

sem Jahr wieder mal zeigen, daß er sich auf die am Ort beliebte Melange versteht: Abendländisches als Augenschmaus, noble Gesten, exquisite Garderobe, Apartes allerorten.

Die Gelegenheit war günstig. Auf Hampes Anregung hat der Komponist Hans Werner Henze, seit langem Avantgardist im Rückwärtsgang, die „freie Neugestaltung“ einer 344 Jahre alten Oper vorgelegt: Monteverdis „Heimkehr des Odysseus ins Vaterland“.

Von dem Stück, das als eines der frühen Meisterwerke psychologischen Musiktheaters gilt, sind nur die Singstimmen und eine Noten-Zeile für das instrumentale Baßfundament überliefert – nicht viel mehr als, vergleichsweise, eine Mona Lisa im Scherenschnitt.

Da tut sich eine Menge Freiraum auf für musikalische Tüftler, die aus dem wertvollen Fragment eine vollwertige Oper machen wollen, sei es mit dem erklärten Wunsch nach historischer Werktreue, sei es mit dem unüberhörbaren Hang, genau die zu vermeiden.

Während beispielsweise der Dirigent und Originalklang-Apostel Nikolaus Harnoncourt für seine Plattenproduktion und die Zürcher Aufführung (1977) das Rohmaterial des „Odysseus“ mit der Pingeligkeit eines Restaurators auffüllte und so überzeugend die Illusion vermittelte, sein nur mit alten Instrumenten besetztes Orchester spiele authentischen Monteverdi, malte sich Henze aus, er sei gleichsam beim „Premierenabend 1641 in Venedig dabeigewesen“ und mit ihm, offenbar, die europäische Gemeinschaft der Tonsetzer.

Denn wo Harnoncourt zur Heimkehr des homerischen Helden Schalmeien, Theorben, Dulzian und Hakenharfe anstimmen ließ und den exotischen Klangkörpern schnatternde und schnarrende Laute von fremdartiger Faszination entlockte, breitete Henze für Odysseus' Comeback nur philharmonischen Velours aus, gekonnt und belanglos.

Ein Streichorchester (ohne Violinen), grundiert gediegen, Hörner und Posauern blasen zum Willkomm, Trommeln und Tomtoms machen etepeteten Wirbel. Es zupft die Harfe, es säuselt die Celesta, Wagners „Rheingold“ taucht auf, Tschaikowskis „Schwanensee“ schimmert durch – edler Sound von der Piccoloflöte bis zum Kontrabaß.

Da brauchten sich Regisseur Hampe und Bühnenbildner Mauro Pagano nur noch anzupassen: Ithaka als gigantisches Planetarium, Kumulus-Wölkchen, die sich für Minervas himmlische Gondel auf tun, ein vierspännig reisender Neptun, der einem Meer blauer, wehender Tücher entsteigt. Keine derbe Anspannung, nirgends lästige Widerhaken.

Wenn sich Odysseus und Frau Gemahlin Penelope, beide weiß gewandet, im Finale endlich die Hände reichen, hat Salzburg wieder mal, wonach es lechzt: eine Oper für die Schlummerrolle.

## Jazz in Gänsefüßchen

Bernd Wilms über Mathias Rüegg und das „Vienna Art Orchestra“

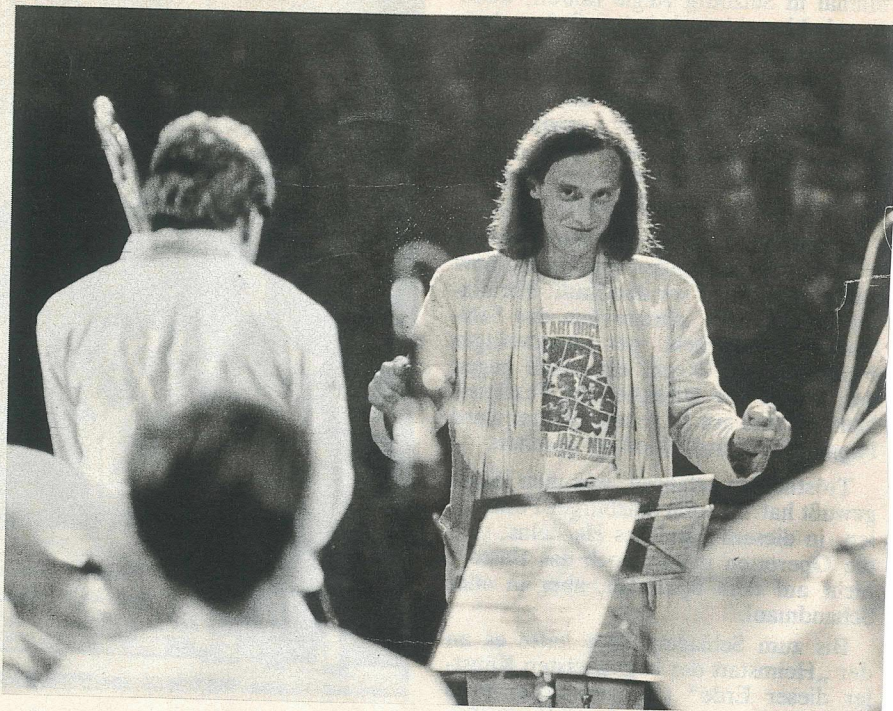
Bernd Wilms, 44, ist Jazzkritiker und Theaterdramaturg in München.

Wohin der Jazz geht, scheint sie nicht zu kümmern. Sie spielen Strawinski und Scott Joplin, auch Bach und Ornette Coleman, auch Volkslieder und Ländler, sie klauen und zitieren, wie's ihnen eben paßt. Eklektizismus, sagt Mathias Rüegg, sei nicht das Problem. „Das Problem ist, wie man ihn bewältigt.“

Die 14 Musiker und Rüegg, der Komponist, Arrangeur, Orchesterleiter, absolvieren bis November eine gewaltige Europatournee mit annähernd 100 Kon-

das Wort Jazzkonzert, weil es irgendwie nicht paßt, auf dem Plakat in Anführungszeichen steht.

Vielleicht hat das Orchester eine Sorte von Zuhörern, die jahrelang verbissen und einsam dem Jazz die Treue hielten, nicht mehr kennengelernt: die ergrauten Teenager, die der eigenen Pubertät nachträumen und dazu mit den Füßen wippen. Rüegg tut so, als machte er sich übers Publikum und wie es sich verändert kaum Gedanken (solange es die Säle füllt), und überhaupt, als wär's ihm Wurscht, was vorher war. Auch gelogen. Die Musik beweist, daß er die Vergan-



„Vienna Art Orchestra“-Leiter Rüegg: Komponieren um viele Ecken

zerten – soweit man sieht, bei vollen Häusern. Also geht der Jazz. In Kanada, Indien, Thailand, in den USA waren sie auch schon. Ökonomische Risiken schlagen nicht zu Buche, von einer Krise der Bigband-Musik kann nicht die Rede sein.

Das Orchester ist sehr jung. Unter 30 sind die meisten, immer noch, obwohl die Besetzung, seit das Orchester besteht, seit 1977, ziemlich konstant geblieben ist. Und jung ist auch das Publikum. Nein, er merke keinen Unterschied, behauptet Rüegg, es sei ein Konzertpublikum wie jedes andere, „sie lassen aber uns zuliebe den Nerz manchmal zu Haus“. Das ist deutlich gelogen.

So gilt das nicht vom New Jazz Festival in Moers, nicht für die Münchner Alabamahalle, auch nicht den Carinthischen Sommer in Villach, jenen kleinstädtisch-touristischen Kultur-Marathon, bei dem

genheit, und nicht nur die des Jazz, sehr bewußt aufnimmt und sie nutzt.

Es ist Musik aus zweiter Hand, unnaive, ironische Musik, und die Gänsefüßchen von Villach sagen unfreiwillig doch die Wahrheit. Es ist eine kalkulierte Musik, eine, bei der man sich nicht gleich auskennen soll. Schon das kurze Stück, das den Abend eröffnet, hat es in sich. Ein Alphorn und zwei tibetische Hörner beginnen ein Gespräch, dann reden beiläufig die anderen Instrumente mit, dann geht es laut und schrill und schrecklich durcheinander, und dann ist der Spuk vorbei. Wer den Titel dieses Stücks erraten sollte, der könnte etwa an „Getöse im Gebirge“ denken. Aber er wird mitgeteilt: Das Ganze sei aus einer Violinsonate von Bartók.

Bei alldem versteht sich, daß Rüegg Orchester – sieben Österreicher, vier Schweizer, zwei Amerikaner, einer au-





Wiener Bigband „Vienna Art Orchestra“: Aus Bartóks Violinsonate wird Alphorn-Getöse im Gebirge

der Bundesrepublik – gar keine Bigband ist, jedenfalls nicht die übliche. Der fette Saxophonsatz fehlt, aber diese drei Saxophonisten nehmen es mit berühmtesten Vorbildern mühelos auf. Außerdem spielen sie Piccoloflöte oder Baßklarinete oder mal Marimba, und was sie im nächsten Augenblick tun, weiß man bei allen im Orchester nicht. Vierhändig das Klavier traktieren oder bimmelnd, klat-schend, rufend mit den Schlagzeugern (im Plural, es gibt zwei) um die Wette lärmern. So versteht sich auch, daß Lauren Newton nicht als Bandsängerin auftritt. Ihr Sopran wird meist wie ein Instrument geführt, ganz oben über den Bläsern, und unten bläst die Tuba. Und mit der Tuba singt die Newton herrlich im Duett.

Rüegg liebt die ausgefallenen Klangfarben und Effekte, und ist der Jazz wirklich ein „sound of surprise“, dann darf das Vienna Art Orchestra als nachgerade überraschungssüchtig gelten. Kaum einmal hält es sich an *einen* musikalischen Gedanken. Statt dessen: Tempo- und Dynamikwechsel und Wechsel im Vokabular und im Ausdruck und, wenn's geht, am Schluß eine Pointe. Auf die Frage nach seinem „Tango From Obango“ und dem „Reactionary Tango“ von Carla Bley, mit der ihn hörbar viel verbindet, meint Rüegg, das Konkurrenz-Stück sei „doch ziemlich straight“. Er komponiert eben nicht geradeaus, sondern um die Ecke, um viele Ecken.

In einem freilich bleibt er bei den guten Lehren des Swing von Ellington und Basie, darin, daß er seine Musiker entscheidend am musikalischen Geschehen beteiligt. Er sieht, welch unglaubliche Fertigkeiten ihm entgegenkommen, und gerade weil er auf sie eingeht und sie anspricht, entsteht so etwas wie Identität und Unverwechselbarkeit.

Man hat das Vienna Art Orchestra als eine „führende Avantgarde-Jazzband“ gepriesen. Nun beginnt ihr (schallplattenpreisgekröntes) „Concerto Piccolo“ von 1980 mit dem Satz, die Avantgarde sei tot, zurück zur Tradition. Folgt aber gleich als Widerspruch ein Free-Jazz-Tohuwabohu, folgen halsbrecherische Flöten-Exkursionen und a cappella das Geplapper, Geschnatter, Gestöhne und Gekeife von Lauren Newton, aus dem soviel wie „Tarzan“ und „Marzipan“ und „Bart ab“ herauszuhören ist. Am Ende wird die Tradition für tot erklärt. Applaus. Verfrüht, wie sich herausstellt, denn das Fazit wird noch einmal demontiert. Tot ist doch die Avantgarde, und als letzte Weisheit triumphiert ein dämlich freudianischer Werbespruch, der hold beschwichtigend verkündet: „Phallus klebt allus.“

Die ironische Musik entspringt dem Findungs- und Erfindungseifer derer, die sie machen, und der trivialen Einsicht, daß die Zeiten der Originalgenies unwiederbringlich vorbei sind. Solche Musik ist darum skeptisch gegen jedes Drauflosspielen, auch den angestregten Dauerepressionismus mancher Free-Jazz-Adepten und Gefühlskünstler, die nichts weiter mitzuteilen haben als ihre „Energie“.

Wer Stile mischt und Fremdes montiert, wer tendenziell die ganze Musikumwelt einbezieht, der wandelt nicht in geschlossenen Kunstbezirken, der gerät auch in die Niederungen (in denen allerdings der Jazz, zum Ärger mancher, immer schon zu finden war). Aber die Trennung von „ernster“ und „leichter“ Musik hat soziale Gründe und eine lange Geschichte, und diese Trennung schafft man nicht weg, indem man sie leugnet. Rüegg weiß das. Er will nicht behaupten, daß sich das Oben mit dem Unten und alles mit jedem bedenkenlos versöhnen

läßt. Er will nur nicht die Augen verschließen vor dem, was auf der Straße liegt.

Musik in kritischer Absicht? Haben die Stücke des Art Orchestra etwas von der „polemischen Schlagkraft“, die Ernst Bloch in Weills „Dreigroschenoper“ und ihren „geschärften Schlagern“ entdecken wollte? Geschieht am Ende gar „Zersetzung, die der leichten Musik bis auf den Grund geht“? Das muten sich die Wiener nicht zu, und erst recht keinen Beitrag zur Verbesserung der Welt. Sie sind ein Kunstorchester, kein Liberation Orchestra.

Sie halten es eher mit Thomas Mann, der Goethe in den Mund legt, „daß Cultur Parodie“ ist. Oder Parodie der Parodie. Es fällt auf, daß Rüegg unter den Materialien, die er wählt, solche bevorzugt, die selber schon ein ironisches Moment enthalten, in die ein Witz schon eingebaut ist. Von Strawinski nimmt er einen Ragtime. Und ein ganzes Programm hat er dem umernten Erik Satie gewidmet.

Der „Widmungsträger“ vom „Concerto Piccolo“ heißt Ernst Jandl. Kein Wunder. Rüeggs Musik hat eine deutliche Affinität zur Sprache, und Jandl, der Poet, der hinterhältige, der sanft-brutale, hat immer musikalisch gedichtet und den Text musikalisch zerpflückt. Sie treffen sich in ihrer Vorliebe zum Heiteren, Verbindlichen, zum Schmäh, bei dem es nicht geheuer ist, und ihrem mangelnden Respekt vor abendländischen Kultur-erzeugnissen. Humor ist ihnen schrecklich, aber der schreckliche Humor, der schwarze, bei dem es Verletzte gibt, bereitet ihnen ein Heidenvergnügen.

Kein Wunder schließlich, daß sich ein paar Mitglieder des Orchesters mit Jandl zusammengetan und mit ihm eine Schallplatte aufgenommen haben („Bist eu-



len?“) und daß sie gemeinsam aufgetreten sind.

Mit der unseligen Firma Jazz & Lyrik hat diese Verbindung nichts zu schaffen, denn hier bleibt Jazz nicht Zutat, Unterma- lung, sondern es entsteht eine Sprach- Kammermusik aus gleichberechtigten Stimmen, unter denen freilich die von Jandl die prominenteste ist.

Daß die Vorstellungen des Vienna Art Orchestra sehr theatralisch geraten, dazu trägt Rüegg kräftig bei. Er macht den Conferencier (und wenn die Band ein Heimspiel hat wie in Kärnten, stellt er die Kärntner Musiker gehörig heraus).

Mit dem Theater, nämlich dem Wiener Serapionstheater, ist er aktiv verbunden („Heil'ge Hochzeit“, 1983, die sehr unheilig mit Wagners „Ring“ verfuhr, und „Patt“, 1984). Er unterhält auch einen Vienna Art Choir, er verkehrt in Gremien und kümmert sich ums Geld.

Dem Tüchtigen begegnen Argwohn und Neid. Erst kürzlich hat die einheimische „Presse“ ihn unlauterer Machenschaften geziehen. Er verschaffe sich Subventionen auf Kosten der übrigen Wiener Szene, die mehr Förderungswürdiges zu bieten habe als eine „modische Bigband“. Die sich verkannt und über- gangen fühlen, heulen auf. Rüegg nennt die Anwürfe Verleumdung.

Erstaunlich, daß die Musiker, auch wenn sie nicht mit dem Orchester tingeln, von der Jazzmusik leben – bis auf drei, die sich beim Dauerrenner „Cats“ im Theater an der Wien verdingt haben. Aber ohne Subventionen geht es nicht. Das Art Orchestra bekommt vom Bundesministerium für Unterricht und Kunst jährlich knapp 35 000 Mark zur „Erhaltung der Infrastruktur“. Zudem hilft das Außenministerium, hilft die Stadt Wien, aber „die Subventionen machen nicht einmal 15 Prozent unseres Jahresbudgets aus“. Dafür kriegt Österreich keine schlechte Reklame, und nicht ohne Stolz sagt Rüegg, der Wahlösterreicher aus Zürich, er und sein Orchester würden als offizielle Repräsentanten ihres Landes gehandelt.

Auch die Europatournee braucht Zuschüsse. Sie ermöglichen Beständigkeit und gemeinsame Entwicklung – Telefon-Bands gibt es ja genug. Negative Tournee-Erfahrung? Keine, auch kein Psychostreß. Und positiv? „Daß die Band auf der Bühne ist wie immer. Damit sie wirklich lebt, muß sie live spielen. Vielleicht wollen wir uns nur persönlich testen. Ist derselbe Witz von demselben Musiker nach fünf Monaten immer noch lustig?“

Ein Eklektiker sei kein richtiger Mensch, befand einst Charles Baudelaire, weil ihm die Leidenschaft fehle. Mag sein, sie ist zu kompensieren: durch Klugheit und Geschäftssinn, durch Phantasie und Können und eine gehörige Portion Chuzpe. Und durch gute Witze, vorausgesetzt, daß sie beim hundertsten Mal noch zünden.



Stückeschreiber Brecht, Freundin Ruth Berlau (1938): „In der Nähe, in der Ferne“

## SCHRIFTSTELLER

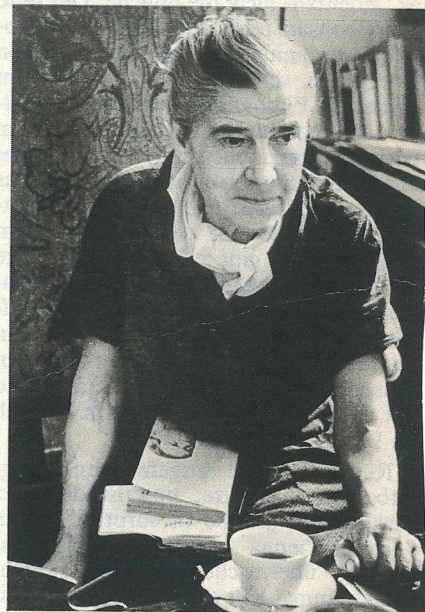
### J. e. d.

**Erinnerungen und Aufzeichnungen der langjährigen Brecht-Freundin und -Mitarbeiterin Ruth Berlau, die demnächst, elf Jahre nach deren Tod, erscheinen, zeigen Brecht als ausbeuterischen Liebhaber.**

Das Ende einer Beziehung: Der Stückeschreiber sah seine langjährige Freundin, Mitarbeiterin und Geliebte an und sagte „mit großem Ernst“: „Ich werde dir jetzt etwas Schlimmes sagen, Ruth, aber du mußt es wissen: Wenn ich morgen auf der Straße tot umfalle, bist du schuld. Du hast mich fünf Jahre meines Lebens gekostet. Ich bin jetzt 53 Jahre alt und sehe fünf Jahre älter aus.“

Vier Jahre später, 1956, starb Brecht an den Folgen eines Herzinfarkts. Ruth Berlau wurde 1974 wegen nervöser Schlaflosigkeit, eines schweren Hüftleidens und wegen ihres zerrütteten Gesundheitszustandes in ein Veteranenheim für Verfolgte des Naziregimes eingeliefert. Sie trank am ersten Abend im Heim ein oder zwei Glas Wein, rauchte eine Zigarette. Wahrscheinlich ist sie beim Rauchen eingeschlafen. Sie ist am Schwelbrand erstickt, bevor das Feuer ausbrach und die Fenster zersplitterten . . .

Der Anfang einer Liebe: Im dänischen Exil hatte Brecht die „rote Ruth“ kennengelernt. Sie war damals eine wunderschöne junge Frau, Schauspielerin am Königlichen Theater in Kopenhagen, mit einem berühmten Arzt verheiratet, eine emanzipierte, politisch aktive Frau, die Zeitungsberichte geschrieben hatte, die linke Theatergruppen gründete und



Ruth Berlau in Ost-Berlin (1973)  
Hausverbot im Schiff

Brecht bei ihrem ersten Besuch kurzerhand ein Manuskript klaute, um es zu übersetzen.

Er war da mit Frau (Helene Weigel) und Kindern, sie stand vor dem Haus, als er vom Mittagsschlaf aufwachte, hinter sie trat und „Hallo“ sagte.

Die Berlau erinnert sich später: „Dieses zarte, fragende Rufen ist . . . für viele Frauen sozusagen der Inhalt ihres Lebens geworden. Darauf haben sie gewartet, darauf haben sie gebaut, und davon haben sie geträumt.“

Als die Nazis ein paar Jahre später Dänemark besetzten und Brecht Schweden verließ, bestand er darauf, daß sie ihm folgte: „Ich liebe dich. Und es wird