicht, ne.

Außerdem war er dann in Lugano schon und damit weit weg. Dann war's klar, Hans Kennel, kommt niemand anders in Frage. Und dann sagte der **Peter Schmidlin**: "Ja, als ich dreizehn war, fing ich an Jazz zu spielen mit dem **Andy Scherrer**, das war mein Ziehvater, also der Andy, ne." Ja gut, es ist der, Andy. Und dann sagt der Peter noch: "Ja ich kenne da, ich hab' da 'n Kumpel, der ist Posaunist, der spielt Dixieland, aber der möchte unbedingt Avantgarde spielen, ne?" Da haben wir gesagt: "Ja, gut, dann is' er's. Soll er kommen." Und damit war Magog eigentlich schon geboren. Und dann passierte wirklich ein Wunder, dass diese sechs Leute aus einem Umfeld von 120 Kilometern, wie ich vorhin schon sagte, bereit waren, jede Woche einen Abend nach Zürich, hier in dieses Studio, in diesen Raum, zu kommen, und – oder im Studio 1, wenn er, wenn 's frei war – um, ja, nun wirklich eine Musik zu erschaffen, also nicht zu sagen... Also die Situation damals war aus meiner Sicht oder aus unserer Sicht: Es gab drei Richtungen, und die sahen so aus damals, als ob sie auseinander gingen, als ob der Begriff Jazz beliebig würde. Es gab den konventionellen, auf dem Bebop basierenden Modern Jazz, den man dann Hard Bop oder New Bop nannte oder wie auch immer, und es gab den Free Jazz seit Cecil Taylor 1960, der dann allmählich auch nach Europa kam und vor allem in Europa und Japan eigentlich seinen Nährboden gefunden hat. Denn diese Free Jazzer in Amerika, konnten die gar nicht spielen, ne. Die Amerikaner wollten das nicht hören (lacht). Eine ganz paradoxe Situation. Und das dritte war der Rock-Jazz, der dann kam, wo Jazzmusiker sagten: "Ich verdiene zu wenig, aber wenn ich mir das Rockkleid überziehe, dann ist das ein Klangbild, was die jungen Leute gewohnt sind von ihrer Rockmusik her, und dann habe ich viel, viel mehr Zuhörer. Dann kann ich besser verdienen." Und es sah so aus damals, Anfang der 70er Jahre, als ob das auseinander gehen würde, ne. Und unsere Idee war, und da bin ich wirklich noch heute stolz drauf, dass wir gesagt haben: "Das wollen wir nicht, das muss nicht sein. Es geht auch so, dass man diese drei Strömungen, die es jetzt gibt..." Neue dazu erfinden, das geht nicht. Auch Genies gehen von dem aus, was war. Also Shakespeare ging aus (von) also was damals an dramatischer Literatur in England da war, ne. Er hat das nicht alles selbst erfunden. Er hat's dann nachher weiterentwickelt und wurde die große Figur. Aber eh, diese drei Strömungen, die wir alle mehr oder weniger kennen – der eine kennt mehr das, der andere mehr das; der Hans Kennel kam dann noch mit seiner großen Vorliebe für südamerikanische Folklore, die er dann auch reinbrachte – wir haben gesagt: "Alle diese Strömungen, die wir kennen und, und gern mögen, die sollen zusammen in eine Musik fließen. Ja, wie machen wir das, ne?" Und wir haben diskutiert, und wir haben probiert. Ich weiß noch: Wir haben angefangen, in einem Landgasthof im Luzernischen, wo der Hans Kennel herkommt und das organisiert hat. Da haben wir gut gegessen und getrunken, weil das war bei Magog immer außerordentlich wichtig, gut essen und gut trinken; also es war extrem wichtig. Von Weiterem, was auch noch dazugehörte, rede ich jetzt nicht. Und dann haben wir auf dem Saal vom Wirtshaus oben drauf – das hatte er gemietet – haben wir gesagt: "Jetzt lassen wir mal los!" und haben eine Stunde Free-Jazz gespielt, also einfach drauf los, ne. Und nach der Stunde waren wir erschöpft und kamen zusammen und haben gesagt "Also so nicht! Das geht nicht! Das nicht! Aber wie?" Und von daher haben wir dann gesagt: "Wir wollen unbedingt freie Musik, aber wir wollen Strukturen in der Musik, ne." Und dann kam der Peter Frei und **Peter Schmidlin** sagte, "Ja, aber wir wollen unbedingt erhalten das wichtigste Jazz-Element überhaupt, den swingenden Rhythmus, das Time, das Metrum." Da haben wir gesagt: "Ok,

Ihr wollt das, also haben wir das, ne!” Und dann kam der Hans Kennel und brachte Rock-Jazz-Ideen und brachte südamerikanische Folklore-Ideen. Da haben wir gesagt: “Ok, Du willst das.” Also es war jeder bereit – das war das Wunder eigentlich von der Gruppe Magog – es war jeder bereit, jeden noch so blöden Vor... - die blödesten Vorschläge immer von mir, ne. Ich war sehr experimentell damals. Aber alle haben gesagt: “Ja, der Klaus sagt, wir sollen das probieren. Probieren wir’s! Und dann reden wir drüber und dann wissen wir mehr, ne.” Und dann haben wir meistens gesagt: “Also ja, das nicht.” Aber dann war manchmal wieder ’n Schritt weiter, weil man wusste: “Also so nicht! Also, also anders, ne.” All das ist für mich heute fast wie ein Wunder, dass, dass es war auch ’n bisschen 68er-Feeling. Also wir waren überhaupt nicht politisch, in überhaupt keiner Weise, aber man gehört doch zu einer gewissen Generation. Und es war vollkommen selbstverständlich, vom ersten Moment an es gibt keinen Boss hier, der sagt wo’s lang geht, ne, weil wir hatten viel zu viel Hochachtung voreinander. Wie kann ich dem Hans Kennel sagen: “Du, halt, ich sag Dir jetzt wo’s lang geht.” Oder ich nehm’ **Andy Scherrer**. Und umgekehrt gleich. Also wir waren wirklich ein total demokratisches Unternehmen, in dem jeder seine Ideen unterbringen konnte, und wenn sie noch so blöde waren, jeder hat gesagt: “Lass’ uns das probieren, und dann sehen wir weiter, ne”.

22’ 01” [Der Erfolg und das Ende von Magog]

Und so kam für mich, aus meiner Sicht, eine Musik zustande, die wirklich diese drei Strömungen integriert hat und das Wunder, also das, was im Leben nur einmal passiert, wenn man großes Glück hat, und das große Glück haben wir gehabt, dass vom ersten Moment an hat sowohl das Publikum wie auch die Kritik, und zwar die internationale Kritik, die in Montreux ’73 dann eben vorhanden war, hat das gefressen. Die haben das erkannt und haben gesagt: “Ah, die probieren etwas, was eigentlich niemand macht, nämlich diese Strömungen zusammenzubringen und eine eigene Musik zu kreieren.” Und uns hat das selber überrascht, weil wir hatten damit gar nicht gerechnet. Aber dieses Konzert in Montreux, was mir jetzt hier vor Augen steht, weil ich eben gerade dabei bin, meine dicke Pressemappe aufzuarbeiten, die dann mal auf meine Homepage kommt. Sag’ ich dann Bescheid, dann kannst Du da mal reingucken (lacht). Das wurde uns abgenommen. Die Leute und sowohl das Publikum wie auch die Kritik hat das verstanden und hat das honoriert. Also die Kritiken, die wir bekommen haben, die waren euphorisch, ne das. Und wir waren völlig baff am Anfang, ne. Und mit der Zeit war man dran gewöhnt. Da ist ‘ne Kritik. “Ah ja, gib’ her, ich guck die, les’ die mal später.” Und ich hab’ sie nie gelesen. Und, und dann irgendwann mal aus meiner Pressemappe vor Monaten oder Wochen angefangen rauszunehmen und, und einen Auszug zu machen. Also das war eigentlich das große Erlebnis meines Lebens, ne. Ich weiß nicht, wie meine Kollegen das heute sehen. Das ging fünf Jahre und dann war die Band auseinander. Auch wie der Johannes Anders, der viel über uns geschrieben hat, ein Kritiker, der hier in Zürich lebt, auch, den ich auch kenne, seit ich in der Schweiz bin seit 1962, der hat geschrieben: “Ja, es ging auseinander, weil die großen Plattenfirmen und die Festivalveranstalter, die haben Europäer missachtet.” Die wollten große amerikanische Namen. Und in Montreux ging’s ja nur noch über die Labels. Also die Labels, die amerikanischen Labels haben gesagt: “**Claude Nobs**, ich schicke die und die Leute.” “OK, schick’ die.” Ich weiß nicht, ob man das noch

Jazzfestival nennen kann. Und '78, nachdem wir eben '73 diesen wirklich überraschenden, ich kann's nicht anders sagen, überwältigen Erfolg hatten, kam der **Claude Nobs** und sagte: "Ja, Magog, ja, ihr könnt, '78 könnt ihr wieder kommen." Und dann hat er uns angeboten dasselbe Geld wie damals, nämlich also all inclusive für jeden 500 Schweizer Franken. Also die Reise, Hotel ein, zwei Nächte. Und Essen, alles von dem bezahlen. Dann kommst Du nach Hause und hast vielleicht 200 Franken bei Dir. Und dann haben wir diskutiert darüber in der Gruppe, und dann hat die Hälfte gesagt: "Nein das ist unanständig, ich mache sowas nicht mit." Und die andere Hälfte hat gesagt: "Es ist Montreux. Wir haben da 'n riesen Erfolg gehabt. Da kommt die internationale Presse. Das gibt uns wieder eine sehr gute Presse. Lasst uns doch nicht aufs Geld sehen, ne." Und über diese Frage ist die Gruppe kaputtgegangen. Also schlussendlich an der Missachtung eines Veranstalters wie **Claude Nobs**, der sagte: "Ach die kleinen Schweizerchen hier, die kommen ja schon für 500 Franken. Das, das, eh, das machen die schon. An der Missachtung der musikalischen Qualität. Weil wir hatten kein großes Label. Wir hatten *Evasion*, die einen Vertrieb hatten, einen Minivertrieb, sodass wir... Die wollten, dass wir jedes Jahr zwei LPs für sie machen. Und wir haben nur diesen Montreux-Mitschnitt gemacht. Und dann haben wir gesehen: "Wir haben ja gar keinen Vertrieb. So geht das nicht." Und dann ist der Hans Kennel nach München gefahren zum **Manfred Eicher** und kam wieder und sagte: "Unsere Produktion nimmt der Manfred auf sein *Japo*-Label, ne." Also da waren wir schon einen großen Schritt weiter, ne. Dabei blieb's dann allerdings auch. Eben '78 war dann Schluss. Wir haben jetzt noch eine halbe Magog-CD, habe ich dem **Peter Schmidlin** untergejubelt. Das ist die dreizehnte CD, die wir dann in der Jazz Live-Reihe gemacht haben, weil ich diese drei Bläserknaben von Magog natürlich auch mal als Jazz Live-Solisten engagiert habe. Und aus dem Jazz Live-Konzert haben wir ein halbes auf die CD getan und haben das kombiniert mit einer zweiten Hälfte aus einem Jazz Live mit Dexter Gordon. Das klingt jetzt sehr, sehr komisch, aber es hat einen bestimmten Grund, weil der **Pierre Grandjean**, der damals in Lausanne den Jazz hatte, und der natürlich wusste, dass wir hier Jazz Live machen, und der auch wusste, dass es Magog gibt. Und dann hat er gesagt: "Ja, das ist ja dasselbe Trio. Also ich mache jetzt'n Radiokonzert da, soll das Jazz Live Trio Dexter Gordon begleiten und im ersten Teil soll das Jazz-Live Trio innerhalb der Gruppe Magog kommen. Und soll einen ersten Teil Magog spielen und einen zweiten Teil Dexter Gordon mit Jazz Live Trio." Und das haben wir tatsächlich gemacht. Und das war für mich die Idee zu sagen: "Jetzt machen wir noch eine dreizehnte CD, weil den Dexter Gordon konnte ich noch nicht recht unterbringen unter den zwölf CDs, machen wir eine halbe CD Dexter Gordon und eine halbe..." Nicht aus dem Konzert in Lausanne, sondern wir haben Dexter Gordon ja hier gehabt, mehrfach – wir haben mehrere Konzerte auch mit ihm gemacht – aber eins, natürlich auch Jazz Live und dann eben ein halbes Jazz Live aus dem Konzert, wo meine Magog-Leute als Jazz Live-Solisten hier im Studio waren.

28' 43" [Die Beziehung zum Publikum und das Echo von Magog]

CS: Eine Frage zu den Zuhörern. '73 gibt es diesen Erfolg in Montreux. Da passiert dieses Magog-Wunder, das Sie da beschrieben haben. Was hat sich geändert in der Beziehung zum Publikum und Zuhörerschaft in diesen Jahren?

KK: Ja, es ist schwierig zu sagen. Je nachdem, wo wir waren. Es ist nicht so, dass wir jetzt außerordentlich viele Angebote hatten. Das, das war eigentlich nicht mal der Fall. Gut, wir hatten Angebote, aber keineswegs in einem Maße, dass man hätte sagen können, theoretisch: "Wir geben alle unsere nichtmusikalischen Berufe auf und sind jetzt ein Berufsmusiker-Sextett." Also soweit, da hat nie jemand dran gedacht. Also es gab auch Konzerte, wo die Leute nicht besonders zahlreich kamen, in kleineren Orten. Und dann gab's wieder Orte, wo, wo es knallvoll war, v.a. in den Großstädten, also Basel. Ich weiß, hab' ich gestern gerade rausgesucht. Waren wir da in der Totentanz-Geschichte. Da standen die Leute auf der Treppe, weil sie keinen Platz mehr hatten. Also es war sehr unterschiedlich. Manchmal enttäuschend, das recht... Ich weiß noch, in Zofingen, waren recht wenig Leute, hatten wir 'n Konzert. Und an anderen Orten war's knallvoll. Es war sehr unterschiedlich. Aber der Erfolg – v.a. über die Presse kann ich das jetzt am besten verfolgen, weil ich das alles noch schriftlich habe – der blieb einfach auf sehr hohem Niveau. Und überall in Presse wird erwähnt, ja die Gruppe, die ihren sensationellen Erfolg in Montreux hatte. Also das wusste man überall, ne. Die haben wir jetzt hier und... Also an sich, der Erfolg blieb. Aber wenn man die einzelnen Konzerte ansieht, gab's auch kleinere Orte, wo relativ wenig Leute da waren. Aber eigentlich durchgehend Presse auf sehr hohem Niveau gehabt. Also mit sehr hohem Respekt, weil sie alle dieses Montreux-Erlebnis, das kommt ständig wieder in den Kritiken. Das, das hatte sich herumgesprochen (lacht).

31' 23" [Neue Festivalkultur, Jazzkritik und Unterricht]

CS: *Also der Geburt dieser neuen Festival-Kultur war schon ein wichtiger Beitrag zur Szene am Anfang.*

KK: Das hab' ich jetzt nicht verstanden.

CS: *Die neuen Festivals, die gekommen sind.*

KK: Ja.

CS: *Montreux, Willisau.*

KK: Ja. Ja.

CS: *Die haben etwas ausgelöst zur Strukturierung der Szene, oder?*

KK: Das denke ich. Unbedingt Willisau. Auch Solothurn war... 'N paar Jahre gab's da Festivals, wo wir auch waren. Nyon. Und ja, Willisau war wahrscheinlich das erfolgreichste Unternehmen dabei.

CS: *Und es ist eine spezialisierte Presse entstanden. Also quasi Jazzkritik ist auch zum Beruf geworden in diesen Jahren. Früher hat man viel weniger geschrieben in den 60er Jahren.*

KK: Ja. Ja. Ja. Ja. Das kann ich nicht so beurteilen, weil ich das... Gerade in den 60er Jahren habe ich ja auch schon relativ viel gespielt, eben mit dem **Franco Ambrosetti** waren wir viel in Italien. Da haben wir auch durchaus viele Kritiken bekommen. Also da habe ich keinen Einblick, wie sich die Kritikerszene entwickelt hat. Also eigentlich, seit ich spiele, eben seit '62/'63, gab's immer Kritiken. Diese Kritiker sagten: "Ich bin Jazzkritiker." Im Einzelnen kann ich das nicht so überschauen.

CS: *Haben Sie auch unterrichtet?*

KK: Nein ich habe nie unterrichtet. Ich habe anfänglich, als es eben noch keine Jazzschulen gab, also als ich über das Radio die Namen bekommen habe, ohne meine Schuld, einfach durch die Schuld des Radios, habe ich sehr viele Anfragen bekommen von jungen Leuten, die sagten, ob ich sie nicht unterrichten könne, weil es eben noch keine Jazzschulen gab. Und ich musste immer sagen: "Nein." Einfach aus Zeitgründen. Ich hatte acht Stunden meinen Tonmeisterberuf und anschließend hab' ich so viel geübt wie nur irgend ging. Und es war einfach kräftemäßig und zeitlich unmöglich. Ich habe immer absagen müssen. Also ich hab' das nicht gern abgesagt, aber es war mir klar, ich darf mir nicht zu viel aufladen. Ich hätte auch 'ne Kritikerlaufbahn antreten können. Ich bekam Anfragen von der Basler Nationalzeitung, über die Szene Zürich zu schreiben. Und es war mir völlig klar: Ich darf mich nicht verzetteln. Ich muss mich aufs Klavier konzentrieren mit aller Kraft. Nach acht Stunden Arbeit ist sowieso nicht mehr so viel Kraft da. Also auch das hab' ich abgelehnt und habe dann den **Johannes Anders** in diese Laufbahn gebracht, den ich schon gut kannte, und der furchtbar gern über Jazz schreiben wollte, und den ich eigentlich inauguriert habe. Der kam dann nachher auch zum Tagesanzeiger und hatte auch nebenberuflich eine Laufbahn als Jazzkritiker gemacht, die ich ihm eigentlich ermöglichen habe, weil ich ihn dann empfohlen habe. Also ich habe das strikt abgelehnt aus Zeitgründen.

CS: *War der Bedarf... Bedarf war da.*

KK: Der Bedarf war da. Ja, ja. Also ich...

CS: *(unverständlich: ...bei der neuen Generation (?))*

KK: Ja, ja. Also das... das war zuerst die Basler Zeitung und dann kam, glaube ich, auch der Tagesanzeiger an mich. Und auch die Migros kam, ob ich Kurse geben könnte... Migros... in den Institutionen der Migros. Und ich habe immer gesagt: "Nein", weil ich wusste ich brauche sehr viel Zeit fürs Klavier. Ich bin nicht wie der **Franco Ambrosetti**, der... gut, der auch sein ganzes Leben über Mittag eine Stunde jeden Tag geübt hat. Der

hat also auch nicht ganz ohne Üben sein riesiges Talent weitertragen können. Es war auch Arbeit dabei, aber mit einer Stunde. Das hat ihm genügt. Mir hat das nicht genügt. Also ich brauchte fürs Klavier mehr Zeit. Und ich wusste, ich brauch' die Zeit. Ich darf mich auf keinen Fall verzetteln. Die Möglichkeiten waren da, einfach weil, weil ich übers Radio... Die Leute kannten meinen Namen (lacht).

36' 06" [die Arbeit als Tonmeister]

CS: *Vielleicht eine Frage jetzt zum Tonmeister.*

KK: Ja. Mmh.

CS: *Toningenieur.*

KK: Tonmeister.

CS: *Tonmeister sagt man?*

KK: Tonmeister. Ja. Ja. Toningenieur ist eigentlich 'n anderer Beruf. Also der Toningenieur ist ein technischer Beruf, der... Also es geht auch (um) Radio und Fernsehen und Schallplatte, das geht alles 'n bisschen durcheinander mit den Bezeichnungen, aber im Prinzip, meine Ausbildung ist ein Diplom-Tonmeister und das bedeutet, dass man ein Doppelstudium hat, ein musikalisch-technisches Doppelstudium, um zu gewährleisten, dass man einerseits eine reine Tonmeistertätigkeit machen kann, d.h. man hat mit der ganzen Technik nichts zu tun, man hat einen Toningenieur neben sich und muss nur mit dem klarkommen, denn für die Aufnahme, auch für die Klangqualität, ist schlussendlich der Tonmeister verantwortlich. Also man muss den Toningenieur überwachen und muss sagen: "Nee, der Klang gefällt mir nicht. Das müssen wir noch anders machen." Oder man kann mit dieser Ausbildung, wie ich sie in Detmold bekommen habe, bei der Schallplattenindustrie die Klang... den Klang übernehmen. Also man kann am Pult sitzen und kann sagen: "Ich mache den Klang." Und daneben sitzt ein Tonmeister. Also die Begriffe gehen ein bisschen durcheinander, aber meine Berufsbezeichnung ist Diplom-Tonmeister.

CS: *Und Sie haben auch auswärts gearbeitet für das Radio, Konzertaufnahmen gemacht.*

KK: Ja, sehr viel. Ja. Ja. Ja.

CS: *War das regelmäßig?*

KK: Ja, das kommt drauf an, was die Produzenten nun einkaufen. Die haben ihr Budget in den verschiedenen Abteilungen Kammermusik, Orchestermusik oder man hat Verträge mit den lokalen Symphonieorchestern. Also natürlich hier die Tonhalle, Winterthur, Sankt

Gallen, überall sitzt ein Symphonieorchester. Opernproduktionen eventuell. Je nachdem, was die Produzenten abmachen. Also die haben ein Budget und geben ihr Budget aus und überlegen jedes Jahr, wie geben sie es aus, und legen dann eben fest, wir machen vier Tonhalle-Übertragungen, oder fünf oder sechs, und zwar die, die, die und die. Also da muss jetzt eine Mannschaft da sein, die die Übertragung machen.

CS: Und im Bereich Jazz und Populäre Musik. War es da... Wann hat es angefangen?

KK: Das war leider ein schwieriges Kapitel, weil es gab keine Spezialisten, die Jazz oder Jazzähnliches aufnehmen konnten. Das gab's nicht. Also ich bin ein Klassiktonmeister. Und heute in Detmold an der Musikhochschule, in Detmold, wo ich herkomme, gibt es auch unter den Tonmeistern von vorneherein eine Spezialisierung: "Ich will Klassiktonmeister werden. Ich will Jazz/Rock/Pop-Tonmeister werden." Das gab es damals nicht, sondern es gab nur den Klassiktonmeister. Und hier in der Schweiz gab es sowieso keine ausgebildeten Tonmeister. Ich war der erste Diplom-Tonmeister, der in die Schweiz kam, weil das Schweizer Radio dann mal sagte: "Ja, wir müssen endlich mal für die Musikaufnahme Spezialisten haben. Die haben wir nicht in der Schweiz. Die gibt es nur in Detmold und in Berlin. Also müssen jetzt, ab jetzt die Leute dort anfragen, ob sie zu uns kommen wollen." Und weil es eben für Jazz und Jazzähnliches keinen Spezialisten gab, musste ich dann in den sauren Apfel beißen, weil wir waren drei Tonmeister hier damals, und die beiden, meine beiden Kollegen hatten von Jazz und Jazzähnlichem nicht die geringste Ahnung und auch nicht die geringste Neigung. Und natürlich sagten die: "Ja, das musst Du machen. Du spielst Jazz." Und dann musste ich das halt machen. Mit Mitteln, über die man heute nur lachen würde, denn, also der **Martin Pearson**, mit dem ich meine CDs mache, der ist ein Spezialist für Jazz und Rock. Der arbeitet mit völlig anderen Mitteln, weil er eine spezielle Ausbildung hat für nur diese Musik – er macht keine Klassik – und ich habe als Klassiktonmeister nun... Ich hatte das Ohr für den Jazz. Ich wusste, wie Jazz klingen soll. Und es gab auch noch keine Stereophonie anfänglich. Also ich musste den Jazz mitmachen lange Jahre, aber ich hab's nicht gern gemacht, weil ich's nicht gelernt habe und nur einfach sagte: "Naja, also es muss ungefähr so klingen." Ja, es wurde dann Teil meiner Arbeit, unerwarteter Weise, weil damit hatte ich nicht gerechnet. Es gab keine Spezialisten für diese Musik, und deshalb gibt es viele, viele alte Jazzaufnahmen, die fürchterlich klingen, weil sie von Leuten gemacht wurden, die Dilettanten waren, die notgedrungen Dilettanten waren.

CS: Und wo haben Sie auswärts aufgenommen?

KK: Wir haben Konzerte...

CS: In Festivals?

KK: Ja, wir haben dieses Züricher Jazzfestival, das dann immer noch jahrelang lief, da waren wir immer fest dabei. Also das ging immer 'ne ganze Woche. Es war ganz schwierig,

weil sich da alle zehn Minuten die Gruppen ablösten. Und dann hatte ich 'n Techniker auf der Bühne. Der sagte mir dann ungefähr: "Du, jetzt haben wir dann Klavier und 'ne Gitarre." Und dann sage ich: "Ja, stell da mal 'n Mikrofon hin." Und dann fingen die schon an zu spielen. Also das war aschgrau (lacht). Oder es waren Studioaufnahmen. Also da war's 'n bisschen seriöser, hier in unserem Studio 2, wo heute das Fernsehen sitzt – das haben sie uns weggenommen. Das Fernsehen und Radio wird ja zusammengelegt, und das hat der **Peter Bürli** schon gemerkt, indem das Studio 2, wo er seine Jazzproduktionen wunderbar machen konnte, weil das Studio sich sehr gut dafür eignet, ihm einfach weggenommen wurde, weil das Fernsehen dann 'ne Kindersendung produziert, und er muss jetzt in die Landschaft irgendwo, wo 'n Tonstudio ist, und muss dort seine Aufnahmen machen mit dem Budget, was er hat, um Gruppen aufzunehmen. Dann also...Das ist fürs Radio eine sehr schlechte Entwicklung (lacht). Also vieles war im Studio 2 oder es waren dann Konzertmitschnitte. Irgendwo, wo jetzt in unserem Bereich sich 'ne Gruppe gemeldet hatte und **Heinz Wehrle** (unverständlich) für Jazz zuständig war, sagte: "Du, die Gruppe da möchte ich aufnehmen. Da musst Du hin mit ein, zwei Technikern und Ü-Wagen und..."

CS: *Gut.*

Teil 2:

0' 00" [die kollektive Arbeit mit Magog]

CS: *Voilà, zweiter Teil des Interviews mit Klaus Koenig. Eigentlich kommen wir zum Schluss. Ich hätte noch eine Frage zu Magog: Was war die Arbeitsmethode als Kollektiv? Wie haben Sie komponiert und verhandelt?*

KK: Ja, ich hatte es schon Mal angedeutet mit ein paar Worten. Wir haben eisern über Monate uns jede Woche einen Abend getroffen, trotz Entfernungen von bis zu 120 Kilometern. Da bin ich sehr stolz drauf, dass da alle das als selbstverständlich empfanden. Und jeder, der überhaupt geschrieben hatte, also Interesse am Schreiben hatte – das waren nicht alle, also die Rhythmiker haben nicht geschrieben – v.a. der **Hans Kennel** und der **Andy Scherrer** und ich, und ein bisschen auch der **Paul Haag**, haben einfach Material gebracht, und dann haben wir das ausprobiert und dann diskutiert und haben uns eigentlich nie gestritten. Das kommt mir heut' vor wie ein Wunder. Man hat jeden respektiert. Der **Hans Kennel** war also total verrückt nach südamerikanischer Folklore und brachte also Samba-inspirierte Geschichten. Und dann hat man gesagt: "Ja, das ist gut. Das machen wir. Das integrieren wir." Also die Haupt-... Das Hauptcharakteristikum war dann, dass wir nicht, wie das normal gemacht wird, Stücke hatten. Also man hat 'ne Komposition und jeder kennt die und weiß, da ist 'n Akzent, und da ist halt die und die Harmonie, und dann kommen die Soli, und dann spielt man wieder das Stück; also der klassische Jazz. Das haben wir nicht gemacht, sondern, weil wir eben etwas Eigenes ausprobieren wollten – wir waren bereit zu jedem Experiment – haben wir auch gesagt: "Wir möchten eine Suite machen." Das wurde in der Presse oft die Magog-Suite genannt. Also wir haben Stücke, die oftmals sehr rudimentär waren, die nicht die klassische Form hatten – AABA oder 12-taktige Bluesform oder sowas – sondern Stücke, die zum Teil sehr

kurz waren und 13 Takte hatten oder 17 oder irgendwas, die haben wir genommen und dann hieß es: "Jetzt spielst Du darüber 'n Solo. Und dann gehen wir allmählich aus dem Rhythmus raus und spielen frei weiter, und zwar alle oder nur ihr beiden, und dann kommst Du dazu, und dann kommt der Bass und Du machst eine Zeit lang, was Du willst, aber nicht zu lange. Und dann führst Du in das nächste Stück hinein." Also wir haben Suiten komponiert, durchgehende Stücke. Und v.a. in Montreux war das das erste Mal, wo wir gesagt haben: "Wir wollen ein Set machen, der durchgeht." Es hieß: "Ihr könnt 'ne Stunde spielen", und dann ging der Set gute 50 Minuten. Und dann gab's 'ne Zugabe, und das sind zusammen genau 60 Minuten. Und das haben wir so auf CD auch. Auf der LP hat die Zugabe keinen Platz gefunden, aber das ist nicht so wichtig. Also wir haben versucht, neue Formen zu finden und nicht einfach nur klassische Stücke zu haben mit Kopf, Soli, Kopf und Schluss, Applaus, das nächste Stück. Sondern wir wollten zusammenhängende Musik machen. Und das bedingte, dass die Stücke nicht unbedingt jetzt durchkomponierte lange Dinge waren, sondern dass das auch kurze Motive sein konnten, nicht mussten, aber konnten, aus denen wir heraus dann versucht haben, etwas zu entwickeln, was jetzt nicht unbedingt klassisch – also wir haben 32 Takte und jetzt kommt das Solo und jetzt kommen wieder die 32 Takte einfach als Improvisation – das wollten wir alles möglichst abschaffen. Also nicht aus Negation heraus, sondern wir wollten versuchen, wie weit ist es möglich, etwas Eigenes zu machen. Und da kamen wir zu solchen Suitenformen, die auch auf der *Evasion*-Platte zu hören ist. Die zweite Platte, bei ECM, da wollten wir dann bewusst als Gegenstück zu einem Livekonzert, wollten wir sagen: "Jetzt sind wir im Studio und jetzt spielen wir keine Suite, sondern jetzt spielen wir Stücke." Wir wollten zeigen: "Diese beiden Seiten sind möglich." Aber in Konzerten haben wir immer diese Suitenform gemacht, die sehr, sehr inspirierend war, weil es gab dann neue Klangmöglichkeiten, die im traditionellen Jazz gar nicht möglich sind. Also, Trompeter führt irgendwas weiter, nur mit Geräuschen – das konnte Hans Kennel wunderbar – und dann kommt der Peter Frei und macht irgendwas mit dem Bogen dazu. Und dann mischt sich ein Dritter ein, und dann hört einer auf. Und aber immer mit einem Gesamtplan. Also wir hatten, für Magog hatten wir einen Plan (lacht). Da stand drauf: Eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieben, acht, neun, zehn; damit man sich nicht verliert. Aber das war nur so ein Anhaltspunkt, und im Großen und Ganzen musste man einfach die Ohren aufmachen. Erstens Überblick haben, a) wo sind wir jetzt ungefähr, es soll jetzt dahin ungefähr gehen, aber wie das im Einzelnen passierte, da war natürlich dann sehr viel Freiheit. Und die Gefahr war, dass dann einer überbordet und sagt: "Na, jetzt bin ich dran und jetzt zehn Minuten bin ich." Und das ist nie passiert. Das war auch im... Wenn ich die Magog-CD, wenn ich die Montreux-CD, wenn ich die durchhöre, da ist Disziplin. Jeder, der sagte: "Jetzt bin ich dran. Nach dem Plan hab' ich jetzt 'n Solo." Ist nicht einer, der zu lang spielt, sondern jeder denkt: "Wir sind eine ganze Gruppe. Wir haben so und so viel Zeit. Ich mache jetzt meinen Teil, aber ich passe auf, dass das auf keinen Fall zu lang wird." Und dann kommt irgendein Cue oder dann kommt, was... "Ich geh jetzt ins Freie", und dann kommt einer dazu, und das Ziel ist das nächste Stück, und dann kommt irgendwie vier Takte Schlagzeug, und dann sind wir drin im nächsten Stück oder so. Also das hatte uns wahnsinnig Spaß gemacht, und das hat nicht immer perfekt geklappt, weil da sind... Da kann sehr viel schief gehen. Das Missverständnis von sechs Leuten... Aber in Montreux hat das geklappt. Ich möchte da keinen Ton ändern (lacht). Also das war ein Höhepunkt und... Die Kritiker schreiben das

zum Teil – sie müssen ja irgendwas schreiben – in den Jahren später: “Ja, das hat sich noch weiterentwickelt. Man merkt, dass das noch dichter geworden ist, und so.” Da kommen allerlei journalistische Floskeln... Ich bin ja grad‘ dran, das alles zu lesen und aufm PC neu zu formulieren, also nicht neu zu formulieren, sondern rauszuziehen aus den unleserlichen Fotokopien. Ich weiß nicht, ob das wirklich stimmt. Also in Montreux war das perfekt, und in anderen Konzerten war’s vielleicht weniger perfekt, von irgendeiner Entwicklung, dass das immer dichter wird oder so, wie die Journalisten dann geschrieben haben. Da bin ich nicht so ganz überzeugt. Es hat sich ein bisschen gewandelt. Wir haben neue Stücke reingebracht, wir haben die Suite verändert. Auf der zweiten LP haben wir sowieso völlig andere Stücke gespielt, damit wir kein Doppel haben zu der ersten CD, eh ersten LP. Also so ungefähr war das.

08’ 06” [die Verbindungen mit anderen Musikwelten]

CS: Eine Frage, die ich vergessen habe: In diesen Jahren, v.a. 70er Jahren, gibt es ganz viele neue Verbindungen zwischen Jazz, Rockszenen, klassischer Musik auch. Wie haben Sie diese Verbindungen selber gelebt? Gab es regen Austausch?

KK: Nein, überhaupt nicht. Also sondern, wie ich am Anfang mal gesagt habe, war, also zumindest meine Vorstellung – und mir hat nie jemand widersprochen; wie gesagt, wir waren immer einer Meinung, jeder hat die Meinung des anderen respektiert – meine Vorstellung war eben: “Wir wollen diese drei Strömungen, von denen ich gesprochen habe, die wollen wir... wir wollen zeigen: Das muss nicht auseinander gehen.” Man muss sich nicht entscheiden, wie die Irène Schweizer: “Ich mache jetzt Free-Jazz.” Oder andere, die sagten: “Ich mache Rock-Jazz.” Oder Franco Ambrosetti, der sagte: “Ich mache Neo-Bop.” Das wollten wir eben alles nicht, sondern wir wollten sagen: “Musik ist Musik.” Und es gibt nun Mal diese drei Grundpfeiler. Um die kommen wir nicht herum, aber wir wollen sie zusammenführen, wollen beweisen, dass das möglich ist nicht zu sagen: “Entweder – oder”, sondern: “Sowohl als auch.” Das war meine Vorstellung und mir hat da nie jemand von meinen Leuten widersprochen, sondern alle sagten: “Ja, ja, machen wir.” Und der eine brachte eben mehr diese Seite, der Andy Scherrer mehr die etwas traditioneller Seite eines Neo-Bop, wenn man so will, und der Hans Kennel kam mit lateinamerikanischer Musik, Paul Haag und ich haben das Free sehr nach vorne geschubst und Peter Frei und Peter Schmidlin haben vor allem gesagt: “Es muss nicht durchgehend sein, aber der swingende Beat muss schon auch noch dabei sein.” Und alle haben gesagt: “Ja, wenn ihr das wollt, ist das dabei.” Also wir haben versucht, aus diesen drei Strömungen etwas zu machen. Zur Neuen Musik: In manchen Kritiken lese ich auch, dass da Anklänge sind an Neue Musik. Das ist klar. Ich war mal in einer Jazzsendung eingeladen in Bern, wo Jazzmusiker, aber auch Spezialisten für Neue Musik, zusammen Musik gehört, zugepielt bekamen auf den Kopfhörer und sie sollten ungefähr sagen was das ist, und da konnte man zwischen Karlheinz Stockhausen und Free Jazz nicht unbedingt auf ersten Blick unterscheiden. Der Spezialist für Neue Musik, der kannte das Stück und hat gesagt: “Ja, das ist Stockhausen, Opus so und so.” Ich habe auch viel mit Neuer Musik zu tun gehabt, einfach über meinen Tonmeisterberuf, habe das aber nicht erkannt. Ich habe schon gedacht: “Ah, Free Jazz ist das nicht”, aber ich habe nicht erkannt, dass das Stockhausen ist. Also da gab’s

Berührungspunkte einfach durch die Auflösung der Tonalität. Und da muss man natürlich schon 'n rechter Spezialist sein, wenn man dann hört: "Ah, das ist **Stockhausen** und nicht **Irène Schweizer**." (lacht)

CS: Haben Sie auch Erfahrungen gemacht im Rockbereich oder eben in der Neuen Musik? Oder waren das getrennte Welten?

KK: Das waren getrennte Welten. Also Neue Musik habe ich viele Einblicke durch meine Tonmeisterstätigkeit. Wir haben dann, je länger die Zeit verging, ist... Das Radio hat ja seinen Stellenwert von der Zeit, als ich dachte: "Das Radio, das ist mein Medium." Ich komme aus der Provinz, und mein Zugang zur Kultur war das Radio. Ich war ein großer Radio-Fan, und nicht zuletzt deshalb bin ich ein Radiomann geworden. Aber... Jetzt hab' ich den Faden verloren. (lacht)

CS: Die Frage war zu den Verbindungen mit Neuen Musik oder mit (unverständlich: Rock?)

KK: Ja, jetzt weiß ich wieder. Und wir haben ja in den ersten Jahrzehnten einfach alles aufgenommen: Alte Musik, Neue Musik, Mittlere Musik, alles. Und mit den Jahren, auch durch die Wertminderung des Radios, durch den Aufstieg des Fernsehens, aber auch dadurch, dass die Schallplattenindustrie nicht nur mehr Beethoven-Aufnahmen, sondern dass man heute die entlegenste Musik aus dem 15. Jahrhundert auf Schallplatte in perfekter Manier und auf höchstem Niveau haben kann, und man will... Die entsprechenden Produzenten kriegen die gratis ins Haus. Weil das Radio ja immer noch 'n gewissen Werbecharakter hat, hat es natürlich gar keinen Sinn mehr, dass das Radio, wie früher, einfach alles aufnimmt, was irgendwie da ist, weil die Schallplattenindustrie nur die großen Hits lieferte, sondern, im Gegenteil, die Schallplattenindustrie liefert heute alles. Das hat also fürs Radio keinen Sinn mehr, Beethoven-Sonaten aufzunehmen. Und dadurch habe ich die letzten zehn Jahre meines Tonmeisterlebens teils die Orchester bedient, also unsere Orchesterproduktionen mit der Tonhalle vor allem oder Opernproduktionen mal, aber ansonsten praktisch nur Neue Musik, weil es die auf Schallplatte eben nicht gibt und weil das lokale Komponisten oder auch lokale Ausführende sind. Da war es berechtigt, dass das Radio sagt: "Ja, dafür geben wir unsere immer kleiner werdenden Produktionsspielräume aus." Und dadurch hab' ich sehr, sehr, sehr viel Neue Musik gehört. Und dadurch kriegt man natürlich auch ein Urteil, auf welchem Niveau ist dieses Stück und dieses Stück und dieses Stück. Also wie das ja im Jazz auch ist. Je mehr man hört, desto mehr hört man: "Ja, der steht auf dem Niveau, und der auf dem, und der auf dem." Das ist natürlich überall gleich. In der Bildenden Kunst, natürlich überall... Je mehr man spezialisiert ist, desto besser kann man unterscheiden zwischen gut und schlecht. Also ich habe sehr, sehr viel Neue Musik gehört, aber mit meiner pianistischen, musikalischen Tätigkeit hatte es nichts zu tun.

CS: Gut. Vielen Dank.

[Transkribiert durch Daniel Weber, die Ergänzungen in eckigen Klammern beruhen auf Christian Steulets nachträglicher Gliederung des Gesprächs]