

Vom Amateur zum Professional

Einige Beobachtungen zum Aufbau der Jazzschulen Bern und Luzern

Thomas Gartmann

Jazz-Unterricht stand und steht von Beginn an im Spannungsfeld zwischen der Pflege des Unangepassten, Individualistischen, Aufmüpfigen und dem Bemühen um gesellschaftliche Akzeptanz (die auch mit entsprechenden finanziellen Mitteln verbunden war). Das Fallbeispiel Schweiz ist hier besonders aufschlussreich: Einerseits verfügt die Schweiz über ein Bildungswesen, das sich gern auf die Reformpädagogen Jean-Jacques Rousseau und Johann Heinrich Pestalozzi beruft, welche die Erziehung vom Schüler aus gedacht haben.¹ Demgegenüber leisteten Musikerinnen und Musiker wie Pierre Favre, Irène Schweizer oder Bruno Spoerri in enger Zusammenarbeit mit ihren Kollegen vorab aus Deutschland und Großbritannien wichtige Beiträge zur Entwicklung des europäischen Freejazz und Jazzrock, zu stilistischen Tendenzen also, die sich jeder akademischen Standardisierung a priori entziehen.

Wenn nun in Bern bereits 1967, vor einem halben Jahrhundert also und just während des Aufbruchs einer eigenständigen europäischen Jazzbewegung, eine der ersten selbständigen Jazzschulen auf dem Kontinent gegründet wurde, die sich dezidiert nach einem US-amerikanischen Vorbild ausrichtete, musste sich ein doppelter Konflikt geradezu anbahnen: Zum einen gab es einen Zielkonflikt zwischen einer institutionellen Akademisierung, die auf Vereinheitlichung fokussierte, und dem persönlichen Anspruch der Musiker auf stilistische wie persönliche Freiheit.² Gleichzeitig versprach diese Ausrichtung aber auch eine Kontroverse um die Vorherrschaft Amerikas versus eine europäische Emanzipation.³ Das Schweizer Fallbeispiel interessiert darüber

¹ Vgl. etwa Hans-Ulrich Grunder, „Emile Jaques Dalcroze (1865–1950) – Reformpädagoge, Musikerzieher, Rhythmiker“, in: *Pädagogisches Forum* 7 (1994), Heft 1, S. 25–35, aber auch Jürgen Oelkers, *Eros und Herrschaft. Die dunklen Seiten der Reformpädagogik*, Weinheim und Basel: Beltz 2011.

² David Baker, *Jazz Pedagogy: A Comprehensive Method of Jazz Education for Teacher and Student*, Van Nuys, CA: Alfred Publications 1989; Christopher Small, *Music, Society, Education*, Hanover, New Hampshire: Wesleyan University Press 1996; Philip Rice, „Educated Jazz. What happened when Jazz ‚went to college‘“, MH-733: Seminar in Jazz History and Pedagogy, Westminster Choir College, 1 May 2011, S. 8, nicht mehr online. Zu einer eingehenderen Diskussion dieser Kontroverse siehe auch unten, vgl. Anm. 35 und 76.

³ Vgl. die Ausführungen von Tony Whyton in diesem Band, S. 13–22.

hinaus, weil sich hier schon früh ein überwiegend staatliches Bildungswesen entwickelte, das allerdings föderalistisch von Kanton zu Kanton unterschiedlich organisiert ist und deshalb auch zu verschiedenen Wegen und Lösungen finden musste.

„A comprehensive history of jazz education around the world has yet to be written, and what follows cannot be more than a thumbnail sketch.“⁴ Was Charles Beale im Jahr 2000 im *Oxford Companion to Jazz* unter „Education“ festhielt, gilt uneingeschränkt auch für die Schweiz. Trotz seiner umfassenden Bedeutung wurde das Thema des Jazzunterrichts in der Schweiz bis heute kaum systematisch aufgearbeitet. Die wertvollen ersten Quellensammlungen und -darstellungen durch den Schweizer Jazzpionier, -Saxophonisten und -Dokumentalisten Bruno Spoerri (geb. 1935)⁵ sowie Chroniken der Jazzschulen von Bern⁶ und Luzern⁷ bilden hier Ausnahmen.

Die Geschichte der frühen Jazz-Ausbildung in diesem Land zu erforschen, ist nicht frei von Schwierigkeiten, weil das Quellenmaterial der anfänglich privat und eher informell geführten Schulen sehr unvollständig überliefert ist bzw. nur wenig überhaupt schriftlich fixiert wurde. Eigentliche Archive wurden bei den Früh- und Vorformen der Jazzschulen kaum geführt. Als Bruno Spoerri für seine umfangreiche Darstellung des Jazz in der Schweiz (2005) auch für die Ausbildung zahlreiche Dokumente zusammentrug, musste er diese direkt bei den Schlüsselfiguren der Zeit einholen.⁸ Für Bern verdanke ich dem früheren Schulpräsidenten und Lehrer der ersten Stunde Franz Biffiger verschiedene weitere Fotokopien von Zeugnissen, die Spoerris Funde teils komplementär ergänzen, die aber ihrerseits weitere Lücken aufzeigen. Um diese zu schließen und die fragmentarischen schriftlichen Quellen mit der erlebten Realität abzugleichen, war es notwendig, mittels Interviews zusätzliche Quellen zu erschließen. Besonders stütze ich mich in der Folge auf eigene Gespräche mit zwei Musikern, die sowohl die erste Schule in Bern wie auch diejenige in Luzern von den Anfängen bis heute begleitet haben. Christy Doran⁹ und

⁴ Charles Beale, „Education“, in: *Oxford Companion to Jazz*, hrsg. von Bill Kirchner, Oxford: Oxford University Press 2000, S. 756–765, hier S. 756.

⁵ Bruno Spoerri, *Jazz in der Schweiz, Geschichte und Geschichten*, Zürich: Chronos 2005. Ders., „Zürcher Schulen, Clubs, Jazzläden, Zeitschriften, Labels. Jazz lernen in Zürich“, in: *Jazzstadt Zürich. Von Louis Armstrong bis Zürich Jazz Orchestra*, hrsg. von Ueli Staub, Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung 2003, S. 154–155.

⁶ *40 Jahre Swiss Jazz School 1967–2007*, hrsg. vom Verein Swiss Jazz School Bern, Bern: Verein Swiss Jazz School Bern 2007.

⁷ *40 Jahre Verein Jazz Schule Luzern*, hrsg. von Vorstand Verein Jazz Schule Luzern, Luzern: Verein Jazz Schule Luzern 2012.

⁸ Ich danke Bruno Spoerri an dieser Stelle, dass er mir Einsicht in diese einen ganzen Bundesordner füllenden Dokumente gab.

⁹ Der 1949 geborene Gitarrist Christy Doran gehört als Mitglied von *Jazz Rock Experience* und *OM* sowie als Mitbegründer der Jazzschule Luzern zu den Pionieren des neueren Schweizer Jazz.

Robert Morgenthaler¹⁰ sind für die Entwicklung dieser Schulen vom Amateurstatus zur etablierten und auch gesellschaftlich akzeptierten professionellen Institution zwei der wohl wichtigsten Gewährsleute. Mit beiden wurden leitfadengestützten Interviews geführt, aufgenommen und vom Autor transkribiert und ausgewertet. Weitere Zeugnisse von Zeitgenossen¹¹ runden das Bild ab und ergänzen diesen Versuch, historische Konzepte und Modelle, Reflexionsmuster, Wertvorstellungen und Strukturen vor allem der ersten Schweizer Jazzschule mit professioneller Ausbildung zu rekonstruieren.

Der Blick in die genannten Privatarchive von Bruno Spoerri und Franz Biffiger und die Gespräche mit Doran und Morgenthaler sollen es erlauben, ansatzweise zu zeigen, wie sich die Realität der damaligen Aufbauarbeit an den Jazzschulen in Bern und Luzern präsentierte: Der zunehmend institutionalisierte Unterricht ermöglichte zwar die Entwicklung vom autodidaktischen Amateur zum professionellen Musiker. Zugleich standardisierte er aber auch dessen Entwicklung, bremste die Eigenständigkeit der Studenten und provozierte deshalb heftige Kontroversen. Die ausschließlich männliche Form benutze ich hier und in der Folge bewusst: Vor 1974 verzeichnet die Berner Schule nämlich neben 22 männlichen Studenten nur eine einzige Frau, die Pianistin Marianne Polistena, wobei diese Liste anfänglich allerdings unzuverlässig und offenbar später aus dem Gedächtnis heraus nachgeführt wurde.¹²

Growing Up: Was bedeutete dies im Jazzunterricht? Die Entstehung der Swiss Jazz School in Bern markierte den Aufbruch in der Schweiz, das Erwachsenwerden des Jazz mit dem Beginn eines professionellen Anspruchs und Berufsstolzes. Sie ermöglichte als vorweggenommenes Fazit einen Qualitätssprung und einen neuen Umgang mit dem US-amerikanischen Modell und schließlich dessen Überwindung.

Die folgende Spurensuche soll anhand der Beispiele von Bern und (später) Luzern paradigmatisch aufzeigen, welche Bedeutung die Schulen bei der Etablierung des Jazz und seiner europäischen Netzwerke entwickelten, mit welchen Voraussetzungen und Bedingungen sie dabei zu kämpfen hatten und welche Schwierigkeiten zu überwinden waren.

¹⁰ Der Posaunist Robert Morgenthaler (geb. 1952) zählt zur ersten Generation der in Bern professionell ausgebildeten Jazzmusiker (zweiter Jahrgang mit Diplomabschluss 1978). Gleich anschließend wurde er daselbst Lehrer; ad interim führte er daneben 1994 die Jazzschule Luzern.

¹¹ Der Schweizer Jazzforscher Christian Steulet führte halb-strukturierte narrative Interviews mit 10 Musikern, wobei die Fragen zur Ausbildung nur von nebensächlicher Bedeutung waren. Ausgewertet werden sie in seiner Dissertation zum Schweizer Jazz, die gegenwärtig an der Universität Bern entsteht. In seiner Masterarbeit machte Daniel Weber eine Metaanalyse dieser Interviews bezüglich ihrer Aussagen zur Ausbildung. Außerdem steuerte er sechs eigene Interviews mit jüngeren Lehrern der Schule bei: Daniel Weber, *Jazz-Tradierung im Spiegel der Zeit*, Masterthesis MA Pedagogy, Hochschule der Künste Bern 2015 [masch.].

¹² Erst 1986 erhielt dann mit der Gitarristin Antonia Giordano die erste Frau ihr Diplom.

Vorbild USA

„Jazz-Schule / Berklee-School Jazz-System USA / Freizeitwerk / Eigerplatz 5a / 3007 Bern“ – bereits die Adresse auf dem Werbeprospekt verrät die Spannung, unter der die spätere Berner Swiss Jazz School von Anfang an stand: Das biedere Freizeitwerk versprach Schweizer Gründlichkeit, das Berklee-Label, die Ausrichtung auf die führende Jazzschule der Vereinigten Staaten also,¹³ bildete den wichtigsten Anreiz für potentielle Schüler. Diese Ausrichtung wurde durch das eigentlich überflüssige „USA“ besonders unterstrichen. Der Unterricht an der 1967 eröffneten Berner Schule – im gleichen Jahr wurde das Montreux Jazz Festival gegründet – erfolgte denn auch „mittels strikten Berklee-School Direktiven: Improvisation, chord-progression, ear-training, instrumental-training, harmonisation, arranging.“¹⁴ Dabei waren die US-amerikanischen Jazz-Schulen, vom Texas College of Music in Denton (ab 1947, erste Diplome 1949) bis zur Berklee School (ab 1945, erste Diplome 1966), nicht nur das klar deklarierte Vorbild: Die Verbindung zur Berklee School zeigte sich auch darin, dass deren bedeutender Lehrer Robert Share als Berater nach Bern eingeladen wurde. Acht Jahre später (1975) wurde mit dem Pianisten (und gelegentlichen Posaunisten) Vince Benedetti ein US-Amerikaner Leiter der Berufsschule.

Mit ihrer Ausrichtung auf die USA stand die Swiss Jazz School wie eingangs angesprochen in Opposition zur freien Szene, die sich genau zu diesem Zeitpunkt im Aufbruch und Emanzipationsprozess von den USA befand, was denn auch jahrelang zu heftigen Diskussionen führen sollte.

Gleichzeitig zu dieser Weltläufigkeit – ob sie nur behauptet oder auch tatsächlich eingelöst wurde, wird noch zu untersuchen sein – war die Schweizer Ausbildungsstätte aber auch Teil einer allgemeinen privaten Musikschule, nämlich des Coop-Freizeitwerks Bern, das sich zeitgemäß „Gemeinschaft der Arbeitnehmer und Konsumenten“ nannte.¹⁵ Fünf Jahre später, 1972, erfolgte die Unabhängigkeitserklärung von diesem Freizeitwerk und damit vom Status der reinen Liebhaberei: Die Schule gab sich den Titel „Swiss Jazz School“ und nennt sich seither stolz „erste autonome Jazzschule Europas mit dem Angebot eines kontinuierlichen Jazzunterrichtes“.¹⁶ „Swiss“ meinte dabei allerdings nicht einen Fokus auf den sich gerade neu ausbildenden Schweizer Jazz, sondern verkündete die nationale Bedeutung – noch heute besteht der Name *Swiss Jazz School*, der sich nun, nach der Integration in die 1998 neu gegründete Hochschule für Musik und Theater resp. 2003 im Zusammenschluss zur Hochschule der Künste Bern

¹³ Berklee war eine der ersten Schulen für Jazz. 1945 als *Schillinger House of Music* gegründet, änderte sie 1954 den Namen auf *Berklee School of Music*. Mit der Akkreditierung der Schule (erste Bachelor-Diplome 1966) wurde sie schließlich 1973 zum *Berklee College of Music*. Berklee bildete das Vorbild vieler Schulen, so auch das für Bern.

¹⁴ Werbeprospekt zur Eröffnung der Jazz-Schule 1967, Sammlung Bruno Spoerri.

¹⁵ Die Coop-Genossenschaft entwickelte sich aus dem Verband schweizerischer Konsumvereine und gehört zu den größten Detailhandels- und Großhandelsunternehmen der Schweiz. Ursprünglich der Arbeiterbewegung nahe stehend, unterhielt sie auch eine Erwachsenenbildung. Die Adresse der Schule – Eigerplatz 5A, im Hochhaus der Coop im Berner Monbijou-Quartier – blieb übrigens bis heute dieselbe.

¹⁶ Noch heute wird damit auf der Website geworben: www.hkb-jazz.ch, eingesehen am 13. Juni 2015.

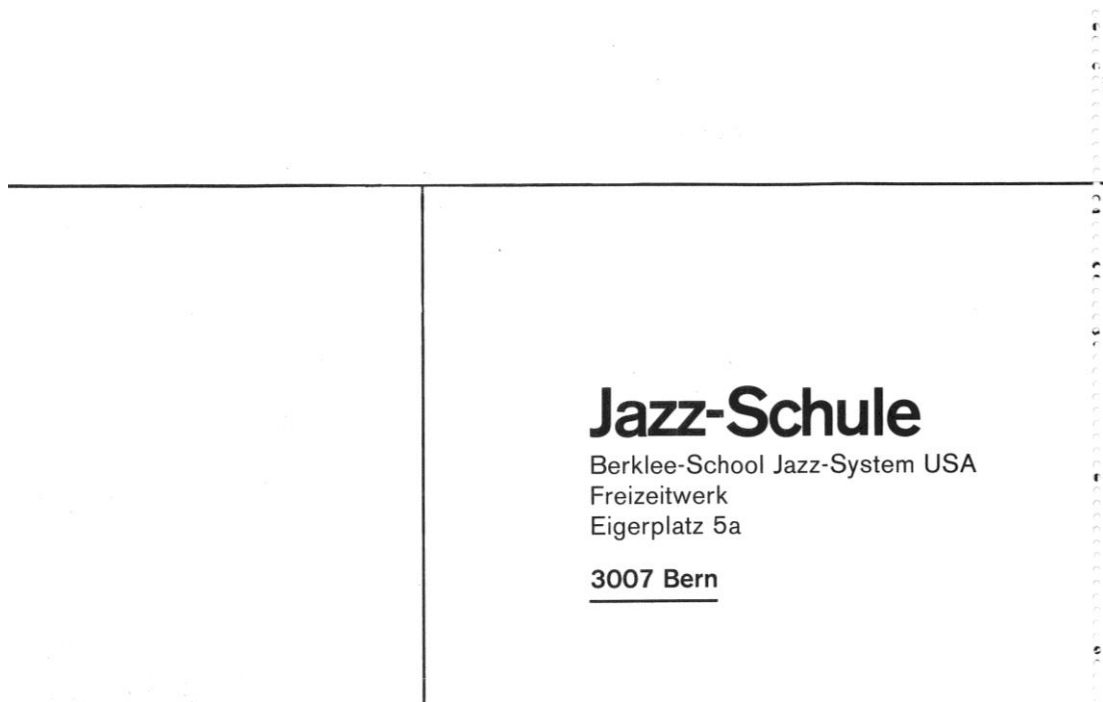


Abbildung 1: Aussagekräftig: Die Adresse auf dem Werbeprospekt, mit dem zur Eröffnung der Jazz-Schule 1967 geworben wurde.¹⁷

allerdings nur noch auf die Amateur-Abteilung bezieht, die man eine Weile lang ihrer Hauptfunktion wegen als „Vorkurs“ bezeichnet hatte. Mit „kontinuierlich“ setzt man sich von Schulen mit einer vielfach unterbrochenen Vorgeschichte ab. Und „autonom“ bedeutete hier nicht etwa die Emanzipation von den USA, sondern einerseits die institutionelle Unabhängigkeit von Musikschule und Freizeitbeschäftigung, andererseits die Unabhängigkeit von der klassischen Konservatoriumsausbildung. Als Qualitätsausweis musste dann aber trotzdem die curriculare Nähe zu einer solchen erhalten, indem im Werbeprospekt betont wurde, dass die Lehrer „geschulte Musikpädagogen“ seien oder gar (wie der erste Schulleiter Toni Hostettler) als Soloposaunist im Berner Symphonieorchester wirkten. Referenzen auf eine solide Ausbildung der Lehrpersonen erschienen offenbar als notwendig für eine Berufsschule. So konnte sich die Berner Schule bewusst von andern bereits bestehenden Schulen in Basel und Zürich (beide 1959 gegründet) abgrenzen, die sich vorerst ausschließlich an Amateure richteten.¹⁸

In einem dreiseitigen Rundschreiben des Freizeitwerks Bern zur Ankündigung der neuen Jazzschule¹⁹ wurden 1967 die Absichten und das Programm umrissen (siehe Studententafel weiter unten, Abb. 2), der bewährte Lehrgang der Berklee School und die Breite der angebotenen

¹⁷ Sammlung Bruno Spoerri.

¹⁸ Vgl. den Aufsatz von Angelika Güsewell und Monika Piecek in diesem Band, S. 60–80.

¹⁹ Rundschreiben in der Sammlung Franz Biffiger. Biffiger (geb. 1939) war Jazzpianist, Mitbegründer der Swiss Jazz School, Architekt und Parlamentarier, sowie 1984–2011 Präsident des Vereins Swiss Jazz School.

musikalischen Ausbildung besonders unterstrichen. Neben dem Bezug der Schule auf die USA wird der designierte musikalische Leiter Heinz Bigler²⁰ aber auch als Vertreter des europäischen Jazz vorgestellt, als Solist von Friedrich Guldas Eurojazz-Orchester, bei dem führende Jazzsolisten Europas mitwirkten. Der „kontinuierliche Jazzunterricht“ schließlich bezieht sich auf das durchgängige Angebot, das ein Anfänger²¹ bis hin zum ausgebildeten professionellen Musiker durchlaufen konnte. Ab Beginn sollte auch eine Schule für Unterhaltungsmusik angegliedert werden, wie dem Rundschreiben zu entnehmen ist; außerdem wurde der Ausstrahlung eine große Rolle zugestanden: „Daneben werden ab sofort eine bis zwei Big-Bands aufgestellt, die baldmöglichst an die Öffentlichkeit treten werden. In den Big-Bands werden die besten Schüler neben erfahrenen Musikern mitspielen können.“²² Später sollten dann auch ein „Jazz Workshop“ für Kleinformationen eingeführt werden, an dem systematisch Improvisation und Jazzpraxis geschult werden könnten. Die Wirklichkeit sah allerdings nicht so glänzend aus wie der Prospekt.

Rudimentäre Anfänge

„Die erste von einem Konservatorium unabhängige Jazzschule Europas“²³ mit ihren später heroisierten Anfängen konnte man in ihrer Gründungszeit kaum als professionell bezeichnen: Die Lehrer besaßen kaum eine didaktische Ausbildung, teils fehlte ihnen auch das Handwerk auf dem spezifischen Instrument. Außerdem genügte Lehrplan und Strukturen der Schule erst ansatzweise höheren Ansprüchen. Die Eindrücke, die Christy Doran im Gespräch vermittelt, dürfen als exemplarisch gelten; sie decken sich jedenfalls weitgehend mit Erinnerungen weiterer Zeitgenossen. Schon der Weg an die Jazzschule war recht zufällig; ein Schlagzeuger habe Doran auf diese Möglichkeit hingewiesen, berichtet er:

„Er meinte: ‚Schau, die Swiss Jazz School Bern macht in Wengen einen 14-tägigen Workshop, mit Volker Kriegel‘ [...], und dann hab ich mich da angemeldet, [...] das hat mir auch ein bisschen Selbsteinschätzung und auch Selbstvertrauen gegeben. Man konnte da auch ein wenig abschätzen, wie das so läuft; in Luzern, da hatte man keine richtige Konkurrenz. Es war schwierig, sich selbst einzuschätzen, ob man genügend Talent hatte. Ich besuchte zuvor klassischen Gitarrenunterricht und spielte in Bands. Ich wollte immer Gitarrist werden, musikalisch sozialisiert wurde ich bereits in meiner frühen Kindheit – mein Vater war irischer Balladensänger, meine Mutter Akkordeonistin. In Irland probten sie mit ihrer Band zuhause, so wuchs ich mit Musik auf. Ich ging dann anschließend für drei Jahre an das Konservatorium in Luzern, klassische Gitarre, Gehörbildung und Tonsatz.“

²⁰ Der 1934 geborene Pianist, Klarinettist und Altsaxophonist Heinz Bigler wurde durch Joe Zawinul ermuntert, diesem nach Amerika zu folgen. Er bewarb sich 1959 als erster Schweizer erfolgreich für ein *Down Beat*-Stipendium in Berklee (School, nicht College, wie Biffiger fälschlich meinte in: *40 Jahre Swiss Jazz School*, S. 13) und kehrte 1963 nach Bern zurück. Später bildete er mit seinen Quartettkollegen Heinz Christen, Franz Biffiger und Kurt Schaufelberger den Kern der SJS-Lehrerschaft, deren Mentor er wurde; 1974 übernahm Bigler auch die Leitung der Berufsschule, aus persönlichen Gründen allerdings nur für ein Jahr.

²¹ In einer Unterabteilung soll auch ein Grundlagenunterricht für Anfänger erfolgen.

²² Rundschreiben (siehe Anm. 19), S. 2.

²³ Spoerri, *Jazz in der Schweiz*, S. 222.

Aber das war mir alles viel zu eng: Ich wollte ja Jazz oder Rock oder eben ‚neue Musik‘ spielen. Also ging ich nach Bern an die Swiss Jazz School. Das war 1970. Der Gitarrenlehrer war der Argentinier Antonio Condé. Es gab damals noch das Beromünster-Radioorchester, ich glaube, da hat Pierre Favre noch mitgespielt, wenigstens zeitweise, und Antonio Condé hat dort Trompete gespielt und dann hat er noch ein bisschen Gitarre gespielt. Aber eigentlich hab ich da nicht so viel mitbekommen: ein paar Akkorde und das Gitarren-Lehrheft der Berklee Press *A Modern Method for Guitar*²⁴ – eigentlich ist es ja kein sehr gutes Lehrmaterial. Ich hab ein bisschen Noten gelernt, das ist grad alles.

Es existierte damals noch keine Berufsschule, sondern nur die allgemeine Schule. Wir gingen einmal die Woche nach Bern; man hatte eine Stunde Gehörbildung, eine Stunde Rhythmik, Theorie und eben die Gitarrenstunde, und das hat man in einem Nachmittag gemacht.

Es hatte eigentlich keinen guten Gitarrenlehrer. Ich will ja nichts gegen Antonio sagen, aber jeder, der heutzutage von einer Jazzschule kommt, kann einem mehr vermitteln. Immerhin bekommt man doch einiges mit und man ist ständig mit Mitschülern zusammen, und man hört natürlich zusammen Musik. Ich wurde ja dann ein Jahr darauf bereits angefragt als Lehrer, was für mich natürlich nicht toll war. [...]

Der Rest war dann primär autodidaktisch. Ich hab dann noch andere Workshops besucht, z. B. in Remscheid. Dort unterrichtete Toto Blanke. Ich ging zwar doch noch drei Jahre nach Bern in den Unterricht, Theorie bei Joe Haider, aber den Rest habe ich mir eigentlich selber beigebracht.²⁵

Was waren also die Gründe, dass man die Jazzschule besuchte? Da war zuerst einmal der Magnet des von der Berner Schule organisierten internationalen Jazzworkshops, dessen renommierte Lehrerschaft half, Schüler zu begeistern und dann für die Jazzschule Bern zu akquirieren. Dieser Sommerkurs im Berner Oberländer Kurort Wengen wurde 1970 erstmals angeboten. Zu den international bekannten Lehrern gehörten viele US-Amerikaner, darunter der Trompeter Benny Bailey, Slide Hampton (Posaune) und der als schnellster Tenorsaxophonist bekannte Johnny Griffin, aber auch der spätere Leiter der Berner Jazzschule, der deutsche Pianist Joe Haider (geb. 1936). Da war weiter die Lust, sich mit anderen zu messen, und vor allem die Möglichkeit, mit Gleichgesinnten Musik zu hören: „Stay away from teachers, but listen to records“,²⁶ wie es David Baker später launig als polemisches Klischee persiflierte. Und da war schließlich das Angebot, über den Kernfach-Instrumentalunterricht hinaus eine strukturierte Ausbildung zu erhalten, wenn auch in sehr rudimentärer und oft unqualifizierter Weise. Spoerri spricht in diesem Zusammenhang davon, dass als Lehrer auch „pädagogisch unerfahrene Amateurmusiker eingesetzt“ wurden.²⁷ So blieb die bisher vorherrschende autodidaktische Komponente noch immer stark wirksam, wobei es allerdings zum guten Ton gehörte, dies denn auch gehörig zu unterstreichen.

²⁴ William Leavitt, *A Modern Method for Guitar*, Boston MA: Berklee Press 1968.

²⁵ Interview mit Christy Doran in seinem Zuhause in Luzern, 6. Mai 2014.

²⁶ David Baker, *Jazz Pedagogy*, S. 12.

²⁷ Bruno Spoerri, „Zürcher Schulen, Clubs, Jazzläden, Zeitschriften, Labels. Jazz lernen in Zürich“, S. 155.

Im SNF-Forschungsprojekt „Growing Up: Die Emanzipation des Jazz in der Schweiz 1965–1980“ interviewte der Westschweizer Jazzforscher Christian Steulet verschiedene Musiker, die in der Anfangszeit der Jazzschulen musikalisch sozialisiert wurden. In den narrativ geführten Interviews äußerten alle sieben Befragten, dass sie sich zu einem gewissen Zeitpunkt in ihrer musikalischen Ausbildung autodidaktisch an ihrem Instrument weitergebildet hätten.²⁸ Als Elemente solchen Lernens wurden übereinstimmend das (gemeinsame oder private) Abhören von Schallplatten und die (zumeist wöchentlichen) *Jazz-Jams* in Clubs genannt, teils ergänzt durch den Erwerb von Spielroutine in Unterhaltungsbands.²⁹ Sechs der sieben Interviewten bezeichnen solche Workshops und *Jam Sessions* der Szene als vitalen Kern der Ausbildung und des gegenseitigen Austausches. Teils wurde der betreffende Event von den Teilnehmern sogar mitorganisiert.³⁰ Webers Fazit in Bezug auf die Zeit vor der Schulgründung ist also zuzustimmen: „Die vor-institutionalisierte Phase der Jazz-Ausbildung ist, auf den Punkt gebracht, die des Autodidaktentums und der oralen Tradierung.“³¹ Nur vereinzelt wurde diese wenig strukturierten Lehrformen ergänzt durch klassischen Instrumentalunterricht³² oder informelle Kompositionsstunden. Praktisch immer wurde von den Interviewten das Hohe Lied der Autodidakten gesungen, oft verbunden mit der positiven Feststellung, dass dieses Autodidaktentum Teil ihrer Persönlichkeit, ja persönlichkeitsbildend sei, so wie es später James Lincoln Collier auf den Nenner brachte: „But self-teaching gave them something else, and that was a distinctive, individual quality that made their work instantly identifiable.“³³ An diese positive Einschätzung gekoppelt war, dass jeder der sieben von Steulet Befragten die Akademisierung des Jazz in der jüngeren Generation kritisch kommentierte.³⁴ Verbreitet war (und ist) in dieser Generation der Jazzstudenten das Klischee, das Baker unter „Either you got it or you ain’t“ und noch krasser als „Jazz can’t be taught“ zusammenfasste und polemisch auf den Punkt brachte: „Education is bad and stifles creativity.“³⁵

²⁸ Vergleiche die Metaanalyse der Interviews durch Daniel Webers aus diesem Projekt herausgewachsene Masterarbeit: Weber, *Jazz-Tradierung*, S. 10.

²⁹ Ebd., S. 8–9.

³⁰ Ebd., S. 10.

³¹ Ebd., S. 10, vgl. auch Beale, „Education“, S. 759.

³² Auch Heinz Bigler, Franz Biffiger und Toni Hostettler als die führenden Köpfe der frühen Swiss Jazz School absolvierten zuerst eine klassische Instrumentalausbildung.

³³ James Lincoln Collier, *Jazz: The American Theme Song*, New York: Oxford University Press 1993, S. 152–153.

³⁴ Weber, *Jazz-Tradierung*, S. 10.

³⁵ Baker, *Jazz Pedagogy*, S. 14. Vgl. zu dieser Diskussion auch Small, *Music, Society, Education*, S. 198: „[F]ormal courses of training for jazz musicians may signal the end of jazz as a living force; an art that is truly living resists the codification, the establishment of canons of taste and of practice, that schools by nature impose.“ Oder wie es Kenneth Prouty von der Michigan State University in seinem Essay *The „Finite“ Art of Improvisation: Pedagogy and Power in Jazz Education* klar skizziert: „Specifically, the teaching of jazz improvisation in the academy has come under increasing pressure from jazz writers and musicians over a perceived lack of creativity and originality. Power, in the narrative of jazz performance, is often seen to rest with the individual performer, whose ‚self-learning‘ of the language of the music stands sharply at odds with institutional study. Critics of jazz education from within the

Gern zitiert wird dazu der belgische Anwalt und Schriftsteller Robert Goffin, bekannt als Autor des ersten Sachbuchs über Jazz, *Aux Frontières du Jazz* (1932), mit seiner Behauptung, Jazz brauche keine Intelligenz, sondern nur Gefühl.³⁶ In dieser polemischen Aussage spielt der Mythos des ungebildeten Wilden mit. Tony Whyton hat dieses Klischee dekonstruiert und als ideologisch geprägt entlarvt.³⁷ Dabei verweist er auf die künstlich hergestellte Opposition von Praktiker versus rationalem Denker und erklärt daraus die wilden anti-akademischen Gefühle gegenüber einer hirnlastigen, theoriebasierten Jazzschule; im lange gepflegten Mythos des Jazzmusikers als naturbegabtem Autodidakten, ja Genius, sieht er sogar rassistische Züge.³⁸ In der Tat: von den Minstrelshows des 19. Jahrhunderts, bei dem sich die Schauspieler ihre Gesichter schwarz schminkten („Blackface Minstrelsy“) bis zur Düsseldorfer Ausstellung *Entartete Musik* (1938) mit dem Werbeplakat, das eine von Ludwig (Lucky) Tersch angefertigte Karikatur eines schwarzen Jazzsaxophonisten benutzt, führt eine direkte Traditionslinie, die eben auch bei Goffin 1944 und noch später ihre Ausläufer hat.

Der Posaunist Robert Morgenthaler, der 1972, also zwei Jahre später als Doran, nach Bern gelangte, erlebte vieles ähnlich wie jener. Doch konnte er bereits von einem ersten Professionalisierungsschub der Schule profitieren. Warum ist er überhaupt nach Bern gekommen? „Es gab keine andere Alternative, [Bern war,] zumindest in Europa, die einzige Schule, die es meines Wissens damals gab, [die sich an] Berklee, Boston [orientierte].“ So beginnt Robert Morgenthaler mit seinen Erinnerungen:

„Ich hatte keine Vorstellung von einer Schule. Ich habe eine Berufslehre gemacht als Maschinenzeichner, dann habe ich zwei Jahre mit einer englischen Dixieland- oder Swingband gespielt, überall in der Schweiz, Deutschland, und dann hatte ich genug, immer dasselbe Programm zu spielen. Und dann habe ich die Jazzkurse in Remscheid besucht, bei Alexander Schlippenbach, das war sehr interessant, und da habe ich dann die Möglichkeit gesehen, so eine Schule zu besuchen. Dann habe ich von Bern gehört, wurde eingeladen zum Vorspielen. Und da haben sie gesagt, gut, ich könne in die allgemeine Schule kommen. Da sagte ich, das interessiert mich nicht. Und als ich zuhause war, da hab ich einen Anruf gekriegt, ja, du kannst in die Berufsschule gehen.“³⁹

Auch hier bildete also die Teilnahme an einem internationalen Kurs der Einstieg. Dazu kam der Wille, nicht nur zu spielen, sondern auch intensiver zu lernen, nun sogar professionell im Sinne einer Berufsausbildung. Allerdings schränkt Morgenthaler gleich ein: das Angebot ist zwar breiter, aber noch immer rudimentär. Der Instrumentalunterricht wird weiterhin teilweise von

jazz community argue that formal study of improvisation strips performers of this essential quality.“ www.criticalimprov.com/index.php/csieci/article/viewArticle/346/966, eingesehen am 21. Juni 2015.

³⁶ Robert Goffin, *Jazz: From the Congo to the Metropolitan*, Garden City NY: Double Day 1944, S. 42. Vgl. etwa Ted Gioia, *The Imperfect Art: Reflections on Jazz and Modern Culture*, Oxford: Oxford University Press 1988, und hier speziell das Kapitel „Jazz and the Primitivist Myth“.

³⁷ Tony Whyton, „Birth of the school: Discursive Methodologies in Jazz Education“, in: *Music Education Research* 8 (2006), S. 65–81.

³⁸ Ebd., S. 72–73, vgl. auch Beale, „Education“, S. 757.

³⁹ Interview mit Robert Morgenthaler vom 4. Juni 2014 in einem Berner Restaurant.

didaktisch wie instrumentaltechnisch wenig qualifizierten Lehrern erteilt (obschon der eingangs erwähnte Prospekt das Gegenteil verspricht, gerade auch bei den Posaunen), doch im regelmäßigen gemeinsamen Spiel mit anderen Schülern und Lehrern lernt man dennoch sehr viel, wie Morgenthaler meint:

„Es ist nicht vergleichbar mit heute. Die Schwerpunkte waren eigentlich nicht ideal gesetzt, die waren auf Solfège, Rhythmik, Tonsatz, Gehörbildung ein bisschen; Instrumentalunterricht war dagegen ein Problem, weil selten ein Posaunenlehrer dort war und da wurde so ein bisschen hin und her geschoben, bis es mich ‚verjagt‘ hatte und ich sagte, ich will wechseln, auf den Bass, weil Isla Eckinger⁴⁰ immer da war. Das wurde mir aber verboten, weil es keine andern Posaunisten hatte. Mein Lehrer war dann eine Zeit lang Vince Benedetti, der Schulleiter, ein Pianist, der hatte früher auch Posaune gespielt, und da hat er mit mir geübt; und hin und wieder hat er mir das Universum des Jazz erklärt und eher so eine Stunde Theorielektion gegeben. Posaunistisch-technisch, wo ich viel lernen wollte, da hab ich nicht so viel mitgekriegt.

Was ich vermisst habe? Heute ist das Angebot genau das Gegenteil. Das Bachelor-Studium ist total überladen mit Fächern, die Leute sind total gestresst. Das ist natürlich sehr anstrengend. Andererseits lernen sie natürlich extrem viel, das war bei uns halt nicht so. Dafür hatte man mehr Zeit für Sessions, wir haben sicher ein-, zweimal die Woche mit Heinz Bigler, dem Gründer der Schule, und ein paar anderen Leuten gejammt. Das war zwar außerhalb der Schule, wir haben da aber jeden Dienstag gespielt. Das war super. Später sind wir dann selber am Abend, wenn die Schule fertig war, wieder rein und haben gespielt.

Es gab auch ein paar, ganz wenige Workshops und zaghafte erste Versuche einer Big Band. Es gab damals 6–7 Leute pro Jahrgang. Wir sind einen Tag dort gewesen, und dann hat es verstreut über den Nachmittag etwas Unterricht gegeben. Das war die Geburt einer Berufsschule.“⁴¹

Der hier geschilderte Unterricht war typisch für die Anfangszeit der Berner Jazzschule.

Auch wenn 40 Minuten Instrumentalunterricht und 90 Minuten Theorieunterricht pro Woche aus heutiger Sicht rudimentär anmuten und das Angebot der Theoriefächer im wöchentlichen Turnus offensichtlich eine Notlösung darstellten, so war dieser Unterricht in seiner Systematik und in seinem Umfang doch völlig neu und bedeutete einen gewaltigen Sprung vorwärts. Das kompakt auf wenige Stunden zusammengedrückte Programm lässt sich einerseits auf die beschränkten finanziellen Möglichkeiten zurückführen, andererseits wollte man den Lehrgang bewusst auch berufsbegleitend anbieten. Was auffällt: pädagogisch-didaktische Ziele und Methoden werden noch kaum thematisiert. Stattdessen wurde großer Wert auf Improvisation gelegt, sowohl auf theoretischer Ebene als auch praktisch im Solo- wie im Gruppenunterricht des Jazz-Workshops – wobei das Improvisieren anhand aufgeschriebener Repertoire-Stücke (und nicht explizit erwähnt: im Bebop-Stil) erfolgte.

⁴⁰ Schweizer Jazzbassist (und Posaunist), lehrte 1970–1976 an der SJS.

⁴¹ Interview mit Robert Morgenthaler (wie Anm. 39).

JAZZ-SCHULE Freizeitwerk Bern

Detailliertes Programm des Berklee - School Jazz - System , U S A

1. THEORIE

jede Woche ca. 1½ Stunden, und zwar im Turnus, entweder HARMONISATION (Arranging) und RHYTHM, oder : CHORD-PROGRESSION, EAR-TRAINING und theoretische IMPROVISATION.

Harmonisation

Akkorde, 4-stimmige enge und weite Harmonisation, 5-stimmige enge und weite Harmonisation für Saxes, Brass-Harmonisation, Kupplung von Brass und Saxes zum Big-Band Arrangement.

Rhythm

Einführung in den Jazz-Rhythmus, Synkope, rhythmische Einteilung, Schreibweise, Rhythmus-Singen.

Chord-Progression

Einsicht in die gesetzmässigen Fortschreitungen der Harmonien, Harmonien-Schemen, harmonische Analysen von Stücken.

Ear-Training

Schulung des Ohres über: Tonleitern, Intervalle, Harmonien. Progressionen hören und aufschreiben.

Improvisation

Aufbau der improvisatorischen Möglichkeiten (Chromatic and Scale-Approach, Delayed Resolve), kadenzartiges und schemenartiges Improvisieren.

2. INSTRUMENTAL-TRAINING

jede Woche 40 Minuten Unterricht beim Fachlehrer: Instrumental-Technik, Akkord-Studien, Arrangements spielen, Stücke analysieren und lernen, praktische Improvisation.

3. BIG-BAND TRAINING

einmal in der Woche am Abend von 20.00 bis 22.00 spielen in der Big Band.

Voraussetzung: Minimum an Blattspiel, gewisse Instrumental-Technik, Kenntnisse der Tonarten. Der Schüler soll hier speziell für folgendes geschult werden: Blattlesen, Intonieren Phrasieren, Zusammenspiel. Das Ziel der Big-Band ist, innerhalb angemessener Zeit auch öffentlich konzertmässig aufzutreten.

Jazz-Workshop

Sobald das nötige Wissen und die musikalischen Fähigkeiten vorhanden sind, werden kleinere Jazz-formationen zusammengestellt (Quintett, Sextett). An Hand von aufgeschriebenen Jazz-Stücken wird dem einzelnen Gelegenheit geboten, sich im Zusammenspiel und insbesondere im Improvisieren zu üben.

Diejenigen Schüler, die die erforderlichen Fähigkeiten für das Big-Band oder Small-Band Spiel noch nicht erreicht haben, können den Proben jederzeit als Zuhörer beiwohnen.

Abbildung 2: Ein „Detailliertes Programm des Berklee-School Jazz-System, USA“ gibt Auskunft über den Lehrplan: doch handelt es sich eher um eine Lehrtafel, die auf einer einzigen Seite Platz findet.⁴²

⁴² „Detailliertes Programm des Berklee-School Jazz-System, USA“, gestempelt mit „Jazz-Schule Freizeitwerk Bern“, Sammlung Franz Biffiger, Typoskript, 1 Seite.

Gerade diese stilistische Einengung erregte das Missfallen bei Musikern, die freieren Formen des Jazz nahestanden, darunter der deutsche Jazzpublizist und Saxophonist Ekkehard Jost. Dieser stellte aus der Perspektive des Freejazzers in der Rückschau gar die These auf, dass mit der Institutionalisierung der Improvisation auch das Ende ihrer Kreativität erreicht wurde: „Die Improvisation hat den Einzug in die Akademien gehalten. Im Jazz wird sie gelehrt – nach den Regeln der Harmonie-Skalen-Theorie und anderen Rezepten, die zum überwiegenden Teil zur Stagnation kreativer Entfaltung und zur Entindividualisierung führen“,⁴³ eine Meinung, die er mit vielen Glaubensgenossen teilte.

In bewusster Abgrenzung von der akademischen Jazz-Ausbildung Berns wurden vielerorts Workshops begründet, so in Genf (ab 1973) mit der AMR (Association pour la musique de recherche, später bezeichnenderweise umbenannt zur Association pour l'encouragement de la Musique impRovisée), oder in Zürich mit dem vom Veranstalter Beat Kennel initiierten Bazillus-Workshop (ab 1976), der von den Musikern selbst in Eigenregie durchgeführt wurde.

Ein weiterer zentraler Punkt war die Etablierung einer Big Band als Teil der Ausbildung, vorab für das selbständige Erlernen des Improvisierens, später auch als Aushängeschild der Schule.⁴⁴ Allerdings: Während in den USA die 1970er-Jahre die große Zeit für den Aufbau der *College Big Bands* bedeutete und man dank diesen mehrere Schüler gleichzeitig anleiten und in *after hours jam sessions* die Schüler zur Improvisation ermuntern konnte, waren die Möglichkeiten für eine Big Band in Bern mit der damals kleinen Schülerzahl etwas beschränkt. Diese *Jam Sessions* hielten sich gleichwohl sehr lange und bis in unser Jahrzehnt – besonders die *Jam Sessions* mit Andy Scherrer blieben vielen Schülern in lebhafter Erinnerung.⁴⁵

1972, als Robert Morgenthaler in die Berner Schule eintrat, wurde diese zu einer selbständigen Lehranstalt ausgebaut, mit einem eigenen Trägerverein und erstmals auch mit staatlicher Anerkennung und entsprechenden Subventionen. Die Trägerschaft für die Schule war der Hauptzweck des Vereins. Daneben erwähnen die Statuten von 1972 aber bereits in Art. 2 auch die avisierte Öffentlichkeitswirkung der Institution:

„Die Gesellschaft bezweckt, die Mitglieder und eine weitere Öffentlichkeit mit den Tendenzen von Jazz- und moderner Unterhaltungsmusik bekannt zu machen. [...] Sie fördert Initiativen, welche für die lebendige Weiterentwicklung der Musik in der Region Bern und insbesondere in

⁴³ Ekkehard Jost, „Notizen zur Improvisation“, in: *improvisieren...*, hrsg. von Wolfram Knauer, Hofheim: Wolke 2004 (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 8), S. 153–165, Zitat S. 154. Die Gegenposition vertritt dabei George C. Wilskirchen, „If We're Going to Teach Jazz, We Must Teach Improvisation“, in: *Music Educators Journal* 62 (1975), H. 3, S. 68–74.

⁴⁴ Vgl. Anm. 19.

⁴⁵ So verweisen in den Interviews von Daniel Weber mehrere Gesprächspartner auf ihre Erfahrungen mit dessen Jam-Sessions. Vgl. Anm. 11.

der Stadt Bern als wichtig erachtet werden, und sie sucht die Stadt Bern zu einem Zentrum für Jazz- und moderne Unterhaltungsmusik zu machen.“⁴⁶

Dem Aufbruch und Experiment folgte durch die staatliche Anerkennung quasi eine erste Nobilitierung. Diese ergab sich vor allem vor dem Hintergrund der früheren Ausbildungsperspektiven.

Rückblick: Die vorinstitutionelle Phase

Zuvor kannte man in der Schweiz eigentlich nur zwei Wege, Jazz zu erlernen: An den Musikkonservatorien existierten teils marginale Jazzabteilungen nach dem Vorbild des Dr. Hoch'schen Konservatoriums Frankfurt (1928–1933). So gab an der Musikakademie Zürich der Bandleader Walter Baumgartner ab 1935 eine Einführung in die Jazzmusik für immerhin 23 Teilnehmer. Später wurden die Kurse in einer Abteilung für moderne Tanzmusik zusammengefasst. Die sogenannte „Dilettantenabteilung“ verzeichnete 1947 sogar 46 Jazzschüler für Klavier, 6 für Saxophon und 3 für Schlagzeug. Anfangs der 1960er-Jahre sind diese Kurse versandet.⁴⁷ Am privaten Lycée Musical von Genf wurden ab 1941 vergleichbare Jazzkurse angeboten.

Professionelle Jazzkurse an Musikkonservatorien, wie sie exemplarisch am Leeds College of Music (UK) ab 1965 oder mit der Gründung des Instituts für Jazz bereits 1964 an der Akademie für Musik in Graz⁴⁸ eingeführt wurden, gab es zwar auch an Schweizer Konservatorien, aber nur punktuell, abhängig von den persönlichen Vorlieben der jeweiligen Lehrer und Leiter und nur für einzelne Instrumente.

Für die vielen Amateure gab es dank privater Initiative verschiedene Anbieter. Am erfolgreichsten war dabei Francis Burger,⁴⁹ der ab 1959 je eine private Jazz School in Basel und Zürich führte – mit so berühmten Lehrern wie George Gruntz, Pierre Favre, Bruno Spoerri, aber auch mit bekannten Größen der klassischen Musik wie Eduard Brunner⁵⁰ und Robert Suter.⁵¹ In diesen Schulen knüpfte man an die (nicht nur) schweizerische Tradition gut spielender semiprofessioneller Jazzmusiker an.⁵² Teils entstand dieses Angebot aus purer Not, wie ein Rundschreiben aus dem Sommer 1959 zeigte:

⁴⁶ Statuten von 1972, Sammlung Spoerri.

⁴⁷ Spoerri, *Jazz in der Schweiz*, S. 343.

⁴⁸ Vgl. den Artikel von Michael Kahr in diesem Band.

⁴⁹ Francis Burger war promovierter Nationalökonom, Verbandsekretär verschiedener Industrievereinigungen und spielte als Amateurpianist in verschiedenen Swing-Bands. Vgl. Francis Burger, „Warum wir in der Schweiz Jazzschulen gründeten“, in: *National-Zeitung* vom 12. Januar 1960.

⁵⁰ Späterer Soloklarinetist der Berliner Philharmoniker und des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks sowie Professor in Saarbrücken.

⁵¹ Langjähriger Professor für Komposition an der Basler Musikakademie.

⁵² Franz Biffiger, „Die (Erfolgs-)geschichte der Swiss Jazz School 1967–2007“, in: *40 Jahre Swiss Jazz School*, S. 13–21, hier S. 20.

„Lieber Jazzfreund,

In der Schweiz, und ganz besonders in Zürich, herrscht ein chronischer Mangel an guten Bassisten. Viele Orchester haben die grösste Mühe, wenigstens auf die Jazz-Festival-Woche hin einen Bassisten zu finden, vielfach begnügen sie sich aber einfach – *faute de mieux* – mit einem ‚bassspielenden‘ Statisten. Die Jazz-School hat diesem Umstand Rechnung getragen und führt einen speziellen Kurs für Bassanfänger durch.“⁵³

Ziel von Burgers Schulen war dabei auch eine Hilfe zur Selbsthilfe mit einer ganzen Palette von praktischen Angeboten, darunter das Platzieren guter Amateure in Orchestern, die Vermittlung von Tanzmusikern, das Organisieren von gemeinsamem Schallplattenhören und Jazzvorträgen sowie die Beschaffung günstiger Instrumente.⁵⁴ Auch diese Amateur-Bildung war übrigens strukturell mit der Coop-Genossenschaft verbunden.⁵⁵ Als die organisatorischen Schwierigkeiten nach wenigen Jahren überhandnahmen, verlagerte sich Burger 1962 auf das Angebot eines Jazz-Fernkurses, der bis in die 1990er-Jahre fortgeführt wurde.⁵⁶ Kaum zufällig wurde ungefähr gleichzeitig das mit Burger eng verknüpfte Amateur Jazz Festival Zürich professionalisiert (zuvor spielten professionelle Musiker hier nur außer Konkurrenz).

Berns radikale Reformen

Die angestrebte Professionalisierung stellte auch die Swiss Jazz School vor große Herausforderungen. Wie viele Pionierunternehmen hatte auch sie mit unzähligen Anfangsschwierigkeiten zu kämpfen. Ein „Erster Zwischenbericht des Schulausschusses an den Vorstand der Gesellschaft zur Förderung von Jazz und moderner Unterhaltungsmusik“⁵⁷ von Mai 1974 listet schonungslos die Probleme und Schwierigkeiten der Schule auf: wirtschaftlich, vertraglich, organisatorisch, ausbildungstechnisch, künstlerisch und menschlich. Kostenbewusstsein fehlte völlig; die Erhöhung öffentlicher Mittel wurde als Allheilmittel gepriesen. Bemängelt wurden insbesondere „fehlende vertragliche Abmachungen“, dazu „mangelnde Information, Prüfungsorganisation, Raumverteilung“.⁵⁸ Der Unterricht erfolgte teils zu Hause, teils auswärts, in einem Fall sogar in Basel.

Angesichts dieser verheerenden Situation waren radikale strukturelle Reformen unumgänglich. Der Zwischenbericht gibt auch gleich Hinweise auf die notwendigen Schritte: neue

⁵³ Sammlung Bruno Spoerri.

⁵⁴ Vgl. Prospekt der Jazz School Basel von 1959, Sammlung Bruno Spoerri.

⁵⁵ Unterstützt wurden die Schulen in Basel und Zürich vom Allgemeinen Consumverein Basel resp. dem Lebensmittelverein Zürich, die beide später in der Coop-Genossenschaft aufgingen. Coop Bern führte ab 1961 für drei Jahre selbst eine eigene Jazzschule.

⁵⁶ Bruno Spoerri, *Jazz in der Schweiz*, S. 346.

⁵⁷ „Erster Zwischenbericht des Schulausschusses an den Vorstand der Gesellschaft zur Förderung von Jazz und moderner Unterhaltungsmusik“ vom 3. Mai 1974, Sammlung Franz Biffiger, leider unvollständig, weshalb auch die oder der Verfasser (Franz Biffiger selbst?) nicht zweifelsfrei feststehen.

⁵⁸ Ebd., S. 3.

Schulordnung, Lehrpläne, Prüfungsmodus, Einführung eines Numerus Clausus, regelmäßige Konzerte und Weitervermittlung. „Strukturierung, Systematisierung und Akademisierung“⁵⁹ wurden als die notwendigen Maßnahmen für eine Reform angesehen. Erkannt wurde schließlich auch die Bedeutung der Schule nicht nur als Institution mit den Kerngeschäften Ausbildung qualifizierter Berufsmusiker und seriöser Amateure (die darüber hinaus eine Existenz als Lehrer anbieten sollte), sondern auch als Produktionsort: „Schließlich sollte die Schule ganz allgemein ein bernisches und schweizerisches Zentrum für die Pflege der Jazzmusik werden (mit internationaler Ausstrahlung).“⁶⁰ Durch die personelle Anbindung einiger Lehrer an das Berner Jazzfestival (Gründung 1976) konnte dieses Desiderat schon bald erfüllt werden. Auch die Ausstrahlung auf die Schweizer Jazzszene stellte sich rasch ein. So ist zum Beispiel ein großer Teil der heute in der Schweiz tätigen Top-Schlagzeuger von Billy Brooks in Bern ausgebildet worden.⁶¹ Die Berner Schule wirkte da als Qualitätsgarant.

In Abgrenzung von der Konkurrenz, aber ebenso in Distanzierung von der eigenen Geschichte wertete man auch die Amateur-Abteilung auf, indem an dieser allgemeinen Schule ebenfalls mehr Leistung gefordert wurde. Sie sollte „allen Jazz-Amateuren offenstehen, die willens sind, ihr Hobby seriös zu betreiben und dafür auch die nötige Zeit aufzubringen. [...] Die Schule ist nicht ein Freizeitcenter, wo man einmal pro Woche einfach zum Plausch ein bisschen Musik macht.“⁶² Dazu wurde eine Struktur skizziert, die bis heute Bestand hat: „Die SJS soll sich in eine Berufsschule, eine allgemeine Schule und eine Verwaltung mit Sekretariat gliedern.“⁶³ Die allgemeine Abteilung wurde dabei als Zubringerschule⁶⁴ konzipiert, gleichzeitig sprach man aber die weiterhin auch an Festivals und in Clubs blühende Tradition des Amateur-Jazz an.⁶⁵ Diese Neuorganisation mit neugeschaffenen Vereinsstatuten⁶⁶ erfolgte kaum zufällig gerade ein Jahr, nachdem das Vorbild Berklee School zum Berklee College avanciert war und 1973 die Akkreditierung erlangte. Auch die Berner Reform zielte auf staatliche Anerkennung, vor allem aber auf die „Ausarbeitung eines generellen Schulsystems und Lehrprogramms.“⁶⁷ Verbunden mit dieser Akademisierung und Standardisierung war die Fixierung auf eine bestimmte Schule des Jazz, diejenige des Bebops.

Wie Tony Whyton zeigte,⁶⁸ hat die ursprüngliche Konzentration auf das US-amerikanische Mainstream-Pädagogik-Modell und auf den Bebop als Zentrum des Unterrichts auch

⁵⁹ Charakterisierung Klaus Widmer, in: Peter Friedli, „Von der Bohème zum KMU? Sieben Interviews mit SJS-Alumni“, in: *40 Jahre Swiss Jazz School*, S. 33–44, Zitat S. 33.

⁶⁰ Zwischenbericht, S. 4.

⁶¹ Spoerri, *Jazz in der Schweiz*, S. 223.

⁶² Zwischenbericht, S. 4.

⁶³ Ebd., S. 5.

⁶⁴ Roman Brotbeck, „Grusswort“, in: *40 Jahre Swiss Jazz School*, S. 12.

⁶⁵ Siehe Anm. 52.

⁶⁶ Erst 1978 nennt sich der Trägerverein „Verein Swiss Jazz School“.

⁶⁷ Zwischenbericht, S. 1.

⁶⁸ Tony Whyton, „Birth of the school: Discursive methodologies in jazz education“.

mit der damaligen Diskussion zu tun, ob Jazz überhaupt lernbar sei.⁶⁹ Was etwa von Bryce Luty als Kodifizieren von Stil und Form, ja Ausdruck problematisiert wurde,⁷⁰ löste auch im Schweizer Jazz eine bis heute anhaltende Polemik aus. In der Tat ist kritisch zu fragen, ob der Bebop-Stil, den nach dem Berner Vorbild auch andere Jazz-Schulen Europas als Schwerpunkt übernommen haben, deshalb ein solches Gewicht in der Ausbildung bekam, weil es ein Jazz-Stil ist, der ähnlich systematisiert unterrichtet werden kann wie die klassische Harmonie- und Formenlehre. Dadurch, dass viele Absolventen selber wieder Berufungen als Lehrer erhielten, wurde diese stilistische Ausrichtung nachhaltig verankert. Auch Morgenthaler blieb in Bern: „Gleich nach dem Studium hab ich einen Job als Posaunen-Dozent gekriegt, weil sie keinen hatten.“⁷¹

Der Streit zwischen Traditionalisten und Progressiven hat sich zwar inzwischen in der Perspektive gewandelt, weil sich Bern in den letzten Jahren vom Bebop als zentralem Orientierungspunkt gelöst, ja abgewendet hat. Die Frage, wie weit die frühere Konzentration auf Bebop und Post-Bebop an der Jazzschule Bern die Weiterentwicklung des Jazz in der Schweiz damals gebremst hat, müsste eine andere Untersuchung klären. Aber gerade diese Abnabelung wiederum wurde noch 2013 in einem größeren Artikel in der Zeitung *Der Bund* vom langjährigen früheren Schulpräsidenten Biffiger kritisiert: Die Tradition komme heute zu kurz; Andy Scherrer, ein langjähriger Lehrer, beklagte in diesem Zusammenhang eine gewisse Orientierungslosigkeit.⁷²

Der Zeitzeuge Robert Morgenthaler betrachtet die Diskussion zum Bebop aus der Rückschau entspannter. Pragmatisch sieht er in der damaligen Fokussierung einfach den damit verbundenen pädagogischen Nutzen:

„Es war sehr Amerika-, Standard-orientiert. Bebop. Eine gute Schule zum Lernen. Wenn man eine Sprache kann, dann kann man das Zeug ableiten. Es kann einen auch eingrenzen, wenn's nichts anderes gibt. Es war alles zwischen 1940 und 1960 angesiedelt, was dort gelehrt wurde. In der Schule war einfach Bebop, Charlie Parker, Funktionsharmonik, das ist alles logisch aufgebaut, da kann man alles sehr gut analysieren und vermitteln. Aber es ist eben in einem sehr engen Rahmen.“⁷³

Da trifft er sich mit Dave Liebman's Statement „Bebop vocabulary gives students the flexibility to work in other styles“⁷⁴ sowie mit Philip Rice: „But college isn't supposed to be the real world. [...] College is by right a simulation, it's a place of education – education is preparation for

⁶⁹ Vgl. zu dieser Kritik auch Anm. 35.

⁷⁰ Bryce Luty, „Part II: Jazz Ensembles' Era of Accelerated Growth“, in: *Music Educators Journal* 69 (1982), H. 4, S. 49–50 und 64, hier S. 50: „Academicizing [...] can lead, to codifying of the style and form, encompassing it within definition, and standardizing is mode of expression.“

⁷¹ Interview mit Robert Morgenthaler (wie Anm. 39).

⁷² Ane Hebeisen, „Aufstand der Jazz-Patriarchen“, in: *Der Bund* vom 16. Februar 2013.

⁷³ Interview mit Robert Morgenthaler (wie Anm. 39).

⁷⁴ Vgl. Beale, „Education“, S. 760.

reality.“⁷⁵ Mehr oder weniger stark verbreitet war auch in der Schweiz die generelle Ablehnung eines Jazzunterrichtes, wie sie David Baker als Mythos auf den Punkt brachte: „All of that analysis and figuring destroy the essence of jazz.“⁷⁶ Hier ist allerdings zu fragen, ob dies eher Kritik an der Methode oder am Stil war, respektive wie eng diese beiden Aspekte voneinander abhängig waren.

Auch aus einer heutigen Perspektive bleibt die Frage der Tradierung zentral, wie die bereits erwähnte Studie von Weber belegt: Der Berner Jazzabsolvent Daniel Weber interviewte sechs heute aktive Lehrer, die zumeist in den 1990er-Jahren die (Berner) Schule besucht haben, also erst nach dem Ende unserer Untersuchungsperiode. Indem Weber sich auf Kontinuitäten konzentriert, lassen sich aber durchaus Rückschlüsse auf die Jahre zuvor konstruieren.

Gemäß übereinstimmenden Aussagen war die orale Tradierung in den 1990er-Jahren noch immer vorherrschend: „Hier an der Schule lernte man einfach die Jazztradition“;⁷⁷ „Alles lief über Transkriptionen, Übungen oder übers Gehör“;⁷⁸ „Bebop war bei allen im Zentrum.“⁷⁹ Dieser „Gehör- und imitationsgeprägt[e] Lernprozess in vorwiegend mündlicher Überlieferung“⁸⁰ herrschte vor; Noten wurden kaum genutzt; Unterricht mit Leadsheets blieb im Hintergrund.

Im Vergleich dazu wird heute orale Tradierung im Unterricht zwar noch immer angewendet, tendenziell aber weit weniger als früher. Weber berichtet: „Drei der sechs Befragten stellen die orale Tradierung ihrer Inhalte ins Zentrum ihrer Unterrichtstätigkeit.“⁸¹ Gegenüber früher hat also die Betonung der mündlichen Tradierung sicherlich abgenommen. Parallel dazu verringerte sich auch die „Wichtigkeit der Spielweise des traditionellen Jazz“.⁸² Es handelt sich also (noch) um keinen Paradigmenwechsel, aber es zeigen sich doch deutlich ausgeprägte Tendenzen weg von der oralen Tradierung.

In seiner Introspektion führt Weber die Untersuchung dieser Entwicklungen dann bis heute weiter: Selber hat er im Jazzunterricht an der Hochschule der Künste Bern in Bezug auf das Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit ein (subjektiv eingeschätztes) 30-zu-70-Prozent-Verhältnis erlebt.⁸³

Es kann von der Hypothese ausgegangen werden, dass die beginnende Akademisierung des Jazz, der sehr bald auch eine regelmäßige Förderung durch die öffentliche Hand folgte, sich von den avantgardistischen Strömungen der 1970er-Jahre absetzen wollte, weil diese von der Schule gar nicht mehr als Jazz betrachtet wurde. Mit der zunehmenden „Salonfähigkeit“ auch

⁷⁵ Philip Rice, „Educated Jazz: What happened when Jazz ‚went to college‘“, nicht mehr online, S. 8.

⁷⁶ Baker, *Jazz Pedagogy*, S. 1.

⁷⁷ Weber, *Jazz-Tradierung*, S. 35.

⁷⁸ Ebd., S. 36.

⁷⁹ Ebd., S. 25.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Ebd., S. 28.

⁸² Ebd., wobei er damit den Bebop meint.

⁸³ Ebd., S. 30.

des Avantgarde-Jazz in der Öffentlichkeit wurde wenig später jedoch wohl auch dessen Ende eingeleitet. Allerdings räumt Morgenthaler ein, dass bei den *Jam Sessions* der Radius viel breiter war: „Was wir gemacht hatten: Mainstream, Hardbop, modale Geschichten, Afro. Ein bisschen Latin (Jazz-Latin), ohne die ganze Ausrüstung.“⁸⁴

Für Christy Doran bedeutete allerdings die Berner Konzentration auf den Bebop letztlich eine Ausgrenzung des Rock:

„Bern hat damals eigentlich mit Heinz Bigler sein Berklee-Programm durchgezogen, und das war dann schon sehr beboppig. Lange Zeit hatten sie so einen eher negativen Namen. Und ich kam sowieso vom Rock her. Ich hätte immer wahnsinnig gern einen guten Lehrer gehabt. Das war dann die Motivation, weitergeben zu können: etwas auf die Beine zu stellen, wo man nicht die dicken Gitarren-Saiten aufspannen musste. In Bern galt es quasi als Todsünde, wenn jemand mit einer *Stratocaster Solidbody*⁸⁵ spielte. Nachher kam da Ira Kriss, und ich kam eigentlich gut aus mit ihm. [...] Aber er hat dann gesagt: Du solltest dickere Saiten drauf tun, man kann da ganz tolle Sachen machen. Da sagte ich, weißt Du, mit den dünnen Saiten, da kann man auch tolle Sachen machen.“⁸⁶

Noch in der Mitte der 1990er-Jahre erlebte übrigens ein E-Bassist in Bern ähnliche Reaktionen, wenn er zu hören bekam: „Ja weißt du, Elektrobassisten gehören eigentlich nicht an diese Schule. Das ist ein Jazzkonservatorium.“⁸⁷ Selbstverständlich gab es in den 1990er-Jahren auch keinen E-Bass-Lehrer.⁸⁸

Gegenprogramm: Luzern

Christy Doran gehörte dann auch zu den Mitbegründern der Schule in Luzern (1972), wo vor allem diese in Bern vermisste Entgrenzung gelebt wurde. Schon bei ihrer Gründung war wichtig, dass sich eine Schule ein bestimmtes Profil zulegen konnte. Den Kern der Lehrerschaft bildete Doran zusammen mit seinen Kollegen der Jazzrock-Gruppe OM.⁸⁹ So wurde denn auch in Luzern das Image der Offenheit und der Gegenbewegung zu Bern stark gepflegt: Rock, Pop, freie Improvisation und elektronische Musik wurden hier einbezogen; die Schule markierte so – zumindest propagandistisch – auch eine Gegenbewegung zu Bern: „Wir wollten neue Wege beschreiten und die Geschichte des schweizerischen und europäischen Jazz mitprägen. Da waren neben dem musikalischen Wissen und Können vor allem Innovation und Kreativität gefragt.“⁹⁰

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Elektrische Gitarre mit Massivkorpus, eingeführt 1954.

⁸⁶ Interview mit Christy Doran (wie Anm. 25).

⁸⁷ Weber, *Jazz-Tradierung*, S. 39. Der Interviewte studierte in den Jahren 1993–97 in Bern.

⁸⁸ Dies übrigens im Gegensatz zum Vorbild Berklee, wo bereits 1973 hierfür eine Klasse gegründet wurde.

⁸⁹ Die 1972 gegründete Luzerner Gruppe mit Christy Doran (guitar), Urs Leimgruber (saxophone), Bobby Burri (bass) und Fredy Studer (drums) hatte unter dem Label „Electric Jazz – Free Music“ eine steile Karriere mit Auftritten in Montreux, Willisau und im Ausland sowie Aufnahmen mit Manfred Eicher (Japo und ECM).

⁹⁰ So Christy Doran in der Jubiläumsbroschüre *40 Jahre Verein Jazz Schule Luzern*, S. 78.

So stark wie immer behauptet, unterschieden sich die beiden Schulen allerdings gar nicht. Morgenthaler meint dazu:

„Die wesentlichen Unterschiede waren, dass in Bern viel mehr Unterrichtsgefäße gelaufen sind. In Luzern hab’ ich mich gefragt, was machen die denn die ganze Woche? Andererseits war das Image von Luzern extrem anders. Es war die modernere Schule. Bern hat wahnsinnig die Bebop-Nummer-2 am Rücken gehabt, die ganze Zeit. Es gab aber viele Leute, die von Bern kamen und dann in Luzern unterrichteten, ich habe hier meine Kollegen wiedergefunden. Der Doran-Clan hat sicher die Schule geprägt und auch den Ruf geschaffen, dass sie offen ist, mehr experimentell. Nur ich denke, es war’s nicht wirklich. Das war das Image. [...] Klar, die haben gesagt, wir machen eine andere Schule.“⁹¹

Image und Realität klafften allerdings auseinander: Nicht nur die Lehrer waren oft dieselben wie in Bern – resp. die Berner Absolventen wurden nach ihrem Abschluss Lehrer in Luzern (und später in Zürich und Basel), wenn sie nicht gleich in Bern blieben. Die USA und Berklee spielten auch in Luzern weiterhin eine große Rolle, wie Doran berichtet, wenn auch nicht die Berklee School, sondern nur die Berklee *Press*: „Ich habe viele Bücher gekauft, vor allem von dieser Berklee Press. Ich hab diese stoßweise durchgeackert für mich, und davon habe ich dann viel verwendet zum Weitergeben.“⁹² Immerhin machten sich die Impulse durch die Mitglieder der Gruppe OM und die Nähe zu Willisau und dessen internationalem Festival (ab 1975) bereits in den Anfangszeiten stark bemerkbar. Im Kristallisationspunkt Willisau wirkten US-amerikanische und europäische Szenen neben- und miteinander. Insbesondere wurden Vertreter des moderneren Jazz aus New York für Workshops nach Luzern eingeladen. Stilistisch war es somit teils ein Aufbruch zu neuen Musiksprachen zu vermelden, teils wurden aber auch Traditionen weiterentwickelt.

Auch in Luzern wirkte die Nähe zum Coop-Freizeitwerk für eine breitere Anerkennung eher hemmend, wie Doran erzählt: „Die Professionalisierung kam dann erst später. Man hat uns zuerst nicht ernst genommen und uns mit einer Freizeitschule verglichen; so bekam man keine finanzielle Unterstützung.“⁹³ Unterrichtet wurde teils privat, teils in den Räumen des Coop-Freizeitentrums.

Bern: Endlich anerkannt

In Bern begannen unterdessen die Reformen zu greifen, auch wenn man mit dem Resultat noch nicht zufrieden sein durfte. 1977, das heißt 10 Jahre nach der Gründung der Schule, durfte man erstmals staatliche Abschlussdiplome vergeben. Damit war nach drei Jahren das Hauptziel der Umstrukturierung erreicht. Die Anlehnung an das amerikanische Vorbild und somit an ein deutlich erkennbares Profil der Ausbildung war zwar angreifbar, wies aber in eine klare Richtung:

⁹¹ Interview mit Christy Doran (wie Anm. 25).

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd.

Ebenso führten die strukturierte Haltung und der ständige unbedingte Optimierungswillen verbunden mit häufigen selbstkritischen Evaluationen zum Erfolg. In anderen Schulen, an denen diese Bedingungen fehlten (u. a. in Basel, Lausanne, Luzern, Zürich), dauerte die entsprechende Entwicklung bedeutend länger als ein Jahrzehnt.

Die Berichte über die Abschlussprüfungen 1977–1979 mit den ersten 15 Absolventen der Berufsschulphase zeigen ein insgesamt ambivalentes Ergebnis, bei dem zwischen den Ergebnissen in den verschiedenen Fächern große Niveau-Diskrepanzen auffielen. Einerseits lobt Joe Haider das musikalische Potential – mit Ausnahme der Kandidaten im Klavier-Nebenfach: „Alle Schüler[,] die von mir geprüft wurden, verfügen bereits über ein gutes Timing, melodisches und harmonisches Talent und ein sicheres Gefühl für Rhythmus.“⁹⁴ Andererseits vermisst er offenbar eine größere Routine, wenn er mehr Gelegenheiten zum Spielen fordert: „Nach meiner Auffassung müssen die Schüler durch viel Spielpraxis die nötige Erfahrung sammeln, um ihren Weg als Berufsmusiker gehen zu können.“⁹⁵ Viel kritischer sieht es aufseiten der theoretischen Fächer und insbesondere der Gehörbildung aus. Ein späterer Bericht, der zwar im Briefkopf mit dem Absender „Swiss Jazz School / Leiter der Berufsschule“ firmiert, aufgrund von Sprachduktus und Systematik aber wohl weniger Schulleiter Vince Benedetti denn dem designierten Vereinspräsidenten Franz Biffiger zuzuschreiben ist,⁹⁶ urteilt streng: „die Prüfungsergebnisse in diesem Bereich, der ‚Ear Training‘, Rhythmik, Diktat und *Solfège* umfasst[,] sind sehr zwiespältig“,⁹⁷ wobei er sich nicht darauf festlegen möchte, ob dies an der Musikalität, der Begabung oder am Unterricht liege. David Baker hat dieses Defizit später als Problem eines abstrakten Unterrichts bezeichnet: „The student learns to take dictation, sight sing, etc., but not specifically relates it to his instrument.“⁹⁸ In seinen Schlussfolgerungen empfiehlt der Bericht Zwischenprüfungen und eine Überarbeitung der Lehrpläne nach US-amerikanischem Vorbild, insbesondere zur Steigerung der instrumentalen Beherrschung (inkl. Improvisation) und für die Nebeninstrumente.

Mit einer neuen Reform versuchte die Berner Schule dann, all diesen Problemen zu begegnen. Ein Jahr in der allgemeinen Schule sollte nun obligatorisch werden, um eine fundierte Beurteilung der Kandidaten zu ermöglichen. Die Studierenden wurden zu Workshops und zu Big-Band-Unterricht verpflichtet, das Niveau versuchte man nach US-amerikanischem Vorbild mit Zwischenprüfungen in Theorie und Gehörbildung zu heben.⁹⁹

⁹⁴ Joe Haider, „Bericht über die Abschlussprüfung der Berufsschule“, Typoskript, redigiert von Franz Biffiger, datiert auf den 2. November 1979.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Biffiger bestätigt diese Annahme indirekt in einem Mail vom 23. Juni 2015 an den Verfasser.

⁹⁷ Bericht über die Abschlussprüfungen 1977–1979, datiert 1. Oktober 1980.

⁹⁸ Baker, *Jazz Pedagogy*, S. 20.

⁹⁹ Franz Biffiger, „Bericht über die Aufnahmeprüfungen in die Berufsschule“, datiert 11. Januar 1980, Typoskript.

Auch in Luzern schritt die Professionalisierung weiter fort. 1990, 18 Jahre nach der Gründung, wurde der lang ersehnte staatlich anerkannte Status erlangt, was auch mit finanziell breiterer Abstützung einherging.¹⁰⁰ 15 Studentinnen und Studenten konnten nun ihr Berufsstudium aufnehmen. Jazz, der ursprünglich für Revolte stand, hat sich nun als Teil der Schweizer Hochschulen und ihrer Ausbildung etabliert. Die professionalisierten Strukturen führten so zu gesellschaftlicher Akzeptanz und einer durch Diplome gestützte Nobilitierung. Neidische Zeitgenossen merkten zwar an: „Staatlich geförderter Jazz ist kein Jazz“ und „Da werden Subventionsmusiker und Improvisationsbeamte gezüchtet.“¹⁰¹ – Aber dies ist eine andere Diskussion.

¹⁰⁰ Montreux folgte als Berufsschule 1993, Basel 1995. Zuvor schon etablierte sich in St. Gallen bereits ab 1985 eine private Jazzschule, diesmal dank dem mit Coop in Konkurrenz stehenden Migros-Genossenschafts-Bund, der auch im Jazz ein Kulturengagement zeigen wollte. Es fällt auf, dass in Genf bis heute keine institutionalisierte Jazzschule etabliert ist, sondern nur die auf Band-Workshops („Ateliers“) konzentrierte AMR, was damit zusammen hängt, dass in der französischen Schweiz die Skepsis gegenüber einer Akademisierung besonders groß ist – bis heute.

¹⁰¹ *40 Jahre Verein Jazz Schule Luzern*, S. 31.

Abbildungsnachweise

- Werbeprospekt, mit dem zur Eröffnung der Jazz-Schule 1967 geworben wurde (Abbildung 1): Sammlung Bruno Spoerri.
- Stundentafel der Jazzschule Bern von 1967 – Typoskript, 1 Seite (Abbildung 2): Sammlung Franz Biffiger.