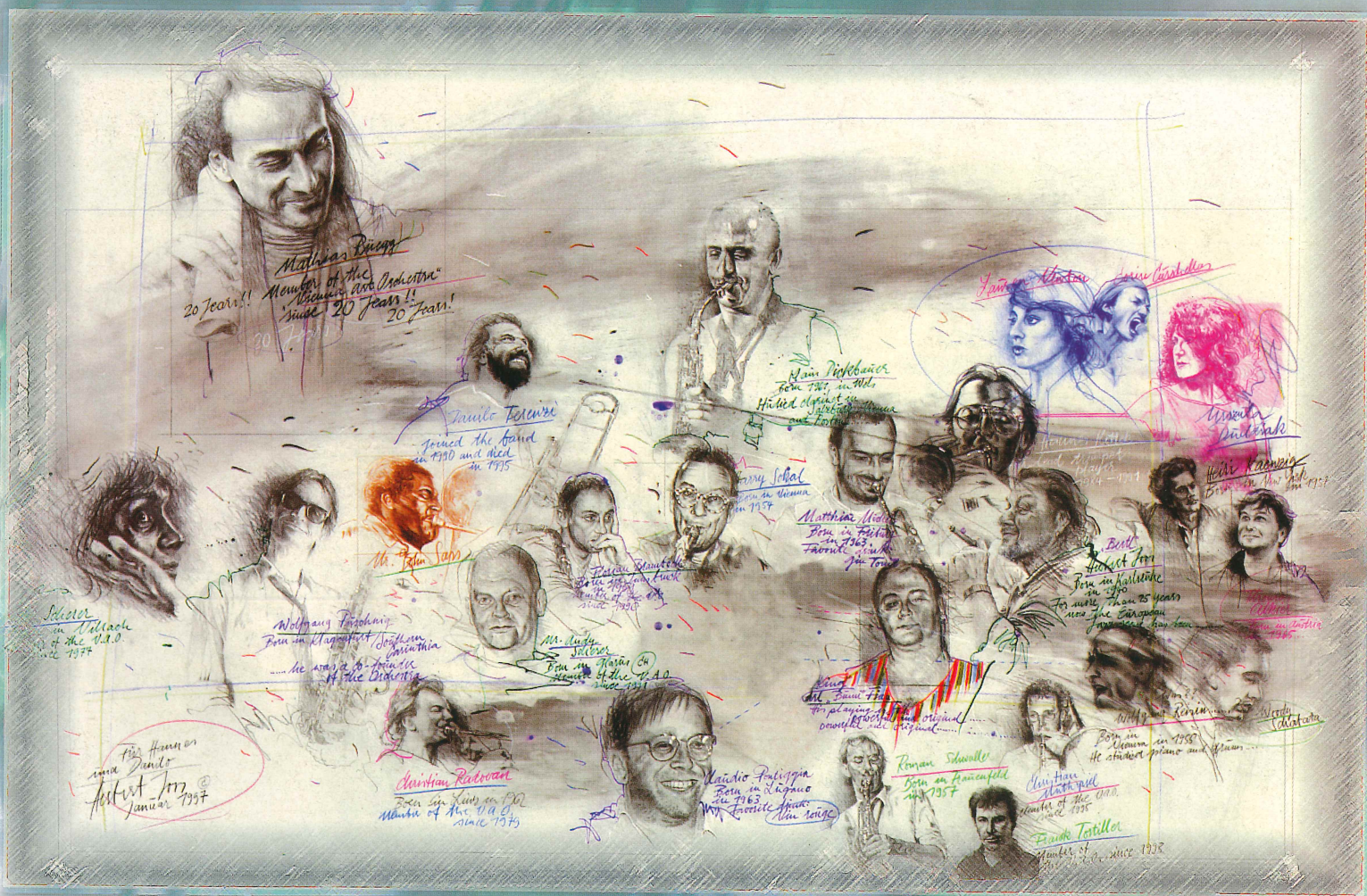


JAZZ PODIUM

Nr. 5 Mai 1997 46. Jahrgang

ISSN 0021-5686 DM 6,50/CHF 5,70/ATS 50,-

20 JAHRE



VIENNA

JAZZ PODIUM: Vogelssangstr. 32, 70197 Stuttgart
 PVST Deutsche Post AG, Entg.-bezahlt E1315E
 6363857 61 D 6/161 67
 DIETER ROSENOW
 BEI DORNER
 FRANKFURTER STR. 26
 61476 KRONBERG

CHESTRA



Foto: Manfred Rinderspacher

20 Jahre

Vienna Art Orchestra

Mathias Rüegg im Gespräch

20 Jahre! Aus den ehemaligen Wiener Big-Band-Anarchos, die sich 1977 spontan als aktionistisches Happening-Ensemble konstituierten, ist eine internationale Institution geworden, eines der langlebigsten „unabhängigen“ europäischen Jazzorchester. Aus Anlaß des bemerkenswerten Jubiläums erscheint dieser Tage eine ausführliche Dokumentation der Bandgeschichte in Buchform und eine festivaie 3-CD-Box. „Nine Immortal Nonevergrens For Eric Dolphy“, das jüngste Tour-Programm, ein „Ballads“-Projekt mit Vokal-Magnifizenzen von Betty Carter bis Linda Sharrock sowie eine Auswahl „klassischer“ Kompositionen Mathias Rüeggs („Concerto For Voice & Silence“) finden sich darin. Gleichzeitig tourt das Orchester, verjüngt durch neue österreichische Talentgesichter und verstärkt durch Urszula Dudziak, mit zwei Programmen durch Europa: „An Echo From Europe“ mit Arrangements von Kompositionen Django Reinhardts bis Django Bates' und „Highlights 1977 bis 1997“. Ob der ehemals durch juvenile Gewitztheit bekannt gewordene Jungspund VAO nach 20 Jahren nun ins solide Mannes- oder Frauenalter kommt oder ihn nicht gar schon fortgeschrittenere Alterserscheinungen plagen, dazu stand Mathias Rüegg, der Mann, mit dem die Truppe nach wie vor steht und fällt, Andreas Felber in einem ausführlichen Interview Rede und Antwort. Euphorie war beim 44jährigen Schweizer Wahlwiener, der kürzlich mit „3rd Dream“ seine erste CD unter eigenem Namen vorlegte, mitnichten zu verspüren. Kritische Nachdenklichkeit war angesagt - auch was die Zukunft „seines“ Orchesters anbelangt.

Sie haben früher oft gesagt: 20 Jahre sind genug! Nun ist das Limit erreicht. Wie denken Sie darüber?

Ich denke, im Prinzip hängt es davon ab, wie die ökonomische Situation aussieht. Ob das Orchester nach wie vor einen Marktwert hat oder nicht. Davon werde ich es im Prinzip abhängig machen. Im Moment weiß ich noch nicht, ob ich weitermachen will.

Das VAO genießt doch international einen hervorragenden Ruf: Es überrascht zu hören, daß nicht einmal dann der Marktwert garantiert scheint.

Guter Ruf muß noch nicht guter Marktwert heißen. Es gibt weniger Freiräume als früher. Das schönste Beispiel für die Rückläufigkeit der Kulturpolitik ist eigentlich das Programm des „Metropol“ in Wien. Wo vor zehn Jahren Jazz war, ist heute de facto Kabarett. Das Klima ist wesentlich rauer geworden. Wenn sich das gesamte Kulturbudget nur minimal verschiebt, dann ist es ja so, daß die Hochkultur das de facto gar nicht zu spüren bekommt. Eigentlich betrifft es dann den Jazz und den Modern Dance.

Sie haben vor ziemlich genau 10 Jahren in einem Jazzthetik-Interview auf die Frage, ob Sie Angst hätten, daß Ihnen einmal die Ideen ausgehen

könnten, insistierend geantwortet: „Es ist nicht so, daß ich Angst habe, daß mir die Ideen ausgehen, sondern ich sehe es eher realistisch, daß sie mir ausgehen werden.“(1) Wie sieht es damit heute aus? Sprudeln die Ideen noch?

Ich habe gerade in dieser Zeit eine Krise gehabt, so '88, '89 auch '90, wo ich einfach irgendwie stehengeblieben bin. Das Ganze hat sich dann wieder gelöst, als ich begonnen habe, für Michel Portal ein Konzert zu schreiben. Da hat es irgendwie „klick“ gemacht, und seither läuft es wieder sehr gut. Ich mache auch viel in diesem „klassischen“ Crossover-Bereich. Also von daher gibt's eigentlich erstaunlich wenig Probleme.

Von den zehn VAO-Programmen seit „Chapter II“ (inkl. „Fe & Males“ und der 1997er-Programme) wurden von Ihnen nur drei selbst und neu komponiert, fünf bestehen aus Bearbeitungen bzw. Auftragskompositionen („Standing . . . WHAT?“). Gibt es eine bewußte Verlagerung Ihres Tätigkeitsschwerpunkts in Richtung Arrangement?

Das habe ich eigentlich schon immer gemacht, das Satie-Album, die „Unknown Jazztunes“ (als „From No Time To Rag Time“ auf LP verewigt; Ann.) . . .

Aber das sind nur zwei im Kreise ausschließlich selbstkomponierter Programme in den 80er Jahren . . .

Ja, ich denke, es gibt viel gutes Material, grundsätzlich. Man muß ja nicht immer selbst komponieren. Und ich arrangiere gerne, obwohl das finanziell nicht sehr lukrativ ist, weil man keine Tantiemen dafür bekommt. Es wäre komisch, wenn das VAO nur Stücke von mir spielen würde. Es ist wichtig, daß es eine bestimmte Handschrift gibt, aber eigentlich sollen auch viele Arrangements dabei sein, wie es im Jazz immer der Fall war. Gil Evans hat ja auch de facto fast nichts komponiert. Ich setze mich gerne mit vorgegebenem Material auseinander. Das ist spannend. Wenn ich nur komponiere, bin ich ja nur immer mit mir selbst beschäftigt. Auf die Dauer wird das langweilig.

Könnte ein anderer Grund nicht der sein, daß Sie sich heute beim Komponieren ab und zu selbst fragen, ob man „ein Thema heute noch so schreiben kann“ oder „diese Phrase noch verwenden kann“, wie Sie in Ihren „Zehn Bagatellen über den Jazz“ formuliert haben? Ist das nicht auch ein – unbewußter oder bewußter – Reflex darauf, daß es im Zeitalter der Postmoderne schwieriger geworden ist, genuin neue Musik zu kreieren?

Das stimmt natürlich schon, wenn man ein Fremdthema nimmt, muß man sich nicht überlegen, ob man das machen kann. Dann muß man einfach aus dem heraus etwas gestalten, und die Frage nach der Legitimation fällt eigentlich weg. Das ist sicher eine psychohygienische Erleichterung. Andererseits denke ich: Ein Orchester will beschäftigt sein, auf Tournee fahren, die Musiker wollen spielen - und jetzt brauchen sie Material. Und ob das Material von Mingus oder Ellington original ist oder von europäischen Komponisten oder mir, spielt letztlich keine große Rolle. Weil es geht darum, daß möglichst viel Energie frei wird.

Ich möchte rekapitulierend einen Blick zurück werfen und ein paar Punkte aus der VAO-Geschichte näher beleuchten. Sie sind nach Ihren Grazer Studienjahren 1975 nach Wien gekommen und haben ein Jahr lang solo als Barpianist gearbeitet. Dann haben sich Ihnen plötzlich immer mehr Leute beigelegt, angefangen mit Wolfgang Puschnig . . .

Dieses eine Konzert in Jazz-Gittis „Art-Club“ hätte ich ursprünglich auch solo spielen sollen. Dann habe ich gedacht, ich spiele mit dem Puschnig im Duo, und dann, daß wir da irgendwie ein Happening machen müssen. Und dann bin ich eines Abends in die „Gärtnerinsel“ gegangen, das war damals ein Szene-Lokal, und habe viele Musiker getroffen. Die habe ich gefragt, ob sie Lust haben mitzumachen, den Gerhard Hermann zum Beispiel, Woody Schabata, und wen auch immer. Ich hatte mit diesen Musikern noch nie zuvor professionell zusammengespilt. Wir haben am Nachmittag geprobt und am Abend gespielt. Das war das erste Konzert am 19. Mai 1977, das erste Konzert des „Premier Orchestre d'Art de Vienne“, wie es damals hieß. Es war eine happeningartige Performance, und dazwischen haben wir Musik gemacht, viele ostinate Dinge, viel Klamauk, aber mit sehr viel Enthusiasmus. Ziemlich viele Wahnsinnige waren da auf jeden Fall dabei.

Im November 1977 wurde ein erster Tonträger, die Single „Jessas Na“ aufgenommen, auf der in Gestalt der Textdeklamation Otto Kobaleks der multimediale, fluxusartige Charakter der ganzen Unternehmung dokumentiert wurde. Inwieweit waren nichtmusikalische Aspekte Bestandteil?

Ich muß schon sagen, daß ich in dieser Zeit mit Jazz eigentlich nicht sehr viel am Hut hatte. Mich hat Aktionismus und alles Verrückte viel mehr interessiert. Damals durfte z.B. nie eine Walkin Line gespielt werden, sämtliche Jazzelemente, wenn man von der Improvisation absieht, waren absolut tabu. Es gab ostinate Themen mit viel Perkussion, sehr brachial, ein bißchen orgiastisch, ekstatisch. Happening und Außermusikalisches waren ein integraler Bestandteil.

Nach einer ersten, nach internen Unstimmigkeiten abgebrochenen Tour im Februar entstand die Band im Mai 1978 in verkleinerter Besetzung und unter Ihrer Leitung neu. Es gab noch im selben Monat eine kleine Österreich-Tournee mit einem Auftritt beim 1. Saalfeldner Jazzfestival, ein Jahr darauf folgte die erste Plattenproduktion, „Tango From Obango“, wenig später der sensationelle 10-Jahres-Vertrag mit hatART. Weshalb ist diese Konsolidierung und Etablierung so schnell verlaufen?

Letztlich habe ich doch – rückblickend würde ich sagen: intuitiv - gemerkt, daß das Potential der Musiker hoch ist und die Chance darin liegt, gemeinsam Musik zu machen. Ich habe dann sofort geschaut, daß möglichst viele gute Musiker in der Band sind, und habe gedacht: Die Happening-Sachen machen wir schon weiter, aber wir trennen das, wir machen spezielle Projekte. Diese Schiene ist in Projekten wie „Der 8. Tag“ fortgeführt worden, bis hin zur multimedialen Performance des Cocteau-Programms.

Wir dürften anscheinend im richtigen Moment am richtigen Ort gewesen sein. Als wir 1980 beim Jazzfestival Zürich gespielt haben – Zürich und Köln waren im Zuge dieser Tournee unsere ersten Festivalauftritte im Ausland – da waren wir jung! Der Radovan war 17 und der Puschnig 22! Das war schon etwas Besonderes, daß da ein junges, völlig unbekanntes Orchester kommt und auf so einem hohen Niveau spielt. Und daß es darüber hinaus noch irgendwie befreiend ist! Wir waren natürlich auch nicht in dieser deutschen Latzhosen-Ästhetik gefangen – vor allem den Deutschen hat es unheimlich gut gefallen. Es dürfte vorher eine extrem trockene und humorlose Zeit geherrscht haben in der Jazzszene, daß sich dann alle auf uns gestürzt haben, und uns aber auch in eine Ecke gedrängt haben, in die wir eigentlich nicht wollten . . .

Als Klamauk-Truppe!

Genau! Hie und da waren wir halt wie eine wildgewordene Herde von

jugen Typen, die die Welt entdecken! Der Puschnig hat einfach deswegen die Ansagen gemacht, weil er erstens eine sehr gute Stimme hat, und wir zweitens sofort haben lachen können. Eigentlich hat er die Ansagen ja für uns gemacht. Da wurde immer gedacht, da ist ein unheimlich großes Konzept dahinter, das war alles Blödsinn! Im Prinzip war schon „Concerto Piccolo“ relativ anspruchsvolle Musik. Wenn ich das heute schreiben würde, würde mir das jeder übel nehmen und sagen, das ist ja postmoderner Eklektizismus. Damals fand das jeder unheimlich hip und toll - daß man sagt: „Die Avantgarde ist tot! Die Tradition ist tot!“ Es ist einfach ein Zufall, daß das, was man macht, gerade dem momentanen Geschmack entspricht. Oder: Eine schlummernde Ästhetik manifest macht und dadurch Interesse weckt.

Zweite Station ist die Höhenflug-Phase Mitte der 80er Jahre. Erfolgreiche Programme wie „Suite For The Green Eighties“, „From No Time To Rag Time“, „Perpetuum Mobile“ und vor allem „The Minimalism Of Erik Satie“, die Thailand- und USA-Konzerte 1984 und die nachfolgenden „Down Beat“-Critics-Poll-Siege ('84, '85: beste Big Band, '84-'86: bester Arrangeur, jeweils Kategorie TDWR) sind da zu erwähnen . . .

Nicht zu vergessen diese große Tournee mit über 80 Konzerten 1985, mit „Nightride Of A Lonely Saxophone Player“. Da war die Band einfach sehr zusammen. Und danach, '86, '87, '88, '89 - da hätte ich die Band eigentlich auflösen sollen. Schon '85 hätte ich sagen sollen, wir machen eine Pause, nach dieser langen Tour. Aber ich war natürlich damals sehr fixiert auf diese Musiker. Heute würde ich völlig anders reagieren.

Was hat den Run damals bewirkt? Waren es die Programme des VAO, waren Sie wieder zur richtigen Zeit am richtigen Ort, war es die Öffentlichkeitsarbeit?



Mathias Rüegg: „Es wäre komisch, wenn das VAO nur Stücke von mir spielen würde. Es ist wichtig, daß es eine bestimmte Handschrift gibt, aber eigentlich sollen auch viele Arrangements dabei sein, wie es im Jazz immer der Fall war“
Foto: Wolfgang Grossebner

Ich denke, es war eine Mischung aus allem. Und mit dem Satie-Programm haben wir auch sehr viel bei klassischen Festivals gespielt. Es war relativ kurz und hat – rückblickend gesehen – genügend intellektuelle Anhaltspunkte für die einen Leute, gerade genug Sinnliches für die anderen gehabt.

Um eine Vorstellung von den kommerziellen Dimensionen zu bekommen: Wieviele LPs und CDs wurden von „The Minimalism Of Erik Satie“, Ihrem erfolgreichsten Programm verkauft?“

Ich glaube, ungefähr 15 000.

Mit welchen Gefühlen sind Sie im Herbst 1984 in die USA gefahren?

Es war schon spannend. Wir waren frech genug und haben uns durch nichts einschüchtern lassen. Und wir waren auch relativ erfolgreich. Die amerikanische Kritik hat es mit Wohlwollen zur Kenntnis genommen. Es war schon sehr schön, daß, als wir in New York gespielt haben, Gil Evans im Konzert gesessen ist. Und das waren dann auch die Jahre, wo wir im Down Beat-Poll an erster Stelle waren. Und das hat uns natürlich auch in Europa geholfen.

Nächster Halt im historischen Zeitraffer-Rückblick ist das Jahr 1990, als das VAO das „Chapter II“ aufschlug. Was hat Sie damals konkret zu diesem Schritt veranlaßt?

Es war einfach so, daß es mit diesem alten Stamm von Musikern in der Form nicht mehr funktioniert hat. Und nachdem es so eine enge Bindung an Personen, fast wie eine Liebesbeziehung war, habe ich relativ lange gebraucht herauszufinden, in welche Richtung die neue Besetzung gehen soll. Mir ist dann klar geworden: Eigentlich sind wir ja sowieso kein Wiener Orchester, sondern ein europäisches – das einzige wirkliche europäische Orchester. Ich habe auch gesagt, ich nehme Europäer, die meiner Meinung nach unterschätzt sind, die auch stilistisch offen sind und trotzdem einen eigenen Stil haben. Die auf der einen Seite gute Solisten sind, auf der anderen Seite sich aber auch gerne in einem Kollektiv bewegen. Und sie müssen auch noch zur Band passen. Das ist eigentlich eine relativ heikle Aufgabe, die richtigen Musiker zu finden. Da gibt es nicht so viele.

War es Ihre Entscheidung, daß Wolfgang Puschnig, Roman Schwaller, Wolfgang Reisinger und Lauren Newton das Orchester verließen?

Unterschiedlich. Das Orchester war sich zum Teil selbst bewußt, daß dieser Schnitt notwendig war. Wobei er eigentlich zu spät gekommen ist. Ich denke, daß in den letzten Jahren wieder eine wirklich gute Band zusammengewachsen ist, trotzdem es noch ein paar Wechsel gegeben hat. Christian Muthspiel war zum Beispiel eine wichtige Bereicherung für die Band, auch das Mitwirken von Urszula (Dudziak) und von jungen Talenten wie Robert Riegler am Baß und Gregor Hilbe am Schlagzeug.

Seit 1994 sind Sie bei Verve unter Vertrag ...

Genaugenommen nicht bei Verve, sondern bei Amadeo-PolyGram, wobei unser Vertrag 1997 ausläuft. Amadeo wird mit dieser letzten „20th Anniversary“-Produktion eingestellt. Danach ist vorerst alles ungewiß.

Was hat der Vertrag gebracht? Bessere CD-Verkäufe, Imagegewinn?

Hinter den Kulissen schaut es anders aus. In Wahrheit steht einfach nur ein Picklerl drauf: „Verve Group“ – aber verändert hat sich überhaupt nichts. PolyGram ist ein Riese, ist der zweitgrößte Schallplattenkonzern der Welt und eigentlich auf Mega-Sellers aufgebaut. Alles andere ist Alibi. Man hat zwar das Gefühl, bei einem Major-Label zu sein, aber in Wahrheit ist man bei einem kleinen Sub-Label, das dann trotzdem international nicht wirklich präsent ist.

Am VAO wird in den letzten Jahren kritisiert, daß es den Anschein hat, als passe es sich der mainstream-orientierten Programm-Linie von Verve an: Zuerst die „Original Charts“ von Ellington und Mingus, dann das leicht konsumable „European Songbook“, jetzt Dolphy. Diese Referenzen an die Säulenheiligen der Jazzgeschichte sind, denke ich, durchaus im Sinne von Verve.

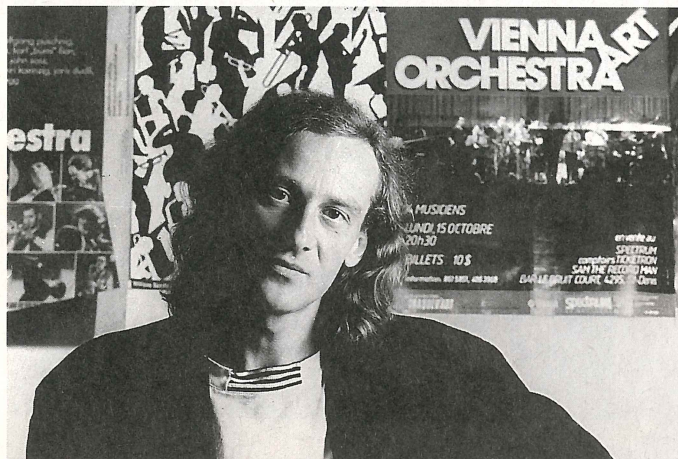
Es gab von Verve nie eine Forderung. Dafür sind wir gar nicht wichtig genug, daß uns Verve sagen würde, was wir machen sollten. Ich habe schon oft gesagt, man soll nie vergessen, wie zufällig Dinge passieren. Das „European Songbook“ war ursprünglich eine Theaterproduktion für George Tabori. Und nachdem sie kein Major-Label übernehmen wollte, hat dann Verve gesagt: „O.k., wir nehmen es halt.“

Bei Ellington und Mingus war es eigentlich so: Ich habe immer gesagt, einmal machen wir eine richtige (traditionelle) Big Band, einmal. Und dann habe ich mir gedacht: Es ist eigentlich schade, Ellington hört man fast immer nur von College Bands gespielt, oder von einem relativ schlechten Ellington-Orchester ...

Oder von Marsalis!

Damals noch nicht! Auch die Mingus Big Band war damals erst im Entstehen, ich habe sie noch nicht gekannt. Da habe ich mir gedacht, spielen wir doch gleich Sachen, die wirkliche Meister für die Big Band geschrieben haben. Wobei ja beide keine typischen Big Band-Musiker gewesen sind. Ich habe auch von Ellington lauter unpopuläre Stücke genommen. Und das von Mingus kennt sowieso fast niemand. Ich meine, der Vorwurf wäre berechtigt, hätten wir Sachen wie „Perdido“ oder „Take The A-Train“ gespielt. Haben wir aber nicht. Aber wie gesagt, die Idee war eigentlich: Einmal machen wir eine Big Band. Das war alles.

Trotzdem steht in Bezug auf das VAO das Klischeebild von der Bekehrung des anarchistischen, aufmüpfigen Frechdachs zum angepaßten Musterknaben des Mainstream, dessen Musik zwar äußerst professionell ist, aber nicht mehr den subversiven Witz der Beginnzeit hat, im Raum. Bei den ehemals Aufbegehrenden scheint plötzlich der Respekt vor der Jazzgeschichte und der Tradition zu dominieren.



Mathias Rüegg: „Hie und da waren wir halt wie eine wildgewordene Herde von jungen Typen, die die Welt entdeckten!“

Foto: Ruth Vögtlin

Vom Mainstream sind wir Lichtjahre entfernt, wirklich Lichtjahre! Es ist sicher auch so: Mit der Zeit will man sich entwickeln. Wenn man gute Musiker hat, will man das Potential ausnützen. Und stellt auch artistische Höchstforderungen und versucht, ganz genau in Dinge hineinzugehen. Und ich kann mir z. B. nicht vorstellen, immer noch Happening-Musik zu machen wie vor 20 Jahren. Ich tue mich auch sehr schwer bei bestimmten Free Jazzern, die seit 20 Jahren mit null Entwicklung noch immer genau dasselbe machen. Das wäre langweilig. Also wenn es nicht eine Herausforderung

gibt, der ich selbst mich stelle und die ich lösen will, dann wäre es für mich völlig uninteressant.

Zur aktuellen Edition die schlichte Frage: Warum Dolphy?

Erstens ist er ein etwas vergessener Musiker, zweitens war er auch ein unheimlich expressiver Musiker. Drittens sind auch einige Orchester-Mitglieder immer schon sehr auf Dolphy gestanden. Mingus und Dolphy waren immer zwei Figuren im Hintergrund, die inspirierend gewirkt haben. Und ich habe es auch bewußt nicht zu einem Jahrestag von Dolphy gemacht, sondern einfach, weil es eine wirkliche Herausforderung war. „Out To Lunch“ etwa ist relativ spröde und brüchig, und es ist ästhetisch eine sehr heikle Gratwanderung, diese Musik für größere Besetzung zu arrangieren.

Wohl auch aufgrund ihres – meiner Meinung nach – zutiefst kammermusikalischen Charakters ...

Es ist sehr schwer, in sich schon komplexe Dinge zu bearbeiten, zu arrangieren. Das geht nicht. Man kann eigentlich immer nur den Kern von etwas arrangieren. Und darum bieten sich natürlich kleine Besetzungen an. Darum habe ich ja auch Klaviermusik von Satie gemacht und die „Winterreise“ von Schubert, das sind ja alles kammermusikalische Dinge. Bei Stan Kenton, denke ich, kann man eigentlich nur die Originale nehmen.

Ich kann's nicht lassen, Sie auf das Unisono-Solo von „Out There“ anzusprechen. Soll nachzuspielen, ist für mich schon an sich problematisch, es im Unisono nachzuspielen, hat für mich etwas von einer Zirkusnummer.

Das ist richtig. Aber ich denke, gerade der Zirkus erfüllt auch eine wesentliche Funktion in der menschlichen Gesellschaft. Der Zirkus erweckte und erweckt Sehnsüchte, Träume, vor allem in einer Zeit, wo es noch weniger Fernsehen und andere Ablenkungen gab. Also das spielerische Moment,

das Verspielte, ist doch ein menschliches Urbedürfnis, und wenn man Musiker von diesem Niveau hat, dann darf man hie und da augenzwinkernd auch so einen kurzen Hochseilakt hineinnehmen. Ganz einfach aus rein spielerischen Gründen.

Ich möchte auch auf die anderen neuen CDs eingehen: „Ballads“ betitelt sich das Sänginnen-Projekt. Markenzeichen des VAO war es bislang, daß die Vokalstimme instrumental behandelt wurde, in den Bläusersatz integriert war. Jetzt werden Sänginnen nach traditionellem Muster mit verschiedenen Instrumentalbesetzungen gekoppelt.

Es sind acht verschiedene Besetzungen. Es geht vom Duo Klavier mit Streichorchester über Streichquartett, Holzbläsersextett, über das VAO bis zu einer Big Band plus Streicher. Und dann gibt's noch ein Holzbläsersextett mit Streichern. Jedes Stück hat eine andere Besetzung. Das ist ein programmatischer Grundgedanke, den es, glaube ich, in der Form noch gar nicht gegeben hat.

Was war dafür der Anstoß? Ihre große Affinität zu Balladen, wie sie auch beim „3rd Dream“-Projekt evident wird?

Ja, sicher. Es ist ja kein Geheimnis, daß meine stärkste Seite immer die lyrische war. Und: Wir hatten in Montreux 1994 eben mit Betty Carter und Helen Merrill etwas gemacht, und das hat allgemein Anklang gefunden. Dann habe ich gedacht, handeln wir dieses Thema umfassender ab. Inwiefern das jetzt traditionell ist oder nicht, sei dahingestellt. Die Idee ist eine andere, nämlich die, daß es Arrangements über Arrangements sind. Das sind also bestehende Versionen, aus denen ich meine eigene Version gemacht habe. Und eben die Idee, daß jede Sängerin eine andere Besetzung hat.

Auf der dritten CD, „Concerto For Voice & Silence“, sind vier Kompositionen von Ihnen versammelt, die sie selbst dem „klassischen“ Sektor zuordnen. Sehen Sie sich als „klassischer“ Komponist als rein aus dem Jazz kommend, oder gibt es auch Traditionslinien, die von Ihren Stücken aus in die abendländische Musikgeschichte führen?

Ich komponiere im Gestus und im Sinne der Jazzmusik. Und das will ich auch so machen, es wäre völlig sinnlos, würde ich komponieren wie ein E-Komponist. Weil er das sowieso besser kann. Beeindruckt und inspiriert haben mich natürlich Mozart, Bartok, Strawinski, und dann vor allem Steve Reich und John Adams.

Ist das die Schiene, die bei Ihnen in die Zukunft führt?

Für mich als Komponist schon, ja!

Die unerläßliche Frage zum Schluß: Quo vadis, VAO? Sie gehen dieses Jahr mit zwei Programmen, wiederum zweimal ohne Neukompositionen, auf Tour. Was dann?

Im Moment bin ich gar nicht fähig, darüber nachzudenken. Dieses Jahr ist vor allem jetzt in der Vorbereitungsphase extrem anstrengend und extrem ermüdend. Und deshalb denke ich, wenn ich 1997 noch über die Runden bringe, werde ich sicher eine Zeitlang ausspannen und dann überlegen, ob und in welcher Form und wie und wo ich weitermache. In Wahrheit hängt auch immer alles vom Erfolg ab. Wenn das Jahr gut läuft, dann sind die Voraussetzungen sicher besser, das Ganze weiterzuführen. Aber nach 20 Jahren ist das eigentlich für alle Leute ein schwieriger Punkt. Auf der einen Seite ist man zwar bekannt, auf der anderen Seite gehört man zum alten Eisen. Wenn man sich in der Jazzgeschichte umschaut, da gab's bei den Musikern oft eine große Krise zwischen 40 und 60. Wenn sie durchgehalten haben bis 60 oder 70, dann kamen plötzlich wieder all die großen Comebacks.

Altersmäßig wären Sie in der Zeit der Midlife crisis . . .

Psychologisch habe ich die Midlife crisis, glaube ich, schon hinter mir. Aber ich habe sehr viel gearbeitet, und das geht natürlich nicht spurlos vorüber, und irgendwann denkt man sich natürlich: Jetzt hat man wirklich viele Jahre versucht, sehr genau zu arbeiten, und irgendwann müßte das auch Früchte tragen. Und manchmal hat man das Gefühl, es ist wieder wie im ersten Jahr, es hat sich überhaupt nichts geändert.

Etwas, an dem man mittlerweile in der Beschäftigung mit Ihnen nicht mehr vorbeikommt, ist der Wiener Jazzclub „Porgy & Bess“, der unmit-

telbar nach seiner Öffnung Ende September 1993 zum Nabel der österreichischen Jazzszene avanciert ist. Sie wachsen mit der Club-Leitung immer mehr in die Rolle des Talentförderers hinein. Talente wie Reinhard Micko, Gerald Preinfalk, Monika Trotz, Anna Lauvergnac wären heute ohne P&B bei weitem noch nicht so bekannt . . .

Das stimmt. Auch Leute wie Martin Siewert, Christian Bachner oder Herwig Gradischnig wären da zu erwähnen. Auch das VAO war von Anfang an immer eine Talenteschmiede. Wolfgang Puschnig wäre nie dort, wo er jetzt ist, und viele andere, ich übrigens auch nicht. Ich habe eigentlich nie mit Stars gearbeitet, meine Devise war immer, als ich jung und frech war: Wir brauchen keine Stars, Stars werden wir selbst. Und bis zu einem gewissen Grad hat das auch gestimmt. Ich habe mit ganz wenigen Ausnahmen, jetzt eben, wo wir mit Betty Carter im Studio waren, immer auf junge Europäer gesetzt. Wenn jemand das geschickt gemacht hat, im richtigen Moment im Orchester war, dann hat das meistens einen ziemlichen Karriere-Kick gegeben. Ob das jetzt Ingrid Jensen war, Corin Urschellas, Hélène Labarrière, ob das jetzt Frank Tortiller ist. Auch Urszula Dudziak kommt plötzlich wieder ins Geschäft. Und mir tut es immer weh, wenn ich sehe, es gibt hochtalentiertere Typen, die schlicht und einfach nicht wahrgenommen werden. Da versuche ich Akzente dagegen zu setzen. Die sollen auch die Möglichkeit haben, und zwar nicht, indem man sie einmal spielen läßt, sondern indem sie sich über einen längeren Zeitraum entwickeln können.



Mathias Rüegg: „Und mir tut es immer weh, wenn ich sehe, es gibt hochtalentiertere Typen, die schlicht und einfach nicht wahrgenommen werden. Da versuche ich Akzente dagegen zu setzen. Die sollen auch die Möglichkeit haben, und zwar nicht, indem man sie einmal spielen läßt, sondern indem sie sich über einen längeren Zeitraum entwickeln können“

Anmerkungen:

- (1) 3+7 = 10 Jahre Vienna Art Orchester. Ein Interview mit Mathias Rüegg. In: Jazztheetik Nr. 2/Jahr 1 (Juni 1987); S. 43.
- (2) Mathias Rüegg: Zehn Bagatellen über den Jazz. In: Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder (Wien), Nr. 99/1995; S. 79.

Diskographie:

- Jessas Na (1978/Art Records [Reissue auf Extraplatte])
- Tango From Obango (1980/Extraplatte)
- Concerto Piccolo (1981/hatART)
- Suite For The Green Eighties (1982/hatART)
- From No Time To Rag Time (1983/hatART)
- The Minimalism Of Erik Satie (1984/hatART)
- A Notion In Perpetual Motion (1985/hatART)
- Jazzbühne Berlin '85 (Amiga)
- Nightride Of A Lonely Saxophone Player (1986/Moers Music)
- Swiss Swing (1987/Moers Music)
- Inside Out (1988/Moers Music)
- Two Little Animals (1988/Moers Music)
- Blues For Brahms (1989/Amadeo)
- Innocence Of Clichés (1990/Amadeo)
- Chapter II (1991/Amadeo)
- The Highlights 1977-1989 (1992/Amadeo)
- Fe & Males (1992/Amadeo)
- Standing . . . WHAT? (1993/Amadeo)
- European Songbook (1993/Gig Records bzw. 1995/Amadeo-Verve)
- The Original Charts Of Duke Ellington & Charles Mingus (1994/Verve)
- . . . Plays For Jean Cocteau (1995/Amadeo-Verve)
- 20th Anniversary (Amadeo-Verve)