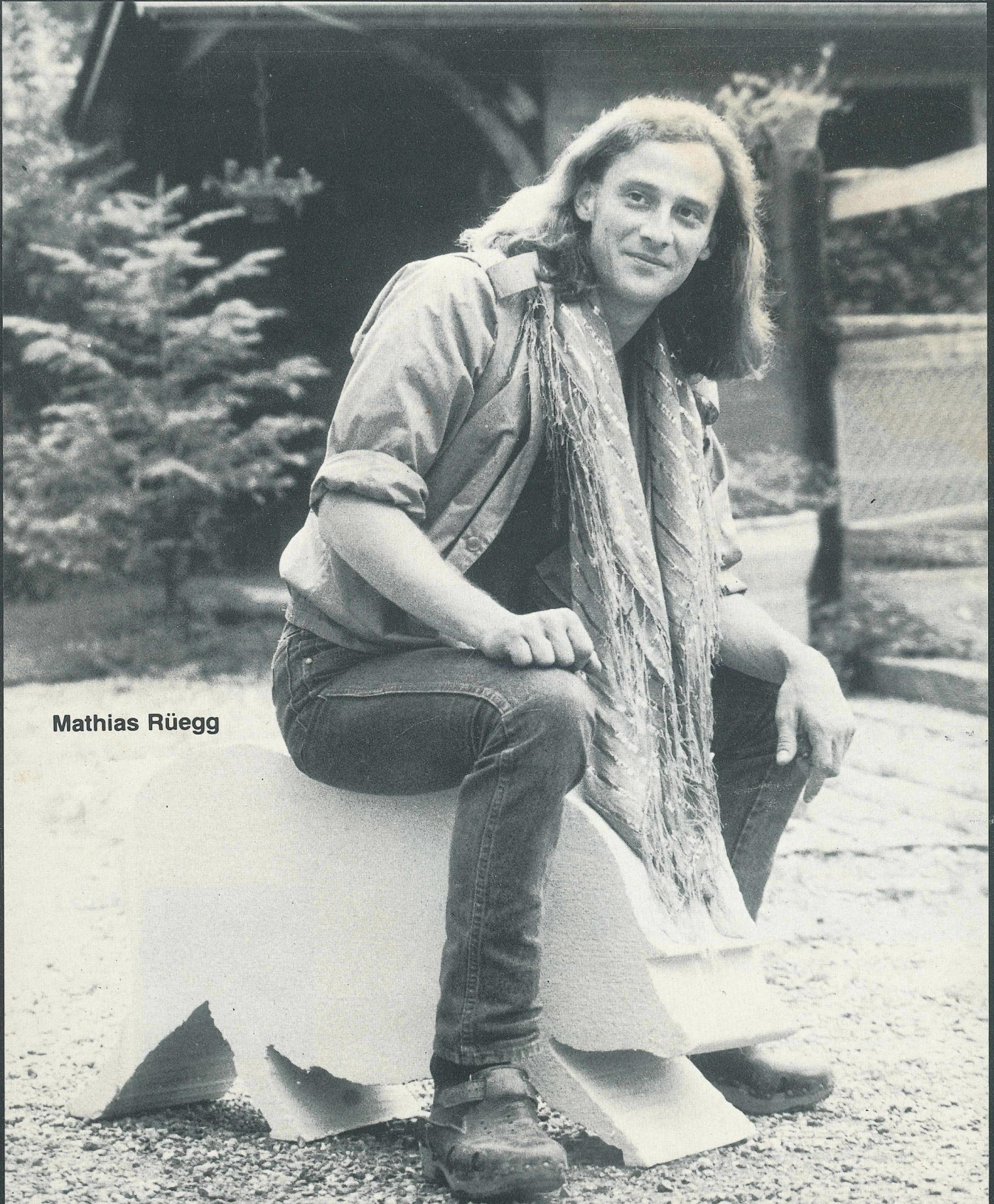


JAZZ PODIUM

Nr. 10/XXXI Oktober 1982
ISSN 0021-5686
DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 29,-

E 1315 EX

Postvertriebsstück – Gebühr bezahlt
Verlag D. Zimmerle,
Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1



Mathias Rüegg

In seinem Promotionsmaterial stellte sich Mathias Rüegg früher nicht nur als Musiker, sondern auch als „Skilehrer, Maurer, Dienstverweigerer und Alpenüberquerer“ vor. Spätestens seit der Aufführung von „Johnny tritt ab“ bei den Donaueschinger Musiktagen 1981 ist Mathias Rüegg aber vor allem als Komponist, Gründer und Leiter des „Vienna Art Orchestra“ zu einer blitzenden Facette des neuen europäischen Jazz geworden. Weitere Kompositionsaufträge – teilweise zusammen mit „ernsten“ Komponisten – vom NDR, SDR, SWF und den Wiener Festspielen, aber „eigenartigerweise noch nie einen aus der Schweiz“, beweisen die Aufmerksamkeit, die sein junges Schaffen erweckt.

Mathias Rüegg wurde 1952 in Zürich geboren, verbrachte aber seine Jugend- und Schulzeit – bis zur Auswanderung nach Österreich – meistens in der kleinen Gemeinde Schiers (Graubünden). Bereits als Kind erhielt Rüegg den üblichen Klavierunterricht, und wie üblich verlor er als Jugendlicher die Lust daran. Als 16jähriger spielte er Rockmusik, bis ihn ein Gymnasiallehrer, der früher als Jazzgitarrist aktiv war, für den Jazz begeisterte. „Er war auch der einzige in Schiers, der Jazzplatten besaß“, berichtet Rüegg. „Das Interesse am Jazz kam ziemlich schnell. Ich spielte solo, im Duo und auch mit meiner Gruppe ‚Candlelight‘ – bestehend aus drei Bläsern, einem Geiger und Rhythmusgruppe. Nach Schulabschluß ging ich an die Musikhochschule Graz und spielte drei Jahre lang mit Joe Malingas ‚Mandala‘. Danach arbeitete ich in Wien ein Jahr lang ausschließlich solo, bis sich 1977 die Sache mit dem ‚Wiener Art Orchester‘ zu entwickeln begann.“

„Aus deinem Infomaterial ist ersichtlich, daß du dich mit Komposition und serieller Musik auseinandergesetzt hast. Wann und wo ist dies geschehen, denn du hast ja kein Konservatorium besucht...?“

„Nein, wirklich nicht. Ich betrachte mich eigentlich als Autodidakt – zumindest was meine Kompositionsarbeit betrifft. Ich besuchte mal ein Jahr lang in Wien die Vorlesungen von Sokolowski, dem Nachfolger von Anton Hauer. Da kamen auch viele Jazzmusiker hin. Zwei sind inzwischen selber Lehrer geworden. Als ich aber erkannte, daß Zwölftonmusik sehr stark philosophisch und zu einem Weltbild wird, hörte ich auf, denn so weit war ich nicht interessiert. Und ich glaube auch, daß Zwölftonmusik gar nicht so interessant ist. Sie ist eine Spielerei, die mal faszinieren kann, aber überhaupt nicht weiterführt.“

„Man beginnt ja nicht von einem Tag auf den anderen, für ein derart ungewöhnliches Orchester mit 13 Musikern zu schreiben. Wie hat sich denn deine Entwicklung bis dahin vollzogen?“

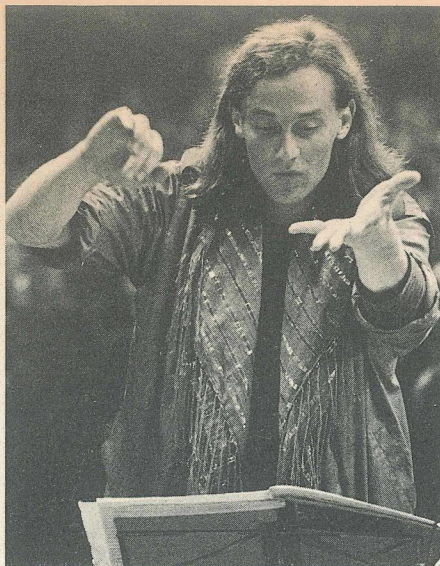


Foto: Wolfgang Grossebner

Vienna Art Orchestra

Jürg Solothurnmann
und Gudrun Endriss
im Gespräch mit

Mathias Rüegg

„Also meine hauptsächlichsten Erfahrungen als Komponist habe ich doch mit dem Wiener Art Orchester gewonnen. Ich habe einfach mal angefangen. Komposition war immer ein Gebiet, das mich interessierte. Schon in meiner Gymnasialzeit hatte ich relativ viele Klavier- und Combokompositionen geschrieben. Ein wichtiges Moment kam 1977. Ich erhielt in Wien einen Solojob als Pianist. Nun hatte ich plötzlich das Bedürfnis, lieber im Duo zu spielen. Ich lud Wolfgang Puschnig ein – und er ist übrigens der einzige, der seither immer mit dabei ist. Bald erweiterte ich das Duo zum Trio, dann zum Quartett und so weiter. Jeden Tag ging ich zur Lokalbesitzerin und sagte ihr: ‚Du, wir spielen eigentlich im Septet.‘ – ‚Wir spielen heute im Oktett.‘ – ‚Jetzt sind wir halt neun.‘ Schließlich erreichten wir die stolze Größe von 17 Musikern. Tagsüber schrieb ich die Musik, am Nachmittag wurde geprobt und abends gab's die Aufführung. Das löste in Wien eine kleine Sensation aus. Von da an arbeitete ich immer mit ungefähr ähnlichen Formationen. Im Laufe der Zeit habe ich das Komponieren und Arrangieren mehr oder weniger gelernt.“

„Das ging also nur auf dem Weg des Versuchs und des Weiterverfolgens einer

Idee, wenn sie sich beim praktischen Ausprobieren als gut herausstellte. Ein bestimmtes Vorgehen, z. B. nach Satzlehre, gab's da wohl nicht?“

„Überhaupt nicht. – Ich bin immer davon ausgegangen, was ein Stück aussagen soll, welche Klangkombinationen es gibt und dergleichen. Und weil die Probenzeiten immer so kurz waren, gab es keine Gelegenheit zum Experimentieren. Ich schrieb etwas, und das wurde auch so aufgeführt. Da keine Zeit für Änderungen da war, sah ich mich gezwungen, im voraus so zu schreiben, daß es gut klang. Eine andere Möglichkeit war ausgeschlossen.“

„Du sagst, daß du immer vom Inhalt der Stücke ausgehst. Kannst du das anhand von Beispielen verdeutlichen?“

„Ich bin in Graubünden aufgewachsen, und da gibt es natürlich auch eine traditionelle Musik. Die ist überall zu hören. Nun kam ich auf die Idee, mich damit einmal auseinanderzusetzen. Dies führte zur Bearbeitung des Ländlers ‚Em Hermineli z'liab' (Herminchen zuliebe). Ich wollte sozusagen mit meiner eigenen Volkstradition ins reine kommen. Ich analysierte mehr als hundert Stücke der Bündner Ländlermusik, bis ich auf dieses eine stieß mit einer Harmoniestruktur, die den ‚rhythm changes‘ des Jazz ähnlich ist. Sie waren zwar nicht alle ausgeschrieben, aber werden von der Melodie her eindeutig verlangt. Ich wollte nicht einfach Free Jazz-artig das Stück verfremden, sondern alles durchdacht gestalten. Es war so etwas wie eine kompositorische Bewältigung eines Ländlers.“

„Mir ist aufgefallen – zum Beispiel in deiner fünfteiligen ‚Suite for the green eighties‘ –, daß du nicht einem Solisten das gleiche Improvisationsschema gibst wie dem anderen. Wie siehst du das Verhältnis der Improvisatoren zum Komponierten in deinen Stücken?“

„Ja, das ist das übliche schwierige Problem: Komposition – Improvisation oder Unfreiheit – Freiheit. Ich kenne die meisten Band-Mitglieder schon sehr lange und schreibe sozusagen persönlich für jeden einzelnen Musiker. Ich weiß genau, wer was gerne und gut spielt, und versuche, jeden so einzusetzen, daß er sich wirklich entfalten kann und von seinen besten Seiten zur Geltung gelangt. Als zweites ist wichtig, daß die Soli immer in thematischem Zusammenhang mit der Komposition stehen. Dies ist übrigens für mich das einzig positive des frühen Jazz und des Swing: Diese Musiker spielten ein kompaktes Stück. Später wurde das Thema nur noch zu einem Startmittel, einem gemeinsamen Anfang, aber in den Soli war kaum ein Bezug zum Thema erkennbar. Bei Louis Armstrong hört man aber immer, über welches Lied er improvisiert. Ich versuche, eine gewisse Einheit von Solo und Komposition schon allein damit zu schaffen, daß ich die Musiker auch im

Satz beschäftige und ihnen hier Raum belasse, um kreativ zu sein. Sie geben sich gegenseitig Einsätze, und sie dürfen in einem bestimmten Rahmen eigene Einfälle hineinbringen. Die Musik ist relativ offen, aber alles muß der Gesamtstimmung des Stücks entsprechen; und wenn man einen Ausschnitt aus einem Chorus hört, sollte man immer erkennen, zu welchem musikalischen Teil er gehört.

Ich bemühe mich, das Thema vor, zwischen oder hinter der Improvisation so stark zu gestalten, daß kaum Alternativen bleiben. Es soll so zwingend sein, daß es eigentlich nur eine Möglichkeit aufzeigt, wobei ich zugeben muß, daß es mir eben nicht immer sehr gut gelingt. Aber das Problem ist allgemein, daß man eine Stim-

mung schafft, die der Solist auffassen muß. In meinem neuen Programm habe ich sehr oft wechselnde Backgrounds eingesetzt, was den Solisten zwingt, innert sieben Minuten über sieben völlig verschiedene Stimmungen und Grundmuster zu improvisieren, die aber alle in einer bestimmten Beziehung zueinander stehen. Da hat er so viel zu tun, daß er keine Zeit mehr hat, auf dumme Gedanken zu kommen.“

„Nehmen wir mal an, ein Bläser sei total auf einen bestimmten Stil eingeschworen und werde nun mit deinem Ländler konfrontiert. Läßt sich dies realisieren? Führt das nicht zu Spannungen?“

„Das ist bisher nie vorgekommen. Im großen ganzen sind wir musikalisch und

menschlich doch eine Einheit, und da liegt ja auch das Besondere dieses Orchesters. Im Prinzip gefallen den Musikern meine Stücke und meine musikalischen Vorstellungen. Ich mache auch wenig Vorschläge in bezug auf die Soli. Meistens sind die Stücke so stark gefärbt, daß im voraus klar ist, daß darüber nur auf eine bestimmte Weise gespielt werden kann . . . Nun haben wir schon sehr verschiedenartige Leute im Orchester. Harry Sokal zum Beispiel bläst total amerikanisch. Amerikaner, die uns hören, flippen immer wegen Harrys Soli aus, weil er das Niveau eines Mike Breckers oder Bob Bergs besitzt. Obschon er stilistisch klar festgelegt ist, versucht er dann gleichwohl, auf den Charakter eines Stückes

Vienna Art Orchestra beim Jazz Festival Willisau

Foto: Hans Kumpf



Bezug zu nehmen.“

„Machen die Musiker nie Vorschläge für Abänderungen oder Zusätze zu deinen Partituren?“

„Doch, besonders in bezug auf Phrasierung und Dynamik. Aber im allgemeinen wissen sie schon so gut, wie ich schreibe, daß sie fast von Anfang an alles richtig auffassen, kleine Ergänzungen anbringen, beschließen was lang oder kurz und laut oder leise gespielt wird usw. In der Suite wollten Herbert Joos und Christian Radovan dieses Duo von Alphorn und Posaune machen. Deshalb überlegten wir gemeinsam, wo eine passende Stelle ist. Für Perkussion und Schlagzeug schreibe ich fast nur die Akzente auf. Den Rest besorgen die verantwortlichen Musiker selber, also welche Instrumente wie gespielt werden.“

„Kannst du anhand von bereits auf Platten erschienenen Stücken illustrieren, welches Material du den Improvisatoren gibst?“

„Im ‚Blues für two‘ (LP ‚Suite‘) sind es relativ komplizierte Harmoniefolgen, acht Blues-Chorusse, aber jedesmal mit anderen Harmonien, die eine ständige Erweiterung darstellen. Dies ist natürlich ein ideales Feld für Harry Sokal. Er spielt so gut über Changes, daß man als Komponist schon mal ein Zugeständnis machen darf, um ihn von dieser Seite zu zeigen. Ein ganz anderes Konzept hat ‚Part III‘ der ‚Suite for the green eighties‘ mit Lauren Newton als Solistin. Nach einem langsamen Teil folgen drei Rockteile. In jedem Teil kommt etwas Neues hinzu, aber der Bezug zum Ausgangspunkt ist immer wieder deutlich hörbar. Dazwischen spielen Alphorn und Posaune das Thema von ‚Part IV‘, Tuba und Baßklarinetten das Thema von ‚Part V‘ usw. Das ist alles eine Verflechtung, ein Netz von allem, was vorher war und nachher sein wird. Alles läuft ineinander über und bietet assoziative Möglichkeiten für die Solistin. Die Struktur ist an sich offen und die Improvisation sogenannt frei. Wir haben natürlich schon sehr intensiv an diesem Teil gearbeitet, weil er stark auf Kommunikation beruht. Und es ist mit einem Orchester natürlich wesentlich schwieriger, auf der Basis von reiner Kommunikation als von 16taktigen Einheiten zu arbeiten.“

„Wie komponierst du, und hat sich dein Kompositionsverfahren im Lauf der Zeit verändert?“

„Zuerst: Das Wichtigste an einer Komposition ist für mich die Idee, eine bestimmte Vorstellung von einem Stück. Diese entsteht allmählich. Ich habe einen Notizblock bei mir, in den ich meine Ideen eintrage. Zum Beispiel eine bestimmte Instrumentierung – sagen wir ein Unisonothema für Melodica und Alphorn. Eine andere Idee wäre, das Orchester in drei Rhythmusgruppen aufzuteilen, die gegeneinander spielen. Solche Ideen arbeite ich laufend aus, so daß, wenn ich am Schluß

mit dem eigentlichen Komponieren beginne, schon ein eigentliches Szenario des Stückes besteht. Orientiert an diesem Gerüst setze ich dann einzelne Teile auf und verfeinere sie.“

„Das heißt also, daß du selten von einem melodischen Einfall ausgehst und dann überlegst, wie du ihn orchestral umsetzen kannst?“

„Nein, ich beginne immer mit dem orchestralen Konzept. Ich habe ja auch ziemlich viele Stücke mit einer ganzen Reihe von verschiedenen Teilen mit einem Anfangspunkt, zu dem alles wieder zurückkehrt. Die zugehörigen Melodien entstehen eigentlich erst später. Ich gehe also nicht von bestimmten Melodien zur formalen Erweiterung, sondern umgekehrt von der Erweiterung zu ganz bestimmten Melodien.“

„Und dies stellt dich vor keine besonderen Probleme, wenn du nach tauglichen Melodien suchen mußt, die den Anforderungen gerecht werden?“

„Nein. Die Idee des Konzepts ist dann schon so stark entwickelt, daß es oft zwangsläufig keine andere Melodie oder keinen anderen Rhythmus geben kann. Das Gesamtkonzept kann natürlich auch von einer melodischen Idee ausgehen. Ich habe dann ein Thema und viele rhythmische, melodische und orchestrale Veränderungen im Kopf. Am Anfang des Orchesters schrieb ich nur sehr wenig auf. Es war wie eine Art Drehbuch, das jedem Musiker in der gleichen Version ausgeteilt wurde. Da schrieb ich Texte, zeichnete, machte Kurzpartituren. Alles war eigentlich eine Kurzanleitung für ein Happening. Mit der Zeit verfeinerten sich meine Arbeitsweise und die Genauigkeit meiner Anweisungen. Ich schreibe immer mehr aus. Für die Tournee ‚Unknown Jazztunes‘ habe ich wahrscheinlich mehr Noten geschrieben als insgesamt in den letzten zwei Jahren. Die Herausforderung für den Notenschreiber, allerlei Instrumente präzise zu kombinieren, wächst.“

„Weshalb gibst du deinen Stücken Titel, die meistens als Ironie empfunden werden?“

„Ich weiß das auch nicht. Auffällig ist aber, daß die Band auf jeder Tournee eine eigene Sprache entwickelt. Eigentlich ist unser höchstes Prinzip dasjenige des Nonsens, also eine Art Neodadaismus. In Polen wurde der Satz kreiert: ‚Two Bier or not two Bier‘. Oder Wolfi (Puschnig) kam plötzlich mit Erfindungen von Medikamentennamen wie ‚Stress-Ex‘, ‚Effektivan‘, ‚Parkosan‘ und derlei. Auf der Fahrt im Bus erfanden wir dann noch eine ganze Reihe dazu. Das färbt natürlich auf mich ab. Aber ich habe immer schon ausgefallene Titel gewählt. Mich reizen die Möglichkeiten, die das Spiel mit der Sprache bieten. Manchmal haben die Titel auch ein bißchen programmatischen Charakter, wie ‚Suite for the green eighties‘. Typischerweise wurde mir in Wien ein Prozeß

angehängt, weil ich den Innenschacht meines Hauses grün gemalt hatte. Ist das nicht symbolisch?“

„Richten sich gewisse Titel nicht auch gegen den ganzen traditionellen Kulturbetrieb, wie man ihn in Wien ja besonders ausgeprägt erleben kann?“

„Der Musikbetrieb ist natürlich auch gezeichnet durch die politischen Verhältnisse. Ich glaube, als Musik ist der Jazz total unpolitisch. Aber der Zusammenhang, in dem man Musik präsentiert, und was man neben der Musik macht, das ist ausschlaggebend. Die ‚Suite for the green eighties‘ bezieht sich deshalb mehr auf die allgemeine Lebensqualität, die erhalten bleiben sollte, als auf das Musikleben und das Musikbusiness. Also ich würde mich mehr dafür einsetzen, daß eine Autobahn weniger gebaut wird, als dafür, daß die Staatsoper eine neue Produktion mehr bringt.“

„Aber erwecken solche Faktoren wie der Name des Orchesters oder die Conférencierhaften Ansagen von Puschnig nicht eine bestimmte Stimmung, eine bestimmte Erwartung und Deutung beim Publikum? Die Ansagen sind ja nicht nur ein Klamauk, der zusammenhanglos neben der Musik steht. Sie beeinflussen auch die Aufnahme der Musik selber.“

„Ich bin mir da nicht ganz im klaren. Tatsache ist, daß Puschnig ein sehr witziger Typ und begabter Schauspieler ist. Er hat ja auch schon in verschiedenen Filmen mitgespielt und als Musikclown gearbeitet. Er ist auf der Bühne so wie er immer ist. Die Ansagen sind im Prinzip auch für uns Musiker gedacht. Wir auf der Bühne lachen ja oft noch mehr als das Publikum, weil wir alle Anspielungen verstehen. Nun ist es so, daß unsere Stücke teilweise sehr viel Kraft und Konzentration verlangen. Jetzt erzählt uns der Wolfi halt zwischen durch lustige Geschichten, damit wir relaxen an die nächste Nummer gehen können. Das ist fast die wichtigste Funktion am ganzen. Und stell dir mal den Gag vor, wenn der Wolfi in Paris oder Amsterdam auf Kärntnerdeutsch Ansagen macht! Mittlerweile ist diesen Ansagen von der Kritik große Bedeutung zugemessen worden. Ich habe mir keine großen Gedanken gemacht. Die Ansagen stehen im Zusammenhang mit der Art, wie wir leben als Individuen und auf den anstrengenden Tourneen. Bei uns wird viel gelacht, und man kann heute ja auch fast nichts mehr ernstnehmen. Ich glaube, das Lachen ist die einzige Möglichkeit, um zu überleben. Wir haben ein paar Leute dabei, die immer gute Sprüche klopfen. Wenn wir über die Alpen fahren, dann weiß Jürgen Wuchner zum Beispiel immer genau, welche ausgestopften Kühe für die amerikanischen Touristen sind und welche Milch geben!“

„Aber steckt im hochgestochenen Namen Wiener Art Orchester oder jetzt Vienna Art Orchestra nicht auch eine gewisse Ironie?“

„Nein, der Name ist eigentlich nicht ironisch gemeint, weil wir am Anfang viel mehr Happening-artige Sachen gemacht haben. Wir arbeiteten zusammen mit Tänzerinnen, Malern und Rezitatoren. Erst später ist das rein Musikalische in den Vordergrund getreten. Doch mache ich auch jetzt noch jedes Jahr einmal ein großes multimediales oder multidimensionales Projekt. Das will ich beibehalten. Während der Wiener Festwochen wirkten einmal über 100 Leute mit: ein Chor, eine Blasmusik, Pantomimen, Simultan-Bühnenbildner usw. Recht besehen ist die Musik, die wir machen, ernstgemeint. Wegen dem ‚Tango from Obango‘ haben wir leider ein Parodisten-Image erhalten und werden dauernd mit Willem Breuker verglichen. Das ärgert mich also tödlich!“

„Breukers Parodien wirken meiner Meinung nach oft ein bißchen aufgesetzt. Beim Vienna Art Orchestra kann ich selten rein Parodistisches entdecken. Alles ist viel eher eine Verarbeitung, eine musikalische Bewältigung.“

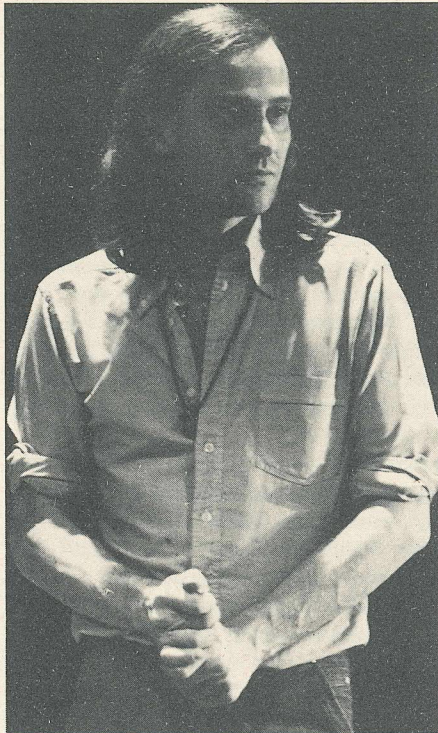
„Ich bin froh, wenn man dies erkennt. Neben dem ‚Tango‘ haben wir noch das ‚Hermineli‘. Aber das hat ja eben andere Gründe. Als europäischer Jazzmusiker soll man sich mit seiner eigenen Tradition auseinandersetzen dürfen. Ich habe ja auch für Blasmusik verschiedene Stücke geschrieben, weil ich Blasmusik ebenfalls oft in meiner Kindheit gehört habe. Und dann haben wir noch den ‚Blues‘ als Zugabe, ein reiner Plausch, um herauszufinden, ob man mit dieser kleinen Formation einen Big Band-Sound hervorbringen kann.“

„Du hast gesagt, man könne fast nichts mehr ernst nehmen, und das Lachen sei ein Mittel zum Überleben. Ich spüre in der ganzen Erscheinung des Orchesters eine stille Aufforderung, nicht alles tierisch ernst zu nehmen, aber gleichwohl ernsthaft zu sein. Für mich spielt ihr keine ernste Musik, aber was ihr spielt, ist ernst zu nehmen.“

„Genau. Man muß unbedingt unterscheiden zwischen ernsthaft und abendländisch-pathetischem Ernst. Ich finde das sehr wichtig. Die ganze steife Würde, wenn klassische Musiker auftreten, sie hat, wenn man sieht, wie das Ganze läuft, wenig Ernsthaftes an sich, hat aber mit jenem ominösem Ernst zu tun. Oder untersuche mal moderne Kompositionen! Ob die ernsthaft sind? Ich habe auch mal ausgiebig mit graphischer Notation gearbeitet. Da kann der ausführende Musiker sowieso machen, was er will. Aber es wird alles unter dem Deckmantel ‚Ernstes Musik‘ verkauft. Oder schau mal nach, was während einer Matthäus-Passion die Leute hinten in der Instrumentalgruppe alles machen! Dann muß man sagen: Es ist leider alles unecht, alles aufgesetzt. Ich habe noch nie in einer engagierten Jazzgruppe Mitglieder entdeckt, die während des Konzerts auf der Bühne Porno-Zeit-

schriften studieren. In klassischen Orchestern sind derlei Dinge gang und gäbe. Es gibt ja auch eine ganze Zahl von Orchestermusiker-Witzen. Da geschehen manchmal unmögliche Dinge. Die Unterscheidung von ernsthaft und ernst ist gut!“

„Es gibt Kritiker und Konzertbesucher, die finden, deine Kompositionen liegen zwischen den Stilen. Joachim E. Berendt zitiert zum Beispiel einen Australier, der 1981 in Moers sagte, das sei Plastic-Jazz. Fühlst du dich zur Jazzgemeinde gehörig, oder ist dir egal, wo man dich einreihet? Oder willst du bewußt die existierenden Klischees aufbrechen?“



Mathias Rüegg Foto: Wolfgang Grossebner

„Ich habe mir wenig Gedanken über solche Fragen gemacht. Ich habe mit meinen Kompositionen genug zu tun, und mit dem großen Problem, wie das Orchester weiterexistieren kann. Von wo erhalte ich wieder Geld? Wie kann ich das Defizit abstopfen? Für Kritiken habe ich wenig Zeit. Berendts Bemerkung war vielleicht fiktiv. Ich weiß es nicht. Ich habe auch nicht verstanden, was mit Plastic gemeint ist.“

„Ich habe es so aufgefaßt, daß für viele Jazzhörer das amerikanische Vorbild immer noch unangefochten am höchsten steht. Einerseits stimmen alle darin überein, daß Jazz eine spontane Musik sei, die es jedem erlaube, sich eigenständig und kreativ auszudrücken. Andererseits ist man aber sehr intolerant und akzeptiert nur Ausdrucksformen, die aus den USA stammen. Wenn ich nun glaube, daß meine Ausdrucksweise meine Umwelt reflektiert, dann scheint es nur logisch, daß ein Musiker aus einer europäischen Kleinstadt anders spielt als jemand, der eventuell als sozial Unterprivilegierter in einer

amerikanischen Großstadt aufgewachsen ist“

„In Europa gibt es sicher auch noch Ghetto-Situationen, und der Typus des sogenannten amerikanischen Jazzmusikers kann durchaus auch hier entstehen. Selbst in Wien, in Ottakring oder im 17. Bezirk in einem Zuhältermilieu, kann jemand sich ganz von unten hinaufboxen. Da kann einer ein ähnliches Power-Spiel entwickeln wie die Amerikaner, weil er auch gleich lebt und denkt. Diese Situation von Existenzkampf gibt es in Europa ebenso, wie es in den USA intellektuelle Musiker vom Zuschnitt eines Anthony Braxton gibt, der eben sehr europäisch denkt und arbeitet. Von der Musik her ist das kein besonderes Problem für mich. Ich stehe sehr auf der amerikanischen Spielweise, aber ebenso auch auf einer europäischen. Sie muß einfach gut sein; es muß stimmen. Albert Mangelsdorff hat eine hervorragende eigene europäische Ausdrucksweise gefunden. Oder nimm das String Trio of New York. Die spielen für mich total europäisch! Es ist ja eigentlich eine Frage des Typus, des Menschen, die bestimmt, welche Musik er macht. Wenn man einen Typus sieht, wie er sich verhält, dann ist eigentlich meistens klar, daß er auch die bestimmte Musik spielt. Wenn ich zum Beispiel Chuck Mangione beobachte, dann ist für mich der Fall klar...“

„Was macht Mathias Rüegg eigentlich, wenn er nicht mit seinem Orchester auf Tournee ist?“

„Dann bereite ich die nächste Tournee vor. Das ist eine sehr aufwendige Angelegenheit. Für jede Tournee schreibe ich total neue Musik. Das wäre eigentlich schon ein Full-Time-Job. Aber dann betätige ich mich manchmal auch als Organisator von Veranstaltungen, schreibe für zwei Zeitungen und schaue, daß im Jazz etwas weiterläuft, daß wir Subventionen erhalten und dergleichen. Manchmal erhalte ich auch Kompositionsaufträge. Ich habe eigentlich immer zu viel zu tun. Schon für das Orchester wären zwei Leute nötig. Ich bin rund um die Uhr im Einsatz.“

„Glaubst du, daß auch viele Leute zu euren Konzerten kommen, die sonst nicht Jazzhörer sind und eher moderne Klassik oder Musik im Genre von Frank Zappa bevorzugen?“

„Ich weiß es nicht. Nach dem Konzert gehen die Leute, und wenn welche bleiben, dann sind es meistens Jazzfans. Aber es gibt schon Hinweise. Unsere LP ‚Tango from Obango‘ war 1980 eine der meistverkauften Platten in Österreich. Da fühlten sich relativ viele Leute außerhalb des Jazzmilieus angesprochen. Aber ich begeistere mich eigentlich immer mehr für den Jazz. Früher habe ich ja auch klassische Kompositionen geschrieben, moderne Sachen wie Aktions-Kompositionen. Ich stelle aber immer stärker fest, daß halt

doch ein deutlicher Unterschied besteht zwischen Jazz und Nicht-Jazz. Das Rhythmische ist mir sehr wichtig. Es ist auch Symbol einer anderen Lebenshaltung, einer anderen Lebensbewältigung und Lebensfreude, die im Gegensatz steht zum abendländischen Rubato-Pathos. Sogar wenn freie moderne Musik gespielt wird, merkt man noch genau, aus welcher Ecke die Musiker kommen.

Auch der ältere traditionelle Jazz gefällt mir immer besser. Früher war das natürlich überhaupt nicht der Fall. Neulich fragte mich ein Veranstalter, ob er vor unserem Konzert Schallplatten abspielen sollte. Er brach total zusammen, als ich antwortete: „Ja, aber bitte nur Billie Holiday und Frank Sinatra.“ Er erwartete, ich würde Cecil Taylor oder ähnliches verlangen. Heute interessiert mich alles, was mit Jazz zu tun hat. Die Utopie von der großen Vereinigung aller Musikarten habe ich längst fallengelassen. Ich bin froh, wenn so etwas wenigstens in einem kleineren Bereich möglich ist.“

„Hast du nie gelitten unter einer Art Outsiderium, vielleicht sogar innerhalb der Jazzkreise?“

„O doch! Am Anfang war ich in Wien totaler Außenseiter. Das war ziemlich schlimm. Man hat keinen guten Faden an meiner Arbeit gelassen. Aber das ist wohl immer so: Wenn man in einer Stadt oder gewissen Insiderkreisen etwas Neues beginnt, dann finden es erst mal alle blöd und schimpfen darüber. Jetzt sind wir wenigstens an diesem Punkt, wo uns viele Leute in Wien schlecht finden und über uns klatschen. Zuerst wurden wir ignoriert, und jetzt finden sie es schlecht. Ich bin sehr froh darüber, weil – tja – wenn man Feinde hat, ist das ein Zeichen, daß man wenigstens ernstgenommen wird.“

„Du bist ja öfters mit klassischen Komponisten in Kontakt gekommen. Wie ist das Verhältnis? Du hast ja auch mal in Wien Jazzbearbeitungen von modernen E-Musik-Komponisten gemacht.“

„Das ging erstaunlich gut. Wir waren alle an diesem Festival in Wien, lernten uns kennen und entdeckten, daß wir eigentlich ähnliche Ideen haben. Viele Komponisten kommen nun zu Jazzmusikern und fragen sie über Jazzharmonik und dergleichen aus. Einer schrieb sogar immer kleine Harmonisationsübungen und diskutierte sie nachher mit Fritz Pauer. Ein Kompositionslehrer der Akademie hat mir angeboten, für das Orchester ein Stück zu schreiben. Da gibt es also interessante Kontakte über die Grenzen hinweg.“

„Wie kann so eine Band wie das Vienna Art Orchestra existieren und überleben? Denn die meisten Big Bands haben ja nicht einmal das nötige Geld, um wenigstens vorübergehend zusammenzubleiben.“

„Zum einen bin ich selber quasi ein Mäzen des Orchesters. Ich stecke die gesamten Einnahmen aus den Tantiemen

ins Orchester. Zudem werden wir jetzt vom österreichischen Staat relativ großzügig unterstützt. Und dann habe ich einen langfristigen Vertrag mit der Plattenmarke hat Hut/hat ART. Meine Eltern und ein Freundeskreis in der Schweiz und in Österreich haben mich oft mit Taten und Geld unterstützt. So geht es gerade knapp. Mir geht es wirklich nur um die Musik. Alles andere nehme ich mit in Kauf. Wer glaubt, da liege viel Gewinn drin, der irrt sich gewaltig.“

„Vor nicht sehr langer Zeit ist auch ein Duoalbum mit dir und Herbert Joos erschienen. Wie groß sind deine Ambitionen als Pianist? Wenn das Orchester spielt, dann trittst du nur mit dem Rücken zum Publikum in Erscheinung, und am Klavier sitzt Uli Scherer...“

„Ich habe einen so guten Pianisten, daß diesbezüglich alles klar ist. Aber ich übe relativ viel und bin auch schon im Quintett mit der Sängerin Lauren Newton unterwegs gewesen. Ich komme aber einfach nicht auch noch zum Klavierspielen. Zudem improvisiere ich selber ganz andere Sachen als in meinen Kompositionen verlangt werden. Ich bin eher auf der Linie von Paul Bley und Ran Blake. Einmal möchte ich noch eine Soloplatte aufnehmen. Aber das hat Zeit, und wenn ich auf zwei LPs Klavier spiele, dann reicht das für die Nachwelt.“

„Wir kommen zum Schluß. Haben wir etwas sehr Wichtiges vergessen?“

„Ich glaube, die Leute machen sich gar keine Vorstellung davon, wie groß die physischen Anforderungen sind, wenn man so eine Tournee wie mit dem Vienna Art Orchestra macht; was alles nötig ist, bis 14 Musiker da vorne auf der Bühne stehen. Auf einer der letzten Tourneen sind wie beispielsweise in 26 Tagen 13 000 Kilometer mit dem Bus gefahren. Klassiker, die unter den gleichen Bedingungen reisen müßten, könnten am zweiten Abend vielleicht keinen Ton mehr spielen! Oft sind wir zwei Nächte nacheinander durchgefahren und haben anderntags immer wieder gespielt.“

„Könnte man die Tournee nicht so planen, daß es dazwischen Pausen gibt?“

„Wenn wir einen Tag lang ruhen, dann kostet das die Band etwa 2000 Franken. Die Kosten laufen weiter für den Bus und anderes. Das Hotel wird nicht vom Veranstalter bezahlt...“

Soweit das Gespräch von **Jürg Solothurnmann** mit Mathias Rüegg, das vor der Sommertournee des Vienna Art Orchestra geführt wurde. Während der 1982er Gastspielreise, die unter dem Titel „Unknown jazztunes“ stand, hatte dann **Godrun Endress** Gelegenheit, sich über weitere Punkte mit Rüegg zu unterhalten.

„Du ließest in deiner letzten Pressemeldung verlauten, daß das Orchester nach 1982 die nächsten Jahre in Europa nicht auf Tournee gehen wird, jedoch ist für

1984 eine Amerika-Gastspielreise vorgesehen. Brauchst du diese Regenerationsphase, um schöpferische Kräfte zu sammeln?“

„Es gibt verschiedene Gründe: Wir haben jetzt seit fünf Jahren relativ intensiv konsequent gearbeitet. Und da ist eine gewisse Pause am Platz. Der zweite Grund ist der, daß ich selbst schon relativ müde bin, weil ich irrsinnig viel gemacht habe...“

„Du meinst einen inneren Erschöpfungszustand?“

„Auch ein bißchen äußerlich; ich habe fünf Jahre lang nichts anderes getan, als für das Orchester zu arbeiten. Und jetzt möchte ich kurze Zeit einmal überhaupt nichts machen. Dann gibt es noch einen dritten Grund: Wenn man öfters unterwegs ist, dann tritt das Phänomen der Abnützung ein. Obwohl wir auf jeder Tournee etwas anderes gespielt haben, denken die Leute, daß sie uns schon kennen und nicht noch einmal hören müssen. Daß wir immer wieder ein komplett neues Programm einstudiert haben, ist zu wenig honoriert worden. Ich finde das wichtig, daß eine Gruppe musikalisch arbeitet, nicht da stehen bleibt, womit sie Erfolg gehabt hat.“

„Wenn du auf die letzten fünf Jahre Arbeit mit dem Orchester zurückblickst, dann ist es so, daß diese erste Phase jetzt praktisch abgeschlossen scheint. Du machst dir doch sicher darüber Gedanken, in welchen Punkten du hättest anders arbeiten sollen, oder wo überhaupt Fehler gemacht wurden.“

„Im großen und ganzen bin ich mit dem zufrieden, was wir gemacht haben. Wir haben ganz verschiedene Dinge getan: vom ausgeflippten, szenischen Spektakel, wie z. B. bei ‚Der achte Tag‘ bei den Wiener Festwochen, bis jetzt mit diesem doch relativen straighten Jazzprogramm. Es gibt dann einen Punkt, wo man gar nicht mehr weiß, wie es weitergeht, weil die Musik in allen Möglichkeiten schon erschöpft zu sein scheint, bis auf ganz kleine Details alles schon gemacht worden ist.“

„Hast du dich jemals bewußt hinsetzen und sagen können: ‚Jetzt mache ich dieses oder jenes?‘“

„Ich bin intellektuell vorbelastet von meiner Familie, und ich überlege mir natürlich viel, wenn ich ein Programm mache. Ich habe ein Notizbuch, in dem ich alle Einfälle das Jahr über festhalte. Und wenn ich am Schluß komponiere, habe ich ein ganzes Buch voll. Das Wichtigste ist für mich die Idee und das Konzept, also die gedankliche Arbeit.“

„Geht die eigentliche Ausarbeitung dann müheloser vor sich oder brauchst du bisweilen sehr viel Zeit für das Detail?“

„Ich habe an der Bearbeitung von Lennie Tristanos Stück ‚Carol‘ für das neue Programm der ‚Unknown jazztunes‘, einer Nummer von drei Minuten, etwa drei Wochen lang gearbeitet, bis ich das Gefühl

hatte, daß alles optimal war. Auch für ‚The cascades‘, den Ragtime von Scott Joplin, habe ich viel Zeit gebraucht; ich mußte mich zuerst einmal überhaupt in die Materie einarbeiten. Für Woody Schabata ist das Marimbasolo ja der helle Wahnsinn. Jedenfalls habe ich mich bei diesem Ragtime schon sehr schwer getan. Das Problem – ich kam im Gespräch mit einem ‚klassischen‘ Komponisten in Österreich erst jüngst darauf – ist darin begründet, daß, wenn man langsam schreibt, man denkt, ganz schlecht und überhaupt nicht genial zu sein. Wenn man dagegen schnell schreibt, glaubt man zu pfuschen. Mir geht es so, daß, wenn ich etwas schnell schreibe, ich mir sage: ‚Du mußt dir viel mehr Mühe geben‘, und wenn ich mir sehr viel Mühe gebe, dann denke ich, ich bin ganz unbegabt, denn sonst hätte ich das schneller tun können. Zwischen diesen Extremen schwankt der Vorgang des Komponierens, und das ist für den Komponisten wahrscheinlich ein grundsätzliches Problem.“

„Wenn du etwas auf dem Papier festgehalten hast, kannst du es dann gleich beurteilen? Weißt du dann etwa: ‚Das ist das Beste, was ich bisher gemacht habe‘, oder zeigt sich das erst, wenn du es mit dem Orchester einstudierst?“

„Ich weiß meist schon vorher, was besser und was schlechter ist. Wir haben jetzt bei den Proben an den Stücken sehr, sehr wenig geändert. Ich kenne alle Bandmitglieder sehr gut und glaube, daß ich jetzt genau für sie schreiben kann. Jemand, der das Orchester intensiv verfolgt, der wird immer merken, warum jetzt dieser oder jener ein Solo hat. Oder auch, wie das Solo konzipiert ist. Ich hoffe, daß das von Lauren Newton in der Bearbeitung von Ornette Colemans ‚Silence‘ homogen ist.“

„Wie kamst du überhaupt auf die Idee, wenig bekannte Stücke anderer Komponisten oder Solisten des Jazz zu übernehmen und für das Vienna Art Orchestra zu bearbeiten?“

„Ich wollte einfach einmal etwas völlig anderes machen. Dazu kommt, daß ich sehr gerne arrangiere, das ist etwas ganz anderes als komponieren. Eben arbeiten. Ich habe ja immer wieder bestimmte Stücke bearbeitet: einmal war es eine Nummer von Charles Mingus oder eben der Ländler ‚Em Hermineli z’liab‘. Ich mache das sehr gerne, mit vorgegebenem Material zu spielen, und ich versuche, ihm gerecht zu werden. Zudem kam die Überlegung, daß, wenn moderne Jazzmusiker irgendwelche Themen spielen, es immer wieder dieselben 20 Stücke sind. Etwa einige von Monk oder auch von Ellington. Ich sah darin eine Herausforderung, Themen aufzugreifen, die überhaupt nie von anderen gespielt werden und die so gut wie niemand kennt, die aber eingängig sind.“

„Und wie bist du da vorgegangen, wie hast du sie gesucht?“

„Offiziell war es so, daß jeder Musiker von uns ein Thema hätte suchen und mir von der Originalkomposition eine Kasette hätte schicken sollen. Tatsächlich haben auch fast alle etwas geschickt. Das Problem dabei war nur, daß sich nicht jeder genau vorstellen konnte, was aus diesem Thema in der Orchesterfassung werden könnte. So war also nur ungefähr die Hälfte der Themen der ‚Unknown jazztunes‘ ein Beitrag der Musiker, die übrigen habe ich dann selbst ausgesucht. Es sind einige sehr schöne Stücke dabei, auf die ich alleine nicht gekommen wäre; 14 Leute kennen einfach mehr! Die ersten Themen habe ich im November 1981 geschickt bekommen, und ich habe dann bis Ende Mai 1982 daran gearbeitet.“

„Wie sieht so ein Arbeitstag bei dir aus? Du hattest dich ja einige Zeit in deinen schweizerischen Heimatort Schiers zu deinen Eltern zurückgezogen.“

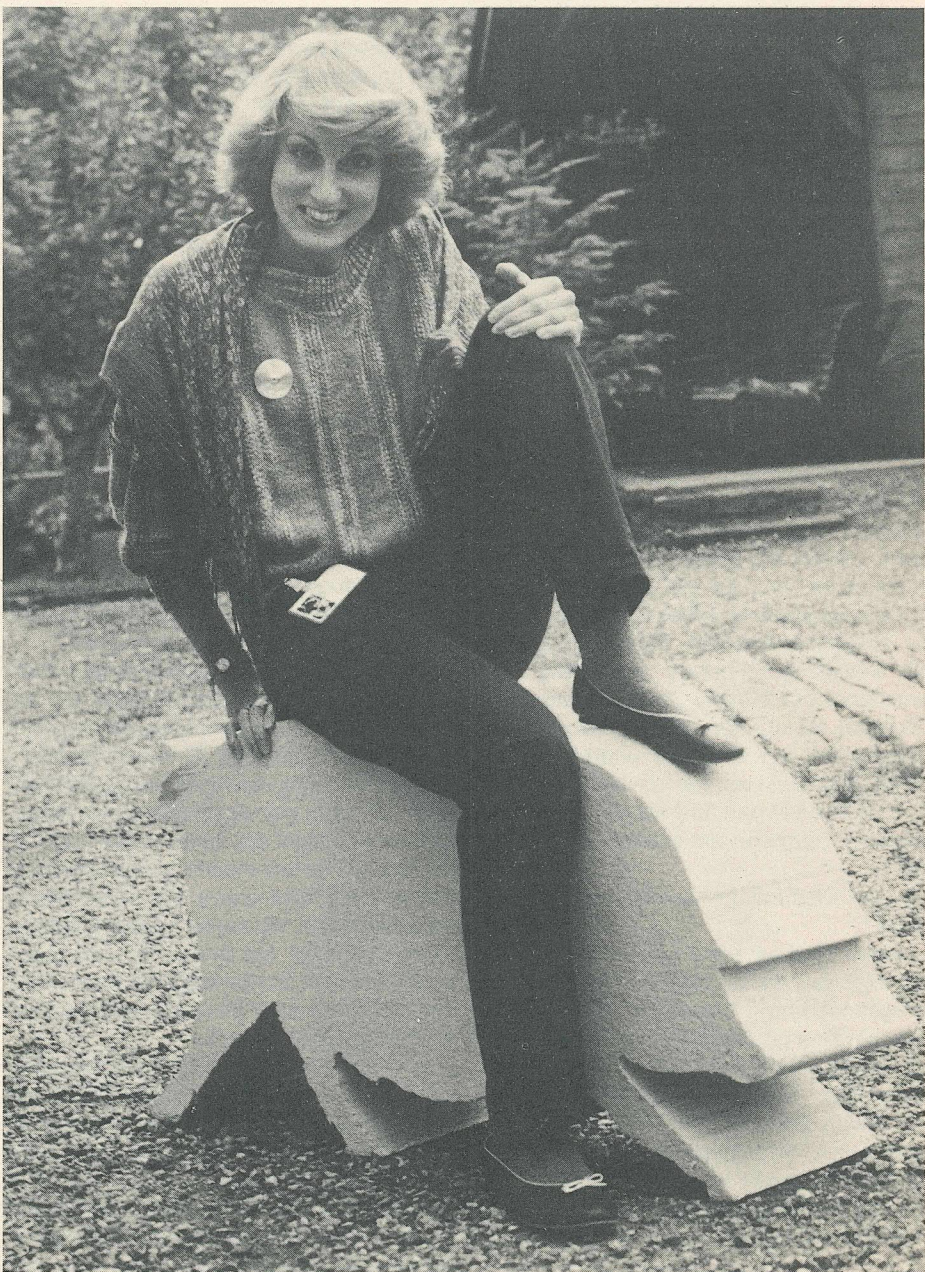
„Das klingt zu romantisch. Ich war einen Monat in der Schweiz, um dort zu arbeiten, aber ich habe ja auch neben dem Komponieren noch organisatorisch viel zu tun. Ich erledige zumeist nach dem Aufstehen, so von 10 bis 14 Uhr, Organisatorisches, von 14 bis 20 Uhr arbeite ich dann kompositorisch.“

„Ist die Musik das Wichtigste, was es in deinem Leben gibt?“

„Im Moment ist sie sehr wichtig. Ich glaube, es gibt nur zwei Dinge für mich im Leben, die diese Bedeutung haben: die Liebe und das Interesse an der Musik. Bei mir war die Liebe früher im Vordergrund, jetzt hat sich das zugunsten der Musik verschoben!“

„Was war für dich bislang das Beglückendste mit dem Orchester – eines der Sonderprojekte oder eine ganz normale Tournee, auf der sich viel Jazziges ergab?“

**Als Individuum akzeptiert, zugleich in das Vienna Art Orchestra integriert: Lauren Newton
Foto: Hans Kumpf**



„Es hat schon Sonderprojekte gegeben, wie ‚Der achte Tag‘ oder 1981 in Donau- eschingen ‚Johnny tritt ab‘, die bei mir ein gewisses Gefühl von Berausung ausgelöst haben. Aber die Tourneen waren für mich viel gehaltvoller, weil wir dafür mehr gearbeitet haben, und weil das Resultat stärker ersichtlich wird als bei einem Spezialprojekt. Es kann sich dabei mehr entwickeln, zudem ist auch für mich die persönliche Situation in der Gruppe sehr erfreulich. Es ist eine so menschliche Konstellation, die für mich optimal ist. Ein Teil der Musiker des Orchesters ist untereinander gut befreundet, auch haben wir außerhalb des Orchesters sehr viel miteinander zu tun.“

„Wieweit kannst du als Bandleader an einem Abend, an dem alles nicht so richtig anläuft, die Sache noch in den Griff bekommen, zum Besseren wenden?“

„Der Abend ist auch immer ein Resultat des vorausgegangenen Tages, und wenn man auf einer Tournee ist – wir sind jetzt beispielsweise schon 44 Tage zusammen –, da gibt es, reismäßig gesehen, harte Bedingungen. Es ist dann die Aufgabe des Bandleaders, zu bewerkstelligen, daß die ganze Situation emotional positiv wird. Dann wird auch das Konzert gut sein. Es braucht sehr viel emotionale Konzentration, weil es eine große Rolle spielt, wie derjenige, der vorne steht, sich selbst fühlt. Wenn ich mit einem angefressenen Gesicht vor der Band stehe, wird sich das negativ auswirken. Ein Musiker kann es sich viel eher leisten, einmal nicht so drauf zu stehen; aber als Bandleader muß man immer die Kraft haben, den Laden irgendwie zu schmeißen . . .“

„Wie schaffst du es, dich selbst emotional positiv einzustellen? Hast du grundsätzlich immer Freude an deiner Musik?“

„Natürlich hat man als Komponist Freude daran, wenn es schön klingt, was man geschrieben hat. Es gibt auch gar keine andere Möglichkeit, sonst würde das Ganze zusammenbrechen. Man muß schon als Selbstschutz positiv eingestellt und emotional stark sein. Es gibt genügend Gruppen, die auf den Tourneen auseinanderbrechen, in denen es unerträglichen Streß gibt. Bei uns war es noch nie der Fall, daß uns in den fünf Jahren mit insgesamt 13 Tourneen ein Musiker verlassen hat.“

„Es lief alles immer harmonisch bis zum Ende?“

„Genau. Und wir hatten auch in den letzten zwei Jahren nur eine minimale Besetzungsänderung. Eigentlich haben nur zwei Musiker gewechselt; Roman Schwaller war ja schon früher einmal mit dabei. Wenn man ihn nicht dazuzählt, dann ist nur Janus Stefanski in den letzten zwei Jahren neu hinzugekommen. Das spricht für die emotionelle Konstellation der Gruppe. Der Vorteil ist auch, daß keine Stars im eigentlichen Sinne in der Gruppe dabei sind.“

„Es ist das Wichtigste, an die Musik zu denken, alles andere – Erfolg, Publikum, Geld – ist sekundär. Als Jazzmusiker wird man alle drei Dinge auch in größerem Maß niemals bekommen!“

„Musikalisch gesehen vielleicht schon, aber gewiß nicht in dem Sinne, daß einer den anderen überschattet oder das Publikum nur auf diesen oder jenen achtet.“

„Es spielt auch keiner den anderen aus. Wenn man einen in der Band hat, der sagt: ‚Ich bin viel berühmter als die anderen, ich beanspruche deshalb diese oder jene Vorteile‘, dann ist das praktisch schon der Tod für die Einheit eines Orchesters. Es ist wichtig, daß das Orchester in erster Linie als Einheit begriffen wird. Zudem sollte jeder Solist als Individuum akzeptiert werden. Ich glaube z. B., daß einige Musiker im Orchester anders spielen als sonst. Jeder Musiker weiß, daß er dazugehört und daß er nicht so ohne weiteres auswechselbar oder ersetzbar ist. Wenn die Gruppe als Einheit akzeptiert wird, dann wird zugleich auch der Solist als Individuum akzeptiert. Diese Doppelfunktion ist durchaus da, wenn sich jeder als Bestandteil des Orchesters sieht.“

„Bist du zufrieden mit den bisherigen Plattenproduktionen der Band? Sind sie für dich tatsächlich Visitenkarten der Band?“

„Die erste Platte, das ‚Concerto piccolo‘, ist ein Mitschnitt von einem einzigen Konzert. Ich habe mir die Platte schon lange nicht mehr angehört, meine aber, es trifft die Sache, die wir machen, relativ genau. Die zweite Platte wurde aus Mitschnitten verschiedener Konzerte zusammengestellt. Die dritte mit den ‚Unknown jazz-tunes‘ wird im Studio aufgenommen werden, damit es auch da wieder einmal eine Änderung gibt.“

„Der Käufer der Platten nimmt es nicht unbedingt bewußt wahr, ob die Platte im Studio oder live vor Publikum aufgenommen wurde; entscheidend ist, was sich durch die Musik mitteilt.“

„Das ist klar. Das Wichtigste an der Musik ist der Inhalt, das ist die Intention, alles andere ist unwichtig; ob jemand falsch

oder richtig, schnell oder langsam, über Harmonien oder frei spielt, schleppt oder hängt – das ist egal. Das Publikum kann eigentlich den Gehalt der Musik besser beurteilen als die Musiker selbst. Sie hören immer nur, ob einer über die ‚changes‘ spielt; sie nehmen in erster Linie die technische Seite des Musikmachens wahr . . . Sie sehen die Musik völlig losgelöst von der Aussage. Dabei den richtigen Mittelweg zu finden, ist für mich als exponierte Person – als Orchesterleiter – sehr schwer. Auf der einen Seite ist das Publikum, das Inhalte will, auf der anderen Seite sind die Musiker, die die Form wollen. Ich meine, wenn Musiker Inhalte produzieren, geschieht das meist unbewußt. Die Kritiker können bis auf wenige Ausnahmen nur die Aussage feststellen. Das finde ich aber auch gut. Gerade die Jazzmusiker machen den Kritikern oft den Vorwurf, daß sie im handwerklich-technischen Bereich Fehler der Musiker nicht merken; wenn also etwa in einem ‚up time‘-Stück im fünften Blues-Chorus der Schlagzeuger schleppt, dann wird das von den Kritikern kaum bemerkt. Das ist schließlich nicht das Wesentliche für die Musik, wohl aber für den Musiker. Im Gegensatz zum Publikum kann die ganze Band bei der Nummer unglücklich sein, nur weil etwa der Schlagzeuger in jenem fünften Chorus geschleppt hat. Das sind also zwei ganz verschiedene Welten.“

„Ich glaube nicht, daß die Überbetonung des Formalen und Handwerklich-Technischen bei den Musikern so stark ist, sonst hätte doch jeder den Wunsch, sich ausschließlich mit Perfektionisten zu umgeben. Meist suchen sie jedoch die Gesellschaft aussagestarker Kollegen.“

„Gerade jetzt in der Bebop-Renaissance, in der das straight-Spielen wieder an der Tagesordnung ist, denken die Musiker völlig anders als die Hörer. Aber vielleicht täusche ich mich auch . . .“

„Die ganz großen Solisten des Jazz sind diejenigen, die eine starke Aussage machen; nicht unbedingt damit gekoppelt ist der technische Perfektionismus.“

„Das ist klar. Ich habe aber gesagt, daß der Musiker das, was er selbst macht, nach ganz konkreten, rationalen Maßstäben mißt. Die formalen, technischen Dinge stehen im Vordergrund. Ich meine, man merkt es als Musiker gar nicht, ob man etwas Wichtiges macht oder nicht. Man merkt nur, ob man musikalisch gut spielt; man weiß nicht, ob man wirklich eine Aussage macht. Das Wichtigste für einen Kritiker ist, daß er das, was der Musiker von sich gibt, bewußt werden lassen kann. Ich meine, die wichtigste Aufgabe des Kritikers ist, das Unbewußte bewußt zu machen.“

„Du meinst, weil dadurch die Hörer leichter Zugang zur Musik finden?“

„Das glaube ich schon, denn ich habe das bei mir selbst festgestellt. Ich wußte, daß in der Musik etwas passiert, bin aber erst



Hat Freude daran, wenn das, was er für das Vienna Art Orchestra geschrieben hat, schön klingt: Mathias Rüegg
Foto: Wolfgang Grossebner

so richtig dahintergekommen, was es ist, als ein Kritiker das genau formulieren konnte.“

„Stellst du bisweilen fest, daß, wenn die Musiker sich an einem Abend nicht voll entfalten, nicht ausspielen können, die Stimmung getrübt ist? Der Jazzsolist – und daraus besteht das Orchester – verlangt doch geradezu nach individueller Entfaltung.“

„Da gibt es verschiedene Auffassungen. Wir haben gerade vor zwei Nächten wieder einmal darüber diskutiert. Manche sagen, daß jetzt zu viel arrangiert sei, andere sind der Ansicht, die Soli wären zu lang. Woody Schabata, unser Marimbaspieler, ist eher ein Musikertyp, der mehr in Hinsicht Arrangement und Komposition denkt; er macht am liebsten ganz kurze Soli, in denen er Bezug zu etwas nimmt. Ein anderer wiederum möchte sich ausspielen. Das sind zwei völlig verschiedene Geisteshaltungen. Die eine wird fast als faschistoid bezeichnet, die andere als progressiv; die eine ist die dienende Haltung, die andere die selbstverwirklichende. Das Wort ‚dienen‘ hat heute einen sehr negativen Beigeschmack und ist verpönt, aber es hat schon einen Sinn.“

„Das klingt christlich, das ist ein Für-den-anderen-da-Sein.“

„Ich komme auch aus einem christlichen Elternhaus. Zwar bin ich selbst überhaupt nicht christlich, aber ich habe das Christsein als ethisches Kulturgut mitgekriegt. So wie die anderen etwa mit indischer Philosophie und Glaubenslehre spekulieren, habe ich einen christlich-marxistischen Hang. Die Funktion des Dienens ist

völlig aus der Mode gekommen. Es klingt in den Ohren vieler faschistoid. Es gibt völlig verschieden veranlagte Menschen. Einige gehen völlig darin auf, eine Idee zu verwirklichen; sie nehmen sich dabei höchstens die Freiheit, kleine Änderungen zu machen. Für mich ist der Prototyp im Jazz, der dienend spielt, Monk. Er ist vom Thema nie sehr weit weggegangen; es ist auch so, daß man von Themen wie ‚Round midnight‘ nicht sehr weit weggehen kann. Das Thema ist so wichtig und so schön, daß alles, was man spielt, in Bezug zu diesem Thema stehen muß. Das ist also die eine Auffassung, die es im musikalisch-philosophischen Bereich gibt. Die andere ist die, daß man irgendeinen Impuls bekommt, der eine Assoziation auslöst, und dann geht’s ganz schnell weit weg, irgendwo hin. Irgendwann kommt es vielleicht einmal wieder auf den Ausgangspunkt zurück.“

„Das ist die narzißtische Haltung, die sich heute durch alle Bereiche des Lebens zieht, das Sich-selbst-Darstellen um jeden Preis. Es widerspricht dem ursprünglichen Wesen des Jazz: da war einer für den anderen da, dienend, es gab dieses Eingebettetsein im Kollektiv.“

„Das löste sich dann aber, als man in den 60er Jahren angefangen hat, etwa nur noch ein viertaktiges schnelles Thema aufzugreifen, um es endlos zu variieren. Das Thema stand dann wieder am Schluß, der gemeinsam ausgeführt wird. Für mich ist es wichtig, daß es zwischen diesen beiden Haltungen einen sinnvollen Mittelweg gibt. Die nur dienende Haltung, das ist Devotismus, was ja auch wiederum

problematisch ist. Auf der anderen Seite findet sich die Loslösung von allem, eine falschverstandene Form der Selbstverwirklichung. Die gesamte sogenannte linke alternative Szene hat sich ja bis zu einem gewissen Grad selbst ad absurdum geführt. Und ich glaube, daß jetzt wieder so eine Art Besinnung eintritt, indem nicht mehr alles, was Selbstverwirklichung, ja Narzißmus ist, gutgeheißen wird . . .“

„All das führt auch immer mehr in die Isolation . . .“

„. . . und endet wahrscheinlich auch wieder in faschistoiden Ansätzen. Da den Mittelweg zu finden – ob in der Musik oder im ganzen Leben – ist schwer.“

„Erlebst du die tagtäglichen Problemstellungen des Lebens als Spiegelbild praktisch in der Musik? Siehst du überall die gleichen Prinzipien?“

„Ich glaube schon; ausgenommen, man macht völlig ästhetische, losgelöste Musik, die unter Bedingungen aufgenommen wird, in denen menschliche Probleme ausgeschaltet sind. Wenn man allein spielt und nur ästhetische Klänge produziert, ein ästhetisches Klangideal verfolgt, dann wird es diese Überschneidungen von Lebenserfahrung und musikalischer Erfahrung nicht geben. Es ist durchaus denkbar, das zu machen.“

„Aber niemand produziert im luftleeren Raum; du erwartest von der Musik doch eine Reaktion des Hörers.“

„So sollte es eigentlich sein. Obwohl es auch eine Gefahr in sich birgt, wenn man für jemanden etwas macht.“

„Wenn du schreibst, denkst du dann nicht an die Hörer? Als du ‚Cascades‘ von Scott Joplin arrangiert hast, wußtest du doch wohl von vornherein, daß das beim Publikum ankommt!“

„Die ‚Cascades‘ sind ganz anders zustande gekommen: Der Woody hat sich in den letzten zwei Jahren mit Scott Joplin befaßt und er spielt auch viele Ragtime-Sachen auf dem Marimbaphon. Er war es, der dieses Thema ausgesucht hat, ich hätte bestimmt keinen Ragtime von Scott Joplin genommen. Das ist also nicht spekulativ gedacht. Wenn man auf das Publikum Rücksicht nehmen würde, dann müßte man ganz andere Musik machen. Es ist das Wichtigste, an die Musik zu denken, alles andere – Erfolg, Publikum, Geld – ist sekundär. Als Jazzmusiker wird man alle drei Dinge auch in größerem Maß niemals bekommen!“

„Du erwartest also zumindest so viel Erfolg, um damit die Möglichkeit zu haben, das Orchester weiterhin zu halten. Du erwartest auch nur in dem Maße von öffentlicher Seite Geld, um irgendwelche größeren Sonderprojekte durchziehen zu können. Und du erwartest wenigstens so viel Publikum, daß du weiterhin mit dem Orchester arbeiten und Platten aufnehmen kannst!“

„Genau das – mehr kann es sowieso nicht sein!“