

Interview mit Bruno Spoerri

Zürich, 24. Mai 2013

Erster Teil

00'' (Berufswechsel)

1965 sind Sie 30 Jahre alt, 1980 45 Jahre alt. Was sind in diesem Zeitabschnitt die wesentlichen Änderungen und Meilensteine gewesen?

Ich meine, es ist ein absoluter Zufall... Aber es sind genau diese 15 Jahre, die für mich eigentlich fast die wichtigsten oder auf jeden Fall die grössten Umbrüche waren in meinem Leben. Ich habe ja als Psychologe gearbeitet, habe nebenbei Jazz gemacht und dann in den sechziger Jahren, so ganz nebenbei, ein paar winzige Filmmusikaufträge gehabt; und Ende 1964 wurde ich dann – eigentlich aus dem blauen Himmel heraus – gefragt, ob ich in eine Filmfirma eintreten wolle als Tongestalter, also als Verantwortlicher für den ganzen Tonbereich. Ich habe mir das natürlich ziemlich überlegen müssen: Ich hatte eine Familie und zwei Kinder... Aber dann bin ich reingesprungen. Ich bin da eingestiegen bei der Firma Televico in Gockhausen – das war eine Tochterfirma der grossen Werbeagentur Advico – und habe eigentlich wirklich den Beruf gewechselt: Ende 1964, Anfangs 1965 wurde ich Berufsmusiker und hatte von dann an die Verantwortung für sämtliches, alles was irgendwie mit Ton zusammenhängt in dieser Filmfirma. Und dadurch hat sich natürlich... erstmals mein ganzes Arbeitsfeld verändert und gleichzeitig auch meine ganze Sicht auf die Musik zum Teil. Weil ich natürlich dann nicht mehr Jazz machen konnte; also in den Filmen, da war es nicht Jazz, das war Werbemusik. Ich musste im Grunde genommen jede Art Musik, die man irgendwie brauchen konnte, machen können.

02' 48'' (Entdeckung der Elektronik)

Und dadurch bin ich dann eigentlich zuerst zur Elektronik gekommen, das heisst zuerst zur Tontechnik. Also ich musste wirklich lernen, mit all diesen Geräten umzugehen. Ich musste die ganze Organisation machen, also Sprecher organisieren, Tonstudios organisieren. Ich habe das alles kennengelernt. Ich musste lernen, am Schneidetisch Musik zu schneiden – wir hatten eine Cutterin, die das eigentlich nicht konnte, also musste ich selber lernen. Und dann habe ich, eigentlich zuerst anhand der Schneidetechnik am Mischpult, die Technik der „Musique Concrète“ ausprobiert. Und dann habe ich drei Jahre später, 1967, mein erstes elektronisches Musikinstrument gekauft (...) eine „Ondes Martenot“, in Frankreich, weil es das einzige elektronische Musikinstrument war, das damals überhaupt erhältlich war. Es gab keine Synthesizer; alles das gab es noch nicht... Und die experimentellen Geräte, die konnte man nicht kaufen... Also die „Ondes Martenot“ war das einzige serienmässig hergestellte elektronische Instrument, das man überhaupt kaufen konnte. Und dann habe ich begonnen, erstmals Werbespots mit der Ondes Martenot zu machen.

04'45'' (Erweiterung des Horizonts)

Und zweitens habe ich begonnen, in der Jazzgruppe, mit der ich spielte, das Hans Kennel Quintett, die Ondes Martenot als Jazzinstrument einzusetzen. Wir haben eine Jazz & Lyric Produktion gemacht mit der Ondes Martenot. Das war das erste eigentlich... Und das nächste war, dass ich sehr rasch mit Rockmusik in Berührung kam. Wir mussten für Opel Kadett eine Werbeplatte und einen Werbefilm machen. Da musste ich mit einer Rockgruppe zusammenarbeiten, „The Savages“. Ich habe da gelernt, wie man mit denen umgeht. Ich musste auch mit klassischen Musikern arbeiten. Ich habe da für ein Streichquartett und ein Bläserquintett und solche Sachen geschrieben. Und dadurch bin ich eigentlich immer mehr... Da hat sich mein Horizont sehr erweitert, und zweitens bin ich natürlich immer mehr in die Elektronik reingekommen. Und ich hatte das Glück, dass ich mit einem Tonmeister gearbeitet habe, Walter Wettler, der sich auch dafür interessierte und eigentlich alle diese Techniken auch beherrschte. Also der hat mir auch zum Teil Geräte gebaut: Er hat ein Tonbandgerät gebaut, das mit variablen Tonbandgeschwindigkeit funktionierte – das gab's damals nicht. Und zweitens: wir haben Playbacks gemacht, bis zu sieben oder acht Playbacks übereinander auf Zweispurgeräten und so weiter. Wir haben ziemlich verrückte Dinge gemacht für die damalige Zeit.

07' 06" (Klangexperimente)

Also das war eigentlich für mich... 1965 war für mich der Ausgangspunkt, und da habe ich eigentlich immer mehr Dinge kennengelernt... Ich habe Zeitschriften abonniert aus Amerika über elektronische Musik. Zum Beispiel habe ich zwei Jahre später entdeckt, dass es ein Zusatzgerät gibt zum Saxofon, mit dem man Klänge verändern konnte und habe mir das sofort gekauft. Ich habe dann mit dem elektrifizierten Saxofon gearbeitet. Dadurch bin ich auf Eddie Harris gekommen. Und dann hat so langsam unsere Jazzgruppe... Damals habe ich in zwei Gruppen gespielt: mit dem Hans Kennel hatte ich ein Quintett, und ich war immer noch dabei beim Metronome Quintett, das sehr traditionell war... Aber ich habe die auch dazu gebracht, neue Dinge zu machen: Wir haben dann eine... wann war das?... 1969 haben wir eine Schallplatte gemacht „Going to the Zoo“. Da habe ich alle elektronischen Techniken, die zum Beispiel bei der Beatles-Platte „Revolver“ angewendet wurden, die habe ich eigentlich alle eingesetzt bei dieser LP. Also wir haben Playbacks gemacht mit Tonbändern, wir haben Tierstimmen aufgenommen, wir haben Sampling gemacht mit Tonbändern. Wir haben Tierstimmen in Stücke reingespielt, wir haben rückwärtslaufende Tonbänder mitlaufen lassen. Wir haben (die) Tonbandgeschwindigkeit geändert. Wir haben zum Beispiel „The Flight of the Bumblebee“ gemacht mit einem Fagott und einer Klarinette, die wir vierfach raufgesetzt hatten... und solche Dinge. Da haben wir also ziemlich ungewöhnliche Dinge gemacht, die man im Jazz natürlich damals gar nicht machen durfte!

09' 44" (Übergang zum Jazz-Rock – neue Einflüsse)

Ich wurde auch sehr angegriffen (also) von den Jazzmusikern. Erstmals hat man gesagt, ich hätte mich da dem Kommerz angeschlossen, und andererseits, Elektronik gehöre nicht in dem Jazz... Aber ich habe das eigentlich durchgezogen, und der Hans Kennel hat da auch sehr stark mitgemacht. Er hat sich dann auch ein Zusatzgerät zur Trompete gekauft, und wir sind da immer mehr in dieser neuen Welle... also das war der Übergang zum Jazz-

Rock. Wir haben dann begonnen, die ersten Kompositionen von Ornette Coleman zu spielen, dann habe ich gehört, was zum Beispiel Gary Burton machte in der Zeit. Das war für mich sehr wichtig, also alles, was in Amerika für neue und experimentelle Dinge passierten. Das haben wir eigentlich ziemlich aufgesogen... Das wichtigste war vielleicht eine Zeitlang Eddie Harris; wir haben eigentlich eine Mischung zwischen Jazz, Jazz-Rock und Free Jazz gespielt. Wir haben auch frei Elemente reingenommen, aber nie wirklich Free Jazz gespielt, sondern wir haben Segmente in der Musik frei gespielt, und sind wir dann wieder in die Struktur reingegangen. Den ganzen Free Jazz wollten wir nie. Und dann haben wir das Quintett erweitert bis zu einem Oktett, mit Elektropiano oder mit dem Klavinet.

12' 02'' (Montreux Jazz Festival und Jazz-Rock Experience)

Wir haben also da sehr experimentiert, und wurden dann 1968 an dem Wettbewerb nach Montreux eingeladen. Wir haben dort gespielt, und dort durften wir nicht mehr als sechs sein. Wir haben also das Orchester verkleinert auf sechs Leute. Wir haben zwar keinen Preis gewonnen, aber es hat uns doch sehr geholfen. Und dann haben wir an dem Festival Eddie Harris natürlich gehört, der war damals da. Wir sind eigentlich auf der Welle geritten. Wir haben die Gruppe umgetauft als „Jazz Rock Experience“. Ich glaube, es war die erste Jazz-Rock-Gruppe der Schweiz. Wir haben eine Zeitlang ziemlich Erfolg gehabt. Wir haben viele Konzerte gehabt, sogar sehr gut bezahlte Konzerte für die damalige Zeit. Wir hatten aber sehr viele Personalwechsel; wir hatten für eine kurze Zeit eine Sängerin, dann wieder ein zusätzlicher Saxofonist, der Fernando Vicenzio. Es ging also auf und ab... Den Pianisten haben wir ständig gewechselt. Am Schluss, gegen Ende 1970, haben wir nochmals umgestellt... Für mich waren die wichtigsten Leute einerseits Frank Zappa und andererseits Michael Gibbs, und dann haben wir Stücke von denen gespielt und eine neue Rhythmusgruppe gehabt. Da war Fredy Studer dabei am Schlagzeug, Irène Schweizer am Elektropiano und Christy Doran an der Gitarre. Wir hatten auch einen verrückten Bratschenspieler, Meierhans, der aus der Neuen Musik kam... Wir haben ziemlich chaotische Musik gemacht, konnten aber immerhin als Vorgruppe von „Tony Williams Lifetime“ spielen. Wir waren eigentlich völlig überfordert, im Grunde genommen... Wir waren nicht gewohnt, mit so einer riesigen Verstärkeranlage zu spielen, und die Tonleute dort haben uns natürlich nicht geholfen. Wir haben das wirklich schwimmen lassen; wir haben uns selber nicht mal gehört in der wahnsinnigen Lautstärke (er lacht). Es war sehr schwierig. Und dann, anfangs 1971, ist auch die Gruppe auseinandergebrochen...

15' 28'' (Produktion und Aufnahme)

Ich habe dann gleichzeitig, 1970, zwei Dinge gemacht. Der Hans Kennel und ich haben eine Firma gegründet, die K&S Production, und haben begonnen, Schweizer Musiker zu produzieren. Wir haben ein Tonstudio gemietet, das frei war, und haben es übernommen. Wir haben begonnen, Musiker selber zu produzieren und auch Aufnahmen im Tonstudio zu machen. Gleichzeitig habe ich meinen ersten Synthesizer gekauft, den ersten, den ich mal bezahlen konnte... Die amerikanischen Synthesizer waren viel zu teuer: Der Dollar kostete damals fünf Franken. Ein ganz simpler Synthesizer hätte damals 50'000 Franken gekostet! Das hatten wir natürlich nicht. Ich habe also einen Synthesizer für 6'000 Franken

in England gefunden, ein EMS. Ich habe dann sofort natürlich Werbemusik damit gemacht. Wir hatten plötzlich sehr grossen Erfolg mit dieser Firma: Ich habe eigentlich Tag und Nacht dafür gearbeitet und plötzlich gutes Geld verdient. Es war auch noch wichtig natürlich. Ich habe mich dann entschlossen, den grössten Synthesizer, den es damals gab, zu kaufen: Das Modell 100 von EMS, für 50'000 Franken. Wir wollten es zusammen mit meinen Partnern kaufen. Wir haben den bestellt, und ein paar Tage später bekamen beide kalte Füsse. Dann habe ich mich entschlossen, den allein zu kaufen. Das war eigentlich mein Glück, dann: Mit dem habe ich fast ein Monopol gehabt für elektronische Musik in der Werbewelt. Ich habe da plötzlich jede Menge Aufträge bekommen, um aussergewöhnliche Dinge zu machen. Ich habe eine Werbeschallplatte für Pressluftbohrer gemacht, eine für Hubstapler, eine für die SBB, eine für eine Baufirma, und so weiter. Filmmusiken konnte ich machen, sehr viele. Eigentlich hat mich das ungeheuer geholfen, natürlich... Gleichzeitig kam ich natürlich auch in Kontakt mit der ganzen Welt der elektronischen Musik. Es lief eigentlich immer nebeneinander: Einerseits die Tonstudioarbeit – wir haben das Tonstudio zusammen zwei Jahre geführt, und dann war es mir zu viel, ich konnte das nicht mehr, weil ich habe die ganze Arbeit gemacht dort, und die anderen haben die Administration gemacht. Ich stand immer im Studio drin und hatte eigentlich keine Zeit dafür – und die Arbeit für die Werbefilme und einzelne Hörspiele...

19' 42'' (Lyricon und Solo Performance)

Also dann anfangs 1971 fiel die Jazz Rock Experience auseinander. Wir waren alle ein bisschen überfordert. Der Hans Kennel wollte sowieso in einer anderen Richtung gehen; das war dann Magog bei ihm, also Jazz Community und Magog. Und ich ging relativ konsequent in der Richtung des neuen Jazz-Rock. Wir haben Chick Corea-Sachen gespielt, und nachher waren Blood Sweat & Tears und Chicago sehr wichtig. In dieser Richtung sind wir weitergegangen, auch mit ziemlich viel Elektronik drin. Ich habe dann, unter anderem, 1975, das erste voll-elektronische Blasinstrument entdeckt, das Lyricon aus Amerika. Das sieht aus wie eine Klarinette, ist aber ein Synthesizer, in den man bläst. Das war für mich ein sehr wichtiges Instrument, und ich habe mit dem in der Gruppe gespielt. Was ich auch gemacht habe, ist, dass ich sehr früh begonnen habe, Vorträge über elektronische Musik zu geben. Ich habe sehr viele Solokonzerte mit elektronischen Instrumenten gegeben, also improvisierte Solokonzerte. Das habe ich eigentlich schon 1969 angefangen... Das war das eine, und dann eben gleichzeitig ist natürlich, durch die Filmarbeit, bin ich immer mehr in verschiedene Gebiete reingeraten.

22' 08'' (Schweizer Volksmusik)

Und dann noch auch, durch diese Bekanntschaft mit dem Wettler, mit diesem Tonmeister in Schlieren – der war ein Spezialist für Schweizer Volksmusik, also der war derjenige, der die Muotataler, die Schwyzer Volksmusiker, wiederentdeckt hat und aufgenommen hat. Sein Tonstudio lag eigentlich fast neben unserem Haus, und er da hat mir gesagt, dass ich soll da mal zuhören. Ich habe diese urchige Volksmusik gehört, und das hat mir wirklich ungeheuer Eindruck gemacht. Die haben wirklich geswingt wie der Teufel (...). Da habe ich mich entschieden, eine elektronische Platte mit Schweizer Volksmusik zu machen. Ich

habe eine ganze LP gemacht mit Ländlern und Schweizer Volksmusik auf dem Synthesizer. Das war 1974, und das hat natürlich ein bisschen Wind gemacht (er lacht).

23' 31'' (Umzug und Neustart)

Das nächste war 1974. Vorher haben wir in einem kleinen Einfamilienhaus in Schlieren gewohnt. Ich hatte da ein kleines Studio im Keller drin. 1974 konnte ich durch einen Zufall, durch eine Verwandte, ein Bürgerhaus in Zürich mieten. Ein sehr grosses Haus, das wunderbar geeignet war für ein Tonstudio. Im ersten und zweiten Stock hat die Familie gewohnt, und das ganze Parterre war Studio. Da haben wir ein riesen Wohnzimmer gehabt: Das war der Studioraum, und Kontrollraum war nebenbei das ehemalige Esszimmer. Wir hatten sogar einen Schlagzeugraum separat. Das war eigentlich eine Nische im Wohnzimmer. Man konnte da richtig ein Tonstudio einrichten. Ich habe mein eigenes Tonstudio gegründet und hatte gleichzeitig Kontakte, durch diese Ländlerplatte, mit einem Produzenten von CBS. Das war der (August) Villiger. Ich habe mich mit dem zusammengetan, und er hat sehr bald eine eigene Schallplattenfirma gegründet, und wir haben begonnen, zusammen Schweizer Mundartrock aufzunehmen. Der erste war Tony Vescoli. Dann hatte ich den Auftrag, für Pepsi eine Werbeschallplatte zu produzieren. Das haben wir benutzt, um eine Platte mit jungen Folk-Rock Musikern zu produzieren. Die ersten Aufnahmen von Max Lässer zum Beispiel haben wir da gemacht, und dann Vescoli und so weiter, und dann eine Rock-Platte (...)

26' 07'' (Produktionsarbeit und Risiken)

Wir haben begonnen, ziemlich viele Leute, vor allem die Dialekt-Rock-Szene aus Zürich, also nicht die Berner Szene, zu produzieren. Ich habe immer mehr versucht, eigene Produktionen zu machen. Ich habe mich natürlich ziemlich verrannt damit. Also ich habe die Dinge produziert, die mir gefallen haben, und das waren nicht die Dinge, die den Leuten gefallen haben. Ich habe einige Dinge produziert, die einfach nicht grossen Erfolg hatten. Ich glaube aber, die waren gut... Ich habe zum Beispiel eine riesen Produktion gemacht mit „Infra Steff“, Sankt Gallen, mit dieser Band, die Frank Zappa ein bisschen nachgeahmt hat. Ich habe mit Hardy Hepp eine Platte gemacht, und so weiter... Auch mit verschiedenen Jazzgruppen wie „Zoom“ zum Beispiel. Ich habe auch dann gemerkt, dass es finanziell jedes Mal eine Katastrophe war. Ich habe viel mehr investiert, als es da irgendwann rauskam. Gleichzeitig hat sich die Firma immer vergrössert: Ich musste eine Sekretärin haben, ich habe auch einen Tonmeister eingestellt... Also irgendwann einmal wurde das immer schwieriger. Ich habe noch gleichzeitig begonnen, Synthesizer zu verkaufen; ich habe Vertretungen übernommen. Und gleichzeitig habe ich mit den Werbefilmen weitergemacht. Im Grunde genommen habe ich alles mit den Werbefilmen quersubventioniert, was Verlust gemacht hat. Das ging eine Zeit lang...

28' 37'' (Höhepunkt und Burn-Out)

1979 war so quasi ein bisschen ein Höhepunkt. Da habe ich an der „Ars Electronica“ mit dem Lyricon gespielt. Das war die erste „Ars Electronica“ in Linz, und ich habe den ersten Preis gewonnen mit diesem Instrument. Ich habe dann gleichzeitig mit dem Pianisten von Can, Irmin Schmidt, die ersten Aufnahmen gemacht. Wir sind irgendwie

zusammengekommen durch einen Zufall, und wir haben begonnen zu produzieren. Wir haben eine elektronische LP zusammen produziert, und gleichzeitig ist mir das Ganze über den Kopf gewachsen. Erstmals konnte ich nicht mehr. Ganz typisch habe ich mir den Fuss verstaucht, schwer verstaucht, konnte fast nicht mehr gehen während Monaten. Das war das erste Alarmzeichen. Ich habe mich wirklich übernommen mit diesen Produktionen, habe tausende und zehntausende Franken verloren. Das ganze und grosse Einkommen, das ich damals hatte, das ging ständig flöten... Und dann bin ich irgendwie im Grunde genommen zusammengebrochen. Ich habe gerade 1980 den Studio geschlossen, und habe beschlossen, dass ich nie mehr Aufnahmen für andere Leute (mache), wenn möglich, und mache nie mehr eine Eigenproduktion mit irgendwelchen Musikern. Ich muss mich von mir selber retten, dass ich mich nicht in dieser Situation wieder reinbegebe. Ich habe das Tonstudio geschlossen, bin weggezogen an einem anderen Ort und habe gefunden, jetzt ist es vorbei mit der ganzen Geschichte. Ich habe sehr viel weniger verdient, aber es ging alles in eine ganz neue Richtung... So langsam Richtung Computer. Es kamen die ersten Computerideen und grössere Filme, also immer weniger Werbefilme, aber dafür grössere Auftragsfilme. Ich habe begonnen, Konzerte für Schulen zu machen... Kurse zu geben und so weiter... Also das war gewissermassen Ende einer sehr turbulenten Zeit, im Grunde genommen...

32' 05'' (Jazzfestival Zürich)

Und vielleicht, um das noch zu sagen: Neben diesen Dingen liefen noch andere. Unter anderem war ich seit Jahren so gewissermassen der Assistent von André Berner am Zürcher Jazzfestival. Ich war musikalischer Leiter dort; ich habe mit ihm zusammen die Gruppen gesucht, die gespielt haben. Da bin stolz drauf: Ich habe zum ersten Mal Weather Report nach Zürich gebracht. Chick Corea hat auch zum ersten Mal am Jazzfestival Zürich gespielt. Chris McGregor haben wir am Jazzfestival gehabt, bevor Willisau sie gehabt hat... Es war ein ziemlicher Skandal! Wir haben da ziemlich interessante Dinge gemacht. Und dann hat er aufgehört mit dem Festival, und ein Jahr später haben wir nochmals drei Jahre das Jazzfestival ohne ihn geführt, also mit der Präsidialabteilung von Zürich. Da war ich auch ziemlich federführend. Das hat im dritten Jahr mit einer Katastrophe geendet, aus ganz verschiedenen Gründen. Das hat nicht mehr geklappt... Aber das war auch noch eine Nebenbeschäftigung zu allen anderen Aktivitäten. Das war im Grunde genommen viel zu viel... Ich habe jeden Tag ungefähr drei bis vier verschiedene Dinge gemacht, die nichts miteinander zu tun hatten. Zwei Stunden im Tonstudio, eine Filmmusik aufgenommen, dann eine Sitzung gehabt mit dem Jazzfestival, und dann bin irgendwo hingereist, um schnell ein Konzert zu spielen. Also das war eigentlich vorauszusehen, dass das irgendwann mal nicht mehr geht. Das waren diese fünfzehn Jahre...

Weitere wichtige Ereignisse und Sachen, oder für Dich ist das...

34' 30'' (persönliches und neue Gruppen)

Ja, persönliche Dinge noch... Meine erste Ehe ging in die Brüche in der Zeit. Das war noch etwas, also mittendrin. Das hat natürlich etwas noch ausgemacht. Das war noch wichtig... In verschiedenen Gruppen, die wir gegründet haben – nach der Jazz Rock Experience haben wir eine Gruppe gegründet, die hiess „Jazz-Container“ oder nur noch „Container“,

in dem wir haben dann mehr Jazz-Rock im Stil von Chick Corea in dieser Richtung gespielt – da haben wir die Gruppe vergrössert mit Raymond Droz an der Posaune, und Stücke von Blood Sweat & Tears oder Chicago gespielt. Und aus diesen Aufnahmen mit Folk-Rock-Gruppen ist dann eine Gruppe entstanden um einen Bündner Liedermacher, Walter Lietha. Das war eine Band mit Walter Lietha und den Leuten, die nachher mit Andreas Vollenweider gespielt haben, also die Kaiser-Brüder. Mit Max Lässer haben wir eine Folk-Rock-Gruppe gemacht, und dann eigentlich am Schluss kam dann noch eine Gruppe, die wirklich Jazz-Rock gespielt hat, mit Peter Jacques, Renato Anselmi... Also, es war eigentlich eines nach dem anderen (er lacht), oder fast miteinander gelaufen!

Zweiter Teil

36' 44''

Was mich überrascht ist die absolute Mischung während diesen Jahren, zwischen Aktivitäten, zwischen Musikstilen... Ist das ein Meilenstein von diesen fünfzehn Jahren?

Ich glaube schon, ja. Eben, ich habe damals... Ich habe mich schon früher interessiert für verschiedene Musikstile... Also neben dem Jazz war für mich natürlich einerseits Bach wichtig, andererseits Strawinsky, Bartok. Die frühe elektronische Musik habe ich gekannt, weil ich 1955 schon in einem Konzert war, in dem Ondes Martenot gespielt wurde, und wo Oskar Sala mit seinem Instrument, dem Trautonium, gespielt hat. Ich wusste etwas davon, ich habe mich auch dafür interessiert. Also ich hatte schon relativ breite Interessen. Ende der sechziger Jahre hat sich das sehr ausgeweitet. Was ich gar nicht mochte, war der frühe Rock'n'Roll... Das war... Ich glaube, dass allen Jazzer war es ein Horror, was die gemacht haben! Und ich habe aber irgendwie doch plötzlich den Weg gefunden... Ich habe relativ früh schon immer wieder einmal so wirkliche Leute aus dem schwarzen Rhythm'n'Blues gehört, also der Big Band von Erskine Hawkins zum Beispiel. Also die Leute, die wirklich Rhythm'n'Blues gemacht haben. Auch ein paar Blues-Sänger, die frühen Blues-Sänger, habe ich ein paar Aufnahmen gehört, und das hat mir sehr gefallen. Ich habe gefunden, die Rolling Stones und die Beatles, das sind wirklich ganz blasse Nachahmer von denen. Das ist eigentlich wirklich eine Kopie, die nirgends hingehet. Erst bei den Beatles, wenn «Revolver» rauskam mit «Eleanor Rigby» und diesen Stücken, das hat bei mir gekehrt, und das hat begonnen, mich zu interessieren. Da habe ich gefunden, die Songs, die da drauf sind, wie die arrangiert und aufgenommen sind, das ist grossartig. Und das war für mich ein Ausgangspunkt. Ich habe begonnen... Ich habe gemerkt, dass es in Amerika einen Schallplattenclub gibt – ich weiss nicht mehr, wie das hiesst –, da konnte man sich abonnieren und bekam jeden Monat eine Liste davon, was rauskommt. Ich habe relativ viele, also fast blind, Dinge bestellt, die mir interessant schienen, und habe dann plötzlich all diese Avant-Garde in Amerika entdeckt. Alles, was da geschah – die frühen Aufnahmen von Gary Burton zum Beispiel... Oder dann später die Sängerin Bobbie Gentry, und da habe ich gemerkt, eben, dass in dieser ganzen Pop-Rock-Musik, (da) gibt es sehr viel spannende Dinge, die mir neu waren. Und das hat mich sehr beeinflusst. Wir haben begonnen, in meinen Gruppen solche Stücke zu spielen, zum Beispiel „Ode for Billy Joe“ haben wir gespielt mit Hans Kennel zusammen. Wir haben alte Blues-Stücke gespielt,

und Hans Kennel von sich aus hat osteuropäische komplizierte 11er-Rhythmen und solche Dinge reingebracht. Es war eigentlich sehr vielseitig, was wir da gemacht haben...

41' 47''

Parallel hast Du eine ganz neue Technologie entdeckt. Diese Technologie hat auch den Musikmarkt total verändert... Kann man das so sagen?

Ja... Wobei für mich hat es nicht alles völlig geändert. Natürlich die Technik und die Arbeitsweise waren völlig neu. Aber für mich war die Grundlage zum grossen Teil Improvisation und irgendwie... irgendwo ein gewisses Jazzfeeling blieb immer drin. Also zum Beispiel das erste Stück, das ich gemacht habe – es hiess «Symphonie für Pressluftbohrer» – das war... von der Form her war es ein Blues. Nun hat (dies) niemand gemerkt, aber es war wirklich ein Blues! (er lacht) Ein zwölftaktiger Blues... solche Dinge habe ich dann immer vermischt. Oder zum Beispiel 1965/1966 hatte ich den Auftrag, eine Jazz & Lyric Produktion zu machen mit dem Hans Kennel Quintett. Da habe ich da eben die Ondes Martenot eingesetzt, und die ganzen Kompositionen waren eben auf eine Zwölftonreihe aufgebaut. Da habe ich ein bisschen das verwendet; ich war einige Jahre beim Pianisten und Komponisten Robert Suter und hatte eigentlich bei ihm Klavierstunden in Basel. Aber er hat gemerkt, dass ich nicht gerne übe, und dann haben wir Theorie zusammengemacht, Harmonielehre, Kontrapunkt, und dann am Schluss hat er mir die Grundlagen der Zwölftontechnik beigebracht. Und das habe ich dann verwendet, um eine ganze Jazzproduktion zu machen. Die ganze Jazz & Lyric Produktion war eigentlich auf einer Zwölftonreihe aufgebaut. Eben, ich habe immer versucht, alle diese Dinge ein bisschen in andere reinzukriegen.

44' 27''

Inwieweit haben diese neue Arbeitsweise und die Wiederentdeckung des Blues Deinen Jazzbegriff verändert?

Sehr... Also ich habe dann gemerkt, dass... Ich war ja lange Jahre in Basel im Hot Club. Da waren ja ziemlich festgefahrene Begriffe über Jazz... Also ich weiss noch, damals in den fünfziger Jahren wurde ich fast aus dem Club rausgeworfen, weil ich Charlie Parker laufen liess. Das war schon viel zu modern! Und die... gut, ich muss sagen es gab dort auch andere Tendenzen. In dem Club war der Kurt Mohr, und der hat uns die ersten Rhythm'n'Blues Platten gespielt, natürlich zum Protest vieler anderen. Und da war der Otto Flückiger, der eines Tages kam mit der ersten Platte von Sun Ra, die unglaublich gut war, die mich umgeworfen hat... Es war schon im Keim irgendwo vorhanden, diese Erweiterung. Aber eben, man wurde in diesen Hot Clubs ein bisschen indoktriniert. Es war immer die Meinung „Jazz kann nur von Schwarzen gespielt werden“. Nur die können das wirklich... Der ganze „Cool Jazz“, die ganze Tristano-Schule, das ist alles kein Jazz. Schon Benny Goodman war nicht Jazz, das war kommerzielle Musik. Aber eben, Tristano, West Coast Jazz, Dave Brubeck, das war ein rotes Tuch, das durfte man nicht gut finden. Und das hat mir sehr geholfen, all diesen Vorstellungen rauszukommen, und das mal zu hinterfragen, und da mal zu merken, dass es nur zum Teil wahr ist. Es ist eine Teilwahrheit, was da eben gesagt wurde.

47' 19''

Ein anderer Punkt, der für mich frappant ist: Du hast sofort angefangen, selbständig zu arbeiten... Die Fenster waren geöffnet. War die Autonomie als Musiker eine Motivation?

Ja. Ich bin vielleicht nicht ein sehr... Wie soll ich sagen? Also ich kann nicht in Gruppen komponieren. Wenn ich etwas Neues mache, kann ich es nicht mit jemandem anderes tun. Ich bin irgendwo ein bisschen Einzelgänger. Also ganz klar: improvisieren kann ich sehr gern mit anderen Leuten zusammen machen. Aber wenn ich an etwas 'rumsuche, kann ich niemand neben mir haben. Da muss ich in meiner eigenen Welt sein... Und das habe ich sehr viel gemacht. Ich habe oft fast eine Nacht lang an einem Synthesizer gesessen, und habe Dinge gemacht, bis ich aus Müdigkeit gar nicht mehr wusste, was ich eigentlich mache. Ich kann mich erinnern, dass ich mal die Musik zu einem Hörspiel gemacht habe bis in die Morgenstunden rein und habe das dem Radio gegeben. Die wollten eine kleine Änderung, aber die konnte ich nicht machen, weil ich eigentlich nicht mehr wusste, was ich eigentlich gemacht hatte (er lacht). Das habe ich im Halbschlaf gemacht, im Grunde genommen!

49' 12''

Aber trotzdem: Du hast bei neuen Organisationen mitgemacht. Es gab doch eine Dialektik zwischen Selbständigkeit und kollektive Arbeit, oder nicht?

Ja gut. Das war das Jazzfestival, das war das eine. Dann bin eigentlich eher als Zufall in das Schreiben reingekommen. Ich habe eine Zeit lang für einen Freund von mir, der Walter Günthardt – er war Wirtschaftsredaktor bei der Neuen Zürcher Zeitung – der hat auch Jazzkritik geschrieben, und wenn er keine Zeit hatte, dann hat er mich geschickt. Also ich habe doch noch begonnen zu schreiben und bin durch das mit Montreux in Kontakt gekommen. Ich wurde so für die Schallplattenjury geholt nach Montreux. Also es lief immer noch alles Mögliche nebenbei... Zum Beispiel die Gründung der Musiker Kooperative Schweiz. Da war ich ziemlich entscheidend dabei. Also es hing natürlich irgendwie alles ziemlich miteinander zusammen. Das eine führte zum anderen, ohne dass man eigentlich recht wusste wie... Vielleicht war das grosse Problem, dass ich fast nie nein gesagt habe, dass ich immer überall mitgemacht habe, wenn man mich gefragt hat.

51' 02''

Was war die Idee von der Musiker Kooperative Schweiz? Es gab lokale, urbane Hot Clubs... Wieso will man plötzlich eine nationale Organisation gründen?

Ja gut, das war natürlich wirklich... Es gab mehrere Leute, die gleichzeitig die gleiche Idee hatten. Uns ging es... Es war grundsätzlich eine Vorstufe zu einer Musikergewerkschaft. Man hat gemerkt, dass der Musikerverband sich eigentlich nicht interessierte für die Jazzmusik. Die war da ein Fremdkörper. Schon die Ensemble-Musiker, die hatten da nichts zu sagen. Es waren die klassischen Musiker, die wichtig waren im Musikverband. Dann haben ein paar Jazzmusiker gefunden, wir müssen uns zusammentun und etwas machen, damit unsere Arbeitsbedingungen verbessert werden, dass wir mehr zusammenarbeiten. Aus dem ist die Musiker Kooperative gegründet worden, die dann eine sehr turbulente Zeit

hatte. Da gab nach kurzer Zeit einen riesen Krach und alles Mögliche. Da ist sehr viel Kompliziertes geschehen.

52' 39''

Wie waren die Arbeitsbedingungen für die Jazzmusiker als Performer?

Ich würde sagen, besser als heute (er lacht). Also gut... Das Eine war natürlich, dass es noch gar keine Kulturförderung gab. Man konnte nicht zu Pro Helvetia gehen und Geld verlangen, oder zum Kanton oder irgendeine Stadt, um irgendein Projekt zu machen. Es war undenkbar. Man war im Grunde genommen... Ich hatte immer das Gefühl, wenn ich später zu einer Organisation gehe und ein Gesuch stelle, ich käme hervor wie ein Bettler. Also mich hat es immer sehr, sehr gesträubt, irgendwie abhängig zu werden von irgendeinem Subventionsgeber oder irgendjemanden, der Geld gibt. Wir fanden es zuwider. Ich habe immer gefunden, ich mache lieber meine Studioarbeit, ich mache meine kommerzielle Arbeit, die Werbespots, und mit dem finanziere ich die Dinge, die mir am meisten Spass machen. Ich spiele Jazz, ich mache meine experimentellen Dinge, und ich mache auch Schallplatten, mit denen ich nichts verdiene – mache ich mit dem Geld, das ich mit meiner kommerziellen Arbeit verdiene.

54' 31''

Aber rein als Jazzgruppe, z.B. das Hans Kennel Quintett, was waren die Gagen damals?

Die waren eigentlich... Gut das war am Anfang, zum Beispiel im Africana hat man nichts verdient. Das war wirklich Trinkgeld. Aber dann ist das immer besser geworden, und Höhepunkt war da die Jazz Rock Experience. Da hatten wir sogar einen professionellen Manager ein halbes Jahr lang. Da haben wir in der Grössenordnung 300, 400 oder sogar 500 Franken pro Musiker pro Konzert verdient. Das waren plötzlich im Verhältnis zu heute riesen Gagen. Das ist viel mehr wert, als es heute ist...

Also eher Festivalgagen? Gab es soviel pro Kopf in kleineren Orten?

Kommt drauf an... Wir haben wenig an Festivals gespielt, eigentlich. Das war nicht unser Gebiet. Mit der Jazz Rock Experience haben wir sehr viel in der Innerschweiz gespielt, zum Beispiel in Schwyz und so. Da hatten wir eigentlich immer vielleicht nominell gleichviel verdient, als man heute verdient an einem Konzert, aber es war viel mehr wert. Als Musiker Kooperative haben wir einmal gesagt, die Mindestgage müsse 300 Franken pro Musiker sein. Und das konnte eigentlich fast nie durchgehalten werden; das war eine Utopie. Das haben wir kaum je gekriegt. Aber eben, mit dem Hans Kennel Quintett, mit der Jazz Rock Experience, da kamen wir zu diesen Gagen...

56' 59''

Wie war die Beziehung zu den Medien? War Jazz ein Begriff für Unterhaltungsmusik in den Medien? Hat es lange gedauert, bis die ersten Spezialisten gekommen sind?

Das hat sich langsam entwickelt. Ich würde sagen, ganz am Anfang gab es kaum Journalisten, die sich für Jazz interessierten. Es gab den Jan Slawe, der über Jazz geschrieben hat. Es gab ein paar wenige Leute, die über Jazz geschrieben haben. Aber

Jan Slawe war fast der Einzige, der über Schweizer Musiker schrieb... Sonst wurde geschrieben über Count Basie und Duke Ellington natürlich, über die Konzerte, die da waren. Und dann – ich glaube, das war zum Teil ein Verdienst des Jazzfestivals – kamen eine Welle von Reportagen über die Amateur-Musiker. Das war natürlich dann ein Thema für die Medien wie „Sie und Er“ oder die Schweizer Illustrierte. Da hat man über diese Freizeit-Musiker geschrieben. Und eine seriöse Jazzkritik gab es ganz lange Zeit eigentlich nicht. Der Peter Rüedi ist der, der nachher viel geschrieben hat. Wer war da noch? Christian Rentsch hat relativ früh über Jazz geschrieben. Aber ich meine, es wurde trotz allem mehr über Jazz geschrieben als heute! Man hatte doch noch damals, wenn man ein Konzert in Zürich oder irgendwo gab, hatte man grosse Chance, dass ein Artikel darüber erschien. Das geschieht heute nicht mehr. Da muss wirklich Unglaubliches passieren, dass ein Journalist über ein Jazzkonzert einer Schweizer Gruppe schreibt...

59' 56''

Zum Thema Unterricht und Didaktik: Hast Du mitgemacht bei der Gründung der Jazzschulen? Oder was war die Idee hinter dieser Vermittlungsarbeit?

Nicht direkt... Ich habe sehr früh sehr viele Vorträge gehalten über Jazz. Ich habe sogar – ich weiss nicht mehr wann, doch es war in 1960 – einen Volkshochschulkurs zum Beispiel mitgemacht über Jazz. Mit dem Metronome Quintett haben wir in der Migros Klubschule Jazz-Einführungskonzerte gemacht... Über Jahre hinweg sogar. Bei den Jazzschulen war ich... Doch, wo ich dabei war, aber das war schon Ende der fünfziger Jahre in Basel, da gab es ja diese Jazzschule der COOP, vom Francis Burger, eigentlich fast die erste Jazzschule der Schweiz; da habe ich eine Zeitlang ein bisschen unterrichtet. Aber wirklich ganz nebenbei, und nicht sehr gern... Ich konnte mich nicht vorstellen als Saxophonlehrer. Das habe ich nicht gekonnt, eigentlich. Aber eben, ich habe sehr viele Vorträge gehalten, (als) Verteidigung des Jazz, und dann ein bisschen später sehr viele Vorträge und Einführungen in die elektronische Musik. Das habe ich sehr viel gemacht.

1:02' 10''

Was hat sich während dieser Jahre geändert in Sachen Spielkultur, Zusammenarbeit mit den Musikern – ich meine auf die Bühne?

Was hat sich geändert... Doch es hat sich doch irgendwie geändert. Ja ich würde meinen... Obwohl es noch nicht Schulabsolventen gab, es wurde doch professioneller. Früher war eigentlich wie... fast eine Mauer – oder nicht ganz, schon ein bisschen durchlässig – aber so wenig Zusammenarbeit zwischen den professionellen Musikern, zum Beispiel den Radiomusikern, und den sogenannten Amateuren. So ganz gelegentlich konnte man... Mit dem George Gruntz konnten wir zusammen mit dem Unterhaltungsorchester Aufnahmen machen zum Beispiel. Oder ich wurde zeitweise eingeladen, für das Radio-Orchester Arrangements zu schreiben und die aufzunehmen. Aber die Leute des Unterhaltungsorchesters blieben weitgehend unter sich, und die Jazzmusiker blieben unter sich. Und das hat sich immer mehr begonnen zu mischen. Da war Raymond Droz, der bei mir mitgemacht hat; der war auch beim Unterhaltungsorchester. Der Fernando Vicenzio, Saxophonist, also es hat sich immer mehr vermischt, und es war auch immer mehr möglich, mit Gruppen im Radio Aufnahmen zu machen, zusammen mit den Musikern

des Unterhaltungsorchesters. Mit Max Lässer, mit Peter und Walter Kaiser sind wir ins Studio gegangen und haben mit ein paar Musikern von denen aufgenommen. Es gab immer mehr Austausch, und ich glaube eine gewisse Professionalisierung hat da doch sehr stattgefunden...

Von der ganzen Szene?

Von der ganzen Szene, ja genau...

1:05' 14''

Meine letzte Frage: was ist heute Dein Jazzbegriff? Weil es geht auch darum, eine Perspektive zu ziehen nach diesen sogenannten turbulenten Jahren...

Es ist sehr schwierig zu sagen... Ich bin irgendwo traditioneller geworden. Ich bin mir nicht mehr so sicher, ob... Auf der einen Seite finde ich sehr wichtig, dass der Jazz sich ständig weiterentwickelt, dass er immer wieder neue Dinge aufsaugt, dass man immer neue Dinge macht damit im Jazzgebiet und alles Mögliche miteinander verbindet. Das finde ich eigentlich toll. Und auf der anderen Seite habe ich irgendwie das Gefühl, dass diese Freiheit oder dieses... irgendetwas fundamental vom Jazz irgendwo verloren geht. Und zwar, glaube ich, in der Perfektion. Ich habe vor kurzem, vor ein paar Tagen... habe ich mit einem jungen Gitarristen in Deutschland geredet. Ich habe im Vortrag gesagt, das ganz wesentliche Impulse in der Improvisation kommen von den Fehlern, die man macht. Also von den Dingen, die unbewusst geschehen, die eigentlich nicht passieren sollten. Und die geben den Anstoss zur neuen Kreativität, um wieder etwas zu machen, das man so nicht gemacht hat. Er war ganz erstaunt und hat mir gesagt, das hat man bei uns in der Schule nie gesagt. Wir werden getrimmt, perfekt immer die richtigen Noten zu spielen; wir lernen alle *scales*, wir lernen alles, was man machen muss und wie man es machen muss... Aber die Freiheit, Fehler zu machen und die zu benützen, um etwas Neues geschehen zu lassen, das hat man uns nie gesagt! Und ich glaube, das stimmt irgendwo. Die Leute können immer mehr, die können alles immer perfekter und schneller, und irgendwo habe ich manchmal das Gefühl, dass eine Seele verloren geht, die doch bei einigen Leuten wieder da ist. Aber bei vielen ist die irgendwie nicht da: Sie spielen eine perfekte Musik, die genauso geschrieben sein könnte. Oder die zum grossen Teil geschrieben ist. Ich habe da Musiker erlebt in den Jazzschulen, die keinen Blues spielen konnten, ohne dass sie die Noten vor sich hatten. Die haben wirklich nicht mehr... Im Grunde genommen nur noch nach Rezepten gespielt.

Kommt das nicht davon, dass die mündliche Überlieferung eine kleinere Rolle spielt heute?

Ja, ganz sicher. Ich meine... Wir leben nur von der mündlichen Überlieferung. Zum Beispiel hatten wir in meiner Zeit keinerlei Noten gehabt. Wir haben die Stücke nach den Schallplatten von Hand rausgeschrieben. Also ich weiss, ich habe mal erlebt – es ist sehr lange her – wir haben monatelang ein Stück mit Fehlern gespielt, bis da irgendjemand kam und sagte: ich habe mich die Platte genau angehört, da habt ihr völlig falsche Harmonien gespielt! Wir haben das nicht gemerkt. Wir haben das irgendwann mal gelernt, haben uns

vertan und gemeint, so muss es sein. Aber wir hatten keine Noten, mit denen wir uns korrigieren konnten.

Für Dich war es quasi eine klassische Ausbildung u. parallel eine freie Ausbildung im Jazz?

Also ich habe eigentlich nie eine Ausbildung gehabt. Also ich habe Saxophon gelernt zuerst bei einem Menschen, der eigentlich gar nicht Saxophon spielen konnte. Dann habe ich Stunden gehabt bei einem Tanzmusiker, bei Fritz Linder, und dann habe ich noch eine Zeitlang beim klassischen Saxophonisten private Stunden gehabt, aber auch nicht am Konservatorium. Also in der Musikschule habe ich Klavierstunden gehabt. Und eigentlich das wirklich... Die einzige formelle Ausbildung, die ich hatte, waren diese Klavierstunden bei Robert Suter, der mir nicht Klavier beibrachte, sondern Theorie. Das waren etwa ein, zwei Jahre, wo ich einigermassen geregelt Theorie lernte. Aber ich habe nie irgendwelche Abschlüsse oder irgendetwas seriöse Musikausbildung durchgemacht...

Danke Bruno

1:11' 37''