

## Interview mit Jürg Solothurnmann

Bern, 6. März 2014

### Erster Teil

#### 0' 00'' (die Entdeckung des Jazz)

*Meine erste Frage ist eine ganz generelle: Mich interessieren diese Jahre 1965–1980. Was waren für Dich die wichtigen Begegnungen, die wichtigen Momente, und vielleicht auch die wichtigen Orte für die Musik und für Deine Entwicklung?*

Also ich beginne vielleicht ein bisschen früher... Ich bin in Solothurn aufgewachsen, in einer Familie, die bisher eigentlich keine Beziehung zu irgendwelchen künstlerischen Äusserungen hatte. Aber ich zeigte schon in meiner Gymnasiumzeit Interesse für Musik und Zeichnen, für Kultur... Ich machte Holzschnitzereien, modellierte und spielte Klavier und Banjo. Da mich aber niemand anspornte, war ich auch nicht so sehr überzeugt davon. Irgendwann begann ich mich für Jazz zu interessieren, weil meine Eltern Schellackplatten zum Tanzen besaßen, auch mit Hot Jazz und Swing. Zu modernem Jazz bin ich um 1960 eher zufällig gekommen, auch weil Schulkollegen Jazz-LPs besaßen. Man traf sich nach der Schule und hörte Modern Jazz und so weiter... Neugierig wie ich bin, begann ich selber LPs zu kaufen und begann dann, für die Lokalpresse in Solothurn zu schreiben – und auch mitzuhelfen beim Organisieren von Konzerten mit schweizerischen Musikern, die damals den modernen Jazz spielten, z.B. die Pianisten Six Trutt, Jürg Sommer, Max E. Keller... Es gibt Leute, die damals in Solothurn spielten und immer noch da sind. Im Restaurant Chutz in Solothurn organisieren zum Teil immer noch dieselben Leute wie damals Konzerte. Es ist kaum zu glauben, aber es ist so. Also da habe ich begonnen. Dann hiess es zuhause: „Bevor du Musik machst, musst du etwas Rechtes studieren“. So wurde ich der erste in meiner Familie, der überhaupt ein Hochschul-Studium machte. Ich ging zuerst an die ETH, realisierte aber sehr bald, dass Ingenieur nichts für mich ist. Dann wechselte ich nach Bern, um Geschichte und Germanistik zu studieren. Und ich habe mich da sofort wieder sehr für Jazz engagiert. Schon in Solothurn hatte ich einen Verein für Jazzkonzerte zu gründen versucht. Und in Bern kam ich dann natürlich auch in die Szene rein und lernte die Leute, die mit Jazz befasst waren, kennen.

#### 03' 51'' (Musik und Studium)

Dann gab es einen wichtigen Einschnitt: Ich denke etwa 1965 oder 66 hatte ich einfach eine totale Blockade, eine grosse Krise. Sie führte zum Beschluss, Musikwissenschaft zu studieren, und zwar wirklich mit der Absicht, für das Verständnis und die Geltung des Jazzgebietes etwas zu tun. Also dem Jazz eine Bahn zu brechen, denn Du bist damals überall auf Vorurteile gestossen. Jazz wurde nur als eine Unterhaltungsmusik akzeptiert... Jazz als eine Zuhörmusik oder eine Kunstmusik, davon war keine Rede. Ich habe dann etwa 1964 zufällig ein Tenorsaxofon in die Hände gekriegt und habe da so drauf rumzuspielen begonnen. Und dann lieh es mir der Besitzer auf unbestimmte Zeit aus. Und so begann ich vorwiegend autodidaktisch Saxofon zu spielen, ohne grosses Selbstvertrauen, muss ich sagen. Um 1970 habe ich dann Unterricht gekriegt an der Swiss

Jazz School, bis ich 1972–74 vorübergehend in den USA studieren konnte. Aber vielleicht muss ich zuerst erwähnen: Ich begann in Bern, für verschiedene Zeitungen, die es heute nicht mehr gibt, zu schreiben. Und ich war dann eigentlich am Schluss der erste Jazzspezialist oder Kritiker für „Der Bund“ bis Mitte achtziger Jahre, wo ich dann beschloss aufzuhören. Also das nahm ziemlich viel Zeit ein...

### **06' 19" (Anfänge beim Radio DRS)**

Und es war eben so: Nachdem ich eben überall geschrieben und Konzerte zu organisieren begonnen hatte, traf ich an einer Party einen Komponisten Klaus Cornell, der damals Musikredaktor beim Schweizer Radio hier in Bern war – also für klassische Musik. Als er vernahm, dass ich Musikwissenschaft studiere und mich für Jazz interessiere, bot er mir an, eine Jazzsendung zu machen. So präsentierte ich am 1. November 1966 meine erste Radiosendung – über den Jazzarrangeur und Komponisten Gil Evans. Später, aber ganz sporadisch, folgten dann weitere Radiosendungen – bis gegen 1970 über Jazz in der Sowjetunion, eine Reihe über den Kontrabass im Jazz und eine dreiteilige Reihe über Free Jazz. Von den siebziger Jahren an gab es bei DRS verschiedene Reorganisationen und es wurde die neue Sendung „Neues vom Jazz“ kreiert. Plötzlich brauchte man mich. Am Anfang betreute ich sie abwechselnd mit Lance Tschannen von Radio Schweiz International und später jede Woche allein bis 1999. Ich studierte, schrieb aber, spielte Saxofon, ging an die Swiss Jazz School, begann Sendungen für das Radio zu machen und war ja in den sechziger Jahren auch noch Werkstudent: Ich unterrichtete ein paar Jahre am Gymnasium in Solothurn auch Deutsch und Geschichte, weil es einen riesigen Lehrermangel gab... Und im Jazz war damals viel los! Ich machte wichtige Begegnungen, zuerst beim Jazzfestival Zürich – das war damals ein Amateur-Wettbewerb, der dann zunehmend professionell wurde. Und da lernte ich natürlich verschiedene Leute kennen, eben Lance Tschannen, George Gruntz, Heinz Wehrle vom Studio Zürich und so weiter...

### **09' 04" (Montreux Jazz Festival und Studium in den USA)**

Es war dann natürlich eine wichtige Sache, als Ende der sechziger Jahre das Jazzfestival Montreux kam. Ich ging schon zum ersten Festival und schrieb darüber. Ich war darum eine Zeit lang sehr willkommen bei Claude Nobs, bis ich anfangs siebziger Jahre auch kritische Sachen schrieb und er mich irgendwann von einem Tag auf den anderen schnitt... Kannte mich nicht mehr, oder? Das Jazzfestival Montreux war wirklich ein Wahnsinnseignis, nicht nur, weil man da viele Amerikaner traf, die man sonst nicht hörte, sondern weil man auch all diese Europäer entdeckte, die bisher international kaum bekannt waren. Erst jetzt wurde klar, welches Niveau der europäische Jazz, der Jazz in Europa, bereits hatte.

Eben, und in Bern, organisierte ich mit anderen einige Konzerte, zum Beispiel für den damaligen Swiss Jazz School Club im „Shalimar“ an der Monbijoustrasse – das existiert immer noch. Dort gab es regelmässig Konzerte. Und gleichzeitig habe ich auch Musikwissenschaft studiert. Etwa 1969 sagte mir einer meiner Professoren, der Komponist Sándor Veress: „Ich akzeptiere, dass Sie im Jazzgebiet abschliessen wollen, das ist eine Musik wie jede andere. Aber ich kenne mich da nicht aus und wenn Sie das machen wollen, müssen Sie eine Weile nach Amerika“. Das habe ich versucht. Da bin ich natürlich zwei

oder drei Jahre rumgegangen, habe mich bei Stiftungen und Stipendienfonds erkundigt und gefragt. Für Musikwissenschaft gab es keine USA-Stipendien, nichts... Am Schluss hat mir der Kanton Solothurn ein ausserordentliches Darlehen gegeben. Und ich war von 1972 bis 1974 an der Indiana University in Bloomington. Das war ein Erlebnis! Was es da gab an Möglichkeiten – es ist eine der grössten Musikschulen der USA, mit ein paar tausend Studenten, einer eigenen grossen modernen Oper, damals zwei Sinfonieorchestern mit Studenten und Professoren. Jedes Semester wurde eine Oper mit zwei verschiedenen Besetzungen inszeniert. Die Besucher kamen aus den ganzen Mittleren Westen: Von hunderten von Kilometern, von Chicago und überall reisten die an. Das war im klassischen Bereich. Dann gab es eine Abteilung für Jazz; die war nicht so gross und offerierte nur in Jazzpädagogik und Komposition höhere Abschlüsse. Denn auch in Bloomington gab es noch Vorurteile gegenüber Jazz, aber man war doch schon viel weiter als irgendwo in Europa. Und dann gab es dieses Institut für „Traditional Music“. Meine Idee war ja eigentlich, die Jazzforschung mit Methoden der Musikanthropologie zu betreiben, weil wie in ethnischer Musik die oral-aurale Tradition im Jazz eine grosse Rolle spielt. Da sind sehr viele Parallelen: Der Musikanthropologe geht und macht Feldaufnahmen und muss sie nachher zum Zweck der Analyse transkribieren. Und wir Jazzforscher machen etwas Ähnliches... Kommt auch dazu, dass eigentlich sehr vielen – wenn man sie wirklich gut transkribiert – sehr viele Jazz-Soli mit der konventionellen Notenschrift nicht voll erfasst werden können, weil es eben diese zusätzlichen Dinge braucht. Übrigens: Ich wurde innert kürzester Zeit – ich war damals natürlich auch schon dreissig – der Star der Abteilung. Also wenn ich Geld gehabt hätte, die hätten mir in Bloomington alle Wege geebnet. Und am Anfang hat es geheissen: „Yeah... your English is not so good! Ich bin nicht sicher, ob Du an diesen Kurs teilnehmen kannst.“ Dann war im Kurs für Transkription und Analyse Traditioneller Musik bei George List zufällig noch ein Platz frei. Am Ende schloss ich mit der besten Note ab.

Es gibt ja lustige Dinge: Ich habe zufällig anderen geholfen, weil man bisher auch an der Indiana University Jazztheorie und Jazzanalyse nicht studieren konnte. Schon bereits nach zwei Semestern rief mich Professor List an, an den man neue Studenten überwies, die im Jazz etwas machen wollten. John Hasse, jetzt Kurator der Jazzabteilung der Smithsonian Institution – dem amerikanischen Nationalmuseum in Washington – war der erste, und er kam eigentlich rein dank meiner Fürsprache. List sagte, dass jemand aus North Dakota hier Jazz studieren will... Und ich sagte, das muss auf jeden Fall gemacht werden: Das ist längst überfällig, denn Jazz ist eine der grössten kulturelle Leistungen Amerikas. Und dann hat John dort eine Dissertation über Ragtime geschrieben...

Weil ich kein Geld mehr hatte – es reichte nur eine gewisse Zeit –, musste ich 1974 zurück die Schweiz. Da waren inzwischen meine Professoren alle pensioniert worden. Der neue Chef der musikwissenschaftlichen Abteilung an der Uni war ein Deutscher, ein Spezialist für mittelalterliche Musik (er lacht). Der hatte nicht mal eine Ahnung von der Musik des 20. Jahrhunderts. Und als ich hinging, mich vorstellte und sagte, woher ich komme und was ich gemacht habe, hat er gesagt: „Was! Amerika?... Was können uns Musikwissenschaftlern denn die Amerikaner beibringen?“ Also eine Arroganz und Ignoranz ohne gleichen. Aber das habe ich eigentlich immer wieder erlebt, dass klassische Autoritäten glaubten, sie seien für alle Musik kompetent. Das war extrem, auch beim Radio war es dasselbe. Da kämpfte ich jahrelang und machte mich unbeliebt.

**16' 04'' (meine wichtigsten Lehrer)**

Also ich würde mal sagen, meine wichtigsten Lehrer waren Sándor Veress – ich rede jetzt im Bereich Musikwissenschaft, weil ich habe ja auch moderne Geschichte studiert – Sándor Veress, der ungarische Komponist, der hier in Bern war; dann in Bloomington David N. Baker für Jazz Performance, Jazztheorie, Improvisation, afro-amerikanische Musikgeschichte und dann George List für Feldforschung, Transkription und Analyse traditioneller Musik. Ich habe dort drüben natürlich auch Kurse belegt über afrikanische Musik. Ich habe auch bei Spezialisten Einführungen in chinesische, koreanische und indische Musik besucht: Es war ein Eldorado für mich; es war absolut wahnsinnig! Und ich habe mich schon immer für das interessiert. Ich hatte schon, bevor ich nach Amerika ging, eine Sammlung mit Musik aus Asien, Afrika und Amerika. Ja, das sind jetzt so die wichtigen Dinge... Eben, Du siehst... Ich war immer sehr – Du kannst es positiv sagen pluralistisch, oder negativ verzettelt.

**17' 39'' (die neuen Konzertorganisationen)**

*Mich würde interessieren, was die wesentlichen oder grossen Änderungen waren in diesen Jahren, zum Thema Musik als Performance – also Konzertorte. Sind neue Orte gekommen, Clubs, Festivals... Du hast von Montreux gesprochen. Was hat sich geändert in der Beziehung zum Publikum damals?*

Also ich denke, es gab ausser dem Jazzfestival Zürich und dann dem Nachfolger Augst, das Daniel Tobler organisierte – der ist ja leider jetzt auch schon gestorben – eigentlich keine Festivals... Es gab einzelne Konzerte in den grössten Städten – hier in Bern ab und zu zum Beispiel Thelonious Monk – ich habe ihn zweimal gehört – Jimmy Smith und andere Leute. Die Halle des Casinos ist für Jazz überakustisch... Es gab auch keine Räume, weisst Du, die geeignet waren für den Jazz, mit Schlagzeug und allem. Aber für grosse Konzerte mit Amerikanern gab es keine Alternative. Und sonst musste man halt nach Zürich, nach Basel oder nach Genf fahren. Aber ich denke schon, ein wichtiger Einschnitt war das Jazzfestival Montreux. Am Anfang hat man es in der Deutschschweiz überhaupt noch nicht wahrgenommen. Ich hörte natürlich davon, weil da die European Broadcasting Union dabei war, und Lance Tschannen war ja schon sehr verbunden mit diesen Szenen. So hörte ich davon und ging hin, und dann eben immer wieder, weil das ein spezieller Ort war - auch übers Jahr für gewisse Konzerte. Und die Begegnungen beim Festival waren schon etwas Besonderes: Die Musiker bewegten sich im Publikum und waren sehr zugänglich – es gab keine Trennung. Und das alte Casino, das dann abbrannte, das war ohnehin wirklich ein spezieller, atmosphärischer Ort. Du hattest das Gefühl, Du wärst irgendwo im Mittelmeerraum. Diese Innenarchitektur, die dann wie Zunder brannte, stammte von einem Armenier, der diesen ganzen Saal des Casinos gestaltet hatte. Und das war ja natürlich zur Zeit der 68er-Bewegung. Dieser Spirit war da: Jazz und Rock existierten nebeneinander. Claude Nobs hatte ja immer alles gemacht, die abenteuerlichsten Programmkombinationen. Und das hat, glaube ich, sehr viele Leute geöffnet. Das war vielleicht auch der Streitpunkt zwischen Claude und mir und anderen: Claude wollte nicht dem Jazz eine Bahn brechen als eine künstlerisch hochwertvolle Musik. Er war der Fan und präsentierte, was ihm gefiel... Es ging um Spass und weniger um eine Auseinandersetzung mit Jazz. Natürlich war es immer leichter, Dinge zu bringen, die die

Musikindustrie besonders gerne präsentieren wollte. Es gab auch diese zum Teil unheilvolle... Wie würde man dem sagen? Verbindung, Abmachungen. Aber davon haben natürlich die meisten nichts gemerkt: Es war einfach ein Erlebnis, in Montreux zu sein. Die Atmosphäre, das Publikum, der Ort, die Musik... Und da glaubten alle Leute natürlich, die Amerikaner können nur Jazz spielen: All diese Vorstellungen, die heute noch zum Teil vorhanden sind.

Aber dieser Zugang zu Neuem begann auch auszustrahlen auf andere Orte und plötzlich war ein Bedarf da. Mitgezogen wurden auch die Schweizer Musiker, die da natürlich auch Gelegenheiten hatten, diese Dinge zu hören. Und da kamen in den siebziger Jahren auch plötzlich Initiativen wie die AMR in Genf, die wir dann ja auch irgendwie zu imitieren probierten mit der Musiker Kooperative Schweiz. Also es kamen da ganz neue Elemente hinein, neue Ideen, neue Stile. Da war natürlich auch der Free Jazz: Pierre Favre, Irène Schweizer waren ganz wichtige Bahnbrecher in dieser Zeit. Und junge Bands wie OM machten erstmals einen eigenständigen europäischen Jazz. Die Jazzszene wurde pluralistischer – und gleichzeitig gab es in der Szene Schismen: Leute, die diese Musik nicht mochten und nur diese. Es gab Diskussionen und diese Parteienbildungen zwischen den Anhängern verschiedener Stile. Und dann in den siebziger Jahren dachten alle: „Ah ja, die Rettung des Jazz ist der Rock-Jazz“. Und dieser Gedanke war auch in Montreux sehr stark. Hatte auch damit zu tun, dass es beim Rock-Jazz bald um viel mehr Geld ging als beim sonstigen Jazz und dass ihn nur noch potente grosse Veranstalter zu präsentieren vermochten. Hier in Bern – „Jazz in Bern“ hiess diese Organisation – hatten wir noch Chick Corea in der Aula des Gymnasiums. Wir hatten auch andere Leute, die waren damals für ein paar tausend Franken zu haben. Das war aber bald absolut unmöglich. Trotzdem, das war eine sehr lebendige Zeit, sehr anregend glaube ich. Und die Szene war breit, weil es eben auch Rock-Jazz gab... Miles Davis: Ich erinnere mich genau, wann Miles Davis das erste Mal in Montreux auftrat, aber auch Weather Report: das war dann 1975... Da war Jazz – was immer unter Jazz verstanden wurde – irgendwie prominent, bekannt. Viele Leute, auch junge Leute, gingen zu Jazzkonzerten.

Dann kam ja dann auch Willisau als Konzert- und Festivalort, und da begann es sehr bald wieder ähnlich. Fast jeder Anlass war eine Entdeckung: Erstens war fast alles neu, was dort vorgestellt wurde. Willisau war regelrecht ein Tor der Schweiz zur internationalen Jazzszene: nicht nur zu Amerika, sondern auch für viele europäische Musik. Das hatte, glaube ich, eine sehr grosse Wirkung. Es lag im Trend... Viele Leute gingen zu Jazzkonzerten und zu Jazzfestivals, Leute, die nicht eigentlich Musikliebhaber waren. Man ging einfach hin: Man musste dabei gewesen sein, nicht? So wie man hingehet, wenn jetzt eine Renoir-Ausstellung in Zürich stattfindet...

### **26' 22'' (die Autonomie und die Musiker Kooperativ Schweiz)**

*Wann ist diese Idee gekommen, dass man sich als Schweizer Musiker autonom organisieren kann im Bereich Jazz und neue Organisationen gründen kann?*

Also es begann eigentlich mit lokalen Selbsthilfeorganisationen. Da könntest Du auch Irène Schweizer fragen, weil sie hat ja mit Remo Rau zusammen Konzerte selber zu organisieren begonnen. Es war immer dasselbe im Prinzip: Es gibt Musiker, die spielen möchten, aber kaum geeignete Orte, und weil damit kaum etwas zu verdienen ist, auch keine fähigen und

informierten Veranstalter. Darum suchen die Musiker einen Ort und veranstalten sich selbst. Seinerzeit hatte es in allen Bars und Restaurants Dixieland oder Mainstream, nicht wahr? Aber da war schon in den sechziger Jahren Arild Widerøe mit „Jazz in Baden“. Arild ist ein grosser Fan des alten und des Swing-Mainstream Jazz. Das funktionierte ja, aber alle jene, die modernere Sachen spielten, die hatten Probleme. Und so haben eben dann Remo Rau und Irène Schweizer in Zürich zu organisieren begonnen. Und dann gingen daraus verschiedene Dinge hervor, wie die Werkstatt für Improvisierte Musik, die in Zürich immer noch existiert. Zudem hat man eben gehört, was anderswo passiert – die AMR in Genf; ich ging damals selber nach Genf und habe mit François Jacquet und mit einem Stadtrat diskutiert. Mit ihnen habe ich Interviews gemacht und mich erkundigt, wie das möglich war, dass sie diesen Verein mit dem Musikzentrum Sud des Alpes gründen konnten. Manuel Tornare hiess er, genau, ein Politiker; der förderte die AMR sehr. Typischerweise war das nur möglich, weil die Linke vorübergehend in der Stadtregierung eine Mehrheit hatte.

Und da gab es in Köln auch die „Jazzhaus Musikinitiative“. Ich informierte mich in Köln und habe dann ausgestreut: Wir müssen so was auch in der Schweiz machen. Bei uns waren die Initianten stilistisch immer viel offener: Schon die MKS hatte Improvisation als solches propagiert. Es ging nicht nur um Jazz. Es ging einfach um Improvisation als Gegensatz oder Ergänzung der seriösen komponierten Musik. Die ersten Präsidenten der MKS waren klassische Musiker. Zuerst Hans Wüthrich, der Komponist, dann Martin Derungs, der Cembalist und Komponist. Neben Irène Schweizer war besonders Emmy Henz-Diémand, die Pianistin für Neue Musik in Aarau, sehr engagiert und aktiv... Viele der Initianten waren auch progressive Kräfte in der Entwicklung der neuen Konservatorien. Und bei den musikpädagogischen Modellen ging es natürlich auch um kulturpolitische Fragen: Man hat sehr bald realisiert, dass die Förderung der Praxis und des Verständnisses für neue kreative Musik über die Musikerziehung gehen muss.

*Die MKS ist 1974 gegründet worden?*

Ich habe das zufällig da, diese Dinge, die ich zum Teil geschrieben habe damals. Das erste MKS-Papier, siehst Du: 1975... Ich denke, das war irgendwie 1974 oder 1973...

**31' 15'' (die neuen Vermischungen und die Professionalisierung der Szene)**

*Es gab also neue Verbindungen auf verschiedenen Ebenen: Jazz und Pädagogik, aber auch eine neue Verbindung zwischen Jazz-Musikern und klassischen Musikern. Wieso ist das entstanden in diesen Jahren?*

Erstens hat der Jazz, wenn er nicht traditionalistisch wird und einfach beharrt auf angeblich definierte Formen und Stilrichtungen, sich immer weiterentwickelt in Berührung mit anderen Stilen. Und die Kontaktbereitschaft ist natürlich mit dem Free Jazz total offen geworden... Und dann kam auch der Rock-Jazz und damit eine neue Musikergeneration, die nicht mehr begann mit autodidaktischem Jazzspiel, sondern mit Rock und Pop, und erst dann vielleicht Interesse fasste für Jazz... Diese Entwicklung siehst Du sehr schön auch beim Jazzfestival Zürich, das sich dann öffnen musste, auch für Rock-Jazz oder Jazz-Rock oder was immer... Es hatte einige Leute, die bereits in dieser Richtung arbeiteten. Amerika und England gingen auch da voraus. Es kamen zunehmend Gruppen,



die improvisierten, aber mit anderen elektrischen Gitarren, elektrischem Bass und Rock-Rhythmus. Und dann gab es natürlich die Einstellung, die Jazz immer als eine mehr oder weniger populäre kommerzielle Musik präsentieren will und beharrlich die anderen Tendenzen ignoriert. Die Entstehung von Tendenzen wie Free Jazz ist auch eine wichtige Ursache der Musikerinitiativen. Ich meine, Dixieland-Musiker waren erstens fast alle Amateure, Freizeitmusiker, und zweitens hatten die fast nie Probleme, Gigs zu finden, wenn sie einigermaßen spielen konnten.

*Gab es wirklich diesen Willen „Wir müssen jetzt Berufsmusiker werden, es muss eine neue berufliche Szene entstehen“? War er wirklich da?*

Das Wort „Szene“ ist vielleicht nicht ganz richtig. Aber man realisierte bald, dass die Öffentlichkeit und Institutionen die Jazzmusiker eigentlich nicht ernst nahmen, weil sie nicht konform waren. Pierre Favre hat Dir das vielleicht erzählt: Als Jazz an Musikschulen ein bisschen opportun geworden war, hat er sich dann irgendwann für eine Schlagzeug-Stelle beworben und wurde abgewiesen, weil er kein Diplom hatte. Man wollte offenbar gar nicht so wissen oder wollte nicht erlauben, was Pierre Favre wirklich spielen konnte und was für ein didaktisches Talent er ist. Man hörte und fragte nicht und vertraute nur dem Diplom... Du bist überall auf Vorurteile und Ablehnung gestossen: „Nein, nicht das bessere Klavier. Jazzpianisten machen die Klaviere kaputt,“ sagte mir mal ein Tonmeister, als ich eine Aufnahme mit Ibrahim Abdullah produzierte. Es gab tausend Einwände, und wir haben gemerkt, wir müssen uns einmal ideologisch, argumentativ, besser ausrüsten, damit wir auch wirklich vermitteln können, worum es geht, und was das wirklich ist. Dabei ging es dann auch ganz klar um soziales Prestige. Weil wir realisiert haben, wenn wir kein soziales Prestige in den Augen der kulturellen Instanzen und der älteren Generation hatten, hörten uns die nicht einmal zu! Einem Dr. Jazz schon.

*Wenn man sieht, wie vielfältig die Szene heute geworden ist, muss man sagen, das hat gut geklappt, diese Basisarbeit, die in diesen Jahren gemacht worden ist...*

Also ich war immer so angefressen: Ich habe alles immer nur gemacht, um dieser Musik und den Musikern zu helfen, verstehst Du? Ich habe lange überhaupt nicht an mich selber gedacht. Ich glaube, ich habe in meinem Leben ein paar Jahre Gratisarbeit geleistet für irgendwelche Aspekte des Jazz... In Organisationen, als Konzertveranstalter, als Schreiber für verschiedenste Zeitungen und Zeitschriften.

*Hat es in diesen Jahren auch angefangen mit einer öffentlichen Unterstützung oder ist das später gekommen?*

Da müsstest Du die älteren Musiker fragen, also Leute wie Pierre Favre. Meistens kamen Musiker zu Unterstützung, die zufällig auch einen Abschluss hatten. Die Tendenz, sich an fassbare Werte zu halten, ist sicher auch in heutigen Musikkommissionen vorhanden. Auch als ein Interesse am Jazz entstanden war, wurde ich vermutlich nur für Kurse an Konservatorien und Hochschulen eingeladen, weil man wusste, dass ich Musikwissenschaft studiert habe.

**37' 44'' (Ende erster Teil)**

## Zweiter Teil

### 0' 00'' (die Gründe des Wachstums der Szene)

*Also in diesen Jahren ist die Szene enorm gewachsen, hat sich diversifiziert. Was waren für Dich die Gründe für diesen Wachstum?*

Ich denke schon dieser Spirit, der durch die 68er-Bewegung aufkam – es war einfach eine Zeit, wo plötzlich die Toleranz bestand und auch die materiellen Grundlagen, um experimentieren zu können, andere Formen zu leben. Vorher war alles sehr stereotyp und sehr konventionell: Du bist sofort in Konflikt geraten, wenn du Dich nicht an die Normen gehalten hast. Und dann wurde die Mentalität lockerer. Wir müssen hier anmerken, irgendwann wird der Pegel wieder zurückschlagen. Aber das war damals so; und die Musik, diese Musik, drückte diesen freien Geist aus. Ich meine, Dich nicht sklavisch an Noten halten, Dich nicht dem Diktat eines Dirigenten unterwerfen – auch andere haben diese soziologischen Modelle miteinander verglichen: Das Symphonieorchester als Fabrikationsbetrieb. Der Komponist ist der Architekt, der Ingenieur, der Dirigent ist der Betriebs- oder Projektleiter, dann hat es einzelne Abteilungen, es hat Höherrangige, Tiefferrangige – ist total hierarchisch organisiert dieses Orchester! Und dann kommen Gegenmodelle bis zu Free Music: Die Engländer haben da vor allem eine Bahn gebrochen – Derek Bailey zum Beispiel, der sogar von unidiomatischer Improvisation gesprochen hat. Eigentlich eine Rebellion gegen alle echten und vermeintlichen Normen. Und später, nach Vollzug der Befreiung, geht es nun darum, unter all den vorhandenen Möglichkeiten eine sinnvolle Wahl zu treffen. Und das ist halt bis heute auch das Problem geblieben: Lucien Dubuis sagt dasselbe ganz deutlich: Wir haben heute so viele Informationen, so viele Dinge im Kopf! Wenn wir das alles so behalten, dann sind wir überfordert und total blockiert! Wir müssen uns schlussendlich für eine Richtung entscheiden, wenn wir uns bewegen wollen. Also das war einfach damals der Geist, und der Jazz reflektierte ihn total... Wenn ich denke alle die Typen – da kamen Hasch und Marihuana kam, alle diese Drogen – In Bern anfangs siebziger Jahre war ich auch in Kreisen, wo man mit LSD, mit Meskalin, mit allem experimentiert hat. Manche Musiker gingen fast täglich auf einen Trip. Das hat, glaube ich, einfach alles ausgedrückt in den siebziger Jahren. Das war eigentlich eine Befreiung, eine Antithese eben zum streng strukturierten, normierten Leben. Dazu kam natürlich die ganze Linke: Che Guevara, Mao, dieses Sympathisieren mit linker Weltanschauung, wobei man häufig gar nicht wusste, was die eigentlich wirklich im Guten und Schlechten verursacht haben. Das alles schwirrte herum: Es war wie Max Roach, der sagte, „Ich bin ein Sozialist“ oder ein Kommunist. Es gab viele Musiker, die sich mehr und weniger ernsthaft in diese Richtung bewegten...

### 04' 40'' (der soziale und wirtschaftliche Faktor)

*Aber man kann nicht sagen, dass der Jazz a priori links war...*

Nein.... Das kannst Du sehr schön beobachten bei den Schwarzen: Sie spielten einfach ihre Musik und sind damit bei der Majorität angeeckt. Und dann hat man ihre Musik verunglimpft, begonnen beim Namen Jazz. Und dasselbe ist nachher in Europa passiert: Es gab unterschwelligem Rassismus ebenso wie die Faszination für die Neger... Und auch bei uns hiess es „die huere Negermusik“ und so – habe ich alles gehört! Aber Junge in



Rebellion haben sofort begriffen: Es war ein Gestus des adoleszenten Widerstands, mit der Rockmusik dann ja noch viel deutlicher... Der Jazz ist sozusagen links überholt worden von der Rockmusik.

*Gab es Beziehungen zwischen beiden?*

Ja natürlich. Es gab ja eben Rock-Jazz, es gab Musiker, die alles spielten – die wollten ja vor allem auftreten können... Gewisse Typen waren schon sehr ideologisch – gegen das, für jenes – aber viele wollten einfach spielen. Und vor allem die Jüngeren, die kamen: Es wurde immer pragmatischer. Es wurde aber auch immer diffuser und opportunistischer. Aber eben, auf der anderen Seite erkannte man, wenn wir akzeptiert werden wollen, wenn wir nicht ständig im Dreckloch spielen wollen, wenn überhaupt, müssen wir irgendwie die Akzeptanz der Mehrheitskultur finden. Jetzt war die Frage, „Wie weit gehe ich?“ Mache ich meine Musik anders, wie viele es ja gemacht haben, wo die dann quasi so kammermusikalischen Jazz, sehr lieblichen und schönen Jazz gespielt haben, wo dann viele Ältere gesagt haben, „wenn das Jazz ist, dann kann man es wirklich anhören“. Die Rebellen, die hatten einfach eine andere Ästhetik. Der Konflikt ist oder bestand damals noch mehr mit der klassischen Ästhetik... Für manche war es auch eine bewusste Verweigerung: Wenn jemand beim Free Jazz einen Dreiklang spielte, wurde der gerade unterbrochen und gesagt, „das gibt es nicht mehr!“ Das ist längst vorbei... (er lacht) Also das war schon eine sehr interessante Zeit, das muss ich wirklich sagen. Und eben: Uns in der Schweiz ging es ja nicht schlecht. Damals konntest Du einfach kündigen, wenn Du nicht mehr arbeiten wolltest. Und nach einem Jahr, innerhalb von zwei, drei Tagen, hattest du wieder einen Job. Es war kein Problem.

**08' 43'' (die Swiss Jazz School)**

*Also die gute wirtschaftliche Lage hat auch geholfen...*

Ja. Und da waren natürlich auch die kinderreichen Jahrgänge. In jedem Bereich war Mangel an Jobs. Es war eine ganz andere Zeit, irgendwie. Die Mentalität hat dann zu wechseln begonnen mit der ersten Ölkrise in den siebziger Jahren... Das war dann ein erster Einschnitt. Aber es ging eigentlich weiter. Und eben, das muss ich auch sagen: Die Swiss Jazz School hat natürlich eine Pionierleistung geleistet! Eine wirkliche Pionierleistung. Die kamen von überall in Europa, um an der Swiss Jazz School zu lernen, zu studieren. Wir hatten damals einen riesen Prozentsatz von Deutschen und andere... auch Josep-Maria Balanyà von Barcelona, mit dem ich immer noch in Kontakt bin. Obschon Bern immer provinzieller war als Genf oder Zürich, denke ich, ging da in und um die Schule einiges los... Aber es ging um Individualismus: Selber machen, weisst Du. Selber rausfinden, selber, nicht wahr? Das war damals wichtig. Heute schaut und akzeptiert man einfach, was offeriert wird in der Musikhochschule... Und viele können sich damit arrangieren, ein paar immer noch nicht, das ist klar.

**10' 37" (das Jazzverständnis heute)**

*Vielleicht als Schlussfrage: Mit der Distanz – es geht um eine Perspektive –, was ist heute Dein Jazzverständnis, wenn Du diese Jahre reflektierst? Oder Dein Musikverständnis generell...*

Ich denke, es hat sich inzwischen alles geöffnet. Ich meine, auch in der Neuen Musik. Es ist ja unglaublich: Man hörte dann natürlich von John Cage, man hörte von der „musique concrète“. Dann kam die ganze Entwicklung der elektronischen Musik. Duchamp sagte, „jedes Objekt ist kunsttauglich“, und John Cage, „alles Tönende, jedes Geräusch, alles kann Musik sein“. Es kommt nur darauf an... Darum haben wir auch heute in der modernen klassischen Musik ganz verschiedene Positionen. Und dasselbe ist im Jazz auch. Für mich war es ja klar: Vor dem Free Jazz gab es ja eigentlich nur den „Chorus Jazz“, den konventionellen Jazz – das heisst, was der Jazz für viele heute noch immer ist: Du hast einen Song oder ein Thema... Darüber hat Armstrong noch so improvisiert, dass Du die Melodie noch erkannt hast. Schon im Bebop war es dann vorbei. Man hat nur die Form und Harmonik beibehalten. Es ist ähnlich, wie wenn Du Dir ein Lied singst und Dich auf der Gitarre begleitest, aber in den nächsten Strophen eine ganz andere Melodie erfindest. Einfach gesagt, ist es das, was vor dem Free Jazz passiert. Wie kann ich anders über diese Strophenformen improvisieren? Und darum ist Harmonielehre wahnsinnig wichtig... Da kommt nun auch der Blick auf die klassische Musik. Die Variationsform ist zwar für Improvisationen sehr handlich, aber in der komponierten Musik nur eine Möglichkeit von vielen!

Und da haben die Jazzmusiker, je mehr sie wussten, über den Zaun geguckt und haben sich ein Stück davon abgeschnitten.

Aber dann kam Ende der sechziger Jahre auch diese totale Öffnung: Nach dieser Strophen-artigen Improvisation gleich der Free Jazz, der *tabula rasa* macht. Für mich war schon damals ganz klar gewesen: Das sind zwei extreme Positionen, und dazwischen öffnet sich ein riesiges Feld von Zwischenbereichen. Ich denke daran, was mir Lucien Dubuis gestern gesagt hat. Er braucht einerseits die Ästhetik des Free Jazz, aber komponiert andererseits beeinflusst von der barocken Musik.

Was mich am heutigen Jazz fasziniert, sind eben diese Leute, die originelle Positionen in diesem ganzen weiten Feld finden. Das sind die wirklich interessanten Musiker. Also zwischen hundert Prozent Spontanerfindung – sogenannte freier Improvisation – und total durchkomponierter Musik gibt es schon mal viele Möglichkeiten... Du kannst im selben Stück verschiedene Positionen einnehmen. Voll arrangiert, halb arrangiert, weisst Du, was ich meine? Nachher all die verschiedenen stilistischen Einflüsse: Die Stile haben ja ihre spezifischen Qualitäten, die ich übernehmen oder – besser – von denen ich mich anregen lassen kann. Zum Beispiel haben viele Jazzrhythmen nicht mehr ein Vierer- oder Dreiermetrum. Die spielen diese Wechselmetren mit einer unglaublichen Geläufigkeit! Es ist absolut erstaunlich: Wenn ich jetzt neue Platten höre, die haben es alle drauf, die Jungs: Fünf Viertel oder sieben Viertel, das ist schon das Normalste von der Welt. Und da klingt „Take Five“ von Dave Brubeck so simpel, der ja so was drauf aufmerksam gemacht hat – wenn Du das hörst, musst Du eigentlich mitleidig lächeln. Heute läuft wahnsinnig viel, aber es ist natürlich nicht mehr so, dass Du ganz klare prominente Schulen mit eigenen Standards hast. Alle sind extrem informiert und pluralistisch. Und sehr vielen gelingt es

eigentlich nicht, eine eigene Position zu finden – das muss man schon auch sagen – weil sie einfach zugeschüttet werden von dieser Fülle von Möglichkeiten...

**16' 51'' (Ende zweiter Teil)**