

Interview mit Peter Rüedi

Tremona, 28. Mai 2013

00' (Entdeckung der Musik und des Jazz)*Wie bist Du mit der Jazzmusik in Kontakt gekommen, wann hat es für Dich angefangen?*

Das hat für mich angefangen in den fünfziger Jahren bereits, und ziemlich jung. Mit 12 oder 13 Jahren habe ich mich intensiv für diese Musik interessiert, und merkwürdigerweise war das nicht ein Einstieg über traditionellen Jazz, was nahegelegen hätte eigentlich, sondern mich interessierten von Anfang an neuere Jazzformen. (...) Die erste „extended play“ Platte, die ich mir gekauft habe, war Tristanos Requiem für Charlie Parker. Das war eigentlich der Initiationspunkt... Mich hat von Anfang an Bebop interessiert, die avancierten Cool Jazz Spielformen, aber auch das Modern Jazz Quartet, natürlich auch als junger Mensch. Es entwickelte sich auch bald ein gewisses Snobismus: In der Kantonsschule Frauenfeld hatten wir eine ziemlich virulente Zelle von Modern Jazz Fans. Wir hatten auch einen Kollegen aus einem reichen Haus – (Thomas) Onken in Kreuzlingen – der bekam sämtliche LPs aus New York zugestellt. Also wir waren vollkommen auf dem laufenden, ab dem ersten Tag, über Ornette Coleman, über Coltrane, über die ganze Entwicklung, die aktuelle Entwicklung – Cecil Taylor – des Jazz... Und entwickelten auf Grund dieser Kenntnisse einen ziemlich unerträglichen Snobismus. Wir verachteten alle Dixieländer, wir verachteten traditionellen Jazz. Den musste ich mir erst Anfangs der sechziger Jahre wirklich entdecken. Ein Schlüsselerlebnis war ein Monat in der Casa Bar in Zürich. Das war ein traditioneller Ort, ein Ort für Dixieland, und dort spielte während eines Monats Buck Clayton mit André Hager, Isla Eckinger, Johnny Burrows... Ich glaube das war das Quartett. Da habe ich dann zum ersten Mal entdeckt, dass es natürlich hinter dem Be Bop eine gewaltige Geschichte gibt, die ich in meiner Ignoranz so gar nicht entdeckt hatte. Ich habe die Blues & Roots von Parker gar nicht wirklich wahrgenommen. Ich habe nicht erkannt, welche Verbindungen zwischen Roy Eldridge und Dizzy Gillespie stilistisch entstanden. Ich habe einen Satz nicht verstanden, den ich inzwischen wunderbar finde, den Gillespie mal über Armstrong gesagt hat: „No him no me“, nicht? Das kam eigentlich alles später... Und für mich war Jazz, was der Ernst Wendt, ein verstorbener grosser Dramaturg des Deutschen Theaters, in einem Aufsatz mit dem Titel „Meine amerikanische Bildung“ genannt hat. Und dazu gehörte dann bald auch natürlich der Film, der „film noir“, dazu gehörte die amerikanische Literatur der fünfziger Jahre. Mich hat es sehr auf den Kontinent Dürrenmatt verschlagen, aber Dürrenmatt habe ich eigentlich erst entdeckt tief in den sechziger Jahren, um nicht zu sagen in den siebziger Jahren. Was mich interessiert hat in der Pubertät war Hemingway, Steinbeck, Faulkner, dann die Beat-Autoren, Kerouac, Ginsberg, Ferlinghetti, und so weiter. Auch wieder aus einem gewissen Snobismus heraus, und auch aus einer Protesthaltung gegenüber dem etwas biedereren Sekundarlehrerhaushalt aus dem ich stammte. Dem Sekundarlehrerkanon meines Vaters, gegen dem ich aneckte, wo ich nur konnte.

06' 32'' (Erste Redaktionsarbeiten)

Wann hast Du angefangen über Jazz und Musik zu schreiben?

Ah ja (er lacht)... Das allererste Mal war noch in den fünfziger Jahren. Da war ich vielleicht 16 und habe eine Annonce gemacht für eine „Nuit de Jazz“, die wir in meinem Heimatstädtchen in Arbon am Bodensee organisiert hatten... Ein paar Zeilen so. Wirklich angefangen zu schreiben habe ich professionell zuerst über Literatur, Mitte der sechziger Jahre, und dann natürlich auch gelegentlich mal über Jazz. Ich war bei einer... Nach dem Abbruch meines Germanistikstudiums an der Universität Basel, was damit zu tun hatte, dass mein Doktorvater Walter Muschg gestorben war, drängte es mich schnell weg von der Uni. Das interessierte mich alles nicht mehr... Ich begann zu schreiben in einer Zeitung – die hiess Zürcher Woche damals – und die wurde dann von Rolf R. Bigler und drei weiteren Herausgebern neugestaltet und herausgegeben als „Zürcher Woche Sonntagsjournal“. Das war eine Wochenzeitung, eine Konkurrenz zur Weltwoche von relativ kurzer Lebensdauer. Sie war 1972 schon am Ende. Und die hatte den Rolf R. Bigler als Chefredaktor und drei weitere Herausgeber; einer davon war Markus Kutter, ein Werbemann aus Basel – GGK, er war das „K“ von GGK – ein zweiter war der Jean-Rodolphe von Salis, der Historiker, und der vierte der Herausgeber war Friedrich Dürrenmatt. Das war eigentlich der Anfang meiner Beziehung mit Dürrenmatt, sozusagen als mein indirekter Arbeitsgeber. In dieser Zeit habe ich natürlich schon begonnen, aus meiner Leidenschaft ab und zumal dann mich da schriftlich dazu vernehmen lassen. Ich habe eine Seite geschrieben über das Zürcher Jazzfestival... Dann, anfangs der siebziger Jahre, das war noch in diesem Sonntagsjournal, hatte ich dann bald einen guten Draht zu George Gruntz. Ich war am Anfang der Band, als die noch „The Alpine Powerplant“ hiess, wenn ich mich recht erinnere – es gibt diese berühmte LP bei MPS mit dem Cover von Samuel Burri – das war diese Band mit der unglaublichen Besetzung: Dexter Gordon, Phil Woods, Benny Bailey, Åke Persson, Daniel Humair, Franco Ambrosetti, Virgil Jones, ich könnte sie jetzt heraussuchen... Das war eigentlich der Anfang der Gruntzschen Band, damals noch geplant als ein Vierer- Unternehmen, das der alte Ambrosetti, der ja ein Industrieller war, in Lugano, wie später der Franco auch, finanziert hatte. Die Band hatte nominell vier Leader: Daniel Humair, Franco Ambrosetti, George Gruntz, der von Anfang an natürlich die wichtige Figur war und die Arrangements schrieb, und der vierte war nominell der Flavio Ambrosetti, der aber solistisch kaum in Erscheinung trat bei dieser Band, sich auch zurückhielt, in weiser Einsicht seiner Limiten. Joe Henderson war auch dabei in der frühen Phase dieser Band. Das war ein „Who is Who“... Hing auch damit zusammen, dass in dieser Zeit in den vereinigten Staaten die ganze Szene schon stark durch den Rock bestimmt war und die Jazz-Rock-Entwicklungen, wo diese hardcore Jazzler, hardcore Bebopper in Führungszeichen, aber kreativen Bebopper nicht, restaurativ – wie Phil Woods und Dexter Gordon – die brachten in den Staaten in dieser Zeit kein Bein mehr auf dem Boden, natürlich... Weil, was da angesagt war, war Bitches Brew, war Weather Report, war John McLaughlin und Billy Cobham, nicht wahr?

13' 28'' (die Tradition kennenlernen)

Wie hat man sich diese Tradition damals angeeignet? Waren es die Platten, waren es die Konzerte? Wo hast du Dein Wissen ausgesucht?

Im Gegensatz zu meiner späteren Zeit, wo ich schändlicherweise immer weniger an den Konzerten aufgetaucht bin, waren die prägenden Eindrücke schon... die waren schon Live-Konzerte. Ich vergesse nie, wie wir in Bischofszell, was ein Landstädtchen im Kanton Thurgau ist, im Keller des Hotel Löwen, dessen Besitzer zwei Söhne hatte, die beide angefressene Jazzler waren, wie wir wiederholt in Bischofszell in diesem Keller Chris McGregor mit seiner Brotherhood of Breath gehört haben. Dass wir diese fabelhafte südafrikanische Truppe mit Dudu Pukwana, Mongezi Feza, Louis Moholo und so weiter... Das waren prägende Eindrücke, wie ich auch selbstverständlich jeden Moment genützt habe, um ins Africana in Zürich zu gehen, und in Basel ins Atlantis. Ich habe in Basel zu studieren begonnen, 1961, und da war das Africana noch in voller Blüte natürlich. Ich weiss nicht, wann Dollar Brand, Abdullah Ibrahim später, in die Schweiz kam, aber das muss etwa 1963 oder 1964 gewesen sein. Natürlich sind wir regelmässig nach Zürich ins Africana gefahren. Und das war ein Magnetspull... Jetzt mal abgesehen von den eigentlichen Konzerten, das waren die Zeiten, als noch Jazz at the Philharmonic auf Tour war, im Volkshaus Zürich, wo mehr oder weniger der ganze Hardbop präsent war. Ich erinnere mich an ein Konzert mit dem Horace Silver Quintet im ersten Teil und Sonny Rollins Trio mit Henry Grimes und Pete LaRocca. Das hat mich total geprägt! Das ist eigentlich... Das sind meine Initiationserlebnisse, und von dem bin ich noch, das muss ich gestehen, geprägt bis heute. Das kriegt man nicht weg. Ich habe lange Gespräche geführt, mit dem Fredy Studer zum Beispiel. Der hat eine vollkommene andere Prägung: der kam schon über die Beatles und über... Blood, Sweat & Tears und solche Gruppen... kam er überhaupt dann erst auf Coltrane. Sozusagen über Jimi Hendrix kam er auf Coltrane, und das gibt ein ganz anderes ästhetisches System. Also mir ist auch der Hardbop in seinen lebendigen Ausdrucksformen – ich meine jetzt mal die Linie Clifford Brown, Kenny Dorham, Booker Little, um bei den Trompetern zu bleiben – dies ist mir nie als verstaubt vorgekommen. Hat mich gewundert, wie ich in diesen Filmen das Statement von Irène Schweizer gehört habe, die ja heute wieder sehr viel formaler spielt als in diesen sechziger, Anfangs siebziger Jahren, wie sie gesagt hat „Ja für uns waren diese abgenudelten hardbop Formeln am Ende... Wir mussten raus, etwas Neues versuchen.“ Das verstehe ich natürlich von einem kreativen Musiker. Für mich als Hörer traf das nicht zu: in den Feinheiten von Kenny Dorham – ich hatte komischerweise von früh an eine Vorliebe für Trompeter, weiss nicht, womit das zusammenhängt – das habe ich nie so empfunden. Ich kann heute noch nächtelang Kenny Dorham hören; das ist für mich eine Musik, die in den Details eigentlich von einem endlosen Raffinement ist... Ich habe auch relativ bald – das Musterbeispiel dafür ist Dexter Gordon – relativ bald habe ich ein Verständnis entwickelt dafür, dass es nicht drauf ankommt, alle drei Jahre eine neue Sprache zu erfinden in dieser Musik, im Jazz. Dass es draufkommt, in einer Sprache, die einer mal erfunden hat, wie der Dexter Gordon, oder der Stan Getz sein Idiom zum Beispiel, in dieser Sprache interessante Geschichten und immer neue Geschichten zu erzählen. Und das war relativ bald mein Standpunkt. Also wenn Du so willst, war ich relativ früh, nicht ein Verbohrter, aber ein Art respektvoller Traditionalist. Das hat mit dieser Prägung in den fünfziger Jahren, ja ganz gewiss, etwas zu tun...

21' 14'' (die schweizerische Szene)

Wie hast Du die schweizerische Szene wahrgenommen, ausser den ersten, die schon komponiert haben, die du schon zitiert hast?

Ja... Die habe ich eigentlich wahrgenommen wie alle anderen Szenen auch. In diesem Sinn habe ich nie eine... so etwas entwickelt wie Inlandkategorien und Weltmassstäbe. Das war eigentlich immer ein grosser Zusammenhang, auch wenn ich sagen muss, dass selbst ein so exzellenter Pianist wie George Gruntz natürlich für einen Hörer, der regelmässig auf dem Stand war über die amerikanische Szene, was dort angesagt war, hörte natürlich genau wie einer wie George Gruntz eine Hampton Hawes Phase durchlief, eine Wynton Kelly Phase durchlief, eine Bill Evans Phase durchlief, bevor er eigentlich erst in seinen Arrangements eine vollkommen eigenständige Sprache fand. Das war schon ganz interessant festzustellen...

23' 09'' (Protestbewegungen und Jazz-Rock)

Während diesen Jahren 1965 – 1980, was waren für Dich die wichtigen Orte und die wichtigen Momente, wo die Sachen sich geändert haben, ich meine musikalisch, aber auch auf sozialer Ebene, ästhetisch und politisch?

Ja ganz sicher spielte natürlich die dann in den Mythos verschobene Zeit 1968 eine Rolle, weniger wegen der Globuskrawalle – ich arbeitete zwar in dieser Zeit in Zürich, aber ich pendelte immer zwischen Basel und Zürich hin und her. Das ging... Eigentlich ging diese Bewegung relativ an mir vorüber, aber selbstverständlich nahm ich wahr, was mit Woodstock zusammenhing. Jimi Hendrix war eigentlich in diesem ganzen Pop und Rock-Bereich die erste Figur, die mich wirklich interessiert hat. Da begann ich sozusagen meinen Anti-Rock oder Anti-Pop-Snobismus ein bisschen zu korrigieren... zweifellos. Die ganze Anti-Vietnam Bewegung die natürlich auch damit zusammenhing... Der Amerikaskeptizismus, der mit dem Anti-Vietnam zusammenhing, auf der einen Seite, und dann – ich lebte in Basel bis 1985 – die ganze Anti-Atom-Bewegung, Kaiseraugst – ich weiss nicht, ob Du Dich erinnern kannst – Die Anti-Kaiseraugst-Bewegung. Das spielte dann in die ganze Liedermacher-Szene hinein. Eine Rolle, also dieser Anti-Atom-Aktivismus aber spielte natürlich schon auch in der... zeitgeistigen Grosswetterlage sozusagen, hatte das einen Reflex, hatte das seine Auswirkungen... Den Bereichen Jazz-Rock gegenüber war ich lange relativ skeptisch, das heisst, ich kapierte natürlich schon die Qualität der ersten Formationen in diesem Bereich, wie Weather Report; das interessierte mich naturgemäss auch. Auch Gruppen wie Shakti von (John) McLaughlin, oder Brecker Brothers... Ja doch.

27' 30'' (Manfred Eicher und Keith Jarrett)

Ich war aber relativ früh mit einem Mann in Kontakt, der genau vis-à-vis von mir am Bodensee aufgewachsen war: ich auf dem schweizerischen Ufer in Arbon, und am anderen Ufer in Lindau wuchs Manfred Eicher auf, Jahrgang 1943 wie ich. Ich habe vom ersten Moment an aufmerksam verfolgt was der macht. Und ich mag mich gut erinnern an das erste von mehreren Interviews, die ich mit Keith Jarrett geführt habe. Das war genau ein Tag nach dem legendären Köln-Konzert. Da gab er nämlich ein Konzert in Baden. Das war auch ein Schwerpunkt, „Jazz in der Aula“ hiess das. Das hat der Arild Widerøe veranstaltet, das war ein eingefleischter Mainstreamer mit grossen Vorlieben auf der Schiene Don Byas,

was weiss ich... Henri Chaix natürlich gehörte dort zur Hausrhythmusgruppe. Dazwischen präsentierte er auch Avancierteres, und dazu gehörte Keith Jarrett, der dort, in dieser Aula, ein Tag nach diesem Köln Konzert, ein bemerkenswertes Solokonzert spielte. Und tags darauf habe ich mit ihm ein vierstündiges Gespräch geführt, und das war so etwas wie eine journalistische Jungfernfahrt für mich. Es war eigentlich bis heute ein ziemlich substantielles und wichtiges Interview, wo ich viel gelernt habe über die Mechanismen, wie Jarrett versucht, die Kontrolle über sein Spiel nicht aufzuschalten, aber zu überlisten – sozusagen die Intelligenz an seine Finger zu delegieren. Über solche Fragen haben wir da lange gesprochen, und das war schon wichtig für mich.

30' 35'' (traditionelle Jazzmeister)

In dieser Zeit hatte ich meine jungtürkenartige, schnöselige Verachtung der traditionelleren Jazzformen natürlich längst überwunden. Also da hatte ich schon auch erkannt, dass es bei kleineren Meistern des traditionellen Jazz wunderbare Musiker gibt. Isla Eckinger will ich ein solchen nicht nennen, weil das ist ein grosser Meister, nicht ein kleiner... Aber der gehörte natürlich in diesem Zusammenhang problemlos mit avancierteren Musikern, und mit ganz traditionellen arbeitete. Ich vergesse nie, wie ich zum ersten Mal Henry Red Allen entdeckt habe; von dem ich dann erst später auf dem berühmten Ausspruch von Don Ellis stiess, der irgendwo mal sagte „The most far out trumpet player in town is Henry Red Allen“. Und dass das nicht so daher gesagt ist, sondern dass das wirklich eine Einsicht in die Sprache von Don Ellis ist, der eine Zeitlang mit seinen polyrhythmischen Veranstaltungen das Angestrebteste war, was man sich vorstellen konnte. Demgegenüber war ja Brubeck reine Kinderliedermusik, verglichen mit dessen 17/18 Konstruktionen und so... Dass Don Ellis so etwas mit Grund sagte von einem Meister wie Red Allen, den ich tatsächlich in einem Konzert in Wien 1959 – entgegen meinen damaligen Vorlieben, war das mein erstes grosses internationales Jazzkonzert, zufällig, ich war in Wien und es war nichts anderes als Kid Ory mit Henry Red Allen. Da streifte mich schon eine Ahnung, dass es mehr ist als irgendeine reaktionäre Retro-Veranstaltung, sondern dass eine unheimliche Kraft steckte in diesem alten Jazz. Na ja, ich komme jetzt vom hundertsten ins tausendste (er lacht)...

35' 43'' (Montreux Jazz Festival)

Was war wichtig? Am Anfang natürlich Montreux. Das erste Montreux Jazz Festival, es war... 1967, habe ich schon bereits miterlebt. Und damals gab es ja noch einen Wettbewerb der europäischen Radiostationen in Montreux, und das war die Gelegenheit unheimlich interessante Musik und Musiker von anderen europäischen Szenen zu hören. Alan Skidmore, Mike Osborne, John Surman, die dann später als SOS Trio in Willisau Furore machten, die waren bereits schon in diesem Radiowettbewerb, der uns sofort interessiert hat, am Anfang schon... Und neben den Star Acts wie Bill Evans oder dann – das war schon Anfangs siebziger Jahre – die berühmte „Compared to what“ Geschichte von Les McCann mit Eddie Harris und dem brachialen Benny Bailey... Wunderbar!

36' 40' (Willisau Jazz Festival)

Montreux war natürlich wichtig und dann bald Willisau, klar. Obwohl ich nicht wirklich auf dem Stand oder Niveau der Avantgarde-Acts in Willisau war, hat mir das aber enorm geholfen. Ich habe da sehr viel gelernt. Ich bin ja auch bis heute noch der Meinung, dass grosse Teile des damals sogenannten „Free Jazz“... im Kern Live Music waren. Bei denen die szenische Aktion – das allerdeutlichste Beispiel ist natürlich das Art Ensemble, aber nicht nur – grundsätzlich ist das eine Musik, die sich im direkten Rapport und Kontakt ganz selbstverständlich erschliesst, und zu der ich auf Tonträgern einen eher komplizierteren Zugang hatte, so will ich mal sagen. Also die Körpersprache zum Beispiel von Cecil Taylor ist ein integraler Bestandteil seiner Musik, nicht von ungefähr ist er ja auch Tänzer... Das wurde dann natürlich wichtig, namentlich in Willisau: unvergesslich ein Solokonzert von McCoy Tyner, eine Coltrane Hommage, wo wir alle sprachlos aus diesem Saal hinaustaumelten. Es war eine derartige Power, anderthalb Stunden nonstop, wo deutlich wurde, das sind Vorgänge, die haben nichts mit irgendeiner kulinarischen Rezeption zu tun, sondern das war „overhelming“ in jeder Hinsicht.

38' 29" (Zusammenarbeit mit George Gruntz)

Ich habe dann in den siebziger Jahren bald mal angefangen, für den George Gruntz, für die Berliner Jazztage, wie das damals noch hiess, die Programmhefte zu schreiben. Und zwar nicht einzelne Beiträge, sondern gleich alle! Das war jeweils eine ziemliche... „tour de force“, weil natürlich habe ich das im letzten Moment in Angriff genommen. Ich habe auch schon früher mit Gruntz Teile der kleinen Tourneen seiner Band mitgemacht, um so etwas auch mal von innen zu erleben. Ich habe mit ihm eine zweiwöchige Recherchereise durch Schottland gemacht, um schottische Drums & Pipes auszuspähen für diesen Projekt, das er in Basel verwirklichte, 1974 war das... Was ich auch nur weiss, weil es kurz vor dem Abriss des alten Stadttheaters stattfand. Und ich war mit Gruntz dann – das war die längste Reise – vier Wochen in Afrika, und zwar nur in urbanen Zentren, weil Gruntz wollte an den Berliner Jazztagen nicht afrikanische Ethnomusik präsentieren, sondern das – und es war eine ziemliche Pioniertat – was die Ethnologen eigentlich zutiefst verachteten in dieser Zeit, also, was sich in den urbanen Zentren als „City Folklore“ herausbildete. Unter dem Eindruck natürlich von amerikanischen Rockgruppen und so weiter... Also die Anfänge von so etwas wie Afro-Rock, Gruppen wie Osibisa – ich weiss nicht, ob Du Dich an die noch erinnerst – Das war eine ziemlich heavy Angelegenheit... Und vor allem in der Musik von Fela Anikulapo Kuti. Wir waren in Dakar, in Accra, in Lagos, in Kinshasa... Das war ein ziemlich happige und harte Recherchetour – hochinteressant! Das fiel auch in diese Zeit: das war 1977, glaube ich... Gruntz war überhaupt für mich enorm wichtig, weil der hat... Ich habe mich immer ein bisschen gewundert, und manchmal auch ein bisschen mokiert über seine etwas forcierten hochkulturellen Anstrengungen, also seine Ausflüge in die Jazzoper und seine Zusammenarbeit mit Liebermann, das war mir immer etwas suspekt, als ob er sich da um ein hochkulturelles Alibi bemühen würde. In Wahrheit habe ich ihn da auch sicher Unrecht getan: sein Horizont war einfach ein paar Grade weiter als meiner... Aber es hat ein bisschen was: Es gibt gewisse Arrangements von Gruntz, die halte ich heute noch für das, was die Amerikaner „overwritten“ nennen. Also zu überanstrengt, zu ambitiös, zu wenig locker... Aber davon abgesehen natürlich, die ganze gigantische Neugier von Gruntz für alles, für sämtliche ethnischen Musiken, auch für sämtliche trivialen

und auch hochkulturellen musikalischen Äusserungen, das hat etwas enorm Ansteckendes, und etwas... etwas Befreiendes. Das hat mich sehr in Bewegung gesetzt in dieser Zeit.

44' 19' (Musikerorganisation und Netzwerke)

Das waren auch die Zeiten wo die ersten Musikerorganisationen gekommen sind, und die Szene sich selber strukturiert hat in Richtung mehr Autonomie. Hast Du da mitgemacht?

Nein, das könnte ich nicht sagen, nein. Da würde mir was falsch... Ich hatte eine Zeit... Ich wohnte in dieser Zeit in Binningen bei Basel und da hatten wir eine Zeitlang einen Haushalt, in dem gingen laufend Musiker ein und aus. Die übernachteten auch bei uns... Charles Tolliver oder... sowieso aus dem Umfeld der Berner Jazzschule, Billie Brooks, Vince Benedetti, so eine Zeitlang bürgerte es sich ein, wenn man nirgends mehr nach den Konzerten unterkommen konnte, dass das bei uns zuhause die Nacht weiterging. Und das war natürlich... Das war enorm bereichernd, enorm bereichernd. Meine Freundschaft mit Franz Biffiger hängt natürlich auch damit zusammen, und Biffiger war ja eine Gründungsfigur der Jazzschule Bern – das ist Dir bekannt und wahrscheinlich wirst Du auch mit ihm sprechen. Aus ganz verschiedenem Blickwinkel hat er natürlich da viel beizutragen. Mit Makaya Ntshoko in Basel hat es auch eine Zeitlang eine engere Beziehung gegeben, bevor er ganz abtauchte im Alkohol und sich dann erst spät wieder... Isla Eckinger, Griffin wenn er auftauchte, der ein enger Freund von Biffiger wiederum war... Ja, das spielte eher eine Rolle so als das institutionelle Engagement. Damit hatte ich eigentlich nie etwas zu tun. Ich war auch nie in diesem Sinn als Veranstalter tätig. Ich habe mich in dem Bereich nie engagiert.

Du warst eher eine Schnittstelle zwischen Musikern als in einem Netzwerk tätig...

Vielleicht... Ein bisschen, ja...

47' 51'' (Änderungen in der Spielkultur)

Eine Frage zur Spielkultur: Hat sie sich geändert während dieser Periode, auch durch die ganze Free Jazz Bewegung? Wie waren die Beziehungen zwischen den Musikern?

(...) Schwer zu sagen... Ja sicher hat sich die geändert. Das ist unzweifelhaft... Auch natürlich Musiker, die aus dem festgefügttem Thema-Soli-Thema da kamen, die begannen einen freieren Umgang mit den grösseren Organisationsformen, und... Ja, auf alle Fälle. Auch dann Musiker aus der englischen Szene, wie der arme John Osborne, der ja inzwischen gestorben ist, der ja wirklich eine schwere geistige Störung hatte, aber ein absoluter hinreissender Musiker auf der Schnittstelle zwischen Bebop und freier Improvisation war, so etwas wie zehn Jahren zuvor Dolphy – mit einer ungeheuren Expressivität – schon im Ton ein obsessiver Musiker. Das habe ich natürlich auch gelernt, im persönlichen Umgang mit Musikern, dass Musik eine Sache ist, aber die Lebensweise dahinter ist eine andere... Und die Glaubwürdigkeit stellt sich nicht nur auf der Bühne her, sondern... eher in der Art, wie einer sein Leben mit seiner Kunst vernetzt und verbindet... Das ist alles ein bisschen disparat, was ich Dir da erzähle, also... Es ermangelt der Kontinuität und der Ordentlichkeit!

50' 45'' (John Hendricks im Odeon Zürich)

Zum Beispiel habe ich Dir noch nichts erzählt von einem ganz kleinen, aber hinreissenden Erlebnis. In Zürich gab es einen ganz kleinen Club im Odeon oben drin, im ersten Stock. Der ging nach einem Jahr wieder aus... Einer der dort auftrat – das war in 1970, etwa, ich springe jetzt etwas zurück – war John Hendricks, der Sänger. Lambert, Hendricks und Ross, nicht? Und den habe ich getroffen zu einem langen Gespräch; in diesem Sonntagsjournal konnte man alles machen, weil, wer wusste damals in der Schweiz, wer John Hendricks war und so... Also jeder normale Chefredaktor würde sagen heute: „ja, bring mir irgendeinen prominenten Namen, nicht einen ausgefallene!“ Und ich habe ihn getroffen und habe mit dem über die ganze Zeit der fünfziger und sechziger Jahre gesprochen, sicher vier Stunden, eher mehr! Das war die Zeit, wo für Hendricks und viele andere Amerikaner in den Staaten der „straight ahead jazz“ out war. Der nahm einen solchen Job in diesem „Scheiss-Odeon“ an – dass wäre ihm vor zehn Jahren nie in dem Sinn gekommen, oder? Und ich habe mit dem gesprochen und ein tolles Interview gemacht, also ein Gespräch eigentlich, und wie ich das zuhause abgeschrieben habe, habe ich gemerkt, das reimt sich alles! Der hat in Reimen gesprochen! Der hat in Versen gesprochen! Ohne es zu wollen, automatisch! Ich verfluche mich, dass ich dieses Tonband nicht mehr habe, das wäre ein Dokument allerersten Ranges!... Im sogenannten „Goethestübli“ bin ich mit dem Hendricks gewesen – ich weiss noch, wie wenn es gestern wäre – und haben „Zürigeschnetzelt“ gegessen und etwa zwei Flaschen Wein getrunken. Es war denkwürdig...

53' 27''

Hat sich Deine Rolle als Medienschaffender auch geändert während dieser Phase, oder gegen Ende der siebziger Jahre?

(...) Eigentlich nicht. Eine Zeitlang habe ich noch Mitschnitte von Montreux präsentiert, jeweils ganz unbeholfen, dass die mich das machen liessen. Ist mir heute noch peinlich und meine Rolle als Medienschaffender... Ja! ... Es stellte sich so etwas ein wie langsam eine Gewöhnung: die Öffentlichkeit wusste, dass es mich gibt, und ich habe ab und zu dann mal auch eine Radiosendung gemacht, meistens, wenn ich an Bändern kommen wollte, die man sonst nicht kriegen konnte – also im Austausch mit dem Südfunk Stuttgart, zum Beispiel Coltrane in Stuttgart 1963. Das war damals noch nicht als Raubpressung erhältlich. In solchen Fällen habe ich da Radio gemacht. Und auf dem Moment, wo ich nicht mehr auf der Zeitung war, das war allerdings 1983, als ich am Schauspielhaus war als Dramaturg, um nicht das Schreiben ganz zu verlernen – du weisst, das verlernt man wie das Klavierspielen – habe ich mir sozusagen eine wöchentliche Kolumne verordnet. Und die Weltwoche war so freundlich, der Jürg Ramspeck, darauf anzuspringen, und seit diesem Zeitpunkt habe ich eine wöchentliche Kolumne über Jazz gemacht. Das ergibt dann natürlich eine Kontinuität, und da wird man, ob man will oder nicht ,zu einer Art Institution. Das ist halt so! Und diese Kolumnen kommen jetzt im Herbst gesammelt heraus. Tausendfünfhundert Stück...

Eine ganz gute Idee!

(er lacht) Ja... Geht aber über Deine Zeit hinaus. Das liegt schon jenseits. (...) Ich habe auch ab und zu Liner Notes geschrieben. Wurde ich dann mit der Zeit angefragt, das ist dann eine Folge halt dieser Beschäftigungen. Auch für Jarrett, „Bremen – Lausanne“, für dieses Doppelalbum habe ich ziemlich umfangreiche Texte gemacht. Und vieles andere mehr... Ich kann Dir jetzt nicht alles sagen, das müsste ich zuerst zusammensuchen.

57' 39''

Letzte Frage für heute: Geschichte ist immer Perspektive; wie sieht heute Dein Jazzverständnis aus, mit den Jahren... also wirklich heute?

Das hat sich sehr geweitet. Es wäre ja auch schrecklich, wenn es nicht so wäre, wenn man nicht einiges dazu lernen würde und nicht in der Lage wäre, alte Positionen plötzlich auch mit einem biographischen Fixpunkt in Verbindung zu setzen und wieder zu relativieren. Also... das hat sich sehr geweitet auch, muss ich sagen, notgedrungen, wie die zeitgenössische Jazzszene – falls man überhaupt einen Singular wagen will. Es gibt sie nicht. Eigentlich, es gibt eine Vielzahl von Szenen; mir kommt es immer so vor, als sei Jazz mehr und mehr... hätte sich mehr und mehr aus einem Kanon, auch aus fixierten Vorstellungen, von dem, was Joachim-Ernst Berendt noch für unerlässlich hielt: also die Frage der Tonbildung und die Frage dessen, was er Swing genannt hat. Also dass sich Jazz immer mehr aus diesen benennbaren Bereichen verabschiedet hat und als eine... wie soll ich das sagen... nicht eine anonyme Kraft... eine Art Power in ganz unterschiedlichen Bereichen, die scheinbar gar nichts miteinander zu tun haben, äussert. Im Bereich dessen, was man neuer „Third Stream“ nennen könnte, ist das offensichtlich: die zunehmende Wichtigkeit der kompositorischen Elemente. Also dessen, was man mit dem Begriff „Instant Composing“ nennt zum Beispiel. Die ganze weltmusikalische Diffundierung des Jazz, die einem ja in gewissen Bereichen auf die Nerven gehen kann, aber überall, wo sie ernsthaft sich mit anderen Musiken – Volksmusiken in Anführungszeichen – aber auch hochkulturellen Musiken wie indischen Musikformen, die ja hochkomplex und mit Improvisation zunächst nur bedingt etwas zu tun haben, das diese Verbreiterung des Jazz, nun in Anführungszeichen gesprochen, in diese weltmusikalischen Zusammenhänge, zu denen auch die europäischen Volksmusiken gehören – das, was der Garbarek gesagt hat: „The most exotic music I found in my own backyard“ in Norwegen, nicht? Das ist ein solcher Faktor. Dann die ganze Power der synkretistischen afro-kubanischen, Latino-Ausdrucksformen bis hin zu Kip Hanrahan und anderen, aber auch zu traditionellen kubanischen, Chucho Valdes und wie sie alle heissen, das ist ein weiterer Zug. Dann, was ich auszumachen meine, ist das zunehmende Interesse ehemaliger Freejazzler an formalen Verbindlichkeiten, doch wieder... Also Pierre Favre zum Beispiel, ein Mussbeispiel, aber auch Irène Schweizer, um im schweizerischen Zusammenhang zu bleiben. Ist eigentlich offensichtlich: Es kommt nicht von ungefähr, weshalb Irène wieder auf Monk kommt. Natürlich eine sehr freie und auch ungebändigte Form des Umgangs mit Monk, aber immerhin... Dann der ganze Bereich – ich versuche jetzt nur die verschiedenen Felder, wo überall diese merkwürdige Kraft Jazz wirkt und auf völlig verschiedene Art zum Vorschein kommt – die elektronischen Musikformen, also was so Koch-Schütz-Studer machen und Red Twist & Tuned Arrow mit dem Stefi Wittwer. Die Art, wie der Jazz dann doch auch eine neue Jugendkultur einerseits belebt und andererseits von ihr profitiert, nämlich die ganze

Hip Hop Kultur, also das, was der Jojo Mayer macht, der so etwas Verrücktes unter anderem macht als Person und lebendiger Musiker mit einer allerdings wichtigen Differenz: Drum Machines nicht zu kopieren, aber von diesen Beats auszugehen und diese zu humanisieren bis zu einem gewissen Grad... Diese Felder sind so wahnsinnig... Sind so weit, dass ich manchmal auch gar nicht mehr weiss, ob ich eine Musik, von der ich jetzt denke, dass irgendwo ganz versteckt ein virulenter Jazzfaktor in ihr drin steckt, ob ich die jetzt Jazz nennen soll oder nicht. Gerade Musik, die mit dem Metrum so frei umgeht, dass man von einem strikten Swing nicht mehr reden kann, nicht wahr? Sondern sich das mehr, so... in einer gefühlsmässigen Organisation des improvisatorischen Vorgangs äussert. Ich habe überhaupt nicht das Gefühl, der Jazz sei am Ende. Er hat sich nur zum Teil derart verwandelt, dass man sich anstrengen muss, um die Herkunft noch überhaupt zu erkennen.

1:07:01