

Der Gang zu den Müttern : Jazz und Volksmusik

Autor(en): **Rüedi, Peter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Du : die Zeitschrift der Kultur**

Band (Jahr): **53 (1993)**

Heft 7: **Der Sound des Alpenraums : die neue Volksmusik**

PDF erstellt am: **23.05.2018**

Persistenter Link: <http://doi.org/10.5169/seals-306300>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Der Gang zu den Müttern

Jazz und Volksmusik. Von Peter Rüedi

Das ist ein Thema, dem der alte Briest seine Lieblingswendung nicht versagt hätte. Der Jazz und die Volksmusik. Ein weites Feld, ein weltweites sogar; und es ist nicht zu trennen vom andern, «der Jazz als Volksmusik», die er in seinen Anfängen und dann immer mal wieder auch war. «Mir ist nicht wohl, wenn ich daran denke, was unter Volksmusik alles verstanden wird», sagt der Inner-schweizer Weltbürger Hans Kennel, und er müsste es wissen wie keiner. «Die Begriffsverwirrung mit Folklore, mit Ethnomusik. Du weisst nicht mehr, welchen Begriff du im Einzelfall anwenden musst.» Peter Kowald, der deutsche Bassist, einer der alten Wilden der neuen europäischen improvisierten Musik, sagte es, von einer Reise durch Griechenland zurückgekehrt, so: «Unser Verhältnis zur Volksmusik ist so durcheinandergeraten, dass ich mich scheue, überhaupt den Begriff zu verwenden.» Ist schon unklar, was «Jazz» sei, ist der Begriff «Volksmusik» ungreifbar, also keiner. Wo's um die Konfrontation, Begegnung oder gar um die Verschmelzung von beiden geht, schwankt endgültig alles ins Ungewisse.

Dabei ist eine «volksmusikalische» Leidenschaft von Jazzmusikern quer durch Europa nicht mehr zu übersehen. Roland Schiltknecht entdeckte für die Weltmusik (auch über diesen Un-Begriff wird noch zu reden sein) der Gruppe «Schildpatt» das gute alte Hackbrett neu (den «Swiss hammer dulcimer»), der «Appenzeller Space Schöttl» hat, wie der Name sagt, die Füsse im Alpstein und den Kopf in der Milchstrasse und praktiziert einen nicht nur ironischen Reflex von Appenzeller Volksmusik (die, auch in den Streichmusik-Formationen, an die Musik aus dem ungarischen Tiefland erinnert und an die Theorie, die Appenzeller seien ihrer Herkunft nach versprengte und sesshaft gewordene Hunnen). In der Inner-schweiz nehmen Musiker wie Mani Planzer oder John Wolf Brennan (der als schweizerisch-irische Doppelexistenz, wie sein Kollege Christy Doran) längst wahr, was diesseits der Mythen und unter der schweizerischen Gegenwart liegt: die «keltischen roots» der alpenländischen Musik. Am besessensten befasst sich Hans Kennel vom archimedischen Punkt des Improvisators aus mit dem musikalischen Erbe der Innerschweiz: erst zusammen mit Jürg Solothurnmann in der «Alpine Herd», dann querweltein in seiner Formation «Habarrigani», endlich und vor allem in seinen Alphorn-Recherchen, vor allem im Rahmen des Quartetts «Mytha».

In Frankreich bezieht sich Michel Portal auf die baskische Musik, das bretonische Ensemble «Bagad» und der Bassist Henri Texier auf die keltischen Unterströmungen. Schottische Reverenzen sind in Ken Hyders Gruppe «Talisker» auszumachen, walisische bei John Surman, norwegische bei Jan Garbarek. Der Pianist Tete Montoliu ist Katalane, auch in seiner Musik. Enrico Rava, Antonello Salis, Gianluigi Trovesi haben wiederholt mit sardischen Volksmusikern zusammengearbeitet, Andrea Centazzo bezieht sich auf die friaulische Volksmusik. André Jaume, der französische Saxophonist, spielte mit der korsischen Vokalgruppe «Tavagna». Selbstverständlich ist die volksmusikalische Verwurzelung von Zigeunern wie Christian Escoudé und Bireli Lagrene. Der polnische Jazz ist ohne die Nähe zur Volksmusik gar nicht denkbar, nicht nur bei Geigern wie dem verstorbenen Zbigniew Seifert oder Michal Urbaniak, auch bei Musikern wie Janusz Muniak oder Zbigniew Namysłowski. Lala Kovacevs Gruppe «Balkan Impressions». Veselin Niklovs nach den bulgarischen Nationalfarben benanntes Ensemble «Whites, Greens

and Reds». Die Musik der Ungarn Aladar Pege, György Szabados, Karoly Binder, Mihaly Dresch: das ist erst ein ziemlich willkürlicher und fragmentarischer europäischer Tour d'horizon. Er zeigt immerhin: auch unter Jazzern bricht das Interesse an der Volksmusik von den Rändern herein, von dort, wo sich Minderheiten gegen nationalstaatliche Zentralismen behaupten wollen (und wenn's, in der Schweiz, die innerschweizerisch-appenzellerisch-walliserische Renitenz gegen den Sog des Zentrums Zürich ist).

Was meinen sie alle, von der Bretagne bis ins Baltikum, von Norwegen bis Katalanien, Sardinien und Korsika, mit «Volksmusik»? Gewiss nicht Musik eines Volkes. In dessen Namen wurde in diesem Jahrhundert so viel Unheil verbrochen, dass wir auch vor den diesbezüglichen zusammengesetzten Substantiven zurückschrecken (einmal abgesehen davon, dass es Schweizern zuletzt in den Sinn käme, ihr Land eine «Nation» und die es bewohnen «ein Volk» zu nennen).

Musik des Volks also, im soziologischen Sinn der Unterscheidung der Basis von allen Arten von Eliten, auch jenen, deren Clubabzeichen die «Kunst» ist (oder die «Bildung»). Damit ist, nach dem Abschied von Eislers und Brechts Idealisierung («das Volk ist nicht tümlisch»), freilich noch nichts gesagt über die Qualität von «Volksmusik» (sowenig wie mit dem Wort «Volkstheater»). Darunter verstehen die einen Authentizität, die andern Popularität. «Volksmusik» kann alles heissen: von der ausgeleiterten Ländler-Routine, grausamer und weiss Gott mehrheitsfähiger Pseudofolklore-Sülze aus der samstagabendlichen Fernsehöhndis (in welcher Nacht jeder Jodler gleich ist und ein Berner nicht von einem Bernhardiner zu unterscheiden, geschweige denn von einem Tiroler, Oberkriener oder Allgäuer: «Die grosse Gala der Volksmusik» heisst dann die apokalyptische Tele-Vision) – von unter kumulierten Hohner-Organen und Klavieren plattgewalzten kompositorischen Minuseinfällen bis eben zu den sperrigen, undomestizierbaren, aus den hintersten Krachen zwischen dem Rossfall ob Urnäsch, dem Muotatal und dem Obergoms von vorwiegend jugendlichen Jägern und Sammlern auf die Nachwelt geretteten Original-Relikten einer alpenländischen *art brut*: Jodel und Jüzzli, Kuhreihen, Alpsegen, sakrale und magische und mythische Reste aus einem einstmalig unerschöpflichen, heute fast ganz verschütteten Fundus des musikalischen kollektiven Unbewussten. Das ist gemeint, wenn hier von einer Osmose zwischen Volksmusik und neuer improvisierter Musik die Rede ist. Musik aus dem «Volksvermögen» (Peter Rühmkorf): archaisch, nicht traditionell und schon gar nicht reaktionär.

Nun ist, um zu dieser verschlungenen Sache vorzustossen, leider ein historischer Exkurs unumgänglich. Das Interesse des «Jazz» an dieser authentischen «Volksmusik» ist das an den eigenen Voraussetzungen. Wie alle Musik, die nicht durch Notation, sondern oral-auditiv tradiert wird (und auch keinem normativen Intonationsideal unterworfen ist), wie alle «Volksmusik» vor unserem Zeitalter des Vergehens von Hören und Sehen war der Jazz in seinen Ursprüngen eine funktionale Kunst. Er erschöpfte sich nicht in seiner Ästhetik. Selbst eine interkulturelle Fusionsmusik, hat er sich während fast eines Jahrhunderts gegen seine Fans, Interpreten und Apologeten, gegen die Akademiker und Virtuosen, die ihn zur Kunst-Musik transzendierten, gegen die Ideologen auch, welche in ihm eine Waffe gegen die Rassendiskriminierung sahen und ihrerseits wieder

ein rassistisches Vorurteil installierten (nur ein schwarzer Jazzler ist ein wahrer Jazzler) – gegen alle solchen Puristen hat sich der Jazz erfolgreich zur Wehr und durchgesetzt. Insgesamt ist er (bei allen gegenläufigen Tendenzen) ein grösserer Versuch über den Schmutz. «Dirty», «funky» sind positive Attribute.

Keine Musik hat sich so promiskuos fortgepflanzt wie die afro-amerikanische. Ihre Offenheit (wäre's denn nur positiv zu verwenden, möchte ich sagen: Ihre Hurenhaftigkeit) ist ihre Stärke. Wie denn überhaupt in der Kultur, J.E. Berendt weist in einem eindrücklichen Aufsatz darauf hin, Reinheit, stilistische Hermetik ein Indiz für Sterilität ist. Die Bastarde sind es, die die Welt bewegen, nicht nur in den Stücken von Shakespeare. Die Vorstellung von der reinen, gegen den bösen Lauf der Zivilisation zu verteidigenden Kultur, in der Ethnologie noch gang und gäbe, hat auch einen rassistischen Aspekt. Der Kult, den Leni Riefenstahl mit ihren Massai-Fotos betrieb, war die logische Fortsetzung ihrer Nazi-Propagandafilme.

Zur «Weltmusik» ist der Jazz, dieses afro-amerikanische Phänomen, aus vielen Gründen geworden (auch sehr vordergründigen: während des Kalten Krieges setzte ihn das State Department über Sender wie die «Voice of America» als Propagandainstrument ein; in diesem Sinn ist Jazz eine «Weltmusik» wie Coca-Cola ein «Weltgetränk»). Der Hauptgrund aber war, dass er, durch seinen volksmusikalischen Ursprung und die zyklische Rückkehr zu diesen Quellen (noch der Hardbop der späten fünfziger Jahre war im wesentlichen eine Blues- und Gospelrenaissance), mit so vielen anderen oral-auditiven Musiken auf der ganzen Welt gewissermassen genetisch «kompatibel» war.

«Weltmusik» ist auch ein Modewort. Befördert durch die elektronisch-mediale Verfügbarkeit aller Stile, Sprachen und Kulturen im «Weltdorf», vermantschten sich auch die musikalischen Dialekte zu einem Einheitesperanto. Berendt, der den Blick allemal auf das Allgemeine richtet vor dem Besonderen und das Ohr auf den Zusammenklang der Sphären, ist allerdings schwer zu widersprechen, wenn er nicht nur die Erkenntnisse, die Parin und Morgenthaler bei ihren ethno-psychologischen Untersuchungen der Dogon-Kultur gewannen, auf interkulturelle Vorgänge überhaupt anwendet, sondern auch das Überleben der Yoruba-Musik begründet: «Noch vor wenigen Jahren hatte man geglaubt, sie sei tot. Aber dann hat sie sich – in wenigen Jahren – mit einer Fülle grossartiger Musiker neu wieder entfaltet. Wodurch ist das geschehen? Kein Zweifel: Durch den Ansturm der amerikanischen Rockmusik und die Auseinandersetzung mit ihr (und auch mit europäischer Musik) – durch also genau das, was so viele konservative Ethnologen als die grosse Gefahr originärer Volksmusik empfinden.»

Die Öffnung des Jazz zur «Weltmusik» begann mit der kulturellen Selbstversicherung der schwarzen Amerikaner schon in den frühen Jahrzehnten dieses Jahrhunderts (die sogenannte «Harlem Renaissance»). Sie wuchs bis heute zu einer eigentlichen antiabendländischen «Back-to-the-roots»-Bewegung heran. Aber die folgte zunächst, wenig erstaunlich, der Route, über welche der Sklavenhandel die Vorfahren nach Amerika verschleppt hatte. Die Relaisstationen waren die Inseln der Karibik und der Osten Brasiliens: das Reich Xangos, des Synkretismus.

Schon in den vierziger Jahren begannen die Bebopper (allen voran Dizzy Gillespie), dem durchgehenden Metrum die komplexeren afro-karibischen Rhythmen entgegenzusetzen, während sie melodisch ihre Improvisationen immer noch auf ein zwar äusserst trickreich gehandhabtes und ausgeweitetes, aber letztlich intaktes temperiertes Harmoniesystem bezogen. Sie improvisierten «vertikal». Die Revolte gegen die Gleichsetzung von Fis und Ges war zwar schon längst im Blues, in den volksmusikalischen «einfachen Formen» des Jazz angelegt. Aber erst mit dem Aufbruch in die Modalität, die «horizontale» Improvisation über Modi und Skalen, veränderte sich das Prinzip. Der Wandel vollzog sich in der Musik von Miles Davis und John Coltrane. In beiden Fällen war der Flucht- und Bezugspunkt Nordafrika. Bei Davis über den Flamenco («Flamenco Sketches», «Sketches of Spain»), der ohne die maurisch-

arabischen Einflüsse so wenig denkbar wäre wie, Jahrhunderte zuvor, die Gregorianik. Bei Coltrane über den Flötisten, Tenoristen, Oboisten Yusef Lateef, der sich nach seinem Übertritt zum Islam intensiv mit dem Studium von Skalen nichtwestlicher Musik zu befassen begann und dessen Einfluss auf Coltrane und den ganzen künftigen Gang der improvisierten Musik bis heute unterschätzt wird.

Der Pianist Randy Weston liess sich in Rabat nieder. Art Blakey lebte über ein Jahr in Ghana. Als J.E. Berendt, nicht nur der Überbaumeister der weltmusikalischen Ausweitungen des Jazz, sondern auch deren gewandtester Organisator, für das deutsche Plattenlabel MPS die Reihe «Jazz Meets The World» gründete, betraute er 1967 den Schweizer George Gruntz mit der Organisation einer Begegnung von Jazzmusikern und Beduinen. Die Platte wurde unter dem Titel «Noon in Tunisia» (eine Anspielung auf das berühmte Stück von Dizzy Gillespie) ein Meilenstein dessen, was bald einmal unzureichend als «Ethno-Jazz» etikettiert werden sollte. Dabei gab es viele erzwungene Fusionen, kaum mehr als die Fortsetzung des Imperialismus mit anderen Mitteln: Jazzler schmückten sich mit exotischen Federn – nicht so bei Gruntz. Ihm gelang eine wirklich produktive interkulturelle Auseinandersetzung – eben weil er es auf eine «Fusion» gar nicht abgesehen hatte. Er befasste sich mit den Grundlagen nordafrikanischer Musik so ernsthaft wie später mit den historischen, ästhetischen und ethnischen Voraussetzungen der Trommeltraditionen in Basel und in Schottland, die er in einem legendären Monsterkonzert im alten Basler Stadttheater mit unterschiedlichen Stilen von Jazz-Perkussion konfrontierte. Damit wurde Gruntz zum Pionier in der Hinwendung zu den eigenen europäischen «roots». Dass ihn der Weg dahin über aussereuropäische Musik führte, ist kein Zufall.

Der Zuwendung amerikanischer Improvisatoren zum afrikanisch-arabischen Raum folgten andere Ausweitungen. Sie sind hier nur fragmentarisch zu erwähnen: Don Cherrys indianisch-balinesisch-tibetanische Ausflüge; die indischen Morgenlandfahrten im Jazz von Charlie Mariano bis John McLaughlin; der grösste volks- und populärmusikalische Akkulturationsvorgang des letzten Dritteljahrhunderts, die brasilianische Musik; die argentinische (von Gato Barbieri bis Dino Saluzzi, der sich eher auf die Musik der Anden-Indios bezieht als auf den traditionellen Tango).

In Europa hatten die Jazzmusiker seit den dreissiger Jahren kopiert oder bestenfalls variiert, was ihnen über den Atlantik auf die Plattenteller kam. Das Faszinosum des amerikanischen Traums war zu gross, die abendländischen Ideale des Wahren, Guten und Schönen nach zwei Kriegen, nach dem geistigen Bankrott nicht nur des Volks der Dichter und Denker zu abgewirtschaftet, die Abstraktion der Moderne zu asketisch und sinnenfeindlich, als dass nicht für ganze Generationen von europäischen Musikern das Amerikanische das «andere» war und das andere das Eigentliche. Das galt nicht nur für die «amerikanische Bildung» der deutschen Nachkriegsgeneration, sondern auch für die französischen «Existentialisten», deren musiktheoretischer Mittelpunkt Boris Vian war.

Das Erdbeben, das zu Beginn der sechziger Jahre einsetzte und dessen schweizerisches Epizentrum der kleine Zürcher Club «Africana» war, grollte unter anderem deshalb so heftig nach, weil es dieses amerikanische Tabu brach. Zwar orientierte sich auch die Musik des südafrikanischen Pianisten Dollar Brand (auch er trat zum Islam über und nannte sich später Abdullah Ibrahim) an Duke Ellington und Thelonius Monk. Aber sie wurzelte vor allem in einer eigenen hochgespannten südafrikanischen Erfahrung, gehörte untrennbar zur Identität des Emigranten. Diese Musik war, wie die ihr ins «Africana» nachfolgende der Gruppe «Blue Notes» um den britischen Pianisten Chris McGregor, schwarz, aber nicht amerikanisch. Jazz, ohne Zweifel.

Aber die Lektion, die sie für die Schweizer (und später Engländer) wurde, war die, die der Bassist der Gruppe, Johnny Dyani, 1984 in einem Gespräch mit Jürg Solothurnmann so formulierte: «Als ich nach Europa kam, dachte ich, es würden auch hier die Musiker



Hans Kennel

ihre eigene Volksmusik spielen, und glaubte, jedermann sei stolz auf seine Kultur. Dann musste ich sehr bald entdecken, dass es eine Reihe von Musikern gibt, die technisch zwar so beschlagen sind, dass sie «Giant Steps» in- und auswendig spielen können. Aber verlangt nicht von ihnen, eine eigene Volksmelodie zu spielen! Das Resultat ist wie ein Skelett, wie ein Clown ohne Fleisch... Aber was willst du? Jeder ist total fanatisch auf diese (hip American music). Das ist nicht ungefährlich, speziell für die Jungen. Die haben ja überhaupt keine musikalische Identität.»

Lange war die Geschichte des europäischen Jazz die Rezeptionsgeschichte einer amerikanischen Musik in Europa. Von einer grossen und frühen Ausnahme abgesehen: der Zigeuner Django Reinhardt schuf aus der eigenen Tradition, amerikanischen Anregungen (Joe Venuti / Eddie Lang) und Einflüssen der Salonmusik der Jahrhundertwende (hauptsächlich im Spiel seines Partners Stephane Grapelli) eine neue, eigene, andere und mit ihm identische Musik. Von Reinhardt / Grapellis «Quintette du Hot Club de France» abgesehen war europäischer Jazz bis in die sechziger Jahre von Europäern gespielte afro-amerikanische Musik. Dann setzte mit den Anti-Vietnam-Demonstrationen der Jahre um 1968 eine politische und mit dem Free Jazz eine ästhetische Rebellion ein, in welcher

europäische Improvisatoren nicht mehr ans Ende der Welt, sondern an die Anfänge ihrer eigenen Biografie reisten. Dabei stiessen sie auf Traditionen, die zwar auch im Gegensatz zur abendländischen Kunst-, Konzert- und Hochmusik standen, aber auch mit der eigenen Geschichte zu tun hatten, mehr jedenfalls als die «field hollers» der Baumwollpflücker im Mississippi-Delta oder die Ritualtänze von deren Vorfahren in den afrikanischen Kulturen. Als der Sturm der individuellen improvisatorischen Selbstentfaltung im Lauf der siebziger Jahre verebte, blieb die Neugier der europäischen Musiker auf die eigenen Wurzeln: nicht mehr die biografischen, sondern die kollektiven.

Das hing nun allerdings auch mit einer Veränderung des Begriffs «Heimat» zusammen. Nicht einzusehen, sagten sich Jahre vor den Musikern die Schriftsteller, weshalb wir das Wort den Reaktionären, Floristen und Folkloristen überlassen sollten. In der Mundartliteratur (und im Mundartchanson) wurde «Heimat» zu einem Gegenbegriff von «Nation» oder «Vaterland». Zum Inbegriff eines neuen Regionalismus, auch im Zusammenhang mit der aufkommenden AKW-Gegner-Folklore, welche die Landesgrenzen programmatisch überwinden wollte (etwa im alemannischen Dreieck Deutschschweiz–Elsass–Baden-Württemberg).

Analog dazu überliessen nun Musiker wie Jürg Solothurnmann und Hans Kennel (welch letzterer nicht von ungefähr einer der Exponenten der «Africana»-Zeit war) die Volksmusik nicht mehr den Heimatschützern, Jodelclubs und Schwingerverbänden. Aus dem Fundus des historischen Schweizer Volkslieds, aus der vitalen Erfahrung der archaischen Relikte in ihrer nächsten Umgebung, den Innerschweizer kulturellen «Rückzugslagen» wie dem Muotatal, trugen der eine wie der andere zum Repertoire einer «Alpine Jazz Herd» bei («Swiss Flavor» 1983, «Alpine Two» 1992, beide auf Unit Records). Beiden ging's dabei nicht um eine «Verjazzung» alter Materialien, ja nicht einmal nur um eine Interpretation von Kostbarkeiten wie dem berühmten «Guggisberglied». Der Moll-Pièce – keineswegs, wie zuweilen behauptet, die einzige in der Schweizer Volksmusik – widmeten sich auf sehr verschiedene, immer aber ernsthafte und anspruchsvolle Weise George Gruntz mit der «Concert Jazz Band» 1983, Matthias Rüegg mit dem «Vienna Art Choir» 1984, Christoph Baumann mit «Mentalities» 1992. In der «Alpine Herd» sollte durch das improvisatorische Bekenntnis einer anderen Generation der geschändeten authentischen Volksmusik etwas von ihrer alten Würde zurückgegeben werden.

Kennel ist über weite Umwege bei der von ihm lang verdrängten Musik seiner Kindheit angelangt. Seine Vorfahren spielten das «Schwyzerörgeli», die kleine Ziehharmonika (für dessen letzten authentischen Meister Rees Gwerder er sich einsetzt). Keine 300 Meter vom Schwyzer Flüsschen Muota aufgewachsen, holte ihn vor gut zehn Jahren auf der vom Musikethnologen Hugo Zemp für die UNESCO produzierten Platte «Jüzzli et Yodel du Muotathal» das verdrängte kollektive Unbewusste wie eine paulinische Erleuchtung ein. Seit da experimentiert Hans Kennel mit Naturhörnern – dem Alphorn und dem beweglicheren Kurzhorn, dem «Büchel». Er erforscht nicht nur das traditionelle Alphornspiel, experimentiert nicht nur im Quartett («Mytha. The Contemporary Alphorn Orchestra») mit neuen Klängen, Atemtechniken (sogenannten Bordun-Atemkreisen), Effekten (Erweiterungen des Tonumfangs, Glissandi, perkussive Elemente). Er schreibt für den Naturhorn-Chor neue Musik, arbeitet an einer neuen, selbstverständlich auf der Naturtonreihe basierenden Harmonik und erkennt in der Begrenzung des Instruments die Nähe zu jener Ästhetik der kleinen Bewegung, der minimalen Musik, die er schon mit seiner Gruppe «Habarigani» immer wieder suchte. Habarigani ist ein Suaheli-Wort. Das genaue Hinhören auf das Nächstliegende ist auch die Suche nach dem Klang der Welt.

«Mich interessiert archaische, möglichst unverfälschte Musik in der Schweiz. Und da ist die Auswahl sehr klein. Ich bin der Meinung, dass nur noch ganz wenige Musiken in der Schweiz den Anspruch stellen können, relativ alt zu sein und auf archaischen Wurzeln zu basieren. Dazu gehört neben der Musik aus dem Appenzellischen sicher jene aus dem Muotatal mit den Naturjauchzern, der Naturtonreihe, den Büchelrufen. Was mich interessiert, ist die vergleichende Musikethnologie. Viele Leute reden beispielsweise vom Alphorn als einem Schweizer Symbolinstrument. Das ist falsch. Ich bin der Überzeugung, dass das gar kein spezifisch schweizerisches Instrument ist, sondern der Archetypus eines Blasinstrumentes, das es, in anderen äusseren Formen, auch andersorts gibt. Ich habe selber solche Instrumente gefunden, zum Beispiel das Trudruca in Südamerika, im Süden von Chile. Es gibt solche Hörner in Tibet, in Australien (Didjeridu), bei den Pygmäen in Afrika, in Polen (Ligawa). Es ist ein Archetypus eines Signalinstrumentes, das offenbar hauptsächlich in Berggebieten oder hügeligen Gebieten – mit Ausnahme der Aborigines in Australien – vorkommt.»

Inzwischen hat der Respekt vor Kennels Arbeit den Reiz am alpenländischen Exotismus und der instrumentalen Kuriosität längst überholt. Bereits haben Anthony Braxton, Jürg Wyttenbach, der legendäre Moondog (ein Guru des Minimalismus) oder Franz Koglmann für «Mytha» komponiert.

Das Nächste ist das Fernste, das Fernste das Nächste. Manchmal muss einer um die Welt herumgehen, um das Selbstverständliche

zu erkennen. Die Beschäftigung mit der Volksmusik ist im europäischen Jazz schon mehr als ein Trend. Dafür ist Kennels Arbeit ein hervorragender Beweis. All diesen Musiken und Musikern ist ein ernsthafter, aber unzimperlicher, jedenfalls unorthodoxer Umgang mit dem alten Material gemein. Manchmal wird das Alte auch neu erfunden. Die Musiker des «Workshop de Lyon» haben dafür den schönen Begriff der «folklore imaginaire» geprägt. Er beinhaltet beides: die Ernsthaftigkeit in der Suche nach der verlorenen Zeit und die Freiheit im Umgang mit dem Gefundenen. Die Nähe und die Distanz. Das Besondere und das Allgemeine. Das Individuelle und das Kollektive. Das Authentische und die Innovation.

Nichts anderes als die «folklore imaginaire» meinte einer, der sich unter den Komponisten dieses Jahrhunderts besonders um die «Volksmusik» gekümmert hat und auf den sich ihrerseits eine ganze Reihe der genannten Improvisatoren beziehen: Béla Bartók. Der Komponist, sagte er, näherte sich dann dem entscheidenden Punkt, wenn «er zwar weder Bauernmelodien noch ihre Imitationen verarbeitet, seiner Musik jedoch dieselbe Atmosphäre entströmt wie der Bauernmusik. In diesem Falle kann gesagt werden, dass der Komponist die Musiksprache der Bauern erlernt hat und sie so vollkommen beherrscht wie ein Dichter seine Muttersprache.» Das gilt, tauschen wir nur ein paar Wörter aus, noch für die «Great Black Music» der City-Folkloristen des «Art Ensemble of Chicago».

Auf dem Gang zu den Müttern entsteht eine Musik, in welcher Distanz ebenso waltet wie die Sehnsucht nach deren Aufhebung. Sie ist nicht restaurativ und schon gar nicht reaktionär, sondern offen und inspirierend. Sie ist keine sentimentale Musik, sondern eine «sentimentalische», im Sinne von Schillers Gegenbegriff zum «Naiven». Einmal aus dem Paradies gefallen, können wir es nur noch erinnern. Die Erinnerung aber, sagt Jean Paul, ist das einzige Paradies, aus dem wir nicht vertrieben werden können.

Vielleicht gibt's so etwas wie eine Erinnerung in die Zukunft. ■