

Interview mit Beat Kennel

Zürich, 12. Juli 2013

00'' (Entdeckung der Musik und des Jazz)

Wie bist Du mit Jazzmusik, oder Musik generell, in Kontakt gekommen?

Anfangs der fünfziger Jahre – als ich sieben war – hat mein Vater schon Satchmo nachgesungen, wenn er manchmal ein bisschen angeheitert war. Da kam der Jazz, der sogenannte Entertainment Jazz – etwa zehn Jahre lang bin ich mit dem aufgewachsen. Es war also nicht Bebop, sondern eher, sagen wir mal, „Rat Pack“, Swing Music, eben Satchmo und Ella Fitzgerald, und das haben meine Eltern zuhause abgespielt. Es war Unterhaltungsjazz... Und der Bebop kam dann erst... erst Anfang der sechziger Jahre habe ich den entdeckt. Ich kannte Bird oder diese Leute noch nicht, diese ganze Szene; ich war einfach zu jung. Aber so bin ich zu diesem Jazz gekommen. Und die Schnittstelle war natürlich dann, als mein ältester Bruder nach New York ging. Der ist sechs Jahre älter... und hat von da aus uns die ersten Vinylscheiben zugeschickt, 1959. Im gleichen Jahr hat mein Cousin, der Hans Kennel... wurde (er) bester Solist am Zürcher Festival. Und das war natürlich ein internes familiäres Ereignis, und so habe ich gedacht: Das ist ja wahnsinnig! Und ich bin ins Africana gegangen mit meinem älteren Bruder und habe da meinen Cousin zum ersten Mal spielen gehört mit Remo Rau. Das war 1960, als ich fünfzehn war. Das war eigentlich, ja... von daher komme ich.

02' 15'' (Africana, Zürich)

Viele von Deiner Generation reden über das Africana. Was war die Wichtigkeit, oder die... Aura vom Africana für die jungen Leute damals?

Also im Grunde genommen war das... das einzige Lokal, wo Hardbop gespielt wurde. Ganz am Anfang war der ältere Stil noch, eigentlich... Bevor das Africana überhaupt umgebaut wurde und es noch einen anderen Namen hatte, waren da Leute, die haben eher den traditionellen Jazz gespielt und die waren dann, Anfangs der sechziger Jahre, auch dabei, etwa fifty-fifty: Die eine Seite war nicht New Orleans, eher der Swing und älterer Stil, und die andere Abteilung, das war natürlich die Szene um Remo Rau und Hans Kennel und Alex Bally und all diese Leute. Und die spielten schon einen neuen Jazz – nicht den klassischen Bebop, das hatten wir in Zürich eigentlich nie, das waren die Berner, oder Peter Candiotta... alles diese Leute aus Bern, Basel und Luzern – in Zürich, so richtigen Bebop gab es eigentlich nicht, sondern sie waren Hardbopper. Die spielten schon die Endphase von Rollins, wie sagt man... das war einfach mehr... schon die neue moderne Geschichte, diese Explosion, die anfangs der sechziger Jahre entstanden ist. Also der Wechsel vom Bebop hin zur neuen modernen Musik wie Free Jazz. All das war zu dem Zeitpunkt...da im Club. Also das wurde da nicht unbedingt vermittelt, aber wir waren da und wir haben nachher Vinylplatten gekauft und das war so eine verschworene, ganz kleine Szene: ich würde sagen, im modernen Stil waren wir vielleicht dreissig Musiker! Vielleicht auch 40–50 Musiker...

Nicht mehr...?

Nicht mehr. Und was mich fasziniert hat als jungen Menschen – also ich wurde... natürlich hatte ich einen Bonus, weil ich der Cousin von Hans Kennel war. Die sagten: „Ah, das ist der Cousin von Hans, der spielt Schlagzeug...“ Da war ich eigentlich gerade von Anfang an akzeptiert. Remo Rau war damals schon über dreissig: Und das war für uns..., die waren ja schon fast so alt wie meine Eltern, und noch älter als mein älterer Bruder. Und die waren schon älter und haben uns Jüngere akzeptiert, weil wir das Gleiche gern mochten, den gleichen Stil. Und das war schon wie ein Heim, und als ich in der Kunstgewerbeschule war, ein Jahr lang – also 1962 bis 1963 – ging ich jeden Tag, und jede freie Minute gingen wir da rein, um zu checken, was läuft. Im Prinzip gab es nur ein Programmblatt A5; das war die einzige Werbung, sonst in der Zeitung und so: nichts. Es gab keine Journalisten, es gab keine Leute, die Kritiken schrieben. Es waren alles mehr oder weniger Amateurmusiker, das heisst, sie haben nicht von der Musik gelebt, sondern die haben einfach neben ihrem Studium oder ihrem Beruf Musik gemacht. Für mich war das wie eine... Das war eine totale Öffnung, eine Explosion.

06' 10" (die Organisation des Africana)

Wie war es organisiert? Es war eine Beiz, wo man spielen durfte, oder gab es wirklich eine klare Organisationsstruktur?

Nein. Also ich würde sagen, der Hugentobler, der Gerant... Ich würde mal meine Version sagen, wie ich es gesehen habe: Erstens, Herr Schäuble war der Inhaber des ganzen Hauses. Das war ein Multimillionär, und der konnte sich leisten, so ein Lokal zu haben, mit einem Geranten drauf. Und der Hugentobler war ein Typ, den sah ich nie lachen. Wir hatten nie das Gefühl, dass er irgendetwas mit uns zu tun hat. Er arbeitete einfach als Gerant... Im Service waren ein Italiener und ein Spanier und die kannten wir natürlich, aber die hatten auch nichts (damit) am Hut. Es war also nicht so, dass die Leute, die hinter dem Club standen, etwas zu tun gehabt hatten mit der Musik, die wir gemacht haben. Also es war wie eine Möglichkeit, einen Ort zu haben, wo ein ständiges Programm ist, wo niemand dahinter stand ausser Remo Rau. Also Remo hat das ein bisschen organisiert. Er hat möglicherweise – ich weiss nicht mal, wer... ob wir den angerufen haben, den Hugentobler, ob wir spielen können – aber meistens kam das schon um die Szenen um Remo Rau rein. So – das war eine Sache unter Musikern. Und ich glaube, dass Gute dran war – im Gegensatz zu der Rockszene oder der Hillybilly- oder was war damals? Rock'n'Roll – war das schon eine ganz andere Geschichte. Denn es war alkoholfrei. Und dadurch gab es keine Exzesse, dass die Leute ausgeflippt sind. Also, es war von aussen gesehen extrem brav! Aber die Explosion fand über dieses Vinyl in unseren Köpfen statt. Und der ganze Style, das Design, die Schallplattenumschläge, die Musik, das neue Erlebnis, wie man miteinander umging, untereinander mit verschiedensten Leuten aus verschiedensten Gesellschaftskreisen, das war eine innere Explosion. Und da fühlte ich mich wirklich sehr wohl, und das ging so etwa bis 1967. Ich habe da viel gespielt mit dem Trio, mit Marcel Bernasconi. Wir hatten auch noch Quartette mit Fredy Meier und dann Jürg Grau, abwechslungsweise. Und wir gingen auch dann irgendwo in der Schweiz spielen, nach Biel, ins Africana nach St. Gallen, oder in Luzern gab es noch etwas. Da konnte man dann spielen gehen. Im Grunde genommen war es wie eine sehr brave Angelegenheit – von aussen gesehen... Und die Musiker, viele von denen waren schon... hier hatte ich eine

Pause eingelegt, weil ich gerade Herrensöhnli sagen wollte und das nicht konnte, weil ich Bally, Franco und Cousin Hans gut mochte und immer noch mag. Es war Irène, die das mit den „Herrensöhnli“ damals verbreitete, weil sie aus einfachsten Familienverhältnissen kam... Es war aber im Aff schon klar, wer aus gutem Hause kam und wer nicht, denn die einen hatten Autos, eine eigene Absteige und die Väter berappten alles und die andern aus einfachen Familien hatten nichts und mussten jobben.] amen aus guten Familien, zum Beispiel Alex Bally war der Sohn von Bally Schuhe. Hans (Kennel), sein Vater hatte ein grosses Geschäft. Franco Ambrosetti auch... Aber alle waren eigentlich noch mehr im Clinch mit ihren Vätern als ich es war. Also... Alex hatte Probleme mit seinem Vater und der Hans musste sich auch durchsetzen; das ist bekannt. Also es waren eigentlich viele Männer aus gutem Haus, die ein bisschen... Anti-Vater waren (er lacht).

Also quasi eine Micro-Gesellschaft eingeheimt in diesem Africana...

Absolut. Ich habe mich auch schon gefragt: Wie haben wir uns organisiert? Wie wussten wir, was wo war? Das war ja so wenig... Man hatte ja nur das Telefon, man hatte die Post – man konnte eine Postkarte verschicken, wenn etwas los war – oder man ging in dem Club und sah sich dieses A5-Blatt an. Aber sonst... Es gab ja keine Vorschauen in den Zeitungen, es gab nicht wie heute, dass man schnell auf Youtube schon im Vorherein weiss, was die Leute tun. Sondern man musste es selbst entdecken; man kam rein und hat sich das angehört und es war auch niemand da, der gesagt hat, ob es gut ist oder nicht gut.

Gab es andere Geheimtipps in Zürich oder in der Schweiz Anfangs dieser sechziger Jahre?

Nein... Also es gab einfach die grösseren Namen in den grösseren Orten, also wie das Volkshaus. Die grossen Namen mit Kantorowitz, der hat da diese grossen Namen geholt, wie Coltrane und all die Leute. Also Coltrane kam, Rollins, und die waren alle auf der grossen Bühne. Und das Africana hatte eigentlich keine grossen Namen im Programm, weil Abdullah – also Dollar Brand – war ja gar nicht bekannt. Und auch Blue Notes, die da gespielt haben, waren auch nicht bekannt. Champion Jack Dupree war der bekannteste.

12' 02" (die Emigranten aus Südafrika)

Wieso gab es diese Verbindung zwischen Auswanderern aus Afrika und Africana?

Da gibt es verschiedene Interpretationen... also Geschichten. Es war wahrscheinlich Hans Kennel, der über einen Typen in Lausanne oder Genf, der Schallplatten verkaufte... Das müsstest du Hans fragen. Dann war noch Bruno Spoerri im Spiel mit einem Telefonat und dann war Hugentobler, der gesagt hat „wir nehmen ihn“... Und so ist Dollar Brand alleine gekommen. Und dann holte er ja nachträglich Makaya (Ntshoko) und Johnny Gertze am Bass. Das war 1963, '64, und für uns war das natürlich auch ein unglaublicher Einfluss, diese südafrikanische Geschichte. Und ich habe eine Doktorarbeit gesehen von einer Deutschen, die hat über die Blue Notes ein Buch gemacht. Da steht auch drin, dass eigentlich in dieser Zeit, nachträglich, als sie die Blue Notes interviewt hatte, wie sie die Zeit erlebt haben im Africana, das war eigentlich gar nicht so eine gute... Das kam nicht so gut rein bei denen, weil sie wurden wie ausgenützt. Sie mussten unter unglaublich

schlechten Bedingungen wohnen. Die wohnten irgendwo in einem Keller in einer Wohngemeinschaft, habe ich vernommen. Den Typen habe ich letztthin getroffen, der hat mir das gesagt. Das habe ich gar nicht gewusst. Wir wussten nicht, wo die wohnen... Man stell' sich das mal vor: Die sind direkt aus der Apartheid nach Zürich gekommen, in diese Welt. Und ich würde sagen, manchmal war es auch doch so, dass sie, wenn sie betrunken waren, für uns sehr gefährlich erschienen. Also das war dann „Oh, Woow!“ Das war schon eine Aggressivität, die wir nicht kannten. Aber im Nachhinein haben wir das da schon verstanden... Aber es war eigentlich unter den Musikern nicht bekannt, was Apartheid ist. Also, es wurde nicht diskutiert, obwohl es vielleicht schon Leute gab, die das wussten, politisch und so... Ich war einfach zu jung, um das zu verstehen. Aber jetzt verstehe ich, warum sie zum Teil so waren, wie sie waren.

14' 52'' (die Innenausstattung des Africana)

Wie lange hat das Africana gedauert?

Bis 1967... Das letzte Jahr war sowieso nichts mehr Besonderes: Dann haben sie noch die Bühne verschoben und wollten noch mit DJs arbeiten. Sie hatten noch Rock-Bands; ich glaube, Cadillac spielte dort – das müsste man noch Bruno (Spoerri) fragen, der hat ja ein Buch gemacht – und... es war schon die Endphase. Was ich noch erwähnen möchte, ist: Die Aufstellung der Bühne im Africana war ein absolutes Novum in Europa, weil es war ein langgezogener Raum und die Musiker waren in der Mitte und spielten praktisch ins Buffet hinein, und da war nur ein Zwischenspalt für die Leute zum Durchlaufen, dass sie sich hinten setzen konnten oder vorne. Das heisst, die Musiker spielten im Prinzip in alle Richtungen. Der Pianist spielte für diejenigen, die reinkamen, und so weiter... Und dann war es ebenerdig: Es gab keine Bühne, es war gleich hoch... Also es war keine Bühne da. Es war wie eine Stube mit einem – so verkleidet... mit so Bast – wie eine kleine Hütte wurde da gebaut... Das war eigentlich noch schön: Das gab so ein intimes Gefühl, und die Leute, die neben dem Schlagzeuger sassen, die waren fünfzig Zentimeter entfernt von der Hi-Hat. Und das ist natürlich ein ganz spezielles Gefühl, dieses Intime. Das war das Africana... Ja, und das eben mit dem Alkohol: kein Alkohol, keine Exzesse... Die Musiker haben ihre Flachmänner mitgenommen, also das heisst, das ist ein Alkohol in diesen flachen Jäger... (...) Flachmann... und so wurde der Alkohol in das Coca-Cola reingeschüttelt. Das war dann sehr cool...das waren dann die ganz Frechen...

Das war akustisch?

Es gab nur einen Verstärker mit vielleicht vier Eingängen, nur für den Jazzgitarristen, und ein Mikrofon hingte noch über dem Flügel. Und sonst die Bläser, keine Verstärkung, der Bassist auch nicht und der Schlagzeuger auch nicht.

17' 26'' (musikalische Ausbildung)

Zurück zu deiner Rolle in der Musik: Hast du Musikstunden genommen? Wie hast du das gelernt?

Nein, ich habe das aus dem Stegreif gelernt, einfach so. Ich habe zuerst in der Harry Pfister Big Band gespielt; der war in der Jury vom Jazzfestival Zürich, und der hat gehört, dass

der Hans Kennel einen Cousin hätte, der Schlagzeug spielt. Und so kam ich da rein, und habe nie Stunden genommen bis 1967. Also ich habe alles nur nach Gehör gemacht, nach Vinyl-Vorlagen... Man war einfach beeinflusst von verschiedenen Schlagzeugern. Und es war nicht so, dass man ein Probelokal hatte, wo man etwas nachspielen konnte, sondern du hast es einfach gehört und hattest es im Kopf drin, und du hast es nachher auf deine Art interpretiert. Es gab einfach gar nichts an Noten, und das war auch bei den anderen so. Der Einzige... Also, im Africana ist mir aufgefallen, dass die Pianisten meistens Noten hatten. Und die anderen, denen wurde einfach gesagt „es ist B-Dur“ oder „es ist medium“, „es ist Afro-Cuban bridge“, und so weiter... Das waren die einzigen Angaben, zum Teil haben wir das Stück nie gehört: Du hast direkt gerade gespielt und musstest dich im Prinzip „durepschiesse“. Es ging einfach darum, dass du das Timing halten konntest, und die Betonungen lagen bei dir. Du musstest es einfach cool irgendwie betonen, sodass es niemand merkt. Und so wurde eigentlich Jazz gespielt; und wenn natürlich nachher, wenn man etwas hört, waren wir nie so genau wie die Jungs heute. Aber im Verhältnis zu der Gesellschaft war das schon beachtlich, dass man so spielen konnte. Es war auch niemand da, der das kritisiert hätte, ausser die Musiker. Die Musiker sagten einfach „Du musst das Timing halten... Du darfst nicht schneller werden und nicht langsamer“. Die Musiker haben dich kritisiert oder haben dich gelobt. Das war einfach mal die Basis (...) dieser Szene.

19' 51'' (die Beziehung mit den Zuhörern im Africana)

Wie war die Beziehung zu den Zuhörern – etwas ganz anderes als heute?

Es war nicht so konzertant. Ich glaube einfach, diejenigen, die es hören wollten, waren nahe an der Bühne und sassen da... Vielleicht hatten sie ein Buch... Frauen waren auch da, die fühlten sich da wohl; es war wie eine Freiheit, sicher für die Frauen, dass sie einfach in ein Lokal gehen konnten, ohne angemacht zu werden, sondern sie konnten Musik hören. Es war ein kulturelles Angebot und es war relativ ruhig. Aber es gab immer wieder Leute, die schwatzen, und das war ja damals auch normal, weil man kannte Aufnahmen mit Rollins, wo man hinten die Leute schreien hört und man hört die Gläser klirren und so – das ist ja das, was wir so gut, so cool fanden. Diese Live-Aufnahmen, wie das da geht in Amerika, das haben wir irgendwie nachgeahmt (er lacht). Das war viel zu spät, zehn Jahre zu spät, aber immerhin: Im Verhältnis zu der damaligen Gesellschaft – Anfangs der sechziger Jahre – war das schon eine gewisse Frechheit.

Du sagst, die Frauen sind gern gekommen. Bekanntlich gibt es wenige Frauen im Jazz... War es gemischt im Publikum – also eine Gender-Frage, aber auch soziologische Frage?

Ja... Es gab relative viele Frauen... Studentinnen oder... ich weiss auch nicht... Oder man ging dahin und nahm die Freundin mit. Pärchen, aber auch viel Studenten. Also es war sehr gemischt, aber ich würde sagen, vielleicht ein bisschen mehr Männer – wie immer! Und auf der Bühne sowieso niemand ausser Irène (Schweizer).

22' 05'' (Aufenthalt in Kopenhagen)

Du hast viele Konzerte organisiert... Wie bist du zu dieser Rolle als Kulturakteur, als Vermittler gekommen?

Also ich spielte mit Bernasconi, dem Pianisten, in einem Trio. Dann ging ich 1967 nach Kopenhagen als Grafiker und habe da in einer grossen Werbeagentur gearbeitet und habe schon nach einer Woche eine Band gefunden. Ich sag das einfach, weil ich dann zuerst ein Schlagzeuger war in Kopenhagen, und da habe ich auch Stunden genommen bei Tootie Heat, Albert Heath; der hat ein Kassetten von mir gehört und hat gesagt, ich gebe dir gratis Stunden für drei Monate. [Erklärung: Ich begann im letzten Schuljahr 1961 zu trommeln, dann ein Jahr Kunst, dann Ende 63 Grafikerlehre für vier Jahre bis 1967. Öffentliche Auftritte als Drummer eventuel Ende 1964,]

Und dann im Montmartre (Club) auf der Bühne stellte er immer zwei Drums (Schlagzeuge) drauf, und da habe ich gespielt. Also ich war eigentlich zuerst Drummer – also Grafiker und Drummer – in Kopenhagen. Was der Unterschied in Kopenhagen war..., also erstens einmal, das Montmartre war viel, viel mehr, eine Stufe weiter, weil da spielte eine Woche lang Dexter Gordon mit einer, sagen wir einmal halb-dänisch, halb-amerikanischen Rhythm Section. Also die agierten nicht wie im Africana mit unbekanntem Leuten, sondern da war es dann schon so, dass grosse Namen, die in Europa gestrandet sind und auch da gewohnt haben, alle zwei Monate einen Wochengig hatten. Und da war ich, wie im Africana, immer ständig in diesem Lokal als Zuhörer und habe das alles gesehen und gehört. Und da muss ich es auch sagen: Die Dänen waren den Zürchern um einiges voraus. Zum Beispiel: Die Studenten erhielten ein Haus, das fünf Stockwerke hoch war, und in jedem Stockwerk war eine Bühne für die jungen Leute. Im Parterre war für die Alten Swing und New Orleans, oder der New Orleans Style und Dixieland... Und so ging es rauf, mit Rock, und dann ganz oben, in der Bibliothek, da war dann John Tchicai mit seiner Clique, mit Free Jazz. Das war 1967, 1968, und die waren viel weiter... Und das habe ich dann auch gesehen, und es war ganz am Anfang von Christiania, von dieser Freistadt Christiania in Kopenhagen. Das lag auch in der Luft..., die ganze Rockszene, aber auch die Drogenszene und die mit den langen Haaren... das kam dann wie explosionsartig rein: In einem Jahr ist es passiert! Vorher waren wir immer noch ein bisschen „Alain Delon Style“, und dann... hat es dann gewechselt! (Er lacht). Ich habe das alles gesehen und dann habe ich einen Briefkontakt gehabt mit Bernasconi und ich habe ihm gesagt... Ich habe geschwärmt von diesem Kopenhagen, was die da machen mit den Behörden und was da möglich ist... Und: „Komm, wir machen einen Club, in Zürich! Wenn ich zurückkomme – ich komme zurück in einem Jahr oder zwei – fang doch mal an zu suchen!“ Und dann hat er angefangen zu suchen, aber hat natürlich nichts gefunden... Ich hatte dann den Namen kreiert – ich war ja ein Werber in diesem Sinn – und habe den Namen „Bazillus“ erfunden, und – wollte einfach unbedingt organisieren.

Als ich zurückkam, gab es nix! Keine Möglichkeiten für uns. Das haben wir sofort gemerkt, dass man (kaum) irgendetwas machen kann in Zürich. Vor allem weil ja in 1968 die Unruhen waren, und die Polizei und alles hatte dann aufgerüstet, und es wurde extrem anti-langhaarig, alles – also bei den Behörden. Das war dann eine sehr schwierige Zeit! Also Anfangs der siebziger Jahre wurde es wirklich schwierig. Ich kam in der schwierigsten Zeit rein, um irgendetwas zu tun. Das war der Anfang... Und weil wir nichts gefunden haben, haben wir angefangen, einfach Konzerte zu organisieren. Zuerst haben wir eben das Konzert gemacht mit Krokodil, Jazz-Rock Experience und Schlünz – unserer Band. Und das war eigentlich praktisch das erste Mal, 1969, dass Jazzmusiker sich fusionieren in einem Abend mit progressiver Rockmusik. Weil – Krokodil, die waren schon in

Deutschland und so... Die hatten diesen neuen Stil, wo die Stücke dreissig Minuten gingen, und wo das ganze Publikum mehr oder weniger bekifft war. Das war dann dieser Style, und auch Hans Kennel und Bruno Spoerri, alle liessen sich die Haare wachsen und wollten auch ein wenig von diesem Kuchen haben – von diesem Frischkuchen (er lacht). Und wir waren, glaube ich, die ersten, die in Zürich diese Fusion zusammengebracht haben, weil wir es persönlich auch mochten. Also ich mochte Captain Beefheart, auch schon in Kopenhagen, ich hatte auch in den sechziger Jahren sehr viel Soul gehört – Soul Music, Otis Redding und all das zum Tanzen – zum Free Jazz haben wir natürlich nicht getanzt, aber zu der damaligen rhythmischen Musik... Und – so kam ich langsam mit rein, und wir machten, ja vielleicht drei Jahre lang, nur Konzerte. Also Bernasconi stieg dann aus nach einem Jahr. Das war auch finanziell nicht mehr tragbar war für ihn: Wir haben immer draufgelegt bei den Konzerten und er ging dann raus. Und dann kam Ane (Anne Christiansen) 1970 nach Zürich, und wir haben das zu zweit weitergemacht. Da war diese Zeit ein bisschen vorbei mit diesen Konzerten, und dann fingen wir an, diese Workshops zu machen. Also grössere Formationen zusammenzustellen und die Musik schreiben: Das war dann der nächste Step...

29' 43" (Die Beziehungen mit der Rock-Szene)

Zu diesen Jahren 1968/70: Es gab all diese „métissages musicaux“. Gab es früher Kontakte zwischen der Rockszene und dem Jazz? Oder war es total getrennt?

Ich würde sagen, es war total getrennt. Im Grunde genommen war der Jazz – also wir und auch die Alten – sauer auf die Rock-Leute, weil die hatten Erfolg. Wegen denen wurden alle Clubs geschlossen, weil sie mehr Erfolg hatten, weil die Leute, die die Clubs geführt haben, gesagt haben: „Da können wir mehr Geld machen... Raus mit dem Jazz!“ Und die Jazzer waren praktisch nach dem Africana 1967 auf der Strasse. Da war nix mehr! Und, eben, das war „anti“: Die ältere Generation, wie Hans (Kennel) und all diese, die waren nicht für Rock. Und ich bin aber sechs Jahren jünger, und wir waren eben... In unserem jugendlichen Leichtsinn haben wir dann natürlich Hendrix und alles reingezogen und sicher auch gekifft und kamen noch in diese Szene rein. Und dann war es einfach so in Zürich: Düde Dürst, der Schlagzeuger von Krokodil, und Terry Stevens, der Engländer, die hingen mit uns an demselben Ort – also in einer Beiz – und wir sind miteinander ziemlich gehörig abgestürzt. Und im Lauf dieser Absturzzeit kamen wir uns näher und mochten uns menschlich – und dann haben wir gesagt: „Komm, wir machen etwas mit den alten Jazzern und mit euch!“. Wir kannten einander: Das war wie eine Family, eine neue Family, und dann haben wir das so gemacht. Die Fusion fand dann statt – aber ich würde nicht sagen, dass es da irgendwie eine Verbindung gab in Zürich.

Die wichtigste Rolle für diese Fusion hat die Wiederentdeckung des Blues und des Rhythm 'n' Blues gespielt für deine Generation... War das so?

Du meinst den Stil „Rhythm 'n' Blues“?

Ja...

Ich weiss nicht... also ich kam ja vom Jazz... Das war schon auch Rhythm 'n' Blues, das ist ja der Jazz... Aber an und für sich der moderne Jazz mit allen Einflüssen... und der Rock war nicht schwarz orientiert. Das war doch eher englisch, und das war mehr auch eine Attitüde. Da konnten Leute, die noch weniger konnten als die Jazzer, schon berühmt werden. Das ging dann auch um Lautstärke und Auftritt... also das Outfit, und noch ein bisschen wilder als wir, und noch ein bisschen mehr kiffen, oder was auch immer! (... er lacht).

32' 59'' (Musik und Rebellion)

Gab es auch eine Verbindung mit der ganzen Rebellion der 1968-Jahre – ich meine eine direkte politische Verbindung?

Also ich war ja nicht da... Aber das ist natürlich (Fakt), dass das Africana zuzuging, und dass aber auch die Rocklokale keinen Bestand hatten – also zum Beispiel der Hirschen oder was gab's noch... ja es gab so einzelne kurze Episoden von Rock. Da müsstest du Düde Dürst fragen. Aber die hatten keine grosse Auftrittsmöglichkeiten (...). Ich würde sagen, dass die Jazzszene mit Pierre (Favre), ... also Pierre, der war noch nicht da, der war, glaube ich, in Basel, oder?

...oder in Deutschland noch...

In Deutschland, und erst später kam er dann nach Zürich, aber jetzt Irène Schweizer und Hans Kennel – das war eine ältere Generation, die in den fünfziger Jahren jung war, die hatten nichts mit dem zu tun. Und wir eigentlich auch nicht. Wir waren eher im Künstler-Bereich – aber individuell nie gross politisch. Höchstens waren wir angetan von Malcolm X, weil eben Archie Shepp eine Platte rausgegeben hat über Malcolm X. Und dann haben wir das schon gecheckt! Das war diese Revolution... Aber nicht politisch irgendwie mit ganz links, mit Ho Chi Minh oder Lenin. Das war eine ganz andere Abteilung. Also ich hatte nicht das Gefühl, dass unsere Szene da an den Tischen in den Restaurants darüber diskutiert hätte.

35' 04'' (die neue Spielkultur)

Anfang der siebziger Jahre – hat sich die Spielkultur da verändert?

Ja, dann kam ja Miles (Davis) mit Bitches Brew, und diese Vermischung mit den Rock-Leuten hat stattgefunden, und es war eine zweite Explosion von neuen Möglichkeiten. Natürlich, ich und Ane, wir waren auch beeinflusst von den ersten Free Jazz-Leuten, die nicht nur Free Jazz wie die Deutschen (...) gespielt haben, sondern das war... nehmen wir als Beispiel John Tchicai, der in Kopenhagen ein Grossorchester gegründet hat – Cadenza Danica Nova, oder wie das hiess. Da spielte der Pianist Ole Thilo. Und Ole Thilo hatte dann – aus dieser Konstellation vom Grossorchester entstanden wieder einzelne Projekte, und dann das war die Band Cyclamium, eine Free Jazz-Band mit Thilo und Ane und Christian Kühn, der Saxofonist – und noch weitere Leute. Das war so eine Clique um den John herum. Und mir sagte das schon sehr zu, diese Mischung eher in Richtung Don Cherry und Rhythmik und auch ein bisschen Perkussionsinstrumente und langgezogene Stücke, modal basiert, eigentlich nicht mehr viel, nur noch Fragmente vom Modern Jazz. Die

Saxofonisten spielten immer noch über neue Rhythmen wie die Leute in den fünfziger Jahren, also der Saxophon-Stil, aber da kamen schon die ersten Orgeln rein und Elektropianos; und das hat natürlich den Sound erweitert... Und wir waren dann auch in Zürich vielleicht die Ersten, die es probiert haben, eine grössere Formation zusammenzustellen. Eben ähnlich, wie das John (Tchicai) gemacht hatte, weil ich kannte das ja, mit Ane und Thilo. Der kam ja dann nach Zürich, und aus dieser Fusion entstand dann dieser „Wiebelfetzer Workshop“ mit Tchicai, der ja drei Monate in Zürich zusammen mit Pierre Favre, Peter Warren und Ole Thilo einen Job hatte am Schauspielhaus Zürich. George Gruntz hatte das ja organisiert, der war der musikalische Leiter – übrigens eine fantastische Band! Und George hat mich dann angerufen, den kannte ich ja, er war später auch in unserem Vorstand im Bazillus. Also ich kannte ihn persönlich sehr gut. Er hat uns gefragt, ob wir nicht einen Platz hätten für die Musiker, weil das sei zu teuer, eine Wohnung zu mieten für diese Musiker. Und dann sind John und Thilo nach Hütten zu uns gezogen, in unsere Wohngemeinschaft, unten am See, oberhalb von Richterswil. Da haben wir gewohnt, es war ein altes Wander-Restaurant. Und da haben wir dann Zeit gehabt, ein Projekt zu entwickeln... Irène (Schweizer) haben wir gefragt, und Fredy Studer. Und dann kamen so verschiedene Leute zusammen. Studer kam über Pierre (Favre): Der Pierre hat uns gesagt, er kenne da einen jungen Drummer – das kam über Pierre rein. Und Ane kannte natürlich den Tchicai gut von Kopenhagen. Dann, auch über Pierre möglicherweise, der ja Schlagzeuger war beim Unterhaltungsorchester Zürich, kam Runo Eriksson, der Posaunist, der schwedische. Also es war auch wieder eine ganz schräge Mischung zwischen Leuten, die Unterhaltungsmusik gespielt hatten, die fast vom Klassischen herkamen, vom Free Jazz und vom Modern Jazz. Das war diese Fusion; das war zeitlich... ja, wir waren noch ein Jahr vor dem Projekt von Keith Tippett in London, das hiess „Centipede“. Da waren wir noch ein bisschen vorher, aber nicht, weil wir besonders gescheit waren, sondern weil das kam eben von dieser dänischen Geschichte: Das war diese Fusion...

Wie lange hat dieses Grossorchester zusammengespilt? Gab es auch einen Ort dafür?

Wir hatten zu viert, fünft geprobt – lange: Das war sehr schwierige Musik – und die Profis wie Peter Warren, die konnten Blatt lesen, auch der Posaunist. Tchicai war ja da, der hat Musik geschrieben im Haus; er hat oben im dritten Stock gewohnt. Auch Thilo hat Musik geschrieben für zwölf Leute. Und wir haben einmal gespielt, für ein Konzert, das wir selber organisiert haben im Weissen Wind. Das war nur ein Workshop: Der hiess „Wiebelfetzer Workshop“. Aber später gab es dann noch zweimal (den) „Wiebelfetzer Workshop“, aber jedes Mal mit anderen Leuten. Die Idee, verschiedene Leute zusammenzubringen, um eine gewisse Musik zu spielen – das war unser Ding eine Zeit lang.

41' 24'' (der erste Bazillus)

Aber während dieser Zeit hast du keine Konzerte organisiert? Es gab auch kein Lokal...

... Also bis 1973 habe ich eben nur „Wiebelfetzer“ gemacht. 1973 war es noch einmal mit (Léon) Francioli, Nunusse (Daniel Bourquin), mit diesen Leuten. Dann hatte ich endlich einen Raum gefunden am Albisriederplatz über den Trompeter Jürg Grau, der im vierten Stock als Freelancer für ein Architekturbüro gearbeitet hat. Der hat gemerkt, dass unten

im Keller 170 Quadratmeter frei werden. Und da haben wir ein Jahr lang mit Fronarbeit, junge Leute, haben wir das selber umgebaut. Und da waren wir dann: 1974/75 habe ich angefangen, da unten zweimal in der Woche Sessions zu organisieren. Keine Konzerte, nur Sessions. Am Samstag habe ich Rockgruppen eingeladen, New Wave und so... (Unterbruch).

Wie hat das funktioniert?

Das war die einzige Möglichkeit, die alten Jazzer wieder einzuladen vom Africana. Ich habe mich natürlich wieder drauf verlassen, die Leute zu holen, und das war wieder George Gruntz, der in Zürich ein Musical hatte, irgendwo mit einer Big Band mit amerikanischen Musikern – irgendwie eine grössere Sache beim Bellevue in diesem Theater... Ich weiss nicht mehr, wo das war (Corso)... – Auf alle Fälle waren wieder gute Musiker in der Stadt für zwei Monate. Und da habe ich mal wieder mit Ane im Niederdorf – sind wir beim Jazzclub, beim Dixieland Club vorbeigelaufen, und da haben (wir) einen Saxofonisten gehört, der hat gespielt wie wahnsinnig! Das war Sal Nistico. Da gingen wir rein und haben gesagt „What are you doing here, this is fantastic! Who are you?“ Wer bist Du? „Ich bin Sal Nistico...“ „Ah, du bist der Saxofonist von (Count) Basie!“ Und da fragt er uns, ob es irgendwie einen Ort gäbe, wo man spielen könne. Und er war eigentlich auch ein Punkt: Sal Nistico was in Town! Und auch die anderen super Musiker von George (Gruntz), die hatten nichts zu tun tagsüber und hatten auch manchmal frei am Abend... Und genau an diesem Tag, wo sie frei hatten, hatte ich meinen Club offen. Und dann ging das natürlich rum wie ein Lauffeuer. Und da kamen die von Bern, von Basel, von Luzern... Alle kamen nach Zürich, um zu spielen, für nichts, einfach so. Der Eintritt war zwei Franken. Es gab kein Alkohol-Patent, es war nur ein Flügel und ein Schlagzeug da, alles war da, eine kleine Verstärker-Anlage; und die kamen nach Zürich, um wieder miteinanderzuspielen an einem Ort, wo wir frei waren. Es war nicht legal, es war illegal; aber es war von den Behörden akzeptiert als Workshop, als Probelokal. Aber das haben wir niemanden gesagt, und es hat auch niemand gemerkt, was wir da gemacht haben. Aber da entstand schon wieder eine eigene Szene mit ganz wenig Mitteln. Und dann... ja der Zufall mit Art Blakey... Dann hat irgendwie Hugo Faas mich angerufen, 1976: „Du, Art Blakey ist gestrandet in der Nähe von der deutschen Grenze, und die brauchen unbedingt einen Gig innerhalb von vier Tagen.“ Da habe ich gesagt: „Ja, das mache ich!“ Und habe von Hand alle Adressen, die ich hatte, angeschrieben, und die Marke drauf, und kopieren, und habe da ein Konzert gemacht mit (dem) Art Blakey Quintet. Dann kam der dann und spielte für 500 Franken, also „on the door“... Es war schon voll, aber mit fünf Franken oder zehn Franken Eintritt gab es dann 500 Franken für Art Blakey. Diese Noten hat er einfach entgegengenommen und ist dann in das Hotel gegangen, und die Musiker waren da und die hatten nix, kein Essen, kein Geld, nichts. Und dann fragten sie uns ganz scheu, ob es da vielleicht noch etwas zu essen gäbe. Und der Pianist Marcel Bernasconi hat noch am meisten Geld gehabt und hat sie eingeladen in die Rheinfelder Bierhalle, für 8.50 Franken, so weisst du, auf diese Art... Aber unglaublich: Art ist einfach abgehauen mit den 500 Franken und hat seine Musiker stehen lassen (er lacht). Es war Bill Hartman von Junior Cook, Bill Hartman, also Leute von (der) Art Blakey Band... Ich habe noch Fotos von dieser Zeit. Das war schon

noch wichtig: Da ist etwas passiert. Aber auch da, das ging bis 1979... Ja, das war so ein Treffpunkt, einmal in der Woche – jazz, that's it!

Ohne offiziellen Namen?

Bazillus Workshop... Aber keine Werbung, nichts – es war ja illegal. Nur „Busch-Telefon“.

48' 01'' (die finanzielle Organisation und die Gagen)

Was waren die Gagen oder die finanzielle Organisation in diesen Jahren – Wie hast du das organisiert?

Also wie gesagt, im ersten Bazillus gab es vielleicht 15 Franken für das Benzin oder so... Aber wir haben gar nicht darüber geredet: Es ging darum, dass man spielen kann! Ich meine: Auch für die Berner Musiker, mit Sal Nistico zu spielen, die reden heute noch davon! Das war super! Das war wie im Montmartre in Kopenhagen; da waren sie, diese Amerikaner, die irgendetwas draufhatten, was wir hier so vermisst hatten: diese „street credibility.“ Da war gar nichts, aber ich habe dann mit Hugo Faas – der hat dann ab 1976/1977 „Musik am Montag“ gemacht – und da hatte er schon grössere Namen geholt, da weiss ich nicht, was er denen bezahlt hat. Manchmal haben wir das in Fusion zusammen gemacht, also wir haben Gary Burton geholt und recht berühmte Leute. Und so ist da eine Fusion entstanden zwischen Hugo Faas und mir. Und aus dieser Fusion, zusammen mit Maria Zehnder – die hatte ein PR-Büro für Konzertorganisation, sie war die rechte Hand von Claude Nobs – mit diesem Trio haben wir 1978 das erste internationale Jazzfestival organisiert. Das war eine Super-Fusion, weil alle hatten eine gewisse Erfahrung in gewissen Bereichen.

Sonst für kleinere Orte war alles auf freiwilliger Basis?

Absolut! Also da gab es Modern Jazz Zürich mit Irène Schweizer und Remo Rau – auch Alex Bally war am Anfang noch dabei – der Schlagzeuger. Und die haben einmal in der Woche auch Schweizer Bands spielen lassen, aber das gab nicht viel Gage. Und sie haben auch Ausländer geholt, und die bekamen fast kein Geld vom Staat. Ich glaube, es war im Jahr fünftausend. Und (sie) mussten da in einem herkömmlichen Schweizer Bürgerlokal im Saal hinten dieses Projekt machen. Also es war kein Club, sondern es war einfach in einem „Sääli“ eine Veranstaltung. Aber es war ja kein Club. Und ich wollte ja, im Gegensatz zu Remo (Rau), einen Ort haben, wo jeden Tag Musik läuft, wie im Montmartre.

51' 26'' (erste öffentliche Unterstützung)

Wann hat es angefangen mit Subventionen, mit einer öffentlichen Unterstützung?

Ich möchte nichts falsch sagen, aber es ist, es war wahnsinnig wenig: Also sogar André Berner vom nationalen Jazzfestival hat Geld bekommen, aber nur – vielleicht über den Touristenverein. Aber da gab es kein Geld für uns! Ich bekam zufälligerweise 1978 5'000 Franken von der Präsidialabteilung. Und das war eigentlich nur, weil Bernhard Uhlmann, der damals der Kulturmann war bei der Stadt, Präsident war vom Bazillus-Verein am Albisriederplatz. Da hatten wir einen Verein gegründet. In diesem Verein waren übrigens Peter Rüedi, George Gruntz, und eben solche Leute. Ich habe die reingeholt, weil sie schon

ein Gewicht hatten. Da konnten wir schon den Stadtpräsidenten darauf aufmerksam machen, dass wir es ernst meinen. Also ohne Bernhard Uhlmann wäre es vielleicht auch nicht geschehen: Der war also einer bei der Stadt, er war ein Film-Freak – er hat später dann das Filmpodium gegründet. Aber er war ein exzellenter Kenner des Jazz und er hatte eine unglaubliche Plattensammlung zuhause. Also das war der erste Verbündete bei der Stadt für unsere Kultur. Vorher gab es nix! Er war eigentlich mitschuldig! Und da gab es mal 5'000, weil manchmal, am Ende des Jahres hatten sie zu viel Geld in der Kasse. Da hat er mich angerufen: „Ja, du, ich habe da ein bisschen viel Geld in der Kasse...“ Und da haben wir die fünftausend bekommen. Und da konnte ich natürlich weitermachen.

Du hast als Grafiker immer gearbeitet?

Ich war Grafiker... Ane und ich haben seit 45 Jahren ein Atelier für Illustration. Und wir haben über die Werbung, über das Werbegeld, das wir verdient haben, den Bazillus zum Teil finanziert.

54' 03'' (die Beziehung mit den Medien)

Und die Beziehung zu den Medien: Im Verlauf dieser siebziger Jahre ist es zu Kritik, (...) gekommen?

Die kam... Ganz explizit für den Jazz, für diese neue Richtung im Jazz, wie zum Beispiel Willisau, Zürich Festival, Bazillus, da war eben Peter Rüedi und Johannes Anders. Christian Rentsch kam erst später. Da waren schon zwei, drei Journalisten, die aufmerksam wurden, und spätestens bei dem Jazzfestival 1978, da kamen sie alle, die es damals gab. Dann wurde in den Zeitungen geschrieben. Aber die härteste Zeit für den Jazz waren die siebziger Jahre, aber auch für den Rock, für alle! Ich habe das Gefühl, dass das damit zu tun hat, dass die Behörden so erschrocken waren von 1968, dass sie nachher repressiv wurden und nichts mehr wollten. Also sie wollten es kanalisieren, aber da war etwas am Brodeln. Und es waren ja nicht wir, die Revoluzzer waren: Wir waren schon zu alt. Da kam wieder eine neue Generation. Die Richtung Rote Fabrik... also die Rote Fabrik war ja noch nicht da – erst Anfangs achtziger – also da fing etwas (an) zu brodeln. Und wir wussten das: Das erste Poster, das ich gemacht habe für das Zürcher Festival, war ein Zürcher Löwe, der mit seinem Saxofon erschrickt, weil aus dem Boden kommen farbige Dinge raus. Also da war schon was am Brodeln. Das haben wir gespürt: Es war nur noch eine Frage der Zeit, „wenn's wieder chlöpft!“ (lacht). Aber es gab keinen Club in den siebziger Jahren: „Hinterer Sternen“ war nichts, und auch der Bazillus war nur eine verbotene Geschichte. Modern Jazz Zürich war bis Mitte siebziger Jahre einfach einmal in der Woche in einem Säali – also es war nicht so wie in Basel, wo es vielleicht noch einen Club gab... Das gab es nicht hier! Es war öd... Ödland!

56' 42'' (die Rolle der neuen Festivals)

Ende sechziger Jahre sind mit Montreux und dann Willisau wichtige Festivals gegründet worden. (...) Was war für dich die Rolle dieser neuen... „Event-Orte“?

Ja... Die Clubszene hat sich dann auf die Bühne verlagert. Die Bühnen wurden wieder ein Meter hoch, und das Publikum wurde eingeschleust mit einer Kasse und mit Sitzreihen...

Das war natürlich, von mir ausgesehen, nicht das gesündere Vorhaben – aber immerhin: Es hat stattgefunden! Immerhin: In Willisau war es so, dass die Tische nicht mehr, dass es nicht eine Stuhlreihen-Kultur war, sondern es waren schon da die Festtische, die jede Schweizer Beiz hat für ihre Ländler-Abende. An diesem Mobiliar musste man dann arbeiten, und das war auch in Willisau so. Immerhin: Die Musik war frei, die Leute waren frei, wir waren auch betrunken und bekifft; aber es war noch nicht das Nonplusultra. Aber es war immerhin wieder eine Bewegung, eine Bestätigung für unsere Szene. Für uns alle, das war sehr wichtig – also das hat sich vom Club aus eigentlich auf die grösseren Bühnen verlagert. Das war dann wie... Der Jazz wurde dann auch von den Jüngeren – Punks und so – aufgefasst als etabliert. Etabliert heisst hier fast: „einen Meter höher!“. Und Stuhlreihen... Und die teuren Plätze vorne – also das alte Wertesystem wurde wieder eingeführt. Da habe ich eigentlich schon ein bisschen dagegen gekämpft... Dass das für mich nicht diese Kultur ist, sondern die Kultur war das Montmartre in Kopenhagen, das Africana (in Zürich): diese Kultur, diese Kleinkultur mit 80 Plätzen... Diese Intimität, die war ja dann wieder verschwunden. Die Jüngeren kamen dann und haben das wieder ersetzt mit ihren ganz neuen Stilen, die nichts mit Jazz zu tun haben, sondern praktisch gegen den Jazz waren, gegen die Hippies... Es war dann schon wieder ein Bruch, mit New Wave und all dem Zeug, auch berechtigt, würde ich sagen! Weil es wurde schon wieder brav...

59' 36'' (der zweite Bazillus)

Du hast nachher, in den achtziger Jahren, einen neuen Ort gesucht und auch gefunden?

Ja... Zufälligerweise ja. Also Ende 1979 habe ich zufälligerweise – wieder über einen Architekten, ein Telefonat von einem Architekten – gehört, dass jemand etwas umbauen will. Und diese Leute, die das nachher mit uns gemacht haben, kamen an den Albisriederplatz, um zu schauen, wie das ist, und der Architekt hat gesagt: „Das ist super!“. Das eine erinnerte an die fünfziger Jahre – wie in den deutschen Jazzclubs. So etwas könnten wir probieren... Und dann haben wir eine Fläche gefunden, obwohl damals das Gesetz extrem hart angewendet wurde: Man durfte nur bestehende Restaurants nehmen. Die waren aber akustisch nicht gut; meistens haben die Mitarbeiter im dritten Stock gewohnt, dann gab es Lärmprobleme. Dann haben wir eine AG gegründet, und ich wusste nicht mal, was das war, im Prinzip... Also keine Ahnung! Es wurde ja wieder sehr teuer, alles... Das hatte dann auch wieder... war ein Grund, dass es wieder nicht so ging. Es ging auch nicht, weil ich viel zu viele Konzerte machte; das war ein Fehler von mir: Ich hätte das ruhig aufbauen sollen. Nur ein grosser Name pro Woche, oder alle vierzehn Tage; weniger Konzerte, mehr Treffpunkt. Aber es war einfach wie eine... eine Befreiung aus den siebziger Jahren, dass wir es endlich hatten, das, was wir uns vorgestellt haben! Und so wurde dieser Club eigentlich... aus dieser Explosion stammt er, und das war schon viel zu hoch angesetzt. Und das Einzige, das ich dann später machen konnte, war wieder runterzukommen in die Montmartre – in die Africana-Grösse.

1h 02' 15'' (das Jazzverständnis heute)

Ich glaube, wir haben die Runde gemacht... Vielleicht eine letzte Frage. Du hast bis heute, oder fast bis heute, weiterorganisiert. Was ist heute dein Jazzverständnis?

Ja also... Es gibt ja Musiker, die meinen, ich hasse den Jazz mittlerweile, und das hat einfach zu tun damit, dass ich schon in den achtziger Jahren eine Überdosis hatte an Solo. Also jeden Tag, 365 Tage im Jahr, sich Solo anzuhören... Irgendwann hat mir dann irgendetwas gefehlt. Auch die jüngeren Leute, die gekommen sind, das war nicht mehr das. Es war nur eine Nachahmung oder eine... so etwas! Ich ging ja dann raus und wollte in den neunziger Jahren eigentlich nicht mehr viel zu tun haben mit diesem ganzen Stil, mit den intellektuellen neuen Richtungen, mit den Bühnen da oben. Es wurde irgendwie auch ein Geschäft... Die Leute, die für die Schulen arbeiten oder in den Institutionen arbeiten, verdienen mehr als die Musiker an den Gigs. Also das Verhältnis zu den Leuten drum rum ist so geworden, dass sie mehr verdienen als die Musiker selber. Und da habe ich immer dagegen gekämpft, dass man das „dune (unten) haltet“, das Ganze... Also ich gehe nicht mehr an Jazzkonzerte; mich interessiert es einfach nicht mehr: Das ist irgendwie nicht mehr sexy! Ich habe dann Ende achtziger, Anfangs der neunziger Jahre neue Sachen musikalisch reingezogen und gehört, und es kamen ganz neue Aspekte rein. Und das hat mich gerade so fasziniert, eigentlich wie Anfangs sechziger... Nur natürlich mit lokalen Leuten, aber das Gefühl kam dann noch einmal mit neuem Aufbruch. Mit den Jazzern konnte ich das nicht mehr machen, weil diese schon zu träge waren – von mir aus gesehen. Es klang für mich wie die Sechziger, Siebziger, in einer letzten neuen Auflage. Also wenn ich jetzt reingehe und jemand sagt: „Das ist ein Newcomer“, dann gehe ich rein in das Internet und schaue mir Youtube an, schliesse die Augen und höre ich mir das an und dann denke ich, ich sei in den sechziger Jahren, wo es... das war ja damals schon so modern. Die waren zum Teil schon moderner als jetzt! Und jetzt scheinen sie wie modern und sind überhaupt nicht modern! Und damals war es auch in einem anderen Zusammenhang mit der Gesellschaft: Es war viel frecher, damals so zu sein und so zu spielen als jetzt. Jetzt ist es einfach akzeptiert... Das höre ich und das törnt mich einfach überhaupt nicht mehr an! (er lacht)

Aber die neuen Improvisationskonzepte und der Mut am Risiko dieser Jahre – Ende sechziger, Anfangs siebziger Jahre – spielen schon eine grosse Rolle, noch heute, in anderen musikalischen Richtungen... Was meinst du?

Schon... Aber ich habe eher das Gefühl, dass es ein gesellschaftliches Problem ist. Weil es alles akzeptiert ist, wird es auch irgendwie beliebig, und alles ist möglich und... es verflacht irgendwo. Also der Effekt, den wir Anfangs der Sechziger erlebt haben, konnte nicht mehr erreicht werden, und auch die Frechheit der siebziger Jahre mit den neuen Leuten – also mit Punk und all denen – das sind Aufbruchszeiten. Die Aufbruchszeiten sind vorbei! Jetzt ist es nur noch... das Auswalzen eines Teiges, der am Schluss, wenn man etwas daraus macht, eine fade Hostie wird, weisst du? Es ist nur noch ein Nachhall, ein fader Nachhall der ganzen Sache, der Urexplosion.

Danke!

1h 06' 53''